

UDK 782.91 Hristić: Ohridska legenda

Nadežda Mosusova
BeogradIZVORI INSPIRACIJE „OHRIDSKE LEGENDE“
STEVANA HRISTIĆA

Bogati su i raznovrsni izvori inspiracije Hristićeve „Ohridske legende“, srpskog i jugoslovenskog nacionalnog baleta, izvedenog u jednočinoj verziji 1933, a u četvoročinoj 1947. godine u Beogradu. Dva glavna toka Hristićevog nadahnuća bili su folklor balkanskih naroda i ruska baletska muzika druge polovine 19. veka.

Podsticaj da se ostvari „Ohridska legenda“ došao je Stevanu Hristiću (1885—1958) ranih dvadesetih godina od ruskih i drugih inostranih igrača, koji su se nastanili u Jugoslaviji posle Prvog svetskog rata. U to vreme je Hristić bio stvaralac od renomea, u toku završavanja opere „Suton“, koja će imati premijeru novembra 1925. u Beogradskoj operi. Glavna uloga je bila namenjena Kseniji Rogovskoj, budućoj Hristićevoj supruzi. Razumljivo da je kompozitor razmišljao i o drugim svojim operama ili vokalno-instrumentalnim kompozicijama, gde bi njegova supruga mogla doći do izražaja. Legendu o devojci koju su zarobili Turci a ona se spasla zahvaljujući čarolijama, čuo je Hristić u detinjstvu od svoje majke i nosio se mišlju da eventualno posle „Sutona“ komponuje operu-bajku na taj siže. Desilo se, međutim da „Ohridska legenda“ ne postane opera već romantični balet.

Preokret se kod Hristića dogodio 1923. godine kada su u Beograd iz Ljova došli Ruskinja Nina Kirsanova (pravo ime Vaner) i Poljak Aleksandar Šoljc, poznat pod umetničkim prezimenom Fortunato.¹ Oni su bili pozvani u Narodno pozorište da postave balet u Delibesovoj operi „Lakmé“, i da igraju u njemu glavne solističke partije. Inače, u Beogradu, kao i u celoj zemlji, u operi i baletu bilo je već dosta Rusa koji su se brinuli za baletski repertoar i baletski pomladak. Prvaci među njima, kao Jelena Poljakova i Margarita Froman, došli su direktno iz trupe Sergeja Djagiljeva. Sa njima predratni pariski repertoar Ruskog baleta prodire brzim koracima u Jugoslaviju. Zagrebačka opera beleži juna 1923. jugoslovensku premijeru „Petruške“ Igora Stravinskog.

Premijera „Lakmé“ u Beogradu bila je septembra 1923. godine pod vođstvom Stevana Hristića. Egzotični balet u II činu, kao i cela opera, nisu ostavili neki utisak na publiku i kritiku, ali je ta pseudo-Indija na francuski način, iz pera proslavljenog autora baletâ „Kopelija“ i „Silvija“, možda već podstakla Hristića da razmišlja o nekoj svežoj egzotici koja se nalazila na domaku ruke.

Novodošavši baletski umetnici upoznaju se redom sa prilikama u Jugoslaviji i zastaju zadivljeni pred bogatstvom južnoslovenskog folklorâ, posebno pred raznovrsno-

¹ Podatke dala Milica Jovanović.

šću, ritmičkom i melodijskom, narodnih igara na Balkanu. Odmah dolaze na ideju da prenesu korake narodnih igara na baletsku scenu. Na tu je već misao bila došla Margarita Froman u Zagrebu i postavila na muziku Krešimira Baranoića hrvatski nacionalni balet „Licitarsko srce“. Ni Aleksandar Fortunato, koji je u međuvremenu postao u beogradskom Narodnom pozorištu šef baleta, reditelj i prvi igrač, nije gubio vreme. Uprava Pozorišta ga rešenjem od 8. jula 1924,² upućuje u „Južnu Srbiju da proučava narodne igre za stvaranje nacionalnog baleta“. To je, izgleda, prvobitno trebalo da bude nekakav istorijski spektakl: „Ovaj balet bio bi u tri čina i prema zamisli Fortunata obuhvatao bi najsajniji deo naše prošlosti, naš trinaesti vek.“³ Pretpostavljamo da je avgust 1924. godine bio taj mesec kada se Fortunato najintenzivnije bavio na terenu. Septembra iste godine govori se o novom baletu kao o nečem vrlo konkretnom. Iz napisa sa naslovom „Intervju sa g-đom Kirsanovom“ saznajemo da se sprema „originalni balet g. Fortunata, sa motivima iz Južne Srbije, zbog kojih je g. Fortunato celo leto putovao po selima oko Skoplja, Velesa i Prištine“.⁴ Ubrzo se u istom listu pojavljuje napis „Srpsko kolo“ iz pera Fortunata.⁵ Autor govori o kolu kao o direktnom nastavku praiigre indo-evropskih naroda a povodom „novog baleta, u kome je siže uzet iz prošlosti našeg naroda, a koreografski deo izrađen na osnovu narodnih igara. Muziku za taj prvi naš originalni balet, komponuje g. Hristić — kako nas obaveštava urednik lista na početku Fortunatovog članka. U istom broju i Stevan Hristić daje svoj prilog — „Nekoliko reči o muzičkome i nacionalnome repertoaru“.⁶ U njemu autor iznosi da tek očekuje „pravi početak naše nacionalne umetničke muzike“... „Mislim da će nam ruska muzika najviše dati inspiracijâ, ali se ima mnogo što šta naučiti od Francuza i Talijana u pogledu instrumentacije i vokalnih dispozicija“... „U ovom pogledu greše svi oni, koji sa toliko oholosti i prezrenja govore o Rossiniju, Verdiju, Pucciniju, Masenetu i Delibesu i drugima. Jer, ko ume da gleda na stvari taj će umeti u svakom primeru da nađe nešto što će proširiti vidike njegovog znanja i iskustva“.⁷ O svom baletu Hristić ovde ne daje još nikakve izjave, ali zato „Intervju sa g. Aleksandrom Fortunatom“ iznosi sledeće: „Šta spremamo sada? Mnogo stvari. Prvo već toliko pominjani prvi srpski balet. Nadam se da će biti interesantan. Muziku, kao što znate, piše g. St. Hristić. Partituru prvog čina predao mi je već, i ja sam za nju završio koreografski deo“.⁸

Što se sadržaja tiče, i kompozitor i koreograf su odustali od slavne srpske prošlosti i obratili se narodnoj priči o devojci iz Ohrida, koju su otieli Turci, a ona se, da bi se spasla, pretvorila u pticu — gugutku, grlicu ili golubicu. Možda je tu „sagu“ čuo i sam Fortunato, prebivajući na svom stranstvovanju po Makedoniji, u okolini Ohridskog jezera. U stvari, malo ima podataka da takva priča postoji, bilo u srpskom ili makedonskom folkloru.⁹ Bilo kako bilo, novi balet Hristića/Fortunata je dobio ime „Gugutka“ i uveliko zainteresovao pozorišne likovne umetnike. Za buduću „Ohridsku legendu“, koju je kompozitor u spisku svojih dela iz dvadesetih godina, navodio i kao „Grlicu“,

² Izveštaj Narodnog pozorišta u Beogradu za sezonu 1923/24, rubrika Letopis, str. 46.

³ *Za naš domaći balet*, Vreme, 16. juli 1924 (citira se prema radu Milice Jovanović *Balet narodnog pozorišta između dva rata*, Teatron No 5, mart 1976, str. 60.

⁴ Comoedia (Beograd), No 2, od 8. IX 1924, str. 14, 15.

⁵ Comoedia No 3, od 15. IX 1924, str. 14, 15.

⁶ Ibid. str. 10, 11 i 14.

⁷ Primedba se odnosi verovatno na Miloja Milojevića koji je dao prikaz izvođenja opere „Lakmé“ (Srpski književni glasnik, knj. X, sv. 3, 1. X 1923, str. 238, 239 — rubrika Umetnost), gde se između ostalog osvrće na „mnogo šarenila“ i malo „psihološke dubine“ u Delibesovom delu.

⁸ Comoedia No 7 od 20. X 1924, str. 6, 7.

⁹ Mosusova, Nadežda, „Ohridska legenda“ *Stevana Hristića, Povodom osamdesetogodišnjice kompozitorovog rođenja*, Zvuk No 66, 1966, str. 113, 114.

dali su nacрте dekora i kostima dva slikara, tada angažovana u Narodnom pozorištu, Jovan Bijelić (opremio je i Hristićevu operu „Suton“) i Vladimir Žedrinski, da bi ih kao svoja uspela ostvarenja prikazali sa drugim svojim radovima a i sa drugim svojim kolegama, u Parizu, na čuvenoj Art Déco izložbi 1925. godine.¹⁰ Sa scenском realizacijom „Legende“ se ubrzo zastalo, Fortunato je otputovao, odvojivši se od svoje partnerke Kirsanove, koja se takođe okrenula gostovanjima u inostranstvu. Po povratku Kirsanove u Jugoslaviju rešava se Hristić da dâ izvesti bar taj jedan čin svoga baleta povodom proslave dvadesetpetogodišnjice svog umetničkog rada.

Dekor i kostime na predstavi prve verzije „Ohridske legende“ aprila 1933. godine ostvario je Vladimir Žedrinski. Balet je postavila Nina Kirsanova, koristeći se folklornim nasleđem makedonskih i srpskih igara koje ue proučavao Fortunato, a sada pomogao da se uspostave Anatolije Žukovski, novi partner Kirsanove. No ta pomoć nije došla na osnovu nekih zapisanih i zatim eventualno ostavljenih koreografskih znakova Fortunatovih, već na osnovu ličnog iskustva i Kirsanove i Žukovskog, koji se, po sopstvenim rečima takođe zaputio 1924. godine, sa još nekolicinom svojih kolega Rusa da beleži narodne igre po Jugoslaviji.¹¹ Njegov staž u tome je bio znatno duži od Fortunatovog, pošto je Žukovski izučavao i postavljao narodne igre na beogradsku baletsku scenu sve do 1942. godine, dok je Fortunato 1927. godine napustio Jugoslaviju s tim da se više u nju ne vrati. Na programu „Ohridske legende“ iz 1933. stajalo je ime Fortunata kao tvorca scenarija. Na programu premijere četvoročine „Ohridske legende“, novembra 1947, autor scenarija bio je Stevan Hristić. U konačnom obliku „Legende“, siže je dobio ovakvu formu:

I čin. Selo u okolini Ohridskog jezera. U voćnjaku su okupljeni momci i devojke. Biljana i Marko se vole ali ne mogu da se venčaju jer Biljanin otac želi da mu se ćerka uda za Ivana. Devojka mora da poslušá bez pogovora. Pojavljuje se Ivan sa roditeljima i rođacima da zaprosi Biljanu. Ona se posle završenog obreda iskrada da bi se, sva očajna, oprostila od Marka. Dolazak Turaka menja situaciju. Oni pale selo i Biljaninu kuću, ubijaju muškarce, među njima mladoženju Ivana. Roditelji su ranjeni a Biljana uhvaćena i sa mnoštvom drugih žena odvedena u ropstvo.

II čin. Marko je te iste noći krenuo da traži Biljanu. Praćen zvezdom Danicom stigao je na obalu Ohridskog jezera, gde su se okupile rusalke na čelu sa Biserkom. Ona saopštava Danici da je gotova da pomogne Marku ako on bez greške odigra sa njom njenu igru. Tako i bude. Biserka daruje Marka prstenom i mačem, koje je iznela iz pećina sa blagom. Pomoću ovih čarobnih stvari Marko će osloboditi Biljanu.

III čin. Roblje je sa Ohridskog jezera i iz raznih krajeva Balkana dovedeno u palatu turskog sultana u Carigradu. Zarobljene žene se izvode pred sultana. Nastupaju Rumunka, Bugarka, Grkinja i na kraju Biljana. Ona se najviše dopala sultanu. Veliki vezir naređuje da se Biljana vodi u sultanov harem. Međutim, kao Turci-janičari u selo, sada u palatu upada Marko. Čarobnim prstenom otvara sva vrata a čarobnim mačem odole-

¹⁰ Milanović, Olga, *Beogradska scenografija i kostimografija 1868—1941*, Beograd, 1983, str. 175, 190, 191. Prema publikaciji *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* — Paris, 1925, Section du Royaume des Serbes, Croates et Slovènes, Catalogue officiel, među mnogim umetnicima prikazali su se Krizman sa Konjovićevim „Vilininim velom“, Vanka sa Baranovićevim „Licitarskim srcem“ i Vavpotić sa Vojnovićevom „Smrt Majke Jugovića“. Publikaciju mi je ustupila Olga Milanović.

¹¹ *Makedonskata narodna igra na baletskata scena megju dvete svetski vojni*, Makedonskiot folklor vo muzičkoto i dramskoto tvoreštvo do 1945 godina, Makedonska akademija na naukite i umetnostite, Skopje, 1986. Na ovaj rad mi je ukazala Ksenija Šukuljević-Marković.

va napadima carske straže dok Biljana u najvećem jeku borbe ne nestane, pretvorivši se u golubicu. Marko se probija natrag prema kapiji i beži.

IV. čin. Pređašnje selo. Preživeli stanovnici ga obnavljaju. Među njima je i Marko. Tužan je jer ne zna gde je Biljana. Odjednom doleće bela golubica koje se pretvara u Biljanu. Markovoj sreći nema kraja. Presrećna je Biljana, a i njeni roditelji. Nema više prepreke da se Biljana i Marko uzmu. Uz roditeljski blagoslov i veselu igru mladi par odlazi u crkvu na venčanje.¹²

Kakvom je muzikom Hristić iskazao ovaj sadržaj? Folklorne melodije nije morao da traži nadaleko. Obratio se X rukoveti Stevana Mokranjca. Ona se sastoji iz pet pesama i nosi lakonski i neobavezujući podnaslov „Pesme sa Ohrida“. Hristić za „Legendu“ uzima dve pesme i to one za koje postoje sasvim opravdani argumenti da nisu autentične melodije, već kompozicije „u narodnom duhu“ Stevana Mokranjca.¹³ To su „Pušči me“ (u Desetoj rukoveti četvrta pesma, n. pr. 1) i „Biljana platno beleše“ (u Rukoveti



prva pesma, n. pr. 2). — Otuda i ime devojci-golubici u baletu Stevana Hristića, gde se



od pesme „Biljana“ koristi uglavnom njen prvi deo. Inače se ova pesma može naći u srpskim, češkim i bugarskim zbornicima narodnih pesama sa napomenom da je Mokranjčeva.¹⁴

Razlog da se Hristić inspirisao izričito Mokranjčevim tvorevinama u Desetoj rukoveti leži u kompozitorovom traženju autenticiteta jednog višeg reda. „Deseta“ i naročito navedene dve pesme, bile su za srpske kompozitore, u ovom slučaju za Stevana Hristića, simbol Makedonije i ujedno simbol Balkana, balkanske muzike, arhaično slovenske, modalne, „bez orijenta i orijentalizovane infiltracije“, kako se izražavao Petar Konjović imajući pred očima viziju „čiste“ narodne muzike.¹⁵

¹² Ovaj sinopsis je sačinjen prema klavirskom izvodu Hristićeve „Ohridske legende“, Beograd, 1964. Notni primeri, stranice i ostale reference daju se takođe prema ovom izvoru.

¹³ Mosusova, *Op. cit.*, 98, 99.

¹⁴ *Ibid.*, 99.

¹⁵ Konjović, *Stevan Mokranjac*, Beograd, 1956, 113, II izd., Novi Sad, 1984, 86, isti, *Muzički folklor, njegova vrednost, čistoća i interpretacija*, Knjiga o muzici, Novi Sad, 1947, 35, 36, II izd. u Ogladi o muzici (takođe Konjović), Beograd 1965, 70, 71; oba rada komentarisana u Mosusova, *Das balkanische Element in der südslawischen Kunstmusik*, Balcanica VIII, SANU, Beograd, 1977, 780, 781.

U „Ohridskoj legendi“ će biti u pitanju još jedna pesma „Biljana platno beleše“, navodno autentična narodna melodija iz srpskih i makedonskih zbirki, sa prepoznatljivim varijantama u bugarskim zbornicima narodnih pesama. Sumnja u njenu originalnost potiče od uverenja da je ta „Biljana“ po karakteru „mediteranska“, „italijanska“ melodija (n. pr. 3). Hristić za svoj balet uzima od nje dva početna takta i početak druge fra-

3



ze, praveći uspele melodijske kombinacije sa „Biljanom“ iz Mokranjčeve „Desete“ (n. pr. 4). Početak druge „Biljane“ služi u Hristićevoj polifoniji i kao cantus firmus, u nave-

Moderato

4

denom slučaju narodnoj melodiji iz Vranja (n. pr. 5).

Moderato

5

Na melodijama „Pušči me“ i dvema „Biljanama“ zasniva se lajtmotivika „Ohridske legende“. Hristić je koristio citate-lajtmotive za muzičku razradu u baletu, za mimičke scene, naraciju, atmosferu, za akciju, za dramu. Za „čisto“ igranje, sem u dva slučaja. Hristić je komponovao svoju narodnu muziku. U dva slučaja spada pomenuta vranjanska melodija,¹⁶ i igra iz Pirota „Pijem vino i rakiju“, sa melodijom daleko lepšom od svog ne baš mnogo poetskog teksta. Vranjanski motiv je kao otvorena forma poslužio za igranje i za pantomimu u I i IV činu, a „Pijem vino“ autor koristi kao zatvorenu igračku „numeru“ u poslednjem, IV činu.¹⁷

Hristića je rad na „Ohridskoj legendi“ pratio skoro kroz ceo život. Uz „Legendu“ nizale su se i druge kompozicije, pored opere „Suton“ iz zrelog doba, scenske muzike za komad „Čučuk Stana“, violinskog koncerta i oratorijuma „Vaskrsenje“ koji su ga proslavili u mladosti, napisao je horsku muziku i solo pesme, kao i muziku za dvadeset drama i jedan film. Sudeći po tolikim pozorišnim muzikama pomislilo bi se da se na sceni Hristić iskazivao kao stvaralac „programske“, „primenjene“ muzike. Međutim, on se svuda pokazao kao izraziti simfoničar, posebno u „Ohridskoj legendi“, gde se istakao i kao autor izričito baletske muzike. Sa „Ohridskom legendom“ je Hristić dao srpskoj muzici jedan interesantan, jedan po svojoj radnji logičan i zato efekatan baletski spektakl koji apsolutno zaslužuje naziv baleta-simfonije.

U svom jednom ali vrednom baletskom delu ostvario je kompozitor ravnotežu između pantomime/naracije, drame/akcije i baletskih tačaka, vezanih koreografski i za baletsku klasiku i za igračku folklornu leksiku. S obzirom na nacionalnu orijentaciju celokupne baletske ideje, u „Ohridskoj legendi“ ravnopravnu ulogu sa solistima ima corps de balet, isto kao hor u narodnim operama/muzičkim dramama.

U I činu postoje tri skupne igre, tri zatvorene numere. U prvoj — Allegretto (str. 30) — uzima učešća ceo ansambl. Druga je „Grlica“ — Allegro moderato, str. 34 — poetski nepisani naziv za igru momaka i Marka kao soliste, koji je ostao kao reminiscenca na jedan od prvobitnih „radnih“ naslova baleta. Obe igre idu takoreći jedna za drugom, posle čega sledi dolazak prosilaca (vranjanski motiv, n. pr. 5). Treća igra je svatovsko kolo (Allegro, str. 49), u kome učestvuje ceo ansambl sa solistima. To je baletsko težište I čina. Dramska poenta je u dolasku Turaka i njihovom divljanju po selu.

¹⁶ Na ovu je temu kao folklornu ukazao Trajko Prokopijev.

¹⁷ Za detaljniju analizu „Ohridske legende“ videti citirani rad Mosusove, (Zvuk, 1966) i svaka-ko izuzetno muzičko-dramaturšku studiju Hristićevog baleta u zborniku Petra Bingulca, *Napisi o muzici*, Beograd, 1988, 141 — 149; Bingulčev rad o „Ohridskoj legendi“ je prvobitno objavljen u časopisu Muzika, Beograd, 1948, br. 1.

U II činu dolazi do izražaja klasična baletska igra jer, prirodno, zvezde i vilinska bića iz jezera moraju biti na prstima (u prvobitnoj verziji bilo je mnogo više igre sur les points). Baletski centar čini veliki duet, baletski adagio kraljice rusalki Biserke i Marka (Moderato, str. 82). Muzika je potpuno prokomponovana a dramski je vrhunac u završnoj trijumfalnoj igri sa mačem (Allegro moderato, str. 101).

III čin u sultanovom dvorcu donosi divertisman sačinjen iz nacionalnih igara, ali je taj divertisman vrlo osmišljen dramaturški. Spletu od četiri solističke igre balkanskih naroda prethode dva nastupa ansambla — ženskog u igri odaliski (Andantino, str. 117) i muškog u igri janičarâ (Vivace frenetico, str. 119). U nizu od rumunske, bugarske i grčke igre, Biljanina igra je centar čina igrački i dramski (Largamente, str. 146), koji akciono dopunjava dolazak Marka i njegova bitka sa Turcima. III čin se može posmatrati i kao vrhunac celog baleta.

IV čin se sastoji iz četiri „masovne scene“, igre u koje je utkana radnja, odnosno svadba, uobičajena završnica mnogih baleta. Posle prve igre celog ansambla, ali bez Marka, koji sedi po strani žalostan (Allegro, str. 178), pojavljuje se golubica-Biljana. Za vreme druge igre koja je momačko kolo („Pijem vino i rakiju“), mladići kite Marka za venčanje (Allegro, str. 197). U trećoj igri (Allegro moderato, str. 200), momci igraju sa Markom kao solistom, a u završnoj, četvrtoj igri (Allegro moderato, str. 209) učestvuju solisti sa celim ansamblom.

Kada se „Ohridska legenda“, u koreografiji Margarite Froman (ponovo dekor Že-drinskog) pojavila na beogradskoj sceni 1947. godine, osvojila je publiku i njenu pažnju držala netremice više od jedne decenije. Bila je izvođena i u drugim jugoslovenskim gradovima i svuda izazivala mnogo aplauza. Takođe je bila postavljena i u drugim slovenskim centrima i izvođena na gostovanjima beogradskog baleta po (Zapadnoj) Evropi.

Pokušaj spajanja baletskih koraka sa folklornim igrama nije bila novina ni za Istok ni za Zapad, ali je i jednima i drugima, u ovakvom, balkanskom vidu, „Ohridska legenda bila velika atrakcija. Mišljenja su bila raznorodna bilo da se radilo o samoj muzici „Legende“, ili o vizuelnom folklornom aspektu baleta. Na primer ono što je pojedinim domaćim kritičarima smetalo u muzici, a to je po njihovom stilski raskorak između folklorna tri čina i impresionističkog drugog čina (Milenko Živković), isticali su pojedini inostrani recenzenti kada je bila u pitanju igra: G. B. L. Wilson *The Yugoslav Ballet of Edinburgh Festival*,¹⁸ smatra da bi scena na Ohridskom jezeru, u klasičnom stilu, mogla biti izostavljena. Sličnog je mišljenja Margaret Crosland u svojoj knjizi *Ballet Carnival (A Companion to Ballet)*.¹⁹ I jedno i drugo se moglo odnositi koliko na koreografiju, toliko i na samo izvođenje. Pada u oči da su Englezi davali prednost folklornom izrazu u „Legendi“, shvativši da je bez obzira na teškoće oko vezivanja elemenata narodne igre sa klasičnom baletskom tehnikom, „Ohridska legenda“ nacionalni balet koji apsolutno zaslužuje da izađe iz užih lokalnih okvira. Bilo je i raznih poređenja, kao što je konstatacija da sadržaj „Legende“ podseća na „Sadko“ Rimskog-Korsakova.²⁰ I ne samo sadržaj, dodajemo, već i muzika koja evocira operu „Sadko“ i svitu — kasnije balet — „Šeherezadu“ istog autora.

Bilo je i poređenja druge vrste: nepotpisani autor u *Yugoslav Ballet in Edinburgh*,²¹

¹⁸ The Dancing Times, London, Oct. 1951, 13.

¹⁹ London, 1955, sinopsis „Ohridske legende“ (Legend of Ochrid), 253–255, završava komentarom u kome je pohvala muškom delu gostujućeg ansambla Beogradskog baleta (255).

²⁰ Hussey, Dyneley, The Dancing Times, Jan. 1950, May 1951.

²¹ The Ballet, London, Nov. 1951, Vol. II, No 10, 48.

odaje priznanje Hristićevom baletu rekavši kako je „Ohridska legenda“ jedan poduhvat na nivou koji može da postidi engleski balet. Krajnje je vreme, kaže pisac, da se zamislimo nad jednim celovečernjim delom baletske scene, koje bi se moglo naručiti od nekolicine istaknutih domaćih autora. Još za „Ohridsku legendu“ dodaje da je duga koliko i „Uspavana lepotica“ Čajkovskog, što u tom kontekstu treba da znači da je „Legenda“ držala pažnju festivalskoj publici cele večeri, isto koliko i jedan veliki balet ruskog majstora.

Ako je u bilo kakvim relacijama Hristićeva „Legenda“ dočekala da bude upoređivana sa jednim od vrhunaca muzike Petra Čajkovskog, kao i sa vrhuncem ruskog carskog baleta — to znači mnogo. Ako to upoređenje čine Englezi — to je takođe vrlo mnogo. Treba imati u vidu da je „Sleeping Beauty“ odnosno „Sleeping Princess“ koju je trupa Ballets Russes Djagiljeva, u proširenom sastavu i nezamislivom sjaju izvela u Londonu 1921. godine, polazna tačka nastanka britanske baletske umetnosti,²² a da isto delo prikazano domaćim snagama 1939. i 1946 godine, predstavlja i dandanas izvođački primer za ugled koji je po ruskom uzoru postavio engleski Kraljevski balet. Poređenje „Legende“ sa „Lepoticom“ dobija u težini sa činjenicom da je upoređivaču bila pred očima obnova „Sleeping Beauty“ iz 1946, rađena sa posebnim angažmanom (dekor i kostimi Oliver Messel), koji je po raskoši trebalo da prevaziđe predstavu Ruskog baleta.

„Ohridska legenda“ je izdržala i jedno direktnije poređenje i to sa delom Igora Stravinskog „Noje i potop“ (Noah and the Fludd), kada su se oba baleta našla na američkoj televiziji juna 1962. godine.²³ Međutim, Hristić sa radikalnim muzičkim stilovima nije bio niukakvom dosluhu, već sa ruskim romantizmom, što je bilo jasno i sovjetskim kritičarima prilikom postavke „Ohridske legende“ u Moskvi 1958. godine. Oni su sagledavali „Legendu“ takođe u svetlu muzike Petra Čajkovskog, Nikolaja Rimskog-Korsakova, ali i Aleksandra Glazunova.²⁴

U jednoj od mnogobrojnih izjava za štampu, povodom beogradske i jugoslovenske premijere svoga baleta, Hristić saopštava reporteru kako je za „Legendu“ bio nadahnut i jednim stranim delom.²⁵ Na tu je izjavu malo ko obratio pažnju, a to je možda jedino bliže upućivanje na izvore „Legende“, koji se ne odnose na folklor balkanskih naroda. Takve direktne izjave kompozitor nije davao ni u Moskvi, kada se „Legenda“ pripremala za izvođenje, ma da se on tada izjašnjavao uopšteno o delotvornom uticaju ruske muzike na neke njegove koncepcije. Analizom „Legende“ mogu se lako izvući zaključci da je jedno određeno rusko delo odigralo važnu ulogu u njenom nastanku.

Dramaturška konstrukcija „Ohridske legende“ na prvom mestu, i u celini i u detaljima, — ne samo njen obim — nedvosmisleno upućuje na najistaknutije modele ruske romantičarske muzike, na celovečernje balete Čajkovskog i Glazunova. Radi se, na-

²² Ona je to zaista bila i pored svog finansijskog fijaska koji je koštao Djagiljeva divne Bakstove opreme, na svu sreću ovekovečene u luksuznom izdanju nacrtu dekora i kostima u *The Designs of Léon Bakst for the Sleeping Princess*, a Ballet in Five Acts after Perrault, Music by Tchaikovsky, the Preface by André Levinson, Charles Scribner's Sons, New York, 1923.

²³ *Looking at Television with Ann Barzell*, The Dance Magazine, New York, Aug. 1962, 20. Autorka konstatuje da je Hristićev balet jasniji, logičniji (more predictable) od „Noja“, baleta-oratorijuma Stravinskog. Dodaje da su u „Legendi“ uočljivi odjeci Ruskog baleta zbog Margarine Froman.

²⁴ Za prepise kritikâ iz moskovske štampe, ustupljenih projektu „Savremena srpska muzička scena“, zahvalni smo Milici Jovanović.

²⁵ Paunović, Siniša, *Stevan Hristić o svom stvaranju*, Duga, Beograd, No. 139. od 3. aprila 1948, 9.

ravno, o delima kao što su „Labudovo jezero“ u 4 čina, pomenuta „Uspavana lepoticica“ u 3 čina sa prologom, i „Rajmonda“ u 3 čina.²⁶ Takvi su baleti odgovarali Hristiću, a verovatno ih je imao u vidu i Fortunato — balete sa storijom, dramom, koja daje velike mogućnosti koreografu a kompozitoru široko polje da iskaže svoj talent simfoničara i kompozitora čisto baletskih numera koncentrisanih najčešće u divertismanima.

U stvari su veliki baleti kao „Labudovo jezero“, „Lepotica“ i „Rajmonda“ scenska dela sa najmanje dva divertismana, ako ovu baletsku formu shvatimo u širem smislu. Jedan od divertismana u okviru jednog od ovih dela svakako ima dramaturšku funkciju, kao niz igara — izbor neveste u III činu „Labudovog jezera“, defile prinčeva u I činu „Lepotice“, kao i divertisman sa bahanalijama u II činu „Rajmonde“. Drugi, finalni divertisman ima uglavnom samo funkciju svite igara i najčešće se javlja kombinovan sa svadbenim veseljem (ako balet ima happy-end) kao u „Lepotici“ i „Rajmondi“. Na baletu Glazunova se treba posebno zadržati jer je po svemu sudeći to ono „strano delo“ koje predstavlja izvor Hristićeve inspiracije.

„Rajmonda“ Glazunova, koja se može smatrati za pandan „Uspavanoj lepoticici“ Čajkovskog, bila je izložena raznim promenama u scenariju još za vreme samih priprema za premijeru u Peterburgu 1898. godine, jer baletmajstor Marius Petipas i libretista Lidija Paškova nisu bili srećne ruke u prenošenju jedne iskomplikovane ritterske priče na baletsku scenu. Otuda nesrazmera između naracije i akcije, odnosno mimičkih i „dejavujućih“ scena, koju su se scenaristi trudili da pokriju velikim brojem solističkih baletskih numera (varijacija).

„Rajmonda“ je deljena na scene: I čin ima 12 scena, II čin 4 scene a III nije deljen na scene. I čin ima tri slike sa promenom dekora, II i III čin se odvija celovitije, bez promene ambijenta u okviru čina. U I činu, u dvorcu aristokratske porodice Doris, priprema se proslava rođendana kneginje Rajmonde, nećake grofice Sibile. Rajmonda očekuje svoga verenika, viteza Jeana de Brienna koji učestvuje u krstaškom pohodu pod zastavom mađarskog kralja. Glasnik donosi Rajmondi vest da se vitez Jean uskoro vraća. Te noći, u snu, posredstvom zaštitnice kuće Doris, Bele Dame, Rajmonda se susreće sa svojim verenikom, no lik viteza Jeana naglo zameni pojava nepoznatog saracenskog ratnika. Ova vizija, kojom Bela Dama želi da ukaže na opasnost, smrtno uplašiti Rajmondu.

U II činu proslavlja Rajmonda sa tetkom i celom svitom, svoj rođendan u raskošno udešenom šatoru, nameštenom u dvorištu njihovog zamka. Žitelji okolnih imanja dolaze na čestitanje. Među gostima, nepozvan, nalazi se šejk Abdurahman, koga Rajmonda, užasnuta, prepoznaje iz svog sna. Tetka Sibila moli Rajmondu da ne otkazuje gostoprimstvo Abdurahmanu, koji nastavlja, kao što je već bilo u snu, sa izjavama ljubavi. Saracen je došao sa namerom da otme Rajmondu i u tu svrhu je sa sobom poveo veliku pratnju. U divertismanu Abdurahmanove svite pojavljuju se žongleri, dečaci, ratnici, igrači. Iznenadni dolazak de Brienna sa vojskom i kraljem osujećuje Abdurahmanove namere. U dvoboju sa njim De Brienne pobeđuje. III čin je svadba Rajmonde i Jeana. Počasni gost je mađarski kralj.²⁷

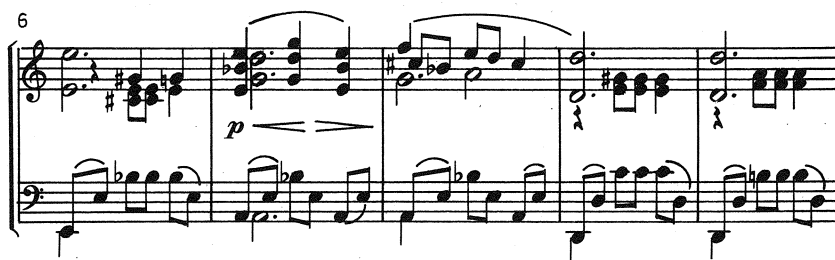
Muzika majstora kakav je bio Glazunov, nadvisila je mnoge nedostatke zamršenog scenarija predviđenog da posluži Petipasa za orijentalne i mađarske igre koje je želeo

²⁶ Dogada se da se u raznim postavkama promeni broj činova u baletu, tako se spajanjem I II čina „Labudovog jezera“ dobija balet u 3 čina, proglašavanjem prologa za čin i deobom II čina na dva dela dobija se „Uspavana lepoticica“ u 5 činova. Postoje i jednočine verzije i jednog i drugog baleta koje su proizašle iz njihovog skraćivanja i sažimanja.

²⁷ Sinopsis „Rajmonde“ prema klavirskom izvodu baleta, izd. „Muzika“, Moskva, 1981, kao i notni primeri i strane.

da ima na sceni. Pored muzički retko produhovljenih i efektnih stranica u I i III činu, jasno je da je II čin „Rajmonde“ ključni deo baleta. Sjaj Orijenta koji je nenadmašno ostvario u baletskim scenama opere „Knez Igor“ Aleksandar Borodin, preneo je u „Rajmondu“ Glazunov, a Hristić iz „Rajmonde“ u „Ohridsku legendu“: njen III čin sa izvođenjem roblija i Biljane pred sultana u Carigradu i Markova borba, živo nas podsećaju na drugu, treću i četvrtu scenu II čina baleta Glazunova, kada Saracen Abdurahman prikazuje pred Rajmondom i njenim gostima svoju pratnju, Arabljane, saracenske vojnike i Španjolce iz Granade. Na vrhuncu divertismana, za vreme Bahanala dolazi do pokušaja otmiče Rajmonde. Nju oslobađa vitez Jean, kao što će posle Marko, na kraju III čina „Legende“ jurišati na janičare da oslobodi Biljanu.

Inspiracija II činom „Rajmonde“ nije mogla biti isključivo konstrukcione prirode. „Orientalizovanu infiltraciju“ u muzici zbog prisustva Turaka u scenariju „Legende“ ostvario je Hristić ne toliko na srpski i balkanski način, koliko već poznatim ruskim sredstvima. Orijent sultanove palate je ruski Orijent — treba obratiti pažnju na Igru arapskih dečaka (Vivace, str. 110. klav. izvoda), na nastup Saracena (Presto, str. 113), na Istočnjačku igru (Andante, str. 117) koju izvodi Rajmonda, i na sam Bahanal (str. 119), sa poređenjem igre haremskih žena (odaliski) iz „Ohridske legende“ (n. pr.



6, str. 118. klav. izvoda) sa Rajmondinom Istočnjačkom igrom (n. pr. 7, str. 117), kao



i Janičarske igre u „Legendi“ (n. pr. 8, str. 121) sa mavarskim delom „Rajmondinog“ Bahanala (n. pr. 9, str. 124).

8

9

Nešto iz ostalih činova baleta Glazunova, prvog i trećeg, takođe je delovalo na „Ohridsku legendu“. Iz I čina „Rajmonde“ 9. scena sa pojavom Abdurahmana u snu protagonistkinje, na približavanje nasilničke turske vojske u I činu „Legende“, a Fantastično đavolsko kolo iz 10. scene „Rajmonde“ na jurnjavu Hristićevih janičarâ u istom činu. Scene 11. i 12. — kada Rajmonda leži posle strašnog snoviđenja u nesvestici, dok je njene dvorske dame ne probude, uticale su možda isto tako na završnicu I čina „Legende“. III činu „Rajmonde“ sa mađarskim igrama i obaveznom Mazurkom, sa svadbom i viteškim turnirom, odgovarao bi IV čin „Legende“ sa makedonskim i srpskim igrama, koje prethode venčanju Biljane i Marka.

Iz svega izloženog je jasno da odjeci ruskog baleta u Hristićevom delu nisu dolazili jedino zbog koreografije Margarite Froman, koja je kao gost iz Zagreba postavila „Ohridsku legendu“ posle rata u Beogradu, a kasnije njenu obnovu u Zagrebu, ili zbog fabule koja podseća na „Sadko“, ili zbog dužine — i težine — koja eventualno asocira na „Uspavanu lepoticu“. Nije taj prizvuk postojao samo zbog Fortunata, Kirsanove i Žukovskog (koji su bili i prva Biljana i prvi Marko, podrazumevajući jednočinu „Legendu“, već je ruski duh svom baletu udahnuo i kompozitor, budući pod utiskom onoga što je video i izvodio.

Da bi se tako odrazila ruska muzika u „Ohridskoj legendi“ potrebno je bilo veliko poznavanje njenog autora i njegova ne mala individualnost da bi se ono što je primljeno asimiliralo u sopstvenog izraza umetnički doživljaj. Stevan Hristić je pored ruske muzike uopšte, znao i ruske balete, možda ništa manje od svojih saradnika Fortunata i

Kirsanove, jer je on kao dete iz jedne ugledne porodice živeo u inostranstvu i studirao muziku na konzervatorijumu u Leipzigu. Ruske majstore je upoznao u vreme kada je njegov profesor Artur Nikisch, veliki interpret ruske muzike bio zvezda lajpciškog koncertnog života. Do Prvog svetskog rata je Hristić još imao prilike da boravi u Rimu, Parizu i Moskvi. Ovo poslednje je bilo verovatno presudno za njegov rad, jer je u Rusiji mogao videti balet Čajkovskog i Glazunova u originalnom izvođenju. Dorevolucionarni Boljšoj teatar ispisivao je tada svoje blistave stranice u istoriji ruske scenske umetnosti. „Rajmonda“ je na njegovoj sceni imala premijeru 1900. godine, a 1908. obnovu, u koreografiji Aleksandra Gorskog. Pretpostavljamo da takvi događaji nisu promakli Hristiću koji je tada u Moskvi mogao videti i Margaritu Froman, od 1909. članicu Boljšog baleta i učesnicu „Rajmonde“. Nekom igrom slučaja, ili najpre usled podjednake duhovne klime u posleratnoj Evropi, imala je „Rajmonda“ svoju „zapadnjačku“ obnovu u Monte Carlu, u postavci Balanchina 1946. godine, kada i „Uspavana lepotica“ u Engleskoj, obe godinu dana pre pojave celovečernje „Ohridske legende“ u Beogradu.

Posle boravka u Moskvi 1910/11. godine, Hristić obnavlja poznavanje ruskih baleta u Beogradu i kao dirigent, izvodeći „Labudovo jezero“ 1925, „Uspavanu lepoticu“ 1927. i „Rajmondu“ 1928. godine. Za jugoslovensku premijeru „Lepotice“ u Beogradu, bilo je na scenu Narodnog pozorišta stavljeno u svakom pogledu sve najlepše i najbolje. O tako nečemu u to vreme London nije mogao ni da sanja! Balet je postavio Fjodor Vasiljev, značajno ime ruske baletske umetnosti, trenutno tada šef baleta u Zagrebu i u Parizu pri Opera Russe.

Ništa manje bogata nije bila jugoslovenska premijera „Rajmonde“, koju je u Beogradu postavila Margarita Froman, prema Gorskom.²⁸ Hristić, sada zreo stvaralac, ima pred sobom sve, bukvalno u rukama. Možda je za njega beogradska „Uspavana lepotica“ bila znak da se ponovo zamisli nad svojim celovečernjim baletom koji je već bio u toku, ali je uglavnom „Rajmonda“ bila delo sa najviše elemenata, i sadržajno i muzički, koji dopuštaju da sa njom uporedimo „Ohridsku legendu“. U jednoj daljoj transpoziciji to može biti delimično i „Ščelkunčik“ Čajkovskog. U kontekstu sa „Uspavanom lepoticom“ i „Rajmondom“, setimo se kako je Hristić posle Drugog svetskog rata u izjavama o „Legendi“, kao godinu početka rada na baletu navodio 1927. ili 1928. godinu, što su autori napisali o „Legendi“ prihvatili bez rezerve.²⁹ Nedavno, kada je Ana Radošević, u svojoj monografiji o izvođenjima Hristićeve „Ohridske legende“ (u rukopisu), među prvima dublje pristupila pitanju tačnog nastanka i autorstva „Legende“, počelo se smatrati da je Hristić otprilike dao te datume koji nas hotimice ili nehotice odvođe od ličnosti i udela Aleksandra Fortunata. Međutim razlog za ovakve tvrdnje može biti, i verovatno jeste, postojanje novog talasa nadahnuća koji je u to vreme zahvatio kompozitora „Ohridske legende“, pod uticajem izvođenja ruskih baleta u Beogradu.

Nije isključeno da je istovremeno Hristićev rad, i pored izvesnog zastoja prouzrokovanog odlaskom Fortunata, dobio nove impulse i beogradskom premijerom Baranovičevog „Licitarskog srca“ 1927. i gostovanjima dveju velikih umetnica, Ane Pavlove 1927. i Tamare Karsavine 1928. godine u Beogradu. Hristić još tada izvodi operu Rimskog-Korsakova „Car Saltan“ i balet Stravinskog „Žar pticu“ i „Petrušku“, takođe u Beogradskoj operi. Podstrek je morao doći i od izvođačkih mogućnosti baleta u Beogradu, koji je sve više napredovao i svojim kvalitetima pomogao da Hristić završi „Ohridsku legendu“ onako kako je bila zamišljena. Veliki uzori ovde navedeni ne umanjuju

²⁸ Podatak od Milice Jovanović.

²⁹ Mosusova, „Ohridska legenda“ Stevana Hristića, Zvuk, 1966; Peričić, Vlastimir, *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Beograd, 1967.

ni originalnost ni vrednost ovog baleta, niti je njegova vrednost iscrpljena ovakvim pristupom, da parafraziramo misao Pina Mlakara,³⁰ koji je izveo Hristićevo delo u Ljubljani 1949. godine. Zahvaljujući njemu i drugim studioznim izvođačima, ovde spomenutim i nespomenutim poštovaocima Hristićevog baletskog dela, ostaće „Ohridska legenda“ još dugo legenda jugoslovenske baletske umetnosti.

SUMMARY

Hristić's "Ohridska legenda" (The Legend of Ochrid), Serbia's and Yugoslavia's national ballet, was first performed in Belgrade 1933 in one-act, and 1947 in its four-act, final, version. The sources for the ballet's inspiration are many as well as heterogeneous. Stevan Hristić (1885–1958) received the first stimulus to write "Ohridska legenda" in early 1920's from some Russian ballet-dancers who were overwhelmed by the beauty and dynamics of the folk dances in the Balkans. His cooperation with Russian choreographers and the idea of folk dances as a possibility of a novel scenic expression both inspired Hristić in his selection of melodies from the Balkan, especially Macedonian folklore. These formed the basis for the leitmotifs of the ballet (music examples 1–5) conceived on a synthesis of the variational and symphonic principles characteristic of the composers of Slavic national schools.

Stevan Hristić, who took his studies in Moscow for some time, himself an authority in Russian music which he ardently propagated both as the director of the Belgrade Opera and as a performer/conductor, based his ballet (the subject of which is the rape of a damsel by the hands of the Turks, and her being rescued by resorting to magic) on a Russian model in following with the feature-length ballets by Pyotr Il'yich Tchaikovsky and Alexander Glazunov. Within this framework, Hristić managed in creating an original balance of pantomime (narration), drama (action) and purely musical expression forming a choreographic link both to classical ballet and folkloric lexis.

The Oriental element in the music of "Ohridska legenda" (music examples 6 and 8) was inspired by the example of some Russian ballets on "Arabian" themes, such as „Shchelkunchik/Nutcracker“ by Tchaikovsky (Divertissement in Act II) and „Raymonda“ by Glazunov (Act II, music examples 7 and 9). This, however, is far from everything being said about the value of Hristić's ballet, if we are to conclude by quoting Slovenia's ballet master Pino Mlakar, who was the producer of „Ohridska legenda“ in Ljubljana.

³⁰ Mlakar, Pino, *Odnos prema problemima baleta, Stevanu Hristiću in memoriam*, Zvuk 1958, No 21–23, 23.