

Биљана Лијескић  
Дневни лист *Политика*, Београд

## ФЕНОМЕН БАЛЕТСКЕ КРИТИКЕ У СРБИЈИ

DOI 10.5937/kultura2483099L  
УДК 792.072.3(497.11)»1923/...»  
792.8.091(497.11)»1923/...»  
Прегледни рад  
Датум пријема: 8. 4. 2024.  
Датум прихватања: 22. 5. 2024.

**Сажетак:** *Настанак, развој и значај балетске критике као феномена код нас од 1923. године, када је оформљен балет Народног позоришта у Београду, у ширем смислу говори о друштвеној клими једног времена, схватањима уметности са класичним и савременим изразима, могућности публике да их разуме и досегне, а теоретичари разматрају свеобухватно. У ужем смислу балетска критика је била и јесте документ одређеног уметничког дела, тачније представе. Балетска критика код нас и у свету и данас постоји, а овај текст говори о њеној неопходности, на примерима из периодике (као и новинарских извештаја са „лица места“, који су дојуна у сагледавању уметничког догађаја), њеним сазнањима и начинима излањања некад, а нарочито сада у време нових технологија. Треба је неговати и дојустити ауторима слободу сагледавања, увођења нових термина, форми и писања.*

**Кључне речи:** *балетска критика, документ о представи, друштвена клима, схватање уметности, слобода сагледавања, нови термини и форме*

Када се сагледа историјат настанка балетског ансамбла Народног позоришта у Београду од 1923. године, јасније се читава и настанак, развој и значај балетске критике као феномена који у ширем смислу говори о друштвеној клими једног времена, схватањима уметности са класичним и савременим изразима, могућности публике да их разуме и досегне и теоретичари да разматрају свеобухватно. У томе се огледа дух времена, који нам данас, из ове перспективе, може помоћи да јасније сагледамо своје претке, некадашње време и развој балетске уметности на нашим просторима. У ужем смислу, балетска критика је била и јесте документ одређеног уметничког дела, тачније представе, наводећи учеснике, кореографски поступак, описујући радњу, уметност играча и њихову техничку припремљеност, сценска и костимографска решења, избор музике. Често се у тим

првим критикама по оснивању нашег балетског ансамбла говорило саветодавно, указивало на грешке, а много пута је и избор музике критикован, потом диригент, као и радња, без велике могућности поређења, с обзиром на то да је све виђено било ново. Те критике су данас, када су се неки плакати и документи изгубили у вртлогу историје, једини доказ да су се одређене представе одиграле и како су оне уопште изгледале. Уз њих се као сведочење уклапају, уз мноштво података, и новинарски извештаји са премијера који осликавају карактере великих уметника и атмосферу.

Када је у сезони 1922/23. формиран Балет у Народном позоришту, за шта су биле одговорне Клавдија Исаченко (Клавдия Исаченко Соколова) и Јелена Пољак-кова (Елена Полякова), као педагог и редитељ, у јануару постављене су три премијере: одломци из „Шчелкунчика“ Чајковског (Пётр Ильич Чайковский) у јануару и 19. марта 1923, „Шехерезада“ Римског-Корсакова (Николай Андреевич Римский-Корсаков) и „Силфиде“ на музику Шопена (Szopen) и Чајковског. Уследиле су и прве балетске критике које су писали интелектуалци, обично музиколози и композитори, попут Милоја Милојевића, који у *Српском књижевном иласнику*, у првом делу текста описује шта балет заправо јесте, како изгледа и да, поред физичких, и душевни покрети морају да се дочарају игром.<sup>1</sup> Милојевић се не либи да пружи конкретне савете:

„Ради већег успеха ова два балета ваља... (1) учинити пажљивији избор и распоред играчица у ансамблу; (2) ублажити колористичку наметљивост декора; (3) смањити „реквизите“ на сцени и остатак спретно распоредити; (4) кореографски мало живље довести у склад ритмички пулс на сцени, што ће се лако постићи кад се из ансамбла уклони непотребан баласт.“<sup>1</sup>

Наредне сезоне, 1923/24, за директора Балета постављен је редитељ и први играч Александар Фортунато (Александр Фортунато) који доводи примабалерину Нину Кирсанову. Он је поставио Делибов (Delibes) балет „Копелију“, коју хвали критика у више дневних новина. Милојевић у *Полиџици* најбоље оцењује овај балет, као и Кирсанову, која је играла у поменутом остварењу.

„Синоћњи успех ‘Копелије’ углавном је успех њеног редитеља... Г. Фортунато је учино све што се да учинити од онога материјала који му је пржила наша балетска трупа... Схватања Г. Фортуната одговарају отприлике принципима до којих је и Дјагиљев дошао, пошто је одбацио сва она претеривања и празнине, последице рђаво схваћеног експресионизма. ‘Копелија’ значи за наш балет основ, на коме се има поставити даљи рад.“<sup>2</sup>

Исидора Секулић, позната књижевница, писала је о музици и балету у том периоду, између осталог и о „Копелији“, као једна од ретких жена у то време која је

1 Милојевић, М. (1923) Балетско вече: Шехерезада – Силфиде у Народном позоришту, *Српски књижевни иласник* књ. 1, Београд: Светислав С. Симић, стр. 537.

2 Милојевић, М. (12. јуни 1924) „Копелија“, синоћна премијера наше балетске трупе, *Полиџика*, стр. 5.

ступила у свет балетских критичара:

„Лео Делиб написао је неколико одличних пантомима, међу којима је и најпознатија и најпопуларнија ‘Копелија’, приказана у париској *Ојери* 1870... Делиб ће бити први који ће балету, као музици и пантомими, створити самосталност и високо дигнути уметничке могућности“.<sup>3</sup>

Приметно је да Исидора Секулић на овај начин ставља у исту раван Делибов балет и пантомиму, а потом даље говори о историјату настанка овог дела, дајући оцену виђеног на сцени:

„Ишло се за наше прилике до крајњих могућности и са декором и са костимима и са балетним креацијама и стилем и са осветљењем и бојама, са групама живих и мртвих објеката. Све је дрхтало од пуноће. Нигде празнина, недоумица или умор....У музички јаким партијама балет је био свим својим темпераментом у служби физичког ритма и неке националне или мистичне карактеристике у музици (мазурка, чардаш...)... ‘Копелија’ ће се сигурно одржати на нашем репертоару и без сумње ослободити свих ситних техничких недостатака. Остало би нам једино да јој пожелимо мало јачи унутрашњи живот и духовни акценат, оно без чега би се балетна пантомима могла, као већ једном у току своје историје, спустити до површне или грубе буфонерије и фарсе“.<sup>3</sup>

Исидора Секулић пише и о доживљају за то доба савременог стила игре трупе Рудолфа Лабана (*Rudolf fon Laban*), веома сигурно процењујући како гледаоци нису то позориште добро разумели и нису у њему уживали и објашњава због чега се то догодило:

„Изашли су из тог позоришта прилично уморни и они који су га боље разумели. Нешто насилно и немоћно лежи у тој доста интересантној, али малој и искључивој уметности, која на један геометријско-акробатско-балетски начин жели да реши ништа мање него проблем глуме... Позориште г. Лабана дакле, иако на махове покушава да буде „речито“, чини нам се ипак само један детаљ неке будуће позоришне уметности. Такво какво је, оно је занимљива, али мала уметност, која весели око и фантазију, али не занима дух; а као техника оно још не даје ново решење ни једном од правих драмских проблема“.<sup>4</sup>

Две године после оснивања балета Народног позоришта, 29. јуна 1925. постављено је „Лабудово језеро“ А. Фортуната. Станислав Винавер, књижевник и преводилац, писао је о свим актерима: Фортунату, Кирсановој и Бошковићевој, али није био одушевљен диригентом Стеваном Христићем и то је изразио веома директно.

„Ниједна топлија нијанса, ниједног драмског акцента. Лимунада. Г. Христић није дао ничега живог, изразитога, па ипак се осећа ...мелодијска сласт Чајковског.

3 Секулић, И. (1924) Копелија, *Српски књижевни гласник* бр. 5, књ. 12, Београд: Светислав С. Симић, стр. 387–390.

4 Секулић, И. (1924) Балетно позориште Р. Лабана, *Српски књижевни гласник* књ. 12, Београд: Светислав С. Симић, стр. 303.

Чајковски је био јачи од г. Христића... И у кореографији г. Фортуната осетило се одсуство поезије и машта врло скромна, да не кажем оскудна... Г. Фортунато играч показао је своју лепу технику; гђа Кирсанова оваплотила је собом кобну превласт игре, гђа Бошковић била је отмена, њени су покрети били господствено јасни“.<sup>5</sup>



Балетски ансамбл Народног позоришта 1925 – „Лабудово језеро“, дигитална копија фотографије која је део збирке Олега Гребеншчикова из Историјског архива Београда

Занимљиво је да Тодор Манојловић, књижевник и теоретичар, на данас несхватљив начин пише о „Жизели“, постављеној априла 1926:

„Музика Адамовог балета је равна нули и одиста нам је загонетно како се могао учинити овај избор, поред толиких генијалних балета (Римски-Корсаковог, Бородина, Стравинског, Дебисија и других) чије извођење очекујемо жељно, а да и не говоримо о Барановићевом ‘Лицитарском срцу’, нашем најлепшем оригиналном балету. Режиер г. Фортунато је, уосталом, створио од ‘Жизеле’, и крај њене ништавне музике и још ништавнијег сижера, једну бојадисану и занимљиву представу, коју је публика примила доста повољно...“.<sup>6</sup>

5 Винавер, С. (30. јуни 1925) Последња премијера у сезони, *Лабудово језеро*, *Време*, стр. 5.

6 Манојловић, Т. (1. октобар 1926) БО у прошлој сезони 1925/26, *Летњице Мајинце српске* књ. 310, Нови Сад: Матица српска, стр. 159.



Сцена из балета „Жизела“ Александра Фортуната, у извођењу балетског ансамбла Народног позоришта 1926.; из збирки Музеја позоришне уметности Србије.

Нина Кирсанова и Александар Фортунато у балету „Жизела“, 1926; из збирки Музеја позоришне уметности Србије.



Из критичарских пера сазнајемо да је 23. и 24. марта 1927. гостовала у националном театру чувена балерина Ана Павлова са својом трупом. Књижевник Велимир Живојиновић сведочи да је руска балерина дочекана код нас онако како се дочекује „жена у коју смо се заљубили преко писама“ и додаје:

„Она је показала Београду у том жанру игре највише што је он досад видео. Класичан балет, игра ‘на прстима’, доведен до своје највише форме, одводи до толиког сужавања осећајне експресије, да та њена спиритуализација – ако би се тако могло рећи – иде већ у једну врсту потпуног елиминисања страсти, тог ипак тако битног елемента у уметности. Класични балет, то је оно у игри што је у музици колоратура. Доведена до врхунца савршености, она изненађује, задивљује као нешто неприродно, али није кадра својом птичјом страшћу да понесе, узбуди, одведе до заборава у одушевљењу“<sup>7</sup>

Овај књижевник сматра да је баш због тога и почела борба против балета као застареле, неживотне форме, и да су то скоро исти аргументи којима су некад реформатори опере повели борбу против старинске опере колоратура. И сматра да су зато Данкан (Duncan), Лабан (Laban) и др. претерали када су овом класичном жанру игре одрекли сваки смисао и сваку вредност. Томе у прилог Живојиновић пише у истом тексту:

„Још увек има израза који се кроз балет на прстима не само могу дати, него се могу и најадекватније да даду. Но, уметница од најчистије расе, не исцрпљује се

7 Живојиновић, В. (1927) Гостовање Ане Павлове, *Мисао* бр. 5/6, књ. 23, Београд: М.С.Т. Јанковић, стр. 368, 369.

она само својом беспрекорном и задивљујућом техником, не изражава се она само игром; она и живи свој балет, она га глуми, она га прелива у толикој мери и свим осећајним изразима, да он постаје сав доживљај, одуховљење, осећајни излив. И њена чувена *Лабудова смрт* има да захвали своју славу, можда исто толико – ако не и више – свом мимском изразу, колико и својој виртуозној игри, нагонећи нас да превидимо извесне неподударности између музичког израза и пластичног тумачења. Истина је да права уметност почиње тек иза перфекције техничке<sup>8</sup>.

Ово су примери како је балетска критика описивала чувене играче, кореографе, педагоге, укусу публике, представљала гостовања и упознавала нас са закулиским радњама и анимозитетима. Историја многих уметничких дисциплина сведочи да су нека велика дела у почетку оцењивана лошим критикама, а да су с временом добила наклоност и признање публике и стручне јавности.

„Балетска критика је дескриптивна анализа плесне представе која се штампа, емитује или преноси електронским путем. Игра је међу најјефемернијим од свих облика уметности, а све до употребе фотографије и развоја корисних записа игре у касном 19. веку, већина ретких записа о плесном извођењу налазила се у књигама и новинарским рецензијама... У 21. веку објективна критика цвета тамо где је слободна штампа норма; на другим местима, балетске критике може писати кореограф или професионални писац које плаћа неко ко је повезан са представом“, прецизно се дефинише у Британској енциклопедији.<sup>9</sup>

Код нас је запажено да су се са појавом балета, 1923, одмах писале критике, али се број свих врста критика данас смањује или се сасвим укидају у штампаним и електронским медијама. Понекад се критика доживљава као напад или подривање уметника, организатора фестивала, позоришне куће или балетске компаније. Међутим, од шездесетих година 20. века до данас, наши критичари комплексније сагледавају представу и уметнике, мада има и одсуства пристojности и такта. Али, са новим технологијама и мноштвом поджанрова, аутори критичких текстова имају обиље информација и могу да пореде стилове и уметнике и самим тим свеобухватније сагледају одређену представу или догађај.

„Како је балетска заједница у САД расла, критичари су се истакли као заговорници, едукатори или популаризатори у име уметности од тридесетих до шездесетих година 20. века. Културна револуција шездесетих донела је постмодерни плес и проширила парадигме *четири камена темеља критике* – опис, тумачење, контекст и евалуација. На крају крајева, балетски критичар је идеалан гледалац – образован, пажљив и способан за маштовиту трансформацију – са додатном способношћу да испоручи јасне идеје и проницљив текст у року,“ наводи се на сајту *Британике*.<sup>9</sup>

О томе како написати балетску критику код нас пише и Свенка Савић:

8 Живојиновић, В. нав. дело, стр. 368, 369.

9 Hardy, C. *Dance criticism*, 8 January 2024, 25. March 2024., <https://www.britannica.com/art/dance-criticism>

„У случају критике балетске представе, знаковност није никако у језичком материјалу на сцени, него у језику тела – у покретима тела, поред свих осталих компонената представе: сценографије костима, музике... Задатак је критичарке или критичара да, сходно перспективи коју одабере, прикаже представу тако да публика може да се одлучи да ли жели да види представу или не. То је једна сврха писања критике. Постоје и друге, озбиљније природе. Критике су важан извор индивидуалног сећања уметницима када се пријављују за посао у неку трупу или позориште. Надаље, критике су важне за систематско историјско сећање, ако је у питању ансамбл са традицијом, каква су наша два професионална ансамбла у Београду и Новом Саду. Критике су поуздан извор информација да је догађај постојао: на пример, ако је у питању неко гостовање или нека нова подела у већ играном репертоару. Укратко, критике су поуздан документациони материјал...“<sup>10</sup>

Код нас се озбиљном балетском критиком данас баве теоретичари и историчари балетске уметности, некадашњи играчи, кореографи, педагози, али медији нису много заинтересовани за ту врсту писања. Остаје нам стручна литература, монографије великих уметника. Како то променити, остаје отворено питање. У поређењу са ликовним критичарима, видимо да они имају своја удружења, у часопису *Ликовни животи* објављују критике и годишњи преглед запажених изложби на домаћој излагачкој сцени. Тако се стиче независност од уредничке политике других медија и оставља трајни запис о ликовној продукцији једног времена. Било би пожељно да се у сваком броју неког будућег часописа посвећеном балетској продукцији и критици не ангажују увек исти аутори, већ да се подстиче разноврсност у стилу и начину сагледавања и писања критика, прегледа и осврта.

Овај текст нема намеру да се бави до детаља историјатом балетске критике код нас, више је подстрек да ову врсту писања треба неговати и допустити ауторима слободу сагледавања, увођења нових термина, форми и приступа у излагању. И у том смислу, не сужавати их само на критичаре који потичу из света балета. Ову уметност процењују и вајари, архитекте, сликари, писци, песници, дизајнери, композитори, јер она својом естетиком речито говори о облику, савладавању простора, обликовању празнине, звука, тишине, па и о моћима и слабостима тела и ума и о многим темама које интригирају савременог човека. Императив је не постављати границе и развијати таленте у овој врсти писања – балетској критици или осврту, као широј форми процене у односу на друге уметности, уопште.

Данас су критике веома садржајне, не обухватају само стручно балетско знање већ и познавање теорија уметности уопште, психологије, социологије, филозофије, а настале су у овом виду у периоду после шездесетих година 20. века. Милица Зајцев (1934–2021) једна је од најпознатијих критичарки, хроничарки и теоретичарки игре код нас; објавила је више књига о балету и објединила бројне критике током шест деценија свог рада. Свенка Савић наводи:

10 Савић, С. (2022) Како написати балетску критику, *Зборник Матице српске*, Нови Сад: Матица српска, стр. 126.

„У позоришном жаргону је устаљено мишљење да немамо балетску критику. У почетку је то мишљење одговарало чињеницама: балетску критику писали су најчешће музички критичари, на пример, за *Полиџику* Стана Ђурић Клајн, за новосадски *Дневник* Јожеф Шулхов, а слично је било и у другим срединама. Преокрет се догодио шездесетих година када се у сваком балетском центру појавила барем по једна балетски образована критичарка која је пратила балетски живот у својој средини, а неретко и у целој Југославији. На пример, Бранка Ракић (најпре у Сарајеву, затим у Загребу и већ дуго година у Новом Саду), затим у Београду неколико њих: Милица Зајцев (*Борба*), Мира Сујић-Виторовић (*Полиџика*), Милица Јовановић (*Полиџика експрес*). У Новом Саду почињем да пишем критике најпре за *Дневник*, затим за емисије на радију, па у позоришту, за ТВ НС... Појавиле су се и друге високообразоване и високопрофесионалне критичарке балета: проф. Љиљана Мишић, затим Снежана Субић, др Софија Кошничар, Ксенија Дињашки“.<sup>11</sup>

Споменућемо и Веру Обрадовић Љубинковић, која настоји да прикупи, систематизује и интерпретира податке о новим формама уметничке игре, како сама истиче „о развоју кореодраме у Србији током 20. века и њеном видљивом продору у позоришној уметности 21. века како би се јасно показале заслуге жена у афирмацији овог позоришног усмерења“.<sup>12</sup> „Одабрала сам четири кореографкиње изразите индивидуалности које су стварале у Србији током 20. века и деловале као: кореографкиње, извођачице (играчице) и педагошкиње, потом и ауторке књига и различитих текстова. У једном делу свога живота су деловале у све три улоге, а касније се стваралачки рад сводио углавном на педагошки рад са новим генерацијама и на писање о игри. Реч је о уметницама које су део или цео уметнички век везале за Србију. Одређен је 20. век и почетак 21. века као временски сегмент и у њему су Мага Магазиновић (1882–1968) и Смиљана Мандукић (1908–1992) представнице почетка модерне игре и кореодраме у првој половини 20. века у Србији, које формулишу основне принципе кореодраме (мада саме ретко користе овај термин). Две савременице, Нада Кокотовић (1944) и Соња Вукићевић (1951), стварају у време када се кореодрама већ афирмише као посебан позоришни облик, додуше још увек рубни у погледу прихваћености у домаћој позоришној традицији...“, наводи ауторка.<sup>12</sup>

Мирјана Здравковић (1937–2021) у својој књизи „Тело сања“, али и у штампи, у низу критика, оцењивала је достигнућа наше балетске и позоришне сцене, као и гостовања ансамбала из света. Била је веома строга са једне стране у критици „Охридске легенде“ кореографкиње Лидије Пилипенко у недељнику НИН, а са друге стране је „Балет Чајковски“ исте ауторке богато похвалила. То је пример

11 Savić, S. (2006) *Pogled u nazad*, Novi Sad: Futura publikacije, Ženske studije i istraživanja, str. 138.

12 Obradović Ljubinković, V. (2016) *Koreodrama u Srbiji u 20. i 21. veku: rodna perspektiva*, Novi Sad: Zavod za ravnopravnost polova, str. 13–14.

уважавања, али и искрености према једном истом уметнику. Писала је и о феномену класичне игре код нас и новим тенденцијама, пратила и Београдски фестивал игре који представља нове стилске изразе.

Да наведемо пример њене критике „Зачаравање и отчаравање“ за балет „Охридска легенда“ Лидије Пилипенко после премијере 22. и 23.11.2000. у Народном позоришту:

„... оно најлепше, тј. Коло, Грлиц, и Биљана платно белеше, Бугарску и Албанску игру, Јаничарску игру и штошта друго, Лидија Пилипенко је укинула!? Наводно, „нема ко такве деонице да јој игра...“ (!?). Укинула је и слободарску игру Биљане... Поред ових „отчаравајућих елемената“ у виђењу кореографикине, „Охридска“ је до те мере „осунчана, ведрa и наивна бајка“, да је Л. Пилипенко заборавила на драмски сукоб, профилирање ликова, истицање карактера и карактеристика поднебља.“<sup>13</sup>

Извештач тадашњег *Гласа јавности*, Биљана Лијескић је, 24. новембра 2000, описала шта се догодило после премијере у тексту под називом „Неукус“:

„Балет Стевана Христића ‘Охридска легенда’, у режији и кореографији Лидије Пилипенко, изведен премијерно у среду увече на сцени Народног позоришта, изазвао је бурна и противречна реаговања публике и критике. Најбурније и најгласније је реаговао професор и критичар Слободан Турлаков узвикујући гласно: ‘Уа!’ Исто тако бурно узвратио му је Игор Первић, драмски уметник и син Лидије Пилипенко, са намером да заштити своју мајку“.<sup>14</sup>

О скандалу који се догодио на премијери, Лидија Пилипенко је рекла за *Глас*:

„Жао ми је што су скандали, а не представа предмет нашег разговора. То је дуга прича и ја у ствари немам коментар. Очекује ме друга премијера са новом поделом и то је сад примарно, а све остало апсолутно припада неукусу“.<sup>14</sup>

Ово је пример како стручна критика, али и новинарски извештај као допуна могу сведочити о једном делу, у овом случају премијери и описати атмосферу која је владала у публици, стручној и широј јавности. Уједно, то је и опис ствараоца, кореографа и његове личности, јер говори о непоколебљивој вери коју је у свој рад имала Лидија Пилипенко.

Друга критика Здравковићеве о представи „Песник Чајковски“ је позитивна:

„У балету ‘Песник Чајковски’ (31. 1. 5. 2. 2004, праизведба, Народно позориште) Л. Пилипенко је показала храброст и знање, те мултимедијалним сценским језиком којим доминирају неокласика и пластични израз савременије визууре сугестивно оваплотила халуцинантну опседнутост звуцима и измаштаним ликовима ‘песника музике’ П. И. Чајковског. Пилипенкова је вешто решила многа осетљива места и споне различитих медија стварајући плејаду добро заснованих ликова...“.<sup>15</sup>

13 Zdravković, M. (2000) *Začaravanje i otčaravanje*, NIN br. 2605, Beograd: Politika.

14 Лијескић, Б. (24. новембар 2000) Неукус, *Глас јавности*, стр. 12.

15 Zdravković, M. (2010) *Telo sanja, Genije muzike – Muzika kao sudbina, Balet „Pesnik Čajkovski“*, premijera 2004. u Narodnom pozorištu, Vršac: KOV, str. 167.

Балетска критика код нас и у свету и данас постоји, а овај текст говори о њеној неопходности, на примерима из периодике (као и новинарских извештаја са лица места, који су допуна у сагледавању уметничког догађаја), њеним сазнањима и начинима излагања некад, а нарочито сада у време нових технологија. Критика може бити добронамерна, злонамерна, едукативна, подстицајна, значајна као сведочанство, али мора имати и добро утврђен кодекс у начину писања. У балетској критици не би смело бити произвољности, речи се морају одмерити и инсистирати на достојанству оног који пише и оног о ком се пише, јер ма колико представа била лоша, уметници су дали све од себе и тај се труд мора поштовати. Не сме бити сујете, вређања, ни освете критичара, већ разумевања и подстрека.

Ако смо закључили да је балетска критика документ, онда би требало описати радњу, музику, сцену, костим и, пре свега, начин игре на сцени. Критичар мора објаснити свој доживљај виђеног, потом писати у којим условима је представа настала и у каквој друштвеној клими и на крају дати оцену са максималним уважавањем. Критика се не сме схватити као коначна пресуда, већ као подстрек да се од виђеног на сцени укаже на побољшања или нова решења. У том смислу, критичар говори и о себи и својој ширини виђења и образовања, не само у балетском већ и у општем смислу, јер на балет утичу уметничке тенденције једног времена из више дисциплина. А време пресуђује не само о представи већ и о критичару кога може демантовати, учинити кратковидим, може га обрукати. Требало би пазити да критикујући друге не унизимо себе. Балетска критика и даље треба да се унапређује и гради и поприма нове видове и нова сагледавања, у складу са духом времена и новим уметничким тенденцијама.

## ЛИТЕРАТУРА:

- Винвер, С. (30. јуни 1925) Последња премијера у сезони, „Лабудово језеро“, *Време*.  
 Живојиновић, В. (1927) Гостовање Ане Павлове, *Мисао* бр. 5/6, књ. 23, Београд: М.С.Т. Јанковић, стр. 368-369.  
 Zdravković, M. (2000) Začaravanje i oščaravanje, *NIN* br. 2605, Beograd: Politika.  
 Zdravković, M. (2010) *Telo sanja, Genije muzike – Muzika kao sudbina, Balet „Pesnik Čajkovski“*, Vršac: KOV.  
 Лијескић, Б. (24. новембар 2000) Неукус, *Глас јавности*.  
 Милојевић, М. (1923) Балетско вече: Шехерезада – Силфиде у Народном позоришту, *Српски књижевни гласник* књ. 1, Београд: Светислав С. Симић.  
 Милојевић, М. (12. јуни 1924) „Копелија“, синоћна премијера наше балетске трупе, *Политика*.  
 Манојловић, Т. (1. октобар 1926) БО у прошлој сезони 1925/26, *Летњице Машице српске* књ. 310, Нови Сад: Матица српска.

- Obradović Ljubinković, V. (2016) *Koreodrama u Srbiji u 20. i 21. veku: rodna perspektiva*, Novi Sad: Zavod za ravnopravnost polova.
- Savić, S. (2006) *Pogled u nazad*, Novi Sad: Futura publikacije, Ženske studije i istraživanja.
- Савић, С. (2022) Како написати балетску критику, *Зборник Матице српске*, Нови Сад: Матица српска.
- Секулић, И. (1924) Балетно позориште Р. Лабана, *Српски књижевни гласник* књ. 12, Београд: Светислав С. Симић.
- Секулић, И. (1924) Копелија, *Српски књижевни гласник* бр. 5, књ. 12, Београд: Светислав С. Симић.
- Hardy, C. *Dance criticism*, 8. January 2024, 25. March 2024. <https://www.britannica.com/art/dance-criticism>

Biljana Lijeskić

Daily Newspaper *Politika*

## THE PHENOMENON OF BALLET CRITICISM IN SERBIA

**Abstract:** The genesis, progression and significance of ballet criticism as a phenomenon in Serbia since the formation of the National Theatre in Belgrade in 1923, speaks to a larger extent about the social milieu of the given era. Furthermore, it speaks about comprehension of art, both classical and contemporary, and the audience's ability to understand it, as well as the ability of artistic work to reach the audience; all of which has been studied by theorists extensively. In a narrower sense, ballet criticism was and remains a document of a specific work of art, or more precisely a performance. Ballet criticism in our country and in the world still exists today, and this text refers to its necessity, using examples from periodicals (as well as event reports from journals, which are an important addition in evaluation of an artistic event), its findings and methods of presentation in the past, and especially now at the time of new technologies. This type of criticism should be nurtured and authors should be allowed the freedom of observation and the freedom of introducing new terms, forms and approaches.

**Key words:** *ballet criticism, document of the play, social climate, understanding of art, freedom of observation, new terms and forms*