



Музиколошки институт САНУ

Ана Радошевић

О СЦЕНСКИМ ИЗВОЂЕЊИМА *ОХРИДСКЕ ЛЕГЕНДЕ*  
СТЕВАНА ХРИСТИЋА

Прилог историографији српске балетске сцене

Издавач

Музиколошки институт САНУ

Београд, Кнез Михаилова 36

Приређивач

др *Надежда Мосусова*

Уредник

др *Мелиџа Милин*

Обрада текста и прелом

*Горан Јањић*

Ликовно решење корица

*Александра Доловић*

Штампа

Лион, Београд

ISBN 978-86-80639-28-4

Срдечно се захваљујемо Јеврејској културној и хуманитарној фондацији „Сабитај Буки Финци”, Београд, за финансијску подршку објављивању ове књиге.

Ана Радошевић

**О СЦЕНСКИМ ИЗВОЂЕЊИМА  
ОХРИДСКЕ ЛЕГЕНДЕ  
СТЕВАНА ХРИСТИЋА**

Прилог историографији  
српске балетске сцене

Предговор

*Надежде Мосусове*



Музиколошки институт САНУ

Београд 2017



## УВОДНЕ НАПОМЕНЕ

Увиђајући да мала по обиму, али драгоцену књигу коју је Ана Радошевић посветила сценским извођењима *Охридске леџенде* Стевана Христића није нимало изгубила на значају иако је прошло више од три деценије од када је написана, Музиколошки институт САНУ је одлучио да је уврсти у своја издања. Мада је овај балет подстакла настанак већег броја радова о њему из музиколошке визуре, недостајао је пун увид у његов богати сценски живот у Србији и целој Југославији. Намера ауторке била је да прикупи што више грађе и сведочанстава, писаних и усмених, о извођењима овог балета на југословенским сценама почев од премијере 1947. године до 1985, када је своје писање приводила крају. О пронађеним или добијеним приказима и подацима Ана-Аника Радошевић је у књизи дала врло корисне и зналачке коментаре, што није чудно јер је она, као изузетно цењени балетски редитељ и кореограф, била у стању да мериторно доноси суд о њима.

Књигу о сценском животу Христићеве *Охридске леџенде* ауторка је написала на подстицај музиколога Мирке Павловић која је, као и она, била чланица пројекта САНУ *Савремена српска музичка сцена*. Координатор истог пројекта, Надежда Мосусова, прихватила је да текст приреди за штампу, будући да је, као врсни зналац опуса Стевана Христића, била најкомпетентнија особа за тај задатак.

У име Музиколошког института САНУ и поменутог пројекта САНУ захваљујем се Фондацији „Сабитај Буки Финци“ за финансијску подршку објављивању ове књиге.

У својству уреднице овог издања изражавам уверење да књига Ане Радошевић представља вредан допринос истраживању балетске уметности на тлу послератне Југославије, као и да ће подстаћи ново интересовање како музиколога, тако и балетолога и театролога уопште за први српски целовечерњи балет, велику и раскошну *Охридску леџенду*.

Мелиша Милин  
уредница



## ПРЕДГОВОР

Пред нама је текст Ане-Анике Радошевић (1915–2004) *О сценским извођењима Охридске леџенде Стевана Христића. Прилоџ историографији српске балетске сцене*, члана балета, редитеља и кореографа Народног позоришта у Београду, у периоду 1944–1970. Спис се односи на домаћа извођења *Охридске леџенде*, познатог четворочиног балета Стевана Христића. У градовима бивше социјалистичке Југославији балет је изведен у распону од 1947. до 1985. године. У предратној Краљевини Југославији приказан је део балета *Охридска леџенда* у једном чину само у Београду, 1933. године.

О *Охридској леџенди* се код нас доста писало, поред критика у дневном новинама објављиване су анализе и студије у специјализованим часописима, такође бројни прикази у пратећим позоришним програмима. Већ је уврежено мишљење да анализирање балета *Охридска леџенда* има своју историју ништа мање обимну од оне која окружује описивање сценске егзистенције *Уставане лепошнице* Чајковског.

И сам рукопис Анике Радошевић овде презентован, има своју историју. Када су 1980-тих установљени научни пројекти САНУ, да би се проширио истраживачки рад и ван Академијиних института, формиран је на предлог сарадника Музиколошког института и пројект са називом *Савремена српска музичка сцена*, првобитно са академиком Станојлом Рајичићем, касније са академиком Дејаном Деспићем, као руководиоцима. Чланови пројектног тима потицали су и потичу из Музиколошког института (Надежда Мосусова, Мелита Милин, Катарина Томашевић и Биљана Милановић), Факултета музичке уметности (Роксанда Пејовић), Народног позоришта (Аника Радошевић), укључени су такође самостални истраживачи (Мирка Павловић и Милица Зајцев).

Награда за рад на пројектима није постојала. Академија је додуше за пројекте уплаћивала годишње нешто средстава. За тај новац се могло за сараднике истраживачког тима набавити нешто хартије, покоја оловка, могао се фотокопирати потребан нотни материјал, евентуално купити нека књига. За било какав издавачки подухват, одређена годишња сума је била сасвим недовољна. Ако је износ био мали, ентузијазам истраживача био је велики. Мање више, свако од нас из Академијиног тима знао је шта ће истраживати, уз одобрење руководиоца пројекта. Једино се Аника Радошевић нашла у недоумици, коју је разрешила члан тима, музиколог Мирка Павловић. Предложила је, а Аника прихватила да сакупи сведочанства о извођењу *Охридске леџенде* на територији (сада бивше) Југославије.

Задатак нимало лак.

Прикупљање и обрађивање основних података, критика и коментара подразумевало је и вредновање представа *Охридске леџенде* широм земље.

Успешном подухвату око тражења и писања, без обзира што Ана Радошевић није била човек од пера, нити је имала истраживачког искуства, погодновало је то што је она била врло интелигентна, талентована, изузетно широко образована, начитана, са знањем страних језика. Као стручњак била је упућена у музичко позориште сваке врсте, јер је и сама била извођач, играчица, певачица, рецитатор, редитељ, кореограф, организатор и педагог. У резултату свега тога: уметница мултимедијалног профила, како се о себи изразила у разговору са писцем ових редова, дајући интервју за балетски часопис *Orchestra* (No 19/20, 2002, *Konci vremena – Ani Radošević*, уредник Ивана Миловановић).

Рођена у чешко-јеврејској породици, у месту Чешке Буђејовице, 4. септембра 1915, што значи у Аустро-Угарској, за време Великог рата, основно образовање добија Ана у родном месту, тада већ у новонасталој Чехословачкој. Знала је више пута да нагласи да је имала срећу да живи у земљи коју је после Првог светског рата створио велики демократа и хуманиста Томаш Гарик Масарик (*Masaryk*). Сама је била лево оријентисана, симпатизер чехословачке комунистичке партије, тада у Чешкој легалне странке, којој су припадали многи уметници и литерати.

Родитељско васпитање је Ани Радошевић омогућило да се уметнички у потпуности изрази. Учила је од детињства све врсте игре, почев од класике, глуму, клавир и певање. Уписала се после основне школе у реалку, затим у лицеј. Почетком тридесетих отишла је у Праг. Ступа у приватну школу примабалерине Марте Аубрехтове, где се обучава у класичном балету, савременој игри, степовању, акробатици, глуми као и у певању, пошто се њен глас формирао у лирски сопран. Завршила је школу са одличном оценом, што јој је давало право учешћа у свим позориштима средње Европе, на чешком и немачком говорном подручју. Рано се осамосталила (Чехиње су иначе врло еманциповане), пошто су се одмах понудили ангажмани, на неколико страна, у самом Прагу. Узима уметнички име Ани Лорова и остварује највећи стаж у прашкој Великој оперети.

Као што је познато, оперета захтева много: певање, играње, култивисани говор и ништа мање сценски шарм. Врло лепе спољашности, складно грађена, низала је наша Аника уметничке успехе на многим странама, док је судбина није довела у Загреб, 1936. године, где је њена сестра радила у једној фирми од 1932. године. Директор опере Крешимир Барановић ангажује је у оперети Хрватског народног казалишта. Паралелно је играла на концертима, певала на радију, такође пратила позоришна и филмска збивања у свету, како је чинила и у Прагу.

Није престала да се усавршава, похађајући „Школу плесне уметности” код Ане Неј-Малетић, у Загребу. У њеној „Школи модерног балета” педагошки одсек је завршила за две године. Школа је имала захтеван завршни испит који се одвијао у Београду. Пред комисијом коју је именovalo Уметничко одељење Министарство просвете, Ана Радошевић је



полагала од 15. до 17. маја 1939. године испите из историје игре код Маге Магазиновић, из физиологије код др Илије Ђуричића, музичку историју и теорију код Јована Бандура, педагогију код др Милорада Ванлића, страни језик (у овом случају немачки) код др Винка Витезице. Као плесну тачку приказала је сопствену креацију на Дебисијев клавирски комад *Девојка са ланеном косом*. Владање клавиром потврдила је интерпретацијом Бетовенове Месечеве сонате и педагошке способности на часу, олржаном у класи балетске школе Радмиле Цајић.

У напомени на сведочанству, издатом у Београду 20. маја 1939. године, са потписима председника испитне комисије и шефа Одсека за уметност и књижевност Министарства просвете, др Винка Витезице и директора школе, Ане Малетић, речено је да је Ана Радошевић примљена у школу на основу сведочанства о положеном испиту из глуме (пред испитном комисијом у Прагу), што јој је признато као потпуна средњошколска спрема. Сведочанство је уједно послужило Аники као документ, на основу кога је могла отворити сопствену школу за игру, када се из Загребa преселила у Сарајево, после дипломирања код Ане Малетић.

Године 1938. удала се за Сарајлију Натана Рајса (Ненада Радошевића), кога је упознала у Прагу када је он био тамошњи студент хемије. У сарајевско позориште (које се састојало од драме и оперете) позива је управник Милутин Јањушевић, али се Ани позива не прихвата, пошто јој ансамбл није оставио позитиван утисак. Поставши житељ Сарајева у врло турбулентно време и за Европу и за саму Југославију, Ани Радошевић са својом плесном школом наставља са уметничким активностима, потпомогнута прашким ђацима, сарајевским интелектуалцима и уметницима, левичарима, у које је спадао и њен супруг. Многи од њих, од прашких студената, морали су се нагло вратити из Чехословачке коју је у то време, марта 1939. године окупирао нацистичка Немачка. 1. септембра исте године почиње Други светски рат.

У уметнички живот се као организатор заједно са Аником укључио и њен супруг. Помагао је свесрдно активности новонастале сарајевске групе Collegium artisticum, чији је један од оснивача била његова жена, а руководилац композитор и диригент из Сарајева, прашки дипломат Оскар Данон. Ани је била врло поносна на своје учешће у манифестацијама нове групе, а и сам Данон се радо у својим успоменама сећао тих динамичних дана. Приређен је био концерт од стране Колегијума и школе Ане Радошевић, 6. октобра 1939. године у Сарајеву, „Вече музике, покрета и народне поезије” са игром која је приказивала српску народну епiku и истовремену су биле организоване изложбе босанских и других са територије Југославије сликара, држана предавања.

Уз велико залагање Ане Радошевић, спремљене су биле такође игре за драматизоване дечје приче чешког књижевника, пацифисте, Норберта Фрида, са Даноновом музиком. Учествовали су полазници Аникине школе, међу којима се налазила и Реа Рајс (касније Живковић), нећака

Ненада Радошевића, један од иницијатора да се обелодани актуелни Анин рукопис о *Охридској легенди*.

Сарађивала је у сарајевској синтетичкој, како се онда наглашавало позоришној представи и Убавка Миланковић, пре рата активна у балетској школи при Колу српских сестара, касније прима сарајевског балета.

Фридови комади са заједничким насловом „Зашто плаче мала Ема” имали су велики успех у Сарајеву те, 1940. године, 13. октобра. Међутим се све завршило на премијери, до репризе није дошло пошто је рад Колегијума био забрањен због његових левичарски настројених сарадника. Подсећамо да је делатност комунистичке партије у краљевини Југославији била ван закона, и да, с друге стране, левичарска антиратна порука чешког књижевника није могла никоме ни бити упућена јер је Други светски рат, започет немачким нападом на Пољску, 1939. године, кулминирао у Европи поразом Француске у пролеће 1940. године.

Када је 1941. године дошло до априлског рата и окупације Југославије, растурили су се чланови Колегијума, неки од њих су одведени у концлагор Јасеновац (где је настрадао и поменути директор Јањушевић), остали су бегали партизанима. Брачни пар Радошевић се од усташа краткотрајно склонио у Сплит, где су били Италијани, али су морали и они, као комунисти и као Јевреји да оду „у шуму”. Раздвојени, дочекали су крај рата, Ана као члан Казалишта народног ослобођења. Са партизанским и позоришним стажом наша се у београдском Народном позоришту 1944. године. Оскар Данон као нови директор опере, са малобројним сарадницима из Народног позоришта и партизанског казалишта, труди се да организује певачки и балетски кадар у театру, на чијем се челу налази предратна стара гарда, у лицу Милана Предића као управника.

Ани са супругом постаје становник Београда. Директор опере Данон ставља јој у дужност да оснује балетски студио при Народном позоришту, што је и учињено 1946. године. Студио се касније претворио у самосталну балетску школу, засновану на класичној игри. Мали искорак према модерном плесу, који је Аника хтела да учини позивањем у школу Смиље Мандукић, није уродио плодом. Успела је међутим да постави Магу Магазиновић, која је у балетској школи предавала историју игре и фолклор.

Међутим, Аники се више свиђало да ради у позоришту него да буде директор у балетској школи или на неком другом месту. Враћа се „на даске” као солисткиња у балету, али убрзо и као помоћник директора опере за балет. Ту почиње са првим кореографијама и режијама у операма и драмским представама, асистирајући оперским и драмским редитељима тамо где је у било ком делу за сцену била предвиђена игра.

Наравно, национални театри, у које спада и чувено прашко *Divadlo*, нису експериментална позоришта, и нешто што је било типа дадаистичког театра Емила Франтишека Буриана (Burian) или „Ослобођеног позоришта” Јана Вериха (Werich) и Јижика Восковца (Voskovec) у Прагу

(уметници који су били Анини узор, такође и узор Оскара Данона), није се никако могло надовезати на Народно позориште у Београду, поготову не у ери дуготрајног социјалистичког реализма и краткорочне „совјетизације” уметничког и свакодневног живота у послератној Југославији. (Сетимо се да се комунизам усталичио у Чехословачкој тек 1948. године, после државног удара који је свргао с власти демократску владу Едуарда Бенеша, Масариковог наследника.)

У југословенском соцреализму није се, на жалост, спомињао кратки период деловања Колегијума артистичкума и синтетичког театра сарајевских авангардиста, будући да је њихова акција од комунистичких властодржаца добила етикету декаденције. Признање је дошло много касније, приликом педесетогодишњег јубилеја, 1999. године, када су Ана Радошевић и Оскар Данон били пензионери, а многи учесници синтетичног театра на чешки начин, већ покојни. Детаљи о раду Колегијума артистичкума могу се видети у публикацији *Collegium artisticum 1939*, коју је приредио Неђо Шиповац, Сарајево 2010, као и у књизи: Slobodanka Grbić-Softić, *Osvajanje igre. Balet u Bosni i Hercegovini – od prvih pojava igrača do osnivanja ansambla baleta 1950*. Poglavlje VIII: Mlada avangarda Sarajeva – Kolegijum artistikum, Izdavač „Svjetlost”, Sarajevo 1986, 173–186. Ауторка на стр. 180 цитира речи из предавања Боривоја Јевтића, директора сарајевског позоришта и хроничара културних дешавања у Сарајеву, поводом српске епске поезије, изражене покретом на представи у Соколском дому 1939. године:

„Kada sam nedavno čuo da jedna grupa mladih ljudi sarajevskih ozbiljno i predano radi na obnovi naše narodne pesme u širokom okviru, koristeći pri tom sva sredstva i rezultate savremenog sintetičkog pozorišta, bio sam iskreno obradovan. Ovi mladi ljudi otišli su, prirodno, dalje od Rajnharta. Služeći se velikim iskustvom praškog reditelja Burijana, primenjujući načela njegovog recitacionog hora i koristeći tekovine savremenih ruskih pozorišnih reditelja, Majerholda i Tairova, tvoraca konstruktivističke scene, oni su dali prve osnove jednog savremenog pozorišnog oblikovanja naše narodne pesme koji će zadovoljiti ukus i težnje modernog gledaoca.”

Исто тако су за историјат Колегијума драгоцене успомене у рукопису Рее Рајс-Живковић.

Без обзира на „државни социјализам” у југословенској уметности, Ана Радошевић уноси нови, буријановски дух у београдски национални театар када се осамосталила као оперски редитељ и кореограф. На том плану изнела је импозантан број кореографија и оперских режија у временском распону од 1951 до 1970. године (*Orchestra No 19/20*).

Анин рад је био запажен и у иностранству, приликом гостовања београдске Опере, исто тако њена кореографска сарадња са страним редитељима, највише са Франком Зефирелијем (Franco Zeffirelli): у Италији, САД и Енглеској. То су Хендлова *Алчина* (Handel, *Alcina*) у Венецији и у Даласу 1960, у Лондону 1962, Перијева *Еуридика* (Jacopo Peri, *Euridice*) у Фиренци 1960. и 1965, Вердијева *Аида* у Миланској Скали 1963. и 1965.

Такође ја дала кореографију за балет у Монтевердијевој опери *Орфеј*, коју је за Холандски фестивал у Амстердаму поставио Рејмон Руло (Raymond Rouleau, видети детаље у поменутој *Orchestra*).

Аникина помоћ је била драгоцену и у драмском или оперетском позоришту у Београду, пошто је била познавалац разних стилова игре и сценског покрета. Радила је и са оперским уметницима, спортистима, филмским и телевизијским режисерима, преводила драме, писала балетска сценарија, организовала концерте и предавања у Чешко-српском друштву. Са оваквим „багажом“, увелико у пензији, али активна, приступила је раду на хроници извођења Христићеве *Охридске легенде* и успешно га обавила, обравивши у тексту 23 представе, приказане широм наше бивше земље.

Претпостављамо да у Југославији није постојала особа која је видела све премијере или обнове Христићевог балета. Није то била ни Ана Радошевић, али је „невиђено“ надокнадила интервјуима и пријатељским и стручним разговорима, са кореографима, Димитријем Парлићем, Фрањом Хорватом, Млакаревима, Иком Отрином и Вером Костић, играчима и самим хроничарима, да би се на крају свог излагања свима захвалила, али такође проговорила о варљивости критике, као и о непоузданости сопственог личног доживљаја. Ауторкини подаци нису потпуни (то се односи и на списак коришћене литературе), па самим тим њен текст није сасвим уједначен. Приређивач је сачувао интегритет казивања уз допуне и понеке исправке које се налазе у фуснотама.

Анин рад, писан једноставним али живим стилем, са драгоценим уметничким опаскама, није само хроника извођења *Легенде* и њихових вредновања, како од самих кореографа тако и од цењеног писца, већ и сведочанство о томе колико је музичко-сценско дело подложно променама не само у току компоновања већ и у току разних извођења на разним странама. Свесни смо постали чињенице, захваљујући и Ани Радошевић, да композитор (не само Стеван Христић) у разговорима са постављачима, редитељима и кореографима, у току припреме и у току проба мења и моделира своје дело да би се оно што боље исказало на сцени. Исто тако, сваки од кореографа може имати своје виђење композиторове партитуре, чије сагледавање чини такође једну од значајних компоненти овог рукописа.

Нека је хвала и слава Аники Радошевић за овај велики и јединствени труд!

У финалу, приређивач текста изражава захвалност на несебичној помоћи др Хенрику Нојбауеру, доктору медицине, балетском уметнику и историчару музичке сцене, др Александру Васићу, научном сараднику Музиколошког института, др Сањи Живановић, руководиоцу Истраживачко-документационог центра Народног позоришта, историчаркама игре Милици Зајцев, Мирјани Здравковић и last but not least рођаци Реи Рајс-Живковић, професору енглеског језика.

Београд, 12. јануар 2017.

Надежда Мосусова



Стеван Христић, композитор *Охридске леџенде*  
Из композиторове заоставштине у Музиколошком институту САНУ



Ана Радошевић

## О СЦЕНСКИМ ИЗВОЂЕЊИМА ОХРИДСКЕ ЛЕГЕНДЕ СТЕВАНА ХРИСТИЋА

*Прилог историографији српске балетске сцене*

Стеван Христић, композитор и диригент, рођен је 19. VI 1885. и умро 21. VIII 1958. у Београду. Прва знања у музици добијао је нередовно, на више места: после првих поука у свирању на виолини у Риму, он наставља у Бечу код Петра Стојановића, затим у београдској Српској музичкој школи, где је поред виолине (Јован Ружичка) учио теорију код Стевана Мокрањца и клавир код Цветка Манојловића. Дефинитивно опредељење за музички позив настаје 1904, када, после завршене реалке у Београду, одлази на конзерваторијум у Лајпциг. Тамо су му наставници Стефан Крел (Krehl) за теоретске предмете и композицију, Рихард Хофман (Hofmann) за оркестрацију, као и Артур Никиш (Nikisch) за дириговање. По повратку са завршених студија, он је 1908–09. наставник у Српској музичкој школи, а већ следеће године одлази, као стипендиста Архијерејског сабора ради усавршавања у црквеној музици, у Москву, Рим и Париз. Вративши се 1912. године, врши дужност наставника певања у Богословији и диригента у Народном позоришту. За време Првог светског рата борави у Немачкој. Активно ступа у музички живот Београда 1923, када постаје шеф тада основане Београдске филхармоније а следеће године и директор и диригент Опере, које дужности врши до 1934. После неколико година одсуствовања из јавног живота, он поново наступа 1937. као један од оснивача и професора Музичке академије. На овом је положају остао до 1950. године. Бавио се и музичком критиком у дневним новинама и часописима. Смрт га је затекла на функцији секретара Одељења ликовне и музичке уметности САНУ.

Пошто се 1907. представио првим својим радовима, – музиком за комад *Чучук Стана* Милорада Петровића–Сељанчице и Симфонијском фантазијом за виолину и оркестар, до Првог светског рата дао је још и ораторијум *Васкрсење*, којим је наговестио особености потоњег композитора широких драмских линија. Те своје инклинације потврђује 1925. опером камерног типа *Сушон* коју проширује у другој верзији 1954. у оперу у три слике, убацивањем једног балетског дивертисмана у стилу барокне музике.<sup>1</sup>

Животно дело Ст. Христића је плод дугогодишње жеље да напише народни национални балет. Ту жељу је он, како сам каже, осетио још у раној младости: „Тада сам слушајући народну музику, без претензија да је научно проучавам, примио њен рефлекс и директно се њоме инспирисао.”

---

<sup>1</sup> Подаци из *Музичке енциклопедије*, Лексикографски завод ФНРЈ, Загреб, 1958. (А. Р.) И проширена опера (*Сушон*) остала је у једном чину. (Н.М.)

После премијере *Чучук Штане*, 1907, чији је тадашњи успех био раван потоњем успеху *Охридске леџенде*, о којој је композитор већ тада мислио, у програму поводом тристоте представе (21. 9. 1963, Народно позориште, Београд), цитирају се његове речи: „Тражио сам општи основни музички израз, који би носио један заједнички печат. Македонски мотиви су ме привукли, као најизразитији и најпогоднији за даље моделовање. Радњу сам пренео на Охридско језеро, пошто прича није определила место.”

Можда није на одмет да се подсетимо једног Христићевог разговора са новинарима, поводом двадесетпетогодишњице његовог уметничког рада, обележене 1933. године, када је изведена *Охридска леџенда* у једном чину. Тај разговор није везан само за *Охридску леџенду*, али представља композиторов уметнички credo.

„Ја сам тежио да унесем у нашу музику нов тон и да проширим хоризонт у музичкој експресији, и у музици фолклора и ван њега.

(...) Сматрам да је у данашње време поремећених вредности и изврнутих појмова, најзгоднији начин изражавања једног композитора кроз драмску музику, из разлога, што се кроз овако један потпуно музички облик може најефикасније да изрази здраво схватање основних принципа музике, и уједно тим ставом да се негира изопаченост и против ње дигне протест.

(...) За ових 25 година углавном сам остао доследан својим уметничким принципима. – да радим без блефа. – Да се не заводим модом као таквом. – Да критички посматрам на хармонски, контрапунктски и формални склоп. – Да будем доследан у постављеном стилу. – Да музика коју пишем, сама по себи има вредности и да делује.– Иако обраћам пажњу на техничку страну у композицији, ипак се не могу одушевити за чисто церебралну музику. Не волим музичку спољну реторику, него сматрам да свака музичка фраза мора имати и идејне садржине.”<sup>2</sup>

Али, вратимо се *Охридској леџенди*. Она је своју фрагментарну премијеру имала још 1933. године. Осврнућемо се на ту представу када будемо о свакој поставци понаособ говорили. Као целовечерњи балет од четири чина (са увертиром-прологом, примедба Н.М.) доживела је своју премијеру 28. новембра 1947. године у Београду. Био је то огроман успех, неочекиван и од самог аутора. Христић је створио наш најзначајнији целовечерњи балет, писан са правим нервом и смислом за велики спектакл. Он није био само велики музичар, већ је то био театарски човек који је добро познавао публику и осетио шта може да запали гледалиште. *Охридска леџенда* је свугде доживела велики успех, како у земљи, тако и на бројним гостовањима у иностранству. И свугде је „дизала пу-

---

<sup>2</sup> Ж., „Г. Стеван К. Христић о себи”, *Српски књижевни гласник* бр. 4, 1933, 79–80.



блику на ноге”. Сви кореографи који су је радили, радили су је са великим одушевљењем, залагањем и љубављу. То је без сумње наш најчешће извођен балет, само у Југославији доживела је *Леџенда* од 1947. до 1985. двадесет премијерних извођења. Ево неких података:

Место извођења	Датум	Број извођења	Кореограф
Београд	28. IX 1947.	351	Маргарита Фроман
Загреб	24. IV 1949.	54	Оскар Хармош
Љубљана	27. IV 1949.	48	Пиа и Пино Млакар
Нови Сад	20. IV 1951.	22	Марина Олењина
Сарајево	22. XII 1953.	98	Фрањо Хорват
Марибор	21. II 1954.	31	Ф. Хорват
Љубљана	30. VI 1954.	59	П. и П. Млакар
Загреб	28. VI 1955.	19	М. Фроман
Ријека	18. II 1956.	46	М. Кирбос
Скопље	25. V 1956.	32	М. Кирбос
Нови Сад	25. X 1961.	18	П. и П. Млакар
Ријека	9. XI 1963.	18	М. Кирбос (обнова)
Сарајево	16. XI 1965.	нема података	Ф. Хорват (обнова)
Скопље	20. XII 1966.	25	Георги Македонски
Београд	29. XII 1966.	58	Димитрије Парлић
Скопље	18. XI 1969.	47	Ф. Хорват
Марибор	26. XI 1976.	29	И. Отрин
Београд	30. X 1978.	65	П. и П. Млакар
Скопље	2. X 1979.	22	Д. Парлић
Загреб	27. XI 1980.	24	Д. Парлић
Нови Сад	30. III 1981.	14	Вера Костић
Сарајево	9. I 1982.	7	Ф. Хорват (обнова)
Београд	7. V 1985.	нема података	Д. Парлић

Мада штудије, ови подаци говоре сами за себе. Сви балети у земљи су се по неколико пута враћали *Охридској леџенди*.

Говорили смо о залагању и одушевљењу кореографа при стварању представе. Било би неправично ако не бисмо говорили и о самим извођачима. Они су својим залагањем и одушевљењем у великој мери придонели успеху Христићевог дела.

Били су то тада, у класичном смислу недовољно школовани али даровити играчи, који су играли пуним срцем и темпераментом. Будући да су

многи узети из фолклорних група, знали су како се игра фолклор. То се односи углавном на мушки део ансамбла, пошто су жене училе класични балет и биле као балерине професионалније. Али, једно важи за све. Код њих се осећала радост од игре и то је прелазило са позорнице у гледалиште. Слична ситуација била је готово у свим позориштима у земљи.

Што се првих послератних кореографија тиче, оне су биле у I и IV чину стилизовани фолклор. Кореографи су углавном исто желели да остану верни духу партитуре, да избегну чисти фолклор и да кроз стилизацију подигну игру на уметнички ниво. Наравно да је степен стилизације био од представе до представе различит – више или мање успешан. Прилаз самом делу зависио је свакако од самог ствараоца, његовог уметничког *creda*, резултат његовог школовања и приступа самом балету као уметности. Није се радило само о I и IV чину, дакле о фолклорним чиновима. Ту је био потпуно различит II чин – чиста класика, а III – дивертисмански. По партитури су то сасвим различити стилови. Христићева партитура има велики дијапазон; II чин стоји под утицајем импресионизма и заиста нема никакве везе са осталим чиновима. То је неким кореографима задавало доста тешкоћа у жељи да ипак створе балет који ублажава те стилске разлике. С друге стране, те стилске разлике допринеле су шароликости саме представе. Исто тако, различит је био приступ пантомимским сценама. Неки кореографи су их реализовали чак са драмским или оперским уметницима; дакле, као чисту пантомиму, док су се други трудили да кореографски реше и ове сцене, да би се што мање прекидао ток игре.<sup>3</sup>

Огромна је штета што ни једна од тих првих представа није остала забележена на филмској траци, као вредан документ о једном времену. Само уметнички пар Пиа и Пино Млакар бележио је своје кореографије Лабановом нотацијом, тако да су њихове кореографије и за касније генерације сачуване. Штета је, такође велика, што те забележене балетске представе нису доступне великом броју балетских стручњака, јер они не знају дешифровати Лабанову нотацију.

Године 1966. попела се *Охридска леџенда* на прсте. Жеља кореографа је била да направе „праву” балетску представу. О тим појединим представама, детаљније ћемо писати када будемо о свакој појединачно говорили. Уосталом, и 1933. године, у фрагментарном извођењу *Леџенде*, у кореогра-

---

<sup>3</sup> У оригиналну, четворочину *Охридску леџенду* композитор је увео на појединим местима, у првом, трећем и четвртном чину и мешовити хор (сопран, алт и тенор) без речи, лоциран углавном иза сцене, што се може видети у клавирском изводу (сачинио Илија Маринковић, Просвета, Београд 1964) и у партитури (Редакција и коректура Дејан Деспић, Удружење композитора Србије, Београд 1885). Међутим, ретко кад у пракси посеже кореограф за хорским учешћем у представљању *Леџенде*. Тако је било и код првог извођења.

фији Нине Корсанове, девојке су играле на прстима. У последњим извођењима била је *Леџенда* поново спуштена са палца на полупрсте.

Критике о првим послератним представама биле су углавном позитивне како у земљи тако и приликом многобројних гостовања у иностранству. На страни је и у срединама са највишим захтевима, представа деловала одушевљавајуће. Свежина Христићевог балета, његова изворност, искреност, виталност и непосредност биле су разлог великог интересовања за то дело. Чувени пијаниста Кендал Тејлор (Taylor), који је присуствовао једној представи, спречен путовањем да лично саопшти аутору балета, кога није познавао, своје одушевљење, написао је ове речи: „Желео бих да Вам кажем да никада нисам уживао у балету као прошле вечери, гледајући Вашу *Охридску леџенду*”. И сам Христић, путујући по земљи и гледајући различита извођења у нашим градовима, био је углавном увек задовољан.

Осврнућемо се на поједине премијере у нашој земљи, хронолошким редом, а о премијерама у иностранству писаћемо у границама које омогућава добијени материјал. Дакле, вратимо се у Београд на дан 28. XI 1947.<sup>4</sup> Прва послератна велика балетска премијера. Домаће дело. Први целовечерњи балет овог поднебља. Избор кореографије био је важан за праизвођење, јер од тога често зависи даљи живот једне представе. Избор је пао на Маргариту Фроман, уметницу, кореографа и редитеља, високу професионалку, озбиљног театарског посленика, човека огромног искуства, која се већ опробала у фолклорним балетима. Можда је важно да се са неколико речи осврнемо на живот ове уметнице.

Рођена у Москви 1900. године, по завршетку балетског школовања, наступа као солиста у московском Бољшом театру, а годину дана касније у трупи Дјагиљева са којом путује по Европи и Америци. Вративши се у Москву, формира своју трупу и 1921. године долази у Југославију где, у Загребу, оснива балет. Поставља убрзо балете из традиционалног великог репертоара. Кроз ових неколико реченица видимо да је Маргарита Фроман типичан представник класичног балета руског стила.

Може се раћи да је партитура *Охридске леџенде* и прављена по моделу великих руских балета, по моделу *Лабудовог језера*. Први чин је експозиција, овде стављена у Македонију, дакле у суштини сасвим оригиналан, досада невиђен на балетској сцени амбијент, други чин је класичан балет (одвија се на Охридском језеру, Н.М.), трећи чин дивертисман (на Султаном двору, у Цариграду, Н.М.) и четврти чин финале, опет у Македонији. Прича народна, једноставна и наивна, у ствари народна бајка, са срећним завршетком за љубавни пар. Музика раскошна, компонована са правим нервом за балет, за велики балетски спектакл. Маргарита Фроман је са великим ре-

---

<sup>4</sup> То је била свечана представа. Премијера је била 29. новембра 1947. Видети листе учесника у прилогу (Фусноте Надежде Мосусове, приређивача текста Ане Радошевић).

спектом и страшћу прионула на посао. Као консултанта за македонски фолклор узела је Димитрија Парлића, који је уједно играо главну мушку улогу, улогу Марка.<sup>5</sup> Она је са велики умећем оживела партитуру на позорници, поштујући и схватајући музику. Остала је верна партитури, без стремљења ка некој модернизацији у поставци, јер то и само дело у целини није тражило. Кореографија је била на високом професионалном нивоу. Кола у I чину била су стилизована, врло ефектно постављена – „на аплауз”, често завршавајући на рампи. Између игара биле су глумачки постављене пантомимске сцене. Други чин, који се одиграва у иреалном свету вила и русалки, био је чисти класични балет са солисткињом Звездом Даницом и примабалерином Бисерком, која туђућем Марку предаје чаробни цвет и чаробни мач, наравно после великог „pas de deux-a”. Трећи чин је дивертисман робиња, припадница разних балканских народа. Приведени су султану, Румунка, Бугарка, Гркиња и млади Грк, као и Биљана, који су у игри пред њим исказивали свој бунт, пркос, очајање и своју непокорност освајачу и тлачитељу. Овоме је претходила ефектна игра јаничара, а на крају следи улазак Марка, који са чаробним мачем побеђује јаничаре а са чаробним цветом ослобађа Биљану, која се тада претвара у грлицу. Овај чин је у ствари врхунац балета. Композитор је веома зналачки употребио мотиве балканских народа и дао кореографу велике могућности. Четврти чин је опет у селу, кореографски третиран као и први, са великим ефектним финалом. Прва је била премијера у главном граду Југославије.

---

<sup>5</sup> У разговору са приређивачем овог текста (телефоном, 11. августа 2002), А. Радошевић је рекла да је за чињеницу о Парлићевој сарадњи с Маргаритом Фроман чула од његове бивше супруге Рут (што значи да Аника није директно о *Легенди* разговарала са самим Парлићем), нити је присуствовала пробама балета. О Парлићевој сарадњи са Фроман може се прочитати и у успоменама Оскара Данона, *Ритмови немира*, забележила Свјетлана Хрибар, Београд, 2003. Међутим, да је Димитрије Парлић био консултант за *Охридску легенду*, свакако би био стављен на листу извођача. Зашто би на плакату стајало само име репетитора Анице Прелић? Критичари премијере не спомињу Парлићеву кореографску сарадњу, нити о томе има помена у књизи Милице Јовановић *Кореограф Димитрије Парлић*, УБУС, Београд 2002, 20. По речима самог композитора, Маргарита Фроман је познавала македонски играчки фолклор, пошто је имала прилику да га проучи на фестивалу у Битољу (Иванка Бешевић, „Домаћи балет на београдској сцени, разговор са Стеваном Христићем, композитором *Охридске легенде*”, *Глас*, 1947, 7). (Примедба Надежде Мосусове).

## БЕОГРАД

Народно позориште, 28. XI 1947. Свечана представа.

Подела на свечаној представи и премијери била је следећа:

Режија и кореографија: Маргарита Фроман к. г.

Увежбала: Аница Прелић

Диригент: Стеван Христић

Декор: Владимир Жедрински

Костими: Милица Бабић-Јовановић

### *Лица:*

Биљана	Паула Селиншек
Њен отац	Миливој Ивановић, члан Опере
Њена мајка	Јелена Николић-Бурза, члан Опере
Марко	Димитрије Парлић
Младожења	Зоран Николић
Мајка младожење	Јелена Вајс
Девер	Сима Лакетић
Буклијаш	Владимир Лебедев
Бисерка	Рут Парлић
Звезда Даница	Татјана Акинфијева
Султан	Николај Семењенко, члан Опере
Румунка	Тамара Полонска
Бугарка	Бојана Перић
Млада Гркиња	Татјана Акинфијева
Млади Грк	Душан Трнинић
Главни евнух	Љубомир Станишић, члан Опере
Главни јаничар	Бранко Марковић

Сељаци, сељанке, свирачи, јаничари, звезде, русалке, војници, стража, робови и војска.

У алтернацијама солистичких партија наступали су:

Биљана – Мира Сањина, Бојана Перић

Марко – Милан Момчиловић, Борис Радак

Бисерка – Катарина Обрадовић

Даница – Иванка Микић, Вера Костић, Магдалена Јанева,  
Косара Радивојевић

Вођа Јаничара – Градимир Хаџи-Славковић  
Гркиња – Јованка Бјегојевић, Љубица Стефановић, Фоска  
Хармел, Неда Чонић  
Млади Грк – Ивица Ганза, Миљенко Викић  
Румунка – Катарина Обрадовић  
Бугарка – Катарина Обрадовић

ГОСТОВАЊА У ЗЕМЉИ БЕОГРАДСКОГ БАЛЕТСКОГ АНСАМБЛА  
НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА СА ОХРИДСКОМ ЛЕГЕНДОМ

- 1950. Пула
- 1951. Ниш
- 1954. Суботица
- 1955. Дубровник (Летње игре)
- 1956. Панчево
- 1957. Дубровник (Летње игре)
- 1958. Пула (прва представа после композиторове смрти 25.  
августа. Стеван Христић је преминуо 21. августа, сахрана  
је била у Београду, 23. августа 1958).
- 1960. Загреб, Љубљана, Ријека, Пула, Панчево, Ваљево
- 1961. Земун, Крагујевац
- 1966. Крушевац (Слободиште), последња представа у  
кореографији Маргарите Фроман – 351. представа!

ГОСТОВАЊЕ У ИНОСТРАНСТВУ БЕОГРАДСКОГ АНСАМБЛА  
СА ОХРИДСКОМ ЛЕГЕНДОМ

- 1951. Единбург
- 1952. Атина
- 1953. Визбаден, Женева, Цирих, Салцбург
- 1955. Фиренца, Беч
- 1961. Каиро
- 1965. Барселона

Пре но што цитирамо делове из неких критика, осврнућемо се на неке играче – протагонисте.

Биљана: Паула Селиншек, Мариборчанка, балерина снажног талента, велике експресије, физички предиспонирана за балет, дивно грађена, са правим пропорцијама за балерину. Недовољно систематски школована, како је то и било са балетским подмлатком, али уметнички дора-

сла за највеће улоге. Она је играла са унутрашњим сагоревањем и технички је беспрекорно савладала кореографију Маргарите Фроман. Њена је Биљана била топла, искрена, мало опорна, у трећем чину драмска, снажна и борбена. У односу на Марка и њену љубав, једноставна, искрена и топла. Балерина која је прелазила рампу. Уметница којој је публика веровала. Заиста је за жаљење да је такав таленат, због болести, морао у првој младости и у самом почетку да напусти каријеру.

Марко је био далеко искуснији играч, македонског порекла, Димитрије Парлић. Он је у себи имао дух *Легенде*. То се осећало у духу играња кола. Као Марко био је заљубљен момак, са једном дозом хумора, ведрине и оптимизма. Игру са чаробним мачем (финале II чина) играо је са снагом и темпераментом. Био је у исто време нежан, али увек и духовит. Управо то је била одлика Парлићевог Марка – духовитост са једном дозом хумора.

Јаничар Бранка Марковића (изразитог карактерног солисте, који је дошао као врстан фолклорни играч у тада малобројни београдски балетски ансамбл и убрзо снагом свог талента постао првак у свом фаху), пленио је својим изразом гипкошћу тела и необичном физичком лепотом. Деловао је мужевно, снажно и крај тога еластично. Он је био тип играча, који се својом личношћу и лепотом наметнуо публици.

Осврнућемо се одмах и на алтернације главних личности.

Мира Сањина, друга Биљана, одиграла је далеко највећи број представа, како у Београду тако и на гостовањима, била је сасвим различита од њене претходнице. Њена Биљана била је у првом реду јако женствена, али јој је недостајала једноставност и искреност у главним пантомимским сценама. Њени покрети тела и руку били су меки и гипки. Из кретњи зрачила је жена а у целом III чину имала је драматичну снагу. Њена игра у том чину, била је мала драма за себе. Она је снагом своје јаке уметничке личности испуњавала позорницу и гледалиште. Пленила је публику и имала свугде огroman успех.

Милан Момчиловић, други Марко одликовао се топлином. Он је у свом односу према Биљани био пун нежности и лирског израза. Играч, сав „окренут балерини”. И у томе се изражавала његова мужевност. Био је изванредан партнер сав саткан од нежности и добротe. То је зрачило из њега. Прави лирски играч. Мање темпераментан, али пун поезије.

Бојана Перић, трећа и најмлађа Биљана. Она је незаборавна и непоновљива у свом наивном, чедном, искреном и дирљивом изразу. Невероватно спонтана и непосредна у пантомимским сценама, њена је Биљана била млада, сасвим млада и наивна девојчица. Њена драматична игра у III чину, пред султаном, деловала је трагично баш кроз ту своју девојачку, чак детињу наивност. Бојана Перић била је балерина специфичног, непоновљивог шарма.

Рут Парлић као Бисерка, била је прима балерина са врхунском техником. Улога Бисерке није ни тражила друго. Маргарита Фроман знала

је до максимума да искористи виртуозну технику Рут Парлић. Крајње музикална, она је суверено владала другим чином.

У оваквом приказу било би неправично не споменути балетски хор. То није био обичан балетски ансамбл. Сви су играли са толико жара, одушевљења и животне радости, да су дизали публику „формално на ноге”. То се дешавало и у срединама, у којима су наши ритмови необични и где не може да се говори о некој сентименталној вези између публике и приказаног на позорници. Играчи, тада мање школовани него данас, умели су да „запале” публику, а сваки од њих играо је као да представа зависи од њега. Ту успех није могао да изостане. И готово у свим критикама говори се о сјајним играчима београдског балетског ансамбла који је дао велики допринос, изузетном успеху *Охридске легенде*. То треба да буде забележено.

Сценографију су радили Владимир Жедрински, касније Сташа Беложански а трећу сценографију радио је Душан Ристић. На првом иностраном гостовању у Единбургу, 1951. године, сценографија Беложанског добила је аплауз на отвореној сцени.

Костими Милице Бабић-Јовановић били су живописни и она је свугде била запажена и одлично оцењена.

Наш познати музички критичар Бранко Драгутиновић писао је у *Полицији* од 4. децембра 1947. године опширну критику о праизведби *Охридске легенде*. Цитираћемо онај део критике који се односи на сценско извођење.

„Велики спонтани успех на премијери, показује да је *Охридска легенда* нашла пут до срца наше публике и да ће постати једно од најпопуларнијих и најрадије гледаних и слушаних домаћих дела.

Са именом Маргарите Фроман нераздвојно је везано стварање нашег оригиналног балетског израза и стила. Она је, поред осталог, поставила балете *Лицињарско срце* и *Имбрек з носом* Крешимира Барановића и велики балетски дивертисман у Коњовићевим операма *Кнез од Зетше* и *Кошћана*. Као кореограф *Охридске легенде*, Маргарита Фроман, са великом кореографском фантазијом и неисцрпном инвенцијом, на елементима народних игара, стилизовала је и широко обрађивала кола као велике играчке нумере ансамбла. Искоришћујући до максимума скучени простор наше сцене, она је водила, завијала и одвијала, преплитала и заносила, одвијала и састављала, груписала и истицала заталасане и ритмичком динамиком ношене плесачке линије играча. Поред веома успешних свих кола треба поменути и ратничку игру јаничара у III чину, у којој су искоришћени плесачки елементи Морешке, при чему је недостајао метални звук удара мача о мач.

Соло игре компоноване су такође из стилизованих народно-играчких елемената на основу дубоког уживљавања у њихово му-



зичко – играчку суштину. Од соло игара треба, пре свега, споменути игру са мачем, на завршетку II чина, интересантно кореографски постављену и дату са великим еланом, коју не би требало прекинути завршном статичком формулом, већ, напротив, наставити скоком у просцениум, при брзом спуштању завесе. Затим, низ соло игара у балетском дивертисману III чина, које, свака за себе и све скупа, представљају мало кореографско ремек дело. После осећајно меке, благе и оријенталски, пасивне игре одалиски и поменуте ратничке игре јаничара, румунска игра доноси изванредан прелаз из скрушености, туге и бола, у разиграни полетни пркос. Бугарка потенцира тај пркос до протеста, док је грчка игра, као контраст, сва у осећајно продубљеној пластици финих линија, да на крају Биљанина игра у великом драмском крешенду доноси сву неодољиву чежњу за слободом.

Фантастика II чина, остварена у стереотипном стилу класичног балета, најмање је оригинална и најмање успела. Иако се догађа на обали Охридског језера, она по сценографском, костимском и кореографском остварењу не одаје наш амбијент. То је био просто пренесен шаблон.

Скупне и соло игре значе изванредна кореографска остварења. Међутим, оне пантомимске везе између појединих игара далеко су мање успеле. Наш млади балетски ансамбл у својим пантомимским реакцијама, није могао, и поред инсистирања Маргарите Фроман, да се ослободи стереотипног шаблона...

У Аници Прелић, која је увежбавала *Охридску легенду*, Маргарита Фроман нашла је одличног сарадника.

Сценограф Владимир Жедрински дао је, пре свега, штимунг македонског села. Фантастици II чина недостајала је локална атмосфера, а сцени у султановој палати, јарки оријентални колорит.

Млади балетски ансамбл дао је максимум. Он је са крајњим залагањем снага и техничких знања, са неодољивим еланом и лепом уиграношћу остварио велике скупне игре.

Од солиста треба пре свих поменути Паулу Селиншек, дубоко емотивну у играчком и пантомимском тумачењу Биљане; Димитрија Парлића, темпераментног, полетног и изразитог Марка; Тамару Полонску (Румунка), Бојану Перић (Бугарка) и Татјану Акинфијеву (Гркиња), које су се искрено уживљавале у осећајну и плесну суштину интерпретираних игара.

Бисерка, Рут Парлић, остварена у чистом класичном стилу, технички изванредно.

Малу комичну епизоду у I чину донели су интересантно Сима Лакетић (Девер) и Владимир Лебедев (Буклијаш).

Пантомимски изразит Миливоје Ивановић (Биљанин отац), иначе одличан играч, са старачким дертом ухватио се у завршно коло.

Као диригент, Стеван Христић био је у главним линијама, аутентични тумач свог дела. Са интересовањем очекујемо интерпретацију Крешимира Барановића.<sup>6</sup>

Руководство Београдске опере учинило је све да достојно изведе једно репрезентативно дело.”

Цитираћемо и неке критике са иностраних гостовања.

*Edinburgh Evening News*, 4. IX 1951, Единбург:

„Југословенски балет започео је своје кратко гостовање у Емприге-театру прошле вечери са једном бајком из њихове земље – *Охридском леџендом*.<sup>7</sup>

Многобројна публика се узбудила ведрином покрета сеоске игре, савршенством више формалног балета и складном хармонијом боја сценских приказа.

Овај балет је једноставна љубавна прича и уметници који су тумачили главне улоге – Мира Сањина и Димитрије Парлић – вајали су срећу заплета, очај, херојство и страсну љубав са изграђеном уметношћу.

Исто тако, дивна је била игра великог балетског хора, те с правом можемо веровати да ће гостовање овог ансамбла остати незаборавно код оних који су уживали у срећи која им је пружена, као и код свих уметника који не могу сумњати у одушевљење публике и у топлину дочека овога града.”

*Ethnos*, 18. X 1952. Атина:

„Прексиноћ у позоришту ‘Олимпија’ музички је уздрхтала душа српског народа: оживеле су све приче, игре, ритмови и мелодије Балкана. Оживоторио их је сјајан мајстор Стеван Христић а интерпретиране су од стране балета Београдске опере на изванредан начин, што је пружило неизмерно задовољство Атинској публици.

У првом реду истичу се носиоци главних улога: јако изразита првакиња Мира Сањина као Биљана и Димитрије Парлић као Мар-

---

<sup>6</sup> Христић за свој балет није уступао никоме место за пултом, ако је био у питању београдски ансамбл. Био је позиван да диригује *Леџенду* и на гостовањима, са другим оркестрима. (Н.М.)

<sup>7</sup> Балет београдске Опере попуњен неколицином играча из Загреба и Љубљане, појавио се у Единбургу на међународном фестивалу (*Edinburgh International Festival of Music and Drama*, Empire Theatre, 20<sup>th</sup> August to 8<sup>th</sup> September 1951) под фирмом „Југословенски балет”. Видети листу у прилогу. Христић је са Шкотским националним оркестром дириговао све четири представе свог балета. (примедбе Н.М.)

ко. Они су били врло леп пар изразитих играча који су се нашли у свом елементу, интерпретирајући лепе ритмове своје домовине.

Поред њих Рут Парнел, Полонска, Перић, Марковић и Хаџи-Славковић својом игром изванредно су допринели успеху овог дела. Мора се подвући и врло лепа интерпретација грчке фруле, младих заробљених Грка – Јованке Бјеогојевић и Душана Трнинића....

...*Охридска леџенда* је пуна живих ритмова, боја и мелодијског осећања и служи на част не само композитору него и целом музичком стваралаштву Југославије.

Оркестром је дириговао са младалачким еланом сам композитор Стеван Христић. Од стране публике дата је права апотеоза његовој личности којом се изразило дубоко поштовање композитору, као изванредном представнику савремене музике његове домовине.”

Салцбург, мај 1953:

„...Музика Стевана Христића, који је написао и либрето, делује као симфонија пуна боја, која у разноликим формама, све елементе преноси на играче који је остварују на сцени...”

*Wiesbadener Kurier*, 7. V 1953, Визбаден

„Национална уметност игре из Југославије. Дивно шаролики деби Београдског балета са *Охридском леџендом*. Први пут се налази Београдски балет у Немачкој. Први пут доживели смо га синоћ на сцени Wiesbadenskog великог позоришта.

Био је то шаролики колорит југословенске играчке уметности, која је очарала. Изабране фигуре – витке и пуне играчке енергије, спојиле су се у ритму, у скоковима, са живом грацијом у једној плесној драми, која нас је пренела у турску прошлост Македоније и Балкански оријент је оживео на фасцинантан и често величанствен начин. Аплауз је био због тога веома јак и дуготрајан. Београђани су свесно ставили *Леџенду* на почетак гостовања. То је дело које се надахњује фолклором.”

У даљем тексту упоређују Београдски балет са балетом Народног позоришта из Прага.

„Природна музикалност, виталност и дубоки корени са домаћом традицијом. Кореографски и технички на високом нивоу у дивном жарком колориту костима јужне Србије и Македоније (...) Музика Стевана Христића, који је и писао либрето, подсећа на симфонију пуну боја.

(...) Све заједно подсећа на сликовницу коју листамо, лист по лист, живо преточену у режију и кореографију М. Фроман. И декор и палата султана, све је радосно, шарено. То је уживање Славена у шаренилу.

(...) С народним сценама почиње балет и завршава сеоском свадбом. Између тога класични балет са Рут Парнел, која игра са очаравајућом грацијом, а витка и лепо грађена Иванка Микић као Звезда Даница лебди преко позорнице. Следе игре народа, Бугарка, Румунка, Гркиња и Грк, који играју пред султаном. Снажно деловање не изостаје када својом уметношћу испуњена млада створења, као Бојана Перић, Тамара Полонска, Јованка Бјегојевић и Миљенко Викић играју своје солистичке нумере. Својим ритмом одушевљава игра мушкараца, игра са мачевима и народна кола која су играли младићи, витки али снажни у разантном ритму и ковилтацу.

Мира Сањина и Милан Момчиловић су љубавни пар. Она, Биљана са нежним тамно осенченим шармом, он, Марко младалачке енергије и прожете славенском меланхолијом. Изваредан је био Бранко Марковић као вођа јаничара. На крају опет игра девојака и момака из народа. Разумљиво да након завршене сцене, постављене у великој градацији, избија прави оркан аплауза, а међу играчима се појављује Стеван Христић.”

*Courrier* (Женева), 7. IX 1953. Хвали највише фолклорне чинове које сматра шармантним и да дају нешто аутентично за западни свет. Сматра други чин најслабијим а у трећем чину нарочито истиче мушки ансамбл:

„(...) и ми смо толико размажени честим доласцима балета Париске опере тако да нас показивање класичног балета приморава на упоређивање, што је чак смешно...Али, ипак балет Београдске опере приредио нам је лепе и интересантне тренутке и то у вези фолклора и свог непогрешивог извођења, типичним костимима и својом једноставношћу, која је тако симпатична.” (Гмс)

## СА ГОСТОВАЊА У БЕЧУ 1955. ГОДИНЕ

*Der Abend*, Беч

„Југословенски национални балет у Фолксопери”. „Фолклористичка наслада за очи”... Стара култура југословенских народа није остала окамењена у древним рушевинама, споменицима, надгробним каменовима, она живи и данас у старим народним легендама, у народним играма и песмама. Једну од ових народних балада, Охридску легенду употребио је композитор Стеван Христић као саже (sujet) за свој балет у четири чина. Ради се о старој, вечитој теми: верна љубав (овде сиромашног сеоског момка Марка према богатој сеоској девојци Биљани), која савлађује све препреке, чак и отмицу девојке од јаничара. На ту тему је Христић написао музику, која стоји у уском контакту са југословенском, али и румунском, бугарском, грчком и турском народном музиком. Величанствено деловање балета долази и са сцене. Ша-

роликост народних костима, упечатљива пантомима, која носи радњу, као и кореографија Маргарите Фроман, која се надахњује фолклором, и која посвећује исту пажњу ансамблу и солистима – све је то допринело серијском успеху овог балета, не само у Југославији, него широм Европе. Дивимо се лаким, еластичним покретима играча у свадбеној игри, челичној еластичности јаничара, која се граничи са артизмом, вилинској љупкости Русалке и исто тако солистима. Рут Парнел је класична балерина светског формата, Мира Сањина као Биљана, час дивље страсна, час зачуђујуће лака и окретна. Милан Момчиловић, њен конгенијални партнер и грчки пар (Јованка Бјегојевић и Ивица Ганза) играли су величанствено. Није чудо да је одушевљење од чина до чина расло и што су после завршетка представе више пута позивани пред завесу солисти и композитор Стеван Христић”.

*Volksblatt* пише под насловом: „Свечаност и игра: Охридска легенда”.

„Ко је могао друго да очекује, него лепе људе у прекрасним костимима, игру боје и страсти, музику блиску народу, и најизразитију у ритмичким детаљима. Христић за пултом дао је аутентичну музичку интерпретацију, која ипак није могла да сакрије слабости партитуре, пре свега у лирским деловима.

Мира Сањина и Милан Момчиловић били су изврстан пар вечери. У кругу Русалки обрадовале су Бисерка Рут Парнел и Иванка Микић као Звезда Даница. Виртуозно је играо Бранко Марковић, вођа јаничара. Изврсне су биле и епизоде, суседи Југославије, Румунка, Бугарка и Грчки пар”.

*Kulturkritik* пише после препричавања садржаја:

„Стеван Христић није могао да доведе свој београдски оперски оркестар и оркестар Фолксопере није се у неколико проба могао услагласити са играчима. Играчи, добри играчи, труде се да се сроде са мало страним звучним телом. Успевају. Али једна целина не постају.

Од играчица одушевила је Мира Сањина (Биљана). Класична балерина Рут Парнел (Бисерка) и три представнице народа Балкана, Румунка, Бугарка, Гркиња (Обрадовић, Перић, Бјегојевић) показале су исто као играчи Момчиловић (Марко) и Марковић (вођа јаничара) значајно умеће. Посебну похвалу заслужује буколичка игра заробљеног Грка (Ивица Ганза). Нешто конвенционална кореографија, пружила је овим уметницима само у националним народним играма пуну шансу.” (Кауер)

*Neuer Kurier* пише под насловим „Тријумф играчког виталитета”:

„Охридска легенда Стевана Христића отворила је гостовање Београдског балета. Мисао да се ова играчка легенда стави на почетак

гостовања била је утолико срећнија, уколико су Југословени кроз њу могли да покажу свој исконски однос према игри као уметничкој форми. Народна игра остала је победник у овој представи. Био је то доживљај видети поносито држање жена, изразитост њихове мимике и уживати у снажној мушкости играча, њиховој виталности и њиховом природном односу према играчким покретима...”

Пошто је дао неке критичке примедбе на кореографију II чина и на костим Бисерке, критичар је констатовао да су костими били, иначе, свечаност за око.

„(...) Инспирирана фолклором, музика Стевана Христића, својим ритмичким покретима пружила је велике могућности за играчка развијања, то је ’музика за употребу’ у најбољем смислу те речи.”

*La Nazionale*, Фиренца 13. V 1955.

„... Фолклорном основом и структуром изразито наративног карактера, музика припада технички и естетски веристичком стилу, нарочито у хармонији и инструментацији...”

Поводом десетогодишњице извођења *Охридске леџенде* „Вечерње новости” од 23. XI 1957. године под насловом: „Деценија *Леџенде*” пишу:

„Кажу да један једини човек није гледао *Леџенду* (видети фусноту 4, на стр. 11, Н.М.). Њен аутор. Он је дириговао гледајући само у партитуру и ниједном није подигао поглед ка позорници. Читаву деценију је пунила Народно позориште и побирала аплаузе на сценама Единбурга, Атине, Висбадена, Фиренце, Беча, Салцбурга и других градова Европе. Свежина овога балета, његова изврсност, једноставност, искреност, виталност и непосредност су разлози непресушног интересовања за њега. Можда је зато и *Легенда* постала легендарна...”

*Полиџика* од 21. IX 1963. године доноси чланак поводом тристоте представе *Охридске леџенде*:

„(...) Ова прапремијера (мисли се на прво извођење 1947. године.– Н.М.) уствари означава прекретницу за Београдски балет. У том ансамблу, уз професионалне, школоване играче, било је доста аматера из фолклорних друштава. Биле су то још послератне године, када су се чланови балета хранили по мензама, становали у заједничким становима и по неки још носио војничку униформу”.

У чланку се даље поставља питање:

„Зашто је *Леџенда* доживела толико успеха?”

Питање из тог међунаслова постављено је многима. И ти многи дали су готово сличан одговор:

„Балет је писан по музици која је овде вољена, а аутор му је спретно дао једну слободољубиву симболику, одредивши радњу која би заиста увек могла да има успеха у извесним послератним временима”.

Под насловом „Амбасадори наше културе” пише у истом чланку даље:

„Кад је 1951. године наш Балет кренуо на његово прво гостовање у иностранству, наде су биле скромне и мале. Међутим, успех је превазишао сва очекивања.

Наравно, од некадашње до данашње представе, пређен је напоран пут уздицања квалитета. Данашња представа – ова сад, која се почетком сезоне са толико љубави обнављала, усавршавала и освежавала – ипак веома личи на ону давну, од пре готово шеснаест година.

Стари наш диригент Христић био би задовољан када би видео наше напоре да његова представа и тристоти пут заблиста пред публиком. Онако како је он то желео – рекао нам је један од солиста балетског ансамбла Београдске опере.” (Ј.М.)

*Охридска леџенда* снимљена је на плоче РТБ под диригентском палицом Живојина Здравковића исто тако, у неколико наврата, емитована је и преко телевизије.

*Борба* 24. IX 1963. под насловом „Премијерска атмосфера” доноси напис о тристотој представи изведеној 21. IX 1963. под диригентском палицом Оскара Данона.

„Када је 28. новембра 1947. на свечаној праизведби *Охридске леџенде* публика одушевљено поздравила извођаче и ауторе првог националног балета после Ослобођења, поред објективне вредности овог сценског – музичког дела, мало ко се могао надати да ће оно толико пунити кућу на Тргу Републике, а и заслуживати позитивну реч домаће и иностране критике. Последња представа, 300-та на матичној сцени имала је премијерски карактер не по новој подели, сценографији или костимима, већ по узбуђењу које је подједнако владало у препуном гледалишту и на сцени, а потврдила је још једанпут сценску лепоту и изражајност тог нашег балета и дала подстрека свима онима који размишљају о даљем развијању и неговању нашег националног израза у балетској уметности.

Представа *Охридске леџенде* у извођењу чланова Београдског балета носи посебан печат кореографа Маргарите Фроман, која је успела да у нашем играчком фолклору нађе карактеристичне елементе за успешну стилизацију, којој би, можда, данас могли замерити извесну једноставност али не и неосетљивост за богатство изражајних форми својствених нашој народној игри.

Извесном прерадом у другом чину Вера Костић (примабалерина београдског балета, од 1959. године и кореограф, Н.М.) је поку-

шала да у игру женског ансамбла унесе више покретљивости не одступајући од оригиналне кореографије када су у питању солистичке нумере, што још увек не представља дефинитивно и успешно решење тог одломка балета. По нашем мишљењу њега би или требало сачувати онаквог какав се изводи од премијере, са свим уоченим недостацима, или га треба коренито мењати у једној новој кореографској верзији целог балета. Верзији која би по угледу на позитивне стране досадашње поставке унела елементе надахнутије сценске стилизације нашег пребогатог играчког фолклора.

Од диригената Оскара Данона, Богдана Бабића, Душана Миладиновића и Даворина Жупанића, који су после смрти Стевана Христића, преузели диригентску палицу, костимографа Милице Бабић, сценографа Владимира Жедринског, Сташе Беложанског и Душана Ристића, многи чланови Народног позоришта суделовали су у извођењу *Охридске легенде*, па је тешко издвојити све оне који су допринели да се ово дело одржи толико година на репертоару. Први протагонистички пар, Паулу Селиншек и Димитрија Парлића (који због болести више не наступају као активни играчи), памтимо по спонтаности и полетној изражајности.

Мира Сањина и Милан Момчиловић су се озбиљношћу зрелих уметника уносили у интерпретацију главних улога у *Охридској легенди* искуство богате играчке каријере, као и Бојана Перић и млади играч Борис Радак који дуги низ година успешно остварују ликове Биљане и Марка. Такође треба поменути Рут Парнел која је лепршавошћу своје класичне технике била дуго незаменљива Бисерка.

На јубиларној представи Мира Сањина и Милан Момчиловић одлично су остварили своје партије док су Тамара Полонска (Румунка) и Бојана Перић (Бугарка), које су и на премијери играле исте улоге, унеле у своју игру одушевљење и осећајност истинских уметница. Јованка Бјегојевић и Душан Трнинић су нам у краткој лирској игри младих Грка пружили тренутке посебног уметничког доживљаја кроз пластичност, мекоћу и стилску истанчаност својих покрета, што је представљало један од врхунских домета ове јубиларне вечери. Катарина Обрадовић (Бисерка) испољила је завидну мирноћу у класичној игри док је Магдалена Јанева (Звезда Даница) била сигурна у рановрсним техничким фигурама. Бранко Марковић (Вођа јаничара) дао је замаха свом играчком темпераменту, док је Сима Лакетић, од премијере незаменљив у улози Девера, показао како једна епизодна партија може бити истанчано вајана до правога уметничког подвига.

И, на крају, али не на последњем месту, треба нешто рећи и о онима који су привидно у сенци солиста а у ствари представљају актере многобројних кола и плеса којима је проткан овај балет. Реч је, наравно о ансамблу Београдског балета који је на јубиларној представи дао све од себе, те се захваљујући њиховој играчкој полетности није могла осетити



‘старост’ ове представе. У њиховим редовима могли смо запазити сем већ поменутих, Стефанију Црњанску, Лизу Барановић, Јелку Анђелковић, Неду Чонић, Косару Радивојевић, Даринку Боц, Светозара Добровољца и Драгана Ђулића који ‘у својим ногама имају’ свих тристотина извођења *Охридске леџенде*, а који су на јубиларној представи играли са истим одушевљењем као и на премијери не уступајући у играчкој полетности својим млађим колегама из ансамбла на које су током ових шеснаест година преносили своја играчка искуства.” (Милица Зајцев)

Из ових неколико написа може само делимично да се осети заиста тријумфални поход *Охридске леџенде* кроз земљу и иностранство. Можда је у послератним годинама деловала као освежавајуће пиће, као нешто што испуњава срца радошћу и пружа неколико часова правог уживања за очи и уши. Ова прва *Охридска леџенда* је сигурно имала своје слабости и није баш извесно да ли би одговарала данашњем укусу публике, али је она у том периоду одиграла огромну улогу, пунећи позориште до задњег места и увек спремна да спасе неку, из техничких разлога, отказану представу. Исто тако била је то представа која је приликом посете високих страних државника репрезентовала нашу музичку сцену. Она остаје забележена у аналима београдског Народног позоришта као непоновљен успех домаћег музичког дела. Доживела је 351 извођење.

Следила је нова премијера:

## ЗАГРЕБ

Хрватско народно казалиште

24. IV 1949.

Кореограф и редитељ: Оскар Хармош

Диригент: Борис Папандопуло

Сценограф: Владимир Жедрински

Костимограф: Инге Костинчер

### *Лица:*

Биљана	Ана Роје (Невенка Бићин, Вјера Марковић, Анђелка Илић)
Марко	Ненад Лотка (Звонимир Потковац, Веселко Суљић)
Иван	Звонимир Потковац (Ладислав Сертић)
Отац младожење	Драгутин Крелиус
Мајка младожење	Вукица Марков
Кум	Рудолф Зупчић
Бисерка	Олга Орлова (Соња Кастл, Златица Степан, Ђурђица Лудвиг)

Звијезда	Вера Вајић (Ђуђица Ђурђан, Тоска Филипанчић)
Султан	Милан Грбец
Везир	Ивица Киш
Јаничар	Фране Јелинчић (Ладислав Сертић) Невенка Биђин (Злата Лановић, Мери Шемхера, Мирјана Данчуо)
Бугарка	Јелена Зечић (Вјера Марковић)
Грк	Мирко Шпаремблек (Веселко Суљић, Маријан Јагушт)

Напомена: име и презиме балетског играча у загради је алтернатија. (А. Р.)

Из програма се види да је на тој представи радила врсна екипа стваралаца и извођача. По речима Оскара Хармоша, сам Христић, који је дириговао на премијери био је одушевљен представом. Хармош убраја *Легенду* међу своја најбоља остварења. Други чин се играо „под водом” у стилу великог спектакла. Са овом представом гостовао је загребачки балет 5. и 7. VI 1949. У Београду, 28. VIII и 1. IX 1949. у Пули. Укупно су у овој режији одигране 54 представе.

Ни до данашњег дана (октобар 1983.) нисмо могли доћи до ближих података о представи.

Три дана након премијере у Загребу:

### ЉУБЉАНА

Словенско народно гледалишче

Опера Љубљана 26. IV 1949.

Кореографи: Пиа и Пино Млакар

Диригент: др Данило Швара

Сценограф: Владимир Жедрински

Костимограф: Милица Бабић-Јовановић

#### *Лица:*

Биљана	Мајда Шкерјанц
Марко	Стане Полик
Биљанин отац	Павел Облак
Биљанина мати	Силва Јапелъ
Иван	Славко Ержен
Кум	Алберт Ликавец
Чауш	Јака Хафнер
Иванов отац	Славко Штрукељ

Иванова мати	Албина Вртачник
Звезда Даница	Вероника Млакар
Бисерка, језерска вила	Татјана Ремшкар
Велики везир	Иво Анжловар (оперски певач)
Надзорник харема	Антон Прус
Вођа јаничара	Славко Ержен
Румунка	Бреда Шмид
Бугарка	Мерцедес Лупша
Гркиња	Наташа Голија
Грчки пастири	Јака Хафнер, Метод Јерас, Хенрик Нојбауер, Ј. Јанежић

Модерно школовани играчи и кореографи дали су представи потпуно другачији ток од предходних. Љубљанска представа била је по концепцији потпуно различита у приступу самом делу. Имала је један континуирани ток без оптерећења пантомимским сценама, са нешаблонским решењем другог чина. Христић се тада вратио са премијере веома задовољан и увек је истицао решење другог чина у кореографији Пие и Пина Млакара. Када је *Охридска легенда* требало да буде постављена у Пољској, Христић је тражио да Млакареви буду кореографи представе, што су они због других обавеза морали да одбију. Чињеница да је аутор тражио Млакареве за пољску премијеру говори сама за себе.

Пиа и Пино Млакар су произашли из сасвим друге школе него кореографи других представа. Њихово гледање на балетску уметност се битно разликовало.

Ево шта пише Млакар у свом првом сусрету са Христићем који се одиграо давно пре рата:

„О балету су углавном његове речи исказивале да је то њему омиљена декоративна театарност. Мени се то није свиђало, али у начину како је говорио, видео сам да сматра балет за важан саставни део сваке праве оперске куће (...) У то време београдски балет имао је репертоар који су Руси пренели и постепено увежбали у Београду. Био је то велики културни и пионирски рад. Почела се васпитавати публика и мало по мало долазио је домаћи балетски нараштај. Коликогод је то било хвалевредно и добро, ипак се појављивало питање докле ће владати искључиво овај укус и овај помало шаблонски репертоар.”

То тада сасвим млади, али већ успешни играч и кореограф Пино Млакар није могао да прихвати. „Околина је тражила нова домаћа дела а иста околина и околности знали су их спречавати.” О Христићевој музици, наиме о *Охридској легенди* коју је упознао касније, Млакар каже:

„Широко и присно му врије мелодија, носи је срце што куца и осећа животни ритам плеса. Балет је осећа као своју увек тражену музику. Срећан случај, реткост и драгоценост ...)” Даље каже за послератну *Леџенду* и Христића: „Је ли био спреман на то да ће морати много шта мењати и одступати од својих метафора? У театарској пракси постоји на име померање од замишљене представе до реално изведене представе. Дозвољено је мењање испуштање, додавање. Али увек са предпоставком да ће се што јасније изразити језгро дела. Где лежи у балету то језгро? У фабули? У сценарију? У музици? У игри?”

Даље пише:

...„Разуме се да је коло плесни фактор али морамо се упитати да ли је фолклорни плес оно што може задовољити и оправдати кореографску реализацију ове лепе легенде? Не да не бих ценио плесни фолклор, напротив, он је ризница за много шта у нашем балетском језику, али не овакав у таквом обиму како се то урадило у *Охридској леџенди*.

При реализацији ове *Леџенде* дошло је до померања и превагнуо је фолклорни кореографски елемент. Али, балетска уметност је код тога остала само као згодна али примитивна девојчица. Поезију и етичку драматику ове легенде, све је то превише било изједначено са декоративношћу, темпераментом и театралношћу шаблонског порекла. Али сва је срећа, да музика и сценарио, дело штампано пред нама, остављају отворене могућности да се и поезија и лирика и драматика испричају балетским језиком (...)

Што се другог чина тиче, каже:

„(...) Ми у Љубљани настојали смо да се што више приближимо једној хармонији са фабулом и музиком.”

Што се трећег чина тиче, који је био бачен у екстеријер каже у истом чланку:

„Уместо да сам султан бира своју миљеницу из масе поробљених девојака, на невеликој сцени, сада смо добили место где везир сакупља робље и одабира девојке за султана. То више није дивертисман, већ кобна прошлост Балкана. И баш је то садржина Христићеве партитуре трећег чина *Охридске леџенде*.”<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Текст делимично цитира А. Р. из рада Пино Млакар, „Однос према проблеми балета”, поводом смрти Стевана Христића, *Звук*, број 21-23/1958, стр. 20-23. Последњи пасус не припада том чланку, вероватно је део неког разговора.

У овим кратким деловима из чланка Пина Млакара, осећа се сензибилитет уметника и његов приступ балетској уметности, те и кореографији *Охридске леџенде*.

Пиа и Пино Млакар имали су сасвим модеран, нешаблонски приступ делу, а да га ипак нису изневерили. Легенда је са огромним успехом играна 48 пута. На жалост, не располажемо ни једном критиком. Она не постоји ни у архиви љубљанске Опере ни у Гледалишном музеју.<sup>9</sup>

Након две године, нова премијера *Охридске леџенде*, припремљена је у Српској Атини.

## НОВИ САД

Српско народно позориште, 20. IV 1951.

Режија и кореографија: Марина Олењина

Диригент: Предраг Милошевић

Сценограф: Владимир Маренић

Костимограф: Милица Бабић-Јовановић

### *Лица:*

Биљана	Јелена Главонић
Марко	Крста Кузмановски
Бисерка	Анита Грахек
Звезда Даница	Јелена Андрејејев
Румунка	Маргита Братоножић
Бугарка	Јелена Андрејејев
Гркиња	Анита Грахек
Грк	Борис Радак

Нови Сад је у року од тридесет година доживео три премијере овог дела. 20. априла 1951. године дигла се завеса да прикаже први велики балет са потпуним младим и неискусним ансамблом, на чијем је челу стајала искусна уметница, предратна прва солисткиња Београдског балета, Марина Олењина. Она је студирала балет у московској Императорској школи и суверено владала сценом. Марина Олењина је била тип

---

<sup>9</sup> Љубљански балет је са овом представом *Леџенде* гостовао 1950. године 2. јуна у Грацу и 4. јуна у Клагенфурту (Аустрија). У Љубљани је 17. јуна 1950. гостовао са *Легендом* београдски балет Народног позоришта (за ове податке дугујемо захвалност др Хенрику Нојбауеру). Љубљанско извођење *Леџенде* у Аустрији било је прво представљање Христићевог балета у иностранству. (Н.М.)

уметнице која је сагоревала на послу а потпуно предавање игри тражила је и од својих играча. Није знала за компромис.

Једна новосадска критика из пера др Илије Маринковића говори о представи у суперлативу. О самом делу пише:

„Гледаоцу који први пут слуша и гледа овај балет, није тешко да одговори на питање, зашто је оно тако значајно и шта је то што из њега излази и мами одушевљење и признање. То је присан контакт између композитора и публике који је остварен у овом делу, искреним музичким језиком, европским по техничким средствима а ипак локалним по разумљивости и богатству музичких елемената, у којима се одражава карактеристика српске мелодике и ритмике”.

Даље пише о либрету у којем је дошао до изражаја и књижевнички таленат композитора Христића, спреман...

„да из легендарног народног предања створи живу, симболичку подлогу за цртање и приказ историјских страница из српске прошлости и да на крају верујући у борбеност и снагу народа главном јунаку да у руке победни мач, којим ослобађа од турског ропства свој народ”...

Или каже:

„Ако се дода још и урођени Христићев смисао за јасно и логично изражавање музичким језиком, његово дугогодишње искуство као познаваоца сцене и законитости спектакла, његова представа о томе, којим путевима и на који начин треба тежити и ићи при остваривању не само балетског дела, већ и оперског па и сценског уопште – онда је лако видети зашто *Охридска легенда*, на тако снажан начин буди естетска осећања у нама, али не увек истом јачином, што зависи од реализатора, који остварују Христићеву замицао, од садржине у либрету и у партитури, од режије, кореографије, ансамбла и солиста”.

И о диригенту Предрагу Милошевићу говори у суперлативу. О кореографу Марини Олењини каже:

„...она са поносом у свом дугогодишњем раду као кореограф и педагог може да забележи још један празнични дан и значајан успех, можда много већи него што то изгледа на први поглед. Од младог такорећи почетничког ансамбла захтевати напоре да оствари игру за балет *Охридска легенда*, мора се признати, био је подвиг, који је у целини потпуно успео”.

Похвално се изражава о Биљани Јелене Главонић и Марку Крсте Кузмановског. У једној реченици се похвално изражава о свим осталим играчима. Хвали декор Владе Маренића и костиме Милице Бабић – Јовановић.

Ова критика није у ствари права балетска критика, иако се ради о великом балету, али даје ипак целовиту слику. Допуњују је драгоцене речи Жарка Миленковића, иначе блиског сарадника Марине Олењине, који каже:

„Марина је балет у Новом Саду формирала од расформираног ансамбла ЈНА у Београду и неколико ученика Балетске школе у Новом Саду. То је био ансамбл бивших фолклораца с малим техничким могућностима, али великим срцем и заносом за игру. Марина је те особине користила и направила једну врло живу и темпераментну фолклористичку представу која је могла да узбуди. Радећи са фолклорцима, Марина је од њих узимала оригиналне кораке и елементе, затим их је стилизовала и модификовала те тако правила представу, држећи се строго либрета. Игре су биле изузетно тешке, са веома много чучњева и скокова, па је мушки део (ансамбла – Н.М.) после представе по десетак минута остао седећи на сцени да дође к себи и оде до гардеробе.

У другом чину једино је Бисерка колико – толико могла да игра на прстима, а остале девојке не.” (Цитат из писма Жарка Миленковића упућеног А.Р. )

Ова представа изведена је 22 пута.

Следећа премијера *Охридске легенде* одржана након две и по године.

## САРАЈЕВО

Народно позориште, 22. XII 1953.

Кореографија и режија: Фрањо Хорват

Диригент: Иван Штајцер

Сценограф: Сташа Беложански к. г.

Костимограф: Хелена Ухлик – Хорват

### *Лица:*

Биљана	Јитка Ивеља (Катарина Коцка, Неда Јањић)
Марко	Ивица Ганза (Срећко Ђурчић, Драго Болдин, Антун Маринић, Ђорђе Милошевић, Славко Перван)
Младожења	Петар Клоц
Отац младожење	Сретен Нинковић
Буклијаш	Фердо Имамовић
Бисерка	Хелена Ухлик-Хорват (Неда Јањић, Суада Кавазовић)

Звјезда Даница	Убавка Јањић-Миланковић (Минка Камберовић, Џенифер Лав)
Султан	Миле Цвијић
Главни јаничар	Драго Болдин
Главна одалиска	Тери Ликар
Румунка	Драгица Елез (Ксенија Дупланчић)
Бугарка	Ксенија Дупланчић (Зинаида Самоковлић)
Гркиња	Шаза Алагвић (Невенка Петровић)
Грк	Ивица Рауниг
Тупанција	Ђорђе Милошевић
Циганке	Драгица Елез, Тери Ликар, Деса Тишма
Коловођа	Ђурчић Срећко

Сарајевски балет био је 1953. године сасвим млад ансамбл са три солисткиње, тројицом солиста и ансамблом који је бројао 19 играчица и 16 играча. Са тако младим и малим ансамблом прићи једном великом балетском спектаклу као што је *Охридска легија* била је велика храброст и нимало лак задатак. Фрањо Хорват, кореограф – исто тако веома млад, решио га је тако добро да је Христић, очито веома задовољан целом представом, оставио тантијеме у висини од 25% Сарајевском балету. Тај његов гест довољно говори за сам квалитет представе.

Хорват се веома солидно и крајње савесно спремио за тај тежак задатак. Консултовао се са аутором и предложио нека скраћења у другом чину која је Христић прихватио. Остало је ишло све по партитури али без хора, због помањкања простора.<sup>10</sup>

Као кореограф модерног сензибилитета није могао да прихвати да дело постави као што је у ствари написано; играчке нумере, па пантомимске сцене итд, а нарочито трећи чин, који је по делу у ствари дивертисман. Он се трудио да повеже игре, да не буде ни једне нумере, да све акције имају „своје зашто и зато”, свој узрок и последицу. Као пример, рецимо коло „Грлица” из првог чина, постављено је као игра пркоса, на коју Марко позива остале момке, као претњу оцу, који му ускраћује пристанак да се ожени Биљаном. Чак и трећи чин, дивертисмански компонован, тежио је да реализује у једној драматуршкој целини. Дао је велики значај робљу, које, остајући на сцени, својим ангажманом повезује све игре (Бугарка, Румунка, Гркиња, Грк). Исто се тако уплиће игра главног јаничара у радњу.

---

<sup>10</sup> У вези са хором видети ф. 2. Што се тиче скраћивања у другом чину балета, било је о томе говора и код кореографске концепције Млакаревих.



Други чин је Хорват покушао да приближи целом делу, те је тежио да све те виле и звезде ликовно изгледају онако, како би их један сељачки момак замислио. Ако су одевене према његовој машти, оне се тако и крећу. О степену стилизације фолклорних чинова:

„Нема изворног корака али је све македонски. Нису били заборављени ни посебни хватови руку, положај главе, понегде бок, чак уздах и поклич.” (Из писма Ф. Хорвата упућеног А. Р.)

Хорват који се неколико пута у својој каријери враћао *Охридској легенди*, каже:

„... Од првог извођења до задње обнове, кораци разних 'ора' приближавали су се или удаљавали од обичног фолклора само бољим или лошијим извођењем, али су се могли и речима и покретима превести на класични балетски језик.” У четвртом чину увео је ново лице, „тупанцију”.<sup>11</sup> Он се појављује тек на свадби. „Његов значај није само у разбијању нумере, већ и у неком, тако да кажем, приземљењу *Легенде*. Љубав, весеље, срећа постају стварни. Све је некако истинитије и догађа се правим људима а не плесачима.” (Из писма Ф. Хорвата упућеног А. Р.)

Нешто о играчима премијере. Јитка Ивеља, играчица која је дошла из Брна (ЧССР), одлична карактерна играчица, изражајна, темпераментна, висока професионалка са великим искуством. Школована у Брну, код Вање Псоте, једног од водећих педагога и кореографа предратне Чехословачке.<sup>12</sup>

Марко, млади даровити играч Ивица Ганза, који је дошао из Сплита, Бисерка – Хелена Ухлик-Хорват, играчица префињеног стила, суптилна – уједно и костимограф представе, Звезда Даница – Убавка Јањић-Миланковић, права адађо-балерина, дивних линија и мирноће, главни јаничар – Драго Болдин, играч лепе спољашности и снажног израза.

Да цитирам неке изводе из појединих критика: *Ослобођење*, Сарајево, 22. XII 1953.

„Пуни полета и схватања овог ванредног дела, њима толико блиског, они су остварили представу завидног нивоа, најважнијег достигнућа од свог постанка..... Кореограф Фрањо Хорват напредује у свом уметничком развоју големим корацима. Специјалиста је за домаћа балетска дела. Од Папандопулове *Жетве*, Барановићевог *Лицићарског срца*, Лоткиног *Ђавола на селу*, Папандопуловог *Инштермеца*, те коначно сада Христићеве *Охридске легенде*, он даје стално све веће и осјетно веће кореографске концепције и – надасве

<sup>11</sup> Највероватније да је „тупанција” само имитирао ударање у тупан према назнакама у партитури за тимпан.

<sup>12</sup> Први у свету поставио балет *Ромео и Јулија* С. Прокофјева (Брно 1938). Н.М.

зреле режијске поставке. Он увијек даје нешто ново, експериментише с толико одважности, вичне само младом умјетнику. Баш та умјетничка одважност даје успех његовим концепцијама и то је главна ознака његовог израза. У најновијој концепцији *Леџенде* наишао је на композицију толико блиску његовој машти. Обиље садржаја Христићеве музике, он је ванредним смислом за сликање и нијансирањем оживио у визуелно континуирани садржај. Уз то је његова редитељска машта створила одговарајући мизансцен, унаточ тешкоћи, као што је премалени бински простор (прва а посебно четврта слика). Но, ту му је притекао у помоћ сценограф Сташа Беложански (судјелује као гост из Београда), који је дао сцену пуну простора – ширине и дубине. Беложански је осим тога остварио ефектан сценографски оквир, који је уз ванредне костиме Хелене Ухлик-Хорват (стилски костими у другој слици посебно добри), увелико заслужан за цијелокупан успех изведбе. У постављању ликова, Хорват је ипак изгубио из вида важну чињеницу садржајног карактера, у погледу драмског збивања. Он Биљану запоставља у корист Марка. Чини нам се да би Биљана требала да буде у првом плану, као оличење наше девојке из народа. Није ли то Хорватов експеримент! Оно што је запоставила (по нашем мишљењу) кореографска поставка, то је надокнадила Јитка Ивећа. Она је своју понешто режијски и кореографски скучену Биљану донијела с толико изражаја и техничко – плесног знања да је ипак дјеловала, до потребног, доминантно. У Ивици Ганзи имала је вриједног парнера. А на њему се опажа поред завидних играчких могућности, да добија и на толико потребној изражајности. Улогом Марка, он је у свој репертоар унио још једно значајно остварење. После дужег времена ненаступања, Убавка Јањић-Миланковић дјеловала је освежавајуће. Остварила је Звијезду Даницу с толико профињеног смисла и укуса, те изражајно у толиком степену, да је њен антре управо ‘отворио’ сцену. Бисерку је плесала Хелена Хорват. Главног јаничара, Драго Болдин, испољавајући при том напредак у техничком погледу.

Цијелокупни балетски ансамбл дао је све од себе и увелико је заслужан за успијех представе. Посебно треба истаћи мушки дио ансамбла, који је дао зрелију игру... У *Охридској леџенди* посебно је запажена игра Драгице Елез (Румунка), затим Ксеније Дупланчић (Бугарка) и Шазе Алагић (Гркиња). У мушком ансамблу истакли су се Срећко Ђурчић (коловођа) и Ђорђе Милошевић (Тупанџија).

У суперлативу се говори о диригенту Штајцеру ‘који је остао вијеран тумач композиторове музике и створио потребан штимунг у оркестру, стапајући се са догађајима на сцени’ ”. (Петар Ђурић)

На гостовањима сарајевског балета са *Леџендом* у Швајцарској 1955. године, улогу Биљане играла је млада Мариборчанка Катарина Коцка,

која ће током каријере израсти у једну од најбољих балерина југословенских позорница.

Критика са гостовања у Женеви 25. XII 1955.:

„Представа је савршенство своје врсте и указала је част сезони... Кореографија Фрање Хорвата дала је могућност ансамблу да покаже све своје могућности. Прецизност је перфектна...

Било је наслова као ‘Догађај сезоне’, ‘Представа године’, ‘Аплаузи на отвореној сцени, већ у првим минутима’, Сарајевски ансамбл доживио је да женевска публика, иначе мирна, удара ногама, што је тамо заиста реткост”.

Сарајевски балет био је поново позван у Швајцарску 1957, где му је припала част да отвори сезону. Иако је тамо било светски познатих труппа, доживео је поново огроман успех. У улози Биљане наступала је поменута Катарина Коцка, која се у критици нарочито издвајала, као и кореограф Фрање Хорват. Улогу Марка играо је Славко Перван. Дакле, и ова представа је на гостовањима била амбасадор наше балетске уметности и значајан успех сарајевског балета и његовог кореографа Фрање Хорвата.

Био је то први продор у свет младог сарајевског балета који је одмах забележио огроман успех. У овој кореографији представа је доживела 98 извођења. Одмах након сарајевске успешне премијере (од децембра 1953.), зову Фрању Хорвата у Словенију.

## МАРИБОР

Народно гледалишче, 21. II 1954.

Кореограф и редитељ, Фрање Хорват, к. г.

Диригент: Јаков Ципци, к. г.

Сценограф: Владо Ријавец

Костимограф: Хелена Ухлик-Хорват к. г.

### *Лица:*

Биљана	Катица Коцка
Марко	Алберт Ликавец
Младожења	Леополд Уршич
Младожењин отац	Лудвиг Стрле (оперски солиста)
Старешина	Роман Роје
Бисерка	Јелица Калхер
Звезда Даница	Бранка Ферлинц
Султан	Лудвиг Стрле

Главни јаничар	Роман Роје
Главна одалиска	Марија Орешник
Румунка	Соња Дух, Нада Чернелић
Бугарка	Анка Лаврач
Гркиња	Мимица Ликавец
Грк	Леополд Уршич
Тупанција	Роман Роје
Циганке	Анка Лаврач, Мимица Ликавец, Штефка Милер
Коловођа	Виктор Вердник

Кореограф Фрањо Хорват, који је само два месеца пре свог гостовања у Словенији тако успешно поставио *Охридску легенду* у Сарајеву, поновио је и у Марибору свој велики успех. Тада, сасвим млади ансамбл, никада раније није имао да решава тако велики и компликовани уметнички задатак. Решио га је са великим успехом, како код публике тако и код критике. Фрањо Хорват умео је да се прилагоди могућностима солиста и ансамбла.

Биљану је играла савим млада Мариборчанка Катица Коцка (касније Катарина Коцка) која је доцније прешла у Сарајевски балет, у којем је била дугогодишња примабалерина и може се са сигурношћу рећи да је спадала, како смо већ раније нагласили, у сам уметнички врх југословенског балета. Лепе спољашњости, складних пропорција, сигурне технике, велике изражајности и глумачког доживљаја, била је у стању да оствари огroman регистар ликова.

Дакле, та тада савим млада Катица Коцка, остварила је са великим успехом лик Биљане. Критика хвали и њеног парнера у улози Марка, Алберта Ликавца а истиче нарочито Леополда Уршича као младог Грка, који је дао „нешто својствено и изузетно”. Хваљене су и Калхерова као Бисерка и Ферлинчева као Звезда Даница, а нарочито се истиче Духова као Румунка. Била је то њена до тада најбоља улога. Критичар каже:

„То је највећи успех који је до сада забележио мариборски балетски ансамбл. Кореограф и режисер остварио је своје дело изванредно префињено и смишљено. Прелепа представа *Охридске легенде* спада у највеће успехе мариборског позоришта на том пољу.” (мариборски *Вечер*, 6. марта 1954.)

У мариборском програму се налази пренет чланак Ивана Штајцера, диригента Сарајевске опере и балета (*Позоришни листи*). Он пише:

„Христић поседује бујну инвенцију која познаје законе сцене” (...), „непрестано држи у напетости и у интересовању за дело, као што је Христића дубоко импресионирано Војновићево мајсторско дело, које га је увело у суптилну проблематику тешке Војновићеве

атмосфере дубровачких догађаја, тако је на исти начин створио однос према шароликом македонском фолклору, који му је био чврст темељ, на којем је градио *Охридску леџенду*. Гледајући партитуру у целисти и детаљу, чини нам се, да је композитора водила основна мисао, остварити добро позоришно дело.”

„Стеван Христић је уметник широког потеза и великог замаха. Он у стварању налази радост и одмор. На исти начин и гледалац доживљава његово дело.”

„Посебно поглавље је његов оркестар. У звучности, колориту, сјају, рекли би се да је искориштен до максимума,”

„Христић је остварио дело високе уметничке вредности које одлично репрезентује нашу југословенску културу, како у земљи тако и ван њених граница.”

Кореограф Хорват каже том приликом:

„(...) балет *Охридска леџенда* је дјело, које се је међу свим, како туђим, тако и домаћим делима, најдуље одржало на нашим сценама, увек свеже и увек привлачно за гледаоца. Зато постоје објективни разлози, како у нашој глазби, тако и у либрету, што омогућава да се створи представа пуна разноликости музичког и кореографског богатства, пуно фантастичних догађаја и егзотичних игара. Наравно да та разноликост даје могућност за богатство и разноврсност кореографског израза. Други чин даје могућности искоришћавања професионалног искуства класичне технике. Трећи чин је најбогатији, представља редак пример балетне литературе, мешања разних сасвим супротних кореографских домена. Оријентални плес одалиски, егзотични плес јаничара, румунски и бугарски, базиран на народним елементима, те грчки плес који радњи даје необични контраст и кроз то необичну драж. Наравно да ту постоји опасност да се пређе у дивертисман, што је најједноставније решење, али то иде на штету самог дијела. Јер само у рјешењу трагедије сваке поједине личности и њене повезаности са цјелокупном ситуацијом, омогућаје стилско изједначавање свих супротности. Овај балет, који има четири чина, одговара у својој конструкцији класичном балетном либрету. То тражи велике напоре и велики ансамбл и техничке могућности. Кореографу пак омогућаје да споји најразличитије елементе: фолклор, класични балет и велику скалу драмских доживљавања протагониста.”

То је први народни балет у Марибору и за балетски колектив новост. Дело је изведено 31 пут, што је велики број за тако мали град, као што је тада био Марибор. Четири месеца касније, обнавља се даље *Охридска леџенда*:

## ЉУБЉАНА

Словенско народно гледалишче, Опера, 30. VI 1954.

Кореограф: Пиа и Пино Млакар

Диригент: др Данило Швара

Сценограф: Владимир Жедрински

Костимограф: Милица Бабић-Јовановић

### Лица:

Биљана	Вероника Млакар, к. г., Лидија Липовшек
Марко	Стане Полик, Душко Трнинић, к. г.
Биљанин отац	Павле Облак
Биљанина мати	Силва Јапел
Младожења	Славко Ержен
Кум	Ико Отрин
Чауш	Јака Хафнер
Иванов отац	Славко Штрукељ
Иванова мати	Албина Вртачник
Звезда Даница	Весна Видер, Марија Град
Бисерка	Бреда Претнар, к. г., Тајјана Ремшкар
Велики везир	Иво Анжловар (оперски солиста)
Надзорник харема	Антон Прус, Павле Облак
Надзорник јаничара	Метод Јерас / Хенрик Нојбауер
Румунка	Бреда Шмид
Бугарка	Лидија Липовшек, Мерцедес Добршек
Гркиња	Наташа Нојбауер, Штефка Ситар

У овом програму нису наведена имена пастира.

Као што се из програма види, премијерно је *Охридска легија* обновљена 30. VI 1954. године и доживела 54 извођења. Са великим успехом гостовао је љубљански балет са њом у Трсту 3, 4 и 5 јула исте године (податак од др Нојбауера, Н.М.). Кореографија је била иста као и на премијери, али је подела била у великој мери промењена. Биљану је сада играла као гост Вероника Млакар, која је већ тада правила велику интернационалну балетску каријеру. На премијери 1949. године играла је Звезду Даницу, као савсим млада девојка. Од солистичких улога била је само Румунка инетрпретирана од исте балерине, као и на премијери, Бреде Шмидове.

Пиа и Пино Млакар држали су се битног у либрету, само су трећи чин пренели са султановог двора у Цариграду, у Везиров табор на путу

из Охрида према Цариграду. Пребацили су га из ентеријера у екстеријер, као и на премијери, 1949. године. И ова обновљена *Охридска леџенда* била је одушевљено примљена, јер 107 представа, колико је укупно доживео овај балет у Љубљани, импозантан је број којим се ретко која представа може похвалити.<sup>13</sup>

Пиа и Пино Млакар су касније постављали *Охридску леџенду* и у другим градовима Југославије. У међувремену:

### ЗАГРЕБ

Хрватско народно казалиште,  
Загреб, 28. VI 1955. Премијера.

Кореограф и редитељ: Маргарита Фроман  
Диригент: Младен Башић  
Сценограф: Звонимир Агбаба  
Костимограф: Инге Костинчер-Бреговац

#### *Лица:*

Биљана	Невенка Биђин/Златица Степан
Марко	Ненад Лотка /Ивица Сертић
Младожења	Антун Паврлишак
Отац младожење	Јосип Земина
Мајка младожење	Злата Лановић
Дјевер	Велимир Шипуш
Кум	Хрвоје Јежић
Бисерка	Ђурђица Лудвиг
Румунка	Соња Кастрл /Злата Лановић
Бугарка	Златица Степан /Невенка Биђин
Гркиња	Џил Алис /Ирена Милован
Грк	Маријан Јагушт
Одалиска	Вјера Марковић
Јаничар	Фране Јелинчић /Ладислав Сертић, Звонимир Рељић, Златко Веженилек

---

<sup>13</sup> Ана Радошевић мисли овде на наведене две поставке, не узевши у обзир друге представе *Леџенде* у Љубљани и на гостовањима. Са поставком из 1954. године, гостује љубљански балет у Пасау (Немачка), 12. августа 1957, у Загребу 10. децембра 1960 и 2. октобра 1965. у Грацу (Аустрија). После тога следи обнова у Љубљани 20. октобра 1965. такође у кореографији Млакарових (подаци од др Нојбауера, Н.М.).

У овом програму недостаје име и презиме играчице Звезде Данице.

Премијерно обновљена *Охридска леџенда* у режији и кореографији Маргарите Фроман, доживела је поново велики успех и изведена је 19 пута.<sup>14</sup> Са овом представом гостовао је Загребачки балет 10. VII 1955. у Ђенови-Нерви, на Интернационално балетском фестивалу (Festival Internazionale del Balletto di Nervi), који се одвијао у парку Нерви, на отвореном. Наводимо неколико извода из приказа:

#### *Радио-Рим*

„Уверени смо да ће наступ Загребачког балета остати прворазредни догађај фестивалског првенца у Ђенови.”

#### *Месађеро (Il Messaggero)*

„Конечно смо видели нешто свеже...Загреб је донео нешто ново, у традицији, музици, кореографији. Снага његова балета је у колективним сценама, у послушном и дечачки динамичном збору”.

#### *Ил Секоло (Il Seccolo)*

„Необичан и управо изненађујући био је тај двоструки успех прве вечери. Балет Хрватског Народног казалишта из Загреба стекао је заслужено признање и аплауз, већ на отвореној сцени. Југословенски је балет ансамбл лепоте, који уистини заслужује да буде виђен. Сви његови плесни бројеви поседују јединствену изражајност, која изненађује снагом и расте, на само њему својствен начин, јер су изражајности и обликовање оваквих израза нама потпуно непознати и нови.”

#### *Ил Нуово Ђиџадино (Il nuovo cittadino)*

„Славени су нам синоћ, пред Ђеновском публиком, дали незаборавну изведбу која је била једнако добра у сваком сегменту и у свакој деоници.”

#### *Газета дел Лунеди (Gazetta del Lunedì)*

„Загребачки национални балет, који нас је почастио својим суделовањем, заслужио је тако срдачан пријем, јер нам је открио и донео непознате лепоте своје снаге, живе костиме, те славенску душу, све то заједно заогрнуто 80-годишњом традицијом свога балета.”

То су фрагменти италијанских критика, које смо добили љубазношћу загребачког балета. Нема датума. До детаљнијих извора о представи и протагонистима нисмо нажалост могли доћи. Ради се сигурно о

---

<sup>14</sup> Нејасно је зашто је ауторка Радошевић означила загребачку представу Маргарите Фроман као „премијерну обнову”.



сличној концепцији као на београдској премијери, прилагођеној загребачком ансамблу и солистима.<sup>15</sup>

Пола године касније следи опет премијера.

## РИЈЕКА

Народно казалиште „Иван Зајц”, 18. II 1956.

Режија и кореографија: Макс Кирбос

Диригент: Владимир Бенић

Сценограф: Антун Жунић

Костимограф: Ружица Ненадовић-Соколић

### Лица:

Биљана	Вера Блажић
Марко	Јожа Комљеновић
Младожења	Ђорђе Богдановић
Отац младожење	Жељко Фрелић
Мајка младожење	Ивка Павлак
Циганка	Вера Васиљевић, Вера Калан, Ружица Гашпаревић
Бисерка	Вера Васиљевић
Звезда Даница	Вера Калан
Султан	Жељко Фрелић

---

<sup>15</sup> Највероватније да је тако и било у Загребу, али је ипак за Хрватско народно казалиште *Охридска легенда* Маргарите Фроман из 1955. године - премијера. Треба напоменути да је за извођење у Ђенови Христићев балет претрпео измене. Сам композитор био је стављен пред свршен чин. Кореографкиња (Фроман) одлучила се на промену, на пречац (било је питање ићи или не ићи на гостовање, како она каже), повинујући се изричитим захтевима организатора. Наиме, Марио Порћиле (Porsile), директор балетског фестивала у Ђенови, није се одлучио за други чин *Легенде*. Извршена су скраћења (уз помоћ диригента Башића), одстрањена је у потпуности „класика” на Охридском језеру. Директор је желео да представа буде у целини „фолклорна”. Остала је кратка сцена у којој вила Русалка или звезда Даница предаје Марку чаробни мач (Из писма Маргарите Фроман аутору балета, од 24. јула 1955, Христићева заоставштина у Музиколошком институту САНУ, Београд). Није позната композиторова реакција. Претпостављамо да је био одобровољен, према писању Фроманове великим успехом загребачке *Легенде* у Италији. И иначе, види се из историјата извођења *Легенде* Ане Радошевић, да је аутор прихватио сугестије појединих кореографа, које су се тицале измена детаља у партитури. Не знамо, додуше шта би казао за брисање целог чина. (примедба Н.М.)

Велики везир	Ђуро Турински
Евнух	Јосип Пихлер
Румунка	Вера Васиљевић
Бугарка	Вера Калан
Гркиња	Тамара Јовановић
Грк	Јакша Краљевић
Одалиска	Ана Марија Бонис
Јаничар	Ђорђе Богдановић

Ријека је била девети град, девети балетски ансамбл од 1947. до почетка 1956. који је остварио *Охридску легенду*. И овде је *Легенда* доживела велики успех, како код критике тако и код публике. Под насловом „Успешна балетска представа” критичар Е. С. у италијанским новинама из Ријеке *Ла Воче дел пополо* (La voce del popolo), (29. II 1956) пише о музици као о мајсторском делу, са целим низом комплимената, пише о атмосфери у којој се наслућује живот језера и о атмосфери пуне бола и надања.

„То су сугестивне теме, теме које извиру из срца народа, које смо већ чули у Мокрањчевим Руковетима, које долазе са исте земље, али са сасвим различитом грацијом” (...) „Ријечка *Охридска легенда* је блештава и пуна укуса и високог квалитета. Балетски ансамбл је радио ангажовано и себи на част” (...) „Макс Кирбос одржао је обећање да ће направити савим нову кореографију, оригиналну, без ослонца на кратку традицију овог балета. Он је створио *Охридску легенду* пуну поезије, која има нечег генијалног и неисцрпног”. Хвале кореографију и игру другог чина, говоре о незаборавном првом чину, „колико боја, колико динамике”, о драматици трећег чина и о дивном финалу.

„Жунић је направио добру сценографију, стилизовану, једноставну, живу и јасних елемената. Посебно наводи решење језера, које се мења валовито у перспективи и дубини. Сценографија свих чинова има нечег заједничког, лирског.

Владимир Бенић је мајсторски дириговао.

Вера Блажић (Биљана), Вера Васиљевић (Циганка у првом чину, Бисерка у другом и Румунка у трећем чину) и Вера Калан (Звезда Даница и Бугарка), пружиле су доказе своје високе вредности. Јоже Комљеновић је као Марко био љубазан, симпатичан, искрен у сваком тренутку, спонтан. Природно се уклопио у фолклорну игру и све што је улога тражила.”

То су укратко делови једине критике која постоји. Архива ријечног Казалишта је често пресељавана и велики део архивске грађе је изгубљен.

Јожа Комљеновић, тадашњи Марко, живо се сећа представе. Пун је хвале када говори о Кирбосу, као кореографу и педагогу. Фолклорни чинови били су стилизовани и држао се тачно либрета. Пантомимске сцене би-

ле су глумачки решене и игране од драмских и оперских уметника. Дакле, у решењима углавном, као што је тих година решавана већина *Охридских легенди*. Представа је имала велики успех и одзив код публике.

Дакле, и у Ријеци пун погодак. Играна је 46 пута од тога 39 пута у Ријеци, 6 пута на Летњим играма у Опатији и 1 пут на Малом Лошињу. Након три месеца Кирбос путује у Скопље, да би са тамошњим ансамблом поставио *Легенду*.

## СКОПЉЕ

Народен театар, 25. V 1956. Премијера.

Кореографија и режија: Макс Кирбос  
Диригенти: Даворин Жупанић и Трајко Прокопијев  
Сценографија: Томе Владимирски  
Костими: Мира Глишић

### *Лица:*

Биљана	Јанка Атанасова /Олга Милосављева
Марко	Јован Пашти /Ацо Стојановић
Младожења	Рајко Пакашки
Кум	Љубомир Спасовски
Циганке	Олга Милосављева, Смиљка Сиљанова, Елица Поповска /Смиљка Сиљанова, Јанка Атанасова, Елица Поповска
Бисерка	Натка Пенушлиска-Митровска /Елпида Паковска
Звезда Даница	Елпида Паковска /Натка Пенушлиска-Митровска
Султан	Стеван Демиров /Димче Георгиев
Велики везир	Борис Тасевски
Евнух	Божидар Коларов /Александар Гочков
Румунка	Олга Милосављева /Елица Поповска
Бугарка	Елпида Паковска
Гркиња	Елица Поповска /Татјана Петковска
Грк	Рајко Пакашки
Одалиска	Вера Божинова

О овој представи није добијена никаква документација. Може само да се ради о истом приступу дела, као и три месеца пре тога у Ријеци, јер је и ту радио исти кореограф – Макс Кирбос. У Скопљу је располагао

већим ансамблом те се у кореографији, вероватно, прилагодио броју и квалитету играча. Представа је изведена 32 пута.

## НОВИ САД

Српско народно позориште, 25. X 1961. Премијера.

Кореографија и режија: Пиа и Пино Млакар

Диригент: Лазар Бута

Сценограф: Стеван Максимовић

Костими: Стана Јатић

### *Лица:*

Биљана	Магда Врховец
Марко	Стеван Израиловски
Бисерка	Мира Матић
Звезда Даница	Тита Ивковић
Румунка	Мага Месаровић
Бугарка	Мира Тапавица
Гркиња	Мира Матић

Љубазношћу Жарка Миленковића, који познаје балет у Новом Саду још од самог почетка, добили смо неке податке и о овој представи. Архива је недоступна због селидбе позоришта у нову зграду, смештена је у бункеру, а много тога није ни сређено, тако да у овом тренутку не располажемо комплетном поделом. Ипак, главни солисти су наведени.

О Млакаревој кореографији његовом приступу самом делу, говорили смо још поводом његове љубљанске прејемуре. Представа је и овде имала велики успех, како код публике тако и код критике. Изведена је 22 пута.

## РИЈЕКА

Народно казалиште „Иван Зајц”, 9. XI 1963. Обнова

Редитељ и кореограф: Макс Кирбос

Диригент: Даворин Хауптфелд

Сценограф: Ружица Ненадовић-Соколић

### *Лица:*

Биљана	Мелита Скорупска к.г.
Марко	Јоже Комљеновић

Младожења	Томислав Печарић
Отац младожење	Жељко Фрелић
Мајка младожење	Војислава Начиновић
Кум	Душан Ковачевић
Ђевер	Фрањо Бравдица
Циганка	Вера Васиљевић-Маричић, Тамара Јовановић, Анамарија Бонис
Бисерка	Вера Васиљевић-Маричић
Звијезда Даница	Тамара Јовановић
Султан	Жељко Фрелић
Велики везир	Ђуро Турински
Евнух	Јосип Пихлер
Румунка	Вера Васиљевић-Маричић
Гркиња	Тамара Јовановић
Грк	Никола Узелац
Одалиска	Анамарија Бонис
Јаничар	Томислав Печарић
Млади бубњар	Фрањо Бравдица

Седам година је прошло од премијере, неке су улоге остале у истој подели, неке су промењене. Ова промењена *Легиона* изведена је 17 пута у Риједи и једанпут у Опатији (Кино „Београд“). Тако је *Охридска легиона* имала 64 извођења у Риједи и њеној околини. Педесету представу дириговао је, према писању Јоже Комљеновића, Стеван Христић и одушевљено се о њој изразио. (Из писма Ј. Комљеновића упућеног А. Р.).

## САРАЈЕВО

Народно позориште, 16. XI 1965. Обнова.

Ствараоци представе остали су исти као и на премијери а у подели су извршене незнатне измене. Биљану су сада играле Катарина Коцка и Неда Јањић. Јитка Ивеља више није играла. Улогу Марка играли су исти играчи, наведени на премијерном програму, осим Ивице Ганзе, који више није био члан Сарајевског балета. Улогу Бисерке играле су сада само Неда Јањић и Суада Кавазовић; Хелена Ухлик-Хорват није више играла. Звезду Даницу играла је Минка Камберовић и Џенифер Лав; Убавка Јанић-Миланковић није више играла.

Откако је Фрањо Хорват 1954. године поставио *Легиону* у Марибору, ово је била његова трећа постава овог балета.

Са овом представом гостовао је Сарајевски балет 1965. и 1966. у Каиру (четири представе).

По речима кореографа, била је то још увек прва *Охридска легенда* али и сасвим нова, прилагођена новим играчима и узимајући у обзир да је од премијере 1953. године прошло дванаест година.

### СКОПЈЕ

Македонски народен театар, 20. XII 1966. Премијера.

Кореограф и режија: Георги Македонски

Диригент: Трајко Прокопијев

Сценограф: Бранко Костовски

Костимограф: Рада Петрова-Малкић

#### *Лица:*

Биљана	Елпида Паковска /Љиљана Анчева
Марко	...
Младожења	Александар Гочков / Тони Шулевски, Јован Пашти
Мајка младожење	Мирјана Поповић
Девер	Екрем Хусеин
Кум	Љубомир Спасовски
Бисерка	Елица Поповић-Шаравска /Олга Дорошева-Муратовска
Звезда Даница	Ђурђица Петровска /Мирјана Поповић
Султан	Радослав Димитровски
Румунка	Олга Милосављева /Олга Митревска
Гркиња	Смиљка Сиљанова-Георгиева
Грк	Екрем Хусеин
Јаничар	Александар Стојановић
Оријенталке	Вера Бранђолица /Цветанка Шулевска

(У подели нису наведена имена Марка и Бугарке).

О овом извођењу *Охридске легенде* не располажемо никаквим подацима. Позориште, изгледа, нема сачувану архиву, а кореограф се није одазвао молби да нешто напише о својој концепцији и свом извођењу. Чак ни број представа не можемо да наведемо, јер су подаци нејасни. Могло је бити између 25 и 30 извођења.

## БЕОГРАД

Народно позориште, 29. XII 1966, Премијера.

Кореограф и редитељ: Димитрије Парлић

Диригент: Душан Миладиновић

Драматуршка обрада: Димитрије Парлић

Декор и костими по нацртима Мила Милуновића к. г.

### *Лица:*

Биљана	Вишња Ђорђевић
Марко	Боривоје Младеновић
Вила Равијојла	Лидија Пилипенко / Магдалена Јанева
Арслан-бег	Бранко Марковић/ Радомир Вучић
Играчица у хану	Невена Мирић

Ова представа је у правом смислу речи премијера. То је ригорозна промена у самом прилазу дела. Већ су и други кореографи тежили ка томе да се развију кореографске нумере, да се да један континуирани ток, без дугих пантомимских сцена. Такав стил неговао се и развијао на многим сценама пре и после Другог светског рата, сем ако се ишло за тим да се дело сачува у свом оригиналном облику, више-мање као музејска вредност. Са таквим прилазом, ишла је руку под руку идеја да цела *Охридска легенда*, сви ти разнородни стилови у појединим чиновима буду кореографски исказани, по могућности једним или приближно једним језиком. То је наметнуло идеју да се цела *Легенда* „попне на прсте” а уз то сачува амбијент Македоније, дух тих фолклорних игара, исказан слободним приступом, проширеном лексиком класичног балета. У сваком случају позамашан, тежак али захвалан посао.

Такве корените интервенције неминовно доводе и до скраћивања, негде и до проширивања музичког текста, што је у театарској пракси уобичајено. Коришћена је музика коју је Христић компоновао за премијеру *Охридске легенде* у Москви (pas de deux Биљане и Марка у првом чину). Парлић је тим, ако би се могло рећи, хирушким захватом обухватио драматургију дела. Промењен је донекле и садржај. Султан се претворио у Арслан-бега, који захтева од Биљане да пође за њега, она бежи, а Марко се појављује са просиоцима (свечана игра просидбе), а када Биљана и Марко остају сами, нападају их Јаничари који Биљану уграбе а Марка ране. Рањени Марко полази за њима. У другом чину, на обалама Охридског језера, Марко тугује, његове сузе падају у језеро, привуку пажњу Русалки које Марка повуку у воду. Вила Равијојла се у њега заљубљује и покушава да га задржи у свом царству. Велики pas de deux (Равијојла-Марко) интерполиран је у други чин, на музику средњег става и завршне коде из Христићеве *Симфонијске фантазије* за виолину и оркестар. Трећи чин одиграва се у

хану. Ту је употребљена „Албанска игра” која до сада није била коришћена ни у једној кореографији *Леџенде*.<sup>16</sup> Играчице забављају јаничаре. Појављује се Равијојла која толико опчини јаничаре својом игром, да их све изведе из хана. Бег доводи Биљану, покушава милом, затим силом да је придобије и у тренутку кад пожели да је зграби, појављује се вила Равијојла и ослободи Биљану. Долази Марко, Бег се освести и између њих почиње борба на живот и смрт. Марко убије Бега и одлази. У четвртом чину долазе до доле и иду кроз село и играју. Марков долазак прекида игру. Девојке саучествују у Марковом болу за изгубљеном Биљаном. Одједном се зачује шум крила птице-голуба у ваздуху и Биљана се нађе у Марковом наручју. Њу је спасла Равијојла. Настаје општа радост и свадбено и народно весеље.

Дакле, из свега овога се види да је Парлић заиста желео једну нову *Охридску леџенду*.

У кореографском приступу учинио је много, али је лишио радњу идеје ослобођења и борбе против тлачитеља. Избацио је игре Румунке, Бугарке и Гркиње, које пркосе Султану, и уместо њих ставио играчице у хану. Интерполација средњег, лаганог дела и завршне коде из *Симфонијске фанџазије* за виолину и оркестар, изазвала је праву буру у музичким круговима и на крају је ова *Охридска леџенда* морала да се скине са репертоара иако је била без сумње добро кореографско остварење. Парлић је премештао и неке игре из једног чина у други, момачко коло из четвртог у први чин, Јаничарску игру из трећег у први.

Била је то дакле једна сасвим нова *Охридска леџенда*, за гледаоца и слушаоца који се први пут срео са тим делом, ништа приметно, али су за средину у којој је једно дело настало, такве ригорозне и самовољне промене тешко прихватљиве. Остаје за дискусију да ли се у сценској реализацији и сме толико одступити од оригинала, од ауторове замисли. У данашњем свету балета то је устаљена пракса. Спаја се, на пример Бах са неким џез-композитором, праве спојеве између разних композитора и стварају на тај начин нови балети. Шчедрин је за свој балет *Кармен* узимао мотиве из Бизеове *Кармен*, како је то највише одговарало кореографској замисли. На мотив Микаеле игра Дон Хозе и сл. Код нас, у првој верзији *Лабудовог језера* у кореографији Нине Кирсанове<sup>17</sup>, убачене су у трећем чину игре из балета *Шчелкунчик* (Крцко Орашчић). Представа је годинама била на репертоару и никоме то није сметало. Ово наводимо не као одбрану за Парлићев поступак него само као илустрацију једне праксе, која је скоро уобичајена.

---

<sup>16</sup> Албанска игра је компонована у оквиру игара робиња пред Султаном и назначена у садржају *Леџенде* за трећи чин (Клавирски извод, стр. 106), али је нема „у нотама”. Нема је ни у објављеној партитури. Вероватно је још током припрема за премијеру композитор од ње одустао.

<sup>17</sup> Прву верзију *Лабудовог језера* у Београду поставио је Александар Фортуна-то 1925. године. Кореографија Нине Кирсанове би била друга верзија балета Чајковског у Београду, из 1951. године. (примедбе Н.М.)



Што се саме представе тиче, била је од великог дела критике изванредно примљена. Критичарка *Борбе*, Милица Зајцев пише 3. I 1967:

„(...) Сажимање пантомимских сцена, извесне промене у либрету и интервенције у првобитној партитури, оправдне су и ми, најзад, можемо рећи да имамо један национални балет који, без обзира на местимичне неуједначености, у смислу врхунског квалитета представља изванредно значајно достигнуће у развоју наше балетске уметности, које је после много година лутања, у области свог националног израза, потпуно, али сигурно откривало путеве, којим ће се непресушно дело нашег играчког фолклора транспоновати у уметничку игру, савременог позоришног израза. У чисто занатском смислу, Димитрије Парлић је *Охридску легенду* попео на прсте, односно послужио се класичном играчком техником у стилизацији корака народних игара. Али, било би сасвим погрешно Парлићеве напоре оценити само као вешти покушај спајања народне и класичне игре. Он је својом поставком учинио много више. Са себи својствено инвенцијом он је трагао за новим покретима, за читавом једном скалом играчког изражавања које је нарочито у првом и четвртом чину пленила рафинираношћу, бујношћу и маштом, како само један обдарени кореограф може показати”.

Даље, говори о игри женског ансамбла „која је била прозачна као филигрански накит”, док су поставке за играче „обилувале енергичним и изванредно занимљивим скоковима, преплетима, стварајући такорећи једну азбуку нових корака, које ће надамо се, користити сви они, који се баве транспозицијом фолклора у уметничку игру” (Трећи чин, који је у старијим поставкама чинио врхунац представе, овде је оцењиван доста слабо) „... Могли смо приметити, нарочито у сцени у турском хану, играчке комбинације, које су потенцираним еротизмом биле близу вулгарности. Али зато је поетична сцена у *Охридском језеру* деловала као оживљено сликарско платно, са којег су Русалке и Вила Равијојла излазиле, као у неком сновиђењу, у безброј распеваних играчких линија. Завршно коло, дато у поступној и смишљеној градацији, било је достојан финале ове досада најбоље Парлићеве кореографије.

Мило Милуновић није био само сарадник кореографа, него и креатор чије остварење заслужује посебно признање.”

Протагонисти и цео ансамбл су похваљени.

*Телеграм*, Загреб, 13. I 1967.

Критичарка овог листа има сасвим друго мишљење о представи. Она пише:

„*Охридска легенда*, поред *Ђавола на селу* и *Лицињарског срца*, најснажнији је представник тог нашег музичко-плесног сценског

генија, који нас већ деценијама представља у свим најсвечанијим згодама од прослава до гостовања. Уз наслове тих дела, везан је појам Југословенског балета, односно антибалета, због чега смо, у жељи да се напokon, не само репродуктивно већ и креативно, активно укључимо у велику балетску интернационалу, били приморани, да негацијом управо оних дијела која су се афирмисала као вриједности у свету игре и плеса, стварамо оно што би морало да нам одреди мјесто на пирамиди балетне умјетности, а то је наш национални стил. Односно, да од националног стила, који је постојао, али није био балет, и балета који смо имали, али није био наш, своримо оно чиме се сваки народ највише поноси-властити национални балет. (...) Одбачено је све сувишно, од детаља у фабули, све до елиминисања сувишних личности, чак и самих плесних нумера, схваћених од кореографа као забављачки вишак.

(...) Тако смо од једне лако и течно испричане балканске бајке – за разлику од германских и руских – пуне шаренила, ведре игре и балетног спектакла у правом смислу ријечи, добили стилски врло неодређено у балетској карактеризацији, гломазно као изведбу, суморно као доживљај и прилично досадно као представу.(...) Парлић је читав први чин (елиминишући све пантомимске улоге) свео на искључиву игру великог ансамбла и дуета Биљане и Марка. Исти је случај са четвртим чином, донекле са трећим, гдје је сцена сведена на двориште неког суморног хана у коме госте јаничаре забавља једна једина плесачки сасвим неатрактивна 'ханска' играчица и група Циганки и из кога су избрисане све познате игре балканског робља (румунска, грчка и друга). Други чин, онај под водом Охридског језера, остаје свакако највиши дoмет Парлићеве кореографске инвенције, које се и поред досљедности у поједностављењу фабулирања оvdје поново јавља у свој својој некадашњој снази.”

Критичарка се не упушта у сврсисходност толиких захвата у партитури (набраја сва премештања и интерполирања. Хвали све солисте, а нарочито истиче Вилу Равијојлу Лидије Пилипенко).

„Улога Биљане је сведена само на први и само делимично на четврти чин.(...) Биљана више није централна личност, иако остаје централна идеја, а положај примабалерине препуштен је Вили Равијојли, које својом чистом техничком виртуозношћу потпуно засјењује Биљанину рутинску конвенционалну лирику дуета и њене мале варијације у општем форτισиму ансамбл сцена.”

Говори о веома интересантној инсценацији и костимима Мила Милуновића. Завршава констатацијом:

„... Без обзира на промашаје, чак и на донекле разочаравајући крајњи ефекат познатог Христићевог дјела које носим у себи, дожи-

вљено на 'старински' начин, Парлићев успех се мора забиљежити и остаје заслуга да се усудио, и да се трудио да је створио прву представу, где се коло игра у балетним папучицама, те да смо напослетку кренули (надајмо се) путем стварног тражења нашег националног балетског стила". (без потписа)

*Полишика*, Београд, 3. I 1967.

Стана Ђурић-Клајн пише о преправљеном либрету, вешто испретураној партитури и о уношењу одломка из Христићеве *Симфонијске фантазије*, „тог младалачког, дечачког опуса, који по стилу и по оркестрацији одскаче од флуидне и префињене музичке атмосфере, сцене на језеру” – (у овој верзији у језеру).

„Све ове промене настале су услед тога што је један маштовити и инвентивни редитељ, Димитрије Парлић подредио цело дело својој уметничкој концепцији, својој вољи и тежњи ка осавремењавању *Леџенде*. Иако те промене представљају одступање од оригинала, иако битно мењају оно што је у нашој музичкој историји већ фиксирано и објављивањем самог дела и критичким анализама и извођењима – ипак је сама Парлићева представа добила нов и то врхунски уметнички квалитет.

Упрошћавањем и поједностављењем либрета односно укидањем свих оних ликова који су већином били носиоци пантомимске радње (отац, мајка, младожења, итд ) и изостављањем румунске, бугарске и грчке игре у трећем чину, представа је несумњиво постала савременија, прозачнија. Фолклорни карактер при том није изгубљен јер је Парлић, спајајући класичну балетску технику са изворном народном кореографиком, нашао изванредну складну меру стилизације. Колико су разноврсне биле игре охридских момака и девојака, а ватрене и разуздане оријенталне игре (јаничари, играчице у хану), толико су профињене, лелујаве, дивних линија биле скупне игре русалки.”

Хвали сценографију, костиме, све солисте и оркестар под управом Душана Миладиновића.<sup>18</sup>

„Гледалац односно слушалац, који није оптерећен саживљеношћу са оригиналним редоследом Христићеве партитуре, неће доживети шокове. Прихватиће ову представу онаква каква је, јер је лепа и стилски чиста. Тако одушевљено била је примљена и на последњој премијери”.

---

<sup>18</sup> Очеvidно да је он „вешто испретурао партитуру” према захтевима кореографа. (Н.М.)

За сада само толико о, од једних највише нападаној, а од других у суперлативу хваљеној *Леџенди*. Доживела је 58 извођења и била 1973. скинута са репертоара због изгубљеног процеса Народног позоришта са Ауторском агенцијом.

После пет година започела је свој нови живот *Охридска леџенда* на београдској сцени али се пре тога са њом опет срећемо у Скопљу и Марибору.

## СКОПЉЕ

Македонски народен театар, 18. XI 1969.

Кореограф и режисер: Фрањо Хорват

Диригент: Фимчо Муратовски

Сценограф: Бранко Костовски

Костимограф: Хелена Хорват

### *Лица:*

Биљана	Натка Пенушлиска-Митровска
Марко	Тони Баталаков /Марин Црвенев
Бисерка	Елица Шаравска /Ђурђица Петровска
Звезда Даница	Јагода Сланева /Олга Митровска
Султан	Александар Стојановић
Главни Јаничар	Борис Караев /Екрем Хусеин
Главна одалиска	Вера Бранђолица /Елена Ганчева
Румунка	Ђурђица Петровска /Олга Митровска
Бугарка	Олга Милосављева /Елица Шаравска
Грци	Смилка Георгиева, Екрем Хусеин /Снежана Сопотска, Александар Хаџиманов
Тупанџија	Тони Шулевски
Буклијаш	Жика Сувачаревић
Слепац	Жика Сувачаревић
Младожења	Благоје Камчев
Отац младожење	Јанис Чајсидис

Са овом *Охридском леџендом* гостује скопски балет у СР Немачкој 1970. године: 31. маја у Баден-Бадену, 2. јуна у Ландау, 5. јуна у Дармштату и 10. јуна у Хајделбергу.

Критике о овој представи нисмо добили ни из Скопља, нити их је добио кореограф Хорват, тако да документацију о овој изведби најчешће немамо, али се у сваком случају ради о Хорватовој, већ провереној

кореографији „која се увијек прилагођава и приближује новом протагоници или цијелом колективу и новим могућностима. Тако се и према времену, укусу, схватањима, односе и костимографи односно сценографи.” (Из Хорватовог писма А. Р.)

## МАРИБОР

Словенско народно гледалишче, 26. XI 1976. Премијера.

Кореограф и режисер: Ико Отрин  
Диригенти: Марко Жигон и Борис Швара  
Сценограф: Аугуст Лавренчич  
Костимограф: Власта Хегедушић  
Зборовођа: Фердо Пирц

### *Лица:*

Биљана	Оља Илић
Марко	Дамир Новак к. г.
Иван, Биљанин заручник	Тони Цањко
Кум	Иво Цифрек
Кума	Јерица Змавец
Чауш	Јанез Синич
Мехмед, вођа јаничара	Еди Дежман
Звезда Даница	Наташа Отрин
Бисерка	Љиљана Кеча
Велики везир	Ико Отрин
Одалиска	Милена Попова
Румунка	Ружа Теглаши /Оља Илић
Бугарка	Ерика Сернец-Сафранова
Гркиња	Наташа Отрин
Грчки пастири	Иво Цифрек и Емил Кос
Евнух	Тони Цањков
Ловац у завршном колу <sup>19</sup>	Младен Атанасовски
Бубњар	Еди Дежман

---

<sup>19</sup> Напомињемо да у партитури *Охридске леџенде* кола нису имала називе или ознаке. Извесна имена као „Грлица”, „тешкото” или „момачко” као и „завршно” коло настала су током извођачке праксе још приликом ранијих, пред-ратних извођења делова овог балета. (Н.М.)

Нажалост, ни о овој представи немамо критике, али можда више од тога вреди разговор, који смо водили са кореографом и редитељем представе, Иком Отрином.

И он није желео да направи фолклорну представу, већ прави балет, са неизневереним духом Македоније, дакле у једној стилизацији у корацима. То што је ново у Отриновој режији и прилазу делу, јесу интересантне драматуршке интервенције. Он спаја први и други чин, музички понавља увертитиру између та два чина и ту музику користи балетски, као *pas de deux* Марка и Звезде Данице, сусрет Марка са натприродним бићем које га одводи на обалу Охридског језера, међу виле и русалке.

Први чин се игра на полупрстима, задржан је мирис македонског фолклора, док је натприродни свет вила у другом чину игран на прстима. Декорски је веома стилизовано. Декор је на црном фону, са силуетама брда и дрвећа и претвара се пред очима гледаоца у обалу Охридског језера. Грање и дрвеће се диже и са светлом се дочара језеро. Језеро и таласи направљени су од балерина и њихових руку, без декора. И костимски и декорски, направљена је једна веома успешна и упрошћена стилизација, која одговара степену стилизације кореографије.

У другом чину има извесних музичких скраћења. Исто тако су у првом чину неке пантомимске сцене брисане, а неке које су остале, решене су кореографски. У трећем чину, који се игра у табору великог везира, на путу за Цариград, Отрин је покушао да избегне дивертисман, али сматра да није у потпуности успео. Главна фигура – Везир, повезан је са евнусима и јаничарима. Играчице које играју пред њим, и које га не задовољавају, предаје увек неком војнику, тако да постају жртве војника. На тај начин покушао је да повеже игре и избегне дивертисман и да направи неку драматуршку везу између игара. Трећи чин се опет спаја са четвртим чином. На музику предигре четвртог чина, играју Биљана и Марко („*pas de deux* на прстима”). У ствари тај *pas de deux* представља сан Биљане и Марка, што је и разлог зашто се он игра на прстима.

Балетске патике направљене су у стилу опанака, тако да не нарушавају у четвртом чину стил игре у колу. Тупанџија улеће на сцену и почиње велико финално коло. Кроз то повезивање и осмишљавање тих међуигара првог и другог, трећег и четвртог, испричала се прича у једном континуитету а да није изневерила аутора.

Скраћењима се често прилази. Све то зависи од концепције кореографа и прилагођавања солистима и ансамблу. Мариборски ансамбл је за тако велики балет као што је *Охридска легенда* малобројан, тако да су се неки играчи пресвлачили, мењали маску и по шест пута, што је заиста огроман напор, јер су се истодобно морали уживети у нови лик. Представа која и иначе представља велики напор за извођаче, кроз то је наравно још више отежана. Такви напори вредни су поштовања. То је већа радост ако су крунисани успехом, као што је био случај са овом мариборском представом. Публика је по речима Отрина управо фантастично реаговала. У једној сезо-

ни играна је 27 пута, што је за Марибор својеврсни рекорд. У мариборском театру постоји систем абонмана. 16 пута представа је ишла у абонману а 7 пута у слободној продаји пред распроданом кућом. Представе се у Марибору играју само једну сезону, јер је град мален.

Отрин наглашава и изванредну сарадњу са сценографом и костимографом. Њих је сјединила жеља, да не направе фолклорну представу, већ балет у правом смислу те речи. Та представа би требала да има мирис земље и народне поезије, да не буде цитат. У овој представи коришћен је и хор (који је у већини случајева испуштен). Хор је био активан на самој сцени.

Ова премијера имала је свечани карактер. Њом се означило 30 година постојања мариборског балета, а снимљена је и за телевизију.

## БЕОГРАД

Народно позориште Београд, 30. X 1978. Премијера.

Кореографи: Пиа и Пино Млакар

Диригент: Душан Миладиновић

Сценограф: Владислав Лалицки

Костимограф: Божана Јовановић

### *Лица:*

Биљана	Милица Бијелић /Љиљана Шарановић-Николић
Марко	Душан Симић
Његови другови	Јован Сувачаревић и Владимир Логунов
Младожења	Владимир Логунов
Родитељи младожење	Маја Груден/ Боса Вучковић, Мерима Селенић/Александар Шундић
Девер	Слободан Недић
Буклијаш	Стеван Жунац /Јован Деспотовић и Драган Сеферовић
Звезда Даница	Гордана Симић /Маргарета Кецман
Бисерка	Љиљана Шарановић-Николић/ Весна Лечић, Гордана Симић
Везир	Боривоје Младеновић
Чаушбаша	Владимир Логунов /Предраг Радојковић
Сеизбаша	Александар Шундић

Вођа јаничара	Јован Сувачаревић
Румунка	Соња Вукићевић /Паша Мусић и Надежда Шарић
Бугарка	Слободанка Радованов /Споменка Пантелић
Грчки пастири	Маргарета Кеџман и Лео Гашпић /Верица Ћирковић и Војислав Јаћимовић
Ловац у завршном колу	Драган Сеферовић
Маркови другови	Гашпић, Логунов, Сеферовић и Сувачаревић

Трећа постава *Охридске легенде* рађена је под тешким и незахвалним условима. Позвани су наши еминентни кореографи, уметнички пар Пиа и Пино Млакар, који су приликом своје премијере 1949. године (као што смо то већ раније забележили) имали запажен успех. Представа је тада одушевљено примљена и гледоци су јој остали верни више од 30 година. Како не располажемо критикама из 1949. године, нећемо ни сада да се осврнемо на критике о овој представи. Сам Христић, вратио се тада, 1949. године, више него задовољан са љубљанске премијере. Сама та чињеница допринела је у приличној мери одлуци да се управо Млакари позову за ову нову премијеру *Охридске легенде* на београдској сцени.

Разлози који су навели Пиа и Пино Млакар да су се примили и одазвали позиву из Београда били су:

1. „Сентиментално осећање према домаћим делима и поштовање према покојном аутору, Стевану Христићу

2. Наша себична радозналост да ли и колико вреди данас и у новом амбијенту наш сопствени изворни балетско драматуршки приступ и кореографско остварење љубљанске *Охридске легенде* од пре 30 година

3. Одговорност према историји балета, према својој уметничкој дисциплини (...) Штета је да се заборави или изгуби пут, искуство, макар и сићушно достигнуће” (из чланка П. и П. Млакар у програму на премијери).

Они који једини код нас бележе кинетографски своју кореографију у стању су да свој оригинал након 30 година пренесу до танчина и на данашње играче. Посао вредан, али истовремено ризичан. Много времена је прошло, много тога се променило у самом балету, а и публика, живећи у другој клими променила је свој укус. Ретко када можемо да прихватимо дела, која су нас у далекој прошлости одушевљала. „Та дела су била плод стила и укуса свог времена, израз начина и уметничког погледа своје епохе и резултат, наравно успио или не, својег тренутка.” (*Огјек*, Сарајево, 15–31. I 1979, Бранка Ракић)



Свакако да је вредно задржати дело у својој оригиналној форми. Али су у другој средини остала можда сентиментална сећања на другу, првобитну кореографију, која је безброј пута на матичној сцени изведена. Због тога је већа опасност да се прикаже 30 година старо. П. и П. Млакар имали су ту храброст и показали и доказали да је њихов приступ *Леџенди* од пре 30 година, био веома модеран за оно време. Ипак, представа је доста хладно примљена.

Радни услови били су више него тешки у сваком погледу. Цитирамо неколико пасуса из писма П. и П. Млакар (упућеног А. Р.)

„Ако сте гледали (или још можете видети *Охридску леџенду* у Народном позоришту), онда Вам буду за Ваш задатак довољне следеће реплике на Ваша питања: наша београдска постава је по балетно-драматуршкој и кореографској страни скоро идентична љубљанској из 1949. године. У Београду нисмо поставили по меморији, него по кинетографском запису из оне године. У свему има само три изнимке: други чин – почетни плес русалки је преудешен због сценографове замисли, како ће он језерску воду остварити помоћу нарочитих пројекција (али ништа од тога није створио).

Трећи чин: наступ везира на симболизираном коњу и његова два приборника, био је за Београд нарочито активиран, јер смо рачунали на три добра мушка солиста (а све до задње седмице, пре премијере, нисмо могли установити поделу!).

Четврти чин: дует Биљане и Марка као младенаца, кореографски је друкчији од љубљанског и то због тога, јер је Христићева партитура из 1949. имала на том месту композицију коју је он касније изменио са новом и то онаквом, какву смо у Београду кореографирали. Но, одмах после дуета се Христић укупча у стару партитуру, исто тако и наша кореографија.”

Пиа и Пино Млакар одлучили су се за првобитну кореографију, јер су били уверени да њихово кореографско дело из 1949. године

„има своју вредност и данас, јер из њега дише македонски етнос у погледу уздржаности, етичке чистоте и култичке екстазе.(...) Сама подела није била кадра да изнесе дело. Талентована млада балерина Милица Бијелић, изванредно крхке фигуре, лепо изграђених руку, високог и лаког скока, није тада још имала снаге, да упечатљиво донесе лик Биљане. Остала је доста бледа и ишчезла одмах из сећања. Душан Симић као Марко симпатичан и технички супериоран. Љиљана Шарановић као Бисерка и Гордана Симић као Звезда Даница веома коректне, са лепим фигурама и линијама тачка. Боривоје Младеновић као везир уверљив и упечатљив. Ипак, најснажнији од свих деловала је Соња Вукићевић у малој улози Румунке. Ова млада балерина, беспрекорне технике, дала је опет доказ о снази своје уметничке личности. Она је и награђена највећим аплаузом вечери.

То је уметница која се намеће публици у најпозитивнијем смислу те речи. Она испуњава позорницу и гледалиште. У ансамблу, кореографи нису имали добре сараднике.

Далеко више су знали да ‘запале гледалиште’ широм света они, не тако школовани играчи, са премијере 1947. године, који су играли пуним срцем. Сада је ансамбл био анемичан и блед. Одрађивали су свој посао, без срца и одушевљења. Ту остаје кореографија немоћна. Са таквим играњем не може да се освоји гледалиште. Толстој каже: ‘Не можете чисту воду налити у прљав суд а онда судити о њеној чистоћи’. Управо та мисао може да се примени на ово извођење. Ни сарадња са сценографом није била срећно решење. Он није успео да оствари замисли и жеље кореографа. Све у свему, кореографи су се латили тешког и незахвалног посла. Ни њима ова представа сигурно није остала у лепој успомени. Штета је велика – обострана. *Охридска легенда* треба да живи на позорницама широм наше земље.”

Балет је са овом представом гостовао 1979. године у Одеси и Москви. До 25. X 1982. био је 65 пута извођен. У овај број су укључена и гостовања широм Србије.

#### СКОПЉЕ

Охридско лето, 2. X 1979. Премијера.

Кореографија и режија: Димитрије Парлић к. г.

Диригент: Александар Лековски

Сценограф: Бранко Костовски

Костимограф: Елена Дончева-Танчева

#### *Лица:*

Биљана	Љиљана Баталакова /Снежана Спотоска-Шијаковић, Јагода Сланева
Бисерка	Ана Савић-Хусеин /Снежана Спасовска
Звезда Даница	Мартина Љатифи /Елена Спасовска
Румунка	Елена Спасовска /Снежана Спотоска-Шијаковић
Бугарка	Љиљана Ханџиска / Слободанка Николова-Чикић, Виолета Радовановић
Одалиска	Цветанка Шулевска-Јеленић /Марина Станковић
Пеливанска игра	Вељанка Пандилова, Слободанка Николова-Чикић, Екрем Хусеин

Грчка игра	Мартина Љатифи, Надица Јовановска, Мирослав Давидовски, Љиљана Ханџиска
Марко	Тони Баталаков /Марин Црвенев, Зоран Велевски, Александар Хаџиманов
Турчин	Александар Стојановић /Тони Шулевски
Соло игра у I, III и IV чину	Борис Караев, Екрем Хусеин, Александар Хаџиманов, Зоран Велевски

Представа Македонског народног театра у Скопљу спремна је за *Охридско лејло* пошто је позоришна зграда у Скопљу била у реконструкцији, и изведена на отвореном. Одабран је простор Доњег Сараја, који је иначе окарактерисан као непогодан и неакустичан амбијент.

Критичар Љубомир Бранђолица (не наводи се наслов новина нити тачан датум) пише том приликом:

„Дуго смо очекивали мајсторску кореографију *Охридске легенде*. Са много смисла је направљена транспозиција од исконског, са дубоким проницањем у све слојеве фолклора. Све је то прочишћено и преточено у кореографски језик, прилагођен техничком нивоу скопског балета. Придржавајући се либрета Димитрије Парлић је успео да осавремени садржај, ослобађајући га непотребних сцена. Балетски ансамбл две године није имао премијеру, тако да је задатак надвисио психичке и техничке могућности балета, али колективним залагањем није изостао резултат. Љиљана Баталакова креирала је лик Биљане музикално, танцовално, са много шарма. У њеној богатој каријери, то је свакако њено најзначајније остварење. Тони Баталаков као Марко, упечатљив и као партнер сигуран. Ана Савић-Хусеин као Бисерка, технички чиста и линијски беспрекорна”. (...) Сви остали солисти су похваљени, „сценографија Бранка Костовског сведена на адаптацију простора”, костими Елене Дончеве-Танчеве питорескни и иванредни у стилизацији.

Диригент Лековски успешно је извршио задатак.(...) Ова представа би требало да буде стално на репертоару (...)”

Критичарка *Борбе* (Милица Зајцев) у броју од 17. VII 1979. пише:

„*Охридска легенда* први пут у екстеријеру, у природном декору Охридског језера и месечином обасјаном планином Галичницом.(...) Македонски балет у овом тренутку не располаже снагама које би у потпуности могле остварити замисли кореографа Димитрија Парлића. Овом својом трећом верзијом нашег најпознатијег националног балета, Парлић је, свестан свих предности и мана либрета и партитуре, успео да постигне стилски уједначен, сценски занимљив а по играчкој лексци изузетно вредан балетски спектакл.

Парлић је даље развијао своје настојање да осавремени са плесне стране традиционално фолклорно дело, узимајући за основу своје поставке најкарактеристичније елементе народне игре овог краја, тако и неокласичне форме, које је знањем и маштовитошћу уклопио у складне целине, које су у визуелној лепоти и унутрашњој драмској импресивности, имале снагу, смишљено грађеног нашег, а савременог балетског стила. Цео ансамбл играо је у меким патикама (не у опанцима) а само су Биљана, Бисерка и Звезда Даница своје деонице изводиле на врховима прстију. На тај начин су бројна кола, која и јесу најдрагоценији део Христићевог балета имала нову играчку димензију, у којој је фолклорно обележје било у сваком тренутку препознатљиво, али и транспоновано у уметничку игру, која задовољава све критеријуме савременог плесног играча. Тиме је балет добио стилску уједначеност (ублажавањем разноврсности три чисто 'фолклорна' чина и другог изразито романтичног), што у досадашњим бројним поставкама *Охридске леџенде* није било са успехом решено."

Диригент Лековски је похваљен, иако је у завршним сценама критичарка желела захукталији темпо.

„Сценографија Костовског је једноставним средствима прилагодила отворену сцену балетској представи, док су костими Дончеве-Танчеве били неуједначени.

Љиљана Баталакова као Биљана, није показала ни довољно природне љупкости ни изузетно играчко умеће.(...) Тони Баталаков, својом изразито романтичном појавом, импресивним и елегантним скоковима, без обзира на недостатак силовитости у познатој игри са мачем, донео је улогу Марка ван стандардних оквира.(...) У занатском погледу највише је показала Ана Савић-Хусеин као Бисерка, изводећи технички беспрекорно неокласични плес лепих линија”.

Сви остали солисти су углавном похваљени.

*Огјек*, Сарајево, од 1–15. IX 1979. Критичарка Бранка Ракић пише:

„Оно што је већ при првом погледу фасцинирало гледалиште био је велики мушки ансамбл, који је, чак и несигуран плијенио својим снажним младеначким присуством, без кога ова *Леџенда* не би могла бити постављена. Након оваквог првог утиска, појавила су се још четири солиста, од којих два изванредна, Екрем Хусеин и Зоран Велевски, па хармонично разигран женски ансамбл, двије запажене балерине, Ана Савић-Хусеин и Елена Спасовска и напослетку ефектан протагонистички пар Баталакових. Димитрије Парлић, који је ову *Леџенду* поставио, знао је све ове елементе да искористи за успијех представе, коју је стварао по њиховој мери и потребама.

Готово двије године без премијере, због изградње позоришне зграде, скопски ансамбл није био у стању да Парлићево дијело, које није имало претераних техничких услова, изведе на идеалан начин, али је представа ипак заблистала у низу сивила домаћих балетних достигнућа. (...) Парлић је, у основи самодисциплиновано, успио да отпочетка до краја спроведе исту кореографску замисао 'средњег регистра', која му је својом снагом истинитости помогла да оствари ефекте који надмашују далеко ангажованије кореографске концепте.(...) Парлић је ванредно верно спровео композиторову концепцију дијела.(...) Избором протагониста брачног пара Баталаков, Парлић је у формалном погледу задовољио захтеве овога дијела идеализоване лепоте, јунаштва и цијелокупног инвентара наше домаће епике: Баталакови су представљали аутентичне јунаке једне приче на сцени.

Оно што ипак морам поменути, а што се односи и на Тонија Баталакова и на већину у ансамблу, особито мушку, јесте недовољна нега детаља у плесном изражавању, посебно руку и стопала. Неопходан је тељнији рад на овим корекцијама, које би учиниле да овај скопски првак у првом реду а затим и сви остали, скоче за цијелу класу напријед.

Плесачи Хусеин и Велевски су у том погледу много изразитији и заједно са Аном Савић-Хусеин (Бисерка) представљају техничке највредније елементе скопског ансамбла. Елена Спасовска као Румунка дала је наслутити могућности високих домета у класичном репертоару. (...)"

Критичарка Мира Сујић-Виторовић у *Полиџици*, Београд, од 31. X 1979. пише о скопској представи, која је пренесена са Охридског језера у скопски театар:

„Скопска представа је модерно виђење полетне Христићеве музике, изражено на савремен начин и савременим плесним језиком.(...) Димитрије Парлић је показао изванредно познавање македонског фолклора из кога је узео најкарактеристичније елементе.(...)“

Стилизовао их је, допунио класичним речником и пластичним покретима. Мешавина је прављена у одмереним дозама и по изванредној формули, тако да је постигнута права мера и створен класичан балет са благим примесама фолклорних мотива. Чини се да је то најбоља комбинација, а и најбољи начин презентирања домаћих балетских дела постављених на музици која се инспирише фолклором.

Иако је све засновано на класици, фолклорни елементи били су најнефективнији. Тешко је одредити се да ли су велики утисак оставили 'Грлица' и 'Свадбено оро' из првог чина или 'Свадбено оро' из четвртог чина. Покрете 'Македонског Ора' или 'Тешкота' смењивали су дубл-туреве, кабриоли, пируете и остали кораци класичног речника: никада то није било претерано ни префорсирано.

Биљану је играла Љиљана Баталакова солидно и уздржано. Веома сигурна на прстима била је то мање у пируетама или скоковима. Њена игра у трећем чину носила је неку унутрашњу драматику потенцирану музиком, деловала је више потресно него пркосно.

Марко Зорана Велевског је технички сигуран и изнијансиран, али лик није сасвим извајан.(...) Костими Елене Дончеве-Танчеве били су стилизоване народне ношње лепих боја и прелива: једноставни али и аутентични. Играло се без декора.”

Македонски лист *Вечер*, Скопље, 1. VII 1980. године, пише између осталог:

„Друга фестивалска представа из претходних дана била је *Охридска леџенда* Стевана Христића у кореографији Димитрија Парлића. Исто као и прошле године на сцени у Доњем Сарају, на *Охридском летју* је изведена у интерпретацији Македонског балета из Скопља. Играна у аутентичном охридском амбијенту, *Охридска леџенда* се на програму лета изборила за своје традиционално приказивање. Овог пута главне улоге играли су Љиљана Баталакова (Биљана) и Зоран Велевски (Марко).”

Занимљиво је споменути учешће Скопљанаца у Љубљани: *Нова Македонија* преноси део критике са Балетског Бијенала у Љубљани 1. VII 1981. на коме су македонски играчи представили Парлићеву верзију Христићевог балета.

„...Када се већ говори о савременом решавању кореографије, костимографије и сценографије, намеће се и потреба савременије, односно реалистичније режијске концепције. Јер, знамо да свако дело чини више наглашених компоненти. Видљива је била неоправданост Главног пеливана у трећем чину, како у режијском, тако и у кореографском изразу. Срећу се и друге недоследности у односу на фабулу, но, оне ипак нису успеле да умање крајњи ефекат представе.”

*Дело*, Љубљана 1. VII 1981. Балетско Бијенале, Љубљана.

У наслову „Чар *Охридске леџенде*” – у поднаслову: „Кореографија Димитрија Парлића није успешно решила све проблеме – премало атрактивности”.

„... *Охридска леџенда* Стевана Христића несумњиво спада међу најатрактивније југословенске балете. У недељу је у Крижанкама наступао Скопски балетски ансамбл. Христићева балетска музика је привлачна за кореографа, атрактивна за играче и лепа за слушаоца. У четири чина балета, који су постављени у три различита амбијента-македонско село, под језером и у турском хану, кореографи имају могућност да се искажу у најразличитијем балетском говору и за сваког играча нађу одговарајућу улогу.

Од 1947. овај се балет појављује на балетским сценама. (...) Кореографи се суочавају са тешкоћама како на сцени дочарати језеро и у њему играче, како фолклорне мотиве уградити у представу, а да то не буде фолклор и како показати да је голуб долетео на сцену и у кореографији Димитрија Парлића за скопски балет видели смо да те проблеме није најбоље решио. Димитрије Парлић је основни либрето делимично променио, али не у корист представе. Режијски је био слабо решен Биљанин бег из хана, из којег би помоћу чудотворне руже требало да одлети као голубица.

Признати кореограф Парлић, који у свом опусу има велики број успешних балета, са овом представом ме није одушевио. Није нашао прави спој фолклорних мотива и балета. Уместо да балетске кораке оплемени, и фолклорно их осенча, употребљавао је сваку врсту плеса за себе, или пак корак међусобно нашао не у правом тренутку. Биљана у истом плесу мора да скаче из чисте класике у чисти фолклор, сељанке су без разумљивог разлога вртеле 'фуете', скакале 'гранд жете'. То се мање опажа код мушких игара. Додуше, њихови су плесови за ансамбл који има 20 мушких играча, премало атрактивни. То нарочито вреди за сцене у харему. Исто тако мањка фантазија плесу харемских жена. Поред плеса под језерском површином поставио је и Биљану на прсте али не и друге играчице, чиме је њу неоправдано издвојио од околине, која суделује у њеној судбини. Зорица Шишкова као Биљана, показала је велико знање. Са њеним изражајним покретима уверила је гледаоце. Зоран Велевски као Марко, показао је живахност, лепе скокове, и створио је лик. Снежана Спасовска као Бисерка показала се као добра класична балерина.(...)”

Хвали и друге солисте а за ансамбл сматра да је добар али недовољно увежбан. Спомиње сценографију и сматра костиме Елене Дончеве-Танчеве јако стилизоване али премртвих боја. Даље се пита зашто су Румунка и Бугарка играле у ципелама са штиклама.

„Скопски оркестар водио је Александар Лековски, под чијом је палицом Христићева музика добро звучала” (Андреја Таубер).

*Култура*, Љубљана, 1. јула 1981.

Мариета Шрот пише под насловом „Добра изведба просечне кореографије” између осталог:

„За разумевање садржаја, пуног драмских елемената, потребно је на сцени створити атмосферу коју комад захтева. Поред кореографије, сцене и костима, у великој мери доприноси ту цео ансамбл (...) Кореограф, који је несумњиво водећи југословенске балетске уметности, овог пута је направио дело просечно, да не кажем површно. Употреба разних балетских стилова, слаба стилизација скромног броја корака нису ишле делу у корист. Исто тако скромна сцена

Бранка Костовског није се укључила у целину. Елена Дончева-Танчева са очитом жељом да визуелно угађа, претерала је у стилизацији, о чему сведочи технологија материјала.

Главну улогу Биљане играла је на прстима у класичној балетској техници Зорица Шишкова. Уметница са прелепим широким покретима, није само технички, већ и својим шармом профилирала своју улогу.

Зоран Велевски, био је поред ње одличан Марко. Темпераментан и изразит, технички сигуран, лак, са високим скоковима играо је срцем и жаром. Са својом партнерком дао је целој вечери посебну вредност. Бисерка Снежане Спасовске би у пунијој и чистијој кореографији показала много више, да је добра балерина. Елена Спасовска као Звезда Даница добро се укључила, али је више показала као Румунка у трећем чину.”

Кореографски се критичару не допада грчки плес у добром извођењу Вељанке Пандилове, Слободанке Николић-Чукић и Екрема Хусеина. Сматра да је ансамбл хомоген. „Девојке нису играле на прстима. Види се напредак ансамбла, а нарочито је мушки ансамбл доминантан.”

Толико о овој представи, која је тако различито оцењена; баш кроз ту различитост оцењивања добијамо бољи увид и јаснију слику о њој. У овој кореографији *Леџенда* је имала 45 извођења а све у свему било је до краја 1982. године 112 извођења.

Следећа премијера пружа опет сусрет са Парлићем као кореографом у једном новом виђењу *Охридске леџенде*.

## ЗАГРЕБ

Хрватско народно казалиште, 27. XI 1980. Премијера.

Кореограф и редитељ: Димитрије Парлић

Диригент: Вјекослав Шутеј

Сценограф и костимограф: Кшиштоф Панкјевич

### *Лица:*

Биљана	Ирена Пасарић /Алмира Османовић
Марко	Павел Ротару /Штефан Фуријан, Остоја Јањанин
Турски бег	Марин Турку / Штефан Фуријан (Јан Барбу)
Бисерка	Ирена Пасарић /Лидија Мила, Љиљана Гвозденовић и Ана Камби
Даница	Маја Србљеновић /Александра Пикфорд
Проводациница	Лидија Мила /Ана Кљаковић



Биљанина мајка	/Ана Млинарић/
Биљанин отац	Зоран Гргић
Младожења	Јурај Мофчен
Младожењин отац	Стане Лебен
Одалиска	Маја Србљеновић /Александра Пикфорд
Румунка	Милена Лебен
Бугарка	Лидија Мила /Споменка Крунић
Грчки плес	Љиљана Гвозденовић, Лео Стипанчић /Драго Грабнар/Александра Пикфорд, Диана Драгос

Трећи пут у својој кријери кореографирао је Димитрије Парлић *Охридску легенду*. Увек ју је на други начин реализовао и увек изненађивао новим приступом томе делу. Према неким критикама ова представа спада у најбоља Парлићева остварења. Она је у свим својим компонентама врхунски оцењена.

Парлић је ансамбл опет „спустио” на полупрсте и стопало и вратио се Христићу у основној идеји. Остао је веран либрету и тежио ка великом спектаклу.

*Полишика*, 2. XII 1980. Мира Сујић-Виторовић пише:

„Парлић је и овом приликом дао изванредну мешавину фолклора и класике, модерног и неокласичног изражавања. Фолклор и класика преплитали су се у букету маштовитих игара тако да нежни класични 'ras de deux' у првом и четвртог чину нису ни мало искакали из опште атмосфере, већ су били њен присни део, пошто су ту фолклорни елементи коришћени дискретно и зналачки. Више него у верзијама које смо до сада видели, кореографија *Охридске легенде* на сцени ХНК омогућавала је темпераментнију игру, пуну лирских тренутака, лепоте, херојства и жеље за слободом.”

*Борба*”, 8. XII 1980. Милица Зајцев пише:

„Развијајући своје кореографско размишљање о својеврсној синтези класичног балета и фолклорних елемената нашег поднебља, Парлић је начинио још један значајан корак у историји нашег балета, јер његова поставка *Охридске легенде* за Загребачки балет представља сазревање и дефинитивно формирање неких занимљивих идеја, које је пре две године понудио у кореографији у Скопљу. Његова поставка је данас савршенија и успешнија у настојањима, да се кораци народних плесова третирају као инспирација за стварање нове играчке лексике ефектне по својим визуелним обележјима, драматичне у сценско-изражајном погледу и ближе по својим театаралним обе-

лежјима (...) Парлић је постигао својевремено сажимање класичних и националних играчких облика у савремени плесни израз са смелошћу која задивљује не само због супротстављања познатим шаблонима, већ и због изузетног уметничког резултата који је достигнут.”

*Вечерњи листи* од 4. XII 1980. Др Крешимир Ковачевић пише:

„Трећа загребачка *Охридска легиона* у режији Димитрија Парлића, те сценографија и костимографија Кшиштофа Панкјевича (Krzysztof Pankiewicz), освојила је премијерну публику маштовитошћу свих сценских елемената. Не знам по који пут Парлић поставља на позорницу популарни Христићев балет, али по свему што је показао, види се да га то дијело снажно привлачи и стваралачки надахњује. Изванредна уравнотеженост између класичне балетне уметности и фолклорног плеса, придонијела је свијежини представе, која је иначе блистала раскошном опремљеношћу. И гост из Пољске, Панкјевич, широко је пустио мах својој уметничкој фантазији, па су поједина ријешења као на примјер трећи чин, заиста дочарала свијет из бајке, легенду о Биљани и Марку, који уз све запреке остварују своју срећу.

На премијери играла је изванредна млада загребачка примабалерина Ирена Пасарић-Дракулић. Играла је Биљану и Бисерку. Њен таленат и техничка способност, навела је Парлића на идеју, да искористи њене могућности до максимума и да први пут у историји овог балета, да истој балерини да игра ова два диспаратна лика. Желео је да подцрта и на тај начин, да заљубљени Марко види у сваком женском бићу лик Биљане.”

*Борба* пише:

„Технички беспрекорна и лирски надахнута игра Ирене Пасарић-Дракулић у двострукој улози Биљане и Бисерке била је доживљај за себе (...)

Павел Ротару као Марко приказао је игру снажних и драматичних покрета градећи познати 'херојски' лик из народне приче. Као партнер био је изузетно сигуран а као покретач бројних кола темпераментан и музикалан”. Похваљени су и сви остали солисти. (М. Зајцев)

*Полишика* 2. XII 1980. пише о Ирени Пасарић-Дракулић:

„Била је технички виртуозна и технички успешна, поникавши дубоко у психу и шарм Биљане. Врхунац је достигла у трећем чину, када нервом карактерне играчице пркоси бегу и позива робље на побуну. Играјући Бисерку, језерску вилу, била је само ликом слична Биљани а успешно се претворила у далеко биће из бајке које је донела хладном класиком”. (М. Сујић-Виторовић)

„Павел Ротару као Марко, својим ставом и солидном игром показао је велике могућности. Био је посебно сигуран у варијацијама пуним тешких корака, високих скокова и окрета”.

*Вечерњи листи* од 4. XII 1980. пише:

„Овдје одмах треба споменути носиоце главних улога Ирену Пасарић-Дракулић и Павела Ротару-а, изврсне партнере, који су своје ликове оживели у пуном складу кореографске замисли и властитих, не малих плесачких могућности и у брзим плесачким партијама и у лирско распијеваним адађима, они су свакако за себе, али заједнички били слике јунака, какве их је складатељ Христић оцртао својом глазбом.” (др К. Ковачевић)

Парлић сам каже да је загребачку представу вратио у првобитни садржај, спустио се са прстију на полупрсте и цело стопало и да је тежио да направи велики спектакл – нарочито трећи чин. Други чин се одиграва у једној разрушеној катедрали под водом.

Што се стилизације „Ора” тиче (први и четврти чин), по речима Парлића – „то је само визуелно Македонија а у ствари није. Само у осећању покрета и начину прилажења игри. Македонци почињу игру изнутра и развијају је не споља због весеља, увек је ту нека тежина, нека патња. И тога има у тој кореографији, тако да се дивертисмански карактер брише, јер постоји тај унутрашњи мотив за игру.”

Када Парлић говори о својој београдској *Легенди* из 1966. одбија да је то била нека далека стилизација. Он каже:

„Када гледам Македонско коло имам утисак као да се игра на прстима, само без балетских патика.”

У сваком случају, по свему што је написано о овој загребачкој *Легенди* и по казивању очевидаца, била је то до сада најкомплекснија и најбоља *Легенда* која је до данас направљена. Велика је штета да нисмо и у другим градовима имали прилике да је видимо.

Сарадња Парлића са Панкјевичем дала је готово увек врхунске резултате. Не умањујући вредност ранијих *Легенди*, очито да је то стално тражење за новим могућностима било крунисано успехом. Представа је играна 24 пута (гостовање на *Летњим иглама* у Дубровнику, 12. VII 1981. године).

## НОВИ САД

Српско народно позориште, 30. III 1981. Премијера.  
Отварање нове позоришне зграде.

Кореографија и режија: Вера Костић к. г.

Диригент: Имре Топлак

Сценограф и костимограф: Владо Лалички

Лица:

Биљана	Биљана Његован
Марко	Јон Константин
Бисерка	Татјана Матејић
Румунка	Софија Стојадиновић
Султан	Јон Гирба
Гркиња	Леонора Христидис
Грк	Растислав Варга

Ово је ваљда једина *Охридска легенда* која је како од публике тако и од критике хладно примљена. Познавајући Веру Костић као кореографа, који често има оригиналне идеје, желели смо с њом да разговарамо и да видимо шта је са овом *Охридском легендом* хтела да каже. Њена је прва реченица била:

„Мени је фолклор био на другом месту. Борба за ослобођење од Турака била је централна идеја. Користила сам књигу о народним обичајима браће Миладинов и увела нови лик Субаше. То је прљави Турчин, који има свој пратњу (багру), који тлачи и малтретира где може и клања се пред високим личностима желећи да им угоди.” Користила је и низ других народних обичаја. Даље прича: „Мене је увек чудило да кореографи не користе за игру 'Биљана платно белеше'. Када се завеса дигла, 28 девојака играло ја са 14 белих дугачких платна, што је визуелно добро изгледало. Даље сам из књига браће Миладинова користила обичај игре са погачом, која се ломи, и свака од девојака чува свој делић погаче да би се што пре удала. У другом чину користила сам се истом том књигом, уводећи поред добрих и зле виле Стије, које седе на хриди поред језера мамећи рибаре, да би их потопиле. Марко се њима одупире. Добре виле сам направила као ликове са фресака, стојећи, увек две по две. Виле су његова визија, он сем Биљанине лепоте, познаје само још и лепоту са фресака. Девојке су очешљане као на иконама, главе у белом и либаде у стилу икона.

У трећем чину сам направила највећи захват. Султан је играч и игра велики 'pas de deux' са Биљаном. Тај 'pas de deux' је у ствари централна игра у којој се манифестује отпор према тлачитељу, према турском ропству. Ту сам користила музику Албанске игре. Остале игра сам спајала на тај начин што је на крају једне игре већ уведена друга личност и тако разбила, колико –толико, дивертисман. Било је пет Бугарки, Гркиња је била слепа. Пантомиму сам избегавала. Ансамбл сам подигла на прсте, избегавајући пету позицију, све је било у шестој позицији, на полу плие-у. Кроз то сам добила нешто од духа македонских игара. Број корака сам свела на минимум. Нисам ишла на ефекте, на аплауз.”

Дакле, из овога се види да се у режијском погледу Вера Костић добро припремила, да је имала пуно идеја, али је при том заборавила на Стевана Христића и његову партитуру. Подредила је дело својој визији и машти, остваривши своје идеје, изневерила је аутора. Прилично је јасно да су кола, играна у шестој позицији у полу „плие-у” морала бити умртвљена, док музика позива на живу игру.

Критика је истакла диригента Топлака „под чијом палицом је оркестар новосадске Опере дао и најбољи део представе.” О Биљани Биљане Његован, о Румунки Софије Стојадиновић, о Гркињи, Леонори Христадис и Грку, Растиславу Варги, критичарка *Борбе* се изражава похвално.

„Јон Гирба, играјући Султана, остварио је најцеловитији карактерни лик” (...). „Татјана Матејић, као Бисерка, иако технички несигурна, показала је да има дара. Јон Константин као Марко, није имао правог херојског нерва за интерпретацију Марка, а у плесном погледу више је истицао своје складне окрете на тлу и у ваздуху, но скокове, који би у овој партији морали бити виши и атрактивнији.” (*Борба*, 6. IV 1981. Милица Зајцев)

Критичарка се похвално изразила о завршном колу, које је имало размер класичне стилизације нашег играчког фолклора, какав се и очекивао током целог балета. Вера Костић то завршно коло не цени баш много. Очито, није била у оквиру њене визије целе представе. Њене идеје биле су сигурно интересантне, али је музика говорила другим језиком. Ту изгледа лежи велики неспоразум око ове *Леџенде*. Представа је 14 пута била изведена.

Девет месеци касније опет једна премијерна обнова *Леџенде*.

## САРАЈЕВО

Народно позориште, 9. I 1982. Премијерна обнова.

Кореографија и режија: Фрањо Хорват к. г.

Диригент: Мирослав Хомен

Сценограф: Драго Турина к. г.

Костимограф: Хелена Ухлик-Хорват к. г.

### Лица:

Биљана	Суада Кавазовић /Емина Камберовић
Марко	Мирча Хурдубае
Њен отац	Срећко Ђурчић
Њена мајка	Бахрија Бихорац /Александра Брезо
Буклијаш	Мухамед Иманић
Младожења	Џевад Х. Хасановић /Фејзо Османовић

Отац младожење	Ибро Параловић
Звијезда Даница	Казуко Цузурсабара /Хермина Хаџировић
Главни вилењак	Мухамед Иманић
Четири вилењака	Стеван Јанкоски, Емилиан Дамиан, Андреј Голеску, Еуген Тодор
Бисерка	Флорентина Кристали /Јелена Шомкереки
Главна одалиска	Едиан Хаџировић /Ђука Рустемпашић
Главни јаничар	Драган Тичић /Неџад Потокија
Румунка	Флорентина Кристали /Соња Гашић
Бугарка	Гордана Магаш /Јелена Жупанић
Гркиња	Тефеда Абазовић/Даворка Куленовић
Грк	Јоан Магдин /Емилијан Дамијан
Султан	Ибро Параловић
Тупанџија	Ђорђе Милошевић
Циганке	Јелена Жупанић, Гордана Магаш, Ђука Рустемпашић, Савка Иманић, Нермина Хаџировић
Коловођа	Емилијан Дамијан

Након новосадске премијере, ево нас у Сарајеву, на трећој обнови *Леџенде*. Кореограф је опет Фрањо Хорват који је *Леџенду* сем у Сарајеву успешно поставио, како смо већ видели у Марибору и Скопљу. Ово ново, треће извођење бележи уједно и опроштај од прима балерине Суаде Кавазовић. Она се развијала под руководством Фрање Хорвата, постала је примабалерина а сада се ето, опет у кореографији Фрање Хорвата опрашта од балетске сцене. Хорват у програму за ову *Леџенду* пише између осталог:

„Поставља се питање, зашто *Охридска леџенда* увек изнова привлачи не само управе позоришта или кореографе, већ, што је најважније балетску публику.

Можда мало наиван, али дубоко хуман сиже у којем посебну вредност има идеја отпора непријатељу и одлучност доћи до слободе по сваку цијену, макар и помоћу ‘чудесног мача’ – па сретан завршетак љубавне приче итд. Све то сигурно много доприноси успеху *Охридске леџенде* код гледалаца, поготову зато што је садржај дубоко везан за наше поднебље. Уверен сам да је уз све добре стране а и лоше (којих такође има у садржају), музика та која нас одушевљава, која разријешава све проблеме и сигурно нас везује уз сценска збивања од првог до четвртог чина тако снажно, да гледалиште, а то сам већ доживио, стојећи на ногама и ударајући ритам дочекује завршетак представе.”

О прилазу овој својој задњој обнови *Леџенде* Хорват пише у писму од 11. XII 1982. упућеног А. Р.

„Иако је основна кореографско-режијска замисао остала од премијерне изведбе до данас иста, свака се представа по нечему разликује. Разлике настају кореографовим настојањем да се приближи новом играчу, протагонисти, или цијелом балетном колективу и новим могућностима. Тако се и новом времену, укусу, схватањима прилагођавају и костимографи односно сценографи. Па ако је то још увек она прва *Охридска* – она је ипак сасвим нова.”

У овој представи располажемо са неколико критика.

*Трећи програм Радио-Београда*, 14. I 1982. (Мира Сујић-Виторовић)

„Фрањо Хорват радио је и оставио трага за собом широм наше земље. И данас је веома активан али сада чешће обнавља некада постављене балете, ређе ствара нова дела.

Ова верзија, као и све досадашње, имала је много успеха код публике, јер већ сама музика и либрето – од кога се често одступа – не дозвољавају да се ова представа не допадне публици.

Као основ овој кореографији послужио је фолклор. Колико је Фрањо Хорват упознат са специфичним македонским фолклором, а нарочито у околини Охридског језера је друго питање. Можда су недовољно познавање финеса асиметричног народног мелоса и игра овог подручја, а можда стари Хорватов манир да створи што више штимунга на сцени и изведе што бројнији ансамбл, баш довели до тога да поједини делови музике, веома подесни за игру, понекад и најефективнији, пређу у 'трчање по сцени'. Тако за игру нису искоришћени 'Момачко коло', 'Кићење невесте' – нити, што је нарочито штета – изванредна музика 'Игра с мачем' из другог чина. И поред ових недостатака пред којима се можда, могу затворити очи кад се зна да је балет прављен 1955. године, ипак општи утисак је добар.<sup>20</sup> Има и лепих решења, као што је импресивна игра у трећем чину, коју је ансамбл предвођен Драганом Тичићем, који је пружио изванредну креацију током целог балета-играо веома полетно.

Слављеница Суада Кавазовић-Мушовић иако је током каријере играла разноврсне улоге класичног и националног репертоара – определила се за улогу Биљане из најпопуларнијег југословенског балета. Њена Биљана носила је у себи извесну трагику од самог почетка – због несрећне љубави према сиромашном младићу, затим због губитка слободе. Зрелошћу искусне позоришне уметнице доне-

---

<sup>20</sup> Да ли је то омашка критичарке или штампарска грешка? Познато је да је Охридска легенда „прављена” 1947. године. Хорват је Христићев балет поставио година 1953, 1965. и 1982. у Сарајеву, у Марибору 1954. и у Скопљу 1969.

ла је овај лик коректно и с пуно љубави, иако – вероватно због славленичке атмосфере – није била на врхунцу играчког умећа.

Марка је играо Мирча Хурдубае, али чини се да овај играч није у потпуности схватио да Марко не представља лирску личност, већ – иако несрећну – ипак веома пркосну, непоколебљиву и непокорну. Без много љубави и нежности у првом а без страсти у другом и трећем чину, показао је нешто више темперамента тек крајем четвртог чина.

Флорентина Кристали испољила је технички висок ниво у класичној улози Бисерке а у улози Румунке исказала је ватрени отпор.

Драго Турина дао је исувише модернистичку сценографију за фолклорне чинове, која је одударала од игара и костима али је одговарала више другом и трећем чину.

Диригент представе био је Мирослав Хомен.”

Критичарка Инге Тудаковић у сарајевском *Ослобођењу* од 13. I 1982. пише:

„Кореограф Фрањо Хорват испричао је *Легенду* чистим и јасним балетским језиком успјешно комбинујући стилизоване елементе македонског фолклора и класичног израза, респектујући при томе музичко-ритмичке диктате Христићеве музике. Вјешто је успио да избјегне сувишна пантомимска решења (изузев када је то било неопходно), чиме је представа добила на темпу и динамици. Осим свог, већ познатог смисла за детаље, Хорват је одлично рјешио и велики ансамбл сцене (први и четврти чин), уводећи наизмјенично групу за групом, чиме се створио утисак да је број играча далеко већи него што их је стварно било на сцени.

С нешто мање инвенције је решио постављање дуета (посебно дует Бисерке и Марка), с обзиром на могућности солиста с којима је располагао. Но зато је с новим прилазом концепцији лика Биљане, која од обичне, несретно заљубљене сеоске девојке израста у хероину, не само обогатио кореографију, већ је пружио изванредну прилику славленици Суади Кавазовић да покаже широк дијапазон својих креативних могућности.

Говорећи овога пута о остварењу Суаде Кавазовић, заиста је не потребно истицати квалитете њене играчке технике, која је свима веома добро позната. Она је своју јубиларну представу одиграла на њој својствени начин, са ентузијазмом и енергијом, остваривши тако и потпуно усвојивши лик главне јунакиње. То је била њена Биљана, њежна и заљубљена, затим несрећна и пркосна, срећна и младалачки раздрагана.

Међу осталим солистима видно се истакла Флорентина Кристали као Бисерка и Румунка. У улози Бисерке потпуно је доминирала



другим чином својим прекрасним линијама и сигурном и чистом техником. Играјући Румунку, у трећем чину, показала је како се постиже максимална изражајност цијелим тијелом и сваким покретом”. Сви остали солисти, сем грчког пара, који је деловао анемично, похваљени су.

„Да нема малих улога показали су овог пута Срећко Ђурчић, као Биљанин отац и Ђорђе Милошевић као Тупанџија. Док је први успио да од сасвим епизодне улоге направи праву запажену минијатуру, Милошевић је својим изванредним осећајем за македонски ритам подигао атмосферу сцене свадбеног весеља до врхунца. Казуко Цузурсабара, као Даница, импоновала је својом мирноћом, елеганцијом и сигурношћу. Мухамед Иманић својим темпераментом као Буклијаш у првом чину.

Ансамбл балета је у пуној мери дао свој допринос успијеху представе. Занимљива сценографија, пријатни тонови Турине, изванредно лијепо стилизовани костими Хелене Ухлик-Хорват чинили су веома важну компоненту за успјех представе. Оркестар са диригентом Мирославом Хоменом није се задовољио само улогом пратиоца збивања на сцени, већ је својим одличним свирањем много допринео стварању атмосфере којом се одликовала ова успјела представа.”

Критичарка Милица Зајцев у *Борби* од 19. I 1982. о овом извођењу *Охридске легенде* у кореографији Фрање Хорвата износи следеће:

„Његова кореографска мисао је јасна и складна у својеврсној стилизацији фолкора, мада не и увек маштовита, нарочито у дуетима и соло-играма протагониста. Тако су неке изразито ‘игриве’ музичке деонице остале без адекватне интерпретације. Једну од кључних сцена овог балета – Маркову игру са мачем – Хорват је готово сасвим ‘покрио’ покретима ансамбла што ничим није било мотивисано. Знамените игре из трећег чина, Хорват је поставио са више надахнућа, игру јаничара са потребном раскоши, док је највише инвенције испољио у класичним комбинацијама.

Обележавајући 20-годишњицу уметничког рада, стално везаног за матичну, сарајевску позоришну сцену, Суада Кавазовић је преданошћу искреног балетског посленика одиграла Биљану, истичући солидно знање и смисао за пантомимско нијансирање роле. Мирча Хурдубае (Марко) је тек у четвртном чину заиграо ‘пуном ногом и срцем’.

Најцеловитије остварење представе дала је без сумње млада Флорентина Кристали која је била устрептала, технички прецизна и изразито грациозна Бисерка, али и драмски узбудљива Румунка.

Диригент Мирослав Хомен је изразитим темпераментом и смислом за национални ритам и мелос сигурно водио представу.”

Критичарка Бранка Ракић у *Вјеснику*, Загреб, 21. I 1982. пише:

„Више него и једно домаће дјело *Охридска леџенда* Стевана Христића, постала је балет кореографског експеримента, чак и у ситуацијама када експеримент није полазиште у стварању балетног спектакла. Виђена већ толико пута у готово тридесетогодишњој пракси, *Леџенда* је с правом и хваљена и куђена, концепцијски и стилски мјењана, теоретски анализирана и сваки пут новим констатацијама и закључцима дефинирана: да ли је оставити традиционалном, да ли је стилизирати или на овакав или онакав начин осавременјивати?

У сарајевској премијери смо добили још једну *Леџенду*. Иако је њен аутор, кореограф, Фрањо Хорват још педесетих година створио с истим ансамблом старије генерације дјело које је толико одушевило композитора да му је завјештао (ансамблу) део ауторских права свог балета, он је ипак за ову прилику креирао спектакл нових виђења.

Прослављајући своју двадесету обљетницу рада, Суада Кавазовић се одлучила за улогу и за кореографа идеалних могућности, који су јој својим карактером и концептом били толико блиски да би се готово могло рећи да је све било стварано према њој.

Супростављајући јој Флорентину Кристали и Џузурсабара Казуко као Бисерку и Звијезду Даницу, дугих класичних линија у врсној техници 'шпица' /Кристали/, Хорват је постављао плесове славленице у оштрим кратким фразама индивидуализирајући их у скупу игара заробљеница /Румунка, Бугарка и грчки пар/ из III чина, што је њеном темпераменту, интерпретативном и плесном, изванредно одговарало, издвајајући је као стварну првакињу вечери.

Сужавајући спектакл на искључиво плесне форме и искључујући све сувишно, заједно с чувеном црвеном ружом, од које нестаје Биљана претварајући се у голуба (што је за вољу сувременог укуса ишло на штету јасноће збивања), кореограф Хорват је створио спектакл изванредне стилске чистоће у форми и ритму који, доживљавајући успоне, није биљежио пада. Чврстина композиције цјелокупног спектакла и његове строге линије чинова и нумера, међу којима се највише истичу постава Бисерке и Румунке, у интерпретацији исте балерине Флорентине Кристали, која се, још веома млада, већ развила у технички интерпретативно запажену личност балетних сцена Југославије.

Осим већ споменутих солиста, својим интерпретацијама и солидном техником запажени су и Мирча Хурдубае у улози Марка и Драган Тичић у улози главног јаничара. Мирча Хурдубае своју улогу тумачио је на лирски начин, а Тичић је јаничара играо веома мушки, могло би се рећи чак епски. Бришући углавном све пантомимске и 'статичке' сцене из представе, Хорват је морао оставити лик Биљанина оца, који је донио Срећко Ђурчић. Ријетко се када балет-

ном рецензенту пружа прилика да спомиње једну малу и неплесну улогу као што је та, али се ријетко када и личност која је тумачи наметнула снагом своје кратке присутности на сцени као што је било са овом представом и Срећком Ђурчићем у њој. Жељели бисмо више таквих ситуација и тумача.” Критичарка хвали остале солисте, сценографију и костиме.

Иста критичарка (Бранка Ракић) пише у *Одјеку*, Сарајево, 15. II 1982:

„И још једна премијера и један јубилеј: Суаде Кавазовић у *Охридској легенди* у кореографији Фрање Хорвата у сарајевском Народном позоришту. У балету се јубилеји славе у доби када се у свим другим умјетностима, и у самом животу, ступа у зрелост која тек треба да каже праву ријеч о способности и знању умјетника, чак и најпросјечнијег човека. У балету је кратак вијек и због тога му је дужност да буде интензиван. Колико је то у нас лоше схваћено најбоље доказује просјечност свих наших ансамбала који, само у изузетним приликама, као што је била и ова у Сарајеву, знају и да бљесну кратко-трајним свјетлом и врате се поново у стару просјечност. Шта условљава то ријетко бљескање. Како успјева да постигне и толико није чак ни тешко рећи. То су само ситуације и личности које их чине. Рецимо: јубилеј Суаде Кавазовић и рад Фрање Хорвата.

Некадашњи шеф и педагог сарајевског балета који је од почетничког малог ансамбла створио балет југословенских размјера, који се никада није нашао испод трећег мјеста на скали домаће балетне умјетности, након Београда и Загреба вратио се поново (недавно након седамнаест година потпуног одсуствовања у кореографској активности) у свој природни амбијент, гдје још увијек има његових ђака и оних које је он створио и одликовао као плесаче и умјетнике. И сама слављеница Суада Кавазовић, резултат је његовог рада. А, ето, и сама се већ спрема да оде...

Премда је сарајевска постава Хорватове *Легенде* педесетих година сматрана ванредно успијелом према признањима плесача, публике и самог Стевана Христића, Хорват је, ипак, новој постави пришао као новој кореографији радећи на њој од самог почетка и развијајући је у потпуно другачијем смјеру од ранијег.

Фолклорни можда би заиста морао да остане фолклоран, али у исто вријеме и не би, пошто су нам се укуси и прилази свим умјетностима, па и балету, до те мјере измјенили да тога нисмо ни свјесни. Фолклорни спектакл мора остати фолклоран, јер су његова музика и стил његовог битисања везани за естетске норме из времена настајања. Парлићева *Охридска* с краја педесетих година (Грешка критичарке – ради се о Парлићевој *Легенди* из 1966. године, А. Р.), постављена на прстима, дошла је прерано. Данас би сигурно постигла већи успјех, али данас се њен тадашњи аутор поново вратио фол-

кларном спектаклу. Хорват, напротив, слиједећи и даље норму музичког диктата остаје у елементима технике и плеса фолклора, осим у II чину гдје само замишљена водиља, Звијезда Даница, и блиставо биће из бисерне шкољке плешу чисти класични балет, док ансамбл ритмизира у новим плесним изразима у нас, пред рат тек приспјелог експресионизма. Али у цјелокупном облику представе, као и у сваком детаљу чинова и нумера, што су досљедно пратили костим и посебно сценографија, Хорват је потпуно модеран, колико у строгости плесног изражавања, толико и у шкртости мизансцене и режије.

Слављеница Суада Кавазовић играла је своју Биљану заносом и одушевљењем првих наступа на сцени, интерпретирајући кореографију стварану тачно по њеним потребама и интерпретативним могућностима на оптималан начин у коме је изразит ритам и оштрина кретње аутентично сценског фолклорног доживљавања.

Флорентина Кристали је била право откриће у двострукој улози Бисерке и Румунке, које су такође створане на начин да валере ове још сасвим младе умјетнице истакну и најаве као велико име будућег балета у нас. Класична Бисерка, изванредно тешке представе у строгости норми класичних елемената, савршено је контрастирала у суптилној ритмизираној изведби Румунке из III чина. Својом издуженом тананом линијом и чистом интерпретацијом улоге Звијезде Данице дошла је до пуног изражаја Цузурсабара Казуко.

Марко, Мирча Хурдубае и главни јаничар, Драган Тичић, двије у овој постави једнако важне улоге, донесене су на два потпуно супротна начина: као лирика (заљубљени Марко) и епика (насилни јаничар). И један и други били су веома успјешни у својим видним настојањима, посебно Тичић који је савлађивао компликованију кореографију с много добро израђених скокова.”

Толико о сарајевској представи, која је до 9. I 1982. доживела 7 извођења.

Следеће премијерно извођење *Охридске легенде* опет нас враћа у Београд.

## БЕОГРАД

Народно позориште, 7. V 1985.

Режија и кореографија: Димитрије Парлић

Диригент: Душан Миладиновић

Сценограф и костимограф: Коља Милуновић

### Лица:

Биљана

Весна Лечић / Душка Драгичевић

Марко	Радомир Вучић /Душан Симић
Бисерка	Љиљана Шарановић
Звезда Даница	Марија Јанковић
Арслан бег	Боривоје Младеновић / Владимир Логунов
Биљанина мајка	Вера Филиповић /Снежана Газивода
Биљанин отац	Александар Вељковић / Александар Шундић
Проводацिका	Соња Лапатанов/Маја Милошевић
Проводација	Слободан Недић /Бранислав Тојагић
Младожења	Зоран Законовић
Румунка	Нада Шарић
Бугарка	Соња Дивац
Албанка	Соња Вукићевић
Додоле	Маја Ковачевић
Грчка игра:	Верица Благојевић /Косовка Радић/, Ружица Селенић, Виолета Дубак/Светлана Гурјановић Борица Кнежевић /Љубиша Вучић
Одалиска	Мирјана Стаменковић

Ова Парлићева четврта премијера *Охридске легенде*, као да је уместо сталног успона, како је према критикама из Београда, Скопља а нарочито из Загреба била оцењивана његова кореографија (последња премијера у Загребу 1982. године добила је врхунске оцене), доживела је изванредан пад и, сходно томе, прилично млак пријем код критике. Као да му је понестало надахнућа. У овој премијери кореограф је „попео” *Легенду* опет на прсте. Ликови су исти као у Загребу, сем што Бисерку и Биљану играју две балерине. Представа је имала свечани карактер. Позориште је славило сто година од рођења композитора, 40 година од победе над фашизмом и 20 година успешног уметничког рада првака балета Радомира Вучића.

Критичарка *Борбе*, Милица Зајцев (14. V 1985) пише:

„Иако смо очекивали да ће кореограф Димитрије Парлић даље развијати своје успешне замисли у стварању националног балетског израза, односно својеврсне синтезе неокласичне играчке лексике и елемената фолклора, које смо поздравили у његовим поставкама истог балета у Скопљу, а нарочито у Загребу – чини се да је овог пута у многоме изостао његов познати стваралачки замах.

Београдска представа *Охридске легенде* имала је нешто поједностављену поставку у фолклорним играма, у којима смо запазили свега неколико елемената који су се у разним варијантама понавља-

ли. Било је и извесних 'празних ходова' у тренуцима када је Христићева музика својим ритмом и драматичношћу сугерисала покрет – а играчка сцена је била статична или недовољно играчки испуњена (позната игра Марка са чаробним мачем).

У деловим представе кад је Парлић разиграо своју кореографску машту и применио велико уметничко искуство, могли смо уживати у спрези технички истанчаних плесних бравурозности и емоционалних излива, тако карактеристичних за овај национални балет, данас већ наивног садржаја. То се пре свега, односи на дует Бисерке и Марка из другог чина.

Слављеник, Радомир Вучић искусни мајстор балетске сцене, је свој јубилеј достојно обележио, играјући Марка полетно и складно, истичући префињеност плесних линија и скокове које карактеришу његову играчку индивидуалност, што је и препуно гледалиште на крају представе овацијама поздравило.

Весна Лечић, као Биљана, није достигла сугестивност својих играчких партија савременог репертоара, без обзира на примерну занатску страну интерпретације. У другој подели је у улози Биљане дебитовала млада Душка Драгичевић, која је заиста играла са душом.

Уз беспрекорну плесну технику Драгичевићева је деловала искрено, разиграно, сигурно. Душан Симић као Марко (репризна подела) дао је глумачки упечатљиву и играчки веома брижљиво простудирану партију. Изузетно озбиљан уметнички домет достига је и Љиљана Шарановић која је сложену улогу Бисерке одиграла технички супериорно, стилски коректно, остварујући досад најцељовитији успех на београдској сцени.

У улози Арслан бега – наступили су искусни Боривоје Младеновић, који је истицао драмске компоненте партије и Владимир Логунов, који је са више пластичности у играчком погледу остварио упечатљив лик. Марија Јанковић је као Звезда Даница, деловала достојанствено и играчки префињено, док у игри Наде Шарић (Румунка) и Соње Дивац (Бугарка) није било довољно емоционалних прелива. Први пут је и изведена Албанска игра коју је, без обзира на извесну играчку монотоност, изузетном личном сугестивношћу 'извукла' Соња Вукићевић.<sup>21</sup> Београдску представу *Охридске леџенде* је сликарски замислио Коља Милуновић. Његови костими са нашим фолклорним елементима били успешнији од решења за русалке, јаничаре и одалиске, док је изузетну маштовитост показао у креирању костима Бисерке и Звезде Данице. На крају, али никако на по-

---

<sup>21</sup> Није тачно да је први пут. Парлић је њу увео у своју прву поставку 1966. године. Ако је већ сам композитор изузео ову тачку из *Леџендине* партитуре, највероватније због недостатка контраста са играма других балканских народа у трећем чину, очевидно, није било упутно враћати је на сцену.

следњем месту, треба одати признање музичкој интерпретацији Христићеве партитуре, коју је остварио диригент Душан Миладиновић са ритмички прецизним оркестром београдске опере.”

Критичарка *Полишике*, Мира Сујић-Виторовић, пише о премијери 10. V 1985:

„Димитрију Парлићу ово није први сусрет са партитуром *Охридске леџенде*. Христићева полетна музика и ведри народни мотиви захтевају примесе фолклора. Парлић их је употребио са мером и прилично успешно. Други чин балета заснован је много више на класичној техници од остала три. Успешан адађо Марка и виле Бисерке постављен је савременом балетском лексиком с доста пластичности и тешке подршке. Игре робиња нису исказивале довољно пркоса и отпора по коме је тај део представе познат у свим југословенским верзијама. Биљанин дует са Арслан бегом је пун сензуалности, али се поред лепоте и вредности није уклопио у наивну бајку о младићу, љубави, вилама, чаробном мачу. Изашао је из оквира представе.

Вучићева сигурна игра, смисао за фолклор, измамили су овације публике на сцени као и када му је предата златна плакета Народне позоришта за пожртвовани рад.

Биљана је била Весна Лечић, која је доживљено одиграла сензуални адађо из трећег чина. Вилу Бисерку тумачила је Љиљана Шарановић, одлична класична балерина, лепе појаве и складних линија. Марија Јанковић је уобичајеним маниром играла Звезду Даницу.

Нади Шарић и Соњи Дивац недостајало је мало више темперамента за улоге Румунке и Бугарке. Соња Вукићевић с успехом је одиграла Албанку. Остали солисти и ансамбли играли су полетно и весело.

Костими Коље Милуновића су у првом и четвртном чину успешни, али се не би могло рећи ни да су били лепо ни функционални они у другом и трећем, нарочито не костими одалиски и ченгија. Ни декор истог аутора није био успешан, претерано стилизован и модернистички одскакао је од костима, кореографије, а нарочито музике.

Оркестар Београдске опере под диригентском палицом Душана Миладиновића успешно је обавио свој посао”.

Иста критичарка пише у *Полишици* од 14. V 1985:

„Два дана после премијере одржана је реприза *Охридске леџенде* са донекле измењеном саставом.

Марка је тумачио Душан Симић, брз, високих скокова, вртоглавих окрета, а Биљану млада Душка Драгичевић којој је ово прва главна улога. Изванредном техником изводила је најтеже кораке. Чедна сеоска девојка с пуно нерва и темперамента играла је фолклорне сцене у првом и четвртном чину и остала је смерна у трећем

када је требало одиграти сензуалан дует стран њеној младости. Тај дует, који је иначе одскакао од целине представе, још је више потенцирао упрошћеност либрета који се удаљио од Христићевог.

Некохерентна кореографија изгубила је нит приповедања. Изостала је сцена када се Биљана претвара у грлицу, тако да њена појава у четвртом чину није ничим оправдана.

У ову кореографску поставу убачена је Албанска игра која се налази у клавиранској партитури. Први пут је изведена у оркестрацији Душана Миладиновића и Парлићевој поставци из 1966. године за играчицу Хана. Добро је да је ова игра увршћена у балет, упркос нелогичности да робиња може слободно да носи мач и њиме се играва, не покушавајући да убије своје тамничаре или бар себе. Грчка игра је у обе поставе била и кореографски и играчки бледа.

Ни премијера ни реприза овог некад најпопуларнијег балета нису успеле да до последњег места испуне гледалиште Народног позоришта. Да ли су разлог високе цене улазница или нешто друго?

Остаје само, да и овој *Охридској легенди* зажелимо велики број представа као што је то био случај са ранијим.”

Вратићемо се пола века уназад да бисмо употпунили ову документацију о сценским извођењима овог балета те ћемо се осврнути на праизведбу једног дела *Легенде* 5. IV 1933. године.

#### БЕОГРАД између два рата

Доживела је пет извођења до 9. VII 1933. а шесто извођење у новој сезони 11. IX 1933. за шест пољских парламентарараца. Према програмима и критикама изведен је само један чин, али се у том првом чину налазио и део другог чина. То се јасно види из програма, јер се појављује Звезда Среће и балетски хор Звезда. Са овим фрагментом *Легенде* Христић прославља 25 година свог уметничког рада.

Подела је била следећа:

Кореографија и режија: Г-ђа Нина Кирсанова  
Диригент: г. Стеван Христић  
Декор и костими: Г. Владимир Жедрински

#### *Лица:*

Биљана	г-ђа Нина Кирсанова
Марко	г. Анатолије Жуковски
Звезда Среће	г-ђа Јања Васиљева
Отац Биљанин	г. Олег Гребеншчиков



Мајка Биљанина	гђица Мила Симић
Пастир	г. Миловановић
Младожења	г. Трембовељски
Његов отац	г. Николај Семењенко
Гајдаш	г. Игор Гребеншчиков
Вођа Турака	г. Стојановић
Девојке, момци и народ-Турци	цео анасамбл.

Ова Легенда давала се у најразличитијим комбинацијама: са *Чучук Штаном*, са првим чином Готовчеве *Моране* и драмом Иве Војновића *Алон занфан*, или са Христићевим *Сушоном* и четвртим чином *Кошћане* Петра Коњовића<sup>22</sup> или са *Вањком кључаром* Николаја Черепнина.

Цитираћемо критику др Милоја Милојевића из *Полишке*, од 7. IV 1933. и критику коју је објавио Коста П. Манојловић у листу *Време*, од 7. IV 1933.

#### *Полишка* (Милојевић)

„(...) Главни интерес вечери била је креација првог чина новог националног балета, Христићеве *Охридске легенде*.

Тешко је дати дефинитиван суд о једном делу од кога је изведен само један део, само експозиција. Ни са драмске ни са музичке тачке није могуће дати његову дефинитивну карактеристику. Према оном што смо на сцени видели, уоквирено врло лепим компонованим декором г. Жедринског, који сликовито дочарава пејсаж са једним селом Јужне Србије – а тај декор, и сцена игре звезда врло су складно били сенчени светлосним ефектима – и према оном што смо чули од Христићеве партитуре, могли бисмо да кажемо да дело обећава једну целину у којој се радња развија углавном на основи нашег словенског јужносрбијанског миљеа. Тај миље је проткан и муслиманским елементом а подржан је мелизмима нашег јужносрбијанског музичког фолклора, обрађеног на добро опробан начин словенског музичког експресионизма, прожиманог и импресионистичким духом. На бази одређених и чуднијих ритмова, у јасно конструисаним облицима, развија се мелодијско ткиво партитуре готово стално национално обојено. Главну мелодијску грађу Христић узима из мотива ‘Биљана’, оне која се у Охриду пева и оне коју је Мокрањац унео у своју десету ‘Руковет’ и коју, чини нам се, у народу не познају и из мотива ‘Пушчи ме’ (опет из десете ‘Руковети’ Мо-

<sup>22</sup> Мисли се на прву, петочину верзију Коњовићеве *Кошћане*, где су се балетске сцене („Велика чочечка”) налазиле у четвртм чину опере.

крајца). Христић је те мотиве слободно метаморфозирао, а цела партитура му одише пуном звучном бојом лепо израђеног оркестра.

Г-ђа Кирсанова, која је играла и главну улогу Биљане, са првим играчем г. Жуковским (радник Марко) – њихов дуо је био интересантно обрађен – поставила је и игре на бази геста наше јужносрбијанске народне игре. Било је веома пријатно гледати и нове покрете и комбинације гестова на нашој балетској сцени. Показује се да се из гестова наше народне игре могу компоновати нове играчке арабеске на балетској сцени и да би вредело – да би требало – ми хоћемо да кажемо и ово: било би потребно да наши балетски педагози и организатори балетских креација у нас дубље проникну у систем ритмизованог геста наше народне игре и да га дубље обраде, стилизују и са више студија примене на балетској сцени. Покушај г-ђе Кирсанове је више него окуражавајући.

Сав балетски ансамбл у коме се нарочито истакла поред г-ђе Кирсанове и г. Жуковског и г-ђа Јања Васиљева (Звезда среће) и оркестар, са пуно преданости су заступали ново дело Стевана Христића, бурно поздрављени од публике као и аутор који је сам дириговао ову своју интересантну композицију. Понеки детаљ ће, уверени смо, кад балет буде био у целини извођен, бити и друкчије постављен на сцени не само у погледу радње него и у погледу костима и поделе улога. Чини нам се да улога оца Биљаниног не одговара Г. (Олегу) Гребеншчикову, иначе ванредно савесном креатору Кашчеја, Дон Кихота и других карактерних балетских улога.”

*Време (Манојловић)*

(...) „Ово што нас је ове вечери нарочито интересовало јесте и I чин балета *Охридска леџенда*. И одмах да кажемо да је г. Христић успео у своје балету више него у *Сушону*. Камо среће да г. Христић није напуштао линију *Чучук Шиане* и писао у стилу *Сушона*. Јер да је г. Христић имао више везе са родном грудом у музичком смислу, ми би данас имали од њега дела која би значила с националног музичког гледишта датум и имала би све одлике једног типично нашег стила. У толико се више радујемо, и то искрено, његовој *Охридској леџенди*, која, не везана за реч, има у себи снагу непосредног музицирања, симфонијске ширине и органско ткање. Тонске боје *Охридске леџенде* су топле и сочне, ритмика интересантна у играма нарочито (синкопиран ритам у игри две четвртине, који је чини сложеностијом), оркестар сочан и дискретан, по потреби. Музика *Охридске леџенде* јасно показује да је композитор Стеван Христић у свом музичком елементу највише онда када стоји на симфонијским основама, када се музичка мисао развија независно од текста. Нарочито је запажена топла боја дрвених дувача, као и натуралистичко-назални ефекат лимених дувача (музика у кући). Музика је изразита пред

променом када се појављује Звезда среће г-ђа Васиљева, која је своју улогу дала стилизовано. У погледу кореографском игра звезда је била најбоља стилски исто као и велико скупно коло у I делу, док је коло бледо и не хармонира са средином коју треба да опише.

Мора се признати да су декор и костими добро изабрани и да белина одела, проткана црним линијама делује необично. Исто тако маске су необично лепо дате – нарочито: отац – г. Гребеншчиков, младожења – г. Трембовељски, његов отац – г. Семењенко. Солистичке главне улоге у рукама г-ђе Кирсанове – Биљана, која је балет кореографирала и режирала, г. Жуковског – Марка и гђе Васиљеве – Звезда среће. И док смо одали признање гђи Кирсановој за кореографију звезда и другог кола, не слажемо се са њеним витуозним солистичким покретима. Зар не осећа гђа Кирсанова колико они одудару од средине и зашто их уноси и тамо где им није место? За кореографију *Охридске легенде* нека црпи инспирацију из оног душевног стања када иде скршена болом и из покрета кола који за једну основну јединицу долазе из ритма музике. Примери добри: друго коло и коло звезда. Ако жели да се удуби и реши проблем нека пође у Галичник. Помоћи ћемо јој. И само тада *Охридска легенда* ће и кореографски бити наша, а лепа техничка опрема учиниће је привлачним тачком нашег репертоара. У сваком случају *Охридска легенда* је уметнички успех г. Стевана Христића.”

Читајући те две критике, видимо да су се два критичара тада, као и после рата разилазили у мишљењу до које се мере може отићи у стилизацији кола. Док један поздравља спајање класике и фолклора (М. М.) и сматра то спајање обogaћењем сценског геста, други критикује тај начин, нарочито код солисткиње Н. Кирсанове. Два човека – два мишљења. Сама представа ишчезла је из сећања самих актера, тако да о овом извођењу није остало готово ништа, јер су и сећања варљива. Претпостављајући да о тој представи зна највише ипак њен кореограф, потражили смо Нину Кирсанову и снимила један разговор с њом.

Можда ће бити интересантно да чујемо шта она каже. Та варљива сећања, те мале неистине о истини које прохујале године носе са собом, то варљиво сагледавање, то сећање на прошлост које има своју чар и драж и које нас том времену више приближује, тако да јаче осећамо атмосферу коју нам само живи сведок и то још аутор дела може да предочи.

Да чујемо шта Нина Кирсанова прича о историјату и настанку тог балета, и шта прича о самој кореографији:

„Играјући у опери *Лакме*, 1924. године, повредила сам ногу. Мој партнер Фортуно био је слободан и користио је то време путујући по Македонији да проучава игре, обичаје и народне приче. Вративши се са тог пута, донео је и причу о Биљани и Марку. Мене је та прича заинтересовала и почела сам да пишем либрето и прича-

ла о томе Стевану Христићу. Почели смо заједно да радимо. Христић је написао скоро један чин а онда је због презаузетости одустао а ја сам отпутовала у иностранство, вративши се 1932. године. Тада се је Христић, чини ми се за неку прославу (ради се о 25-годишњици његовог уметничког рада), опет сетио *Леџенде*. На данашњем Студентском тргу играли су сваке недеље Македонци (продавци), кола. Жуковски и ја (Кирсанова) ишли смо да их гледамо и позвали неке од њих у позориште. Жуковски је играо с њима, ја (Кирсанова) сам бележила кораке а Христић је седео за клавиром.”

Дакле права и идеална сарадња између композитора, кореографа и играча. Мала нејасноћа је у томе што Кирсанова тврди да је први чин, 1924. године био скоро готов, а сада, 1933, тек бележе кораке и ритмове.

Кирсанова наставља: „Са датумом премијере се журило, тако да је Христић стигао да напише само два чина.”

Н. Кирсанова тврди да се радило о два чина са паузом између првог и другог чина. Касније, када сам јој предочила критике, пристала је на варијанту – две велике слике у једном чину. У ствари према критици био је то један чин, у којем се са светлосним ефектима постигла нереална атмосфера игра звезда. Након толико времена сећања су непрецизна.

Кирсанова даље прича: „Други чин сам замислила под водом, али је то због краткоће времена било неизводљиво.”

О самој кореографији Кирсанова наводи, да су кораци остали оригинални, да су често били тако тешки да их играчи нису могли да одиграју. Прича, да је први играч у „Ору” често правио „салто” напред и назад, слично као што то раде Грци. Стилизација се састојала више у просторним решењима, а девојке су играле у балетским патикама, као што је играла и Биљана. Играле су балет. Кирсанова енергично каже: „За мене је балет – балет а фолклор – фолклор.” Једна ствар остаје неразјашњена. Кирсанова каже о томе да је она написала либрето и сарађивала са Христићем на тај начин што је упозоравала нпр.: „Овде ми треба две и по минуте музике, или двочетвртински такт и томе слично”. Као либретиста, наведен је тадашњим новинама (*Правда*) Фортунато, а кореографија и режија Н. Кирсанове. На позоришном програму није наведено име писца либрета. Кирсанова Фортуната не спомиње као либретисту иако је он морао да буде у најмању руку коаутор. После рата, наводи се као аутор либрета једино Стеван Христић.

Вероватно је Христић и написао либрето за целовечерњи балет, али су великим делом, у самом почетку, можда сарађивали Фортунато и Кирсанова, јер је почетак био заједнички. Предратна представа (по причању Кирсанове) завршавала се Марковом игром мачем. Инсценације се Кирсанова више јасно не сећа. Сећања су избледела – прошло је пола

века. Иако можда све није тачно, ипак су драгоцене казивања и сећања о том првом фрагментарном извођењу.<sup>23</sup>

\* \* \*

Из свега што смо до сада сазнали, доживели, прочитали у критикама, можемо јасно да видимо, да је послератна *Охридска леџенда* прошла кроз три фазе.

Прва фаза, поставка М. Фроман, стилизовани фолклор у првом и четвртој чину, негде пантомимске сцене између игара, негде прокореографирана континуирана радња. Други чин класика, трећи чин дивертисман, сем код Млакаревих и Хорвата, где се све слило кроз продубљени садржај у једну целину.

Друга фаза скроз балетизирана представа. Сва четири чина на прстима, са великим драматуршким захватима (Парлић, 1966. године).

Трећа фаза, у којој се *Леџенда* опет спушта на полупрсте и цело стопамо (са изузетком кореографије Вере Костић у Новом Саду, 1981. године).

Наравно да су сви ти различити приступи имали своје присташе а и своје противнике. У тој другој фази, када се цела *Леџенда* играла на прстима, говорило се као о „модернизацији” представе. Није јасно, зашто би представа била модернија ако се игра у класичним патикама, које су реквизити XIX века. Ради се само о другом приступу делу, о другом укусу тог тренутка. Па и 1933. први чин *Охридске леџенде* постављен је на прстима, што се 1947. године сматрало неприхватљивим. Свако време има свој императив који диктира и приступ реализацији једне представе. Наравно да много, како смо већ раније говорили, зависи од кореографа, од његове маште и његовог талента да оствари своју визију. Али, једно је неоспорно, кореограф мора да схвати партитуру и да се стави у службу композитора. Он треба да остане веран делу, а да ипак не заостане за укусом свога времена. Стефан Цвајг каже на једном месту: „Чуде-

---

<sup>23</sup> Фолклорна искуства послератних кореографа у Југославији била су различита. Нина Кирсанова се између два светска рата упутила у народне игре своје југословенске домовине посредством Александра Фортуната. И сама је имала прилику да види како народ игра у Далмацији, приликом летовања у Макарској, како се изразила у једном свом предратном интервјуу. Оно што је Кирсанова говорила о припреми *Охридске леџенде* Аники (трака коју је снимила ауторка Радошевић), не слаже се у потпуности са изјавама самог Фортуната (у позоришном часопису *Комедија*, на шта указује и Мирка Павловић у свом раду) или композитора Христића; али је занимљиво као искуство једне класичне балерине у новим, балканским фолклорним водама. Пре *Охридске леџенде* 1933. Кирсанова је поставила чочечке игре у комаду *Нечиста крв*, у београдском Народном позоришту (драматизацију Станковићевог романа дао је Аритон Михаиловић) на музику Јована Бандура. (Н.М.)

сно је то у току историје кад се геније једног човека придружи генију часа, када појединац видовито схвати стваралачку тежњу свога времена”. То важи за све уметности па и за балет. Из разговора са неким од кореографа *Леџенде* или у преписци с њима, можемо доћи до закључка, да свако има своју истину, коју брани, што је и разумљиво, пошто без тог убеђења не би могао да ствара. Видимо да су сви кореографи радили са пуно одушевљења на кореографији овог балета, јер им је пружао велике могућности у разним правцима играчке уметности. Дакле, ради се заиста о делу које не би смело да падне у заборав и које би увек требало да буде на репертоару.

Читајући критике писане о самом делу може да се констатује да је највећи део позитиван. То исто тако важи и за кореографију. Неки су критичари *Леџенде* из друге фазе, дакле ту балетизовану *Леџенду* сматрали, као што смо могли да видимо, великим кораком напред у историји нашег балета, а други ту исту кореографију нису прихватили. Где је ту суштина, где је истина?! Ми је у ствари не знамо јер је сваки од нас на свој начин схвата, процењује и приказује.

Велика је штета да немамо сачуване филмске снимке тих представа које су, одушевљавајући публику путовале Европом. Остале су критике као једини документ. А то може да буде варљив документ. Сваки критичар има свој укус, своје гледање на балетску уметност, свој правац у уметности који њему највише одговара, и, напokon, свој карактер и темперамент. Све то утиче на крајњу оцену представе. На оцену може да утиче и његово целокупно психо – физичко стање у тренутку гледања балета што је такође један од важних фактора. Нисмо увек у стању да на исти начин примамо и сцену и музику. Према томе, истине изречене у тим критикама су у крајњој линији релативне: „Истина није једна, истина је многострука, апсолутне истине нема, истина је релативна” (К. Чапек).

Огроман број представа у свим нашим срединама доказује виталност самог дела. Ниједна друга представа се том броју не може приближити. Наравно не сме да се заборави да је у првим послератним годинама, целокупни репертоар био оскуднији а публика жељна позоришта, што ипак не умањује значај *Охридске леџенде*.

На крају, да се осврнемо на оно што смо овим нашим написом сагледали: немогуће је равноправно третирање представа из разних средина, јер су документације непотпуне сем тога и „лично доживљено” игра велику улогу у опису једне представе.

\* \* \*

Без предусетљивости балетских дирекција из Загреба, Сарајева, Скопља, Ријеке, Гледалишног музеја из Љубљане, Пропагандног одељења Народног позоришта из Београда, био би такав, колико – толико комплетан преглед о разним представама немогућ. Посебна захвалност

кореографима Хорвату, Кирсановој, Костићевој, Млакаревима, Отрину, Парлићу, Ж. Миленковићу из Новог Сада (блиском сараднику М. Олењине), Ј. Комљеновићу (ранијем прваку балета из Ријеке) и Мирки Павловић, без чије љубазне помоћи би много тога остало неосветљено и недоречено.

*Охридска леџенда* доживела је своје иностране премијере педесетих година у Плзену (Чехословачка), у Москви (СССР), у Битому (Пољска) и 1969. године у Моравској Острави (Чехословачка).

15. мај 1986.





## ЛИТЕРАТУРА

Извори за обраду сценских извођења *Охридске леџенде* Стевана Христића

1. Листа са праизвођења, 28. XI 1947. (Свечана представа)
2. Напис о *Охридској леџенди* на дан премијере
3. Предавање Петра Бингулца, поводом премијере
4. Критика са гостовања у Женеви, 7. IX 1953. (два примерка)
5. Критика са гостовања у Висбадену, 7. 1953. *Wiesbadener Kurier* (два примерка)
6. Критика са гостовања у Бечу, 16. VI 1955. *Volksblatt*
7. Критика са гостовања у Бечу, 1955. *Der Abend*
8. Приказ са гостовања у Бечу, 18. VI 1955. *Политика*
9. Критика са гостовања у Бечу, 1955. *Kultur und Kritik*
10. Приказ дописника Политике Бранка Драгутиновића од 15. VI 1955. О разним представама на Бечком фестивалу и великом успеху *Охридске леџенде*
11. Плакат бечке Државне опере од 16. VI 1955. Пригодом гостовања београдског балета са *Охридском леџендом*.
12. Плакат Дубровачких летњих игара од 1955. са гостовања *Охридске леџенде*
13. Програм са гостовања Београдског балета у Фиренци, 11. и 12. V 1955.
14. Листа са 300-те представе *Охридске леџенде* 21. IX 1963.
15. Програм са 300-те представе (непотпун) *Охридске леџенде*
16. Напис у *Политици* (1963) поводом 5-то годишњице смрти Стевана Христића, под насловом „Сећање на творца *Охридске леџенде*” (Д. Чолић)
17. Програм са премијере *Охридске леџенде*, 1966. у режији Д. Парлића
18. Програм исте представе из 1973.
19. Критика од 13. I 1967. *Телеграм*, Загреб
20. Критика Стане Ђурић Клајн у *Политици* од 3. I 1967. (два примерка)
21. Критика Милице Зајцев у *Борби* од 3. I 1967.
22. Програм са премијере 30. X 1978, у кореографији П. и П. Млакар
23. Критика у *Политици* од 1. XI 1978.
24. Критика у *Борби* од 8. XI 1978.
25. Критике од 15–31. I 1979, *Огјек*, Сарајево

26. Програм са премијере у Новом Саду, 20. IV 1951.
27. Критика поводом премијере у Новом Саду од др Илије Маринковића
28. Писмо Жарка Миленковића, члана Српског народног позоришта у Новом Саду са основним подацима са премијера из 1951, 1961, и 1981.
29. Критика Милице Зајцев у *Борби* од 6. IV 1981.
30. Критика Мире Сујић-Виторовић у *Политици* од 28. V 1981.
31. Писмо из Народног казалишта *Иван Зајц* – Ријека од 17. XII 1982. са основним подацима о представи *Охридске леџенде*
32. Листа са премијере *Леџенде* 18. II 1956. у Казалишту у Риједи
33. Критика од 20. II 1956. у листу *La voce del popolo*
34. Приказ о *Леџенди* у листу *La voce del popolo*
35. Кратак приказ о представи *Леџенде* у *Новом листу*, Ријека, 21. II 1956.
36. Листа са обнове *Леџенде* у Ријечком казалишту од 9. XI 1963.
37. Писмо Народног позоришта у Сарајеву од 10. XI 1982. са основним подацима о сарајевским представама
38. Подела са премијере 22. XII 1953. са подацима о броју представа и о извођењима у иностранству
39. Разговор са Фрањом Хорватом уочи премијере у Сарајеву 1953.
40. Листа са премијере 22. XII 1953. у Сарајеву
41. Извештај са гостовања у Женеви, *Ослобођење*, 25. XII 1955.
42. Извештај са гостовања у Женеви од 15. XII 1955.
43. Извештај у сарајевским новинама из 1955. о гостовању у Женеви
44. Критика о гостовању Сарајевског балета у Љубљани 1955. (*Људска правда*)
45. Разговор са кореографом Хорватом приликом гостовања у Љубљани 1955.
46. Напис о предстојећем гостовању у Швајцарској 1957 (*Ослобођење*)
47. Прикази швајцарских критика поводом гостовања Сарајевског балета, у сарајевским новинама (Миро Ласић)
48. Напис у *Политици* од 24. I 1972. поводом добијеног судског спора у вези наследства Стевана Христића
49. Скраћена листа са премијере у Сарајеву 9. I 1982.
50. Програм са премијере 9. I 1982.
51. Напис о Суади Кавазовић у Љубљанском листу *Дело* од 25. II 1982.
52. Напис о Суади Кавазовић у *Сарајевским новинама* од 4. VI 1982.
53. Претпремијерни напис од 6. I 1982. *Сарајевске новине*
54. Напис о одласку у пензију Суаде Кавазовић са улогом Биљане, *Политика* од 8. I 1982 (М.Ђурић)

55. Критика о *Охридској леџенди* у листу *Јединство*, Приштина, од 19. I 1982.
56. Претпремијерни напис од 7. I 1982. у листу *Ослобођење*, Сарајево
57. Критика Мире Сујић-Виторовић на *Трећем програму Радио Београда*, 14. I 1982.
58. Критика Инге Тудаковић у *Ослобођењу*, Сарајево од 13. I 1982.
59. Критика Милице Зајцев у *Борби* од 19. I 1982.
60. Критика Бранке Ракић у *Вјеснику* од 21. I 1982.
61. Критика Бранке Ракић у *Одјеку*, Сарајево од 15. II 1982.
62. Програм са премијере у Марибору 1954.
63. Критика у *Порочевалицу* од 26. II 1954.
64. Критика у листу *Вечер* од 4. II 1954.
65. Програм са премијере 26. XI 1976.
66. Плакат са премијере 1976.
67. Програм са премијере у Љубљани од 27. IV 1949.
68. Програм са обнове *Леџенде*, 30. VI 1954.
69. Сећање Пина Млакара на Ст. Христића, поводом Христићеве смрти, лист *Звук*, 1958.
70. Датуми премијера *Охридских леџенди* у Скопљу и број представа по сезонама
71. Подела *Леџенде* у Скопљу, 1956. (два примерка)
72. Подела *Леџенде* у Скопљу, 1966.
73. Подела *Леџенде* у Скопљу, 1969.
74. Подела са премијере *Леџенде* у Скопљу 1979.
75. Разговор са кореографом Хорватом уочи премијере *Леџенде* у Скопљу, 1969.
76. Најава премијере *Леџенде* у Скопљу 1969.
77. Критика Милице Зајцев у *Борби* од 17. VII 1979.
78. Критика Љубомира Бранђолице са премијере *Леџенде* 1979.
79. Разговор са Тонијем Баталаком уочи премијере *Леџенде* 1979.
80. Критика Мире Сујић-Виторовић у *Полицици* од 31. X 1979, скопске представе са Охридског лета
81. Критика Бранке Ракић у *Одјеку*, Сарајево 1–15. IX 1979.
82. *Охридска леџенда*, представа поводом 35-годишњице македонског Народног театра, 4. IV 1980, *Вечер*
83. Извештај са Балетског Бијенала, Љубљана 1981. о представи *Охридска леџенда*, *Нова Македонија*, 1. VII 1981.

84. Критика Андреја Таубера у *Делу* од 1. VII 1981. са представе *Леџенде* на Бијеналу
85. Критика Маријет Шрот у *Култури* 1. VII 1981. о *Леџенди* на Бијеналу
86. Разговор са Зораном Велевским о лику Марка у *Леџенди*, лист *Вечер*
87. ХНК Загреб – датуми премијера и гостовања 1949, 1955. 1980, број представа и гостовања
88. Листа са премијере *Леџенде* 1949.
89. Подела са премијере *Леџенде* 1949.
90. Подела са премијере *Леџенде* 1955.
91. Изводи из иностране штампе са гостовања Загребачког балета на Интернационалном балетском фестивалу у Нервима, 1955.
92. Подела са премијере *Леџенде* 1980.
93. Критика Мире Сујић-Виторовић у *Полиџици* од 2. XII 1980. о загребачкој премијери *Леџенде*
94. Критика Милице Зајцев у *Борби* од 8. XII 1980. о загребачкој премијери *Леџенде*
95. Критика др. К. Ковачевића у *Вечерњем листу*, од 4. XII 1980.
96. Фотографије са представе *Охридске леџенде* 1980.
97. Драгутин Чолић, „Прослава двадесетпетогодишњице рада г. Стевана Христића”, *Правда*, 7. IV 1933.
98. Најава свечане представе у Народном позоришту у част 25-годишњице уметничког рада Стевана Христића, *Правда*, 5. IV 1933.
99. М. Милојевић, „Музика о прослави Стевана К. Христића”, *Полиџика*, 7. VI 1933, 10.
100. Коста Манојловић, „Чучук *Сшана* од Христића”, *Време*, 7. IV 1933, 6.
101. 5 листа са 5 различитих извођења *Леџенде* 1933.
102. Ролна са фотографијама *Леџенде* из Марибора 1976.

У светлу најновијих истраживања упутили бисмо на реферат „Стеван Христић и Охридска легенда”, који је читан на научном скупу поводом стогодишњице композиторовог рођења.

(Ради се о тексту-реферату Мирке Павловић: „Композитор *Охридске леџенде* Стеван Христић – као личност и позоришни човек”, *Животи и дело Стевана Христића*, Српска академија наука и уметности, Научни скупови, књига LV, Одељење ликовне и музичке уметности, књига 3, Београд, 1991, стр. 119–152. У овом раду се први пут спомиње Аникин текст о *Охридској леџенди*. Н.М.)

# НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ У БЕОГРАДУ

Вечерња претстава

Зграда на Тргу Републике

У суботу, 29 новембра 1947 године

(ПРВИ ПУТ)

## Охридска легенда

Балет у 4 чина

Музика од Стевана Христића. Либрето по народним мотивима

Диригент Стеван Христић

Режија и кореографија Маргарите Фроман, к. г. — Увешбала Аница Прелић

### ЛИЦА

И Ч И Н		Ш Ч И Н	
Биљана . . . . .	Паула Селиншек	Султан . . . . .	Ник. Семиљенко, чл. опере
Њен отац . . . . .	Миливој Ивановић, чл. опере	Биљана . . . . .	Паула Селиншек
Њена мајка . . . . .	Јелена Николић-Бурац, чл. оп.	Румунка . . . . .	Тамара Полонска
Марко, момак у служби код Биљаниног оца . . . . .	Димитрије Парлић	Бугарка . . . . .	Бојана Периф
Младожена . . . . .	Зоран Николић	Млада Гркиња . . . . .	Татјана Акинфијева
Отац младожене . . . . .	Ник. Семиљенко, чл. опере	Млади Грк . . . . .	Лушан Тринић
Мајка младожене . . . . .	Јелена Вајс	Марко . . . . .	Димитрије Парлић
Девер . . . . .	Сима Лакетић	Главни свух . . . . .	Љуб. Станишић, чл. драме
Буклијаш . . . . .	Владимир Лебедев	Овласка . . . . .	Пуљо, Барановић, Јовановић, Стефановић, Вајс, Црњанска, Томић, Чонић, Анђелковић, Радиојевић, Станковић, Вельковић, Хорват, Бешлић, Боц, Михајловић
Сеоске девојке . . . . .	Полонска, Акинфијева, Периф, Барановић, Стефановић, Чо- нић, Црњанска, Радиојевић, Анђелковић, Станковић, Ми- хајловић, Хорват	Јаничари . . . . .	Марковић, Крстић, Николић, Хаџи - Славковић, Погачар, Мирниј, Прица, Добровољци
Сеоски момци . . . . .	Марковић, Тринић, Крстић, Хаџи - Славковић, Николић, Погачар, Мирниј, Милосав- љевић, Добровољци, Прица, Ђурић, Миланковић	Војници, стража, робови и војска Догађа се у Султановој дворани	
Селашци, селанке, свирачи Догађа се у дворцишту Биљанине куће			
	И Ч И Н		И Ч И Н
Бисерка . . . . .	Рут-Парлић	Марко . . . . .	Димитрије Парлић
Звезда Даница . . . . .	Татјана Акинфијева	Биљана . . . . .	Паула Селиншек
Звезда . . . . .	Полонска, Стефановић, Томић, Чонић, Црњанска, Вајс, Хор- ват, Бешлић	Њен отац . . . . .	Миливоје Ивковић, чл. опере
Русалке . . . . .	Периф, Иковић, Пуљо, Барановић, Јовановић, Анђелковић, Станковић, Радиојевић, Вельковић, Михајловић, Боц, Драгишић	Њена мајка . . . . .	Јелена Николић-Бурац, чл. оп.
Марко . . . . .	Димитрије Парлић	Сеоске девојке . . . . .	Полонска, Акинфијева, Периф, Барановић, Стефановић, Чо- нић, Црњанска, Радиојевић, Анђелковић, Станковић, Ми- хајловић, Хорват
Догађа се на обали Охридског језера		Сеоски момци . . . . .	Крстић, Лакетић, Лебедев, Марковић, Тринић, Хаџи- Славковић, Николић, Пога- чар, Мирниј, Милосављевић, Добровољци, Прица, Ђурић, Миланковић
		Селашци, селанке, народ, свирачи Догађа се у дворцишту Биљанине куће	

Декор Владимира Жедринског

Костими Милице Бабић-Јовановић

### ЦЕНЕ МЕСТА

ПАРТЕР		I ГАЛЕРИЈА		II ГАЛЕРИЈА		III ГАЛЕРИЈА	
Ложа . . . . .	305	Ложа . . . . .	305	Ложа . . . . .	125	Балкон . . . . .	17
Фотеља I ред . . . . .	66	Фотеља у балк. . . . .	66	Фотеља балк. . . . .	31	Седиште . . . . .	11
Фотеља II ред . . . . .	61	Фотеља I ред . . . . .	43	Седиште I ред . . . . .	21	Стајаше . . . . .	9
Седиште . . . . .	51	Фотеља II ред . . . . .	36	Седиште II ред . . . . .	17	Задња галерија . . . . .	11

У цену улазнице урачуната је гардероба

**Почетак тачно у 20 часова**      **Свршетак око 22.15 часова**

Из Архива Истраживачко-документационог центра Народног позоришта  
у Београду



Са премијере *Охридске леџенде* у Народном позоришту  
у Београду 29. новембра 1947.  
Из заоставштине Стевана Христића у Музиколошком институту САНУ



Са премијере *Охридске леџенде* у Народном позоришту  
у Београду 29. новембра 1947.  
Из заоставштине Стевана Христића у Музиколошком институту САНУ

# PROGRAMME

for week commencing MONDAY, SEPT. 3rd, 1951

THE EDINBURGH FESTIVAL SOCIETY LIMITED

presents

## THE YUGOSLAV BALLET

from the Belgrade National Theatre

Director—Dr. Oskar Danon

Choreographers:

MARGARITA FROMAN PINA and PIO MLAKAR DIMITRIYE PARLITCH  
Assistant Director—ANI RADOSHEVITCH  
MIRA SANINA DIMITRIYE PARLITCH RUTH PARNEL  
BOYANA PERITCH VERA KOSTITCH NENAD LHOTKA  
DUSHAN TRNINITCH YOVANKA BYEGOYEVITCH  
BRANKO MARKOVITCH KATARINA OBRADOVITCH  
NEVENKA BIGIN MILAN MOMTCHILOVITCH SONIA KASTL  
Neda Tchonitch Liubitza Stefanovitch and Corps de Ballet Veronika Mlakar

THE SCOTTISH NATIONAL ORCHESTRA

Leader—Jean Rennie

Conductors:

BOGDAN BABITCH

OSKAR DANON

STEVAN HRISTITCH

WEDNESDAY MATINEE, SEPTEMBER 5th, 1951, at 2.30 p.m.

## THE LEGEND OF OCHRID

Ballet in Four Acts

Music and Libretto by STEVAN HRISTITCH

Choreography by MARGARITA FROMAN

Scenery by STASHA BELOZANSKI

Costumes by MILIZA BABITCH-YOVANOVITCH

Biliana ..... BOYANA PERITCH  
Marko ..... BRANKO MARKOVITCH  
Best Man ..... SIMA LAKETITCH  
His Friend ..... VLADIMIR LEBEDEV  
The Pearl-of-Ochrid ..... VERA KOSTITCH  
The Morning-Star ..... SONIA KASTL  
The Rumanian Girl ..... TAMARA POLONSKA  
The Bulgarian Girl ..... NEDA TCHONITCH  
The Greek Girl ..... FOSKA HARMEL  
The Greek Boy ..... MILENKO VIKITCH  
The First Yanissary ..... FRANE YELINTCHITCH  
The First Odalisque ..... NEVENKA BIGIN  
Girls, Boys, Water-Fairies, Odalisques, Yanissaries (Turkish soldiers), The Sultan, Biliana's Father and Mother, people, peasants, etc.:  
B. Ferendino, B. Schmid, D. Boz, D. Prvulovitch, F. Harmel, J. Angelkovitch, J. Vays, J. Mihaylovitch, J. Mikitch, J. Pulio, K. Radivoyevitch, L. Baranovitch, L. Lipovge, M. Yovanovitch, M. Mirkovitch, M. Stankovitch, N. Minitch, R. Tomitch, S. Yuskevitch, S. Velkovitch, S. Zrnanska  
A. Dobrohotov, A. Mirniy, D. Milenkovitch, D. Stevitch, G. Hagi-Slavkovitch, J. Pashti, M. Yeras, M. Vikitch, M. Pavlovitch, N. Krgovitch, M. Priza, P. Markovitch, R. Krstitch, S. Dobrovoliaz, R. Tcholith, S. Polik, V. Sulitch, V. Nikolitch, Z. Potkovaz

Conducted by STEVAN HRISTITCH

*Programme continued overleaf*

Програм представе *Охридска леџенда* на фестивалу у Единбургу 1951.  
Из Христићеве заоставштине у Музиколошком институту САНУ



Са извођења *Охридске легенде* у Битому (Пољска) 7. јула 1956.  
Из Христићеве заоставштине у Музиколошком институту САНУ





Ана Радошевић, 1949. година  
Из породичног архива



Ана Радошевић, 1975. година  
Из породичног архива



Сарајево, 20. III 1989. Прослава 50-годишњице Collegium Artisticum-а  
Друга здесна Ана Радошевић; трећи слева Оскар Данон; први здесна Ненад Радошевић, Анин супруг  
Из породичног архива

CIP – Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

792.82.091(497.1)"1947/1958"

РАДОШЕВИЋ, Ана, 1915-2004

О сценским извођењима Охридске легенде Стевана Христића : прилог историографији српске балетске сцене / Ана Радошевић ; предговор Надежде Мосусове. – Београд : Музиколошки институт САНУ, 2017 (Београд : Лион). – 107 стр. : илустр. ; 24 cm Ауторкине слике. – Тираж 300. – Стр. 5: Уводне напомене / Мелита Милин. – Предговор: стр. 7-12. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија: стр. 97-100.

ISBN 978-86-80639-28-4

а) Христић, Стеван (1885-1958) – „Охридска легенда” – Сценско извођење – Југославија – 1947-1985

COBISS.SR-ID 233243660