

Дина Војводић Николић

Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици,
Факултет уметности, Косовска Митровица

БАЛЕТСКЕ ПРЕДСТАВЕ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА У БЕОГРАДУ У ОГЛЕДАЛУ ДНЕВНЕ ШТАМПЕ МЕЂУРАТНОГ ПЕРИОДА

DOI 10.5937/kultura2483127V
УДК 792.8.091(497.11)»1941/1944»
070(497.11)»1918/1941»

Прегледни рад
Датум пријема: 10. 4. 2024.
Датум прихватања: 6. 8. 2024.

Сажетак: Ова студија посвећена је анализи домаће балетске критике писане у периоду између два светска рата. Музичка критика, у коју спада и она посвећена балетској музици и догађајима, у периоду између два светска рата заузимала је велики простор у штампи. Критичари су своје приказе посвећивали анализи музичког живота пресјонице, те су коментисали оперске и балетске представе, концерте солистичке, оркестарске, камерне и хорске музике. Предмет истраживања овде је критичка анализа одабраних текстова из ула аналитичко-музиколошке интерпретације. Један од циљева је и утврђивање доминантног метода/приступа при писању критике. Кроз анализу биће позиционирано место балетске уметности у српској музичкој критици узимајући у обзир временски контекст у којем одабрани највише настају. Тежиште студије је на анализи одабраних релевантних примера критике балетске музике и њене интерпретације. Као студија случаја за анализу су одабрани чланци објављени у тада најеминентнијим домаћим дневним листовима Времену и Правди.

Кључне речи: балетска критика, Правда, Време, међуратни период, Народно позориште, дневна штампа

Увод

Српска музичка прошлост може се сагледати из више углова. Један од њих може бити проучавање и анализа (музичких) критика, есеја и студија. У овом раду, прошлост балетске уметности сагледана је кроз писани, критичарски дискурс исказан у дневној штампи међуратног периода. Као студија случаја за анализу су одабрани чланци објављени у тада најеминентнијим дома-

ћим дневним листовима *Времену*¹ и *Правди*². Посебан акценат стављен је на критике балетских остварења домаћих, југословенских аутора – српских, хрватских и других којих су живели и радили на просторима некадашње Југославије, с обзиром на то да је у њима дата, осим пуке информације о томе када је и где дело изведено, ко су његови аутори и извођачи, и аналитичка констатација о делу, ауторовом опусу, извођаштву и сл. Такође, разматран је страни репертоар и његов одјек у дневној штампи, а потом и рецепција кореографских поставки балета и његових извођача.

Основна одлика штампе која је излазила у Београду од 1918. до априла 1941. године била је разноврсност. Углед и моћ штампе били су на врхунцу, а објављивање текста у новинама најлакши и најефикаснији начин да одређена информација, вест, политички став или неки вид пропаганде стигну до најшире публике. Практично сви значајнији друштвени актери, од политичких странака, различитих институција државне и локалне администрације, преко струковних и уметничких организација, настојали су да имају своје званично гласило или пак да остварују значајан утицај на уређивачку политику неког од постојећих листова и часописа. Такође, готово све новине пратиле су најзначајнија политичка, социолошка и културна дешавања тадашње престонице. У том смислу, музичке критике и чланци у међуратном периоду у београдским новинама и часописима обухватили су готово све тадашње значајне музичке манифестације. Поред специјализованих музичких часописа, међу новинама које су најдоследније пратиле музичка дешавања биле су *Полиџика*, *Правда* и *Време*, а у мањој мери *Новостии*, *Просвејини љасник*, *Трјовински љасник* и др. Музички догађаји су у овим гласилима посматрани у континуитету, те истраживачима пружају потпуни увид у музичке прилике тадашње престонице, а нарочито ако се узме у обзир то, како наводи музиколог Роксанда Пејовић, да су аутори тих написа биле тадашње истакнуте личности које су се бавиле писањем о музици.

1 Оснивач и власник новина *Време* био је Драги Стојадиновић, рођени брат Милана Стојадиновића, председника Југословенске радикалне заједнице и премијера тадашње државе. Међу главним уредницима били су Љуба Поповић, Михаило Живанчевић и Станислав Краков. Да би *Време* било на нивоу *Полиџике* за директора је ангажован бивши сарадник тог листа Коста Луковић. У власништву Милана Стојадиновића и његовог брата лист је постао профашистички. После пада Стојадиновићеве владе *Време* је преоријентисано у владин орган. У то време пресудну улогу на уређење листа имао је Ратомир Сотировић, такође сарадник *Полиџике*. Лист је обустављен пред Други светски рат, априла 1941. године.

2 *Правда* је основана 1904. године, а њени оснивачи били су Павле Маринковић и браћа Сокић, који су све до краја издавања листа били његови власници и издавачи. Поред редовних вести о догађајима у земљи и свету, лист је редовно пратио и културни живот. У њему су сарађивали многи познати јавни и културни радници: Десимир Благојевић, Спасоје Ђорђевић, Радосав Гогоић, Милан Роглић, Ђорђе Дедић, Предраг Вијоровић, Страхина Ђорђевић, Нестор Малинић, Оливера Ристић, Радивој Копарац, Раденко Томић, Војислав Васиљевић, Стипе Пекић, Евгеније Захаров, Стојан Маринковић и др.

У *Правди* је музичка критика почела систематичније да се води тридесетих година прошлог века, захваљујући истакнутим критичарима попут Драгутина Чолића, Бранка Драгутиновића, Петра Крстића и Павла Стефановића, док је у *Времени* критика своје место пронашла још почетком треће деценије 20. века. У овом листу приказима музичких дешавања бавили су се Миленко Живковић, Виктор Новак, Станислав Винавер и Коста Манојловић.

У првој деценији након Првог светског рата, музичка критика поступно је прелазила у руке професионалаца, па је тако бивала све садржајнија. Као што је наведено, музичку критику у међуратном периоду писали су, поред музичара, и аутори других професија (књижевници, историчари) који су написе обогатили и запажањима из других уметничких сфера. Зато је, може се рећи, у доба прве Југославије, домаћа музичка критика досегла стандарде европских написа. Превазиђено је дотадашње претежно аматерско коментарисање музичких догађаја, али је задржан пропагандни и просветни дискурс који су неговали аутори који су своје текстове објављивали у прве две деценије 20. века. Аутори међуратних музичких критика себи су поставили задатак који су имали и њихови претходници - да дају своје мишење о делима и интерпретацијама, али што је можда још значајније, да публици приближе музику и на тај начин је музички образују и васпитају.

Класична балетска уметност на нашим просторима почиње да се развија након Првог светског рата, захваљујући руским балетским уметницима који су након Октобарске револуције били у емиграцији. Да овај догађај није у нашу средину донео руске балетске уметнике, велико је питање када би се балетска уметност развила код нас. Дакле, по оснивању Опере Народног позоришта 1919–1920. године професионална балетска уметност постаје њен саставни део. Убрзо затим формиран је први балетски ансамбл, отворене су прве балетске школе³ чиме је омогућено професионално обогаћење ансамбла. Тако је у сезони 1923/1924. изведен и први целовечерњи класични балет *Којелија* француског композитора Леа Делиба (LéoDelibes), о коме ће бити речи у анализи критика о овом делу.

У тренутку утемељења и институционализације београдске опере, на чијем је челу био Станислав Бинички, у Београд долазе многе руске избеглице, уметници са изграђеним каријерама певача, музичара, сценографа. Опера је имала потребу за проширењем свог репертоара, те је учешће балета било неопходно.⁴ Тако је основана мала балетска група која представља језгро будућег великог балетског

3 Руска емигранткиња Јелена Пољакова је 1920. године основала балетску школу при Народном позоришту. Ипак, још 1910. године Мага Магазиновић и Зора Прица отвориле су прву Школу за декламацију, естетику, гимнастику и иностране језике (убрзо је школа променила назив у Школа за ритмику и пластику); према: Šantić, J. (2000) *Maga Magazino-vić – moj život*, Beograd: Clio, str. 532–533.

4 Прва опера у којој је било неопходно учешће балета на сцени је постављена 1920. године. Реч је о опери *Евџеније Оњегин* П. И. Чајковског (Петр Ильич Чайковский).

ансамбла.⁵ Од сезоне 1922/1923. балетски ансамбл се увећава и кадар се полако профилише. На почетку уметничке активности Балета, када се постављају основе и одређују смернице репертоарске политике, на челу балетског ансамбла стоје две уметнице – Клаудија Исаченко (Исаченко Соколова Клавдија Лукьяновна), наставница пластичних игара и Јелена Пољакова (Елена Дмитриевна Полякова), наставница класичног балета и прва директорка Балета. Њено ангажовање у овој институцији представљало је важан корак, јер је своје знање и искуство преносила на тада младе и неискусне балетске играче.⁶ Још један истакнути руски уметник допринео је развоју балета на нашим просторима, Александар Фортунато. Он је 1924. године постављен за директора и првог играча Балета, а у Београду је остао све до 1926. године. На домаћу сцену поставио је укупно пет балета – *Койелију* Л. Делиба, *Лабудово језеро* П. И. Чајковског, *Половецки појор* А. Бородина (Александр Порфирьевич Бородин), *Жизелу* А. Адама (Adolphe Adam) и *Делију Крју у очараном дворцу* О. Недбала (Oskar Nedbal). Био је и један од зачетника „идеје стварања националног балета и први који је радио на сакупљању српског музичког блага за балетску стилизацију.“⁷ Након Пољакове, још једна руска уметница допринела је изузетном развоју овог ансамбла. Реч је о Маргарити Фроман (Маргарита Петровна Фроман), која је Балетом руководила две сезоне (1927–1929), када је ниво извођачког ансамбла био на завидном нивоу. Поред тога, она остварује изузетне резултате и када је реч о проширењу репертоара балетског ансамбла. Треба истаћи да се у почетку у Народном позоришту осим класичног балета играла и пластична игра, а потом су све више постављани балети у којима је било и елемената модерне игре па и експресионизма и балети инспирисани националним фолклором. Нарочито је значајано постављање балета *Жар-птица* и *Пейрушка* Игора Стравинског (*Игорь Фёдорович Стравинский*), који су отворили нове хоризонте у балетској уметности.⁸ Поред ових дела, уметница је на београдску балетску сцену поставила и балете *Тророти шешир* М. де Фалџе (Manuel de Falla), *Прича о Хонзи* О. Недбала, *Рајмонда* А. Глазунова (Александр Глазунов), *Кричко Орашчић*

5 Драгутиновић, Б. Прологомена за историју Опере и Балета Народног позоришта, у: *Један век Народног позоришта у Београду (1868–1968)*, приредио Ђоковић, М. (1968), Београд: Нолит, стр. 103–157.

6 Петричевић, М. Зачети балетске уметности и утемељење Балета Народног позоришта у Београду (1919/20–1922/23), у: *Традиција као инспирација* (Тематски зборник *Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог*), приредили Маринковић, С. Додик, С. и Панић Кашански, Д. (2016), Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, стр. 233–253.

7 Петричевић, М. (2020) *Руска балетска уметност у Београду (1920–1941): допринос руске уметничке емиграције формирању и развоју Балета Народног позоришта у Београду*, Београд: Граматик, стр. 84.

8 Уметница је пренела кореографије Михаила Фокина (Михаил Михайлович Фокин) – Драгутиновић, Б. нав. дело, стр. 145.

П. И. Чајковског, као и дела домаћих, југословенских аутора, попут балета *Лицишарско срце* К. Барановића и *Охридска легенда* С. Христића.⁹

У сезони 1930/1931. управа Народног позоришта за директора Балета, а уједно и кореографа и редитеља, поставила је Пољака, али ученика руске балетске школе, Антона Романовског (Антон Романовски). За једну сезону, колико је провео у овој институцији, уметник је поставио четири балета – *Маневри на селу* И. Армсхајмера (I. Armsheimer), *Позив на иџру* К. М. Вебера (Carl Mariavon Weber), *Жавоџа* К. Сен-Санса (Charles Saint-Saëns) и *Дафнис и Клое* М. Равела (Maurice Ravel). С обзиром на то да је било тешко превазићи остварења Маргарите Фроман, кореографије Романовског прошле су без већег успеха.¹⁰ Пут који је утрла Фроманова, наставља примабалерина Нина Кирсанова (Нина Кирсанова), директорка Балета и кореографкиња у Народном позоришту у Београду у периоду 1931–1934. године.¹¹ Она и њен партнер Фортунато су на позив Станислава Биничког одржали концерт 1923. године у Мањежу, те је убрзо уследила понуда за њихов стални ангажман. Тако, у фебруару 1924. године Кирсанова постаје примабалерина Народног позоришта, а од 1931. године бива ангажована као кореографкиња и директорка Балета ове институције. Премијерно је поставила балет *Љубав чаробница* М. де Фаље, обновила је *Пейтруику* Стравинског и балет *Балерина и бандиџи* В. А. Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart). Можда ниједан директор Балета није толико хваљен не показавши своје редитељске способности. И писана реч је дала своју безрезервну подршку овој уметници. Критичари су имали само речи хвале за њене кореографске поставке. Тако је Милоје Милојевић, *persona grata* прве половине 20. века у области музичке критике и есејистике, изнео своје усхићење везане за долазак Кирсанове на чело Балета. Он је у *Полиџици*, поводом поставке балета *Рајмонда*, истакао да је „мајстор на челу трупe“ и у свом наративном, француском стилу, истакао: „(...) Уметничка игра је напајала очи гледалаца својим полетним акцентима, да се у извесним тренуцима дошло до виртуозности...“¹² Уметничка активност последњег директора (вршиоца дужности прво, а од 1938. године и директора) Балета Народног позоришта у Београду Анатолија Жуковског (Анатолиј Михаилович Жуковский) трајала је 1935–1941. године. За то време премијерно је поставио шест балета и неколико балетских делова опера. Треба издвојити премијерне поставке дела *Злајџни џеџао* Н. Р. Корсакова (Николај Римскиј-Корсаков), *Франческа да Римини* Чајковског, *У долини Мораве* С. Настасијевића и

9 Реч је о поставци само првог чина балета, док је комплетан балет изведен тек после рата 1947. године.

10 Драгутиновић, Б. нав. дело, стр. 146.

11 Више о овој уметници и њеном ангажману на београдској балетској сцени видети у: Шукуљевић-Марковић, К. Балетско стваралаштво Нине Кирсанове на сцени Народног позоришта, у: *125 година Народног позоришта у Београду (научни скуп поводом јубилеја најстарије београдске театра 1868–1993)*, приредила Рајичић, С. (1997), Београд: САНУ, стр. 437–452.

12 Милојевић, М. (19. 9. 1931) Успешан почетак балетске сезоне, *Полиџика*, стр. 8.

Симфонијско коло Ј. Готовца. Његово ангажовање у Балету Народног позоришта окарактерисано је као „неискусно“, што не чуди, с обзиром на чињеницу да се као кореограф представио домаћој публици одмах након премијера које је поставила Маргарита Фроман. Марија Петричевић наводи да се „Жуковски као в.д. директора Балета по свему судећи није се много питао када је била у питању репертоарска политика Балета, јер да је другачије било, Жуковски би се сигурно раније огласио као кореограф једне целовечерње балетске представе.“¹³ Ангажовања ових руских уметника, а нарочито њихове балетске поставке биле су предмет критика у дневним листовима *Правда* и *Време*. Њихове кореографске поставке домаћих балета биле су оригинална остварења, „чиме је учињен огроман допринос развоју наше кореографске уметности.“¹⁴ То је, уосталом, потврдила и стручна критика, оцењујући њихове поставке балета и допринос развоју Балета Народног позоришта у Београду. Треба нагласити да су критичаре поменутих дневних новина занимала и балетска остварења иностраних аутора која су своје место нашла на домаћој балетској сцени, те ће и о њиховој рецепцији бити речи у даљем тексту.

Аналистичка критика дела 1: чланци о домаћем балетском стваралаштву

У међуратном периоду, тачније између 1927. и 1942. године, Балет Народног позоришта је приказао шест домаћих балета. У питању су балети Крешимира Барановића *Лицитарско срце* (1927) и *Имбрек з носом* (1937), *Охридска лејенда* (само први чин), Стевана Христића (1933), *Ђаво на селу* Франа Лотке (1938), *Ојан у њланини* Алфреда Пордеса (1941) и *У долини Мораве* Светомира Настасијевића (1942).¹⁵

Извођење балета *Лицитарско срце*¹⁶ доживело је огроман успех када је изведено у Београду 1927. године у кореографској режији Маргарите Фроман. Стога не чуди што су из пера неколико критичара изашли написи пуни позитивних утисака о делу и његовој кореографској поставци. Композитор и музички критичар Петар Крстић у *Правди* пружа, поред неколико уопштених теза о самом догађају, аналитичке коментаре о самом делу. Музика за овај балет је према његовом мишљењу „жива“, а за то је најзаслужнија хармонска и динамичка компонента, као и оркестрација.¹⁷ Многи критичари сврстали су ово дело у раван са компози-

13 Петричевић, М. нав. дело, стр. 222.

14 Шукуљевић-Марковић, К. Домаће балетско стваралаштво на сцени Народног позоришта у Београду између два светска рата, у: *Српска музичка сцена (зборник радова са научној скупи одржаног од 15. до 18. децембра 1993. године новог 125. годишњице Народног позоришта)*, приредила Мосусова, Н. (1995), Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, стр. 480.

15 *Симфонијско коло* Јакова Готовца (1941) имало је такође сценски приказ, као и целина од пет игара југословенских композитора под насловом *Из збирке југословенских игара* исте године – Исто, стр. 464.

16 Дело је имало праизведбу у Загребу 1924. године.

17 Крстић, П. (18. 12. 1927) *Лицитарско срце*, *Лептири* и *Играчке*, *Правда*, стр. 5.

цијама великих светских мајстора попут И. Стравинског и Римског-Корсакова. Занимљиво је овде навести и неке критичке тезе које је поставио Милоје Милојевић, 'први на врху' домаће међуратне критике. Он истиче да је ово Барановићево остварење, дело обележено ритмом, живом мелодијом и оркестарском бојом. Аутор се, као што видимо, у овим опаскама слаже са својим колегама. Ипак, за разлику од својих савременика, Милојевић се у чланку задржава на коментарима везаним за Барановићеве узор при писању овог дела. Слаже се да су у питању руски мајстори (у његовој визији Стравински и Бородин), али истиче, и то врло оштро устајући против ставова неких других критичара, да је обрада музичких елемената код Барановића индивидуална, чиме је у дело унесена самосвојност коју нарочито похваљује.¹⁸

Други балет Барановића, *Имбрек з носом*,¹⁹ такође је у критици оцењен као успело дело. У одабраним новинама критике на ово дело писали су истакнути критичари Миленко Живковић²⁰ и Бранко Драгутиновић.²¹ Према Живковићевом мишљењу у питању је модерна, гротескна пантомима, са богатим фолклорним елементима Хрватског Загорја. Причу балета је окарактерисао као наивну, али је она у композиторовом сценарију добила изразите живе, „забавне детаље“. Драгутиновић, с друге, стране, пише о ритмичким елементима уз помоћ којих композитор поставља основе за развијање плесног израза.

Охридска лејенда Стевана Христића наишла је на велико интересовање и критике и публике, иако је изведен само први чин балета.²² Неколико аутора осврнуло се на ово дело, дали суд о његовом квалитету који је био позитиван и похвалан. Коста Манојловић тако истиче да ово дело показује ширину „симфонијског звука“, са пуно топлих и раскошних боја у оркестру.²³ Врло је занимљива ауторова констатација да је Христићева музика готово једино „у е“ (sic!) онда када се базира на симфонијским основама. То не чуди ако се узме у обзир композиторова изјава да ово дело није балет у класичном, традиционалном смислу, већ „гестом изражена велика симфонијска поема“.²⁴ Драгутин Чолић се такође похвално изражава о овом балету, иако је у његовој критици већи део дискурса усмерен на комад с певањем *Чучук Стана* који је такође те вечери приказан. Истиче да Христић у свом балету, заснованом на народним мотивима, ипак не запоставља своју богату

18 Милојевић, М. „Лицитарско срце“, балет Крешимира Барановића, у: *Музичке студије и чланци*, књ. 2, приредио Поповић, Б. (1933), Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, стр. 93–95.

19 Праизведба дела била је Загребу 1935. године, а у Београду је премијера била две године касније.

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

21 Драгутиновић, Б. (26. 04. 1937) Две балетске премијере, *Правда*, стр. 8.

22 Дело је изведено у оквиру прославе поводом 25 година композиторовог рада.

23 Манојловић, К. (07. 04. 1933) „Чучук Стана“ од Христића, *Време*, стр. 6.

24 Шукуљевић-Марковић, К. нав. дело, стр. 469.

мелодијску инвенцију која је њему и те како својствена. Ипак, Надежда Мосусова истиче да је овај балет тада дочекан са половицим признањем, те је после неколико представа он „скрајнут у запећак“.²⁵

Балет *Ђаво на селу* Франа Лотке, према сценарију и у кореографији Пие и Пина Млакара је, након што је доживео велики успех на извођењима у Цириху и Загребу, у Београду очекиван са великим интересовањем.²⁶ Балет је тако имао и велики публицитет у тадашњим новинама. Писало се о Лоткиној музици (Миленко Живковић),²⁷ о кореографској поставци Млакаревих (Павле Стефановић)²⁸ и интерпретацији главних играча (Наташе Бошковић и Анатолија Жуковског).²⁹ Живковић је писао о томе како је Лоткина музика проткана нашом народном мелодијом, налик на ону коју проналазимо у тамбурашкој музици. Коментарисао је и музичке компонентне, попут ритма и оркестрације, закључивши да је композитор „успео да постигне врло успеле полиритмичке комбинације, као и необично звучну блиставу оркестрацију.“³⁰ Још прецизнију и исцрпнију анализу дао је Милоје Милојевић у чланку у *Полицици*, који је изашао истог дана када и Живковићев.³¹ Интересантно је овде видети како је и други аутор коментарисао дело. Милојевић пише:

„(...) Фран Лотка је успео да напише музику која одише свим елементима балетске музике, у првом реду ритмичком одрешитошћу, а затим и јасноћом мелодијског склопа. Лотка је наш народни мелос, управо: особине нашег народног мелоса богато искористио. Своју фантазију и стваралачку музику оплодио је тим мелосом и дао је читав низ мелодија које одишу дахом оригиналног нашег фолклора, загорског нарочито...“³²

Када упоредимо ове две анализе, Живковићеву и Милојевићеву, видимо да су оба аутора дело коментарисала истим аналитичким језиком и да се слажу један с другим у свим ставовима. Међутим, Милојевић у свом чланку иде и даље и дубље у анализу коментаришући композиторов стил и друге композиционо техничке елементе попут хармоније, контрапунка, оркестрације и др. Милојевић даље пише:

(...) „Стил Лоткине музике је реалистично-натуралистички, претежно националног призвука. Тиме је и ово дело у колу националних дела која одишу дахом

25 Мосусова, Н. Балет Стевана Христића „Охридска легенда“. (Југо)словенство и српски музички идентитет, у: *Музички идентитети* (тематски зборник), приредила Петровић, М. (2018), Београд: Факултет музичке уметности, стр. 179–188.

26 Шукуљевић-Марковић, К. нав. дело, стр. 469.

27 Живковић, М. (27. 03. 1938) Балетска премијера „Ђавола на селу“ од Франа Лотке, *Време*, стр. 9.

28 Стефановић, П. (27. 03. 1938) Премијера балета „Ђаво на селу“, *Правда*, стр. 7.

29 Месец дана након премијере, дело је изведено у новој балетској поставци у којој су били поменути играчи. На премијери су били Пиа и Пино Млакар. О томе је писао Миленко Живковић у *Времену* (14. 04. 1938).

30 Живковић, М. нав. дело, стр. 9.

31 Милојевић, М. (27. 03. 1938) Премијера балета загребачког композитора г. Лотке „Ђаво на селу“, *Полицика*, стр. 14.

32 Исто.

стила школе наших загребачких музичких националиста: боја, натуралистичка хармонија, мало контрапункта, највише шаренила фолклорне живописности и усталасан ритам. И фантастичне делове своје партитуре Лотка остварује исто тако прозирним (али мотивским, па и хармонски карактеристичним) елементима, служећи се ефектима боје, увек добро погођеним...“³³

Пред сам почетак Другог светског рата на сцени Народног позоришта у Београду појавило се ново балетско остварење *Огањ у планини* босанског композитора и диригента Алфреда Пордеса. Дело је такође у штампи наишло на бројне најаве. Занимљив је чланак Милана Николића³⁴ у којем наилазимо на кратке интервјуе извођача пред саму премијеру. Говорили су диригент Матачић, кореограф Жуковски, балетски играчи Милош Ристић и Јања Васиљева, али и сам аутор дела, Пордес. Матачић је говорио о стилу дела и аутора, кореограф о томе како дело представља „исцрпан“ корак напред ка стварању националног балетског стила, док су играчи показали задовољство што им се пружила прилика да учествују у националном балетском остварењу. Жуковски се студиозно припремао за овај подухват, изучавајући више од деценије народне игре из Јужне Србије и транспонујући их у уметничку игру, док је композитор, према сопственим речима, дуг временски период посветио писању овог дела. Из интервјуа који су извођачи дали на генералној проби, закључујемо да је дело припремано са великим амбицијама, те је и у критици имало запажен одјек. Миленко Живковић у свом чланку коментарише да је композитор „врло спретно и у вештој оркестрацији дао музичку обраду за дело“, док је према његовом мишљењу стил музике недоследан и неуједначен у појединим сегментима.³⁵ Сличног је става и критичар *Политике*, потписан као М. В. (Медан Васа)³⁶, који истиче композиторово вешто владање оркестарским звуком.

Дакле, појава ових балета на домаћој сцени представљала је свакако узлазну линију развоја у нашој балетској уметности, а такође и почетак настајања домаћег балетског стваралаштва. Како наводи Ксенија Шукуљевић Марковић, на данашњим је ауторима да негују ову традицију започету у међуратним годинама на нашем простору и да у том подручју дају свој допринос.³⁷

Аналистичка критика дела 2: створена балетска остварења у фокусу домаће критике

Домаћа критика своју пажњу усмерила је и на балетска дела страних аутора која су извођена у међуратном периоду на даскама Народног позоришта у Београду. У питању су балети руских (којих има највише), француских, чешких, пољских, немачких и шпанских аутора. Прво дело класичне балетске уметности изведено

33 Исто.

34 Николић, М. (16. 02. 1941) „Огањ у планини“ представља корак напред на пољу стварања националног балетског стила, *Правда*, стр. 17.

35 Живковић, М. (17. 02. 1941) Балетска премијера у корист Зимске помоћи, *Време*, стр. 9.

36 М. В. (17. 02. 1941) Балетска премијера у Народном позоришту, *Политика*, стр. 9.

37 Шукуљевић-Марковић, К. нав. дело, стр. 481.

на сцени Народног позоришта био је балет *Шчелкунчик* П. И. Чајковског.³⁸ Ипак, у домаћој штампи не налазимо стручни приказ овог дела. Први балети који су имали одјек у међуратној штампи су *Шехерезада* Римског-Корсакова и *Силфиде* П. И. Чајковског и Ф. Шопена (Frédéric Chopin) изведени на домаћој сцени 19. марта 1923. године. Ова премијера била је пријатно изненађење за критичаре *Времена* и *Правде*, али и других листова, те се сви они слажу да су извођења ових балета показала да домаћи балет има велики простор за даље напредовање и развој. Ипак, већина критичара (који су своје чланке објављивали у *Трибуни*, *Прейориду*, *Полиџици*) нагласила је и да ансамбл тада није био на врхунском уметничком нивоу, што свакако може бити окарактерисано као реалан приступ у оцењивању и вредновању балетских извођења од стране наше критике. Анонимни критичар *Времена* који је потписан словом W, показује ипак одушевљење овим извођењем и истиче да је овде било „успеха већег него што се и очекује за почетак“, нагласивши да од тренутка ове премијере наше позориште има свој балет.³⁹ Такође, и анонимни критичар *Правде* истиче да је балетски ансамбл извео дела тако да нема сумње у могућност његовог даљег развоја и напретка.⁴⁰

Као што смо већ нагласили, у сезони 1923/1924. Балет Народног позоришта добио је првог директора и поставио први целовечерњи балет, *Копелија*. Поставку овог балета критика и стручна јавност сматрале су доказом стварног и убрзаног напретка балетске уметности код нас. Интересантно је да о овом делу нема критике из пера истакнутих музичких критичара. Штавише, неколико приказа балета написали су књижевни критичари попут Исидоре Секулић и Станислава Винавера. Секулићева у свом чланку пише пре свега о декору, костимима и сценографији, без указивања на одређене музичке компоненте. Њен приказ пун је добре воље и наде у будућност балета. С друге стране, Винавер приликом критике репризе овог дела даје негативну оцену извођачима. (...) „Кор балетски, навикнут на лаганије ритмове од прошле године, није успео да се снађе и долазило је до погрешака знатних, које су потпуно ометале да се балет осети ритмично...“⁴¹

Извођење балета *Рајмонда* на музику А. Глазунова (Александар Глазунов) у кореографској режији М. Фроман, критичари су готово једногласно прогласили за успело, притом истичући да је наш балетски ансамбл овде достигао европски ниво. О томе како је публика примила ово дело, говори податак да је оно у премијерној сезони изведено чак девет пута.⁴² Многи наши истакнути критичари (Б. Драгутиновић, В. Новак, П. Бингулац, П. Крстић) писали су о премијери овог

38 Овом приликом изведени су одломци из овог балета. Како наводи Марија Петричевић, кореографкиња Пољакова се на овај потез одлучила јер је проценила да балетски ансамбл у том тренутку није био технички спреман за већи сценски наступ. – Петричевић, М. нав. дело, стр. 245.

39 W. (20. 03. 1923) Вече балета („Шехерезада“ и „Силфиде“), *Време*, стр. 4.

40 Аноним, (21. 03. 1923) „Шехерезада“ и „Силфиде“, *Правда*, стр. 3.

41 Винавер, С. (04. 09. 1924) Реприза „Копелије“, *Време*, стр. 5.

42 Петричевић, М. нав. дело, стр. 112.

балета. Новак у свом чланку коментарише не толико музику, колико стилизацију режије М. Фроман: (...) „карактерни балет добио је у модерно стилизованој режији гђе Фроман живост и свежину толико потребну модерно васпитаном гледаоцу...“⁴³ С друге стране, Бингулац анализира музику Глазунова којој даје крајње негативну оцену сматрајући је баналном, бизарном, декадентном, без свежине и снаге, потпуно супротно од оцене упућене Фромановој за режију.⁴⁴ Петар Крстић у *Правди* у кратким фрагментима анализира наступ ансамбла и солиста (а нарочито оних из Опере).⁴⁵

Балет *Коњиц Вилењак* Цезара Пуњија (Cezar Puni) (такође у режији М. Фроман) био је, судећи према литератури, према укусу ондашње публике. Критика је ипак музику за овај балет окарактерисала као ‘корак уназад’ по квалитету, нарочито у односу на балете које је до тада поставила М. Фроман. Али, околност која је говорила у прилог његовом музичком квалитету јесте то што је приказано у инструментацији коју је урадио К. Барановић. Нарочите похвале на рачун рада композитора даје В. Новак, што је видљиво још у наслову његовог чланка у којем Барановића ставља као коаутора.⁴⁶

Још неколико балета који су у овом периоду постављени на сцени Народног позоришта наишли су на мање-више велики одзив у критици. Критика *Правде* и *Времена*, али и других новина и часописа, писала је о *Дон Жуану* К. В. Глука (Christoph Willibald Gluck), *Троројом шеширу* М. де Фаље; ту су и дела *Позив на иџру* К. М. Вебера, *Златни пјеташ* Н. Р. Корсакова, *Франческа да Римини* П. И. Чајковског и др. О неким од њих биће више речи у наредном сегменту рада.

Критика кореографских поставки балета и његових извођача

Поред критике упућене балетским остварењима, тачније музици њихових аутора, у међуратној штампи, конкретно у чланцима из новина *Време* и *Правда*, наилазимо и на велики број текстова у којима се коментарише кореографска поставка дела и његови извођачи. Предмет ове анализе биле су поставке М. Фроман, Н. Кирсанове, Пие и Пина Млакара, А. Жуковског, А. Фортуната и др. Од извођача коментарисани су К. Барановић (као диригент), затим играчи Ј. Пољаква, Марина Олењина, А. Жуковски, Наташа Бошковић, Милош Ристић и др.

О кореографским остварењима М. Фроман критика је углавном имала позитивне утиске. Критичари су истицали њен рад у поставкама домаћих балета *Лицићарско срце* и *Имбрек з носом*, али и кореографије за стране балете *Рајмонда*, *Прича о Хонзи*, *Крцко Орашчић*, *Жар-птица*, *Пейрушка*, *Дон Жуан*, *Тророји шешир*, *Коњиц Вилењак*. Критичар *Времена* потписан иницијалом Н, наглашава да је Фроманова у кореографији *Лицићарског срца* од ансамбла направила изван-

43 Новак, В. (08. 04. 1928) А. К. Глазунов: „Рајмонда“, *Политика*, стр. 7.

44 Бингулац, П. (1928) Музички преглед Глазунов: „Рајмонда“, *Мисао* књ. 27 св. 1–2, Београд: „Мисли“, стр. 78–79.

45 Крстић, П. (07. 04. 1928) „Рајмонда“, *Правда*, стр. 5.

46 Новак, В. (16. 05. 1929) Ч. Пуњи – Барановић: „Коњиц Вилењак“, *Време*, стр. 9.

редну групу, „живописну, са много живописних покрета“,⁴⁷ док Петар Крстић у свом приказу истиче висок ниво рада кореографкиње, и то не само на овом делу, већ и у другим.⁴⁸ Поставка Фроманове у балету *Имбрек з носем* је такође добила позитиван и похвалан приказ у критици. О њој су писали Милојевић, Живковић и Драгутиновић, истичући да највећа заслуга за успех овог дела припада управо кореографкињи. Живковић истиче инвентивност уметнице на пољу драмске акције и кореографије кола⁴⁹, док Драгутиновић бележи да је Фроманова „нарочиту пажњу поклонила детаљној студији пантомиме, а своја чисто играчка остварења градила са пуно укуса, смисла, и инвенције.“⁵⁰ Огромно признање за свој кореографски рад М. Фроман добила је за поставку балета *Рајмонда*. Иако ово дело обилује захтевним кореографским елементима, кореографкиња је све захтеве успешно реализовала и то на врхунском уметничком нивоу.⁵¹ То је и критика препознала, истичући да је Фроманова препознала потенцијал овог дела, те је класичном балету додала особине које наговештавају елементе модерних тежњи. Петар Бингулац се у својој критици изузетно похвално изражава о режији овог балета, али и раду уметнице уопште:⁵²

(...) „Кореографија у оваквом балету, у коме праве радње нема, не може бити снажна, оригинална, као што је у балетима Стравинског: *Пейрушка*, *Пролетња жетва*, *Женидба*... То ми не тражимо нити можемо тражити. Гђа Фроман, са великом рутином и знањем дала нам је кореографију која нас забавља, а скупне слике биле су понекад уживање за око...“

(...) „Највећа заслуга припада гђи Фроман, одличној у свим подручјима њене активности. Она је у наш балет унела неопходну дисциплину, повезала је и концентрисала све напоре да се дође до резултата велике уметничке вредности. Када се још дода да је она уметница рафинованог укуса у кореографији, где има и смелу концепцију и строгу стилизованост, онда се тек може видети колико је њен рад обиман и важан у Опери.“⁵³

Петар Крстић у свом чланку у *Правди* такође наглашава позитивне стране кореографске поставке. Коментарише изванредан рад Фроманове са ансамблом, учешће чланова опере и драме, јер су они својим наступом „знатно допринели одржавању тона и стила. Гђа Фроман се овог вечера утврдила у нашој средини као

47 Н. (12. 12. 1927) Балетска премијера, *Време*, стр. 7.

48 Крстић, П. (12. 12. 1927) Лицитарско срце, Лептири и Играчке, *Правда*, стр. 5.

49 Живковић, М. нав. дело, стр. 10.

50 Драгутиновић, Б. нав. дело, стр. 8.

51 Петричевић, М. нав. дело, стр. 112.

52 И у другим његовим балетским критикама може се видети да је изузетно ценио балетске ансамбле које је припремала М. Фроман. – Војводић, Д. (2021) *Стварарење на основу већ створеног: музичке кријшике, есеји и студије Пејра Бингулаца*, докторска дисертација, Факултет музичке уметности у Београду, Универзитет уметности у Београду, Београд, стр. 130–132.

53 Бингулац, П. (1929) Две премијере, *Мисао* књ. 29 св. 1–2, Београд: „Мисли“, стр. 114.

балетна уметница виртуозних способности, отменог стила и укуса, не мање као одлична учитељица, предводница, шефица или редитељка балетне групе.⁵⁴ Критичари су коментарисали и сценски наступ ове уметнице, истичући да је наступ ансамбла и солиста био компактан, уигран и уметнички зрео: „Цело вече је текло савршено глатко, без иједне омашке. Сви су били подједнако добри.“⁵⁵ Уметница је добила похвале и за кореографску поставку балета *Жар-птица* и *Петрушка* Игора Стравинског. Ипак, критике о овој премијери обиловале су дискурсом о композитору, његовој музици, а тек у фрагментима посветили су се теми критике. Крстић у *Правди* истиче да је режија оба балета (према оригиналној Фокиновој кореографији) постављена са изузетним разумевањем, стилском нотом и знањем. Више пажње посвећено је самој интерпретацији Маргарите и Макса Фромана, која је окарактерисана као „савршена играчка техника“, при чему су извођачи поставили нове, више критеријуме балетских наступа. Похвално је писано и о игри Јање Васиљеве и А. Жуковског. Милојевић је у свом чланку дао детаљан опис извођења;

(...) „Госпођа Фроман је нарочито као балерина, у својој објективној играчкој техници, дала креацију која остаје записана у аналима. (...) Чини нам се само да није било довољно координације у игри Кашчеја – успешно одиграног од г. Гребеншикова – и његових наказа и страшила, омађијаних Жар-птицом, гипком, витком птицом гђе Фроман. (...) У игри принцеца цео ансамбл, са изврсном Јањом Васиљевом, био је на висини и технички и сценски. Успеле су и гротескне игре гђице Рики Леви и гђе Шматкове у Петрушки...“⁵⁶

Кореографска поставка балета *Ђаво на селу* Пина и Пије Млакар добила је такође опширне приказе у критикама и оцењивана је као успела. Павле Стефановић је у свом приказу указао на три основна стилска плана у кореографској поставци: „Стилизација фолклорних елемената, модерна ритмичка пластика и јосовски плесни експресионизам“, те је закључио да је ова поставка зналачки урађена, пуна инвентивности и артистичких детаља.⁵⁷ Миленко Живковић је такође истицао преплитање различитих стилова у поставци Млакаревих, која је остварена доследно, са пуно детаља, контраста и разноврсности.⁵⁸ Кореографско-плесни наступи овог пара, где год да су се појавили, деловали су убедљиво и раскошно. Тако не чуди податак, како наводи Милица Јовановић, да су готово према правилу после сваког гостовања позивани да раде на многим југословенским балетским сценама (у Загребу, Љубљани, Београду).⁵⁹ Критика се похвално изражавала и поводом њихове поставке два балета на домаћој сцени – *Прича о Јосифу* и *Тил Ојленин* ител Р. Штрауса. Драгутин Чолић писао је о одличним уметничким особинама младог

54 Крстић, П. (07. 04. 1928) „Рајмонда“, *Правда*, стр. 5.

55 Исто.

56 Милојевић, М. (16. 07. 1928) Музички преглед, Стравински: *Жар-птица* и *Петрушка*, *Српски књижевни гласник* књ. 24 св. 6, Београд: Светислав С. Симић, стр. 462–466.

57 Стефановић, П. нав. дело, стр. 7.

58 Живковић, М. нав. дело, стр. 8.

59 Јовановић, М. нав. дело, стр. 92–110.

уметничког пара који је очарао тадашњу критику али и публику. У свом приказу ове две балетске премијере критичар коментарише и кореографску поставку али и извођење:

(...) „Пиа Млакар у улози Тила показала је своје високе уметничке способности. Са изванредним уметничким сентиментом, са много хумора, темперамента и укуса креирала је своју улогу. Изврсна режија, чврста повезаност између музике и кореографије и уиграност балетског ансамбла учинили су репродукцију овог изврсног балета веома убедљивом и она је оставила дубок утисак на гледаоце...”⁶⁰

Кореографско умеће А. Жуковског такође је било предмет критике. Ипак, као што смо истакли, Жуковски није имао озбиљнијег искуства у кореографском раду, а одјеку његових поставки не иде у прилог ни чињеница да се као кореограф и редитељ домаћој публици представио након премијера које је поставила М. Фроман. Дебитовао је 1937. године поставком балета *На Кавказу*.⁶¹ Мало је података о овој поставци, јер је балет био изведен свега два пута у сезони, али критика ипак није изостала. У овом случају, чини се да је критика имала намеру да Жуковском „да ветар у леђа“, при чему је истицала то да је уметник успео да заинтригира и одржи пажњу публике. Драгутиновић пише о овој поставци, али и извођачима, крајње афирмативно:

(...) „Богати кореографски мотиви кавкаског фолклора чудни по комбинацијама корака и живописни у позама, спајани су у заокружене играчке целине са смислом и окретношћу једног даровитог кореографа – почетника и остваривани и од солиста и од балетског ансамбла са прецизном уиграношћу и жарким темпераментом...”⁶²

И Миленко Живковић се изразио похвално поводом ове кореографске поставке Жуковског. Нагласио је да је уметник успео да оствари живе и динамичне покрете извођача, те да се овој концепцији не може оспорити свежина и живописност.⁶³ Ипак, мора се овде нагласити да, и поред позитивних критика, Управа Народног позоришта овим премијерама није придавала нарочити значај. Премијере су изведене на Малој сцени на Врачару, на којој се и нису постављали балети.

Овом приликом приказаћемо још и рецепцију кореографског рада Нине Кирсанове у националном Балету. Као кореографиња и редитељка, али и извођачица, ова уметница се београдској јавности представила постављањем балета *Тајна пирамиде*.⁶⁴ Критичари су дали прилично негативне оцене на рачун музике овог балета. И поставци Кирсанове упућено је у критици низ оправданих замерки.

60 Чолић, Д. (30. 03. 1934) Успела премијера балета Легенда о Јосифу и Тила Ојленшпигела, *Правда*, стр. 9.

61 Те вечери изведени су и „Позив на игру“ К. М. Вебера и „Половецки логор“ из опере „Кнез Игор“ А. Бородина, и то као обнове у кореографској поставци Жуковског.

62 Драгутиновић, Б. (1. 07. 1937) Кореографски и редитељски деби г. Жуковског, *Правда*, стр. 12.

63 Живковић, М. (1. 07. 1937) Поводом једне балетске премијере, *Време*, стр. 9.

64 Занимљиво је да је овој премијери присуствовао и сам композитор.

Коментарисан је недостатак инвенције, поставка „већ виђених“ балета, малобројност стилизованих покрета. Тако Коста Манојловић пише: „Својом кореографијом гђа Кирсанова нас није могла убедити у своју велику инвентивну кореографску моћ...“⁶⁵ Према мишљењу критичара, Кирсанова није решила проблем који је имала и сама музика, а то је чињеница да је састављена од ранијих балета композитора. И играчко умеће Кирсанове није наишло на позитивну оцену. Уметница је показала свој виртуозитет, али ништа више од тога, јер јој је у покретима недостајало емотивности и сугестивности, пише критика. Занимљиво је и да је Милојевић, као велики поштовалац и критичар који је готово увек похвално говорио о Кирсановој, овде остао суздржан, оценивши њену поставку врло уопштеним коментарима у којима је избегнута оцена режије и кореографије.⁶⁶ Ранко Младеновић сматрао је да Кирсанова нема довољно знања да би успешно радила посао директорке Балета, код ње нема широке „уметничке културе“, довољно педагошке умешности, а недостаје и израз савремених уметничких тенденција.⁶⁷

Позитиван приказ кореографије добила је Кирсанова за поставку балета *Охридска лејенда*. Милојевић је сматрао да је уметница одлично поставила покрете, које је засновала на јужносрбијанским народним играма и да је било „веома пријатно гледати нове покрете и комбинације гестова на нашој балетској сцени.“⁶⁸ Драгутин Чолић сматрао је да је први чин *Охридске лејенде* сасвим успео, а томе је свакако допринела кореографија и режија Нине Кирсанове која је била на висини задатка.⁶⁹ Кирсанова је на домаћој сцени поставила и балетске сцене у операма *Орфеј* и *Лакме*. Поставка сцена за прву оперу била је у критици више-мање негативно оцењена, док су добре оцене припале поставци балетских сцена у опери Л. Делиба. Критичари попут Вукдраговића и Стефановића сматрали су да је Кирсанова овде зналачки остварила неколико плесних стилизација, „одмерено и укусно“, и као солиста и као кореограф.⁷⁰

Дакле, кореографске поставке балета који су извођени на сцени Народног позоришта у међуратном периоду остварили су руски балетски кореографи и редитељи који су живели и стварали код нас. Они су успешно поставили кореографије и чисто балетских дела, али и сцене у оперским делима. Ове поставке су биле оригинална кореографска остварења, чиме су ови уметници знатно допринели развоју наше кореографске уметности. Извођачки ансамбл Балета, предвођен солистима руског порекла, а касније и југословенским уметницима, извео је са успехом многе значајне домаће, али и иностране балетске представе. Публика се са сваком следећом представом све више одазивала и самим тим у великој мери утицала на

65 Манојловић, К. (27. 06. 1932) Премијера „Тајна пирамиде“ од Черепњина, *Време*, стр. 6.

66 Милојевић, М. (27. 06. 1932) Премијера „Тајна пирамиде“, *Полиџика*, стр. 9.

67 Младеновић, Р. (17. 06. 1932) Балет и позорница, *Време*, стр. 9.

68 Милојевић, М. (07. 04. 1933) Музика о прослави Стевана Христића, *Полиџика*, стр. 10.

69 Чолић, Д. (07. 04. 1933) Прослава двадесетпетогодишњице композиторског рада г. Стевана Христића, *Правда*, стр. 6.

70 Вукдраговић, М. (23. 03. 1941) Обновљена Делибова „Лакме“, *Полиџика*, стр. 14.

сценски живот ових дела и њихово опстајање на сцени Народног позоришта. Критика је била добронамерна, афирмативна, са жељом да оцени дело, аутора, кореографа или извођача, и да та оцена буде подстрек за даљи напредак. Она је такође имала и просветитељски карактер, преносећи читаоцима знање из области најмлађе уметности на нашим просторима, у сврху њеног даљег напредовања.

Закључак

Критичари дневних новина међуратног доба, без обзира на просторну ограниченост којој су били изложени, нису аутори који су своју мисао заснивали само на пукој информацији, већ је она имала тежину и базирала се углавном на фокусирању проблема. Овакав приступ проблематици присутан је и у балетским критикама које су биле предмет анализе у овој студији. У њима наилазимо на стручно коментарисање и анализу дела, његовог аутора и интерпретатора. Треба нагласити и то да балетску критику у овом периоду пишу углавном мушкарци и то из домена музичке уметности. С тим у вези највише и најстручније писали су о музици. Питање је колика је била њихова компетенција да стручно процене кореографску и играчку страну балетских представа. Затим су, као музичари, нападали стављање на репертоар балетских дела, која су и данас неизоставна у свим великим балетским кућама, сматрајући да је њихова музика банална, превазиђена и слично. Нису препознавали разлику између чисте (апсолутне) музичке вредности појединих дела и њиховог сценског, плесног потенцијала. Евидентан пример је случај *Жизеле*, чију је музику већина критичара прогласила безвредном.

Писана сведочанства критичара драгоцене су данашњим истраживачима, јер пружају слику о култури и уметности једног минулог времена, али и зато што се њима реконструишу мерила којима су карактерисани одређени уметнички догађаји, у овом случају балетске представе. Не можемо се сложити са тезом Слободана Турлакова,⁷¹ према којој су критичари показивали извесну дозу осиноности и препотенције; не слажемо се са тим да је критика прескакала одговорност, напротив. Може се рећи да су критичари осећали велику дозу одговорности и према публици и према извођачима и ствараоцима. Њихови чланци који се баве извођаштвом пружају (данашњем) читаоцу слику наших тадашњих извођачких могућности и домета, а поред тога и наравно 'скромна' знања из области балетске музике. Из одабраних критика може се видети и то да су критичари тежили ка побољшању укуса публике, изразу сопственог мишљења као и приближавању балетских дела широј публици која није имала прилике ни да их чује ни види. Поред овога, критичари се нису ограничавали само на изношење својих судова о изведеним делима, већ су их постављене балетске представе подстицале да размишљају о стању и развоју шире музичке, а уже балетске културе у југословенској, односно, српској уметничкој и културној средини.

71 Турлаков, С. (2005) *Историја Опере и Балета Народног позоришта у Београду (до 1941)* II том, Београд: Чигоја, стр. 905.

ЛИТЕРАТУРА:

- Аноним, (21. 03. 1923) „Шехерезада“ и „Силфиде“, *Време*.
- Бингулац, П. (1928) Музички преглед: Глазунов „Рајмонда“, *Мисао* књ. 27 св. 1–2, Београд: „Мисли“, стр. 78–79.
- Бингулац, П. (1929) Две премијере, *Мисао* књ. 29 св. 1–2, Београд: „Мисли“.
- Винавер, С. (04. 09. 1924) Реприза Копелије, *Време*.
- Војводић, Д. (2021) *Стварање на основу већ створеној: музичке кријишке, есеји и студије Петра Бингулца*, докторска дисертација (рукопис), Факултет музичке уметности у Београду, Универзитет уметности у Београду, Београд, стр. 130–132.
- Вукдраговић, М. (23. 03. 1941) Обновљена Делибова „Лакме“, *Полијтика*.
- Драгутиновић, Б. (26. 04. 1937) Две балетске премијере, *Правда*.
- Драгутиновић, Б. (1. 07. 1937) Кореографски и редитељски деби г. Жуковског, *Правда*.
- Драгутиновић, Б. Пролегомена за историју Опере и Балета Народног позоришта, у: *Један век Народног позоришта у Београду (1868–1968)*, приредио/ла Ђоковић, М. (1968), Београд: Нолит, стр. 103–157.
- Живковић, М. (26. 04. 1937) „Рскало“ од Чајковског и „Имбрек з носом“ од Барановића, *Време*.
- Живковић, М. (1. 07. 1937) Поводом једне балетске премијере, *Време*, стр. 9.
- Живковић, М. (27. 03. 1938) Балетска премијера „Ђавола на селу“ од Франа Лотке, *Време*.
- Живковић, М. (17. 02. 1941) Балетска премијера у корист Зимске помоћи, *Време*.
- Јовановић, М. (1994) *Првих седамдесет година. Балет Народног позоришта*, Београд: Народно позориште, стр. 92–100.
- Крстић, П. (12. 12. 1927) Лицитарско срце, Лептири и Играчке, *Правда*.
- Крстић, П. (07. 04. 1928) „Рајмонда“, *Правда*.
- М. В. (17. 02. 1941) Балетска премијера у Народном позоришту, *Полијтика*.
- Манојловић, К. (27. 06. 1932) Премијера Тајна пирамиде од Черепњина, *Време*.
- Манојловић, К. (07. 04. 1933) „Чучук Стана“ од Христића, *Време*.
- Милојевић, М. (16. 07. 1928) Музички преглед, Стравински: „Жар-птица“ и „Петрушка“, *Српски књижевни гласник* књ. 24 св. 6, Београд: Светислав С. Симић Београд, стр. 462–466.
- Милојевић, М. (19. 09. 1931) Успешан почетак балетске сезоне, *Полијтика*.
- Милојевић, М. (27. 06. 1932) Премијера „Тајна пирамиде“, *Полијтика*.
- Милојевић, М. „Лицитарско срце“, балет Крешимира Барановића, у: *Музичке студије и чланци II* књ. (1933), Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, стр. 93–95.
- Милојевић, М. (07. 04. 1933) Музика о прослави Стевана Христића, *Полијтика*.
- Милојевић, М. (27. 03. 1938) Премијера балета загребачког композитора г. Лотке „Ђаво на селу“, *Полијтика*.

- Младеновић, Р. (17. 06. 1932) Балет и позорница, *Време*.
- Мосусова, Н. Балет Стевана Христића „Охридска легенда“, (југо)словенство и српски музички идентитет, у: *Музички идентитети* (тематски зборник), приредила Петровић, М. (2018), Београд: Факултет музичке уметности, стр. 179–188.
- Н. (12. 12. 1927) Балетска премијера, *Време*.
- Николић, М. (16. 02. 1941) „Огањ у планини“ представља корак напред на пољу стварања националног балетског стила, *Правда*.
- Новак, В. (08. 04. 1928) А. К. Глазунов: „Рајмонда“, *Полишика*.
- Новак, В. (16. 05. 1929) Ч. Пуњи – Барановић: „Коњиц Вилењак“, *Време*.
- Пејовић, Р. (1999) *Музичка критика и есејистика у Београду (1919–1941)*, Београд: Факултет музичке уметности, стр. 19–20.
- Петричевић, М. Зачеци балетске уметности и утемељење Балета Народног позоришта у Београду (1919/1920–1922/1923), у: *Традиција као инспирација* (Тематски зборник *Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог*), приредили Маринковић, С. Додик, С. и Панић Кашански, Д. (2016), Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, стр. 233–253.
- Петричевић, М. (2020) *Руска балетска уметност у Београду (1920–1941): допринос руске уметничке емиграције формирању и развоју Балета Народног позоришта у Београду*, Београд: Граматик.
- Секулић, И. (01. 07. 1924) „Копелија“, балет од Делиба, *Српски књижевни гласник* књ. 12 бр. 5, Београд: Светислав С. Симић Београд, стр. 387–390.
- Стефановић, П. (27. 03. 1938) Премијера балета „Ђаво на селу“, *Правда*.
- Турлаков, С. (2005) *Историја Опере и Балета Народног позоришта у Београду (до 1941)*, II том, Београд: Чигоја.
- Чолић, Д. (07. 04. 1933) Прослава двадесетпетогодишњице композиторског рада г. Стевана Христића, *Правда*.
- Чолић, Д. (30. 03. 1934) Успела премијера балета „Легенда о Јосифу“ и „Гил Ојленшигел“, *Правда*.
- Šantić, J. (2000) *Maga Magazinović – moj život*, Beograd: Clio, str. 532–533.
- Шукуљевић-Марковић, К. Домаће балетско стваралаштво на сцени Народног позоришта у Београду између два светска рата, у: *Српска музичка сцена (зборник радова са научној скупи одржаног од 15. до 18. децембра 1993. године поводом 125. годишњице Народног позоришта)*, приредила Мосусова, Н. (1995), Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, стр. 464–481.
- Шукуљевић-Марковић, К. Балетско стваралаштво Нине Кирсанове на сцени Народног позоришта, у: *125 година Народног позоришта у Београду (научни скуп поводом јубилеја најстаријег београдског театра 1868–1993)*, приредио/ла Рајичић, С. (1997), Београд: САНУ, стр. 437–452.
- W. (20.03.1923) Вече балета („Шехерезада“ и „Силфиде“), *Време*.

Dina Vojvodić Nikolić

University in Priština, with Temporary Seat in Kosovska Mitrovica,
Faculty of Arts, Kosovska Mitrovica

BALLET PERFORMANCES OF THE NATIONAL THEATER
IN BELGRADE IN THE MIRROR OF THE DAILY PRESS
OF THE INTERWAR PERIOD

Abstract: Critics of daily newspapers of the interwar era, regardless of the spatial limitations to which they were exposed, were not authors who based their critical thought merely on received information, but their words had weight, and were based mainly on focusing on the problem. This problem-approach writing is also present in the ballet criticisms that are subject of analysis in this study. In a large number of them, we come across expert commentary and analyses of the work, its author and its interpretation. Written testimonies of critics are valuable to today's researchers because they provide a picture of the culture and art of a bygone era, but also because they are used to reconstruct the standards that characterize certain artistic events, in this case ballet performances. We cannot agree with the thesis according to which the critics showed a certain amount of arrogance and predominance; we do not agree with the fact that the criticism skipped responsibility, on the contrary. It can be said that the critics felt a great deal of responsibility both towards the audience and towards the performers and creators. Their articles dealing with performance provide the (today's) reader with a picture of the performance capabilities and scope of that period, and in addition, of course, with some 'modest' knowledge in the field of ballet music. From the selected criticisms, it can be seen that the critics strived to improve the taste of the audience, express their own opinion and bring the ballet works closer to a wider audience that did not have the opportunity to hear or see those works in person.

Key words: *ballet criticism, Pravda, Vreme, interwar period, National Theatre in Belgrade, daily press*