

Александра Паладин

Универзитет Привредна академија у Новом Саду, Факултет савремених
уметности – Креативне комуникације, Београд

БАЛЕТ У БЕОГРАДУ ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТСКА РАТА САГЛЕДАН КРОЗ КРИТИЧАРСКУ ПРИЗМУ КОМПОЗИТОРА МИЛЕНКА ЖИВКОВИЋА

DOI 10.5937/kultura2483111P
УДК 792.8.091(497.11)»1918/1941»
78.071.1 Живковић М.

Оригиналан научни рад
Датум пријема: 14. 4. 2024.
Датум прихватања: 25. 5. 2024.

Сажетак: Музичка критика представља једно од најзначајнијих писаних сведочанстава времена и значајна је у истраживању српске музичке прошлости. Аутори тих написа у периоду између два светска рата били су најчешће композиitori који су се враћали са студија из иностранства, афирмишући форму критике као стручну рецензију музичког извођачиштва. Тај тип написа о музици, осим валоризације уметничког деловања на музичкој сцени или на концертним подијумима имао је многе комплекснији циљ – едукацију читалачке публике у правцу обликовања естетских норматива у односу на музику као уметности и њену различиту појавност на сцени. Међу написима посебно место имају критички осврти о балету у Београду тога доба. Критичарска интересовања у овом раду биће сагледана кроз критике о балету. У фокусу су критике чији је аутор композитор Миленко Живковић, а биће сагледане уједно са најзначајнијим темама које су га како стваралачки тако и кроз текстове о музици провоцирале, а то су: однос према националном у музици, према савременој уметности и музичком реализму.

Кључне речи: балет, балетска критика, Миленко Живковић, Београд, период између два светска рата

Период између два светска рата представља интересантан културолошки простор за тумачење развоја српске уметности уопште. Временски дефинисан историјским дешавањима (светски ратови), ни у ком случају не представља засебну епоху, већ се тумачи из контекста времена у ком је српско дру-

штво доживело значајан развој у различитим аспектима – социолошким, технолошким, економским, медијским, културолошким и др, чиме се издваја као период тзв. модернизације, а чији се утицаји могу анализирати из различитих аспеката.¹ За разлику од 19. и почетка 20. века, када су се писањем о музици претежно бавили угледни људи других профила, попут историчара и правника,² двадесетих година 20. века писана музичка реч прелази у руке музичких професионалаца. Поред њих, о музици су писали књижевници и естетичари, који су, неспутани колегијалним обзирима, често отвореније износили своје ставове и осликавали музички дух доба у коме су живели.

У контексту теме чија је намера да представи београдску балетску сцену тог доба кроз критичарску призму композитора Миленка Живковића, модернизација се сагледава у функционалности подстицања уметничког стварања уопште и промоцији културних садржаја, као и у афирмацији уметничких добара у јавности, као део програмске или репертоарске политике различитих институција чији је фокус деловања био усмерен ка домаћој културној сцени коју су обликовали домаћи и гостујући уметници. Сигурно да је и то био један од разлога што се музички писац-композитор опредељује да пише о балетској уметности, која је начином изражавања (покретом) била у потпуности другачија од извођачке праксе музичара-инструменталисте. Иако би се из данашњег угла могло дискутовати о томе у којој су мери композитори и музички писци који су обележили критичку мисао тог доба познавали лексику покрета и адекватну терминологију, што би их одредило као писце балетске критике, недовољно развијена балетска критичарска реч током треће и четврте деценије 20. века условила је да се у српском друштву том врстом текстова огласе музички професионалци различитих професија, пре свега композитори. Роксанда Пејовић констатује: „Српски музички аутори били су упознати са савременим музичким збивањима у свету; већина их је боравила на студијама или усавршавањима у западноевропским градовима”,³ рачунајући на то да су имали могућност да се упознају и са класичним балетом, али и са савременом игром.

Критичарску реч балетске сцене у Србији између два светска рата обележили су аутори чији текстови данас представљају значајна упоришта за истраживање балетског извођаштва тога доба, али и композиторског стваралаштва у области тог жанра. Њихови написи су значајни и за анализу референтних тема тог периода које су биле актуализоване кроз различите видове уметности, а тиме и балетске.

1 Милановић, Б. (2001) Проучавање српске музике између два рата; од теоријско-методолошког плурализма до интегралне музичке историје, *Музикологија* бр. 1, Београд: Музиколошки институт САНУ, стр. 60.

2 Пејовић, Р. (1999) *Музичка критика и есејистика у Београду (1914–1941)*, Београд: Факултет музичке уметности, стр. 8.

3 Pejović, R. (1984) Šta se u beogradskoj sredini smatralo muzički savremenim, modernim i avangardnim u periodu između dva svetska rata, *Medimurje* 13/14, Čakovec: Zrinski tiskarsko-izdavački zavod, str. 168.

Међу њима су посебно биле провокативне оне које су се бавиле односом уметника и публике према савремености, сагледавале стваралачки и извођачки однос према традиционалној култури и инспирацији, фокус усмеравале ка културолошким аспектима уметности у односу на појединца и само друштво, али има и оних чије је тематско упориште било усмерено ка социолошким сагледавањима улоге уметности у обликовању самог друштва, те могућности да се сама уметност посматра као модератор културног проседа анализираних периода.

Балетским критикама које је Миленко Живковић⁴ писао током четврте деценије прошлог века, обухваћене су репертоарске представе на сцени Народног позоришта у Београду, али и балетска извођења на другим сценама, као што су Позориште на Врачару,⁵ сцена Коларчевог универзитета⁶ или дворана „Луксор“.⁷ Објављене су у листу *Време*, који је критици уметничких догађаја у периоду између два светска рата, готово свакодневно посвећивао пажњу. Живковић је постао критичар тог листа 1934. године и континуирано је, све до бомбардовања Београда,⁸ 6. априла 1941. године, писао стручне коментаре, дајући оцену домаћег музичког стваралаштва и извођаштва кроз све жанрове – од инструменталне, вокално-инструменталне, вокалне музике до музичко-сценских дела.

На основу анализе доступних критика тог аутора може се закључити да су поводи за писање били различити – од премијера, уметничких балетских вечери водећих домаћих солиста, до гостовања иностраних трупа и солиста који су на београдску балетску сцену доносили савремену уметност покрета и представили је публици. Сфера Живковићевог интересовања била је и афирмација рада Балетске школе Јелене Пољакове,⁹ као и указивања на предавања о игри, покрету, савременом балету која су држали познати уметници.¹⁰ Поред домаћих солиста, он се интересовао и за гостовања иностраних трупа и извођача. Његови написи су значајна сведочанства о афирмацији те уметности на домаћој музичко-театарској сцени, али и показатељи личних критичарских ставова и односа према тој врсти извођаштва.

4 У овом раду су анализиране балетске критике Миленка Живковића објављене у листу *Време*.

5 Живковић, М. (01. 07. 1937) Поводом једне балетске премијере, *Време*, стр. 9.

6 Живковић, М. (8. 12. 1940) Велико вече народних игара на Коларчевом универзитету, *Време*, стр. 9.

7 Живковић, М. (08. 06. 1935) Балетско вече бугарске уметнице гђице Марушке Драгијеве, *Време*, стр. 6.

8 Последњи критички текст је објавио 27. марта 1941. године, поводом концерта Београдске филхармоније.

9 Живковић, М. (12. 05. 1936) Матине Балетске школе гђе Јелене Пољакове, *Време*, стр. 12; Живковић, М. (18. 05. 1937) Матине Балетске школе гђе Јелене Пољакове, *Време*, стр. 11; Живковић, М. (25. 05. 1938) Испитна представа Балетске школе гђе Јелене Пољакове, *Време*, стр. 7.

10 Живковић, М. (28. 11. 1935) Ритмика Жака Далкроза, *Време*, стр. 12.

У контексту сагледавања Живковићеве балетске критичарске речи, интересно је истраживање базирати не само на извођачким аспектима, већ га анализирати у погледу његових ставова изражених кроз стваралачки опус и текстове о музици, којима је показао да има јасно дефинисану идеју како музика тог времена треба да изгледа, па и уметност уопште, и доследно се ње придржавао. У прилог одговору на раније постављену дилему која размишљање усмерава у правцу давања кредибилитета композитору који није балетски образован да пише критике о балету, можда најбоље смернице, али и оправдање, даје увод у текст који је аутор посветио иницијативи да се оснује национални балетски театар. Ту се може видети ширина његове перцепције самог појма „балет”, концептуално сложеног и слојевитог:

„У последње време код нас се осећа све бујнији развој ритмичке уметности, коју називамо општим именом балет. На свима странама испољавају се настојања и покушаји најразличитије врсте: почевши од строго класичног стила, преко новијих облика све до чисто ритмичке гимнастике. Поред тога, о балету се код нас доста писало и говорило: развијане су теоријске основе уметничке игре и изношене су њене особености, утврђиване су основне разлике између старих и нових настојања, расправљало се о принципима разних стилова и чак су предвиђани путеви у којима ће се у будућности развијати балетска уметност“.¹¹

У појединим текстовима Живковић је показао и познавање балетске лексике различитих кореографа. Тумачећи савремену игру, он се позивао на „реалистички покрет” у кореографијама Курта Јоса (Kurt Jooss), на „апсолутну игру” Мери Вигман (Mary Wigman), пластични покрет код плесача Лабанове школе (Rudolf Laban) и „поезију играчких покрета Сахарових (Sakharoff)”,¹² а у наступу пољског балета „Парнел” препознао је елементе „акробатике”.¹³ Коментаришући предавање Луја Давича о ритмици Жака Далкроза (Jacques Dalcroze), он је констатовао:

„Г. Давичо се није много задржавао на успесима уметника који су били одани ритмичком балету и постигли велике успехе. Али, чини се да ће једном и за то бити прилике, како би се у детаље могле разумети вештина и уметност чувених имена на балетској бини, специјално Захарове, Данканове, Махеса, Елзе Визентол, Фридлове, Телсове, Лајстикове, Дерпоне и Сакетове”.¹⁴

Наведени цитати указују на то да је аутор у основи познавао поетику и говор покрета савремене балетске сцене којима су се користили различити кореографи, али су истовремено и значајни документи који сведоче о актуелној београдској балетској сцени тог доба која је много више у односу на оперу, на пример, пратила нове тенденције у тој уметности и представљала их публици. Иако нема аутентичних доказа да је Живковић током школовања у Паризу код Венсана Дендија (Vin-

11 Живковић, М. (14. 03. 1940) Национални балет, *Време*, 9.

12 Живковић, М. (11. 04. 1937) Гостовање балета „Јос” у Народном позоришту, *Време*, стр. 12.

13 Живковић, М. (30. 12. 1937) Два гостовања пољског балета „Парнел”, *Време*, стр. 9.

14 Живковић, М. (28. 11. 1935) Ритмика Жака Далкроза, *Време*, 12.

cent d'Indy) гледао представе савремених балета, може се претпоставити да је неке од њих, ипак, имао прилике да види, заинтересован да се упозна са новом балетском музичком литературом, која је њега као композитора интересовала, посебно са великим остварењима тог жанра Игора Стравинског (Игор Стравинску) *Жар-птица* (1910), *Петрушка* (1911) и *Посвећење ђролећа* (1913), премијерно изведеним баш у граду у коме је студирао скоро две деценије раније.¹⁵ На основу тога се и закључује да је имао могућност да стекне увид у тадашње тенденције у уметности покрета и стваралачке и перформативне, које су му омогућавале да се огласи и у домену балетске критике. Он јој је прилазио из перспективе композитора, изражавајући своје ставове у контексту функционалности музике у односу на покрет, што је посебно било изражено у текстовима који су говорили о савременом балету. Музику Волфганга Амадеуса Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart) доживљавао је као нефункционалну за примену у савременим балетским остварењима,¹⁶ јер је својим формалним музичким карактеристикама, према његовом мишљењу, усмеравала кореографа да се приклони особеностима музике епохе класицизма. У том смислу, дао је и замерку кореографу да је „избегавајући смешну законитост нумера” дошао до решења „која су сценску радњу и музику довела у груб и смешан раскорак”.¹⁷ За разлику од Моцарта, композиторе Шарла Гуноа (Charles Gounod), Фредерика Шопена (Frederick Chopin)¹⁸ и Карола Шимановског (Karol Szymanowski)¹⁹ назвао је „музичким мајсторима” алудирајући на поетичност и широку мелодиозност њихових остварења, у којима је препознао инспирацију у фолклорној традицији. У опусима савремених стваралаца примећивао је балетску музику „без већих уметничких претензија [...] подређену сценским потребама балета”²⁰ или је уочавао „сасвим безначајну уметничку вредност”.²¹ Сматрао је да се „балетска музика мора компоновати у широким симфонијским плохама и да

15 Његов афинитет према балетској уметности и разумевању уметности покрета резултирали су одлуком да се и сâм испроба у компоновању у балетској форми. „Зелена година” је његов балет који никада није приказан као музичко-сценска представа, али је изведен 27. априла 1937. године у студију Радио Београда. Тај наступ Београдске филхармоније слушаоци су могли да чују у директном преносу. Дириговао је Ловро Матачић. Концертно су је исти извођачи извели 4. јануара 1938. године. Видети: Perićić, V. (1971) *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Beograd: Prosveta, str. 594.

16 Живковић, М. (19. 01. 1939) Играчка уметност г. А. Сваина, *Време*, стр. 7; Живковић, М. (16.10.1939) „Тамара” од Балакијева, „Балерина и бандити” од Моцарта и „Болеро” од Равела, *Време*, стр. 2.

17 Живковић, М. (16. 10. 1939) „Тамара” од Балакијева, „Балерина и бандити” од Моцарта и „Болеро” од Равела, *Време*, стр. 2.

18 Исто.

19 Живковић, М. (1. 11. 1937) „Хајдуци” од К. Шимановског, *Време*, стр. 8.

20 У питању је музика композитора и диригента Тадеуша Вилера (Tadeus Wiehler). Упоредити са: Живковић, М. (30. 12. 1937) Два гостовања пољског балета „Парнел”, *Време*, стр. 9.

21 Живковић, М. (1. 11. 1937) „Хајдуци” од К. Шимановског, *Време*, стр. 8.

је прошло време када се она радила „на парче“, те је закључио да, „ако би се овако продужило, онда би балет поново запао у декаденцију“.²² Да су његови закључци били исправни, потврђује и чињеница да су у питању били аутори који су данас у потпуности непознати. Општар став показивао је и поводом премијера појединих представа. За балете *Животи једног дана* на музику А. Кугела (Alexander Kugel), *Ендимион – анђички мотиви* Макса Д’Олона (Max d’Ollone) и *Мисли*, на музику Јана Сибелијуса (Jean Sibelius), Јернфелта (Edvard Armas Järnefelt) и Свендсена (Johan Svendsen), написао је да је њихова вредност „за наше културне потребе равна нули“.²³

Сфере стваралачког интересовања Миленка Живковића суштински су биле заједничке са другим уметностима тога доба, што се може видети у њиховом паралелном посматрању кроз књижевност, сликарство и музику. У његовом писаном опусу најзначајније место припада идеји формирања језика националног стила у уметности уопште, чији је заговорник и репрезент био, за којом је трагао у свим сегментима многостране делатности српских и европских стваралаца и извођача, сматрајући да уметност треба да израста из традиције, оплемене новим уметничким изразом времена. У том смислу, посебан афинитет имао је према наступима фолклорне групе балета Народног позоришта,²⁴ а њено оснивање означио је као „велику добит за неговање наше националне игре“.²⁵ О томе је писао:

„Већ сама чињеница што је један добар део београдског балета нашао потребног одушевљења и времена да се, поред својих свакодневних дужности у позоришту, посвети специјално нашем фолклору, чије је богатство неисцрпно, а вредност неизмерно висока, заслужује највеће признање. Ако се још узме у обзир и то да су извођачи обрадили и извели свој програм заиста савесно, технички чисто и са студиозним улажењем у изворне основе нашег фолклора, онда су њихови напори у границама које су сами себи одредили, постигли употпуњен резултат“.²⁶

За разлику од честе праксе у критикама која је подразумевала констатације без аргумената, што није била одлика само овог периода већ се може пратити све до данас, Живковић је био аутор који је и у писању текстуалних форми тог типа тежио да образложи своје ставове:

„Да би наша народна игра добила чисто уметнички облик потребно је много бескомпромисне истрајности и планског рада. Пре свега, ваља обухватити све основне типове наших игара и дати им уметничку стилизацију, како у музичкој тако и у кореографској обради. То се може постићи само ако обрађивачи имају праву стваралачку интуицију, помоћу које ће изаћи из рудиментарних облика

22 Живковић, М. (19. 10. 1940) „Лук“ од Ф. Лотке у извођењу Пина и Пие Млакар, *Време*, стр. 12.

23 Живковић, М. (31. 12. 1934) Три балетске премијере, *Време*, стр. 6.

24 Шеф балета је у то време био Анатолиј Жуковски, према: Живковић, М. (8. 12. 1940) Велико вече народних игара на Коларчевом универзитету, *Време*, стр. 9.

25 Живковић, М. (18. 12. 1940) Вече југословенских игара, *Време*, стр. 10.

26 Исто.

народне игре у област једне више стилизације. Данас се од уметничке игре тражи много више него њена забавно-декоративна функција²⁷.

Истовремено, био је и један је од ретких аутора који је активно писао и о савременој балетској уметности коју је публика имала прилике да види на београдским сценама. С тим у вези, неопходно је констатовати да је српска музичка мисао између два светска рата, било да се ради о музичкој критици, есејистици, било о историјским написима и полемикама, била подељена на ауторе чији је дискурс био усмерен на подстицање националних интенција у уметности и оне који су подржавали савремене тенденције. Када је критичка реч у питању, долазило је до сукобљавања на поменуте теме, од којих су неке биле предмет разматрања у дневним листовима и стручним часописима.²⁸ Иако Живковића данас сагледавамо као активног промотера националних струјања у музици, важно је констатовати да његови ставови нису били усмерени против, већ ка тражењу савременог израза који би био у функцији нове изражајности националних елемената у уметности уопште. Његовим афинитетима био је ближи класични балетски израз, јер га је доживљавао као традицију. У том смислу, поводом премијере три балета у оквиру једне вечери, о кореографу пише:

„За нас је потпуно јасно да г. Романов није новатор који открива неиспитане области своје уметности. Он је ревностни чувар старог доброг покрета у уметности плеса, коме даје репродуктивни облик и израз снагом изврсног стилизатора. Избором комада и њиховим сценским решењем он је потврдио своју одану приврженост традицијама старог руског балета. Разуме се да г. Романов, који је заузимао једно од највидљивијих места у трупи великог иницијатора балетских реформи Сергеја Дјагиљева, није пропустио да се користи и новим тековинама“.²⁹

Препознавање осавременеог традиционалног покрета у кореографијама Бориса Романова директно се надовезује на Живковићев стваралачки концепт који је већином био усмерен на стилизацију музичке традиције и проналажење уметничког модела њеног осавременавања. На стилизацију је гледао као на комплексан поступак који се базира на проналажењу концепата нове изражајности традиционалног материјала у новом времену. Негативно је оцењивао прихватање утицаја других култура или уметничких пракси, ради приближавања сопствене традиције ширем аудиторијуму. Поменуто потврђује и његова критика поводом гостовања малајског балета у Београду 1939. године:

27 Исто.

28 Протагониста једне од полемика био је и Миленко Живковић, који је са композитором и музичким писцем Војиславом Вучковићем полемисао на тему социјално ангажоване уметности. Та дискусија вођена је на страницама часописа *Звук*. Видети: Паладин, А. Војислав Вучковић и Миленко Живковић – поновно ишчитавање недоумица о модерној музици, у: *Праћ и стиуденцијски композиције из Краљевине Југославије*, приредиле Веселиновић-Хофман, М. и Милин, М. (2010), Београд: Музиколошко друштво Србије, стр. 112.

29 Живковић, М. (16. 10. 1939) „Тамара“ од Балакијева, „Балерина и бандити“ од Моцарта и „Болеро“ од Равела, *Време*, стр. 2.

„Све продукције које су нам егзотични играчи и свирачи извели базирају се редовно и непосредно на изворима фолклора. Ако смо у стању дати естетски суд за ову уметност, нисмо у могућности да поуздано и тачно проверимо и утврдимо њену фолклорну оригиналност. Међутим, јасно и приметно се испољио утицај западњачке музике на Малајце, срећом у малом броју њихових продукција, јер су им резултати према нашем мишљењу негативни. Изузмемо ли тих неколико незанимљивих и промашених тачака (међу којима Малајци подржавају симетрију ритмова, хармонску логику и тоналне функције Запада), програму Малајског балета не може се одрећи уметничка вредност“.³⁰

На основу наведеног фрагмента може се приметити да се оштро супротставио утицајима европске стваралачке праксе на стилизацију традиционалне музике, што се као став појављује и у његовим другим критикама. Заступао га је, без обзира на то да ли је у питању био домаћи или инострани фолклор. Чак и када конкретно констатује да је традиционална музика Малезије „монотона у својим бескрајним понављањима“, оправдање за такав поступак не проналази, на пример, у чињеници да је то био покушај да се избегне музичка једноличност, да би фолклор те земље био интересантнији за слушање публици на турнеји трупе на европском континенту. Као велики противник управо тенденција које нису биле у функцији афирмације аутентичног звука, у критици је изразио личну бојазан да прихватањем туђих музичких традиција сопствена може и да се изгуби, али је и констатовао да је такав поступак примењен само у сценама „апсолутне игре“, под којом подразумева „дворске, митолошке и драмске и лирске сцене“, које су на тај начин дошле до „пуног драмског и психолошког израза“.³¹ Та констатација упућује на то да стилизација у духу западноевропске музике ипак није била коришћена у традиционалним народним плесовима, већ само у оним који нису припадали тој стваралачкој пракси.

Био је заговорник стилске убедљивости у сваком смислу, без прихватања нових идеја у циљу самог артизма, што је одраз имало и на коментаре о језику појединих кореографа чији су балети извођени у Београду. Сваину је, иако је веома ценио његов израз базиран на „помирењу класичног формализма и технике са пластичном изражајношћу“, ипак замерао што је класичну технику „акомодирао експресионистичком и карактерном плесу“, сматрајући да се у томе крије „велика опасност за стилску убедљивост“.³² Исте ставове заступао је и као композитор, одбацујући идеје авангардне уметности које су се појавиле почетком 20. века.³³ Језик експресионизма тумачио је као „одраз субјективне изражајне воље“, а на дела компонована таквим стилским језиком је указао као на остварења која су „била осуђена да буду

30 Живковић, М. (22. 02. 1939) Малајски играчи, *Време*, стр. 2.

31 Исто.

32 Живковић, М. (19. 01. 1939) Играчка уметност г. А. Сваина, *Време*, стр. 7.

33 Живковић, М. (1933) Опасне појаве у савременој музици, *Музички гласник* бр. 3, Београд: Музичко друштво „Станковић“, стр. 55.

сами себи сврха“.³⁴ Зато је и на експресионистички покрет гледао као на израз који публику држи у „напругнутој пажњи”,³⁵ сматрајући да сваки кореограф мора бити „бескомпромисно доследан своме изразу“, дајући као добар пример за то кореографски стил Мери Вигман.³⁶ Парнелу (Felix Parnell) је замерао што је „окренуо леђа традицији“ и „претрпевши утицај великих узора модерног балета зашао чак у област „акробатике“ и „гротеске“.³⁷ Називајући његову уметност чак и спорном, закључио је да она „има своју израђену индивидуалност и једну специјалну привлачност за гледаоца, а то је онај огроман динамички напон са којим се извођачи немилице бацају у игру. Та усковитлана динамика углавном даје чисто натуралистичко обележје овој трупи и њеним играчким подвизима“.³⁸ Његова визија савремености покрета (посебно балета) који су били засновани на темама из фолклорне традиције и на музици чија је стилска окосница базирана на афирмацији националних елемената била је вођена кореографским решењима Сергеја Дјагиљева (Sergei Diaghilev), кога је сматрао реформатором балета 20. века.³⁹ Изузетно је ценио кореографа Курта Јоса и његову трупу, констатујући да је у својим балетима дао „балетској уметности нове, неслућене могућности, не нарушивши ниједан њен естетски принцип“.⁴⁰ Уважавао је и Пиу и Пина Млакара истичући да су изградиле „сопствени стил са пуно оригиналне инвенције и кореографске фантазије“.⁴¹ У њиховом балетском језику препознао је реализам као специфичну изражајност, али на који је критичарски указао и приликом гостовања балета „Јос“. Говорећи о Јосовом језику покрета, Живковић је приметио да балети тог кореографа нису имали само документарни и уметнички, „већ и етички значај“, те да су припадали балетском реализму који „има у најширем смислу социјалну подлогу“.⁴² Једна од најзначајнијих тема којом се овај критичар бавио и у другим написима о музици био је музички реализам, а као стилу тежио му је и кроз лични стваралачки опус. То је истовремено била актуелна тема током четврте деценије 20. века и у кругу његових савременика – музичких критичара⁴³ који су реализму пришли као „новом друштвеном и историјски оправданом облику уметничког изражавања у коме је функционална улога уметности, посебно музике као фактора и чинио-

34 Паладин, А. (2006) *Миленко Живковић – композитор, музички писац и критичар – кристализација времена*, магистарски рад, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, Београд, стр. 341.

35 Живковић, М. (19. 01. 1939) Играчка уметност г. А. Сваина, *Време*, стр. 7.

36 Исто.

37 Исто.

38 Исто.

39 Живковић, М. (31. 12. 1934) Три балетске премијере, *Време*, 6.

40 Живковић, М. (11. 04. 1937) Гостовање балета „Јос“ у Народном позоришту, *Време*, 12.

41 Живковић, М. (19. 10. 1940) „Лук“ од Ф. Лотке у извођењу Пие и Пина Млакар, *Време*, 12.

42 Живковић, М. (11. 04. 1937) Гостовање балета „Јос“ у Народном позоришту, *Време*, 12.

43 Главни заговорници музичког реализма били су Милоје Милојевић, Војислав Вучковић и Миленко Живковић. Видети: Паладин, А. (2006), нав. дело, стр. 341.

па свакодневице, морала имати и свакодневну употребну вредност⁴⁴. Балет као уметност покрета која се реализује кроз музику, био је такође подвргнут анализи у циљу уочавања изражајних елемената реалистичке уметности. За Живковића, то је био кореографски поступак окренут егзактном покрету, који комуницира са аудиторијумом као објективна слика либрета на коме је заснован. У том смислу би се и о балетском реализму могло говорити само преко књижевног реализма, кроз призму актуелних, социјалних тема које интересују кореографе, изражених јасним, недвосмисленим покретом. У покушају да га као стил приближи читаоцима, критичар га пореди са „Гојиним (Francisco Goya) сатиричним сликама и гротескним карикатурама Домијеа (Honoré-Victorin Daumier)”,⁴⁵ желећи да побуди визуелне асоцијације које би пластично представиле кореографски језик представе. Зато, говорећи о балетском реализму, Живковић примећује „енергичне покрете и угласте фигуре”, „стилизиацију покрета цез балета“, „марионетску механичност”⁴⁶ и сличне елементе, објашњавајући их у односу на њихову функционалност са стваралачком идејом кореографа и темом на којој је базирана. Зато је Књазеву, кога је назвао веома даровитим уметником, замерио „што се није потрудио да испуни ону најосновнију дужност која се сваком уметнику намеће: да поред чисто артистичке и техничке усавршености уочи и етичко-социјални моменат уметности, што би му омогућило да дубље продре у савремене потребе нашег друштва и доба”.⁴⁷

Теме које су га ауторски провоцирале пренео је и на критичке коментаре појединих балетских представа. Са одушевљењем је поздравио премијеру балета *Имбрек з носом* Крешимира Барановића, не само у контексту новог домаћег дела тог жанра, већ и због чињенице да је реализован као „модерна пантомима гротескног карактера, а изграђена на фолклорним елементима Хрватског Загорја”.⁴⁸ У тематици која је на сцену довела богатог и ружног Имбрека, носоњу који жели да испроси сеоску лепотицу „која воли другог, много лепшег момка”, видео је причу која је била одлична за драматуршко обликовање реалистичког балета. Међутим, композитору је замерио због фантастичних елемената, захваљујући којима је главни јунак успео да „са кишобраном узлети у небо, где ће му анђели златном тестером одстругати сувишно парче његовог наказног носа”,⁴⁹ а који су балету, ипак, дали романтичарски карактер. Њега је потцртао и звучно богати оркестарски језик, изражен кроз употребу народних мелодија и ритмова, у чијем је третману звука Живковић препознао „тековине великог руског револуционара Игора Стравинског”.⁵⁰ Дефи-

44 Исто, стр. 351.

45 Живковић, М. (11. 04. 1937) Гостовање балета „Јос” у Народном позоришту, *Време*, стр. 12.

46 Исто.

47 Живковић, М. (31. 12. 1934) Три балетске премијере, *Време*, стр. 6.

48 Живковић, М. (26. 04. 1937) „Рскало” од Чајковског и „Имбрек з носом” од Барановића, *Време*, стр. 10.

49 Исто.

50 Исто.

нишући Барановићев балет као „национални“, у кореографском језику Маргарите Фроман препознао је стилизацију покрета и корака из фолклора.

Из критика се, међутим, може закључити да није у довољној мери познавао балетску терминологију, иако је препознавао различите кореографске стилове. У појединим текстовима је говорио о успелим пируетама или виртуозној техници, али су његови конкретни коментари на саму игру били базирани више на субјективном утиску, него на изношењу конкретног критичарског става који се односи на балетску технику. Игру Васиљеве означио је као „хладно светлу“, истичући да је дала „максимум амплитуде својих телесних покрета и замахнуте динамике“.⁵¹ Закључио је да ће „крилати кораци“⁵² Жуковског одвести до светских сцена и похвалио „најчистију кристализацију“⁵³ покрета руку Ане Роје. Приметио је и „симпатичну игру“ Марушке Драгијеве (Marushka Dragiev)⁵⁴ и „интелигентну игру“⁵⁵ Доброхоткова. Често је писао и о глумачким способностима играча, препознајући њихов смисао за „нему глуму“⁵⁶ или „устрептали каприц“.⁵⁷ Међутим, конкретне оцене саме игре већином су изостајале, док су стилске особености покрета понекад приказане кроз музику која је кореографу послужила као инспирација. Поводом балетске вечери балерине Татјане Фарчић, критичар је закључио да су изведени балети били базирани на два главна стила: наводи их као „класику и пластику“, истичући да су Штраусови (Johann Straus) *Пролећни звуци*, Шопенова *Ноктјурна* и Бетовенов (Ludwig van Beethoven) *Менуети* кореографски били базирани на класичном балету, док је у *Песми над песмама*, рађеној према Хендловој (George Friedrich Handel) музици, „гђица Фарчић тражила решење новијих изражајних форми“.⁵⁸ На основу поменутог се не може закључити како је изгледао нови кореографски језик који је уметница користила, али се по конструкцији текста може закључити да се она те вечери представила и као кореограф, што критичар ниједног тренутка није конкретно поменуо.⁵⁹ Често је у критикама примећивао „пластични покрет“⁶⁰ и „пластичну изражајност“,⁶¹ док је за Пина Млакара рекао

51 Живковић, М. (31. 12. 1934) Три балетске премијере, *Време*, стр. 6.

52 Исто.

53 Живковић, М. (12. 02. 1938) Балетско вече гђице Ане Роје, *Време*, стр. 8.

54 Живковић, М. (08. 06. 1935) Балетско вече бугарске уметнице гђице Марушке Драгијеве, *Време*, стр. 6.

55 Живковић, М. (1. 11. 1937) „Хајдуци“ од К. Шимановског, *Време*, стр. 8.

56 Живковић, М. (26. 04. 1937) „Рскало“ од Чајковског и „Имбрек з носом“ од Барановића, *Време*, стр. 10.

57 Живковић, М. (01. 07. 1937) Поводом једне балетске премијере, *Време*, стр. 9; Живковић, М. (1. 11. 1937) „Хајдуци“ од К. Шимановског, *Време*, стр. 8.

58 Живковић, М. (10. 11. 1940) Балетско вече гђице Татјане Фарчић, *Време*, стр. 9.

59 Исто.

60 Живковић, М. (14. 11. 1940) Балетско вече гђице Тот и г. Јовановића, *Време*, стр. 7.

61 Живковић, М. (19. 01. 1939) Играчка уметност г. А. Сваина, *Време*, стр. 7.

„да је превасходан пластичар који располаже сјајном техником”,⁶² не објашњавајући конкретно поетику покрета које је означио као „пластичне”. На основу таквих закључака, може се констатовати да је Живковић коментаре износио подстакнут личном импресијом, покушавајући да кроз њу објасни и саму игру. Ни у једном напису није говорио о корелацији покрета и кореографије, већ ју је сагледавао у функцији испуњавања сценског простора. Овакав приступ није био погрешан, али свакако није био ни свеобухватан у циљу заокруживања целокупне слике о балетској представи.

Следећи сопствену идеју о критици као виду свакодневне едукације најширег читалишта, и у текстовима о балетским представама није одустајао од општих, историјских, музичких података, који су најчешће читаоце упознавали са композиторима, сагледаним кроз призму њиховог опуса или стилског пресека њихове балетске музике.⁶³ У појединим написима је указао и на уметничке, социјалне, материјалне и друге проблеме који су узнемиравали Београдску оперу и Београдски балет, пишући о њима као о засебним „културним институцијама” у оквиру Народног позоришта.⁶⁴ Оштро је осудио дирекцију Опере која је допустила да оркестар са једном пробом изађе на премијеру балета *Хајдуци* Шимановског, коментаришући да је „тима учинила непоправљиву и тешку грешку како према установи, тако и према нашој култури”.⁶⁵ Писао је о диригентима представа, функционалности балетских костима, декору, расвети, режији, о свим елементима музичко-сценских поставки који су били неодвојиви део продукција таквог типа.

Иако данас можемо дискутовати о појединим ставовима из балетских критика Миленка Живковића и полемисати о његовој референтности да се њима бави, значај текстова првенствено проналазимо у сагледавању српске балетске сцене између два светска рата, али и у праћењу композиторове доследности у односу на сопствене уметничке смернице. Констатација теоретичара критике Сержа Дубровског (Serge Doubrovsky) да је критичар „слободан да изабере језик или ниво значења на који се одлучује да се постави, али изабравши тај избор, он прихвата строг систем разних принуда и захтева”⁶⁶ можда на најбољи начин објашњава Живковићев језик у текстовима писаним у тој форми. Као велики противник ларпурлартизма, противио се сваком стварању које је само себи било циљ, што је пренео и на поље критичарског стваралаштва. Пишући за дневни лист, трудио се да његова писана реч буде јасна сваком читаоцу – од музичких професионалаца до широког круга публике балетских представа и поштовалаца те врсте уметности. Зато је изабрао стил писања који је у широком спектру тема комуницирао са

62 Живковић, М. (19. 10. 1940) „Лук” од Ф. Лотке у извођењу Пие и Пина Млакара, *Време*, стр. 12.

63 Живковић, М. (18. 06. 1934) Три премијере у Опери, *Време*, стр. 6.

64 Живковић, М. (1. 11. 1937) „Хајдуци” од К. Шимановског, *Време*, стр. 8.

65 Исто.

66 Dubrovski, S. (1971) *Zašto nova kritika*. Beograd: Srpska književna zadruga, str. 99.

јавношћу, обликован идејом да писана реч остави значајан социолошки, културолошки и педагошки траг не само у времену у коме се бавио овом врстом музичких забелешки, већ имајући визионарску идеју да ствара записе о времену у ком живи. У томе је и успео. Данас, после нешто више од девет деценија, његова критичка мисао интригира истраживаче и стимулативна је за различита научна промишљања.

ЛИТЕРАТУРА:

- Dubrovski, S. (1971) *Zašto nova kritika*, Beograd: Srpska književna zadruga.
- Живковић, М. (1933) Опасне појаве у савременој музици, *Музички гласник* бр. 3, Београд: Музичко друштво „Станковић“.
- Живковић, М. (18. 06. 1934) Три премијере у Опери, *Време*.
- Живковић, М. (31. 12. 1934) Три балетске премијере, *Време*.
- Живковић, М. (08. 06. 1935) Балетско вече бугарске уметнице гђице Марушке Драгије, *Време*.
- Живковић, М. (28. 11. 1935) Ритмика Жака Далкроза, *Време*.
- Живковић, М. (12. 05. 1936) Матине Балетске школе гђе Јелене Пољакове, *Време*.
- Живковић, М. (11. 04. 1937) Гостовање балета „Јос“ у Народном позоришту, *Време*.
- Живковић, М. (26. 04. 1937) „Рскало“ од Чајковског и „Имбрек з носом“ од Барановића, *Време*.
- Живковић, М. (18. 05. 1937) Матине Балетске школе гђе Јелене Пољакове, *Време*.
- Живковић, М. (01. 07. 1937) Поводом једне балетске премијере, *Време*.
- Живковић, М. (1. 11. 1937) „Хајдуци“ од К. Шимановског, *Време*.
- Живковић, М. (30. 12. 1937) Два гостовања пољског балета „Парнел“, *Време*.
- Живковић, М. (12. 02. 1938) Балетско вече гђице Ане Роје, *Време*.
- Живковић, М. (25. 05. 1938) Испитна представа Балетске школе гђе Јелене Пољакове, *Време*.
- Живковић, М. (22. 02. 1939) Малајски играчи, *Време*.
- Живковић, М. (16. 10. 1939) „Тамара“ од Балакијева, „Балерина и бандити“ од Моцарта и „Болеро“ од Равела, *Време*.
- Живковић, М. (19. 01. 1939) Играчка уметност г. А. Сваина, *Време*.
- Живковић, М. (14. 03. 1940) Национални балет, *Време*.
- Живковић, М. (19. 10. 1940) „Лук“ од Ф. Лотке у извођењу Пие и Пина Млакара, *Време*.
- Живковић, М. (10. 11. 1940) Балетско вече гђице Татјане Фарчић, *Време*.
- Живковић, М. (14. 11. 1940) Балетско вече гђице Тот и г. Јовановића, *Време*.

- Живковић, М. (8. 12. 1940) Велико вече народних игара на Коларчевом универзитету, *Време*.
- Живковић, М. (18. 12. 1940) Вече југословенских игара, *Време*.
- Милановић, Б. (2001) Проучавање српске музике између два рата; од теоријско-методолошког плурализма до интегралне музичке историје, *Музикологија* бр. 1, Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Паладин, А. (2006) *Миленко Живковић – композитор, музички писац и критичар – кристализација времена*, магистарски рад, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, Београд.
- Паладин, А. Вучковић, В. и Живковић, М. Поновно ишчитавање недоумица о модерној музици, у: *Праћ и сјуденити композиције из Краљевине Југославије*, приредио Веселиновић-Хофман, М. и Милин, М. (2010), Београд: Музиколошко друштво Србије.
- Pejović, R. (1984) Šta se u beogradskoj sredini smatralo muzički savremenim, modernim i avangardnim u periodu između dva svetska rata, *Međumurje* 13/14, Čakovec: Zrinski tiskarsko-izdavački zavod.
- Пејовић, Р. (1999). *Музичка критика и есејистика у Београду (1914–1941)*, Београд: Факултет музичке уметности.
- Perić, V. (1971) *Muzički stvaraoци u Srbiji*, Beograd: Prosveta.

Aleksandra Paladin

Business Academy University in Novi Sad
Faculty of Contemporary Arts – Creative Communication, Belgrade

BALLET IN BELGRADE BETWEEN THE TWO WORLD WARS VIEWED THROUGH THE CRITICAL PRISM OF COMPOSER MILENKO ŽIVKOVIĆ

Abstract: Music criticism represents one of the most important written testimonies of time and is extremely important in the research of the Serbian musical past. The authors of these writings created in the period between the two world wars, were mostly composers who had returned from studying abroad, affirming the form of criticism as a professional review of musical performance. That type of writing about music, apart from the valorisation of artistic activity on the music stage or on the concert podiums, had a much more complex goal – educating the readership in the direction of shaping aesthetic norms in relation to musical art and its different manifestations on the stage. Analysed today, the texts of this type represent testimonies of the time on the basis of which one can talk not only about the quality of performances, but also about the

cultural currents in the Serbian environment of that time, interests of the audience, repertoire tendencies of the institutions that were the carriers of cultural life, and about both domestic and foreign artists who the local audience had the opportunity to hear and see. Among the critical writings, critical reviews of ballet performances in Belgrade at that time have a special place, as an art that is seen from two perspectives – through a critical analysis of the performances that the audience of that time had the opportunity to see and through the affirmation of ballet art. Critical interests in this work are seen through writings about the ballet created by the composer Milenko Živković, along with the most important topics that had provoked him both creatively and through texts about music, namely the attitude towards the national in music, towards contemporary art and musical realism.

Key words: *ballet, ballet criticism, Milenko Živković, Belgrade, the period between the two world wars*