

Чланак примљен 12. априла 2021.
Чланак прихваћен 4. новембра 2021.
Прегледни чланак

*Амра Латифић**

Универзитет Сингидунум у Београду
Факултет за медије и комуникације

ОХРИДСКА ЛЕГЕНДА – РЕЦЕПЦИЈА БАЛЕТИЗАЦИЈЕ ИГРАЧКЕ ТРАДИЦИЈЕ

Апстракт: У раду се разматрају тумачења кореографских аспеката различитих верзија извођења балета *Охридска легенда* Стевана Христића. У кореографијама овог балета, балетска лексика се комбинује са фолклорним мотивима, користећи принцип балетизације фолклора. Овакав кореографски приступ произвео је на балетској критичарској сцени плурализам мишљења – од осавремењивања фолклорних елемената до ставова да дело ипак припада традиционалној балетској кореографској структури. Плурализам мишљења даје могућност за отварање нових приступа у тумачењу саме кореографије. У овом раду је третиран антрополошки приступ, базиран на укрштању различитих стилова игре.

Кључне речи: балет, балетизација, народна традиција, фолклор, модернистичко, постмодернистичко, антрополошко, синкретизам

Четворочини балет композитора Стевана Христића *Охридска легенда* представља једну од најизвођенијих и најпопуларнијих представа у историји националног балета. Овај балет доживео је велики успех, како у земљи, тако и на бројним гостовањима у иностранству. Према речима Соње Маринковић: „Импресивни су статистички подаци који то потврђују: више од 1300 одржаних представа, 24 сценске поставке (премијере и обнове) на којима су ангажована четири страна и десет југословенских кореографа (неки су се више пута обрађали овом делу).”¹ Данас се ова балетска представа не налази на репертоару и већ неколико деценија готово да није тема кореографа.² Упркос свим напорима да пронађемо

* Ауторкина контакт адреса: amra.latific@gmail.com

¹ Соња Маринковић, *Стеван Христић. Охридска легенда. Балет – интегрална верзија*, Београд, РТС музичка продукција симфонијски оркестар и хор, 2015, 4.

² После више од три деценије са нестрпљењем ишчекујемо ову представу у кореографији Владимира Логунова. Премијера је одложена. Једино премијерно извођење *Охридске легенде* у протеклих тридесет шест

снимке целовечерњих балетских представа *Охридска легенда*, то нисмо успели. Контактране су надлежне институције.³ У раду је анализирана рецепција кореографског аспекта балета. С обзиром на то да снимци поменути целовечерње представе не постоје, једино што је остало као траг који може да осветли кореографске аспекте овог балета су писани текстови, критике, прикази, есеји. Циљ рада је да поново подсети на изузетан значај *Охридске легенде* и укаже да се по узору на овај балет могу компоновати нови балети и стварати нове кореографије инспирисане фолклорним и модерним. Музиколошки аспект овог балета у раду није заступљен.⁴

Балетизација играчке традиције

Бројне поставке, у којима се *Легенда* изводила на различите начине, изазвале су на домаћој балетској критичарској сцени плурализам мишљења. Балетизација играчке традиције се мењала и прилагођавала, пре свега приближавањем или удаљавањем од фолклора. Кореографи су се током целокупне историје извођења овог балета, од 1947. до 1985. године, суочавали са тешкоћама – како фолклорне мотиве инкорпорирати у представу, а да то не буде фолклор, односно како наћи одговарајући спој фолклорних мотива и балета. У тумачењима водећих историчарки балета, најдоминантније су несугласице око појма „модернизација” балета. Ана Радошевић, накнадне измене, када се цела представа играла на прстима, приписује укусу тренутка и другачијем приступу делу, а не категорији „модерног” и „модернизације”; Јелена Шантић сматра да се традиција може на другачији начин тумачити, а не само фолклорним елементима; Надежда Мосусова истиче могућност да се народна традиција може сачувати управо преко балета. Плурализам мишљења око извођења *Охридске легенде*, као и неколико различитих верзија представе, са супротним полазиштима у односу на методу балетизације играчке традиције, отварају и нове приступе у тумачењу саме представе попут: модерничког, постмодерничког и антрополошког. Балетизација играчке традиције препознатљива је у XIX и у XX веку. Сам термин подразумева поступак коришћења елемената фолклора и њихово уношење у структуру балетске представе. Јелена Шантић објашњава: „Већ у балетима академске класике, [...] долази до балетизације фолклора, што значи да је био у питању поступак коришћења фолклорних елемената њиховим уношењем у другу структуру, у којој се препознају детаљи узетог мотива, али уз више елемената балетског кода.”⁵ Јелена Шантић у односу на

година реализовано је у кореографији Лидије Пилипенко (премијера 21/23. октобар, 2000. године, Народно позориште у Београду). После свега неколико извођења, ова верзија *Легенде* скинута је са репертоара.

³ Радио-телевизија Србије, Народно позориште у Београду и Музеј позоришне уметности Србије.

⁴ За потребе музикологије упућује се на значајну литературу: Димитрије Стефановић (уредник), *Живот и дело Стевана Христића*, Београд, Српска академија наука и уметности, 1991 и Соња Маринковић, *Стеван Христић. Охридска легенда. Балет – интегрална верзија*, Београд, РТС музичка продукција симфонијски оркестар и хор, 2015.

⁵ Јелена Шантић, „Инкорпорирање фолклорних елемената у кореографију балета домаћих композитора”, *Српска музичка сцена*. Зборник радова, гл. уред. Надежда Мосусова, Музиколошки институт САНУ, Београд 1995, 501–510. Реферат прочитан на истоименом научном скупу поводом 125. годишњице Народног позоришта у Београду, одржаном у Српској академији наука и уметности од 15. до 18. децембра 1993. године,

поступке коришћења фолклорних елемената истиче две методе инкорпорације мотива фолклорног изворишта у балетска дела.

Као први наводимо онај случај када кореограф узима већи изворни скуп, фолклорну игру и када је у целини изведе на позоришној сцени. Нови театарски контекст у оквиру садржаја и форме балетског дела брише првобитно мотивисани смисао ове игре. [...] Други је начин примене делова, елемената или мотива, а не игре у целини. [...] Корак у кореографији може да се стилизује на много начина, да задржи целовитост, карактер и структуру, али и да се промени у фрагменту [...] Балетизација настаје када се базични или стилизовани елементи фолклора повезују са балетском лексиком, при чему преовладава балетски канон.⁶

Данас, у Србији, поступак балетизације готово да се не примењује. О његовом значају Надежда Мосусова пише: „балетизација живе играчке традиције заслужује не само да буде реконструисана, већ и да се даље настави. Можда ће изгубљена и заборављена народна традиција бити сачувана захваљујући балетима заснованим на фолклорним моделима.”⁷ Разлог зашто су руски емигранти, кореографи и играчи, са великом инспирацијом и интересовањем проучавали управо наш фолклор и пренели га у различитим стилизацијама на сцену Народног позоришта, Јелена Шантић објашњава наводећи констатацију сестара Љубице и Данице Јанковић:

Облик игре, као нешто што је само њен спољашњи оквир, изгледа не привлачи србијанског човека, који не нагиње формализму и мање га занима његов дух од оног што треба тај оквир да испуни. Тиме се може објаснити сразмерна малобројност србијанских орских облика, с једне стране, и врло велика разноврсност корака и њихове комбинације, с друге стране. Мислимо да није претерано рећи да су србијанске игре у овом погледу раскошно богате.⁸

Управо због разноврсности корака и њихових комбинација, наш фолклор није био инспирација само локалним уметницима и руским емигрантима у Београду. Јелена Шантић истиче и ову чињеницу: „Мало је позната чињеница да је Морис Бежар на суптилан начин инкорпорирао наше фолклорне елементе кола у балете *Посвећење пролећа* и у *Болеро*. Он је створио свој стил у синтези балетског, играчког и идејно промишљеног.”⁹

Кореографски модернистички експеримент: потрага за традицијом и еклектиком

Почетком XX века потрага за традицијом као концепт и еклектички експеримент, са својим најразличитијим циљевима и манифестацијама, као разноврсним стиловима игре, били су

у: Латифић, Амра (приредила): *Живот без компромиса за уметност и мир. Јелена Шантић: есеји, записи, коментари*. Београд, Фондација Јелена Шантић, Група 484, Историјски архив Београда, 2021, 137.

⁶ Ibid., 137, 138.

⁷ Надежда Мосусова: „Are the folkloric ballets an anachronism today?“, у: Надежда Мосусова, *Српски музички театар: историјски фрагменти*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2013, 117.

⁸ Љубица и Даница Јанковић, Неке карактеристике орских шара у Србији, *Зборник Етнографског музеја*, Београд, 1953, 113. Цитирано у: Ј. Шантић, op. cit., 138.

⁹ Ibid., 137.

саставни део модернизма. Модернистички кореографи на америчком континенту инспирацију навелико траже у народним играма разних народа и примитивним културама. Џулија Л. Фолкс (Julia L. Foulkes) пише: „У потрази за исконским доживљајем света и естетиком многи европски уметници модернизма окренули су се афричкој уметности и култури уопште. Следећи управо тај импулс, Марта Грејам (Martha Graham) је пронашла исто примитивно надахнуће на тлу Америке.”¹⁰ Тумачећи даље везу између модернизма, традиције и културе, Фолкс упућује на изворе из области антропологије. Позната је чињеница да је Хелен Тамирис (Helen Tamiris) почетком XX века добила посао у Метрополитенској опери, где је најпре изводила народне игре, а тек потом балет.¹¹ Тамирисова закључује у свом манифесту са краја двадесетих година прошлог века: „Не постоје општеважећа правила.”¹² Школована на разноврсном репертоару учила је да треба да „пусти да покрет потече из груди кроз руке и ноге... да сваки покрет треба да почне из центра – седишта срца и плућа – и из душе”.¹³ Ускоро запажа да је балет извештачен и пише: „Игра на врховима прстију... Зашто не бисмо играли и на рукама?”.¹⁴ Босе ноге модерног плеса, као и покрет који није унапред строго фиксиран, дали су могућност сиромашним играчицама да прихвате потпуну слободу новог покрета: „Сиромаштво је утицало на политичку идеологију пионира модерног плеса који су желели да се крећу ношени ‘тим пролетерским осећањем заједничког покрета, кретања у групи, а сви су могли да скупе мало новца за један трико’.”¹⁵ Бежећи од сентименталне слике жене коју је нудио балет, кореографи укључују мешавину различитих плесних стилова. Рут Сент Денис (Ruth St. Denis) изводи мешавину балета, плесова Исидоре Данкан (Isadora Duncan) и азијских плесова.¹⁶

У јесен 1932. године, познати афроамерички музичар и хорски диригент Хал Џонсон (Hall Johnson) позвао је Дорис Хамфри (Doris Humphrey) да уради кореографију за *Трчите, децо* (*Run, Li'l Chillun*), представу са елементима фолклора засновану на делима антрополога и писца Зоре Нил Херстон (Zora Neale Hurston). Џонсон је желео да у представи употреби ‘примитивни и скоро... непромењени’ покрет бахамских играча и сматрао је да Дорис Хамфри само треба да прилагоди ритуале и да ‘уклопи њихов плес у представу’.¹⁷

Стилска еклектика развила се као одговор на кључна питања везана уз идеале америчког друштва.

¹⁰ Џулија Л. Фолкс, *Модерна тела: плес и амерички модернизам од Марте Грејам до Алвина Ејлија*, Београд, Сlio, 2008, 32.

¹¹ Ibid., 25.

¹² Ibid., 27.

¹³ Helen Tamiris, „Helen Tamiris in Her Own Voice”, 12. у: Џулија Л. Фолкс, op. cit., 25.

¹⁴ Helen Tamiris, „Manifest” (1927), у: Џулија Л. Фолкс, op. cit., 26.

¹⁵ Faith Reyher Jackson, сећања, 21. април 1979, CUOHROC, 93, у: Џулија Л. Фолкс, op. cit., 26.

¹⁶ Џулија Л. Фолкс, op. cit., 27.

¹⁷ Doris Humphrey, „Dance, Little Chillun”, *American Dancer*, 6/10, July 1933, 8, у: Џулија Л. Фолкс, op. cit., 69.

Потрага за традицијом на почетку XX века није била случајна. Узећемо у обзир да су романтизам и уопште национални препороди у XIX веку инспирацију налазили управо у фолклорној уметности. Јелена Шантић за ово наводи и примере:

У балетима романтизма могу се наћи ликови црнаца, оријенталаца, Шпанаца, Мађара, Немаца и других народа. Велики кореографи Жил Перо (Jules Perrot), Жозеф Мазилије (Joseph Mazilier), Артур Сен-Леон (Arthur Saint Leon), Филипо Таљони (Filippo Taglioni), Огист Бурнонвил (August Bournonville) у оквиру балетске лексике користе елементе и мотиве игара разних народа. Лав Иванов и Маријус Петипа крајем XIX века у Русији, у оквиру балета класичног академизма, као што су *Лабудово језеро*, *Шчелкунчик*, *Рајмонда*, *Пахита* и други, стварају читаве дивертисмане са разним играма.¹⁸

Михаил Фокин раскида са академизмом и мења драматургију: остваривањем карактеризације ликова у балетској представи, покрет постаје слободнији. У оваквим иновацијама Фокин се све слободније окреће народним играма уз модификовање балетског канона. Примери овога су балетска дела: *Петрушка*, *Половецке игре*, *Жар-птица*, *Шехерезада*.

Кореографска потрага за фолклором: балетски експеримент у нашој средини

У првој половини XX века, у нашој средини, сам концепт интересовања, истраживања, уношења и цитирања елемената народне игре, први пут се као целовечерња балетска представа реализује у *Охридској легенди* Стевана Христића. Инкорпорирање елемената народне игре у структуру балетске представе у нашој средини је представљало естетски експеримент, док је у америчкој средини овај чин био везан у највећој мери са друштвеном и политичком борбом. Први покушаји у развијању и промовисању народних игара на подручју бивше Југославије приписују се Маги Магазиновић и њеном раду у првој приватној Школи за ритмику и пластику коју отвара у Београду 1910. године. Почетком 1926. године Мага ће приказати „плесне елџије“ *Јелисавка Обилића Мајка*, као „пластична балада“ и *Смрт мајке Југовића* наредне, 1927. године. Надежда Мосусова истиче да Мага Магазиновић, за разлику од играча ангажованих у Народном позоришту, никакву нарочиту подршку у Београду није имала. „Лепе жеље и прокламације су једно, а конкретна подршка друго, те Мага Магазиновић (којој очевидно нико никада није пружио материјалну потпору, нити је припустио на сцену Народног позоришта) наставља свој пожртвовани посао све до затварања њене школе за ритмику 1935. године.”¹⁹

Пројекти који укључују интересовање за фолклор и народне игре, подржани од стране Народног позоришта у Београду, припали су балетским играчима руске емиграције.²⁰ Маргарита Петровна Фроман поставља балете у операма Петра Коњовића *Кнез од Зете* и *Коштана* (1929. и 1931), а Нина Васиљевна Кирсанова 1933. године поставља чочечке игре

¹⁸ Јелена Шантић, *op. cit.*, 137.

¹⁹ Надежда Мосусова, *op. cit.*, 100.

²⁰ Године 1927. у Народном позоришту у Београду гостује Ана Павлова. Наредне године на гостовање долази и Тамара Карсавина.

у комаду *Нечиста крв*. Драматизацију Станковићевог романа урадио је Аритон Михаиловић, а музику је компоновао Јован Бандур. Ксенија Шукуљевић-Марковић објашњава да је највеће резултате у транспоновању нашег фолклора у уметничку игру дао Анатолиј Жуковски:

Кореографске поставке изведених балетских дела биле су оригинална кореографска остварења, чиме је учињен огроман допринос развоју наше кореографске уметности. Међу њима, по нашој оцени, најистакнутије место припада Анатолију Жуковском, који је тиме што је урадио највећи број кореографских поставки, заснованих на студијском и дугогодишњем истрајном проучавању и посвећивању нашем националном фолклору (који је транспоновао за сценску уметничку игру) дао највеће резултате. То је, уосталом потврдила и стручна критика, оцењујући његове поставке и његов кореографско-редитељски рад.²¹

Први покушај да се направи целовечерња балетска представа, на музику домаћег композитора, у којој ће се извршити транспозиција народних игара у балет, остварила је Нина Кирсанова у балету *Охридска легенда* Стевана Христића. Према речима Соње Маринковић:

Легенда је била типичан израз позноромантичарских националних тежњи: освајање жанра целовечерњег балета у традицији која је блиска *Жар-птици*, *Половецким играма* и *Шехерезади*, са типичном дуалистичком драматургијом сучељавања реалних и фантастичних збивања, где је аутентичност музичке супстанце обезбеђивало коришћење песама из Мокрањчеве *Десете руковети* (*Биљана платно белеше* и *Пушчи ме*), као и мотива популарне народне *Биљане* као основних лајтмотива балета.²²

Кирсанова је у овом балету играла главну улогу – Биљану, „на прстима”. Према речима Надежде Мосусове „То је прва појава на сцени Народног позоришта стилизованих српских и македонских народних игара, ако не рачунамо поставке балета Маргарите Фроман у операма Петра Коњовића.”²³ За ову представу Анатолиј Жуковски такође је изучавао фолклор у Јужној Србији и Македонији, али се његово име не појављује на афишама.²⁴ На премијери *Охридске легенде*²⁵ – што је била југословенска праизведба – био је изведен само један чин. Једночина верзија балета у суштини је садржавала језгро целокупне замисли, која ће бити разрађена у његовом четворочином облику. Комплетно дело ће бити поново на

²¹ Ксенија Шукуљевић-Марковић, „Домаће балетско стваралаштво на сцени Народног позоришта у Београду између два светска рата”, у: Надежда Мосусова (ур.), *Српска музичка сцена: зборник радова са научног скупа одржаног од 15. до 18. децембра 1993. године поводом 125. годишњице Народног позоришта*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1995, 480.

²² Соња Маринковић, *op. cit.*, 6.

²³ Надежда Мосусова, *op. cit.*, 100.

²⁴ Према исказу Ксеније Марковић, у: Јелена Шантић, *op. cit.*, 138. За време Другог светског рата, у оштећеној згради Народног позоришта за време бомбардовања, на програму је, поред кратких балета и дивертисмана, било и једно домаће дело које је поставио Жуковски – *У долини Мораве*.

²⁵ Исте године (1933) Нина Кирсанова предводи прво гостовање Балета Народног позоришта у иностранству, у Атини, у позоришту Олимпија; отворен је Руски дом у Београду, под називом Руски дом Императора Николаја II; у Београд долази византолог Георгије Острогорски.

репертоару тек после рата, 1947. године у кореографији Маргарите Фроман. Она је инкорпорирала елементе македонског фолклора и задржала изворна кола. Фроманова је стилизовала кораке додајући међукорак. Ритмизовала је цело тело играча и тиме такође допринела блискости са аутентичним народним плесним изразом. Две године након премијере у поставци Маргарите Фроман, Пиа и Пино Млакар постављају *Легенду* у Љубљани. Њихово гледање на однос фолклора и балета битно се разликовало од свих осталих кореографа који су до тада радили на овом делу. Пино Млакар 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 легенди*. При реализацији ове *Легенде* 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.²⁶

Критике после извођења верзије *Легенде* овог уметничког пара, у Љубљани, нажалост нису остале сачуване.

Поновне измене овог дела извршио је Димитрије Парлић 29. децембра 1966. године. Парлић је сачувао амбијент Македоније и подигао целу *Легенду* „на прсте” – служи се класичном играчком техником у стилизацији корака народних игара, те се коло игра у балетским патикама. Милица Јовановић процењује да су ове измене „на неки начин осиромашиле балет”²⁷ и додаје: „Ова верзија Охридске легенде је можда била више балетска, али је зато сувишним уопштавањем престајала да буде ‘охридска’ легенда.”²⁸ Стана Ђурић-Клајн, напротив, Парлићеве измене тумачи као врхунски уметнички квалитет. Поједностављењем либрета и укидањем пантомимске радње, представа је по С. Ђурић-Клајн постала савременија. „Фолклорни карактер при том није изгубљен јер је Парлић, спајајући класичну балетску технику са изворном народном кореографијом, нашао изванредно складну меру стилизације.”²⁹ Парлић је приступио овом делу с намером да оно добије континуирани ток, а самим тим и јединствени језик који ће ујединити различите стилове игре. Тумачећи конверзију традиционалног домаћег фолклорног репертоара у балетски, Бранка Ракић издваја појам „антибалет” и везује га за наш национални стил који

²⁶ Цитирано у: Ана Радошевић, *О сценским извођењима Охридске легенде Стевана Христића: прилог историографији српске балетске сцене*. Београд, Музиколошки институт САНУ, 2017, 36.

²⁷ Милица Јовановић, *Балет Народног позоришта у Београду. Првих седамдесет година*. Београд, Народно позориште у Београду, 1994, 252.

²⁸ Ibid.

²⁹ Стана Ђурић-Клајн, *Модерна верзија Охридске легенде, Политика*, Београд, 3.1. 1967.

нас као такав укључује у савремене токове на интернационалној сцени.³⁰ Јелена Шантић у споју фолклора и балета истиче легитимност цитата:

У солистичким деоницама он више користи балетску лексику с којом комбинује фолклорни мотив или знак, тако да се примењује принцип балетизације фолклора. Већ тада је цитат био легитиман однос новијих остварења. Тако на почетку првог чина Парлић разлаже, докомпонује елементе, да би их касније сакупио, цитирао и створио ново дело. Модернизацијом сцене и костима познати сликар Мило Милуновић доприноси новој визуелној експресији.³¹

Милица Зајцев Парлићеву верзију тумачи као естетску интервенцију:

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 четвртном чину пленила рафинираношћу, бујношћу и маштом, како само један обдарени кореограф може показати.³²

Национални балети су уживали велику популарност: „Публика се посетом одазивала на премијере и представе изведених дела и утицала на њихов сценски живот и опстајање на репертоару.”³³ Јелена Шантић популарност објашњава: „Дуг век овог балета и егзалтације публике могу се вишеструко образложити. Национално-романтичарска музика лако је допрла до гледалаца. Сам аутор, на десетогодишњицу извођења балета, каже: „’Македонски мотиви су ме привукли као најизразитији најпогоднији за моделовање’. Балет је базиран на причи у чијој је основи херојско ослобођење од Турака. У тим временима то херојство је имало паралелу са ослобођењем од Немаца. Затим је ту присутна и свебалканска идеја. *Охридска легенда* је у свом изразу носила свежину, изворност, виталност стилизације и непосредност.”³⁴ Према речима Мирке Павловић³⁵ Христић је посебан квалитет своје музике видео у томе што је пружала различите могућности играчима и кореографу. Са играчима је као диригент своје *Легенде* имао специфичан однос: „Христић је у почетку *Охридску легенду* дириговао напамет, али је касније прешао да диригује само из партитуре, остављајући играчима да се сналазе и да они прате њега, а не он њих. Из тог његовог сталног гледања у партитуру, потекла је и шала да је он једини човек који никада није видео *Охридску легенду*.”³⁶ Од времена када је Христић постао директор Опере па до премијере јединочине *Легенде* 1933. године, дириговао је осам балетских премијера, од укупно

³⁰ Бранка Ракић, У тражењу националног стила, *Телеграм*, Загреб, 13. 1. 1967.

³¹ Јелена Шантић, Инкорпорирање фолклорних елемената..., *op. cit.*, 140.

³² Цитирано у: А. Радошевић, *op. cit.*, 57.

³³ Ксенија Шукуљевић-Марковић, Домаће балетско стваралаштво..., *op. cit.*, 481.

³⁴ Јелена Шантић, *op. cit.*, 139.

³⁵ Мирка Павловић, „Композитор ’Охридске легенде’ Стеван Христић – као личност и позоришни човек“, у: Димитрије Стефановић (ур.), *Живот и дело Стевана Христића*, *op. cit.*, 126.

³⁶ Мирка Павловић, *op. cit.*, 134.

двадесет две премијере у Народном позоришту. Према писању Мирке Павловић, Христић је у компоновању *Легенде* имао среће јер су га пратили врсни балетски стручњаци који су му помогли да традиционалне аспекте народне игре „ухвати” на одговарајући начин и преточи у култивисану форму потребну за балетску позорницу.³⁷ У то време, већи део мушког дела ансамбла преузет је из фолклорних група, а жене су, према писању Ане Радошевић, училе класични балет и биле као балерине професионалније.³⁸ Утицај фолклора и његову стилизацију у послератном периоду Ана Радошевић ближе објашњава: „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.”³⁹ Први чин се одвија у Македонији, у селу у близини Охрида. Други чин се одвија на Охридском језеру. Трећи чин – дивертисман, одвија се у Цариграду, на Султановом двору. Четврти чин (финале) одвија се опет у селу у Македонији. За трећи чин Надежда Мосусова истиче да се он визуелно и музички може довести у везу са *Шехерезадом* Римског-Корсакова или *Рајмондом* Глазунова, односно са оријентом руског стила.⁴⁰ *Легенда* се, према Ани Радошевић, заснива на драматургији класичног руског балета – прича је једноставна, потиче из народа, са елементима бајке и срећним завршетком за љубавни пар.

Из свега наведеног може се закључити да су најчешће несугласице у рецепцији овог балетског дела проистицале из различитог разумевања кореографског поступка транспозиције фолклорних елемената у балет. На овој линији проблематизује се и појам „модерности” самог балета. Коментаришући одзив и критике о *Охридској легенди* Ана Радошевић издваја три фазе кроз које је овај балет прошао почевши од 1947. године: „Прва фаза, поставка М. Фроман, стилизовани фолклор у првом и четвртном 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 *Легенда* опет спушта на полупрсте и цело стопало (са изузетком кореографије Вере Костић у Новом Саду, 1981. године).”⁴¹ Централни проблем Радошевићева везује за појам „модернизације” балета у његовој другој фази: „Када се цела *Легенда* играла на

³⁷ Мирка Павловић, *op. cit.*, 146.

³⁸ Ана Радошевић, *op. cit.*, 18.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ В. Н. Мосусова, Извори инспирације *Охридске легенде* Стевана Христића, *Музиколошки зборник XXV*, Љубљана, 1989, 67–79.

⁴¹ Ана Радошевић, *op. cit.*, 93.

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.”⁴² По А. Радошевић највеће несугласице балетских критичара десиле су се у другој фази – због коришћења фолклорних елемената: „Неки су критичари *Легенде* из друге фазе, дакле ту балетизовану *Легенду* сматрали, као што смо могли да видимо, великим кораком напред у историји нашег балета, а други ту исту кореографију нису прихватили.”⁴³

Несугласице око тумачења кореографије и везе стилова игре

На основу свега што смо поменули у вези са рецепцијом балетизације играчке традиције, можемо извести следећи закључак. Централни проблем који дефинише сваку од ове три историјске фазе је методологија повезивања фолклорних играчких елемената са балетском структуром. Први приступ подразумева да у I и IV чину **фолклор улази у саставни део балета** (класични балет и фолклор, најјаснији пример: поставка Маргарите Фроман у Народном позоришту у Београду 1947. године). У овом приступу део са фолклором тражи специфичан спектакл, јер су у њему и музика и стил његовог битисања везани за естетске норме из времена његовог настајања. Несугласице око тумачења ове верзије извођења произилазе из нејасно дефинисане везе стилова. Циљ овог приступа је приказивање и очување културног наслеђа. Други приступ подразумева да у I и IV чину **балет улази у саставни део фолклора** (неокласична играчка лексика и елементи фолклора, пример: Парлићева поставка у Народном позоришту у Београду 1966. и нарочито Парлићеве касније поставке у Скопљу 1979. и Загребу 1980. године). Циљ овог приступа је превазилажење стилске изолације класичног балета. Трећи приступ подразумева нову, **хибридну форму** која трансформише и фолклор и класични балет. На линији овог размишљања издваја се предлог Јелене Шантић по којем традиција може да се тумачи на другачији начин, а не само фолклорним елементима. Она је једна од ретких која је дала конкретни предлог како се ово дело може даље уметнички развијати:

Идеја пројекта ‘Нови кореографски приступи *Охридској легенди*’ састоји се у томе да се традиционално мишљење о овом балету потпуно измести. Пре свега музичка матрица би била оригинална *Свита Охридска легенда*. Нови, савремени кореографски кључ, потпуно естетски одговара овом подухвату. Уметничка искуства у Америци и Европи са сличном материјом достижу завидне резултате. Посебно је значајно да се у Београду покаже да се традиција може на сасвим другачији начин тумачити, а не само фолклорним елементима.⁴⁴

Све до данашњих дана нови, кореографски кључ овог балета нисмо успели да видимо. Више од три деценије овај балет није на репертоару. Како наводи Соња Маринковић: „Остала је

⁴² Ibid., 93.

⁴³ Ibid., 94.

⁴⁴ Јелена Шантић, „Нови кореографски приступи *Охридској легенди*“. Пројекат у породичној документацији, у: Латифић, Амра (приредила): *Живот без компромиса за уметност и мир. Јелена Шантић: есеји, записи, коментари*, Београд, Фондација Јелена Шантић, Група 484, Историјски архив Београда, 2021, 407.

прича о слави у сећању генерација које су биле привилеговане да дело виде на подијуму. Нове генерације и млада публика могли су само да са збуњеношћу размишљају о контрадикторности те некадашње велике славе и потпуног немара према Христићевом ремек-делу у савременом музичком животу.”⁴⁵

На основу свега реченог, данас овај балет можемо повезати са уметничким методама и стратегијама модернизма (потрага за традицијом), постмодернизма (цитатност) и позоришне антропологије (синкретизам). Модернистичко трагање за традицијом и инкорпорирање елемената народне игре у структуру балетске представе представљало је у првој половини XX века естетски експеримент у нашој средини. Модернистичка еклектика, са доминантним поступком преузимања фолклорног цитата, представља искорак ка постмодернистичком експерименту. Укрштање стилова као антрополошки поступак представља синкретички аспект у коме се сједињују балет и игре са Охрида, као различити стилски и културолошки обрасци. Највећа шанса за даљи развој овог балета лежи у његовом антрополошком потенцијалу.

Укрштање различитих стилова игре као антрополошки поступак

Поступак синкретизма развио је Еуђенио Барба (Eugenio Barba) у методама позоришне антропологије. Барба истиче да балинежанска плесачица, јапански *кабуки* глумац, индијска *одиси* играчица, европски лакрдијаш у средњем веку, као и класична балерина, поседују једнаке принципе који регулишу сценско понашање извођача, само су представе различите. Синкретички аспект у коме се сједињују балет са својим „крутим правилима”, који корене вуче из Француске, и традиционалне игре са Охрида, такође прецизно стилски утемељене, може се рећи да заједнички представљају *једну врсту искорака ка антрополошком експерименту*. „Различити извођачи, на различитим местима и у различитим временима, упркос стилским облицима карактеристичним за своје традиције, полазе од принципа који се понављају. Основни задатак позоришне антропологије јесте трагање за овим заједничким принципима.”⁴⁶ Строга правила у извођачким уметничким дисциплинама које чине стил затвореним, извођење могу довести у ризик изолације. Барба у овом случају констатује стилску изолацију, те због тога поставља питање будућности оваквих дисциплина. „Ризик изолације је да се чистота често плаћа стерилношћу. Они учитељи који затварају своје ученике у тврђаву правила – која, да би се одржала, не смеју бити релативна – те им ускраћују корист поређења, свакако чувају квалитет сопствене уметности, али угрожавају њену будућност.”⁴⁷ Даље, он тврди, синкретизам треба да буде пре свега промишљени чин. „Отварање према разноврсности не значи нужно упадање у синкретизам или језичку збрку. С једне стране, избегава се ризик стерилне изолованости и, с друге, отварање по било коју цену, што се може претворити у збрку.”⁴⁸ Синкретизам такође, не значи прављење

⁴⁵ Соња Маринковић, *op. cit.*, 11, 12.

⁴⁶ Еуђенио Барба и Никола Саварезе, *Речник позоришне антропологије: тајна уметност глумца*. Београд, Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, 1996, 8.

⁴⁷ *Ibid.*, 9.

⁴⁸ *Ibid.*

заједничког позоришта, већ пре свега могућност стварања заједничке педагошке основе. „’Уметности’ писао је Декру, ’подсећају једна на другу због својих принципа, а не због својих дела.’ Могао бих да додам: исто је и с позориштима: она подсећају једна на другу због својих принципа, а не због својих представа.”⁴⁹

За будућу генерацију кореографа балета *Охридска легенда*, педагошка основа би подразумевала емпиријски приступ проблемима играча. То конкретно значи превазилажење специјализације у одређеној играчкој техници, дисциплини или естетици. Овде се не ради о познавању и приказивању савладане технике, као што се то чинило до сада у разним верзијама балета *Охридска легенда*, већ о *емпиријском искуству* до кога ће се долазити укрштањем два поменута стила, класичног балета и игара са Охрида. На овој линији Еуђенио Барба уводи појам „теорија емпирије”.⁵⁰ Јасно је да је у овом приступу у фокусу балетски играч, његово сценско искуство и сарадња са кореографом. Са друге стране, резултат антрополошког приступа овом балету може допринети томе да се створи визија аутентичног језика са нашег поднебља. Свакако пред новом генерацијом кореографа поставља се изазован задатак у кључу еклектицизма. Имајући у виду да еклектичари изабирају из постојећих традиција оно што им се свиђа и састављају у сопствено учење,⁵¹ еклектицизам постаје потенцијал за креирање нових педагошких основа. „Данас се поставља питање како играти *Охридску легенду* после искуства постмодерне, која дозвољава еклектику и која – поштујући класику – доноси нову форму. Тај кључ чека кореографа савременог сензибилитета.”⁵² У новом кореографском приступу, са естетског становишта, високо „артифицијелну” форму оба стила игре, потребно је да замени сфера искуства, која ће превазићи претходно стечено знање круте технике. Ослобађањем спољашњих ефеката које носи техника са собом, креираће се нова хибридна форма на линији емпиријског.

Можемо закључити да су највеће несугласице између балетских критичара током XX века око тумачења кореографије *Легенде* настајале из разлога што су желели да се очува канон обе играчке дисциплине. Додатне несугласице настајале су када се процењивало која играчка техника је доминантна и због чега. Напротив, потребно је у интеракцији и интегрисању ове две технике кроз директно сценско искуство креирати нов аутентичан играчки језик. Управо то је задатак *новог кореографа*.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid., IX.

⁵¹ *Речник филозофских појмова*, Основали Фридрих Кирхнер и Карл Михаелис, Београд, БИГЗ, 2004, 157.

⁵² Јелена Шантић, „Педесет година од праизведбе *Охридске легенде* у Београду. Балетска легенда за сва времена”, у: *Orchestra*, 9–10, пролеће 1998, 22.

Цитирана дела

- Барба, Еуђенио, Никола Саварезе: *Речник позоришне антропологије: тајна уметност глумца*. Београд: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, 1996.
- Јовановић, Милица: *Балет Народног позоришта у Београду. Првих седамдесет година*. Београд: Народно позориште у Београду, 1994.
- Латифић, Амра (прир.): *Живот без компромиса за уметност и мир. Јелена Шантић: есеји, записи, коментари*. Београд: Фондација Јелена Шантић, Група 484, Историјски архив Београда, 2021.
- Маринковић, Соња: *Стеван Христић. Охридска легенда. Балет – интегрална верзија*. Београд: РТС музичка продукција, 2015.
- Мосусова, Надежда: *Српски музички театар: историјски фрагменти*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2013.
- Радошевић, Ана: *О сценским извођењима Охридске легенде Стевана Христића: прилог историографији српске балетске сцене*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2017.
- Стефановић, Димитрије (уредник): *Живот и дело Стевана Христића*. Београд: Српска академија наука и уметности, 1991.
- Фолкс, Џулија Л.: *Модерна тела: плес и амерички модернизам од Марте Грејам до Алвина Ејлија*. Београд: Сlio, 2008.
- Шантић, Јелена: „Педесет година од праизведбе Охридске легенде у Београду. Балетска легенда за сва времена“, у: *Orchestra*, бр. 9-10, Београд, пролеће 1998.
- Шукуљевић-Марковић, Ксенија: *Нина Курсанова: примабалерина, кореограф и педагог*. Београд: Музеј позоришне уметности, 1999.
- Шукуљевић-Марковић, Ксенија: *Домаће балетско стваралаштво на сцени Народног позоришта у Београду између два светска рата*, у: Надежда Мосусова (ур.), *Српска музичка сцена: зборник радова са научног скупа одржаног од 15. до 18. децембра 1993. године поводом 125. годишњице Народног позоришта*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 1995, 464–481.