

KRETTANNA MOVEMENTS

ČASOPIS ZA PLESNU UMJETNOST ▶ DANCE MAGAZINE ▶ 35 | 36_2021



MARGARITA FROMAN

ZAGREBAČKI BALET 1921-1955

ZAGREB BALLET 1921-1955

35
36

KRETANJA, časopis za plesnu umjetnost 35/36

MOVEMENTS, dance magazine 35/36

2021.

IZDAVAČ / PUBLISHER

Hrvatski centar ITI / Croatian Centre of ITI

Basaričekova 24, 10000 Zagreb, Croatia

www.hciti.hr

hcentariti@gmail.com

UREDNIŠTVO / EDITORIAL BOARD:

Mihaela Devald Roksandić (uredništvo broja 35/36)

Nada Dogan (likovna urednica / Art Director)

Maja Đurinović (urednica broja 35/36)

Ana Fazekaš

Nina Gojić

Iva Nerina Šibila (uredništvo broja 35/36)

OBLIKOVANJE I PRIJELOM / DESIGN AND LAYOUT

Nada Dogan

LEKTURA, KOREKTURA / CROATIAN LANGUAGE EDITING:

Nikolina Janković

PRIJEVOD NA ENGLLESKI/ ENGLISH TRANSLATION

Ivana Ostojčić

NA NASLOVNICI / COVER

Margarita Froman, *Smrt labuda*, foto Tonka

ZA IZDAVAČA / FOR THE PUBLISHER

Željka Turčinović

TISAK / PRINT

ITG d.o.o., Zagreb

ISSN: 1334-1073/ Vol. 26 / br. 35/36 / godina 2021. (tisak)

ISSN: 2584-363X (online)

ISSN: 1334-1073/ Vol. 26 / br. 35/36 / Year 2021 (Print)

ISSN: 2584-363X (online)

KRETANJA, časopis za plesnu umjetnost 35/36 objavljen je zahvaljujući financijskoj potpori Ministarstva kulture i medija RH i Gradskog ureda za kulturu Grada Zagreba

MOVEMENTS, Dance Magazine 35/36 was financially supported by Croatian Ministry of Culture and Media and the City of Zagreb's Council for Culture



Republika
Hrvatska
Ministarstvo
kulture
i medija
Republic
of Croatia
Ministry
of Culture
and Media



KRETTANNA MOVEMENTS

ČASOPIS ZA PLESNU UMJETNOST ▶▶ DANCE MAGAZINE ▶▶ **35|36_21**

Maja Đurinović

04 *Uvodnik*

06 *Editorial*

01

Andreja Jeličić

08 *Fenomen Ruskih baleta*

16 *The Phenomenon of Ballets Russes*

02

Ljiljana Gvozdenović

20 *Od Moskve do Zagreba*

26 *From Moscow to Zagreb*

03

Mirna Sporiš

30 *Prvi Orašar na sceni HNK-a u Zagrebu*

35 *The First Nutcracker at the Croatian National Theatre in Zagreb*

04

Mladen Mordej Vučković i Davor Schopf

38 *Izvorni baleti Margarete Froman
praizvedeni na sceni HNK-a u Zagrebu*

44 *Original Ballets by Margareta
Froman First Performed at Croatian
National Theatre in Zagreb*

05

Margarita Froman

48 *O režijskoj koncepciji baleta Romeo i
Julija*

50 *On the Director's Concept of a Ballet
Romeo and Juliet*

06

Mihaela Devald Roksandić

52 *Sjećanja na Margaritu/razgovori sa
svjedocima vremena*

60 *Memories of Margarita/Interviews
with Witnesses of the Time*

07

Maja Đurinović

64 *Razvoj baleta u vrijeme modernizma*

70 *Development of Ballet during
Modernism*

08

Svebor Sečak

74 *Reinterpretacija baleta Licitarsko srce
Krešimira Baranovića i Margarete
Froman*

80 *Reinterpretation of The Gingerbread
Heart, ballet by Krešimir Baranović
and Margareta Froman*

09

Lovorka Magaš Bilandžić

84 *Foto Tonka i obitelj Froman*

89 *Foto Tonka and the Froman Family*

CONTENTS

40

Tvrtko Zebec i Ivana Katarinčić

- 92 *Završno Kolo u operi Ero s onoga svijeta*
98 *The Final Kolo in Ero the Joker*

45

Martina Petranović

- 144 *Balet i scenografija u hrvatskom međuratnom kazalištu*
154 *Ballet and Set Design in the Interwar Period*

44

Vera Obradović

- 102 *Doprinos Margarite Froman razvoju baleta u Beogradu*
110 *Margarita Froman's Contribution to the Development of Ballet in Belgrade*

46

Daniel Rafaelić

- 158 *Margarita Froman i film Zastava (1949.)*
162 *Margarita Froman and the Film The Flag (1949)*

42

Nadežda Mosusova

- 112 *Ohridska legenda Stevana Hrstića u interpretaciji Margarite Froman*
117 *The Legend of Lake Ohrid by Stevan Hrstić in Margarita Froman's Interpretation*

47

Andrej Barbanov

- 166 *Kroz ostavštinu Margarite Froman*
170 *Through Margarita Froman's Legacy*

43

Davor Schopf i Mladen Mordej Vučković

- 120 *Margareta Froman kao operna i operetna redateljica*
128 *Margareta Froman as Opera and Operetta Director*

48

Gordana Slanček

- 172 *Margarita Froman u ostavštini Zvonimira Podkovca u Državnom arhivu u Slavonskom Brodu*
176 *Margarita Froman in Zvonimir Podkovac's Legacy at the State Archives in Slavonski Brod*

44

Boris Senker

- 132 *Koreografije Margarite Froman u dramskim predstavama*
140 *Margarita Froman's Choreographies in Staging of Plays*

Mladen Mordej Vučković i Davor Schopf

- 181 *Prilog: Koreografski i redateljski repertoar Margarete Froman*

UVODNIK:

Margarita ili Margareta Froman¹ prvi put nastupa u Narodnom kazalištu u Zagrebu 16. siječnja 1921. u sklopu turneje njezine sedmeročlane baletne skupine (u kojoj tad pleše i njezin brat Maks), jedne od mnogih grupica ruskih plesača koje, izmaknuvši ratu i gladi u domovini, kruže europskim scenama. Riječ je o nedjeljnoj matineji jer organizatori „temeljito sumnjaju” u „jači upliv na inkasu”. No, Margarita je klasa kakvu Zagreb očito još nije vidio. Bivša solistica Boljšoj teatra, članica Ruskih baleta Sergeja Djagiljeva i trupe Ane Pavlove, očarala je publiku i razoružala kritiku koja je, prateći europske avangardne pokrete, već slutila nove tendencije i u plesnoj umjetnosti. (Npr. u isto vrijeme, u veljači 1921., u Zagrebu počinje izlaziti *Zenit*, časopis umjetničke i kulturne avangarde Kraljevine SHS.) Margarita je pozvana da ostane i (re)formira balet kao kazališnu granu koja dotad nikako nije uspijevala pustiti dublje korijene u Zagrebu. U sljedećih 35 godina, u razdoblju njezina najzrelijeg i najplodnijeg umjetničkog djelovanja, ona će višestruko zadužiti hrvatski balet i operu tako što će postaviti čvrste temelje baletnoj kulturi, profesionalizaciji i suvremenom poimanju baletne umjetnosti. Zahvaljujući njoj možemo konačno govoriti o europskom baletu (*Labuđe jezero* i *Ščelkuncik* Čajkovskog, *Coppélia* Delibes), ona u Zagreb prenosi repertoar Ballets Russes (*Vizije noći* Chopina, *Šeherezada* Rimski-Korsakova, *Tamaru* Balakireva, *Petrušku* i *Svadbu* Stravinskog, *Karneval* Schumann, *Trorogi šešir* de Falle); u suradnji s hrvatskim kompozitorima (K. Baranović, B. Širola, L. Šafranek-Kavić, B. Papandopulo) kreira nacionalne balette (*Licitarsko srce* je postalo međunarodna uspješnica); obrazuje prvi profesionalni plesni kadar (M. Slavenska, A. Vujančić, A. Roje, K. Kokić, O. Harmoš, a onda i generaciju S. Kastl) i režira tridesetak opera, među kojima i Zajčeva *Zrinjskog* iz 1933. i praiizvedbu Gotovčeva *Ere s onoga svijeta* (1935), u kojem je koreografirala završno Kolo, koje se do danas izvodi.

¹ Margarita / Margareta Froman, balerina, koreografkinja, redateljica i baletna pedagoginja (Moskva, 8. XI. 1890. ili 1896. – Boston, 24. III. 1970)

I onda, kao što se pojavila i neplanirano ostala u Zagrebu, tako je najednom, zbog teško objašnjivih razloga 1955. sve ostavila: učenike, prijatelje i štovatelje, i svakako neku udobnu sigurnost, i otišla u Ameriku, na neki novi, čini se, njezinu statusu i godinama ne baš osobito primjeren početak. Od hrvatskog Kazališta nikad nije primila neki primjeren oblik zahvalnosti. (Zapravo, iskreno rečeno, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu se ni ovom prilikom nije zainteresiralo niti uključilo u projekt.)

Zbog svih ovih premisa i želje i potrebe da se konačno, primjereno njezinoj ključnoj ulozi u povijesti hrvatskog baleta, zabilježi, dokumentira i vrednuje njezin golemi umjetnički opus, Plesni je odbor Hrvatskog centra ITI organizirao znanstveno-umjetnički skup uoči 100-te obljetnice dolaska Margarete Froman u Zagreb². Pozivu su se odazvala odabrana, vrsna i stručna imena iz područja povijesti, teorije i umjetničke prakse hrvatskog baleta, plesa, folklor, glazbe, likovne umjetnosti, kazališta i filma, a pridružile su nam se i dvije važne gošće iz Beograda te je skup protekao u komornom, ali otvorenom i nadasve inspirativnom duhu razmjene znanja, mišljenja i osobnih arhiva. Rijetko se kad dogodi da su svi sudionici toliko duboko usidreni u materiju i da svako izlaganje uistinu potiče konstruktivna pitanja i diskusije.

Sad je pred čitateljima zbornik radova koji kritički osvjetljava i dokumentira umjetničko djelovanje Margarete Froman te složeno vrijeme i kontekst u kojem se našla. Osim autora, sudionika skupa³, kojima još jednom zahvaljujem na obogaćujućem iskustvu, u ovaj dvobroj Kretanja u cijelosti posvećen Margariti Froman u konačnici je, makar neizravno, uključen

² Skup je održan 28. i 29. studenoga 2020. u prostoru vile Arko. Uz pripremni odbor, Željku Turčinović i Ninu Križan, ja sam bila voditeljica skupa.

³ Program skupa, teme i sudionici navedeni su u programskoj knjižici i dostupni na <https://hcti.hr/wp-content/uploads/2020/11/Katalog-MF-12.pdf>. U konačnici je u dvobroj uključen i dio završnog rada na Plesnom odsjeku ADU-a Mirne Sporiš, čija se tema balet *Orašar* na sceni HNK-a u Zagrebu odlično uklopila u cjelinu zbornika.

i Zvonimir Podkovac, autor važnog teksta „Iz povijesti zagrebačkog baleta; ruska baletna emigracija na sceni Hrvatskog narodnog kazališta”, objavljenog 2006. u „Ruski emigranti u Hrvatskoj između dva rata”. Treba naglasiti da je izvor velike većine arhivskih materijala i likovnih priloga bio Odsjek za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU-a. Velika hvala na suradnji, povjerenju i podršci voditelju Odsjeka Borisu Senkeru i ažurnosti svih zaposlenika. Zauzvrat, nadam se i vjerujem, da je ovo izdanje mali doprinos njihovom očuvanju hrvatske kazališne baštine.

I na kraju, nekoliko praktičnih informacija vezanih za materijale Margarite Froman.

Sudionici skupa složili su se da je jednako točno upotrebljavati inačice imena Margareta i Margarita jer se obje pojavljuju u programima, napisima i potpisima.

Ne znamo zašto je na plakatu Ščelkuncika iz 1923. napisana „kao gost”, a prema dokumentaciji nema prekida u njezinu zaposlenju u Kazalištu.

Možemo samo nagađati zašto je 1955. otišla u Ameriku.

Nismo se mogli usuglasiti oko godine njezina rođenja. Naime, u jedinom dostupnom ruskom dokumentu zamrljana je zadnja brojka te nije jasno piše li 1890. ili 1896. Neki autori smatraju da je točna 1890. (i da je nemoguće da je angažirana u Boljšoju s 13 godina, tj. od 1. kolovoza 1909.), što bi značilo da se pri zapošljavanju u Zagrebu (i početku intimne i umjetničke veze s mlađim Krešimirom Baranovićem) Margarita malo „pomladila”. U radnoj knjižici zagrebačkog HNK-a kao godina rođenja jasno je upisana 1896. To sve skupa nije bitno, ali je dobro zabilježiti da nas ne bi zbunjivale računice iz različitih izvora.

Maja Đurinović



▲
Margarita Froman,
arhiva M. Mordeja i
D. Schopfa

EDITORIAL

Margarita or Margareta Froman¹ performed for the first time at the National Theatre in Zagreb on 16 January 1921 on a tour with her seven-member ballet company (which also included her brother Max), one of the many groups of Russian dancers who fled war and famine in the homeland and travelled round European stages. It was a Sunday matinee because the organisers 'sincerely doubted of a any significant income'. However, Margarita was a class act Zagreb had not apparently seen yet. A former Bolshoi Theatre soloist, a member of Sergei Diaghilev's Ballets Russes and Ana Pavlova's company, she charmed the audience and disarmed the critics who, following European avant-garde movements already felt the coming of new tendencies in dance art as well. (E.g., at the same time, in February 1921, in Zagreb, the Zenit magazine is launched as the magazine of artistic and cultural avant-garde of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes.) Margarita was invited to stay and (re)form ballet as a theatrical discipline which thus far hadn't been able to grow deeper roots in Zagreb. Over the next 35 years, a period marking her most mature and fruitful artistic activity, she would extensively oblige Croatian ballet and opera by setting firm ground to ballet culture, professionalisation and the contemporary notion of ballet art. Thanks to her we can finally speak about modern European ballet (*Swan Lake* and *The Nutcracker* by Tchaikovsky, *Scheherazade* by Rimsky-Korsakov, *Tamara* by Balakirev, *Petrushka* and *The Wedding* by Stravinsky, *Carnival* by Schumann, *The Three-Cornered Hat* by de Falla); in association with Croatian composers (K. Baranović, B. Širola, L. Šafranek-Kavić, B. Papandopulo) she created national ballets (*The Gingerbread Heart* became an international hit); she trained the first professional dancers (M. Slavenska, A. Vujanić, A. Roje, K. Kokić, O. Harmoš, followed by S. Kastl's generation) and directed around thirty operas including Zajc's *Zrinski* from 1933 and Gotovac's *Ero the Joker* (1935), in which she choreographed the final circle dance *Kolo*, performed until this day.

¹ Margarita / Margareta Froman, ballet dancer, choreographer, director and ballet pedagogue (Moscow, 8 November 1980 or 1896 – Boston, 24 March 1970).

And then, just like she appeared and stayed in Zagreb unplanned, all of a sudden, out of hardly explainable reasons, she left everything in 1955: her students, friends and admirers, and a sort of comfortable safety, and left for America, on a new and seemingly, given her status and age, not particularly suitable beginning. From the Croatian Theatre she never received an appropriate form of gratitude. (In fact, to be honest, the Croatian National Theatre wasn't particularly interested in this project as well.)

All these facts and the desire and need to finally record, document and evaluate her immense artistic oeuvre, appropriately to her crucial role in the history of Croatian ballet, the dance committee of the Croatian Centre ITI organised a symposium ahead of the 100th anniversary of Margarita Froman's arrival in Zagreb². The selected, skilled experts from the field of history, theory and artistic practice of Croatian ballet, dance, folklore, music, visual art, theatre and cinema answered the invitation and we were joined by two important guests from Belgrade, and the symposium took place in an intimate but open and quite inspiring atmosphere of an exchange of knowledge, opinion and personal archives. It is not often that all the participants are so deeply engrossed in the matter and that every presentation truly stimulates constructive questions and discussions.

Readers now have a collection of papers which sheds a critical light and multiply documents Margarita Froman's artistic activity, as well as the complex time and context that befell her. In addition to the authors, symposium participants³, whom I once again thank for the enriching experience, this double issue of *Movements* fully dedicated to Margarita Froman

² The symposium took place on 28 and 29 November 2020 at Villa Arko. In addition to the preparation board (Željka Turčinović and Nina Križan), I was the symposium coordinator.

³ The symposium programme, topics and participants are listed in the brochure and available at <https://hciti.hr/wp-content/uploads/2020/11/Katalog-MF-12.pdf>. This double issue also includes a part of the final thesis at the Department of Dance of the Academy of Dramatic Art by Mirna Sporiš, whose paper about *The Nutcracker* perfectly fits this collection.

also includes, albeit indirectly, Zvonimir Podkovac, an author important for the initial text “From the History of the Zagreb Ballet: Russian Ballet Emigrants on the Stage of the Croatian National Theatre” published in 2006 in *Russian Emigrants in Croatia between the Two Wars*. We should keep in mind that a selection of most archive materials and visual contributions came from the Department of History of Croatian Theatre of the Institute of History of Croatian Literature, Theatre and Music of the Croatian Academy of Sciences and Arts. We are extremely grateful to the Department head Boris Senker on his collaboration, trust and support and to all the employees for their swiftness. In return, I hope and believe this issue makes a small contribution to their mission of preserving Croatian theatre heritage.

And finally, some practical information related to Margarita Froman’s materials. The symposium participants agreed that it is equally accurate to use both forms of the name, Margareta and Margarita, since both appear in brochures, articles and captions

We don’t know why the 1923 poster of *The Nutcracker* signed her as ‘a guest artist’, and according to the documents there were no interruptions in her employment at the Theatre.

We can only guess why she left for America in 1955.

We couldn’t agree on the year of her birth. In the only available Russian document, the last figure is smeared and it is unclear whether it says 1890 or 1896. Some authors believe the accurate number is 1890 (and that it was impossible that Bolshoi hired her at the age of only 13, i.e. on 1 August 1909), which meant that at the time of her employment in Zagreb (and the beginning of her intimate and artistic relationship with young Krešimir Baranović) Margarita ‘rejuvenated’ herself a little bit. Her employment booklet of the CNT in Zagreb lists 1896 as her year of birth. Which is altogether irrelevant, but should be clearly noted to eliminate confusion resulting from calculations from different sources.

Maja Đurinić



▲
Margarita, Maksimilijan
i Valentin Froman
1930-ih,

photo: Đuro Janeković;
property Museum of
Arts and Crafts (MUO)



FOTO
ZOMKY
FOTO
ZOMKY
1967

Fenomen Ruskih baleta



ANDREJA JELIČIĆ

Početakom 1921. Margarita Froman prvi je put nastupila na sceni zagrebačkog Hrvatskog narodnog kazališta. Mala skupina plesača (osim Margarite, tu su braća Max i Valentin Froman, Olga Orlova, Julija Bekeffi, Ana Redel, Natalija Miklaševska) izvodi nepretenciozan i dopadljiv program koji slijedi provjerenu formulu mješavine kratkih stiliziranih nacionalnih plesova (*Mazurka*, *Tatarski ples*), klasike (*Vals bluete*, *Smrt labuda*, scene iz *Labuđeg jezera*) i živih, karakternih grupnih plesova (*Bakanal*).¹ Fromanovi ostaju u Zagrebu, gdje Margarita polaže temelje profesionalnog baletnog ansambla. Građeci repertoar, u prve dvije godine značajno se oslanja na predratne uspješnice Ruskih baleta, trupe u kojoj je s bratom Maxom plesala nekoliko sezona u razdoblju od 1911. do 1916.² *Leptiri*, *Polovjecki plesovi* i *Šeherezada*, postavljeni u Zagrebu 1922., te *Karneval*, *Tamara* i *Petruška*, postavljeni 1923., bili su Fromanovima dobro poznati Fokinovi baleti. Njihovo uspješno prenošenje na neiskusni zagrebački ansambl bilo je moguće zahvaljujući ranim modernističkim karakteristikama Fokinovih radova koje su podrazumijevale odmak od klasicističkih konvencija idealne forme i akademske virtuoznosti tada nedostižnih zagrebačkim poludiletantskim plesačima te dopuštale određenu individualnu slobodu i izražajnost³. Takvi plesovi, pod vodstvom

školovanih ruskih solista i uz podršku novog, svježeg stila u kojem su izrađeni kostimi i scenografije Pavela Fromana⁴, bili su zagrebačkoj publici novi, vizualno atraktivni i suvremeni.⁵ Osim u fokinovski oslobođenom tijelu i koreografskoj sintaksi, suvremenost s europskim modernističkim tokovima ogledala se i u fokusu na nacionalno. Upotreba nacionalnih motiva u glazbi i plesu, iako često s primjesama egzotičnog orijentalizma, bila je, kako ću kasnije pokazati, važan trend predratnih ruskih sezona koji se nastavio i poslije rata, i to ne samo u Ruskim baletima, a Margarita ga je spretno primijenila u hrvatskom kontekstu već 1924. kreiravši u suradnji s Baranovićem i Van-
kom Licitarsko srce.

Dakle, dok krajem 1921. angažmanom Fromanovih HNK dobiva, takoreći u paketu, koreografske, plesачke, pedagoške i kostimografsko-scenografske snage kojima će se, na zasadima europskog baletnog modernizma s početka stoljeća, formirati nacionalni baletni ansambl i repertoar, Fromanovi, nakon višegodišnjeg bijega od revolucije i prekarnog nomadskog života, dobivaju stalno mjesto boravka i institucionalnu sigurnost za svoj kreativni rad.

Istovremeno, krajem 1921., Sergej Djagiljev se sa svojim Ruskim baletima u Londonu upustio u umjetnički poduhvat od kojeg je očekivao značajan profit, no koji je za tri mjeseca rezul-

¹ Podkovac, Zvonimir. 2006. Iz povijesti zagrebačkog baleta; ruska baletna emigracija na sceni Hrvatskog narodnog kazališta. *Ruski emigranti u Hrvatskoj između dva rata*. Ur. Lukšić, Irena. Hrvatsko filološko društvo. Zagreb.

² Buckle, Richard. 1984. *Diaghilev*. Hamish Hamilton. London.; Garafola, Lynn. 1989. *Diaghilev's Ballets Russes*. Oxford University Press. Oxford i New York.

³ Jeličić, Andreja. 2018. Rewriting dance modernism – Croatian Perspective. Zbornik radova u pripremi s Međunarodne znanstvene konferencije *Re-writing Modernism*. Instytut Muzyki i Tańca. Krakow.

⁴ Margaritin brat Pavel Froman bio je scenski slikar koji je u zagrebačko kazalište unio Bakstove utjecaje, a scenski je opremio pet od navedenih šest baleta, koje je prema Fokinu postavila njegova sestra Margarita. O Pavlu Fromanu u Zagrebu vidjeti: Kovačić, Đurđa. 1981. Scenski slikar Pavel Froman; predlošci za opere i balete. *Život umjetnosti*. Institut za povijest umjetnosti. Zagreb. 31. https://www.ipu.hr/content/zivot-umjetnosti/ZU_31-1981_062-078_Kovacic.pdf

⁵ Jeličić. Op. cit.

◀ M. Froman, *Vizije noći*, 1921., Foto Tonka; arhiva M. Mordeja i D. Schopfa

tirao financijskim krahom: dugovima, zapljenom scenografije i kostima, masovnim odlascima plesača te zabranom povratka u Englesku sve do 1924.⁶ Ambiciozna i raskošna produkcija *Uspavane princeze*, rekonstrukcije Petipaova remek-djela iz 1890. ostvarene uz pomoć Nikolaja Sergejeva⁷ i plesnih notacija koje je iznio iz postrevolucionarne Rusije, s koreografskim intervencijama Bronislave Nižinske, Bakstovim kostimima i scenografijom te angažmanom sedamdeseteročlanog ansambla i velikih zvijezda, uključujući Veru Trefilovu, Olgu Spesivcevu, Ljubov Jegorovu, Carlottu Brianzu (Petipaovu originalnu Aururu) i Enrica Cecchettija, nije uspjela održati interes publike i nije Oswaldu Stollu, vodećem poduzetniku u sferi popularne zabave koji ju je financirao, uspjela vratiti uložene novce. Kako ističe Garafola, ta je financijska katastrofa pokazala da visoka umjetnost kalibra Ruskih baleta ne može preživjeti na slobodnom tržištu.

Na slobodno je umjetničko tržište Europe Sergej Djagiljev, vjerojatno jedan od najbriljantnijih impresarija svih vremena, zakoračio još 1906. senzacionalnom izložbom ruskog slikarstva u Parizu, a nastavio 1907. sezonom koncerata ruske glazbe kojom je Parizu predstavio Fjodora Šaljapina u isječcima Musorgskijeva *Borisa Godunova*, 1908. sezonom ruske opere s čitavim *Borisom Godunovom* te 1909. sezonom ruske opere i baleta s izvođačima posuđenima od ruskih carskih kazališta tijekom njihova ljetnog odmora. Djagiljev je interes bio glazbeno kazalište i, premda je fokus povjesničara obično samo na baletima, ne treba zaboraviti činjenicu da je od 1909. u okviru svojih sezona producirao petnaest opera ili dijelova iz opera. Većina su bile opere ruskih skladatelja (Musorgskog, Rimski-Korsakova, Borodina, Balakirjeva, Glinke), uključujući i tri nove Stravinskijeve opere⁸, i većina ih je producirana u prijeratnom razdoblju⁹.

Operu naglašavam jer je, u trenutku u kojem se otisnuo u Europu, Djagiljev upravo na dobro razvijenom pariškom, a kasnije na širem međunarodnom opernom tržištu, našao nišu koja je (djelomično) mogla financirati njegove produkcije i promovirati ih postojećoj rafiniranoj opernoj publici¹⁰.

6 Garafola, Lynn. 1989. *Diaghilev's Ballets Russes*. Oxford University Press. Oxford i New York. 223.

7 Nikolaj Sergejev, režiser carskog baleta Mariinskog teatra u Sankt Peterburgu koji je 1918. emigrirao u Europu i ponio zapise koreografija dvadeset i jednog baleta u Stjepanovljevoj notaciji, sustavu zapisa koji se upotrebljavao u carskom baletu krajem devetnaestog stoljeća.

8 *Slavuj* (1914.), *Mavra* (1922.), *Kralj Edip* (1927.)

9 Osim epizode početkom 1924., kada je u Monte Carlu postao četiri opere francuskih autora: *La Colombe* (Golubica), *Le médecin malgré lui* (Liječnik protiv volje), *Philémon et Baucis* (Filemon i Baukida) Charlesa Gounoda i *Une Education Manquée* (Nedostatan odgoj) Emmanuela Chabrier. Za detalje tih produkcija vidi Garafola. Op. cit. Appendix B. 397. i 398.

10 Garafola. Ibidem, 177. Najzaslužniji za ostvarenje njegovih prvih koncertnih, opernih i baletnih sezona u Parizu bio je najutjecajni europ-

Dakle, odluka da u Parizu prikazuje mješovit operni i baletni program ne svjedoči samo o Djagiljevskim osobnim umjetničkim interesima nego i o poduzetničkom kontekstu u kojem je pravilno procijenjen potencijal svježine i začudnosti, „drugosti” ruske glazbeno-scenske umjetnosti da privuče pozornost i ostvari profit na živoj međunarodnoj opernoj sceni koja je, kao i čitava kulturna javnost u to vrijeme, bila fascinirana orijentalizmom. Stoga nije čudno da je u prvoj tzv. „baletnoj sezoni” u Parizu 1909. najveće oduševljenje publike izazvao, uz *Kleopatru*, drugi čin Borodinove opere *Knez Igor* pod nazivom *Polovjecke scene i plesovi*; bio je to vrhunski primjer onoga što je pariška publika očekivala od Rusa – kultivirani primitivizam i egzotiku u zvuku i pokretu. U njemu je sudjelovalo pet opernih solista, operni zbor te muževan Adolf Bolm s plesnim ansablom u „divljoj”¹¹ Fokinovoj koreografiji. Te su sezone u Parizu izvedene još tri ruske opere, a u dvije je opet pjevao Šaljapin. Ti su spektakli postigli trijumfalan uspjeh kod publike, no financijski nisu mogli pokriti goleme produkcijske troškove bogato kostimiranih i raskošno scenski opremljenih predstava u kojima je sudjelovalo dvjestotinjak umjetnika i statista uz skupe soliste poput Šaljapina. I to je jedan od razloga zbog kojeg se s vremenom Djagiljev ograničio na balete. Financijski ples na rubu bankrota pratio je Djagiljeva već od njegove prve baletne sezone, no u predratnom je razdoblju uvijek mogao računati na svoje ruske i međunarodne veze u najvišim krugovima, pozajmice i privatne donacije. Od 1911., kada je osnovao nezavisnu baletnu trupu i angažirao plesače koji su dotad bili državni zaposlenici, svoj je gotovi, svake sezone osvježeni repertoar prodavao za unaprijed određenu, ne malu, cijenu svjetskim opernim kućama, a glavni su mu financijeri bili samostalni operni impresariji okrenuti inovacijama u sferi visoke kulture i opere, poput Astruca u Parizu i Beechama u Londonu. Njegova je trupa postojala zahvaljujući stalnim turnejama, honorari suradnika nisu ovisili o utršku na blagajnama i ruski su plesači, iako sada „slobodni umjetnici”, bili povlaštena umjetnička kasta, no Djagiljev je bio u stalnim dugovima.

U tom zlatnom predratnom razdoblju Djagiljev je inaugurirao ono što je sam kasnije nazvao svojom „recepturom”¹² i što je, premda u izmijenjenim gospodarskim i društvenim

ski glazbeni producent i osnivač Kazališta des Champ-Elysées Gabriel Astruc, dok je u Londonu njegove predratne sezone podržavao Thomas Beecham, nezavisni operni producent, kasnije poznati dirigent i utemeljitelj Londonskog simfonijskog orkestra.

11 Arnold Haskell prepričava da je poznati baletoman Bezobrazov nakon pokusa spočitnuo Fokinu: „Nisu li, kako da kažem, malčice pre-snažni? Ne mislite li da biste ih mogli malo ublažiti?”, na što je Fokin navodno odgovorio: „Nipošto. Bit će još snažniji kad s njima završim”. Haskell. 1947. *Diaghileff, His Artistic and Private Life*. Victor Gollancz Ltd. London. 173.

12 Ibid., 278.

okolnostima, primjenjivao do kraja života. Bio je to istančanim umjetničkim senzibilitetom vođen odabir originalnih umjetnika iz područja glazbene, likovne i plesne umjetnosti koji su pod njegovim vodstvom u kreativnom suradničkom procesu stvarali inovativan, suvremeni repertoar, i to prema najvišim produkcijskim standardima. Taj su recept mnogi, manje ili više uspješno, nastojali oponašati, a repertoar Ruskih baleta brzo se širio Europom; primjerice, već početkom 1911. u milanskoj Scali postavljeni su *Kleopatra* i *Šeherezada*, i to s Fokinom i Idom Rubinstein u premijernim izvedbama.¹³

Originalna stvaralačka skupina prvih sezona, čiju su jezgru sačinjavali prijatelji i kolege iz doba časopisa *Mir Iskustva* (*Svijet umjetnosti*)¹⁴, slikari Alexandre Benois i Leon Bakst te ljubitelj glazbe Walter Nouvel, adoptirala je mladog koreografa Mihaila Fokina i, ubrzo, Igora Stravinskog. Inspirirani principima wagnerijanskog *gesamtkunstwerka* i esteticizmom simbolizma i *Art Nouveau* miriskusnici su Fokinu omogućili realizaciju težnji za oslobođenjem od stega akademizma te organskom integracijom plesa s glazbom, libretom i dekorom. Tragajući za autentičnom, često dramski motiviranom izražajnošću plesnog pokreta oslobodio je tijelo plesača, postigao plastičnost ruku i torza, ali i stopala oslobođenih špice. Angažman Ide Rubinstein, karizmatične plesne diletantice, za naslovne uloge u *Kleopatri* i *Šeherezadi* svjedoči o razmjerima Fokinova oslobađanja od klasicizma i eksploataciji senzualne izražajnosti gibljivih ruku i kralješnice. Ta su dva komada bila po današnjim standardima više pantomime nego baleti, no savršeno su točno pogodila duh vremena. Pored toga, uvođenjem novih načina vezivanja akademskih koraka ili pak kreacijom originalnih koraka i pokreta, Fokin je osuvremenio pristup baletnoj koreografiji, ali i doprinio tomu da se sam pojam koreografije kao umjetničkog oblikovanja pokreta uvede u suvremeni diskurs i po statusu počne izjednačavati s onim glazbene kompozicije ili slikarskog dizajna. Fokinov rad, premda ga je Djagiljev vrlo brzo ocijenio zastarjelim i potrošenim, ne smije se podcijeniti jer su njegove reforme omogućile razvoj i modernističkog i klasicističkog smjera u baletnoj koreografiji dvadesetog stoljeća. Njegov oslobađajući utjecaj vidljiv je u radikalnim Nižinskijevim baletima *Poslijepodne jednog fauna* i *Posvećenje proljeća* u kojima su napuštene sve tehničke i prezentacijske konvencije tradicionalnoga baleta, ali i u neoklasicizmu Bronislave Nižinske, dok su formalno čiste, atmosferične *Les Sylphides* bile omiljeni balet Georgea Balanchinea.

Moglo bi se reći da su kroz čitavi dvadesetogodišnji vijek Ruskih baleta prepoznatljiviji, premda s različitim naglascima, miriskusnički ciljevi o istovremenom poticanju nacionalne, ruske umjetnosti i otvaranju modernim europskim strujama,

a taj je utjecaj prepoznatljiv i kod imitatora, Švedskih baleta Rolfa de Maréa¹⁵. Nacionalno je bilo izrazito naglašeno u prijeratnim sezonama i ogledavalo se u glazbi predstavnika tzv. moćne gomilice i Stravinskog te Fokinovu koreografskom ruso-orijentalizmu (*Kleopatra*, *Polovječki plesovi*, *Šeherezada*, *Žar ptica*, *Petruška*, *Sadko*, *Tamara*, *Zlatni pijetao*), kao i u Bakstovu, kasnije Gončarovinu (*Zlatni pijetao*) koloritnom dizajnu. Okretanje europskoj modernoj i, od rata nadalje – avangardi, očitovalo se pak u odabiru glazbenih, likovnih i drugih suradnika, što je započelo 1912. suradnjom s Debussyjem¹⁶ i Ravelom¹⁷. No nacionalno ostaje dominantno u samoj plesnoj sferi Ruskih baleta. Svi Djagiljevljevi koreografi, Fokin, Nižinski, Mjasin, Nižinska i Balanchine bili su plesački školovani u ruskim carskim baletnim školama, kao i sve solistice i solisti koji su obilježili prijeratni rad trupe, a od kojih su, nakon kratke epizode s Anom Pavlovom (koja se nakon prve sezone osamostalila), najpoznatiji bili Tamara Karsavina i Nižinski. Iako se ansambl, osobito nakon rata, brzo počeo popunjavati članovima iz drugih zemalja, u svijesti svjetske javnosti kvaliteta u baletu nastavila se identificirati s „ruskošću”. Upravo je zato Metropolitan 1916. uložio nevjerojatan trud kako bi iz Moskve doveo autentične ruske solistice za američku turneju, a jedna od njih bila je Margarita Froman; zato su lokalne balerine i baletani rusificirali svoja imena kako bi uopće imali šansu da ih se angažira i zamijeti¹⁸; zato su godinama nakon Djagiljevljeve smrti svijetom kružile trupe s idiomom „Ruski baleti” u svojem nazivu.

Ruski su baleti napravili pomak i u tradicionalnoj devetnaestostoljetnoj fiksaciji baleta na žensku zvijezdu – balerinu. Djagiljevljeva homoseksualnost nesumnjivo je utjecala na organizacijski model u kojem je impresarijeva muza i plesачko-koreografski nositelj repertoara muškarac. Njegova intimna veza s Nižinskim omogućila je da upravo on dođe u žižu interesa publike, a nakon njegova odlaska to je mjesto na neko



ANDREJA JELIČIĆ

¹⁵ Jeličić. Op.cit. Repertoar Ballets Suédois sadržavao je španjolski i sicilijanski balet *Iberia* i *La Jarre* (Čup), ali njihovi najpopularniji baleti temeljili su se na švedskom folkloru: *Nuite de Saint-Jean* (*Ivanjska noć*) i *Dansgille* (*Seoski plesovi*). O Švedskim baletima vidjeti: Ur. Häger, Bengt. 1990. *Ballets Suedois*. Thames and Hudson Ltd. London.; Banes, Sally. 1994. *An Introduction to the Ballets Suédois. Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. Ur. Banes, Sally. Wesleyan University Press. Hanover.

¹⁶ Godine 1912. premijerno je, u koreografiji Nižinskog, izveden Debussyjev *Preludij za poslijepodne jednog fauna*. Skladatelj je Djagiljevu autorizirao upotrebu svoje skladbe za „koreografsku adaptaciju” još 1910., a Garafola navodi i da je Djagiljev od njega već 1909. naručio glazbu za nikad realizirani balet *Masques et Bergamasques*. Garafola. Op. cit. 52.

¹⁷ Godine 1912. izveden je u Fokinovoj koreografiji Ravelov balet *Dafnis i Hloja* koji je Djagiljev od skladatelja naručio 1909.

¹⁸ Najpoznatiji su Anton Dolin (Patrick Healey Key) i Alicia Markova (Lilian Alicia Marks).

¹³ Garafola. Op. cit. 181.

¹⁴ Časopis je Djagiljev pokrenuo 1899. i do 1904. bio njegov glavni urednik.

vrijeme popunio Mjasin. S kasnijim poljskim zvijezdama Stanislasm Idzikovskim i Leonom Woizikovskijem te engleskim Dolinom, muški je ples zahvaljujući Ruskim baletima, barem nakratko, doživio preporod.

Osim što je inaugurirala stvaranje kratkih, dinamičnih jednočinki u kojima se inventivna koreografija, smjeli sceniski dizajn i originalna glazba integriraju po principu cjelovitog umjetničkog djela¹⁹, trupa je u Europi ponovno popularizirala i ono što danas smatramo glavnom internacionalnom značajkom baleta, a što je sačuvano i usavršeno upravo u ruskim carskim kazalištima – njegov klasični akademizam. Već u prvoj sezoni na repertoaru su Fokinove neoromantične *Silfide*, koje su postale omiljeni klasik (iako su na početku imale nešto slabiji prijem od *Polovječkih plesova* i *Kleopatre*); uz Šeherezadu i Žar pticu, Djagiljev 1910. na sceni Pariške opere prikazuje *Giselle*, balet koji je u tom kazalištu u kojem je nastao izbačen s repertoara 1853., dvanaest godina nakon premijere; uz ruskog *Petrušku*, 1911. se u *Duhu ruže* glorificira Nižinskijeva akademska tehnika osuvremenjena Fokinovim reformskim pristupom koreografiji, ali se u Londonu daje i skraćena verzija *Labuđeg jezera* Čajkovskog i Petipaa, i to s vodećom zvijezdom carskog Mariinskog teatra Matildom Kšesinskajom u glavnoj ulozi; produkciju *Labuđeg* Djagiljev obnavlja u Monte Carlu 1923. Za *Trnoružicu*, remek-djelo Čajkovskog i Petipaa, kojim je započela njegova fascinacija baletom, Djagiljev je 1921. bio siguran da će očarati londonsku publiku²⁰, a iako ga je, kao što smo pokazali, skupo koštala, odabir plesova iz tog baleta pod nazivom *Aurorina svadba* ostao je popularan dio repertoara. Iako se trupa Ane Pavlove, koja s velikim uspjehom djeluje paralelno s Ruskim baletima, može smatrati puno izravnijim propagatorom klasične tradicije, važno je uočiti da Djagiljev godinama održava raznolik repertoar u kojem klasika i rigoroznost plesачke pripreme koju ona zahtijeva zadržavaju svoje mjesto unatoč njegovu sve intenzivnijem interesu za novim smjerovima.

Krizne ratne godine Djagiljev je uspio prebroditi, čak ih je iskoristio i za potpuno umjetničko preusmjeravanje, no njegovim su plesaćima donijele veliku nesigurnost i započele proces njihove proletarizacije²¹. Zbog rata je ukinuta financijska baza bogatih privatnih pokrovitelja i donatora, pripadnika aristokratskih europskih, i osobito ruskih, krugova kojom je dotad podržavan umjetnički projekt Ruskih baleta. Ratne je godine

trupa preživjela dobrim dijelom zahvaljujući ugovoru s njujorškim Metropolitanom za dvije američke turneje: od siječnja do travnja 1916. i od listopada 1916. do veljače 1917. Druga, koja je protjecala bez Djagiljeva, bila je osobito teška. Glavnina trupe s Nižinskim kao glavnom zvijezdom odrađivala je naporan ritam predstava svaki dan u drugom gradu, s neredovitim isplata nadnica i, prema nekim svjedočanstvima, često bez novca čak i za najosnovnije potrebe²². O naporima turneje, ali i o „stezanju remena” koje je provodio menadžment Metropolitan koji je, suprotno velikim očekivanjima, tim poduhvatom gubio golemu količinu novca, svjedoči zanimljiv detalj koji se odnosi na Margaritu Froman. Garafola iznosi da su Spesivceva i Froman, koje su velikim angažmanom organizatora dopremljene iz Rusije krajem listopada 1916., potpisale ugovor na deset tjedana, ali se uskoro pokazalo da ne izdržavaju napore. Fromanica je navodno počela propuštati predstave, a biznis menadžer turneje pisao je: „very little use of carrying these two girls around the country”²³. Obje su dobile otkaz prije isteka ugovora. Garafola tvrdi da je upravo plesачka radna snaga, čija se produktivnost u Americi izjednačila s onom zabavljača u popularnim kazalištima, bila ta koja je Djagiljevu osigurala sredstva za nove produkcije²⁴. Minimalne plaće plesaća na turneji omogućile su mu da istodobno u Europi s Mjasinom i malom skupinom plesaća kreira novi, avangardni repertoar.

Doista, Djagiljev je tijekom rata promijenio estetske temelje Ruskih baleta. Američka su sredstva omogućila eksperimentiranje i suradnju s europskom avangardom, od futurista u Italiji i neoprimitivista poput Larionova i Gončarove, do inspirativnog susreta sa Španjolskom koji je uskoro rezultirao *Trorogim šeširo*. Bio je to početak fascinacije brojnim europskim modernističkim „izmima”, od kojih je u povijesti kao početak novog trenda najčešće istican kubizam *Parade*. Premijerno izveden 1917. u Parizu, bio je to kratak komad u kojem Djagiljev na suradnju poziva Picassa i Satiea, Cocteaua i Appolinairea, uz koreografiju svojeg novog, mladog, moskovskog pulena Leonida Mjasina. Ratne su godine rezultirale napuštanjem starih suradnika i njihove estetike. Upravo je Mjasin, kojeg je Djagiljev u potpunosti umjetnički obrazovao i formirao kao koreografa, pa je ovaj savršeno usvojio njegov recept umjetničke suradnje, svojom kreativnom energijom i vitalnošću iznio ratne i neposredne poratne godine zamijenivši Nižinskog i veći dio Fokinova repertoara. Brz, dinamičan, izražajan na granici groteske, njegov je stil dobro odgovarao novim umjetničkim traganjima.²⁵

19 Jeličić, Andreja. *Ruski baleti* (neobjavljeni tekst za Kazališni leksikon u izradi). Leksikografski zavod Miroslav Krleža.

20 Što se i dogodilo, ali dvadeset i pet godina kasnije. Neuspjeh *Trnoružice* 1921. gotovo da je paradoksalan u svjetlu činjenice da taj balet postaje zaštitnim znakom londonskog, kasnije Kraljevskog, baleta nakon što je 1946. u produkciji Nikolaja Sergejeva i Ninette de Valois, kratkotrajno članice Ruskih baleta, upravo izvedbom *Trnoružice* ponovno, nakon rata, otvorena Kraljevska opera u Covent Gardenu.

21 Garafola. Op. cit. 209.

22 Ibid., 208., 209.

23 Ibid., 207.

24 Ibid., 209.

25 Najpopularniji Mjasinovi baleti bili su: *Ruske bajke* (Ljadov, Larionov, 1917.), *Dobro raspoložene žene* (Scarlatti, Bakst, 1917.), *Fantastični dućan* (Rossini, Dearain, 1919.) koji je u Londonu imao nezapamćen

Ako je američki novac 1916. i 1917. Djagiljevu pomogao ne samo da preživi nego i da promijeni umjetnički kurs znamenite trupe, za 1918. s pravom je izjavio: „London me je spasio.”²⁶ Upravo u Londonu, koji je u nekoliko poslijeratnih godina bio centar pravog plesnog buma i ludila, Djagiljev je prvi put ugovorio nastupe svoje trupe u komercijalnim, popularnim varijetama kazalištima Coliseum²⁷ i Alhambri, u kojima su uobičajene izvedbe uključivale akrobate, životinje i trbuhozborce²⁸, a kojih se dotad, vođen aristokratskim zasadama Mariinskog teatra, gnušao²⁹. Posljedice su bile dvojake. Šesnaestomjesečna londonska sezona (rujan 1918. – prosinac 1919.) osigurala je trupi egzistenciju u čisto financijskom smislu i namakla sredstva za buduće projekte, a istovremeno je baletnu publiku proširila među najširim slojevima pučanstva. Ako je prijeratnu publiku i poklonike Ruskih baleta u Parizu sačinjavala kultivirana elita i visoko društvo, a u Londonu pripadnici britanske vladajuće klase, lordovi i okrunjene glave (Ruski su baletni svojim predstavama u Covent Gardenu sudjelovali u proslavama u godini krunjenja kralja Georgea V. 1911.), u poslijeratnim godinama Djagiljevljevu trupu na životu održava činjenica da je „cijeli London postao baletomanom”³⁰. Za njegove predstave u Coliseumu kartu više (po pristupačnoj cijeni) tražile su mase običnih ljudi iz predgrađa, uobičajeno gledateljstvo popularnih *music hallova*.

Omasovljenje interesa za balet nije se ograničavalo samo na širenje publike, a nije na trupu imalo ni samo pozitivne učinke. Ples kao popularna aktivnost širi se u poraću velikom brzinom, a granice između amaterizma i profesionalizma često je teško razabrati. Ples postaje primamljiv kao posao, izvor prihoda. Mnogi se raniji tabui vezani za ples kao profesiju ruše, osobito kad su u pitanju žene, čiju je ulogu u društvu rat umnogome promijenio. Posao plesačice postaje za ženu društveno prihvatljivim, čak respektabilnim, a u općem omasovljenju plesnog tržišta, koje uključuje sve moguće vrste popularnih plesova i onih koji pretendiraju na više umjetničke dosege, balet se prikazuje i kao nužna osnova koja će nadobudnim budućim plesačima dati vještine potrebne za željeni uspjeh.

Oglas iz 1922. za londonsku školu plesa Park Lane objavljen u nacionalnom britanskom plesnom mjesečniku „Dan-

cing Times” odlično ocrtava poduzetničku klimu koja se tih godina gradi oko plesa i koja širom otvara vrata diletantizmu:

„Zamislite!!! Jednogodišnja obuka i spremni ste zauzeti svoje mjesto kao istaknuti ljudi u Svijetu plesa. S Diplomom koju potpisuju opće poznata Mme Lydia Kyasht i Mr. Henry Cooper, moći ćete dobiti namještenje bilo gdje u svijetu ili započeti kao samostalni učitelj. Bez jednostranih ograničenja. Slobodni ste otvoriti vlastitu školu kada god želite. Nema karijere poput plesačke karijere bilo za djevojku ili muškarca, imate li entuzijizam i odlučnost da uspijete. Rad je zanimljiv, unosan, ugodan i zdrav.”³¹

Dok se s jedne strane profesionalnim plesačima otvara više raznih mogućnosti za zaradu (u komercijalnim kazalištima, revijama i školama), s druge ih strane ugrožava sve veća konkurencija: i od vlastitih kolega prebjeglih iz Rusije nakon revolucije, i od mase domaćih talenata koji u sve većem broju izlaze iz brojnih privatnih škola³² i ruše cijenu plesnog rada. Ponuda postepeno premašuje potražnju i sredinom dvadesetih plesačke su zarade sve niže i sve je manje posla; dobar dio Djagiljevljevih plesačica i plesača, prijeratne baletne aristokracije koja je zbog svoje jedinstvenosti nekoć diktirala uvjete i cijene te od svoje umjetnosti živjela u svakom smislu povlašteno, sada je prisiljena na tezgarenje, na traženje sitnih gaža, na obaranje cijena svojeg rada. Neki zbog slabih nadnica napuštaju Djagiljeva u potrazi za boljom zaradom, a drugi ga, poput Nižinske koja 1921. napušta Kijev i vraća se u Europu, traže da ih primi natrag u trupu kako bi osigurali egzistenciju.

Velike zvijezde poput Tamare Karsavine i Lidije Lopokove nastavile su relativno dobro zarađivati i u dvadesetima, i to, kako Garafola ističe³³, zahvaljujući kombinaciji nastupa s Djagiljevim, samostalnim turnejama i nastupima u *music hallu*. No većina je plesača živjela na rubu egzistencije. Lopokova 1924. piše svojem budućem suprugu³⁴: „[Nikolaj] Legat ... prihvaća od mene deset funti ... s ponosom staroga režima”. „Na čaju su bili [Mihail] Mordkin, njegova žena, njegovo dijete, njezin plesni partner i njegova klasična plesna partnerica. Oh, život je težak ... kako čujem, idu u Ameriku bez potvrđenog angažmana. Naravno, imaju dobar materijal... i Mordkin je ime ... ali sve je obojano melankolijom.”³⁵ Garafola kaže da „Lopokova svugdje vidi ‘užasan manjak posla i glad’ – i konkurenciju”³⁶.

uspjeh, *Trorogi šešir* (de Falla i Picasso, 1919.), *Pulcinella* (Stravinski, Picasso, 1920.) i njegova redakcija Stravinskijeva *Posvećenja proljeća*.

²⁶ Djagiljevljeva izjava dirigentu Ernestu Ansermetu 1919. Citirano u Garafola. Op. cit. 211.

²⁷ Današnji dom Engleske nacionalne opere i baleta, izgradio ga je Oswald Stoll 1904.

²⁸ Garafola. Op. cit. 212.

²⁹ Mnogi su ruski plesači, uključujući Anu Pavlovu i Djagiljevljevu vjernu i omiljenu Tamaru Karsavinu, često nastupali u vlastitim programima upravo u komercijalnim kazalištima i uglavnom dobro zarađivali.

³⁰ Mortimer, Raymond. Ožujak 1922. *Dial*. 295.; citirano u Garafola. Op. cit. 212.

³¹ *Dancing Times*. Listopad 1922. 20.; citirano u Garafola. Op. cit. 226.

³² U Londonu su u to vrijeme najpoznatije škole ruskih emigranata Serafine Astafjeve, Nikolaja Legata i Leontija Novikova te Talijana Enrica Cecchettija.

³³ Garafola. Op. cit. 234.

³⁴ John Maynard Keynes, poznati britanski ekonomist.

³⁵ Citirano u Garafola. Op. cit. 234.

³⁶ Ibid.



ANDREJA JELIČIĆ



▲ *Chopiniana*, HNK Zagreb 1934., Fototeka Muzejskokazališne zbirke Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.

Ruski su balet, uz sve ostalo, žrtva vlastita uspjeha. Na parišku scenu 1920. izlazi konkurentna trupa, koja ne samo da oponaša ime nego se oslanja i na provjerenu Djagiljevlevu organizacijsku i repertoarnu recepturu: Švedski balet (Ballets Suédois) pod vodstvom švedskog impresarija Rolfa de Maréa vješto kombiniraju popularne jednočinke nacionalnog karaktera i smjele modernističke eksperimente u kojima se po suradničkom principu, koji je inaugurirao Djagiljev, angažiraju predstavnici francuske glazbene i likovne avangarde. Na modernističku formulu oslanjaju se i Pariški soarei grofa Etiennea de Beaumonta 1924. u kojima, simptomatično za spomenute tržišne uvjete, koreografsku palicu preuzima Leonid Massine, i to u istoj godini u kojoj je u Monte Carlu za Djagiljeva obnovio baletnu verziju *Ženskih smicalica* (*Le Astuzie Femminili*). U borbi za naklonost publike Ruskim baletima konkuriraju brojne baletne skupine (i projekti), od kojih ona Ane Pavlove nije najbeznačajnija, a mnoge od njih predvode njegovi bivši suradnici poput Nižinske i Massinea.

Nakon financijskog debakla *Uspavane princeze*, koji je ukazao na nužnost stalnih subvencija, Djagiljev, zahvaljujući svojim društvenim vezama, uspijeva osigurati potporu Opere u Monte Carlu i otad trupa dio godine radi u subvencioniranom institucionalnom kontekstu koji je usko vezan za aristokratske tradicije male kneževine Monako. Djagiljev uskoro dogovara i financijsku potporu Lorda Rothermorea, vlasnika britanskog Daily Maila, te drugih londonskih magnata čiji su ukusi u umjetnosti konzervativni i u raskoraku s Djagiljevlevom sklonošću avangardi. U Parizu, centru europske avangarde, od Ruskih se baleta i dalje očekuju uzbudljivi noviteti, no

londonski su kritičari i publika polovinom dvadesetih „siti” „grotesknih” i „ultramodernih” radova među koje, zbog Stravinskijeve glazbe, ubrajaju i Nižinskinu *Svadb*³⁷.

Tih posljednjih osam godina Ruskih baleta u literaturi se često karakterizira kao umjetnički kaotično, nestalno razdoblje koje nema jasno estetsko opredjeljenje; kao svojevrsnu dekadenciju. Različiti autori objašnjavaju taj fenomen na različite načine. Arnold Haskell, prvi Djagiljevlev biograf, koji svoje zaključke temelji na osobnim uspomenaма impresarijevih prijatelja i suradnika, tvrdi da je njegov grozničav lov na novitete u zadnjim godinama života imao korijen u paničnom strahu od starosti i smrti; iscrpljen dijabetesom, gubio je snagu, a očajnički je želio ostati aktualan i relevantan. Međutim, Garafola, koja suvremenim historiografskim metodama uspostavlja uzročno-posljedične veze između repertoarne politike i socijalno-ekonomskih čimbenika koji u konkretnom razdoblju trupu održavaju na životu, objašnjava „svaštarenje” nužnošću zadovoljavanja vrlo različitih ukusa prethodno navedenih glavnih financijera i tržišta. U tom se razdoblju uglavnom gubi istinska priroda suradnje i kao da prioritetom postaje ubacivanje poznatih modernističkih imena likovne i glazbene scene u koktel u kojem koreografija i sam ples gotovo potpuno gube na važnosti, čemu svjedoči činjenica da je većina radova tog razdoblja vrlo brzo zaboravljena. Neki su od njih (sa zvučnim imenima suradnika): *Plavi vlak* s kostimima Coco Chanel; *Romeo* i *Julija* sa scenografijom pariških surealistea Maxa

³⁷ Vidi napise P.J.S. Richardsons, urednika Dancing Timesa, citirane u Garafola. Op. cit. 250.

Ernsta i Joana Miró³⁸; *Jack in the box*, Satijeva „klaunerija” s kostimima i scenografijom Andréa Deraina; *La chatte* s kostimima i scenografijom konstruktivista Nauma Gaboa i Antona Pevsnera. Za trupu rade i Juan Gris, José-Maria Sert, George Braque, Maurice Utrillo, Giorgio de Chirico, a komponiraju Francis Poulenc, Georges Auric, Darius Milhaud, Henri Sauguet, Vittorio Rieti, Constant Lambert. Posebnu je svježinu Djagiljevljevoj potrazi za novime dao susret s Prokofjevom 1921. i sovjetskim kazališnim idejama koje su se temeljile na konstruktivizmu. To je urodilo suradnjom na Čeličnom koraku (*Le pas d'acier*) 1927., za čiju je scenografiju Djagiljev angažirao mladog Georgija Jakulova i namjeravao koreografiju i režiju povjeriti Kasjanu Golejzovskom i Vsevolodu Mejerholjdu; na kraju je za ples ipak bio odgovoran svestrani Massine. Levinson je balet nazvao „površnom ekscentričnošću” za koju se ne zna je li *hommage* ili parodija³⁹ sovjetske stvarnosti.

Istodobno, spomenuti engleski otpor prema „ekscentričnim” baletima uvjetovao je sasvim drugačije programiranje i u repertoar je 1926. vraćeno šest Fokinovih baleta (*Karneval*, *Les Sylphides*, *Tamara*, *Žar-ptica*, *Petruška*, *Polovječki plesovi*), u kojima su se povremeno pojavljivale njihove predratne zvezde Karsavina i Lopokova.

Čini se da je koreografski modernizam zadnje dekade, nepodržan koherentnom umjetničkom idejom vodiljom, rezultirao određenom parodijom, ne samo suvremenog života nego i same koreografske forme. Iz današnje perspektive, baleti koji su izdržali test vremena uglavnom su oni koji su maksimalno oslobođeni od narativa i/ili oni koji su se na svjež, ali logičan način vratili pročišćenom akademskom leksiku. U tom je smislu neoklasicizam Nižinske, Balanchinea i Stravinskog ostao superioran svemu ostalome, ne računamo li relativno nedavnu „arheološku” fascinaciju rekonstrukcijama modernističkih baleta iz tog razdoblja.

Nakon Djagiljevljeve smrti Ballets Russes se raspadaju, tek da bi uskoro uskrsnuli u raznim surogatnim inačicama produljivši život fenomena Ruskih baleta još nekoliko desetljeća. Tijekom kratkog dvadesetogodišnjeg razdoblja trupa je revolucionarizirala pristup baletu i postavila temelje njegovu razvoju u dvadesetom stoljeću. Učinila ga je relevantnim i vratila mu status ozbiljne umjetnosti. Uspostavila je poveznicu između baletnog klasicizma i modernizma. Najveće glazbene

i likovne umjetnike dvadesetog stoljeća uvela je u svijet baleta, a nebrojeni baletni umjetnici koje je lansirala osnovali su trupe i škole na svim kontinentima osiguravši mu međunarodno širenje i popularnost.

LITERATURA

- Banes, Sally. 1994. *An Introduction to the Ballets Suédois. Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. Wesleyan University Press. Hanover
- Buckle, Richard. 1984. *Diaghilev*. Hamish Hamilton. London.
- Benois, Alexandre. 1945. *Reminiscences of the Russian Ballet*. Putnam. London.
- Fokin, Mihail. 1962. *Protiv tečenija*. Iskustvo. Lenjingrad.
- Garafola, Lynn. 1989. *Diaghilev's Ballets Russes*. Oxford University Press. Oxford i New York.
- Haskell, Arnold. 1947. *Diaghileff; His Artistic and Private Life*. Victor Gollancz Ltd. London.
- *Ballets Suedois*. 1990. Ur. Häger, Bengt. Thames and Hudson Ltd. London.
- Jeličić, Andreja. 2018. *Rewriting dance modernism – Croatian Perspective*. (neobjavljeni Zbornik radova međunarodne znanstvene konferencije *Re-writing Modernism*). Institut Muzyki i Tañca. Krakov.
- Jeličić, Andreja. *Ruski baleti*. (neobjavljeni tekst za Kazališni leksikon u izradi). Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Zagreb.
- Kovačić, Đurđa. 1981. *Scenski slikar Pavel Froman; predlošci za opere i balete. Život umjetnosti*. Institut za povijest umjetnosti. Zagreb. https://www.ipu.hr/content/zivot-umjetnosti/ZU_31-1981_062-078_Kovacic.pdf
- Podkovac, Zvonimir. 2006. *Iz povijesti zagrebačkog baleta; ruska baletna emigracija na sceni Hrvatskog narodnog kazališta. Ruski emigranti u Hrvatskoj između dva rata*. Ur. Lukšić, Irena. Hrvatsko filološko društvo. Zagreb.
- Sayers, Lesley-Anne. *Re-Discovering Diaghilev's 'Pas d'Acier'*. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 18, No. 2 (Winter, 2000). 163–185.



ANDREJA JELIČIĆ

38 Haskell komentira da je njihov angažman bio tipičan Djagiljevjev potez; budući da su surrealisti oduvijek Ruske balette kritizirali kao buržoaske, nekome od njih trebalo je dati narudžbu za novi balet kako bi ih se pridobilo. Ernst i Miró prihvatili su narudžbu, no grupa surrealista ih je na izvedbi u Parizu organizirano izviždala protestirajući protiv izdaje kolega. Skandal je Djagiljevu, koji je dobro poznao njegovu propagandnu snagu, bio „mio”, uvjerivši ga da je na pravom putu. Haskell. Op. cit. 281., 282.

39 André Levinson citiran u: Sayers, Lesley-Anne. Zima 2000. *Re-Discovering Diaghilev's 'Pas d'Acier'*. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* Vol. 18, No. 2. 174., 175.

The Phenomenon of Ballets Russes



ANDREJA JELIČIĆ

Early in 1921 Margarita Froman first performed on the stage of the Croatian national Theatre in Zagreb. A small group of dancers appeared in an unpretentious and likeable programme based on a fail proof formula of a mixture of short stylised national dances, classics and vibrant, character group dances¹. The Fromans stayed in Zagreb, where Margarita laid the foundations of a professional ballet company, significantly relying on the pre-war hits of Ballets Russes, the company she and her brother Max danced with for several seasons. Their successful translation to the inexperienced Zagreb company was possible thanks to the early modernist characteristics of Fokine's works which assumed a detachment from classicist conventions of ideal form and academic virtuosity, back then unattainable to semi-amateur dancers from Zagreb, and allowed a certain degree of individual freedom and expressivity². Such dances, led by Russian soloists and supported by new, fresh style of costume and stage design created by Pavel Froman³, presented as visually attractive and contemporary to Zagreb audiences. In addition to Fokine-inspired liberated body and choreographic

syntax, contemporaneity with European modernist trends was also reflected in the focus on the national. Using national motifs in music and dance, as I shall later substantiate, was an important trend in pre-war Russian seasons which continued after the war, and Margarita adeptly implemented it in the Croatian context as soon as in 1924, creating *The Gingerbread Heart* with Baranović and Vanka.

Thus, in late 1921, with the engagement of the Fromans, the CNT acquired (in one package so to speak) choreographic, dancing, teaching, stage and costume design talents whose efforts, adhering to the tenets of the European ballet modernism of the beginning of the century, would result in the formation of the national ballet company and repertoire. The Fromans in turn, after many years of fleeing the revolution and precarious nomadic lifestyle, got a permanent residence and institutional safety for their creative efforts.

At the same time, in late 1921, Sergei Diaghilev and his Ballets Russes embarked on an artistic endeavour in London from which he expected significant profit, but which in three months resulted in a financial breakdown⁴. The ambitious and lavish production of *The Sleeping Princess* did not manage to capture audience's interest and return the investment. As Garafola points out, this financial shipwreck proved that high art of the Ballets Russes calibre cannot survive on the free market. Sergei Diaghilev, probably one of the most brilliant impresarios of all times, entered the European free artistic market in 1906 with a sensational exhibition of Russian painting in Paris and continued in 1907 with a season of Russian music concerts and a season of Russian opera and ballet in 1909, with perform-

1 Zvonimir Podkovac, "Iz povijesti zagrebačkog baleta; ruska baletna emigracija na sceni Hrvatskog narodnog kazališta". *Ruski emigranti u Hrvatskoj između dva rata*. Ed. Irena Lukšić (Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 2006).

2 Andreja Jeličić, "Rewriting dance modernism – Croatian Perspective". A collection of papers in preparation from the international symposium *Re-writing Modernism*. Instytut Muzyki and Tańca (Krakow: 2018).

3 Margarita's brother Pavel was a stage painter who brought Bakst's influence to the Zagreb theatre and designed five of the six Fokine-based ballets choreographed by his sister in 1922 and 1923. On Pavel Froman in Zagreb see: Kovačić, Đurđa. 1981. *Scenski slikar Pavel Froman; predlošci za opere i baleta. Život umjetnosti*. Institut za povijest umjetnosti. Zagreb. 31. https://www.ipu.hr/content/zivot-umjetnosti/ZU_31-1981_062-078_Kovacic.pdf

4 Lynn Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1989). 223.

ers he borrowed from Russian imperial theatres during their summer leave. Diaghilev's primary interest was music and it should not be forgotten that from 1909 over the course of his seasons he produced fifteen operas or opera excerpts. Here I'm highlighting opera because, the moment he arrived in Europe, Diaghilev found a niche which could (partly) finance his productions and promote them to the existing refined audience, precisely on the well-developed Parisian and later broader international *opera* market⁵. Therefore, the decision to show a mixed opera and ballet programme in Paris testifies not only of Diaghilev's personal artistic interests, but also of the entrepreneurial context in which he accurately assessed the potential of freshness, curiosity - the 'otherness' of Russian music and stage art to attract attention and make profit on a vibrant international opera scene which was, just like the entire cultural public of the time, fascinated with orientalism. Therefore, it doesn't strike at least bit odd that in the first so-called 'ballet season' in Paris in 1909 the greatest sensation among the audience was caused, along with *Cleopatra*, by act two of Borodin's *Prince Igor*, under the title *Polovtsian Scenes and Dances*; it was an excellent example of what the Parisian audience expected from the Russians – cultivated primitivism and exotica in sounds and movement. These spectacles were a tremendous success with the audience, but financially couldn't cover the immense production costs of lavishly designed costumes and sets for the productions which included around 200 artists and extras, with expensive soloists like Feodor Chaliapin. This was one of the reasons why Diaghilev over time restricted his activity to ballet. The financial tiptoeing on the verge of bankruptcy accompanied Diaghilev from his first ever ballet season, but in the pre-war period he could always count on his Russian and international connections in the highest circles, and their loans and private donations. From 1911, when he founded his independent ballet company and hired dancers who were until that point state employees, he started selling his ready-made, every season refreshed repertoire in advance for a certain, not small, price to international opera houses, while his main financial backers were independent opera impresarios turned to innovations in the field of high-brow culture and opera, such as Astruc in Paris and Beecham in London. His company survived thanks to constant touring, the fees of the collaborators did not depend on the box-office earnings, and Russian dancers turned 'free artists', were a privileged art caste; but Diaghilev was in permanent debt.

5 Garafola, *ibid.* 177. The most deserving for his first concert, opera and ballet seasons in Paris was the most influential European music producer and the founder of Theatre des Champs-Élysées, Gabriel Astruc, while in London his pre-war seasons were backed by Thomas Beecham, an independent opera producer, later a famous conductor and the founder of London Symphony Orchestra.

In this golden pre-war period, Diaghilev inaugurated what he himself later called his 'recipe'⁶ which he kept applying, albeit in changed economic and social circumstances, to the end of his life. It was a selection of original artists from the field of music, art and dance, led by his refined artistic sensibility; under his leadership and in a creative collaborative process they created an innovative, contemporary repertoire according to the highest standards of production.

The original creative group of the initial seasons, whose core consisted of friends and colleagues from the age of the magazine *World of Art* (*Mir isskustva*),⁷ painters Alexandre Benois and Leon Bakst and music lover Walter Nouvel, adopted young choreographer Mikhail Fokine and, soon, Igor Stravinsky. Inspired by the principles of Wagnerian *Gesamtkunstwerk* and the aestheticism of symbolism and Art Nouveau, the *miriskusniks* made it possible for Fokine to accomplish his ambitions: liberation of the academic discipline and an organic integration of dance, music, libretto and décor. Searching for an authentic, often dramatically motivated expressiveness of dance movement, he set the dancer's body free, achieved plasticity of arms and torso, but also of the feet liberated of pointe shoes. On the other hand, by introducing new ways to connect academic steps and by creating original steps and movements, Fokine contemporised the approach to ballet choreography and contributed to introducing the very notion of choreography as an artistic movement design into the contemporary discourse, starting thus a process of bringing its status up to that of musical composition or painting design. His liberating influence is visible in Nijinsky's radical ballets *The Afternoon of a Faun* and *The Rite of Spring*, which abandoned all the technical and presentational conventions of traditional ballet, as well as in Bronislava Nijinska's neoclassicism, whilst the formally clean, atmospheric *Les Sylphides* were George Balanchine's favourite ballet.

Throughout the entire 20-year-long life of Ballets Russes, the *World of Art* goals of the stimulation of national, Russian art and simultaneous opening to modern European trends could be said to have been recognisable, albeit with different accents. This influence is also visible with their imitators, Rolf de Maré's Ballets Suédois⁸. The national aspect was particularly

6 Arnold Haskell, *Diaghileff; His Artistic and Private Life*. (London: Victor Gollancz Ltd. 1947) 278.

7 Diaghilev launched the magazine in 1899 and until 1904 acted as its editor-in-chief.

8 Jeličić, *op.cit.* The Ballets Suédois repertoire included the Spanish and Sicilian ballets *Iberia* and *La Jarre*, but their most popular ballets were based on Swedish folklore: *Nuite de Saint-Jean* and *Dansgille*. On Ballets Suédois, see Bengt Häger (ed.), *Ballets Suedois*. (London: Thames and Hudson Ltd., 1990) and Sally Banes, "An Introduction to the Ballets Suédois" in Banes (ed.), *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. (Hanover: Wesleyan University Press, 1994).



ANDREJA JELIČIĆ

expressed in pre-war seasons and reflected in the music of the so-called Mighty Handful and Stravinsky, and in Fokine's choreographic Russian orientalism, as well as Bakst's, later Goncharova's, colourful design. Turning to the European modernism and, from the war onwards – to avant-garde, could be recognised in the selection of music and design collaborators, which started in 1912 with Debussy and Ravel. However, the national remained dominant in the Ballets Russes's dance sphere. All of Diaghilev's choreographers, Fokine, Nijinsky, Massine, Nijinska and Balanchine were trained in dance at Russian imperial schools of ballet, as were all the soloists who marked the pre-war activity of the company. After a brief stint with Ana Pavlova (who began performing independently after the first season), the most famous members were Tamara Karsavina and Nijinsky. Although the company, especially after the war, quickly filled with members from other countries, in the global public eye the quality in ballet was still identified with 'Russianness'. For that particular reason, Metropolitan in 1916 made incredible efforts to bring authentic Russian soloists from Moscow for the American tour, and one of them was Margarita Froman; local ballet dancers 'russified' their names to even stand a chance of being hired and noticed⁹; and years after Diaghilev's death companies bearing the *Ballets Russes* idiom in their name toured the world.

Ballets Russes shifted the traditional 19 century fixation on the ballerina. Starting with Nijinsky, Diaghilev's male muse who replaced the ballerina as the dancing star and repertoire bearer, and continuing with Massine, later Polish Stanislas Idzikowski and Leon Woizikovsky as well as the English Dolin, the male dance, at least for a brief period, experienced a renaissance.

Apart from introducing the making of short, dynamic one-act pieces in which an inventive choreography, daring set design and original music integrated according to the principle of a total work of art¹⁰, the Ballets Russes company in Europe repopularised what we today consider the main international characteristic of ballet and what had been nurtured and brought to perfection in Russian imperial theatres – its classical academism. In the first season the repertoire included Fokine's neoromantic *La Sylphide*, which became a favourite classic; at Paris Opera in 1910, next to *Scheherazade* and *The Firebird*, Diaghilev staged *Giselle*. In 1911, next to the Russian *Petrushka*, *Le spectre de la rose* glorified Nijinsky's academic technique spruced up with Fokine's reformatory approach to choreography, but London saw a shortened version of Tchaikovsky-Petipa's *Swan Lake*, starring Matilda Kshesinskaya of

the imperial Mariinsky Theatre. In regard to *The Sleeping Beauty*, a masterpiece by Tchaikovsky and Petipa which spurred his fascination with ballet, Diaghilev was certain in 1921 that it would stun the London audience¹¹, and even though, as was pointed out earlier, it cost him dearly, a selection of dances from this ballet under the title *Aurora's Wedding* remained a popular part of the repertoire. It is important to note that Diaghilev maintained a diverse repertoire in which the classics, which demand of dancers a rigorous technical preparation, kept their place despite his growing interest in new trends.

Diaghilev managed to overcome the critical wartime years, even take advantage of them for a complete artistic reorientation, but to his dancers they brought extensive uncertainty and started the process of their proletarianisation¹². The company survived the war thanks to a large extent to a contract with New York's Metropolitan for two American tours: from January to April 1916 and from October 1916 to February 1917. The second tour, which ran without Diaghilev, was particularly hard. Most of the company, with Nijinsky as the leading star, performed in a straining rhythm every day in another city, with irregular wages and, according to some testimonies, often without money for even the barest necessities¹³. On the strains of this tour and the 'belt-tightening' implemented by the Metropolitan management which, contrary to expectations, lost a lot of money with this endeavour, testifies a curious detail referring to Margarita Froman. Garafola claims that Spesivtseva and Froman, imported from Russia thanks to the organisers' great effort in October 1916, signed a ten-week contract, but soon it turned out that they couldn't bear the pace. Froman allegedly began missing out performances and the tour's business manager wrote: "very little use of carrying these two girls around the country."¹⁴ They were both dismissed before the contract ran out. Garafola claims that it was the dancers' labour, whose productivity in America was equalled to the entertainers in popular theatres, which ensured Diaghilev's means for new productions¹⁵. The dancers' minimum wages on tour made it possible for him to create a new, avant-garde repertoire at the same time in Europe, with Massine and a small group of dancers.

Indeed, Diaghilev did change the aesthetic foundations of Ballets Russes during the war. The American funds made

⁹ The most famous being Anton Dolin (Patrick Healey Key) and Alicia Markova (Lilian Alicia Marks).

¹⁰ Andreja Jeličić, "Ruski baleti", an unpublished text for a lexicon of theatre in the making, Miroslav Krleža Institute of Lexicography.

¹¹ It indeed happened, but 25 years later. The failure of *The Sleeping Beauty* in 1921 was almost paradoxical in the light of the fact that this ballet became a trademark of London's, later Royal Ballet. The Royal Opera House in Covent Garden opened in 1946, after the war, precisely with a performance of *The Sleeping Beauty*, a production by Nikolai Sergeiev and Ninette de Valois.

¹² Garafola, 209.

¹³ *Ibid.*, 208, 209.

¹⁴ *Ibid.*, 207.

¹⁵ *Ibid.*, 209.

it possible to experiment and collaborate with the European avant-garde. It was a beginning of a fascination with a series of European modernist '-isms', among which the most frequently mentioned in history as the beginning of a new trend was the cubism of *Parade*. Premiering in Paris in 1917, this was a short piece for which Diaghilev invited Picasso and Satie, Cocteau and Apollinaire to collaborate, relying on the choreography of his young new Muscovite talent Leonid Myasin. The wartime resulted in the abandoning of old collaborators and their aesthetics. It was Massine, whom Diaghilev trained and formed artistically as a choreographer in such a complete manner that he perfectly adopted his recipe for artistic collaboration, whose creative energy and vitality helped overcome the critical wartime and post-war years, replacing Nijinsky and a major part of Fokine's repertoire.

If American money in 1916 and 1917 helped Diaghilev not only survive, but also change the artistic course of the famous company, for 1918 he rightfully said: "London has saved me."¹⁶ It was in London, during several post-war years the centre of real dance boom and craze, that Diaghilev first arranged his company's performances at popular commercial variety theatres Coliseum¹⁷ and Alhambra. Their regular performances included acrobats, animals and ventriloquists¹⁸, which Diaghilev, guided by the aristocratic principles of Mariinsky Theatre, had always abhorred¹⁹. The consequences were double. The 16-month-long London season (September 1918 – December 1919) ensured the company's financial existence and raised funds for future projects while at the same time it reached audiences among all layers of society. The tickets for their Coliseum performances (at a popular price) were sought after among ordinary people from the suburbia, the usual popular music hall audience.

Popularisation of ballet wasn't limited to audience reach only, and had consequences for the company that were other than positive. Dance as a popular activity spread in the post-war period very fast and boundaries between amateurism and professionalism were often blurred. Dance became appealing as a job, as a source of income. Whilst on the one hand professional dancers had more opportunities for making money, on the other hand they were threatened by growing competition, both from their fellow dancers defected from Russia after the revolution and from hoards of local talent rapidly graduating

from numerous private schools²⁰ who toppled the price of dancers' labour. The supply soon exceeded the demand and in the mid-1920s dancers started to earn less and less, the jobs were fewer and fewer, and a great many of Diaghilev's dancers, the pre-war ballet aristocracy who, due to their uniqueness, used to dictate the terms and prices and lived in every sense a privileged life off their art, were now forced to freelance, seek occasional gigs and drop the price of their work.

The last eight years of Ballets Russes were often described in literature as an artistically chaotic, unstable period without a clear aesthetic direction – a sort of decadence. In that period the true nature of collaboration is mostly lost and the priority seems to be including well known names from the modernist art and music scene into a cocktail in which choreography and dance itself have almost entirely lost their importance, as testified by the fact that most of the works from the period were quickly forgotten. A special freshness in Diaghilev's search for the new came from his encounter with Prokofiev in 1921 and with Soviet theatrical ideas based on constructivism, which resulted in a collaboration of *Le pas d'acier* in 1927. However, Levinson called the ballet "superficial eccentricity", unable to tell whether it was a homage or a parody²¹ of Soviet reality.

At the same time, the English resistance to 'eccentric' ballets demanded a completely different programming and in 1926 six Fokine's ballets were returned to the repertoire, occasionally starring their pre-war celebrities, Karsavina and Lopokova.

The last decade's choreographic modernism, unsupported by a coherent artistic idea, seems to have resulted in a certain parody not only of contemporary life, but of the choreographic form itself. From today's point of view, the ballets that have stood the test of time were either those completely devoid of narrative and/or those that returned to a purified academic lexicon in a fresh but logical way.

After Diaghilev's death, Ballets Russes fell apart, only to resurrect in different surrogate versions, extending the life of the Ballets Russes phenomenon for several more decades. During the short twenty-year period, the company revolutionized the approach to ballet and laid the foundations to its development in the 20th century. It made it relevant and reinstated its status of a serious art form. It established a connection between ballet classicism and modernism. It introduced the greatest music and visual artists of the 20th century into the world of ballet and countless ballet artists it launched established their own companies and schools on all continents, ensuring its international expansion and popularity.

¹⁶ Diaghilev's statement to conductor Ernest Ansermet in 1919. Quoted in Garafola, 211.

¹⁷ Today's English National Opera and Ballet theatre, built by Oswald Stoll in 1904.

¹⁸ Garafola, 212.

¹⁹ Many Russian dancers, including Ana Pavlova and Diaghilev's faithful and beloved Tamara Karsavina, often performed their own programmes in commercial theatres and, mostly, made good money.

²⁰ In London, the most famous schools were those managed by Russian immigrants Serafina Astafieva, Nikolai Legat and Leonty Novikov, as well as Italian Enrico Cecchetti.

²¹ André Levinson quoted in: Lesley-Anne Sayers. "Re-Discovering Diaghilev's 'Pas d'Acier'". *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* Vol. 18, Winter 2000. No. 2. 174, 175.



Od Moskve do Zagreba



LJILJANA GVOZDENOVIĆ

Svijet je poput knjige. Oni koji ne putuju pročitali su samo jednu stranicu...

Ako je vjerovati riječima sv. Augustina, kršćanskog filozofa i putnika, onda možemo reći da su Margarita Froman i njezina obitelj prelistali mnoge stranice na svojem putu od Moskve do Zagreba, a zatim i dalje, te upoznali mnoge gradove i zemlje.

Prezime Froman potječe iz Švedske te je poznato da se Margaritin otac Petr Johan Froman doselio u Rusiju, gdje se zaposlio kao glazbenik i oženio Ruskinju. U tom se braku 8. studenog 1890. rodilo njihovo prvo dijete Margarita, buduća primabalerina. Iz te, očito skladne švedsko-ruske obitelji, poteklo je šestero djece, a petero od njih provest će svoje živote služeći umjetnosti. Pavel će se posvetiti likovnoj umjetnosti i raditi kao scenograf i kostimograf, Olga će čitav život biti pijanistička pratnja Maksimilijanu, Valentinu i Margariti koji će za svoj životni poziv odabrati klasični balet, a čitava će obitelj ostaviti velik trag u kazališnoj umjetnosti onih gradova i zemalja u koje ih je sudbina vodila.

Prva je u moskovsku baletnu školu bila primljena Margarita, gdje su odmah uočene njezine prirodne predispozicije; gipkost i skladnost tijela, a povrh svega iznimna muzikalnost.

Treba nešto reći o ruskoj baletnoj povijesti i osnivanju škole baleta u Moskvi. Kao i u mnogim zemljama, početak plesne umjetnosti vidi se u likovnim prikazima raznih svečanih ili prigodnih događanja na kojima se susreće narod, koji spontano i zapleše, što vrlo brzo prerasta u narodne plesove, pa se već u 7. stoljeću može govoriti o prvim iskustvima organizirane kulture plesa. Nositelji tih početaka profesionalnosti bili su *skomorohi*, odnosno putujuće skupine koje su u svojim nastupima plesale i uspijevale postići zaokruženu tematsku cjelinu. Takvi su nastupi bili izrazito popularni u Kijevskoj

Rusiji i uspjeli opstati vrlo dugo, bez obzira na mnoge društvene i političke promjene. Ivan Grozni (1530. – 1584.), ruski car kojeg povijest pamti po strašnim djelima i čestim promjenama raspoloženja, bio je velik ljubitelj upravo tih nastupa, a onda je, kao i kad je riječ o mnogim drugim stvarima, promijenio mišljenje te zabranio rad putujućih skupina i čak naredio njihove progone. Unatoč tomu, plesanje nije bilo moguće zaustaviti. Radosni su događaji obilježavani, a pokreti su se pamtili i širili tom golemom zemljom.

Početakom 17. stoljeća u Rusiju dolaze inozemne gostujuće kazališne grupe te izazivaju veliko zanimanje naroda. Dolaskom Petra Velikog na vlast 1696. mijenja se ruski pogled na život, a srećom i na plesnu umjetnost. Po uzoru na zapadni svijet car je kao obvezne događaje uveo balove, na kojima je ples bio najvažniji dio, pa je učenje dvorskih plesova postalo obvezno. U Peterburgu, koji je od Moskve preuzeo ulogu glavnog grada Carstva, godine 1738. otvara se prva plesna/baletna škola, koja postaje temelj baletne profesije u Rusiji.

U Moskvi se baletna škola otvorila nešto kasnije. Kamena kuća na obali rijeke Moskve carskim ukazom Petra Velikog pretvara se u Odgojiteljski dom, ustanovu u koju su neželjenu djecu donosili oni koje carski ukaz naziva „razuzdanim mladencima”. Unatoč plemenitoj ideji, tek su 1764. bili stvoreni svi uvjeti da ta odgojno-obrazovna ustanova za ostavljenu djecu ili djecu iz siromašnih obitelji započne s radom. Uz općeobrazovne predmete bili su uključeni i satovi plesa. Pozvan je talijanski plesni učitelj Filippo Beccari, koji sa svojom suprugom formira razred u kojemu polaznici (28 djevojčica i 28 dječaka) uče povijesne plesove, i to one u kojima ima mnoštvo skokova. Djeca su oduševljeno prihvaćala plesne zadatke, a grupa je ubrzo narasla na stotinjak polaznika.

◀
M. Froman, *Tamara*, 1923., Foto Tonka; Fototeka MKZ HAZU

Obrazovni program dviju škola, moskovske i peterburške, tekao je na različite načine, no razmjennom među predavačima ubrzo se pronašao zajednički jezik. U tom razdoblju u Moskvi nije bilo kazališnih prostora, pa je unatoč velikoj glazbenoj aktivnosti glazbeno-scenski život grada bio skroman. Kazalište Medoksa bilo je putujuća kazališna grupa Michaela Maddoxa (Mikhaila Medoksa), engleskog poduzetnika koji je razvijao svoje poslove po Rusiji i imao puno sljedbenika koji su dijelili njegovu strast za kazalištem i financijski podržavali putujuću grupu. Upravo zahvaljujući toj potpori Maddox je 1780. osnovao Petrovski teatar, prvo stalno moskovsko operno kazalište, u kojem su, između ostalih, nastupali i učenici koji su s uspjehom završili baletne predmete u Odgojiteljskom domu, a njihova se imena mogu pronaći na plakatima, odmah uz imena ostalih umjetnika. U to vrijeme komične plesne predstave bile su vrlo popularne i posjećene, pa se ubrzano razvijala i umjetnost koreografije te nastaje velik broj različitih predstava i bogat repertoar. Taj je nagli uspon, nažalost, zaustavljen velikim požarom 1805. u kojem je u potpunosti izgorio Petrovski teatar, što nakratko zaustavlja i razvoj baletne škole. Iako su mnogi imućni ljudi pomagali ustupljanjem svojih privatnih prostora za rad škole, prostora nije bilo dovoljno, ali to ipak nije uništilo entuzijizam plesača. Iz Peterburga dolazi poznati plesač Adam Pavlovič Gluškovski, koji je odmah započeo i pedagoški rad po sustavu već dobro uhodane peterburške škole. No, 1812. je te su Napoleonova osvajanja učinila svoje; škola i kazalište morali su biti evakuirani u Suzdalj na dvije godine, a u Moskvu su se vratili 1814. Prema riječima Gluškovskog, učenici su poslije teških uvjeta u egzilu bili u lošem stanju, no unatoč svemu rad je nastavljen, a kazalište se ponovno okupilo i obnovilo, zajedno s baletnim ansamblom koji je vrlo brzo rastao u svakom pogledu. Godine 1822. napokon je oblikovana prava profesionalna trupa u kojoj su zaposleni prvi profesionalno obrazovani kadrovi. Baletna škola nastavlja s radom pod pokroviteljstvom kazališta te njeguje sve oblike plesa tog doba. Znamenita imena svjetske plesne pedagogije, među kojima je najslavniji talijanski plesač i pedagog Carlo Blasis, svojim su gostovanjima podigla razinu baletne tehnike i interpretacije uloga. Osim plesnih predmeta; klasičnog baleta, povijesnih i karakternih plesova, učenici su imali opsežan program općeobrazovnih predmeta; ruski jezik, književnost, zemljopis, povijest, francuski jezik, aritmetiku, mačevanje, glumu, likovno obrazovanje, sviranje klavira ili violine te, na završnoj godini, koreografiju kratkih brojeva. Organizirani su nadasve važni nastupi učenika u koncertnim programima škole, i po potrebi u kazalištu.

Unatoč velikom napretku, osjećala se potreba za osobom koja bi svojim znanjem podignula ljestvicu baletnog školstva. Takva osoba pronađena je u liku Vasilija Dimitrijeviča Tihomirova, učenika moskovske škole koji je dvije godine proveo

u Peterburgu i svoje znanje stavio u službu svoje bivše škole. Elegantne figure, odlične tehnike i autoritativna pristupa, Tihomirov je ostavio velik trag na moskovskoj baletnoj sceni i postao ljubimac publike. U školi je postizao vrhunске rezultate kao odličan pedagog koji je njegovao strogu klasičnu školu i nije dopuštao nikakva odstupanja od te tehnike. U njegovu klasu bila je i Margarita Froman, a kasnije će Tihomirov postati i partner svoje učenice. Još jedan plesač i ljubimac publike, Mihail Mordkin, isto učenik Tihomirova, postat će Margaritin partner i odigrati značajnu ulogu u njezinoj karijeri.

U to vrijeme Rusijom, tim golemim carstvom i po mnogočemu bogatom zemljom, vladala je carska obitelj Romanov, koja je uvelike podržavala kazalište i financijski vrlo izdašno pomagala umjetnost i umjetnike, kao i čitava njihova svita. U vrijeme kad Margarita počinje učiti balet, na scenu su već postavljeni slavni baletni Čajkovskog u koreografiji Mariusa Petipaa, javlja se Mihail Fokin kao reformator obrasca klasičnog baleta. Aleksandar Gorski u Moskvi obnavlja stare naslove baletnih predstava tako što ih lišava nepotrebnih patetičnih scena i ističe virtuoznost i individualnost, a u svim se granama umjetnosti polako, ali hrabro, mijenja pristup umjetničkom djelu. Sergej Pavlovič Djagiljev, veliki poklonik umjetnosti i uspješan impresarij, u to vrijeme već oduševljava Europu izložbama ruskih likovnih umjetnika te ruskim opernim i baletnim naslovima. Velike balerine kakve su bile Ana Pavlova, Tamara Karsavina, Bronislava Nižinska i Matilda Kšesinskaja postaju svjetske zvijezde, a među njima i Mihail Mordkin kao njihov partner. Istodobno, nezadovoljstvo u narodu izazvano siromaštvom i potpunim zanemarivanjem radnika i seljaka i njihovih problema potaknulo je mnoge demonstracije i ulične neredе, kao i potpunu nestabilnost u zemlji. U takvim uvjetima i imperatorska kazališta u Petrogradu i Moskvi doživljavaju razne krize, a nesigurnost raste, što potiče neke umjetnike na drugačije aktivnosti. Prvi među njima koji se upustio u avanturu samostalnih nastupa širom zemlje bio je upravo Mordkin. Najčešće je nastupao u Ukrajini, gdje je bio vrlo popularan, a u Moskvi je otvorio privatni baletni studio u kojem je i koreografirao, ali i davao mogućnost drugim umjetnicima da otkrivaju drugačije načine plesnog izražavanja i novi pokret. Među njima će trajno ostati zapamćen koreograf Kasijan Goleizovski, iznimno talentirani autor.

Margarita Froman u tom razdoblju završava školovanje s odličnim ocjenama i odmah dobiva angažman u Baletu Boljšoj teatra. Iako su podaci o njezinu školovanju oskudni jer je arhiva škole djelomično uništena u ratnim zbivanjima, sačuvan je arhiv Boljšoj teatra u kojem pod brojem 1017 stoji da je bila u angažmanu tog kazališta od 1. kolovoza 1909. do 1. kolovoza 1918.

Poslije pet godina truda i marljiva rada u ansamblu Margarita Froman dobila je status solistice. Svoju prvu veliku ulogu,

Swanildu u baletu *Coppelia* Lea Delibesa, otplesala je sa svojim učiteljem Vasilijem Tihomirovim. Bila je to verzija koju je Aleksandar Gorski postavio na scenu Boljšoj teatra. Kritika nije bila u potpunosti oduševljena njezinim nastupom, iako pohvale nisu izostale. U Teatralnoj gazetzi A. Čerepnin piše: „Kod gospođe Froman se sa svakim nastupom potvrđuje njezina scenska osobnost. Umjetnica se ne ističe prekomjernim tehničkim vrlinama, ali svoje nedostatke prikriva očaravajućom jednostavnošću, gracilnošću, čak notom *nonchalance* te ljepotom urođene plastike pokreta. Slobodno ju možemo nazivati *grande coquette*.”

Ljubimice moskovske baletne scene u to su vrijeme bile Aleksandra Balašova i Vera Karali, koja će poslije postati velika zvijezda nijemog filma. Bio je običaj da većina kazališnih zvijezda ima svojeg pokrovitelja koji upravlja njihovom karijerom. Očito je Margarita Froman bila lišena takvog pokroviteljstva jer bi tako mlaki kritičarski komentar vjerojatno izostao, no ona nastavlja nizati profesionalne uspjehe u drugim baletima. Isti kritičar prati njezin rad te 1917. bilježi u Teatralnoj gazetzi: „Posljednjih je sezona, vjerojatno od vidljiva gubitka težine, gđa. Froman stekla iznimnu plastiku i izražajnost. Dugih mršavih nogu i ruku ona izgleda kao efektan pauk. Za nju bi trebalo izmisliti demonski lik u kojemu bi čas brzo čas sporo koristila svoje efektne udove. Treba zapravo izmisliti nov balet, nov libreto. Umjesto toga njezini joj savjetnici nameću drugačiji način kretanja pa se sve gubi u sladunjavosti *pas de bourrea*...” Slijedio je nastup s Mordkinom u baletima *Dulcinea* i *Don Quijotte*. Ta je partnerska suradnja potrajala nekoliko sezona. Unatoč burnim političkim događajima i teškoćama u kretanju gradom, publika je uspijevala doći na predstave i s iskrenim ovacijama nagrađivala umjetnike. Balet *Trnoružica* spojio je Margaritu s partnerom Leonidom Žukovim, koji je isto bio slavni plesač, što potvrđuje da je toj mladoj balerini bila predviđana sjajna karijera. Moskovski je umjetnički, a time i kazališni život u to doba, bio vrlo aktivan; dramske predstave dobivaju nove teme i nove redateljske pristupe, a ruska se avangarda razvija u svim smjerovima umjetnosti. Sve je to Margarita Froman aktivno pratila i to joj je kasnije poslužilo kao dragocjena riznica informacija koju je sa sobom ponijela na putovanje svijetom.

Pojava u glavnim ulogama na pozornici Boljšoj teatra skrenula je pozornost na mladu solisticu, pa ju je impresarij Sergej Pavlovič Djagiljev pozvao u svoju već proslavljenu trupu. Neki podaci govore da je Margarita već 1911. s bratom Maksimilijanom nastupila s Djagiljevlevom trupom u Londonu. O tome u svojem djelu „Sjećanja” piše Bronislava Nižinska, tada

balerina i koreografkinja trupe: „Dvije dobre balerine Margarita Froman i Marija Reizen dobile su diplomu u Moskvi 1909. godine i došle su k nama...”³ Nastup Margarite Froman među doista slavnim balerinama očito je bio zadovoljavajući jer je uslijedio i drugi poziv. Ovaj se put radilo o dugoj turneji po Americi, od 30. listopada 1916. do 24. veljače 1917. Na tom putovanju Amerikom Margarita Froman nastupa s velikim Vaclavom Nižinskim u kratkom Fokinovu baletu *Duh ruže* te u njegovu *Chopiniana*, u kojem joj je partner bio Aleksandar Gavrilo, a uspješno se predstavlja i u jednom od najpoznatijih Fokinovih radova *Labud*, na muziku Saint-Saënsa. Njezina braća, osobito Maksimilijan, stalni su sudionici tih sezona Ruskoga baleta Djagiljeva. Maksimilijan je poznat po odličnoj maniri i iznimnoj muškoj ljepoti, a Valentin kao izuzetan partner i same Ane Pavlove, čija će prerana smrt skrenuti tijek njezove karijere.

Završivši turneju, Margarita se vraća u Moskvu. Prvi svjetski rat i revolucionarna zbivanja u Rusiji bili su u punom zamahu. Ona sve više surađuje s Mordkinom, radi u njegovu studiju te sudjeluje u njegovim koreografijama, koje često izvede izvan Boljšoja. Njegov balet *Aziade* na glazbu francuskog kompozitora Louis-Alberta Bourgaulta – Ducoudraya doživio je velik uspjeh na pozornici Moskovskog cirkusa, a 1918. polazi im za rukom snimiti i baletni film *Azijade*, kojim Margarita postaje prvom balerinom u Rusiji koja je snimila baletni film. Snimka je djelomično sačuvana do danas. Ta Mordkinova koreografija unosi neke novosti u pristup plesnom kazalištu. U predstavu je uključen i glumac koji čita tekst koreografa Kasjana Goleizovskog te interpretira solo pjesmu istog autora čija je glazbena nadarenost, osim likovne i plesne, bila vrlo poznata. Ta suradnja u traženju novih mogućnosti neće se nastaviti zbog događaja koji su uslijedili. U proljeće iste godine par Froman – Mordkin odlazi na gostovanje u Petrograd. Ondje nastupaju u baletu *Vragoljasta djevojka* i u koncertnom programu te doživljavaju velik uspjeh, a Margarita dobiva dobre kritike. Osobito je zanimljiv komentar američkog kritičara Olivera Seilera koji u svojoj knjizi „Russian Theater” (1922.) primjećuje da Margarita Froman još nije druga Pavlova, ali da posjeduje gracioznost i šarm koji je dobrodošla suprotnost agresivnoj Mordkinovoj maniri.

S turneje se vraćaju u trenutku kad Moskva i Boljšoj teatar žive u potpunoj neizvjesnosti. Probe i predstave stalno se otkazuju, a među umjetnicima vlada netrpeljivost; jedni podržavaju revoluciju i ono što ona nosi, drugi su u potpunom šoku ili zbunjeni. Car Nikolaj II. prvo je abdicirao, a zatim su krenule glasine da su on i čitava obitelj pogubljeni. Kazalište više nije u vlasništvu Carstva, nego pripada narodu; dolazi do velike reorganizacije unutar kazališta i osnivaju se razni komi-

02

LJILJANA GVOZDENOVIĆ

1 История театральных критик 19 и 20 веков. 1976. Уг. Анатолий Яковлевич Альтшуллер. Искусство. Москва

2 Ibid.

3 Nižinska, Bronislava. 1981. *Sjećanja*. Faber&Faber. London. 407.



«АЗИЯД» *Генерал* Постановка *М. Горюхиной* Фото: М. Сазарова и С. Сухов, 1977 г. www.balletacademy.ru



teti. Mordkin, mada u svojim uspomenama piše da podržava revolucionarna događanja u zemlji, ipak pazi da ne postane delegat u tim novim forumima u kojima se ističu Tihomirov kao šef Baleta i Gorski kao umjetnički rukovoditelj. Jedno vrijeme Mordkin koreografira u drugim kazalištima, posebno u Kamernom teatru, te stvara vlastitu trupu u kojoj važno mjesto ima Margarita Froman.

Kao iskusan čovjek, Mordkin ubrzo uviđa da će moskovski umjetnički život možda biti zanimljiv, ali vidi i mnoge opasnosti koje revolucionarna događanja donose, a jedna od njih je banalna, ali važna, a to je glad. Hrane je u glavnom gradu sve manje i do nje se teško dolazi. Stoga s polaznicima svojeg studija i Margaritom Froman odlazi na gostovanje provincijom, u početku po gradovima uz Volgu. Impresarij te male i hrabre trupe bio je Leonid Leonidov, koji je imao težak zadatak organizirati putovanja prostorima na kojima je buktao građanski rat. Trupa je odlazila iz jednog okupiranog mjesta u drugo, a Crvena armija i bjelogardijci ili bilo koja druga vojna postrojba sa sobom su nosili probleme i životnu opasnost. Nijemci su već djelomice zauzeli prostor oko Dona, ali Mordkinova trupa ipak se uspjela prebaciti u Ukrajinu. Gradovi Harkov i Kijev odmah su prihvatili te otprije poznate umjetnike, pa trupa sa svojim programom (u kojemu je najviše Mordkinovih koreografija) nastupa svakodnevno, unatoč vrlo stresnim okolnostima. Margarita Froman glavna je solistica u svim predstavama, osobito je zapažena kao Giselle Adama, zatim kao Leptir na Schumannovu glazbu, u *Bakanalu* Glazunova koji je publiku doslovno dizao sa stolaca, u *Etidama* Bacha, kao Saloma Straussa itd. Zbog policijskog su sata predstave često bile otkazivane, a umjetnike su ponekad plaćali hranom jer novca nije bilo.

Mihail Mordkin prihvatio je ponudu i postao službeni koreograf i plesač Gradskog kazališta u Kijevu, gdje je pokušavao osmisliti zanimljiv program. Margarita Froman, njezin brat Maksimilijan, Bronislava Požicka i Mordkin nositelji su najvećeg dijela tog repertoara koji se neprestance mijenjao, osobito kad je Crvena armija osvojila Kijev i proglasila opću mobilizaciju od koje su se plesači spašavali manje ili više uspješno, što je uvjetovalo izbor programa, koji se mogao ostvariti usprkos poteškoćama. Nestašica je bila sve veća, a strah prisutan i kod umjetnika i kod publike. Sve bliži zvuci pucnjave u okolini Kijeva natjerali su Margaritu da zajedno s braćom i sestrom Olgom pobjegne na Krim.

Relativno mirna atmosfera na Krimu omogućila im je da uz pomoć Dobrovoljačke vojske i mnogih izbjeglih aristokrata, poklonika baleta, otvore baletnu školu te istodobno prikazuju predstave. Učenici su napredovali jer je Margarita, osim temeljita baletnog obrazovanja, imala i pedagoški talent, pa ih je uskoro mogla voditi na gostovanja da bi ih što više udaljila od nemirnih političkih događanja u Rusiji. Program koji su prikazivali bio je raznolik, a temeljio se na poznatim koreo-

grafijama Fokina, Mordkina ili Petipaa koje je Margarita sama plesala u Boljšoj teatru ili kod Djagiljeva (*Mazurka*, *Gavot*, *Pierro* i *Columbina*, *Smrt labuda*, *Tatarski ples*, *Bakanal*); uspjeli su zaposliti čitavu neveliku trupu. Teški i nesvakidašnji uvjeti prisili su ih da potraže mjesto na kojem će njihova umjetnička priroda pronaći prostor za djelovanje. Turneja kreće prema Carigradu, Sofiji, zatim Kraljevini Jugoslaviji; prvo Beograd, a zatim Zagreb. Prvi zagrebački nastup zabilježen je 16. siječnja 1921., nakon tog joj je intendant Julije Benešić ponudio angažman koji je započeo 1. travnja 1921. U arhivu Hrvatskog narodnog kazališta čuvaju se podaci o tom prvom zaposlenju gdje je angažirana kao primabalerina i baletni meštar, a kasnije i kao redateljica brojnih opernih predstava. Nakon tog uslijedili su odlasci u Beograd te povratak u Zagreb.

Nakon što su se Fromanovi smjestili u Zagreb i redovito gostovali u Brnu, Ljubljani, Milanu, Beogradu i Sarajevu, dolazi do razbuktavanja novog rata, što je otvorilo stare rane i donijelo nova iskušenja. Strah i nedaće koje su ostavile trajan pečat na Margaritu i njezinu obitelj ponavljali su se: privođeni su na policijska ispitivanja za vrijeme NDH-a, a onda promjenom političkog režima ponovno te su, poput mnogih, morali dokazivati svoja antifašistička uvjerenja. Sve je to natjeralo obitelj Froman na ponovni odlazak 1955., ovaj put u Ameriku.

Da i nije bilo iznimna i golema koreografsko-redateljskog opusa Margarite Froman koji je ostvaren u našem kazalištu, njezin profesionalni angažman u području pedagogije te stvaranje domaćih kadrova bio bi dovoljan razlog da je sa zahvalnošću pamtimo i slavimo.

LITERATURA

- Суриц, Елизавета Яковлевна. 2003. Артист балета. Михаил Михайлович Мордкин. Российская академия наук. Государственный институт искусствознания. Москва.
- Красовская, Вера Михайловна. 1972. Русский балетный театр начала 20 века. Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. Искусство. Ленинград.
- Там где рождается танец. 1977. Ред. Головкиной, Софии Николаевны. Московский рабочий. Москва.
- Аболимов, Пётр Фёдорович Аболимов. 1971. Василий Дмитриевич Тихомиров. Искусство, Москва.
- Гершензон, Павел Давидович. 2009. буклет балета Копеллия, Большой театр.
- Nijinska, Bronislava. 1992. *Early Memoirs*. Duke University Press Books.
- Kumer, Elizabeta. 2001. *Povjestice*. HNK u Zagrebu.

◀◀
Valentin i Margareta Froman, *Petruška*, HNK Zagreb, 1923., Foto Tonka; Fototeka MKZ HAZU

◀
Margareta Froman i Mihail Mordkin u filmu *Aziade*, 1918.

02

LJILJANA GVOZDENOVIĆ

◀◀
Margareta, Valentin i Maksimilijan Froman, *Petruška*, HNK 1923., Foto Tonka; Fototeka MKZ HAZU

◀
Maksimilijan i Margareta Froman, *Prevareni Pierrot*, HNK Zagreb, 1922., Foto Tonka; Fototeka MKZ HAZU

From Moscow to Zagreb

02

LJILJANA GVOZDENOVIĆ

The last name of Froman hails from Sweden and we know that Margarita's father Petr Johan Froman moved to Russia, got a job as a musician and married a Russian woman. In this marriage their first child, Margarita, a future prima ballerina, was born on 8 November 1890. This apparently harmonious Swedish-Russian family generated six children, five of which would spend their lives serving art. Pavel would devote himself to visual art and work as a set and costume designer, Olga would spend her life as piano accompaniment to Maximilian, Valentin and Margarita, whose calling would be classical ballet. The entire family would make an immense impact on the theatre art of the cities and countries where destiny took them.

Margarita was the first one to be accepted into the Moscow ballet school, where her natural predispositions were immediately noticed; her flexibility and well-proportioned physique, and above all exceptional musicality.

A thing or two should be said about the Russian ballet history and the establishment of the Moscow school of ballet. The first dance/ballet school opened in 1738 in Saint Petersburg, which took over Moscow's role if the Empire's capital city and became the cornerstone of ballet profession in Russia.

A ballet school in Moscow opened only somewhat later. A stone house on the banks of the Moscow River turned by imperial decree of Peter the Great into an Education House, an institution which sheltered the unwanted children of those the imperial decree called 'licentious newlyweds'. Despite the noble idea, only in 1764 all the conditions for this educational institution for abandoned or impoverished children to start working were in place. Next to general subjects, the curriculum also included dance lessons. The Italian dance teacher Filippo Beccari was invited and with his wife he formed a class whose students learned historical dances, particularly those with a lot of jumps. Children were thrilled to accept dance tasks and the group soon grew to a hundred attendants.

At that time comic dance performances were very popular and frequented, leading to an accelerated development of the art of choreography, which resulted in a large number of different productions and a comprehensive repertory. Unfortunately, this sudden surge was put to a halt with a big fire in 1805 – the Petrovka Theatre burned down and the ballet school's development came to a short standstill. The famous dancer Adam Pavlovich Glushkovsky came from Petersburg and immediately started teaching to the well-tested Petersburg school system. However, in 1812 the Napoleonic Wars took their toll and the school and theatre had to be evacuated to Suzdal for a two-year period, returning to Moscow in 1814. According to Glushkovsky, the students were in a very bad state after the difficult exile, but despite everything the activities continued and the theatre reassembled and renovated, together with the ballet company which grew fast in every aspect. In 1822 a real professional company was finally established, employing first professionally trained staff. The ballet school continued working under the auspices of the theatre, fostering all forms of dance in that age. Very important performances by students in the school's concert events were organised, occasionally in the theatre as well.

Despite good progress, there was a need for a person whose knowledge would raise the bar of ballet education. Such person was found in the character of Vasily Dmitrievich Tikhomirov, a Moscow school alumnus who spent two years in Petersburg and placed his knowledge at the service of his alma mater. Margarita Froman also attended his classes and Tikhomirov and his student would become partners. Another dancer and audience favourite, Mikhail Mordkin, also Tikhomirov's student, would become Margarita's partner and play a significant role in her career.

When Margarita started her ballet training, Tchaikovsky's famous ballet choreographed by Marius Petipa were already



◀ Margarita Froman,
Foto Tonka; Fototeka
MKZ HAZU

02

LJILJANA GVOZDENOVIĆ

staged and Mikhail Fokin appeared as a reformer of the classical ballet pattern. Sergei Pavlovich Diaghilev, a great art fan and a successful impresario, was at that time already thrilling Europe with exhibitions of Russian visual artists and Russian operatic and ballet titles. Great ballet dancers like Ana Pavlova, Tamara Karsavina, Bronislava Nijinska and Mathilde Kschessinska became global celebrities, as well as Mikhail Mordkin as their partner. Simultaneously, dissatisfaction among people caused by poverty and utter neglect of workers and peasants and their needs spurred many protests and street riots, leading to a complete instability in the country. In such conditions, imperial theatres in Petrograd and Moscow faced all kinds of crises, as well as growing uncertainty, which drove some artists to pursue different activities. The first among them to embark on the adventure of solo performances across the country was Mordkin himself. He most often performed in Ukraine, where he was very popular, and in Moscow he opened a private ballet studio where he also choreographed, as well as gave a chance to other artists to discover different types of dance expression and new movement.

Around that time Margarita Froman graduated from school with honours and was immediately hired by Bolshoi Theatre. Although data regarding her education is scarce because the school's archives were partially destroyed during the war, the Bolshoi Theatre archives were preserved, documenting under number 1017 that she was employed by the theatre from 1 August 1909 to 1 August 1918.

After five years of hard and diligent work with the company, Margarita Froman was promoted to a soloist. She danced her first big role, Swanilda in Leo Delibes's *Coppelia*, with her teacher Vasily Tikhomirov. Critics were not all too thrilled with her performance, although she received praise as well. In *Theatre Gazette* A. Tcherepnin wrote: "Every performance of Mrs. Froman is a confirmation of her stage persona. The artist doesn't stand out with extraordinary technical skills, but she camouflages her shortcomings with a delightful simplicity, gracefulness, even a touch of nonchalance and loveliness of the innate volume of movement. Feel free to call her a *grande coquette*."¹

At that time, it was customary for most theatrical stars to have a sponsor guiding their career. Margarita Froman was evidently without such a sponsor, otherwise such lukewarm critical reception would probably never happen, but she continued to score professional successes in other ballets. The same critic followed her work and in 1917 wrote in *Theatre Gazette*: "Over the past seasons, probably due to a visible weight loss, Mrs. Froman acquired exceptional volume and expressivity. Her long slender legs and arms make her

look like an impressive spider. A demonic character should be invented for her so that she may use her compelling limbs both quickly and slowly. A new ballet, a new libretto. Instead, her advisors impose a different sort of movement, dissolving it all in the sentimentality of *pas de bourree*..."² Performances with Mordkin in ballets *Dulcinea* and *Don Quixote* followed. Their partnership lasted several seasons. The ballet *The Sleeping Beauty* connected Margarita and Leonid Zhukov, another famous dancer, which confirmed that this young ballerina had a stellar career ahead. Artistic and theatrical life in Moscow in that period was very active: drama plays started depicting new themes and new directorial approaches, and the Russian avant-garde developed in all the segments of art. Margarita Froman paid active attention and all of this later served her as an invaluable treasury of information she carried along on her journey across the world.

Starring in leading roles on the Bolshoi stage drew attention to this young soloist, after which impresario Sergei Pavlovich Diaghilev invited her to join his already famous company. Some records claim that Margarita and her brother Maximilian performed with Diaghilev's company in London as soon as in 1911. Bronislava Nijinska, at the time the company's dancer and choreographer, wrote about this in her *Early Memoirs*: "Two good ballet dancers, Margarita Froman and Maria Reizen, graduated in Moscow in 1909 and came to us..."³ Margarita Froman's performance among truly famous ballet dancers was obviously satisfactory, because the second invitation followed. This time it was a long American tour, from 30 October 1916 to 24 February 1917. On this tour across the States, Margarita Froman performed with the great Vaslav Nijinsky in Fokin's short ballet *Spirit of the Rose* and *Chopiniana*, opposite Alexander Gavrillov, and she successfully introduced herself in one of Fokin's most famous works, *The Swan*, to the music by Saint-Saëns. Her brothers, especially Maximilian, were regular participants in those seasons the Diaghilev's Ballets Russes. Maximilian was famous for his outstanding manner and compelling male beauty, and Valentin as an amazing partner to even Ana Pavlova, whose untimely death would derail the course of his career.

Upon the ending of the tour, Margarita returned to Moscow. World War I and revolutionary events in Russia were in full swing. She collaborated more and more intensely with Mordkin, working at his studio and taking part in his choreographies, which they often performed outside Bolshoi. His ballet *Aziade* to the score by the French composer Louis-Albert Bourgault-Ducoudray was a huge success on the stage of the Moscow Circus and in 1918 they even managed to make a ballet

¹ Anatolij Yakovlevich Altshuller (ed.). *История театральных критик 19 и 20 веков*. (Moscow: Iskustvo, 1976).

² Ibid.

³ Bronislava Nijinska, *Early Memoirs* (London: Faber & Faber, 1981). 407.

film *Aziade*, which made Margarita the first ballet dancer in Russia to make a ballet film. The recording is partially kept until this day. This choreography by Mordkin introduced new trends in the approach to dance theatre. The performance includes an actor reading a text by choreographer Kasyan Goleizovsky and a singing a solo song by the same author whose musical prowess, in addition to art and dance, was widely known. In spring the same year the Froman-Mordkin duo went on a guest performance in Petrograd. They starred in the ballet *La Fille Mal Gardée* and in the concert programme, to a tremendous success, and Margarita was highly praised by the critics. One particularly interesting review was that of the American critic Oliver Seiler who wrote in his book *Russian Theater* (1922) that Margarita Froman was not yet a new Pavlova, but possessed gracefulness and charm aptly juxtaposing Mordkin's aggressive manner.

They returned from the tour at a point when Moscow and Bolshoi Theatre were experiencing utter uncertainty. Rehearsals and performances were constantly cancelled and there was hostility among the artists: some supported the revolution and what it entailed, others were in complete shock or confused. Emperor Nikolai II first abdicated and then rumour had it that he and his entire family were assassinated. The theatre no longer belonged to the Empire; it experienced extensive reorganisation and different committees were established. Mordkin, although writing in his memoirs that he supported the revolutionary events in the country, nevertheless took care not to become a delegate in these new forums, which stated Tikhomirov as the Ballet manager and Gorsky as the artistic manager. For a while Mordkin choreographed in other theatres, especially in the Kamerny Theatre, and founded his own company in which Margarita Froman held a special position.

As a man of experience, Mordkin soon realised that art life in Moscow might be interesting, but he also saw many potential dangers the revolutionary events entailed, one of them banal but important: famine. Food was becoming scarcer by the day in the capital and harder to get. With his studio participants and Margarita Froman he went on a tour around the province, initially around towns by the Volga. The impresario of this small and brave company was Leonid Leonidov, who had a difficult task of organising the travels across territories caught by the civil war. The company went from one occupied town to another, and the Red Army and the White Army or any other military troop meant problems and life danger. The Germans already partly occupied the area around the Don, but Mordkin's company nevertheless managed to cross the Ukrainian border. The cities of Kharkov and Kiev immediately embraced the artists they already knew and the company with their repertory (including mostly Mordkin's choreographies) performed on a daily basis, despite very stressful circumstances, and Margarita Froman was the lead soloist in all the performances. Due to

curfew the performances were often cancelled and the artists were sometime paid in food because of the lack of money.

Mikhail Mordkin accepted the offer to become the official choreographer and dancer at the Kiev City Theatre, where he tried to curate an interesting programme. Margarita Froman, her brother Maximilian, Bronislava Pozhitskaya and Mordkin carried most of the repertory which constantly changed, especially when the Red Army conquered Kiev and ordered a general mobilisation which dancers managed to escape more or less successfully. This defined the choice of the programming to be performed despite the difficulties. The shortages were growing, fear was present both among the artists and the audience. The approaching gunshot noise around Kiev forced Margarita and her brothers and sister Olga to flee to the Crimea.

A relatively peaceful atmosphere in the Crimea made it possible for them, with the help of the Volunteer Army and many exiled ballet-loving aristocrats, to open a ballet school and host performances at the same time. The students made progress because Margarita, in addition to a thorough ballet training, also possessed a pedagogical talent, so she could take them on tours and shelter them as much as possible from the restless political events in Russia. Their programme was diverse and based on the famous choreographies by Fokin, Mordkin or Petipa, which Margarita herself danced at Bolshoi Theatre or with Diaghilev. Hard and extraordinary circumstances forced them to seek out a place where their artistic nature would find a platform for expression. The tour embarked toward Istanbul, Sofia, Kingdom of Yugoslavia; first Belgrade, then Zagreb. The first performance in Zagreb took place on 16 January 1921, after which general manager Julije Benešić offered her employment, which began on 1 April 1921. The archives of the Croatian National Theatre keep records of this first employment; she was hired as a ballet dancer and ballet master and later as a director of many operatic productions. A departure to Belgrade followed, and a new return in Zagreb.

When the Fromans settled in Zagreb and became regular guests in Brno, Ljubljana, Milan, Belgrade and Sarajevo, a new war broke out, which opened old wounds and brought new temptations. Fear and hardships that had left a permanent mark on Margarita and her family repeated: they were brought into police questionings during the Independent State of Croatia, and when the political regime changed, they again, like many others, had to prove their antifascist beliefs. All this forced the Froman family on another journey in 1955, this time to America.

Even if it were not for Margarita Froman's immense and exceptional choreographic and directing oeuvre in our theatre, her professional involvement in the field of pedagogy and training local dancers would be reason enough to remember and celebrate her with gratitude.



Prvi *Orašar* na sceni HNK-a u Zagrebu



MIRNA SPORIŠ

„Za zagrebačke prilike bio je rad Margarete Froman od velike važnosti, jer je omogućeno, da publika upozna mnoge ruske samostalne balette, od klasike pa do Stravinskog, a te izvedbe dale su pobude našim autorima da pišu muziku za balette i postigli su lijepe uspjehe (Baranović-Kavić-Lhotka...)”¹

Povod za ovu temu i istraživanje dogodio se naizgled slučajno: dobila sam poziv iz Muzeja za umjetnost i obrt iz Zagreba za suradnju na izložbi „Advent u Zagrebu”, koja je planirana za kraj 2016.² Tema izložbe bila je *Orašar*, tj. sve vezano za lutku Orašara i baletnu predstavu, povijesne činjenice, tradiciju i suvremenost, značenje i fenomen *Orašara* u božićno vrijeme.³ To što sam balerina i što je plesanje u baletu *Orašar* obilježilo moju karijeru, otvorilo je mogućnost da iz položaja *insidera* istražim i napišem rad o interpretacijama i recepciji tog svjetski znamenitog baleta na zagrebačkoj sceni. Predstava *Orašar* posebna je po tome što kad jednom uđete u nju, kao „dijete”, „miš” i „crnčić”, nastavljate dalje uz nju odrastati, i osobno i profesionalno, prelazeći od ansambla, *demi*-solista pa sve do glavnih, primabalerinskih uloga.

1 K. 1931. *Ščelkunčik*. *Narodne novine*.

2 Za vrijeme održavanja izložbe obilježena je i 85. godišnjica od prve cjelovite izvedbe *Orašara* u Hrvatskoj u HNK-u u Zagrebu 2. prosinca 2016. u koreografiji Margarete Froman.

3 Muzej je prvenstveno bio zainteresiran za moju veliku kolekciju lutaka *Orašara*, koja je bila okosnica izložbe.

I. POGLED U POVIJEST BALETA ORAŠAR

Originalnog naslova Щелкунчик, *Orašar* je balet u dva čina i tri slike. Libreto je uz glazbu Petra Iljiča Čajkovskog⁴ napisao Marius Petipa⁵ na poziv Ivana Vsevoložskog⁶, a koreografiju je potpisao Lav Ivanov⁷. Praizvedba je bila 18. prosinca 1892. u Marijinskom teatru u Sankt Petersburgu. Balet se temelji na priči E.T.A. Hoffmanna *Der Nussknacker und der Mäuseskönig*, smještenoj u malom gradu u Njemačkoj krajem 19. stoljeća. Radnja se događa na Badnju večer, a glavni je lik djevojčica Klara (Marie ili Maša), koja dobiva na poklon lutku *Orašara* od svojeg ujaka Drosselmeyera. U Klarinu snu *Orašar* oživljuje, brani je od Kralja miševa i pretvara se u prekrasnog Princa, koji Klaru vodi na čarobno putovanje kroz snježnu šumu do Dvorca slatkiša, gdje ih ugošćuje Vila šećera.

4 Petar I. Čajkovski (1840. – 1893.), ruski skladatelj. Godine 1891., inspiriran Hoffmanovom pričom, završio je skladanje glazbe za *Orašara*. Dovršavajući balet u Parizu, susreće se s novim instrumentom, celestom, koja je proizvodila zvuk kao stakleni zvončići. (Otuda i ideja za varijaciju Vile šećera). Tadašnja kritika osudila je glazbu Čajkovskog: „...glazba je daleko od onoga što se smatra potrebitim za balet.” (*Nutcracker*. 2014. English National Ballet – programska knjižica). Danas se smatra jednom od najljepših glazbi pisanih za balet.

5 Marius Petipa (1818. – 1910.), francuski plesač, koreograf i baletni majstor. Iako je napisao libreto zajedno sa skladateljem P. I. Čajkovskim, koreografiju je, zbog bolesti, predao Ivanovu.

6 Ivan Vsevoložski (1835. – 1909.), ruski upravitelj imperatorskih kazališta koji je naručio *Orašara* za petrogradski Marijinski teatar. Dizajnirao je i kostime za taj balet.

7 Lav Ivanov (1834. – 1901.), ruski plesač, baletni majstor, koreograf i pedagog.

◀
Ščelkunčik, HNK
Zagreb, 1931.,
Foto Tonka; Fototeka
MKZ HAZU

Ščelkunčik⁸ je najčešće izvođeni klasični balet na svijetu. Veliku omiljenost baleta možemo pripisati sadržaju koji je smješten u božićno doba veselja i darivanja, kad je sve okićeno i nekako posebno nestvarno i bajkovito. Sam Čajkovski bio je uvjeren da će njegov *Ščelkunčik* dugo „poživjeti”. „Petipa je, po svom običaju priredio vrlo detaljan scenarij slijedeći već uhodanu formulu kombiniranja akademskog plesa, pantomime i karakternih plesova...⁹”, koju je već primjenjivao i u drugim baletima. Od originalne su praižvedbe preživjeli samo dijelovi te su, zbog zagubljene dramaturške strukture i koreografije, mnogi koreografi, vođeni ostacima arhivske građe, napravili vlastite adaptacije. Od poznatih revidiranih verzija *Orašara* koje su nastale kasnije u Sovjetskom Savezu i utjecale na daljnje postave u Europi i Americi treba spomenuti one koje su koreografirali: Aleksandar Gorski 1919. u Moskvi, Fjodor Lopuhov 1923. u Petrogradu i 1929. u Lenjingradu, Vasilij Vainonen 1934. u Lenjingradu, (Kirovska, Sovjetska standardna verzija), te Juri Grigorovič 1966. u Boljšoj teatru u Moskvi. Kad je riječ o postavljanju *Orašara* na europskim pozornicama, treba napomenuti da je prva cjelovita predstava *Orašara* u Londonu izvedena 30. siječnja 1934. u koreografiji Nicholasa Sergeyeva (po Ivanovu) u Sadler’s Wellsu Theatre, a za nas je posebno zanimljiv podatak to što je upravo Margareta Froman prva postavila taj balet u milanskoj Scali, u veljači 1938., dakle sedam godina nakon zagrebačke premijere istog baleta.

II. BALET ORAŠAR NA SCENI ZAGREBAČKOG HNK-A — „...držimo vrlo shodnim, da se ruske goste, kao prokušane pedagoške kapacitete kod nas zadrži.”¹⁰ Margarita Froman je s nekolicinom plesača koji su s njom došli u Zagreb napravila temeljitu reorganizaciju baleta te mu dala dašak profesionalizma za kojim je zagrebački baletni ansambl – čija je svrha dotad bila samo dekorativne prirode te su se plesni brojevi mogli vidjeti samo u opernim i operetnim predstavama – žudio. Svoje je bogato iskustvo ruskog baleta Margareta Froman prenijela na ansambl koji prvi put izvodi neka antologijska djela svjetske baletne literature, među kojima je i balet *Orašar*.

⁸ Za rusku riječ *Ščelkunčik* (njem. *Nussknacker*; engl. *Nutcracker*) dugo nismo imali hrvatsku inačicu. *Ščelkunčik* je neka vrsta drvenog lutka s velikom glavom i pomičnim „ustima” kojima se lome orasi. Naziv *Orašar* je prvi put na plakatu 1954., pa tek kasnije opet 2004., dok se u razdoblju od 1954. do 2004. i dalje upotrebljavao naziv *Ščelkunčik*.

⁹ Jeličić, Andreja. 2011. *Orašar* Jurija Grigoroviča – suvremeni klasik kao spona nekoliko epoha. *Kretanja* 15/16.

¹⁰ Hrvat. 14. veljače 1921. Citirano u *Hrvatska pozornica* 2.

II.1. 27. SVIBANJ 1923. PRVI PUT – SCENE IZ BALETA ŠČELKUNČIK

— Osim odličnih rezultata koje je s cijelom svojom svitom plesača i umjetnika ostvarivala brojnim izvedbama na zagrebačkoj sceni, Margareta Froman je otvorila i svoju baletnu školu. Tako je rastao broj novih educiranih i talentiranih plesača, koje bi ona odmah angažirala u svojim baletima. Samo dvije godine nakon dolaska Margareta koreografira i režira *Scene iz baleta Ščelkunčik* i *Baletni divertissement*. U nedjelju 27. svibnja 1923. s početkom u 3 sata popodne dogodilo se pravo malo čudo. Margareta je u predstavi, za koju se još potpisala „k. g.” i za koju je na dnevnom kazališnom letku pisalo „gostovanje Margarete Froman”, uključila sve plesače koji su tad bili članovi ansambla te najbolje učenice iz svoje škole, kojima je to ujedno bila i zaključna učenička produkcija i pravi pokazatelj „...koji se vanredni rezultati mogu postići već iza dvogodišnjega marljivog, sistematskog rada.”¹¹ Plesali su: Margareta, Maksimilijan i Valentin Froman, Olga Orlova, Natalija Miklaševskaja, Mila Vinda, Zora i Mila Marković... Valja spomenuti da je taj dan, u drugom dijelu izvedbe u *Baletnom divertissementu*, nastupila i jedna djevojčica, buduća baletna zvijezda svjetskih razmjera Mía Čorak, koja je plesala Ples labuda i Petite Valse. Fromanova je za *Scene iz Ščelkunčika* izabrala one dijelove koji su odgovarali njezinim plesničima i koji su se mogli izdvojiti iz cjelokupne predstave kao zasebne cjeline. Izvodili su: Predigru, Ples drvenih lutaka, Arapski ples, Ples Kolombine, Ples vila s frulama, Kineski ples, Trepak-ruski narodni ples i Ples cvijeća. U stvari, to su većinom bili plesovi drugog čina predstave, koji je i zamišljen kao odvojen dio od prvog čina i koji su prvotno bili namijenjeni izvedbi u rascvjetalim carskim vrtovima. Izvedba je bila zamjetne umjetničke kvalitete. Pogotovo su istaknuti Kineski ples te Ples Kolombine, koje je izvodila sama Margareta, „dajući uz majstorsku koreografiju izvršno sve osobine mehaničkog kretanja igračkaka.”¹² Jednu od najpoznatijih glazbenih sekvenci, Ples cvijeća, Margareta je izvela zajedno sa svojim učenicama. „Balet naprotiv, ne samo da stoji na velikoj umjetničkoj visini i da je uvijek vrijedne kreacije, nego radi silama na stvaranju valjana i stilski sustavno školovana podmlatka. Gđa i g. Froman svakako pokazuju kod toga, da ne poznaju zapreka svome umjetničkom nastojanju i da radi s istinskom oduševljenjem umjetnika.”¹³ Kazališna zgrada je tu nedjelju bila dupkom puna te se tražila karta više, a svi koji nisu uspjeli doći na prvu izvedbu s nestrpljenjem su čekali opetovane, reprizne izvedbe. Tom je izvedbom balet Narodnog kazališta pokazao polet i veliku želju za napretkom i dostizanjem razine kakva je već postojala na nekim scenama Europe tog doba.

¹¹ Obzor. 29. svibnja 1923.

¹² Lj. M. 2. lipnja 1923. *Narodna politika*.

¹³ Ibid.

II.2.
2. PROSINAC
1931. HRVATSKA
PRAIZVEDBA
BALETA
ŠČELKUNČIK

— Uspon zagrebačkog baleta vezan za temeljit i posvećen rad i veliki uspjeh Margarete Froman naglo je prekinut njezinim odlaskom, skoro bi se moglo reći, *prekomandom*, u Beograd. Po povratku u Zagreb ona se nastoji i umjetnički vratiti antologijskim naslovima i izvedbama djela koje je sama plesala u domovini i u Ballets Russes, te je prvi put u Hrvatskoj u Narodnom kazalištu na Trgu kralja Aleksandra izveden cijeli balet *Ščelkunčik*, i to u 2 čina (3 slike). Kako piše na baletnom programu, tu *baletnu feeriju* koreografirala je i režirala Margareta Froman, predstavu je vizualno opremio Pavel Froman¹⁴, a dirigirao je Krešimir Baranović. Čitajući kritike, naišla sam na vrlo oprečna mišljenja. Pohvalno je pisano da je Margareta upotrijebila cijeli baletni ansambl te polaznike svojeg privatnog studija, koji su pokazali izniman smisao za stil i ritam.¹⁵

„Potrebno je mnogo znanja, rutine, ukusa i požrtvovne ljubavi, da se s tako čednim personalnim i materijalnim sredstvima, s kakovima raspolaže naš balet, stvori tako krasna predstava kao što je sinoć prvi puta izvedeni ‘Ščelkunčik’. Na neupućenoga gledaoca učinit će ova predstava dojam da je tu na djelu veliki ensemble solista, baletnog zbora i eleveca, koji raspolaže s bogatim sredstvima, dok u stvari sudjeluje osim primabalerine gdje Froman i solo plesača g. Maksimilijana Fromana svega sedamnaest plesačica, nekoliko plesača i neko četrnaest djece iz privatnog studija gdje Froman. U savršenoj ekonomiji s navedenim više nego čednim sredstvima, uz maksimalno iskorišćenje sviju raspoloživih sila stvorila je gdje Froman čudo velike baletne predstave, efektne i zahvalne, koja bi mogla biti na ponos mnogo većim pozornicama nego je naša, u gradovima kud i kamo većima od Zagreba.”¹⁶

14 „Inscenacija *Ščelkunčika* je školski primjer kako se s razmjerno čednim sredstvima može postići efekat bogate inscenacije. Prva i treća slika su stilizirane, a druga bliža je realizmu, ali sve tri su vanredno uspjele i lijepe. Duhovita je ideja da se ‘soba’ u prvoj slici stilski markira samo s nekoliko kontura prozora i vrata pred crnom, kasnije zvijezdama obasutom pozadinom; tako nastaje fantastička prozirnost, koja potpuno odgovara stilu poezije. Krasna je druga slika, snježna šuma u zvjezdanoj noći. Kruna inscenacije je posljednja slika, pred čarobnim dvorcem, koji je nerealan, gotovo apstraktan; u svojim nekonkretnim konturama, u prozirnosti i u dubini perspektive. Čitava inscenacija stavljena je u stilski okvir zvjezdanog neba i zatvara se posebnim, vrlo efektним zastorom. Najvažniju ulogu igra kod inscenacije rasvjeta, koja je uz stručnu suradnju šefa F. Uršića uspjela vanredno efektно.” Šafranek-Kavić, Lujo. 30. 12. 1931. Narodno kazalište, *Ščelkunčik*. Obzor.

15 „Upravo tu osebinu (za stvaranjem) gdje. Froman valja pohvaliti i njoj možemo zahvaliti, da još imamo balet i da je odgojila naš najveći talent gdje Miu Čorak, koja na žalost nije angažovana. Ova umjetnica šeće po Zagrebu a iza studija u inostranstvu. Možda bi se ipak našlo rješjenja, da se ovu domaću umjetnicu u našoj operi veže.” Op. cit. K. 3. 12. 1931. *Narodne novine*.

16 Op. cit. Šafranek-Kavić, Lujo. 3. prosinca 1931. *Obzor*.

Fromanova je iz svojeg ansambla uspjela izvući ono najbolje, muzikalnost, disciplinu, plesnost, efektnost u scenama, koje su i same po sebi vrlo zanimljive, te je koreografski pokazala plesače u najboljem svijetlu. „Koreografija i režija Margarete Froman je bila uvijek u skladu sa scenom i muzikom, a uz to zanimljiva i dobro proračunana.”¹⁷ Iako sadržaj priče sam po sebi diktira redosljed plesova, koreografija Fromanove poneke je ostavila u čudu. Ona je postavila nove okvire našem baletu, ali kao da se zadržala na koracima u koje je bila sigurna (i koje su njezini plesači mogli izvesti?) te nije dalje istraživala. Njezin se koreografski stil lako mogao prepoznati pa je stoga upadala u zamku monotonije. Narodne novine pišu da polako gubi plesački elan i elastičnost jer je ipak prošlo desetak godina, a ona je još uvijek plesala naslovne uloge.¹⁸ Margareta u ovoj verziji pleše ulogu Vile, koja se pojavljuje u sve tri slike, te „...je sa svojim partnerom g. Maksimilijanom Fromanom u poznatoj gracioznosti nekoliko vanredno teških baletnih plesova otplesala bravurozno, unatoč prevelikom fizičkom i živčanom naporu, s kojim je kroz čitavo vrijeme predstave i međučina skopčano režiranje takove komplicirane predstave, kod koje svaki sudionik mora da igra po nekoliko uloga, a kod koje sudjeluju i nerutinirana djeca”¹⁹.

„Za *Ščelkunčik* napisao je Čajkovski izrazito baletnu muziku, jedna složena plesna točka slijedi iza druge, ilustrativnih, mimičkih mjesta gotovo i nema. Bilo je s toga posve ispravno da je gdje Froman realizirala ovo djelo strogo u čisto klasično-baletnom stilu u kojem je bilo i zamišljeno ne upuštajući se u eksperimente, koji bi išli za kakovim moderniziranjem Čajkovskoga, vals ostaje vals, polka ne može biti drugo do polke itd.”²⁰

Iako „Balet po svojem sadržaju, kao i većina baleta ne kazuje mnogo, pače je vrlo teško iz zagrebačke režije prosuditi o čem se radi”²¹, Obzor će u konačnici djelo okarakterizirati kao „dražesno, savršeno ukusno, tehnički dotjerano i precizno”²². No, u časopisu *Obitelj* napisano je da predstava „nema zao-kružen, ucijeljen sadržaj, pa djeluje krnjim dojmom. Slike su lijepe, glazba je umilna. Djelo (...) će poslužiti dobro kao prigodna božićna igra, ali trajnije se neće održati. Šteta, što je u izvedbi baleta previše položena važnost na nedovoljno pokriveno noge balerina, kao da se bez te nečedne pretjeranosti ne bi mogao balet ni zamisliti”²³.

Iako je to bila prva izvedba *Orašara* u Zagrebu, mladi i kritički raspoloženi umjetnici poput Borisa Papandopula poznaju i traže nove forme baletne umjetnosti:

17 *Ščelkunčik*. Baletna feerija od Čajkovskog. 3. prosinca 1931. *Večer*.

18 Op. cit. K. 3. prosinca 1931. *Narodne novine*.

19 Op. cit. Šafranek-Kavić, Lujo. 3. prosinca 1931. *Obzor*.

20 Ibid.

21 Op. cit. K. 3. prosinca 1931. *Narodne novine*.

22 Op. cit. Šafranek-Kavić, Lujo. 3. prosinca 1931. *Obzor*.

23 Čajkovskijev *Ščelkunčik*. 20. prosinca 1931. *Obitelj*.



MIRNA SPORIŠ

„Čast virtuosno izvedenim piruetama, čast velikoj tehnici plesanja na vršcima nožnih prstiju, kao i vratolomno izvedenim skokovima, i solidnom skupnom nastupu ensemblea. Ali današnji su zahtjevi umjetnosti mnogo veći. (...) Eto: sam izbor novog baleta donša nam i opet staru priču o lutkama i figurama koje oživljuju: koje smo se već dobrano zasitili gledanjem uvijek istih motiva (*Vila lutaka, Coppelia, Boite a joujou, Figurine*). Naš balet kao da postoji samo za djecu i dječji mentalitet, iako su najveći dio publike ipak samo odrasli ljudi, koji dolaze u teatar da vide nešto, što odgovara duhu vremena i ukusu sadašnjice.”²⁴

Na kraju ipak saznajemo da je iza svake scene ansambl nagrađen gromoglasnim pljeskom. To se posebice odnosilo na prelijepu i efektne scene u drugoj slici kod plesa snježnih pahuljica te u drugom činu na valceru cvijeća. Stoga sagledavši postojeće dostupne kritike i osvrte, mogu zaključiti da je balet ipak polučio dobar uspjeh kod publike²⁵.

II.3. 9. SVIBANJ 1940. – DJEČJI ŠČELKUNČIK

— Natpis na programu iz 1940. „nanovo uvježbano” i „predbrojka sedamnaesti put” znači da *Ščelkunčika* nije bilo sedam godina na repertoaru Narodnog kazališta. Tad se kao drugi dio baletne večeri izvodila *Šeherezada* Mihaela Fokina i Lava Baksta na glazbu Rimski Korsakova. Redateljica baleta bila je isto Margareta Froman. Ovaj put nema profesionalnih plesača, nego su cijelu predstavu odigrala djeca iz plesnog studija Hrvatskog Dječjeg carstva u slavu i čast 100-godišnjice rođenja skladatelja Čajkovskog. Kritike su tu izvedbu najmanjih zagrebačkih balerina ocijenile daleko iznad prosjeka te s obećavajućim očima gledale na mlade talente. I opet se spominje ime naše slavne Mije Čorak, kojoj se traže nasljednice među tom silnom djecom. Sam balet i sadržaj kao da je rađen po mjeri dječje mašte, a koreografkinja gđa Froman uspjela je još jednom pokazati svu svoju moć i znanje vrsnog baletnog pedagoga.

„Gledaoci su uživali u lijepim prizorima, raskošnim scenama i haljinama malih balerina. Prizor se odvijao za prizorom, jedan ljepši i raskošniji od drugoga. Među mnogobrojnim su se malim balerinama isticale mnoge. Sonji Kastl je dana prilika, da u ulozi *Ščelkunčika* ponovno dokaže, koliko imade glumačkog dara, a zajedno s Vesnom Ljubičić otplesala je prekrasno arapski ples u drugom dijelu, pa su time obje djevojčice potvrdile i svoj plesni talent. Kao vila istakla se Beata Domić, koja svakako spada u prve redove ovog plesnog studija.”²⁶

²⁴ Papandopulo, Boris. 4. prosinca 1931. Premijera baletne feerije *Ščelkunčik*. *Novosti*.

²⁵ U dokumentima nalazim podatak da je balet *Ščelkunčik* po šesnaesti put izveden na Novu godinu, 1. siječnja 1934. Iako je od prve cjelovite redakcije tog baleta prošlo tri godine, plesači su skoro svi isti, tek se nekoliko promjena.

²⁶ ha. 1940. Djeca slave Čajkovskoga. *Jutarnji list*.

I sadržaj ovog *Ščelkunčika* bio je prilagođen dječjem ansamblu:

„Jedna siromašna djevojčica stoji pred kućom bogate obitelji i traži milostinju. Porodica ima kćer Klaru i sina Petra. Djed Mraz donosi igračke za dobru djecu. Donosi i jednu lutku, koja se zove *Ščelkunčik*. Lutka je mrtva i ne može plesati. Djeca ostavljaju lutku. Dolaze miševi, pa je hoće da izgrizu. Vodi se bitka između vojske miševa i *Ščelkunčika*-kraljevića. Kraljević ostaje ranjen. Božićni bor raste, a iza njega se pojavljuje Vila, koja kraljevića vodi u svoj dvor. Pred kraljevićem se odvijaju raskošni plesovi, koji svršavaju velikim plesom ruža.”²⁷

Froman je svojim iskustvom u radu s djecom postigla maksimum. Iz djece je izvukla najbolje te ih pokazala u najboljem svijetlu. Roditelji i prijatelji bili su vidno oduševljeni nastupom, a mnogi su otkrili veliki potencijal malih plesača.

To je bilo posljednji put da je Margareta Froman postavila *Ščelkunčika*. Sljedećeg, 6. svibnja 1952. isto u dječjoj postavi, iako je Fromanica još uvijek u Zagrebu, koreografira Silvija Hercigonja. Balet je tad prvi put izveden pod naslovom *Orašar*.

²⁷ Ibid.

The First *Nutcracker* at the Croatian National Theatre in Zagreb



MIRNA SPORIŠ

I. A LOOK BACK AT THE HISTORY OF THE BALLET THE NUTCRACKER

— *The Nutcracker*¹ is the most frequently performed classical ballet in the world. The exceptional popularity of this piece can be ascribed to the content which takes place in Christmas time of joy and gifting, when everything is decorated and somehow unreal and fairylike. From the original first performance in 1892 in St Petersburg only parts have survived and, because the lost dramaturgical structure and choreography, many choreographers made their own adaptations guided by the remains of the archival material. “Petipa, as usual, devised a very detailed script following the trusty formula of combining academic dance, pantomime and character dances...”² which he applied to other ballets as well, and Tchaikovsky himself was convinced that his *The Nutcracker* will live a long life. Among the famous revised versions of *The Nutcracker* made later in the Soviet Union, which made an impact on new productions in Europe and America, those worth mentioning were choreographed by Alexander Gorsky in 1919 in Moscow, Fyodor Lopukhov in 1923 in Petrograd and in 1929 in Leningrad, Vasili Vainonen in 1934 in Leningrad (the standard, Kirov, Soviet version), and Yuri Grigorovich in 1966 at the Bolshoi Theatre in Moscow. As far as *The Nutcracker* productions on European stages are concerned, the first inte-

gral production of *The Nutcracker* in London was performed on 30 January 1934 at Sadler’s Wells Theatre, choreographed by Nicholas Sergeyev (based on Ivanov). A piece of information interesting to us is that it was Margareta Froman who first staged the ballet at La Scala in Milan, in February 1938, seven years after the Zagreb premiere of the ballet.

II. THE NUTCRACKER BALLET ON THE STAGE OF ZAGREB’S CROATIAN NATIONAL THEATRE: 1923 – SCENES FROM THE BALLET SCHELKUNCHIK

— Margareta Froman and a few dancers who came with her in Zagreb thoroughly reorganised the company and gave it a hint of professionalism, for which the company – thus far serving only for decorative purposes in dance numbers in operas and operettas – yearned. Margareta Froman conveyed her rich experience in Russian ballet to the company, which for the first time performed some of the iconic works from the world ballet literature, including *The Nutcracker* ballet. In addition to outstanding results she and her company of dancers and artists achieved with their many performances on the Zagreb stage, Margareta Froman also opened a school of ballet. The number of new trained and talented dancers thus grew and she would immediately hire them in her ballets. Only two years after her arrival, Margareta choreographed and directed *Scenes from the Ballet Schelkunchik* and *Ballet Divertissement*. On Sunday, 27 May 1923 at 3pm, a proper small miracle occurred. In the production, which she signed as ‘visiting’ and for which the brochure said ‘visiting choreographer Margarita Froman’, she included all the dancers who were at that time company members and the finest stu-

¹ The Russian word *Shchelkunchik* (German *Nussknacker*; English *Nutcracker*) didn’t have a Croatian version for a long time. *Shchelkunchik* is a wooden doll with a large head and movable ‘mouth’ cracking nuts. The name *Orašar* first appeared on a poster in 1954, then again in 2004, and in between the name *Shchelkunchik* was always used.

² Andreja Jeličić. 2011. Yuri Grigorovich’s *The Nutcracker* – Contemporary Classic Connecting Eras. *Kretanja/Movements* 15/16.



MIRNA SPORIŠ

dents from her school, to whom this was also the final student production, a true indicator “what outstanding results can be achieved after only two years of diligent, systematic work.”³ For the *Scenes from the Ballet Schelkunchik* Froman selected the parts that suited her dancers as well as those that could be separated from the entire piece as self-standing units. In fact, those were mainly dances from act two, meant as a part separate from act one, originally intended to be performed in blossoming imperial gardens. The artistic quality of the performance was outstanding. Particularly prominent were the Chinese Dance and Columbine’s Dance, performed by Margareta herself, “contributing to the masterful choreography with all the qualities of the mechanical toy movement.”⁴ One of the most famous numbers, the Waltz of the Flowers, was performed by Margareta and her students. The auditorium was full that Sunday, tickets were sold out, and those who couldn’t be at the first performance eagerly awaited other dates. With this performance the Ballet of the Croatian National Theatre showed enthusiasm and a great wish for progress and the level that was in those days already achieved at some European stages.

II. 1. PREMIERE OF SCHELKUNCHIK – THE FIRST INTEGRAL PERFORMANCE AT THE ZAGREB STAGE

The rise of the Zagreb ballet is related to the thorough and committed effort, and Margareta Froman’s great success was abruptly terminated by her departure, or better said, *reassignment*, to Belgrade. Upon returning to Zagreb she tried to return to iconic titles and performances of the ballets she danced in her homeland and with Ballets Russes, and for the first time in Croatia the integral ballet *Schelkunchik* was performed at the Croatian national Theatre in King Alexander Square. As the ballet brochure said, this *ballet féerie* was choreographed and directed by Margareta Froman, the production was designed by Pavel Froman and conducted by Krešimir Baranović. Reading the reviews I encountered very different opinions about the performance. The reviews praised how Margareta used the entire ballet company and the students of her private studio, who showed an exceptional sense of style and rhythm. Froman managed to draw the best out of them, the musicality, discipline, danceability, impressiveness in the scenes interesting to begin with, and choreographically presented the dancers at their best. Although the storyline dictates the order of the dances, Froman’s choreography raised a few eyebrows. She did open new frontiers to our ballet, but she seemed to have stuck to the steps she was certain of (and

which her dancers could perform?) and didn’t do further research. Her choreographic style was recognisable and could easily slip into monotony. *Narodne novine* wrote how she slowly lost her dancing enthusiasm and elasticity, because ten or so years had passed and she still danced the leading roles.⁵ Margareta in this version danced the Fairy who appeared in all three scenes and “...with her partner Mr Maximilian Froman in her idiosyncratic gracefulness danced several exceptionally difficult dances magnificently, despite physical and nervous overexertion, which accompanied the entire performance and entre’acte of the directing of such a complicated production, where each performer must dance several roles and includes untrained children.”⁶

Although the “ballet in terms of content, like most ballets, doesn’t say much, quite the contrary, Zagreb’s directing makes it hard to define the plot,”⁷ *Obzor* finally described the production as “charming, perfectly tasteful, technically perfected and precise.”⁸ However, the magazine *Obitelj* wrote that the performance “doesn’t have a rounded up, coherent content and therefore appears incomplete. The scenes were pretty, the music was dainty. The piece (...) will serve as a suitable Christmas divertissement, but will be short-lived. Pity that the performance placed too much emphasis on the insufficiently covered ballet dancers’ legs, as though this unchaste exaggeration is something the performance couldn’t be imagined without.”⁹

Although this was the first performance of *The Nutcracker* in Zagreb, young and critically disposed artists like Boris Papandopulo knew and sought for new forms of ballet art. In his review Papandopulo criticised the fairy tale character of the production and the simplicity of motifs which ballet productions often focus on. “Our ballet seems to exist only for children and childlike mentality, which corresponds to the zeitgeist and the taste of today.”¹⁰

Finally we nevertheless learn that after every scene the performers received rapturous applause. This especially referred to the beautiful and impressive sequences in the second scene with the snowflake dance and the act two with the Waltz of the Flowers. Having analysed the available reviews and reports, I can conclude that the ballet achieved a good success with the audience.¹¹

3 *Obzor*, 29 May 1923.

4 Lj. M. 1923. *Narodna politika*, 2 June.

5 K. 1931. *Ščelkunčik*, *Narodne novine*.

6 Lujko Šafranek-Kavić. 1931. *Narodno kazalište, Ščelkunčik. Obzor*.

7 K. 1931. *Narodne novine*.

8 Lujko Šafranek-Kavić, 1931.

9 Čajkovskijev *Ščelkunčik. Obitelj*, 1931.

10 Boris Papandopulo. 1931. *Premijera baletne feerije Ščelkunčik. Novosti*.

11 In the available documents I find that *Schelkunchik* was performed for the 16th time on New Year’s Day, 1 January 1934. Although three years



II. 2.
9 MAY 1940 –
CHILDREN’S
SCHELKUNCHIK

The indication in the 1940 brochure “re-rehearsed” and “seventeenth performance” meant that *Schelkunchik* was not on the National Theatre’s repertory for seven years. The director was again Margareta Froman. This time there were no professional dancers; the entire production was performed by children from the dance studio Hrvatsko dječje carstvo, as a tribute to the 100th birthday of composer P. I. Tchaikovsky. The critics evaluated this performance by the youngest ballerinas in Zagreb as way above average and as a promising outlook of the young talent. The ballet and content themselves were tailor-made for children’s imagination, and the choreographer herself, Mrs Froman, once again managed to demonstrate all her power and knowledge of an outstanding ballet pedagogue. The young talents included Sonja Kastl as the Nutcracker and Beata Domić

as the Fairy.¹² The content of this *Schelkunchik* as well was suited to a children’s cast and slightly changed in relation to the original production.¹³ Froman took the best out of her experience of working with children and highlighted their best qualities. The parents and friends were delighted with the performance and many discovered the great potential of young dancers.

That was the last time Margareta Froman staged *Schelkunchik*. The next production, on 6 May 1952, again with a children’s cast, although Froman was still in Zagreb, was choreographed by Silvija Hercigonja. The ballet was then for the first time performed under the Croatian title *Orašar*.

¹² ha. 1940. Djeca slave Čajkovskoga... *Jutarnji list*.

¹³ A poor girl is standing in front of the house of a rich family begging for alms. The family has a daughter Klara and a son Peter. Santa Claus brings toys for good children. He also brings a doll called Schelkunchik. The doll is dead and cannot dance. The children leave the doll. Mice come and want to bite it. A battle follows between the mouse army and the Schelkunchik-Prince. The Prince is wounded. The Christmas tree grows and behind it the Fairy appears, taking the Prince to her court. Lavish dances take place before his eyes, ending with a big dance of the roses.

▲
 Ščelkunčik, HNK
 Zagreb, 1931.,
 Foto Tonka; Fototeka
 MKZ HAZU

have passed since the first comprehensive edition of this ballet, the dancers were almost all the same, with only a few cast changes.



▲
Imbrek z nosom, HNK Zagreb, 1935., solisti Mia Čorak i Antun Vujanić, Foto Tonka; Fototeka MKZ HAZU
 ◀



Izvorni baleti Margarete Froman praižvedeni na sceni HNK-a u Zagrebu

Njezina iščezla djela: *Zlato, Đavo i njegov šegrt, Imbrek z nosom i Romeo i Julija*



MLADEN MORDEJ
VUČKOVIĆ
I DAVOR SCHOPF

Margareta Froman i Krešimir Baranović (1894. – 1975.) počeli su surađivati odmah po njezinu dolasku i dolasku njezinih plesača u Zagreb. Baranović se zainteresirao za balet, naročito poslije uspješne obrade Zajčeva *Svatovca* za baletnu pozornicu i njegova uspjeha 1922. Baranović dirigira baletima koje Margareta koreografira. Zanimljivo je kako je, u svega dvije godine od dolaska u Zagreb, upoznala hrvatske narodne plesove i spretno ih oblikovala već u *Licitarskom srcu* 1924. i, poslije, u brojnim drugim scenskim djelima, uključujući Gotovčevu operu *Ero s onoga svijeta* 1935. *Licitarsko srce* i *Erino završno kolo*, možda i *Svatovac*, preživjeli su, u smislu izvornosti Fromanićinih koreografija, gotovo čitavo stoljeće zahvaljujući stalnom izvođenju, tomu što su dočekali razne mogućnosti snimanja, a i zahvaljujući još ponekoj živoj osobi koja ih poznaje. Međutim, *Zlato* Borisa Papandopula, *Đavo i njegov šegrt* Frana Lhotke i *Imbrek z nosom* Krešimira Baranovića, koje možemo svesti pod zajednički nazivnik nacionalnog smjera, te *Romeo i Julija* Sergeja Prokofjeva, iščezla su djela.¹ Iako je njihova glazba sačuvana u partiturama ili je čak snimljena, ona koreografski nisu zapisana ni snimljena i nitko ih se više ne sjeća. Zato ne znamo kakva su bila kad su nastala. Naslutiti njihovu vrijednost i saznati o njihovu značenju možemo tek iz novinskih napisa iz onog doba, za nas problematičnih jer samoj koreografiji ne posvećuju nikakvu pozornost.

Balet *Zlato* (balet-pantomima s pjevanjem u dva dijela) Borisa Papandopula zadao je mnogo glavobolje svima uključenima

u njegovo postavljenje na scenu i zaduženima za recepciju. Tijekom pokusa odstupio je ugledni scenograf Ljubo Babić pa je, uz režiju, taj dio uprizorenja preuzeo Tito Strozzi. Međutim, kazališna cedulja praižvedbe ne navodi ni scenografa ni kostimografa.² Posljedica tadašnje kazališne besparice bila je skromnija produkcija. Na praižvedbi, 31. svibnja 1930., dirigirao je Oskar Jozefović.

Kritičari su izbjegli negativno izražavanje o očito neobičnom ili za to doba čudnom djelu scensko-koncertnog karaktera, bliskom modernom impresionizmu, osebujnoj verziji Stravinskijeva *Posvećenja proljeća* u kojoj se, manje izazovno, smjenjuju golemi zvukovni masivi s lirskim, statičnim situacijama. Ili su, uvijek ističući Papandopulovu nadarenost, skladateljsko umijeće, tehničko znanje i sl., odbacili djelo, opisujući ga kao „harmonijski kaos” s „neefektnim libretom koji znači gotovo smrt za djelo” ili djelom „umjetničkog puberteta” u kojemu je „tehnika sama sebi svrhom”.

U nacrtu za balet libretist Ra Zema, što je pseudonim skladateljeva očuha Bele Pečića, počeo je s porukom iz djela „Knjiga Propovjednikova”: „Tko ljubi novce, neće se zaštititi od novaca; i ako ljubi bogatstvo, neće imati koristi od njega.” U konačnoj verziji istaknuta je druga poduka: „Ali je zemlja korisnija od svega, i car njivi služi.” U završnim se plesovima Papandopulo poslužio istim citatima pučkih motiva koje je Krešimir Baranović već upotrijebio u velikom kolu *Licitarskog srca*. No Baranović je u tom kolu arhitektonski stvorio veliku formu i veliku gradaciju, a Papandopulo ju je fragmentarno raskidao. Stvaranje *Zlata* (skladanog 1928. – 1929.) pokazuje kolika je

¹ Iščezlim djelima možemo smatrati i *Sjene B. Širole* (1923.), *Cviječje male Ide* K. Baranovića (1925.), *Figurine* (1926.) i *Sanje* (1934.) L. Šafranek-Kavića.

² Kostimografi se redovito navode u kazališnim ceduljama tek od sredine 1950-ih.

bila potreba domaćih skladatelja da se, slijedeći nove uzore (u prvom redu Stravinskog), referiraju na tradiciju. Mračan, djelomično naturalistički prazvuk djela prema završetku se preta- pa u zanosan glazbeni koloplet svjetla i radosti.

Prvi i drugi dio baleta, *Rajevina* i *Zemlja*, razlikuju se u koncepciji i izvedbi, u formi i strukturi, harmoniji i melodici. *Rajevina* je fantastična, irealna. Prevladavaju ritam, kromatika, harmonijska kompliciranost, snažne boje zvuka. Puna je najvećih kontrasta, groteskna. U njoj je spojena estetska rafiniranost s primitivnošću. Tematski se nižu Kaos – Prasila – Počela – Bilina (biljni svijet) – Životinja – Grieh – Čovjek – i, naposljetku, Zlato iz kojeg se rađaju Lakomost, Zavist, Krađa i Ubojstvo.

Drugi dio *Zemlja* jednostavan je, nacionalan, pastoralan i dijatonski. Iz primarnih, jednostavnih i čisto tonalnih elemenata skladatelj postiže moderne efekte. Melodija i realnost glavne su karakteristike. Tematski se nižu Navještenje – Čovjek i žena – Začeće – Oplođenje – Žetva. Slavi se žetva, klanja se zlatnom klasju. Sve završava velikim barbarskim plesom, bakanalom i klanjanjem Suncu, Mjesecu i Zemlji, Oblaku, Vodi i Vjetru.

Glavne uloge tumačili su Maksimilijan Froman, Margareta Froman, Kazimir Kokić, Gjurgjica Gjurgjan, Josip Krameršek, Antun Vujanić, Zlata Lanović, Paula Hudi. Osim skladateljeve majke Maje de Strozzi, nekoliko uloga tumače operni pjevači Marko Vušković, Rudolf Bukšek i Ludmila Radoboj. *Zlato* je očigledno bio velik i težak scenski i kazališni zadatak. Zato je bila važna uloga režije, u uskoj povezanosti s koreografijom Margarete Froman, da odgovarajuće izrazi raznolikost skladateljevih zamisli i karakteristično se prilagodi glazbi i simboličkim zahtjevima. I to je sve što se, na temelju dostupnih sekundarnih izvora, može reći o koreografiji Margarete Froman.

Balet *Đavo* i njegov šegrt skladao je Fran Lhotka³ u samo četiri mjeseca već 1926., ali ga tada nije ponudio za izvedbu. Scenarij i govoreni libreto napisao je skladatelj, glazbeni pedagog i pisac Zlatko Grgošević (1900. – 1978.). Vedri stil plesne glazbe u nacionalnom je duhu, ali ne obrađuje narodne pjesme, već je svaka tema plod Lhotkine mašte. Glazba je živa i bujna s brojnim kratkim motivima, sjajno i blještavo instrumentirana, puna orkestralnih efekata, markantne ritmike i nacionalnog kolorita. Glavni je nositelj radnje veliki orkestar, sudjeluju zbor i solisti, a prije svake slike pripovijeda se njezin sadržaj.

3 Skladatelj i dirigent češkog podrijetla Fran Lhotka (1883. – 1962.). Kao skladatelj, stilski se odredio za tzv. neonacionalni smjer s izraženijim neoklasicističkim i blagim ekspresionističkim tendencijama. U suradnji s baletnim duom Piom i Pinom Mlakarom skladao je uspješne balette *Đavo u selu*, *Balada o jednoj srednjovjekovnoj ljubavi* i *Lúk*.

Odmah je primijećeno kako to tumačenje događaja nije potrebno jer je priča jasna, ali je nastup velike dramske umjetnice Mile Dimitrijević oduševio i tako opravdao pripovijedanje.

„Fantastično groteskni prikaz na osnovu pučke bajke u 4 slike” praižveden je, pod ravnanjem Krešimira Baranovića, 9. lipnja 1931. Iste je večeri ponovo izveden balet *Figurine* Luje Šafranek-Kavića, praižveden 1926. Margareta Froman navedena je kao redateljica. U to doba koreografija još nije etablirana umjetnička disciplina, pa se o njoj uglavnom ne piše u novinskim člancima. Možda iz opisa glazbe Lhotkina kolege, skladatelja i kritičara Luje Šafranek-Kavića u *Obzoru* od 12. lipnja 1931. možemo zamisliti kako se plesalo: „Kako je međutim djelo konzekventno rađeno na osnovu hrvatske pučke muzike uspjeva autoru na mnogo mjesta da vlastite ideje nadomjesti dobro izabranim citatima ili imitacijama pučkih melodija. Opet u uskoj vezi s time u plesnoj muzici – koje nema mnogo, jer scenarij traži dominantno pantomimu – najbolje i ritmički najizražajnije kompozitoru uspjevaju pučki plesovi, kolo u raznim varijacijama. Dražestan je jednostavni ples lutkica, jedna od muzički najboljih točaka je ples vražića (III. slika), humoriističan je ples domačice, dok se ostali plesovi vila itd. osnivaju više na ilustrativnoj i dramskoj nego na plesno-ritmičkoj muzici. U cijelosti, mnogobrojna, živahna muzika vrlo dobro i konzekventno drži traženi u jednu ruku fantastičko-groteskni, u drugu ruku priprosto pučki karakter.”

No zasluga i doprinos Margarete Froman neupitni su.

„Svojom odličnom režijom i invencijoznom koreografijom pridodala je gđa. Margareta Froman svojim dosadašnjim odličnim režijama naših domaćih djela (*Licitarско srce*, *Svato-vac*, *Koštana*) novi puni uspjeh, toliko se je već uživila u duh našeg folklora. Na do tada tako rekuć neobrađenoj njivi ona je prva posijala sjeme umjetničke stilizacije našega narodnoga pučkoga ritma, kretanja, geste i plesa, koji rađa sve ljepšim i vjernijim, već sada vanrednim plodovima. Uz režiju ona je kreirala iskreno, raspoloženo, upravo bečarski a ipak do savršenstva ukusno i gracijozno glavnu ulogu seoskog momka, Đavolovog šegrta.”⁴

„I te večeri bila je Margareta Froman glavni i odgovorni faktor za izvedbu noviteta. Valja priznati: ovaj Grgošević-Lhotkin prikaz proučen je i uvježban velikom pažnjom, svaka scena odaje spremu, znanje i ukus. Margareta Froman ima stvaralačke invencije. (...) Glavne partije glumili su i plesali s mnogo uspjeha...”⁵

„Momka je vanredno plesala i glumila gđa Froman, u trećoj je slici čak – valjda prvi put, otkada djeluje u Zagrebu – i progovorila.”⁶

4 Lujo Šafranek-Kavić. 12. lipnja 1931. Baletna premijera. *Obzor*.

5 M. Graf. 11. lipnja 1931. *Novosti*.

6 Dr. B. Š. 13. lipnja 1931. *Hrvatska straža*.

Maksimilijan Froman i Paula Hudi tumačili su uloge Đavla i Djevojke. Ulogu Babe, đavlove domaćice, igrao je glumac Aca Binički.

Đavo i njegov šegrt smatra se prvom verzijom Lhotkina *Đavla u selu*, za koji su poslije, 1935., libreto, koreografiju i režiju osmislili Pia i Pino Mlakar.

Poslije *Licitarskog srca* Krešimir Baranović napisao je i druge balette: *Cvijeće male Ide* (1925.), *Imbrek z nosom* (1935.) i *Kineska priča* (1955.). Bio je jedan od najistaknutijih predstavnika nacionalnog smjera u hrvatskoj glazbi. Glazbenu je naobrazbu stekao u Zagrebu, Beču i Berlinu. Bio je dirigent zagrebačke Opere od 1914. do 1927., te od 1929. do 1939., kad je i na položaju ravnatelja. To se razdoblje često naziva zlatnim dobom zagrebačke Opere. Repertoar je bogat i raznovrstan. Proširio ga je i obogatio ponajprije djelima slavenskih skladatelja, modernista i Wagnera. Veliku pozornost posvećivao je suvremenim baletnim djelima. Poslije djeluje u Beogradu kao profesor Muzičke akademije i direktor Beogradske filharmonije.

Kao skladatelj, rodom Dalmatinac iz Šibenika, stvara na osobinama hrvatskog glazbenog folklora, prvenstveno onog iz Hrvatskog zagorja, koji ga snažno privlači i nadahnjuje. Njegovom obradom zagorskih motiva nastaje osebujan spoj južnjačke temperamentne raspojasanosti i tvrdog zagorskog humora. Uspješno gradi samostalne melodijske zamisli u duhu folklora, ali ne izbjegava ni citate, s pomoću kojih ostvaruje raspoloženja posebnog lokalnog kolorita.

Nakon izvanrednog uspjeha *Licitarskog srca* to djelo dobilo je u *Imbreku z nosom* doličan pandan s kojim će ispuniti baletnu večer. *Imbrek* je skladan prema slobodno obrađenim motivima jedne komične kajkavske narodne pripovijetke. Budući da se *Licitarsko srce* uvijek izvodilo s različitim baletima, koji su uz njega bolje ili lošije pristajali, i kako bi se stilski zaokružila baletna večer, Baranović je odlučio skladati još jedan balet u kojem se radnja zbiva u istom kraju kao u *Licitarskom srcu*, tj. u Hrvatskom zagorju, tako da ta djela zajedno čine svojevrstan „zagorski baletni diptih”. Prigodom praiizvedbe *Imbreka* 19. siječnja 1935. *Licitarsko srce* izvedeno je u zagrebačkom HNK-u 58. put.

U *Imbreku z nosom* prevladava pantomima i po tomu se on razlikuje od *Licitarskog srca*, bez obzira na vremenski razmak nastanka glazbe, koja je ostala u sličnom stilu, prožeta stiliziranim narodnim motivima, ponekad prema izvornim pučkim napjevima, primjerice *Roža je cvela*. Baranović odlazi korak dalje na putu kojim je deset godina prije krenuo *Licitarskim srcem* te prekida veze s baletnom tradicijom. I ovdje se, u kompozicijsko-tehničkim postupcima, oslanja na naslijeđe Ruskog baleta i Stravinskog ali, kao zreli majstor, djelu daje obilježje svoje umjetničke ličnosti, bogate invencije i suverena vladanja izražajnim sredstvima. Muzika *Imbreka z nosom* jed-

nostavna je, jasna, narodna i, kad je potrebno, naivna upravo kako zahtijeva siže po kojem je nastala. Libreto je sastavljen prema narodnoj priči o Imbreku s dugim nosom, a pojedini prizori izvedeni su prema jednom starom Goldonijevu scenariju. Zsigurno otuda potječe sličnost većeg dijela sadržaja sa sadržajem *Vragolaste djevojke* (*La Fille mal gardée*).

Baranović posebnu pozornost posvećuje orkestru. *Licitarsko srce* bilo je instrumentirano za veliki, a *Imbreka* je radio za normalni sastav orkestra. Kao odličan poznavatelj instrumentata i njihovih posebnih značajki, postiže velike efekte. Blještava instrumentacija puna je raznovrsnih boja i nijansi, što znatno pridonosi plastičnosti glazbenog sadržaja.

Dok je *Licitarsko srce* jedanaest godina prije Maksimilijan Vanka inscenirao više folkloristički, scenograf *Imbreka* Ljubbo Babić zamislio je potpuno stiliziranu dekoraciju i kostime. Kostimi su bili naročito bogati, od najboljeg i najskupljeg materijala, umjetnički stilizirani u narodnom duhu, ali po uzoru na najraskošnije pariške i filmske revije. Na nebu su bili anđeli sa zlatnim perikama, cipelicama, blještavim odijelima i krilima. Seljaci, „kumeki i kumice”, bili su u zlatnom i srebrnom lameu, a čitav baletni zbor u stiliziranim narodnim nošnjama. Kako bi groteska bila potpuna, izrađeni su vjerni kostimi peradi i kokoši.

Margareta Froman ponovo se našla u području narodnog folklora, stavljajući težište na pantomimu, u čemu su joj u pojedinim ulogama od velike pomoći bili i glumci iz Drame. Djevojku je plesala Mia Čorak, *Imbreka* Maksimilijan Froman, Momka Antun Vujančić. Djevojčinu majku igrala je glumica i pjevačica Micika Žličar, Seoskog starješinu bariton Leo Mirković. Svekoliku koreografiju i reviju Margareta je prilagodila stilizaciji scenografije i kostima te nije zazirala od dobrih i prokušanih elemenata moderne revije koji, kako joj je bilo zamjereno, s karakterizacijom Hrvatskog zagorja nisu imali mnogo tog zajedničkog. No pokazala je mnogo novina i veliku maštovitost. Sve je postavljeno točno na takt, glazbeni akcent i frazu, s ukusom, bez improvizacija.

Zlato je izvedeno svega četiri puta, *Imbrek z nosom* 22 puta u četiri godine, *Đavo i njegov šegrt* svega sedam puta, a onda su iščezli. Važan element svih triju djela bila je pantomima. Pripovijedanje, vokalne dionice, zbor i solisti nisu rijetkost u baletima. Nažalost, novinski napisi i poneka fotografija ne mogu nam, ili je to vrlo teško, dočarati Fromaničina djela kao balette u smislu plesa, koreografskog pokreta i izraza. No to nikako nije razlog da ih današnji koreografi ne obrade i ne postave.

Margareta Froman na zagrebačku je scenu postavljala sve ono što je sama plesala: ruski klasični balet, recentne koreografije Mihaila Fokina i Bronislave Nižinske, sve što je naučila i vidjela na svojim gostovanjima i sve iz Ruskog baleta Sergeja



MLADEN MORDEJ
VUČKOVIĆ
I DAVOR SCHOPF



▲
Zlato, HNK Zagreb,
1930., Foto Tonka;
Fototeka MKZ HAZU

Djagiljeva. Nije radila samo klasične baletе nego i moderne, u kojima su plesači bili bosі, primjerice u Gotovčevim *Oračima*. Mnogo je koreografirala i na glazbu ruskih skladatelja.

Hrvatska praiзvedba *Romea i Julije* bila je jedna od prvih postava tog djela u svijetu, poslije praiзvedbe 1938. u Brnu (koja se često zaboravlja, u koreografiji Ive Váne Psote, koji je sam plesao Romea, uz Juliju Zore Šemberove) i njezine obnove 1947., te znamenite Lavrovskijeve lenjingradske produkcije iz 1940. i moskovske iz 1946. Praiзvedbu je 28. lipnja 1948. dirigentski vodio Đorđe Vaić.

Jedini predlošci Margareti Froman za koreografsko stvaranje bili su partitura Sergeja Sergejeviča Prokofjeva i Shakespeareova drama. U predstavi je pretopila sve svoje bogato iskustvo i kazališno znanje. Vjerno je i precizno slijedila izvorni

dramaturški slijed prizora (tri čina, tj. devet slika s epilogom), ali je glazbu ponešto kratila. Kreativno je pratila emocionalno djelovanje glazbe, čiji *fortissimi* često ne prate velike skupne prizore, već izražavaju unutarnje emocije scenski nepomičnih protagonista. Primjerice, u završnom prizoru u grobnici snažno je podcrtala unutarnji razvoj radnje i postigla veliku izražajnu snagu. Ta snaga omogućila je Margareti da na osnovama klasike stvori realističnu koreografiju koja je oslobođena pretjeranosti stiliziranih pokreta. Likovi su se po pozornici kretali na baletni način, ali prirodno. Život na pozornici održavao je živost, raznolikost i uvjerljivost glazbene transpozicije tragedije. Uspjela je unijeti mnogo srca u izraz, emocije koje se produbljuju.

Često su koreografi osiguravali uspjeh *Romea i Julije* u masovno spektakularnim scenama na balu, na trgu, pa čak i u grobnici, zaboravljajući na intimnu dramu zaljubljenog para koju su opteretili nepotrebnim tehničkim bravurama. Međutim, rješavajući se nepotrebnih gomila ljudi na sceni, Margareta Froman gradila je potresnost. Prvi susret Romea i Julije na balu, balkon-scena, rastanak u zoru, grobnica i veličanstveni silazak Romea po stepenicama do mrtve Julije pamte se kao antologijski prizori. Baš kao i prizori drugačijeg predznaka, poput duhovitog sluga Petra i Julijine dojilje, dobrih prizora mačevanja, smrti Mercuzija i Tibalda. Lakoća i elegancija pokreta imala je uvijek dopunu u izražajnosti mimike, a tehničko majstorstvo uvijek je bilo sredstvo za postizanje dramske uvjerljivosti zasićene emocionalnom iskrenošću.

Uspjehu je možda pripomogla i ondašnja situacija u Balletu, koju je Margareta Froman prometnula u prednost: malen ženski ansambl s odličnom Anom Roje te vrlo dobar muški ansambl (Lhotka, Harmoš, Jelinčić, Šparemblek, Podkovac, Zubčić, Poje, Reljić, braća Sertić, Bezjak, Poljaković), uz nekolicinu opernih pjevača u pojedinim ulogama. Upravo su solisti, oni na premijeri, kao i oni koji su se uključili kasnije, obilježili tu produkciju. Margareta Froman odabirala ih je pronicljivim okom. Svojom erudicijom i redateljskim sposobnostima, držeći se u partituri uvijek notnog teksta, i u baletu i u operi, nadograđivala je plesni pokret te pomagala protagonistima da ostvare snažan glumački izraz.

Julija je bila najdraža uloga Ane Roje za koju se priprema-la godinu dana. Na premijeri je bila dvostruko starija od lika kojeg je tumačila (rođena je 1909.), a Juliju će plesati još u Splitu osam godina poslije. Njezin partner Nenad Lhotka trinaest je godina mlađi od nje. Ta preobrazba zrele umjetnice u mladu djevojku, koja je još gotovo dijete, bila je nevjerovatna. Bila je Julija neizrecivo nježne, suptilne i profinjene interpretacije. Gledatelji su bili zadivljeni. Prema memoarima Oskara Har-moša, predstava je oduševila Belu i Miroslava Krležu koji je Anu Roje otada zvao *naša Julija*. Romeo Nenada Lhotke bio je snažno izgrađen, karakteriziran lik.

Kostimi Inge Kostinčer donijeli su duh renesanse i istaknuli karakteristike protagonista. Scenograf Vladimir Žedrin-ski imao je zadatak da nenametljivo podcrta vrijeme i mjesto radnje, što je realistički prikazao.

Fromaničinu verziju *Romea i Julije*, kao važnu stepenicu u sagledavanju značenja toga djela, jednog od središnjih bale-ta sa sadržajem 20. stoljeća, bilježe i ističu stručni inozemni baletni priručnici. Izvedba na gostovanju zagrebačke Opere u Londonu 1955. (sa Zlaticom Bašić Stepan i Sonjom Kastl u ulozi Julije) bila je jedna od prvih izvedbi na Zapadu.

LITERATURA

- *Repertoar hrvatskih kazališta*, knjiga prva i druga. 1990. Ur. i pr. Hećimović, Branko. Globus – Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti. Zagreb.
- *Repertoar hrvatskih kazališta*, knjiga treća. 2002. Ur. i pr. Hećimović, Branko. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – AGM. Zagreb.
- *Hrvatsko narodno kazalište 1894 – 1969*, enciklopedijsko izdanje. 1969. Zagreb.
- *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu 1860 – 1985*. 1985. Ur. Batušić, Nikola. Zagreb.
- *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu 1840 – 1860 – 1992*. 1992. Ur. Batušić, Nikola. Zagreb.
- *Muzička enciklopedija*, svezak 1-3; 1971. – 1977. Zagreb.
- *Leksikon jugoslavenske muzike*. 1984. Zagreb.
- *125 godina profesionalnog baleta u Hrvatskoj*. 2002. Ur. Kastl, Sonja; Martinčević, Jagoda. HDPBU. Zagreb.
- Rakić, Branka. 1982. *Jugoslavenska baletna scena 1950.-1980*. Sarajevo.
- Kovačević, Krešimir. 1960. *Hrvatski kompozitori i njihova djela*. Naprijed. Zagreb.
- Fotez, Marko. 1944. *Theatralia*. Zagreb.
- Đurinović, Maja; Podkovac, Zvonimir. 2004. *Mia Čorak Slavonska*. Naklada MD. Zagreb.
- Schopf, Davor; Mordej Vučković, Mladen. 2007. *Sonja Kastl, plesati znači živjeti*. Zaposlena d.o.o. Zagreb.
- Schopf, Davor; Mordej Vučković, Mladen. 2009. *Ana Roje*. Zaposlena d.o.o. Zagreb.



MLADEN MORDEJ
VUČKOVIĆ
I DAVOR SCHOPF

Original Ballets by Margareta Froman First Performed at Croatian National Theatre in Zagreb

Her Lost Works: *Gold* (1930), *The Devil and His Apprentice* (1931),
Imbrek with a Nose (1935), *Romeo and Juliet* (1948)



MLADEN MORDEJ
VUČKOVIĆ
AND DAVOR SCHOPF

Margareta Froman and Krešimir Baranović (1894-1975) began their collaboration right after her arrival in Zagreb. Baranović developed an interest in ballet, especially after the successful adaptation of Zajc's *Wedding Dance* (*Svatovac*) and its success in 1922. Baranović conducted the ballets choreographed by Margareta. Interestingly, in a matter of only two years after her arrival in Zagreb, she got acquainted with Croatian folk dances and skilfully adapted them, starting from *The Gingerbread Heart* (*Licitarsko srce*) in 1924, and afterwards, in many other stage pieces, including Gotovac's opera *Ero the Joker* (*Ero s onoga svijeta*) in 1935. *The Gingerbread Heart* and the final kolo – circle dance¹ from *Ero*, perhaps even *Wedding Dance*, have survived – in the sense of Froman's choreographies – almost an entire century thanks to ongoing performances, also because they lived to experience different sorts of recording, and thanks to occasional living people who still knew them. However, Boris Papandopulo's *Gold*, Fran Lhotka's *The Devil and His Apprentice* and Krešimir Baranović's *Imbrek with a Nose* – which could be reduced to the common denominator of the national music domain, as well as Sergei Prokofiev's *Romeo and Juliet*, are lost. Although their music is kept in sheets or has even been recorded, the ballets were not choreographically annotated or recorded and no one is left to remember them. For that reason, we don't know what they were like when they were created. Their value can only be assumed and their significance can only be learned about from newspaper articles of the time, essentially problematic because absolutely

¹ The most common form of traditional folk dance in Croatia

no attention was paid to the choreography. Other vanished pieces could include *Shadows* (*Sjene*) by B. Širola (1923), *Little Ida's Flowers* (*Cvijete male Ide*) by K. Baranović (1925), *Figurines* (*Figurine*, 1926) and *Dreams* (*Sanje*, 1934) by L. Šafranek-Kavić.

The ballet pantomime *Gold* by Boris Papandopulo (libretto: Ra Zema, the moniker of the composer's father Bela Pečić) was a real pain to everyone involved in its staging and reception. During rehearsals, the esteemed set designer Ljubo Babić quit, so this part of the production process had to be taken over by Tito Strozzi, in addition to directing. However, the first performance playbill doesn't list the names of set or costume designer.

Critics avoided expressing negativity about this unorthodox or for that period strange work, combining stage and concert, akin to modern impressionism; a more peculiar version of Stravinsky's *The Rite of Spring* in which, albeit less provocatively, the enormous sound massifs take it in turns with lyrical, static situations. The creating of *Gold* (composed in 1928-1929) testifies to the need of Croatian composers to refer to tradition, following new models, first of all Stravinsky. The dark, occasionally naturalist ur-sound of the piece dissolves towards the end into a rapturous musical tapestry of light and joy.

The first and the second part of the ballet, *Paradise* and *Earth*, differ in terms of concept and performance, form and structure, harmony and melody. *Paradise* is fantastic, unreal. Rhythm, chromatics, harmonious complexity, powerful sonic colours dominate. The second part, *Earth*, is simple, national, pastoral and diatonic. Out of primary, simple and often tonal elements, the composer achieves modern effects.



Gold was quite obviously a big and difficult stage and theatrical task. That is why the role of directing, closely associated with Margareta Froman's choreography, was to find a suitable expression for the composer's ideas and characteristically adapt to music and symbolical requirements.

The ballet *The Devil and His Apprentice* was composed by Fran Lhotka back in 1926, but didn't propose its staging. The script and the spoken libretto were written by the composer, music teacher and writer Zlatko Grgošević. The cheerful dance music style is in the national spirit, although it doesn't cover folk songs – each theme is, rather, a fruit of Lhotka's imagination. The music is luscious and bursting with a series of short motifs, brilliantly and glowingly instrumented, full of orchestral effects, striking rhythm and national colour. Before each scene, the action is narrated. Immediately one notices that the interpretation of events is unnecessary because the storyline is clear, but the performance of the great actress Mila Dimitrijević was thrilling and hence justified the narration.

The evening hosted the revival of the ballet *Figurines* by Lujko Šafranek-Kavić, first performed in 1926. Margareta Froman was listed as director. At that time choreography was not yet an established discipline, which is why it is unmentioned in many newspaper articles. Perhaps the description of Lhotka's fellow composer and critic Lujko Šafranek-Kavić in *Obzor*, on 12 June 1931, could lead us to imagine the dance: "However, since the work was consequently based on Croatian folk music, the composer managed in many places to replace his own ideas with well chosen citations or imitations of folk melodies. Again in close relation to dance music – which is scarce, because the

script required mostly pantomime – the best and rhythmically most expressive were the folk dances, different variations of wheel dances. Overall, frequent, lively music underlined the required on the one hand fantastic-grotesque and on the other common folk character very well and consequently." *The Devil and His Apprentice* was considered the original version of Lhotka's *The Devil in the Village (Đavo u selu)*, for which later, in 1935, the libretto, choreography and directing were created by Pia and Pino Mlakar.

Krešimir Baranović created based on the traits of Croatian folklore music, primarily from Hrvatsko zagorje, which powerfully drew and inspired him. His take on the Zagorje motifs created a particular combination of southern temperament and deadpan northern humour. He successfully constructs independent melodious ideas in the spirit of folklore, but without avoiding citations, which help him achieve atmospheres of specific local colour. After the extraordinary success of *The Gingerbread Heart*, this piece got a worthy counterpart in *Imbrek with a Nose* to fill an evening at the ballet, making it a sort of "Zagorje double bill".

Imbrek with a Nose is dominated by pantomime and in that respect it differs from *The Gingerbread Heart*. Here also the compositional and technical steps lean on the heritage of Ballets Russes and Stravinsky. The libretto was composed based on the folk tale of *Imbrek with a long nose*, and particular scenes were performed based on an old script by Goldoni. This is surely the reason for the storyline's major resemblance to the storyline of the ballet *La Fille mal gardée*.

▲
Gold, HNK Zagreb, 1930., Foto Tonka; Fototeka MKZ HAZU



MLADEN MORDEJ
VUČKOVIĆ
AND DAVOR SCHOPF

Baranović pays special attention to the orchestra. *The Gingerbread Heart* was instrumented for a large orchestra, whereas *Imbrek* was composed for a normal orchestra. As a brilliant expert in instruments and their specific characteristics, the effects he achieved were great. *The Gingerbread Heart* had eleven years previously been staged by Maksimilijan Vanka in a more folklorist style, however the set designer of *Imbrek*, Ljubo Babić, envisaged a fully stylised decor and costumes. The costumes were extremely lavish, made of the finest and most expensive materials, artistically stylised in the folk spirit, but inspired by the most luxurious Parisian and film magazines. In the sky, angels with gold wigs, shoes, glittery suits and wings floated. Peasants, 'uncles and aunts', wore gold and silver sequins, the entire ballet company wore stylised national costumes. To complete the grotesque, lifelike costumes of poultry and chickens were made.

Margareta adapted the overall choreography to the stylised set and costume design, not shying away from good and well-tested elements of modern shows which – as she was resented – didn't have much in common with the characterisation of Hrvatsko zagorje. However, she introduced many novelties and a high degree of imagination. Everything was set to correspond to the measure, musical accent and phrasing, tastefully, without improvisation.

Margareta Froman placed on the Zagreb stage everything she danced herself: Russian classical ballet, recent choreographies of Mikhail Fokin and Bronislava Nijinska, everything she learned and saw on her tours and everything from Sergei Diaghilev's Ballets Russes. She did not make only classical, but also modern ballets, with barefoot dancers, such as in Gotovac's *Ploughers* (*Orač*i). She choreographed a lot to the scores of Russian composers.

The Croatian first performance of *Romeo and Juliet* was one of the first productions of this work globally, after the

first performance in 1938 in Brno (often forgotten, choreographed by Ivo Vána Psota) and its renewal in 1947, as well as the famous Leningrad 1940 production by Lavrovsky and the 1946 Moscow version.

She poured her entire rich experience and knowledge of theatre into this piece. She consistently and painstakingly followed the original dramaturgical sequence of scenes (three acts, i.e. nine scene with an epilogue), but she did cut the music to a certain extent. With her own creativity she followed the emotional impact of music, whose *fortissimos* often don't accompany the large groups scenes, but rather express the inner emotions of static protagonists. For example, in the closing tomb scene, she accentuated the internal storyline and achieved great expressive force. This force made it possible for Margareta to create a realistic choreography, based on a classical background, but free from exaggeratedly stylised moves. The characters moved around the stage in a ballet manner, but naturally. The stage life reflected liveliness, diversity and plausibility of the musical translation of tragedy. She managed to imbue the piece with profound, immersive emotions. She cast her protagonists with a shrewd eye. Her knowledge and directorial prowess helped her to improve dance motion, always sticking to the sheet music, helping the protagonists accomplish a powerful acting expression.

Costumes designed by Inge Kostinčar imbued the performance with a renaissance spirit and underlined the protagonists' qualities. Set designer Vladimir Žedrinski had the task of unimposingly accentuating the time and place, which he portrayed realistically. Froman's version of *Romeo and Juliet*, as an important step in a re-examination of this work's significance as one of the central 20th century ballets, was noticed and recorded in foreign ballet dictionaries. The guest performance of Zagreb's Opera in London in 1955 was one of its first performances in the West.



◀
Krešimir Baranović i
Margareta Froman,
Arhiva M. Mordeja i D.
Schopfa

O režijskoj koncepciji baleta *Romeo i Julija*

Problem režijske postave i koreografije baleta *Romeo i Julija* bio je ne samo velik nego i zamršen. Trebalo je naći scensku sintezu između dva genijalna djela: između Shakespearove tragedije i muzike Prokofjeva, na osnovu dva umjetnička izraza naći treći. Naravno da bi sav rad bio olakšan, da iz Rusije stigao sadržaj baleta. Bez nje stajala sam pred zadatkom, da sama stvorim i dramaturški plan djela i baleta-scenarija, te da oboje povežem s glazbom, koja je napisana u formi pojedinih brojeva. Prokofjev je te brojeve nazvao vrlo lakonički: Romeo, Ulica se budi, Svađa, Julija sama, Dadilja, Lorenzo itd.

Te kompozitorove indikacije, premda dragocjene, u konkretnom slučaju na režijsku postavu u Zagrebu baleta *Romeo i Julija* predstavljaju i stalnu opasnost da se čitava obradba scenarija ne razvije u neželjeni oblik baletnog divertismana. U takvom slučaju naravno da bi vizuelna scenska realizacija potpuno iskrivila zamisao djela, svu veličajnost zatvorene kompozicije, koja postoji i u tragediji renesansnog dramatičara i u glazbi sovjetskog kompozitora. Trebalo je dakle tu muzičku formu brojeva koristiti vrlo oprezno, tražiti u samom djelu Shakespeara i u čitavoj kompoziciji Prokofjeva one akcidente, koji se provlače kroz cjelinu kao dominantni, koji tako određuju osnovnu arhitekturu vizuelno-baletske realizacije.

Pa ipak u mršavim kompozitorovom indikacijama kao i jedinoj pomoći za prvu režisersku misao, nalazio se potreban kompas, da se odmah ispočetka ne zaluta na stranputicu. U lakoničkim nazivima brojeva pojedinih muzičkih partija našla sam, nakon duljeg studiranja, prvu ideju režijske postave, onu, dakle, potku, bez koje se svaka režija bilo kojeg kazališnog djela nužno pretvara u improvizaciju.

Trebalo se odlučiti ili postaviti balet s velikim ansamblom u prvom planu ili posebno istaknuti protagoniste i time razra-

diti u detalju svu tragičnost i veličinu njihove ljubavi. Da li poći u širinu velikih historijskih slika ili ljubavni odnos između Roma i Julije razraditi do intenziteta besmrtnih Shakespearovih stihova? Odlučila sam se za posljednje. No odlučivši se za tu režijsku koncepciju, trebalo je obratiti svu pažnju i onim malim poetsko-lirskim i grotesknim epizodama, koje ispresecaj glavnu liniju djela, te mora ne samo humor na sceni, nego u svom ritmičkom nizanju rastvaraju sliku bogatog renesansnog vremena, u kojem se zbiva radnja. Upravo te scene, te epizode spasavaju slobodno razvijanje osnovnog ljubavnog odnosa glavnih protagonista od opasnosti vanvremenske simboličnosti, one stvaraju onu potrebnu scensku realnost i životnu istinitost čitavog djela.

No režijska ideja još uvek nije režija. Za razradu režijske zamisli nije mi preostalo ništa drugo no Shakespearov tekst i muzika Prokofjeva. Ne, to nije malo! – Poslije intenzivno čitanja Shakespearove tragedije, ja sam polazeći kroz prekrasnu, sadržajnu glazbu Prokofjeva sve više i sve češće upravo u njoj osjećala sav Shakespearov tekst. Svu njegovu veličinu, zvonkost i idejnost. U takvom radu, na bazi muzike, tražeći čitavo vrijeme odjeke pojedinih kompozitorovih zamisli u nepresušnom rezervoaru svježih Shakespearovih stihova, ja sam počela da slobodno razvijam svoju režijsku koncepciju, vjerujući da se neću iznevjeriti ni Shakespearu ni Prokofjevu u svom radu. I mislim, da se nisam prevarila. Muzika Prokofjeva sadrži u sebi precizne portrete: karakterizacija likova na sceni bila mi je tako olakšana. No to ne znači, da ta karakterizacija nije muzički bogata, da ona ne traži bogatu ekspresivnu moć interpretacije svakog izvodioca.

Zadržimo se samo na Juliji i Romeu. Kako ih je shvatio Prokofjev, kakvi su oni u Shakespearovom tekstu? Prokofjev

je Juliju stavio u prvi muzički plan i oko nje razvio nekoliko tema, koje karakteriziraju njene emocije i raspoloženja. U toj karakterizaciji Julije dostigao je svoja najveća muzička ostvarenja, koja predstavljaju najviše domete savremene muzičke umjetnosti. Već prvi nastup Julije otkriva bogatstvo njegove muzičke invencije. Odmah na početku, prvu njenu pojavu prate tri muzičke teme, koje ocrtavaju lik vesele, nestašne djevojke dubokih osjećanja. Teme su vješto i duhovito isprepletane i stvaraju jasna psihološki lik. Od te nastupne precizne skice, Prokofjev, kroz razvoj radnje, gradi novim motivima pun lik svoje junakinje: Julija je čitavo vrijeme u razvoju, ona muzički raste. Prvim crtama u toku radnje nadolaze nove, plasticitet se pojačava: nestašni, prpošni akcenti zasjenjeni su strasno-tragičnim tonovima. Od djevojke postaje Julija žena, koja se bori za svoju ljubav: veličanstvena dramatska himna slobodi ljubavi renesansnog dramatičara našla je u muzici Prokofjeva svoj adekvatan izraz.

Međutim, u muzičkom crtanju karaktera Romea, Prokofjev je mnogo siromašniji od Shakespeara. Mladenačka strastvenost, živo naglašena u tekstu tragedije, svedena je u muzici

Prokofjeva u mnogo mirniju muzičku karakterizaciju. Ta disharmoničnost između teksta tragedije i muzike, kao i problem da se na osnov takve muzike ostane vjeran dramaturški snažnoj razradi odnosa između Romea i Julije, kako ga je ovjekovječio Shakespeare – stavljali su pred režiju posebne zadatke.

Prvo, trebalo je osobito paziti na raspodjelu protagonističkih uloga. Drugo, trebalo je u koreografiji odlučiti se na osnovni stil. Sama metoda rada najbolje će ilustrirati bit problema. Umjesto da se kruto pridržava pravila klasičnog baleta u radu s protagonistima, režija je u toku svog pokusa težište položila na to, da se u skladu muzike Prokofjeva s kretnjama ne izgubi suština dramsko-lirskog teksta Shakespeara. U pojedinim scenama tražilo se od izvodilaca da govore Shakespearove stihove, kretanja je postala logička ekspresija riječi. I što se dogodilo? U daljnjoj konkretizaciji, u daljnjoj stvaralačkoj sintezi, kretanje – sada bez riječi – progovorile su. Između baletne izvedbe, muzike i teksta bijaše postignut sklad.*

*Scena, časopis za kazališne probleme, Zagreb, jesen 1950, br. 1, str. 139; urednik Marijan Marković.

05

MARGARETA FROMAN



◀
Romeo i Julija, HNK Zagreb, 1948., solisti Ana Roje i Nenad Lhotka, foto: Mladen Grčević; Arhiv M. Mordeja i D. Schopfa

On the Director's Concept of a Ballet *Romeo and Juliet*



The problem of staging and choreographing the ballet *Romeo and Juliet* was not only great, but also complicated; a theatrical synthesis between two genius parts – Shakespeare's tragedy and Prokofiev's music – had to be found, a third artistic expression had to be forged out of these two. Naturally, things would have been much easier if the ballet structure had arrived from Russia. Without it I was faced with a task to create both a dramaturgical layout of the piece and the ballet script all by myself, and then to connect both to music, which was written in the form of individual suites and numbers. Prokofiev named the numbers quite laconically: *Romeo, The Street Awakens, The Quarrel, Juliet Alone, The Nurse, Laurence* etc.

Such composer's indications, albeit valuable, in our specific case of directing and staging the ballet *Romeo and Juliet* in Zagreb presented an ongoing threat of developing the entire script into an unwanted form of a ballet divertissement. In such case, the visual staging would inevitably completely distort the idea of the work, all the glory of the circumscribed composition, which exists both in the renaissance playwright's tragedy and in the Soviet composer's score. We had to, therefore, use this number structure very carefully, seek in Shakespeare's work and in Prokofiev's entire composition the accidents dominantly spanning the totality of the piece, thus defining the basic architecture of the visual-ballet execution.

Nevertheless, the composer's meagre indications as the only thing supporting the initial directorial concept did include the necessary guidelines, so that one is not left stranded right at the beginning. In the laconic numbers of individual suites I found, after painstaking deliberation, the first idea for a concept, the backbone without which any directing of a stage piece inevitably turns into improvisation.

A decision had to be made whether to stage a ballet with a large company in the fore or to put the protagonists in the limelight and accentuate in detail all the tragedy and grandeur of their lives. Should we resort to the entire extent of grand historical imagery or elaborate the relationship between *Romeo and Juliet* to the level of intensity of Shakespeare's immortal lines? I opted for the latter. However, taking this road meant paying all the attention to the tiny poetic-lyrical and grotesque episodes that circumscribe the main line of the action, entailing more than just humour on the stage, but also in their rhythmical sequence dissect the image of the rich renaissance era in which the plot is set. It is these scenes, these episodes that shelter the free development of the fundamental love between the protagonists from the danger of timeless symbolism, it is them that create the necessary theatrical reality and vibrant veracity of the entire work.

However, a directorial concept is still not directing. To devise a directorial concept I had nothing to hold on to except Shakespeare's text and Prokofiev's music. No, that's not little! – After a careful reading of Shakespeare's tragedy, going through Prokofiev's magnificent, encompassing music, I increasingly felt in it all the minutiae of Shakespeare's lines. All its grandeur, melody and conceptuality. In such work, based on music, seeking all the time the echoes of the composer's individual thoughts in the infinite fountain of Shakespeare's lines, I began freely to develop my directorial concept, believing I would not fail either Shakespeare or Prokofiev in my work. And I believe I'm not mistaken. Prokofiev's music contains precise portraits, which made characterization on the stage so much easier. On the other hand, this does not mean that such characterization



is not musically opulent, that is does not require an expressive power of interpretation from each performer.

Let us focus a bit on Juliet and Romeo. How did Prokofiev see them, what are they like in Shakespeare's text? Prokofiev placed Juliet in the musical foreground and developed several themes around her, characterizing her emotions and moods. In this characterization of Juliet he made his greatest musical achievements, representing the highest peaks of contemporary music art. Juliet very first appearance reveals the plenitude of his musical invention. Right at the beginning, her appearance is accompanied by three musical themes, denoting a character of a cheerful, mischievous girl of deep emotions. The themes are skilfully and humorously intertwined and create a clear psychological character. Starting from this initial minute sketch, Prokofiev, developing the storyline, adds new motifs to replenish his heroine: Juliet is constantly evolving, growing musically. The initial traits are added new ones along the way, the volume increases: the mischievous, carefree accents are clouded by passionate and tragic tones. The girl Juliet becomes a woman fighting for her love: the renaissance playwright's magnificent dramatic ode to the freedom of love found a suitable counterpart in Prokofiev's music.

However, in his musical portrayal of Romeo, Prokofiev is much scarcer than Shakespeare. Youthful passion, so vibrantly highlighted in the play, is reduced in Prokofiev's music to a much stiller musical characterisation. This disharmony between the tragedy's text and music, as well as the problem of staying true to a dramaturgically powerful analysis of Romeo and Juliet's relationship, as Shakespeare eternalised it, based on such a score, posed significant demands before the director.

First, one should pay particular attention to the casting. Second, the basic choreographic style should be decided on. The very work methodology will best illustrate the essence of the problem. Instead of rigidly adhering to the rules of classical ballet in work with the protagonists, during rehearsals the director put special focus on keeping the essence of Shakespeare's dramatic-lyrical text in pairing Prokofiev's music with movements. In particular scenes the performers were asked to recite Shakespeare's lines, making movements a logical expression of words. So, what happened? In further concretisation, in further creative synthesis, the movements – now wordless – *spoke up*. Between the ballet performance, music and text a balance was achieved.*

* *Scena, časopis za kazališne probleme*, ed. Marijan Marković, Zagreb, autumn 1950, no. 1, p. 139

▲
Romeo i Julija, HNK Zagreb, 1948.,
foto: Mladen Grčević;
Arhiv M. Mordeja i D.
Schopfa



Sjećanja na Margaritu / razgovori sa svjedocima vremena

06

MIHAELA
DEVALD
ROKSANDIĆ

„U baletnoj dvorani susrela sam male, dobro uhranjene kratkonožne djevojke koje su nešto vježbale. Koreografija se sastojala od mnogo klanjanja, afektiranja i smješkanja. Muškaraca u baletu uopće nije bilo. Umjesto klavirske pratnje vježbe i probe u dvorani pratio je jedan duhom odsutni violinist.”¹

Margarita Froman nesumnjivo je jedna od najznačajnijih ličnosti u povijesti hrvatskog baleta. Prema Maji Đurinović, upravo njezin dolazak u Zagreb u siječnju 1921. te cjelokupno umjetničko djelovanje koje je nakon toga uslijedilo možemo promatrati i kao onaj pravi početak razvoja baletne umjetnosti u Hrvatskoj². Naime, iako je kao službeni početak baleta u Hrvatskoj odabrana 1876.³, ipak su „tek za Margarite Froman, odgojem publike i obrazovanjem novih, domaćih generacija plesača postavljeni čvrsti temelji hrvatskoj baletnoj umjetnosti”⁴. Tek je, dakle, sjeme koje je posadila Margarita urodilo neprekinutim umjetničkim trajanjem te se zagrebački, a i hrvatski balet, od tog vremena pa sve do danas nastavio postojati razvijati. Prema riječima Elize Gerner: „Nema sumnje da bi oni (Fromanovi op. a.) bili prihvaćeni u bilo kojoj sredini Europe ili Amerike, ali Margarita je vezala svoj život za Zagreb

i HNK i danas možemo slobodno reći da je Zagrebački balet digla na nivo kakav nisu imale ni velike svjetske metropole.”⁵

Kako bih dobila što bolji uvid u to uzbudljivo vrijeme baletnih početaka, intervjuirala sam svjedoke, ali i sudionike tog vremena, balerine Maju Bezjak, Beatu Domić, Zlaticu Stepan te Đurđicu Ludvig koje su bile Margaritine učenice, kao i koreografa Milka Šparembleka, koji je plesao u nekim od Margaritinih najznačajnijih koreografija. Nadalje, Sonja Kastl, Margaritina učenica, a kasnije prvakinja i prva ravnateljica zagrebačkog Baleta ustupila mi je neke pisane materijale koji su nastali upravo kao sjećanje na Margaritu Froman i njezinu umjetničku ostavštinu. Svi moji sugovornici su se pozivu na razgovor odazvali s velikim zadovoljstvom, u nadi da će se Margariti i na ovaj način vratiti zasluženo mjesto u hrvatskoj povijesti, te nisu skrivali osjećaje koje gaje prema toj velikoj umjetnici. Jer, Margarita je, osim na povijest, utjecala i na njihove sudbine! Ovaj će se tekst zato u manjoj mjeri baviti faktografijom i kronologijom događaja te će progovarati iz subjektivne perspektive mojih sugovornika. Postoji objektivna mogućnost da njihova sjećanja ponegdje i odudaraju od povijesnog slijeda, no ona su još uvijek vrlo živa i mnoga od njih detaljno govore o prošlim vremenima na osoban i izrazito šarmantan način. Margaritina plesačka karijera završavala je otprilike baš u vrijeme ranog djetinjstva mojih sugovornika, pa se oni Margarite kao balerine, na žalost, ne sjećaju. Međutim, svjedočili su njezinu pedagoškom radu te su je neki od njih upoznali još kao djeca pohađajući satove baleta u plesnom studiju Dječjeg carstva, organizaciji koja je okupljala svu dje-

◀ Studio M. Froman, 1930-e, foto: Đuro Janeković; vlasništvo Muzeja za umjetnost i obrt

◀◀◀ Đurđica Ludvig, 1938.; privatna arhiva

◀◀ Norveški ples, Beata Domić Devčić u kostimu Margrete Froman, privatna arhiva

◀ Zlatica Stepan kao Julija, 1949.; privatna arhiva

1 Gerner, Eliza. 1988. *Oteto zaboravu*. Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa. Zagreb. 73.

2 Đurinović, Maja. 8. studenoga 2017. Tema u pet varijacija. *Plesnascena.hr*. <http://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=2121> (pristupljeno 14. 10. 2020.)

3 Kao službeni datum početka baletne umjetnosti u Hrvatskoj uzet je 4. studeni 1976., kad je na prazidbici opere *Nikola Šubić Zrinjski* izvedeno nekoliko plesnih brojeva za koje je koreografiju postavila Ivana Freisinger. Taj datum se od 2003. slavi i kao Dan hrvatskog baleta.

4 Đurinović, Maja. 2017. Op. cit.

5 Gerner, Eliza. 1988. Op. cit. 73.

cu koja su se željela baviti umjetnošću⁶. U tom smislu ovaj tekst kreće od 1939., u vrijeme kad Margarita Froman dolazi u Dječje carstvo i preuzima baletni studio te zamjenjuje Mercedes Goritz Pavelić.⁷

**DJEČJE
CARSTVO
– MJESTO
BALEJNIH
POČETAKA:**
— Umjetnička organizacija Dječje carstvo od svojeg osnutka 1935. postaje pravo utočište za svu djecu koja su se željela baviti umjetnošću. Upisujući se u baletni studio, Maja Bezjak prvi put susreće Margaritu Froman.

Maja Bezjak: „Upala sam u grupu djevojčica koje su već pohađale te satove. Sjećam se kako je preda mnom stajala dama kratke, kovrčave, brončano ofarbane kose, širokih, jako narumenjenih jagodica lica, žilavih mišićavih nogu... i promatrala me od glave do pete. Postavila me na štangju između ostalih djevojčica koje su već bile napredne. Klas je otpočeo nekim čudnim jezikom prepunim francuskih riječi s jakim ruskim akcentom... Madame Froman pokazivala je pokrete koje pokušavam imitirati poput ostalih djevojčica... i po intuiciji savladavam pozicije nogu, puteve ruku, razne korake i uplovljavam u svijet baleta...”

Jedno od važnijih sjećanja mojih sugovornika vezano je za predstavu *Orašar* koju je Margarita napravila s polaznicima Dječjeg carstva, a koja je izvedena 19. svibnja 1940. U kritika-ma tog vremena piše kako je „sam balet rađen po mjeri dječje mašte, a sama koreografkinja je uspjela još jednom pokazati svu svoju moć i znanje vrsnog baletnog pedagoga. Iz djece je znala izvući ono najbolje u njima te ih pokazati u najboljem svijetlu⁸.” Moja sugovornica Beata Domić u tom je *Orašaru* plesala Vilu, i to u dobi od samo deset godina.

Beata Domić: „Imala sam tada deset godina i plesala sam tu Margaritinu verziju *Orašara*. Margarita je priču malo prilagodila... ali bilo je tu i miševa i vojnika, bila je i Klara, bio je i Božić i *divertissman* u 2. činu...”

6 Dječje carstvo bila je poluprofesionalna umjetnička udruga, osnovana 1935., koja se bavila umjetničkim stvaralaštvom djece. Osnovao ju je glumac i redatelj Tito Strozzi da bi mu se nešto kasnije priključio i Mladen Širola, a obojica su imala svoj umjetnički *alter ego* te su bili poznati i kao Car Pričalo i Veliki vezir. U Dječjem carstvu polaznici su se mogli baviti glazbom, plesom, lutkarstvom i dramskom umjetnošću te su nedjeljama izvodili predstave u Hrvatskom narodnom kazalištu (Bogner Šaban, Antonija. 1994. *Tragom lutke i pričala*. AGM. Zagreb. 117.) Prema riječima Beate Domić, Dječje carstvo bila je famozna univerzalna organizacija u kojoj se učio balet, gluma, glazba, sve moguće umjetnosti, koje su podučavali pravi profesionalni visokocijenjeni učitelji.

7 Bogner Šaban, Antonija. 1994. Op. cit. 158.

8 Sporiš, Mirna. 23. veljače, 2017. Mala vila sa starog plakata. *Plesnascena.hr*. <http://plesnascena.hr/index.php?p=article&id=2024> (pri-stupljeno 17. 10. 2020.)

U svojoj knjizi *Na vršcima prstiju* Maja Bezjak prisjetila se i ovog događaja.

Maja Bezjak: „Kako mi je balet išao sve bolje i bolje to sam odmah nastupala u tri različita plesa, za koje je mama šivala kostime po točnom nacrtu. Bila sam sva obuzeta plesom i jurila na probe koje su se održavale u Crnatkovoju ulici u velikoj dvorani vatrogasaca. Vrhunac uzbuđenja bila je objava da ćemo taj balet izvoditi u Hrvatskom narodnom kazalištu i da će premijera biti navečer. Još i sada pamtim uzbuđenje ulaska u tu divnu zgradu kroz portu za umjetnike. Zapahnuo me miris kulisa, šminke, zvuci ugađanja orkestra, (...) užurbanost i nervoza koju uvijek stvara taj čudesni svijet...”⁹

Zanimljivo je što kritike predstavu tretiraju kao pravu profesionalnu izvedbu bez obzira na to što ju izvode djeca. Dapače, iz njih iščitavamo da se rad djece u Dječjem carstvu prati sustavno i kontinuirano. Tako u Jutarnjem listu piše kako je npr. „Sonji Kastl dana prilika da u ulozi Orašara ponovno dokaže koliko ima glumačkog dara, a usporedo je potvrdila i svoj plesni talent, dok se kao Vila istakla Beata Domić, koja svakako spada u prve redove ovog plesnog studija¹⁰.”

Maja Bezjak se također prisjeća odjeka dječjeg *Orašara* i svega onoga što je djeci taj nastup značio. Živjelo se sve siromašnije, pa je nastupanje u predstavama postalo bijeg od stvarnosti koja je postajala sve surovijom.

Maja Bezjak: „Izvanredan uspjeh te predstave koju je Margarita Froman tako sjajno prilagodila djeci, a da ništa od izvorne verzije baleta nije zanemareno, bio je poticaj za sve nas. Ta je velika dama naše baletne umjetnosti znala stvarati ples i iz svakog sudionika izvlačiti ono najbolje, a djeca su to slijedila. Bila je moja velika sreća da sam tih dana imala duševnu preokupaciju, što sam mnogo radila s ogromnim veseljem i nisam ni opažala da živimo sve oskudnije, da mi mama više ne može kupiti cipele (...)”¹¹

Beata Domić: „(...) ali i danas mi je nejasno kako smo bili u stanju naučiti, zapamtiti tu koreografiju, staviti to u muziku, prvi put se susresti s velikim orkestrom, jer nama je svirao pravi operni orkestar! To je sve bilo jako profesionalno, s puno publike, a mnoge generacije koje su dolazile na te predstave spominju kako su u djetinjstvu imale tu školu koja ih je čak i usmjeravala.”

Te iste godine Margarita Froman u Hrvatskom narodnom kazalištu postavlja *Labuđe jezero*¹². To je ujedno i prvi pokušaj

9 Bezjak, Maja. 2007. *Na vršcima prstiju*. Kašmir promet. Zagreb. 67.

10 Sporiš, Mirna. 2017. Op. cit.

11 Bezjak, Maja. 2007. Op. cit. 67.

12 *Labuđe jezero* u koreografiji i režiji Margarite Froman premijerno je izvedeno 20. studenoga 1940. Glavne uloge plesali su Olga Orlova u

postavljanja integralnog *Labuđeg jezera* kojeg je zagrebačka publika dotad imala prilike vidjeti samo u fragmentima. Kako bi popunila ansambl, Margarita u predstvu poziva i polaznice baletnog studija Dječjeg carstva. Beata tako dobiva priliku plesati ulogu malih labudova u 2. činu.

Beata Domić: „Bilo to je za današnje pojmove i smiješno i prekrasno... Npr. ja sam plesala *pas de quatre* ali, s obzirom na to da smo imali samo dvije balerine, to su bila dva mala labuda. U ono vrijeme nitko nije znao da bi to trebale plesati četiri plesačice! Naime, Margarita je bila vrlo mudra... imala je kadar koji je imala i kojemu je prilagođavala koreografije. Fromanica je svima vrlo inteligentno postavljala one korake koje su mogli izvesti. Nikada nije radila eksperimente; nije im dala plesati nešto što ne mogu kako se ne bi osramotili. Koreografirala je i prema nečijoj figuri, stasu i mogućnostima...”

RATNE GODINE – RAZDOBLJE NAKON DJEČJEG CARSTVA

— S promjenama političkih prilika 1941. mijenja se dotad stabilan položaj Margarite Froman na hrvatskoj umjetničkoj sceni. Cijenjena balerina i koreografkinja, koja je do tog trenutka već bila etablirana kao značajna umjetnička ličnost, biva smijenjena s dužnosti voditeljice baleta ili, ljepše rečeno, službeno umirovljena.

Beata Domić: „Sjećam se da je Margarita Froman na početku rata, zbog određenih političkih razloga, bila u lošijem položaju nego prije. Naime, zamjeralo joj se što je Ruskinja, a Rusi su u tom ratu za NDH bili neprijatelji i ona je postala nepoželjna te su je malo ‘stavili na led’. Dakle, nije bila baš proganjana, bila je živa i zdrava, imala je u to vrijeme već pedesetak godina, živjela je na Trešnjevci sa svojom sestrom Olgom i patila je od išijasa. Uglavnom, u to je vrijeme prestala raditi i njezina je aktivnost malo splasnula.”

Margarita je 1941. kratko premještena u Osijek. Ipak, s vremena na vrijeme dolazi u Zagreb te u svojoj kući nastavlja držati satove baleta.

Sonja Kastl: „Povremeno je dolazila u Gredičku ulicu na zagrebačkoj Trešnjevci, gdje je imala svoj privremeni studio. Mi (Nevenka Biđin i ja) smo neumorno, usprkos pištanju sirena za uzbunu, dolazile na satove gdje smo uz pratnju klavira sestre Olje (...) redovito vježbale.”

Beata Domić: „Sjećam se da je tada u prizemlju svoje kuće držala satove baleta. To nije bio veliki prostor, ali ionako nismo

uloži Odette/Odilie i Zvonimir Pintar u uloži Kraljevića. Dirigent je bio Đorđe Vaić. (125 godina profesionalnog baleta u Hrvatskoj: recentni trenutak profesije. 2002. Ur. Kastl, Sonja; Martinčević, Jagoda. Hrvatsko društvo profesionalnih baletnih umjetnika. Zagreb. 46).

radili nešto spektakularno, malo *pliéa, tendua, pas de bourrée... balance...* Kad je riječ o plaćanju, sjećam se da sam joj svaki put nosila jednu košaricu u koju bi mama stavila teglu pekmeza, nešto hrane, jer mora da je gđa Froman tada vrlo teško živjela. Živjela je sa sestrom Oljom, koja joj je vodila kućanstvo, ali koja je bila i vrsna, vrsna pijanistica.”

Godina 1941. donosi naprasno zatvaranje Dječjeg carstva. „Tek što je sezona 1941/1942 započela (...) u Hrvatsko dječje carstvo, 29. rujna 1941. godine stiže službeni dopis bez potanijih objašnjenja o njegovu ukidanju.”¹³ Međutim, veza s djecom koja su ga pohađala nastavlja se kroz novoosnovanu Umjetničku školu ustaške mladeži. Prema Bogner Šaban „Hrvatsko dječje carstvo 1942. godine zamjenjuje Kazalište umjetničke škole ustaške mladeži te se većina dječjih predstava i dalje izvođi”¹⁴. Uz Tita Strozija i Mladena Širolu, i Margarita Froman nastavlja raditi s djecom.

Beata Domić: „Umjetnička škola ustaške mladeži počela je djelovati u Nikolićevoj (današnjoj Teslinoj) ulici, gdje je današnji ZKM. Svi mi koji smo nekada išli u Dječje carstvo vjerno smo krenuli u tu Umjetničku školu... To je bila kao nekakva omladinska organizacija i tu su Fromanici dali mira i pustili je da radi. Moram reći da iz tog razdoblja jako dobro pamtim njezina brata Maksa¹⁵ koji je radio s nama jer se Margarita već i zbog godina bila malo umorila.”

Đurđica Ludvig: „Margarita je s nama radila u Umjetničkoj školi, koja je došla nakon Dječjeg carstva. Tada sam već imala osam godina i sve mi je ondje bilo jako lijepo, kako to već može biti djevojčici koja voli plesati. Radila je s nama puno dječjih predstava... sjećam se *Crvenkapice* u kojoj sam igrala leptira, zatim *Tri djevojčice* u kojoj smo plesali nekakav valcer, i sve je to bilo jako zgodno napravljeno. ‘Kostime za predstave šivali smo sami, meni je šivala teta, čak mi je i šlapice presvlačila tkaninom da budu iste boje kao kostim. U Zagrebu je u to vrijeme bio jedan postolar koji je znao izrađivati špice. Još uvijek čuvam moje prve špice!’¹⁶”

Rad u Umjetničkoj školi u mnogočemu se razlikovao od baletnog školovanja kakvo danas poznajemo. Margarita i njezin

¹³ Bogner Šaban, Antonija. 1994. Op. cit. 169.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Maksimilijan Petrovič Froman, plesač i brat Margarite Froman. „Angažiran u Zagrebu 1921. godine kao solist, pridonoseći uz svoju sestru Margaritu, razvitku hrvatskog baleta. Karijeru je nastavio u Sjedinjenim američkim državama.” (Bogner Šaban, Antonija. 1994. Op. cit. 161.)

¹⁶ Puk Tomić, Lovorka. 19. studenoga 2019. Lirska pojava Male balerine. *Plesnascena.hr* <https://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=2381> (pristupljeno 14. 10. 2020)



MIHAELA
DEVALD
ROKSANDIĆ

brat Maks nastavili su raditi s djecom, ali ne više cjelovečernje balete kao što su radili ranije u Dječjem carstvu.

Beata Domić: „Nismo imali dresove kakve danas imaju plesači. Ja sam vježbala u školskoj kuti koju sam bila prerasla. Sjećam se da Margarita nije više koreografirala cjelovečernje balete u kazalištu, nego smo imali velike revijalne programe, nešto što bi danas mogli nazvati baletna večer. Plesala sam tzv. Poppyjevu *Suitu*, imala sam već trinaest, četrnaest godina, zatim Baranovićeve *Svatovac* pa Griegov *Norveški ples...* Čak mi je dala svoj vlastiti kostim za tu prigodu! Nažalost, od svega toga ostala mi je samo fotografija jer je moja mama od tog kostima napravila zavjese!”

**PLESNOST
KAO
PRIMARNI
FOKUS
MARGARITINA
PEDAGOŠKOG
RADA** — „Ona nije teoretizirala i mudrovala. Sva rješenja bila su plod njezina talenta, intuicije i duha, izvirala su na licu mjesta, spontano, logički i nadahnuto. Tiho i organizirano su tekli njezini pokusi. Tu i tamo čuo bi se neki glasnjivi uzvik: ‘*vot eto*’, ‘*tak, tak*’, ‘*harašo*.’”¹⁷ Na početku svoje izrazito bogate karijere i Milko Šparemblek surađivao je s Margaritom. U razgovoru koji smo vodili on smješta njezin rad u povijesni kontekst te ju promatra kao osobu „koja u sebi nosi i objedinjava tu sjajnu prošlost ruskog kazališta”.

Milko Šparemblek: „Ipak, ona je kao i svi ostali članovi Ballets Russes započela nešto veliko i nastavila dijeliti svoje znanje. Ta cijela ekipa je bila vrlo sposobna i vrlo ambiciozna i može se reći da su zauzeli čitav svijet. Postavljali su te svoje stare balette koji su s vremenom propali. Iz postavljanja u postavljanje to se sve malo-pomalo ofucalo i izgubilo se ono najbolje. Ipak, Margarita je bila u grupi najboljih, zajedno s jednim Nižinskim... oni su svi, u neku ruku, bili budući mitovi...”

Sonja Kastl: „Imala sam sreću plesati u mnogim njenim koreografijama koje, iako teške, djelovale su tako lagane. Bile su naime postavljene logično. Koraci i kretnje preljevali bi se iz jednog takta u drugi, s poveznim koracima koji su se sami nametali. Rekli bi ‘bilo je sve tako *tancovalno*’. Margarita je u koreografskom radu više pazila i pridavala veliku važnost sadržaju pokreta i izražajnosti, slijedila je muzičku frazu i njene zakonitosti i tek nakon dovršenja postavljenog uslijedilo je tehničko ‘čišćenje’. (...) Ne sjećam se da je često prekidała probe. Bilo joj je stalo da se mnogo puta bez zaustavljanja prođe scena zbog dobivanja kondicije.”¹⁸

Kad se govori o Margaritnu pedagoškom radu, kod kojih se sugovornika proteže teza da je Margarita ipak bila bolji kore-

ograf nego pedagog. Prema Šparembleku „pedagogija ju nije zanimala uopće, to je sve bilo usput, a nije bilo ni ljudi...” Maja Bezjak tvrdi slično osvrćući se na prilike koje je Margarita zatekla došavši u Zagreb.

Maja Bezjak: „Došavši u zagrebačko kazalište Margarita je morala prvenstveno osposobiti i odgojiti plesače, stvoriti kako tako sposoban baletni ansambl s kojim bi mogla početi ostvarivati svoje koreografske zamisli i to u jednoj društveno konzervativnoj i malograđanskoj sredini. Nije bilo velikog priliva ili odabira fizički predisponiranih, potencijalnih balerina, a pogotovo muških plesača. Ona je morala uložiti veliki trud da u kratko vrijeme oformi relevantnu trupu koja je s njom kao primabalerinom uspjela izvoditi plesne ulomke u opera-ma i prvim baletima... Tu se negdje u vremenskom tjesnacu i brzini pogubila i žrtvovala pedagoška postepenost i tehnička čistoća. Tada je naprosto bilo važno što prije proplesati!”¹⁹

Osvrćući se na konkretne metode koje je primjenjivala u radu s plesačima i izravan ljudski kontakt koji je s njima ostvarivala, moji se sugovornici prisjećaju:

Milko Šparemblek: „Sve je jako skromno pokazivala, više je govorila nego pokazivala. Bila je vrlo prijatna i fina gospođa. Ono što je tražila od ljudi nije bilo više od onoga što su oni u tom trenu mogli napraviti.”

Maja Bezjak: „Način na koji je Margarita Froman osposobljavala djecu da savladaju osnovne baletne korake, bez pret-hodnog postavljanja tijela po svim pravilima klasične tehnike, svodio se uglavnom na imitaciju koraka koje je pokazivala na satovima. Tako nas je osposobila da što prije razvijemo svoju plesnost. Upravo to poticanje *tancovalnosti* i zanos koji je razvijala kod djece, ne opterećujući ih strogim zakonima baletne tehnike, bila je najupečatljivija odlika njezina koreografskog rada.”

Sonja Kastl: „Za razliku od ostalih, unosila je u ples dušu i osjećaje. Manje je pazila na tehničke bravure, koje je prepustala baletnim majstorima, te nas je upućivala u radosti plesa, učila nas glumačkim finesama i nečemu što je nazivala *tancovalnosti* ili plesnosti.”

Beata Domić: „Pa, vrlo subjektivno gledajući, ona je mene voljela... Međutim, bila je suzdržana osoba i nije se emotivno otvarala. Osjećala sam da sam joj draga, ali nisam se puno time zamarala, bilo mi je važno da mi je rekla ‘*harašo*, lijepo, dobro’, dakle, da mi je dala neku vrstu pohvale.”

¹⁷ Gerner, Eliza. 1988. Op. cit. 74.

¹⁸ Kastl, Sonja; Martinčević, Jagoda. 2002. Op. cit. 64.

¹⁹ Bezjak, Maja. 1979. Baletna umjetnost u Hrvatskoj. *Prolog* 41/42. 90.

ROMEO I JULIJA – NAJZNAČAJNIJA PREDSTAVA MARGARITINA OPUSA — U svojoj koreografskoj karijeri Margarita Froman postavila je više desetaka baleta, kao i mnogo kraćih programa. Ipak, Margaritin *Romeo i Julija* predstava je koju su moji suradnici najviše istaknuli. Iako neki od njih tvrde da je Margarita Froman prva u svijetu postavila tu predstavu, to nije točno²⁰. Ipak, može se reći da je upravo zagrebački Balet na svojem gostovanju u Londonu 1955. *Romea i Julija* predstavio zapadnoj Europi u kojoj je, kao i u ostatku svijeta, ta predstava kasnije postala jedna od najpopularnijih i najizvođenijih.

Beata Domić: „Za mene je u najvećem sjećanju, kao vrhunac vrhunaca, ostala Margaritina predstava *Romeo i Julija*. Gledala sam još mnoge verzije nakon te i svaka čast svim koreografima koji su se s tim djelom hvatali u koštac, ali mogu samo reći da joj nema premca. To je bila antologijska predstava, i zbog koreografije i zbog izbora izvođača. Veliku je ulogu igrala Margaritina glazbena naobrazba; sada to mogu reći kao glazbenica. U rukama je imala partituru, poznavala je teoriju glazbe, znala je čitati note, dakle, bila je glazbeno pismena. Sama je tu partituru kratila, rezala... Ta predstava i danas živi u sjećanjima moje generacije, ali i onih mlađih, te mogu reći da je to bila apoteoza umjetnosti!”

Sonja Kastl, jedna od interpretkinja Julije, govori o procesu stvaranja tog baleta.

Sonja Kastl: „Sreća koju sam osjećala spremajući ulogu Julije s Milkom Šparemblekom bila je neopisiva. Margarita i ja zajedno smo iščitavale tekstove Shakespearea, tražile u njima radost i tugu i sve što život nosi. Bio je to nezaboravni studij, pravi mali fakultet književnosti i na tome joj beskrajno hvala! Često sam na sceni, dok sam plesala, čula njezine riječi: ‘Pleši! Ne kompliciraj! Slijedi muzičku liniju i svoje srce!’”

Milko Šparemblek osvrnuo se i na to koliko je Margaritin pothvat bio važan te koliko je u ono vrijeme bilo teško postavljati balet bez nekih tehnoloških pomagala koja danas podrazumijevamo:

²⁰ U tekstu „Prodor zagrebačkog baleta u inozemstvo - izgradnja svijesti o vlastitoj vrijednosti” objavljenom u *Kretanjima* br. 31, autori Davor Schopf i Mladen Mordej Vučković obrađuju to pitanje te navode kako je hrvatska i jugoslavenska praiizvedba predstave *Romeo i Julija* na glazbu Prokofjeva u koreografiji Margarite Froman bila jedna od prvih, ali ne i prva izvedba tog baleta u svijetu. Naime, kako navode autori, svjetska praiizvedba tog baleta na glazbu Prokofjeva bila je 1938. u Brnu, a prije zagrebačke verzije izvedena je i znamenita lenjingradska produkcija tog baleta u koreografiji Leonida Lavrovskog s Konstantinom Sergejevim i Galinom Ulanovom u glavnim ulogama. (Schopf, Davor; Mordej Vučković, Mladen. 2019. Prodor zagrebačkog baleta u inozemstvo - izgradnja svijesti o vlastitoj vrijednosti. *Kretanja* br. 31. 51.)

Milko Šparemblek: „Nisi mogao nigdje čuti tu glazbu, nije bilo snimke... Netko ti je to morao odsvirati. Jedino je pijanist mogao nekako sve to dočarati, analizirati i pomoći da se s tom glazbom radi. I onda ti to moraš na pravi način čuti... jer klavir sam po sebi ne daje pravu viziju glazbe. Danas imate različite verzije iste glazbe, ali tada toga svega nije bilo. Ploče još nisu bile u tako masovnoj upotrebi, a pogotovo nisu postojale ploče s manje poznatom glazbom kao što je tada bio *Romeo i Julija* od Prokofjeva. Tako da je ona na neki način bila pionir... Može se reći da je to bilo rađanje ni iz čega...”

U tekstu „Balet *Romeo i Julija* kao umjetnički most između istoka i zapada” Svebor Sečak navodi neke od važnijih svjetskih produkcija tog baleta. I iako je prema podacima jedna od verzija baleta *Romeo i Julija* postavljena već davne 1785. u Veneciji²¹, posebnost zagrebačkog *Romea* upravo je glazba Sergeja Prokofjeva na koju se taj balet kasnije većinom i postavlja. Izgleda da se upravo Margaritin odabir Prokofjeva, kojega je prije nje odabralo tek nekoliko koreografa, pokazao kao ključan.

Milko Šparemblek: „Prokofjev je bio otkriće, i to u svjetskim razmjerima. Margarita ga je s nama ovdje postavila, a onda ga je otkrio svijet! Gostovali smo u Londonu i to je za njih bilo otkriće, najviše zbog glazbe. Važno je reći da London u to vrijeme jako loše stoji, oni nemaju plesače ni koreografe... I onda dolazi Balet iz Zagreba, i to sa Shakespeareom. To je bila sjajna predstava i može se reći da ju je upravo Margarita otkrila svijetu! Veliku je ulogu odigrala Margaritina sestra, koja je bila glazbenica i koja je Margariti pomagala oko pripreme. I sama je Margarita bila vrlo muzikalna i čitala je note... bila je talentirana i vrlo obrazovana...”

Vrlo se živo i analitično *Romea i Julije* sjeća i Maja Bezjak, koja je predstavu gledala iz gledališta:

Maja Bezjak: „Bila je to jedna od prvih svjetskih realizacija tog slavnog djela i tu je Margarita pokazala duboko poniranje u psihološke odnose i situacije Shakespeareovih likova, veliku muzikalnost i smisao da baletnim korakom dočara dramatičnost čitave priče. Vješto je na ‘špicu’, uz glavnu protagonisticu, postavila samo manji dio ženskog ansambla koji je mogao korektno otplesati svoje brojeve, dok su ulične scene, svađe, mačevanja i *mizanscen* naroda bili majstorski režirani. Njezin smisao da plesača ne opterećuje tehnički teškim koracima kojima nije dorastao, već znalčki udobno povezuje baletne korake u svoje koreografske misli i time postiže vrlo prirodno efektno kretanje, bila je njezina velika odlika.”

Za Bezjak je upravo izvedba *Romea*, koju je sasvim slučajno otišla gledati (nakon što je kao djevojčica prekinula plesati balet i nakon što je jedno duže vrijeme izbjegavala odlazak

²¹ Sečak, Svebor. 2011. Balet *Romeo i Julija* kao umjetnički most između istoka i zapada. *Kretanja* br. 15/16. 89.



MIHAELA
DEVALD
ROKSANDIĆ



► U carstvu patuljaka, Umjetnička škola, HNK Zagreb, 1943., solistica Beata Domić Devčić; privatna arhiva

u kazalište), imala sudbinsko značenje, Bila je to prekretnica koja ju je vratila u naručje baletne umjetnosti.

Maja Bezjak: „Već prvi zvuci violina, kao snažan jecaj buduće tragedije posve su me ukočili. Udisala sam topao zrak, nekako zgusnut i drhtala u groznici velikog iščekivanja. Kada se podigao zastor i plesači ispunili pozornicu, činilo mi se da sanjam otvorenih očiju. Kako su se nizale slike i scene, (...) sve sam ubrzanije disala s njima, patila i plakala, duboko potresena i u gotovo somnabuloznom stanju izašla iz kazališta. (...) Preletim stepenice, pojurim stanom do mamina kreveta - ‘Ja ću biti balerina... plesat ću Juliju jednog dana!’”²²

I Zlatica Stepan, jedna od interpretkinja Julije, prisjeća se kako joj je upravo ta predstava promijenila život:

Zlatica Stepan: „Ana Roje je kao primabalerina plesala Juliju, međutim, razbolila se i Margarita je bila ta koja se zauzela za mene i tražila da je zamijenim. Bila sam jako mlada, imala sam devetnaest godina i to je bio velik izazov za mene, ali i iznenađenje za sve ostale, pa sam na inzistiranje nekih kolega morala proći audiciju da bi se vidjelo jesam li dovoljno zrela za tu ulogu... Na kraju sam za Juliju dobila i Republičku nagradu! Međutim, ta predstava za mene ima sudbinsko značenje. Naime, nije se razboljela samo Ana Roje, nego i dirigent Vaić, pa ga je zamijenio mlađi kolega Mladen Bašić. Tako smo se nas dvoje upoznali i sudbina je htjela da se zaljubimo. Oboje smo bili mladi, ja sam prvi put plesala Juliju, a on je prvi put dirigitirao... i bili smo u braku šezdeset i tri godine, do njegove smrti...”

²² Bezjak, Maja. 2007. Op.cit. 84.

**ERO –
ZAVRŠNO
KOLO KOJE
NIKADA
NITKO NIJE
NADMAŠIO**

Nevjerojatno je kako je upravo Margarita Froman, iako ruskinja, koreografirala neke od najznačajnijih djela hrvatske nacionalne baletne literature. Tu spada i nezaobilazno *Licitarsko srce*, koje je stvorila u suradnji sa svojim dugogodišnjim životnim partnerom, kompozitorom

Krešimirom Baranovićem. „Margarita je ljubila i voljela ovaj kraj u kojem je živjela!”, kaže Beata Domić, objašnjavajući Margaritinu želju da se okuša u stvaranju hrvatskih nacionalnih baleta. Osim već spomenutog *Licitarskog srca*, bili su tu i *Imbrek s nosom*, *Svatovac*, *Orači*, ali i *Ohridska legenda*, koja se temeljila na makedonskom folkloru. Ipak, jedna od koreografija koja je uz neznatne izmjene sačuvana sve do danas je završno *Kolo* Gotovčeve opere *Ero s onoga svijeta*. Prema Jagodi Martinčević, „još od praižvedbe Era godine 1935. u režiji i koreografiji M. Froman završno *Kolo* iz opere nametnulo se bujnim kolorističkim žarom glazbe i plesa pa je i kao posebna točka u raznim programima hrvatskih ansambala obišlo svijet²³.”

Milko Šparemblek: „Deseci njih pokušali su napraviti novi kraj *Era s onoga svijeta*. Nisu uspjeli... Njezin je *Ero* bio apsolutno savršen i ne smije se dirati. Možda je bilo nekih sitnih promjena, ali baza je Margaritina.”

Beata Domić: „Njezin talent u razvijanju nacionalnog plesnog stila gotovo se najviše vidi u završnom *Kolu* iz opere *Ero s onoga svijeta*! Prvi ga je koreografirao Vatroslav Krčelić, koji je napravio kostur tog kola. Osnovni koraci i njihova ritmičnost

²³ Kastl, Sonja; Martinčević, Jagoda. 2002. Op. cit. 13.

bili su njegovi, a Margarita je napravila ostalo i mogu reći da je to sročila kao da se rodila ovdje u Vrlici. Sve što se nakon toga postavljalo malo se plagiralo, malo izokretalo i, iako je kostur ostao isti, nije više bio isti. Solo par je npr. dodala Margarita, ali ni taj solo se danas više ne pleše onako kako je to bilo u originalu. To znam jer zaista pamtim tu nultu verziju...”

KRAJ U trideset pet godina Margaritina rada
MARGARITINA i umjetničkog djelovanja u zagrebačkom
DOBA Baletu s vremena na vrijeme bile su joj
 — upućivane i kritike, i to ponekad vrlo ozbiljne. Među takvim je primjerima i javno pismo balerine Mie Čorak²⁴ koja je 22. kolovoza 1935. u Jutarnjem listu prozvala tadašnju upravu kazališta, ali indirektno i Margaritu Froman, za lošu situaciju u zagrebačkom baletnom ansamblu.²⁵ Nabrajajući sve zasluge koje braća Froman (a tu Slavenska uključuje i Margaritu op. a.) imaju za stvaranje zagrebačkog baleta²⁶, Čorak ipak ukazuje na to da se nakon „postavljanja baze” nije učinilo mnogo te vrlo opširno obrazlaže probleme koje uočava.²⁷ Još izravniju kritiku dobila je u prosincu 1939., kad se i grupa plesača zagrebačkog Baleta, nezadovoljna situacijom u ansamblu, obratila javnosti pozivajući na smjenu Margarine Froman.²⁸ Tako tom razdoblju moji sugovornici nisu izravno svjedočili te opisane događaje znaju samo iz priča, Šparemblek smatra da su to „stvari koje se redovito događaju u svakom kazalištu i svakoj trupi. To se na kraju dogodilo i sa samom trupom Djagiljeva iz koje je Margarita potekla. Tako je bilo i u ovom našem malom miljeu...” Beata Domicić smatra da „u kazalište dolaze nove snage, smjena je generacija, traži se nekakva promjena, što je bilo prirodno. Margarita se nije ni s kim sukobljavala, prihvatila je to, prodala je kuću i otišla u Ameriku”. I Maja Bezjak se slaže da je akumulirano nezadovoljstvo „rezultat dugogodišnje Margaritine vladavine, koja se iscrpla

24 Mia Čorak, kasnije poznata i kao Mia Čorak Slavenska, prva je hrvatska primabalerina koja je nakon odlaska iz zagrebačkog Baleta ostvarila svjetsku karijeru. Godine 1937. snima vrlo zapažen film *Smrt labuda*, nakon čega je angažirana u trupi Ballets Russes di Monte Carlo (svojevrсни nastavak znamenite trupe Ballets Russes Sergeja Djagiljeva), da bi karijeru završila kao balerina i baletna pedagoginja u Sjedinjenim Američkim Državama.

25 Đurinović, Maja; Podkovac, Zvonimir. 2004. *Mia Čorak Slavenska*. Naklada MD. Zagreb. 42 – 45.

26 „Dolazak braće Froman prije 14 godina bio je za Zagreb veliki događaj. Nismo onda imali baleta, tek nekoliko talentiranih maldih plesačica između kojih je bilo i nekoliko vanrednih talenata. Braća Froman dočarala su nam na našu scenu (...) sve bajne slike predratnog baleta Sergeja Djagiljeva. Za nas je to bio događaj neprocjenjive umjetničke vrijednosti i imademo braći Froman da ostajemo za to zahvalni dogod se umjetnost kod nas spominje”(Ibid).

27 Ibid.

28 11. prosinca 1939. Reorganizacija baleta zagrebačke Opere. *Novosti*. Zagreb.

u nekoliko prvih godina oblikovanja i sastavljanja baletnog ansambla”, koji do njezina dolaska gotovo i nije postojao.

Margarita 1955. sa sestrom Olgom odlazi u Sjedinjene Američke Države, gdje se pridružuje svojem bratu Maksu. Zvonimir Podkovac u svojem tekstu „Iz povijesti zagrebačkog baleta - Ruska emigracija na sceni Hrvatskog narodnog kazališta” postavlja pitanje zašto. Naime, Margarita je u Zagrebu provela više od trideset godina, imala je širok krug prijatelja, postigla je velike uspjehe i dobila priznanja i nagrade te je uživala poštovanje. Zašto je onda u sutonu svojeg života postala nomad, otišla u sasvim drugi svijet u kojem je opet morala učiti jezik i zarađivati za život?²⁹

Bez obzira na razloge odlaska i sukobe koji su mu možda prethodili, iz današnje perspektive jasno je da o Margariti moramo i možemo govoriti samo najbolje. Virtuozna balerina, vrsna koreografkinja koja je na zagrebačku pozornicu postavila recentne svjetske naslove, baletna pedagoginja koja je mogla izvući ono najbolje iz plesača u vrlo svojstvenim prilikama „rađanja” zagrebačkog baletnog ansambla, jedna od pionirki nacionalnog plesnog izraza, redateljica mnogobrojnih opera, Margarita Froman zadužila nas je kao malotko.

Sonja Kastl: „Naučila me teškom zanatu koji sam poslije mogla korisno upotrijebiti. Uvela me u tajne baletne umjetnosti, što osim odlične tehnike podrazumijeva i znanje o tome kako prenijeti svoje osjećaje publici, kako privući njihovu pažnju i, naravno, kako je i zadržati; drugim riječima, dati im svoju dušu.”

LITERATURA

- Bezjak, Maja. 1979. Baletna umjetnost u Hrvatskoj. *Prolog* 41/42.
- Bezjak, Maja. 2007. *Na vršcima prstiju*. Kašmir promet. Zagreb.
- Bogner Šaban, Antonija. 1994. *Tragom lutke i pričala*. AGM. Zagreb.
- Đurinović, Maja; Podkovac, Zvonimir. 2004. *Mia Čorak Slavenska*. Naklada MD. Zagreb.
- Gerner, Eliza. 1988. *Oteto zaboravu*. Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa. Zagreb.
- *125 godina profesionalnog baleta u Hrvatskoj: recentni trenutak profesije*. 2002. Ur. Kastl, Sonja; Martinčević, Jagoda. Hrvatsko društvo profesionalnih baletnih umjetnika. Zagreb.
- *Ruski emigranti u Hrvatskoj između dva rata: rubovi memorija*. 2006. Ur. Lukšić, Irena. Hrvatsko filološko društvo. Zagreb.
- Schopf, Davor; Mordej Vučković, Mladen. 2019. *Prodor zagrebačkog baleta u inozemstvo - izgradnja svijesti o vlastitoj vrijednosti*. *Kretanja* br 31.
- Sečak, Svebor. 2011. *Balet Romeo i Julija kao umjetnički most između istoka i zapada*. *Kretanja* br. 15/16.
- 29** Podkovac, Zvonimir. 2006. *Iz povijesti zagrebačkog baleta*. *Ruski emigranti u Hrvatskoj između dva rata: rubovi memorija*. Ur. Lukšić, Irena. Hrvatsko filološko društvo. Zagreb. 165.



MIHAELA
 DEVALD
 ROKSANDIĆ

Memories of Margarita / Interviews with Witnesses of the Time

06

MIHAELA
DEVALD
ROKSANDIĆ

Margarita Froman is undoubtedly one of the most significant personalities in the history of Croatian ballet. According to Maja Đurinović, it was her arrival in Zagreb in January 1921 and subsequent entire artistic activity that could be classified as the real beginning of the development of ballet art in Croatia.¹ Only the seed planted by Margarita yielded continuously in duration and ballet in Zagreb and Croatia since that moment onwards continued to evolve reliably.

To get a better insight into the exciting time of the beginnings of ballet, I interviewed both witnesses and participants of the time, ballet dancers Maja Bezjak, Beata Domić, Zlatica Stepan, Sonja Kastl and Đurđica Ludvig, some of them Margarita's students, as well as choreographer Milko Šparemblek who danced in some of Margarita's most significant choreographies. All of my interviewees answered my call with great pleasure, hoping to restore that way Margarita's earned place in Croatian history, not hiding their emotions for this great artist. Margarita's dancer career was just ending when my interviewees were little children so, sadly, they don't remember Margarita as a dancer. However, they witnessed her pedagogic work and some of them got to know Margarita as children, attending ballet classes at the dance studio of Dječje carstvo (Children's Empire), an organisation gathering all children who wanted to devote to art. In that sense, this text starts with 1939, when Margarita Froman arrived in Dječje carstvo and took over the ballet studio from Mercedes Goritz Pavelić.²

¹ Maja Đurinović (2017). "Tema u pet varijacija" [Online], Available: <http://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=2121> [2017, November].

² Antonija Bogner Šaban, *Tragom lutke i pričala* (Zagreb: AGM, 1994), 158.

DJEČJE CARSTVO – A PLACE OF FIRST STEPS IN BALLET

The art organisation Dječje carstvo since its establishment in 1935 became a true haven for all children who wanted to pursue art. Enrolling in the ballet studio, Maja Bezjak meets Margarita Froman for the first time:

Maja Bezjak: I was in with a group of girls who were already attending the classes. I remember a lady standing in front of me, with short curly bronze-coloured hair, wide, brightly blushed cheekbones, sinewy muscular legs... and checking me out head to toe. The class began with a strange language full of French words with a strong Russian accent... by natural intuition I mastered leg positions, arm trajectories, different steps, and I floated into the world of ballet...

Among the more important memories of my interviewees is *The Nutcracker* performance Margarita made with the students of Dječje carstvo, performed on 19 May 1940. My interviewee Beata Domić was cast as the Fairy...

Beata Domić: I was ten and I danced in Margarita's version of *The Nutcracker*. Margarita slightly adapted the story... but there were mice and soldiers, there was Clara and Christmas and the second act *divertissement*...

Interestingly, the critics approached it as though it were a professional performance and this leads us to believe that the children's work at Dječje carstvo was systematically and continually followed. Maja Bezjak also remembers the echoes of the children's *The Nutcracker* and everything this performance meant for the children. There was growing poverty and taking part in dance performances was a means to escape the increasingly harsher reality.

Maja Bezjak: The outstanding success of the performance Margarita Froman amazingly adapted for children without neglecting any of the aspects of the original ballet version was an incredible motivation for all of us. I was very lucky to have spiritual preoccupation those days, to be able to do this with so much joy, without even noticing we were getting poorer by the day, my mother could no longer buy me shoes (...)³

The same year, Margarita Froman staged *Swan Lake*⁴ at the Croatian National Theatre. To 'replenish' the company, Margarita invited the students of Dječje carstvo, which gave Beata a chance to dance the role of a little swan in Act 2.

Beata Domić: From today's point of view, this was both ridiculous and wonderful... For example, I danced *pas de quatre*, but since we only had two dancers, there were two little swans. At that time no one knew this was supposed to be danced by four dancers! Margarita was very wise... she worked with what she had and adapted choreographies to the capabilities of the company. She never experimented in giving dancing tasks to the persons unable to perform them and embarrassing themselves.

WARTIME – THE PERIOD AFTER DJEČJE CARSTVO — A change in political circumstances in 1941 brought changes to Margarita Froman's safe position on the Croatian art scene. The esteemed ballet dancer and choreographer, by then already acknowledged as a significant art personality, was deposed from the position of the ballet manager and for a brief time deployed in Osijek. Nevertheless, from time to time she visited Zagreb and at her own home continued to teach ballet classes:

Beata Domić: I remember she used to teach ballet on the ground floor of her home. It wasn't a big space, but we never did anything 'spectacular', a bit of *plié*, *tendu*, *pas de bourrée*... *balance*... As far as payment was concerned, every time I brought a basket my mother would fill with a jar of jam, some food... Mrs Froman had a very difficult life back then.

The year 1941 brought Dječje carstvo to an abrupt end. According to Bogner Šaban, "in 1942 the Croatian Dječje carstvo was replaced by the Ustashe Youth Art School Theatre and most children's performances kept running":⁵ Side by side with

³ Maja Bezjak, *Na vršcima prstiju* (Zagreb: Kašmir promet, 2007), 67.

⁴ *Swan Lake* choreographed and directed by Margarita Froman premiered on 20 November 1940, with Olga Orlova as Odette/Odile and Zvonimir Pintar as Prince. The conductor was Đorđe Vaić. (Sonja Kastl, Jagoda Martinčević (eds.), *125 godina profesionalnog baleta u Hrvatskoj: recentni trenutak profesije* (Zagreb: Hrvatsko društvo profesionalnih baletnih umjetnika, 2002), 46).

⁵ Quoted in Antonija Bogner Šaban (1994), 169.

Tito Strozzi and Mladen Širola, Margarita Froman continued her work with children:

Đurđica Ludvig: Margarita worked with us at the Art School which succeeded Dječje carstvo. She made many children's plays with us... I remember *Little Red Riding Hood* in which I was cast as a butterfly. In *Three Girls* we danced a waltz and this was all done very nicely. We made the costumes ourselves and at that time there was only one shoemaker in Zagreb who knew how to make pointe shoes. I still keep my first ever pair of pointes!⁶

Margarita and her brother Maks continued to work with children, but they no longer made full-length ballets as they had done previously at Dječje carstvo.

Beata Domić: I remember Margarita no longer choreographed full-length ballets at the theatre, but rather switched to large ballet excerpt programmes, something we might now call a ballet soiree. I danced the so-called *Poppy Suite*, I was thirteen or fourteen, then Baranović's *Wedding Dance* and Grieg's *Norwegian Dance*... She even let me had her own costume for the occasion! Unfortunately, all I have is a photograph, because my Mum used this costume to make curtains!

DANCEABILITY AS THE PRIMARY FOCUS OF MARGARITA'S PEDAGOGIC WORK — At the beginning of his exceptionally rich career, Milko Šparemblek also collaborated with Margarita. In an interview we conducted he placed Margarita's work in a historical context and examined her as a person "embracing and encompassing the glorious past of Russian theatre".

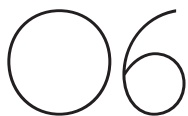
Milko Šparemblek: Still, like all the members of Ballets Russes, she started something great and continued to spread her knowledge. The entire crew was very capable and very ambitious and we can safely say they conquered the world. They staged their old ballets which failed with time. From one staging to the other, it all got shabby and lost its best qualities. But nevertheless, Margarita was among the very best, alongside Nijinsky... all of them myths in the making...

Sonja Kastl: I was lucky to dance in many of her choreographies which, although difficult, seemed so easy. They were logical. The steps and moves seamlessly flew from one bar to another, with self-imposing connecting steps. One might say it was all very *danceable*.⁷

When Margarita's teaching work is concerned, my interviewees share the view that Margarita was a better choreog-

⁶ Lovorka Puk Tomić (2019). "Lirska pojava Male balerine" [Online] Available: <https://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=2381> [2017, November].

⁷ Quoted in Sonja Kastl and Jagoda Martinčević (2002), 64.



MIHAELA
DEVALD
ROKSANDIĆ

rather than a pedagogue. According to Šparemblek, “she had no interest in pedagogy whatsoever, this was all a side-line, there were no people...” Maja Bezjak claims the same, reflecting on the circumstances Margarita encountered when she came in Zagreb.

Maja Bezjak: After coming to the Zagreb theatre, Margarita first had to train and educate the dancers, form a decent company. She had to invest a lot of effort to establish a relevant company in a short period of time which could perform dance excerpt in operas and the first ballets with herself as the principal dancer... In this time constraint and speed she lost and sacrificed pedagogic graduality and technical clarity. Back then the most important thing was simply to start dancing as soon as possible!⁸

Reflecting on the specific methods she used in her work with dancers and the direct human contact she made with them, my interviewees recollect:

Milko Šparemblek: She demonstrated it all very modestly, she talked more than she showed. What she required from people was not more than the people were able to do at that point.

Maja Bezjak: The way Margarita Froman trained children to master the basic ballet steps, without prior body alignment according to the rules of classical technique, was reduced mainly to the imitation of the steps she demonstrated in classes. That way she made us capable of developing our danceability as soon as possible. It was the stimulation of danceability and the rapture she developed among the children, without burdening them with strict ballet technique rules, that was the most impressive quality of her choreographic work.

ROMEO AND JULIET – THE MOST IMPORTANT PIECE IN MARGARITA’S WORK

In her entire choreographic career Margarita Froman staged dozens of ballets, as well as many shorter programmes. Still, Margarita’s *Romeo and Juliet* was the performance most often mentioned by my interviewees. It is safe to say that the Zagreb Ballet at its London tour in 1955 introduced *Romeo and Juliet* to

western Europe.

Beata Domić: It was a legendary performance, both because of its choreography and because of its cast. Her music training was particularly important here – I can say that now as a musician. She had the score in her hands, she knew music theory, she could read music, in short, she was musically literate. She was the one shortening and cutting the score... It was an apotheosis of art!

⁸ Maja Bezjak. “Baletna umjetnost u Hrvatskoj”, *Prolog* 41/42 (1979), 90.

Sonja Kastl, one of Juliets, spoke about the process of making this ballet:

Sonja Kastl: Margarita and I often read Shakespeare together, sought joy and sorrow and everything life brings in his texts. On the stage, dancing, I could often (...) hear her voice: “Dance! Don’t complicate! Follow the music and your heart!”

Milko Šparemblek reminisced of how much Margarita’s ‘endeavour’ was important and how difficult it was at ‘that’ time to stage a ballet without technological tools we now take for granted:

Milko Šparemblek: There was no way you could hear the music, there was no recording... Someone had to play it for you. And then you had to hear it properly... because the piano, in itself, doesn’t give you a true vision of music. Records were not as frequent, and especially there were no records with music as unfamiliar as Prokofiev’s *Romeo and Juliet*. She was in a way a pioneer... This was making something from scratch...

It seems Margarita’s choice of Prokofiev, chosen before her by only a few choreographers, proved to be key:

Milko Šparemblek: Prokofiev was a revelation! This is important even on a global scale. Margarita stages it here with us, and the world discovers it only later! We toured London with this and they found it a real discovery, mostly because of the music. It is important to note that London was really bad at the time, they had no dancers, no choreographers... And then the Zagreb Ballet came and showed them Shakespeare.

Maja Bezjak also has very live and analytical memories of *Romeo and Juliet*, the performance she saw from an auditorium:

Maja Bezjak: This was one of the first stagings of this famous ballet globally and Margarita showed a deep insight into the psychological relationships and situations between Shakespeare’s characters, amazing musicality and capability of depicting the drama of the narrative with ballet steps. She skilfully set only the main protagonist and a smaller part of the company en pointe, those who could correctly dance their parts, while the street scenes, sword fights and the group mise-en-scene were outstandingly directed.

ERO – THE UNPARALLELED FINAL CIRCLE DANCE

Quite incredibly, it was Margarita Froman, albeit Russian, who choreographed some of the most significant works in Croatian national ballet literature. One of the choreographies which, with slight alterations, remained unchanged until this day is the final circle dance in Gotovac’s opera *Ero the Joker*.

Milko Šparemblek: Dozens have tried to forge a new ending to *Ero the Joker*. But they failed... Her *Ero* was absolutely perfect and shouldn’t be touched.

Beata Domić: Vatroslav Krčelić was the first to choreograph this circle dance and he gave it an outline. The basic steps and rhythm were his, and Margarita did everything else and I can safely say she crafted it as though she were a native of Vrlika. Everything staged later was a bit plagiarised, a bit twisted and turned, and although the outline was the same, it was never the same.

THE END OF MARGARITA'S PERIOD — Over the course of 35 years of Margarita's work and artistic activity with the Zagreb Ballet, she was every so often criticised, sometimes very harshly. One such example is a public letter by ballet dancer Mia Čorak⁹, who denounced the current theatre management and Margarita Froman indirectly over the bad situation in Zagreb's ballet company.¹⁰ An even more direct criticism came in December 1939, when a group of dancers in the Zagreb Ballet, unhappy with the situation in the company, also turned to the public, appealing for Margarita Froman's removal.¹¹ Beata Domić thinks "the theatre was filled with new talent, a generational shift came, a change was demanded, which was only natural. Margarita never came into conflict with anyone, she accepted this, sold her house and went to America."

Regardless of the reasons for her departure and the conflicts that might have preceded it, from today's point of view it is obvious that we can and should only say the best about Margarita. A virtuoso dancer, an outstanding choreographer who staged recent international titles in Zagreb's theatre, a ballet teacher who knew how to bring the best out of a dancer in the very specific conditions of 'establishment' of the Zagreb ballet company, one of the pioneers of national dance expression, a director of many operas, Margarita Froman is owed an immense debt of gratitude.

⁹ Mia Čorak, later also known as Mija Čorak Slavenska, was the first Croatian principal dancer to have a world-renowned career after leaving the Zagreb Ballet. In 1937 she made a very prominent film *Death of the Swan*, after which she joined the Ballets Russes di Monte Carlo company (a continuation to Sergei Dhiagilev's famous company Ballets Russes), to end her career as a dancer and ballet pedagogue in the USA.

¹⁰ Maja Đurinović, Zvonimir Podkovac. *Mia Čorak Slavenska*, (Zagreb, 2004: Naklada MD), 42-45.

¹¹ "Reorganizacija baleta Zagreba..." (Zagreb: Croatian Academy of Sciences and Arts, 1939)



▲ Beata Domić as the Sugar Fairy, *Ščelkunčik*, Children's empire, CNT Zagreb, 1940., private archive



Razvoj baleta u vrijeme modernizma

Supostojanje i suradnja baleta Margarite Froman i plesnih modernistica 1930-ih u Zagrebu



MAJA ĐURINOVIĆ

Od početka svojeg 35-godišnjeg djelovanja u Zagrebu (što politički uključuje dvije Jugoslavije i NDH) Margarita Froman se, osim što je bila žena, baletna umjetnica i imigrantica, našla pred trima velikim pretekama: 1. zadatak Hrvatskog narodnog kazališta u prvom je redu promicanje hrvatske riječi i nacionalne svijesti; 2. Zagreb nema baletnu tradiciju i ona zapravo mora krenuti od početka; i 3. već je vrijeme avangardnih pokreta, novih traženja, druge estetike, oslobođenih, prirodnih, izražajnih tijela, s čim su napredni krugovi upoznati. Čini se da je znalački, brzo i stručno (i barem na neko vrijeme) prebrodila sva tri problema te se odlično snašla u vrlo jakoj folklornoj tradiciji Hrvatske koja joj je, zbog zajedničkih slavenskih korijena, bila bliska i koju je prigrlila u skladu s općim političkim stavom i aktualnim kulturno-umjetničkim interesom za narodnu baštinu. Zahvaljujući njezinu angažmanu balet će se u razdoblju između dvaju svjetskih ratova ipak uspostaviti kao nacionalna umjetnost europske tradicije, uz paralelni razvoj modernog plesa. Njihovo supostojanje i suradnja odražava se u trudu koji ulažu u uspostavljanje autonomnog teritorija plesne umjetnosti.

I. ZAGREB NEMA BALETNU TRADICIJU

— Klasični balet u Zagrebu, bez obzira na nekoliko povijesno zabilježenih entuzijastičkih pothvata, kasni nekoliko stotina godina. To i nije čudno s obzirom na rubni položaj „predziđa kršćanstva” i stalno ratovanje male zemlje, koja neprestano mijenja granice i vladare. Umjetnici i oni željni obrazovanja i kulturnih događanja teže velikim centrima; borave u prijestolnicama u Beču i Budimpešti, ali i u Parizu, Pragu, Rimu... i polako posreduju

duh europskih scena. Matoš i Adela Milčinović i Josip Kosor pisali su o Isadori Duncan, Krleža je opjevao Saharoffa, Miroslav Kraljević ostavio nam je crteže Nižinskog i Karsavine u *Snu o ruži*; a u ostavštini Anke Krizmanić vrlo je bogat „plesni ciklus” slikanja po sjećanju, koji uključuje i balerine (Ana Pavlova ostala je trajna inspiracija) i plesačice izražajnog plesa (Grete Wiesenthal, Gertrude Leistikow).

Zagreb, habsburški Agram, grad koji nazivaju „mali Beč” (a Beč je početkom 20. stoljeća duhovna metropola Europe i centar modernizma), prati opći polet popularizacije tjelesne kulture, ritmike, gimnastike i umjetničkog plesa. Autori osvrta na plesne teme u zagrebačkim novinama 1920-ih prenose, ili čak kritički promišljaju, predstavnike modernizma, pa kad se konačno u siječnju 1921. na velikoj kazališnoj sceni u Zagrebu pojavila reprezentativna skupina ruskog Baleta i solisti koji plesački i sadržajno spadaju u recentni trenutak europskog baleta, publika, pa onda i kritika, to primjećuje, a gospodin Graf, autor prikaza od 25. siječnja 1921. imat će laganu rezervu, odnosno potrebu opravdati gostovanje i obraniti oduševljenje publike.

„Fromanova trupa već u programu navješćuje balet, moramo stoga odustati od svega onoga, što zahtijeva moderni ples, a bilo bi veoma nepravedno, kad bi se taj balet udarilo nekim prokletstvom, htijući ga posvema izagnati s pozornice i koncertne dvorane (...) Uostalom preživljava ples neki slični proces kao i muzika. Onaj povratak k dobrome, starome, pojavio se i kod ove umjetničke discipline i baš Fokin, taj reformator plesa, vraća se ponovno lagano baletu. Moskovska trupa – ili bolje rečeno Gđe Froman, Bekefi, i g. Froman – prvorazredni su baletni plesači. Gđa Froman je tip jedne vanredne pri-

◀ M. Froman; foto Tonka; Fototeka MKZ HAZU

mabalerine. Tehnika joj je ogromna, ples na vršcima prstiju siguran i čist, osobito razvijen ritmički osjećaj.”¹

Sudeći prema dostupnim napisima, osvrtima i reakcijama, očito je da Zagreb još nije usvojio kompleksnost, disciplinu i hijerarhiju baletne umjetnosti. A ako nema obrazovanih, društveno autoritativnih zagovornika, ako se ne razumiju zakonitosti struke, odnosno ako se ne poznaju i nisu usvojene, onda se one olako preskaču, njima se manipulira i time otvara prostor političke moći nauštrb profesije.

Mali pomaci koje povijest hrvatskog baleta s ponosom bilježi rezultat su teškog „oranja” pojedinih vizionara i zato se to sve čini tako naporno, stihijski i neutemeljeno u nacionalnoj kulturi. Čini mi se da je jedan od najvažnijih, Stjepan Miletić, najtočnije imenovao problem kad je u svojim razmišljanjima o Hrvatskom glumištu zapisao da se zagrebačko općinstvo „brzo uznese i ugrije, ali mu fali za svako poduzeće tako nuždan kontinuitet i ustrajnost, bez koje ipak ni umjetnosti nema napretka”².

Jedan su od poznatih primjera te nestrpljivosti kritike Augusta Šenoa u Vijencu³, koji je pokopao „đipanje” Ivane Freisinger na praizvedbi opere *Nikola Šubić Zrinski*⁴ i koji se u više prilično otrovnih osvrtu čudi kako još uvijek, i nakon godine dana vježbanja, nemamo dobar baletni zbor!?

Taj nedostatak strpljenja, disciplinirane ustrajnosti, koja bi osigurala ozbiljni kontinuitet, ubrzo će osjetiti i Margarita Froman na svojoj koži. Iako su između euforičnog „hosana” (kako je dočekana), i prvog „raspni ga” samo dvije godine razmaka, njezinim preuzimanjem Baleta ipak se generalno mijenja recepcija te, u Zagrebu još i moralno upitne, umjetnosti. Postoji mogućnost, ili barem stav relativno uvjerljive javne frakcije, da „će se kod nas balet početi tretirati kao umjetnost, što on zapravo i jeste”⁵. Samo devet mjeseci nakon što se prihvatila „našeg primitivnog i neupućenog” baletnog ansambla i izašla s premijerom *Coppelije* autor teksta u Obzoru će primijetiti:

„Plesu se sad posvećuje vrlo velika pažnja (...) Ljudi gledaju na balet sa drugim očima nego prije. Kultura nožica kraj kratkih sukanja oduzela je pikantnu stranu baletu. Danas ljudi gledaju i slušaju muziku kao neku priču harmonije kretnji ljudskog tijela.”⁶

1 Graf, Milan. 25. siječnja 1921. Ruski balet iz Moskve. *Novosti*.

2 Miletić, Stjepan, 1978. *Hrvatsko glumište*. Centar za kulturnu djelatnost. Zagreb. 198.

3 10. veljače 1877. *Vijenc* IX. br. 6

4 Taj datum, 4. studenog 1876., odabran je kao službeni početak hrvatskog Baleta.

5 Kopelija. 22. 11. 1921. *Hrvat*.

6 Kopelija. 18. 11. 1921. *Obzor*.

Na početku Margaritu prati oduševljenje, apoteoze prelijepoj, snažnoj i sugestivnoj plesačici u Zagrebu neviđene tehnike, koja očito plijeni svojim scenskim transformacijama: ljupka vragolanka, šaljiva lakrdijašica, gorda dama, nježna djeva sanjarskih očiju⁷... Uostalom, jedan od prvih koji su je zanosno i zaneseno „opjevali” bio je Dr. Branko Gavella.

„(...) Ne goni te podstrek ‘svrhe’, šiljci ‘potrebe’ rasklanjaju se pred tobom, otvara se slobodan prostor, nema u njemu znojnim brazdama urezanih puteva, kuda stupiš staza je, kuda kreneš put je i svi se putevi gube u čarne daljine. A zadovoljni, zasićeni, cvijećem obasuti vraćaju se opet k tebi.

Ne stupaš tegotnim stepenicama truda i rada, svakom pomisli lebdiš nad zemljom, a ne zijevaju pod tobom ponori vrtoglavice, ne privlači te težina nizina. Lebdiš i plešeš – plešeš i sanjaš. (...)”⁸

U toj, pomalo zakašnjeljoj romantičarskoj zadivljenosti transcendentnim moćima tijela balerine („nježno, a prekaljeno snagom mišića”⁹), i natjecanju u komplimentiranju primijećeno je „da je Balet jedina strana našeg kazališta, koja zaslugom braće Froman živi pravim umjetničkim životom i stalno napreduje”¹⁰, ali i da se radi na kvalitetnom školovanju domaćeg baletnog podmlatka.

Uglavnom, ples se polako prihvaća kao samostalna umjetnost, a ne samo fizička vještina i dekorativni umetak, što pretpostavlja da su i plesači umjetnička profesija. S manjom plaćom nego kolege iz ostalih kazališnih grana, ali ipak.

Prvi štrajk u Baletu dogodio se već 1923., kad se oglosio još nedavno „neupućeni” ansambl. Traže povećanje plaća te smatraju da u Zagrebu ima previše Fromana, koji imaju prevelike plaće. Margarita je vrlo mirno i argumentirano odgovorila, no, odonda ne prestaje dvostruka petlja slavljenja i optuživanja te micanja i vraćanja u neprekidnoj igri političkih i privatnih interesa. No, Margarita Froman je, kao i mnogi drugi prekaljeni ruski baletni umjetnici emigranti, razvila talent preživljavanja, i dugo će odolijevati različitim pritiscima.

II. NOVA TRAŽENJA PLESA

Istih tih dvadesetih godina, u kojima Zagreb upoznaje moderni ruski balet i započinje nacionalnu, profesionalnu povijest na europskoj razini, susreće se i s novim plesnim tendencijama. Djevojke iz naprednih zagrebačkih obitelji imaju podršku za odlazak na europske škole modernog i izražajnog plesa i plesnu profesiju kao životni odabir.

7 23. studenog 1921. *Agramer Tagblatt*.

8 Gavella, Branko. 27. veljače 1921. *Kazališni list*, br. 4. Zagreb. 1–2.

9 23. studenog 1921. *Agramer Tagblatt*.

10 Lj. M. 2. lipnja 1923. *Narodna politika*.

Mnoge od njih prvo su se okušale u baletu, na primjer Vera Milčinović, kojoj nije odgovarao rad s Margaritom pa će školovanje nastaviti u Helerau kod Dalcrozea, da bi onda prešla u Hamburg kod Labana. Mercedes Goritz-Pavelić pohađala je balet u Zagrebu još 1917. kod Anđele Godler-Fiala. U svojim sjećanjima¹¹ bilježi da joj se nisu sviđale predstave Fromanovih, nego je otišla u školu Jelisavete Törne, koja je na Preradovićevu trgu predavala moderni ples, *Ausdrucktanz* po Labanu, a onda je nastavila plesno obrazovanje u Grazu kod Karin Schneider (učenice Mary Wigman).

Alma Hirschl Jelenska, članica zagrebačkog baleta od 1917. do 1920., kao i Claudia (Fritzi) Vall, čije ime nalazimo u Valceru cvijeća (među Margaritim učenicama) na plakatu *Scene iz Ščelkuncika*¹², ubrzo odlaze u Beč na studij plesa kod Gertrud Kraus. Kod Kraus će diplomu steći i Nevenka Perko, jedna od najistaknutijih modernih plesnih umjetnica tog vremena i istraživačica i zagovarateljica narodne baštine, i većina njih 1930-ih otvara svoje škole suvremenog plesnog izraza, koje odobrava Ministarstvo, i umjetnički djeluje na zagrebačkoj plesnoj sceni. One, naime, za razliku od kolegica iz Baleta, koje su ipak na kakvoj-takvoj plaći, žive od tečajeva svoje škole i, osim umjetničkog programa za plesače i pedagoge, rade s djecom i početnicima svih uzrasta. Njihove škole podučavaju gimnastiku i ritmiku, po metodi tjelesno-duševnog razvitka, i – balet. Primjerice, u školi Nevenke Perko balet predaje poznata baletna solistica Olga Orlova.

Tu su još Mirjana Janeček iz škole Duncan u Pragu, koja od 1922. u Zagrebu priređuje solističke koncerte „žive plastike” – kako su neki zvali moderni ples, i Ana Maletić, koja 1932. otvara Školu po Labanu, no čini se da njih dvije, manje ili nikako vezane za razvoj plesa u Zagrebu, nisu surađivale s Froman niti je spominju.

III. ZNAKOVITA 1924. U tom paralelnom procesu razvoja zagrebačke plesne scene zanimljiv je primjer 1924., koju pamtim po *Licitarskom srcu* Baranovića i Froman kao prvom nacionalnom baletu u kojem Malo srce pleše Mía Čorak, buduća prva hrvatska primabalerina i svjetska diva Slavenska, ali i neobično uspješnom gostovanju Labanove *Tanzbühne*, u kojoj već tada djeluje Vera Milčinović Tashamira, koja će kasnije svjedočiti o velikom interesu i prijemčivosti zagrebačkih plesača i kazališne kritike za Labanovu školu. Nastup je prerastao u rezidenciju s plesnim radionicama, no i potaknuo diskusije i uznemirio javnost, koja je tek nedavno prihvatila balet kao idealnu formu umjetničkog plesa. Pojam „ples” proširuje se na prirodno kretanje i izražajni pokret različitih kvaliteta, a

kritiku i publiku posebno iznenađuje nova tjelesnost i energija izloženih muških tijela.

Mía Čorak će s vremenom od Margarite preuzeti glavnu ulogu Djevojke u *Licitarskom srcu*, djelu koje će godinama ostati baletni „hit” i ambasador nacionalne kulture, a Labanova teorija plesa i pokreta u Zagrebu će pustiti duboke korijene i ostati ishodište zagrebačke škole suvremenog plesa.

IV. NEUSPJELI IZLET U MODERNIZAM I dok su se na početku kritičari dijelili na one glazbene, koji podržavaju balet, i kazališne, koji se zalažu za novi, apsolutni ples, s vremenom će sve više kritika ići na Margaritin račun.

Vjerujem da je destabilizaciji njezina položaja u zagrebačkom kazalištu pridonio i premještaj u Beograd, gdje je dvije i pol sezone vodila balet (1927 – 1930)¹³, nakon čega se, po povratku u Zagreb, još manje mogla nametnuti kao nepovredivi autoritet. Istodobno, sve je veća dominacija izražajnog plesa, što utječe na tehniku, način plesanja i sadržaje modernih baleta, a nestrpljivi „mladi lavovi” poput Mije Čorak i Antuna Vujanića, Ane Roje i Oskara Harmoša traže svoj prostor. A u pozadini svega: uvijek premale plaće i svijest o manjoj vrijednosti plesača unutar kazališne hijerarhije.

Pavao Markovac jedan je od (glazbenih) kritičara izrazito negativna tona spram Margarite nakon njezina povratak u Zagreb¹⁴. I inače poznat po marksističkoj obojenosti svojih osvrta, on traži radikalne promjene te uvijek ponovno upozorava na nove putove i nove plesače poput Mije Čorak i na zastarjelost sadržaja i forme baleta koji se postavljaju na pozornici zagrebačkog kazališta. A onda se još sredinom 1935. dogodio za Miju Čorak fatalni sukob koji je, rekla bih, izmakao kontroli, i velikom brzinom od stručne zamjerke i obrane profesije eskalirao u nacionalno, a time i vruće političko pitanje. Državnom, tj. beogradskom Ministarstvu odana kazališna uprava kratkim i oštrim rezom (zauvijek) je udaljila prvu hrvatsku primabalerinu Miju iz zagrebačkog Baleta, a Margarita je još jednom sačuvala položaj ostajući u recepciji neprijateljski raspoložene javnosti „negativkom”, o čemu svjedoče i mnoge karikature iz dnevnog tiska.

Kako je Mía Čorak počela preuzimati repertoar (početkom 1935. pleše naslovnu ulogu u *Žar ptici*, *Imbreku s nosom* i *Licitarskom srcu*), pri čemu je klasičnom tehnikom, modernom

¹³ A 1928. je u Narodnoj skupštini u Beogradu izveden atentat na Stjepana Radića i druge zastupnike Hrvatske seljačke stranke.

¹⁴ Kao glazbeni kritičar objavljivao je od 1928. osvrte na balette i operne sezone u Glazbenom vjesniku, Književniku i Riječi.

¹¹ Đurinović, Maja. 2000. *Mercedes Goritz-Pavelić*. 18.

¹² Prvi put izveden na nedjeljnoj matineji 23. svibnja 1923.



MAJA ĐURINOVIĆ

ekspresijom i scenskom karizmom, ali najviše angažiranim, samouvjerenim stavom sve više odudarala od očekivanog prosjeka, tako je njezinim udaljavanjem nastala velika praznina na baletnoj sceni.

Dolazak Vere Milčinović, u Americi poznate pod umjetničkim imenom Tashamira, u Zagreb poklopio se s odlaskom Čorak te je Froman brzo reagirala. Umjesto baletne premijere, neostvarive bez suverene baletne solistice, ona 27. veljače 1936. postavlja za Tashamiru *Mladost* i *Nikotinu*, „baletne pantomime” prema pričama Svatopluka Čeha, na glazbu Vítězslava Nováka i uz dirigentsku podršku Krešimira Baranovića. Riječ je o dvjema fantazmagorijama kontrastna karaktera. *Mladost* (pravim naslovom *Signorina Gioventu*), se događa u vrijeme karnevala; žrtva te grozničave noći je pisar izgubljen u besmislu svoje svakodnevice, koji sreće lijepu djevojku – svoju *Mladost* od koje je odustao. Ona mu bježi, ali on je dostigne i zapleše s njom... a ujutro ga pronalaze mrtvog. *Nikotina* je humoreska o samostanskom ocu, kuharu Laktaciju, sklonom zemaljskim ugodama i njegovu nikotinskom snu: princezi koja, poput duha iz Aladinove svjetiljke, izađe iz burmutice, ali se onda preobrazi u opaku tlačiteljicu.

Fromanica je redatelj i koreograf, a uz Tashamiru nastupaju članovi Drame (glavnu „mimičku” ulogu u *Nikotini* igra Aleksandar Binički, a u *Mladosti* Vjekoslav Afrić) i Baleta.

Kako je i Vera Milčinović bila zagrebačko dijete iz obitelji poznatih književnika i umjetnica, čiji je razvoj i uspjeh od plesno-ritmičkog studija u Hellerau, preko Labanove Tanzbühne do solističke i televizijske karijere u SAD-u tisak bržno pratio, tako je Froman njezinim angažmanom vjerojatno pokušala ublažiti novonastalu prazninu. No, kritika je svjesna da je Tashamira susretljivo uskočila i primjećuje da je odlična plesačica, ali se ne snalazi u klasičnom baletu i ne može nadomjestiti primabalerinu. Što Tashamiru i ne muči previše. Prije povratka u Ameriku održala je još nekoliko samostalnih nastupa, posljednji u Parizu¹⁵, gdje se, konačno, i upoznala sa Slavenskom.

„Scenska izvedba trpjela je od višestruke scenske podvojenosti. Kao da se gdja. Margarita Froman, postavljena pred zadatak da realizira ova dva djela, nije znala odlučiti bi li pošla desno u baletni ili lijevo u moderistički plesni stil i odabrala je neku neodređenu sredinu, sigurno najslabiji umjetnički izbor između ove tri mogućnosti. Karakter muzike dopušta desno i lijevo rješenje, iako bi potonje – modernističko – bilo bliže stilskoj predodžbi autora. Međutim interpretkinja glavnih uloga ne zna baletni ples, a naš baletni zbor ne zna ono što zna gdjica Vera Milčinović-Tashamira, modernistički, plastično-ritmički, recimo u kratko labanistički pokret. Posljedica je stilski nesklad,

¹⁵ M. SV. 7. veljače 1937. *Vreme*.

koji nije mogla dovesti u harmoniju kompromisna koncepcija gdje. Froman unatoč njezine velike rutine i pozajmica iz revijalno-plesne tehnike. (...)

S labanističkim stilom gdice Milčinović kontrastirala je baletna tehnika našeg stalnog ansambla i realistično glumačka interpretacija mimičara upravo anahronistički. Ali labanizam nije bio čist, ona je sa svoje strane nastojala se prilagoditi baletnom načinu, a s druge se je balet odrekao svojeg najjačeg efekta, plesne bravure, da bi se tako prividno smanjio nesklad. (...)¹⁶

V. FOLKLORNA BAŠTINA KAO MJESTO SUSRETA I ZAJEDNIČKO PODRUČJE PLESA

Iste, prve polovine 1936. zagrebački se Balet s Margaritom Froman sprema u Berlin na jedinstvene Tanzwettspiele, koje su se održavale povodom, odnosno prije same Olimpijade¹⁷.

Na toj tzv. Plesnoj olimpijadi nastupa s *Licitarskim srcem*, što je, kao projekt istraživanja i primjene folklorne baštine i stilizacije narodnih plesova u skladu s Labanovim postulatima novog kazališnog plesa. Riječ je i o jedinom reprezentativnom i autentičnom naslovu koji odgovara mogućnostima malog, tehnički ponovno problematičnog Baleta od 17 članova, u kojem nedostaju muški plesači, pa plesačice izvode i muške uloge. Pleše se, kako se vidi na fotografijama, u opancima, a kostimi su inače narodnih nošnji. Margaritin brat Maks je i dalje Mladić, dvije zahtjevnije uloge na špicama, dva Srca, plešu Zlata Lanović i Mila Segnan, a za glavnu žensku ulogu, Djevojku, Margarita će angažirati modernisticu Mercedes Goritz-Pavelić, koja na istoj manifestaciji ima i svoj autorski solistički nastup. Za dodatno, vrlo uspješno energetske pojačanje u nastupu su se pridružili članovi Hrvatskog društva kazališnih dobrovoljaca. Nakon uspjeha u Berlinu, po povratku u Zagreb, *Licitarsko srce* i dalje se izvodi u kombinaciji sa stilski mu bliskim baletom istih autora: *Imbrek z nosom*. Solistica je plesačica Nevenka Perko, koja je neko kraće vrijeme čak na plaći u Kazalištu.

Margarita Froman prestala je plesati, talentirani, ambiciozniji plesači otišli su u inozemstvo te ponovno ne postoji baletni ansambl koji bi se mogao nositi s modernizmom koji vlada ovim dijelom Europe. Ne samo da je okružena zagrebačkim plesnim umjetnicama modernih smjerova, a u Kazalištu gostuju europske skupine od kojih je posebno dobro prihvaćen Kurt Jooss, nego posredno Laban ponovno ulazi na veliku scenu Kazališta kad 1937. Pia i Pino Mlakar, u suradnji s Franom

¹⁶ Šafranek-Kavić, L. 2. ožujka 1936. *Jutarnji list*.

¹⁷ Kretanja/Movements, br. 27 (2017.) u cijelosti su posvećena Plesnoj olimpijadi u Berlinu 1936. Dostupna su i na <https://hcti.hr/kretanja-movements-27/>.

Lhotkom, nakon velikog uspjeha praižvedbe u Zürichu dvije godine ranije, postavljaju svoj moderni balet *Đavo u selu*. Taj je balet očito mnogo uspješniji nego *Đavo i njegov šegrt*, koji je šest godina ranije (1931.) koreografirala Margarita isto na Lhotkinu glazbu.

Margaritinim „izletom” u modernizam uz stilizirani folklor mogli bi se smatrati i *Orači* J. Gotovca, koje je postavila 1944. (u programu uz *Licitarsko srce* i *Polovjecke plesove*), gdje su plesači prvi put bili bos, kao i završna koreografija u filmu *Zastava*, u kojoj Marija (Sonja Kastl) pleše narodnooslobodilačku borbu narativnom simbolikom gesta koje najviše podsjećaju na scenu „partizanke” iz Joosova *Zelenog stola*. No, to je već sve

prošlo vrijeme. Margarita će svoju umjetničku i koreografsku karijeru u Zagrebu zaključiti *Ohridskom legendom*, još jednim baletom inspiriranim folklorom. Njezin odlazak u Ameriku podudara se s velikim promjenama u hrvatskom baletu. Mile Jovanović i Octavio Cintolesi donose novi duh, disciplinu i tehniku modernog baleta, a iz državne Baletne škole u Zagrebu konačno izlazi prva generacija školovanih plesačica spremnih za izazove svjetske scene. Teško da je tu više bilo mjesta za Margaritinu „tancovalnost”. I, iako nikad nećemo saznati što je bilo presudno za njezinu odluku, moguće je da je i ta spoznaja konačnog gubitka „bitke” s baletom, vremenom i Kazalištem, koje ju je toliko slavilo i vrijeđalo, bio nezanemariv uteg na vagi?



MAJA ĐURINOVIĆ

Crtež Pavla Fromana,
Komedija, 13. 1. 1935.



Karikatura Marijana
Šimunića, *Zagrebački
list*, 30.11. 1939.



Development of Ballet during Modernism

Coexistence and Collaboration between Margarita Froman's Ballet and Dance Modernists of the 1930s in Zagreb



Since the beginning of her 35-year-long period of activity in Zagreb (politically including two Yugoslavias and the Independent State of Croatia), Margarita Froman, in addition to being a woman, ballet artist and immigrant, encountered three large obstacles: 1. the Croatian National Theatre first of all needs to promote Croatian language and national awareness; 2. Zagreb doesn't have a ballet tradition and she in fact needs to start from scratch; and 3. this is already a time of avant-garde movements, new frontiers, a different aesthetics, liberated, natural, expressive bodies, with which the progressive circles are already familiar. She seems to have expertly, quickly and skilfully (at least for a while) overcome all the three issues, finding her expression in the very strong Croatian folklore tradition which, because the common Slavic roots, was close to her and which she embraced in line with the general political views and the current cultural and artistic interest in folklore heritage. Thanks to her commitment, in the interwar period ballet would establish itself as a national art of European tradition, next to the parallel development of modern dance. Their coexistence and collaboration took place in a joint effort of establishing an autonomous dance art territory.

I. Classical ballet in Zagreb, regardless of — a few historically recorded enthusiastic endeavours, was several hundred years late, which isn't odd given the marginal position of the 'bulwark of Christendom' and the ongoing wars in a small country which constantly changed borders and rulers. Artists and people yearning for education and cultural events aspired to big centres; they spent time in the capitals of Vienna and Budapest, but also in Paris, Prague, Rome... and conveyed the spirit of European stages.

Zagreb followed the general upswing of the popularisation of physical culture, rhythmic classes, gymnastics and artistic dance. The reviewers of dance-related topics in Zagreb's newspapers of the 1920s conveyed, even critically analysed the representatives of modernism, so when finally in January 1921 a representative Russian ballet company appeared in Zagreb, to a rapturous response from the audience and critics, Mr Graf, the author of a review dating from 25 January 1921 felt a need to justify and defend the visit.

"The Froman company announces ballet in its programme, therefore we need to give up on everything that modern dance requires, and it would be very unjust if we struck this ballet with a curse, wanting to banish it from the stage and the concert hall. (...) Mrs Froman is an outstanding principal dancer. Her technique is immense, her dance en pointe is stalwart and clean, and her sense of rhythm particularly developed."¹

Judging by the available records, reviews and responses, Zagreb hadn't apparently yet adopted the complexity, discipline and hierarchy of ballet art. And if they aren't comprehended, i.e. if they had never been adopted in the first place and the laws of the profession are not known, then they are easily skipped and manipulated, thus giving room to political power over profession.

A lack of patience, disciplined persistence which could ensure a serious continuity is something Margarita Froman would soon feel herself. Although the euphoric *hosanna* (how she was welcomed) and the first *crucify him* were only two years apart, when she took over the Ballet, the perception of this, in Zagreb still morally questionable, art nevertheless

¹ Milan Graf, 25 January 1921. Ruski balet iz Moskve, *Novosti*.



◀ M. Froman and the CNT Ballet; photo: Đuro Janeković; property Museum of Arts and Crafts (MUO)

generally changed. There was a possibility, or at least a standpoint from a relatively convincing public fraction that “ballet would in our parts start to be treated as art, which in fact it is.”²

Initially Margarita was followed by enthusiasm, apotheoses to the beautiful, strong and evocative dancer of a technique unprecedented in Zagreb who obviously captivated with her stage transformations: a charming little devil, a funny comedian, a disdainful lady, a gentle maiden of dreamy eyes³... With a somewhat belated romantic fascination with the transcendent powers of a ballet dancer’s body (“gently, but hardened by muscular strength”⁴), it was noticed “that the Ballet is the only part of our theatre which, thanks to the Froman siblings, lives a true life of art and keeps making progress”⁵, as well as that there is also adequate training of our young ballet talent. In a nutshell, dance was slowly being accepted as an independent art, not only as a physical skill and a decorative insert, assuming also that dancers are too an artistic profession. Less paid than fellow artists from other theatrical disciplines, but nevertheless.

The first strike at the Ballet took place in 1923, when until recently the ‘uninformed’ company rose their voice. Asking for a raise, they believed that there were too many Fromans in Zagreb and that they were overpaid. Margarita’s response was calm and substantiated, but ever since the double loop of celebration and accusation, removal and return, never ceased in an ongoing game of political and private interests. However,

er, Margarita Froman, like many other experienced Russian immigrant ballet artists, developed a talent for survival and would long resist different sorts of pressure.

II. The very same 1920s when Zagreb encountered modern Russian ballet and started its national, on the European level professional history, it simultaneously met new dance tendencies.

Girls from progressive Zagreb families were backed by their families in studying at European schools of modern and expressive dance and choosing dance profession as their vocation. Many of them first tried their hand in ballet, such as Vera Milčinović, who didn’t suit working with Margarita so she continued her education in Hellerau with Dalcroze, later moving to Hamburg and studying under Laban. Mercedes Goritz Pavelić attended dance in Zagreb back in 1917 with Anđela Godler Fiala. In her memoirs⁶ she made a note that she didn’t like the Fromans’ productions, and that she rather went to Jelisaveta Törne’s school, who taught modern dance in Preradović Square, *Ausdrucktanz* according to Laban, followed by her training in Graz under Karin Schneider (Mary Wigman’s student).

Alma Hirschl Jelenska was a member of the Zagreb Ballet from 1917 to 1920, as well as Claudia (Fritzi) Vall, whose name we find in the *Waltz of the Flowers* (among Margarita’s students) on the poster for the *Scenes from Schelkunchik*⁷, soon leave for Vienna to study dance with Gertrud Kraus. Nevenka Perko, one of the most prominent modern dance artists of the time and a researcher and promoter of national heritage,

² *Kopelija*, 22 November 1921. *Hrvat*.

³ 23 November 1921. *Agramer Tagblatt*.

⁴ 23 November 1921. *Agramer Tagblatt*.

⁵ Lj. M. 2 June 1923. *Narodna politika*.

⁶ Maja Đurinić. 2000. *Mercedes Goritz Pavelić*. 18.

⁷ First performed as a Sunday matinee on 23 May 1923.

is another to graduate under Kraus, and most of them would in the 1930s open their own schools of contemporary dance, approved by the Ministry, and pursue artistic activity on the Zagreb dance scene.

And whilst initially the critics divided into the music critics who supported ballet and theatre critics who advocated the new, absolute dance, with time Margarita would encounter more and more criticism. New tendencies made an impact on the technique and dance methods and content of modern ballets, and the impatient local 'up-and-comers' like Mia Čorak and Antun Vujančić, Ana Roje and Oskar Harmoš, sought their own place in the sun. The backdrop to everything: the always insufficient wages and an awareness of the dancers being undervalued in the theatre hierarchy.

After a fierce incident and the removal of the first Croatian principal dancer Mia Čorak⁸, there was a large gap on the ballet scene. Around that time, Vera Milčinić Tashamira arrived in Zagreb on a guest performance, a Zagreb-born artist from a family of famous writers, whose development and success from the studio of rhythm and dance in Hellerau, to Laban's Tanzbühne, to a solo and TV career in the USA, was carefully followed by the press. Froman was quick to react. Instead of ballet premiere, impossible without a ballet soloist, on 27 February 1936, she cast Tashamira for *Mladost (Youth)* and *Nikotina (Nicotine)*, 'ballet pantomimes' based on Svatopluk Čeh's stories, to the music by Vítězslav Novák. However, critics were aware of the fact that Tashamira kindly jumped in and noted that she was an exceptional dancer, but also that classical ballet wasn't her field and that she couldn't replace a prima ballerina. On the other hand, the ballet didn't cope well in the modernist dance style and the effect of dance virtuosity was lost.

III. The same first half of 1936, the Zagreb

— Ballet with Margarita Froman was preparing for Berlin and the unique Tanzwettspiele, taking place ahead of the Olympics⁹. At this so-called Dance Olympics they performed *The Gingerbread Heart*, which was as a research project and implementation of folklore heritage and folk dance stylisation fully in line with Laban's premises of the new theatre dance. At the same time this was the only representative and authentic title which corresponded to the capabilities of a small, technically again problematic 17-member ballet company missing male dancers, which was why women danced the male roles as well. As seen in photos, they dances in *opanci*

⁸ After an international performance in Berlin in 1936, Mia Čorak will be known as Mia Slavenska.

⁹ The issue of *Kretanja/Movements* no. 27 (2017) was fully dedicated to the Dance Olympics in Berlin in 1936. The issue is also available at <https://hciti.hr/kretanja-movements-27/>.

shoes and the costumes were a take on the national costumes. For the leading female role, the Girl, Margarita hired the modernist Mercedes Goritz Pavelić, who had an original solo performance at the same event. As an additional, very successful energy boost, the Ballet members were in their performance joined by the members of Croatian Society of Theatrical Volunteers. After the Berlin success, upon returning to Zagreb, the Ballet still performed *The Gingerbread Heart* in combination with the stylistically close ballet by the same creative team: *Imbrek with a Nose*. The soloist was dancer Nevenka Perko.

Margarita Froman stopped dancing; talented, more ambitious dancers emigrated and again there were no dancers who could cope with modernism that overflowed this part of Europe. Not only was she surrounded by Zagreb dance artists of modern dispositions and the Theatre hosted guest performances by European companies among which Kurt Joos was particularly well received, but also, indirectly, Laban reappeared on the Theatre's big stage when in 1937 Pia and Pino Mlakar, in association with Fran Lhotka, after the great success of the first performance in Zurich two years before, staged their modern ballet *The Devil in the Village*. This ballet was apparently much more successful than *The Devil and His Apprentice*, which was six years earlier (1931) choreographed by Margarita also to Lhotka's music.

Other works to be considered Margarita's 'excursion' into modernism with stylised folklore were J. Gotovac's *The Ploughmen*, which she staged in 1944 (performed together with *The Gingerbread Heart* and *Polovtsian Dances*), where ballet dancers were for the first time barefoot. Just like the closing choreography in the film *The Flag*, where Marija (Sonja Kastl) danced the people's liberation fight in a narrative symbolism of gestures mostly reminding of the 'partisan' scene from Jooss's *The Green Table*. But all this is now long gone. Margarita ended her artistic and choreographic career in Zagreb with *The Ohrid Legend*, another folklore-inspired ballet danced. Her departure to America coincided with big changes in Croatian ballet. Mile Jovanović and Octavio Cintolesi brought a new spirit, discipline and technique of modern ballet, and the Ballet School in Zagreb finally produced the first generation of professionally trained dancers ready for new challenges on the global scene. There was hardly any room for Margarita and her 'danceability'. And although we may never find out the crucial reason for her departure to America, possibly the awareness of the final defeat in her 'battle' with ballet, time and the Theatre which celebrated and offended her so much, could have also significantly tipped the scale.



MAJA ĐURINOVIĆ

► Balet CNT Zagreb; photo: Đuro Janeković; property Museum of Arts and Crafts (MUO)





Reinterpretacija baleta *Licitarsko srce* Krešimira Baranovića i Margarite Froman



SVEBOR SEČAK

Balet *Licitarsko srce* Krešimira Baranovića prouzveden na sceni HNK-a u Zagrebu 1924. u koreografiji Margarite Froman postigao je međunarodni uspjeh te je višekratno obnavljan u raznim inačicama. U ovom se tekstu razmatraju povijesne, društveno-političke i umjetničke okolnosti u kojima je balet nastao, kao i dihotomija nacionalnog baleta i transnacionalnog karaktera baletne umjetnosti u svjetlu činjenice da je Margarita Froman bila ruska primabalerina koja je uz naslove imperijalnog, ali i sovjetskog baletnog repertoara i suvremene naslove repertoara Ballets Russes, te režiranja brojnih opera i pedagoškog rada, na sceni HNK-a u Zagrebu koreografirala i tzv. nacionalni repertoar. Nadalje, povlačim paralelu sa svojom koreografijom tog djela kao posljednjom u nizu, koreografiranom 1998. za Baletnu trupu Croatia, a 2005. za Balet HNK-a u Osijeku, te se osvrćem na *remake* svoje koreografije za potrebe gostovanja u Milenijskoj kupoli u Londonu 2000. Govorim o svojoj interpretaciji tog baleta te o svojem viđenju mogućeg koreografskog odnosa prema nacionalnim baletima u budućnosti.

Zadnje desetljeće 19. stoljeća, u kojem su rođeni Margarita Froman (1896.) i Krešimir Baranović (1894.), izrazito je značajno za povijest svjetskog i hrvatskog baleta. To je razdoblje u kojem klasicizam u baletu doživljava svoj vrhunac, posebice u carskom Sankt Peterburgu u skladu s time da je klasična umjetnost povijesno povezana s imperijalnim politikama¹. S druge strane, na Zapadu, u to vrijeme pojavljuju se počeci modernog plesa te započinju liniju razvitka suvremenog ple-

sa koja je zasebna u odnosu na baletnu povijesnu liniju, ali se često međusobno isprepliću sve do današnjih dana².

U Zagrebu, to je vrijeme Stjepana Miletića i uzmaha nacionalnog teatra. Zagreb se kao dio Austro-Ugarske Monarhije poslije razornog potresa 1880. ubrzano razvija te u sklopu poznate Lenucijeve potkove 1895. dobiva današnju zgradu HNK-a koju je, opet u skladu s imperijalnim politikama, otvorio car Franjo Josip osobno.³

Dvadeseto stoljeće donosi promjene; u carskoj se Rusiji uz časopis *Mir* Iskusstva okupljaju avangardni umjetnici tog doba, od slikara do glazbeno-scenskih umjetnika, koji zajedno traže nove putove stvaralaštva. Ključna figura bio je Sergej Djagiljev, koji osniva trupu Ballets Russes koja djeluje u inozemstvu od 1909. do 1929. te crpi nasljeđe imperijalne tradicije i istodobno prihvaća moderne tendencije. Prvi svjetski rat i Ruska revolucija donijeli su propast i ruskog i austrougarskog carstva, pa je u Rusiji u dvadesetima zaživjela avangarda, sve dok vlast ne preuzima Staljin, koji kao novi diktator s novom „imperijalnom” politikom eliminira avangardne umjetnike i okreće se socrealizmu te budno pazi da se umjetnici ne okrenu tzv. formalizmu.⁴

² Sečak, Svebor. 2018. *Balet - tradicija i suvremenost* (skripta). Akademija dramske umjetnosti. 15. <https://www.adu.unizg.hr/knjiznica/balet-tradicija-i-suvremenost/>

³ U zagrebačkom Baletu postavljaju se veliki romantični baleti poput *Coppelije* (1895.) i *Giselle* (1897.). No publika je ipak preferirala lakše naslove poput Bayerove *Vile lutaka* (1892.) i *Bečkog valčika* (1897.). Sečak, Svebor. 2016. Predgovor. *Glasilu HDPBU* 14. 2.

⁴ Sečak, Svebor. 2011. Balet Romeo i Julija kao umjetnički most između istoka i zapada. *Kretanja* 15/16. 81–92.

¹ Greenhalgh, Michael. 1990. *What is Classicism*. Academy Editions, St. Martin's Press. London. 7.

◀ Sonja Kastl i Zlatica Stepan, *Licitarsko srce*, HNK Zagreb, 1954., Fototeka MKZ HAZU

◀ *Licitarsko srce*, Baletna trupa Croatia; foto: Saša Novković

S druge strane, Zagreb i Hrvatska u Prvom svjetskom ratu ulaze u Kraljevinu Srba, Hrvata i Slovenaca, kasnije Kraljevinu Jugoslaviju, a umjesto Beča i Budimpešte glavni centar postaje Beograd, prijestolnica koja određuje svoju kulturnu politiku. Godine 1921. Zagreb prvi put ima više od 100,000 stanovnika, a intendant HNK-a u Zagrebu Julije Benešić, kao slavist, okreće se slavenskom repertoaru⁵, što je logično s obzirom na društveno-političke okolnosti.

Upravo u takvu sredinu stiže Margarita Froman sa svojom braćom i malom putujućom trupom te ubrzo shvaća da je naišla na mjesto u kojem može ostvariti svoja umjetnička stremljenja kao bivša balerina Boljšoj teatra iz Moskve i bivša članica putujuće trupe Djagiljeva, te ostaje na poziv intendant da podigne razinu zagrebačkog Baleta. Fromanica u Zagrebu postavlja klasična djela imperijalnog repertoara, prenosi koreografije Ruskih baleta, režira brojne opere i naposljetku koreografira balet *Romeo i Julija* S. Prokofjeva (1948.). Međutim, za ovaj tekst najznačajniji je podatak da u Zagrebu stvara tzv. nacionalni repertoar koji, ako izuzmemo prva djela iz razdoblja Miletića⁶, nastaje u suradnji s Baranovićem, prvo *Svatovac* (1922.) a zatim i *Licitarsko srce* (1924.). Time pokreće liniju baleta s folklornom potkom koja završava *Ohridskom legendom* (1955.) Stevana Hristića, čiju je premijeru koreografirala 1947. u Beogradu.⁷

Današnji teoretičari plesnih studija problematiziraju nacionalnost baletnih škola i baletnih djela⁸, no još uvijek je uvriježeno da govorimo o francuskoj, talijanskoj, ruskoj, danskoj itd. školi, odnosno metodi, kao i o talijanskoj, ruskoj ili njemačkoj operi, ali ovdje se ne radi o nacionalnom u smislu nacionalnosti autora, jer kao što smo rekli, autorica koreografije je Ruskinja, pa je već samim time taj repertoar internacionalan i na neki način anticipira transnacionalni karakter možda našeg najpoznatijeg nacionalnog baleta *Đavo u selu* (1937.).⁹ Dakle, nacionalnost baleta koje je radila Fromanica nije u porijeklu autora, već u nacionalnim motivima u glazbi i koreografiji,

stiliziranim folklornim elementima koji uistinu opravdavaju etiketu nacionalnog.

Posebnu važnost u osmišljavanju tog nacionalnog stila ima Baranović, koji sklada *Licitarsko srce* inspiriran Hrvatskim zagorjem. Studirao je kompoziciju u Beču i Berlinu, ali i rođak kod Frana Lhotke. Bio je dirigent u zagrebačkoj Operi do 1927., kad odlazi u Beograd na istu dužnost. Kritika za njegovu partituru za *Licitarsko srce* navodi: „maestralna orkestracija žarkih boja”, „...njegova partitura ne zaostaje za najuspelijim svjetskim muzičkim djelima onog vremena”, „muzika je živa, zvučno ritmički i po boji zanimljiva, puna harmonijskih i dinamičkih preljeva i raznovrsnih štimunga.”¹⁰

Odnosu između nacionalnog i transnacionalnog možda pridonosi i malo poznata činjenica da je Baranović, kao uostalom i Julije Benešić, bio jedan od istaknutih slobodnozidarskih majstora tog vremena¹¹, koji su ostavili neizbrisiv trag u našoj kulturi afirmirajući je u međunarodnim krugovima. U skladu s tim, svojim je opusom tražio univerzalno u partikularnom, odnosno utkao je lokalne, nacionalne glazbene kolorite u glazbu simfonijske kvalitete i time nas povezao s tadašnjim svjetskim glazbenim trendovima. Njegove kompozicije uspoređivane su s djelima Stravinskog iako kritika kaže da nije bio pod izravnim utjecajem, već da su imali zajedničke povijesne uzore: „Primjetna bliskost s baletima Stravinskog naročito s *Petruškom*, nije plod direktnog utjecaja ovog baleta na *Licitarsko srce* već zajedničkih uzora koje su dvojica kompozitora imali u tradiciji velikih ruskih kompozitora, naročito u orkestraciji Rimski-Korsakova.”¹² Nakon Drugog svjetskog rata Baranović odlazi u Beograd, gdje živi i radi do smrti 1975.

Baranović je i autor jednostavnog libreta baleta *Licitarsko srce* u tri slike, koji služi kao okosnica za bogatstvo glazbe i plesa inspiriranog motivima Hrvatskog zagorja. U prvoj se susreću mladić i djevojka na proštenju, u drugoj utonu u san u licitarskom šatoru u kojem ožive licitarske figure i njihova srca zaplešu zajedno, a u trećoj mladi slave svoju ljubav te plešu s mnoštvom ispred crkve. Na premijeri su glavne likove plesali Margarita i njezin brat Maksimilijan, a jedno od malih srca plesala je vrlo mlada Mia Čorak. Scenografiju i kostime osmislio je Maksimilijan Vanka.¹³

5 125 godina hrvatske opere (izložba). 1971. Ur. Batušić, Slavko. Institut za književnost i teatrologiju JAZU. Zagreb.

6 Jela Bele Adamovića (1898.) i Na plitvička jezera Srećka Albinija (1898.). Ibid., 10, 43.

7 Мосусова, Надежда. 2017. Охридска легенда - Маргарита Фроман. 100 представа балета и уметничког плеса нашег краја. при. Драговић, Гордан. Орион Арт. Београд. 57.

8 Npr. Wulff, Helena. 1998. *Ballet Across Borders: Career and Culture in the World of Dancers*. Berg. Oxford & New York. Više u: Sečak, Svestor. 2019. *Academic Ballet: A Transnational and National Perspective*. *Zbornik AMEU Akademije za ples 2018/2019*. 58.

9 Kao što sam u više navrata pisao, *Đavo u selu* hrvatski je nacionalni balet koji je napisao Fran Lhotka, porijeklom Čeh, koreografirali su ga Pia i Pino Mlakar, Njemica i Slovenac, a praizvedba je bila u Zürichu (1935.). Ibid., 59.; Radović, Bojana. 24. rujna 2011. Prvak Baleta HNK Zagreb slavi 30 godina karijere na sceni nacionalnog kazališta. *Večernji list*. 61.

10 Шукуљевић-Марковић, Ксенија. 2017. Лицитарско срце - перформанс у Београду. 100 представа балета и уметничког плеса нашег простора. При. Драговић, Гордан. Орион Арт. Београд. 26, 27.

11 Rašović, Renata. 31. ožujka 2017. U 14 loža u Hrvatskoj djeluje 400 masona. *Večernji list*.

12 Шукуљевић-Марковић, Ксенија. 2017. Лицитарско срце - перформанс у Београду. 100 балетских представа *baleta* и уметничке игре наших простора. ред. Драговић, Гордан. Београд. 27.

13 Мордеј Вучковић, Младен. 2017. Лицитарско срце. 100 балетских представа *baleta* и уметничке игре наших простора. ред. Драговић, Гордан. Београд. 21.

Znajući da je Fromanica radila pod utjecajem Fokina, mogao sam zamisliti kako je to otprilike izgledalo u originalnoj verziji. U povijesti koreografije Fokin je značajan i po tome što je združio pantomimu i koreografiju u ekspresivni pokret i tako spojio balet s onodobnim modernim tendencijama.¹⁴ Vjerujem da je i Fromanica svoju koreografiju osmislila ekspresivno, spajanjem pantomime i koreografije i kombiniranjem klasičnih elemenata i elemenata nacionalnog folklor.¹⁵

Brat Pavel stvarao je pod utjecajem slikara i scenografa iz Djagiljevljeva kruga kao što su Benois, Bakst i Bilibin. Radeći scenografiju npr. za *Petrušku* Stravinskog, koristi se Benoiso-vim predloškom iz 1911., preuzima osnovni raspored ključnih elemenata, ali ih zatim interpretira na vlastiti način.¹⁶ Zamišljam da je i Margarita na sličan način prenosila Fokinove balete, preuzimala ključne elemente, ali ih reinterpreterala i prilagođavala na svoj način za zagrebački Balet.

Nakon praizvedbe 1924. balet je u njezinoj koreografiji obnavljan 1935. i 1944., te 1945. samo Kolo i III slika. Zatim je premijerno izveden 1953. u koreografiji Franje Horvata i ponovno 1954. u koreografiji Fromanice. Godine 1966. premijerno je izveden u koreografiji Zvonimira Reljića, 1975. u koreografiji Branka Markovića, a 1984. u koreografiji Franje Horvata. Zagrebački Balet je s plesnom suitom iz *Licitarskog srca* u Margaritinoj koreografiji nastupio na međunarodnom plesnom natjecanju u Berlinu u okviru tzv. Plesne olimpijade 1936.¹⁷ Njezino *Licitarsko srce* (uz predstave *Romeo i Julija*, *Đavo u selu*, *Polovječki plesovi*) gostovalo je u Londonu 1955., a zatim u Beču 1967. i u Bordeauxu 1975.¹⁸

Licitarsko srce premijerno je izvedeno i na drugim scenama u Hrvatskoj: u HNK-u Ivana pl. Zajca u Rijeci 1954. u koreografiji Nevenke Perko, 1967. u koreografiji Zvonimira Reljića uz obnovu 1968. i gostovanje u Trstu iste godine.¹⁹ U

HNK-u u Splitu premijerno je izveden 1963. u koreografiji Franje Horvata uz dvije obnove 1970. i 1981.²⁰

Margarita i Baranović pozvani su u Beograd 1927., gdje iste godine prenose zagrebačko *Licitarsko srce* i ostavljaju značajan trag.

Dihotomiji nacionalnog i transnacionalnog pridonosi činjenica da je, osim u Hrvatskoj, balet bio postavljan i u drugim republikama bivše Jugoslavije: u Ljubljani 1925. u koreografiji Marije Tuljakove, u Novom Sadu 1955. u koreografiji Marine Olenjine Dragović, u Mariboru 1956. u koreografiji Jitke Ivelje, te u Sarajevu 1960. u koreografiji Franje Horvata i 1977. u koreografiji Slavka Pervana²¹, a naročit uspjeh imala je verzija Dimitrija Parlića u Beogradu 1951., u kojoj koreograf spretno uključuje atraktivne elemente lokalnog folklor te tako balet *Licitarsko srce* mijenja nacionalnost i postaje jugoslaven-ski nacionalni balet i kao takav obilazi brojne svjetske pozornice.²² U 13 sezona odigran je 199 puta. Godine 1981. *Licitarsko srce* u Beogradu postavlja i Vladimir Logunov²³.

Poslije Drugog svjetskog rata Hrvatska je dio socijalističke Jugoslavije. Nastavlja se klasični repertoar, nacionalni baleti, ali i suvremeni izraz u suradnji domaćih koreografa i avangardnih kompozitora ozbiljne glazbe.²⁴ Osamdesete godine na Zapadu donose prodor postmodernističkih ideja u baletni repertoar te se javljaju brojna radikalna nova čitanja klasičnih djela. Paradoks tog razdoblja do početka 21. stoljeća je da ono ima dvije krajnosti: velika djela baletnog kanona obnavljaju se ili što više prema povijesnom originalu (ili barem prema konvencijama i tradicijama prema kojima je nastao original) ili pak radikalno mijenjaju koreografski pristup na određenu temu.²⁵

Naša publika ima prilike vidjeti postmoderne ideje kroz gostovanja ili festivale poput Tjedna suvremenog plesa i Eurokaza. Devedesetih dolazi do osamostaljenja Hrvatske i u ratnim okolnostima kultura ima dvostruki zadatak; s jedne strane predstaviti Hrvate kao kulturnu naciju koja zaslužuje svoju državu, a s druge prihvatiti suvremene tendencije.²⁶



SVEBOR SEČAK

14 Copeland, Roger; Cohen, Marshall. 1983. *What is Dance?* Oxford University Press. Oxford. 18.

Više u: Sečak, Svebor. 2018. *Balet - tradicija i suvremenost* (skripta). Akademija dramske umjetnosti. 15–22.

15 Njezino poznavanje i stilizaciju našeg folklor možemo i danas vidjeti u kolu iz opere *Ero s onoga svijeta* (1935.), koje se još uvijek izvodi u njezinoj koreografiji.

16 Bagarić, Marina. 2006. Elementi modernoga ruskog slikarstva u scenografijama Pavela Fromana. *Ruski emigranti u Hrvatskoj između dva rata: rubovi, memorija*. Ur. Lukšić, Irena. Hrvatsko filološko društvo. Zagreb. 131.

17 Tom prigodom zagrebački Balet osvaja berlinsku publiku i kritiku i vraća se u Zagreb ovjenčan srebrom. Više o tom velikom uspjehu zagrebačkih plesača koji su predstavljali Jugoslaviju u Berlinu u časopisu *Kretanja* br. 27, 2017., koji je u cijelosti posvećen temi Plesne olimpijade u Berlinu. (<https://hciti.hr/kretanja-movements-27/>) op.cit.

18 *125 godina profesionalnog baleta u Hrvatskoj*. Ur. Kastl, Sonja; Martinčević, Jagoda. 46–51; 54–55.

19 *Ibid.*, 85–86, 88.

20 *Ibid.*, 102–104.

21 Šukuljević Marković, Ksenija. *Licitarsko srce - predstava u Beogradu*. 29.

22 Edinburgh (1951.), Atena (1952.), Wiesbaden, Zürich, Ženeva, Salzburg, Zagreb (1953.), Firenza, Dubrovnik, Beč (1955.), Pariz, Atena (1957.), Bruxelles, Amsterdam, Rotterdam, Hag (1958.), Venecija, Monte Carlo, Varšava, Zabže i Zagreb (1960.), Kairo (1961.), Osaka, Tokyo, Atena (1964.), Barcelona i Madrid (1965.). *Ibid.*, 30.

23 *Ibid.*

24 *125 godina profesionalnog baleta u Hrvatskoj*. Ur. Kastl, Sonja; Martinčević, Jagoda. 48–51.

25 Sečak, Svebor. 2018. *Balet - tradicija i suvremenost* (skripta). Akademija dramske umjetnosti. 32.

26 Jedan je od takvih projekata bio i Donauballet, koji je ostvaren na međunarodnoj razini iako je bio osujećen bombardiranjem grada Zagreba 1995.

U takvoj atmosferi 1994. dobio sam poriv osnovati putujuću baletnu trupu koju sam nazvao Baletna trupa Croatia, kao internacionalno prepoznatljivo hrvatsko ime. Važnost nastupa manjih mobilnih trupa poznavale su još Fromanica²⁷ i Mia Čorak²⁸ jer su često organizirale upravo takve nastupe kakvi su bili nastupi Baletne trupe Croatia u 19 godina postojanja. Prvotni je cilj bio izaći u susret publici, a nakon edukativnog *Plesa kadeta* (1994.) i romantičnog drugog čina baleta *Giselle* (1996.) postavilo se pitanje koji sljedeći naslov staviti na repertoar trupe. Moj je odabir bio upravo *Licitarsko srce* (1998.) jer sam smatrao da nije vrijeme za zapuštanje nacionalnih baleta te da naša želja za integracijom u europske tokove ne treba ugroziti naš nacionalni identitet.

Predstavu sam osmislio s manjim brojem plesača, pa se uz Djevojku pojavljuju dvije prijateljice, uz Momka dva prijatelja, Krčmarica i Licitar kao svojevrsan pokretač radnje, te par Cigana. Po uzoru na ranije adaptacije libreta²⁹ prilagodio sam radnju tako da se prva i treća slika događaju ispred Licitarova štanda i prikazuju samo fragment sajmišne vreve, a u drugoj slici u snu glavni se likovi pretvaraju u licitarske figurice – Djevojka u lutkicu, Momak u husara, a Momkov prijatelj u konja uz ponešto humora i groteske. Nakon što Ciganka zavede Momka, a Ciganin otme licitarsko srce, Momak se s njim bori u liku husara i pobjeđuje te se vraća Djevojci i daruje joj srce. Nakon buđenja Djevojka je sretna i svi plešu slaveći njihovu ljubav. Koreografiju sam osmislio imajući na umu s jedne strane ansambl Mojsesjev koji spaja baletnu tehniku i etnoplesove, s druge antropološke elemente, predstavljanje naše kulture u zemlji i inozemstvu inspiriran Lodom i njihovom izvedbom narodnih plesova sjeverozapadne Hrvatske.

Uz mobilnu scenografiju Dinke Jeričević i kostime iz fundusa HNK-a u Zagrebu, operni par koji je izvodio pjesme iz ciklusa *Z mojih bregov* i dodatnu glazbu iz Baranovićeve opere *Striženo-košeno* uspio sam zaokružiti cjelovečernju predstavu u kojoj sam želio pokazati srž baleta *Licitarsko srce* u komornom izdanju. Kritika je premijeru zdušno prihvatila³⁰, a manji broj plesača, kompaktnost i mobilnost predstave nisu prepoznati kao minus, već kao funkcionalnost koja omogućava putovanja.

Kad je riječ o mojem osobnom iskustvu s *Licitarskim*, imao sam prilike nastupati kao husar u verziji Franje Horvata (1984.)

te sam primijetio da je svijet licitarskih figurica ocrtan baletnim koracima i tehnikom, a slike na sajmu koreografirane stiliziranim folklorom. U svojoj koreografiji želio sam otići korak dalje i spojiti folklorne i baletne elemente uz naznake suvremenog izraza i to pretočiti u jedinstvenu koreografiju. Mislim da sam u tome donekle uspio, iako sam po vlastitu sudu u takvom pristupu koreografiji bio daleko uspješniji u baletnoj večeri *Kad je kraj početak*, u kojoj istinski sintetiziram balet, suvremeni pokret i etnoelemente.³¹

Ključan pomak u prezentaciji moje verzije *Licitarskog* dogodio se 2000. za nastup u Milenijskoj kupoli u Londonu na sceni *My town story*, za priliku koje sam koreografiju prilagodio za novi koncept te s pomoću projekcije na sceni prikazao Trg Bana Jelačića s početka 20. stoljeća, na čijem se sajmu susreću momci iz okoline Zagreba s gradskim damama, tako da sam određene koreografske elemente morao preraditi i prilagoditi, npr. za Djevojku; koju sam pretvorio u zagrebačku *milostivicu* koja pleše na špicu³². Tehnički sam pojačao koreografiju za ostale likove, povezao prvi čin s trećim i sve to skupa uspio spojiti u novu cjelinu po uzoru na Baranovića, koji nešto slično čini s glazbom u suiti *Licitarskog srca*. Taj smo produženi vikend, na kojem se predstavljao Zagreb, imali po četiri nastupa na dan, sva su mjesta bila rasprodana, a osim gledatelja koji su se nalazili u samom prostoru gledališta, nastup su pratile i tisuće posjetitelja Milenijske kupole na megaekranima postavljenima u centru kupole. Publika je fantastično prihvatila naš nastup te su ljudi u redovima čekali da im se potpišemo na knjižicu i da dobiju koje licitarsko srce kao suvenir. Kritika je izvedbu u Milenijskoj kupoli dočekala izrazito dobro, a jedina je primjedba bila upravo „nacionalnost“ baleta: kako usprkos internacionalnosti umjetničkih djela svaka nacija ima neke predstave poput našeg *Licitarskog* kojima se diči i ponosno ih nosi kao pero na šesiru.³³

Predstava je postigla svoj cilj, a to je predstaviti Zagreb i zainteresirati širi krug gledatelja za naš grad s obzirom na to da je u to doba bio još daleko od turističkog središta kakav je postao kasnije, posebice ulaskom RH u EU, a domaći novinari to su predstavili kao velik uspjeh u promoviranju Hrvatske i hrvatskog turizma³⁴. Taj nam je nastup otvorio vrata prema

27 Podkovac. *Iz povijesti zagrebačkog baleta*. 155.

28 Đurinović, Maja; Podkovac, Zvonimir. 2004. *Mia Čorak Slavenska*. Naklada MD. Zagreb. 88.

29 Npr. Dimitrije Parlić uvodi epizodu u kojoj Ciganka zavodi momka, a husari ga potom odvođe u vojsku. Jovanović, Milica. 2002. *Koreograf Dimitrije Parlić*. UBUS. Beograd. 50.

30 Magdić, Branko. 2. prosinca 1998. *Srcem do publike. Večernji list*; Mordej-Vučković, Mladen. 1. prosinca 1998. *Ljupka baletna priča. Vjesnik*; Turkalj, Nenad. 9. kolovoza 1999. *Uspjelo Licitarsko srce. Vjesnik*; Radić, Zrinka. 9. kolovoza 1999. *Neprolazna čarolija. Večernji list*.

31 Premijera je izvedena u HNK-u u Zagrebu 30. lipnja 2009., a dio te predstave, koreografija *Ars diaboli* na glazbu Ive Josipovića i Nikše Njirića, izvođen je na svjetskim festivalima u Sydneyju, Aucklandu, Novom Zelandu i Kuala Lumpuru.

32 Špicu je upotrijebio još Parlić u svojoj verziji. Jovanović. *Koreograf Dimitrije Parlić*. 50.

33 Bagust, Sue. 2000. *Ballet for the Nation? Central European Review* 2, br. 19.

34 Karli, Sina. 12. travnja 2000. *Hrvatski balet u Milenijskoj kupoli. Nacional*; Toth, Željko. 11. veljače 2001. *Croatia – plesna londonska senzacija. Večernji list*.

inozemnim gostovanjima³⁵, pa je *Licitarsko srce* izvedeno ukupno 65 puta, a od toga 23 puta u inozemstvu.

Licitarsko srce zadnje je obnovljano za HNK u Osijeku 2005. Upotrijebio sam cijeli raspoloživi ansambl pozivajući se na umjetničke, estetske i kulturno-obrazovne aspekte koji čine ovo djelo jednom od ključnih prijelomnica na trnovitom putu osječkog baleta, a prema mišljenju publike, bila je to najbolja glazbeno-scenska predstava te sezone.³⁶

Na kraju, postavlja se pitanje kako se u 21. stoljeću i budućnosti odnositi prema nacionalnim djelima. Dok, na primjer, Opera čuva svojeg *Eru* i *Zrinskog*, baletni su ansambli izgubili svoj nacionalni repertoar – zadnji naslov bio je *Đavo u selu* u Splitu (2015.). Ostaje pitanje treba li obnovljati takve naslove prema originalu, odnosno prema tradicijama i konvencijama originala, ili pokušati nova čitanja. Ako npr. imamo postmoderne *Šeherezade* (Jean Christophe Maillot, 2011.; Kryzstof Pastor 2015.) i *Posvećenja proljeća* (Edward Clug 2012.), zašto ne bismo imali nova radikalna rješenja za neke od naših nacionalnih baleta? Moguće je raditi na tragu onog što sam pokrenuo s koreografijom *Ars diaboli*, u kojoj hibridiziram žanrove, služim se intertekstualnim citatima i referencama, dekonstruiram i prenosim koreografiju u područje apstraktnog, a u svjetskim razmjerima to su možda koreografije Akrama Khana i dr. Ako današnjim koreografima može biti zanimljiva azijska ili afrička glazba, zašto ne bi mogla biti glazba inspirirana hrvatskim etnomotivima? Ako su Rusi dali Clugu da koreografira novu verziju *Petruške* (2018.), zašto ne bismo i mi pokušali s nekim od aktualnih stranih koreografa?

Post-postmoderna, odnosno transmoderna shvaćanja u plesnoj umjetnosti povezuju tradiciju i suvremenost, odnosno tradiciju i njezinu tranziciju u nove suvremene okolnosti.³⁷ U konačnici, to i nije tako nova ideja; nije li upravo Margarita Froman u svoje doba prenosila klasični repertoar u suvremeni repertoar i osmišljavala inovativne hibridne umjetničke forme?

35 Trupa Croatia je s *Licitarskim srcem* gostovala (osim višekratno u Londonu) u Jordanu, Južnoafričkoj Republici, BiH, Sloveniji, Turskoj i Japanu, a sa svojim ostalim programima i u Venezueli, Tunisu, Italiji, Švicarskoj, Meksiku, Egiptu, Mađarskoj, Crnoj Gori i na Bermudskim otocima, sve do 2013. kad je ugašena.

36 Osječki Balet uspio je nakon tog iznjedrili i balet *Ščelkunčik* u koreografiji Dinka Bogdanića i *Vragolastu djevojku* u mojoj koreografiji, međutim tipična linija uspona i padova nastavlja se i danas.

37 Transmodernizam je koncept Enriquee Dussela. Više u: Sečak, Svebor. 2018. *Balet - tradicija i suvremenost* (skripta). Akademija dramske umjetnosti. 31.



SVEBOR SEČAK

◀ Margarita i Maksimilian Froman, *Licitarsko srce*, HNK Zagreb, 1924.; Fototeka MKZ HAZU

LITERATURA

- Bagust, Sue. 2000. Ballet for the Nation? *Central European Review* 2, No. 19.
- *125 godina hrvatske opera* (izložba). 1971. Ur. Batušić, Slavko. Institut za književnost i teatrologiju JAZU. Zagreb.
- *What is Dance?* 1983. Ur. Copeland, Roger; Cohen, Marshall. Oxford University Press. Oxford.
- 100 балетских представа *baleta* и уметничке игре наших простора. 2017. Ур. Драговић, Гордан. Cicero / Orion art. Београд.
- Đurinović, Maja; Podkovac, Zvonimir. 2004. *Mia Čorak Slavonska*. Naklada MD. Zagreb.
- Greenhalgh, Michael. 1990. *What is Classicism?* Academy Editions, St. Martin's Press. London.
- Jovanović, Milica. 2002. *Koreograf Dimitrije Parlić*. UBUS. Beograd.
- *125 godina profesionalnog baleta u Hrvatskoj*. 2002. Ur. Kastl, Sonja; Martinčević, Jagoda. HDPBU. Zagreb.
- *Ruski emigranti u Hrvatskoj između dva rata: rubovi, memorija*. 2006. Ur. Lukšić, Irena. Hrvatsko filološko društvo. Zagreb.
- *Zbornik prispevkov z dogodkov v organizaciji AMEU Akademije za ples v letih 2018/2019*. 2020. Ur. Sečak, Svebor. Alma Mater Europaea ECM, Alma Mater Press. Maribor.
- Wulff, Helena. 1998. *Ballet Across Borders: Career and Culture in the World of Dancers*. Berg. Oxford & New York.

Reinterpretation of *The Gingerbread Heart*, ballet by Krešimir Baranović and Margarita Froman



SVEBOR SEČAK

The Gingerbread Heart ballet, first performed on the stage of the Croatian National Theatre in Zagreb in 1924, choreographed by Margarita Froman, has been an international success and lived to see several different versions. This essay shall examine the historical – socio-political and artistic circumstances in which the ballet was made, as well as the dichotomy between a national ballet and the transnational character of ballet art, in the light of the fact that Margarita Froman was a Russian principal dancer who choreographed the so-called national repertory on the CNT stage in Zagreb, in addition to choreographing the imperial and Soviet ballet repertory and Ballets Russes contemporary titles, directing numerous operas and teaching. Furthermore, I will be making a comparison between my choreography of the piece as the last in the series, made in 1998 for Ballet Troupe *Croatia*, and in 2005 for the ballet ensemble of the Croatian National Theatre in Osijek, and looking back to the remake of my choreography for the needs of a visiting performance in London in 2000 at the Millennium Dome. I will be writing about my interpretation of this ballet and my vision of a possible choreographic approach to national ballets in the future.

The professional onset of Zagreb's Ballet dates back to 1876¹, and the first professional rise came in the 1890s, under general manager Stjepan Miletić², reaching the European level only in the 1920s after the arrival of Margarita Froman and her

brothers in Zagreb in 1921. Zagreb and Croatia after World War I and the downfall of the Austro-Hungarian Monarchy entered the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes, later the Kingdom of Yugoslavia, and instead of Vienna and Budapest, Belgrade became the centre, the hub defining its cultural policies. In 1921 Zagreb for the first time had over 100,000 citizens and the general manager of the CNT in Zagreb, Julije Benešić, with a degree in Slavic sciences, turned to Slavic repertory³, which was only logical given the socio-political circumstances.

It is in such environment that Margarita Froman arrived with her brothers and a small travelling company, soon realising she found a place where she could make her artistic strivings come true as a former Moscow's Bolshoi Theatre ballet dancer and a former member of Diaghilev's travelling company. She remained, at the invitation of the general manager, to improve the level of Zagreb's Ballet. In Zagreb, Froman staged the classical imperial repertory titles, adapted Ballets Russes choreographies, directed numerous operas and finally choreographed S. Prokofiev's *Romeo and Juliet* (1948)⁴. However, for this essay the most significant fact is that in Zagreb she created the so-called national repertory which, except for the first works from Miletić's period⁵, came about in collaboration

1 Sonja Kastl and Jagoda Martinčević (eds.), *125 godina profesionalnog baleta u Hrvatskoj* (Zagreb: HDPBU, 2002), 10.

2 The Zagreb Ballet staged great romantic ballets like *Coppelia* (1895) and *Giselle* (1897). Nevertheless, the audience preferred lighter pieces like Bayer's *The Fairy Doll* (1892) and *Viennese Waltz* (1897). Svebor Sečak, "Predgovor," *Glasilo HDPBU* 14 (2016):2.

3 Exhibition *125 Years of Opera in Croatia*, ed. Slavko Batušić (Zagreb: Institut za književnost i teatrologiju JAZU, 1971).

4 Classical ballets *Swan Lake* (1921) and *The Nutcracker* (1923); Fokin's ballets like *Scheherazade* and *The Polovtsian Dances* (1922), *Petrushka* and *Tamara* (1923) and *The Firebird* (1930). Sonja Kastl and Jagoda Martinčević (eds.), *125 godina profesionalnog baleta u Hrvatskoj* (Zagreb: HDPBU, 2002), 11, 44-45, 47.

5 *Jela* by Bela Adamović (1898) and *Na plitvička jezera* by Srećko Albin (1898). *Ibid.*, 10, 43.

with Baranović, first *Wedding Dance* (*Svatovac*, 1922) and then *The Gingerbread Heart* (*Licitarsko srce*, 1924). That way she launched the folklore-based ballet trend which ended with *The Legend of Ohrid* (*Ohridska legenda*, 1955) by Stevan Hristić, whose first premiere was choreographed in 1947 in Belgrade⁶. Therefore, the nationality of the ballets Froman created was not in the author's **origin**, but rather in the national motifs in music and choreography, stylised folklore elements which indeed justified the national label.

A special role in creating this national style was played by Baranović, who wrote the libretto and composed *The Gingerbread Heart*, inspired by *Hrvatsko zagorje*⁷. He studied composition in Vienna and Berlin, and horn under Fran Lhotka. He was a conductor with the Zagreb Opera until 1927, where he took over the same duty in Belgrade. Critics described his sheet music for *The Gingerbread Heart* with these words: "masterful orchestration of bright colours," "...his music is alive, interesting in terms of sound, rhythm and colour, full of harmonious and dynamic overlaps and different moods."⁸ The premiere cast included Margarita and her brother Maksimilijan in the leading roles, and one of the little hearts was danced by the very young Mia Čorak. The set and costumes were designed by Maksimilijan Vanka.⁹

After the first performance in 1924, her choreography was restaged in 1935 and 1944, while in 1945 only the Wheel Dance and Scene III were performed. It again premiered in 1953, choreographed by Franjo Horvat, and once more in 1954, choreographed by Froman. In 1966 it premiered in the choreography of Zvonimir Reljić, in 1975 by Branko Marković and in 1984 by Franjo Horvat. The Zagreb Ballet performed *The Gingerbread Heart* dance suite, choreographed by Margarita at the international dance competition in Berlin as part of the so-called 1936 Dance Olympics.¹⁰ Her *The Gingerbread Heart* (along with *Romeo and Juliet*, *The Devil in the Village*,

Polovtsian Dances) toured London in 1955, Vienna in 1967 and Bordeaux in 1975.¹¹

Margarita and Baranović were invited to Belgrade in 1927, where the same year they staged Zagreb's production of *The Gingerbread Heart* and left a significant trace. Baranović departed the same year on a tour with Ana Pavlova's company as a conductor¹², and Froman returned to Zagreb in 1930 to continue her activity until 1955, when she left for America.¹³

The Gingerbread Heart premiered on other stages in Croatia: at the CNT Ivan noble Zajc in Rijeka in 1954 choreographed by Nevenka Perko, in 1967 choreographed by Zvonimir Reljić, renewed in 1968 and visiting Trieste the same year.¹⁴ At the CNT in Split it premiered in 1963, choreographed by Franjo Horvat, with two subsequent renewed productions in 1970 and 1981.¹⁵

The dichotomy between national and transnational is also contributed by the fact that, apart from Croatia, the ballet was staged in other ex-Yugoslav republics: in Ljubljana in 1925,



▲
The Gingerbread Heart, Ballet Troupe Croatia, photo: Saša Novković

6 Nadežda Mosusova. "Ohridska legenda – Margarita Froman" in *100 predstava baleta i umetničke igre naših prostora*. ed. Gordan Dragović (Belgrade: Orion Art, 2017), 57.

7 Croatian Zagorje (croatian "zagorje" for "behind the hills") is a region in northern Croatia.

8 Ksenija Šukuljević-Marković, "Licitarsko srce - predstava u Beogradu," in *100 predstava baleta i umetničke igre naših prostora*. ed. Gordan Dragović (Belgrade: Orion Art, 2017), 26, 27.

9 Mladen Mordej Vučković, "Licitarsko srce" in *100 predstava baleta i umetničke igre naših prostora*, ed. Gordan Dragović (Belgrade: Orion Art, 2017), 21.

10 On that occasion, the Zagreb Ballet won the hearts of Berlin's audience and critics and returned to Zagreb with a silver medal. More details about this stunning success story written by Zagreb's dancers which represented Yugoslavia in Berlin in *Movements* no. 27, 2017, an issue fully dedicated to the Berlin Dance Olympics. (<https://hciti.hr/kretanja-movements-27/>)

11 Sonja Kastl, Jagoda Martinčević (eds.). *125 godina profesionalnog baleta u Hrvatskoj*. 46–51, 54–55.

12 Šukuljević-Marković. "Licitarsko srce - predstava u Beogradu". 26-29.

13 Leaving for the second time in fear of communism, judging by the correspondence between Frano Jelinčić and Zvonimir Podkovac from 1982: "... They feared 'communists' so much that they decided to leave behind an extraordinary life they had in Zagreb; a beautiful house, an unparalleled career in the arts and a reputation such that no one could care less if they were Russian or Turkish, we all adored her, maybe not 'everyone' as a person, but definitely as a great creative artist..." Podkovac. "Iz povijesti zagrebačkog baleta". 146.

14 Sonja Kastl, Jagoda Martinčević (eds.). *125 godina profesionalnog baleta u Hrvatskoj*. 85-86, 88.

15 *Ibid.* 102-104.



choreographed by Maria Tulyakova, in Novi Sad in 1955, choreographed in Marina Olenina Dragović, in Maribor in 1956, choreographed by Jitka Ivelja, and in Sarajevo in 1960 choreographed by Franjo Horvat and in 1977 by Slavko Pervan¹⁶. Dimitrije Parlić's 1951 version in Belgrade was a stunning success; the choreographer skilfully included attractive elements of local folklore, changing *The Gingerbread Heart's* nationality and making it a Yugoslav national ballet which, as such, toured many international stages¹⁷. It was performed 199 times throughout 13 seasons. Another one to stage *The Gingerbread Heart* in Belgrade was Vladimir Logunov in 1981¹⁸.

In the 1990s Croatia gained independence and during the war, culture had a double task; on the one hand to depict Croats as a nation of culture which deserves an independent state, and on the other to accept contemporary tendencies¹⁹. Against such a backdrop I felt an urge to found a travelling ballet company which I called Croatia in 1994, as an internationally recognisable Croatian name. The importance of smaller mobile companies was already acknowledged by Fro-

man²⁰, as well as Mía Čorak²¹, because they often organised performances similar to those of Ballet Troupe Croatia in its 19 years of existence. The original aim was to reach broader public, and after the educational *Graduation Ball* (*Ples kadeta*, 1994) and the romantic act two of *Giselle* (1996), the question arose which title to include next in the company's repertory. My choice was precisely *The Gingerbread Heart* (1998), because I believed it was not the time to neglect national ballets and our desire to integrate into the European trends should not have jeopardised our national identity.

I created the choreography bearing in mind on the one hand the Moiseyev Dance Company which combined ballet technique with ethnic dances and on the other – anthropological elements, the presentation of our culture at home and abroad inspired by Lado and their take on north-western Croatian folk dances. With Dinka Jeričević's mobile sets and costumes from the CNT holdings in Zagreb, accompanied by an opera duet performing songs from the cycle *From my Hills* (*Z mojih bregov*) and added music from Baranović's opera *Sheared-Mown* (*Striženo-košeno*), I managed to create an all-evening performance in which I wanted to show the essence of *The Gingerbread Heart* in a chamber edition. The critics were overwhelmingly positive²² about the premiere and a smaller

¹⁶ Šukuljević-Marković. "Licitarsko srce - predstava u Beogradu". 29.

¹⁷ Edinburgh (1951), Athens (1952), Wiesbaden, Zurich, Geneva, Salzburg, Zagreb (1953), Florence, Dubrovnik, Vienna (1955), Paris, Athens (1957), Brussels, Amsterdam, Rotterdam, The Hague (1958), Venice, Monte Carlo, Warsaw, Zabže and Zagreb (1960), Cairo (1961), Osaka, Tokyo, Athens (1964), Barcelona and Madrid (1965). Ibid. 30.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ One such project was Donauballet, implemented internationally, although it was thwarted by the bombing of Zagreb in 1995.

²⁰ Podkovac. "Iz povijesti zagrebačkog baleta". 155.

²¹ Maja Đurinović and Zvonimir Podkovac. *Mia Čorak Slavenska* (Zagreb: Naklada MD, 2004), 88.

²² Branko Magdić. "Srcem do publike" *Večernji list*. 2 December 1998 / Mladen Mordej-Vučković. "Ljupka baletna priča" *Vjesnik*. 1 December

number of dancers and the compactness and mobility of the performance were not seen as a downsize, but rather as travel-friendly functionality.

In my choreography I wanted to take a step further in connecting folklore and ballet elements with traits of contemporary expression and streamline them into a unique choreography. In my personal view, I succeeded to some degree, although in such an approach to choreography I was far better in the ballet evening *When the End is the Beginning* (*Kad je kraj početak*), where ballet, contemporary movement and ethnic elements were truly synthesised²³.

A crucial breakthrough in the presentation of my take on *The Gingerbread Heart* happened in 2000, with a performance at the Millennium Dome in London on the My Town Story stage. For that occasion I adapted the choreography for a new concept and with the help of an on-stage screening showed the Ban Jelačić Square in the early 20th century, a town fair where boys from the nearby villages met ladies from Zagreb. The critics were extremely positive about the Millennium Dome performance and one remark was precisely the ballet's 'nationality': how despite the internationality of artworks every nation has pieces like our *The Gingerbread Heart*, that are like feathers stuck in the cap, worn with pride²⁴. Croatian media described it as a big success in the promotion of Croatia and Croatian tourism²⁵. This performance opened up the doors to international tours²⁶, meaning that *The Gingerbread Heart* was, in total, performed 65 times, 23 of which abroad.

The Gingerbread Heart was last staged in a renewed production in Osijek in 2005. I used the entire company at my disposition, relying on the artistic, aesthetic and cultural and educational aspects that make this piece one of the crucial turning points in Osijek ballet's thorny path, and according to the audience's opinion this was the best musical performance of the season²⁷.

1998 / Nenad Turkalj. "Uspjelo Licitarsko srce" *Vjesnik*. 9 August 1999 / Zrinka Radić. "Neprolazna čarolija" *Večernji list*. 9 August 1999.

23 The premiere took place at the Croatian National Theatre in Zagreb on June 30, 2009, and a part of the performance, the choreography *Ars Diaboli* to the music composed by Ivo Josipović and Nikša Njirić, was performed at festivals in Sydney, Australia, Auckland, New Zealand and Kuala Lumpur, Malaysia.

24 Sue Bagust. 2000. Ballet for the Nation? *Central European Review* 2. no. 19.

25 Sina Karli. "Hrvatski balet u Milenijskoj kupoli". *Nacional* 12 April 2000 / Željko Toth. "Croatia – plesna londonska senzacija". *Večernji list*. 11 February 2001.

26 Ballet Troupe Croatia and *The Gingerbread Heart*, in addition to several performances in London, travelled to Jordan, South Africa, Bosnia and Herzegovina, Slovenia, Turkey and Japan, and with other productions to Venezuela, Tunisia, Italy, Switzerland, Mexico, Egypt, Hungary, Montenegro and the Bermudas, until 2013 when it ceased to exist.

27 The Osijek Ballet afterwards managed to create *The Nutcracker* ballet choreographed by Dinko Bogdanić and *La Fille Mal Gardée* chore-

graphed by myself, however a typical curve of ups and down continues until this day.

Finally, the question is how to treat national works in the 21st century and onwards. Whilst the Opera safely keeps its *Ero* and *Zrinski*, ballet companies have lost their national repertory – the last title was *The Devil in the Village* in Split (2015). Should we restore such titles according to the original, i.e. to tradition and the original conventions, or should we try out new readings? If there are, for example, post-modern *Scheherazades* (Jean Christophe Maillot, 2011; Krzysztof Pastor 2015) and *Rites of Spring* (Edward Clug 2012), why shouldn't we try out radical concepts for some of our national ballets? Perhaps it is possible to follow in the footsteps of what I did with the *Ars Diaboli* choreography, in which I hybridised genres, used intertextual quotes and references, deconstructed and translated the choreography into abstraction, while in global terms this relates to works of Akram Khan and others. If today's choreographers can take an interest in Asian or African music, why couldn't they be inspired by Croatian ethnic musical motifs? If Russians let Clug choreograph the new production of *Petrushka* (2018), why couldn't we give it a go with a contemporary foreign choreographer?



Post-postmodern, i.e. transmodern insights in dance art connect tradition and contemporaneity, that is to say, tradition and its transitions into new contemporary circumstances.²⁸ Finally, the idea is not that new after all – was it not Margarita Froman who adapted both classic and contemporary repertory and created innovative hybrid artistic forms?

graphed by myself, however a typical curve of ups and down continues until this day.

28 Transmodernism is a concept by Enrique Dussel. More in Sečak. "Balet – tradicija i suvremenost" (reader, Academy of Dramatic Art, 2018), 31.

▲
The Gingerbread Heart, CNT Zagreb, 1954.; Fototeka MKZ HAZU

Cijena 1 Dinar

Kazališni List

GODIŠTE II.

ZAGREB, 17. NOVEMBRA 1921.

BROJ 7.



MARGARETA FROMAN

Atelier TONKA Zagreb

Foto Tonka i obitelj Froman: vizualna kronika zagrebačkog baleta u međuratnom razdoblju



LOVORKA MAGAŠ
BILANDŽIĆ

Fotografkinja Antonija Vajda (1887. – 1971.), udana Kulčar i kasnije Prut, a poznatija kao Tonka, u razdoblju između dva svjetska rata bila je vodeća kroničarka zagrebačkog društvenog, kulturnog i kazališnog života i istaknuta portretistica građanstva s titulom kraljevske dvorske fotografkinje.¹ Često je snimala protagoniste kazališnog života i svojim objektivom zabilježila brojne trenutke zagrebačkog međuratnog baleta – od scenografskih rješenja pojedinih predstava Narodnog kazališta do izvođača za vrijeme nastupa ili u koreografiranim pozama koje su rekreirali u njezinu popularnom atelieru Foto Tonka. Posebno mjesto u korpusu Tonkinih fotografija zauzimaju snimke balerine, koreografkinje i redateljice Margarine Froman i njezine braće, baletnih umjetnika Maksimilijana i Valentina, a često je snimala i scenografska i kostimografska rješenja realizirana prema zamislima trećeg brata Pavela Fromana.² U brojnim pojedinačnim snimkama ili serijama fotografija plesnih pokreta Margarine Froman i njezine braće, te scenografskog okvira i koreografija predstava koje je ta ruska umjetnica koreografirala ili režirala u Zagrebu, Tonka je zahvatila vizualnu estetiku i plesnu poetiku Ballets Russes, ali i *art déco*ovski interes za istočnjački ornamentalizam i narodni stil koji su preko Fromanovih i ruskog repertoara prenese-ni u zagrebački kontekst. U tekstu se analizira uloga atelieru Tonka u stvaranju vizualne kronike međuratnog zagrebačkog

kazališta, a kroz Tonkine fotografije i „iz rakursa” Margarine Froman sagledavaju se ključne tendencije koje su obilježile ondašnju baletnu scenu.

**FOTO TONKA
I KAZALIŠNA
FOTOGRAFIJA** — U jeku Prvog svjetskog rata, u proljeće 1917., tridesetogodišnja Antonija Vajda je na Trgu Franje Josipa (kasnije Trgu kralja Tomislava) otvorila fotografski

atelier koji je funkcionirao kao moderni „svjetloslikarsko-umjetnički zavod”: snimala je fotografije svih veličina i u različitim tehnikama te izrađivala reprodukcije po izvornim fotografijama do naravne veličine.³ Uskoro je postala omiljenom fotografkinjom građanskog sloja i društvene elite te je, osim u atelieru, često snimala na terenu i u kazalištu. Bila je uspješna poduzetnica, poznavateljica umjetnosti i portretistica s istančanim osjećajem za poslovnu djelatnost i potrebe tržišta, neprekidno se usavršavala u inozemstvu (Beč, Berlin itd.) i redovito ulagala u suvremenu fotografsku opremu koja joj je omogućila uvođenje novih modaliteta snimanja, posebno u kazalištu. Za lokacije svojih fotoateliera odabirala je poznate zagrebačke adrese – prvo je djelovala u bivšem atelieru slikara Vlahe Bukovca, a od 1932. u dvorišnoj zgradi u Ilici 8, u nekadašnjem fotografskom studiju istaknutog profesionalnog fotografa Rudolfa Mosingera i njegova sina Franje.

Tonka je od početka djelovanja u atelieru i eksterijeru snimala vodeće ličnosti hrvatskog glumišta u kostimima i u civilu, a iz 1920. datiraju dosad najranije poznate i objavljene

1 Više o njezinu životu i djelu vidi u: Magaš Bilandžić, Lovorka. 2015. *Foto Tonka – Tajne atelieru društvene kroničarke*. Galerija Klovičevi dvori i Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU. Zagreb.

2 Najveći broj sačuvanih fotografija čuva se u: Odsjek za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU (dalje: OPHK–HAZU), Fotozbirka HNK (posebno fascikli članova obitelji Froman te fascikli predstava).

3 OPHK–HAZU, Fascikl TONKA (Antonija Vajda–Kulčar), Memorandum Atelieru Tonka, 1921.

fotografije glumaca snimljenih na sceni Narodnog kazališta.⁴ Dvadesetih i tridesetih godina intenzivno je surađivala s nacionalnom kazališnom kućom te je bez njezinih fotografija danas nemoguće rekonstruirati život zagrebačkog kazališta i povijest hrvatske scenografije u tom razdoblju. Tonka je godinama snimala brojne vrsne portrete glumaca, scenografije s ansamblom i bez njega te ključne prizore brojnih opernih, baletnih i dramskih ostvarenja postavljenih na dvjema pozornicama Narodnog kazališta – glavnoj na Wilsonovu trgu i maloj u Tuškancu i kasnije Frankopanskoj ulici. Posebnu pozornost posvećivala je „sceno-fotografiji”, a ograničenja fotografiranja scena s ansamblom, koje su se zbog slabe rasvjete i duge ekspozicije snimale za vrijeme generalne probe i namještale nakon činova, nadišla je nabavom najnovije aparature koja joj je omogućila snimanje predstava za vrijeme izvedbe.⁵

Prije Tonkina angažmana nije bilo kontinuiranog snimanja scenografija i glumaca u kostimima, a pojedinačne predstave zabilježili su brojni profesionalni fotografi (Atelier Mosinger, S. Weinrich i drugi). U dvadesetima je uprava Narodnog kazališta postala svjesna uloge i važnosti fotografije u dokumentiranju, ali i plasiranju i populariziranju bogatog repertoara te započinje sa sustavnim snimanjem scenografskih rješenja. Istodobno, fotografija se koristi u propagandne svrhe te dolazi do „inflacije” razglednica na kojima su glumci i plesači u fotografskom studiju rekreirali scene iz predstava, a velika se pozornost posvećivala i opskrbljivanju domaćih i inozemnih kazališnih časopisa reprodukcijama visoke kvalitete. Tonkine fotografije vezane za svijet kazališta tih su godina ispunjavale stranice brojnih domaćih (Comoedia, Hrvatska pozornica, Teater, Kazališni list) i inozemnih kazališnih časopisa (npr. Die Bühne), ali i popularnih *lifestyle* magazina kao što su *Svijet*, *Kulisa* i *Cinema* u kojima se redovito izvještavalo o najnovijim premijerama u zagrebačkom kazalištu.

FROMANOVI NA TONKINIM FOTOGRAFIJAMA — Većinu danas sačuvanih fotografija članova obitelji Froman iz međuratnih godina snimila je Antonija Kulčar u sklopu suradnje sa zagrebačkim Narodnim kazalištem, a brojne od njih tih su godina objavljene na stranicama spomenutih kazališnih i drugih časopisa. Nakon dolaska u Zagreb 1921. članovi obitelji Froman često su u civilu

ili kostimu pozirali Tonki u atelieru na Tomislavovu trgu, odnosno s ansamblom na pozornici Narodnog kazališta. Već 1921. u Tonkinu atelieru nastale su prve fotografije Margarite i Maksimilijana Fromana u svakodnevnoj odjeći i pozama karakterističnima za studijsku portretnu fotografiju⁶, ali i njihove snimke u kostimima koje su objavljene na stranicama Kazališnog lista br. 7 iz studenoga 1921.⁷

Dvadesetih godina nastat će niz pojedinačnih i grupnih fotografija Margarite, Maksimilijana i Valentina Fromana u rekreiranim scenama iz baletnih predstava ili studijama njihovih likova/karaktera u kostimima i s maskom. Prve godine boravka Fromanovih u Zagrebu obilježilo je postupno uvođenje ruskog repertoara te brojne premijere u kojima su naslovne uloge imali upravo Margarita i njezina braća, a povodom kojih su – u svrhu objave u tisku i distribuiranja razglednica ili fotografija u velikim formatima – nastale brojne upečatljive fotografije. Povodom izvedbe *Polovječkih plesova* Aleksandra Porfireviča Brodina Tonka je snimila nekoliko efektnih fotografija Maksimilijana sa strijelom i u egzotičnu kostimu.⁸ Među snimkama nastalima tih godina ističe se serija efektnih fotografija za *Šeherezadu* (1922.) Nikolaja A. Rimski Korsakova, snimljenih u orijentalizirajuće uređenom interijeru atelieru Tonka i koje prikazuju Margaritu i Maksimilijana Fromana na divanu i ispred vertikalno postavljenog orijentalnog tepiha. Pojedinačne fotografije to dvoje izvođača i njihove interakcije u *Šeherezadi* oživljavale su *art déco*ovsku fascinaciju egzotikom, orijentalizmom i dekorativizmom te omogućile vizualnu rekonstrukciju koreografije bazirane na dinamičnosti i dramatičnosti muško-ženskog odnosa, naglašenim gestama i senzualnosti pokreta. Rekreirane poze koje su individualno ili u interakciji zauzimali Margarita i Maksimilijan Froman podsjećale su na plesne figure Vere Fokine i Mihaila Fokina iz *Šeherezade* u izvedbi Ballets Russes, a koje je u formi razglednica distribuirao berlinski Verlag Hermann Leiser.⁹

Dvadesetih je Tonka redovito snimala članove obitelji Froman ispred neutralnih pozadina, s pozama i gestikulacijama ruku ili u interakcijama, koje su nastojale sugerirati psihološku karakterizaciju likova ili njihove međusobne odnose. U načinu snimanja slijedila je aktualne trendove i kanone u kazališnoj i plesnoj fotografiji te poput mnogih profesionalnih europskih

⁴ Riječ je o snimkama glumca Franje Sotošeka kao Lukana u *Nepobjedivoj lađi* Josipa Kosora koje su objavljene u časopisu *Dom* i svijet početkom 1921. Vidi: Magaš Bilandžić. Op. Cit. 21.

⁵ Po uzoru na bečku Operu počela je koristiti opremu koja je vrijeme ekspozicije smanjila na 1 – 5 sekundi te je 1924. snimila prve pokusne fotografije ansambla na zagrebačkoj sceni za vrijeme predstave i s originalnom rasvjetom (predstave *Aida* i *Cavalleria – Pagliacci*). Florijan. 1924. Fotografija scene: Novi putevi u sceno-fotografiji. *Comoedia*, br. 11. 7–8.

⁶ Riječ je o Margaritinim stojećim portretima ispred neutralne pozadine te Maksimilijanovu sjedećem portretu, u kojima je naglasak na njihovim psihološkim profilima.

⁷ „... reprodukcije snimaka primabalerine i baletne meštrovice Margarete i prvog solista Narodnog Kazališta Maksimilijana Fromana“ objavljene su na naslovnici i str. 2 (Margarita) i str. 1 (Maksimilijan). Redakcija. 1921. Naše slike. *Kazališni list*, br. 7. 7.

⁸ Tonkine fotografije iz OPHK-HAZU-a nose dataciju 1921., a osim nje Maksimilijana Fromana je snimao i Atelier Mosinger.

⁹ Razglednice Verlag Hermann Leiser dostupne su na više mrežnih platforma.

fotografa i fotografkinja – od Beča (Atelier Wilinger, Franz Xaver Setzer) do Berlina (Friede Riess, Alexander Binder) i Pariza (Madame d’Ora) – doprinijela visokoj razini tih snimaka i njihovu distribuiranju preko razglednica.¹⁰ Izvođače je vješto namještala u specifične poze, dobro odabirala kadrove, posebnu pozornost posvećivala načinu osvjetljenja te povremenim naknadnim intervencijama na negativima dodatno potencirala i vizualnim sredstvima interpretirala motivacije i djelovanja likova. Tonka je 1923. ispred neutralnih pozadina u svojem atelieru snimila Margaritu kao Tamaru u istoime-nom baletu Milija Aleksejeviča te kao Balerinu u *Petruški* Igora Stravinskog, u kojoj su nastupali i Maksimilijan kao Petruška i Valentin kao Arapin te koji su svoju plesnu igru rekreirali i pred Tonkinim objektivom.¹¹ Osim ruskog repertoara Tonka je Margaritu s braćom fotografirala i u drugim ulogama, poput primjerice Colombine u *Karnevalu* Roberta Schumanna ili Djevojke iz *Licitarskog srca* Krešimira Baranovića (oba baleta izvedena su 1924.).¹²

Među Tonkinim vrsnim fotografijama članova obitelji Froman iz druge polovine 1920-ih ističu se i snimke Valentina Fromana s Olgom Orlovom u *Pulcinelli* Igora Stravinskog te s Nadom Babić i ostalim članovima ansambla u *Šutu* Sergeja Prokofjeva. Oba baleta izvedena su 1927. te su na zagrebačkoj sceni utjelovila *art déco*ovsku estetiku, ekspresivni pokret i plesnu poetiku Ballets Russes: Valentin Froman je koreografiju postavio prema M. Fokinu, a scenografiju i kostimografiju je s referencama prema ruskom folkloru oblikovao Marijan Trepše.

FOTOGRAFIJA I ZAUSTAVLJENI POKRET — U međuratnim godinama Zagrepčani su agilno i redovito pratili događanja na plesnoj sceni. Istodobno su se zanimali za klasični balet koji je na visoku razinu postavila upravo Margarita Froman, a pozornost im je plijenio i moderni, „slobodni” ples.¹³ Promoviranju novih tendencija pridonijele su brojne škole ritmičke gimnastike koje su tih godina djelovale u Zagrebu, a koje su vodile predstavnice suvremenih stremjenja i nasljednice Rudolfa Labana i Isadore Dun-

can te koje su zagovarale koncept oslobođenog tijela i pokreta. Bogat repertoar Narodnog kazališta popunjavao je potrebu za klasičnim repertoarom osvježnim recentnim baletnim produkcijama, a javnost je s posebnom pozornošću pratila i solističke izvedbe Mije Čorak te brojna važna inozemna gostovanja – od trupe Rudolfa Labana (1924.), u kojoj je plesala Vera Milčinić, do izvedbe bečke plesačice Gertrude Kraus itd.

O Tonkinu senzibilitetu za snimanu materiju i shvaćanju plesne umjetnosti ponajbolje svjedoči način na koji je pristupala fotografiranju svojih modela – balerina koje su obilježile zagrebačku baletnu scenu i plesačica koje su unijele Labanovu estetiku. Kad je snimala Margaritu Froman u pojedinačnim ili u serijama fotografija, ona je sinusoide njezina pokreta, plesanje „en pointe” s gracioznom igrom fluidnih ruku i različitih pozicija dodatno potencirala retuširanjem. Te naknadne intervencije pridonosile su pojačavanju ritma i zahvaćanju specifične melodioznosti pokreta u statičnom mediju fotografije, a isticale su se snimke Margarite Froman u *Labuđem jezeru* koje su 1921. distribuirane kao razglednice.¹⁴ Za vrijeme 1920-ih Tonkin pristup, način snimanja i obrada fotografija bili su komplementarni plesnoj estetici snimanih modela. Na fotografijama Mije Čorak Slavenske u *Pobjedniku* (1928.) naglasak je stavila na futuristički kostim i mehanizirani ples, a na snimkama Vere Milčinić (oko 1925.) ispred neutralne, bijele pozadine „fokus stavlja na liniju njezina tijela i ekspresivnost pokreta oslobođenog vanjskih ograničenja i razvijenog prema unutarnjem ritmu”.¹⁵ O svjesnom konstruiranju scena u kojima snima modele, senzibilitetu za plesnu umjetnost te informiranosti o recentnim strujanjima svjedoči Tonkin odgovor redakciji revije Cinema 1931. na upit koja je najljepša žena koju je ikad snimila. Ona izdvaja Veru Milčinić te navodi: „Ispred bijele pozadine ispružilo se u zanosnom pokretu tijelo klasične forme. Harmonija tijela i pokreta. Plesačica, ona ne govori jezikom običnih ljudi, njezin ples, njezine kretnje su riječi – pjesma. Iz ozbiljnog, mirnog lica, koje je zaokruženo zlaćanom kosom svijetle dva oka. Ona snatire, gledaju nekamo u daljinu. I plesačica doživljava i pleše ono što te oči vide. Nije to naučeni ples, vještina decenija, stoljeća otkad je izumljen ples. To je pravi ples, izražaj njezine nutrinje (sic!), ples čistih osjećaja, ples žene, koja je sposobna tih osjećaja, i koja se sva u njima rasplinjuje. I to je za mene bila jedna od najljepših žena, koju sam ikada slikala u mojem ateljeu”.¹⁶

¹⁰ Više vidi u: Magaš Bilandžić. Op. Cit. 20.

¹¹ Podaci o njihovim ulogama i predstavama koji se spominju u cijelom tekstu preuzeti su iz: Hrvatsko narodno kazalište 1894-1969: *Enciklopedijsko izdanje*. 1969. Ur. Cindrić, Pavao. Izdavačko knjižarsko poduzeće Naprijed i Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Zagreb.

¹² Godine 1924. izveden je i *Capriccio espagnol* Nikolaja Andrejeviča Rimski Korsakova u kojem su nastupali Fromanovi, a koji je praizvedbu imao samo godinu dana ranije u Moskvi.

¹³ Ukratko o plesnoj sceni između dva svjetska rata vidi u: Rakić, Branka. 1969. Balet HNK. *Hrvatsko narodno kazalište 1894-1969: Enciklopedijsko izdanje*. Ur. Cindrić, Pavao. Izdavačko knjižarsko poduzeće Naprijed i Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Zagreb. 183–184; Đurić, Maja. Ples. *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti*. Ur. Maković, Zvonko i Medić, Ana. Galerija Klovićevi dvori. Zagreb. 217–221.

¹⁴ Godine 1921. na pozornici Narodnog kazališta izvedeni su fragmenti tog baleta Petra Iljiča Čajkovskog u kojem je naslovnu ulogu imala upravo Margarita.

¹⁵ Magaš Bilandžić. Op. Cit. 27.

¹⁶ NN. 1931. Najljepša žena. *Cinema*. br. 4. 6.



LOVORKA MAGAŠ
BILANDŽIĆ

**VIZUALNA
KRONIKA
MEĐURATNE
SCENOGRFIJE
– OD
ORIJENTALIZMA
DO NARODNOG
STILA**
—

U intenzivnoj suradnji s Narodnim kazalištem Tonka je snimila stotine predstava opernog, baletnog i dramskog repertoara koje su izvođene na velikoj i maloj pozornici nacionalnog kazališta. „Zlatno doba” progresivne uprave Julija Benešića, Branka Gavelle i Petra Konjovića (1921./1922. – 1926.), koje se podudaralo s dolaskom i angažmanom Rusa, bilo je obilježeno modernizacijom mnogih aspekata kazališne djelatnosti, redefiniranim odnosom prema scenografiji i implementacijom novih pristupa u njezinu oblikovanje, plodnim suradnjama redatelja i umjetnika (Branko Gavelle – Ljubo Babić), razradom repertoara itd. Krajem 1920-ih i za vrijeme 1930-ih uslijedilo je politički turbulentno i teško razdoblje obilježeno čestim smjenama uprave i smanjenim državnim dotacijama, konkurentskim odnosom sa sve popularnijim kinematografima itd. Svih tih godina Tonka je snimala brojne kazališne produkcije među kojima su se nalazile i mnoge predstave u kojima je sudjelovala Margarita Froman kao primabalerina, redateljica ili koreografkinja plesnih dijelova, odnosno čiji je scenografski okvir oblikovao njezin brat Pavel.¹⁷ On je od 1921./1922. radio kao scenograf u kazališnoj slikarnici te je s Vasilijem Uljaniševom unio novu vizualnu estetiku i pridonio stilskoj heterogenosti onodobne scenografije koja je u cjelini bila obilježena širokim dijapazonom rješenja – od iluzionističkih i naturalističko-deskriptivnih scenografija do ekspresionističkih ili avangardnih pomaka u smjeru asocijativnih rješenja zasnovanih na redukciji. Fromanove *art déco*ovske fantastičke scenografije bile su bliske ostvarenjima ruskih umjetnika Leona Baksta i Alexandra Benois-a iz prve faze djelovanja Djagiljevljeve trupe te su se temeljile na narodnoj motivici i ruskom folkloru, istočnjačkom orijentalizmu i bile obilježene naglašenim dekorativizmom i snažnim kolorizmom. Dvadesetih godina Pavel Froman izradio je scenografiju i kostimografiju za već spomenute *Polovjecke plesove*, *Šeherezadu*, *Petrušku*, *Tamaru* i *Karneval*, a među rješenjima iz 1930-ih ističe se *Ščelkuncik* Petra Iljiča Čajkovskog (1931.) povodom kojeg je Tonka snimila neke od dojmivih fotografija bajkovitog scenografskog okvira te Margarite Froman i baletnog ansambla na sceni.

Među intenzivnim suradnjama Margarite Froman ističe se ona s Krešimirom Baranovićem koji je dirigirao većinu spomenutih baletnih izvedbi ruskog repertoara, ali i autor-ski potpisao djela nacionalnog smjera poput baleta *Licitorsko srce*, u kojem je Margarita angažirana kao redateljica i balerina, ili kasnijeg *Imbreka z nosom* (1935.), a u kojima su do izražaja došli narodni/pučki motivi u glazbi i vizualnim aspekti-

¹⁷ Više o Pavlu Fromanu vidi u: Kovačić, Đurđa. 1981. Scenski slikar Pavel Froman: predlošci za opere i balete. *Život umjetnosti*. 31. 62–78.

ma predstava.¹⁸ Njihove brojne suradnje ostale su zabilježene Tonkinom kamerom, a posebno su zanimljive eksterijerne snimke učenica Margarite Froman i njezine braće kao lop-ti u baletu *Cvijeće male Ide* (1925.). Baranović je u jedanaest godina na mjestu ravnatelja Opere Narodnog kazališta (1929. – 1940.) nastavio „Konjovičev slavenski smjer”, a *Ero s onoga svijeta* Jakova Gotovca (1935.), koji je režirala i koreografirala Margarita Froman, bilo je dugo očekivano „djelo koje će nacionalni pravac uzdići do vrhunca”.¹⁹

Tonka je 1920-ih i 1930-ih snimila brojne fotografije za baletne, operne, operetne, ali i dramske izvedbe²⁰, za koje je koreografiju potpisivala Margarita Froman te mnoge opere i operete koje je režirala i čija su scenografska i koreografska rješenja ostala zabilježena u mediju fotografije. Osim već spomenutih predstava, upečatljive su Tonkine snimke brojnih drugih djela domaćeg i inozemnog repertoara poput *Pan Twardowskog* Ludomira Rožyckog (1925.), *Figurina* Luje Šafra-neka-Kavića (1931.), *Svadbe* Igora Stravinskog (1932.), *Fausta* Charlesa Gounoda (1934.) i drugih izvedbi, a koje svjedoče o heterogenosti i stilskom pluralizmu međuratnog Narodnog kazališta na glazbenoj, vizualnoj i izvedbenoj razini.

Osim Tonke i drugi su fotografi poput fotoamatera i fotore-portera Đure Janekovića povremeno snimali članove obitelji Froman u privatnom i poslovnom okruženju.²¹ Međutim, Antonija Kulčar je brojnim portretima i fotografijama Margarite, Maksimilijana i Valentina te predstava u kojima su sudjelovali ili čije je scenografije oblikovao Pavel Froman, kamerom zabilježila ključne trenutke, tendencije i pojave koje su obilježile zagrebački kazališni život i baletnu scenu između dva svjetska rata, a manifestirale su se u ruskom repertoaru i interesu za orijentalizam, nacionalnom smjeru i naglasku na folklornim elementima, odnosno inklinacijama avangardnim stremljenjima i otklonu od „klasičnog” u smjeru redukcije i ekspresivnosti.

¹⁸ Tonkine fotografije prikazuju scenografska rješenja Maksimilijana Vanke (*Licitorsko srce*) i Ljube Babića (*Imbrek z nosom*) te ansambl za vrijeme izvedbe.

¹⁹ Martinčević, Jagoda. 1992. *Opera. Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. 1840 · 1860 · 1992*. Ur. Batušić, Nikola. Hrvatsko narodno kazalište i školska knjiga. Zagreb. 125.

²⁰ Popis Margaritinih koreografija i režija vidi u: Podkovac, Zvonimir. 2006. Iz povijesti zagrebačkog baleta. Rуска baletna emigracija na sceni Hrvatskog narodnog kazališta. *Ruski emigranti u Hrvatskoj između dva rata. Rubovi, memorija*. Ur. Lukšić, Irena. Hrvatsko filološko društvo. Zagreb. 150–153.

²¹ Janekovičevi negativni iz 1930-ih koji prikazuju braću Froman ispred Narodnog kazališta i polaznice plesne škole Margarite Froman čuvaju se u zagrebačkom Muzeju za umjetnost i obrt.

Foto Tonka and the Froman Family: Visual Chronicle of Zagreb Ballet in the Interwar Period



LOVORKA MAGAŠ
BILANDŽIĆ

Professional photographer Antonija Vajda (1887-1971), married Kulčar and later Prut, known as Tonka, was in the period between the two world wars the leading chronicler of Zagreb's social, cultural and theatre life and a prominent portraitist of the citizenry with a title of a royal photographer.¹ She often photographed the protagonists of theatrical life and her lens captured numerous moments of Zagreb's interwar ballet – from set designs of different National Theatre productions to performers during performances or in choreographed poses they recreated in her popular Foto Tonka photographic studio. Pictures of the ballet dancer, choreographer and director Margarita Froman and her brothers, ballet artists Maximilian and Valentin have a special place among Tonka's photographs, and she often photographed set and costume designs conceptualised by the third brother, Pavel Froman.² In many individual photos or series of photographs of Margarita Froman and her brothers' dance movements, as well as the sets and choreographs of the productions this Russian artist staged in Zagreb, Tonka captured the visual aesthetics and dance poetics of Ballets Russes, as well as the art deco interest in oriental ornamentation and folk style transposed into the Zagreb context courtesy of the Froman family and the Russian repertory.

FOTO TONKA AND THEATRE PHOTOGRAPHY

— In the midst of World War I, in spring 1917, photographer Antonija Vajda opened a studio in Zagreb which functioned as a modern “photographic and artistic institute”. She was a successful entrepreneur, a connoisseur of art and a portraitist with an acute sense of business and market needs. She continuously improved her skills abroad (Vienna, Berlin etc.) and regularly invested in cutting-edge photographic equipment which gave her a chance to introduce new photographic methods, especially in theatre.

During the 1920s Tonka extensively collaborated with the National Theatre in Zagreb. Before her engagement, set designs and actors in costumes were not systematically photographed and only individual plays were recorded by professional photographers (Atelier Mosinger, S. Weinrich etc.). The management of the National Theatre in the 1920s became aware of the role and importance of photography in documenting and popularising the rich repertory, so they started with a systematic photographing of set designs. At the same time, photography was used for propaganda purposes, resulting in an ‘inflation’ of postcards in which actors and dancers at a photographic studio recreated scenes from plays. Great attention was paid to supplying theatrical magazines with high-quality reproductions and Tonka's photographs from the world of theatre filled the pages of a series of national (*Comoedia*, *Hrvatska pozornica*, *Teater*, *Kazališni list*) and foreign theatre magazines (e.g. *Die Bühne*), as well as popular lifestyle magazines like *Svijet*, *Kulisa* and *Cinema* which reported on the latest theatre productions on a regular basis.

For years Tonka photographed countless portraits of actors, set designs with or without performers and the cru-

¹ See more about her life and work in: Lovorka Magaš Bilandžić. *Foto Tonka – Tajne ateliera društvene kroničarke*. Zagreb: Klovičevi dvori Gallery and Department of History of Croatian Theatre of the Croatian Academy of Sciences and Arts. 2015.

² The largest number of preserved photographs is kept at the Department of History of Croatian Theatre of the Croatian Academy of Sciences and Arts.



LOVORKA MAGAŠ
BILANDŽIĆ

cial scenes in many opera, ballet and drama productions set on the National Theatre stages. She paid special attention to 'stage photography', and learned how to overcome the limitations of capturing scenes with a big ensemble cast, which were over poor lighting conditions and long exposure taken during dress rehearsals. She purchased the state-of-the-art devices which made it possible to take photographs during a performance.³

THE FROMANS IN TONKA'S PHOTOGRAPHS

After their arrival in Zagreb in 1921, the Froman family members often posed for Tonka in her photographic studio as civilians or in costumes, or with the ensemble on the National Theatre stage. The initial years of their stay were marked by a gradual introduction of the Russian repertory and a series of premieres starring Margarita and her brothers, which resulted in a number of memorable photographs. These include a series of impressive photographs for *Scheherazade* (1922) by Nikolai Rimsky-Korsakov taken in an orientalist interior of the Tonka photographic studio. Individual photos of the two performers and their interactions embodied the art deco fascination with exoticism, orientalism and decorativeness and enabled a visual reconstruction of a choreography based on the dynamics of male-female relationships, accentuated gestures and sensual movements. Recreated poses reminded of the dance figures of Vera Fokina and Mikhail Fokin from *Scheherazade* performed by Ballets Russes and distributed as postcards by the Berlin-based Verlag Hermann Leiser.

During the 1920s Tonka regularly photographed the Froman family members against neutral backgrounds, with poses and arm movements, or in interactions evoking the characters' psychological characterisation or their mutual relationships in the plays of Russian repertory (e.g. *Tamara* by Mily Balakirev, *Petrushka* by Igor Stravinsky, 1923), as well as in works by other authors (*Carnival* by Robert Schumann or *The Gingerbread Heart* by Krešimir Baranović, 1924).⁴ She skilfully arranged the performers into specific poses, paid particular attention to lighting and composition, and by way of occasional subsequent interventions on negatives highlighted and visually interpreted the characters' actions. In her photographs Tonka followed the latest trends and the canons of theatre and dance photography and, like many other professional European

photographers – from Vienna (Atelier Wilinger, Franz Xaver Setzer) to Berlin (Friede Riess, Alexander Binder) and Paris (Madame d'Ora) – contributed to a high level of pictures and their distribution in the form of postcards.

PHOTOGRAPHY AND CAPTURED MOVEMENT

In the interwar period the citizens of Zagreb actively and regularly followed the dance scene events. At the same time they took an interest in classical ballet raised to a high level by Margarita Froman, and also paid attention to 'free' dance, promoted by the representatives of contemporary trends and disciples of Rudolf Laban and Isadora Duncan whose schools of rhythmic gymnastics in Zagreb advocated for the concept of a liberated body and movement.

During the 1920s, Tonka's approach, method and photograph processing complemented the dance aesthetics of the portrayed models and testified to her understanding of dance art. Different positions, Margarita Froman's sinuous motions and dance en pointe with a graceful fluid arm movements were additionally underlined by Tonka's retouching. Subsequent interventions on photos contributed to enhancing the rhythm and capturing the specific musicality of movement in the static photography medium, and particularly prominent were the *Swan Lake* pictures, published in 1921 and distributed as postcards. In the photographs of Mia Čorak in *The Winner* (1928) Tonka accentuated the futurist costume and mechanical dance, whilst in the photos of Vera Milčinović (ca. 1925) the focus, against a neutral backdrop, was on the contours of dancer's body and movement expressiveness.

A VISUAL CHRONICLE OF INTERWAR SET DESIGN – FROM ORIENTALISM TO FOLK STYLE

Over the course of her intense collaboration with the National Theatre, Tonka made hundreds of photographs of opera, drama and ballet repertory, and recorded numerous performances with Margarita Froman as a principal dancer, director or choreographer of dance parts, and whose sets were designed by her brother Pavel. The stage design of the time was marked by stylistic heterogeneity and a wide range of solutions – from illusionist and naturalist-descriptive sets to expressionist or avant-garde shifts in the direction of associative solutions based on reduction. Froman's art deco fantastic sets were similar to the works of Leon Bakst and Alexandre Benois from the first phase of Diaghilev's company's activity, based on folk motifs and Russian folklore, eastern orientalism, and marked by decorativeness and bright colours. Froman's set and costume designs for *Polovtsian Dances*, *Scheherazade*, *Petrushka*, *Tamara* and *Carnival* hail from the 1920s, and the concepts from the 1930s include *The Nut-*

³ Inspired by the Vienna State Opera, Tonka started using the equipment which reduced exposure to 1-5 seconds and in 1924 she made the first test photographs of the performers during a live performance and with original lighting. Florijan. Fotografija scene: Novi putevi u sceno-fotografiji. *Comoedia* no. 11 (1924) 7-8.

⁴ Information regarding the productions mentioned in the text were taken from: Pavao Cindrić (ed.). *Hrvatsko narodno kazalište 1894-1969: Enciklopedijsko izdanje*. Zagreb: Publishing house Naprijed and Croatian National Theatre in Zagreb. 1969.

cracker by Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1931), for which Tonka took impressive photos of a fairy tale set and Margarita Froman and the rest of the ballet cast on stage.

Margarita Froman closely collaborated with Krešimir Baranović, who conducted most of the mentioned Russian repertory ballet performances, as well as composed works of national direction like the ballet *The Gingerbread Heart* or the later *Imbrek with a Nose* (1935), in which the national/folk motifs in music and the visual aspects of the production were highlighted. Their many collaborations were captured by Tonka's camera, and particularly interesting were the outdoor photographs of Margarita Froman's students and her brothers as balls in the ballet *Little Ida's Flowers* (1925).

During the 1920s and 1930s Tonka photographed many ballet performances choreographed by Margarita Froman, as well as a series of operas and operettas she directed, such as *Pan Twardowski* by Ludomir Rożycki (1925), *Figurine* by Lujó Šafranek-Kavić (1931), *The Wedding* by Igor Stravinsky (1932), *Faust* by Charles Gounod (1934) etc.

Other authors, like the amateur photographer and photojournalist Đuro Janeković, occasionally photographed the Froman family members in private and business environments. However, Tonka's numerous photographs of the Fromans are witnesses to the crucial moments and tendencies that marked the theatrical life in Zagreb and the ballet scene in between the two world wars, which manifested in the Russian repertory and an interest in orientalism, a national direction and an accent on folklore elements, as well as inclinations to avant-garde trends and a detachment from the 'classical' in terms of reduction and expressivity.



▲
Margreta i Maksimilijan Froman, *Šeherezada*, 1922., Foto Tonka; Arhiva M. Mordeja i D. Schopfa



▲
Ero s onoga svijeta,
 HNK Zagreb, 1968/69.;
 privatna arhiva

▶
Ero s onoga svijeta,
 HNK Zagreb, 2010/11.;
 screenshot



Završno Kolo u operi *Ero s onoga svijeta* – Margarita Froman koreografkinja nacionalnih baleta



TVRTKO ZEBEC,
IVANA KATARINČIĆ

Autori ovoga članka su etnokoreolozi s Instituta za etnologiju i folkloristiku, jedine institucije u nas koja se sustavno bavi istraživanjem svih oblika tradicijskoga plesa, ali i drugih plesnih oblika te nam se činilo posebno primamljivim izdvojiti koreografiju završnoga Kola opere *Ero s onoga svijeta* ne samo zato što sadrži brojne plesne elemente tradicijskih, narodnih plesova, nego i zato što svjedoči o svestranosti djelovanja Margarite Froman.

U nas se etnokoreologija i nadalje ponajviše percipira kao znanost o folklornom plesu iako su se u posljednjim desetljećima dogodili značajni disciplinarni pomaci zahvaljujući teorijskim doprinosima antropologije, etnologije, odnosno, etnografije plesa, s najšire shvaćenim istraživanjima koja se tiču tematskih odrednica svih vrsta plesa u suvremenosti i svakodnevicu. Etnokoreolozi, koji su zbog vlastite istraživačke tradicije zadržali taj naziv, a koji djeluju u Institutu za etnologiju i folkloristiku, zajedničko je iskustvo plesanja različitih plesnih oblika, a istraživanjima nastoje obuhvatiti široko područje plesnog stvaralaštva koje u suvremenosti tumače određenim društvenim i kulturnim fenomenima, identitetima i simboličkim značenjima koje prenose plesne poruke. Ukratko, sve se više bave različitim kontekstima plesnih izvedaba, promatrajući plesna zbivanja od širega konteksta k užemu, dijakronijski i sinkronijski, s obzirom na to da svaka kontekstualna razina izvedbe donosi niz mogućnosti različitih interpretacija koje se međusobno dopunjuju. Tako cjelokupna slika promatrane izvedbe, u ovom slučaju završnoga Kola iz opere *Ero s onoga svijeta* postaje kompleksnija i sveobuhvatnija.

**NEKOLIKO
POVIJESNIH
CRTICA I
ISTAKNUTIH
POJEDINACA
TADAŠNJEGA
DRUŠTVA**

Kad smo 2016. govorili i pisali u *Kretanjima* o Plesnoj olimpijadi 1936. u Berlinu s uspješnim gostovanjem hrvatskih plesača, spomenuli smo ulogu Seljačke sloge, Udruge Sklad, Hrvatskoga sokola i Aleksandra Freudenreicha (1892.–1974.) koji je nakon trogodišnjeg djelovanja amaterske kazališne skupine u okviru

Sokola, uz Nikolu Andrića 1926. osnovao Maticu hrvatskih kazališnih dobrovoljaca (MHKD). Sve se to postupno u idejama razvijalo od početka 20. stoljeća, kao nastavak onih prethodnih, prosvjetiteljskih i ilirskih. Matičari su do svršetka Drugoga svjetskog rata, kad im djelovanje zamire, održali više od 500 predstava u zemlji i inozemstvu, promičući hrvatsku dramsku baštinu. Matica je svake godine redovito raspisivala natječaje za najbolje pučke glume i to jedan natječaj za glume koje „ispunjuju cijelu večer“, a drugi za kratke glume prikladne za izvedbu na radiju, iz kojeg se kasnije razvija dramski radio program. Freudenreich u svom pozivu propisuje da „sadržaj njihov mora biti iz narodnog života. Piscima najboljih gluma podjeljuju se novčane nagrade, a djela im Zbor Matičara glumi na pozornici Hrvatskog narodnog kazališta!“¹ I u tom razdoblju između dvaju svjetskih ratova snažno se potiče istraživanje pučkoga, seljačkoga života kao vrijednog pokazatelja nacionalnog identiteta i osvješćivanja seljaka te njihovog uključivanja u kulturni i politički život. Izvješćuje Freudenreich, također

¹ Freudenreich, Aleksandar. Rad hrvatskih kazališnih dobrovoljaca. *Napretkova Božićna knjiga* 1. 1. 1936. <http://www.idoconline.info/article/841932> (online pristup 8. 4. 2021.)

1936. godine, da na poticaj i u organizaciji Matičara postoji čak 114 stalnih dramskih, kako kaže, „kazališnih društava” u hrvatskim gradovima pa i mnogim selima, s „kojih 4500 stalnih ustrajnih dobrovoljaca glumaca i glumica“, što bismo danas zvali amaterskim djelovanjem. Dakle, zalagao se za program koji bi spajao umjetničku kvalitetu i igranje onoga što je „niklo u našoj sredini“, poticao da se oblikuje repertoar pučkih gluma hrvatskih autora i organiziraju tečajevi za dobrovoljačke redatelje. Sastavio i tiskao je prvo hrvatsko djelo za kazališne dobrovoljce, amatere (*Gluma*, 1934) te par godina kasnije knjigu *Kazalište za narod* (1940). Povezivanje dvjestotinjak kazalištem očaranih kulturnih i prosvjetnih društava, Branko Hećimović ističe kao prvo dobrovoljačko društvo nakon osamdeset godina (još od Demetrovih dobrovoljaca) i jedinom protutežom profesionalnom Hrvatskom narodnom kazalištu, koje je pritom s njima i surađivalo.² Sveobuhvatnost pristupa potvrđuje i podatak da je Freudenberg kao arhitekt na ovim prostorima uveo jedan novi tip društvenih objekata nazvanih Hrvatski dom koji su zamišljeni kao središta kulturnih zbivanja.

Radi društvenoga konteksta, valja spomenuti i ulogu Rudolfa Matza (1901.–1988.), skladatelja, dirigenta, violončelista, komornoga glazbenika, glazbenog pedagoga i glazbenoga djelatnika. Bio je glavni tajnik Hrvatskoga pjevačkog saveza (1924.–1941.), uređivao je njegova glasila *Hrvatska narodna pjesma* i *Glazbeni vjesnik*, utemeljio je zadrugu za promicanje narodne umjetnosti Sklad i uređivao njezin istoimeni časopis (1931.–1941.), a kao skladatelj je pripadao pretežito neo-nacionalnomu stilu (uglavnom s elementima zagorskoga, međimurskog i gradišćanskoga glazbenog folklora), kojeg je povremeno kombinirao i s postupcima impresionističkoga, neoklasicističkoga i rjeđe dodekafonskoga stila.

Rudolf Herceg bio je tajnik Seljačke sloge, Stjepan Radić ministar prosvjete (1925), a 1926. odigrana je u HNK s velikim uspjehom predstava *Prigorska svadba* Stjepana Novosela! Radić je kao ministar pratio ostvarenje plana promicanja seljačkih predstava koje su se 1925. – u godini u kojoj se slavilo i tisućljeće hrvatskoga kraljevstva, izvodile u HNK: *Diogeneš* Tita Brezovačkog, Freudenbergovi *Graničari*, Šenoino *Zlatarevo zlato*, Bogovićev *Matija Gubec*, Gogoljev *Revizor* i češka opera *Prodana nevjesta*. Stjepan Sremac navodi Novosela kao jednog od najrevnijih posjetitelja seljačkih predstava koji je već nakon prve predstave za „diletantski glumački zbor hrvatskih seljačkih sokolova u Remetama“ pripremio scenske prikaze koje su prikazivali u Hrvatskom glazbenom zavodu, u dvorani Hrvatskog sokola u Fijanovoj ulici, te konačno i *Prigorsku*

svadbu u HNK.³ Već u tom prikazu svadbenih običaja dramsko zbivanje sadrži glazbu i ples, ali kako zaključuje Sremac, unatoč svojoj adaptabilnosti sceni, ti se glazbeni i plesni elementi „osamostaljuju“ tek desetak godina kasnije pa takvi prikazuju i na Plesnoj olimpijadi u Berlinu.

Jakov Gotovac, hrvatski skladatelj (1895.–1982), na početku I. svjetskog rata uključio se u rad pjevačkih društava „Zvonimir“ i „Lisinski“, sudjelovao je pri organizaciji amaterskoga Hrvatskoga kazališnog društva za Dalmaciju, te od 1919. Splitske filharmonije, a 1922. i Filharmonijskoga društva u Šibeniku. Od 1923. djelovao je u Zagrebu, kao korepetitor te operetni i operni dirigent HNK (do 1957.). Oslanjanje na folklor u okvirima kasnoromantične i neoklasicističke estetike, Gotovac je najuspjelije ostvario u domeni glazbenog kazališta, orkestralnog i zbornog žanra. Pritom Gotovac gdjekad, kao u *Koledji*, dodiruje slojeve arhaičnog, ili pak, kao u *Simfonijskom kolu*, primarnu pučku energiju glazbenosti prevodi u internacionalno razumljiv jezik, koji unutar europske glazbe sredinom XX. st. ispunjava potrebu za osvieženom tradicijom. Obje su osobine idealni spoj pronašle u komičnoj operi *Ero s onoga svijeta*, u kojoj Gotovac otkriva sve bogatstvo svojega scenskog instinkta i dara za glazbenu ironiju.⁴

Milan Begović, hrvatski književnik (1876.–1948.) nakon službi u Beču i Hamburgu, od 1920. u Zagrebu je predavao na Glumačkoj školi i pisao kazališne kritike. Od 1927. ravnatelj je Drame HNK u Zagrebu, ali je nakon praizvedbe kazališnoga komada *Hrvatski Diogeneš* (1928), napisanog prema romanu Augusta Šenoa, premješten na gimnaziju zbog aluzija na političke prilike u Hrvatskoj te umirovljen 1932. godine. Libreto za operu *Ero s onoga svijeta* Begović je stvarao od 1930. do 1933. godine, a Gotovac ga je oplemenio glazbenom podlogom od 1933. do 1935. godine. Praizvedba opere priređena je 2. studenog 1935. u HNK u Zagrebu.

Begović i Gotovac uspješno su surađivali u stvaranju libreta i opere vrlo bliske folklornom izričaju i narodnom stvaralaštvu jer su dobro poznavali napjeve vrličke folklorne, kao i šire dalmatinske i hercegovačke baštine.⁵

Glavna tema – ljubavna veza između Đule i Miće (Ere), ispisana je u stihovima, a kao mjesta radnje izabrana su mjesta na kojima se narod najviše kreće, npr. mlin u drugom činu,

² Hećimović, Branko. 2004. *U zagrljaju kazališta*, Hrvatski centar ITI-UNESCO. Zagreb.

³ Sremac, Stjepan. 2010. *Povijest i praksa scenske primjene folklornog plesa u Hrvata*. Institut za etnologiju i folkloristiku. Zagreb. 149-153.

⁴ Gotovac, Jakov. 2021. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Pristupljeno 9. 4. 2021. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=22846>>.

⁵ Buljac Miljenko. 2015. *Libreto Ero s onoga svijeta i književni zavičaj Milana Begovića*. Vlastita naklada, Hrvice.

te dernek, odnosno, sajam s narodnim okupljanjem i veseljem. Kod Begovića sve vrije od života, vreve i ljudi, a humor je ponajviše vezan uz Eru, lika koji uistinu donosi dio rajске aure, gdje su patnje zaboravljene, a uz svjetlost i toplinu zaljubljenog mladića, ipak ga prikazuje kao momka sklonog pustolovinama i nepodopštinama. Ljubav je to koja se odvija pred svima, pred cijelim mjestom u vrličkome kraju, koji je slikovito predstavljen scenama koje opisuju život naroda, njihovih običaja, a posebno nošnji, jer se na završnom slavlju kad zaručnici traže očev i Božji blagoslov za svoj zajednički život, Đula prikazuje odjevena u mladenkinu nošnju ukrašenom đerdanom i maramom.⁶

Budući da nemamo bilješki o tome kako je Margarita Froman dolazila do inspiracije za koreografske elemente završnoga Kola, možemo pretpostavljati da je, krećući se u krugu svojih kazališnih suradnica i suradnika i prateći tada aktualne trendove, izvedbe koreografija Matičara o pokladama 1935. na zabavi Hrvatskog kulturnog društva Napredak pa i postupne pripreme plesača Matice s Nevenkom Perko za nastup na Plesnoj olimpijadi u Berlinu, imala prilike dosta naučiti o hrvatskim narodnim plesovima. Osim toga Seljačka sloga održavala je smotre seljačke kulture, a na njima su se po prvi put 1928. i 1929. mogla vidjeti i poneka kola uz tamburašku pratnju, a ne samo nastupi pjevačkih zborova kao u godinama koje su tomu prethodile. Ne treba pritom zaboraviti da je od siječnja 1929. nametnuta šestojanuarska diktatura kralja Aleksandra Karađorđevića u Kraljevini SHS pa su smotre zbog zabrane djelovanja Seljačke sloge zamrle od 1930. do 1935. godine. U tom je razdoblju ulogu Sloge preuzela Zadruga Sklad na čelu s Rudolfom Matzom, uz Zlatka Špoljara, Rudolfa Hercega te još neke članove dotadašnje Sloge. Sklad je blisko surađivao s Maticom, plesne zabave organizirale su se o pokladama, a vrlo popularni su bili i dvomjesečni plesni tečajevi za „moderne, salonske i narodne plesove“ koje je vodio Juraj Biškupović u dvorani također zabranjenoga Hrvatskog sokola. Postojao je stoga određeni društveni naboj otpora prema vlasti u Beogradu pa nije čudno da se na građanskoj zabavi ponovo izvodilo hrvatsko salonsko kolo iz doba Iliraca u narodnim nošnjama, ali da je bilo i otpora dobrih poznavatelja seoskoga plesa koji plediraju za izvorni seljački ples, za razliku od drugih koji su pak za koreografsku obradu.⁷

KOREOGRAFIJA ZAVRŠNOGA KOLA

Sudeći prema koreografiji završnoga Kola iz *Ere s onoga svijeta*, Margarita Froman doista je inspiraciju crpila iz folklorne tradicije prateći osnovne ideje Gotovca i Begovića.⁸ Posebno se razaznaju simbolički plesni elementi kola Dalmatinske zagore. Neki od njih zastupljeni u koreografiji, krupni su koraci (za razliku od primjerice, sitnoga koraka drmeša u kontinentalnoj Hrvatskoj), mjestimice sinkopirani te u kombinaciji s visokim dizanjem nogu i poskocima, dizanjem partnerica te intenzivnim kretanjem u kolu uglavnom u smjeru kazaljke na satu – naoposum, za suncem.

Analizom koreografije teško je odrediti o kojem se stvarno ritmičkom obrascu radi, teško se broji korake jer njihovo ponavljanje nije pravilno. Prema tomu, koreografski se u potpunosti odstupa od tradicijskoga, narodnog plesa u kojem se plesni obrazac neprestano ponavlja, tako da su koraci prilagođeni scenskoj, baletnoj dinamici, ali pitanje je koliko i glazbenoj podlozi. Samo joj na trenutke odgovaraju. To čak donekle odgovara i kontekstu predložka derneka tijekom kojeg se usporedno odigrava radnja – igra se kolo, *ojka* se pjevajući, negdje sa strane *mišnjičar* svira mijeh, a sve to uz razgovor i druženje te ražanj i piće.

U parovima na polukrugu izigravaju se trokoraci s izbacivanjem noge na četvrtu dobu uz nastavak sa sitnim sinkopiranim koracima. Nakon toga parovi se postavljaju u dva nasuprotna reda u formi kontradance tipične za otočne tance, uz okretanje partnerice ispod uzdignute ruke za koju one drže partnere preko rupčića, uz sitno prebiranje nogu (u ritmu ta-te ta-te ta). Zatim se jedan par ističe u sredini otvorenoga kola, a izigravaju se koraci s visokim poskocima plesača na polukrugu kao i para u sredini s dizanjem partnerica uvis, što je značajnija asocijacija na vrličko kolo osobito u trenutku kad svi partneri simultano dižu svoje partnerice. Plesači u izvedbama koraka imaju, u skladu s baletnom estetikom i pravilima, pružene prste. Posebno prilikom izbacivanja noge kad u poskoku nogu savijenu u koljenu izbacuju naprijed ili nazad, ona je oblikovana u, baletnim rječnikom, mali *attitude* kojega odlikuje koljeno u bočnom smjeru i podignuta peta stopala. Također, radna noga na podu redovito je u *piqueu* (na vrhu nožnog palca ispruženog stopala). Vidljivo je i da stopalo nije ispruženo „u potpunosti“ (kao u baletnoj izvedbi), tek djelomično. To se može tumačiti ili kao dio koreografije kojom se nastoji prikazati izvedba kola u narodu pa se stopala ne pružaju „do kraja“, ali može se pretpostavljati i da je koreografija zahtijevala „opuštenija stopala“ (opet kako bi se približila narodnome plesu), ali su ona, kao dio



⁶ Silaj, Kristina. 2019. Libreto *Ero s onoga svijeta* Milana Begovića. <http://nsk.hr/blog/libreto-ero-s-onoga-svijeta-milana-begovica/>

⁷ Sremac (2010), op. cit. 215-216.

⁸ Analizu smo proveli prema video snimci izvedbe baleta i opere HNK u Zagrebu, koju nam je za ovu prigodu osigurala Maja Durinović.

utjelovljenja klasičnih plesača, „naginjala“ svome prirodnom habitusu, odnosno pružanju.

U drugom dijelu prema glazbenoj pratnji, odnosno, melodiji, solistica (Đula) sa đerdanom oko vrata, dakle, mladenka, zavodi partnera široko držeći ruke od sebe mašući s rupcem s visokim poskocima i izbacivanjem slobodne noge, a onda hvatajući se s partnerom preko rupca ispod kojeg se „pod most“ provlače svi ostali partneri u nizu (i ritmu ta-te ta ta). Simbolika plesa *pod most* poznata je po interpretaciji prema kojoj se zapravo radi u osnovnom smislu plodnosti i rađanja novoga života, prikladna u svadbenom kontekstu. Međutim, ovdje ponovo treba istaknuti da takvih figura nema u kolu Dalmatinske zagore, nego u kolima kontinentalne Hrvatske. Simbolizam je iskorišten u scenskoj prilagodbi s većim odmakom od (vrličkoga) predloška ako se u njemu želi vidjeti kolo Dalmatinske zagore. U tom smislu to je drugi veći odmak u toj koreografiji od njezinog početka. Prvo je bila kontradanca sa sitnim prebiranjem nogu tipičnim za otočne tance, a drugo je element podvlačenja „pod most“ iz kola kontinentalne Hrvatske.

U trećem dijelu ponavlja se glazba iz drugoga dijela s parom solista u sredini, a ostali parovi u polukrugu su oko njih, s poskocima, te prebiranjem nogu ispod uzdignutih ruku za koje se partneri međusobno drže s rupčićima, ponovo s teško uhvatljivim ritmom koraka sitno sinkopiranih poput prebiranja u tancu, a zatim opet s dizanjem partnerica na polukrugu kao u prvom dijelu – kao u vrličkome kolu.

Finale, četvrti dio – u velikom kolu s rukama na ramenima, slično je početku, sa zibanjem kola, poskakivanjem u kolu, pa s izigravanjem trokoraka svakog plesača posebno (na mjestu) uz izbacivanje desne pa poslije lijeve noge snažno u iskoraku, te ponovo zibanje, pa poskakivanje ovaj put udesno. Jedanaest plesačica u dva otvorena polukruga pa u jednome velikom, slijede dva muška polukruga oko ženskoga uz tri ponavljanja i uz glazbenu kulminaciju zbora i orkestra: *Što na nebu sja visoko*, te otvaranje polukruga u zmijoliko kretanje plesačica koje predvodi solistica, mladenka s đerdanom (s trokorakom uz izbacivanje noge) kojoj prilazi partner da bi se sve otvorilo u lese – solistički par, za njima plesačice u dva reda te zatim plesači u dva reda. Sve se to opetuje u dijagonalnim pozicijama i izvedbi tog trokoraka s izbacivanjem noge prema lijevoj odnosno desnoj dijagonali pozornice te na kraju prema rampi, na sredinu – uz okretanje parova i cijele scene u veliki kulminirajući vrtlog.

ZAKLJUČAK — Analiza je pokazala da završno Kolo u kontekstu cijele opere po libretu koji je po narodnoj priči napisao Milan Begović,

a uglazbio Jakov Gotovac, možemo na prvu asocijaciju interpretirati kao zamisao prikaza kola Dalmatinske zagore – ili možda bolje reći s obzirom na kontekst oštroumnog Miće u cjelini – Ere, matana, našeg mudrog Morlaka – kao prikaz dinarskoga kola u širem smislu.

Što ga čini dinarskim? Emblematska vrlička nošnja uz mladenkin đerdan kao vizualni i zvučni efekt, slično kao i krupni koraci i poskakivanje te dizanje partnerica.

Pritom, međutim, korak ni u jednom trenutku nije šestodijelni, prema čemu bi s plesne strane bio preslika tog tipa kola. Možemo se pitati zašto je tako. Vjerojatno bi nam glazbena analiza ovdje olakšala tumačenje. Pretpostavljamo da bi uz pogled na partituru s lakoćom ustanovila da je lakše kombinirati različite ritmove naizmjenice, nego ustrajati na jednom ritmu, kad to glazba ne prati – jer ples se radio na Gotovčevu glazbu, a ne obratno.

Sredinom 1950-ih Vjekoslava Šunjić, studentica 3. godine Muzičke akademije u seminarskoj radnji iz muzičkog folkloru, ustanovila je da je kompozitor jednom izjavio da je tih par taktova motivskog materijala završnoga kola zabilježio kad je slušao narodne svirače na lizerici iz Kotora (!). Glazbenom analizom je pak otkrila da je upadljivo, što se tiče ljestvičnih obrazaca, da se kompozitor poslušio es-tonalitetom i F-tonalitetom s obzirom na svoje porijeklo iz Vrljike, dakle, Dalmatinske zagore. Šunjić zaključuje da se kompozitor općenito dotakao svih hrvatskih folklornih područja s obzirom na izbor korištenih ljestvica, izuzevši jedino istarsko područje.⁹

Koreografije nacionalnih baleta Margarite Froman koje su prethodile završnome Kolu *Ere* prvenstveno su se vodile njezinim scenskim osjećajem i znanjem baletne tehnike i estetike, što je sasvim logično i za očekivati od jedne prvakinje koja je stigla iz Boljšoj teatra s iskustvima ruskih baleta. Tomu svjedoči kritika koju je u tjedniku *Obitelj* pisao Josip Andrić 1933/34. Prikazu Gotovčeve romantične opere *Morane* (1930.) posvetio je cijelu stranicu, članak obogatio s dvije slike te istaknuo: „Izvedba je pod kompozitorovim ravnanjem bila vrlo dobra. Solisti gospođa Vilma Nožinić kao Morana, Ljudmila Radoboj kao Gorava, Lucija Ožegović kao vračara te gospođa Šimenc kao Bojan, Griff kao Njegovani Bukšek kao gajdaš bili su pjevački i glumački u svojim ulogama odlični. Tako su i zborovi i orkestar bili na svom mjestu. Inscenacija Marijana Trepše ukusna. Kod plesova koje je uvježbala Margareta Froman trebalo bi nešto više paziti na karakter naših narodnih

⁹ Šunjić, Vjekoslava, Folklorni citati i elementi u Gotovčevoj operi *Ero s onoga svijeta*. Referati o muzičkom folkloru, školska godina 1954/55. Dokumentacija Instituta za etnologiju i folkloristiku, IEF rkp N 296.

plesova te eliminirati razne baletne manire, koje nisu u skladu s duhom našeg kola.¹⁰

Teško je za očekivati da bi se primabalerina mogla odreći baletnih manira, a kamoli ih eliminirati iz baletne koreografije. Utoliko se, međutim, i kritike na izvedbu Kola u *Eri* bitno ne razlikuju. Uz pohvale za režiju pa i efektivnost i živahnost Kola, ne izostaje komentar Luje ŠafraneK-Kavića da „etnografi nisu najzadovoljniji s vjernošću“ te da bi se karakter narodnih plesova trebao studirati na izvoru – na selu.¹¹

Analiza kola pokazala je i da se ne može reći da Margarita Froman nije dovoljno studirala narodne plesove, nego da je njezina scenska i baletna estetika, od koje nije htjela niti mogla odustati, drukčija od etnografske. U to vrijeme upravo se zahvaljujući Seljačkoj slozi i Skladu, propisivalo seljačkim zborovima i tamburaškim sastavima kako predstavljati narodnu, domaću, vlastitu zavičajnu tradiciju na smotrama. Očito je prema novinskim kritikama da je takva procjena pratila i plesne nastupe u kazalištu i operi koji su tek inspirirani narodnim plesom i sasvim je logično da se „po vjernosti“ razlikuju od folklornih izvedbi. Može se reći da se takav stav stručne etnografske procjene dugo proteže hrvatskom folklornom scenom. Zahvaljujući dugoj tradiciji smotri u nas, i danas se folklorne skupine i kulturno-umjetnička društva, pa i Lado kao profesionalni folklorni ansambl pridržavaju preporuka struke kakve su pisali Josip Andrić, Slavko Janković i brojni drugi folkloristi ili etnolozi nakon njih. Nije to međutim i dokaz da je kombinacija plesnih elemenata iz različitih hrvatskih krajeva manje vrijedan prikaz hrvatske plesne baštine. Na sličan način u Gotovčevoj glazbi *Ere* očito su zastupljene sve hrvatske folklorne glazbene ljestvice osim istarske, pa ne bi trebalo biti presudno da u plesu bude drukčije. Prema scenskoj estetici jedino je kostimografski izbor ostao samo na jednom, stiliziranom tipu vrličke nošnje kao reprezentantu Dalmatinske zagore. No, osnovno je da se estetika kazališne, baletne koreografije ne može izjednačavati s folklornom koliko god u osnovi inspiracija ležala na folklornim elementima. Treba imati na umu da svaki umjetnički izraz ima svoje zakonitosti i estetiku te da ih se ne može izjednačavati niti mjeriti istim mjerilima.

Dugovječnost i uvijek novo oduševljenje publike izvedbom *Ere s onoga svijeta* s kulminacijom u završnome Kolu potvrđuje

kvalitetu i vrijednosti Begovićevog libreta, Gotovčeve glazbe, te cjeline režijskih rješenja i koreografije Margarite Froman u toj operi. Čini se da to potvrđuje i niz drugih izvedbi koje izvode neka kulturno-umjetnička društva s kopijama završnoga Kola iz *Ere*, a koje se ni po čemu nisu bitno odmaknule od Fromanićinih scenskih i koreografskih rješenja.

LITERATURA

- Buljac Miljenko. 2015. *Libreto Ero s onoga svijeta i književni zavičaj Milana Begovića*. Vlastita naklada, Hrvace.
- Freudenreich, Aleksandar. Rad hrvatskih kazališnih dobrovoljaca. *Napretkova Božićna knjiga I. I. 1936*. <http://www.idoconline.info/article/841932> (online pristup 8. 4. 2021.)
- Hećimović, Branko. 2004. *U zagrljaju kazališta*, Zagreb, Hrvatski centar ITI-UNESCO.
- Hrbud, Višnja. 1989. Froman, Margarita (Margareta Petrovna), *Hrvatski biografski leksikon*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
- Silaj, Kristina. 2019. *Libreto Ero s onoga svijeta Milana Begovića*. <http://nsk.hr/blog/libreto-ero-s-onoga-svijeta-milana-begovica/>
- Sremac, Stjepan. 2010. *Povijest i praksa scenske primjene folklornog plesa u Hrvata*. Zagreb, Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Šunjić, Vjekoslava. *Folklorni citati i elementi u Gotovčevoj operi Ero s onoga svijeta. Referati o muzičkom folkloru, školska godina 1954/55*. Dokumentacija Instituta za etnologiju i folkloristiku, IEF rkp N 296.



¹⁰ Zahvaljujemo Gordani Slančak na podatku temeljenom na Osobnom arhivskom fondu Podkovac Zvonimir, baletni plesač i publicist, inv. br. 6, bilješka, Z. Podkovac, original članak iz novina, HR-DASB-422.

¹¹ Citirano prema izlaganju Davora Schopfa (Lujo ŠafraneK-Kavić, *Jutarnji list*, 5. studenoga 1935.). Zahvaljujemo Maji Đurinović što je okupila sudionike znanstveno-umjetničkog skupa *Ususret 100. obljetnici dolaska Margarite Froman u Zagreb* te nas na taj način tematski povezala i u ovom izdanju *Kretanja*. Pritom ovaj svoj prilog posvećujemo Ani Glojnarčić, baletnoj pedagoginji koja je sasvim slučajno u velikom rasponu od 15 godina svojim pedagoškim radom utjecala na profesionalni život oboje autora ovog teksta.

The final Kolo in *Ero the Joker*



TVRTKO ZEBEC,
IVANA KATARINČIĆ

The authors of this article are ethnochoreologists from the Institute of Ethnology and Folklore Research, the only institution in Croatia that systematically focuses on the research of all forms of traditional dance, as well as other dance forms. It seemed particularly appealing to us to single out the choreography of the final circle dance Kolo from the opera *Ero the Joker* (*Ero s onoga svijeta*) not only because it contains numerous dance elements of traditional, folk dances, but also because it testifies to Margarita Froman's versatile activity. Judging by this choreography, Margarita Froman indeed drew inspiration from the folklore tradition following the basic ideas of composer Jakov Gotovac and librettist Milan Begović. The analysis was conducted on the basis of a video recording of a performance by the Ballet and Opera of the Croatian National Theatre in Zagreb, courtesy of Maja Đurinović.

Particularly prominent are the symbolic dance elements of the Dalmatian hinterland circle dance. Some of them present in the choreography are large steps (unlike, for example, the small steps in continental Croatia's *drmeš* dance), occasionally syncopated and in combination with high leg lifts and jumps, lifting the partners and intense mostly clockwise circle dance movement. Analysing the choreography, it is hard to define which rhythmical pattern it is, it is hard to count the steps because their repetition is not regular. Accordingly, this was choreographically a complete deflection from traditional, folk dance in which the dance pattern is constantly repeating; the steps were adapted to the stage, ballet dynamics, but the question remains whether they are and to what degree in line with the music. They correspond to it only on occasion. This even agrees somewhat with the context of the *dermek* pattern, a rural social gathering simultaneous with the storyline –

a circle dance is danced, smaller groups sing, on the side a player blows into the traditional instrument *mijeh* (bellows), to the backdrop of conversations, hanging out, meat roasting and drinking.

Couples in a semi-circle perform three-steps with a leg kick to the fourth beat, continuing with tiny syncopated steps. After that the couples are set in two opposite rows in the contra dance formation typical of Croatian island dances, turning the partner below the lifted arm to which they hold on to partners with handkerchiefs, along with minute leg movement (in the rhythm ♩ ♩ ♩). One couple then gains prominence in the centre of the open circle, performing steps with high jumps of the dancers in the semi-circle, as well as of the central couple, with lifting their partners high. This is another more relevant association with the Vrlika Kolo, especially the moment all the male dancers lift their female partners up. Performing these steps, in line with the ballet aesthetics and rules, the dancers' fingers are stretched out. Especially when kicking the leg out in a jump they kick the leg bent in the knee to the front or back, it is shaped in a small *attitude*, to use the ballet terms, formed by the knee in lateral direction and the lifted heel. Also, the working leg on the floor is regularly in a *pique*. The foot is visibly not stretched out 'fully' as in a classical ballet performance, only partially. This can be interpreted either as a part of choreography trying to portray a folk circle dance performance, without stretching the foot 'fully'. It is to be assumed that the choreography also demanded 'more relaxed feet' to achieve similarity with folk dance, but the feet, as an embodiment of a classically trained dancer, were drawn to their natural habitat, the outstretching.



◀
Ero the Joker, HNK
 Zagreb, 2010/11;
 screenshot

In part two according to the musical accompaniment, i.e. the melody, the soloist (Đula) with a metal coin necklace around her neck, a bride, seduces her partner by keeping her arms wide away from herself, waving a handkerchief with high jumps and kicking the free leg, and then connecting with her partner through the handkerchief under which other partners in a row pass, like under a bridge (in the rhythm ♩ ♩ ♩). The symbolism of *under the bridge* dance is known for its interpretation that this is in fact the essential metaphor or fertility and birth of a new life, suitable to the wedding context. However, we should again stress that such figures are not found in Dalmatian hinterland dances, but rather in continental Croatian circle dances. Symbolism is present in the stage adaptation with a growing detachment from the (Vrlika) model if it is supposed to depict the Dalmatian hinterland Kolo. In that sense this is the second larger deflection in this choreography. The first was the contra dance with tiny leg cross-movement typical of island dances and the second is an element of passing ‘under the bridge’ used in continental Croatia’s circle dances.

Part three repeats the music from part two, with a pair of soloists in the middle and other couples in a semi-circle around them, with jumps and leg twists under the arms held up high. The partners hold handkerchiefs together, again with a hardly graspable rhythm of steps by minutely syncopated feet, akin to the twists from the *tanac* dance, and then again with lifting partners in a semi-circle, like in the first part.

The finale, part four – a large circle dance with hands on shoulders, is similar to the beginning, with the circle swaying, jumps, performing three-steps by each dancer individually (on the spot) with kicking the right then the left leg forcefully in a

forward step, followed by another swaying and then jumping, this time to the right. Eleven dancers, in two open semi-circles and then one large, follow two male semi-circles around the female with three repetitions and the musical culmination performed by the chorus and the orchestra: *Što na nebu sja visoko*, followed by the opening of the semi-circle and dancers meandering, led by the soloist, a bride with a jingling necklace (with three-steps and leg kicks), approached by a male partner, to then open up in lines – the soloist couple, then the female dancers in two rows and then the male dancers in two rows. All this repeats in diagonal positions and the performance of the three-step with leg kicks to the left or right diagonal of the stage and finally to the front of the stage (the proscenium), to the middle – finally with intense couple whirling of the couples and the entire scene in one big culminating vortex.

The analysis has shown that the final Kolo, in the context of the entire opera based on a libretto written based on a folk tale by Milan Begović and put to music by Jakov Gotovac, could at first glance be interpreted as an idea of a representation of the Dalmatian hinterland circle dance – or better yet, given the context of the shrewd Mićo-Ero in entirety – as a depiction of the Dinaric circle dance in the broadest sense.

What makes it Dinaric? The emblematic national costume from Vrlika with the bride’s wedding necklace as a visual and sound effect, just like the big steps and jumps and lifting partners. However, in doing so the step is at no point six-part, which would make it a copy of such kind of circle dance. We might wonder why that is so. A musical analysis would probably make our interpretation easier here. Let’s assume that a view on the sheet music might help us conclude easily that it is easier to combine different rhythms alternately than persist

on one rhythm if the music doesn't accompany it – since the dance was made to the music of Gotovac, and not the other way around.

In the mid-1950s, Vjekoslava Šunjić, as third year student at the Academy of Music, in her seminar on music folklore, established that the composer once said that he recorded these few beats of the final Kolo's motif material when he was listening to folk players on the *lijerica* from Kotor (!). A musical analysis revealed that, as far as scale patterns are concerned, the composer used the E flat and F keys, since he hails from Vrlika, i.e. the Dalmatian hinterland. Šunjić concludes that the composer generally touched on all the Croatian folklore area given the choice of keys, not including only the Istrian area.

Margarita Froman's national ballet choreographies that preceded the final Kolo from *Ero the Joker* were primarily guided by her stage feeling and the expertise in ballet technique and aesthetics, which seems fairly logical and expectable from a principal dancer who arrived from Bolshoi, skilled in Russian ballets. A review written by Josip Andrić in 1933/34 testifies to that. Writing about the production of Gotovac's opera *Morana* (1930), he pointed out that the performance under the composer's conducting was very good. The soloists were excellent in their roles both as singers and actors, just like the chorus and the orchestra. However, "in dances rehearsed by Margareta Froman, more attention should be paid to the character of our folk dances and eliminate different ballet manners which do not correspond to the spirit of our circle dance." It is hard to expect that a prima ballerina might renounce ballet manners, let alone eliminate them from a ballet choreography. In that respect, the later reviews of the *Ero the Joker's* circle dance performance do not differ much. Praising the directing, even the vibrancy and impressiveness of the Kolo, nevertheless a comment remained that "ethnographers were not exactly pleased with accuracy" and that the character of folk dances should be studied at the source – in rural areas.

The analysis of the circle dance proved also that it cannot be said that Margarita Froman hadn't studied folk dances to a sufficient degree, but rather that her stage and ballet aesthetics, on which she couldn't give up, was different from an

ethnographic point of view. At that time peasant choruses and *tamburica* string bands were proscribed how to represent the folk, local, domestic heritage tradition at fairs [see: Zebec (2017) *A Bourgeois Vision of the National – Echoes of Theatre Artists' Performance in Berlin 1936*. Kretanja 27: 79-83]. Judging by the newspaper reviews, it is obvious that such an estimate accompanied dance performances at the theatre and opera too, which were only inspired by folk dance and it seems fairly logical that they differ 'in accuracy' from folklore performances. One might say that such a view from the professional ethnographic expertise has been long present on the Croatian folklore scene. Thanks to a long tradition of festivals in Croatia, folklore groups and cultural-artistic societies, even Lado as a professional folklore company, today stick to the professional recommendations like those written by Josip Andrić, Slavko Janković and many other folklore researchers or ethnologists after them. This, however, doesn't prove that a combination of dance elements from different parts of Croatia is less valuable depiction of Croatian dance heritage. In a similar manner, Gotovac's music includes all the Croatian folklore musical scales except the Istrian, so why should dance be any different? According to the stage aesthetics, only the choice of costume design stuck to the one, stylized type of the Vrlika traditional costume as a representative of Dalmatian hinterland. However, essentially, the aesthetics of theatrical, ballet choreography cannot be equaled to folklore as much as inspiration may rest on folklore elements. It should be born in mind that every artistic expression has its principles and aesthetics and should not be equaled or evaluated according to the same criteria.

The longevity and the ever new thrill among the audience with the performance of *Ero the Joker*, reaching its peak with the final Kolo. Confirm the quality and values of Begović's libretto, Gotovac's music, and the directorial concepts and choreography of Margarita Froman in this opera in entirety. This seems to be confirmed by a series of other performances by cultural-artistic societies with copies of the final Kolo from *Ero the Joker* that have in no significant aspect moved away from Froman's directorial and choreographic solutions.



TVRTKO ZEBEC,
IVANA KATARINČIĆ

►
Margareta i
Maksimilijan Froman,
Foto Tonka; Arhiva M.
Mordeja i D. Schopfa



TONKA



► Margarita Froman,
1927.;
Rajmonda, 1929.;

Licitarsko srce, 1927.;
Konjic vilenjak, 1929.;
Muzej pozorišne
umetnosti Srbije



Doprinos Margarite Froman razvoju baleta u Beogradu



VERA OBRADOVIĆ

Osnivanju Baleta Narodnog pozorišta u Beogradu na svojevrsan je način doprinijela Oktobarska revolucija, odnosno ruska emigracija koja nastaje kao posljedica velikih europskih društvenih previranja. Utjecaj ruskih umjetnika i umjetnica početkom 20. stoljeća (plesaćki, stvaralački i pedagoški) na kulturni život, mentalitet, klimu i razvoj baletne umjetnosti u našem društvu nesumnjivo je bio i ostao od neprocjenjiva značaja. Međutim, nakon Prvog svjetskog rata i opće ratne psihoze postojala je kulturna potreba za novim kazališnim događanjima i umjetničkim sadržajima. Dotad je Narodno pozorište na svojem repertoaru gajilo isključivo dramu u kojoj su se tijekom poslijeratnih sezona događali eksperimenti koji su se brzo gasili¹. Stoga dolazi do ukidanja jednostranosti repertoarske tradicije i započinje europeizacija i svojevrsna renesansa srpskog kazališta². U tom kontekstu, deset godina nakon utemeljenja baletne umjetnosti, 1932. Politika piše:

„Skoro nesrazmerno naglo, moralo se zakoračiti u internacionalniji umetnički krug i odnos našeg pozorišta prema drugim pozorištima i u proširenoj zemlji i u inostranstvu. [...] Dok smo pre deset godina osećali samo kokonješte, danas uživamo u umetničkoj igri! Prvi dani ovog današnjeg baletskog jubileja, bili su stvarno gorki. Nedostatak u operkim i baletskim snagama bio je očigledan. Ideja se nametala, no bez ličnosti.”³

S vremenom su u Narodno pozorište pristizale ličnosti, tj. umjetnice i umjetnici koji će odrediti njegov daljnji napredak i popuniti ono što je nedostajalo. Jedna od ključnih osoba koje

su se pojavile i znatno utjecale na razvoj novooblikovanog beogradskog baletnog ansambla bila je Margarita Petrovna Froman, koja je radila kao šefica Baleta Narodnog pozorišta u Beogradu od 1927. – 1929. godine. Druga, Danica Živanović (1904. – 1978.), baletna plesačica, koreografinja, nastavnica klasičnog i modernog plesa, prve je baletne poze i korake naučila u Zagrebu upravo od Margarite Froman, gdje je kao talentirana učenica već s 18 godina nastupala u HNK-u. Koliko je Froman repertoarskom politikom i umjetničkim radom doprinijela beogradskoj umjetničkoj sceni i kulturnoj klimi u prvoj polovini 20. stoljeća, toliko ju je na polju plesne pedagogije dosljedno naslijedila Danica Živanović, te se eho njihova rada osjeća i danas. Naime, obje svestrane plesne umjetnice istraživale su moguće transpozicije folkloru u normiranu baletnu umjetnost, što je jedna od aktualnih, prisutnih plesnih tendencija u nas.

Vratimo se na početke. Trud da se razvije kazališni glazbeni život ulagan je od samog osnivanja Narodnog pozorišta 1868.; odnosno od 1882. do Prvog svjetskog rata izvedeno je ukupno 31 glazbeno-scensko djelo (opere i operete).⁴ Dolazak obrazovanih ruskih umjetnika i umjetnica u Narodno pozorište doprinio je 1919. stvaranju Opere kao samostalnog sektora, da bi se ubrzo potom razvio i baletni ansambl, dako djelujući prvo u sastavu Opere. Kad je baletna umjetnost u pitanju, četiri Ruskinje ostavljaju u Beogradu izuzetno trajan trag. To su: Klavdija Isačenko, Jelena Poljakova, Margarita Froman i Nina Kirsanova.

¹ Mladenović, Ranko. 1924. *Kajanje od Aleksandra Ilića. Srpski književni glasnik (maj-avgust)*. Beograd. 291.

² B. S. 18. veljače 1932. Dok smo pre deset godina osećali samo kokonješte, danas uživamo u umetničkoj igri. *Vreme*. Beograd.

³ Ibid.

⁴ Jovanović, Raško. 1968. Predistorijat beogradske Opere. *Jedan vek Narodnog pozorišta u Beogradu*. Ur. Doković, Milan. Narodno pozorište i Nolit. Beograd. 84.

**PRVA
GOSTOVANJA
TRUPE
FROMAN U
BEOGRADU**

Beograd se s Margaritom Froman, primabalerinom bivšeg carskog, moskovskog Baleta, prvi put susreće i upoznaje na njezinim gostovanjima u Narodnom pozorištu. Kako bilježi Milica Jovanović: „U Jugoslaviji se pojavila u usponu svog igračkog talenta.”⁵ Točnije, trupa Froman održava prvi koncert 10. siječnja 1921. u beogradskom Manježu⁶. Izvedeno je ukupno šest koncerata, četiri planirana i dva dodatna zbog reakcije publike koja je oduševljeno prihvatila baletno gostovanje. Čitav događaj i doživljaj prvog susreta s baletnom trupom Froman bilježi dnevni list *Politika* (11. siječnja 1921.) na duhovit način:

„Davno očekivani Ruski balet odigrao je sinoć veliki broj svojih sitnih pijesa pred dupke punom kućom. I tako smo uživali u umetničkim produkcijama nogu. A noge su vrlo izrazite i rečite. Šta je govor cveća! Šta je govor brojeva prema govoru nogu! Samo to treba razumeti; jer među nogama ima velike razlike, ima nogu pametnih i glupih, ima nogu veselih i natmurenih, ima nogu skromnih i razmetljivih, ima nogu velikih i malih, ima nogu namrštenih i nasmejanih, ima nogu neukih i dresiranih, ima nogu tromih i okretnih... Sinoć su pred nama bile okretne, dresirane i nasmejane noge.”

Dalje, autor teksta nastavlja u istom duhu:

„Gospođa Froman je izvodila svoje elegantne tačke sa puno živosti i gracije, a gospođa Bekefi, dama puna temperamenta, igrala je s neobičnom vatrom i okretnošću tako, da je publika neprestano u strahu očekivala, kad će joj se otkinuti jal ruka, jal noga.”⁷

Godinu dana kasnije gostovanje će se ponoviti (28. veljače, 1. i 8. ožujka 1922.), ali baletna kritika ovog puta nije pisana u duhovitom tonu, no nije ni potpisana. Nije nemoguće da se u oba slučaja radi o istom autoru teksta. Dakle, *Politika* 1. ožujka 1922. bilježi da je to bilo izrazito posjećena večer, posvećena čistoj umjetnosti. Priredba je u publici sabrala sav umjetnički, književni i kazališni, a pogotovo diplomatski svijet. Razlog prisutnosti engleskog diplomatskog zbora bilo je vjenčanje njihove princeze, tj. kraljevsko vjenčanje (Victoria Alexandra Alice Mary i Henry George Charles Lascelles). U tu čast prvo je svirana engleska himna. Autor teksta podsjeća čitatelje i na prošlogodišnji susret s Baletom Froman te na to s koliko je entuzijazma njihov nastup dočekala beogradska publika. Ističe:

„Ove godine to se samo ponovilo. I to s pravom. Jer s trupom Froman balet stoji na odista zavidnoj i dostojnoj visini, telo je postalo jedan od najsavršenijih i najboljih muzičkih simbola i izražaja, duša i njeni događaji pretvorili se u ritam, i taj

ritam je u svoje neslućene i nevidljive veze pohvatao sve zvezde, on je zagospodario svetom, postao univerzalan. U dubokim srebrnim jezerima istinske umetnosti i lepote ogleдалa se ljudska duša, u božanskim majskim noćima s nadzemaljskom mesečinom sanjala svoj najlepší san o dalekim svetlostima, zatim se vraćala na zemlju i, lepa izgnanica, ne osećajući da gazi u blato i krvi do kolena išla stalno, išla večito ka idealu koji je izgledao tako blizu, ali se nikako nije mogao dohvatiti. Taj san ljudske duše i taj njen večiti hod ka idealu, to je ono o čemu najviše govori baletska umetnost trupe Froman.”⁸

Koliko je prvi napis u *Politici* odisao vrcavim komentarima i dosjerkama, toliko drugi emanira poetskim viđenjem cjeline. Očito je da su javna izvođenja trupe Froman bila rijetko poticajna novina u kulturnom životu. Nedvosmisleno, kod potpisnika članka osjeća se ushićenje, inspiracija i snažan doživljaj, no ništa manje nije bilo oduševljenje beogradske publike. I drugo gostovanje je pokazalo osobitu sklonost Margarite Froman prema stilizaciji folkloru, što će postati svojevrsna paradigma njezina koreografskog djelovanja, osim sklonosti k fokinovskom baletnom izrazu, na kojem je beogradski Balet i uspostavljen prvim profesionalnim predstavama 1923. (*Silfide* i *Šeherezada* u koreografiji J. Poljakove).

Gostovanje se ponavlja 1923., i to u novoj zgradi kazališta, ali sada nastupa baletna trupa zagrebačkog HNK-a pod vodstvom Margarite i Maksa Fromana, uz dirigenta Krešimira Baranovića. Prikazane su cjelovite baletne predstave 1., 12. i 13. siječnja: *Leptiri* i *Kopelija*. S *Kopelijom* u Beograd stiže i zagrebačka učenica Margarite Froman i mlada balerina HNK-a Danica Živanović. Četiri godine kasnije Margarita Froman Fokinov balet *Leptiri* postavlja i na beogradskoj sceni, premijerno 10. prosinca 1927., a u glavnim su ulogama bili ona i njezin brat Maks. Tijekom njihova trećeg gostovanja upravnik Narodnog pozorišta bio je Milan Grol. *Politika* je pisala:

„G-đa i g. Froman, koji su ranije u dva maha sa najvećim uspehom gostovali na beogradskoj pozornici, dovoljno su poznati svojom umetnošću, solidnom, poštenom, otmenom. Ali je, možda, manje poznato šta su oni, angažovani od strane uprave Zagrebačkog kazališta, stvorili za dve godine svoga rada od zagrebačke baletne trupe...”⁹

U daljnjem tekstu iznosi se kritika rada beogradskog spram zagrebačkog ansambla i zaključuje da je ovdašnji balet „bačen u zasenak” i da „tapka u mestu” jer u njemu djeluje K. Isačenko po principima plastičnog, a ne klasičnog baleta.¹⁰ Tim je stavom, između redova, dana i svojevrsna sugestija da bi vri-

5 Jovanović, Milica. 1994. Prvih sedamdeset godina. Balet Narodnog pozorišta. Narodno pozorište. Beograd. 175.

6 Govorilo se Manež ili Manjež, tj. puni naziv „Pozorište u Manježu” odmah je dobio svoju skraćenicu u kolokvijalnoj upotrebi.

7 O. St. 11. siječnja 1921. Ruski balet u Sali Manježa. *Politika*. Beograd.

8 Anonim. 1. ožujka 1922. Rusko baletsko veče. *Politika*. Beograd.

9 Anonim. 11. siječnja 1923. Zagrebački balet u Beogradu. A kako stoji naša baletska trupa? *Politika*.

10 Ibid.

jedilo pozvati Fromanove da doprinesu unapređenju ovdašnjeg baleta.

Očigledno, kod kritike i publike svi spomenuti koncerti izazivali su više nego pozitivnu recepciju, čime se otvorio prostor za buduće uspješne umjetničke suradnje, odnosno sve to doprinosi pozivu i postavljanju Margarite Froman na položaj šefice Baleta Narodnog pozorišta na kojem će se zadržati dvije i pol sezone. (1927/28. – 1929/30.). Tad je upravnik Narodnog pozorišta (na čiji poziv Margarita Froman i dolazi) bio Milan Predić.

BEOGRADSKI PERIOD MARGARITE FROMAN — „Po raznovrsnosti stilskih karakteristika baletskog repertoara i po vrednosti postignutih izvođačkih rezultata, dve sezone Margarete Froman predstavljaju najznačajnije razdoblje u aktivnosti beogradskog Baleta između dva rata.”¹¹

Povijesno točnije, prvi poziv iz Beograda uslijedio je Maksu Fromanu za obnovu *Polovječnog logora* s obzirom na to da premijerna izvedba (27. studenoga 1925.) u koreografiji A. Fortunata nije dobro prošla¹². Poslije tako oštih, polemičkih riječi uprava je potražila neko bolje rešenje, što se i dogodilo obnovom (prema M. Fokinu) Maksa Fromana, a koja se ponekad u stručnoj literaturi pogrešno pripisuje Margariti.¹³ Premijera te nove Maksove postavke *Polovječnog logora* izvedena je 15. prosinca 1926.¹⁴ Tri godine kasnije izaći će premijera cjelovite opere *Knez Igor* u režiji Jurija Rakitina (3. travnja 1929.), pod dirigentskom palicom K. Baranovića, te tek tada baletni dio priprema Margarita Froman. Na premijeri je igrala i glavnu ulogu, odnosno duet s Maksom Fromanom. Miloje Milojević tad se u Politici izražava vrlo pozitivno o balerinama M. Froman i D. Živanović, kao i o „izvanredno dobro uigranom” baletu.¹⁵

Maks Froman po dolasku u Beograd dobiva i ulogu Dezi-rea u *Očaranoj lepotici*, hvaljenom, cjelovečernjem beogradskom baletu, koji je premijerno izveden 16. lipnja 1927., dok Danica Živanović igra Vilu Jorgovana. Miloje Milojević kritiku o *Očaranoj lepotici* završava riječima koje djeluju kao anticipacija sljedeće sezone: „Jedna napomena na kraju: imamo

baletski ansambl u Beogradu; zašto se ne daju i baletska dela naših autora, u prvom redu *Licitarsko srce* G. Baranovića?”¹⁶

Nakon spomenute kritike o *Očaranoj lepotici*, u listopadu 1927. Miloje Milojević će u Srpskom književnom glasniku objaviti članak pod naslovom: „Debi g-đe Froman”, u kojem iskazuje gotovo poetsko divljenje njezinu smislu za ples, rasplešanosti njezinih ruku i umjetničkoj duši. Naglašava da je ona, virtuoza i rasna plesačica, sada naša nova *prima ballerina* i „baletska direktorka” te pretpostavlja zanimljive kreacije u nastupajućoj sezoni. Članak završava ponovljenim pitanjem, ovaj put upućenim Baranoviću: „Šta je sa Licitarskim srcem? Njegov autor, K. Baranović je sada dirigent u Beogradu. On će ga valjda izneti pred nas?”¹⁷

U prvoj sezoni Margaritina djelovanja na beogradskoj sceni nije izveden samo spomenuti, traženi i u Zagrebu proslavljeni Baranovićev balet, već ukupno šest novih baleta i jedna baletna večer, odnosno: *Divertisman*, *Licitarsko srce*, *Leptiri*, *Igračke*, *Rajmonda*, *Žar ptica*, *Petruška*.¹⁸ U drugoj sezoni njezina stvaranja repertoara i rada s beogradskim ansamblom 1928/29. održavaju se jednako značajne baletne premijere: *Don Žuan*, *Trorogi šešir*, *Konjic vilenjak*. Na početku treće sezone 1929./1930. M. Froman stvara najmanje uspješno djelo: *Priča o Honzi*. Tijekom povremenih dolazaka u Beograd postavila je još tri baleta: *Rskalo (Šelkuncik)*, *Imbrek z nosom* i *Ohridska legenda*.

Već na samom početku njezina rukovođenja u Politici, u članku pod naslovom „Premijera baletskog divertismana” (koji se prikazivao iste večeri nakon *Giselle*) ističe se kako je kao nova redateljica beogradskog Baleta uspjela pripremiti program od osam točaka i da se on „odlikuje ukusom, stilom, originalnošću”. Uspoređuju je s Anom Pavlovom. Od početka je prisutna naklonost i iskrena pohvala radu Fromanove jer su očite preciznost i postignuta disciplina ansambla. Tako se za *Giselle* tvrdi da ju je pripremila čvrsta i vješta ruka redateljice Froman, u kojoj se ona predstavila i kroz glavnu ulogu. U *Divertismanu* su burni španjolski ples Fromanovi odigrali zajedno u egzotičnim kostimima, a „*Rapsodija* Lista inscenirana je gđom Froman sasvim drugačije, nego u skorašnjem programu Ane Pavlove, – bez podražavanja sa mnogo elegancije”¹⁹.

Sljedeća premijera *Licitarsko srce* bila je značajna ne samo u umjetničkom već i širem društvenom smislu kao prethodnica novih nacionalnih, jugoslavenskih baleta, čiji će se leksik zasnivati na narodnom plesu, a uz to će tematizirati narod-



VERA OBRADOVIĆ

¹¹ Dragutinović, Branko. *Jedan vek Narodnog pozorišta u Beogradu*. Ur. Đoković, Milan. Narodno pozorište i Nolit. Beograd. 146.

¹² Politika (27. studenoga 1925.) objavljuje izrazito negativan komentar glasovitog Viktora Novaka: baletna scena je izvedena „sa jednom nerazumljivom grubošću i potpunim neshvatanjem stvari”.

¹³ Petričević, Marija. 2015. Doprinos ruske umetničke emigracije formiranju i razvoju Baleta Narodnog Pozorišta u Beogradu. 380.

¹⁴ Anonim. 15. prosinca 1926. *Žizela i Polovecki logor* u novoj režiji. Politika.

¹⁵ Danica Živanović igrala je Robinju.

¹⁶ Milojević, Miloje. 1927. *Očarana lepotica*, balet P.I.Čajkovskog. *Srpski književni glasnik*. 381.

¹⁷ Milojević, Miloje. 1. listopada 1927. *Debi G-đe Froman*. *Srpski književni glasnik*. Beograd. 240.

¹⁸ Popis naslova s datumima izvedbi nalazi se u Prilogu na kraju časopisa.

¹⁹ K. 10. listopada 1927. Premijera baletskog divertismana. Politika.

ne priče. Bez sumnje, Froman je, među ostalim, pozvana u Beograd i zbog značajnog uspjeha *Licitarskog srca* u Zagrebu²⁰. Veliko bogatstvo jugoslavenskog folkloru, u ovom slučaju hrvatskog naroda, bilo joj je više nego dovoljna inspiracija. Pionirski pristupa takvom koreografskom postupku i praksi. Svakako da iskustvo ponijeto iz trupe Ruskih baleta (u kojoj su se koreografi služili simbiotičkim jedinstvom narodnog i klasičnog plesa) usmjerava njezino djelovanje sličnim putem u novim sredinama; Zagrebu i Beogradu. Ona ne samo da prenosi koreografske postavke Fokina već i prihvaća promišljanje baleta kroz transpoziciju narodnih plesova i folklornih formi. Fokinovim koreografijama *Žar ptica* i *Petruška* na beogradskoj sceni ostvaruje se značajno jedinstvo igre, glume i mimike, uz čuvenih pet pravila reforme klasične igre koje je Fokin objavio 6. lipnja 1914. u londonskom Timesu.

Novine su pridavale značaj novim kazališnim događanjima i stvaralačkom duetu Froman-Baranović, ali bi ponekad bio daleko više istaknut i predstavljen rad i umjetnička fizionomija kompozitora Baranovića. Povodom premijere Viktor Novak piše za Politiku:

„Dakako, učinio bih veliku nepravdu, kad ne bih podvukao, da je delu g. Baranovića dao scenski život majstorsko shvatanje i poznavanje svih logičnih raspleta beskrajne množine pokreta, njegov životni drug, g-đa M. Froman, naš sadašnji baletni majstor. Ona je postavila u Zagrebu, a i u Beogradu to delo na scenu, onako kako bi to, jedva iko bolje, i sa većim razumevanjem uopšte mogao da učini. Uveren sam da će ovaj tipično hrvatski balet razumeti i zavoleti i srpska publika. Jer, 'Licitarsko srce' je u dubini i korenu svojih tajnih lepota podjednako blizu i srpskom kao i hrvatskom srcu.”²¹

Prva repriza predstave održana je 12. prosinca 1927. i tim povodom u Vremenu izlazi prikaz u kojem se navodi da je balet *Licitarsko srce* imao velik uspjeh i da ga je publika oduševljeno primila.²² Nadalje, baleti *Leptiri* i *Igračke* osmi su put reprizirani i besplatno prikazani 20. siječnja 1928. u čast rođenja mladog kraljevića Tomislava Karađorđevića.

O produktivnom djelovanju Fromanove tijekom dvije i pol beogradske sezone dosad se mnogo pisalo. Postavljanje baleta *Rajmonda* smatralo se ključnim za njezinu repertoarsku politiku. Kritika ga je istaknula, a publika uvelike prihvatila. Margarita Froman opet je višestruko hvaljena: kao šefica

20 Aleksandra Đorđević u tekstu: „Balet na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu između dva svetska rata – od osnivanja samostalnog departmana do prvih nacionalnih baleta” u Zborniku BARTIF-a (Niš, 2016.) iznosi netočan podatak pozivajući se na knjigu Milice Zajcev Otkrivamo tajne baleta da je balet *Licitarsko srce* imao premijeru iste godine u Zagrebu i Beogradu. Takav podatak nije točan niti stoji u knjizi na koju se poziva.

21 Novak, V. 10. 12. 1927. Krešimir Baranović i njegov balet *Licitarsko srce* – povodom današnje premijere u Narodnom pozorištu. *Politika*.

22 M. 12. prosinca 1927. Baletska premijera. *Vreme*.

Baleta, koreografkinja i balerina koja je tumačila naslovnu ulogu. Komplimenti za izuzetan repertoarni potez, kao i njezine virtuozne sposobnosti i stil plesa, ali i za doprinos razvitku plesačke tehnike ansambla, dolazili su sa svih strana.

„Radujemo se, što možemo da konstatujemo sjajan uspeh ove večeri, koji u prvom redu pripada g-đi Froman i kao reditelju baleta pod čijim je vodstvom baletna trupa požnjela pun uspeh, i kao primabalerini, koja je aktivno sudelujući u naslovnoj ulozi pokazala svoje izvanredne solističke virtuozne sposobnosti, koje su dominirale u uspehu predstave. G-đa Froman se ovog večera utvrdila u našoj sredini kao baletna umetnica virtuoznih sposobnosti, otmenog stila i ukusa, ne manje kao odlična učiteljica, predvodnica, ili kako se to kaže šef ili reditelj baletne trupe.”²³

Viktor Novak u Politici u članku „A.K. Glazunov *Rajmonda* - Premijera velikog baleta u tri čina s prologom”, uz brojne riječi hvale za vodstvo Margarte Froman uočava namjeru prijelaza k modernim težnjama, te uz termin redatelj upotrebljava i termin koreograf.²⁴

Povodom dvaju baleta, *Žar ptice* i *Petruška*, Petar Krstić piše za Pravdu: „G-đa Froman je sa znalačkim razumevanjem izrežirala i spremila oba baleta tako, da bi oni svakoj pozornici služili na čast.”²⁵ Ipak, to je bila jedina rečenica koja se odnosila na redateljsko-koreografsku postavku u inače obimnom prikazu koji se najviše bavi glazbom Stravinskog. Dublja koreografska analiza izostaje.

Politika 27. siječnja 1928. o predstavama *Žar ptica* i *Petruška* piše:

„Gđa Margarita Froman, podjednako uman kao i vešt reditelj i koreograf interpretovala je, uz pomoć solista i ostalog svog vrednog ansambla, g. Baranovića, sjajnog i temperamentnog dirigenta, kao i uz vanrednu scenografsku saradnju g. Pavla Fromana, oba baleta sa tolikim umetničkim izrazom, za kojim teže i najbolja pozorišta. [...] Nema sumnje, da će ova dva baleta, koja je ne baš puno pozorišta primilo sa oduševljenim odobravanjem, do godine puniti kuću – i kasu.”²⁶

Za balete *Don Žuan* i *Trorogi šešir* stižu pohvale za njezin stil igre, odličnu režiju i koreografiju, i od Krstića i od Milojevića. Za balet M. Petipaa *Konjic Vilenjak* (14. svibnja 1929), uz suradnju K. Baranovića, slijedi još jedna pozitivna recepcija djela i njezina angažmana. U Vremenu (16. svibnja 1929.) iskazuje se pozitivno mišljenje o režijskoj modernizaciji koja je oživjela balet jednako kao što je Baranović postupio u instru-

23 J. Krstić, Petar. 7. travnja 1928. *Rajmonda*. *Pravda*.

24 Novak, Viktor. 7. travnja 1928. A. K. Glazunov *Rajmonda*. *Politika*.

25 J. Krstić, Petar. 27. lipnja 1928. *Žar ptica* i *Petruška*. Dva baleta Igora Stravinskog. *Pravda*.

26 Novak, Viktor. 27. lipnja 1928. *Žar ptica* i *Petruška*. *Politika*.

mentalizaciji djela. Kad je Margarita postavljala na beogradskoj sceni balet *Konjic Vilenjak* Pugnija, pozvala je Jelenu Poljakovu (koja u tom razdoblju više nije bila u stalnom angažmanu beogradskog Baleta) da s tom predstavom obilježi 25 godina umjetničkog rada. Tako je Poljakova igrala ulogu Carevne i obilježila jubilej (21. svibnja 1929.), čime se i oprostila od naše scene. Fromaničin izbor nije bio ni najmanje slučajna iz sljedećeg razloga: „Na početku svoje baletske karijere Poljakova je igrala u *Konjicu vilenjaku*, pred licem samoga Cara Rusije, Nikolaja II Romanova, a na kraju igračke karijere u istom baletu, u Beogradu, odigrala je poslednju ulogu i od Kralja Jugoslavije, Aleksandra II Karađorđevića²⁷ dobila odlikovanje!²⁸”

Važno je naglasiti i da je Margarita Froman između dva rata, iako značajna po režijama i koreografijama, bila velika plesačka zvijezda beogradske scene. Igrala je glavne uloge, a mnoge je izvodila u alternaciji s Natašom Bošković, koja je učenjem i od Fromanove „obogatila svoju igračku tehniku, posebno u stilskim nijansama klasične i karakterne igre²⁹”.

Repertoarski potezi koje je Margarita Froman činila uspješno su zaokruživali i dopunjavali klasični repertoar, ali još je jedna važna uloga koju, prema B. Dragutinoviću, ona ostvaruje postavljajući *Don Žuana* ili *Kamenog gosta*. Otvarajući nove horizonte, trudila se da u duhu *ballet d'action* i epohe Angiolinija i Noverrea oživi pantomimske djelove, ali tako što naglašava plesačke vrijednosti baleta. Nije joj bila strana ni strastvenost španjolskog plesa te beogradskoj sceni daruje *Trorogi šešir* de Falle, u kojem pokazuje ansambl u savim drugačijoj plesačkoj tehnici i izražajnosti.

„Gđa Froman je uspela da nam da dve oprečne baletske interpretacije; slobodu u poletu i razvoju (*Trorogi šešir*) i strogo stilizovanu na osnovama klasike (*Don Žuan*). Taj strogi raspored linija očuvan je ne samo za vreme bala kod Don Žuana, nego i u sceni pakla. Očuvana je bila celina iz koje se nisu izdvajali ni nosioci glavnih uloga: g. I g-đa Froman; ni 'dame', svaka uspela u svojoj kreaciji: Vasiljeva, Olenina, Stanislavljević; ni g-ca Živanović ('igrač'), jer su se utapale u opšti sklad.³⁰”

I nakon razdoblja rukovođenja beogradskim Baletom Margarita Froman se povremeno vraćala u Beograd i Narodno pozorište. Pozivana kao neko tko poznaje tehničke mogućnosti ansambla, postavila je balette³¹ *Imbrek z nosom*, *Rskalo* tj.

27 Autorica je pogriješila u pisanju, radi se o Aleksandru I. Karađorđeviću.

28 Šukuljević-Marković, Ksenija. 1995. *Jelena Dimitrijevna Poljakova*. MPUS. Beograd. 16. i 17.

29 Šukuljević Marković, Ksenija. 1989. *Nataša Bošković, primabalerina, koreograf i pedagog*. MPUS. Beograd. 22.

30 Milojević, Miloje. 25. prosinca 1928. Dve baletske premijere - Don Žuan i *Trorogi šešir*. *Politika*.

31 Margarita Froman u Narodnom je pozorištu postavljala i opere, ali u ovom se radu ne bavimo tim doprinosom.

Ščelkunčik i *Ohridsku legendu*. U tom smislu, posebnim doprinosom smatram njezinu *Ohridsku legendu* (1947.), za koju je slavna srpska primabalerina Jovanka Bjegojević isticala da je bila najbolja od svih prisutnih verzija u ondašnjoj Jugoslaviji. To potvrđuje nagrada za *Ohridsku legendu* koju Margarita Froman dobiva 1947. od Savezne vlade u Beogradu.

ZAKLJUČAK Plodotvoran beogradski angažman Margarite Froman kratko je trajao (1927. – 1929.), no trajanje u ovom slučaju nije

mjera doprinosa, a ni kriterij. Dvije i pol sezone njezina rukovođenja i djelovanja obilježiti će uspon i zrelost beogradskog Baleta između dva svjetska rata, cjelokupnu kulturnu klimu i oblikovanje ukusa publike. Posebna zasluga odmah se može zapaziti u tome da je u Beograd donijela velike naslove tradicionalnih baleta, ali i aktualnosti s europske plesne scene.

U stvaralačkom opusu Fromanove naziremo romantičarski duh; i u sukobljavanju dviju dimenzija (sna i realnosti, stvarnog i nestvarnog) i po interesu za folklor i lokalnu boju. Dakle, koreografsku osebjnost Fromanove sagledavamo posebno u tome što aktivno doprinosi stvaranju baletnog izraza koji se zasnivao na istraživanju folklor, stvara simbiotsko jedinstvo plesa, glume i pantomime, kao i (svakih deset godina!) prve jugoslavenske baletne predstave: *Licitarsko srce* (1927.) *Imbrek s nosom* (1937.) i *Ohridska legenda* (1947.). Naravno da nije mogla poznavati sve narodne plesove ovog podneblja, ali je imala iznimnu vještinu da ih koreografski točno osjeti i na najbolji način primijeni u predstavama. Anatolij Žukovski će to iskomentirati: „Fromanova je slabo poznavala narodne plesove, ali je bila iskusan koreograf.³²”

Fromanova je imala izražen pedagoški dar. Prelaskom iz Zagreba u Beograd unapređuje beogradski ansambl na još jedan način: plesačkim pojačanjem s Danicom Živanović, koju dovodi iz zagrebačke Opere, ali i otkrivanjem novih mladih baletnih nada, npr. davanjem šansi plesačicama kao što je bila Janja Vasiljeva.

Za vrijeme njezina rukovođenja Baletom u Beogradu gostuje poznata Tamara Karsavina (1928.), koju je Fromanova zajedno s Jelenom Poljakovom i čitavim baletnim ansamblom svečano dočekala pri izlasku iz vlaka.³³ Krešimir Baranović bio je dirigent Opere u Narodnom pozorištu u Beogradu, a u tom je razdoblju dirigirao i u trupi Ane Pavlove.

Fromanova je dobro razumjela društveno-politički potencijal plesne umjetnosti. Čini se da je, prema povjesničarki plesa Milici Jovanović, otvoreno progovorila o problemu siromaštva u predstavi *Ščelkunčik*, interpolirajući dirljivu Andersenovu bajku *Djevojčica sa šibicama*. Velika gospodarska kriza koja je

32 Žukovski, Anatolij. 1995. *Moj život*. *Teatron* 90. MPUS. Beograd. 89.

33 Petričević, Marija. *Ibid*, 567.



VERA OBRADOVIĆ

trajala od 1928. do 1939. bila je globalni problem. Njemačka je tridesetih godina još plaćala reparaciju i nadoknađivala štetu saveznicima. Nadahnuta takvim stanjem Froman će Klaru, koja je u tradicionalnoj postavci dijete njemačke građanske obitelji, prikazati kao siročić i malu promrzlu prosjakinju koja stoji pod fenjerom dok snijeg zasipa ulice, paleći šibice ne bi li se ugrijala, ali je prolaznici zaobilaze i ne primjećuju. Iz takvog prologa u bolji svijet dostojan svakog djeteta, kroz snove i fantaziju, ponijet će je Drosselmeyer. U epilogu Andersenova djevojčica, odnosno Klara, nije preživjela hladnoću i njezino klonulo tijelo nalazi se u majčinim rukama koja na kraju upitno, optužujući i dugo gleda u publiku. Dakako, takav koreografski aktivizam i socijalni protest izazvao je političke reakcije te scena epiloga, prema Jovanović, nije izvedena.³⁴ Margarita Froman time se je upisala kao prethodnicu koreografa/koreografinja koji/koje angažirano govore o vremenu i društvu.

Margarita Froman i Krešimir Baranović, vrlo darovite ličnosti, bili su dobro znani umjetnički i životni par. Iz njihove plodne interakcije, koju je odlikovalo duboko razumijevanje estetskih vrijednosti folklornog nasljeđa, nastala su značajna baletna djela, glazbena i koreografska, iz čega se može pretpostaviti da je Fromanova kao redateljica, koreografinja i primabalerina, ali i kao snažna ženska ličnost, bila izuzetna Baranovićeve inspiracija i poticajno djelovala na njegov interes za baletnu glazbu. M. Milojević će Baranovića okarakterizirati kao čovjeka baletnog kazališta.³⁵ Froman je sa sobom donijela znanja i izravnu upućenost u stvaralaštvo trupe Ballets Russes Djagiljeva. I kao što je Fokin pokretački djelovao na Margaritino stvaralaštvo, tako je Stravinski bio inspiracija Baranoviću. Da su kojim slučajem imali priliku stvoriti vlastitu europsku truppu, možda bi je, po uzoru na Djagiljeva i u skladu s državom/prostorom u kojem su živjeli, nazvali Ballets Yougoslaves jer su ishodište i uporište tražili u živoj, životvornoj, izvornoj, narodnoj umjetnosti, stilizirali je i dosljedno propagirali uzdižući je na vrhunsku profesionalnu razinu.

LITERATURA

- Đorđević, Aleksandra. 2016. Balet na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu između dva svetska rata – od osnivanja samostalnog departmana do prvih nacionalnih baleta. *Zbornik BARTF* Ur. Nagorni-Petrović, N. Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu. Niš.
- *Trideset godina Baletske škole Lujo Davičo u Beogradu*. 1977. Ur. Jovanović, Milica. Baletska škola „Lujo Davičo“. Beograd.
- Јовановић, Милица. 1994. Првих седамдесет година. Балет Народног позоришта. Народно позориште. Београд.
- Јовановић, Рашко. 1968. Преисторијат београдске Опере. Један век Народног позоришта у Београду. Ур. Ђоковић, Милан. Народно позориште и Нолит. Београд.
- Мишић, Љиљана. 2011. Уметничка игра у Новом Саду од 1919 до 1950 године. ИИ део. Позоришни музеј Војводине. Нови Сад.
- Mosusova, Nadežda. 1996. Trorogi šešir. *Orchestra* 3. Beograd.
- Петричевић, Марија. 2015. Допринос руске уметничке емиграције формирању и развоју Балета Народног позоришта у Београду (1920-1944). Докторска дисертација. Факултет драмских уметности. Београд.
- Радовановић, Александар. 1994. Преглед историје Народног позоришта у Београду 1868 - 1993. Народно позориште и Институт за књижевност и уметност. Београд.
- Шукулјевић-Марковић. Ксенија. 1995. Јелена Димитријева Пољакова. МПУС. Београд.
- Šukuljević Marković, Ksenija. 1989. *Nataša Bošković, primabalerina, koreograf i pedagog*. MPUS. Beograd.
- Turlakov, Slobodan. 2005. *Istorija Opere i Baleta Narodnog pozorišta u Beogradu (do 1941)*. Čigoja. Beograd.
- Zajcev, Milica. 1996. *Otkrivamo tajne baleta*. Prometej/Sterijino pozorje. Novi Sad.
- Zdravković, Mirjana. 2010. *Telo sanja*. KOV – Književna opština Vršac. Vršac.
- Žukovski, Anatolij. 1995. *Moj život*. *Teatron* 90. MPUS. Beograd.

³⁴ Jovanović, Milica. Ibid, 76. Informaciju da epilog nije izveden i da je to izazvalo skandal nisam pronašla u novinskim kritičkim prikazima. Naprotiv. Milenko Živković u časopisu *Vreme* pozitivno ocenjuje inovaciju Ščelkunčika s Klarom kao sirotom devojčicom.

³⁵ Milojević, Miloje. 24. travnja 1937. Dve baletske premijere u Narodnom pozorištu. *Politika*.



44

VERA OBRADOVIĆ

◀
Očarana lepotica,
 1927. Muzej pozorišne
 umetnosti Srbije



◀
 Proba s beogradskim
 Baletom, Muzej
 pozorišne umetnosti
 Srbije

Margarita Froman's Contribution to the Development of Ballet in Belgrade



VERA OBRADOVIĆ

“Judging by the diversity of stylistic qualities of the ballet repertory and the value of the achieved performance results, Margareta Froman’s two seasons stand for the most significant period in Belgrade’s Ballet activity between the two wars.”¹

The establishment of the National Theatre in Belgrade was in a way preceded by the October Revolution, i.e. Russians in emigration as a result of large-scale European social turmoil. The influence of Russian early 20th century artists – in dance, creativity and teaching – on cultural life, mentality, climate and the development of ballet art in our society, has maintained an undoubted, invaluable significance. On the other hand, after the First World War and the general wartime psychosis, there was a cultural need for new theatrical events and new artistic content. By that moment, the National Theatre and its repertory fostered only drama, with experimentation in the post-war seasons, which soon came to their end.² The abolition of the unequivocal repertory tradition takes place, paving the way to Europeanisation and a renaissance of Serbian theatre.³ Efforts to make a progress in musical theatre were made since the very establishment of the National Theatre in 1868, i.e. between 1882 and the First World War a total of 31 stage music pieces were performed (operas and operettas).⁴ The advent of

trained Russian artists in the National Theatre contributed to establishing Opera as an independent sector in 1919, and soon afterwards a ballet company as well, naturally acting initially as part of Opera. As far as ballet art is concerned, four Russian artists made an indelible mark in Belgrade: Claudia Isachenko, Elena Polyakova, Margarita Froman and Nina Kirsanova.

Margarita Froman’s fruitful activity in Belgrade was brief (1927-1929), after which she returned to Zagreb. However, the temporal aspect in this case is neither a measure or a criterion of contribution. Her special merit is immediately evident from the fact that she brought big traditional ballet titles to Belgrade, as well as trends from the European dance scene and Sergei Diaghilev’s Ballets Russes company. The Belgrade audience thus got a chance to be introduced to the choreographic and reformative principles of Fokin, and the classical ballets of Gorsky, Petipa, Myasin.

Two and a half seasons of management and activity of Margarita Froman marked both the rise and fall and maturity of Belgrade’s ballet between the two wars, as well as the entire cultural climate, theatrical events, the development of ballet art, and the evolution of audience’s taste. Also, along with this new chapter at the National Theatre, there was a growth of ballet repertory and progress was made among young ballet critics. It is true that in the early 20th century ballet criticism was written by intellectuals, often educated in other matters, i.e. people not trained in the field of dance, but influential in terms of knowledge of other theatrical and artistic areas. Therefore, Belgrade’s ballet scene thrived, hand in hand with ballet criticism.

Ms Froman understood the socio-political potential of ballet art well. Hailing from Moscow’s Imperial Ballet, she

¹ Branko Dragutinović, in *Jedan vek Narodnog pozorišta u Beogradu*, ed. Milan Đoković (Belgrade: Narodno pozorište and Nolit), 146.

² Ranko Mladenović, *Kajanje od Aleksandra Ilića* (Belgrade: Srpski književni glasnik May-August, 1924), 291.

³ B. S. “Dok smo pre deset godina osećali samo kokonješte, danas uživamo u umetničkoj igri”, *Vreme* (Belgrade: 18 February 1932)

⁴ Raško Jovanović, “Predistorijat beogradske Opere”, in *Jedan vek Narodnog pozorišta u Beogradu*, ed. Milan Đoković (Belgrade: Narodno pozorište and Nolit), 84.

naturally linked certain ballet events in Belgrade with important dates like the English royal wedding or the birth of Prince Tomislav Karađorđević. Ballet art, which initially served court events, never lost this sort of connection between ballet and the court, i.e. politics, not even in the early 20th century, when she actively worked and created. Ballet art was even then “used for all the very important and official meetings of international importance and type”.⁵ On the other hand, Ms Froman openly spoke about the global poverty issue in her *The Nutcracker*, interpolating it with the touching elements of Andersen’s fairy tale *The Little Match Girl*. The great economic crisis between 1928 and 1939 was indeed a global issue. In the 1930s, Germany, after the First World War which deregulated the economy in many countries, had to pay reparations and compensate for the damage to the Allies. In such an atmosphere, Froman’s Klara, traditionally a child from a bourgeois German family, became an orphan, a little freezing beggar girl standing beneath a street light in the snow, lighting matches to warm herself up, but the people just pass her by without noticing her. From such a Prologue, Drosselmeyer takes her to a better world, worthy of every child, through dreams and fantasy. In the Epilogue, Andersen’s little girl, i.e. Klara, does not survive the cold and her lifeless body is in the arms of her mother who, in the end, accusingly stares at the audience for a long time. Naturally, such choreographic activism and social protest caused political reactions and the Epilogue, according to dance historian Milica Jovanović, was not performed.⁶ Margarita Froman thus stepped up among the pioneer choreographers speaking openly about the times and society.

Ms Froman’s ballet oeuvre testifies of her dedication to the symbiotic unity of dance, acting and pantomime. (For example, the dance work *Imbrek with a Nose* was dominantly devised as pantomime.) In her choreographic set-ups and concepts we discern a romantic disposition, both in juxtaposing two dimensions – dream and reality, the real and the unreal – and in her interest in folklore and *local colour*. Therefore, Ms Froman’s choreographic particularity is evidenced in her (1) active contribution to creating a ballet expression based on a study of folklore, (2) creating a symbiotic unity of dance, acting and pantomime, and (3) making the first Yugoslav ballet pieces, such as *The Gingerbread Heart* (1927), *Imbrek with a Nose* (1937) and *The Ohrid Legend* (1947). More accurately, every ten years Margarita Froman created a Yugoslav national ballet for the

Belgrade company with elements of folklore dance. She could not have known, of course, all the folk dances of the area, but she possessed a choreographic skill to accurately sense them choreographically and find the best possible version for them in performances. Anatolij Žukovski described it in the following way: “Froman knew folk dances poorly, but she was an experienced choreographer.”⁷

Ms Froman was a talented pedagogue. Moving from Zagreb to Belgrade, she improved the company in yet another way: recruiting dancer Danica Živanović from the Zagreb Opera, and discovering fresh new talent and giving a chance to dancers like Iana Vassileva.

During her management of the Ballet company, Belgrade hosted the famous Tamara Karsavina (1928), whom Ms Froman, Elena Polyakova and the entire company met at the railway station.⁸ Krešimir Baranović was the Opera conductor at the National Theatre in Belgrade, and at the time he also conducted with Anna Pavlova’s company.

Margarita Froman and Krešimir Baranović, both generously talented personalities, were a famous couple in art and life. Their fruitful interaction, characterised by a profound understanding of aesthetic values of folklore heritage, yielded significant ballet, musical and choreographic pieces, leading to conclude that Ms Froman as a director, choreographer and principal dancer, as well as a strong female personality, was Baranović’s particular inspiration, who stimulated his interest in ballet music. M. Milojević described Baranović as a ballet theatre man.⁹ Ms Froman brought with her expertise and direct knowledge of the work of Sergei Diaghilev’s Ballets Russes. The same way Fokin was the driving force of Margarita’s creativity, Starvinski inspired Baranović. If they had had a chance to form their own European company, perhaps they would, in the wake of Diaghilev and in line with the state and area they lived in, called it “Ballets Yugoslaves”, since they sought origin and anchor in the living, vibrant, original, folk art, they stylised it and consistently promoted it, raising it to an outstanding professional level.

5 Miloje Milojević, “Dve baletske premijere u Narodnom pozorištu. ‘Imbrek z nosom’; ‘Ščelkunčik’”, *Politika* (26 April 1937)

6 Milica Jovanović, *ibid.*, 76. I didn’t find the information that the Epilogue was not performed and that it caused a scandal in newspaper reviews. Quite the contrary. Milenko Živković in *Vreme* magazine made a very positive praise of the innovation in *The Nutcracker* with an orphan girl Klara.

7 Anatolij Žukovski, “Moj život”, *Teatron 90* (Belgrade: MPUS), 89.

8 Marija Petričević, *ibid.*, 567.

9 Miloje Milojević, “Dve baletske premijere u Narodnom pozorištu. ‘Imbrek z nosom’; ‘Ščelkunčik’”, *Politika* (26 April 1937)



▲
Ohridska legenda, HNK
Zagreb, 1955.; solistica
Vjera Marković;
Fototeka MKZ HAZU

Ohridska legenda Stevana Hristića u interpretaciji Margarite Froman

42

NADEŽDA MOSUSOVA

UVOD U svojoj dugoj koreografskoj karijeri

— Margarita Froman postavila je *Ohridsku legendu* Stevana Hristića dva puta: 28.

studenoga 1947. u Beogradu i 28. lipnja 1955. u Zagrebu. S beogradskom postavom ostvareno je više zapaženih gostovanja u zemlji i inozemstvu. Zagrebačka predstava imala je jedno ali vrijedno gostovanje u Italiji. Težište je ovog rada hrvatska *Ohridska legenda* i njezina jednokratna, ali vrlo istaknuta pojava na baletnom festivalu u Genovi, neposredno poslije premijere u Zagrebu, na kraju sezone 1954./55.

Izvori za ovaj rad su publikacija „O scenskim izvođenjima *Ohridske legende* Stevana Hristića” Ane Radošević (Beograd 2017.) i pismo Margarite Froman Stevanu Hristiću od 24. srpnja 1955. (kompozitorova ostavština u Arhivu Muzikološkog instituta SANU, Beograd), koje je ovom prilikom prvi put iznijeto u javnost.

Balet Stevana Hristića u četvoročinoj i definitivnoj verziji¹ s premijerom u Beogradu 28. studenoga 1947. bio je koreografski „hit” Margarite Froman. Bio je i neka vrsta Margaritine umjetničke rehabilitacije s obzirom na to da se njezin stvaralački put ponekad pretvarao u trnovitu stazu. Imamo u vidu predratne zahtjeve hrvatskih krugova zainteresiranih da se „Fromanica” smjeni s položaja šefa Baleta HNK-a, što je i učinjeno 1939., zatim njezinu situaciju za vrijeme rata u NDH-u, kad je jedno vrijeme djelovala u Bratislavi s bratom Maksimilijanom i Krešimirom Baranovićem.

Na početku se o trnje spotakla i Margaritina prva, toliko uspješna *Ohridska legenda* jer se na generalnoj probi u Beogradu nije dopala jugoslavenskom AGITPROP-u, koji ju je bez mnogo razmišljanja poželio zabraniti. Direktor beogradske Opere Oskar Danon uspio je smekšati vlastodršce. Uvjerio ih je da je potrebno ostaviti *Legendu* na miru, te je Hristićev balet imao svoje uobičajeno mjesto na repertoaru Narodnog pozorišta u Beogradu. Da nekompetentne vlasti nisu bile u pravu govori i to što je u razdoblju od 1947. do 1966. verzija Margarite Froman uspjela ostvariti 350 predstava.

Ne znamo tko je poslije rata u prijestolnici komunističke Jugoslavije Margaritu predložio za koreografa i redatelja *Ohridske legende*, ali su tu najvjerojatnije bili složni i Hristić i Danon. Njihov se izbor pokazao odličnim. Podjelu uloga izvršila je Margarita. Glavna ženska uloga, Biljana, dopala je Slovenki Pauli Selinšek (u alternaciji Mira Sanjina i Bojana Perić), Marko je bio Dimitrije Parlić (Milan Momčilović, Boris Radak, Branko Marković), Mladoženja – Zoran Nikolić, Majka Mladoženje – Jelena Vajs, Dever – Sima Laketić, Buklijaš – Vladimir Lebedev, Biserka – Rut Parlić, Zvezda Danica – Tatjana Akinfijeva, Sultan – Nikolaj Semenjenko, Rumunka – Tamara Polonska, Bugarka – Bojana Perić, Grkinja – Tatjana Akinfijeva, Grk – Dušan Trninić (Miljenko Vikić), Glavni Janičar – Branko Marković. Za pultom je bio Stevan Hristić, za scenu je bio zaslužan Vladimir Žedrinški, a za kostime Milica Babić-Jovanović.

I kompozitor i direktor opere bili su prezadovoljni, a publika ushićena. O tome svjedoče pohvale koje je Stevan Hristić

¹ Prvobitna, jednočina verzija Hristićeva baleta bila je koreografsko djelo Nine Kirsanove, s premijerom u Beogradu 1933.

uputio Fromanovoj 8. prosinca 1947.² Citiramo nekoliko odlomaka iz tog pisma:

„Posle onolikog rada i posle onakvog triumfalnog uspeha trebalo mi je izvesno vreme da se odmorim i da se smirim, te Vam tek sada pišem da Vam još jedan put od sveg srca zahvalim na Vašem požrtvovanom trudu i da čestitam na Vašoj tako briljantno uspejoj režiji i koreografiji. Naš zajednički rad na mome baletu kao da je bio nastavak onoga vremena, pre toliko godina kada ste prvi put došli u Beograd i kada sam ja toliko želeo da ostanete u Beogradu. (...)

Sudbina je htela da posle tolikih godina opet u Beogradu radimo na zajedničkom poslu. – To mi je naročito prijatno. I ovoga puta to nije kraj – Vi ćete imati prilike da još kreirate koreografiju mog baleta. (...)

Juče je direktor opere u Sofiji telefonirao da želi da postavi 'Ohridsku legendu' u Sofiji sa Vama i Žedrinskim – još ovoga januara. Ja sam uveren da ćete Vi imati posla sa 'Ohridskom legendom' još na više teataru pored Sofije - tako da možete uskoro tražiti penziju i putovati po raznim mestima kao koreograf 'Ohridske legende'. Meni je to osobito milo i prijatno. Molim Vas javite mi kada ćete moći biti slobodni za Sofiju?”

Nažalost, Sofija se nije obistinila, a ni ostalo. U Bugarskoj, iz nama nepoznatih razloga, nikad nisu zaigrali *Legendu*, niti je Froman putovala u inozemstvo radi postavljanja Hristićeva djela. Nije ga postavila ni u Jugoslaviji poslije Beograda, sve do njegove zagrebačke premijere. U Sofiji nisu nikad izveli Konjovićevu *Koštanu* s Margaritinim sudjelovanjem u baletnim scenama (a namjera je postojala s obje strane, bugarske i srpske) ni prije ni poslije Drugog svjetskog rata.

Ohridska legenda pohodila je Jugoslaviju s drugim postavljačima. Zato je objava o novoj Margaritinoj *Legendi*, koja se u beogradskim novinama Večernje novosti od 29. lipnja 1955. pojavila kao nepotpisana obavijest: „Zagrebački balet na Đenovskim igrama”, zazvučala kao iznenađenje.

„U julu i avgustu biće organizovan u kupališnom mestu Nervi, kraj Đenove prvi baletski festival. Pored dramskog baleta, japanskog nacionalnog baleta, Balansinovog New York City baleta i baleta Milanske Skale na ove Đenovske igre pozvat je i Zagrebački balet. On će za tri večeri 8, 9 i 10 jula prikazati dva nacionalna baleta 'Đavo u selu' od Lotke i Hristićevu 'Ohridsku legendu', kojima će biti označeno otvaranje Igara. Na put polazi ceo ansambl Zagrebačkog baleta od oko 100 članova koji će izvesti program uz pratnju orkestra Milanske Skale.”

U pitanju je bila koreografska verzija Margarite Froman za zagrebačko kazalište iz 1955. Prije toga Zagreb je 24. travnja 1949. dobio svoju prvu Hristićevu *Legendu* u postavci Oskara

Harmoša. Koreograf je za tu priliku na scenu izveo najbolje hrvatske plesачke snage.³

U Zagrebu je na Harmoševoj premijeri 1949. ulogu Biljane plesala Ana Roje (u alternaciji s Nevenkom Biđin, Vjerom Marković i Anđelkom Ilić), Marko je bio Nenad Lotka (Zvonimir Podkovac i Veselko Sulić), Ivan nametnuti mladoženja Zvonimir Podkovac (Ivica Sertić), Biserka – Olga Orlova (Sonja Kastl, Zlatica Stepan, Đurđica Ludvig), Zvijezda – Vera Vajić (Đurđica Đurđan, Toska Filipančić), Glavni Janičar – Frane Jelinčić (Ladislav Sertić), Prva Odaliska – Nevenka Biđin (Zlata Lanović, Meri Šemahera, Mirjana Dančuo), Bugarka – Jelena Zečić (Vjera Marković), Grk – Mirko Šparemblek (Veselko Sulić, Marjan Jaguš). Dirigent je bio Boris Papandopulo (na prvom izvođenju kompozitor *Legende*), za scenu je bio zaslužan Vladimir Žedrinski, a za kostime Inga Kostinčer.

„Po rečima Oskara Harmoša, sam Hristić koji je dirigovao na premijeri bio je oduševljen predstavom. Harmoš ubraja *Legendu* među svoja najbolja ostvarenja. Drugi čin se igrao 'pod vodom' u stilu velikog spektakla, Sa ovom predstavom gostovao je zagrebački balet 5. i 7. VI 1949 u Beogradu, 28. VIII i 1. IX 1949 u Puli. Ukupno su u ovoj režiji odigrane 54 predstave.”⁴

Tri dana poslije praizvedbe u Zagrebu *Ohridska legenda* prikazana je i u Ljubljani u koreografiji umjetničkog para Mlakar. Pojavila se Majda Škerjanc kao Biljana, s njom Stane Polik kao Marko, dirigent je bio Danilo Švara, za scenu je bio zaslužan Žedrinski, a za kostime Milica Babić. Predstava je izvedena 48 puta. Navodimo podatke zbog toga što su Slovenci prvi prikazali *Legendu* u inozemstvu na gostovanju u Grazu i Klagenfurtu u lipnju 1950. Međutim, predstavljanje Hristićeva baleta u Edinburgu 1951. bilo odlučujuće za prihvaćanje tog djela na širokom međunarodnom planu.

Za navedene predstave iz Zagreba, Đavola i *Legendu*, koje beogradski tisak spominje 1955., potrudio se Mario Porcile, mladi umjetnički direktor festivala Nervi International Ballet Festival. Budući da je izvođenje *Ohridske legende* Margarite Froman na festivalu u Edinburgu (Edinburgh International Festival of Music and Drama) otvorilo vrata srpskom baletu prema europskoj sceni (Atena, Wiesbaden, Salzburg, Geneva, Zürich...), s Hristićevim su se djelom upoznali i Talijani, a njegovu su se međunarodnom uspjehu iznenadili i izvođači iz Beograda. U domaćem (jugoslavenskom) tisku malo je prostora posvećeno tom gostovanju. O svojim doživljajima ne pišu ni sudionici Oskar Danon i Vera Kostić u svojim memoarima. Ništa ne znamo ni o pripremama za to gostovanje, ni o „pojačanju” beogradskog baletnog ansambla hrvatskim i slovenskim plesaćima.

2 Za pismo smo zahvalni kolegi Mladenu Mordeju-Vučkoviću.

3 Radošević, Ana. 2017. *O scenskim izvođenjima Ohridske legende Stevana Hristića*. Beograd. 33.

4 Op. cit., 34.

Iz jedinog sačuvanog programa koji se odnosi na matineju od srijede, 5. rujna 1951., s početkom u 14.30, vidimo da je dirigirao Hristić, da je za scenu bio zaslužan Staša Beložanski, a za kostime Milica Babić. Biljanu i Marka interpretirali su Bojana Perić i Branko Marković, a od pridošlih snaga Zvijezdu Danicu Sonja Kastl, Grka Miljenko Vikić, Vodju Janičara Frane Jelinčić, Prvu Odalisku Nevenka Biđin. U *corps de ballet* od plesačica gostuje Lidija Lipovž (potonja Sotlar), od plesača Jovan Pašti, Metod Jeras, Stane Polik, Veselko Sulić i Zvonimir Podkovac. Posljednji nam ništa ne kaže o *Legendi*, iako je u više mahova pisao o Margariti Froman i isto sudjelovao u zagrebačkoj (Harmoševoj) premijeri iz 1949.

Ne znamo je li „dopunjavanje” za Edinburg 1951. (vjerojatno za alternaciju) bila inicijativa direktora beogradske Opere Oskara Danona ili je u pitanju direktiva „odozgo” u skladu sa sloganom „bratstvo i jedinstvo”. U svakom slučaju, ta je „međurepublička” suradnja bila umjetnički korisna, ali su za „goste” u beogradskom ansamblu *Legende* neminovno bile potrebne probe radi usklađivanja (ili učenja ispočetka), ali o tome isto nitko ne obavještava.

Nezahtjevna priča o ljubavnom paru koji u vrijeme kad su balkanski narodi bili pod turskim ropstvom prelazi prepreke na svojem putu k sreći zainteresirala je međunarodnu umjetničku javnost. Zainteresirao se i Porcile, koji je boravio u Beogradu i Zagrebu i pogledao obje Margaritine verzije *Ohridske legende*. Opredijelio se za zagrebačku, čija je premijera bila 28. lipnja 1955. u Narodnom kazalištu pod vodstvom Mladena Bašića, sa scenografijom Zvonimira Agbabe i kostimima Inge Kostinčer-Bregovac. Biljanu je plesala Nevenka Biđin (Zlatica Stepan), Marko je bio Nenad Lotka (Ivica Sertić), Rumunjku je plesala Sonja Kastl (Zlata Lanović), Bugarku Zlatica Stepan (Nevenka Biđin), Grka Marijan Jaguš, Grkinju Gill Alice, Odalisku Vjera Marković i Janičara Frane Jelinčić (Ladislav Sertić).⁵

Svjedočenje Margarite Froman, prema pismu koje je uputila Stevanu Hristiću 24. srpnja 1955., govori nam sljedeće: na programu u Nervima bilo je predviđeno da se prva dva jugoslavenska dana posvete Đavlu na selu, a treći *Ohridskoj legendi* sa završnim Kolom iz Gotovčeve opere *Ero s onoga svijeta* (Margaritina postava), poslije svake predstave. Pojavu Lhotkina i Hristićeva baleta u Nervima Porcile je uvjetovao skraćivanjima. U Zagrebu je od kazališne uprave zatražio da se iz Đavola odstrane dvije slike, a iz *Legende* drugi, „klasični čin”. Da podsjetimo, Đavo na selu ima tri čina (osam slika), a *Ohridska legenda* je balet u četiri čina.

Iz pisma Fromanove (pisanog na materinjem jeziku, kombiniranom s hrvatskim ili srpskim, u staroj ruskoj ortografiji) saznajemo i više o njezinu razgovoru s direktorom festivala Nervi: Porcile je iznio argument da su talijanski kritičari

prigovarali *Ohridskoj legendi* zbog drugog čina (beogradsko gostovanje Margaritine postave iz 1947. na Maggio Musicale Fiorentino 1955., predvođeno Oskarom Danonom). Usto, on (Porcile) već ima na programu svjetsku baletnu klasiku iz Pariza i New Yorka, stoga iz Jugoslavije prihvaća samo folklor.

Ustupke za Nervi prvi je učinio Fran Lhotka te žrtvovao dvije slike (one u kojima ima najmanje folklor). Ne spominju se koreografi Đavola Mlakarevi, a za *Legendu* su se konačno usuglasili, bez Hristića (nije bio dostupan, a i vremena za promišljanje bilo je malo), i uprava i koreografkinja. Po riječima koreografkinje u pitanju je bilo „putovati ili ostati kod kuće”, tj. postojala je mogućnost da sve tri predstave dobije Lhotka. Posao oko usklađivanja partiture i scenarija s Margaritom su obavili Mladen Bašić i Milan Saks te je tako *Ohridska legenda* u tri čina stigla u Nervi, a ondje ju je s orkestrom milanške Scale dirigirao Mladen Bašić pred rasprodanom „salom”.

Međutim, publika u Nervima (sve su predstave bile na otvorenom) vidjela je samo dva čina *Legende*, prvi i treći. Poslije akta „Sultan”, kako piše Margarita Froman, počela je padati kiša, koja nikako nije jenjavala. Publika i orkestar sjedili su pod kišobranima „kao začarani”. Tehničari su pod kišom promijenili dekor. Publika koja je stajala povukla se pod drveće. Svi su aplaudirali, vikali i tražili nastavak predstave. Kako kiša nije prestajala, glazbenici su se morali povući zbog instrumenata i nota, za njima scensko osoblje te na kraju gledatelji. Fromanova dalje piše Hristiću da je uspjeh bio nevjerovatan, publika je pljeskala na otvorenoj sceni i solistima i grupnim plesovima:

„Balet se jako starao i divno s temperamentom igrao. I Bašić i orkestar bili su sjajni...orkestar je bio oduševljen Vašom muzikom i odmah su s lista svirali, čak ‘momačko’ i ‘janičare!’ Govorili su: ritam, život, temperament i logika i muzika!” (Znamo za probleme s nepravilnim /neparnim ritmovima koje je pri izvođenju Hristićeve glazbe imao festivalski orkestar u Edinburgu 1951.)

Poslije je Porcile kazao Margariti da mu se sutradan u uredu „usijao” telefon. Gledatelji su tražili da se *Ohridska legenda* ponovi, ali izvođači su već noć prije toga, prema ugovoru, napustili Genovu. Talijanske su kritike zatim izvijestile o gostovanjima Zagrepčana kao o prvorazrednom događanju Festivala u Nervima.⁶ Na kraju svojeg pisma Fromanova pita Hristića prihvaća li on verziju *Legende* u tri čina ili zahtijeva da se takav balet skine sa zagrebačkog repertoara. Nije nam poznato što joj je odgovorio. Najvjerojatnije je da se u HNK-u nastavilo s izvođenjem *Legende* u tri čina. Održano je ukupno 19 predstava. Zanimljivo je da Margarita ne piše o tome koliko je uspjeha imalo njezino završno Kolo iz *Ere* u Italiji, a za Đavla na selu navodi da je na drugoj predstavi Lhotkina baleta bilo malo gledatelja te da je Porcile zbog toga bio razočaran.



NADEŽDA MOSUSOVA

5 Op. cit., 47.

6 Op. cit., 48.



► Ohridska legenda,
HNK Zagreb, 1955.;
Fototeka MKZ HAZU

Potrebno je reći nešto i o samoj talijanskoj manifestaciji. Punim imenom *Festival internazionale del balletto di Nervi* opstao je s prekidima do današnjih dana. Godine 1959. bio je poprište koreografskih dostignuća Leonida Mjasina. Nastupivši sa svojom trupom, u koju je od naših pozvao Dušanku Sifnios, Milorada Miškovića i Veseljka Sulića, ruski je umjetnik smatrao da je od kompleksa parkova na obodu Genove načini novi Monte Carlo po ugledu na Sergeja Djagiljeva i njegov Ballets Russes. Međutim, to mu nije uspjelo. Oni koji su ga financirali, kao i sama publika, mislili su da je veliki projekt podbacio. Poslije toga ruski se koreograf definitivno povukao.⁷

Za hrvatske povjesničare plesa sad je možda trenutak da u nekoj kulturološkoj publikaciji ili monografiji osvijetle jedan od internacionalnih uspjeha zagrebačkog Baleta; Hristićevu *Ohridsku legendu* u izuzetnoj prezentaciji Margarite Froman.

Radi boljeg upoznavanja s Hristićevim baletom navodim moje objavljene relevantne napise (10): autorica navedenih deset jedinica je Nadežda Mosusova

- „Ohridska legenda“ Stevana Hristića. 1966. *Zvuk* br. 66. Gl.ur. Đurić-Klajn Stana. Beograd. 96–115.
- Izvori inspiracije „Ohridske legende“ Stevana Hristića. 1989. *Muzikološki zbornik XXV. Oddelek za muzikologiju Filozofske fakultete*. Ur. Rijavec, Andrej. Ljubljana. 67–79.
- The Legend of Ohrid by Stevan Hristić (Féerie, Folklore and Fin-de-siècle). 1990. *Folklore and Its Artistic Transposition*. Faculty of

⁷ García-Márquez, Vicente. 1996. *Massine, a Biography*. Nick Hern Books. London. 355–362.

Music Arts. Ed. Dević, Dragoslav, Peričić, Vlastimir and Veselinović, Mirjana. Belgrade. 161–172.

- Место Стевана Христића у југословенској и европској музици. 1991. Живот и дело Стевана Христића, Зборник радова САНУ. Ур. Стефановић, Димитрије. Београд. 1–7.
- Choreographic Interpretations of „The Legend of Ohrid“ by Stevan Hristić. 2004. *Music & Media*. Ed. Mikić, Vesna and Marković Tatjana. Faculty of Music. Belgrade. 147–155.
- „The Legend of Ohrid“ and „Zorba the Greek“, The Popularity of Ethnic Ballets in Serbia and Elsewhere (dedicated to the 50th Anniversary of Stevan Hristić's Death and the 75th Birthday of „Legend of Ohrid“). 2008. *Musical Folklore as a Vehicle ?*. Faculty of Music. Ed. in chief Veselinović-Hofman, Mirjana. Belgrade. 99–109.
- Are Folkloric Ballets an Anachronism Today? 2013. Српски музички театар. Историјски фрагменти. Ур. Милин, Мелита. Музиколошки институт САНУ. Београд 107–117.
- Predgovor za knjigu Радосевић, Ана, О сценским извођењима „Охридске легенде“ Стевана Христића. 2017. Ур. Милин, Мелита. Музиколошки институт САНУ. Београд. 7–12.
- Социјалистички реализам, Петар Чајковски и Стеван Христић: Спасавање лепотице. 2018. Музички талас бр. 47. Ур. Медић, Христина. Београд. 2–10.
- Балет Стевана Христића „Охридска легенда“, (југо) словенство и српски музички идентитет (70 година „Охридске легенде“ Маргарите Фроман и 60 година од смрти Стевана Христића). 2018. Музички идентитети, тематски зборник радова 20. Педагошког форума сценских уметности, Ур. Петровић, Милена. Факултет музичке уметности. Београд. 179–189. (https://dais.sanu.ac.rs/bitstream/handle/123456789/4074/bitstream_12736.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

The Legend of Ohrid by Stevan Hrstić in Margarita Froman's Interpretation



NADEŽDA MOSUSOVA

INTRODUCTION In her long career as a choreographer, — Margarita Froman staged Stevan Hrstić's *The Legend of Ohrid* twice: on 28 November 1947 in Belgrade and on 28 June 1955 in Zagreb. The Belgrade production had more prominent visiting performances in the country and abroad. The Zagreb production had only one but noteworthy visit to Italy. The focus of this paper is the Croatian *Legend of Ohrid* and its one-time but very prominent appearance at the Genoa ballet festival, immediately after the Zagreb premiere, at the end of the 1954/55 season.

The sources for this paper are the publication "O sceniskim izvođenjima Ohridske legende Stevana Hrstića" by Ana Radošević (Belgrade, 2017) and the Margarita Froman's letter to Stevan Hrstić dating from 24 July 1955 (the composer's legacy in the Archives of the SANU Musicological Institute in Belgrade), which is for the first time presented to the public.

Stevan Hrstić's ballet in its four-act and definite version¹ premiered in Belgrade on 28 November 1947 was Margarita Froman's choreographic 'hit'. It was also a sort of Margarita's artistic rehabilitation, given the fact that her creative path sometimes turned into a bumpy road. There were the pre-war demands among the Croatian theatrical circles to depose Margarita Froman from the position of the director of the CNT Ballet in Zagreb, which was done in 1939. Then there was the situation during the Second WW in the Independent State

of Croatia, when she spent some time in Bratislava with her brother Maximilian and Krešimir Baranović.

The road was also bumpy for Margarita's first *Legend of Ohrid*, a true success, because at the dress rehearsal the Yugoslav AGITPROP disliked it to the point that they wanted to ban the production. The leader of Belgrade's Opera Oskar Danon managed to soften the regime's authorities and persuade them to leave the *Legend* in peace, so Hrstić's ballet got its standard place in the repertory of the National Theatre in Belgrade. Margarita Froman's version was performed 350 times between 1947 and 1966, which also testifies to the fact that the incompetent government was wrong.

We don't know who it was after the war in the capital of the communist Yugoslavia that put Margarita forward as the choreographer and director of *The Legend of Ohrid*, but most probably both Hrstić and Danon agreed. Their choice proved to be excellent. Both the composer and the managing director of the Belgrade company were more than pleased and the audience was rapturous. The praises Stevan Hrstić wrote to Froman in a letter dating from 8 December 1947 testify to that². Here are a few excerpts from this letter:

"After that much work and after such a triumphant success, it took me some time to rest and calm down, and only now I write to you once more to thank you from the bottom of my heart on your committed effort and to congratulate you on such a brilliantly successful directing and choreography. Our joint work on my ballet seemed to be a continuation of the time way back, so many years ago when you came in Belgrade and when I wanted you to stay there so badly. (...)

¹ The original, one-act version of Hrstić's ballet was choreographed by Nina Kirsanova and premiered in Belgrade in 1933.

² Courtesy of Mladen Mordej Vučković.

The Sofia opera managing director yesterday called to say that he wanted to stage *The Legend of Ohrid* in Sofia with you and Žedrinški – this January. I am convinced that you will be engaged with *The Legend of Ohrid* in many other theatres besides Sofia – so you can ask for retirement soon and travel across the globe as the choreographer of *The Legend*. I personally find it pleasing and nice. Please, tell me when will you be able to travel to Sofia?”

Unfortunately, Sofia never came true, and neither did the rest. In Bulgaria, out of reasons unbeknownst to us, the *Legend* was never staged, and Froman never travelled abroad for a production of Hristić’s work. She never staged this ballet in Yugoslavia after Belgrade, neither, all until its Zagreb premiere. *The Legend of Ohrid* toured Yugoslavia with other creative teams. That was why the announcement of Margarita’s new *Legend*, which appeared in Belgrade’s newspaper *Večernje Novosti* on 29 June 1955 as an unsigned news: “The Zagreb Ballet at the Genoa Festival”, sounded as a surprise.

“In July and August the first ballet festival will be organised in Nervi, near Genoa. In addition to drama ballet, Japanese national ballet, Balanchine’s New York City Ballet and La Scala Ballet from Milan, the Zagreb Ballet was also invited at this year’s Genoa festival. On three nights, 8, 9 and 10 July, the company would perform two national ballets, Lhotka’s *The Devil in the Village* and Hristić’s *The Legend of Ohrid*, for the Festival opening. The entire Zagreb Ballet company of around 100 members went on this tour to perform the programme, accompanied by the orchestra of La Scala.”

The performed version was the one choreographed by Margarita Froman for the Zagreb theatre in 1955. Before that, on 24 April 1949, Zagreb got the first Hristić’s *Legend*, staged by Oskar Harmoš. The choreographer for that occasion took out the finest dancer talent on the stage³.

Three days after the first performance in Zagreb, *The Legend of Ohrid* was performed in Ljubljana, choreographed by the artistic couple Mlakar. Majda Škerjanc appeared as Biljana, opposite Stane Polik as Marko, the conductor was Danilo Švara, Vladimir Žedrinški designed the set and Milica Babić the costumes. The production was performed 48 times. We are mentioning this because the Slovenes were the first to perform *The Legend* abroad at visiting performances in Graz and Klagenfurt in June 1950. However, the presentation of Hristić’s piece in Edinburgh in 1951 was crucial for the reception of the ballet on a broader international plane.

For the productions from Zagreb, *The Devil* and *The Legend*, mentioned in the Belgrade press in 1955, Mario Porcile, the young artistic director of Nervi International Ballet Festival,

made an effort. Since the performance of Margarita Froman’s *The Legend of Ohrid* at Edinburgh International Festival of Music and Drama opened the door of the European scene (Athens, Wiesbaden, Salzburg, Geneva, Zurich etc.) to the Serbian ballet, Italians also got a chance to get to know Hristić’s work and his international success was a surprise even to Belgrade performers. Very little space in Yugoslav press was dedicated to this visit. Not even the participants Oskar Danon and Vera Kostić wrote about their experiences in their memoirs. We know nothing about the preparations for the tour either, or about the ‘backup’ company members from Croatia and Slovenia.

The undemanding tale of a couple at a time when the Balkan nations were enslaved by the Turks, who overcome all kinds of obstacles on their way to happiness, aroused interest among the international artistic public. Porcile, who spent time in both Belgrade and Zagreb and saw both of Margarita’s versions of *The Legend of Ohrid*, was also interested. He opted for the Zagreb version, which premiered on 28 June 1955 at the National Theatre, conducted by Mladen Bašić, with the set designed by Zvonimir Agbaba and costumes designed by Inge Kostinčar-Bregovac. The cast included Nevenka Biđin (Zlatica Stepan) as Biljana, Nenad Lhotka (Ivica Sertić) as Marko, Sonja Kastl (Zlatica Lanović) as the Romanian woman, Zlatica Stepan (Nevenka Biđin) as the Bulgarian woman, Marijan Jaguš as the Greek boy, Gill Alice as the Greek girl, Vjera Marković as the Odalisque and Frane Jelinić (Ladislav Sertić) as the Janissary⁴.

Margarita Froman’s testimony, according to a letter to Stevan Hristić from 24 July 1955, informs us of the following: the line-up in Nervi dedicated the first two Yugoslav days to *The Devil in the Village* and the third to *The Legend of Ohrid*, with the final *Kolo* from Gotovac’s opera *Ero the Joker* (Margarita’s production) after every performance. Porcile conditioned the appearance of Lhotka’s and Hristić’s ballets in Nervi with cuts. From the theatre management in Zagreb he demanded to throw out from *The Devil* two scenes, and act two, the ‘classical act’, to be removed from *The Legend*. Bear in mind that *The Devil in the Village* has three acts (eight scenes) and *The Legend* has four acts.

From one of Froman’s letters (written in her mother tongue, combined with Croatian or Serbian, in the old Russian orthography) we learn more about her conversation with the director of the Nervi festival: Porcile explained that Italian critics objected *The Legend of Ohrid* because of act two (the Belgrade visit of Margarita’s production from 1947 at Maggio Musicale Fiorentino in 1955, led by Oskar Danon). Also, he (Porcile) already had the global ballet classics from Paris

3 Ana Radošević. *O scenskim izvođenjima Ohridske legende Stevana Hristića*. (Belgrade, 2017) 33.

4 Quoted in 47.

and New York in his programme, so he accepted only folklore from Yugoslavia.

The first to make concessions for Nervi was Fran Lhotka, who sacrificed two scenes (those with the least folklore). The Mlakar couple, who choreographed *The Devil* were not mentioned, and an agreement was finally reached for *The Legend*, without Hristić (he was unavailable, and there was too little time to think), with management and Margarita. According to the choreographer, it was a matter of ‘travelling or staying home’, i.e. there was a possibility that Lhotka should get all the three productions. The job of synchronising the sheet music and the script with Froman was done by Mladen Bašić and Milan Saks and *The Legend* in its three-act version hence arrived in Nervi, conducted by Mladen Bašić with the orchestra of La Scala before the sold out ‘house’.

However, the audience in Nervi (all the performances were open-air) saw only two acts of *The Legend*, acts one and three. After the act *Sultan*, as Margarita Froman writes, it started raining and wouldn’t stop. The audience and the orchestra sat mesmerised under their umbrellas. The stagehands changed the scenery in the heavy rain. The standing audience sheltered under the trees. Everyone applauded, cheered and demanded that the show go on. As the rain wouldn’t cease, the musicians had to withdraw to save the instruments and sheets, followed by the staff and finally the audience. Froman wrote back to Hristić that the success was tremendous, the spontaneous applause to both the soloists and the group dances were rapturous:

“The ballet was very careful and performed with panache. Both Bašić and the orchestra were great... the orchestra was thrilled with your music and the immediately played from the sheets, even the ‘lads’ dance’ and the ‘janissaries’! They kept repeating: rhythm, life, temper, logic and music!” (We know of the issues with irregular rhythms, experienced by the festival orchestra in Edinburgh in 1951 when performing Hristić’s music.)

Porcile later said to Margarita that the next day the phone in his office ‘heated’. The audience demanded an encore of *The Legend of Ohrid*, but the performers, according to the contract, already left Genoa the previous night. Italian critics then informed of the visiting performance of the Zagreb dancers as a first-rate event of the Nervi festival⁵. In the final part of her letter, Froman asks Hristić if he accepts the three-act version of the *Legend*, or he demands that such as ballet should be removed from the Zagreb repertory. His answer is unknown to us. Most probably, the CNT continued performing the three-act version of the *Legend*. A total of 19 performances took place. Interestingly, Margarita didn’t write about how successful

her final circle dance from *Ero* was in Italy, and for *The Devil in the Village* she says that there were very few spectators at the second performance of Lhotka’s ballet and that Porcile was disappointed.

A few words on the Italian event: its full name was *Festival internazionale del balletto di Nervi* and it has survived, with a few interruptions, until this day. In 1959 it was a scene of Leonid Myasin’s choreographic accomplishments. Performing with his company, which including the invited Serbian dancers Dušanka Sifnios and Milorad Mišković with Veseljko Sulić from Zagreb, the Russian artist wanted to make a new Monte Carlo out of Genoa from the park complex on the rims of the city, inspired by Sergei Diaghilev and his Ballets Russes. However, his plan did not come true. Those who financed him, as well as the audience, were of the opinion that the big project failed. After that, the Russian choreographer definitely withdrew⁶.

5 Quoted in, 48.

6 Vicente García-Márquez. *Massine, a Biography*. (London: Nick Hern Books, 1996). 355–362.

Davor Schopf i Mladen Mordej Vučković

Margareta Froman kao **operna i** **operetna redateljica**





► Soročinski sajam,
HNK Zagreb, 1945.;
Fototeka MKZ HAZU



DAVOR SCHOPF
I MLADEN
MORDEJ VUČKOVIĆ

Godine 1933. objavljen je „Nacrt jedne teorije operne režije” Josipa Kulundžića,¹ prvi pokušaj postavljanja osnovnih teoretskih principa operne režije kod nas. Kulundžić polazi od temeljne različitosti drame od opere kao glazbeno-scenske vrste te smatra da su, za razliku od režije dramskog djela, u opernoj režiji dva metodički strogo odvojena, sukcesivna procesa rada na predstavi: unutarnja i vanjska režija. U dramskoj režiji oba su procesa u nadležnosti jednog umjetnika. U operi je unutarnja režija, a to je umjetnička interpretacija uloge, u nadležnosti korepetitora i dirigenta, dok je vanjska režija, koja obuhvaća cijeli kompleks vizualnog izražaja i glume, u nadležnosti redatelja.²

Hrvatska teatrologija jednoglasna je u konstataciji da povijest hrvatskog kazališta između dvaju svjetskih ratova određuju trojica redatelja različitih poetika: Ivo Raić (1881. – 1931.), dr. Branko Gavella (1885. – 1962.) i Tito Strozzi (1892. – 1970.). Odnosi se to, dakako, na dramu, ali su se sva trojica mnogo bavila i opernom režijom.

Ivo Raić je u dvadesetima u hrvatsko glumište unio načela moderne režije. Uspostavio je reformatorske europske kriterije s temeljnim modernističkim obilježjima redateljskog rukopisa u kojem se prepoznaje reinhardrovska koncepcija, Gavella je „nizom iznimnih, za epohu emblematskih režija s razlogom stekao atribut reformatora. Kao pripadnik nove, poslijeratne generacije mladi Strozzi uvažava Raićevo ravnopravno umjet-

¹ Dramatičar, kritičar i teoretičar Josip Kulundžić (1899. – 1970.) studirao je režiju i dramaturgiju u Berlinu, Dresdenu, Parizu i Pragu. Ravnatelj Drame HNK-a u Zagrebu, 1926. urednik kazališnog časopisa Comœdia i Hrvatska pozornica.

² Navodimo ovo ukratko zato jer se dio kritika referira na tu podjelu na vanjsku i unutarnju režiju. Vidi: Lederer, Ana. 2003. *Redatelj Tito Strozzi*. Meandar. 349–361.

◄ *Dimnjaci uz Jadran*,
HNK Zagreb, 1951.;
Fototeka MKZ HAZU

ničko sudioništvo u novom vremenu dvadesetih, označavajući njegovu kazališnu ulogu kao početak linije na kojoj je nastavio Gavella, pa na drugi način taj redateljski modernizam baštini i on sâm. Između Raića i Strozija mogu se također povući paralele. Primjerice, u recepciji Reinharda, u afinitetu prema hrvatskoj i suvremenoj operi (...) Ivi Raiću i Branku Gavelli 1922. godine kao redatelj se pridružuje i Tito Strozzi, formirajući temeljna načela svoje redateljske poetike, ponajprije pod nazivnikom scenskog (i književnoga) ekspresionizma dvadesetih, da bi se u tridesetim i četrdesetim potvrdio prepoznatljivim redateljskim rukopisom u najzahtjevnijim, dramskom (i opernom) repertoaru HNK.³ Gavella debitira 1914., režira paralelno s Raićem, uvažava njegovo redateljsko prethodništvo i ubrzo oblikuje vlastiti stil. Svoj autonomni izričaj oblikuje u predstavama nastalima nakon 1920. Tito Strozzi kao redatelj „pravi je majstor pozornice bezuvjetne snage, dubine i osebnosti. U svojim redateljskim koncepcijama često daje pravi teatar sa svim zasjajajućim sjajem pravog spektakla. Vješto barata masama. Pod njegovom redateljskom rukom pozornica je uvijek puna psihološkog sadržaja, životne uvjerljivosti i teatarske ljepote.”⁴

Margareta Froman dolazi upravo u njihovo vrijeme. Ona nema glumačko iskustvo Raića ni Strozija, ni akademsko Gavellino humanističko obrazovanje. No i ona je, kao balerina i koreografinja, bila vrhunski obrazovana s velikim primabalerinskim plesačkim i scenskim iskustvom, dobro je poznavala glazbu i mogla je čitati partiture. Sama je skratila partituru *Romea i Julije*. Bila je odlučna i snažna ličnost. Zasigurno joj, kao ženi, strankinji i imigrantkinji, nije bilo lako stupiti na to muško područje, pogotovo uz njih trojicu.⁵

Ne znamo jesu li njezina dugogodišnja veza, odnosno izvanbračna zajednica ili neformalno partnerstvo s Krešimrom Baranovićem⁶ bili javna tajna⁷ ili, unatoč njegovu braku,

3 Lederer, Ana. 2003. *Redatelj Tito Strozzi*. Meandar. 548–549.

4 St. R. 9. siječnja 1944. Hrvatski narod. Preneseno u: Gerner, Eliza. 2004. *Tito Strozzi, svjetla i sjene jednoga glumačkoga puta*. Zagreb. 149.

5 U svibnju 1933. režirala je Mozartov glazbeni igrokaz *Bastien i Bastienne* uz prvu hrvatsku dirigenticu Ivanu Fišer (1905. –1967.), koja je poslije radila kao operna šaptačica u HNK-u.

6 Krešimir Baranović (1894. –1975.), dirigent i skladatelj. Glazbenu je naobrazbu stekao u Zagrebu, Beču i Berlinu. Dirigent zagrebačke Opere od 1914. do 1927. te od 1929. do 1939., kad je bio i njezin ravnatelj. U Beogradu je djelovao od 1927. do 1929. te od 1946. do smrti.

7 Aluziju (?) na to nalazimo u kritici *Hovanščine*: „Sa dirigentom u *intimnoj* (kurziv nap. a.) suradnji postavila je gdja Margareta Froman režiju adekvatnu muzičkom izražaju, izrađujući naročitom pomnjom sve ono, što bi svojom slikovitosti, pokretom i karakterizacijom u mimici i gesti pojedinaca i mase moglo da nadomjesti manjke i osvjetla nejasnosti libretta. Zborovi postavljeni su uvijek interesantno i živo, a kraj toga potpuno prirodno. I ako se zna, da je do posljednjega statista svaka kretanja, svaki korak promišljeno naučen, ipak izvedba ostavlja dojam spontanosti, slobode i istinskoga doživljaja.” (Obzor, 21. lipnja 1926.)

uopće nisu bili tajna.⁸ No svakako joj je on na početku mnogo pomogao u afirmaciji i omogućio bavljenje opernom režijom. Punih deset godina, od 1929. do 1939., bio je ravnatelj zagrebačke Opere. To se razdoblje često naziva „zlatnim dobom” zagrebačke Opere. Repertoar je bogat i raznovrstan. Slavenski je zastupljen djelima Rimski-Korsakova, Čajkovskog, Stravinskog, Prokofjeva, Šostakoviča, Smetane, Dvořáka i Janáčeka. Talijanski repertoar seže od Cimarose i Pergolesija, preko standardnih djela 19. stoljeća, do modernista Respighija, Rocce i Caselle. U njemačkom repertoaru zastupljeni su Gluck, Mozart, Haydn i Wagner, jedini put u povijesti HNK-a, s prva tri dijela *Prstena Nibelunga*. Njeguju se djela hrvatskih skladatelja, a 1935. prazničen je *Ero s onoga svijeta* Jakova Gotovca. Za prvu režiju, Puccinijevu *Manon Lescaut* (23. siječnja 1926.), dobila je prolaznu iako ne visoku ocjenu:

„Kao operni režiser debutirala je gdja. Margarita Froman i pokazala najveću svoju odliku u režiranju masa i grupa. Manje su joj uspjele scene dueta – pogotovo zadnja scena. Gdja. Froman ne bi trebala trošiti svoju energiju u režijama opere – i ako je svojom režijom imala uspjeha. Bolje će biti i potrebnije za našu kulturu, ako će gdja. više posvetiti pažnje odgoju baletskog kora, koji je kod nas još uvijek premalo vješt.”⁹

Deset godina poslije, uz režiju Janačekove *Katje Kabanove*, mišljenje se preokrenulo:

„Mnogo više nego u svojim baletnim kreacijama posljednjeg vremena afirmirala se je gdja Margareta Froman i ovom svojom opernom režijom, kao ozbiljna i iskusna scenska umjetnica. Što je prije kod nastupa bila njezina vanredno produhovljena mimika kao izražaj duševnosti, to je sada njezin istančan osjećaj za nutarnju režiju, a s te strane ona je sasvim ispravno shvatila svoj zadatak u *Katji Kabanovoj*. U proćućenoj dramatici ona je modelirala sva lica radnje karakteristično i tipično, izbjegavajući svako nepotrebno teatarsko podcrtavanje geste i pokreta i prepuštajući glavni izražaj muzici i osjećaju. (...) Time je gdja Froman najočitiije nanovo pokazala da je njezina prava nova domena umjetničkog rada operna, a možda i dramska režija, dok je na polju baleta već dala što je imala i mogla dati. To je bilo vrlo mnogo i vrijedno, ali je očigledno već iscrpljeno (...) i pripada prošlosti, tu se hoće novo i pomladjeno. Operna i dramska režija je međjutim neiscrpiva za umjetnicu kvaliteta, iskustva i autoriteta gdje M. Froman.”¹⁰

Prve četiri režije, od 1926. do 1931., ostvaruje u suradnji s dirigentom Baranovićem.

„Režija (*Hovanščine* M. P. Musorgskog, op. a.) je bila u rukama odlične umjetnice gdje. Margarete Froman, koja je znala

8 Još se i danas prepričava anegdota kad je jednom prigodom zakašnila na pokus, a on ju je, tobože strogo, pred svima prekorio. Odgovorila mu je kako ne bi zakašnila da se on nije tako dugo zadržao u kupaonici.

9 Krenedić, Kazimir. 26. siječnja 1926. *Novosti*.

10 Šafranek-Kavić, Lujo. 31. ožujka 1936. *Jutarnji list*.

stvoriti vrlo ukusne grupacije i simpatične scene. Nesretno je prošla jedino s posljednjom scenom, gdje nije postigla najuvjerljiviji momenat. Scena je previše zbijena i nije joj dana prava perspektiva. Dakako, tomu je mnogo kriv i scenograf, koji ne znamo iz kojih razloga, nije upotrebio dubinu pozornice. Inače je g. Uljanjšičev kao scenograf ukusno izradio sve ostale slike...¹¹

„Režija gdje Margarete Froman (opere *Sadko* N. Rimski-Korsakova, op. a.) bila je odlična. Taj njen ponovni nastup kao režiserke opravdava njen ukus. (...) Baleti koje je uvježbala (...) a izvodio ih je g. Maksimilijan Froman sa baletnim zborom, bili su u stilu i odgovarali potpuno cjelini.”¹²

„Režiju (također opere *Sadko*, op. a.) je vodila gdja Froman. On je nastojala, da sceni dade što više života. I u tom je posvema uspjela. Plesove koje je također uvježbala gdja Froman izveo je na potpuno zadovoljstvo baletni zbor. Istakao se svojom elastičnošću g. Maksimilijan Froman. Sa muzičke i režijske strane izvedba nema prigovora. Medjutim to se ne može reći za inscenaciju. Inscenacija je bila povjerena g. Pavlu Fromanu. A to začudjuje. G. Froman napravio je inscenaciju, koja svojom kričavošću boja i stilizacijom živo potsjeća na dječje igračke, koje se prodavaju na Dolcu. One djeluju samo na oko i površnom posmatraču one će se nesumnjivo dopasti. U svojoj suštini ona je čisti diletantizam. Čudimo se, da je uprava tako površno postupila kod inscenacije, kada je sa toliko raskoši i ozbiljnog rada na drugoj strani spremala izvedbu te opere. G. Froman se služi kod inscenacije perspektivnom slikom na platnu. To je zastarjeli način insceniranja, koji je definitivno uklonio Max Reinhardt postavivši princip plastičnosti. Ako itko, ono je bio jedino prof. Ljuba Babić zvan da inscenira tu operu. Nadam se, da se u buduće neće nešto slična dogoditi.”¹³

„Upravljao je njome (*Koštana* P. Konjovića, op. a.)¹⁴ vanredni naš dirigent, ravnatelj opere g. Krešimir Baranović. Duboko je pronikao u sadržinu te muzike i znao izmamiti čarobne zvukove sevdaha, što su u tom djelu obilno zastupani. Svoj zanos je prenio na sve izvađače. Režiserom djela bila je gđa. Margarita Froman, pa je dokazala, da nije samo valjani režiser baletnih pantomima, nego i vanredni režiser opere. Uz vodstvo ovih odličnih umjetnika bio je lagan posao našim vrijednim protagonistima.”¹⁵

Princip plastičnosti u scenografiji, ali i kretanju i ponašanju (glumi) interpretira tj. opernih protagonista u mizansceni, reinhardrovska je koncepcija realizma i odmak od dotadašnjega

okoštalog, plošnog, historicističkog načina uprizorenja opera iz 19. stoljeća. Redateljskom modernizmu, koji su postavili i pronosili Raić, Gavella i Strozzi, priklonila se i Margareta Froman te je tako napredovala.

„Kongenijalno izgradio je g. Matačić ove gradacije (opera *Mrtve oči* E. d’Alberta, op. a.) do najsnažnijega učinka, jednako kongenijalno dala je gdja Margareta Froman, redatelj večeri, ovim gradacijama potresni scenski izražaj. Kada Židovi u božanskom strahopočitanju padaju nice pred Mesijom, koji prolazi negdje u pozadini, kada nebo zasije u tajanstvenom sjaju – onda nema oka koje se ne bi orosilo suzom od uzbuđenja. Da Margareta Froman našoj kazališnoj umjetnosti nije nikada dala ništa drugo do ovih četiri scena, ona bi samo po tome zaslužila udivljenje. **Vanrednom unutrašnjom i vanjskom režijom opere ‘Mrtve oči’ dokazala je ova naša nada sve marljiva, plodna i zaslužna umjetnica da se je iz šefa koreografije i baletnog redatelja razvila do zrelog majstora operne režije. Ona ne režira samo sa umom i bogatim iskustvom nego i sa srcem, koje duboko osjeća i muziku i sudbinu svakoga pojedinoga sudionika. Sama odlična mimičarka i glumica, ona umije svakome od prvoga protagoniste do posljednjeg komparza pokazati kako ima da glumi ali i u napred točno zna što pojedinac ima da glumi. Zato djelo u njezinoj režiji ispada kao iz jednoga komada, najpomnije proučeno, u točnoj suglasnosti s muzikom a uvijek prirodno uvjerljivo i nenamješteno.** (bold op. a.) Potresno režirane su glavne uloge Myrtole i Arcezija a uzorni su pokreti masa, one teške uzbudjene scene, kada Židovi očekuju Spasitelja, njihova ekstatična uzrujanost, podvojenost njihovih mišljenja i osjećaja.”¹⁶

„Operu (*Fedora* U. Giordana, op. a.) je uvježbao g. Lovro Matačić, mlad dirigent, koji je brzo osvojio srca Zagrepčana. Njegov izraziti kapelnički talent osvaja, jer on vodi sugestivno svaki umjetnički korpus. Operu ‘Fedoru’ uvježbao je solidno i majstorski. Orkestar je zvučio puno i efektno. U svojem uspješnom radu postigao je silan efekat, savjesno ga je pomogla i operna režiserka gđa Margarita Froman, **koja je cijelu operu dobro postavila, služeći se svim sredstvima moderne režije** (bold op. a.)”¹⁷

Čini se kao da je usvajanje modernizma u režiji utjecalo i na njezino koreografsko promišljanje jer u poznatom velikom baletnom prizoru *Valpurgine noći* u Gounodovoj operi *Faust* 1934. ne primjenjuje ples na špici. U kritici čitamo:

„Režija i scenografija radila je idealno ruku u ruku u savršenoj nerazdijeljivoj kolaboraciji. Braća Margareta i Pavao Froman riješila su svoj na taj način gotovo zajednički zada-



DAVOR SCHOPF
I MLADEN
MORDEJ VUČKOVIĆ

11 (Dr. K-ć). 22. lipnja 1926. Novosti.

12 (K). 1. srpnja 1930. Novosti.

13 Mm. 1. srpnja 1930. Jutarnji list.

14 Neposredno poslije praiizvedbe *Koštane* u Zagrebu, 16. travnja 1931., Margareta Froman sudjelovala je kao koreografkinja u postavljanju premijere istog djela u Beogradu 27. svibnja 1931.

15 Hrvatska straža, 21. travnja 1931.

16 Šafranek-Kavić, Lujo. 10. travnja 1933. Obzor.

17 (K). 16. rujna 1933. Narodne novine.

tak odlično koliko sa stilsko-umjetničkog toliko i sa tehničko-praktičnog gledišta. U koncepciji, perspektivi, ugodjaju, djelovanju efektnih boja, dispoziciji ploha, uzvisina i stuba te rasvjeti sve su slike vanredno lijepo i originalno riješene... Time su omogućene brze promjene. Zanimljiva raščlanjenost u horizontalnom smislu daje redatelju prilike za živahno i slikovito gibanje i grupiranje masa. Naročito ukusno riješen je teški problem apoteoze na koncu, Margaretino preobraženje. Najefektnija slika je blještavo i fantastički postavljeni bakanal s baletom. To je opet jedna sjajna kreacija koreografkinje gdje Froman i njezinoga i precizno discipliniranoga baleta. Takav bakanal pridonio je svoj odlučni udio uspjehu čitave predstave. Naš balet dokazao je sa solistima (...) svoju punu sposobnost za samostalan rad, a koreografkinja (...) svoju toliko neiscrpivu invenciju, da je na Gounodovu baletnu muziku, opterećenu teškim balastom kovencionalne tradicije, umjela po treći puta da stvori opet u glavnom nešto novoga, svježega i – bez plesa na palcima. Još treba naglasiti da je gdja Froman posvetila svoju punu pažnju glumi solista, pretežno mladih pjevača, koji su se svi sa zahvalnošću koristili njezinim uputama.¹⁸

Zagrebački operni ansambl obiluje uglednim pjevačkim imenima. Do odlaska u njujorški Metropolitan 1936. u njemu je Zinka Kunc Milanov, a uz nju su Ančica Mitrović, Zdenka Zika, Zlata Gjungjenac-Gavella, Vilma Nožinić, Nada Tončić, Marijana Radev, Mario Šimenc, Josip Gostić, Marko Vušković, Josip Križaj i drugi poznati pjevači. Opsežan repertoar, s naglaskom na modernim djelima, traži velik i spreman sastav orkestra i zbora čija veličina omogućava istovremeno izvođenje glazbenih predstava u Velikom kazalištu i kazalištu na Tuškancu, odnosno Malom kazalištu. Od otvorenja Malog kazališta u Frankopanskoj ulici 23. veljače 1929. do početka Drugoga svjetskog rata na repertoaru je bilo sedamdesetak operetnih naslova. U tih dvanaest godina održalo se, na objema pozornicama, oko tisuću osamsto operetnih izvedbi, što je u prosjeku 150 godišnje. Kad se tome dodaju sve opere u kojima je redom sudjelovao Balet i njegove samostalne baletne predstave i kad se sagleda koliko je velika bila ta produkcija, pitanje je kad bi se Balet mogao i stigao baviti suvremenim kretanjima.

Margareta Froman ostvarila je 15 operetnih predstava, većinom noviteta, što i nije tako mnogo, ali ne smijemo zaboraviti da je osim opera i opereta koje je sama režirala ostvarila i sedamdesetak koreografija opera i opereta, od čega 36 opereta u režijama drugih redatelja. Nakon što je prestala plesati, prešla je s radnog mjesta primabalerine na radno mjesto opernog redatelja. Mnoge se operete kritiziraju zbog njihove dramaturgije ili kvalitete libreta, pa su uvijek izazov za redatelje.

„Provedba ovoga moderniziranja (operete *Grof Luksemburg* F. Lehara, op.a.) bila je povjerena gdji. Margareti Fro-

man, našoj odličnoj koreografkinji i mnogo puta afirmiranoj opernoj i baletnoj režiserki. Sada je ona prvi puta režirala operetu i mogla je ne samo zabilježiti puni uspjeh, nego je umjela, da i u našu operetnu režiju unese neku promjenu, nešto novoga. Njezina režija odlikuje se invencijoznošću i istančanim dobrim ukusom. U salonskoj komediji, kakvom se može smatrati libretto od Willnera i Bodanskoga, on je uspjela, da konzekvetno provede salonski ton uklanjajući se svakom suvišnom pretjeravanju i svakom koketiranju s neodgojno-erotičkim instinktima izvjesnog dijela publike, tako da je izvedba besprikorna ‘obiteljska predstava’, a ipak veoma zabavna. To se ima zahvaliti koliko odličnim kreacijama solista, prvenstveno komičara i temperamentno živim scena brojnog ensemblea, toliko umetnutim plesnim točkama. U ovima se je gdja. Froman opet pokazala kao neiscrpivo invencijozna koreografkinja. Njezin disciplinirani dobro izabrani zbor lijepih mladih balerina oživljuje girlskim plesom karnevalske scene u I. činu, daje upravo poetičku folju ljubavnom duetu u II. činu, a na plesu „u zimskom vrtu“ umetnut je – slično kao u ‘Šišmišu’ po motivima iz čitave operete – divno zamišljeni poletni valcer, koji je oduševio publiku. Koliko li je ovaj valcer opet bio plesački različit od prvih onih nebrojenih valcera, koje je gdja. Froman do sada koreografirala!”¹⁹

„Margareta Froman – u dvostrukoj ulozi redatelja i koreografa polučila je potpun uspjeh”, piše Večer 21. lipnja 1935. za operetu *Ti si ja* M. Simonsa. „Redatelj gdja Froman nije iz djela (opereta *Plava mazurka* F. Lehara, op. a.), u kojem nema gotovo nikakove radnje, mogla dati potreban tempo i nerv jer solo scena Blanke na pr u II. činu dobra je za pjevača ali nipošto za povećanje interesa u publici i odvijanja radnje. Umetnula je nekoliko efektnih plesnih nastupa baleta i s time donekle dala neku živost, jer bi inače glavni likovi bili još više prepušteni muziciranju orkestra.”²⁰

Njemačkim opernim repertoarom nije se mnogo bavila. Postavila je Mozartove *Bastiena* i *Bastienne* te *Don Giovannija*, D’Albertove *Mrtve oči*, kao hrvatsku praizvedbu, i Weberova *Strijelca vilenjaka* u Osijeku. Francuski repertoar zastupljen je s Gounodovim *Faustom*, Saint-Saënsovim *Samsonom* i *Dalilom*, Thomasovom *Mignon*, Bizetovom *Carmen* te Massenetovim operama *Manon* i *Werther*, koje je postavljala u dva navrata.

„Redatelj Margarita Froman vješto je vodila režiju (*Werthera*, op. a.) pazeći da se pjevači ne izgube u pretjeranostima sentimentalnog. Vješto rasporedjene grupe u prvom i drugom činu upotpunile su milje i štimung romantičnog Wertherovog vremena. Svuda, u svakom kutu, u svakoj stvarčici osjeća se miris prošlosti, koja prolazi i nestaje. U kretanjima, u odnosi-

18 Šafranek-Kavić, Lujo. 16. ožujka 1934. Jutarnji list.

19 Šafranek-Kavić, Lujo. 9. studenoga 1933. Jutarnji list.

20 C-in. 28. listopada 1939. Večer.

ma osjeća se intimnost duša sa stvarima, osjeća se ljudski elemenat, a to je veliki uspjeh za jednog redatelja.”²¹

Talijanski repertoar obuhvaća Giordanovu *Fedoru*, Ponchiellijevu *Giocondu*, Donizettijev *Ljubavni napitak* i hrvatsku praiizvedbu Catalanijeve *La Wally*; Verdijeve opere *Moć sudbine*, *Traviatu*, *Aidu* i *Otella* te Puccinijeve *Manon Lescaut* i *Madame Butterfly*, obje u dva navrata, i *Toscu*. Debitantska *Manon Lescaut* (1926.) bila je hrvatska praiizvedba tog djela. Njome je 4. travnja 1941. proslavila 25. obljetnicu umjetničkog rada.²² Proslava je bila svečana i dolična, pod pokroviteljstvom same Milke Trnine: „Vrlo poštovana gospodo. Mene je zapala čast da uzmem pod moje pokroviteljstvo tu današnju priredbu proslave 25 godišnjeg uspješnog rada kao šef baleta, kao redatelj te coreograf na ovoj pozornici. Mi Zagrebčani imamo vam biti zahvalni za reorganizaciju našeg baleta i odgoja podmladka kojeg ste vodili kroz ovaj niz godina te im pokazali da se pod baletom nerazumjeva besmisleno skakutanje po tim pozorišnim daskama, već da se pod plesom razumijeva umjetnost koja zahtjeva mnogo ozbiljnog rada i mnogostrane naobrazbe u koliko je ta moguća, ako se želi to znanje podići na viši niveau, a to ste Vi i proveli. Ja vam se osobito zahvaljujem budući da mogu prosuditi koji veliki trud i požrtvovni rad se za svim tim krije. Primite, molim, moje srdačne čestitke k toj današnjoj proslavi, Vaša odana Milka Ternina.”²³ „Margareta je dobila lovorove vijence, cvijeće i poklone kao zahvalu za sve što je učinila za zagrebačko kazalište.”²⁴ „Sama gdje Froman zahvalila je darovateljima kao i prisutnoj publici kratkim govorom istaknuvši da je u Zagrebu našla svoju drugu domovinu, posvetivši joj sve svoje znanje, doprinesavši tako razvitku kazališne umjetnosti.”²⁵

Međutim, poslije proslave, uslijed političkih okolnosti, strelovitom brzinom počinje Margaretin svojevrsni križni put. U Nezavisnoj državi Hrvatskoj 17. je travnja donesen Zakon o zaštiti naroda i države s mjerama protiv Židova, Srba i ostalih

pravoslavaca. Pravoslavci iz kazališta, među kojima i ona, bili su 27. i 28. travnja uhićeni i odvedeni u zatvor u Petrinjskoj ulici na ispitivanje. Ondje su fotografirani i ispunjeni su im kartoni s osnovnim podacima o stanovanju, radu i tjelesnim karakteristikama. Miroslav Krleža nazvao je zbog toga intendanta Dušana Žanka i ljutito upitao zašto su uhićeni. Žanko je odgovorio da je to zato što nisu Hrvati, na što je Krleža uzvratio da su to, iako nisu Hrvati, hrvatski umjetnici „koji blage veze s politikom nemaju?!”

U ljeto iste godine poglavnik Pavelić posebnom je okružnicom zatražio je da se „iz službe ne otpuštaju ruski emigranti”, poslije čega je Ministarstvo udružbe izdalo Zabranu otpuštanja iz službe ruskih emigranata, o čemu su odmah (7. i 8. srpnja) obaviještene sve ustanove u NDH-u. No Margareta je još 13. svibnja odlukom ministra Mile Budaka umirovljena i udaljena iz kazališta. Budak je svoju odluku poništio 31. srpnja, kad ju je imenovao redateljem Hrvatskog državnog kazališta u Osijeku, gdje je ostala godinu dana. Nakon toga vratila se u zagrebačko kazalište, gdje je ispočetka obavljala manje poslove i vodila plesnu školu Ustaške mladeži u Bogovičevoj ulici do povratka režijama ujesen 1945.,²⁶ kad postavlja prve predstave poslije oslobođenja.

Tako da je Margareta Froman u sezoni 1941./1942. bila operna redateljica u Osijeku, gdje je postavila Gotovčevu *Moranu*, Weberova *Strijelca vilenjaka* i Gounodova *Fausta*. Poslije rata, u sezoni 1946./1947., gostovala je s Puccinijevom *Madame Butterfly* i Čajkovskijevim *Evgenijem Onjeginom*. U Rijeci je 1950. postavila Tijardovičevu *Malu Floramy*.

Najveći je opus Fromanićinih opernih režija onaj slavenskih opera među koje možemo uključiti i djela hrvatskih skladatelja. Sam početak i završetak njezine zagrebačke karijere obilježen je Borodinovom operom *Knez Igor*. Povodom njezine hrvatske praiizvedbe 16. prosinca 1922. u režiji Aleksandra Sibirjakova bila je koreografkinja čuvenih *Polovječkih plesova*. Na Badnjak 1954. održana je, poslije Strozzijeve produkcije u međuvremenu, premijera nove produkcije u njezinoj režiji i koreografiji, postavljene za predstojeće gostovanje zagrebačke Opere u Londonu.

Dok se bavila opernom režijom, u razdoblju od 1926. do 1932. (poslije *Manon Lescaut*) ostvarila je brojne ruske i slavenske opere: hrvatsku praiizvedbu Musorgskijeve *Hovanščine* i opere *Sadko* Rimski-Korsakova te praiizvedbu Konjovičeve *Koštane* i Čajkovskijeva *Evgenija Onjegina*:

„Režija gospodje Froman bila je u skladu s cijelim sadržajem ovih lirskih scena. Bez nametljivih vanjskih efekata, u mirnim, intimnijim linijama, više uperena na unutarnji svijet doživljaja.”²⁷

²⁶ O svemu opširnije u: Banović, Snježana. 2012. *Država i njezino kazalište*. Profil. 306–317.

²⁷ Stražnicki, Stanislav. 3. ožujka 1932. *Novosti*.



DAVOR SCHOPF
I MLADEN
MORDEJ VUČKOVIĆ

²¹ R. 8. studenoga 1945. *Vjesnik*.

²² U osvrtima na proslavu ističe se i 20. obljetnica dolaska u Zagreb. Nije jasno na što bi se odnosila 25. obljetnica jer je plesačku karijeru, kao članica ansambla, počela 1909. u Moskvi, a solistica je postala 1914. Očito se jubilej zaokružilo.

²³ Milka Trnina ubrzo je umrla (18. svibnja 1941.), pa je ovo njezino pismo zasigurno jedno od posljednjih.

²⁴ U ime odsutnog intendanta Aleksandra Freudenreicha čestitao joj je glavni tajnik Mirko Majer, a u ime kazališne uprave Đorđe Vaić. U ime bana Ivana Šubašića čestitao joj je Tito Strozzi, u ime gradonačelnika Mate Vene Starčevića Slavko Batušić, a u ime Milke Trnine Ela Hafner-Dermanović. Zatim ravnatelj Opere Stanislav Stražnicki, Leo Mirković u ime članova Opere, Božena Kraljeva u ime članova Drame, Mary Afrić u ime članova Baleta, g. Škarupka u ime tehničkog personala, Lucija Ožegović u ime Udruženja glumaca. Čestitala su joj i djeca iz Dječjeg carstva i baletnog studija, među kojima jedna djevojčica u ruskom narodnom kostimu, na ruskom jeziku.

²⁵ Ko. 8. travnja 1941. *Zagrebački list*.

Slijede Smetanina *Prodana nevjesta*, Čajkovskijeva *Pikova dama* i ponovo *Onjegin*, Musorgskijev *Soročinski sajam* (u dva navrata), Janačekova *Jenufa* i Glinkin *Ivan Susanjin*, koji čine kanonski slavenski repertoar. Tu su i dvije hrvatske praiizvedbe: Janačekova *Katja Kabanova* (1936.) te sljedeće godine Šostakovičeva *Katarina Izmajlova*:

„Naša je pozornica spremila ovu operu u svakom pravcu izvanredno, te ova izvedba spada svakako među njena najsajnija djela. Ne samo scenarij, stvoren od prof. Ljube Babića, nego i skladna invenciozna režija gdje. Margarete Froman, koja je ovdje bila opće u svom elementu i stvorila scene od neposrednog, snažnoga dojma, dali su izvedbi onaj vanjski i unutarnji okvir, koji je uz vanredno muzičko vodstvo g. Krešimira Baranovića morao djelovati izvojnički bezuvjetni uspjeh. Naročito se zapažalo, da je režija išla i rukom o ruku s muzikom i stvarala u zajednici s muzičkim vodstvom, jedan od najelementarnijih zahtjeva operne režije.²⁸”

Smetaninu *Prodanu nevjestu* radila je u više navrata:

„Prema tome bila je opravdana i nova inscenacija ovoga djela, prigodom pedesetgodisnjice smrti skladatelja tim više, što dosadašnja inscenacija sa svojom mrtvom scenom nije bila najuspjelija. Nove dekoracije folkloristički vjerne i stilizirane samo po zajedničkom okviru izradjene su po nacrtima scenografa praškog Narodnog divadla g. G. Veniga, pružaju režiseru svaku priliku da scenu drži živom kroz čitavo vrijeme radnje a ipak toliko diskretno da nije smetana akcija glavnih lica. Gđa. Margareta Froman koristila se je kao redatelj iskusno, spretno i ukusno ovom mogućnošću i dala je radnji živopisni okvir prostojarske pokretljivosti i živahnosti prirodno i nenametljivo tako, da je akcija glavnih lica ostala u središtu interesa. U istom smislu uvrstila je gdje Froman u radnju kao koreografinja plesove, polku, furiant i ples komedijaša. Naročito valja istaknuti režiju scene komedijaša u III. činu, koja je dala dojam pravoga seoskoga maloga putujućega cirkusa.²⁹”

Osim Gotovčeva *Ere* režirala je dvije praiizvedbe hrvatskih opera: *Dimnjaci uz Jadran* Ive Tijardovića (1951.) i *Striženo-košeno* Krešimira Baranovića (1932.):

„Svakako je ‘Striženo-košeno’ jedno snažno i znatno, može se bez pretjerivanja i umanjivanja drugih, ustvrditi i najznatnije dosad naše muzičko pozorišno djelo. Uvježbano je bilo izvanredno. G. Baranović bio mu je najvjerniji i najbolji interpretar, i kao takav izvojnički mu zasluženi odlični uspjeh. U tom ga je pomagala inteligentna i u tančine promišljena i razradjena inscenacija gospodje Froman. U vezi sa scenografom prof. Krizmanom ona je stvorila slika neobično živih, efektnih, od fantastičnog čara i ljepote. Cijelom razvitku dala je neobičan

tempo, tako te ona neprestano teče i u svakoj sceni drži živom i napetom pozornost slušaoca.³⁰”

„Prilagodjujući se zadanom okviru dala je iskusna i invenciozna redateljica gdje Froman odličnu, živu i pokretnu režiju, koja je bila savršena interpretacija muzike u svakoj njezinoj frazi, svakoj karakteristici i svakom akcentu. Vanredna režiserska ideja je odmah na početku postava kosaca i efektno vedri nastup ženskog zbora, zatim situiranje triju glasnika na visoke piedestale (II. slika), izražajna pokretnost nepomičnog ensembela u III. slici, a za veliki narodni ples u V. slici našla je gdje Froman opet novih zanimljivih varijanata, a balet izveo je odlično svoj ritmički teški zadatak.³¹”

Iako su Ivo Raić i Tito Strozzi režirali više praiizvedbi hrvatskih opera od nje, pa i djela takvog značaja kao što su *Medvedgradska kraljica* Šafranek-Kavića, *Matija Gubec* Lhotke Kalinskog, *Kamenik*, *Mila Gosjalića* i *Stanac* Jakova Gotovca (Strozzi) te Bersine opere *Oganj* i *Postolar od Delfta* ili *Zajčev Prvi grijeh* (Raić), Margareta Froman ističe se kao redateljica praiizvedbe *Ere s onoga svijeta*.³² To je najizvođenija hrvatska opera, i u Hrvatskoj i u svijetu, čiji uspjeh neumanjeno traje od praiizvedbe do danas. Svakako je, osim samih glazbenih i libretističkih kvaliteta djela, tome pridonijelo prvo uprizorenje od kojeg se koreografija završnog Kola čuva do danas, a i režijska se postava slijedi praktički do danas:

„Režiju je vodila gdje Margareta Froman. Ona je nastojala da dade što realnije kretanje i pojedinaca i skupina. Mjestimice to je uspjelo, naročito u 3. činu, gdje je sve živo i prirodno. No u I. činu ne bi trebala tako strogo praviti grupice djevojaka.³³ Uglavnom je režija bila dobro smišljena i postavljena. (...) Balet uvježban od gdje Margarete Froman u 3. činu podiže zamah opere do kulminacije. Plesačice u divnim narodnim nošnjama izvode kola sa malim solima, onim živim ritmom, koji je zamislio Gotovac, i koji zanaša i buja u svim prelivima unutarnje snage života. (...) Cjelokupni dojam ove Gotovčeve opere je izvanredan.³⁴”

„Režiju djela vodila je gđa Margareta Froman. Njeno novo polje rada na našoj operi potpuno opravdava njen angažman. Kao režiserka imade smisla za realistički umjetnički izražaj. Dakako, ne smije se zaboraviti, da je gđa M. Froman i baletne scene kola savjesno uz male ruske primjese, spremila.³⁵”

„A pogotovo bi retuši koristili baletu na svršetku opere, koji bi i koreografski valjalo uverljivije režirati. Skraćeno ali realističnije izvedeno kolo u trećem činu ubrzalo bi tok radnje

28 Trenutačno neidentificirani novinski članak. Snimka ulomka u posjedu autora.

29 Jutarnji list, 8. svibnja 1934.

30 Stražnicki, Stanislav. 7. svibnja 1932. Novosti.

31 Šafranek-Kavić, Lujko. 6. svibnja 1932. Obzor.

32 *Eru* je 17. travnja 1937. režirala i u Beogradu.

33 Pa mizanscena baš traži grupice djevojaka, podijeljene po solo glasovima, koji su u dijalogu s Đulom.

34 Katić, Milan. 5. studenoga 1935. Novosti.

35 (K). 7. studenoga 1935. Narodne novine.

na sceni, uklonilo onaj zastoj koji nastaje mirovanjem glavnih aktera i dalo više efekta završetku čitave opere.”³⁶

„Režiju vodila je jamačno u intencijama autora gdje Margareta Froman pažljivo i pomno, posvećujući se naročito scenama masa, koje su slikovite i živahne. Mnogo raznih narodnih kola morala je ona do sada koreografirati tokom godina njezinog djelovanja u Zagrebu. Sigurno nije lako iz svoje fantazije pronaći toliko varijacija. Ali naš narod ima ih u neiscrpivoj množini, u svakom kraju i za svaku zgodu druge. Kolo u operi „Ero” je efektno i živahno, ali etnografi nisu najzadovoljniji s vjernošću. Dobro bi bilo da se karakter narodnih plesova studira na izvoru – na selu.”³⁷

Najvažnija operna djela koja je dr. Branko Gavella postavio na zagrebačku pozornicu iz opusa su R. Straussa (*Saloma* i *Kavalir s ružom*), C. Debussyja (*Peleas* i *Melisanda*), R. Wagnera (*Lohengrin*) i B. Smetane (*Libuša*). Straussova *Saloma* i *Kavalir s ružom* te Wagnerova *Valkira* i *Tristan* i *Izolda* najuspješnija su ostvarenja i Ive Raića. Tito Strozzi ipak nije uspio ući u povijest dovršenjem cjelovite Wagnerove tetralogije *Prsten Nibelunga* jer je postavljanje *Sumraka bogova* osujetilo izbijaenje Drugoga svjetskog rata. Možda je samo po sebi razumljivo da se Margareta Froman najviše istaknula postavljanjem ruskih i slavenskih opera. U opusu joj nedostaje jedino *Boris Godunov*, koji su režirala sva „tri mušketira”: Raić, Gavella i Strozzi! S lakoćom je ovladala tzv. nacionalnim stilom, koji je prevladavao u hrvatskoj glazbi. U odnosu na tridesetak Raićevih, Gavelinih stotinjak (40 posto njegova rada!) i devedesetak Strozzijevih opernih režija,³⁸ Fromanićinih približno 65 opernih režija (39 opernih naslova i 15 opereta) zbroj je koji se uklapa u „mušketirsku” statistiku. Valja napomenuti da je sve četvero redatelja često radilo u nedostatku financijskih sredstava za scensku opremu i s prekratkim rokovima za redateljski rad na predstavi, a uspijevali su zahvaljujući velikom iskustvu i kreativnosti. Titu Stroziju „režija opere nije bila tek usputni posao, nego jednako važan inscenatorski kazališni izazov kao i drama: angažiranom redateljskom pristupu operi svakako je stimulativno pridonosila ne samo, kako je Gavella konstatirao, dominantna uloga opere u zagrebačkom glumištu, nego i suradnja s iznimnim reproduktivnim glazbenicima

³⁶ T. B. 5. studenoga 1935. *Politika*.

³⁷ Šafranek-Kavić, Lujo. 5. studenoga 1935. *Jutarnji list*. Zanimljivo je i nevjerojatno kako se u hrvatskoj glazbenoj publicistici, u brojnim novinskim člancima, ali i knjigama („Jakov Gotovac”, „Penguinov vodič kroz opere”) godinama provlačila izmišljotina, odnosno falsifikat da je Lujo Šafranek-Kavić u ovoj kritici napisao „I opet je jedan hrvatski kompozitor uzalud napisao operu” i da je *Ero* na prazvedbi doživio neuspjeh! A to ni Šafranek-Kavić ni drugi kritičari nisu napisali, naprotiv. Na to je upozorila muzikologinja Sanja Majer-Bobetko u članku „I opet nije jedan hrvatski kompozitor uzalud napisao operu” u hrvatskom muzikološkom zborniku *Arti musices* vol. 42, no. 1. lipanj 2011.

³⁸ Podrazumijevaju se i operete.

ma, dirigentima i posebice pjevačima, među kojima su mnogi bili umjetnici svjetskoga ugleda. Osim toga, i sam je Strozzi jedan od rijetkih naših redatelja koji su imali prigode režirati i u inozemnim operama (Beč, Nice).³⁹ Branko Gavella bio je od 1931. šef-redatelj Opere u Brnu, a 1939. režirao je prvu postavu opere *Sadko* u milanskoj Scali (drugu u Italiji, poslije Rima) s Margaretom kao koreografkinjom.⁴⁰ Ona je bila koreografinja baleta u većini Strozzijevih opernih režija.

Otvorenu stranicu modernizma u hrvatskom kazalištu Ive Raića prihvatili su i dalje razvijali Branko Gavella i Tito Strozzi, a njima se priklonila i Margareta Froman. I ona je slijedila utjecaje i principe moderne europske režije u pronalaženju dramskoga u libretu uz poštovanje glazbe. Već je Raić dokinuo interpretaciju partiture po brojevima, uz pjevače koji dođu na pozornicu, samo stoje i pjevaju. I Margareta Froman pokretala je protagoniste i zbor. Bila je ravnopravna dirigentu. Njezine režije odlikovale su se nastojanjima da istaknu dramatičnost u vanjskoj i unutarnjoj režiji, tj. u glumačkoj interpretaciji i psihološkom karakteriziranju likova.

LITERATURA

- *Repertoar hrvatskih kazališta*, knjiga prva i druga. 1990. Ur. i pr. Hećimović, Branko. Globus – Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti. Zagreb.
- *Repertoar hrvatskih kazališta*, knjiga treća. 2002. Ur. i pr. Hećimović, Branko. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – AGM. Zagreb.
- *Hrvatsko narodno kazalište 1894 – 1969*, enciklopedijsko izdanje. 1969. Zagreb.
- *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu 1860 – 1985*. 1985. Ur. Batušić, Nikola. Zagreb.
- *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu 1840 – 1860 – 1992*. 1992. Ur. Batušić, Nikola. Zagreb.
- *Muzička enciklopedija*, svezak 1-3; 1971. – 1977. Zagreb.
- *Leksikon jugoslavenske muzike*. 1984. Zagreb.
- Lederer, Ana. 2003. *Redatelj Tito Strozzi*. Meandar. Zagreb.
- Gerner, Eliza. 2004. *Tito Strozzi, svjetla i sjene jednoga glumačkog puta*. Prometej. Zagreb.
- Banović, Snježana. 2012. *Država i njezino kazalište*. Profil. Zagreb.
- *Jakov Gotovac*. 2003. Ur. Martinčević, Jagoda. Muzički informativni centar koncertne direkcije. Zagreb.
- *Penguinov vodič kroz opere*. 2002. Ur. Gulić, Lidija. Zagreb.
- Schopf, Davor. 2015. *Ruža Cvjetičanin i zagrebačka opereta*. Hilarion. Zagreb.
- ³⁹ Lederer, Ana. 2003. *Redatelj Tito Strozzi*. Meandar. 371.
- ⁴⁰ Poslije toga je u Scali s velikim uspjehom postavila *Orašara* i balet u operi *Gioconda*.



DAVOR SCHOPF
I MLADEN
MORDEJ VUČKOVIĆ

Margareta Froman as Opera and Operetta Director



DAVOR SCHOPF
AND MLADEN
MORDEJ VUČKOVIĆ

Croatian theatre studies are unanimous in their conclusion that the history of Croatian theatre in the period between the two world wars was defined by three directors of different poetics: Ivo Raić (1881-1931), Branko Gavella, PhD (1885-1962) and Tito Strozzi (1892-1970). This, of course, refers to drama, but all three of them were very active in opera directing as well.

The opera directing theory of the time was dominated by two methodically separate, successive processes of working on a production: *internal* and *external* directing. In case of drama, both processes are under the *jurisdiction* of one artist. In opera, internal directing – the artistic interpretation of a role – is under the jurisdiction of the accompanist and the conductor, whilst external directing encompasses an entire complex of visual expression and acting and is under the jurisdiction of the director. We are stressing this because the reviews refer to this dichotomy between external and internal directing.

In the 1920s, Ivo Raić introduced the principles of modern directing into Croatian theatre. He established reformative European criteria with the essential modernist qualities of Reinhardt's concept's directorial signature. For his series of exceptional, for that era emblematic directorial concepts, Gavella also rightfully acquired the status of a reformist. Belonging to the new generation, young Strozzi respected both Raić's work and Gavella's contribution, himself an inheritor of directorial modernism.

The most important opera productions Gavella staged in Zagreb belong to the oeuvre of R. Strauss (*Salome* and *Der Rosenkavalier*), C. Debussy (*Pelléas et Mélisande*), R. Wagner (*Lohengrin*) and B. Smetana (*Libuše*). Strauss's *Salome* and *Der Rosenkavalier* and Wagner's *Die Walküre* and *Tristan and Isolde* were Raić's most successful productions. Strozzi didn't man-

age to make history with the completion of Wagner's entire tetralogy *Der Ring des Nibelungen*, because the staging of *Götterdämmerung* was thwarted by the outbreak of World War II.

Margareta Froman arrived around that particular time. She didn't possess Raić's or Strozzi's acting experience, nor Gavella's academic education in humanities. However, as a ballet dancer and choreographer, she too possessed outstanding education with a great stage experience as a principal dancer, she knew music well and could read it. She was a strong and determined personality. As a woman, foreigner and immigrant she must have had a hard time stepping into the male domain, especially with the three of them. We do not know if her relationship, i.e. extramarital union or informal partnership with Krešimir Baranović were an open secret or no secret at all, despite his marriage. But at the beginning he definitely helped her establish herself and gave her a chance to pursue operatic directing. For ten whole years, from 1929 to 1939, he was the managing director of the Zagreb Opera. This was indeed a *golden age* of the Zagreb Opera, with a rich and diverse repertory.

For her first attempt at directing, Puccini's *Manon Lescaut*, in 1926, she was rated passable, though not brilliant: "Margareta Froman debuted as an operatic director and showed her greatest quality in directing masses and groups... She should not be wasting her energy on operatic directing, although her staging was successful. Much better and necessary for our culture would be if she devoted herself more to training a ballet company, which is still insufficiently skilled in our parts." (*Novosti*, 26. January 1926)

Ten years later, after directing Janaček's *Káťa Kabanová*, the views turned: "Much more than in her ballet achievements,



Margareta Froman established herself with yet another opera directing, proving to have become a serious and experienced theatre artist. What her outstandingly refined mimics used to be, as an expression of spirituality, is now her keen sense of internal directing... She moulded all the faces of the storyline characteristically and typically, avoiding any unnecessary theatrical gesture and movement accentuation and leaving the crucial expression to music and sentiment... Doing so, she most evidently redemonstrated how her real domain of artistic work is opera, and perhaps even drama directing, as in the field of ballet she had already given the best she could. This was a lot and it was valuable, but evidently depleted and belonging to the past... However, directing operas and dramas is an infinite sphere for an artist of the qualities, experience and mastery such as M. Froman's." (*Jutarnji list*, 31 March 1936)

The first four of her productions as a director were created in association with Baranović. The principle of plasticity in set design, as well in movement and conduct (acting) of the cast, i.e. operatic protagonists in *mise-en-scène*, represents Reinhardt's concept of realism and a detachment from the former stiff, flat historicist 19th century methods of staging operas. She also subscribed to the directorial modernism established and made prominent by Raić, Gavella and Strozzi and also made significant progress. It seems as though the adoption of modernism in directing also made an impact on her choreographic deliberations because in the famous *La nuit de Walpurgis* ballet in Gounod's opera *Faust* in 1934 the dancers didn't dance *en pointe*.

She also directed 15 operettas, mostly newly composed, which is not very many, but let us not forget that in addition to the operas and operettas she directed, she also signed around

70 choreographies for operas and operettas, 36 of which being operettas directed by other directors.

Margareta didn't dwell much on German operatic repertory. She staged Mozart's *Bastien and Bastienne* and *Don Giovanni*, D'Albert's *Die toten Augen* as the Croatian première and, in Osijek, Weber's *Der Freischütz*. The French repertory was represented by Gounod's *Faust*, Saint-Saëns's *Samson and Delilah*, Thomas's *Mignon*, Bizet's *Carmen* and Massenet's *Manon* and *Werther*, which she staged twice.

The Italian repertory encompassed Giordano's *Fedora*, Ponchielli's *La Gioconda*, Donizetti's *L'elisir d'amore* and the Croatian première of Catalani's *La Wally*, Verdi's *La forza del destino*, *La traviata*, *Aida* and *Otello*, and Puccini's *Manon Lescaut* and *Madama Butterfly*, both twice, as well as *Tosca*. Her debut *Manon Lescaut* in 1926 was the Croatian première of the title. With it she celebrated the 25th anniversary of her artistic work on 4 April 1941. The celebration was ceremonious and solemn, under the auspices of Milka Trnina. Margareta was given laurel wreaths, flowers and thank you gifts for everything she had done. She "thanked her patrons as well as the audience present in a short speech, pointing out that Zagreb gave her a second homeland, dedicating it her knowledge and thus contributing to the development of theatrical art," said in *Zagrebački list* on 8 April 1941.

However, the celebration was rapidly followed by Margareta's plight over political circumstances. On 17th April the Independent State of Croatia passed a Law on the Protection of People and the State with measures against Jews, Serbs and other Orthodox population. The Orthodox employees of the theatre, including her, were arrested on 27 and 28 April and taken to prison for interrogation. The managing director Dušan

▲
The Dead Eyes,
CNT Zagreb, 1933;
Fototeka MKZ HAZU

Žanko received a call from Miroslav Krleža, inquiring angrily about their arrest. Žanko replied that the reason was that they were not Croats, to which Krleža responded that – although they were not Croats – they were Croatian artists “with no connection whatsoever with politics?!”

In summer that same year, commander Pavelić requested in a special circular order that “Russian emigrants should not be dismissed from service”, after which the Ministry of Welfare issued a Ban on Russian Emigrants Dismissal, of which all the institutions in the Independent State of Croatia were immediately notified (7 and 8 July). However, by the decision of minister Mile Budak, Margareta was retired and removed from the theatre as early as on 13th May. Budak annulled his decision on 31st July and appointed Margareta Froman director at the Croatian State Theatre in Osijek, where she spent a year. After that she returned to the Zagreb theatre, where she initially performed minor duties and managed the *ustashe* youth school of dance, until she returned to directing in autumn 1945, when she staged the first series of productions after the liberation.

Froman’s largest opera directing oeuvre belongs to Slavic operas, including works by Croatian composers. The beginning

and end of her career in Zagreb were marked by Borodin’s opera *Prince Igor*. On the occasion of its Croatian première, 16 December 1922, directed by Alexander Sibiryakov, she choreographed the famous *Polovtsian Dances*. On Christmas Eve 1954 there was, after Strozzi’s production in the meantime, the premiere of a new production, directed and choreographed by her, staged for the upcoming Zagreb Opera’s tour to London.

When she started pursuing opera directing, between 1926 and 1932, after *Manon Lescaut* she worked on a series of Russian and Slavic operas: the Croatian première of Mussorgsky’s *Khovanshchina* and Rimsky-Korsakov’s *Sadko*, as well as the first performance of Konjović’s *Koštana*, and Tchaikovsky’s *Eugene Onegin*. They were followed by Smetana’s *The Bartered Bride*, Tchaikovsky’s *The Queen of Spades*, another *Onegin*, Mussorgsky’s *The Fair at Sorochyntsi* (twice), Janaček’s *Jenufa* and Glinka’s *A Life for the Tsar*, comprising the Slavic canonical repertory. Two Croatian premières followed: Janaček’s *Káťa Kabanová* in 1936 and Shostakovich’s *Lady Macbeth of the Mtsensk District* the next year. She did several productions of Smetana’s *The Bartered Bride*. Next to Gotovac’s *Ero the Joker*, she directed the first performances of Croatian operas: *The Chimneys of the Adriatic Coast* (*Dimnjaci uz Jadran*) by Ivo



DAVOR SCHOPF
AND MLADEN
MORDEJ VUČKOVIĆ





▲
At the opera
Khovanshchina
rehearsal, CNT Zagreb,
1926.; Foto Tonka;
Fototeka MKZ HAZU

Tijardović in 1951 and *Sheared-Mown* (*Striženo-košeno*) by Krešimir Baranović in 1932.

Although Ivo Raić and Tito Strozzi directed more first productions of Croatian operas than her, Froman gained prominence as the director of the first performance of *Ero the Joker* (*Ero s onoga svijeta*). This is the most frequently performed Croatian opera, both in Croatia and abroad, whose success has been unsurpassed since its first performance until this day. Next to the quality of music and libretto, the success was also contributed by the first performance, whose choreography of the final Kolo has been kept until today and the directorial guidelines are abided practically unchanged even today.

Perhaps it seems logical that Margareta Froman gained most prominence with her Russian and Slavic opera productions. The only thing missing in her *oeuvre* is *Boris Godunov*, directed by the other three. Compared to Raić's thirtyish, Gavella's hundred and Strozzi's ninetyish directed opera and operetta productions, around 65 of Froman's (39 operas and 15 operettas) is a sum fitting into the presented statistics. One

should bear in mind that all four directors often operated within the limits of financially insufficient means for stage equipment and too tight deadlines for directing a production, which wouldn't be feasible without their great experience and creativity.

The open page of modernism in Croatian theatre was embraced from Ivo Raić and further evolved by Branko Gavella and Tito Strozzi, and Margareta Froman adopted it as well. She too followed the influences and principles of modern European directing in searching for the dramatic in the libretto, along with respecting the music. It was Raić who terminated the interpretation of scores by numbers, with singers entering the stage, just standing and singing. Margareta Froman also set the protagonists and the chorus in motion. She was equal with the conductor. Her productions were characterised by and effort to underline the drama in *external* and *internal* directing, i.e. in acting and psychological characterisation of the characters.

◀
Sadko, CNT Zagreb,
1930.; Fototeka MKZ
HAZU



Kazališne tendencije u zagrebačkom HNK-u dvadesetih i tridesetih godina 20. stoljeća i koreografije Margarite Froman u dramskim predstavama



U povijesti međuratnog hrvatskog kazališta kao prvi glasni i izravni zahtjev za promjenama estetike i repertoarske politike, a konsekventno i uprave koja tu politiku vodi – potaknut dobrim dijelom preraspodjelom političke, društvene i gospodarske moći nakon raspada Austro-Ugarske Monarhije – ponajčešće se spominje skandal koji je Krleža izazvao u Hrvatskom narodnom kazalištu 1919. O tom je skandalu najsažetiju informaciju dao Stanko Lasić u knjizi *Krleža – Kronologija života i rada*:

„Četiri mjeseca nakon skandala u ‘Kolu’ – riječ je o takozvanoj ‘Pijanoj novembarskoj noći 1918’ (B. S.) – 4. ožujka 1919, dolazi do skandala u Hrvatskom kazalištu: Krleža je glasno protestirao za vrijeme izvođenja jedne aktovke Pecije Petrovića i demonstrativno napustio kazalište: ‘...za vrijeme prikazivanja prve aktovke ‘Rod’ ja sam ustao u gledalištu i izjavivši da ‘takve stvari spadaju u peštanski orfeum, a ne na scenu narodnog kazališta!’ ostavio sam gledalište demonstrativno.’ (*Moj obračun s njima*, 1932, str. 114.) Dan kasnije pisao je direktoru Bachu: doista, u takvom kazalištu njegov ‘Michelangelo Buonarroti’ je neizvediv! (Josip Bach, *Polemičar Krleža*, ‘Jugoslavenska knjiva’, 30. IV. 1919, str. 792: ‘Jučer, na fašnik, uverio sam se prigodom slabe Petrovićeve aktovke, da je moj Michelangelo Buonarroti doista

neizvediv na Vašem kazalištu. Neizvediv u potpunom značenju ove reči. Prema tome odustajem od prikazivanja. M. Krleža.’”¹

S malo slobode, ali bez prekoračenja granice argumentima obranjive teze, Krležin bi se prosvjed na Fašnik 1919. mogao nazvati kratkim „avangardnim teorijskim performansom”², premda za status tog prosvjeda kao prve prijelomne točke u međuratnom kazalištu zapravo nije važno je li on bio spontan ili barem dijelom planiran – teško je, naime, povjerovati u to da je Krleža zaista bio onako neupućen u hrvatsku dramsku književnost i hrvatsko kazalište kako to sugerira u *Mom obračunu s njima*,³ da zaista nije ni slutio kako Pecija piše i što na pozornici može očekivati te da prema tome već nije imao oblikovan izrazito negativan sud – važno je to da je on svoj izlazak naknadno interpretirao kao „estetički čin”, kao poziv na radikalnu promjenu repertoarske politike.

Iste je godine, kao nastavak tog sučeljavanja starog i novog, starih i mladih (Krleža je od Bacha bio mlađi dvadeset godina te

◀
Zimska priča, HNK Zagreb, 1939.;
Foto Tonka; Fototeka MKZ HAZU

¹ Lasić, Stanko. 1982. *Krleža – Kronologija života i rada*. Grafički zavod Hrvatske. Zagreb. 150.

² Marjanić, Suzana. 2014. *Kronotop hrvatskog performansa: Od Tavelera do danas I*. Bijeli Val – Institut za etnologiju i folkloristiku – Školska knjiga. Zagreb. 110.

³ Usp.: Krleža, Miroslav. 1983. *Moj obračun s njima*. *Oslobođenje*. Sarajevo. 172.

po svemu pripadao novom naraštaju) uslijedila glasovita Krležina polemika s Bachom te označila početak novog (razmjerno kratkog) razdoblja obilježenog podosta vidljivom prisutnošću novih, dobrim dijelom avangardističkih tendencija u hrvatskoj drami i kazalištu. Premda se u svojem većem dijelu ta polemika vodila oko političkih i ideoloških pitanja te napokon prešla u područje posve osobnog obračuna, na njezinu je početku do izražaja došlo i ključno razmimoilaženje između modernističkog i avangardističkog viđenja kazališta, napose odnosa teksta i izvedbe te poimanja scenskog prostora. Ključ za razumijevanje šireg konteksta Krležine polemike s Bachom posredno je u svojim i danas relevantnim razmatranjima, objavljenim u časopisu *Književnik* 1929., ponudio Josip Bogner, kazališni kritičar i esejist izrazito naklonjen avangardnim pokretima. Prema njegovu sudu, bitna je razlika između ekspresionizma i impresionizma (pa i secesije, kojoj je Bach bio neprijeporno bliži) u tom što ekspresionizam „postavlja estetiku duhovnoga aktiviteta i duhovne intenzivnosti”, a impresionizam zahtijeva od „umjetnine [...] da bude adekvacija objekta u prirodi i onoga u umjetnosti” te je shvaća „prije svega kao produkt materijala, tehnike i potrebe”⁴.

Valja posebno istaknuti činjenicu koja je presudna za avangardističke tendencije u hrvatskom kazalištu. Premda je Krleža, kojem je u polemici potporu pružio slikar i budući glavni kazališni scenograf Ljubo Babić, odbacio repertoarsku politiku i estetiku te političku i ideološku usmjerenost Drame Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, koju je od 1908. do 1920. vodio Bach, ni on ni nešto mlađi predstavnici i zagovornici Novog teatra nisu razmišljali o pokretanju neovisnog, alternativnog kazališta u Zagrebu, nego su željeli „osvojiti” za sebe i svoju dramaturgiju središnju nacionalnu scenu ili se, eventualno, zadovoljiti izvedbama na drugoj pozornici središnje nacionalne kazališne institucije. Novi teatar, o kojem se govorilo u prvom međuratnom desetljeću, nije se promišljao kao alternativno, drugo kazalište u vlastitu prostoru, koji uopće ne bi morao biti kazališni, nego kao preobraženo, iz temelja reformirano nacionalno – i jedino – kazalište.⁵

Naoko paradoksalno, nove su kazališne tendencije bile najprisutnije na dvjema pozornicama Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu,⁶ u prvoj polovini 1920-ih, a prostor su

im otvorile promjene u njegovu administrativnom i umjetničkom vodstvu. Naime, nakon učestalih smjena u zagrebačkom se kazalištu 1921./22. formirala umjetnički kompetentna uprava – intendant Julije Benešić, direktor Drame i redatelj Branko Gavella te direktor Opere Petar Konjović – koja ga je vodila do 1925./26., kad je pod političkim pritiskom Gavella otišao u Beograd pa u Češku, a Benešić u državnu službu pa u Poljsku. Razmjerno mladi i bez većeg kazališnog iskustva, novi je kazališni trijumvirat nastojalo svoj dolazak na vlast prikazati ne samo kao ideološko-političku smjenu kojom su, recimo tako, s vrha Kazališta maknuti „austrofilni”, a na njega postavljeni „jugofili” nego i kao estetičku smjenu kojoj je cilj bila umjetnička obnova kazališta.

Premda je, prema sudu naše kazališne historiografije,⁷ razdoblje Benešićeve intendanture jedno od najboljih razdoblja u povijesti tog kazališta, umjetnički se uspjesi ne mogu pripisati samo Benešiću. Njegova je važnost, naime, ne toliko u onom što je izravno stvorio, koliko u onom što je drugima omogućio da stvore. Gavella ga je opisao kao čovjeka koji je „nastojao naći ljude za koje je mislio da može imati [...] povjerenja, pa je onda sav svoj rad usmjerivao na to da im dade što čvršći administrativni oslon”⁸. Bila je među njima i nekolicina mladih umjetnika mahom rođenih oko 1900., najvažnijih zagovornika već spomenuta Novog teatra: dramatičar, redatelj i teoretičar Josip Kulundžić, dramatičar, redatelj i kritičar Kalman Mesarić, povjesničar umjetnosti, dramatičar i redatelj Slavko Batušić te glumac, redatelj i dramatičar Ahmed Muradbegović. Zalaganjem Gavella i uz pomoć ruskog redatelja Jurja Erastoviča Ozarovskog, za njegova kratkog boravka u Zagrebu, Zagreb je 1920. dobio i svoje stalno glumačko učilište: Državnu glumačku školu, u kojoj su eminentni umjetnici i znanstvenici do 1929. obrazovali glumački pomladak.

Dok su središnje umjetničke osobnosti prijašnjeg teatra – govorim, dakako, o dramskom repertoaru složene kazališne ustanove – bile glumačke zvijezde, kojima su se podređivali repertoar i način izvedbe, 1920-ih je središnje mjesto u kazalištu pripalo redateljima, dramskim piscima i scenografima, a njima se, kako ćemo vidjeti, s vremena na vrijeme pridružila i poneka koreografkinja ili poneki koreograf. Drame su režirali pretežito Gavella i Raić te Tito Strozzi, tri podosta različita umjetnika. Raić je nastavio tragom modernizma i esteticizma, Strozzi se priklonio teatralističkim eksperimentima, a za Branka Gavella najvažnije je bilo da u suradnji sa scenografom i drugim pomoćnicima stvori sklop pozorničkih okolnosti u

mentalne predstave, od 1923. do 1929. bila u preuređenoj dvorani Streljane u parku Tuškanac.

⁷ Usp. npr. Batušić, Nikola. 2019. *Povijest hrvatskoga kazališta*. Hrvatski centar ITI, 2. izdanje. Zagreb. 328–331.

⁸ Gavella, Branko. 1982. *Hrvatsko glumište*. Grafički zavod Hrvatske, 2. izdanje. Zagreb. 98.

⁴ Bogner, Josip. 1993. Od ekspresionizma do nadrealizma. *Studije i portreti*. Priredila Bogner-Šaban, Antonija. Ogranak Matice hrvatske Vinkovci – Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Centar za znanstveni rad Vinkovci. Vinkovci. 98.

⁵ Usp. npr. Mesarić, Kalman. 1922. O ideji intimnog teatra. *Slobodna tribuna* 2. 349, 4 i 350, 5–6; isti. 1924. Novi teatar. *Slobodna tribuna* 4. 532, 13 i 560, 4; isti. 1925./1926. Nove smjernice. *Avangardistička scena. Hrvatska pozornica*. 27, 470–472.

⁶ Glavnu je pozornicu zagrebački HNK od 1895. imao u novosagrađenoj zgradi u kojoj i danas djeluje, a druga je pozornica, namijenjena izvedbama opereta, popularnih komedija i igrokaza te poneke eksperimen-

kojima glumčevu izgovaranje dramatičarovih riječi neće biti mehaničko ponavljanje pročitaneog teksta, nego autentičan govorni čin.

Iz korijena se promijenilo i shvaćanje scenografije. Akademski slikari Tomislav Krizman, blizak secesiji, ekspresionist Marijan Trepše i Ljubo Babić, Craigov i Appijin sljedbenik u shvaćanju pozoriškog prostora i funkcije scenografija, te ruski scenograf Vasilij Mitrofanovič Uljanišev, izraziti kolorist, bavili su se oblikovanjem prostora u kojem će se glumci kretati, a u nekim predstavama likovno bliskim europskom kazališnom konstruktivizmu, i oblikovanjem prostora koji će se kretati zajedno s glumcima. Primjer je potonjeg pristupa Babićeva scenografija za Gavellinu režiju Shakespeareove komedije *Na Tri kralja* 1924., koja je sljedeće godine dobila Grand Prix na međunarodnoj izložbi dekorativne umjetnosti u Parizu, a u njoj je inovativna bila primjena dvaju polucilindričnih paravana kojima su glumci pred otvorenim zastorom oblikovali mjesta radnje. Shakespeareova *Rikarda Trećeg* Babić i Gavello postavili su pak 1923. na golemu piramidu, u čijoj su se nutрини pred kraj pokazali grobovi uzurpatorovih žrtava, pa je njegov uspon na vlast bio nedvosmisleno obilježen kao „hod preko leševa”. Dok su skice, fotografije i naknadno izrađene slike Babićevih dekora sačuvane, pa ih se može rekonstruirati, neka od očito provokativnijih scenografskih ostvarenja u avangardnom ključu nisu dokumentirana pa se može samo naslućivati što je publika imala pred očima, primjerice, na praiizvedbi Kulundžičeve groteske *Ponoć* u Gavellinoj režiji i Krizmanovu dekoru, koji je Milana Begovića podsjetio na „gospodina Calligarija”⁹

Nove, avangardnim pokretima bliske tendencije u hrvatskoj dramskoj književnosti i na hrvatskoj pozornici jače su se osjetile nakon tiskanja Krležinih ekstatičnih drama *Kraljevo*, *Cristobal Colon* (*Kristofor Kolumbo*), *Hrvatska rapsodija* i *Michelangelo Buonarroti* 1918. i 1919, njegove polemike s Josipom Bachom, izvedaba prvih važnijih drama Josipa Kulundžića (*Ponoć*, 1921. i *Škorpion*, 1926.), Tita Strozija (*Zrinjski*, 1924. i *Ecce homo!*, 1925.) i Ahmeda Muradbegovića (*Bijesno pseto*, 1926.) te Kalmana Mesarića (*Kozmički žongleri*, 1926.) i Stanka Mihalića (Grbavica, 1929.). U prvoj polovini 1920-ih ekspresionizam se nametnuo kao dominantan stil – doduše, ne toliko kvantitetom koliko kvalitetom – i naglo zamro.¹⁰

⁹ Begović, Milan. 1943. Josip Kulundžić: „Ponoć”. Tri čina groteske iz trećeg kata [...]. *Kritike i prikazi*. uredio i pogovorom popratio Fotez, Marko. Hrvatski izdavački bibliografski zavod. Zagreb. 70.

¹⁰ Odustajanje od avangarde najvjestio je baš Krleža kratkim govorom koji je uputio osječkoj publici uoči javnog čitanja prve drame iz ciklusa o Glembajevima *U agoniji* (12. travnja 1928.) te ustvrdio da su njegove prijašnje drame, od *Kraljevo* do *Golgote* i *Adama* i *Eve*, bile „traženje takozvane dramske radnje u sasvim krivom smjeru: u kvantitativnom”, jer „radnja na sceni nije kvantitativna [...], nego obratno: snaga dramske radnje je ibsenski konkretna, kvalitativna, a sastoji se od psihološke

Teatar groteske, koji se u Hrvatskoj, zahvaljujući trajnom dodiru s talijanskim kazalištem, u naznakama javio gotovo istodobno s ekspresionizmom te se s njim i preklapao, pokazao se otpornijim na mijene. Omiljeni žanr autora koji su ga prihvatili bila je tragikomedija, njihovo glavno oružje u borbi s dvostrukim građanskim moralom, ironija, paradoks i cinizam, a djela trajnije vrijednosti bila su Begovićev *Pustolov pred vratima*, koji je nakon praiizvedbe u Zagrebu (1926.) preveden na nekoliko jezika i izvođen po Europi i Latinskoj Americi, potom zabranjene *Maske na paragrafima*, nemilosrdna satira na bankarski kapitalizam Josipa Kosora iz 1928., antimilitaristički *Zec* Miroslava Feldmana (1932.) i satira na banaliziranje Nietzscheova nadčovjeka *Albatros* Ranka Marinkovića (1939.).

Kasne dvadesete i cijele tridesete godine 20. stoljeća, obilježene političkom i gospodarskom krizom te sve jačim međunarodnim napetostima u Kraljevini Jugoslaviji, zakratko „gurnute pod tepih” sporazumom Cvetkovića i Mačeka te uspostavom koliko-toliko autonomne Banovine Hrvatske, protekle su u znaku obnove realističkih tendencija, što pod dojmom takozvane nove stvarnosti, odnosno objektivnosti, kako se ponajčešće prevodi naziv njemačkog umjetničkog pokreta *Neue Sachlichkeit*, što pod dojmom sovjetskog socijalističkog realizma. Državna, nacionalna, politička i gospodarska kriza u doba skupštinskog atentata, pa Aleksandrove diktature i, napokon, atentata na njega nije ostala bez posljedica po zagrebačko kazalište. Smanjena mu je državna subvencija (koja ni prije nije dostajala za umjetnički vrlo ambiciozan rad), a ostavljen mu je (sve manji) prihod od prodanih ulaznica. To je Drami nametnulo prikazivanje skromnije opremljenih predstava, provedbu drastične „redukcije” umjetničkog ansambla te administrativnog i tehničkog osoblja. Moralo se voditi računa o broju prodanih ulaznica, znači i o zahtjevima šire kazališne publike, pa se kazalište okrenulo zabavi – pučkom igrokazu, komediji i opereti.

U promijenjenim uvjetima glumačka je interpretacija dramskog teksta ponovno postala važnija od dinamično režiranih skupnih scena, skupe scenografske i kostimografske opreme predstave te svjetlosnih i zvučnih efekata. Unatoč tomu što je postalo bjelodano da se kazalište mora vratiti glumcu, unatoč tomu što su glasoviti MHAT i njegove „disidentske grupe” na svojim gostovanjima pokazali koliko je važan peda-

objektivacije pojedinih subjekata, koji na sceni doživljavaju sebe i svoju sudbinu” (Krleža, Mroslav. 1945. Pogovor. *Glembajevi II*. Suvremena naklada. Zagreb. 346.). Premda je poslije ublažio negativan sud o svojim dramskim počecima, koji je socrealistička kritika objeručke prihvatila i ponavljala, i tvrdio da je taj njegov govor bio neobavezna kozerijaska improvizacija izazvana lošom organizacijom čitanja i neprikladnom uvodnom riječi domaćina, Krleža je svoj tekst tiskao kao pogovor svakom izdanju glembajevskog ciklusa, pa mu je očito i on pridavao nemalu važnost.



BORIS SENKER

goški rad s glumcima, Državnoj je glumačkoj školi prvo smanjena, a potom i ukinuta subvencija. Zagreb je tako ponovno ostao bez glumišnog učilišta. Stoga u dramskom ansamblu – s iznimkom Bele Krleže, koja je debitirala 1929. na praizvedbi Krležine *Gospode Glembajevih* – do rata zapravo i nije bilo većih promjena. Moglo bi se reći da su dobar dio glavnih uloga dijelila dva glumačka para: Nada Babić i August Cilić u komedijama i novim pučkim komadima, napose Kalmana Mesarića (*Gospodsko dijete*, 1936.) i Gene Senečića (*Slučaj s ulice*, 1936. i *Neobičan čovjek*, 1939.), te Vika Podgorska i Dubravko Dujšin u psihološkim dramama, kao što su *U agoniji* Miroslava Krleže (1928.) i *Bez trećega* Milana Begovića (1931.). U 1930-ima su još bile aktivne i neke glumice iz Miletićeva doba, primjerice Milda Dimitrijević, Milica Mihičić i Nina Vavra – Marija Ružička-Strozzi nastupala je sve do 1936. – a Božena Kraljeva, Ervina Dragman, Ivo Badalić, Vjekoslav Afrić, Viktor Bek, Mato Grković, Jozo Laurenčić, Strahinja Petrović, Janko Rakuša i drugi članovi ansambla koji su završili Državnu glumačku školu ili u Zagreb došli iz pokrajine uspjeli su održati Dramu središnjeg nacionalnog kazališta na visokoj umjetničkoj razini. Gavellin odlazak iz Zagreba i smrt Ive Raića (1931.) ostavili su Tita Strozzića kao jedinog iskusnog redatelja u zagrebačkom teatru, koji se olako odrekao redateljskih usluga dvojice darovitih ali nekonvencionalnih umjetnika; Josipa Kulundžića i Branka Tepavca. Strozziću su se pridružili Alfons Verli (prvi redatelj Krležinih drama *U agoniji* i *Gospoda Glembajevi*), Kalman Mesarić (uglavnom redatelj komedija i opereta) i Marko Fotez (koji je za našu novovjeku pozornicu otkrio Držićeva *Dunda Maroja*). Režije su se ponovno prihvatili i glumci, primjerice Dubravko Dujšin i Mato Grković.

To je povijesni okvir unutar kojeg je Margareta Froman kao koreografkinja surađivala na nekoliko dramskih predsta-

va, od Vojnovičeve *Dubrovačke trilogije*, obnovljene 1. rujna 1920., do slabo poznata Meanova *Rođenja Salome*, premijerno izvedena 23. studenoga 1939. Koreografiranje plesnih i baletnih prizora u dramskim predstavama nije osobito važan dio njezina umjetničkog rada u Hrvatskom narodnom kazalištu. Kad je riječ o broju, dramske predstave na kojima je surađivala jedva da čine mršavu dvanaestinu njezina koreografsko-redateljskog opusa ostvarena na objema pozornicama tog kazališta, a o njegovoj je vrijednosti nezahvalno govoriti. Nema, naime, građe na temelju koje bi čak i znalci – o kroničaru dramskog teatra da i ne govorimo – mogli rekonstruirati što je to i kako Margareta Froman sa svojim plesačicama i plesačima unosila u Molièreova *Građanina plemića* (premijera: 15. siječnja 1922.), Gundulićevu *Dubravku* (premijera: 3. veljače 1923.), Strozzijevu „tragediju čovjeka Jude iz Kariota” *Ecce homo!* (premijera: 19. rujna 1925.), Nušićev *Put oko sveta* (premijera: 18. rujna 1926.), Shakespeareovu *Zimsku priču* (premijera: 3. lipnja 1939.), Gavellinu i Kombolovu adaptaciju Lucićeve *Robinje* i Držićeve *Tirene* pod prikladnim naslovom *Pir mladog Derenčina* (premijera: 12. studenoga 1939.) i već spomenute dvije dramske izvedbe. Ocjene dramskih kritičara – mnogi nisu naveli ni koreografkinjino ime, a kamoli da bi ijednu rečenicu napisali o plesu i plesačima – najblaže rečeno, proturječne su, a u toj proturječnosti još i posve neargumentirane. Ipak, radi stjecanja dojma o njihovu odnosu spram ruske koreografkinje valja prenijeti nekoliko karakterističnih osvrta.

Kao kazališni kritičar zagrebačkog dnevnika *Novosti*, veliki kazališni i glazbeni znalac Milan Begović osvrnuo bi se, barem jednom rečenicom, i na plesne umetke u dramskim predstavama, nekad navodeći, nekad ne navodeći ime koreografkinje. Valja odmah reći da tomu nije kriv samo njegov nehaj, nego je dio krivnje i na kazališnoj upravi koja na cedu-

Pir mladog Derenčina,
HNK Zagreb, 1939.;
Fototeka MKZ HAZU



ljama isto tako nije uvijek navodila tko je „uvježbao plesove”. Početkom 1920-ih Begović tako piše o *Građaninu plemiću* i o obnovi *Dubravke*. O Molièreovoj „komediji-baletu”, navodeći u podnaslovu osvrtu objavljena u Novostima od 17. siječnja 1922. da je koreografkinja bila „gđica Froman”, suzdržan je u donošenju suda: „Balet je bio pojedinačno ugodan za oko, ali nisam još nikada doživio jednu preciznost i sigurnost u izvedbi kod naših skupnih baletnih produkcija, kao što se to viđa drugdje. Uvijek nešto hramlje.”¹¹ U osvrtu na *Dubravku* kraći je, ali se ne suzdržava od pohvale: „Plesovi satira i satirica ukusni, živi i originalni.”¹²

Plesni prizori i koreografija, dakako, nisu bili u središtu pozornosti kritičara dramskih predstava. Ako se o njima uopće nešto reklo, reklo se na kraju osvrtu, nakon izricanja suda o tekstu, režiji, glumi, scenografiji. Najiscrpnije se, razumljivo, pisalo o plesnim prizorima u *Građaninu plemiću*, ali ne pohvalno. Lunaček u *Obzoru* od 17. siječnja 1922., pod naslovom „Križa u našoj drami”, s jedne strane samouvjeren, gotovo arogantno, a s druge strane opterećen kompleksom života u kulturnoj provinciji koja može privući samo drugorazredne umjetnike, govori više o Margareti Froman kao primabalerini, nego kao koreografkinji u predstavi kojom je obilježena Molièreova obljetnica:

„Kad pak zagledamo gđjicu Froman primabalerinu i naravno odmah i redateljicu vidimo da je dobra umjetnica, sa malo ženskog charma u kretnjama, ali da smo imali u Grondoni bolju primabalerinu, a da gđjica Froman još daleko zaostaje za gđjicom Sironi (...) ukratko, da nije nikakav star na baletnom obzoru – jer inače nebi bila u Zagrebu!”¹³

Od plesnih točaka spominje tek jednu: „Menuet se otplesao poput drmeša, bez ikakve finese ovog vrlo gracioznog možda i najgracioznijeg plesa.”

U osvrtu „Molierova slava”, objavljenom u *Slobodnoj tribuni*, isto tako od 17. siječnja, kritičar potpisan šifrom xxx nije nezadovoljan toliko vrsnoćom plesa koliko neprimjerenim sastavom plesnog ansambla:

„Da smo mogli da razvijemo sjaj baleta i inscenacije kao čudo neko, onda bi još imala stvar neki dublji razlog. Tako ne možemo da shvatimo, čemu je uprava kazališta htjela da s mizernim sredstvima slavi baletom Moliera. Ne mislimo time zlo ocijeniti samo plesanje našeg baletnog naraštaja.

Ali balet s nekoliko djece kao balet pred kraljem – to ipak nejde ni onda, kad bi ples bio savršen.”

U *Pokretu* od 18. siječnja autor teksta „Prigodom svečane predstave Molierovog ‘Građanina plemića’”, potpisan šifrom –ak, pokazao je nešto više dobre volje – moglo bi se reći da je pokazao i nešto više znanja od dvojice netom citiranih kritičara – ne samo u opisivanju nego i u analizi koreografkinjina rada te njegova vidljiva rezultata na sceni:

„Plesove je uvježbala Margareta Froman sa mnogo truda i ukusa, no kod njenih učenica uvijek nešto hramlje, čemu dakako nije ona kriva. Slikoviti su bili menuetti u prvom i u petom činu, ples krojačkih i kuharskih šegrti, komedijaši, a napose su se istaknuli Colombina, harlekin i pierrot, koje su plesale talentirane gđjice Redel, Orlova i Miklaševskaja.”

Nakon ovako proturječnih sudova o istom plesu, menuetu, koji je za Lunačeka bio otplesan „poput drmeša, bez ikakve finese”, a za *Pokretova* kritičara „slikovit”, ne ostaje nam drugo nego zaključiti da na početku 1920-ih nije bilo jednodušne ocjene koreografskog i pedagoškog rada Margarete Froman, da su različiti ljudi gledanjem istih plesača i istih plesova u istoj predstavi vidjeli posve različite stvari. Možda i zato što su, a to nije rijetkost u nekadašnjoj i sadašnjoj kazališnoj kritici, i prije početka predstave već „znali” što će vidjeti, odnosno što žele vidjeti na pozornici.

U drugoj polovini dvadesetih godina 20. stoljeća Margareta Froman kreirala je koreografiju za tad popularnu humorističnu reviju *Put oko sveta* Branislava Nušića. Slikovite dogodovštine Jovanče Micića iz Jagodine, komičnog dvojnika Verneova Phileasa Foggia, plijenile su pozornost publike, a uspjehu zagrebačkog uprizorenja pridonijeli su, što je kritika i priznala, dobro uvježbani atraktivni plesovi, napose *cake walk* na palubi lađe. O tom svjedoči i kritičar Riječi, potpisan šifrom B., koji u prikazu objavljenom 21. rujna 1926. izvješćuje da su Olga Orlova, Irena Aleksandrovska, Josip Krameršek i Igor Tučemski „morali (...) da ponove uz silan aplauz svoj bravurozni ples na lađi”.

Nakon trinaestogodišnjeg prekida Margareta Froman vratila se suradnji s *Dramom Hrvatskog narodnog kazališta* te za svoje koreografije u *Zimskoj priči*, *Piru mladog Derencina* i *Rođenju Salome* dobila uglavnom negativne kritike. Iznimka je, primjerice, sud što ga je Dušan Žanko, koji će u *Nezavisnoj Državi Hrvatskoj* postati intendantom Hrvatskog narodnog kazališta, iznio o koreografiji „vilinskih plesova” u *Piru mladog Derencina*. Potpisujući se šifrom Dyn i ponavljajući u naslovu svoje kritike naslov Gavelline i Kombolove „kontaminacije” Držića i Lucića, on u Hrvatskom narodu od 17. studenoga 1939. te plesove navodi kao jedan od elemenata koji su „čuvali (...) i podržavali umjetničku čaroliju”. Drugi nisu dijelili njego-



BORIS SENKER

¹¹ Begović, Milan. Proslava Molièreove 300-godišnjice. *Kritike i prikazi*. 93–94.

¹² Ibid. 125.

¹³ Citati iz dnevnih novina i tjednika navode se prema isječcima pohranjenima u hemeroteci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.



▲
Ecce Homo, HNK
Zagreb, 1925.;
Fototeka MKZ HAZU

vo mišljenje, a iznimno oštar i neugodan, čak i neprijateljski nastrojen prema ruskoj balerini i koreografkinji bio je pjesnik i publicist Vladimir Kovačić, tada kazališni kritičar Hrvatskog dnevnika.¹⁴ O *Zimskoj priči*, tako, kaže:

14 Naslovi njegovih kritika isto su tako ponavljanje naslova uprizorenih tekstova pa ih stoga i ne navodim.



„Koreografija Margarete Froman i ples vrlo slabog baleta, ipak nisu pokvarili temeljni ugođaj pastoralne scene; njihova izvjesna težina i dekorativna nepokretljivost samo su djelomično pomutili atmosferu nježne i prozirne priče.” (6. lipnja 1939.)

U kritici *Pira mladog Derenčina* još je oštrij:

„Koreografija Margarete Froman ponovno nas je uvjerila o bijedi našeg baleta i o potrebi, da se on temeljito reorganizira, i da mu dodje na čelo nova, sposobna i mlada osoba.” (13. studenoga 1939.)

Napokon, na Fromaničinu posljednju koreografiju u nekoj dramskoj predstavi – riječ je, rekao sam već, o *Rođenju Salome*, za koju je glazbu skladao Boris Papandopulo – obrušio se svom žestinom:

„Koreografija Margarete Froman poglavlje je za sebe. Što je s našim baletom? Dokle će tako? U ‘Rođenju Salome’ ne treba ples biti cijeli baletni umetak i predugo trajati, nego tek kratka markacija i zapravo persiflaža na onaj nekadašnji ples Salome. Margareta Froman i Ferdo Delak [redatelj, nap. B. S.] napravili su cijelu baletnu scenu, prekinuli kontinuitet dramske radnje i u Meanovu komediju uvukli operetu. A kako je plesao balet? Strašno. Ako su oni u operi s tim zadovoljni, mi u drami nismo. I protestiram protiv takvih baletskih ekskurzija u dramu! I zahtijevamo da se u novim prilikama – u kojima se nalazi Hrvatsko narodno kazalište – konačno uredi i pitanje našeg baleta! Siti smo već kozačoka, šeherezadinih draži i polovječkih plesova! Upropaštena večer i prazno Malo kazalište.” (25. studenog 1939.)

4
BORIS SENKER

Kovačićeve i druge negativne kritike zasigurno nisu izravno pridonijele tomu što je nakon *Rođenja Salome* prekinuta suradnja Margarite Froman s Dramom Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu. Drugi su odnosi snaga, unutarnji i vanjski, unutarkazališni i izvankazališni morali dovesti do tog prekida. Kritike, međutim, svjedoče o određenom nezadovoljstvu njezinim koreografskim i pedagoškim radom, njezinim izborom i uvježbavanjem plesačica i plesača u dramskim predstavama i slaboj uklopljenosti plesnih prizora u cjelinu predstave – iz čega bi se dalo naslutiti da je izostajala prava komunikacija između koreografkinje i redatelja dramskih predstava – a to nezadovoljstvo, koje je na kraju 1930-ih preraslo u nesnošljivost, kazališni kritičari vjerojatno nisu niti izmislili niti širili, nego registrirali te svojim čitateljima prenijeli iz kazališta i njegova užeg okruženja. Vrijedilo bi pomnije istražiti otkud je izviralo i čime je zapravo bilo potaknuto to nezadovoljstvo jednim dijelom rada te neprijeporno velike umjetnice pokreta.

Theatre Tendencies at the Croatian National Theatre in Zagreb in the 1920s and 1930s and **Margarita Froman's Choreographies in Staging of Plays**



BORIS SENKER

Seemingly paradoxically, new theatre tendencies in the first half of the 1920s were the most present on the two stages of the Croatian National Theatre in Zagreb¹. The path to their realisation was opened by changes in administrative and artistic management. After frequent depositions, in 1921/22 an artistically competent management formed at the Zagreb theatre – the managing director Julije Benešić, Drama manager and director Branko Gavella and Opera manager and conductor Petar Konjović – who steered the theatre until 1925/26, when Gavella was politically pressured to leave for Belgrade and later the Czech Republic, and Benešić for state administration and then Poland. Comparatively young and without significant theatrical experience, the new management trio tried to present their rise to power not only as an ideological and political deposition which removed from the Theatre administration the ‘Austrophiles’ and replaced them with ‘Yugophiles’, but also as an aesthetic turnover aiming at an artistic revival of the theatre.

Whilst the central artistic personalities of the previous theatre – meaning, of course, the dramatic repertory of a complex theatrical institution – were celebrity actors, with a

¹ The main stage of the CNT in Zagreb was since 1895 located in the newly erected building where it still is today. The second stage, intended for operettas, popular comedies and plays, as well as experimental productions, was located between 1923 and 1929 in the redecorated hall of the Tuškanac Shooting Range.

tailor-made repertory and performance methods, in the 1920s the crucial place in the theatre went to directors, playwrights and set designers, joined – as we shall find out – occasionally by a choreographer. The plays were directed mostly by Gavella, Ivo Raić and Tito Strozzi, three quite different artists. Raić followed in the footsteps of modernism and aestheticism, Strozzi subscribed to theatrical experimentation, and Branko Gavella deemed it most important to collaborate with set designers and other assistants to create a complex of stage-related circumstances in which the actors’ interpretation of the playwright’s words would not be a mechanical repetition of the read text but rather an authentic act of speech.

New tendencies, close to avant-garde movements in Croatian dramatic literature and on Croatian stages resonated more loudly after Krleža’s ecstatic plays *Kraljevo*, *Cristobal Colon (Kristofor Kolumbo)*, *Croatian Rhapsody (Hrvatska rapsodija)* and *Michelangelo Buonarroti* in 1918 and 1919, and the performances of the first prominent plays by J. Kulundžić, T. Strozzi, A. Muradbegović, S. Mihalić and K. Mesarić. In the first half of the 1920s, expressionism gained prominence as the dominant style – not so much in quantity as in quality, though – and suddenly faded away.

The theatre of the grotesque, which in Croatia, thanks to an ongoing contact with Italian theatre, appeared in traces almost simultaneously with expressionism and overlapped with it, proved more resilient to change. The favourite genre



▲
Around the World,
 CNT Zagreb, 1925.;
 Fototeka MKZ HAZU

of the authors who embraced it was tragicomedy, their main weapon in a fight against the bourgeois double standards was irony, paradox and cynicism, and among the more lasting pieces were Begović's *Adventurer at the Door* (*Pustolov pred vratima*), which was after its first performance in Zagreb (1926) translated into several languages and performed across Europe and Latin America, the banned *Masks on Paragraphs* (*Maske na paragrafima*), Josip Kosor's ruthless 1928 satire of bankers' capitalism, the antimilitarist *The Rabbit* (*Zec*) by Miroslav Feldman (1932) and a satire of the banalisation of Nietzsche's superhuman, Ranko Marinković's *Albatross* (1939).

The entire twenties and thirties, marked by the political and economic crisis and growing international tensions in the Kingdom of Yugoslavia, briefly carpeted by the Cvetković-Maček Agreement and the establishment of the relatively autonomous Banate of Croatia, were marked by attempts to reinstate realist tendencies, partly under the impressions of the so-called New Objectivity (*Neue Sachlichkeit*), and under the impression of the Soviet socialist realism. The state, national, political and economic crisis at the time of the assassination of Alexander's dictatorship and, finally, his assassination in Marseille, did not leave the Zagreb theatre unscathed. State subsidies were reduced (insufficient as they were for artistically ambitious work) and only the (diminishing) ticket sale revenue remained. This forced the Drama to perform more modest productions and drastically 'reduce'

the number of artistic, as well as administrative and technical staff. Ticket sales had to be kept track of, which entailed the demands of a broader theatre audience, resulting in the Theatre's shift of focus on entertainment – popular plays, comedies and operettas.

This is the historical skeleton around which Margareta Froman as a choreographer collaborated on several plays, from Vojnović's *The Dubrovnik Trilogy* (*Dubrovačka trilogija*), restaged on 1 September 1920, to Meano's relatively unknown *The Birth of Salome* (*La nascita di Salomè*), which premiered on 23 November 1939. Choreographing dance and ballet scenes in plays was not a particularly important part of her artistic activity in the Croatian National Theatre. As far as numbers are concerned, the plays she worked on comprise only a meagre twelfth of her choreographic and directorial oeuvre on both stages of the theatre, and its artistic value is an unrewarding subject. There are no materials based on which even experts – not to mention chroniclers of drama – could reconstruct how and what Margareta Froman and her dancers introduced into Molière's *Le Bourgeois gentilhomme* (1922), Gundulić's *Dubravka* (1923), Strozzi's 'tragedy of the man Judas of Cariot' *Ecce homo!* (1925), Nušić's *Around the World* (*Put oko sveta*) (1926), Shakespeare's *The Winter's Tale* (1939), Gavella and Kombol's adaptation of Lucić's *The Slave Girl* (*Robinja*) and Držić's *Tirena* under the apt title of *Young Derenčin's Wedding* (*Pir mladog Derenčina*) (1939) and the already mentioned two dramat-

ic performances. Critical reviews – many of which failed to even mention the choreographer’s name, let alone write a few sentences on the dance and dancers – were contradictory to say the least, and on top of contradiction quite unsubstantiated. Still, to get an impression on their stand regarding the Russian choreographer, several characteristic reviews should be conveyed.

As a theatre critic of the Zagreb daily *Novosti*, the great expert in theatre and music Milan Begović usually remarked, at least touched on, dance excerpts in dramas, with or without mentioning the choreographer’s name. His neglect is not the sole reason; partly to blame is the theatre management which didn’t always state in the brochures who ‘rehearsed the dances’. In the early 1920s, Begović wrote about *Le Bourgeois gentilhomme* and the renewed production of *Dubravka*. As far as Molière’s ‘ballet comedy’ is concerned, writing in the subtitle of a review published in *Novosti* on 17 January 1922 that the choreographer was ‘Miss Froman’, he was quite detached in his judgment: “The ballet was individually pleasing to the eye, but I have never experienced such precision and confidence in a performance of our collective ballet productions as I have elsewhere. Something is always limping.”² His review of *Dubravka* is shorter, but not lacking in praise: “The dances of the satyrs and satyr women are tasteful, lively and original.”³ Dance scenes and choreography were not, naturally, in the centre drama critics’ attention. If they were at all mentioned, they were mentioned at the end of the article, after the judgment regarding text, directing, acting, production design. Understandably, the most comprehensive were the dance scene reviews in *Le Bourgeois gentilhomme*, but not positively. Lunaček in *Obzor* from 17 January 1922, under the title *Crisis in Our Drama*, on the one hand confidently, almost arrogantly, and on the other hand beset by the complex of living in a provincial cultural background which can only attract second-rate artists, spoke more on Margareta Froman as a principal dancer than as the choreographer in a play that marked Molière’s anniversary: If we take a closer look at Miss Froman the principal dancer and, naturally, a director, we can tell she is a good artist, with some female charm in motions, but in Grondona we had a better principal dancer and Miss Froman is still way behind Miss Sironi [...] in short, she is no star in the ballet sky, otherwise she wouldn’t be in Zagreb!⁴

² Milan Begović, *Proslava Molièreove 300-godišnjice*, in: *Kritike i pri-kazi*. 93-94.

³ *Ibid.* 125.

⁴ Quotes from daily and weekly newspapers are cited according to the excerpts kept at the periodicals section of the Department of History of Croatian Theatre, Croatian Academy of Sciences and Arts.

He mentions only one dance number: “The minuet was danced like a *drmeš*, without any finesse given to this graceful, perhaps even the most graceful dance.”

In the review *The Glory of Molière*, published in *Slobodna tribuna* also on 17 January, the critic signed as xxx was not that unsatisfied with the dance skill as he was with the unsuitable dance company profile:

If we could have developed the splendour of ballet and staging as a miracle, then the thing would have had a deeper reason. But henceforth we cannot comprehend why the theatre management decided to celebrate Molière with miserable means. It is not our intention to speak ill only of our ballet generation’s dancing. But a ballet with children as a ballet before a king – I find this unfitting even if the dance were perfect.

In *Pokret* dating from 18 January, the author of the text *On the Occasion of the Ceremonial Performance of Molière’s Le Bourgeois gentilhomme*, signed only with –ak, showed some more good will – one could say even more knowledge than the two recently quoted critics – not only in describing, but also in analysing the choreographer’s work and its visible result on the stage:

Margareta Froman rehearsed the dances with a lot of effort and taste, but there was always something limping around her students, which is in no way her fault. The minuets in act one and act five were picturesque, the dances of tailors’ and cooks’ apprentices, the comedians, and the most prominent were Columbine, Harlequin and Pierrot, danced by the talented Miss Redel, Miss Orlova and Miss Miklashevskaya.

After such contradictory judgments of the same dance, the minuet, of which Lunaček said that it was danced “like a *drmeš*, with no finesse” and *Pokret*’s critic called it “picturesque”, one can only conclude that in the early 1920s there was no single-handed judgment of Margareta Froman’s choreographic and pedagogic work, that different people saw quite different things watching the same dancers and dances in the same performance. Perhaps the reason was, which often happens in theatre criticism now and then, that they even before the performance ‘knew’ what they would see, i.e. what they wanted and intended to see on the stage.

In the second half of the 1920s, Margareta Froman created the choreography for the then popular comedy piece *Around the World* by Branislav Nušić. The colourful adventures of Jovanča Micić from Jagodina, a comical doppelganger to Verne’s Phileas Fogg, attracted the audience and the success of the Zagreb production was contributed by, as admitted by the critics, well-rehearsed attractive dances, especially the cake walk on the ship’s deck. The critic from *Riječ*, signed as B., testifies to that. In a review from 21 September 1926, he informed that Olga Orlova, Irena Aleksandrovskaya, Josip Krameršek and

Igor Tučemski “had [...] to repeat, to a rapturous applause, their stunning ship dance”.

After a 13-year break, Margareta Froman returned to collaborating with the Drama department of the CNT in Zagreb, and her choreographies for *The Winter's Tale*, *Young Derenčin's Wedding* and *The Birth of Salome* received mostly negative criticism. A rare exception, for example, is the view of Dušan Žanko, a future managing director of the CNT during the Independent State of Croatia, about the ‘fairy dances’ choreography in *Young Derenčin's Wedding*. Signed as *Dyn* and repeating in the title of his review the title of Gavella and Kombol's ‘contamination’ of Držić and Lucić, in *Hrvatski narod* on 17 November 1939 he mentioned those particular dances as one of the elements that “guarded [...] and backed artistic magic”. Others did not share his opinion, and extremely harsh and unpleasant, even hostile to the Russian ballet dancer and choreographer was the poet and writer Vladimir Kovačić, around that time a critic for *Hrvatski dnevnik*.⁵ He said of *The Winter's Tale*:

Margareta Froman's choreography and very poor ballet's dance did not spoil the essential atmosphere of a pastoral scene; their weight and decorative motionlessness only partly disrupted the atmosphere of a gentle and translucent storyline. (6 June 1939)

In his review of *Young Derenčin's Wedding* he is even harsher:

Margareta Froman's choreography reassured us of the poor state of our ballet and the need to fully restructure it, spearheaded by a new, capable and young person. (13 November 1939)

Finally, he charged full speed on Froman's last choreography for a play – as I said, this was *The Birth of Salome*, to the score composed by Boris Papandopulo:

Margareta Froman's choreography is a special chapter. What is wrong with our ballet? Where does this end? In *The Birth of Salome* dance is not supposed to be an entire ballet segment, but rather only a brief mark and in fact a persiflage to Salome's ancient dance. Margareta Froman and Ferdo Delak [the director] opted for an entire ballet scene, interrupting the continuity of the drama and introduced operetta into Meano's comedy. And how did the ballet company dance? Horribly. If the Opera is pleased with this, we are surely not. And we protest against such ballet excursions into drama! And we demand that in these new circumstances – that befell the Croatian National Theatre – the issue of our ballet be finally resolved! We are fed up with cossachoks, Scheherazade's charms and

Polovtsian dances! An evening ruined and the Small Theatre empty. (25 November 1939)

Kovačić's and other negative criticism definitely did not directly contribute to a termination of collaboration between Margareta Froman and the CNT Drama after *The Birth of Salome*. Other power plays, internal and external, theatrical and non-theatrical, had to have resulted in this breakup. However, the reviews testify of a certain dissatisfaction with her choreographic and pedagogical work, her casting and rehearsing the dancers for dramas and the poor concordance of dance scenes with the play in its entirety – leading to conclude that there was no real communication between the choreographer and the drama directors – and this dissatisfaction, which finally in the 1930s turned into intolerance, was not something critics made up or spread, but only registered and conveyed to their readers from the theatre and its close proximity. A closer look on the source and origin of this dissatisfaction with a part of the work of this indisputably great movement artist might be worthwhile.

⁵ The titles of his reviews are repetitions of the titles of the staged plays, therefore I'm not mentioning them.

►
Uljanišćeva skica za
Kutiju igračaka i scena
iz predstave (Foto
Tonka), HNK Zagreb,
1927.; Fototeka MKZ
HAZU
▼



Balet i scenografija u hrvatskom međuratnom kazalištu

45

MARTINA PETRANOVIĆ

VRTLOG Pišući osvrt na baletnu izvedbu *Ščelkun-*
BOJA, RITMA *čika* Petra Iljiča Čajkovskog u Hrvatsko-
I POKRETA me narodnom kazalištu u Zagrebu 1931.¹,
– BALET I Boris Papandopulo uvodno se dotaknuo
SCENOGRAFIJA i povijesnog hoda hrvatske baletne
— umjetnosti, točnije tradicije baleta u

zagrebačkom kazalištu, a u takvom kontekstu nije niti mogao niti htio izbjeći dotaknuti se i povlaštenog ili barem izdvojenog statusa balerine, koreografkinje, pedagoginje, ravnateljice i redateljice Margarite Froman unutar spomenute tradicije s obzirom na, u prvom redu, njezinu ulogu u reorganizaciji zagrebačkog baleta i u upoznavanju zagrebačke publike s dosezima i „senzacijom” Djagiljevljeve skupine Ballets Russes. Apostrofirajući poimence baletne izvedbe *Petruške I.* Stravinskog, Borodinovih *Polovjeckih plesova iz Kneza Igora* i potom svojevrsnog domaćeg refleksa na naslijeđe ruskog baleta i na Fromaničin preporod zagrebačkog baletnog ansambla, Baranovićeve *Licinarskog srca*, Papandopulo je u vehementnoj konstataciji o učincima baleta koje je Margarita Froman iznijela na zagrebačku scenu, „Svi smo ostali fascinirani od onoga silnog vrtloga i haosa boja, ritma i pokreta”², jezgrovito sažeo ne samo osobne dojmove i dojmove zagrebačke publike nego i temeljnu poetičku odrednicu ruskog baletnog ansambla, čija je reforma baletne umjetnosti na početku 20. stoljeća počivala upravo na konceptu gotovo sinestezijskog prožimanja glazbe, pokreta i slike. No deset godina nakon dolaska Fromanove u zagrebačko kazalište i njezine posvemašnje reanimacije zagre-

bačkog baleta koji je, osim pokojeg baletnog divertismana, dotad fungirao mahom kao dekorativni dodatak opernih izvedbi, a time zapravo i njegova prvog ozbiljnijeg profesionalnog utemeljenja, Papandopulo je u nastavku svojeg osvrta morao napomenuti i to da je nakon početnog bljeska i procvata hrvatske baletne umjetnosti u dvadesetima, u narednom, novom desetljeću nastupio i trenutak stanovite zasićenosti rečenim poetičkim i estetičkim modelom: on će se, doduše, još neko vrijeme održavati na zagrebačkoj sceni, ali uz sve glasnije i sve učestalije otpore, a onda će dolaskom novih snaga u drugoj polovini tridesetih godina polako početi nestajati s nje.

Sumirajući iskustva hrvatskih/zagrebačkih baletnih dvadesetih, Papandopulo je svojim britkim zapažanjima na neki način postavio i temeljni okvir za proučavanje baletne scenografije u međuratnom razdoblju, kojem je repertoarni, pa time nezanemarivim udjelom i inscenijski impuls umnogome davala upravo Margarita Froman, zacijelo dominantna i središnja osobnost hrvatskog baleta u međuraću. Nije, naimе, slučajno da je u Papandopulovu prisjećanju na predstave koje je ona uvela u zagrebački teatar, a riječ je o predstavama nadahnutima repertoarom i izvedbenim konvencijama spomenute trupe Ballets Russes, važna uloga pripala i vizualnoj, likovnoj komponenti izvedbe. Razlozi su u najmanju ruku dvojake prirode, podjednako obuhvaćaju i revoluciju koju su u vizualni segment predstave unijeli Djagiljevljevi ruski baleti drugog i trećeg desetljeća 20. stoljeća i scenografsku revoluciju koju su u hrvatsko/zagrebačko kazalište u međuraću unijeli tzv. scenografski slikari.

Kako je već i napomenuto, u osnovi je baletne skupine Djagiljeva bila cjelovita preobrazba tada vladajućeg pristupa baletnoj umjetnosti utemeljena na estetičkoj i dramaturškoj

¹ Papandopulo, Boris. 1931. Premijera baletne feerije *Ščelkunčik*. *Novosti* br. 335. Zagreb. 11.

² Ibid.

sintezi ideje libretističkog predloška, ekspresivnosti glazbenog izričaja, izražajnog i interpretativnog plesnog pokreta i vizualno snažne scenske slike (scene i kostima) prilagođene temi i atmosferi baleta koji se međusobno skladno nadopunjuju i nadograđuju izvirući jedno iz drugog (usp. J. E. Bowl, 1987.; ur. L. Garafola i N. Van Norman Baer, 1999.; D. Caddy, 2012.). Djagiljevu kao impresariju i voditelju trupe te Fokinu kao glavnom koreografu veliku su podršku stoga pružali scenografi i kostimografi trupe, prvo slikari Léon Bakst i Alexandre Benois, koji ujedno supotpisuju i autorstvo pojedinih baleta, što dovoljno govori o njihovoj uključenosti u cjelinu izvedbe, a u kasnijim fazama i drugi poznati ruski i europski likovni umjetnici poput Natalije Gončarove, Pabla Picassa i dr. Hrvatsko će se međuratno baletno kazalište najintenzivnije nasloniti na scenografske dosege prve faze Ruskih baleta koju su obilježili Bakst i Benois svojim raskošnim i živopisnim kompozicijama scene i kostima naglašene koloristike i bogate motivike i ornamentike nadahnute ruskim folklorom, istočnjačkom egzotikom i baštinom antike te scenografskim rješenjima u tehničkom pogledu ostvarenima maštovitim, ali mahom tradicionalnim kombinacijama oslikanog scenografskog platna (prospekti, kulise, luk, draperije) i kostimirane, bojama, uzorcima, krojevima i tkaninama ritmizirane, a gdjekad pomno planiranim razodijevanjem i erotizirane ljudske figure u pokretu (usp. J. Laver, 1951.; H. Rischbieter, 1969.; O. G. Brockett, M. Mitchell, L. Hardberger, 2010.).

Slikari s početka 20. stoljeća imali su, dakle, nemali udio u reformi baletne umjetnosti općenito, a u Hrvatskoj su imali i odlučujući udio u afirmaciji scenografije kao samostalne umjetničke discipline, najprije ulaskom Branimira Šenoa (1909.) i Tomislava Krizmana (1912.) u scenografsku profesiju i Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, potom i proširivanjem broja scenografa-slikara na zagrebačkoj međuratnoj pozornici u dvadesetim i tridesetim godinama, među kojima se posebice izdvajaju ruski emigranti Pavel Froman i Vasilij Uljanišev te hrvatski slikari Marijan Trepše, Sergije Glumac i poglavito Ljubo Babić (usp. A. Lederer, 2011b).³ U kreativnoj suradnji s režijom koja se redateljskim djelovanjem Ive Raića, Branka Gavelle i Tita Strozija između dva rata nametnula kao ključno ishodište oblikovanja kazališne predstave i u Drami i u Operi, no posebno izražajno u dramskom repertoaru, dvadesete su vrijeme profesionalizacije scenografske struke i prevratničkih eksperimenata u području kazališne scenografije koja isto postaje jednom od središnjih sastavnica, sukreatora i nositelja estetike kazališne predstave te metaforičnog i interpretativnog likovnog transfera riječi i glazbe u kazališni čin, a

scenograf jednim od glavnih suradnika kazališnog redatelja: u nekim od najuspjelijih predstava hrvatskih kazališnih dvadesetih scenografija se, štoviše, sve agresivnije odbacuje kao ilustrativno mišljena slika u pozadini scenskih zbivanja, doslovno shvaćeno i preneseno mjesto radnje ili puki izvanjski scenski ukras („dekor“) i sve se nedvosmislenije počinje nametati kao realizacija redateljske misli u prostoru, simbolično scensko-prostorno otjelovljenje polazišne ideje i ciljne misli izvođenog djela te likovna interpretacija redateljsko(-scenografske) koncepcije u sidrištu svake kazališne izvedbe (usp. A. Lederer, 2004.; A. Lederer, 2007.). Osim spomenutih redatelja u tom će ključnu ulogu odigrati scenografi Ljubo Babić i Vasilij Uljanišev i potom u tridesetima Sergije Glumac (*Julije Cezar*, 1934.), napose u dramskom repertoaru, dok će u opernom (i baletnom) repertoaru, uz poneke iznimke, scenografske promjene teći nešto drukčijim smjerom i intenzitetom s obzirom i na repertoarne naslove i na afinitete scenografa koji su se njima najviše bavili.

**OGLEDNI
PRIMJER
MEĐURATNE
BALETNE
SCENOGRAFIJE
– FROMANOVA
SCENA**

S obzirom na prirodu zagrebačkog baletnog repertoara u međuraću kojim je veći dio vremena, osim za vrijeme njezina rada u beogradskom Baletu od 1927. do 1929., ravnala Margarita Froman, i kojim dominiraju naslovi Djagiljeve baletne skupine, zatim naslovi klasičnog baletnog repertoara, a potom i nacionalna baletna ostvarenja, ne iznenađuje što je najveći broj baletnih predstava (dvadesetak) scenografski opremio Margaritin brat Pavel Froman. Štoviše, u njegovu širem scenografskom opusu prevladavaju djela s ruskog baletnog repertoara i dobrim dijelom ruski operni naslovi te je u njima i ostvario neka od svojih najzanimljivijih rješenja (*Šeherezada* Rimski-Korsakova 1922., *Petruška* 1923. i *Žar ptica* 1930. I. Stravinskog), mahom se kreativno nadovezujući, katkad i izravnim preuzimanjem, nasljedovanjem ili individualnim autorским prevrednovanjem Bakstovih rješenja, na poetiku i estetiku ruske scenografske škole (usp. Đ. Kovačić, 1991.), ali i ruskog slikarstva⁴. Ne upuštajući se ovdje u detaljne i pojedinačne analize Fromanovih izvora i/ili inspirativnih polazišta, o čemu su naposljetku informativno i iscrpno pisale spomenute autorice, sumirajmo radije da je za hrvatsku baletnu scenografiju to značilo izgrađivanje scenografskih (i kostimografskih) ostvarenja na principu estetski jedinstvene scenografske interpretacije odabranog repertoarnog komada i na intenzivnoj kolorističkoj paleti, ornamentici i dekorativnosti kakva dotad nije viđana na našim scenama te su je stoga publika i kritika

³ Popis scenografskih imena u međuraću je, dakako, nešto dulji, no spomenuti su umjetnici i kvantitetom i kvalitetom svojeg kazališnoga djelovanja i opusa ostavili najdublji i najdalekosežniji trag.

⁴ Bagarić, Marina. 2001. Elementi modernoga ruskog slikarstva u scenografijama Pavele Fromana. *Književna smotra* br. 119. Zagreb.

prihvatile s neskrivenim iznenađenjem i oduševljenjem kakvo spominje i Papandopulo, ali i na uglavnom tradicionalnom oblikovanju scene pomoću plošnih, dvodimenzionalnih scenografskih elemenata kao što su bogato i raskošno oslikane (bočne) kulise, (stražnji) prospekti, međuzastori, dekorativni proscenijski lukovi i lažni/umetnički portali ili okviri te bočne ili stropne draperije kojima se oblikovao traženi scenski prostor uz povremena unošenja plastično oblikovanih elemenata (Čarobnjakovo kazalište u *Petruški*, 1923.), a sve radi prikazivanja ambijenata i/ili prizivanja atmosfere ambijenata u kojima se baletna radnja odvija (harem u *Šeherezadi* 1922., eksterijeri i interijeri sajma u *Petruški* 1923., šuma i začarani dvorac u *Žarptici* 1930.). Oslikavanje scene, koje je Froman u pravilu i sam izvodio, češće se zadržavalo u iluzionističko-mimetičkom ključu ilustriranja detalja unutrašnjih ili vanjskih prostora, neovisno o vrsti likovnog stila (*art déco* i sl.)⁵, a rjeđe se kretalo u smjeru pojednostavnjenja scenskih elemenata i njihove redukcije u želji za antimimetičnošću ili metaforizacijom pozorničkog prostora (vidljivo, primjerice, u *Ščelkunčiku*, 1931.).⁶ Valja k tomu naglasiti da je Froman scenski prostor nerijetko raščlanjivao u dva dubinska plana i da je scenografiju najčešće rješavao u likovnom i stilskom skladu s kostimografskom koncepcijom te tako pridonosio stvaranju dinamičnih vizualnih kompozicija na tragu likovne i izvedbene filozofije ruske baletne i scenografske škole. Pomake koje je Fromanova scenografija (i kostimografija) unosila u hrvatske predstave već od Delibesove *Coppélije* (1921.), Schumannovih *Leptira* (1922.) ili Borodinovih *Polovječkih plesova* (1922.) uočila je i kritika, od početka afirmativno prepoznajući njegov smisao za raskoš, egzotiku i harmoniju boja, forme i prostora/tijela, stvaranje ugođaja, muzikalnost i razumijevanje psihologije djela i likova, čime je predstavama osiguravao premeženost glazbe, pokreta i likovne scenske slike⁷ te povezanost scenske slike, radnje i osnovnog raspoloženja izvedbenog predloška, ali i uopće stanovitu produkcijsku razinu i scenografsko-kostimografsku nadgradnju i zaokruženost kakva ranije nije bila zastupljena u plesnim predstavama.⁸ Pritom se posebna pozornost počela posvećivati i udjelima svjetlosnih efekata u likovnom oblikovanju scene i u dramaturškom kreiranju

raspoloženja predstave⁹, što će posebice dolaziti do izražaja u pojedinim vizualnim rješenjima Lj. Babića.

ISKORACI VASILIJA ULJANIČEVA U BALETNU SCENOGRAFIJU

— Na popisu radova drugog ruskog scenografa u Zagrebu Vasilija Uljaniševa mnogo je manji broj baletnih ostvarenja, njih svega pet, a izbor zahvaća i djela s ruskog baletnog programa kao što je Tamara M. A. Balakireva (1923.) rađena, čini se, prema Bakstovim predlošcima, kako je i naglašeno na kazališnoj cedulji, no i s negativnim predznakom plagiranja mjestimice komentirano i u kritikama¹⁰, ali i djela s repertoara glavnog onodobnog „konkurenta” Djagiljevljeve trupe, Švedskih baleta (Ballets Suédois) Rolfa de Maréa kao što je Debussyjeva *Kutija igračaka* (1927.) rađena, čini se, sa snažnim osloncem, i u konceptualnom osmišljanju scenskog prostora i u dimenzioniranju predmeta¹¹ i u crtežu, na izvorna rješenja ilustratora i scenografa Andréa Helléa (usp. ilustracije uz partituru 1913. i fotografije s izvedbe baleta u Parizu 1921.) iako su pariška rješenja, čini se, nešto reduktivnija, pročišćenija i apstraktnija u formi. Vasilij Uljanišev ponudio je jedno od najzanimljivijih i najrazrađenijih scenografskih ostvarenja u scenografiji poljske baletne inačice legende o Faustu; *Panu Twardowskom* Ludomira Rózyckog (1925.), razvedenom kroz čak sedam različitih scenskih slika.

Neovisno o mogućim, utvrdim ili neutvrdim, neposrednim ili posrednim uzorima i predlošcima, sačuvane skice i fotografije predstava, ne samo baletnog nego i opernog i posebice dramskog repertoara, upućuju da je kod V. Uljaniševa, kao što uostalom već i repertoar daje naslutiti, postojao izraženiji odmak od slikarsko-scenografskih inscenatorskih tekovina ruskog baleta i iluzionističkog oslikavanja kulisa i prospekata. Neki od smjerova u kojima se taj odmak naslućivao ili očitovao dubinsko su višeplansko raščlanjivanje scene plastičnim elementima u prostoru unutar kojeg su se mogli kretati izvođači te stupati s prostorom u neku vrstu interakcije (brojni paralelni stupovi između kojih su, kako piše Lujo Šafranek-Kavić¹², plesale vile i rusalke u *Twardowskom*; kutije u *Kutiji igračaka*), ili vertikalno ustrojavanje pozornice na više

45

MARTINA PETRANOVIĆ

5 O *art déco* u hrvatskom kazalištu usp. A. Lederer, 2011a.

6 Napisu u kritikama da je Froman prije toga boravio u Parizu i Americi daju naslutiti moguće inozemne kreativne poticaje pomaku u Fromanovoj scenografskoj interpretaciji.

7 Gotovo formulaičan iskaz o skladu scenske slike i glazbe više će se puta ponavljati u raznim kritičkim napisima i osvrtima.

8 Izvještaj iz Godišnjaka Julija Benešića daje naslutiti da su za vrijeme njegove uprave zamjetna sredstva ulagana i u likovnu opremu baletnih, a ne samo dramskih ili opernih predstava, te da su troškovi kostimografije nerijetko znatno pa i višestruko premašivali trošak scenografske opreme pozornice (usp. J. Benešić, 1926.).

9 Pritom je Franjo Uršić ime koje se najčešće spominje u kritici kad je riječ o tehničkom aspektu rješavanja oblikovanja svjetla, a valja naglasiti da su mnoge promjene omogućene ulaganjem u rasvjetni park i tehniku za vrijeme Benešićeve uprave.

10 Nehajev, Milutin. 1923. Književnost i umjetnost. Petruška i Tamara. *Jutarnji list* br. 4090. Zagreb. 5.

11 Disproporcionalnost je, kao i u inscenaciji Muradbegovićeva *Bijesnoga pseta*, funkcionalno upotrijebljena s obzirom na djelo; ovdje zbog odnosa oživjelih igračaka i predmeta, u *Bijesnom psetu* zbog eksteriorizacije psihičkih stanja i poremećenih odnosa.

12 Šafranek-Kavić, Lujo. 1925. Hrvatsko kazalište. Pan Twardowski. *Obzor* br. 345. Zagreb. 4–5.

razina po kojima su se isto tako mogli funkcionalno preraspoređivati izvođači (glumci, pjevači, plesači, proplanci i stijenje u *Bakanalu* A. K. Glazunova 1927.; stol po kojem je skakutao đavao ili obris planeta u *Panu Twardowskom*). Stražnje dijelove pozornice je, slijedeći imperativne scensko-prostornih i izvedbenih zahtjeva djela, katkad zatvarao (perspektivno) oslikanim prosppektima, katkad neutralnijim zastorima ili platnom na kojem je efekte ostvarivao igrom rasvjete i sjena, katkad plastično oblikovanim arhitektonskim elementima, a potrebe za brzim i tehnički spretnim izmjenama scenskih prostora rješavao je domišljatim kombinacijama scenografskih elemenata obješenih iz nadstropnja i kulisa na pomičnim kolima (*Pan Twardowski*, 1925.). Uljaniščeva, ukratko, mnogo više negoli, recimo, Fromana, čak i u baletnim predstavama odlikuje shvaćanje pozornice kao trodimenzionalnog scenskog prostora, a ne slike u pozadini tog prostora, na tragu reformi koje su na mijeni stoljeća inicirali scenografi i teoretičari A. Appia i E. G. Craig, a poslije preuzeli i razradili brojni eksperimentu skloni redatelji od M. Reinhardta, preko L. Jessnera, do V. Mejerholjda, te želja da se izvođaču ponudi više mogućnosti za kretanje u prostoru, neovisno daje li se taj prostor u realističkoj, mimetičkoj ili u antiiluzionističkoj, antimimetičkoj (stiliziranoj, simplificiranoj, geometriziranoj, groteskiziranoj, disproporcionalnoj ili ekspresionistički impostiranoj) maniri. Uljaniščeve je znao oblikovati scenu i kao mjesto odvijanja radnje i kao simboličan prostor koji sažima ugođaj ili suštinu prikazivanog djela, a nije bio nesklon ni simplificiranim i reduktivnim rješenjima prostora scene s uvođenjem tek ponekog simboličnog označitelja ambijenta ili atmosfere (kao što je to, primjerice, predimenzionirano stilizirano golo stablo i prazno nebo u *Bakanalu*). U svim je njegovim baletnim scenografijama naglašena spretna dramaturška i poetična uporaba rasvjete, no Uljaniščeve arhitektonski i avangardniji tretman oblikovanja scenskog prostora te sklonost uporabi jednostavnih oblikovanih elemenata kao što su praktikabli, stube i zastori će, uostalom kao i kod Babića, daleko više doći do izražaja u dramskom repertoaru¹³, poglavito u usklađenosti scenografske i redateljske koncepcije (suradnja s Titom Strozijem).

¹³ Lederer, Ana. 2004. Hrvatska scenografija u dvadesetim godinama prošloga stoljeća (nacrtni). *Dani Hvarskog kazališta. Hrvatska književnost, kazalište i avangarda dvadesetih godina 20. stoljeća*, knj. 30. HAZU, Književni krug, Zagreb, Split.

**SCENOGRAFIJA,
SLIKARSTVO
I FOLKLOR –
LICITARSKO
SRCE
MAKSIMILIJANA
VANKE**

— Usporedo s dolaskom Margarite Froman u Zagreb i razvijanjem zagrebačkog baletnog ansambla osnažuje i impuls za stvaranjem nacionalnog glazbeno-scenskog izričaja, i u operi i u baletu, što će naročito doći do izražaja za vrijeme Baranovićeve ravnanja Operom u četrdesetima, točnije od 1929. do 1940., kad nastaje nekoliko izrazito važnih nacionalnih baletnih i opernih djela među kojima su i baleti *Đavo i njegov šegrt*, odnosno *Đavo u selu* Frana Lhotke i *Imbrek z nosom* Krešimira Baranovića te opera *Ero s onoga svijeta* i *Morana* Jakova Gotovca ili *Dorica pleše* Krste Odaka. No na tragu propulzivnog razvoja baletne umjetnosti već je sredinom dvadesetih iz Fromaničine suradnje s Baranovićem proizašao prvi veliki nacionalni balet *Licitarsko srce* (1924.). Kako je dobro poznato, scenografsko i kostimografsko rješenje praiizvedbe *Licitarskog srca* povjereno je Maksimilijanu Vanki, slikaru kojem je to bio prvi i posljednji kazališni angažman, a na suradnju je pozvan zbog svojih otprije istaknutih i prepoznatih slikarskih i istraživačkih afiniteta prema nacionalnom folkloru i tematici donekle bliskoj onoj koja stoji u pozadini *Licitarskog srca* (slikarstvo, terenski rad na istraživanju etnografske baštine Pokuplja). Rezultat su scena i kostimi kojima će različiti istraživači pronalaziti bliže ili dalje uzore u folklornom naslijeđu pojedinih hrvatskih krajeva (npr. Pokuplja), neovisno o samom zamišljenom mjestu zbivanja baleta, Hrvatskom zagorju, i u stilematici ruske scenografske škole¹⁴, pa i prigovoriti sludunjavoj reinterpretaciji tradicionalnih motiva (J. Konjović je u svojoj studiji iz 1962., znamo, Vanku „optužio” za kič), i kroz koje će se raspravljati o različitim (i različito poželjnim ili nepoželjnim) stupnjevima i smjerovima kazališne stilizacije, prekodiranja ili sinteze izvornih folklornih elemenata. Kad je pak riječ o uže shvaćenom scenografskom oblikovanju scenskog prostora, tražeći uporište za scenografsko čitanje Baranovićeve predloška, Vanka ostaje usidren duboko u tradiciju poznatih dekorativnih iluzionističkih i ilustrativnih inscenacijskih principa scenografskog prenošenja scenskih uputa i mjesta radnje i barata klasičnim scenografskim elementima kao što su oslikane bočne i stražnje kulise (stabla, crkva pred kojom se odvija proštenje), oslikani prosppekt (ambijent zagorskih brežuljaka s crkvicama) te prigodnim motivima proštenja oslikan umetnuti, lažni portal koji dodatno uokviruje scensku radnju, kao što to čine i visoke oslikane voštanice koje flankiraju scenu te naglašavaju još jednom i prigodu i atmosferu, zajedno sa sajamskim šatorima postavljenima s obje strane pozornice kao rijetki

¹⁴ Kovačić, Đurđa. 1991. *Prisutnost i odjeci ruske scenografije na zagrebačkoj glazbenoj sceni 1918. – 1940.* Institut za povijest umjetnosti. Zagreb. 179.

arhitektonski plastično dani elementi scenskog prostora. Odgovor na pitanje kako scenografski osmisliti prostor za odvijanje nadrealnog i snolikog središnjeg prizora oživjelih licitara Vanka je pronašao u dodatnoj teatralizaciji scene i u dvostrukom uokvirivanju scenskog prizora umetnutim portalom koji se može višestruko tumačiti kroz ideje, primjerice, teatra u teatru, okvira slike ili šatorskog ulaza: scenski uvid u unutarnje emotivno stanje likova podastire se kroz portalni otvor nalik na licitarsko srce (u izvornoj ideji uspravno, u provedbi izokrenuto), a ugođaj nestvarnog i nezbiljskog kazališno je naglašen crvenim osvjetljenjem prizora. Likovna ilustrativnost baletne teme pojačana je i posebno rađenim međuzastorom s motivom velikog licitarskog srca koji se spuštao između pojedinih slika te tako naglašavao temu djela i atmosferu proštenja te zastirao izmjenjene scenografije koje će, naprotiv, te iste godine, u pokušaju modernizacije hrvatske kazališne scene, razbijanja kazališne iluzije i uspostavljanja nešto drukčije vrste odnosa prizorišta i gledališta Gavella i Babić izvoditi neposredno pred publikom, uz pomoć glumaca, pred otvorenim zastorom (W. Shakespeare, *Na Tri kralja*). Vanka je, drugim riječima, scenu shvatio dekorativno i oslikao je kao slikarsko platno te je sintetizirajući vlastite slikarske motive, etnografsko naslijeđe hrvatskog sela i tradiciju ruske scenografske škole uspostavio blisku likovnu poveznicu sa scensko-prostornim i sadržajnim pretpostavkama Baranovićeva libreta, ugođajem glazbe i Fromaničinom koreografijom, a u određenoj mjeri ponudio i ogledni model za buduće inscenacije nacionalnih baleta srodne tematike.

**IZMEĐU
KONVENCIJE
I INOVACIJE
– BALETNE
SCENOGRAFIJE
MARIJANA
TREPŠEA**

— Durđa Kovačić u svojoj je knjizi o prisutnosti i odjecima ruske scenografske škole na zagrebačkoj glazbenoj sceni Vankino scenografsko rješenje *Licitarskog srca* nazvala „najruskijim”, ali najruskijim hrvatskim scenografom nije prozvala Vanku, koji je ulogu scenografa uostalom i „odigrao” samo jedanput, već Marijana Trepšea¹⁵. Marijan Trepše jedan je od naših najplodnijih međuratnih scenografa, ali kad je riječ o baletnom repertoaru upravo je upadljivo malen broj njegovih baletnih scenografija, a unutar toga i njegovih suradnji s Margaritom Froman. (Posve je, pak, drukčija priča s operom i operetom). Pritom je zanimljivo da su baletne scenografije koje je radio s Margaritom Froman (Lhotkin *Đavo i njegov šegrt* 1931., *Figurine* L. Šafraneka-Kavića 1931. te poslije *Ščelkuncik* 1940.) obično tradicionalnije usmjerene (osnova su bočne kulise i izmjenjivi stražnji prospekt te naglašeni kolorizam), dok scenografije rađene s plesaćem Valentinom Fromanom kao kore-

ografom i Titom Strozijem kao redateljem, *Pulcinella* i *Šut* (1927.), s koreografom Teodorom Vasiljevom koji na poziv zagrebačke kazališne uprave dolazi iz Pariza i mijenja Margaritu Froman za vrijeme njezina beogradskog izbjivanja, *Orgije hetera*, *Na vratima carstva* i *Žar ptica* (1928.), te s bračnim i umjetničkim parom Mlakar koji je krajem tridesetih polako počeo osvajati zagrebački balet, *Đavo u selu* (1937.), svojevrsni su iskoraci i u baletnoj scenografiji i u Trepšeovu opusu.

Iako zamjetne, razlike u Trepšeovu pristupu nisu, rekla bih, uvjetovane isključivo radom s različitim koreografima, koliko glazbenom partituroom i prirodom samog djela, donekle zacijelo i širim inscenacijskim tendencijama i konvencijama vremena u kojem su nastajale i konteksta iz kojeg su proizašle, a u *Pulcinelli* i *Šutu* zacijelo i time što je oba baleta režirao Tito Strozzi. Scenografija u *Pulcinelli* I. Stravinskog realistički je zasnovano, ali i plastično oblikovano mjesto radnje (napuljski trg okružen kućama) kojim se ansambl kreće koristeći se i različitim vertikalno razvedenim prostorima – trg, balkon, stepenište – koji ritmiziraju i dinamiziraju izvedbu samim ustrojem scenskog prostora; u Prokofjevlevom je pak *Šutu* scenografija razigrana kombinacija groteskno impostiranih i stiliziranih oslikanih ploha i plastičnih elemenata, s naglašenom mogućnošću interakcije između scene i izvođača te uzajamnog dopunjavanja scenografski prisutnih naslikanih likova i živih kostimiranih plesaća / pantomimičara glumaca (grimasa, gesta, držanje, maska, kostim) kao i izraženim ugođajnim scenografskim komentarom (ukošene perspektive, groteskni crteži i motivi, nesrazmjer oslikanih likova i živih plesaća...) i svojevrsnom likovnom preslikom atmosfere predložka u sadržajnom i glazbenom pogledu, a kritika je zamijetila i podudarnost između stiliziranosti scenskog pokreta i različitih vidova stiliziranosti scene.

Trepšeovo scenografsko rješenje baleta *Žar ptica* (1928.) u koreografskoj i redateljskoj viziji T. Vasiljeva i pod dirigentskom palicom Jakova Gotovca¹⁶ načinjeno je u duhu ruske scenografske škole s jakim osloncem na ugođaj ostvaren uporabom oslikanih ili plastično oblikovanih kulisa, kao i na raščlambu scenskog prostora u dva plana, ravnom prednjem uz rampu i stražnjem povišenom za ritmično gradiranje i funkcionalno raspoređivanje baletnog ansambla i solista, što je postupak kakav će Trepše primjenjivati i u drugim djelima, no unutar Trepšeovih suradnji s Vasiljevom ponajviše je odjeknuo balet na glazbu Jeana Sibeliusa *Na vratima carstva*. Za razliku od mnogih elaboriranih i šarolikih scenografskih rješenja na tragu ruskih scenografskih ostvarenja, kao u *Žar ptici*, ovaj je balet

¹⁶ Po povratku Margarite Froman iz Beograda zagrebačko kazalište već dvije godine kasnije postavlja novu verziju *Žar ptice* (1930.) s posve izmijenjenim autorskim timom predstave: koreografiju i režiju potpisuje M. Froman, dirigira K. Baranović, a scenografiju osmišljava P. Froman.

45

MARTINA PETRANOVIĆ

¹⁵ Ibid, 175.

i u scenografskom pogledu (a ne samo u koreografskom tražanju za integriranjem Labanovih i Dalcrozeovih elemenata u baletnu izvedbu, kako je zabilježila kritika) donio novinu u potpunom čišćenju pozornice i jednostavnosti scenskog rješenja sastavljenog samo od neutralnih modro-sivih draperija (i kostima neutralnih tonova) te svjetlosnih dramaturških i ugođajnih rješenja (polutama, tama, trakovi svjetla) usklađenih s temom i glazbenom strukturom djela o pokajničkim i čistim dušama koje čekaju ulazak na nebo.¹⁷ Dio kritike očito manje sklon baletima ruskog repertoara, klasičnim iluzionističkim inscenacijama, pa i estetici Margarite Froman ili jednostavno željan modernijeg repertoara i primjene suvremenijih scenografsko-izvedbenih praksi, s oduševljenjem je pozdravio izvedbu Sibeliusova djela i koreografsko-pedagoški rad Teodora Vasiljeva u zagrebačkom ansamblu koji je protumačen i kao pomak od pantomimskih baletnih izvedbi prema aktualnijim plesnim trendovima.

U kasnijoj baletno-scenografskoj suradnji s Margaritom Froman na Lhotkinu *Đavlu* (1931.) Trepše se vratio uobičajenoj scenografskoj primjeni ukošenih bočnih kulisa koje usmjeravaju pogled prema izmjenjivom prospektu s oslikanim prizorom zadanog ambijenta u pozadini scene (ovdje: selo, most), s time da su u *Đavlu* dijagonalno usmjerene kulise dane kao modernije i jednostavnije ravne oslikane plohe koje su se mogle rotirati i tako osigurati tehnički brze promjene scena i unijeti dinamiku kao moment nadgradnje u oblikovanju scenskog prostora. U mnogim drugim scenografskim rješenjima nacionalnog opernog repertoara Trepše će se koristiti srodnim višeplošnim principom plastično oblikovanih prednjih kulisa koje naznačuju prostore radnje i izmjenjivog prospekta u pozadini scene, koji perspektivno usmjerava pogled i produbljuje pozornički prostor (usp. J. Konjović, 1962.), a srodan će princip nerijetko primjenjivati i Glumac¹⁸ i Babić.

17 O tom baletu zasad nisu pronađeni likovni materijali te se svi zaključci izvode na temelju kritičkih osvrti i zapisa.

18 Tridesetih godina u kazalištu kao scenograf i kostimograf na poziv Ljube Babića počinje djelovati i Sergije Glumac (1930. – 1937.), no njegovi su prinosi baletnoj scenografije razmjerno skromni s obzirom na to da je surađivao tek na dvije baletne predstave i to na samom početku svojeg kazališnog angažmana u Zagrebu (*Trorogi šešir* M. de Falle i *Priča o Honzi* O. Nedbala 1930.), a i nepoznanica su s obzirom na izostanak likovnih materijala o scenografijama (sačuvane su samo kostimografske skice za *Priču* o *Honzi*). Sačuvane kritičke opaske ipak daju naslutiti da se u baletnim rješenjima Glumac nastojao držati modernijih inscenacijskih principa i stilizacije scenskog prostora (možda i po uzoru na predstave s kojima se mogao susresti za vrijeme svojih boravaka u Berlinu i Parizu sredinom dvadesetih), posebice kad je riječ o prvoj predstavi, *Trorogom šeširu* (stilizirana scena, jednostavne i moderne linije i plohe, igra boje i rasvjete, ali i uporaba međuzastora i perspektivnog oslikavanja, stoji u prikazu L. Šafraneka-Kavića, 1930.), inače baletu iz repertoara Djagiljeve trupe koji je za praizvedbu likovno opremio sam Pablo Picasso. O scenografskom opusu S. Glumca vidi detaljnije u: Magaš Bilandžić, L. 2019.

IZDVOJENO MJESTO LJUBE BABIĆA

U golemom opusu Ljube Babića baletne su scenografije, rađene redom u suradnji s koreografkinjom Margaritom Froman, izrazito rijetke i malobrojne, ne spadaju

u tipičan djagiljevski baletni repertoar dominantan u hrvatskom međuraću i obično se ne ubrajaju među Babićeva najpoznatija i revolucionarna scenografska rješenja na temelju kojih je zaslužen ponio naziv oca moderne hrvatske scenografije – ta se pripisuju Babićevim ostvarenjima u dramskom repertoaru na predlošcima svjetskog dramskog klasika Williama Shakespearea i na djelima suvremenih hrvatskih autora kao što su Miroslav Krleža ili Milan Begović, mahom u suradnji s predvodnikom hrvatske međuratne režije Brankom Gavellom. No jedna Babićeva baletna scenografija, štoviše predstava u cjelini, zauzima izdvojeno mjesto i u povijesti hrvatske scenografije i u povijesti hrvatskog baleta. Riječ je, dakako, o *Sjena* (1923.), Babićevoj autorskoj predstavi koja je nastala na njegov poticaj, iz njegove ideje, prema njegovoj likovnoj, scenografskoj i kostimografskoj koncepciji i tekstualnom predlošku i koja je svojevrsan primjer njegova totalnog autorstva nad kazališnim činom koje je proizašlo iz slikarske vizije scenskog zbivanja kakvo će se u novije vrijeme podvoditi pod pojam vizualnog kazališta i u kojoj odlučnu ulogu igra dramaturgija slike, a ne riječi ili narativnog predloška. Naposljetku, i sama se režija djela izvorno trebala naći u Babićevim rukama, ali ju je na kraju supotpisao s redateljem koji mu je u vrijeme kad su *Sjene* napokon došle do pozornice, 1923., bio najčešći i kreativno najbliži suradnik i partner, Brankom Gavellom. Babićevo „fantastično prikazivanje” u dva dijela i šest slika osmišljeno je još za vrijeme Prvog svjetskog rata 1916. (Širola je glazbu skladao godinu dana kasnije, 1917.) i u sadržajnom smislu nosi tragove Babićeva tadašnjeg naslanjanja na likovne i društvene stavove grupe Medulić i umjetnika okupljenih oko I. Meštrovića.¹⁹ No neovisno o različitim ideološkim osnovama i implikacijama Babićevih *Sjena* i njegove interpretacije priče o Kraljeviću Marku, kojoj će jedni nalaziti korijene u južnoslavenskoj ideologiji, a drugi u hrvatskoj narodnoj poeziji ili čak u pojedinim elementima svjetske lektire, izvedbena modernost Babićevih *Sjena* očitovala se u prvom redu u autorskom konceptu povezivanja forme baleta i dramskog sadržaja te ravnopravnom udjelu svih sastavnica kazališnog izričaja s jakim uporištem u vizualnoj dramaturgiji slike oslonjenoj na govor posve pojednostavljeno oblikovane scene (jednostavni sivo-modri zastori, praktikabli, gola pozornica bez kulisa i dekoracija), kostima nadahnutih narodnom nošnjom, ali pročišćenih, likovno stiliziranih i dovedenih u simboličan sraz nacionalnog i orijentalnog, pantomime i pomno koreografiranog pokreta,

19 O nastanku, sadržaju, poticajima i recepciji *Sjena* vidi detaljnije u: Batušić, N. 2004.

igre svjetla u boji u suglasju s glazbom (jedan kritičar zapisao je da je svakom zvuku odgovarala njegova boja svjetla). U scenografskom pogledu Babićeva je igra svjetlosti i boja na jednostavnim zastorima i/ili pozadinskom platnu nadomještala uobičajenu scensku komparseriju dekorativnih, bogato oslikanih bočnih kulisa i izmjenjivih stražnjih prosepkata s detaljnim prikazima interijera ili perspektivnim prikazima eksterijera, mahom na tragu zahtjeva velikih reformatora europske scenografije Appije i Craiga koji su ideju nove scene gradili upravo na spomenutim elementima – očišćena scena, nekoliko simboličnih elemenata, svjetlo, praktikabli, zastori – u segmentima podsjećajući i na srodne eksperimente avangardnih umjetnika koji su u korist apstraktne igre svjetla i boja iz predstava eliminirali čak i živog izvođača. Osim odbacivanja oslikanog platna na sceni u korist svjetlosnih efekata i gole pozornice jedan od najprogresivnijih elemenata Babićeve scenografije bilo je i oblikovanje scena s pomoću projekcija sjena na pozadinskom zastoru (usnuli Marko s izravnom vizualnom asocijacijom na Klek, Marko i Nevjesta) postupkom kakvim su se u to doba koristili središnji pronositelji avangardnih strujanja u europskoj scenografiji i kazalištu uopće. Dramske i likovne efekte Babić je ostvarivao i odnosima korova žena (s neskrivenim referencama i na svoje rano slikarstvo) koje su uokvirivale prostor i davale osnovni poticaj radnji i koreografinim prizorima unutar tog scenskog i dramaturškog okvira, kao i interakcijom između izvođača na sceni i projekcija u pozadini, izmjenom simboličnih boja osvjetljenja za ocrtavanje osnovnih raspoloženja predstave (npr. zelena pozadina za Marka koji spava dok zemljom vlada tuđin i narod pati u sužanjstvu, dugine boje za oslobođenje Nevjeste od tuđinca, plava pozadina za vrijeme Markova sna usred zanesenosti Nevjestom...), te suodnosom jednostavne gole scene, raskošne kostimografske opreme (šare, uzorci, boje, linije) i tijela u pokretu. Čak i u unatoč mjestimice zaoštrenijih ideoloških tumačenja nesklonih vidovdanskoj mitologiji, i kritika i publika Babićeve su *Sjene* dočekale s oduševljenjem, prepoznajući u estetskom pogledu očit pomak k novim idejama o kazališnoj umjetnosti i mogućnostima scenskog prikazivanja. Izvedbu Babićevih *Sjena* stoga ponajprije valja gledati kao pokušaj iznalaženja novih načina scenskog izričaja zasnovanog na ravnopravnom prožimanju i amalgamu slike, svjetla, boje, pokreta, zvuka i glazbe, kao i traženja novih odnosa likovne i kazališne umjetnosti. U kontekstu onodobne hrvatske baletne scenografije odbacivanje bogato oslikanih kulisa i prosepkata te uporaba jednostavnih zastora, svjetla u boji, projekcija i praktikabala s tek pokojim simboličnim elementom (kandilo, ikona) bio je i Babićev posve radikalni i nedvosmislen otklon od estetike ruske scenografske škole i posve jasan i oštar zaokret prema modernim i avangardnim načinima poimanja i oblikovanja scenskog prostora kakve je Babić već intenzivno provodio i na

dramskoj sceni, a to se u prvom redu može svesti na negiranje scenografije kao plošne „šarene slike” i zalaganje za antimetrički scenski prostor koji pomno biranim i simboličnim trodimenzionalnim scenskim elementima, funkcionalnim udjelom scenske rasvjete te novim odnosima izvođača i scene likovno interpretira, posreduje i razvija temeljne postavke predstave.

Nakon po mnogočemu prevratničkih *Sjena* za koje je Nehajev napisao da utiru put i otkrivaju nove perspektive kazalištu²⁰, velikih pomaka u inscenaciji ili repertoarnim obilježjima hrvatskih baletnih predstava u njima bliskom smjeru nije bilo; možda im je, osim Sibeliusa, najbliža bila izvedba Papandopulova *Zlata* 1930., a sam se Babić još svega nekoliko puta vratio scenografijama baletnih predstava i to tek u tridesetima (Gluckov *Don Juan* 1930., *Nikotina* i *Mladost* V. Nováka 1936.), pri čemu je ipak najzanimljivija njegova duhovita inscenacija nacionalnog baleta Krešimira Baranovića *Imbrek z nosom* (1935.) u kojem je, u suglasju sa stiliziranom radnjom, likovima, seoskim miljeom, glazbom i koreografijom Baranovićeve djela te elementima humora i groteske, stilizirao elemente nošnje, folkloru i tipskih motiva hrvatskog sela i narodne umjetnosti te se istodobno poigrao s prepoznatljivim inscenacijskim konvencijama hrvatskih baletnih predstava. Scenografska rješenja radnji neophodnih seoskih eksterijera i interijera (Imbrekova kuća, Momkova kuća, Djevojčina kuća, seosko dvorište), kao i fantastičan prizor na nebu u kojem Imbrek susreće Sv. Petra, Majku Božju i anđele, načinjena su od efektnih kombinacija jednostavno, pa i naivno ilustrativno oslikanih bočnih i stražnjih kulisa s vratnim i prozorskim otvorima, prosepkata i dekorativnih portalnih umetaka na proscenijskom luku, kako je to uvriježeno u prethodnim izvedbama hrvatskih baleta (*Licitarско srce*, *Đavo i njegov šegrt*) te dinamiziranom uporabom plastičnih elemenata i duhovitim suodnosom naslikanih i trodimenzionalnih predmeta. Element stilizacije pojačan je oslikavanjem u efektnim kombinacijama i omjerima akromatske bijele i crne te crvene boje, s biranim zlatnim i srebrnim detaljima i naglascima koji su dodatno odmicali scenografiju i kostime od izravne preslike nacionalnog folkloru i primicali je, kako je zapisano u jednom osvrtu, iskustvu „najraskošnijih pariških i filmskih revija”, posve komplementarnom stilizaciji scenskog pokreta te unošenju elemenata kazališne revije u koreografiju²¹. U članku „Kako ‘stiliziraju’ hrvatskog seljaka” scena i kostimi potaknuli su i raspravu o dopustivosti na ovaj način idealiziranih ili groteskiziranih modaliteta scenografsko-kostimografskog te baletnog, dramskog, kazališnog i uop-

45

MARTINA PETRANOVIĆ

²⁰ Nehajev, Milutin. 1923. Književnost i umjetnost. *Sjene*. *Jutarnji list* br. 4247. Zagreb. 7.

²¹ Šafranek-Kavić, Lujo. 1935. *Imbrek z nosom*. *Jutarnji list* br. 8258. Zagreb. 18.

će umjetničkog prikazivanja života hrvatskog sela²². Premda je *Imbrek* zamišljen i kao svojevrsna dopuna *Licitariskog srca* s kojim zajednički oblikuje tzv. zagorski baletni diptih, načelne razlike u scenografskim pristupima u razgovoru povodom prazničke izvedbe *Imbreka* možda je najbolje sažeo sam skladatelj naglasivši da je *Vankino Srce* bilo folklorističko, a Babićev *Imbrek* potpuno stiliziran²³. Babićev kazališni pristup *Imbreku*, prikladan suštinskoj impostaciji djela, posebice je zanimljiv kad znamo da će se Babić u vlastitim teorijskim razradama koncepta tzv. našeg izraza (posebice u knjizi *Boja i sklad* iz 1943.) suprotstaviti srodnoj vrsti uljepšavanja i stilizacije folklornog naslijeđa kao podlozi za razvoj nacionalnog likovnog izraza i izgradnju nacionalnog kulturnog identiteta.

MARGARITA FROMAN I BALETNA SCENOGRAFIJA – SUSRETI I (RAZ) MIMOILAŽENJE

Govoriti o povezanosti Margarite Froman i baletne scenografije isprva se može činiti proizvoljnim, ako ne i sasvim neutemeljenim, no njezin ulazak u hrvatski kazališni život nije bio posve bez traga ni u vizualnom segmentu oblikovanja kazališne predstave u međuraću; i u njezinu poticanju izvedbi djagiljevskog baletnog repertoara koji je sa sobom nosio i svojstvenu likovnu, scenografsko-kostimografsku estetiku, i u poticanju stvaranja nacionalnog baletnog repertoara kroz koji je na kazališnu scenu provučeno i naslijeđe nacionalnog folklor, bilo u izvornijoj, bilo u stiliziranoj inačici, neovisno o smjerovima i stupnjevima stilizacije kojoj su različiti scenografi (Babić, Vanka) podvrgnuli folklorne oblike, motive, uzorke, šare i/ili paletu, nadahnjujući se bilo samim usmjerenjem glazbene partiture i libreta bilo raspoloživim aktualnim likovnim stilovima (secesija, *art déco*, kubizam, realizam...), bilo tradicionalnim ili modernim scenografskim leksikom.

Dva su temeljna usmjerenja obilježila dostignuća hrvatske međuratne baletne scenografije, ono oslonjeno na tradicionalni kolorizam i ornamentikom obilježen ruski inscenatorski stil, i ono oslonjeno na modernije principe kakve su još početkom 20. stoljeća zagovarali Appia i Craig, a osnovu čijeg su izražajnog vokabulara činili plastični arhitektonski elementi, praktikabli i stube, zastori i paravani, projekcije, svjetlo, prazna scena.

Zbog repertoara koji je dijelom diktirala i Margarita Froman i afiniteta glavnih baletnih scenografa (P. Froman) prevladala je, posebice u dvadesetima, estetika ruske scenografske škole atraktivnih šarenih slika čije su osnovne inscenacijske

komponente bili prospekt, kulisa, umetnuti portal i sl., što je možda bio svojevrsni korak unatrag u odnosu na aktualna kretanja i istraživanja u tadašnjoj europskoj scenografiji, ali je za hrvatsko kazalište bio i iskorak prema dotad neviđenoj stilsko-dramaturškoj usklađenosti baletnog djela i njegove scenske slike, novom likovnom registru i vokabularu te vizualnoj atraktivnosti i uopće visokoj produkcijskoj razini baletnih predstava. Dakako, hrvatski su scenografi i u baletnim predstavama ponudili više sretnih i spretnih iskoraka u drugim smjerovima, primjerice, Uljanišćev, mjestimice Trepše (u partnerstvu sa Strozijem i Vasiljevom), posebice prema kraju dvadesetih, upućeni na modernije principe odbacivanja iluzionistički oslikanog plošnog dekora u korist funkcionalizma pročišćene trodimenzionalne scene i svjetlosne dramaturgije. Tu je najveći iskorak ponudio upravo glavni reformator hrvatske međuratne scenografije Ljubo Babić, i na razini scenografije i na razini koncepta cijele predstave već na početku desetljeća dominacije ruskih baleta na hrvatskoj sceni (*Sjene*). U tridesetima se polako počinje osjećati istrošenost djagiljevskoga modela i pod vodstvom Krešimira Baranovića kao ravnatelja Opere ojačava zamah nacionalnog baleta i opere koji se u likovnoj komponenti okreće preradama nacionalnog folklor, ali unutar tradicionalnog inscenatorskog vokabulara. Općenito gledano, reforma međuratne hrvatske scenografije kao preduvjet za uspostavu moderne scenografske umjetnosti oblikovala se u prvom redu na dramskom repertoaru i u partnerskom djelovanju scenografa i redatelja, s tek ponekim, ali i nezamarnim iskorakom u baletu koji će, zajedno s operom, tek u pedesetima biti područje i nositelj nove scenografske revolucije u hrvatskom kazalištu.

LITERATURA

- Bagarić, Marina. 2001. Elementi modernoga ruskog slikarstva u scenografijama Pavla Fromana. *Književna smotra*. Zagreb. 21–28.
- Batušić, Nikola. 1978. *Povijest hrvatskog kazališta*. Školska knjiga. Zagreb.
- Batušić, Nikola. 2004. *Sjene – fantastična igra Ljube Babića i Božidara Širole. Dani Hvarskog kazališta. Hrvatska književnost i kazalište i avangarda dvadesetih godina 20. stoljeća*, knj. 30. HAZU, Književni krug. Zagreb, Split. 197–211.
- *Godišnjak Narodnog kazališta u Zagrebu za sezone 1914/1915—1924/1925*. 1926. Ur. Benešić, Julije. Izdanje Kazališne zaklade. Zagreb.
- Bowl, John E. 1987. Stage Design and the Ballets Russes. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, god. 5. 28–45.
- Brockett, Oscar G.; Mitchell, Margaret; Hardberger, Linda. 2010. *Modernism. Making the Scene. A History of Stage Design and Technology in Europe and the United States*. Tobin Theatre Arts Fund. San Antonio.

²² Grgošević, Zlatko. 1935. Narodno kazalište. Kako 'stiliziraju' hrvatskog seljaka. *Obzor* br. 17. Zagreb. 1–2.

²³ Baranović, Krešimir. 1935. Novi balet Krešimira Baranovića. *Komedija* br. 1. Zagreb. 1.



◀
Šeherezada, HNK
Zagreb, 1922.; Foto
Tonka; Fototeka MKZ
HAZU

45
MARTINA PETRANOVIĆ

- Caddy, Davinia. 2012. *The Ballets Russes and Beyond: Music and Dance in Belle-Époque Paris*. Cambridge University Press. Cambridge.
- *The Ballet Russes and its World*. 1999. Ur. Garafola, Lynn; Van Norman Baer, Nancy. Yale University Press. New Haven, London.
- Ingles, Elisabeth. 2007. *Bakst*. Sirrocco. London.
- *125 godina profesionalnog baleta u Hrvatskoj*. 2002. Ur. Kastl, Sonja; Martinčević, Jagoda. HDPBU. Zagreb.
- Kavur, Josip. 1960. Balet Hrvatskog narodnog kazališta od osnutka do danas. *HNK: Zbornik o stogodišnjici (1860. – 1960.)*. Naprijed. Zagreb. 207–211.
- Kochno, Boris. 1971. *Diaghilev and the Ballets Russes*. Allen Lane The Penguin Press. London.
- Konjović, Jovan. 1962. *Boja i oblik u scenskom prostoru (Stopedeset godina scenografije u Zagrebu 1784. – 1941.)*, *Rad JAZU*, knj. 326. JAZU. Zagreb.
- Kovačević, Krešimir. 1960. Operno i baletno stvaralaštvo u Hrvatskoj. *HNK. Zbornik o stogodišnjici (1860. – 1960.)*. Naprijed. Zagreb. 196–206.
- Kovačić, Đurđa. 1991. *Prisutnost i odjeci ruske scenografije na zagrebačkoj glazbenoj sceni 1918. – 1940.* Institut za povijest umjetnosti. Zagreb.
- Laver, James. 1951. *Drama: Its costume and decor*. The Studio Publications. London.
- Lederer, Ana. 2004. Hrvatska scenografija u dvadesetim godinama prošloga stoljeća (nacrt). *Dani Hvarskog kazališta. Hrvatska književnost i kazalište i avangarda dvadesetih godina 20. stoljeća*, knj. 30. HAZU, Književni krug. Zagreb, Split.
- Lederer, Ana. 2007. Avangardne tendencije u hrvatskom kazalištu. *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti*. Galerija Klovićevi dvori. Zagreb.
- Lederer, Ana. 2011a. Art déco i hrvatsko kazalište. *Art déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata*. Ur. Galić, Anđelka; Gašparović, Miroslav. Muzej za umjetnost i obrt. Zagreb.
- Lederer, Ana. 2011b. Hrvatska scenografija – sto godina umjetničke raznolikosti. *Sto godina hrvatske scenografije i kostimografije 1909. – 2009*. Bakal, Ivan; Lederer, Ana; Petranović, Martina. ULUPUH. Zagreb. 22–43.
- Lederer, Ana. 2011c. Jaki otisak na kazališnoj sceni. *Strast i bunt – Ekspresionizam u Hrvatskoj*. Ur. Maković, Zvonko. Galerija Klovićevi dvori. Zagreb.
- Ruski emigranti u Hrvatskoj između dva rata: rubovi, memorija. 2006. Ur. Lukšić, Irena. Hrvatsko filološko društvo. Zagreb.
- Magaš Bilandžić, Lovorka. 2019. *Sergije Glumac: grafika, grafički dizajn, scenografija*. DPUH. Zagreb.
- Morrison, Simon. 2013. Debussy's Toy Stories. *The Journal of Musicology*, god. 30, br. 3. 424–459.
- Rischbieter, Henning. 1969. Introduction. *Art and the Stage in the 20th Century. Painters and Sculptors Work for the Theatre*. Ur. Rischbieter, Henning. New York Graphic Society, Ltd. Greenwich, Connecticut.
- Šafranek-Kavić, Lujo. 1930. Hrvatsko narodno kazalište. *Trorogi šešir*. *Obzor*, god. 71, br. 258. Zagreb. 3.

Ballet and Set Design in the Interwar Period

45

MARTINA PETRANOVIĆ

Writing a review of a 1931 performance of *The Nutcracker*, Boris Papandopulo broached the subject of the historical development of Croatian ballet art, and in that context he could not avoid Margarita Froman and her role in the reorganisation of the Zagreb ballet and the acquaintance of the Zagreb audience with the achievements and 'sensation' of Diaghilev's company Ballets Russes in the early 1920s. Highlighting the performances of *Petrushka*, *The Polovtsian Dances* and a certain Croatian reflex to the heritage of Russian ballet, as well as Froman's renaissance of the Zagreb ballet company, Baranović's *The Gingerbread Heart*, Papandopulo concluded – "We were all awed by the immense whirlwind and chaos of colours, rhythm and movement" – succinctly describing not only his personal impressions and the impressions of the Zagreb audience, but also the central poetic guideline of Ballets Russes, whose reform of ballet art in the early 20th century leaned on the concept of almost synaesthetic connection between music, movement and image, laying the foundations to the study of ballet set design in the interwar period, to which Margarita Froman gave an extensive contribution in terms of repertory, followed consequently by an impulse in the field of staging and set design.

The largest part of ballet productions in the interwar period was designed by Pavel Froman. His body of work mainly consist of works from the Ballets Russes repertory and in them he achieved some of his most interesting accomplishments (*Scheherazade*, *Petrushka*, *The Firebird*), largely creatively following up on or directly taking or re-evaluating Bakst's solutions, the poetics and aesthetic of the Russian set design school, or Russian painting. For Croatian ballet set design this meant making set and costumes based on a principle of

aesthetically unified interpretation of a chosen repertory title, intense colour scheme, ornaments and decors, interplay of music, movement and visuality, and connection between stage image, storyline and the essential atmosphere of the original, but mostly on the traditional design of flat, two-dimensional stage elements such as opulently and lavishly painted (lateral) flats, backdrops, curtains, decorative proscenium arches and false/inserted proscenium, or lateral or ceiling drapes to shape the desired scene, with occasional introduction of sculptural elements, all serving to portray the ambience and/or evoking the atmosphere in which the ballet action takes place. Painting the scene, which Froman as a rule did himself, most often maintained the illusionist-mimetic key of illustrating details of indoor or outdoor spaces, regardless of the chosen type of artistic style (Art Deco etc.), and less frequently in the direction of simplified stage elements and their reduction to achieve antimimetic or metaphoric impression of the stage space.

The list of works of another Russian set designer in Zagreb, Vasily Ulyanishchev, contains only five ballets, and the selection includes both the titles from the Ballets Russes programme, such as *Tamara* (1923), based on Bakst, and from Rolf de Maré's Swedish Ballet (Ballets Suédois) programme, such as *Toy Box* (1927), based on the original concepts of the illustrator and set designer André Hellé. However, one of his most elaborate set designs was the Polish version of *Faust*, *Pan Twardowski* (1925). Ulyanishchev fostered a more expressed detachment from the staging traditions of Russian ballet, characterised more by approaching the stage as a three-dimensional space and not a background image, with a desire to offer the performer more options for moving. He advocated for a multi-level three-dimensional stage with sculptural



elements in the space in which the performers could move, entering into an interaction with the space, as well as a vertical structure of the stage on several levels on which the dancers could also be functionally arranged. He closed up the back parts of the stage with painted backdrops, neutral curtains or a screen for a shadow and light effect, or plastic architectural elements. He understood the stage as both the setting where the action takes place, and as a symbolical space condensing the atmosphere or the essence of the staged work, and he was also prone to simplified and reductive stage solutions, with only a few symbolic signals of ambience or atmosphere. In all of his ballet designs, a skilful dramaturgical and poetic use of light was crucial.

Froman's collaboration with Baranović resulted in the first great national ballet *The Gingerbread Heart* (1924), with the set designed by Maksimilijan Vanka, a painter known for his visual and exploratory inclinations to national folklore and themes close to this particular ballet. Vanka took the stage decoratively, painting it as a canvas and resorting to the classic design elements like painted lateral and back flats, painted backdrops and false proscenium painted with suitable motifs, additionally framing the action. He found a solution for the surreal and dreamlike central scene of gingerbread hearts brought to life in additional theatricalisation of the scene and double framing of the scene with inserted false proscenium. A visual illustration of the ballet theme was enhanced with a specially made curtain with the motif of a large gingerbread heart which came down between scenes, underlining the subject of the piece and the atmosphere of a folk festival, also concealing the change of scenery. By fusing his own painting motifs, Croatian rural ethnographic heritage and the tra-

dition of the Russian set design school, Vanka established a close visual connection with the stage and content premises of Baranović's libretto, the musical atmosphere and Froman's choreography, making it a role model for the future staging attempts of similar national ballets.

Marijan Trepše was one of the most fruitful interwar set designers, but with a strikingly small number of ballet sets. The ones on which he collaborated with Margarita Froman were usually more traditional (relying on lateral flats and interchangeable backdrops, with accentuated colours), whilst the sets he designed for other choreographers (T. Vasiliev) or directors (T. Strozzi), from a somewhat more modern repertory, stand out as breakthroughs both in ballet set design and in Trepše's body of work. For example, the sets for Prokofiev's *Chout* were a playful combination of grotesquely postured and stylised painted surfaces and sculptural elements, with an increased possibility of interaction between the stage and the performers, as well as mutually complementing painted characters and living dancers/mimes in costumes, followed by an expressed atmospheric set design comment (slanted points of view, grotesque drawings and motifs, an imbalance between the painted characters and living dancers...) and a visual copy of the original atmosphere in terms of content and music. Unlike many of Trepše's concepts in the style of the Russian school, such as *The Firebird*, the production of Jean Sibelius's ballet *At the Castle Gate* was in terms of set design as well (parallel with the choreographic quest for integrating Laban's and Dalcroze's elements into a ballet performance) a novelty in the complete clearing up of the stage and the simplicity of the concept, consisting only of neutral blue-grey drapes (and costumes of neutral hues) and dramaturgical and

▲
Chout, CNT Zagreb,
1927.; Foto Tonka;
Fototeka MKZ HAZU

atmospheric solutions in light design (semi-darkness, darkness, light beams), in line with the subject and the musical structure of the piece.

In the immense oeuvre of Ljubo Babić, ballet set designs were few and far between, but one of them takes a special spot in the history of Croatian set design and the history of Croatian ballet – *Shadows* (1923), made at Babić's initiative, based on Babić's idea, according to Babić's visual, set design and costume design concepts and text, also an example of Babić's total authorship over a theatrical act, stemming from the painterly vision of the scene, in which the decisive role is played by the dramaturgy of image and not word or a narrative model. In terms of set design, Babić's light and colour play on simple curtains and/or background canvas replaced the usual elements of decorative, richly painted lateral flats and exchangeable backdrops with detailed depictions of indoor spaces or perspectives of outdoor spaces. Except the elimination of a painted screen on the stage in the favour of light effects and a barren stage with only a few symbolic elements,

one of the most progressive elements of Babić's set design was shaping the scenes with shadow projections on the back curtain. The performance of Babić's *Shadows* should first of all be regarded as an attempt at finding new ways to found a stage expression on an equal interplay between image, light, colour, movement, sound and music, as well as seeking new connection between visual and stage art. After *Shadows*, Babić returned to ballet set design only in the thirties, with his most interesting achievement being the witty staging of Krešimir Baranović's national ballet *Imbrek with a Nose* (1935), in which, in harmony with the stylised storyline, characters, rural ambience, music and choreography of Baranović's work, as well as elements of humour and grotesque, he stylised elements of the national costume, folklore and typical motifs of the Croatian rural areas and folk art, playing at the same time with the typical stage conventions of Croatian ballets.

Margarita Froman's penetration into the Croatian theatrical life also left a trace in the visual segment of the stage design in the interwar period, both in her stimulation of Diaghilev's

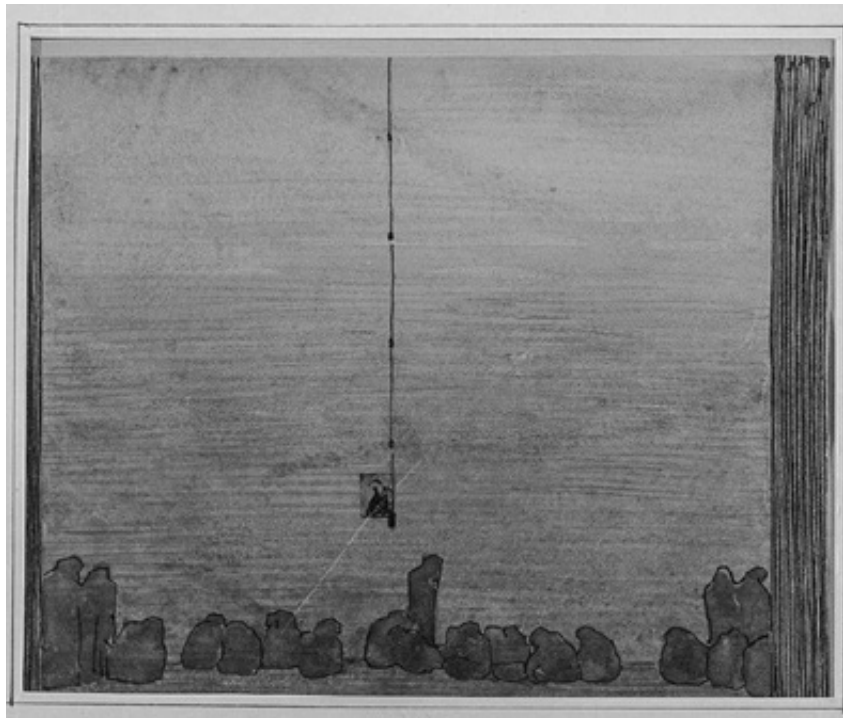
45

MARTINA PETRANOVIĆ



repertory, which had a specific visual, set and costume design aesthetic, and in the stimulation of forming a national ballet repertory which brought the national folklore heritage on the theatre stage, either in the original or in the stylised version, regardless of the directions and degrees of stylisation to which different set designers (Babić, Vanka) subjected folklore forms, motifs, patterns, lines, palettes, inspired by either the sheet music and libretto, or by the available current visual style (Art Nouveau, Art Deco, Cubism, Realism etc.), or by the traditional or modern set design vocabulary.

The Russian set design school aesthetic, with colourful pictures whose basic stage components were backdrops, flats, false proscenium etc. was in a way a step back in relation to the current trends and explorations in European set design of the time, but it represented a breakthrough in Croatian theatre compared to the so far unseen stylistic and dramaturgical harmony of a ballet work and its stage image, towards a new visual registry and vocabulary and visual attraction, as well as high production level of ballet productions in the first place. Naturally, Croatian set designers in ballet productions offered more good and skilful breakthroughs in other directions, for instance, Ulyanishchev, occasionally Trepše (in association with Strozzi and Vassilev), especially towards the late twenties, relying on the modern principles of reform which required an elimination of illusionism and two-dimensional painted décor in favour of functionalism of an empty three-dimensional stage and light dramaturgy according to the more modern principles of reform, advocated by Appia and Craig at the turn of the century. The largest breakthrough in that respect was made by the chief reformer of Croatian interwar set design, Ljubo Babić, both on the level of set design and on the level of concept of the entire production at the very beginning of the decade dominated by Russian ballets on Croatian stages (*Shadows*). The thirties gradually brought a downfall of Diaghilev's model and the rise of the national ballet which, in visual terms, relied on adaptations of national folklore, but within the traditional stage vocabulary. Generally speaking, the reform of Croatian interwar set design as a prerequisite for the establishment of modern set design art gained form primarily in drama and in collaborations between set designers and directors, with only a few but visible breakthroughs in ballet. Only in the fifties, together with opera, ballet would become a field and a torchbearer of new set design revolution in Croatian theatre.



◀ *Shadows*, CNT Zagreb, 1923.; Foto Tonka; Fototeka MKZ HAZU

▲ Babić's scene design for *Shadows*; 1923.; Fototeka MKZ HAZU

Trepše's scene design for *The Devil and his Apprentice*, 1931.; Fototeka MKZ HAZU





DOMAĆI
UMJETNIČKI
FILM

ZASTAVA

SCENARIO: JOŽA HORVAT — REŽIJA: BRANKO MARJANOVIĆ,
SNIMATELJ: NIKOLA TANHOFFER — MUZIKA: MILO CIPRA
U GLAVNIM ULOGAMA: SONJA KASTL, MARIJAN LOVRIĆ, JOŽA GREGORIN, ANTUN NALIS

Margarita Froman i film *Zastava* (1949.)

46

DANIEL RAFAELIĆ

O uratku „Zastava”, filmu Branka Marjanovića iz 1949., iznimno se rijetko pisalo.¹ U svoje je vrijeme politički primljen vrlo uspješno, publika je bila donekle zainteresirana (ipak se radilo o sedmom jugoslavenskom, a drugom hrvatskom poslijeratnom filmu), kritika je bila zadovoljna, no socrealistička jezgra i ovojnica često su odbijale kasnije malobrojne istraživače domaće filmske povijesti u potrazi za kvalitetnim umjetničkim valerima ideološki uokvirane kinematografije. Zbog toga je i „Zastava” ostala više kao relikv (političke) prošlosti nego klasik domaće kinematografije.

Scenarij Josipa Horvata izvorno je, prema sjećanjima Sonje Kastl, trebao prikazivati priču baletana HNK-a u narodno-oslobodilačkoj borbi. Njega je trebao glumiti baletan i borac Kalničkog partizanskog odreda Franjo Horvat, međutim ideja je promijenjena zbog stanovitih nelagoda režima izazvanih prikazom plešućeg partizana.² Sad se radilo o balerini koja, zgađena nasiljem i orgijastičnim ponašanjem „endehaškog” režima, odlazi u partizane s ciljem da zauvijek napusti „buržusku umjetnost”.³ Drugovi joj, međutim, to ne dopuštaju te ona s njima ponovno stasa kao plesačica – ovaj puta inspirirana narodnim preokupacijama i borbom.

Nama je, za tu priliku, najzanimljiviji podatak da je kao koreograf na filmu angažirana Margarita Froman koja je, prema pisanju Nenada Polimca, imala velike rezerve prema angažma-

nu Sonje Kastl s obzirom na to da potonja nije bila primabalerina.⁴ Zanimljivo, upravo će o finalu samog filma, plesnoj točki, biti najviše govora kad god će se pisati o filmu.⁵

„Zastava” sadržava ukupno pet plesnih točaka. Prva, ujedno i uvodna, prikazuje tipični kazališni „baletni divertisman”, koji glavna glumica Sonja Kastl⁶ u liku Marije opisuje kao „božanski glupo – kao uvijek!”. Čitava je sekvenca snimljena iz proscenija, kroz kulise, pa tako u mizanscenski zanimljivom, dubinskom kadru vidimo i zbivanja na pozornici, kao i prepuno gledalište. Balerine u pratnji klasične glazbe upravo završavaju svoju plesnu točku.

Drugi je primjer još izravniji. Služi kao metafora koja kontrapunktom pokazuje kako se na pozornici događaju površne i nevažne stvari, dok se „vani” ljudi ubijaju. Tako nakon odvođenja uznika na strijeljanje i njihova umornog marša vidimo lepršave balerine kako odjevene u „trenkovske uniforme” marširaju pozornicom dok zbor pjeva. „Ja to više ne mogu izdržati! Sve je to laž... napudrana lica, maske...”, zaključuje Marija. Nakon njezina psihičkog sloma, balerine započinju ples na Strausovu *Tritsch-tratsch polku*, u kojoj Marija pleše posve nezainteresirano, i time upada u oči ustaškom bojniku Vuksanu (Antun Nalis). Njihov susret pogledima te njezino klonuće praćeno je gotovo disonantnim rastavljanjem Straussove polke, kao i intenzivnim montažnim kolažom baletnog nastupa.⁷

Plakat Ede Murtića,
Muzej grada Zagreba

1 Skromnu bibliografiju donosi Volk, P. 1986. *Istorija jugoslovenskog filma*. Institut za film Ljubljana: IRO Partizanska knjiga. Beograd. 152–153.

2 Podatak je Sonja Kastl prepričala Mladenu Mordeju Vučkoviću, a o meni.

3 Mordej Vučković, M.; Schopf, D. 2007. *Sonja Kastl – plesati znači živjeti*. Zaposlena d.o.o. Zagreb. 19–20.

4 Polimac, N. 3. 2005. Igrani film: Branko Marjanović (Treća (ipak) sreća). *Vijenac*, br. 287.

5 Škrabalo, I. 1984. *Između publike i države: povijest hrvatske kinematografije 1896-1980*. Znanje. Zagreb. 138–140.

6 Ožegović, N. 6. 11. 2007. Dani slave kraljice zagrebačkog Baleta. *Nacional*, br. 625.

7 Krelja, P.; Turković, H.; Zečević, S. 2008. Intervju s Radojkom Tanhofer. *Hrvatski filmski ljetopis* 54. 12–14.

U trećoj pojavi plesa u filmu vidimo Mariju kako se priključuje partizanskom kolu, pleše s partizanima na zvuk harmonika te im zatim pojašnjava svoj prijašnji život balerine: „Sve je ono bilo lažno i bez vrijednosti. A što bih sada plesala? Ne znam.”

Apoteoza njezina plesnog života u partizanima dolazi nakon što joj drugovi poklone nošnju i čizmice kako bi plesala samo za njih. Tad kreće plesna sekvenca izravno inspirirana ruskim narodnim plesovima u kojoj Sonja Kastl pleše najprije uz zvuke harmonike da bi se zatim, kao zanimljiva metafora, u *soundtracku* pojavio i čitav simfonijski orkestar. Skladatelj Milo Cipra ovdje, dakle, kreće od osnovnog zvuka i ritma harmonike, da bi vrlo brzo sve skupa „digao” na višu umjetničku razinu. Time film zapravo pokazuje svojevrsni paradoks. Scenaristički se lik Marije odmiče od „lažne” umjetnosti baleta i germanske „lake” glazbe Straussa, da bi njezino plesno finale bilo vezano najprije za rudimentarni zvuk harmonike i fragment ruskog (slavenskog, sovjetskog) narodnog plesa te se ponovno simfonijski uzdigao na nekadašnje postavke. Otklon je, dakle, samo bio politički i simbolizira novu mladu Jugoslaviju koja se odmakla od germanskog svijeta (kojeg je u ratu pobijedila), te se predala u ruke slavenskog svijeta. Nova je komunistička umjetnička paradigma tako otklonila Beč i Berlin, a prigrlila Moskvu i Petrograd, i to glazbenu baštinu dva grada iz carskog, a ne Staljinova vremena. Taj filmski motiv možda najviše svjedoči o politički napetom vremenu 1949., godine nakon Rezolucije Informbiroa i raskida Tito – Staljin.

Tijekom priprema borbe za Kalnik „Zastava” prikazuje i salonske plesove (koji bi trebali simbolizirati orgijastičnost i degeneričnost gradskog društva u NDH-u). Njemački šlageri sviraju na gramofonu dok se ustaški časnici grle i raskalašeno plešu s djevojkama.

Napokon, samo finale ujedno je i plesni sažetak čitavog filma. Tu je, kao izvorno koreografirana za film, do izražaja maksimalno došla koreografija Margarite Froman. Sonja Kastl u pripijenoj dugoj haljini modernim plesom evocira ključne momente filma. Takav bi kraj u svakom pogledu mogao biti slavljen kao umjetnički trijumf modernizma, međutim tu mogućnost guši doslovnost prenošenja protekle radnje u plesne pokrete. Mariji se na pozornici tako pridružuju ratne drugarice koje s njom nose (simulirane) puške, a zatim i pucaju iz njih da bi u najneuvjerljivije koreografiranom trenutku bacale čak i (simulirane) bombe. U posljednjoj se sceni svi okupljaju na scenografskom povišenju, gdje Marija razvije zastavu koja vijori na vjetru te time zatvara film.

Takav trijumf filmskog socrealizma donio je ekipi filma veliku političku naklonost režima, ali i izravnu financijsku korist. Svi su, naime, bili nagrađeni novčanom nagradom Vlade NR Hrvatske za svoj doprinos filmu „Zastava” u iznosu od 40 000 dinara (Josip Horvat, Branko Marjanović, Nikola Tanhofer, Milo Cipra), preko 30 000 dinara (Sonja Kastl) i 15

000 dinara (Margareta Froman), pa sve do 10 000 dinara (Radnja Tanhofer).⁸

Zanimljivo je da je filmska publika scene s dvogodišnjeg snimanja filma mogla vidjeti tek 1955., kad je Branko Bauer snimio film „Deset godina Jadran filma”, u koji su bili ukomponirani i kadrovi sa snimanja filma „Zastava”: „Veličina narodnooslobodilačke borbe fascinirala je i naše mlade filmske radnike. U *Zastavi*, drugom našem igranom filmu, prikazana je uzbudljivo, vještim filmskim jezikom, partizanska bitka za Kalnik. Tvorcima ovog filma, režiser Marjanović, snimatelj Tanhofer i ostali suradnici morali su se boriti s velikim zaprekama da bi s oskudnim tehničkim pomagalima postigli takvu filmsku kvalitetu kakva se od njih tražila i kakvu su oni golemim naporima i ostvarili.”⁹

Sredinom rujna 1949. film je dobio cenzurni „prolaz” i publika je mogla nahrupiti u kina.¹⁰ Ono što ju je dočekalo u izlozima kina bilo je vrlo dojmljivo. Osim plakata, koji je oslikao Edo Murtić, a na kojem je bila Sonja Kastl s razapetom zastavom,¹¹ film su reklamirale i za tu prigodu izrađene reklamne fotografije.¹² Kako je to bio film koji je kao glavnu ideju imao obračun s „buržoaskom kulturom”, reklamirao se fotografijama na kojima Sonja Kastl pleše u kolu s partizanima. Bilo je to sasvim u skladu sa spomenutim ideološkim polazištem, međutim, nalazila se tu i reklamna fotografija koja je prikazivala onaj uvodni „baletni divertisman”. On je sad trebao privući u kino publiku kojoj takav „buržoaski” izgled filma nije bio stran, dapače. Bila je to publika (ona nešto starija) koja je odgojena na predratnim američkim mjuziklima te njemačkim predratnim, ali i ratnim filmskim vodviljima i operetama (ona nešto mlađa).¹³ Ona je, unatoč ideologiji, itekako znala što je balet i kazalište u najopćenitijem smislu na filmu. Upravo je tu publiku spomenuta fotografija vabila u kino. Još jedan, dakle, propagandni paradoks koji je prekrilo vrijeme.

„Zastava” je u svakom slučaju spadala u poslijeratne filmske početke i time je još uvijek držala interes publike i kritike.¹⁴ Ipak, njezin scenarističko-koreografski socrealistički sadržaj vrlo će brzo postati zastarjelom, i onda i danas. No, bez obzira na to, „Zastava” nam ostaje kao filmsko svjedočanstvo jednog vremena koje je jezik jedne umjetnosti željelo poništiti jezikom

⁸ Boglić, M. 1988. *Film kao sudbina: kronika*. Nakladni zavod Matice hrvatske. Zagreb. 30–31.

⁹ Film se čuva u Hrvatskoj kinoteci, a objavljen je na DVD izdanju filma „Ne okreći se sine”.

¹⁰ *Filmografija jugoslovenskog igranog filma 1945–1980*. Ur. Obradović, B. Institut za film. Beograd. 6.

¹¹ Plakat se čuva u Muzeju grada Zagreba.

¹² Fotografije se čuvaju u Hrvatskoj kinoteci.

¹³ Vidi npr.: Rafaelić, D. Zima 2015./16. An der blauen Adria. Politik und Folklore in der deutsch-jugoslawischen Koproduktion Die Korallenprinzessin (1937). *Filmbblatt* 58/59. 68–81

¹⁴ Kirigin, J. 1950. *Film u svijetu i kod nas*. Prosvjeta. Zagreb. 60.



46

DANIEL RAFAELIĆ

druge. To se, srećom, nije dogodilo. Jer nije se ni moglo dogoditi. Stoga sam posebno zahvalan Sonji Kastl što je sa mnom, prilikom jednog kratkog susreta u Vili Basariček, podijelila svoja sjećanja na rad u filmu „Zastava“:

– Bila sam grozna u filmu, jel' tako?

Ne! Bili ste divni! Pa vaša pojava spašava film od kompletnog užasa...

– Kako to mislite?

– Pa kad na kraju bacate bombe na pozornici... tako ih lijepo bacate.

(smijeh)

– Jel' vi to mene zafrkavate?

(smijeh)

– Ne. Samo vam govorim da ste predstavljali struku u vrijeme kad su struka i stručnost ustuknuli pred politikom.

– Izvukli ste se!



Margarita Froman and the Film *The Flag* (1949)

96

DANIEL RAFAELIĆ

Extremely little has been written about Branko Marjanović's 1949 film *The Flag*.¹ In its time it was received politically very successfully, audience were to a certain degree interested (after all, it was the seventh Yugoslav and second Croatian post-war film), critics were pleased, but the socialist-realist core and membrane often later rejected the few researchers of Croatian film history in search of good artistic values in the ideologically coloured cinema. For all these reasons *The Flag* remained more of a relic of a (political) past than a classic of Croatian cinema.

Josip Horvat's script originally, according to Sonja Kastl's memories, was supposed to portray the story of a ballet dancer in the Croatian National Theatre in the People's Liberation Movement. He was supposed to be played by the ballet dancer and fighter with the Kalnik Partisan Division Franjo Horvat, however the idea was changed over a certain discomfort the regime had regarding a dancing partisan². Now it was a ballerina who, astonished by the violence and orgiastic behaviour of the Independent State of Croatia regime, joined the partisans with the aim of abandoning her "bourgeois art" forever³. However, her comrades would not allow that and with them she resurrects as a dancer – this time inspired by national preoccupations and fight.

For this occasion, to us the most important information is that Margarita Froman was hired as a choreographer on the

film and, according to Nenad Polimac, she was extremely wary of Sonja Kastl since she was not a principal dancer⁴. Interestingly, whenever the film would be mentioned, the finale, the dance number, would be most frequently discussed⁵.

The Flag contains a total of five dance numbers. The first, also the introductory, is a typical 'ballet divertissement', starring Sonja Kastl⁶ as Marija, which she describes as "divinely stupid – as always!" The entire sequence was filmed from the stage, through the props, so in a dramaturgically interesting deep shot we see the events on the stage, as well as the filled auditorium. The ballet dancers, accompanied by classical music, are just ending their dance number.

The second example is even more direct. It serves as a metaphor demonstrating with a counterpoint the superficial and banal stage events, as opposed to people killing each other 'outside'. After the prisoners are taken to be shot and their fatigued march, we see fluttering ballerinas dressed in 'Trenk-like uniforms' marching across the stage while the choir is singing. "I can't take this anymore! It's all a lie... the powdered faces, the masks..." Marija concludes. After her mental breakdown, the dancers begin dancing to Strauss's *Tritsch-tratsch Polka*, which Marija dances completely disinterestedly and draws the attention of the *ustashe* major Vuksan (Antun Nalis). Their look into each other's eyes and her lassitude is accompanied by an

¹ A modest bibliography is present in P. Volk. *Istorija jugoslovenskog filma*. Ljubljana Institute of Cinema: IRO Belgrade: Partizanska knjiga. 152-153.

² Sonja Kastl told this to Mladen Mordej Vučković and he told me.

³ M. Mordej Vučković, D. Schopf. *Sonja Kastl – plesati znači živjeti*. (Zagreb: Zaposlena d.o.o., 2007). 19–20.

⁴ N. Polimac. "Igrani film: Branko Marjanović (Treća (ipak) sreća)." *Vijenac* no. 287 (Zagreb, 2005).

⁵ I. Škrabalo. *Između publike i države: povijest hrvatske kinematografije 1896-1980*. (Zagreb: Znanje, 1984). 138–140.

⁶ N. Ožegović. "Dani slave kraljice zagrebačkog Baleta". *Nacional* no. 625. November 2007.



almost dissonant dissolution of Strauss's polka, as well as an intense editing collage of the ballet performance⁷.

In the third appearance of dance in the film we see Marija joining the partisan circle dance, dancing with the partisans to the sound of the accordions and then describing her former life as a ballet dancer: "It was all false and worthless. And what would I dance now? I have no idea."

The apotheosis of her dance life among the partisans comes after her comrades give her a national costume and a pair of boots to dance just for them. A dance sequence directly inspired by Russian folk dances follows, in which Sonja Kastl first dances to the accordion and later, as an interesting metaphor, an entire symphonic orchestra appears in the soundtrack. Composer Milo Cipra here starts from the basic sound and rhythm of the accordion and very quickly 'lifts' it all to a higher artistic level. That way the film in fact points to a certain par-

adox. Script-wise, the character of Marija moves away from the 'false' art of ballet and Strauss's Germanic 'easy' music, relating her dance finale first to the rudimentary sound of the accordion and a fragment of Russian (Slavic, Soviet) folk dance, raising it again symphonically to its former settings. Detachment was, therefore, only political and symbolised the brave new Yugoslavia which moved away from the Germanic world (which it defeated in the war) and surrendered itself to the hands of the Slavic world. The new communist artistic paradigm rejected Vienna and Berlin and embraced Moscow and Petrograd, and the musical heritage from the imperial, not from Stalin's time, no less. This cinematic motif is perhaps the best witness to the politically tense 1949, the year of the Informbiro Resolution and the Tito-Stalin split.

During the preparations for the Kalnik battle, *The Flag* depicted salon dances as well (which were supposed to symbolise orgiastic and degenerate bourgeois society in the Independent State of Croatia). German schlagers were playing on a turntable while the *ustashe* officers held each other and

⁷ P. Krelja, H. Turković; S. Zečević. An interview with Radojka Tanhofer. *Hrvatski filmski ljetopis* 54. (2008) 12–14.

96

DANIEL RAFAELIĆ

wantonly danced with girls. Finally, the finale itself was a dance summary of the entire film. Margarita Froman's choreography, originally made for the film, here came to a full bloom. Sonja Kastl in a body-conscious long dress evokes the key moments in the film with modern dance. Such an ending could in any case be celebrated as an artistic triumph of modernism, however, this possibility is thwarted by the literality of translating past actions into dance movements. On stage Marija is joined by war comrades which carry (simulated) guns with her and then shoot them, to even drop (simulated) bombs at one point, in the least plausibly choreographed moment. In the final scene they all gather at an elevated point in the set, where Marija flies the flag which flutters in the wind, making it a closing scene of the film.

Such triumph of cinematic socialist realism brought the film crew great sympathies of the regime, as well as direct financial benefit. Everyone won the People's Republic of Croatia cash prize for their contribution in *The Flag*, amounting to from 40 000 dinars (Josip Horvat, Branko Marjanović, Nikola Tanhofer, Milo Cipra), to 30 000 dinars (Sonja Kastl) and 15 000 dinars (Margareta Froman), to 10 000 dinars (Radojka Tanhofer)⁸.

Interestingly, the audience was allowed to see the scenes from the two-year set only in 1955, when Branko Bauer made his film *Ten Years of Jadran Film*, which included shots from the making of *The Flag*: "The immensity of People's Liberation Movement fascinated our emerging filmmakers. In *The Flag*, our second live action film, the partisan battle of Kalnik was portrayed excitingly, with a skilful cinematic language. The makers of this film, director Marjanović, cinematographer Tanhofer and other fellow filmmakers had to tackle enormous obstacles to achieve the cinematic quality required of them, with such modest technical tools, which they accomplished thanks to tremendous effort."⁹

In mid-September 1949, the film was approved by censors and the audience could flock to the cinemas¹⁰. What it could see in the lobby-cards was indeed impressive. Apart from the poster, painted by Edo Murtić and featuring Sonja Kastl with a spread-out flag¹¹, the film was advertised by photographs made especially for that occasion¹². Since this was a film whose red thread was a showdown with the 'bourgeois culture', it was advertised with photos of Sonja Kastl in a circle dance with

partisans. This was entirely in line with the mentioned ideological starting point, however, there was also the advertising photograph depicting the introductory 'ballet divertissement'. Now it was supposed to attract audiences, not unfamiliar with such 'bourgeois' appearance of the film – quite the contrary, to the cinemas. This was the audience (somewhat older) raised on pre-war American musicals and German pre-war and wartime vaudeville films and operettas (somewhat younger)¹³. Despite ideology, they indeed knew what ballet and theatre were in the most general sense on the screen. It was this audience that the said photograph attracted to the cinemas. Another propaganda paradox overgrown by time.

The Flag, all things considered, belongs to the first post-war filmmaking steps and as such still kept both the audience's and the critics' interest¹⁴. Still, its script and choreographic social realism content would soon become obsolete, both then and now. Regardless of the fact, *The Flag* remains a screen testimony of a time which wanted to annul the language of one art with another. Luckily, that didn't happen. Because it couldn't happen. For that reason, I'm very grateful to Sonja Kastl for sharing her memories of making *The Flag* during a brief encounter at Villa Basariček:

- I was awful in that film, right?
- No, you were wonderful! Your appearance saved the film from utter disaster...
- What do you mean?
- At the end, when you throw bombs on stage... you throw them so beautifully. (laughter)
- Are you kidding me? (laughter)
- No. I'm just saying you represented the profession at a time when professions and professionalism took a back seat to politics.
- That was a close call!

⁸ M. Boglić. *Film kao sudbina: kronika*. (Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske 1988). 30–31.

⁹ The film is kept at the Croatian Cinematheque and it was published on a DVD edition of the film *Ne okreći se sine*.

¹⁰ B. Obradović (ed.), *Filmografija jugoslovenskog igranog filma 1945-1980*. (Belgrade: Institut za film). 6.

¹¹ The poster is kept at the City of Zagreb Museum.

¹² The photographs are kept at the Croatian Cinematheque.

¹³ See e.g. D. Rafaelić, D. Zima, "An der blauen Adria. Politik und Folklore in der deutsch-jugoslawischen Koproduktion Die Korallenprinzessin". *Filmblatt* 58/59. (2015/16). 60.

¹⁴ J. Kirigin, *Film u svijetu i kod nas*. (Zagreb: Prosvjeta, 1950). 60.





Kroz ostavštinu Margarite Froman



ANDREJ BARBANOV

U skladu s izrekom da su svi ruski pisci poslije Gogolja, izašli ispod njegove „kabanice”, možemo slobodno reći da sve što je poslije godine 1921. vrijedilo u zagrebačkom baletu izraslo iz svilenih papučica Margarete Froman

Pavao Cindrić u tekstu „Preporod svilenih papučica” povodom 65. godišnjice dolaska Fromanovih¹

Kad rekonstruiramo nečije živote, umjetničko djelovanje ili oboje, postoje neki dijelovi koji pršte zanimljivostima, uzbuđenjem, pa i raznim pikanterijama, a potom često dolazi neko manje dinamično razdoblje, koje se spomene samo usput jer ostali materijal vapi za tim da ga se obradi.

Mene je zapalo upravo to umjetnički manje dinamično i javnosti pretežno neatraktivno razdoblje života velike umjetnice Margarite Froman, dio života zanimljiv zasigurno istraživačima, plesnim povjesničarima, štovateljima njezina doprinosa u formiranju zagrebačkog Baleta i pokojem studentu kojem će tekstovi sa Simpozija biti jedan novi otkriveni svijet, osobito u svjetlu slabog vrednovanja djela umjetnice u kazalištu u kojem je ostavila neizbrisiv trag i zacrtala smjer razvoja baleta.

Susret s američkim baletnim umjetnikom Josephom Albanom otvorio mi je spektar novih spoznaja o životu Fromanove u SAD-u, i to iz prve ruke: s poštovanjem, ljubavlju i zahvalnosti, upravo onako kako se treba sjećati ljudi koji su nam puno značili i usmjerili naše karijere. Albano je sa svojim učenikom Ericom Carnesom potegao iz SAD-a kako bi posjetio Zagreb i osjetio duh mjesta u kojem je radila njegova obožavana pedagoginja, mjesta o kojem mu je pričala s toliko emocija i sjete.

¹ Tekst u rukopisu; izvor: Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, HAZU

Iz tog poznanstva nastao je intervju objavljen na Plesnoj sceni *Posljednji učenik Margarite Froman*², pribavljanje skenirane ostavštine koju je Olga Froman nakon smrti svoje sestre donirala Sveučilištu u Connecticutu te plodna komunikacija i razmjena materijala s američkom povjesničarkom Susan Hood, koja je otišla još dalje u rekonstrukciji života braće Maksimilijana i Valentina, s naglaskom na mlađem bratu.

Iako je tema bila prezentiranje posljednje umjetničke postaje naše umjetnice, ostavština donirana spomenutom fakultetu tražila je složeniju obradu teme jer je pri odlasku iz Zagreba Fromanova mogla ponijeti samo manji dio svojih materijalnih uspomena, vjerojatno njoj najvažnijih i najdražih, nešto od čega se nije željela odvojiti: od fotografija s Mordkinom, fotografija iz suradnje s Ballets Russes, londonskog gostovanja s HNK-om u Zagrebu i još ponekih programa do priloga sestre Olge: nekrologa i prepiske s Library & Museum of the Performing Arts (The New York Public Library at Lincoln center) o nabavi kopije filma *Aziade*³ u kojem je M. Froman tumačila glavnu žensku ulogu.

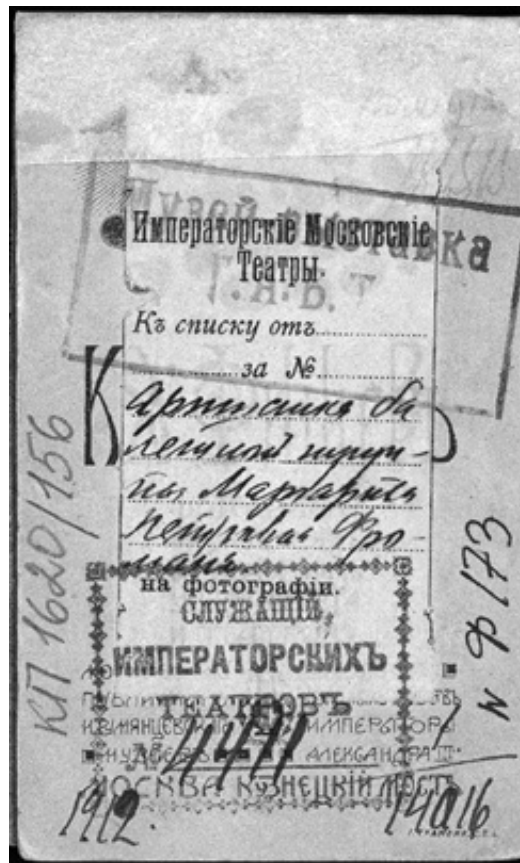
Margarita Froman počela je svoju karijeru u Boljsoj teatru, a o tom razdoblju svjedoči njezina iskaznica iz 1912. i skica kostima Brajlovskog⁴ robinje za balet *Le Corsaire*, jedini materijal koji sam dobio iz arhiva Boljsoj teatra u Moskvi. Gostovala je i s trupom Djagiljeva na eurpskoj turneji 1914. i na američkoj turneji 1916., gdje su joj partneri bili Nižinski i Gavrilov, a u zvijezde s kojima je plesala na turnejama ubrajaju se Fokin

² <https://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=1813>

³ M. Froman snimila je više filmova, a sačuvan je samo *Aziade*.

⁴ Leonid Mihajlovič Brailovski (Harkov, 1867. – Rim, 1937.), ruski arhitekt, slikar, scenograf i kostimograf.

⁴ Brajlovski skica, kostim robinje u *Le Corsaire*, privatna arhiva



► kazališna iskaznica
Margarite Froman,
1912.; privatna arhiva

i Fokina, Mordkin, Pavlova, Karsavina i drugi. Opis nastupa u njujorškom Metropolitanu te njezine impresije mogu se pročitati u intervjuu u časopisu Hartford Courant Magazine⁵, koji je dala kad je došla raditi kao pedagoginja na plesni odjel konzervatorija u Hartfordu.

Godine 1921. s bratom Maksimilijanom i sestrom Olgom dolazi u Zagreb, a uskoro im se pridružuje i brat Pavel⁶, koji je do smrti radio u centralnom hrvatskom kazalištu kao scenograf i slikar-izvođač. Na kraju dolazi i najmlađi brat Valentin. O njezinu radu u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu i drugim gradovima bivših država pretežno je sve poznato, pa se u nastavku ovog teksta neću više baviti njezinim izvanrednim doprinosom hrvatskoj kulturi. Ovdje bih samo naveo njezine koreografije *Orašara* te baletnih dijelova u operama *Sadko* (1935.) i *La Gioconda* (1938.) u milanskoj La Scali. Njezin je *Orašar* bio na repertoaru La Scale od veljače 1938. do 1956.

O razlogu njezina odlaska iz Zagreba postoji više teorija, no iako su one interpretacija pouzdanih svjedoka vremena,

ovdje se njima neću baviti jer ne raspožem pisanim dokumentima kojima bi se neka od tih teorija mogla potkrijepiti.

U tekstu priloženom njezinim uspomenu sa Sveučilišta u Connecticutu piše da je sa sestrom Olgom stigla u SAD 1957.⁷ Ideja je bila da s bratom Maksimilijanom, koji je već ranije došao u SAD te pedagoški djelovao, vodi školu The Froman Professional Ballet School u New Londonu u Connecticutu, no ta suradnja nije drugo trajala i Fromanova je preselila u Willimantic, gdje je osnovala vlastiti studio. Te posljednje godine umjetničkog djelovanja bile su obilježene radom na vodećim obrazovnim institucijama u Connecticutu i u vlastitu studiju uz vjernu pijanističku pratnju sestre Olge. Iako, prema sjećanjima Josepha Albana, njezin život u SAD-u nije bio lagan, odluka o ostanku bila je čvrsta. U intervjuu u novinama Hartford Times 1962. izjavila je: „Nema više putovanja. Smjestila sam se u Connecticutu. Ovdje želim ostati.”⁸ Tako je i bilo. Preminula je 24. ožujka 1970. u bolnici u Bostonu od posljedica pada.

⁵ Famed Russian ballerina joins local Faculty. 20. 9. 1959. *Hartford Courant Magazine*.

⁶ <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=6438>. Flego, Višnja.

⁷ Taj podatak nije točan jer je otputovala za SAD 1955., što potvrđuje i njezin intervju u časopisu *Hartford Courant Magazine* iz 1959. u kojem navodi da je u SAD stigla prije četiri godine.

⁸ *Find American Interest in Ballet Encouraging*. 21. 12. 1962. *Hartford Times*.



47

ANDREJ BARBANOV

◀
Margareta Froman,
Vizije noći, 1921.;
Foto Tonka, Arhiva M.
Mordeja i D. Schopfa

Through Margarita Froman's Legacy



ANDREJ BARBANOV

In line with the saying that all the Russian writers after Gogol came from underneath his 'overcoat', one could say that everything of any value after 1921 in Zagreb's ballet sprang from the silk ballet shoes of Margareta Froman.

Pavao Cindrić in the text "Preporod svilenih papučica" ("A Revival of Silk Ballet Shoes"), ahead of the 65th anniversary of the Fromans' arrival¹

In an attempt to reconstruct someone's life, artistic achievement or both, there are parts teeming with interesting details, excitement, even different saucy tidbits, followed often by a less dramatic period only casually mentioned because the rest of the material yearns to be analysed.

I was dealt with precisely this, artistically less dynamic and to the public less attractive period in life of the great artist Margarita Froman, a part of her life definitely interesting to researchers, dance historian, fans of her contribution to the formation of the Zagreb Ballet and a few students who might find the symposium essays a newly discovered world, especially in the light of the poor evaluation of the work by this artist in the theatre where she left an indelible mark and set the evolutionary course of the company.

Meeting the American ballet artist Joseph Albano opened a whole spectrum of new information about Froman's life in the US, first hand: with respect, love and gratitude, just like people who meant a lot to us and laid the foundations of our careers should be remembered. Albano and his student Eric Carnes came from the USA to Zagreb, to pay a visit and feel

the atmosphere of the place where his beloved pedagogue worked, the place she told him about with so many emotions and melancholia. This acquaintance resulted in an interview published on Plesna scena, *Posljednji učenik Margarite Froman (The Last Student of Margarita Froman)*², collecting scanned legacy Olga Froman donated after the death of her sister to the University of Connecticut, and fruitful communication and exchange of materials with the American researcher Susan Hood, who went even further in the reconstruction of lives of Maximilian and Valentin, with a focus on the younger brother.

Although the subject was to present the final artistic leg of our artist's journey, the legacy donated to the university required a more complex approach to the topic, since Froman could, when she was leaving Zagreb, take only a smaller part of her material memories, probably her most important and dearest ones, something she didn't want to separate from: from her photographs with Mordkin, photographs of her collaboration with Ballets Russes, CNT's visit to London and other programmes, to her sister Olga's contributions: the eulogy and the correspondence with the Library and Museum of the Performing Arts (The New York Public Library at Lincoln Centre) about getting a copy of the film *Aziade*³ in which M. Froman starred in the leading female role.

Margarita Froman started her career at Bolshoi Theatre, as testified by her card from 1912 (attachment) and Brailovsky's⁴ sketch for a slave girl's costume for the ballet *Le Corsaire*, the

¹ A manuscript, source: Department of History Of Croatian Theatre, Croatian Academy of Sciences and Arts.

² <https://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=1813>.

³ M. Froman made several films, but only *Aziade* was preserved.

⁴ Leonid Mikhailovich Brailovsky (Kharkiv, 1867 – Rome, 1937), Russian architect, painter, set and costume designer.

only materials I got from the archives of Moscow's Bolshoi Theatre. With Diaghilev's company she went on a tour across Europe in 1914 and America in 1916, with Nijinsky and Gavrilo as partners, and the stars she dances with include Fokin and Fokina, Mordkin, Pavlova (attachment *La Spectre de la Rose* and *La Sylphide*), Karsavina and others. A description of her performance at the Metropolitan in New York and her impressions could be read in an interview in *Hartford Courant Magazine*⁵, which she gave when she came to work as a pedagogue at the department of dance of the Hartford conservatory.

In 1921 with her brother Maximilian and sister Olga she arrived in Zagreb, and they are soon joined by their brother Pavel⁶, who worked until his death at the main Croatian theatre as a set designer and painter-contractor. Finally the youngest brother Valentin joined them.

Pretty much everything is known about her work at the Croatian National Theatre in Zagreb and other cities of the former state, so in continuation of this text I will not dwell on her immense contribution to Croatian culture. I should only mention her choreographies of *The Nutcracker* and ballet parts in the operas *Sadko* (1935) and *La Gioconda* (1938) at La Scala in Milan (attachment La Scala o, 1, 3). Her *The Nutcracker* was performed at La Scala from February 1938 to 1956.

There are several theories regarding her leaving Zagreb, but although they are an interpretation of reliable witnesses of time, I will not analyse them because I do not have written documents that might corroborate any of the theories.

In a text attached to her memories from the University of Connecticut it says that she arrived in the States with her sister Olga in 1957⁷. The idea was to manage The Froman Professional Ballet School in New London, Connecticut with her brother Maximilian, but this collaboration didn't last and Froman moved to Willimantic, where she founded her own studio. The final years of her artistic activity were marked by working at the leading educational institutions in Connecticut and her own studio, with faithful piano accompaniment from her sister Olga. Although, as Joseph Albano remembers, her life in the States was not easy, the decision to stay was firm. In an interview for *Hartford Times* in 1962 she said: "No more travelling. I settled in Connecticut. Here is where I want to stay."⁸ And so it happened. She died on 24 March 1970 in a hospital in Boston after a fall.

⁵ *Famed Russian ballerina joins local Faculty*. 20 September 1959. *Hartford Courant Magazine*.

⁶ <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=6438>. Višnja Flego.

⁷ This detail is not accurate because she left for the States in 1955, as confirmed by her interview in *Hartford Courant Magazine* from 1959, where she says she came to the US four years ago.

⁸ *Find American Interest in Ballet Encouraging*. 21 December 1962. *Hartford Times*.



▲
Margareta Froman;
Foto Tonka; Arhiva M.
Mordeja i D. Schopfa

Povijest zagrebačkog baleta iz arhiva Zvonimira Podkovca

Balet (ore) bosih nogu...

Mladen Grčević snimio je fotografiju na samoj premijeri simfonijske meditacije Jakova Gotovca *Orači*, 1. siječnja 1944. Baletna večer imala je još dva dijela: Baranovićevo *Licitarско srce* i Borodinov *Polovječki logor*. Prva glazbena izvedba *Orača* bila je 1. listopada 1937. sa Zagrebačkom filharmonijom, a dirigirao je Baranović.



Balet je doživio samo četrnaest izvedbi. Scenograf je bio Žedrinski, a koreograf Margarita Froman, koja tada još vodi zagrebački balet. Zanimljivo je spomenuti da Fromanica prvi put u Zagrebu plesače ostavlja bosih nogu. Kako je scena bila već stara i istrošena, za *Orače* je prekrivena teškom ceradom da bi se izbjeglo ozljeđivanje (*špranje!*).

Grupa plesača slijeva nadesno: Zubčić, Panian, Lhotka, Venier, Kavur (solo), Beović, Nikolić, Tajzl i Podkovac.

Grupa plesačica: Afrić, Segnan, Vaić, Ilić, Ryneš, Belošević, Posavec, Zečić i Orlova (solo).

Gotovac sam objašnjava svoju ideju: »Od ranog jutra, kad bič pe

prvi put zvizne, orači trudno oru. Podnevno zvono pozove ih na kratki odmor zaslađen pjesmom, da zatim opet nastave oranjem najviših napona snage — dok ih noć utruđene ne zovne na počinak. Nije li ljudski život, odmah nakon prvog životnog krika, neprekidno, mukotrpno oranje, samo katkad olakšano kratkom srećom, da onda opet započne napor životnog oranja, dok umorne orače ne pozove smrt na vječni počinak...«

Orači se opet pojavljuju na sceni HNK tridesetak godina poslije, u koreografiji zagrebačkoga plesača Zvonimira Reljića (31. svibnja 1972) i daju se šesnaest puta.

Zvonimir Podkovac

► „Balet (ore) bosih nogu“, *Vijenac* 204-205, 27. prosinca 2001.



Iz arhiva Zvonimira Podkovca

Bakanal

Prva koreografija M. Froman u Zagrebu 22. travnja 1921. u 220. izvedbi Gounodovog *Fausta*

Grupa zagrebačkih balerina u kostimima iz *Bakanala* u *Faustu*, u koreografiji Margarite Froman. Sjede s lijeva na desno: Paula Hudi, Mila Segnan, Zlata Lanović i Pećnik Ivka. Stoje s lijeva na desno: Zora Vuršl, Tanja Sidorova, Štefa Weitzer, Dezi Namur, Olga Pastuhova, Mici Gubenšek i Olga Orlova.

Dvije od tih mladih zagrebačkih balerina na slici, tragično su nestale u kratkom vremenu. Prva, Mici Gubenšek koja je već sedam godina plesala u zagrebačkom Baletu, završila je svoj mladenački život popivši 5 gr veronala, iz nesretne ljubavi spram jednog doktora,

koji ju je napustio i otišao u Split gdje se ženi. Ostao je samo jedan novinski članak u *Novostima* 1928. koji opisuje zadnji dan zdvojne i očajne Mici i njezina pisamca gazdarici i kolegicama u kojima moli da joj oprost.

Drugačija ali ništa manje tragična je sudbina Zore Vuršl. Mlada balerina prihvatila je laskav poziv za sjajnu turneju neke nepoznate osobe u inostranstvu. U početku se javljala majci, ali odjednom je sve prestalo i ona je nestala. Bilo je to 1927. Tisak je pisao o cjelom slučaju i komentirao lakovjernost i naivno vjerovanje mladih lijepih djevojaka u razna obećanja ugodnog života.

Margarita Froman u ostavštini Zvonimira Podkovca u Državnom arhivu u Slavonskom Brodu

48

GORDANA SLANČEK

Osobni arhivski fond Zvonimira Podkovca stigao je u Državni arhiv u Slavonskom Brodu 2011.¹ Arhivsko gradivo koje se odnosi na Margaritu Froman nalazi se u jednoj arhivskoj kutiji. To su, osim njegova rukopisa „Teze o zagrebačkom baletu”, većinom pisma, novinski članci o gostovanjima njezine grupe, bilješke Z. Podkovca vezane za biografiju M. Froman, originalne fotografije i preslike fotografija, plakati te popis rječnika i enciklopedija u kojima se spominje njezino ime.

ZVONIMIR PODKOVAC — Zvonimir Podkovic (na plakatima i programima češće Potkovic) rođen je 2. ožujka 1926. u Brodu na Savi. Baletom se počeo baviti u Zagrebu 1943², a od 1953. do 1973. pleše u Parizu, gdje je od 1976. do 1986. radio u Nacionalnom muzeju moderne umjetnosti Georges Pompidou. Usto je vrijedno sakupljao građu za povijesti hrvatskog baleta, a uspostavivši korespondenciju s Mijom Čorak Slavenskom prikupio je i respektabilnu građu o njoj koja se sad, kao i njegov rukopis o prvih 50 godina baleta u Hrvatskom narodnom kazalištu, isto nalazi u brodskom Arhivu. Tako se nakon gotovo šest desetljeća Podkovic „vratio” u rodni Brod na velika vrata, i to kao plesni umjetnik zavidne karijere koji je svoj grad i rodni grad svjetske baletne dive Mije Čorak Slavenske upisao u kartu

povijesti hrvatskog baleta, a ovu će temu biti teško izučavati bez uvida u arhivsko gradivo koje je darovao Brodu.³

Državni arhiv u Slavonskom Brodu otvorio je 21. veljače 2013. izložbu pod nazivom „Zvonimir Podkovic, baletni umjetnik, istraživač i publicist”, koju je priredio ravnatelj mr. sc. Ivan Medved. Na otvorenju izložbe plesna povjesničarka Maja Đurinović istaknula je da se radi o jednom od najboljih poznavatelja hrvatskog baleta, nepomirljivom polemičaru i revnom kritičaru površnog iznošenja podataka iz tog područja.

MARGARITA FROMAN — Podkovic se susreo s Margaritom Froman ubrzo po angažmanu u HNK-u u Zagrebu⁴. U razdoblju od 1944. do 1953. pleše u njezinim starijim baletima: *Šeherezada*, *Orači*, *Polovječki logor*, *Licitarsko srce*; a bio je i Benvoglio u njezinu poznatom baletu *Romeo i Julija* (1948.). Poslije je godinama prikupljao podatke o Margariti Froman, prepisivao i kopirao članke iz novina i časopisa, u zagrebačkim arhivima i knjižnicama, raspitivao se među ruskim plesačima u Parizu, dopisivao s kolegama i prijateljima. Jedno takvo pismo bilo je i ono upućeno tenoru zagrebačke Opere Zlatku Širu 20. ožujka 1984., iz kojeg je razvidan istraživački interes i stav:

„Poštovani gosp. Šir!

Već poduže vremena radim na sakupljanju dokumentacije i svjedočanstva kolega za jednu opširnu biografiju rada i

¹ Ugovor o darivanju sklopljen 24. studenoga 2011. između Državnog arhiva u Slavonskom Brodu i g. Zvonimira Podkovca, koji danas živi u Calasu, na jugu Francuske.

² Podkovic je samo jednom zaplesao u rodnom gradu; 7. lipnja 1952. na baletnoj večeri prvaka zagrebačkog HNK-a, no tad nitko nije prepoznao da se radi o našem sugrađaninu.

³ Izvor: <http://www.dasb.hr/index.php/izlozbe-slavonski-brod/322-otvorena-izlozba-o-baletnom-umjetniku-zvonimiru-podkovcu> (pristupljeno 2. prosinca 2020.)

⁴ Angažiran je kao član baletnog zbora HNK-a 1945. te od 1948 do 1953.

stvaranja Margarite FROMAN. Ona ulazi u sastav moje teze 'PRVIH 50 godina baleta u HNK-u'. Ona zauzima veliko mjesto u razvoju našeg teatra i kao takvoj želio bih čim više ... pisati o njoj..."

Odgovor gospodina Šira, kao i dijelove korespondencije s drugim poznanicima Margarite Froman, Podkovac je objavio u svojem značajnom prilogu zborniku Ruski emigranti u Hrvatskoj između dva rata⁵, u tekstu pod naslovom „Iz povijesti zagrebačkog baleta (Ruska baletna emigracija na sceni Hrvatskog narodnog kazališta)”.

„...U odnosu s pram pjevača pri režiji bila je prava dama energična ali otmjena i dosljedna u radu. – Jaka umjetnička ličnost, rođeni teatarski čovjek, svoje je režijske koncepcije proučavala i znala u tančine – i konsekvantno ih primjenjivala. Bila je pravi veliki majstor svog zanata tj. režije a da o baletu gdje je bila vrhunski umjetnik, pedagog i koreograf ne govorim. – Sa mnom se nije dopisivala osim s nekim krugom svojih istinskih prijatelja. –

Ja sam imao sreću da mi režira operu 'Soročinski sajam' od Musorgskog gdje je bila i koreograf, te operetu 'Plava mazurka' od Lehara koju je režirala i koreografirala.

U režiji je izbjegavala svaku stereotipnost, unosila je svojim neiscrpnim talentom mnogo novih momenata pa je uspjela izvan svake šablone ostvariti zrele i uvijek jako interesantne umjetničke kreacije..."

Za potrebe ovog izdanja u cijelosti posvećenog Margariti Froman iz Podkovečeva opusa izdvajamo i prenosimo njegov popis plesnih gostovanja Fromanove s manjom grupom plesača po Europi⁶ te dijelove nekoliko zanimljivih osvrtava koje je prepisao Podkovac, a pripremila Gordana Slančak. Riječ je o citatima koji nisu predstavljeni u ostalim radovima sa skupa, ali potkrepljuju mnoge teme upletene u životopis ove baletne umjetnice.⁷

„Gostovanja Margarite Froman s malim grupama po Europi

Radeći stalno u zagrebačkom kazalištu, Margarita je često odlazila s malim grupama. Partneri su bili njena braća Maks ili Valentin; u nekoliko europskih država i davali su plesne večeri u obliku *divertismana*. U potrazi za programima tih nastupa,

⁵ Podkovac, Zvonimir. 2006. Iz povijesti zagrebačkog baleta; ruska baletna emigracija na sceni Hrvatskog narodnog kazališta. *Ruski emigranti u Hrvatskoj između dva rata*. Ur. Lukšić, Irena. Hrvatsko filološko društvo. Zagreb.

⁶ Ibid.

⁷ Op. ur.

od nekih ustanova sam dobio podatke, dok mi neke državne arhive (Sofija, Budimpešta, Poljska) nisu odgovorile niti nakon više pismenih traženja.

1921. Češka – Narodni Divadlo u Pragu; Margarita i Maks Froman, Olga Orlova, Julija Bekefi, Ana Redel, Natalija Miklaševska, Krigher Viktorina i tri češke balerine iz Divadla. Nastupile su 6 večeri, program je obuhvaćao oko 24 raznih plesova. Iste godine gostuju također u Beogradu.

1923. Gostuju u Češkoj i Budimpešti,

1925. Margarita i Maks Froman u trupi Ane Pavlove na turnejama po Njemačkoj, Nizozemskoj i Austriji (Intervju u Pravdi 16.3.1941.)

1926. Švicarska, Zürich, Gradsko kazalište, daju 4 večeri (14-18.7.); Margarita, Maks i Valentin Froman i Olga Orlova.

Poljska: Krakov, Lodz, Varšava i Vilno (13.-18.11.); Margarita i Valentin Froman i sestre Zora i Radmila Marković.

1930. Amsterdam i Rotterdam

1934. Na poziv direktora Folies Bergère Dervala, Margarita Froman dva mjeseca koreografira u reviji *Femmes en folie*, počev od klasičnih plesova, pa do girlsa i groteske. Balet je imao grupu od 32 engleske girls, 24 njemačke balerine, 32 plesača i boysa, 14 francuskih plesača i 16 manekena. Trebalo je postaviti i uvježbati oko četrdeset solističkih i ansambl plesova najrazličitijih stilova.

1935. Bugarska, Sofija (19.-21. 04.); Margarita i Maks Froman, Olga Orlova, Zlata Lanović, Đurđa Fučkar, Vera Jedlička, Kazimir Kokić. Daju programe od 40 plesova. Margarita i Maks koreografiju balet u operi *Sadko*.

1938. Nakon uspjeha sa režijom opere *Sadko*, još veći uspjeh kritike i publike postiže koreografijom *Ščelkunščik*, po prvi puta izvedenog u Scali. Nakon toga direkcija Scale angažira Margaritu da postavi balet u operi *Gioconda*.

1942. Beč, u gradskoj Operi (današnja Volksopera) koreografira plesove u *Veselim ženama Windsorskim* i *Vilu lutaka*.

1943. Gostuje kao koreograf u Bratislavi.⁸

IZ NOVINSKIH KRITIKA — Zürich, Gradsko kazalište, Ruski balet, 19. 7. 1926. (prijevod Ivo Podkovac)

„U Gradskom kazalištu, čiji se redovi u parketu sve više prorjeđuju (lože se već odavno prazne) predstavila se prošlog tjedna ruska plesna grupa u kojoj je glavna plesačica Margarita Froman, prijašnja primabalerina carskog moskovskog teatra, kao i njezin brat Maks Froman. Njihova tehnika spada posve u staru školu. Ovaj par koji se ritmički i elastičnošću tijela izvanredno dopunjuje, pleše akademski u

⁸ HR-DASB-422: Osobni arhivski fond Podkovac Zvonimir, baletni plesač i publicist, inv. br. 6, bilješka Z. Podkovca

smislu carističke Rusije. Ništa od produhovljenosti plesa niti umijeća izraza duše, nego samo jedini, ali temeljiti učinak snage i gracije. Vrhovi nožnih prstiju i skočni zglobovi – ova dva faktora su domet oblikovanja ovih ruskih gostiju, a u vještini vladanja dahom su majstori. Svladavanje teže je najviši cilj, snaga mišića upravljena je prema gore, akrobatika i estetska udova potpuno se prožimaju. To se najljepše obistinilo u plesnom duetu Margarite i Maksa Fromana, dok kod Olge Orlove i Valentina Fromana ova mješavina primitivnosti i plesne svijesti izgleda modernim utjecajem već nešto razvodnjena. Program gostiju plesača nije bio samo ruski, nego je pokazao spretnost navedenih umjetnika da tumače njemačku, francusku i nordijsku muziku po želji u narodnom smislu. Pri tome je i pantomimi dano široko polje, po našem mišljenju i preširoko, pogotovo što se ovaj pojam ne ubraja u specifične oznake staroruske baletne škole. Izvan diskusije je draž negdašnjeg sjaja balerina u solo izvedbama Margarite Froman, voditeljice ovog ansambla, koja je dala svoje najbolje u gavoti Gossec-a i u neizbježnom umirućem labudu Saint-Saens-a. Osim toga izvanredni učinak su imala humoristička plesna ostvarenja norveške scene ljutnje (Grieg), izvorno ruski trepak trio (Čajkovski) i divni ples lutaka Ljadova 'Tabatiere' koji su izvodili Margarita i Maks Froman. Prateći orkestar skupljen s brda s dola koji je vodio Aleksandar Šajher ostavio je mnogo toga nedorečenog.⁹

Kritika dr. Pavla Markovca u dnevnim novinama Riječ br. 41, str. 12, 1929.

„U 'Židovki' nakon duljeg vremena nastupiše i Margareta i Max Froman. U njihovom se plesu zapažao novi momenat, akrobatika, dok su inače njihove kvalitete otprije poznate. Balet je nakon derutnog stanja u prošloj sezoni u posljednje vrijeme vidno napredovao. Već bivši baletmajstor Vasiljev je znao upotrebiti baletni zbor za snažna djelovanja u grupi, a posljednje smo vrijeme mogli zapaziti znatnu individualizaciju i osamostaljenje svake pojedine plesačice u zboru sa rezultatom novih grupnih efekata. Margareta Froman podređuje baletni zbor opet na sekundarnu ulogu. Baleti koreografski već stoga nisu bili naročito zanimljivi. Balet u I. činu je stari znanac iz 'Fausta'. Onaj u 3. činu bio je više zanimljiva a nije donio ništa novo. Solo plesačica Mia Čorak i Irena Aleksandrovske dao je malo prilike, da se osobito istaknu, ali dostatno prilike da se ustanovi slabo tehničko znanje gđe. Aleksandrovske.

Balet treba i nadalje mnogo temeljitog studija. Očekujemo rezultate novog djelovanja gđe. Froman.¹⁰

⁹ HR-DASB-422: Osobni arhivski fond Podkovac Zvonimir, baletni plesač i publicist, inv. br. 6, bilješka Z. Podkovca

¹⁰ HR-DASB-422: Osobni arhivski fond Podkovac Zvonimir, baletni plesač i publicist, inv. br. 6, bilješka Z. Podkovca

Tjednik Obitelj, 1933./34.

„Dr. Josip Andrić posvetio je prikazu „Morane” cijelu stranicu tjednika Obitelj i članak obogatio dvjema slikama. On ističe: „Izvedba je pod kompozitorovom ravnanjem bila vrlo dobra. Solisti gospođa Vilma Nožinić kao Morana, Ljudmila Radoboj kao Gorava, Lucija Ožegović kao vračara te gospođa Šimenc kao Bojan, Griff kao Njegovani, Bukšek kao gajdaš bili su pjevački i glumački u svojim ulogama odlični. Tako su i zborovi i orkestar bili na svom mjestu. Inscenacija Marijana Trepše ukusna. Kod plesova koje je uvježbala Margareta Froman trebalo bi nešto više paziti na karakter naših narodnih plesova te eliminirati razne baletne manire, koje nisu u skladu s duhom našeg kola.”¹¹

Studio gospođe Margarite Froman u dvorani pjevačkog društva Lisinski u hotelu Milinov, časopis Kulisa br. 30, str. 3., kolovoz 1933.

„U Zagrebu kao i cijelom svijetu bilo je otvoreno nekoliko škola za ritmičke vježbe i balet, koje su pohađale dame i ženska djeca. Gospođa Margarita Froman, primabalerina i šef baleta zagrebačkog kazališta imala je svoj studio u dvorani pjevačkog društva 'Lisinski' u hotelu Milinov. Tu su uvježbala djeca od tri godine na više. Za žensku djecu ta je vrsta tjelovježbe bila najprimjerenija jer se odvijala kroz igru. Stalnim ponavljanjem najjednostavnijih i najlakših vježba ne postiže se samo olakšanje rada, nego i brzo izjednačenje novopridošlih sa onima, koji već rade u studiju. Sve te vježbe pridonijet će tome da mala 'balerina' bude uzeta u obzir kao pomladak baleta zagrebačkog kazališta.”¹²

UMJESTO ZAKLJUČKA

— Ostavština Zvonimira Podkovca čeka kritičku obradu i zahtjevan urednički posao. Njegov veliki projekt „Teze o zagrebačkom baletu (prvih 50 godina)” sadržava dragocjene podatke o organizaciji zagrebačkog baleta i angažiranim umjetnicima, plaćama plesača, broju predstava, odnosno broju nastupa Baleta u operi, opereti i baletima po mjesecima i sezonama itd. Kako je pola tog vremena zagrebački Balet vodila Margarita Froman, moguće je, nekom prilikom i ako se iskaže interes, iz njegova rada iščitati i statistički, tj. brojkama dokumentirati razvoj baleta, njegove uspone, stagnacije i padove.

(M. Đurinović)

¹¹ HR-DASB-422: Osobni arhivski fond Podkovac Zvonimir, baletni plesač i publicist, inv. br. 6, bilješka Z. Podkovca, original članak iz novina

¹² HR-DASB-422: Osobni arhivski fond Podkovac Zvonimir, baletni plesač i publicist, inv. br. 6, bilješka Z. Podkovca



GORDANA SLANČEK

Margarita Froman in Zvonimir Podkovac's Legacy at the State Archives in Slavonski Brod

98

GORDANA SLANČEK

The personal archives of Zvonimir Podkovac arrived at the State Archives in Slavonski Brod in 2011¹. The archive materials referring to Margarita Froman are kept in one box. They include, in addition to his manuscript “Teze o Zagrebačkom baletu” (“Hypotheses of the Zagreb Ballet”), mostly letters, newspaper articles about her company’s tours, Z. Podkovac’s notes related to M. Froman’s biography, posters and a list of dictionaries and encyclopaedias mentioning her name.

ZVONIMIR PODKOVAC

Zvonimir Podkovac (in posters and brochures more frequently Podkovic) was born on 2 March 1926 in Brod na Savi. He began his career in ballet in Zagreb in 1943², and between 1953 and 1973 he danced in Paris, where he worked from 1976 to 1986 at the Georges Pompidou National Museum of Modern Art. He also diligently collected materials for a history of Croatian ballet and, having established a correspondence with Mia Ćorak Slavenska, he gathered a respectable amount of material about her which is now, just like his manuscript about the first 50 years of ballet in the Croatian National Theatre, kept at the Archives in Brod. Podkovac thus, after almost six decades, ‘returned’ to his hometown of Brod with flourishes, as a dance artist of an enviable career who made his birthplace and the birthplace of the global ballet diva Mia Ćorak Slavenska famous in the history of Croatian

¹ A deed of gift was signed on 14 November 2011 by the State Archives in Slavonski Brod and Mr. Zvonimir Podkovac, who today lives in Calas in the south of France.

² Podkovac only once danced in his hometown: on 7 June 1952 at a ballet evening of the principal dancers of the Zagreb CNT, but no one recognised a fellow citizen of Brod.

ballet, making this subject hard to explore without an insight into the archive materials he donated to Brod³.

The Slavonski Brod State Archives opened an exhibition on 21 February 2013 under the title *Zvonimir Podkovac, Ballet Artist, Researcher, Writer*, curated by Ivan Medved. At the exhibition opening, dance historian Maja Đurinović said that Podkovac was one of the finest experts in Croatian ballet, an incorrigible polemicist and eager critic of superficial presentation of data from the field.

MARGARITA FROMAN

Podkovac met Margarita Froman soon after his employment at the Croatian National Theatre in Zagreb⁴. Between 1944 and 1953 he danced in her older productions: *Scheherazade*, *The Ploughers*, *Polovtsian Camp*, *The Gingerbread Heart*, and he was also Benvolio in her famous ballet *Romeo and Juliet* (1948). Later he spent years gathering data on Margarita Froman, rewriting and copying newspaper and magazine articles, at Zagreb’s archives and libraries, inquired among Russian dancers in Paris, wrote letters to fellow dancers and friends. One such letter was addressed at a tenor at the Zagreb Opera, Zlatko Šir, dated from 20 March 1984, testifying to his exploratory zeal and view:

“Dear Mr Šir!

For some time now I have been working on gathering documentation and testimonies of coworkers for an extensive

³ Source: <http://www.dasb.hr/index.php/izlozbe-slavonski-brod/322-otvorena-izlozba-o-baletnom-umjetniku-zvonimiru-podkovcu> (accessed on: 2 December 2020).

⁴ He was hired as a member of the ballet chorus in 1945, and from 1948 to 1953.

biography of Margarita FROMAN's life and work. It will be part of my thesis *The First 50 Years of Ballet at the CNT*. She holds an important place in the development of our theatre and as such I'd like to write about her... as much as possible..."

Mr Šir's reply, as well as parts of the correspondence with other acquaintances of Margarita Froman, was published by Podkovac in his significant contribution to the collection of papers *Russian Emigrants in Zagreb between the Two Wars*⁵, in a text under the title "Iz povijesti zagrebačkog baleta (Ruska baletna emigracija na sceni Hrvatskog narodnog kazališta)".

"In relation to singers, when she was directing she was a real lady, energetic, but refined and consistent in her work. – A strong artistic personality, a natural born theatre person, she studied her directorial concepts painstakingly and knew them in detail – and applied them consequently. She was a true master of her craft, i.e. directing, not to mention ballet, a field in which she was an outstanding artist, teacher and choreographer. – She didn't write to me, only to a close circle of true friends. –

I was lucky to have her direct my opera *The Fair at Sorochyntsi* by Mussorgsky, which she also choreographed, and the operetta *Die blaue Mazur* by Lehar, which she directed and choreographed.

In her directing, she avoided stereotypes of all sorts, her infinite talent introduced many new moments and managed to think outside the box to achieve mature and always very interesting artistic creations..."

*For the needs of this edition, fully dedicated to Margarita Froman, we shall convey Podkovac's list of Froman's visiting dance performances with a smaller dance company across Europe.*⁶

Margarita Froman's visiting performances with small companies across Europe

Being a full-time employee at the Zagreb theatre, margarita often toured with smaller companies. Her partners were her brothers Max or Valentin; in several European countries they hosted dance nights in the form of a *divertissement*. Searching for the brochures of these performances, some institutions granted me information, while some state archives (Sofia, Budapest, Poland) never responded, despite my several written requests.

1921 – Czechoslovakia – Narodni Divadlo in Prague; Margarita and Max Froman, Olga Orlova, Yulia Bekefi, Ana Redel, Natalia Miklashevskaya, Viktorina Kriger and three Czech

ballet dancers from Divadlo. They performed for six evenings, the programme included around 24 different dances. The same year they visited Belgrade.

1923 – Czechoslovakia and Budapest

1925 – Margarita and Max Froman in Ana Pavlova's company tour Germany, The Netherlands and Austria (an interview in Pravda, 16 March 1941)

1926 – Switzerland, Zurich, City Theatre, four evenings (14-18 July); Margarita, Max and Valentin Froman and Olga Orlova

Poland: Krakow, Lodz, Warsaw and Vilno (13-18 November); Margarita and Valentin Froman and sisters Zora and Radmila Marković

1930 – Amsterdam and Rotterdam

1934 – To the invitation of the director of Folies Bergère, Derval, Margarita Froman spent two months choreographing *Femmes en folie*, starting from classical dances, to girls and grotesque. The ballet was performed by a company of 32 English girls, 24 German female ballet dancers, 32 male dancers and boys, 14 French dancers and 16 models. Around 40 solo and chorus dances of different styles were supposed to be choreographed and rehearsed.

1935 – Bulgaria, Sofia (19-21 April); Margarita and Max Froman, Olga Orlova, Zlata Lanović, Đurđa Fučkar, Vera Jedlička, Kazimir Kokić. The programme consisted of 40 dances. Margarita and Max choreographed the ballet in the opera *Sadko*.

1938 – After a success with the directing of *Sadko*, an even bigger success with the critics and audience came with the choreography of *The Nutcracker*, performed for the first time in La Scala. The management of La Scala then hired Margarita to choreograph the dance in *La Gioconda*.

1942 – Vienna, City Opera (today Volksoper), she choreographed the dances in *The Merry Women of Windsor* and *The Fairy Doll*.

1943 – Visiting Bratislava as a choreographer⁷

⁵ Zvonimir Podkovac, Irena Lukšić (ed.) "Iz povijesti zagrebačkog baleta; ruska baletna emigracija na sceni Hrvatskog narodnog kazališta". *Ruski emigranti u Hrvatskoj između dva rata*. (Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 2006).

⁶ Ibid.

⁷ HR-DASB-422: Personal archives of Zvonimir Podkovac, ballet dancer and writer, inv. no. 6, note by Z. Podkovac.

Narodno Kazalište kra



U nedjelju, 16. januara 1921.

Predstava 176. Izvan predbrojke.

U 2 $\frac{1}{2}$ sata poslije podne Prvo gostovanje ruskog baleta iz Moskve

Uz sudjelovanje gdje. **Margarete Froman**, prime balerine bivšeg imperatorskog teatra u Moskvi, **Julije Bekefi**, ruske karakterne plesačice, g. **Maksa Fromana**, solista i baletnog meštra bivšeg imperatorskog teatra iz Moskve i njihovih učenica, gđjica. **Valentine Bjelove**, **Natalije Miklaševske**, **Olge Orlove** i **Anke Redel**

R A S P O R E D:

Prvi dio:

- | | |
|---|---|
| I. Mazurka , glazba od Delibesa.
Izvode gđja MARGARETA FROMAN i g. MAKS FROMAN. | IV. Moment musical , glazba od Schuberta.
Izvodi gđja MARGARETA FROMAN. |
| II. Rjazanski narodni ples .
Izvodi gđja JULJA BEKEFI. | V. Španski ples , glazba od Moškovskoga.
Izvodi gđja JULJA BEKEFI. |
| III. Danse de pierrettes , glazba od Drigo-a.
Izvode gđjice Valentina Bjelova i Anka Redel. | VI. Gavotte , glazba od Goseka.
Izvodi gđja MARGARETA FROMAN. |

Drugi dio:

- | | |
|---|--|
| VII. Zabave pierrota , balet u jednom činu.
Glazba od Webera.
Izvode gđja MARGARETA FROMAN, Valentina Bjelova, Natalija Miklaševskaja, Olga Orlova Ana Redel i g. MAKS FROMAN. | VIII. Ciganski ples , glazba od Gertela.
Izvodi gđja JULJA BEKEFI. |
|---|--|

Treći dio:

- | | |
|--|--|
| IX. Valse Bluette , glazba od Drigo-a.
Izvodi gđja MARGARETA FROMAN. | XII. Smrt labuda , glazba od Saint-Saensa.
Izvodi gđja MARGARETA FROMAN. |
| X. Tatarski narodni ples .
Izvodi g. MAKS FROMAN | XIII. Druga repsodija od Liszta.
Izvodi gđja JULJA BEKEFI. |
| XI. Igra mačaka , glazba od Delibesa.
Izvode gđjice. Valentina Bjelova i Anka Redel. | XIV. Bacchanal , glazba od Ljadova.
Izvode gdje MARGARETA FROMAN, Valentina Bjelova, Natalija Miklaševskaja, Olga Orlova i Anka Redel. |

Orkestrom ravna: Krešimir Baranović. — Direkcija: Dr. P. G. Bardov.

ULAZNE CIJENE: Loža sa strane i mezanin K 400; I. kat K 300; II. kat K 100. Cercle I.—II. red K 100. Parket I. red K 80; II.—IV. red K 70; V.—X. red K 60; XI.—XII. red K 50. Balkon I. red K 50; II. red K 40; III.—V. red K 35; VI.—IX. red K 25. Đački parter K 8. Galerija K 8.

Blagajna se otvara u 2, početak u 2 $\frac{1}{2}$, a svršetak poslije 4 $\frac{1}{2}$ sati.



FOTO
TONKA
ZAGREB

▲
Margareta i
Maksimilijan Froman,
Norveški ples; Foto
Tonka; Arhiva M.
Mordeja i D. Schopfa



FOTO
TONKA
ZAGREB

▲
Margareta Froman,
Smrt labuda, 1921.;
Foto Tonka; Fototeka
MKZ HAZU



1. red: Vjera Marković, Franka Hatze, Heda Šafranić, Olja Krasovski, Damir Novak, Velimir Šipuš, Dolores Horvatić, ?

2. red: Silvija Hercigonja, Nevenka Bidin, Sonja Kastl, Štefica Kifer, Zlata Lanović, Blanka Belošević, Tosca Filipančić, Stela Lukičić, Vera Vaić, Anđelka Ilić, Đurđica Ludvig, Mary Šembera, Duka Herceg

3. red: Stjepan Poljaković, Štefica Kiš, Mirjana Tolić, Zdenka Ovčina, Đurđa Fučkar, Ninette de Valois, Margareta Froman, Ivica Ganza., Zvonimir Tajzl, Nada Mihajlović

4. red: Zlatica Štepan, Ladislav Sertić, Ivica Sertić, Frano Jelinčić

Arhiva M. Mordeja i D. Schopfa

Koreografski i redateljski repertoar Margarete Froman

1. Koreografije baletnih predstava u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu
 2. Operne režije u HNK-u u Zagrebu
 3. Operetne režije u HNK-u u Zagrebu
 4. Koreografije baletnih brojeva u operama u HNK-u u Zagrebu
 5. Koreografije baletnih brojeva u operetama u HNK-u u Zagrebu
 6. Narodno pozorište u Beogradu
 7. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku
 8. Koreografije u dramskim predstavama u HNK-u u Zagrebu
 9. Koreografije u predstavama Dječjeg carstva i Umjetničke škole
- 1. KOREOGRAFIJE BALETNIH PREDSTAVA U HRVATSKOM NARODNOM KAZALIŠTU U ZAGREBU**
- (Praizvedba ^P / Hrvatska praizvedba ^{HP})
- F. Chopin: VIZIJE NOĆI ^P
6. 2. 1921.
(Prvih pet predstava održano je u sklopu gostovanja Ruskog baleta iz Moskve. Od šeste predstave, 4. travnja 1921, izvedbe se više ne bilježe kao gostovanja.)
- BALETNI DIVERTISSEMENT
(glazba C. Saint-Saëns, L. Delibes, E. Grieg)
4. 4. 1921.
- P. I. Čajkovski: LABUDE JEZERO
(2. i 4. čin) ^{HP}
Redatelj: Branko Gavella
Dirigent: Krešimir Baranović
19. 5. 1921.
- BALETNI DIVERTISSEMENT
(glazba C. Saint-Saëns, A. Ljadov)
11. 9. 1921.
- BALETNI DIVERTISSEMENT
(glazba P. I. Čajkovski, F. Schubert, R. Drigo, L. Delibes, E. Grieg)
16. 10. 1921.
- L. Delibes: KOPELIJA
Dirigent: Oskar Jozefović
16. 11. 1921.
- BALETNI DIVERTISSEMENT
(glazba I. pl. Zajc, L. Delibes, P. I. Čajkovski)
Dirigenti: Oskar Smodek i Oskar Jozefović
19. 11. 1921.
- C. M. von Weber: PREVARENI PIERROT ^P
BALETNI DIVERTISSEMENT
(glazba M. Moszkowski, E. Grieg, C. Debussy, A. Rubinstein, P. de Sarasate)
Dirigent: Krešimir Baranović
7. 2. 1922.
- N. Rimski-Korsakov: ŠEHEREZADA ^{HP}
R. Schumann: LEPTIRI ^{HP}
A. Borodin: POLOVJECKI PLESovi ^{HP}
Dirigent: Krešimir Baranović
27. 5. 1922.
- I. pl. Zajc i K. Baranović: SVATOVAC
(narodno kolo) ^P
Redatelj: Branko Gavella
Dirigent: Krešimir Baranović
7. 6. 1922.
- J. Bayer: VILA LUTAKA
BALETNI DIVERTISSEMENT
(glazba A. Rubinstein, F. J. Gossec, O. Nedbal, P. de Sarasate)
Dirigent: Krešimir Baranović
29. 6. 1922.
- BALETNI DIVERTISSEMENT
(glazba W. Gillet, F. Chopin, P. I. Čajkovski, L. Delibes, A. Glazunov, E. Grieg, R. Drigo, P. de Sarasate)
P. I. Čajkovski: ORAŠAR (prizori iz baleta) ^{HP}
Dirigent: Krešimir Baranović
27. 5. 1923.
- I. Stravinski: PETRUŠKA ^{HP}
M. Balakirev: TAMARA ^{HP}
Dirigent: Krešimir Baranović
16. 6. 1923.
- BALETNI DIVERTISSEMENT
(glazba Ch. Gounod, N. Bakaljniov, G. Bizet)
Dirigent: Oskar Jozefović
4. 9. 1923.
- B. Širola: SJENE ^P
Redatelji: Branko Gavella i Ljubo Babić
Dirigent: Oskar Smodek
21. 11. 1923.
- BALETNI DIVERTISSEMENT
(glazba W. Gillet, F. Chopin, L. Šafra-nek-Kavić, E. Grieg, L. Delibes, R. Drigo, A. Glazunov, A. Ljadov)
23. 12. 1923.
- K. Baranović: LICITARSKO SRCE ^P
R. Schumann: KARNEVAL ^{HP}
N. Rimski-Korsakov: ŠPANJOLSKI CAPRICCIO ^{HP}
Dirigent: Krešimir Baranović
17. 6. 1924.
- K. Baranović: CVIJEĆE MALE IDE ^P
(Baletna škola Margarete Froman)
BALETNI DIVERTISSEMENT
(glazba A. Rubinstein, C. Debussy, C. Saint-Saens, A. Glazunov, M. Moszkowski, L. Grossman, A. Ljadov)
Dirigent: Krešimir Baranović
29. 3. 1925.

L. Rozycki: PAN TWARDOWSKI ^{HP}
Dirigent: Krešimir Baranović
22. 12. 1925.

L. Šafrenek-Kavić: FIGURINE ^P
Dirigent: Oskar Smodek
24. 5. 1926.

BALETNI DIVERTISSEMENT
(glazba E. Grieg, R. Drigo, L. Rozycki, A. Glazunov, A. Ljadov)
6. 6. 1926.

A. Casella: ŽARA ^{HP}
C. Debussy: KUTIJA IGRAČAKA ^{HP}
A. Glazunov: BAKANAL (iz baleta Četiri godišnja doba) ^{HP}
Dirigent: Krešimir Baranović
28. 4. 1927.

I. Stravinski: PETRUŠKA
I. Stravinski: ŽAR PTICA ^{HP}
Dirigent: Krešimir Baranović
6. 2. 1930.

A. Dvorak: PLES COLOMBINE ^P
Dirigent: Oskar Jozefović
10. 3. 1930.

B. Papandopulo: ZLATO ^P
Redatelj: Tito Strozzi
Dirigent: Oskar Jozefović
31. 5. 1930.

C. W. Gluck: DON JUAN ^{HP}
BALETNI DIVERTISSEMENT
(glazba F. von Suppe, C. Pugni, H. Berlioz, M. Balakirev, C. Saint-Saëns, F. Liszt)
Dirigent: Oskar Jozefović
6. 10. 1930.

BALETNO VEČE MIE ČORAK
(glazba G. Rossini, F. Chopin, J. S. Bach, C. Debussy, S. Grančarić, N. Čerepnjin, V. Rebikov, N. Rimski-Korsakov, I. Albeniz, L. Šafrenek-Kavić, K. Baranović)
Koreografi: Gertruda Kraus, Antun Vuja-
nić, Mia Čorak, Margareta Froman
Dirigent: Mladen Pozajić
9. 10. 1930.

M. de Falla: TROROGI ŠEŠIR ^{HP}
Dirigent: Krešimir Baranović
8. 11. 1930.

O. Nedbal: PRIČA O HONZI ^{HP}
Dirigent: Oskar Nedbal
21. 12. 1930.

F. Lhotka: ĐAVO I NJEGOV ŠEGRT ^P
Dirigent: Krešimir Baranović
L. Šafrenek-Kavić: FIGURINE
Dirigent: Oskar Smodek
9. 6. 1931.

P. I. Čajkovski: ORAŠAR
Dirigent: Krešimir Baranović
2. 12. 1931.

VEČE KLASIČNE UMJETNOSTI – MIA
ČORAK, ANTUN VUJANIĆ
25. 1. i 15. 2. 1932.

VEČE MODERNE PLESNE UMJETNOSTI
– MIA ČORAK, ANTUN VUJANIĆ
26. 1. i 10. 5. 1932.

N. Rimski-Korsakov: ŠEHEREZADA
Dirigent: Krešimir Baranović
18. 6. 1932.

I. Stravinski: SVADBA ^{HP}
Dirigent: Milan Sachs
23. 6. 1932.

L. Šafrenek-Kavić: SANJE ^P
F. Chopin: CHOPINIANA
Dirigent: Lovro Matačić
9. 6. 1934.

L. Delibes: KOPELIJA
I. Stravinski: ŽAR PTICA
Dirigent: Oskar Jozefović
7. 9. 1934.

K. Baranović: LICITARSKO SRCE
K. Baranović: IMBREK Z NOSOM ^P
Dirigent: Krešimir Baranović
19. 1. 1935.

N. Rimski-Korsakov: ŠEHEREZADA
Dirigent: Oskar Jozefović
27. 4. 1935.

K. Baranović: CVIJEĆE MALE IDE
(Baletna škola Margarete Froman)
Dirigent: Đorđe Vaić
16. 6. 1935.

V. Novak: MLADOST ^{HP}
V. Novak: NIKOTINA ^{HP}
Dirigent: Krešimir Baranović
27. 2. 1936.

P. I. Čajkovski: LABUĐE JEZERO
Dirigent: Đorđe Vaić
20. 11. 1940.

K. Baranović: LICITARSKO SRCE
J. Gotovac: ORAČI ^P
A. Borodin: POLOVJECKI PLESOVI
Dirigent: Đorđe Vaić
1. 1. 1944.

K. Baranović: KOLO (iz baleta Licitarsko srce)
Dirigent: Mladen Bašić
22. 7. 1945.

I. pl. Zajc i K. Baranović: SVATOVAC
Dirigent: Đorđe Vaić
29. 9. 1945.

K. Baranović: LICITARSKO SRCE (3. slika)
Dirigent: Đorđe Vaić
14. 10. 1945.

BALETNI DIVERTISSEMENT
(glazba Weber, Dvorak, Delibes, Debussy, Balakirev, Medea, Tajčević, Quirega, J. Strauss ml., Sains-Saëns, Pugni, Brahms, Grebensčikov)
Koreografi: Oskar Harmoš, Margareta Froman, Ana Roje, Nicolas Legat, Dimitrije Parlić, Zvonimir Pintar, Rudolf Zubčić, Olga Orova, Vatroslav Krčelić
21. 11. 1945.

N. Rimski-Korsakov: ŠEHEREZADA
R. Schumann: KARNEVAL
F. Liszt: RAPSODIJA ^P
Dirigent: Đorđe Vaić
25. 11. 1945.

BALETNO VEČE
(glazba G. Rossini, A. Ponchielli, M. Ravel, I. Tijardović, F. Chopin, Ch. Gounod)
Koreografi: Margareta Froman i Oskar Harmoš
Dirigent: Berislav Klobučar
12. 4. 1946.

PLESNO VEĆE (omladine HNK)
(glazba Glinka, Dvorak, J. Strauss ml.,
Ravel, Schubert, Rubinstein, Gluck, Grieg,
Čajkovski, Gotovac)
Dirigent: Berislav Klobučar
27. 5. 1946.

S. Prokofjev: ROMEO I JULIJA ^{HP}
Dirigent: Đorđe Vaić
28. 6. 1948.

L. Delibes: KOPELIJA
N. Rimski-Korsakov: ŠEHerezada
Dirigent: Mladen Bašić
7. 6. 1951.

K. Baranović: LICITARSKO SRCE
Dirigent: Demetrij Žebre
28. 10. 1954.

A. Borodin: POLOVJECKI PLESovi
J. Gotovac: ZAVRŠNO KOLO iz opere Ero s
onoga svijeta
Dirigent: Mladen Bašić
4. 3. 1955.

S. Hristić: OHRIDSKA LEGENDA
Dirigent: Mladen Bašić
28. 6. 1955.

2. OPERNE REŽIJE U HNK-U U ZAGREBU

(Redateljica i koreografkinja * / Praizvedba
^P / Hrvatska praizvedba ^{HP})

G. Puccini: MANON LESCAUT ^{HP}
Dirigent: Krešimir Baranović
23. 1. 1926.

M. P. Musorgski: HOVANŠČINA ^{HP}
Dirigent: Krešimir Baranović
19. 6. 1926.

N. Rimski-Korsakov: SADKO * ^{HP}
Dirigent: Krešimir Baranović
28. 6. 1930.

P. Konjović: KOŠTANA * ^P
Dirigent: Krešimir Baranović
16. 4. 1931.

P. I. Čajkovski: EVGENIJ ONJEGIN
Dirigent: Oskar Smodek
Koreograf: Maksimilijan Froman
27. 2. 1932.

K. Baranović: STRIŽENO-KOŠENO * ^P
Dirigent: Krešimir Baranović
4. 5. 1932.

G. Verdi: MOĆ SUDBINE
Dirigent: Oskar Smodek
25. 1. 1933.

E. d' Albert: MRTVE OČI ^{HP}
Dirigent: Lovro Matačić
8. 4. 1933.

J. Massenet: MANON (prizori)
Dirigent: Nikola Faller
3. 5. 1933.

W. A. Mozart: BASTIEN I BASTIENNE
Dirigentica: Ivana Fišer
3. 5. 1933.

I. pl. Zajc: NIKOLA ŠUBIĆ ZRINJSKI
Dirigent: Krešimir Baranović
2. 9. 1933.

U. Giordano: FEDORA
Dirigent: Lovro Matačić
13. 9. 1933.

Ch. Gounod: FAUST *
Dirigent: Oskar Josefović
14. 3. 1934.

B. Smetana: PRODANA NEVJESTA *
Dirigent: Zdenek Chalaba
5. 5. 1934.

J. Gotovac: ERO S ONOGA SVIJETA * ^P
Dirigent: Jakov Gotovac
2. 11. 1935.

A. Ponchielli: GIOCONDA *
Dirigent: Krešimir Baranović
13. 12. 1935.

L. Janaček: KATJA KABANOVA ^{HP}
Dirigent: Krešimir Baranović
28. 3. 1936.

G. Donizetti: LJUBAVNI NAPITAK
Dirigent: Jakov Gotovac
28. 10. 1936.

C. Saint-Saens: SAMSON I DALILA *
Dirigent: Oskar Josefović
13. 1. 1937.

D. Šostakovič: KATARINA IZMAJLOVA ^{HP}
Dirigent: Krešimir Baranović
16. 6. 1937.

A. Thomas: MIGNON *
Dirigent: Oskar Josefović
2. 10. 1937.

G. Verdi: TRAVIATA *
Dirigent: Lovro Matačić
20. 5. 1938.

A. Catalani: LA WALLY * ^{HP}
Dirigent: Krešimir Baranović
25. 6. 1938.

P. I. Čajkovski: PIKOVA DAMA *
Dirigent: Krešimir Baranović
9. 3. 1939.

J. Massenet: WERTHER
Dirigent: Friderik Rukavina
16. 6. 1939.

P. I. Čajkovski: EVGENIJ ONJEGIN *
Dirigent: Krešimir Baranović
16. 9. 1939.

G. Donizetti: LJUBAVNI NAPITAK
Dirigent: Jakov Gotovac
5. 6. 1940.

M. P. Musorgski: SOROČINSKI SAJAM *
Dirigent: Jakov Gotovac
7. 2. 1941.

G. Puccini: MANON LESCAUT
Dirigent: Krešimir Baranović
4. 4. 1941.

G. Donizetti: LJUBAVNI NAPITAK
Dirigent: Đorđe Vaić
7. 11. 1942.

G. Puccini: MADAME BUTTERFLY
Dirigent: Đorđe Vaić
26. 9. 1943.

B. Smetana: PRODANA NEVJESTA *
Dirigent: Jakov Gotovac
4. 11. 1943.

A. Ponchielli: GIOCONDA *
Dirigent: Boris Papandopulo
15. 1. 1944.

B. Smetana: PRODANA NEVJESTA *
Dirigent: Milan Sachs
17. 9. 1945.

M. P. Musorgski: SOROČINSKI SAJAM *
Dirigent: Mladen Bašić
2. 10. 1945.

G. Puccini: TOSCA
Dirigent: Milan Sachs
Redatelj: Marko Vušković
7. 10. 1945.

G. Puccini: MADAME BUTTERFLY
Dirigent: Đorđe Vaić
13. 10. 1945.

J. Massenet: WERTHER
Dirigent: Berislav Klobučar
4. 11. 1945.

L. Janaček: JENUFA
Dirigent: Milan Sachs
7. 3. 1946.

G. Puccini: LA BOHEME
Dirigent: Milan Sachs
7. 11. 1946.

J. Gotovac: ERO S ONOGA SVIJETA –
završna slika
Dirigent: Jakov Gotovac
12. 12. 1946.

J. Massenet: MANON
Dirigent: Berislav Klobučar
Koreografija: Ana Roje i Oskar Harmoš
5. 3. 1947.

G. Verdi: AIDA
Dirigent: Milan Sachs
Koreografija: Oskar Harmoš
26. 6. 1947.

P. Konjović: KOŠTANA
Dirigent: Milan Sachs
Koreograf: Oskar Harmoš
4. 4. 1948.

W. A. Mozart: DON JUAN
Dirigent: Milan Sachs
Koreograf: Nenad Lhotka
15. 10. 1948.

M. I. Glinka: IVAN SUSANJIN
Dirigent: Milan Sachs
Koreograf: Oskar Harmoš
6. 2. 1949.

G. Verdi: OTELLO
Dirigent: Milan Sachs
Koreografija: Nenad Lhotka
10. 9. 1950.

I. Tijardović: DIMNJACI UZ JADRAN ^P
Dirigent: Berislav Klobučar
Koreograf: Oskar Harmoš
20. 1. 1951.

G. Bizet: CARMEN *
Dirigent: Demetriј Žebre
1. 11. 1953.

A. Borodin: KNEZ IGOR *
Dirigent: Milan Sachs
24. 12. 1954.

3. OPERETNE REŽIJE U HNK-U U ZAGREBU

(Redateljica i koreografkinja * /
Pražvedba ^P / Hrvatska praizvedba ^{HP})

J. Strauss ml.: ŠIŠMIŠ *
Dirigent: Lovro Matačić
24. 6. 1933.

F. Lehar: GROF LUKSEMBURG *
Dirigent: Đorđe Vaić
7. 11. 1933.

M. Simons: TI SI JA * ^{HP}
Dirigent: Đorđr Vaić
19. 6. 1935.

J. Beneš: FAKINKA * ^{HP}
Dirigent: Đorđe Vaić
9. 11. 1936.

K. Millöcker: ĐAK PROSJEK *
Dirigent: Đorđe Vaić
17. 2. 1937.

L. Märker: CHÉRIE * ^{HP}
Dirigent: Đorđe Vaić
30. 4. 1937.

P. Abraham: ROXI * ^{HP}
Dirigent: Đorđe Vaić
20. 11. 1937.

J. Strauss ml.: BARUN CIGANIN *
Dirigent: Đorđe Vaić
20. 10. 1938.

O. Straus: TRI VALCERA * ^{HP}
Dirigent: Ivan Štajcer
26. 12. 1938.

S. Albini: BOSONOGA PLESAČICA *
Dirigent: Đorđe Vaić
23. 4. 1939.

F. Lehar: PLAVA MAZURKA * ^{HP}
Dirigent: Ivan Štajcer
27. 10. 1939.

B. Granichstädten: ORLOV *
Dirigent: Krešimir Baranović
15. 2. 1940.

J. Strauss ml.: JEDNA NOĆ U
VENECIJI * ^{HP}
Dirigent: Đorđe Vaić
21. 4. 1940.

B. A. Aleksandrov: SVADBA U
MALINOVKI * ^{HP}
Redatelji: Aleksandar Binički i
Margareta Froman
Dirigent: Mladen Bašić
15. 9. 1947.

J. Strauss ml.: ŠIŠMIŠ *
Dirigent: Milan Sachs
28. 10. 1952.

4. KOREOGRAFIJE BALETNIH BROJEVA U OPERAMA U HNK-U U ZAGREBU

A. Borodin: KNEZ IGOR
Redatelj: Aleksandar Sibirjakov
Dirigent: Krešimir Baranović
16. 12. 1922.

L. Šafranek-Kavić: HASANAGINICA
Redatelj: Boris Krivecki
Dirigent: Krešimir Baranović
15. 4. 1924.

A. Borodin: KNEZ IGOR – Polovjecki
tabor
Redatelj: Boris Krivecki
Dirigent: Krešimir Baranović
20. 9. 1924.

Ch. Gounod: FAUST
Redatelj: Tito Strozzi
Dirigent: Krešimir Baranović
3. 5. 1925.

M. P. Musorgski: SOROČINSKI SAJAM
Redatelj: Boris Krivecki
Dirigent: Krešimir Baranović
30. 6. 1925.

C. Saint-Saens: SAMSON I DALILA
Redatelj: Petar Konjović
Dirigent: Oskar Smodek
1. 3. 1926.

A. Dvorak: RUSALKA
Redatelj: Ivo Raić
Dirigent: Milan Sachs
2. 6. 1926.

A. Thomas: MIGNON
Redatelj: Tito Strozzi
Dirigent: Oskar Smodek
16. 6. 1927.

J. F. Halévy: ŽIDOVKA
Redatelj: Tito Strozzi
Dirigent: Oskar Smodek
7. 12. 1929.

A. Boito: MEFISTOFELE
Redatelj: August Markowsky
Dirigent: Krešimir Baranović
15. 2. 1931.

J. Gotovac: MORANA
Redatelj: Aleksandar Binički
Dirigent: Jakov Gotovac
3. 10. 1931.

J. Hatze: ADEL I MARA
Redatelj: Aleksandar Binički
Dirigent: Lovro Matačić
1. 3. 1933.

S. Moniuszko: HALKA
Redatelj: Stanislaw Drabik
Dirigent: Jakov Gotovac
20. 2. 1934.

K. Odak: DORICA PLEŠE
Redatelj: Aleksandar Binički
Dirigent: Đorđe Vaić
16. 6. 1934.

L. Delibes: LAKMÉ
Redatelj: Aleksandar Binički
Dirigent: Oskar Jozefović
16. 11. 1935.

L. Rocca: DIBUK
Redatelj: Tito Strozzi
Dirigent: Lovro Matačić
13. 6. 1936.

B. Širola: NOVELA OD STANCA
Redatelj: Alaksandar Binički
Dirigent: Lovro Matačić
3. 10. 1936.

G. Meyerbeer: HUGENOTI
Redatelj: Osip Šest
Dirigent: Lovro Matačić
13. 3. 1937.

G. Verdi: FALSTAFF
Redatelj: Tito Strozzi
Dirigent: Krešimir Baranović
6. 11. 1937.

E. Wolf-Ferrari: BOGORODIČIN NAKIT
Redatelj: Erich Hetzel
Dirigent: Lovro Matačić
18. 12. 1937.

A. Dvorak: JAKOBINAC
Redatelj: Antonin Balatka
Dirigent: Krešimir Baranović
19. 3. 1938.

J. Haydn: ŽIVOT NA MJESECU
Redatelj: Tito Strozzi
Dirigent: Boris Papandopulo
24. 2. 1939.

Ch. W. Gluck: ORFEJ
Redatelj: Erich Hetzel
Dirigent: Krešimir Baranović
2. 12. 1939.

I. pl. Zajc: NIKOLA ŠUBIĆ ZRINJSKI
Redatelj: Tito Strozzi
Dirigent: Krešimir Baranović
22. 12. 1939.

L. Delibes: LAKMÉ
Redatelj: Branko Orlić
Dirigent: Oskar Jozefović
4. 1. 1940.

I. pl. Zajc: NIKOLA ŠUBIĆ ZRINJSKI
Redatelj: Tito Strozzi
Dirigent: Krešimir Baranović
15. 1. 1940.

B. Papandopulo: AMFITRION
Redatelj: Tito Strozzi
Dirigent: Boris Papandopulo
17. 2. 1940.

B. Smetana: TAJNA
Redatelj: Branko Gavella
Dirigent: Milan Sachs
12. 12. 1940.

G. Bizet: CARMEN
Redatelj: Branko Gavella
Dirigent: Milan Sachs
21. 3. 1941.

J. Gotovac: ERO S ONOGA SVIJETA
Redatelj: Tito Strozzi
Dirigent: Jakov Gotovac
Koreografija: Margareta Froman i
Vatroslav Krčelić
18. 4. 1942.

A. Dobronić: GORAN
Redatelj: Marko Fotez
Dirigent: Berislav Klobučar
20. 4. 1944.

Ch. Gounod: FAUST
Redatelj: Vojmil Rabadan
Dirigent: Boris Papandopulo
18. 5. 1944.

G. Bizet: CARMEN
Redatelj: Tito Strozzi
Dirigent: Milan Sachs
28. 10. 1945.

J. Gotovac: ERO S ONOGA SVIJETA
Redatelj: Tito Strozzi
Dirigent: Jakov Gotovac
Koreografija: Oskar Harmoš, Margareta
Froman i Vatroslav Krčelić
3. 2. 1947.

J. Gotovac: MILA GOJSALIĆA
Redatelj: Tito Strozzi
Dirigent: Jakov Gotovac
18. 5. 1952.

J. Gotovac: ERO S ONOGA SVIJETA
Redatelj: Nando Roje
Dirigent: Jakov Gotovac
II. 9. 1954.

**5. KOREOGRAFIJE BALETNIH
BROJEVA U OPERETAMA
U HNK-U U ZAGREBU**

I. Tijardović SPLITSKI AKVAREL
Redatelj: Aleksandar Binički
Dirigent: Jakov Gotovac
Koreografi: Margareta Froman i Ivo
Tijardović
II. 3. 1930.

J. Weinberger: GAJDAŠ ŠVANDA
Redatelj: Tito Strozzi
Dirigent: Milan Sachs
26. 4. 1930.

Gj. Prejac: MISS EVA
Redatelj: Aleksandar Binički
Dirigent: Jakov Gotovac
8. 6. 1930.

E. Kalmann: LJUBICA S MONTMARTRA
Redatelj: Aleksandar Binički
Dirigent: Jakov Gotovac
27. 10. 1930.

Ž. Hirschler: SVADBENA NOĆ
Redatelj: Aleksandar Binički
Dirigent: Jakov Gotovac
18. 1. 1931.

R. Benatzky: TRI MUŠKETIRA
Redatelj: Aleksandar Binički
Dirigent: Oskar Jozefović
12. 3. 1931.

P. Abraham: VIKTORIJA
Redatelj: Aleksandar Binički
Dirigent: Jakov Gotovac
16. 9. 1931.

B. Grün: ČEŠKI MUZIKANTI
Redatelj: Aleksandar Binički
Dirigent: Oskar Jozefović
20. 1. 1932.

R. Benatzky: BIJELI KONJ
Redatelj: Aleksandar Binički
Dirigent: Đorđe Vaić
22. 9. 1932.

K. Millöcker – T. Mackeben: DUBARRY
Redatelj: Aleksandar Binički
Dirigent: Đorđe Vaić
I. 2. 1933.

P. Abraham: PLES U SAVOJU
Redatelj: Aleksandar Binički
Dirigent: Đorđe Vaić
30. 9. 1933.

P. Abraham: HAVAJSKI CVIJET
Redatelj: Aleksandar Binički
Dirigent: Đorđe Vaić
20. 3. 1934.

F. Lehar: ŠEVA
Redatelj: Dejan Dubajić
Dirigent: Đorđe Vaić
17. 6. 1934.

F. von Suppe: BOCCACCIO
Redatelj: Tito Strozzi
Dirigent: Lovro Matačić
29. 6. 1934.

J. Beneš: SVETI ANTON, SVIH ZALJU-
BLJENIH PATRON
Redatelj: Dejan Dubajić
Dirigent: Đorđe Vaić
22. 12. 1934.

Ž. Hirschler: KAJ NAM PAK MOREJU
Redatelj: Kalman Mesarić
Dirigent: Đorđe Vaić
31. 1. 1935.

F. Hervé: MAM'ZELLE NITOUCHE
Redatelj: Dejan Dubajić
Dirigent: Đorđe Vaić
I. 4. 1935.

M. Krausz: DŽILI BEY – TO JE ŽENA!
Redatelj: Aleksandar Binički
Dirigent: Đorđr Vaić
14. 4. 1935.

Gj. Prejac: VJEČNI ŽENIK
Redatelj: Tito Strozzi
Dirigent: Lovro Matačić
29. 4. 1935.

J. Weinberger: A PROPOS, ŠTO RADI
ANDULA?
Redatelj: Dejan Dubajić
Dirigent: Đorđe Vaić
23. 11. 1935.

J. Deči: ČUDO OD DJETETA
Redatelj: Tito Strozzi
Dirigent: Đorđe Vaić
21. 12. 1935.

F. Lehar: GIUDITA
Redatelj: Dejan Dubajić
Dirigent: Đorđe Vaić
7. 3. 1936.

Ž. Hirschler: NAPRED NAŠI!
Redatelj: Kalman Mesarić
Dirigent: Ivan Štajcer
13. 3. 1936.

E. Eysler: UMJETNIČKA KRV
Redatelj: Drago Hrčić
Dirigent: Ivan Štajcer
22. 5. 1936.

F. Lehar: VESELA UDOVICA
Redatelj: Dejan Dubajić
Dirigent: Lovro Matačić
2. 7. 1936.

J. Jankovec: KUKAVICA
Redatelj: Dejan Dubajić
Dirigent: Đorđe Vaić
23. 9. 1936.

E. Gloz: TU JE SREĆA
Redatelj: Dejan Dubajić
Dirigent: Ivan Štajcer
23. 12. 1936.

F. Klammert i R. Hochwall: SRETNI
TONČEK
Redatelj: Dejan Dubajić
Dirigent: Đorđe Vaić
17. 6. 1937.

Ž. Hirschler: IZ ZAGREBA U ZAGREB
Redatelj: Dejan Dubajić
Dirigent: Ivan Štajcer
3. 10. 1937.

S. Jones: GEISHA
Redatelj: Dejan Dubajić
Dirigent: Ivan Štajcer
2. 4. 1938.

J. Beneš: DJEVOJČE IZ PRAGA
Redatelj: Dejan Dubajić
Dirigent: Ivan Štajcer
19. 11. 1938.

O. Strauss: ČAR VALCERA
Redatelj: Dejan Dubajić
Dirigent: Đorđe Vaić
15. 6. 1939.

F. Hervé: MAM'ZELLE NITOUCHE
Redatelj: Dejan Dubajić
Dirigent: Đorđe Vaić
12. 10. 1940.

S. Albini: BARUN TRENK
Redatelj: Ferdo Delak
Dirigent: Đorđe Vaić
Koreografija: Margareta Froman i Vatroslav Krčelić
9. 1. 1941.

J. Gilbert: ČISTA SUZANA
Redatelj: Aleksandar Binički
Dirigent: Boris Papandopulo
21. 2. 1941.

F. Lehar: VESELA UDOVICA
Redatelj: Drago Hržić
Dirigent: Đorđe Vaić
28. 5. 1941.

I. Tijardović: MALA FLORAMYE
Redatelj: Ferdo Delak
Dirigent: Ivo Tijardović
27. 2. 1948.

6. NARODNO POZORIŠTE U BEOGRADU

Koreografije baleta

DIVERTISMAN
Dirigent: Lovro Matačić
8. 10. 1927.

R. Schumann: LEPTIRI
C. Debussy: IGRAČKE
Dirigent: Dragomir Riznić
K. Baranović: LICITARSKO SRCE
Dirigent: Krešimir Baranović
10. 12. 1927.

A. Glazunov: RAJMONDA
Dirigent: Stevan Hristić
5. 4. 1928.

I. Stravinski: ŽAR PTICA
I. Stravinski: PETRUŠKA
Dirigent: Krešimir Baranović
25. 6. 1928.

C. W. Gluck: DON JUAN
M. de Falla: TROROGI ŠEŠIR
Dirigent: Krešimir Baranović
22. 12. 1928.

C. Pugni: KONJIC VILENJAK
Dirigent: Krešimir Baranović
14. 5. 1929.

O. Nedbal: PRIČA O HONZI
Dirigent: Oskar Nedbal
21. 12. 1929.

P. I. Čajkovski: ORAŠAR (Rskalo)
Dirigent: Predrag Milošević
K. Baranović: IMBREK S NOSOM
Dirigent: Alfred Pordes
24. 4. 1937.

S. Hristić: OHRIDSKA LEGENDA
Dirigent: Stevan Hristić
29. 11. 1947.

Operne režije

J. Gotovac: ERO S ONOGA SVIJETA
Dirigent: Alfred Pordes
Koreografija: Margareta Froman
17. 4. 1937.

G. Verdi: TRAVIATA
Dirigent: Predrag Milošević
Koreografija: Nina Kirsanova
23. 1. 1947.

Koreografije baletnih brojeva u operama

Tijekom angažmana, kao šefice Baleta Narodnog pozorišta u Beogradu, od 1927. do 1929., Margareta Froman postavila je tj. uvježbala baletne brojeve u operama tekućeg repertoara koje su na premijerama otprije postavljali drugi koreografi. Popis se donosi abecednim redom opernih naslova.

N. Rimski-Korsakov: CAR SALTAN
A. Rubinstein: DEMON
K. Odak: DORICA PLEŠE

Ch. Gounod: FAUST
A. Borodin: KNEZ IGOR
P. Konjović: KNEZ OD ZETE
P. Konjović: KOŠTANA
P. I. Čajkovski: PIKOVA DAMA
B. Smetana: PRODANA NEVJESTA
A. Dvorak: RUSALKA
C. Saint-Saëns: SAMSON I DALILA
P. Krstić: ZULUMČAR

7. HRVATSKO NARODNO KAZALIŠTE U OSIJEKU

Operne režije

J. Gotovac: MORANA
Dirigent: Rade Ivellio
24. 1. 1942.

C. M. von Weber: STRIJELAC VILENJAK
Dirigent: Rade Ivellio
29. 4. 1942.

Ch. Gounod: FAUST
Dirigent: Rade Ivellio
22. 10. 1942.

G. Puccini: MADAME BUTTERFLY
Dirigent: Maks Mottl
5. 12. 1946.

P. I. Čajkovski: EVGENIJ ONJEGIN
Dirigent: Maks Mottl
Koreografkinja: Zlata Lanović
2. 4. 1947.

8. KOREOGRAFIJE U DRAMSKIM PREDSTAVAMA U HNK-U U ZAGREBU

Molière: GRAĐANIN PLEMIĆ
Redatelj: Aleksandar Vereščagin
15. 1. 1922.

I. Gundulić: DUBRAVKA
Glazba: Antun Dobrinčić
Redatelj: Branko Gavella
Dirigent: Oskar Jozefović
3. 2. 1923.

T. Strozzi: ECCE HOMO
Redatelj: Tito Strozzi
19. 9. 1925.

B. Nušić: PUT OKO SVETA
Redatelj: Tito Strozzi
Dirigent: Jakov Gotovac
18. 9. 1926.

W. Shakespeare: ZIMSKA PRIČA
Glazba: Đorđe Vaić
Redatelj: Branko Gavella
3. 6. 1939.

H. Lucić: PIR MLADOG DERENČINA
M. Držić: TIRENA
Scenska glazba: Krešimir Baranović i
Đorđe Vaić
Redatelj: Branko Gavella
12. II. 1939.

C. Meano: ROĐENJE SALOME
Scenska glazba: Boris Papandopulo
Redatelj: Ferdo Delak
23. II. 1939.

I. Vojnović: DUBROVAČKA TRILOGIJA:
ALLONS ENFANTS!
NA TERACI
SUTON
Redatelj: Branko Gavella
10. 3. 1950.

LITERATURA

- Repertoar hrvatskih kazališta, knjiga prva i druga; Zagreb, 1990.
- Repertoar hrvatskih kazališta, knjiga treća; Zagreb, 2002.
- Enciklopedija Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu; Zagreb, 1969.
- Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu 1860-1985; Zagreb, 1985.
- Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu 1840-1860-1992; Zagreb, 1992.
- Repertoar Narodnog pozorišta u Beogradu 1868-1965, prilog proslavi stogodišnjice Narodnog pozorišta u Beogradu; Beograd, 1966.
- Ksenija Šukuljević: Nataša Bošković, primabalerina, koreograf i pedagog; Beograd, 1989.
- Ksenija Šukuljević Marković: Nina Kirsanova; Beograd, 1999.
- programske cedulje i plakati iz arhiva HNK-a u Zagrebu, Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU-a i Muzeja pozorišne umetnosti u Beogradu

Zahvaljujemo Veri Obradović na pomoći.

9. KOREOGRAFIJE U PREDSTAVAMA DJEČJEG CARSTVA I UMJETNIČKE ŠKOLE

Dječje carstvo

M. Širola: PEPELJUGA
Redatelj: Mladen Širola
Dirigent: Marcel Kasović Cvijić
10. 10. 1939.

P. I. Čajkovski: ORAŠAR
Koreografkinja: Margareta Froman
Dirigent: Đorđe Vaić
9. 5. 1940. .

M. Širola: SNJEGULJICA
Redatelj: Mladen Širola
Dirigent: Josip Širola
16. 2. 1941.

M. Širola: CIGANSKA PRINCEZA
Redatelj: Tito Stozzi
Dirigent: Josip Širola
23. 3. 1941.

Kazalište Umjetničke škole ustaške mladeži (1943. – 1945.)

M. Širola: CRVENKAPICA
Redatelj: Mladen Širola
Dirigent: Josip Širola
Koreografi: Margareta Froman i
Vatroslav Krčelić
6. 2. 1943

M. Širola: U CARSTVU PATULJAKA
Redatelj: Mladen Širola
Dirigent: Josip Širola
3. 6. 1943.

M. Širola: CRVENKAPICA
Redatelj: Mladen Širola
Koreografi: Margareta Froman i
Vatroslav Krčelić
4. 7. 1943.

F. Schubert: TRI DJEVOJČICE
Redatelj: Mladen Širola
Dirigent: Josip Širola
19. 9. 1943.

M. Širola: SNJEGULJICA
Redatelj: Mladen Širola
Dirigent: Josip Širola
17. 10. 1943.

M. Širola: PEPELJUGA
Redatelj: Mladen Širola
Dirigent: Josip Širola
16. 1. 1944.

M. Širola: CRVENKAPICA
Redatelj: Mladen Širola
Dirigent: Milan Asić
Koreografi: Margareta Froman i
Vatroslav Krčelić
19. 3. 1944.



MARGARITA FROMAN

FOTO
JONKA
ZAGREB

9 771334 070000



ISSN 1334-1073

70,00 kn