

Амра Латифић

Универзитет Сингидунум у Београду, Факултет за медије и комуникације,
Београд

НИНА КИРСАНОВА – ПРВИ ИСКОРАЦИ КА ЕКЛЕКТИЦИ И МОДЕРНИЗМУ

DOI 10.5937/kultura2483049L

УДК 792.8.071.2:929 Кирсанова Н. В.
792.8.091(497.11)

Оригиналан научни рад

Датум пријема: 9. 4. 2024.

Датум прихватања: 5. 6. 2024.

Сажетак: *Нина Кирсанова, једна од најзначајнијих личности историје настанка балета Народної опери у Београду, значајно је допринела развоју класичног балета, али је свој пут изражавања пронашла и у синтези класичног и пластичног израза, што је и тема овог рада. Тридесетих година прошлог века, својим истраживачким духом и визијом, контактирајући и сарађујући са светским балетским именима, као балерина, кореографкиња и шефица балета, донела је савремене естетске погледе у београдску средину. Кирсанова прави синтезу два принципа – дионизијског (експресијског) и аполонијског (естетског). Трансформирајући постојећу естетику, она задржава балетски канон са циљем да либерализује балетску лексику. Њен израз бунта против балетског канона, тежњу да покреће врати на комуникацијски знак и поруку, показала је у балетима Љубав чаробница, Човек и коб и Соната великог града (1934). Ове балете су водећи критичари прихватили на најразличитије начине – поједини су тврдили да је Кирсанова била усмешенија у једном од два приказа, а за неке је овакав искорак био сасвим неприхватљив. Са друге стране, публика нове визије дочекује бурним аплаузом.*

Кључне речи: *Нина Кирсанова, модернизам, критика, класични балет*

Тридесетих година прошлог века у Београду, свој пут изражавања у балету – кроз синтезу класичног и пластичног израза – пронашла је уметница Нина Кирсанова (Нина Васильевна Кирсанова). У то време, пластични израз за београдску публику није био нешто сасвим ново. Први пут је публика могла да види тз. „пластични балет“ или, према речима Јелене Шантић, „како бисмо ми данас то назвали, *савремену игру*“, у наступу канадске плесачице и кореографкиње

Мод Алан (Maud Allan) две деценије раније, 1907. године, у некадашњем старом Коларцу, поред Народног позоришта. Том приликом написана је и прва београдска плесна критика ауторке Косаре Цветковић, наставнице Маге Магазиновић. Поменуто извођење Алан гледала је и Мага, а претпоставља се да је под утицајем тог гостовања, три године касније, основала прву Школу за ритмику и пластику у Београду коју, 1924. године, посећује Рудолф вон Лабан (Rudolf von Laban). Две деценије након отварања те школе, Смиљана Мандукић ће, 1931. године у Београду отворити Школу за ритмику и пластичне игре. „Играла је на концертима своје нумере, на радију држала курсеве телесних вежби и спремила нове играчице модерног усмерења.“¹ Такође, тридесетих година прошлог века, Лидија Влкова Бешевић отвара своју приватну Школу модерног балета, по принципима пластике. Додајмо да је 16. фебруара 1923. године, у београдској Касини, за добротворни бал *Хиљаду и друја ноћ*, изведен само једанпут први национални надреалистички балет *Собарева мејла*, у кореографији Јелене Пољакове (Елена Дмитриевна Полякова) и Клавдије Исаченко (Клавдия Исаченко Соколова). Природно, намеће се питање зашто после отварања поменутих школа поједини угледни београдски критичари нису развили актуелно знање о пластичном балету, а писали су упорно о њему. Још већи проблем је у томе што се у новинарском дискурсу не препознаје терминологија која се темељно изучавала у овим школама. И можда најважније, 1920. године, у Београд долази Клавдија Исаченко Соколова, која на сцену Народног позоришта и у Глумачко-балетску школу уводи пластични балет као – театарски израз. У неговању уметничког израза, она инсистира на природном гесту и експресивном покрету. „Њен систем је био да се игра са што мање напора и само радом најнеопходнијих мишића. (...) Интелигентна, образована, у првом тренутку је наметнула свој стил, који није постао стил Народног позоришта. Није јој успео сан да модернизује класичан балет.“²

Пластични стил игре у Народном позоришту био је сан и Нине Кирсанове. Већ њен први долазак у Београд, Јелена Шантић оцењује као еклектичан: „Интересантан програм показали су Нина Кирсанова и Александар Фортунато (Александар Фортунато) 1923. године. Према избору балета види се њихова склоност ка еклектици, што у то време није сматрано квалитетом, али су њих двоје својим темпераментом и умешношћу то претворили у свој стил“³. Кирсанова је истраживала нову форму не само да би је представила, већ и да би дала нови смисао балетској уметности. Инспирацију проналази у балету *Les présages* креираном 1933. године према либрету и кореографији Леонида Мјасина (Леонид Фёдорович Мясин), на музику *Петте симфоније* Петра Иљича Чајковског (Пётр Ильич Чайковский).

1 Šantić, J. Pitanja modernizma kod nas u međuratnoj umetnosti, u: *Život bez kompromisa za umetnost i mir. Jelena Šantić: eseji, zapisi, komentari*, priredila Latifić, A. (2021), Beograd: Fondacija „Jelena Šantić“, Grupa 484, Istorijski arhiv Beograda, str. 151.

2 Исто, стр. 152.

3 Исто, стр. 154.

„Балетска лексика је била синтеза класичног и пластичног израза, с дубоким разумевањем експресионизма и симболизма, у прецизној кореографији“⁴. Већ следеће, 1934. године, 28. јануара, само осам и по месеци после светске праизведбе, Кирсанова доноси, са честих гостовања и пропутовања – знатно измењену верзију овог балета београдској публици. Потписује се као кореографкиња (кореографију је урадила сасвим независно и аутентично), а користи само музику Чајковског и тему. Балет је назвала *Човек и коб*. Исте вечери приказан је и балет-пантомима у једном чину *Љубав чаробница* Мануела де Фалје (Manuel de Falla). Главне улоге у овим балетима, Канделас и Љубав, Кирсанова је делила са Наташом Бошковић. Кирсанова је Канделас играла на премијери, а на репризи Наташа Бошковић. Другу улогу, Љубав, на премијери је играла Наташа Бошковић, а Кирсанова на шестој репризи месец дана касније.

Кореографски језик балета *Човек и коб* био је синтеза класичног и пластичног, а „начин изражавања емоција дат је отворено, уметнички.“⁵ Главне улоге играли су: Марина Олењина (Марина Михайловна Оленина) – Енергија, Наташа Бошковић – Љубав, Јања Васиљева (Јаня Васиљева) – Нада, Анатолиј Жуковски (Анатолий Михайлович Жуковский) – Херој, Миша Панајев (Михаил Панаев) – Човек и Оскар Хармош – Коб. Балет је наишао на добар пријем публике и сасвим неуједначена писања критике. Претпоставља се да су поједини критичари били збуњени синтезом класичног и модерног стила игре, али и необавештени, колико о овој новој кореографији толико и о модерном стилу игре. Кирсанова је тог пута пратила психолошко стање човека, због чега представа добија изражене експресивне елементе – човек тежи ка хармонији љубави, инспирације и стварања, али да би свој сан и остварио, потребно је да прође различите животне препреке. Уз помоћ Љубави, Енергије и Наде, човек побеђује Судбину. Бранко Драгутиновић пише да Кирсанова губи оријентацију живота⁶.

Коста П. Манојловић износи мишљење да је на сцену требало пренети оригиналну Мјасинову кореографију, а не креирати другу коју није оценио као „потпуно успелу“⁷. У кореографији Кирсанове није видео ништа ново, сем елементе које она „у свим својим кореографским концепцијама стално примењује а на име скакања, акробатског карактера, која немају свога дубљег психолошког оправдања и израза“. У погледу стила сматрао је да је балет „морао да се креће само у пластичном правцу, као изразитијем, а да су класични елементи, уколико их је било, каткада сметали.“ Манојловић није остао доследан, па закључује да је „свакако ово један нови пут којим је наш балет пошао, и то исправан“. Више разумевања показао је за други балет приказан исте вечери: „Гђа Кирсанова више у свом елементу.

4 Исто, стр. 156.

5 Исто, стр. 156.

6 *Časopis Zvuk*, Beograd, br. IV, godina II, februar 1934, видети: нав. дело, стр. 156.

7 Шукуљевић-Марковић, К. (1999) *Нина Кирсанова: ђримабалерина, кореограф и иедагој*, Београд: Музеј позоришне уметности Србије, стр. 52, 53.

Сам миље шпански више одговара њеном темпераменту, а отуда је и кореографија логичнија, а игра гђе Кирсанове сугестивнија“. Може се закључити да Манојловић главне аргументе за успелу или неуспелу целокупну кореографију везује за темперамент играча.

Бранко Драгутиновић је изричит у томе да балет није успео⁸. Као главни аргумент наводи неуспех синтезе два стила и то тако да Кирсанова „није умела да васпостави складан однос између ова два изражајна елемента, тако да је у многим моментима класични балетски израз ишао на штету пластичног“. У даљој аргументацији, позива се на то да је изневерила и сâм концепт Мјасина: „Склона акробацији и празном виртуозитету, гђа Кирсанова је стилизовала извесне детаље, нарочито у другом делу, тако да не хармонирају са основном Мјасиновом идејом“. Са овим критикама долазимо до суштинског питања: како је могуће да су критичари упорно поредили рад Кирсанове са Мјасиновом кореографијом коју сами нису видели? Ипак, оно што је најрадикалније: Драгутиновићева оцена улоге Љубави коју је Кирсанова остварила на шестој репризи, према речима Ксеније Шукуљевић-Марковић, „сигурно је најнегативнија коју је Кирсанова икад добила у својој целокупној играчкој каријери. Односила се на комплетно остварење улоге, на концепцију и игру“⁹. Драгутиновић¹⁰ пише *ad hominem*, дакле, крајње непрофесионално. Вреди напоменути да је у овом тону то сасвим ретка и усамљена критика на београдској сцени тог времена, а врло могуће и једина Драгутиновићева критика *ad hominem*: „С главом зачешљаном као у Шпањолке (витице на глави саме од себе не говоре о мирноћи), тешка линија чела и особито носа, црне јаме очију, дубоке боре од носа до уста и најстрашније непријатно показивање зуба које је имало да изрази осмех...“. Оно што збуњује у линији мисаоног тока јесте сâм закључак у коме се истиче да је Кирсанова, ипак, „прекрасна карактерна играчица“. О игри Кирсанове у другом балету, *Љубав чаробница*, у улози Канделас, није записао ниједну реч. По речима Шукуљевић-Марковић: „То је била права прилика да прикаже њену карактерну игру, али није!“¹¹ Ипак, о самом балету *Љубав чаробница* износи мало позитивнији суд.

Сасвим другачије пише критичар *Полиџике* др Милоје Милојевић: „Част гђи Кирсановој која је пошла са тла круте шаблоне, иначе дивног класичног балета, у модерну и почела да израђује синтезу класике и пластике у балету“¹². Његова рецензија је једина која је обухватила све аспекте: музику, дела, поставке и играчку реализацију. Према речима Шукуљевић-Марковић, „приказ је био веома позитиван и похвалан и оно што је од посебне важности – први је указао на иновацију

8 Dragutinović, B. (1933–1934) Muzika u zemlji, *Zvuk* br. 4, 2/1933–1934, str. 137–138.

9 Шукуљевић-Марковић, К. нав. дело, стр. 53.

10 Dragutinović, B. нав. дело, стр. 53, 54.

11 Исто, стр. 54.

12 Милојевић, Др М. (21.01.1934) Две балетске премијере *Човек и коб* од Чајковског и *Љубав чаробница* од де Фаље, *Полиџика* бр. 9226, 31/1934, стр. 7.

коју је постигла Кирсанова¹³. Милојевић пише: „Балетска креација на нашој сцени је не само успела, него је и нова...“¹⁴. Једина критика о овој представи која објашњава синтезу класичног и модерног стила је његова. „Наш балетски ансамбл, класично васпитан, имао је да се снађе у синтези пластичног и класичног балетског стила, врло тешког за синтетисање, спајање. И успео је да докаже поново колико реалне вредности у њему има. Имало је тренутака изванредно снажних, душа је у њима заиста треперила у атмосфери, и ми указујемо на ту експресивну страну нашег балетског ансамбла и на његову интелигенцију“. Други балет, *Љубав чаробница*, Милојевић оцењује позитивно.

Исте године, 16. јуна, Кирсанова прави следећу представу опет на основу познатог модела. Видевши у Лондону славну трупу Курта Јоса (Kurt Jooss), преузима његов либрето и на цезирану музику пољског композитора Александра Тансмана (Aleksander Tansman), у Народно позориште доноси представу *Велеград*, балет у три слике. Стил Јоса био је експресионистички: „директан, једноставан; драматичку развија у ситуацијама, а покрети, који немају велико богатство форми, увек су функционални у односу на садржај“¹⁵. Кирсанова назива балет *Сонајиа великој ирада*, задржава музику и тему, али кореографију и сценска решења приказује на аутентичан начин. Користи неокласичну лексичку са експресионистичким тенденцијама. Јелена Шантић пише: „Кирсанова се определила да се балет делимично игра на прстима, што захтева другачију технику игре, тј. поставку тела, при чему се губи на строгости и изражајности. Ослањала се на спољне ефекте, а то је у извесној мери банализовало архетипски проблем. Посматрано кинестетички, квалитет корака је губио на снази.“¹⁶ После премијере балет је доживео катастрофалне критике и ускоро је био скинут са репертоара. Исте вечери, као прва изведба, приказан је и балет *Јесења ђојема*, кореографска поема у једном чину, према либрету Ане Павлове (Анна Павловна Павлова), на музику Фредерика Шопена (Frédéric François Chopin). Оба дела, Кирсанова је поставила у својој режији и кореографији.

После премијере 16. јуна 1934. године, долази до обостраног неслагања, те након катастрофалне оцене критике и незадовољства управе Народног позоришта, Кирсанова напушта Београд, а Народно позориште остаје без руководиоца, кореографа и примабалерине. Према речима Шукуљевић-Марковић: „Ниједан од критичара није нашао оправдање за постављање ових балета на престоничкој сцени, јер приказана дела по општем мишљењу нису донела ништа ново, оригинално, што се од шефа и кореографа Нине Кирсанове непрестано очекивало“¹⁷. Др Милојевић¹⁸ износи свеукупно негативно мишљење, почевши од избора музике

13 Шукуљевић-Марковић, К. нав. дело, стр. 54.

14 Милојевић, Др М. нав. дело, стр. 7.

15 Шантић, Ј. нав. дело, стр. 156.

16 Исто, стр. 156.

17 Шукуљевић-Марковић, К. нав. дело, стр. 56.

18 Милојевић, Др М. (18.06.1934) Две балетске премијере које нису имале среће *Јесења ђојема*.

и одлуке да се Шопенове клавирске композиције уопште инструментирају јер „оне губе све од својих дражи и постају немогуће“, те експлицитно тврди да је „већ због тога *Јесења њома* била осуђена на смрт, унапред. Она је зло прошла и због тога што јој је радња тако оскудна и тако безидејна, да ми скоро нисмо на нашој балетској сцени доживели штурију креацију.“ О другом балету, *Сонаџа великој љрада*, изнео је позитивније мишљење тврдећи да је „по сижеу благородан, по сликовитости необичан, и по музици жив“. Међутим, кореографију Кирсанове оцењује као једноличну: „Све је поставила на униформну ритмичку основу и – док је у *Јесењој њоми* владао шаблон балетске сентименталности, у *Сонаџи великој љрада* је царевао стилизовани ритам бившег ‘чарлстона’, а то је мало“. Ипак, играчке домете ансамбла је похвалио.

Критичар Драгутин Чолић, као и Милојевић, није прихватио Шопенову инструментацију и сматрао је да је то главни неуспех. Он пише да изведени балети „апсолутно не могу служити на част Народном позоришту“, а закључио је да је балет „потпуно овог пута пао на варијететски ниво“.¹⁹ Супротно мишљење заступао је Тодор Манојловић²⁰ тврдећи да је „обе ствари спремила гђа Кирсанова укусно, дискретно, иако, наравно, без неког нарочитог полета и смелије инвенције.“ Он оцењује да је у *Сонаџи великој љрада* било „стварно успелих, срећних кореографских момената“ и додао да су „гђа Кирсанова, Васиљева, Олењина и г. Жуковски пожњели заслужене бурне аплаузе.“ Манојловић је изнео значајан суд о постпремијерским критикама тврдећи да Кирсанова „није пуно заслужила оне престроге критике које је са разних страна имала да чује.“ Оно што је још важније, саопштио је и значајан податак о изузетно добром пријему представа код публике, што указује на још већи јаз у рецепцији оваквих балета у нашој престоници. Када је Манојловићева рецензија изашла, Кирсанова више није била у Београду. Неколико месеци након одласка Кирсанове из Београда, најжешћа критика стигла је од Бранка Драгутиновића: „Гђа Кирсанова је од репризе *Петрушике* и *Жар-птице* и преношења Мјасинове кореографије *Петје симфоније* Чајковског под називом *Човек и коб* и отужно сентименталне композиције *Јесење лишће*, бележила све ниже ступење једне нагле кореографске, инвентивне и стилске декаденције, да у Тансмановом балету *Сонаџа великој љрада* спусти ниво нашег балета до варијетеа и уједно да се дефинитивно онемогући за шефа балета и редитеља једног озбиљног балета.“²¹ Целокупно оспоравање рада Нине Кирсанове недвосмислено показује лични став Драгутиновића. Занимљиво је поменути једну врсту апела Драгутиновића да се онемогући рад Кирсановој у „озбиљном балету“, а који је

ма и *Сонаџа великој љрада*, *Полиџика* бр. 9368,31/1934, стр. 9.

19 Шукуљевић-Марковић, К. нав. дело, стр. 56.

20 Манојловић, Т. (1934) Пучинијев *Цани Скики* и балети *Јесења њома* од Шопена и *Сонаџа великој љрада* од Тансмана у Нар. позоришту, *Српски књижевни гласник* бр. 5, књ. 62, Нови Сад: Матица српска, стр. 410.

21 Шукуљевић-Марковић, К. нав. дело, стр. 56.

парадоксално, поред осталих, она и основала. Према речима Шукуљевић-Марковић: „Последња остварења Кирсанове, *Јесења њома* и *Сонајта великој љрада* иако изведене на самом крају сезоне, играње су три пута за четрнаест дана, што показује да је публика имала интереса за ову представу и да се мишљење публике веома разликовало од оцена критичара и става управе позоришта у корист представе.“²² Једно је јасно, рад Кирсанове доказао је да су београдски Балет и публика поседовали основни потенцијал да испрате европске токове.

Марија Петричевић наводи: „Нина Кирсанова је имала смелости да постави балете који су били у складу са модерним европским балетским тенденцијама и иновацијама, не размишљајући да ли је наша публика, а можда више од ње критика, спремна на новине, будући да је тек од скоро и класични балет заживео на београдској сцени. Била је упорна да истраје и оствари репертоар какав је замислила без обзира на критику, али и храбра и великом љубављу везана за београдски Балет да на његово чело стане у најтежем периоду Другог светског рата.“²³

Кирсанова своја истраживања оријентише ка кореографском знаку враћајући га на изворно значење и поруку. Истражујући покрете и њихове односе, настају импровизоване кореографске варијанте и стилови. На овај начин Кирсанова трансформише доминантну естетику Народног позоришта, задржавајући балетски канон, али либерализује лексику, мењајући њено значење у односу на контекст. Критичари као да нису сасвим могли да се помире са чињеницом да игра и тело поседују аутохтоно значење. Суштина приступа Кирсанове је да унутрашњи импулс одређује покрет, показујући да покрет има снагу онолику колика је његова унутрашња динамика. Марија Петричевић напомиње: „Балетом *Човек и коб*, Кирсанова је демантовала тврдње критике да као кореограф и редитељ ништа ново не може да понуди у циљу напретка и развоја нашег балета. Нажалост, у том тренутку критика није схватила пун значај постављања овог, за то време модерног и авангардног дела на нашу сцену, ни величину подухвата којим се као велика уметница у пуној креативности показала и Кирсанова, као што се показала уметничка снага и зрелост балетског ансамбла. Није схваћено тада колико је велики искорак овом поставком направио београдски балет, искорак с којим је стао уз раме тада највећих балетских сцена са много већом и дужом традицијом.“²⁴ Опредељење Нине Кирсанове за пластични балет било је нешто сасвим природно. Пластична игра, нарочито од појаве Исидоре Данкан (Isadora Duncan), узима маха широм Европе и постаје веома популарна. Разлог због чега су критичари били збуњени лежи и у чињеници да пластични приступ игри сам по себи није резултирао раз-

22 Исто.

23 Петричевић, М. (2015) *Дојринос руске уметничке емиграције формирању и развоју Балета Народног позоришта у Београду (1920-1944)*, докторска дисертација, Факултет драмских уметности, позоришта, филма, радија и телевизије, Универзитет уметности у Београду, Београд, стр. 76.

24 Исто, стр. 185, 186.

вијеном играчком лексиком и виртуозношћу, на коју су се навикли у класичном балету. Нарочито их је збуњивало одсуство играчког система, као последица „личне импровизације“²⁵ играчица, односно кореографа. Слобода избора и индивидуализација, као суштинске вредности пластичне игре, били су нешто што београдски критичари тог периода нису могли да разумеју.

Марија Петричевић истиче: „Судећи према овим оценама, као да је и сама критика била збуњена и несигурна шта и како треба оценити, јер искуства са овом врстом балета нису имали. Једни су реаговали као што се обично и реагује на ново и непознато, држали су се старих и проверених вредности, други су безрезервно дали своју подршку пластичном балету као будућем правцу развоја нашег балета, док су се трећи дистанцирали позивањем на оригинал и ауторитет самог Мјасина и неповерењем да се код нас таква новина може добро реализовати. Нина Кирсанова се заправо нашла у незавидној пионирској улози доношења нечег новог и непознатог у нашу средину, која још није имала изграђен ни став ни суд о томе.“²⁶ Додатни проблем представљале су и објективне околности унутар самог београдског Балета – брзе и непланиране смене директора и кореографа нису могле да наметну и учврсте јединствену линију развоја нечег новог.

Међутим, суштина ствари била је у томе што је управо то „нешто ново“ у Београду нешто више од две деценије пре Нине Кирсанове донела Мага Магазиновић у својој школи. Из свега овог се може закључити да је престоничка државна институција Народно позориште функционисала изоловано од појава и догађаја у култури и образовању које су биле изван званичних потреба самог позоришта. Такође, и рад Маге Магазиновић представљао је изолован случај у развоју уметничке игре. Природно, намеће се питање – да ли су и критичари првенствено одговорни за неинформисаност и одсуство интересовања да се упуте у теоријски и практични рад школе Маге Магазиновић која је у њиховом граду постојала за време експерименталног рада Кирсанове већ скоро три деценије. Крајња последица непрофесионалних, а самим тим и неодговорних критика јесте одлазак Кирсанове из Београда, али и пре тога, занемаривање подршке и промоције школе Маге Магазиновић. Тако је, поред очигледне неинформисаности критичара, али и појединих балетских играча у то време, и координација педагошких институција сасвим изостала. Овакав однос је допринео томе да Мага Магазиновић никада није могла да одржи радионицу у Народном позоришту за критичаре и играче. Очигледно, свако се борио сâм. Да је постојала прецизно развијена стратегија образовања играча и критичара, свакако да рад обе уметнице не би био нагло прекинут. Уз ово треба додати и то да су новинари тридесетих година прошлог века поседовали важну медијску и још важније мисионарску улогу између публике и уметничког рада балетских играча. Тадашње новине су биле кључни одраз ексклузивног медијског информисања и платформа медијске писмености. Појава нових тенденција у игри

25 Шантић, Ј. нав. дело, стр. 150.

26 Петричевић, М. нав. дело, стр. 191.

подразумевала је разумевање и употребу тадашњих медија на проактиван, а не пасиван начин. Ово подразумева унапред обавештено, упућено критичко поимање природе игре, али и схватање социопсихолошких последица које медији производе у друштвеном окружењу. Може се рећи да је једна од основних улога медија да стимулишу промене и креативност увођењем нових идеја – тада сасвим изостала. Међутим, из свега произилази својеврсни парадокс: док су новинари и балетски критичари углавном заговарали конформистичке и конвенционалне ставове, публика нове тендеције дочекује бурним аплаузима.

*Сећање професорке и кореографкиње др Вере Обрадовић²⁷
на Нину Кирсанову*

„Моје сећање на велику балерину и уметницу Нину Кирсанову лично је удаљено у прошлости и делује као кратки животни трен понет из детињства. Била сам у нижим разредима Балетске школе ‘Лујо Давичо’, када је Кирсанова са нама, ученицама школе, припремала редовни годишњи концерт. Постављала је ‘Лабудово језеро’ Чајковског. Колико памтим, а то ми је потврдила балерина Народног позоришта и моја школска другарица, Тамара Антонијевић-Спасић, солистичке роле су тада играле Дуда Милутиновић и Милена Бурић, ћерка Јелене Хеле Бурић, наставнице која је нашу класу водила кроз сва четири разреда ниже балетске школе. Моје дечије биће је јасно осећало и опајало невероватну животну и уметничку енергију којом је Нина Кирсанова зрачила, а и радила кореографију. Имала је преко седамдесет година. Оно што би било суштинско за опис тог особеног искуства у раду са Нином – јесте радост и срећа стварања коју је умела да пренесе на све нас. Њене пробе ‘Лабудовог језера’ нису биле вежбачке, већ полетне, играчке и разигране. Сматрам да је то најбитнији моменат који некад недостаје у образовању балетских уметника. Кораци, позе, скокови, окрети и сви други елементи класичне игре поређани у низу не чине игру, већ морају да се изводе душом и телом, предајући им се целим бићем. Са ове дистанце могу да кажем да смо ми управо то сазнање, на неком нивоу, примали од ње. Имала је необичан акценат у говору, али сви смо је добро разумели, пажљиво слушали и дисциплиновано пратили њене захтеве. Имала сам срећу да макар тај део школовања, у балетској сали, буде обележен снагом велике, срчане, инспиративне уметничке личности каква је била Нина Кирсанова и истинском игром која је много више од сабирања добро технички изведених и презентованих покрета. То смо прво научили.“

²⁷ Разговор Амре Латифић са Вером Обрадовић вођен 7. марта 2024. у Београду.

ЛИТЕРАТУРА:

- Dragutinović, B. (1933–1934) *Muzika u zemlji*, *Zvuk* br. 4, 2/1933–1934.
- Јовановић, М. (1994) *Балет Народној позоришћа у Београду. Првих седамдесет година*, Београд: Народно позориште.
- Jovanović, M. (1999) *Balet: od igre do scenske umetnosti*, Beograd: Clio.
- Манојловић, Т. (1934) Пучинијев *Цани Скики* и балети *Јесења ђома* од Шопена и *Сонаћа великој прада* од Тансмана у Народном позоришту, *Српски књижевни гласник* бр. 5, књ. 62, Нови Сад.
- Милојевић, М. (21. 01. 1934) Две балетске премијере, *Човек и коб* од Чајковског и *Љубав чаробница* од Де Фаље, *Полиџика* бр. 9226.
- Милојевић, М. (18.06.1934) Две балетске премијере које нису имале среће *Јесења ђома* и *Сонаћа великој прада*, *Полиџика* бр. 9368.
- Петричевић, М. (2015) *Дојринос руске уметничке емиграције формирању и развоју Балетна Народној позоришћа у Београду (1920–1944)*, докторска дисертација, Универзитет уметности у Београду, Факултет драмских уметности, позоришта, филма, радија и телевизије, Београд.
- Šantić, J. Pitanja modernizma kod nas u međuratnoj umetnosti, u: *Život bez kompromisa za umetnost i mir. Jelena Šantić: eseji, zapisi, komentari*, priredila Latifić, A. (2021) Beograd: Fondacija „Jelena Šantić“, Grupa 484, Istorijски архив Beograda.
- Шукуљевић-Марковић, К. (1999) *Нина Кирсанова: примабалерина, кореограф и педагог*, Београд: Музеј позоришне уметности Србије.

Amra Latifić

Singidunum University,
Faculty of Media and Information science, Belgrade

NINA KIRSANOVA – THE FIRST STEPS TOWARDS ECLECTICISM AND MODERNISM

Abstract: Nina Kirsanova, one of the most significant figures in the history of ballet at the National Theatre in Belgrade, has significantly contributed to the development of classical ballet. She also synthesized classical and plastic expression, which is the subject of this paper, as her own style. In the 1930s, thanks to her research spirit and vision, her contacts and cooperation with globally renowned ballet names, as a ballerina, choreographer and ballet master, she has brought contemporary aesthetic views to Belgrade. Kirsanova synthesized two principles – Dionysian (ecstatic) and Apollonian (aesthetic). Transforming the existing aesthetics of the National Theatre, she retained the ballet canon with the aim of liberalizing the ballet lexicon. Her expres-

sion of rebellion against the ballet canon and her aspiration to return the movement to the symbolic communication and message was shown in the ballet performances of *El Amor Brujo*, *Fatum* and *La Grande Ville* (1934). She created improvised choreographic variants and styles in these ballet shows by exploring movements and their relationships. Kirsanova's approach was rooted in the fact that the inner impulse determines the movement, showing that the movement is only as strong as its inner dynamics. Leading critics such as Branko Dragutinović, Todor Manojlović, Dragutin Čolić and Miloje Milojević, have accepted these ballet performances in quite different ways – some claiming that Kirsanova was more successful in one of the two approaches, while for some this step forward was utterly unacceptable. At that moment, critics have failed to grasp the significance of staging these works, modern and avant-garde in their time, in our ballet repertoires. On the other hand, the audiences have welcomed the new visions with standing ovations.

Key words: *Nina Kirsanova, modernism, criticism, classical ballet*