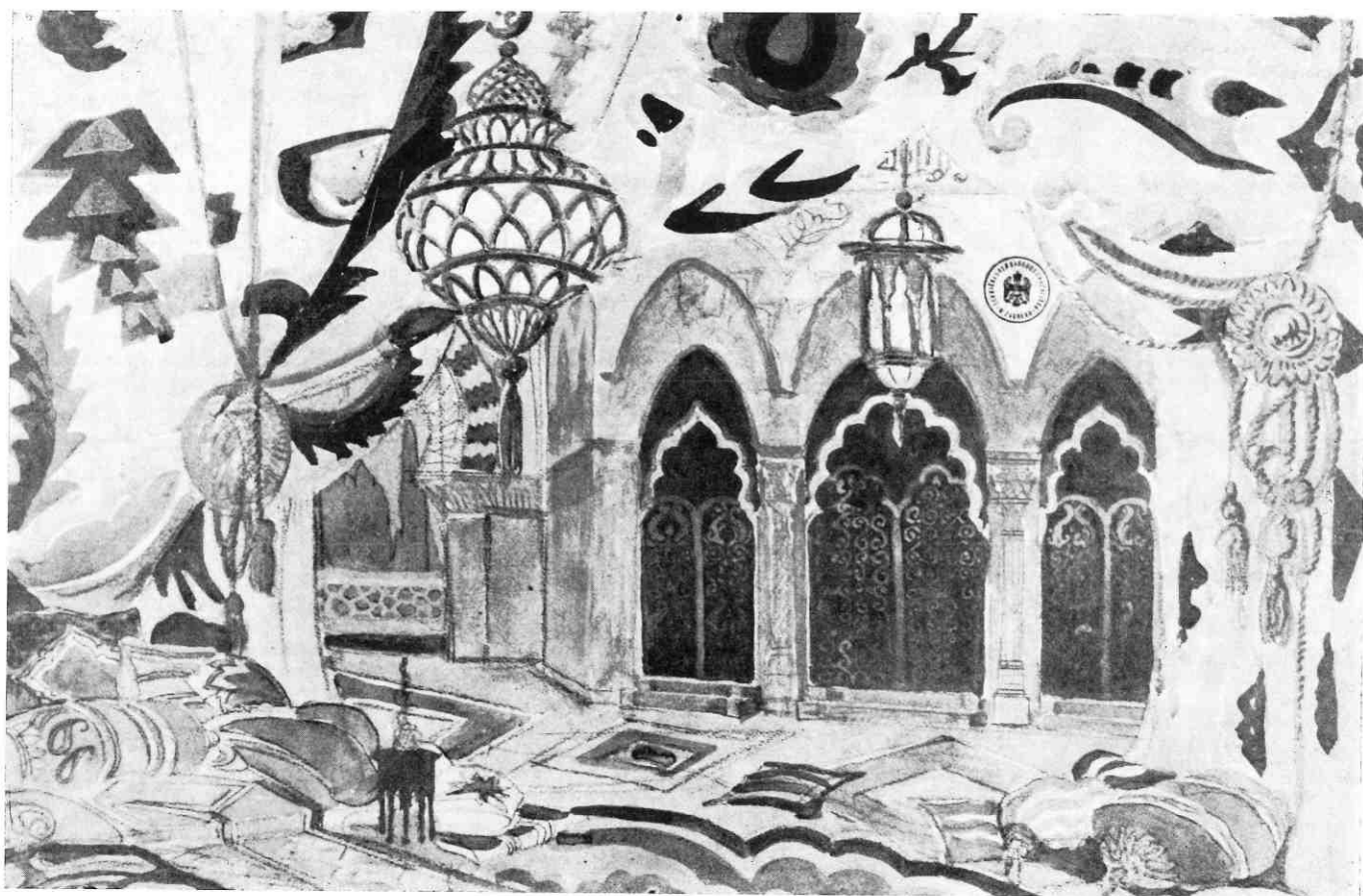




*Sva objavljena građa nalazi se u Zavodu za knji-
ževnost i teatrologiju JAZU u Zagrebu.*

snimio: Krešimir Tadić

đurđa kovačić

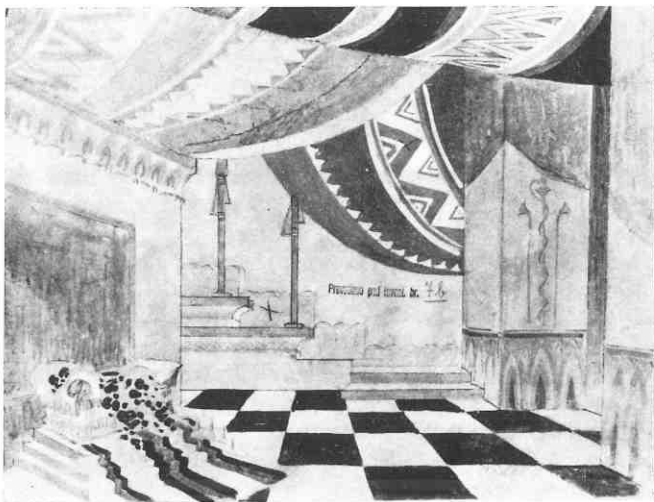
scenski slikar pavel froman predložci za opere i balete

I

Kulturne tokove na evropskom tlu, pa tako i u Zagrebu, nakon prvoga svjetskog rata karakterizira otvorenost i dinamičnost. Jednim dijelom imaju u tome zasluge i ruski umjetnici koji su nakon oktobarske revolucije emigrirali u zemlje srednje i zapadne Evrope. Tako je i dolazak ruskih umjetnika emigranata u Beograd, Zagreb i Ljubljanu uzrokovao, napose u kazališnom životu, velike promjene koje su sve te tri scene tješnje vezale uz evropska kulturna strujanja. Grupa kazališnih umjetnika oformljena oko bivše primabalerine Boljšog teatra Margarite Froman donijela je odlučne promjene ne samo u plesnoj umjetnosti nego i u scenografiji i kostimografiji, apliciranim na sva tri osnovna oblika kazališnog izražavanja (drama, opera, balet). Od jednog dotada efemernog, pragmatičnog scenskog rada izrastaju gotovo odjednom scenografske i kostimografske realizacije u likovna ostvarenja koja će imati trajnu vrijednost. No sva ta dostignuća, naravno, čine samo jedan od segmenata općeg preobražaja kazališne kulture u ovom gradu.

U siječnju ove godine navršilo se šezdeset godina od dolaska prve grupe ruskih scenskih umjetnika u Zagreb, sastavljene pretežno od plesača i, kako je naprijed rečeno, pod vodstvom Margarite Froman. U toj je grupi bio i Margaritin brat Pavel Froman, scenski slikar iz Moskve. Godinu dana kasnije toj će se grupi u HNK-u pridružiti i Vasilij Uljanišev. Margarita Froman djelovala je neko vrijeme u trupi S. Djagiljeva (1914), tako da su joj bila poznata ne samo najnovija plesna dostignuća nego i oprema scene u toj, vjerojatno najblis-tavijoj, sezoni »Ruskog baleta«. Negdje u sjeni te trupe možda je neko vrijeme živio i njezin brat Pavel.

Vodeći likovni autor Djagiljevljeva plesnog teatra bio je L. Bakst, koji je u odnosu na tradicionalnu evropsku, napose francusku pozornicu, donio niz revolucionarnih novosti u scensko slikarstvo. Uz Baksta djelovali su A. Benois, A. J. Golovin, N. A. Korovin, N. Gončarova, S. Sudjejkina, N. Roerich, M. Dobužinski i ostali, a u dvadesetim godinama angažiran je i niz prominentnih slikara pariskog kruga kao što su P. Picasso, A. Derain, G. Braque, F. Leger, J. Gris i drugi. Margarita Froman se, djelujući u Moskvi, obilno služila iskustvima moskovskoga kruga plesnih i likovno-scenskih stvaralaca. Među tim slikarima napose se ističu M. Dobužinski, K. Juon, N. Sapunov, N. Gončarova, S. Sudjejkina, a neki od njih, kao što smo vidjeli, radili su i za Djagiljeva.



Vrlo je teško utvrditi je li, i koliko, postojala neposrednija veza između ruskih emigrantskih trupa rasutih po čitavoj Evropi nakon prvoga svjetskog rata i pariske grupe koja je nesumnjivo činila jezgru modernih stremljenja i strujanja i bila uzor svim ruskim grupama. Ipak, čini se da su informacije kolale prilično brzo, o čemu svjedoči i postavljanje relativno novih baletnih djela i na zagrebačku scenu. P. Froman i V. Uljanišev bili su samo »produžena ruka« ruske škole, koja je u tom času djelovala na tlu čitave Evrope. Gostovanja trupe S. Djagiljeva »Ballets Russes« u Parizu od 1909. nadalje afirmirala su rusku likovno-scensku misao na zapadnoevropskom tlu u takvim kvalitativnim i kvantitativnim dimenzijama, da se zbija može govoriti o pravom revolucionarnom skoku. Taj veliki uspjeh nije naravno ostvaren preko noći, on je bio rezultat višegodišnjeg procesa, koji je opet bio omogućen radikalnim preobražajem opće kulturne i duhovne klime na početku ovog stoljeća.

Dolazak ruskih scenografa priključio je zagrebačko scensko slikarstvo jednim dijelom, i to napose u predstavama ruskog repertoara, najneposrednije krugu ruskog teatarskog slikarstva, bilo onome u Rusiji (odnosno SSSR-u), bilo onome s ishodištem u plesnoj trupi S. Djagiljeva. Neki drugi autori, prije svega Ljubo Babić, jednako su tako scensko slikarstvo vezali uz krug njemačkog ekspresionizma koji se dobrim dijelom zasnivao na rezultatima djelovanja G. Craiga i A. Appie. Te dvije krajnosti omeđuju dijapazon slikarskih izraza na zagrebačkoj pozornici, a u međuprostoru se onda uključi različit oblici više ili manje konvencionalnog, modernističkog i domaćeg folklorističkog stvaralaštva. Prisutnost ruskih scen-

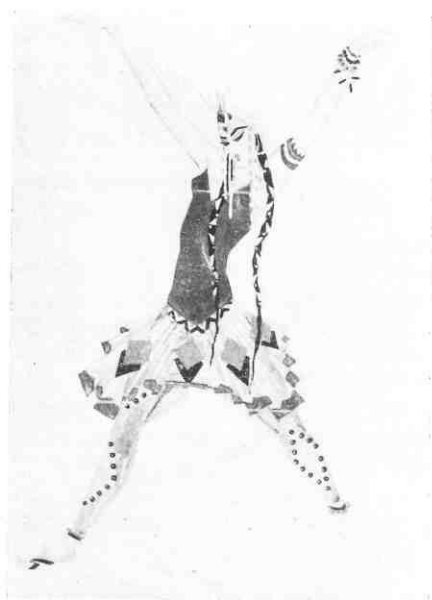


skih slikara važna je po tome što upravo ona čini jedan izraziti pol u navedenim krajnostima. P. Froman i V. Uljanišev bili su talentirani scenski slikari; koliko su njihovi scenografski predlošci originalni a koliko transpozicija (s više ili manje varijanti) već prije viđenog, to za ovo razmatranje i nema bitnu važnost. Bitno je da je s njihovom pojavom zagrebačka scena dobila onu komponentu scenskog slikarstva koja je bila jedna od odrednica »modernizma« svih jačih kazališnih centara tadašnje kulture Evrope. Uvjetno rečeno, taj »bakstovski« stil unosi svježi dah u likovnu opremu pozornice, jednako kao što su ruski scenski umjetnici osvježili repertoar opera i baleta svih kazališta u kojima su mogli djelovati na promjenu repertoarne politike i ukusa javnosti.

Građa koja je ovdje upotrijebljena i koja se većim dijelom prvi put objavljuje nalazi se u Zavodu za književnost i teatrologiju JAZU (bivši Kazališni muzej). Upravi Zavoda najtoplije se zahvaljujem što mi je omogućila uvid u građu i dopustila objavljivanje.

II

Za biografiju Pavla Fromana postoje samo najosnovniji podaci. U arhivu Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU praktički nema nikakvih dokumenata koji bi govorili o biografskim podacima.



Sačuvana su rješenja o zaposlenju, visini plaće, dopustima i sl.

Pavel Petrovič Froman rođen je 1894. u Moskvi, gdje je studirao na likovnoj akademiji. Za razdoblje do 1921, tj. do dolaska u Zagreb, nema nikakvih raspoloživih podataka. Dana 29. 11. 1921. sklopio je ugovor s upravom HNK-a u Zagrebu i dobio rješenje o angažmanu s plaćom od 4040 dinara. Djelovao je u Zagrebu do smrti — umro je u lječilištu na Brestovcu 23. 6. 1940.

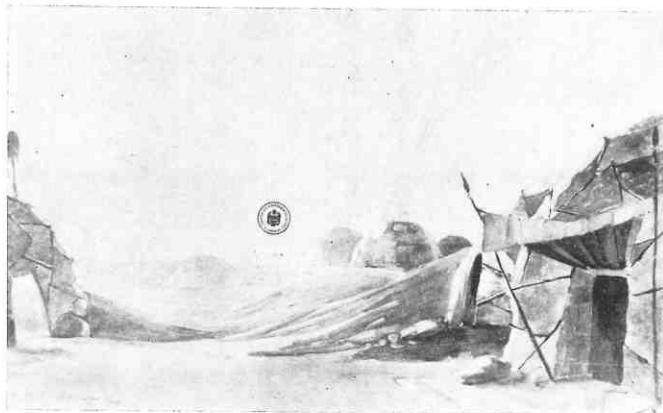
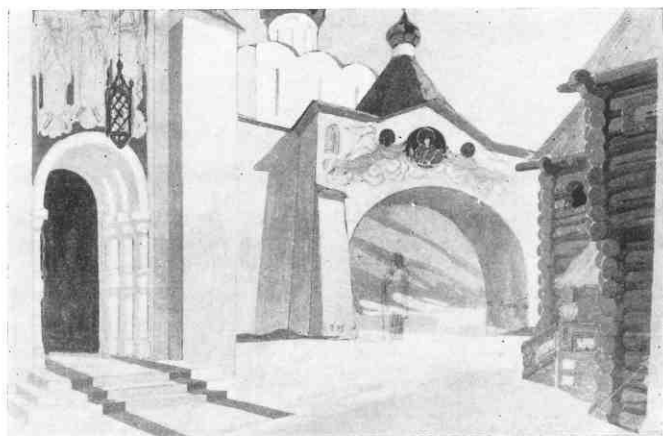
III

Prvi rad Pavla Fromana na zagrebačkoj sceni bila je kompletna inscenacija za Verdijevu »Aidu« (4. 5. 1921). Od tog opusa sačuvano je 14 scenografskih i 19 kostimografskih predložaka u akvarel i gvaš tehnici. Prema toj ostavštini za neke scene predloženo je više varijanti, što se vidi iz sačuvanih kartona. Nacrti za scene rađeni su vrlo egzaktno, s mnoštvom detalja, u najboljoj tradiciji jednog Korovina (»Salambo« — dvorana sa stupovima) i Baksta (»Kleopatra«). Neki detalji, a napose oblikovanje stupova, jako podsjećaju na taj Bakstov predložak. Paleta je prilično svijetla, i prevladava svijetloplavo, sivkasto-ljubičasto, oker, svijetlozeleno — što je manje karakteristično za bitne crte ruske scenografske škole. Dok danas promatramo te predloške, čine nam se, nakon više

od pol stoljeća, vrlo funkcionalnima, vrlo historičnim i čak parcijalno boljim od mnogih rješenja koja smo vidjeli u novije vrijeme. Kostimografski predloški rađeni su u tehnici laviranog crteža, bilo akvarelom, bilo gvašem. Neki od njih, napose onaj za Amneris, kostimografski je izveden vrlo efektano. Taj Fromanov rad pokazuje izvrsnu povijesnu kulturu i, što nije karakteristično za njegovo vrijeme, ne zamjećuju se oblici secesijske, pseudopovijesne stilizacije. Bilo je tada, naime, uobičajeno da se kostimi i scena usklade s pomodnim likovnim ukusima. I praktična je izvedba vjerojatno ostavila dubok dojam na kazališno gledateljstvo, jer su kritičari puni izuzetno pohvalnih riječi. Kritičar zagrebačke »Riječi« kaže za ovu »Aidu«: »...Vidjeli smo je i čuli mnogo puta dosada, ali u ovako raskošnoj inscenaciji kao ovaj put, nismo je još vidjeli u Zagrebu. Sve su scene izrađene vrlo dobro i plastično po nacrtima Rusa g. Fromana, a kostimi su isto tako izrađeni po njegovim nacrtima. Iako je naša pozornica veoma diskretna, ipak je svaka scena bila gotovo uzorna, a vanredna je bila ukusna i proučena režija g. V. V. Sevastjanova.«¹ Iz toga se može zaključiti da je dotadašnjim »Aidama« na zagrebačkoj sceni nedostajao element raskošne monumentalnosti, upravo onaj element koji je uz razumljive nužne vokalne pred-

1

»RIJEČ«, 6. 5. 1921. (Kd)



uvjete najvažniji za jednu dobru »Aidu«. Čini nam se, na osnovi toga, da je pojava ruskih scenografa, koji su svoja iskustva stekli na velikim pozornicama, dala zagrebačkom opernom i baletnom teatru dimenziju velike operne scene, unatoč zaprekama koje je skućena pozornica sama po sebi nametala.

Froman je scenografski i kostimografski opremio ukupno 37 predstava, od toga 11 opernih, 17 baletnih, 5 operetnih i 4 dramske. Kronološkim redom te su (operne i baletne) predstave postavljane ovako:

4. 5. 1921. »Aida«
19. 5. 1921. »Labuđe jezero« (II i IV čin)
28. 6. 1921. »Snjeguročka« (po skicama N. Haritonova)
16. 11. 1921. »Coppelia«
»Baletni divertissement«
7. 2. 1922. »Prevareni Pierrot«
19. 2. 1922. »Baletna matineja«
27. 5. 1922. »Šeherezada«
»Les papillons«
»Polovječki plesovi«
16. 12. 1922. »Knez Igor«
16. 6. 1923. »Petruška«
»Karneval«
»Capriccio espagnol«
29. 3. 1925. »Cvijeće male Ide«
6. 2. 1930. »Žar-ptica«
28. 6. 1930. »Sadko«
2. 12. 1931. »Ščelkunčik«
27. 2. 1932. »Evgenij Onjegin«
23. 6. 1932. »Svadba«
13. 9. 1933. »Fedora«
14. 3. 1934. »Faust«
9. 6. 1934. »Sanje«
»Chopiniana«
21. 9. 1935. »Priča o nevidljivom gradu Kitežu«

28. 3. 1936. »Katja Kabanova«

28. 9. 1938. »Knez Igor«

9. 3. 1939. »Pikova dama«

16. 9. 1939. »Evgenij Onjegin«

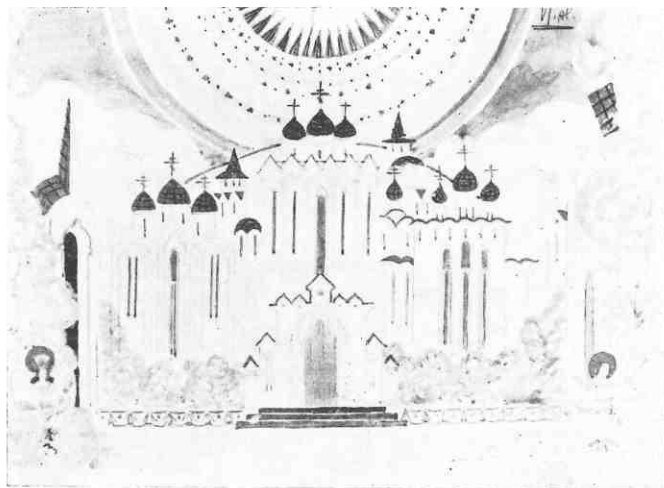
U opusu Pavla Fromana treba razlikovati dvije komponente: jednu koja se neposredno veže uz ruski repertoar i onu drugu koja tretira standardni evropski repertoar. Treću bi grupu činila prijelazna kategorija u koju idu domaća djela te ruski »salonski« repertoar. Ako bismo htjeli biti dosljedni, morali bismo napraviti podjelu na ove grupe:

- a) ruski folklorni i orijentalni repertoar
- b) ruski nefolklorni repertoar
- c) domaći i slavenski (neruski) folklorni repertoar (u kojemu je Froman zapravo vrlo malo djelovao)
- d) standardni evropski repertoar.

IV

Najbitniju komponentu u Fromanovu opusu čini ruski folklorni i orijentalni repertoar, dakle prva grupa scenskih ostvarenja. Ovdje treba prije svega izdvojiti »Snjeguročku« (1921), koja je rađena po predlošcima N. Haritonova i koja prema tome nema pečat neposrednog autorstva.

Prvi cjelovit Fromanov rad u ovom kompleksu čine predlošci za balet »Šeherezada« Rimskog Korsakova (premijera: 27. 5. 1922). »Šeherezada« je općenito jedan od prvih baleta ruske provenijencije koji je prokrčio široki put na evropske scene. Kod nas je već godinu dana ranije bio izveden u Ljubljani. U Bakstovu opusu kartoni za »Šeherezadu« (2 predložka za scenu i niz nacрта za kostime) čine u teatrološkom i likovnom smislu vjerojatno najosebujniji dio njegova stvaralaštva. Čak



i mimo nacrtu Bakst je dao nekoliko vlastitih improvizacija, koje zbog svoje erotičnosti same po sebi nisu bile izvodljive, a koje su više rezultat njegovih likovno-erotičkih preokupacija («Ružica-sultanija» iz 1914. i «Žuta sultanija» iz 1916).² Kostimi rađeni za Idu Rubinstein, napose uzdužno prosječne dimije kao i konstrukcija gornjeg dijela odjeće, postali su prototip za sve kostime Šeherezada u toku više od pola stoljeća.³ Logično je stoga da je zagrebačka interpretacija Šeherezade, koja se pojavila svega osam godina nakon prve pariske verzije, bila koncipirana posve u duhu bakstovskih ideja. Raspored draperija i »lusteri« posve je identičan u oba predložka. Međutim, ornamentika draperija kod Fromana u odnosu prema Bakstu nosi tragove jake dekorativne simplifikacije, djeluje čak ponešto primitivno u odnosu na izvorni predložak. Arhitektura u pozadini također je simplificirana. Nedostatak dubine u sceni, koji je uvjetovan dimenzijama zagrebačke pozornice, nametnuo je neka ograničenja u upotrebi dekora, pa je time uvjetovan i raspored ploha. U Bakstovu predlošku draperije i arhitektura u znaku su dominacije zelene boje koja je protkana plavom ornamentikom (draperije) odnosno plavim ploham (vrata i dio zidnih površina). Podna je površina u znaku crvene boje. Njoj kontrastiraju plavi pokrivači i jastuci. U tom se ambijentu kreću figure označene mahom crvenim i žutim bojama koje čine šaroliku cjelinu jakih fovističkih tonali-

teta.⁴ Čini se da se P. Froman ovdje uplašio jake Bakstove palete, jer je boje osjetno prigušio. Dekor je sav u znaku prigušenih sivo-zelenih tonova. Paleta djeluje pomalo »prljavo« jer se manje upotrebljavaju čiste a više miješane boje. Šest sačuvanih skica za kostime sadrži predloške za kostime Margarite i Maksimilijana Fromana (Šeherezada i Said). Već na prvi pogled vidljivi su elementi bakstovskog stila: kostim Margarite Froman čini kompromis između kostima izrađenih za I. Rubinstein i V. Fokinu, dok je kostim za Maksimilijana Fromana samo neznatno modificirani kostim napravljen za M. Fokina. Iznenaduju detalji koji su identični, npr. »pokrivala« za glavu muških i ženskih likova, zatim ukrasi za ruke obaju protagonista, a napose obilna upotreba perli. I ostali kostimi (robovi, robinje i eunusi) kreirani su u identičnom bakstovskom stilu.⁵ Od te izvedbe postoje samo dvije fotografije Margarite i Maksimilijana Fromana, aranžirane za tu priliku u ateljeu »Tonka«. Obje fotografije svjedoče o izuzetno raskošnoj izvedbi kostima koja bi i u današnjim prilikama na bilo kojoj evropskoj sceni značila vrlo visok kostimografski domet. U kostimu Margarite Froman nesumnjivo se vide elementi art-deco-modnog shvaćanja, napose u gornjem dijelu kostima koji podsjeća na »balsku« haljinu.⁶ »Še-

4

Beaumont, Cyril W.: Five centuries of Ballet Design. New York, str. 119

5

Kochno, o.c., str. 44; Spencer, o.c., str. 75

6

Dimitrijević, Stojan: Naš balet danas. »PROLOG« 31/1977, sl. 11 (str. 76)

2
Spencer, Charles: Leon Bakst. London 1978, str. 343
Kochno, Boris: Diaghilev et Les Ballets Russes. Paris 1973 (Fayard), str. 45; Spencer, o.c., str. 76



herezada« je ponovljena 1932. i 1935. s istim dekorom i djelomično modificiranim kostimima. Od te izvedbe sačuvana je jedna fotografija cjelokupne scene s ansamblom; čitav prizor djeluje efektno i raskošno i ne razlikuje se u tome od bilo koje evropske »Šeherezade« toga vremena.⁷ Fromanov scenski debi s »Aidom« i »Šeherezadom« afirmirao je ruske emigrante kao stvaraoce velikog formata. Na tom kamenu kušnje pale su mnoge predrasude vezane uz »invaziju« ruskih scenskih umjetnika na velike jugoslavenske pozornice. Kritičar »Obzora« napisat će u povodu premijere »Šeherezade« sa zadovoljstvom: »... Iako još nije personal na savršenoj tehničkoj visini — od toga je još dosta daleko — onaj reprodukcijoni u izvođenju i shvaćanju kompozicije i onaj skoro uvijek nepogrešan i točan ritam uz vrlo lijepe dekoracije i kostime, uzdignuli su predstavu na nivo najboljih opernih baleta u metropolama kulture Evrope.«⁸

Iste večeri davani su i »Polovječki plesovi« iz Borodinove opere »Knez Igor« i Schumannovi »Papillons«. »Polovječki plesovi« stilski se uklapaju u citiranu grupu ostvarenja. Sačuvane su tri kostimografske skice i jedan scenski karton koji je signiran Fromanovim potpisom ali bez oznake predstave. Taj je predložak, po svemu sudeći, upotrebljavan i pri ranijim izvedbama »Kneza Igora«.

Godine 1923. napravljen je novi predložak za istu sliku u »Knezu Igoru«. O oba predložka bit će više govora pri opisu scenografije za ovu opernu izvedbu. Predložak za muški kostim rađen je po uobičajenim standardima, dok je jedan ženski manje uobičajen i vrlo efektan. On nekako čini sintezu između orijentalnog i ciganskog kostima. Upotreba kratke suknje umjesto dimija manje je uobičajena, ali optički i plesачki funkcionalnija. Treći balet te večeri, »Papillons«, nema nekog naročito značenja. Svi su »Papillons« toga vremena rađeni jednako. Bidermajerski kostim, koji nam je sačuvan u predlošku, bio bi tipičan predstavnik kostima iz grupe »d« (standardni evropski reper-toar).

Od nacrtu za »Kneza Igora« (1922) sačuvan je, osim dviju već spomenutih skica za »Polovječke plesove« (1922. i 1923), još i jedan karton (Igorov dvor u Putivlju) koji prikazuje tradicionalnu drvenu arhitekturu jednog raskošnijeg feudalnog ambijenta. Ta će skica biti osnovicom za sva kasnija rješenja ovog prizora u istoj operi. Izvedena je olovkom i gvašem u prilično prigušenoj paleti, u kojoj dominiraju sive i smeđe boje; tu sumornu paletu oživljuje jedino crvena boja kojom su izvedeni ukrasi na trijemu. Sačuvana je još jedna preliminarna skica izvedena u crtežu olovkom te samo parcijalno lavirana akvarelom. Za sliku »Polovječki logor«, kao što je već rečeno, postoje dva predložka. Jedan je od njih po svemu sudeći preuzet iz ranije izvedbe »Polovječkih plesova« u sklopu baletnog programa. Drugi je karton signiran sa 1923. (»Knez Igor« 1923), što znači da je načinjen oko godinu dana nakon premijere. Obje varijante oslanjaju se na tradicionalna ruska rješenja, a ona jednostavnija (iz 1923) na Roerichov predložak iz 1909.⁹ Taj se predložak i danas uzima kao uzor za oblikovanje scene za »Polovječki logor«. Likovno je neusporedivo efektniji nedatirani predložak s mnogo šatora i s kolima. Na njemu se očituje tipična šarena paleta ruske scenografske škole, jednako kao i dekorativni način likovnog saopćavanja. Ranije upotrijebljeni nacrti kostima u »Polovječkim plesovima« upotrebljavani su i za »Kneza Igora«, što se može zaključiti po naknadno ubačenu Fromanovom tekstu (najprije napisano »Borodin« a kasnije »Knez Igor«).

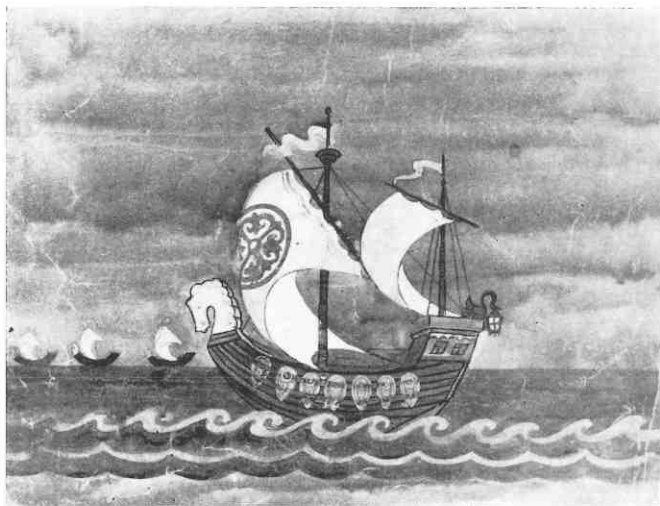
Nacrti ruralne, ruralno-urbane te urbane i sakralne arhitekture u ovoj grupi imaju duboke korijene u ruskoj tradiciji. Taj je dio svakako najizvorniji ruskom duhu, i on će ne samo u elementima arhi-

⁷ Dimitrijević, o.c., sl. 12 (str. 77)

⁸ »OBZOR«, 31. 5. 1922. (J. Ž.)

⁹

Sirkina, T. J. — Kostina, E. M.: Ruskoe teatraljno-dekorativnoe iskustvo. Moskva 1978, sl. 143



tekture nego i u likovnom tretmanu naći dobrih uzora u scenografskim predlošcima koje su radili A. Golovin («Pskovičanka» 1901. ili »Boris Godunov» 1908),¹⁰ a još više N. Roerich, kod kojega je dispozicija objekata u nacrtu za »Kneza Igora» iz 1909. identična jednom od opisanih predložaka P. Fromana.

Stilski je neobično srodna tim predlošcima i scenografija za operu Rimskog Korsakova »Priča o nevidljivom gradu Kitežu» (1935). To se napose odnosi na predloške za 2. (drvena arhitektura) i 3. sliku (zidana gradska arhitektura s crkvom u centru scene). Dekor za 1, 4. i 5. sliku ima kao osnovicu šumski ambijent, s tim da se u 4. slici kroz prosjek vidi odraz Kiteža u jezeru. Šesta slika prikazuje čudesni grad Kitež, sa bezbroj kupola i bogatom raščlambom polustvarne, polufantastične arhitekture. Iznad grada je simbol sunca (suncani krug) kreiran u duhu narodne fantastije. Dekor urbane arhitekture rađen je u tehnici akvarela, u prozračnim tonovima, jakom paletom (crkveni objekt prilično je intenzivne ljubičaste boje). »Šumske» su slike u znaku dominacije ljubičaste, narančaste i intenzivno zelene boje (debla su ljubičasta odnosno narančasta). Kitež (6. slika) predložen je lazurnim zelenkasto-plavim tonovima kojima kontrastira teška zlatna boja u detaljima arhitekture. Urbanu fantastiku, odnosno prerastanje rusko-feudalnih urbanih elemenata u fantastične arhitektonske sklopove, možemo vidjeti na ruskoj sceni već 1900. u nacrtu koji je za prolog bajke

A. Ostrovskog »Snjeguročka» izveo A. P. Lanski.¹¹ Od 17 sačuvanih predložaka za kostime, pretežno jednostavno slikanih, ističe se predložak za kostim Fevronije (6. slika) vještim crtežem i koloristički svježe izbalansiranim draperijama, gdje opet dolazi do konfrontacije ljubičastih i zlatnih tonova. Zanimljivo je da su likovi na tim predlošcima, rađenim za određene izvođače, dani gotovo portretno vjerno.

U taj stilski krug ubrajaju se i predloški za operu »Sadko» Rimskog Korsakova (1930). Skica za 3. sliku (interieur drvene kuće) uklapa se u stil prethodne grupe. No na daljnja tri kartona vidi se prilično uočljivo odstupanje, tj. izrazita sklonost dekorativnoj stilizaciji. To se najbolje vidi u prizoru lađe na moru, gdje je gornji red valova stiliziran u obliku motiva pasjeg skoka, dok će dva pejzaža slične kompozicije (danji i noćni) biti stilizirani u tradiciji ruske ilustratorske škole za dječje bajke. Sva četiri kartona, rađena u tehnici gvaša, pokazuju izuzetno jake boje. Agresivna šarena paleta u »Petruški», o čemu će biti kasnije govora, bila je uvjetovana fantastikom dekora. U »Sadku» je ona manje uvjetovana irealnim dekorom a više u prvom redu promjenom odnosa prema upotrebi boje općenito. Tako se 1930. godina može smatrati stanovitom prekretnicom u odnosu prema boji, pa tu seriju predložaka uzimamo kao početak njegove faze izrazito jake palete. U nekim predlošcima upotreba boje imat će irealne dimenzije; tako npr. ljubičasta i narančasta debila u pejzažima iz »Priče o nevidljivom gradu Kitežu».

Aдекватnom stilizacijom rađena je velika serija kostimografskih predložaka (49 komada). Oni pokazuju jaku stilizaciju u crtežu, napose kod kostima za zbor, ali ta stilizacija ne ide na štetu crteža već je prije posljedica određene crtačke vještine. U toj je grupi najefektniji kostim Morskog cara (kojega je pjevao J. Križaj). On nosi prozračnu draperiju zeleno-plave boje sa stiliziranim motivom morskih zvijezda zlatne boje. Na glavi mu je kruna na kojoj je izvedena nadgradnja od stiliziranih morskih konjica. Taj izuzetno svjež naslikani akvarel može se čak i u evropskim relacijama ubrojiti među najbolja kostimografska ostvarenja. Jedan od kostima zbora pokazuje za ono vrijeme, danas bismo rekli, sciencefiction interpretaciju opreme lika, napose u zamisli fantastičnog dekora na glavi i desnoj ruci te krugovima na lijevoj ruci i nogama. Čak i u nekom suvremenom filmu takve tematike to bi kostimografsko

10

Sirkina — Kostina, o.c., sl. 114 i 116

11

Jasulovič, N.: Gosudarstvenij centralnij teatralnij muzej imeni A. Bahrušina. Moskva 1971, sl. 62



rješenje izazvalo izuzetnu pažnju. Kostim je rađen tirkiznom, zelenom i tamnoljubičastom bojom.

Scenska oprema »Sadka« svakako je za relacije svoga vremena veliki skok naprijed, možda manje zbog stilizirane scene — jer takva su dekorativna rješenja tada u Evropi već bila uobičajena — a više zbog izuzetnih kostimografskih predložaka koji su išli nekako ispred svoga vremena. Ta osebujna stilizacija kostima, kakvu je Froman predložio za kostime »Sadka«, mogla bi imati svoje prethodnike ne samo u opusu Baksta koji je nerijetko davao maha svojoj mašti i na tom likov-

nom planu, nego još više u nacrtima N. Gončarove, i to u kostimima za »La Liturgie« iz 1915.¹²

Sklonost prema fantastici i oslobađanju od akademskih normativa pokazao je Froman još 1923. serijom predložaka za balet Stravinskog »Petruška«. Međutim, korijeni su te fantastike na drugoj strani. »Chagalovski« se duh, npr., napose ističe u dekoru za posljednju sliku, koja zaista djeluje kao modificirani Chagal. Na intenzivno plavom nebu s ružičastim oblacima u prvom planu, po kojima



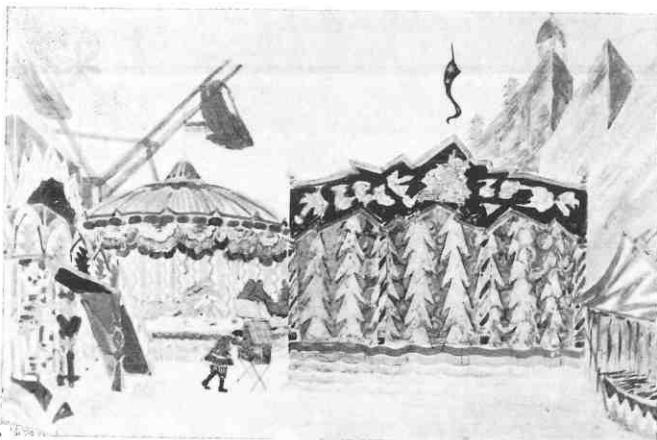
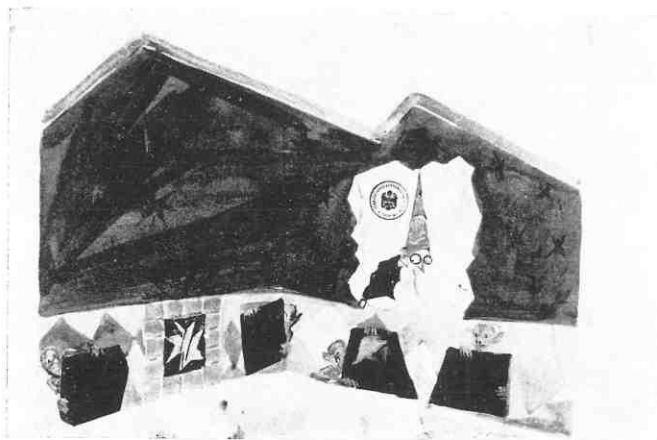
lebde i ekvilibriraju figure, svijetao jarki mjesec i zvijezde, a u sredini prizora čarobnjak u zeleno-ljubičastom kostimu, s crnim mačkom koji mu se provlači između skuta. To je prizor uistinu dostojan velikog majstora. Dekor za 2. čin (također sa čarobnjakom) ima svoje izrazito prepoznatljive korijene u dekoraciji za film »Doktor Caligari« Roberta Vienea (1919). I sam lik čarobnjaka s velikim naočalama kao i iskrivljena arhitektura imaju jako ekspresionističko obilježje toga vremena. Prizor s majmunom u džungli ima umjereno chagalovsku crtu, dok će prizor 1. slike sa šatorima na sajmu (izvedeno u dvije varijante) biti predočen umjerenom stilizacijom, ali zato jakom paletom. Dio kostima pokazuje jak utjecaj A. Be-

noisa. Neki kostimi mogu se smatrati čak varijantama Benoisovih predložaka (kostim »balerine« i »crnca«).¹³ I sama scena sa sajma pokazuje posve identičnu grupaciju objekata; Froman je jedino uklonio »portal« koji uokviruje scenu. Neke kostimografske skice (ciganka) pokazuju izrazite znakove individualnosti, one iste koja će se sedam godina kasnije snažno iskazati u kostimografskim predlošcima za operu »Sadko«.

Fantastika u scenografiji »Petruške« ima međutim i neposrednije korijene u teatarskom iskustvu

13

Beaumont, o.c., str. 114 i 115



ruske scenografske škole. Najizrazitiji predstavnik jednog takvog usmjerenja bio je M. Larionov sa svojim predlošcima za »Soleil de Nuit« (1915), gdje na plavom fondu neba vidimo velika stilizirana sunca na horizontu. Iako je scenska vizija Fromana bogatija i osebujnija, nije isključeno da je potaknuta tim nacrtima Larionova. Još će više fantastika M. Larionova biti vidljiva u kartonima za »Contes russes« (1917), i ta bogata i osebujna scenska »zbrka« mogla bi činiti supstrat za kartone P. Fromana, s nebom na kojemu lebde cirkusanti i čarobnjak s crnim mačkom.¹⁴ Osebujno stiliziranu, fantastičnu arhitekturu oslikanu izrazito jakim bojama vidimo na nacrtu N. Gončarove za operu Rimskog Korsakova »Zlatni pjetlić« (1914), za repertoar S. Djagiljeva.¹⁵ Tu bi se moglo naći nekih poticaja za pojedine elemente dekora u »Petruški«. Manje određeno mogla je na Fromana utjecati i dekoracija za Potjomkinovu dramu »Petruška« koju je radio M. Dobužinski 1908. u maniri sličnoj današnjem naivnom slikarstvu, a koja u urbanoj ambijent interpolira vrlo osebujne fantastične elemente (slično E. Feješju).¹⁶ Ta je dekoracija bila za svoje vrijeme (1908) ozbiljan korak u prekoračivanju akademskog tradicionalizma, pa čak i dekorativnog stila koji se veže uz impresionističku i postimpresionističku maniru.

U ovu grupu možemo još svrstati i jedinu sačuvanu skicu za koreografske scene s pjevanjem »Svadb« I. Stravinskog (1932). To je karton izveden olovkom i gvašem, na kojemu kontrastiraju crne i smeđe plohe.

V

U drugoj grupi scenskih predložaka (ruski nefolkorni repertoar) najstarija sačuvana inscenacija jest ona za balet »Ščelkunčik« P. I. Čajkovskog (1931). Sačuvana su tri scenografska i šest kostimografskih predložaka. To je jedini cjelovečernji balet Čajkovskoga koji je u Zagrebu izveden do 1940. Jedan scenografski karton predstavlja šumu prekrivenu snijegom poput one u »Evgeniju Onjeginu« o kojoj će biti govora nešto kasnije. Ostala dva predložaka vrlo su efektna. Jedan je čarobni kristalni grad ispod luka od ružičastih ruža. Takav primjer arhitektonske fantastike nije bio do-

14

Kochno, o.c., str. 102 i 113

15

Sirkina — Kostina, o.c., sl. 168

16

Jasulović, o.c., sl. 55



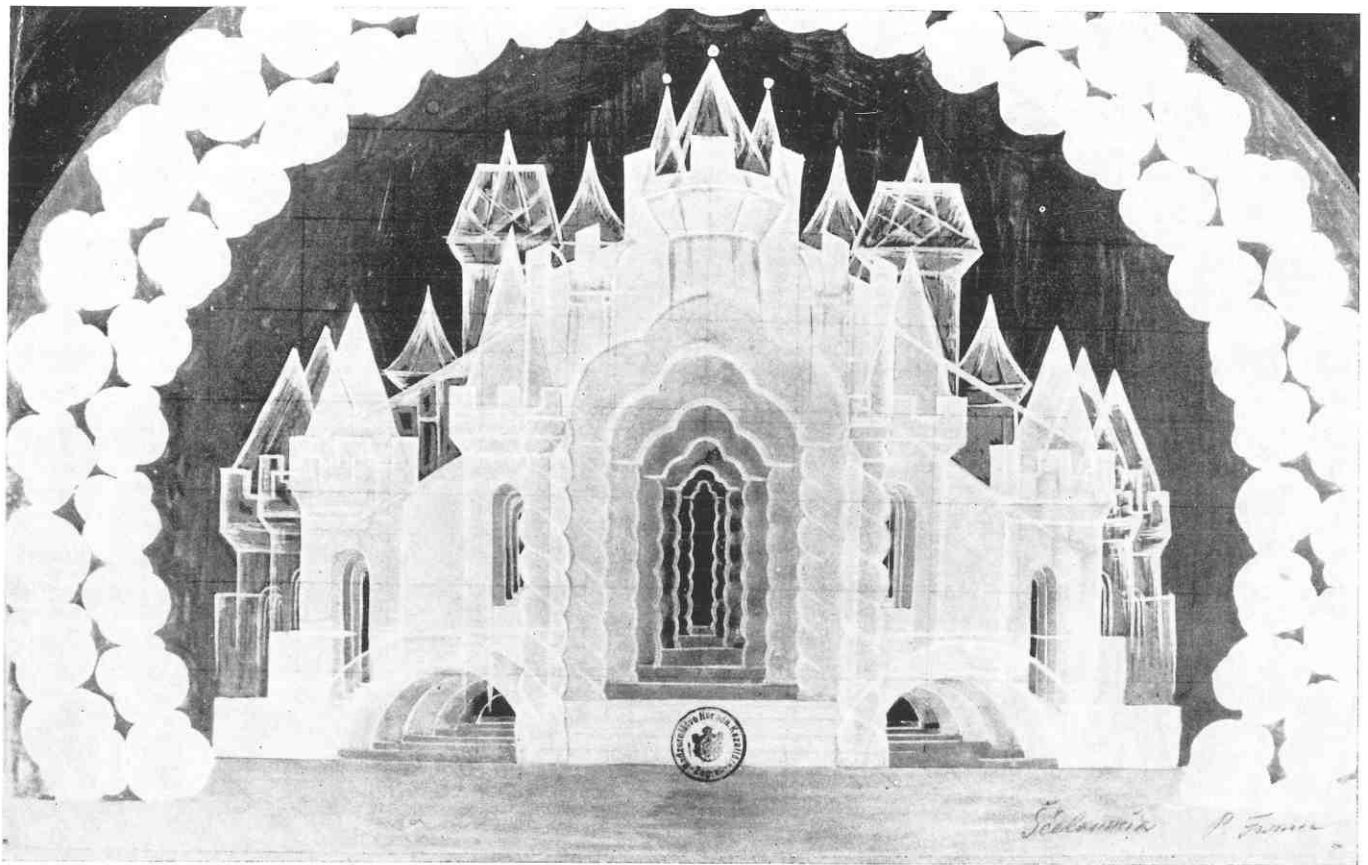
tada poznat na zagrebačkoj sceni, i tek će četiri godine kasnije biti ponovljen u »Priči o nevidljivoj gradu Kitežu«. Drugi je predložak najjednostavniji ali se čini najefektnijim i djeluje kao scena na sceni. Umjesto zastora scena ima zavjesu od raznobojnih valovitih vrpca. Ploha koja uokviruje luk scene nosi apstraktnu kompoziciju ispunjenu zvijezdama i ribama. Iako ta apstraktno-fantastična kompozicija ima ovdje sporedno značenje, ona sama po sebi predstavlja inovaciju na zagrebačkoj sceni. Dio kostima rađen je bez većih pretenzija (standardni lavirani crtež u uobičajenoj Fromanovoj maniri), ali se ističe jedan neobično dekorativan i likovno efektan kostimografski predložak: to je stiliziran orijentalni ženski kostim crne i smeđe boje sa srebrnim ukrasima i golemim turbanom.

Za operu »Evgenij Onjegin« P. I. Čajkovskog (1932) sačuvano je šest predložaka: sve su to kartoni za scene, a rađeni su dijelom akvarelom, dijelom u tehnici gvaša, odnosno kombiniranim akvarel-gvaš postupkom. Nacrt za 2. sliku nosi odlike kasnije ruske manire koju će kod nas u poslijeratnim godinama njegovati napose Vladimir Žedrinski. Nacrt je izveden na tamnoj podlozi, jakim namazima tempere i vrlo jarkim bojama (ružičasti zidovi) s kićenim ukrasom zida i stropa (girlande i vijenci). U istoj maniri rađen je i interieur građanskog salona. Nacrt je za 3. sliku pejzaž slikan tehnikom akvarela, također s jakom nerealističkom paletom (narančasto-žute krošnje breza). Zimski pejzaž djeluje kao božićna razglednica, a predložak s pročeljem ljetnikovca prikazuje arhitektu-

ru prve polovice 19. st. zatvorenu s obje strane grupom breza, pa se ovdje pejzažni elementi vide u 3. slici sjedinjuju s građanskom arhitekturom. Uočljivo je da je dio kartona napravljen prilično nemarno, napose oni s pejzažima. Interieuri su rađeni funkcionalno, bez ambicije da se dosegnu veće likovne vrijednosti, a u slici »salona« izuzetno je riješen prostor u dubinu u dva plana. Likovno je najefektnije riješena slika s pročeljem ljetnikovca. U cjelini svi su ti predlošci rađeni s mnogo manje pažnje nego oni iz ranije grupe, što ne znači da je time njihova scenska funkcionalnost dovedena u pitanje. Nacrte za »Evgenija Onjegina« Froman je ponovo radio 1939. Sačuvana su četiri kartona, od toga je jedan pejzaž (3. slika) koji je likovno vrlo vješto izveden u tehnici akvarela. Od tri salonska interieura dva su rađena kombinacijom gvaša i tempere uz konfrontiranje tamnih površina s bijelim elementima arhitekture. Nacrt za 6. sliku predstavlja interieur paviljonskog tipa izveden u tehnici akvareliranog crteža. U likovnom smislu on se može ubrojiti među uspjelije radove P. Fromana, ali ono što je u njemu značajnije — to je opet u dva dubinska plana raščlanjen scenski prostor, sa savršeno simetrično izbalansiranim arhitektonskim elementima. Pod pretpostavkom da se izvedba vjerno držala predloška, imali bismo pred sobom izuzetno efektno rješenje scenskog prostora. Ni za jednu od tih dviju predstava nisu sačuvani kostimografski predlošci.

U istoj maniri rađena je scenska oprema za operu Čajkovskog »Pikova dama« (1939). Za 1. sliku (promenada) dane su dvije skice. Druga slika (Lizina soba) prikazuje asimetrično komponiran rokoko-ambijent. Predložak je rađen tehnikom akvarela u najboljoj Fromanovoj maniri. Koloristički je dan prigušenim bojama uz dominaciju smeđih tonova. Skica za grofičinu spavaću sobu rađena je u istoj maniri, ali sa simetrično raspoređenim arhitektonskim dekorativnim elementima. Nasuprot tome, kartoni za 5. (Hermanova soba u vojarni), 6. (sastanak na Nevi) i 7. sliku (kartašnica) rađeni su na tamnoj pozadini s jakim namazima tempere, te ostrim kontrastima tamnih i svijetlih površina. Unatoč funkcionalnosti ta grupa predložaka djeluje u likovnom smislu manje privlačno. Sačuvana su dva kostima za pastoralnu igru, izvedena u lagano laviranom crtežu, koja se ne mogu ubrojiti među ljepše Fromanove crteže. Čini se da su nacrti za tu predstavu rađeni u priličnoj žurbi, što kod česte izmjene repertoara u ono vrijeme u HNK-u nije bila neobična pojava.

U grupi tzv. ruskog nefolklornog repertoara očituje se jedna prilično specifična tehnika slikanja temperom na tamnoj pozadini, koja će biti vrlo uobičajena i u ono i u današnje vrijeme. Osebuja



stilizacija arhitekture i namještaja kao i arhitektura sama po sebi imaju svoje jake oslonce u ruskoj tradiciji prvih dvaju decenija ovog stoljeća, ponajviše u predlošcima koje je za takvu vrstu ambijenata radio A. Golovin. Tu prije svega mislimo na seriju predložaka za dramu Ljermontova »Maskerada« (1917), ali i na nešto ranije predloške A. Benoisa, npr. »Paviljon Armide« (1907), pa onda na nacрте Dobužinskog za dramu Turgenjeva »Mjesec dana na selu« (1909). Samo oni stariji, iz 1907. i 1909, nisu rađeni na tamnom kartonu. Simetrično raspoređene arhitektonske elemente i prostor s nišom i prozorom u sredini vidimo kod Dobužinskog već 1907, i taj tip scene bit će otada variran u bezbroj različitih interpretacija.¹⁷

VI

U grupi slavenskog (neruskog) i domaćeg repertoara ostali su sačuvani Fromanovi predlošci za samo dvije predstave, »Katja Kabanova« L. Janačeka (1936) i »Sanje« L. Safranek-Kavića (1934). Nacrti za tri scene iz »Katje Kabanove« predstavljaju umjerenu stilizaciju pejzažnog ambijenta kakva je bila prilično uobičajena u slikarstvu toga vremena. Izvedeni su u pastelu, u smeđim, tamnozelenim i sivim tonovima. Nacrti za kostime (6 komada) lavirani su crteži, koji ne pobuđuju posebnu pažnju.

Za »Sanje« Safranek-Kavića sačuvana su dva predloška za scene, rađena perom i akvarelom u jar-kim, pretežno zelenim bojama, koji ne pokazuju neku osobitu maštovitost.

Čini se da za ovu grupu predložaka P. Froman nije imao pravu inspiraciju, i da su ti nacrti nastali prije kao rezultat obveza nego nekih dubljih interesa.



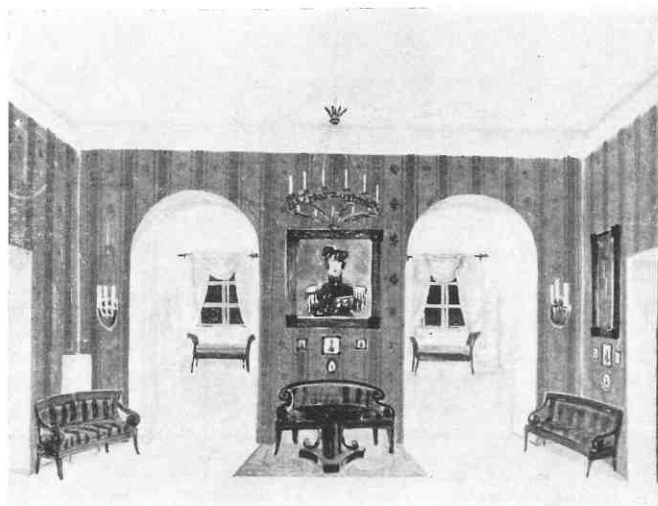
VII

U grupi standardnog evropskog feudalnog odnosno historijskog, ruralnog i građanskog repertoara sačuvani su pretežno nacrti za scene i kostime za baletne predstave. S prvog nastupa grupe Margarite Froman sačuvano je šest nacrti kostima za »Baletni divertissement« (1921). Dva španjolska kostima predstavljaju standardne stilizacije, kostim Indijanca djeluje poput ilustracije za K. Mayeve ili Cooperove priče. Za »Igru mačaka« predočena je prilično nemarno izvedena skica; iako jednostavno, s više intencije rađeni su kostimi za ples Ciganke i jedan kratki kostim u stilu dvadesetih godina, koji podsjeća na karnevalske kostime toga vremena.

O »Aidi«, koja je nastala iste godine, bilo je više govora na početku ovog izlaganja. Ti nacrti pokazuju veliki talent i mogućnosti toga slikara, a rađeni su s pažnjom i punom odgovornošću kojom se trebalo afirmirati pred zagrebačkom publikom.

Godine 1922. pravljani su kostimi za dvije baletne izvedbe — za »Papillons«, koji su išli zajedno sa »Šeherezadom« i »Polovječkim plesovima«, o kojima je već bilo govora, i za Weberova »Prevarenog Pierrota«. Za potonju je sačuvan nacrt samo jednog kostima, izveden olovkom i tušem, koji predstavlja uobičajenu stilizaciju.

Godine 1924. Froman je radio nacрте za baletno večer: »Karneval« R. Schumanna i »Capriccio espagnol« Rimskog Korsakova, što se izvodilo zajedno s »Licitarskim srcem«. Za »Karneval« sačuvani su predlošci za tri kostima rađeni olovkom, akva-



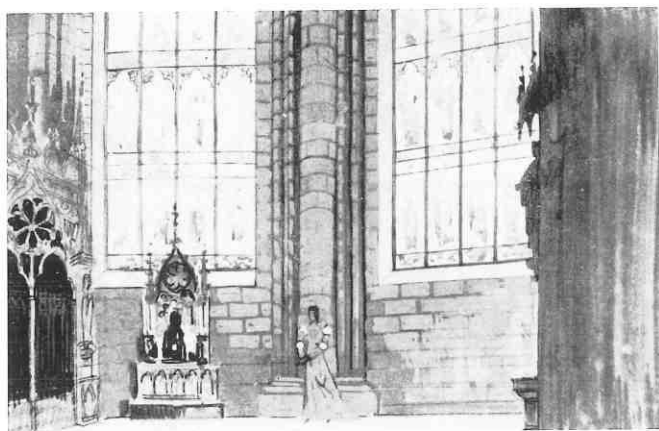
relom i bijelom kredom. Crtački je zanimljiv kostim što ga je sam autor označio kao sl. 6 (signiran kao Winda). Uz crtež su zabilježene i dimenzije haljine, boje i materijal (saten). Za razliku od jednostavnih, smirenih crteža za »Karneval«, nacrti kostima za »Capriccio espagnol« rađeni su neusporedivo atraktivnije, ne samo u izvedbenom smislu nego i crtačkom. Nacrt kostima za Margaritu Froman (označen rednim brojem 2) može se ubrojiti među najljepše akvarelirane crteže u hrvatskom slikarstvu. Taj je predložak dostojan usporedbe s najljepšim predlošcima rusko-francuske »škole«.

Godine 1933. Froman je radio scene i kostime za operu U. Giordana »Fedora«, od koje je sačuvano pet scenografskih kartona i dvije skice za kostime.

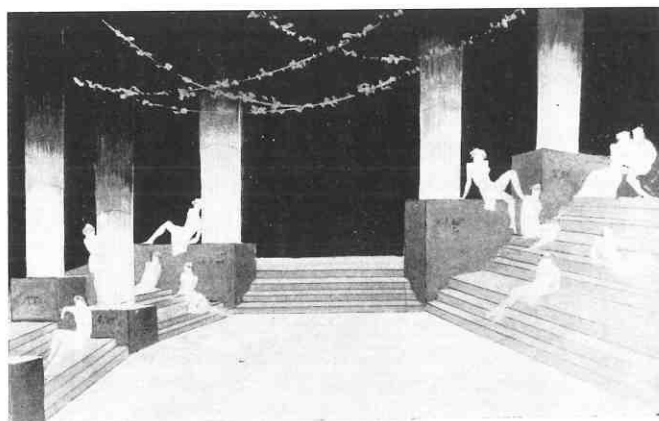


Od scenografskih predložaka salon s glasovnikom u 2. činu, koji postoji u dvije gotovo istovjetne varijante, pokazuje prostorno rješenje u dva plana u dubinu, s ambijentom kakav smo već vidjeli u nacrtima za građanske salone u ruskim operama. On bi jednako tako mogao pripadati »Evgeniju Onjeginu« ili »Pikovoj dami«. I za 3. čin postoje dva gotovo istovjetna predložka. Nacrt s manje detalja djeluje likovno znatno svježije, prije svega jer je manje opterećen naturalističkim detaljima. Drugi, više detaljiziran nacrt djeluje ponešto sladunja-

vo. Prva slika prikazuje građanski interieur post-secesijskog obilježja, po čemu se može zaključiti da se »Fedora« davala u interieurnom ambijentu koji odgovara vremenu izvedbe; uostalom, i ljetnikovac iz 3. slike odgovara stilizaciji vila dvadesetih godina u alpskom prostoru. Nacrt za 1. čin rađen je uz pomoć tehničkih pomagala (ravnala) i djeluje kao reklama za suvremeni interieur. O nacrtima za ovu predstavu može se govoriti isključivo s gledišta funkcionalnosti (i u nju ne treba posumnjati), a ne likovnih vrijednosti.



Za Gounodovu operu »Faust« (1934) sačuvano je 11 scenskih predložaka. I tom su prilikom za dio scena predložene po dvije varijante, tako npr. za 1. sliku imamo svjetliju i tamniju varijantu Faustove sobe. Prva, rađena akvarelom, u likovnom je smislu neusporedivo svježija. Druga je opterećena s više detalja, a u izvedbenom je smislu vjerojatno bila funkcionalnija. Za 2. čin također postoje dva predložka, pri čemu su detalji, zadržani iz prvog predložka, samo skicirani. Detalji su u principu isti, samo je razmještaj arhitektonskih objekata drukčiji. Oba su rađena uz pomoć ravnala i predstavljaju egzaktni ali ne efektan likovni predložak. I za 3. čin (Margaretin vrt) dana su dva predložka; razlike su u karakteru arhitekture i lokaciji Margaretine kuće. Interieur crkve, rađen u dufyjevskom stilu s dominacijom ljubičaste boje, djeluje neobično atraktivno i može se ubrojiti među najljepše predložke za scenu HNK. Za 5. sliku (gradski trg) opet vidimo dvije varijante, ali bitno različite. U jednoj je u pozadini gradska kuća a u drugoj gradski bedemi s gradskim vratima. Druga varijanta čini se efektnijom i u likovnom i u funkcionalnom smislu. Predložak za 6. sliku (Valpurgina noć) riješen je nizom antičkih stuba s dorskim stupovima bez baza. Fond je crn, stubište jarko crveno, a na njemu su naslikane figure plesačica i plesača. Ambijent je namijenjen priči o Parisu i Heleni. Riješen je likovno svježije i nadasve funkcionalno. Na temelju sačuvane fotografije može se zaključiti da je taj predložak u izvedbi vrlo vjerno realiziran.¹⁸ I predložak i njegova realizacija mogu se ubrojiti među najuspjelija rješenja za jednu baletnu izvedbu. Posljednja slika (tamnica) rađena je opet na tamnom kartonu jakim namazima tempere i stilski je najbliža rješenju 1.



slike. Ono što karakterizira predložke za »Fausta« — to je stilski neujednačenost: vidljiv je impresionistički stil (prva varijanta 1. slike), dufyjevski (4. slika), dok većina nacrti prije odgovara nacrtima nekoga arhitektonskog biroa. No za izvedbu (i za kazališnu radionicu) važno je da upravo ti »arhitektonski« nacrti sadrže niz potrebnih detalja, a kod nekih predložaka (6. slika) i točne dimenzije pojedinih arhitektonskih elemenata.

Za »Chopinianu« (1934) sačuvan je samo jedan nacrt kostima, jer su svi kostimi bili jednaki, s dugom lepršavom suknjom, kako je uobičajeno za balet toga tipa.

VIII

Opus P. Fromana vrlo je neujednačen stila i kvalitete. Razlog tome treba tražiti jednim dijelom u sklonostima samog autora prema određenom tipu predstava za koje je radio nacрте, a dijelom u žurbi koju je velika dinamika u repertoarnoj politici zahtijevala od pojedinih suradnika. Uostalom, te će se opreke još više očitovati u opusu Ljube Babića koji je dao predložke dostojne bilo koje likovne izložbe, ali i skice kredom na tamnom kartonu koje čak ni kao osnovna uputa kazališnoj radionici nisu bile dostatne.

Najmaštovitiji dio Fromanova opusa predstavljaju nacrti za »Petrušku«, »Sadka« i »Priču o nevidljivom gradu Kitežu«. U »Petruški« je on i likovno autentičan i scenski originalan, bez obzira na to što korijene i toj autentičnosti i originalnosti možemo naći bilo u izvornom ruskom bilo u pariskoruskom supstratu. U ovdje nije kopirao nego je poticaje dobivene iz viđenog posve samostalno likovno i scenski oblikovao.

Drugu grupu čine egzaktni nacrti. Tu se napose izdvajaju oni za »Aidu«, »Fausta« i srodne scenske izvedbe. Oni su obično rađeni u dvije ili više varijanti za pojedine scenske prizore, izvedeni su neobično vješto i izuzetno precizno te pokazuju veliku likovno-povijesnu kulturu. U dijelu standardnih scenografskih rješenja, napose u interieurima npr. za »Pikovu damu« ili »Fausta«, vidi se nesumnjiva artificijelnost, i takvi predlošci mogu opstojati kao samostalna likovna djela. Dio scenskih nacrti nosi obilježje zahtjeva sredine, a to znači posve određene koncesije sladunjavosti i kiču. To su ponajprije »zimске« razglednice (»Evgenij Onjegin«, »Ščelkunčik«), »alpske« razglednice (»Fedora«, detaljnija varijanta). Ono što Fromana spasava, napose u pejzažima koji u crno-bijeloj tehnici čak djeluju sladunjavo i kičasto, to su neobične boje. Froman će tako naslikati ljubičasta ili plava debla ili žuto-narančaste krošnje i dovesti tako u zabunu standardni ukus publike.

Karakteristika je cijele Fromanove scenografije jarka paleta. To je uostalom karakteristika jedne generacije ruskih slikara koja je djelovala na početku stoljeća (Chagal, Kandinski, Javlenski), a to je neosporno utjecalo i na njihove mlađe suvremenike koji su radili kao kazališni slikari. Samo u dvadesetim godinama u jednom dijelu predstava, čiju je scensku opremu kreirao P. Froman, vidimo sumoran kolorit, ali to je najvjerojatnije bilo uvjetovano zahtjevom režije, jer Froman počevši od »Aide« preko »Petruške« pa nadalje, ondje gdje je njemu prepušteno na volju, stvara laganu, prozračnu ili žarko obojenu atmosferu. Crtačka perfekcija kojom se odlikuje dobar dio Fromanovih crteža kostima možda čak uvjerljivije govori o njegovu likovnom talentu nego većina predložaka za scenski dekor. Jer kad se napravi predložak za dekor, treba imati na umu mogućnosti shvaćanja i interpretacije kazališne radionice. Froman je tu, djelujući i kao neposredni izvođač, mogao dobrim dijelom postići vjernost originalnom predlošku. Dio kostimografskih predložaka rađen je crtački neobično svježe, prije svega predložak za kostim M. Froman u »Capriccio espagnol«, gdje je uočljiv bakstovski smisao za dekoraciju tekstila, a detalji u crtežu, izvedba ruku, pa već spomenute portretne karakteristike na relativno malom crtežu, pokazuju veliku crtačku virtuoznost. Isti taj stil nalazimo u nacrtu kostima Ciganke u »Petruški«, pa na kostimu Fevronije u »Priči o nevidljivom gradu Kitežu«. Najosebujniji su, kako je već rečeno, predlošci za »Sadka«, jednako oni fantastični kao i oni folklorno-realistički, a napose osebujni kostim za Morskog cara. Sve to pokazuje Fromana kao talentiranog i možda potcijenjenog umjetnika, jer u ono se još vrijeme kazališno slikarstvo smatralo više-manje zanatskim poslom.