

Рад је излаган на научном скупу „Дани Владе С. Милошевића – Традиција као инспирација“, 17. и 18. април 2015, Универзитет у Бањој Луци – Академија умјетности Бања Лука, Република Српска; објављен је у Зборнику са овог скупа

## **ЗАЧЕЦИ БАЛЕТСКЕ УМЕТНОСТИ И УТЕМЕЉЕЊЕ БАЛЕТА НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА У БЕОГРАДУ (1919/20 – 1922/23)**

**Мр Марија Петричевић**

**Сажетак:** У периоду од четири позоришне сезоне 1919–20 – 1922–23, постављени су темељи Балета Народног позоришта, али и балетске педагогије у Београду. У овом раду обрађено је и анализирано оно што је допринело постављању тих темеља:

- Услови у којима се формирао први балетски ансамбл за потребе Опере Народног позоришта;
- Оснивање првих балетских школа, неопходних за јачање балетског кадра;
- Пут развоја балетског ансамбла Народног позоришта преко балетских дивертисмана до поставки првих балетских представа.

Периоду 1919–20 – 1922–23, као развојне фазе која је довела до првих поставки целовечерњих балета у Народном позоришту, остао је недовољно проучен у театролошкој литератури. Чињенице, до којих се дошло у овом раду применом историјског и музеолошког метода, указују колико је велики значај и допринос ових првих корака балетске уметности у окриљу Народног позоришта за развој балета, као засебне уметничке целине националног позоришта (поред Дrame и Опере), што и јесте циљ рада.

**Кључне речи:** уметност, балет, Народно позориште, балетска школа, балетска представа, руска емиграција,

### **Увод**

Класична, професионална балетска уметност ступа на сцену Народног позоришта у Београду, као њен саставни део, тек по завршетку Првог светског рата, односно по оснивању Опере Народног позоришта у сезони 1919–20. У овој и наредне три сезоне (1920–21, 1921–22. и 1922–23) постављани су темељи класичне балетске уметности у Народном позоришту у Београду. Формиран је први балетски ансамбл, отворене су прве балетске школе чијим радом је омогућено професионално јачање ансамбла и, за свега три сезоне, брз напредак до самосталних представа. У сезони 1923–24. на сцени Народног позоришта изведен је први целовечерњи класични балет (*Копелија*, Л. Делиб). Самим тим почело је и формирање балетског репертоара и самостално деловања Балета Народног позоришта као засебне уметничке целине поред Опере и Дrame.<sup>1</sup> Кључну улогу и највећи допринос утемељењу и развоју Балета Народног позоришта имали су руски уметници који су дошли у Београд након Октобарске револуције и услед недостатка домаћег балетског кадра добили ангажман у Народном позоришту.

<sup>1</sup> Почев од сезоне 1923–1924. у организацији рада Народног позоришта Балет постаје засебна целина са својим репертоаром и шефом Балета, али административно и даље остаје у надлежности Опере. Тако је остало до данас.

Историјске околности и чињенице нису дозвољавале да се у организованом облику балетска уметност на нашем тлу појави раније. Наиме, у Србији се тек по добијању права на аутономију унутар турске царевине 1830. започиње са изградњом државних па и уметничких институција. Народно позориште основано је 1868, а у нову зграду уселило се наредне године. Драмско позориште је имало најдужу традицију код нас, па је по оснивању Народног позоришта било и једино заступљено. Прва опера у Београду изведена је 1882, али прве оперске представе почињу да се повремено изводе тек од последњих година XIX века, док класичном балету није било ни трага све до 1920. године.

### **Први сусрети београдске публике са балетском уметношћу**

Пре него што је прва професионална балерина заплесала у оквиру репертоара Народног позоришта, Београђани, много ређе грађани унутрашњости Србије, имали су прилику да се сусретну са балетском уметношћу захваљујући гостовањима разних трупа, које су неговале различите облике и стилове игре.

Најстарије сведочанство о сусрету Београђана са сценском игром налазимо у „Србским Новинама“ од јуна 1854. године. Из њих сазнајемо да су у Београду са неколико представа гостовали г. Хенрик Бавингер, „професор природне магије“, и госпођица Марија Мерјакова, соло-играчица из Беча (Аноним, 1854а: 262).

Из истих новина сазнајемо и да су прве представе добро прихваћене и толико посећене да су морале на захтев гледалаца бити поновљене. Колико је Мерјакова београђане задивила својом игром сведочи и оглас ове плесачице у истим новинама којим објављује да ће држати наставу из „салонских и конверзачних игара“ (Аноним, 1854б: 4).

На прослави тридесетогодишњице Крљевског Српског народног Позоришта, 1899. године, пред београдском публиком су наступили и Фани Шилингенова и Франц Вајс, који су се представили као балетски уметници из Петрограда. (Поменик, 1900: 29). Но, није случајно што су баш они позвани да наступе овом пригодом, јер су већ били познати београдској публици. Наиме, још 1871. године они су наступали на сцени Народног позоришта између чиновна комада.<sup>2</sup>

Сваки наступ уметника класичног балета доприносио је популаризацији ове уметности код нас. Сећање је сачувано и на концертно гостовање Мод Алан<sup>3</sup>, 1908. године. Ова канадска играчица, представница „слободне игре“, пред београдском публиком извела је низ концертних минијатура на музику Шуберта, Шопена, Менделсона, у првом делу, и плес Саломе композитора Марсел Ремиа, у другом делу наступа.

---

<sup>2</sup> Дискутабилно је њихово порекло с обзиром на то да се по тврдњи Милице Јовановић, која је детаљно прегледала совјетске архиве, ови уметници не налазе забележени међу руским балетским уметницима (Јовановић. 1994а: 7). У то време дешавало се да су се лажно представљали и појединци и читаве балетске трупе користећи славу петроградског балета. По презименима, тешко би се могло рећи да су били Руси!!!

<sup>3</sup> Мод Алан (1883–1956) је била канадска уметница која је имала класично музичко образовање, али се посветила реконструкцији античке грке игре, те је њена игра била стилизована у том правцу. Након дебитантског наступа у Бечу 1903. године обишла је најпре Европу, а затим и Азију, Африку, САД. Од 1928. до 1938. предавала је игру у Лондону, а од 1940. живи у САД. Имала је пресудан утицај на животну опредељење Маге Магазиновић.

Плес је у Београду био присутан и на градским и дворским забавама, као и на баловима. На програму балова, па и на најзначајнијем традиционалном балу поводом Св. Саве, обавезно су биле полке, валцери, кадрили.

У то доба игра је била обавезан предмет и у средњим, односно вишим школама код нас. Програм школе обухватао је све оне игре које су се у то време играле у Европи: валцер, галоп, лансје, кадрил, падекатр, велика мазурка, као и домаћа кола. Мага Магазиновић у својим сећањима износи сведочанство да је у Берлину 1910. гледајући Велику мазурку из Глинкине опере *Живот за цара* (Иван Сусањин) у кореографији Маријуса Петипа, до детаља препознала кореографију коју је научила као ученица Више женске школе, а која се играла на београдским баловима (Магазиновић, 2000).

Међутим, и поред постојања образовања за балске игре и поред показаног великог интересовања за гостовања балетских уметника, код нас није било никаквог импулса, а реално ни потребе, да се оснују школе класичног балета.

Тек са формирањем и развојем Опере Народног позоришта појавила се и потреба за класичним балетом. Тада се у Народном позоришту почело размишљати о овој уметности на институционалном нивоу.

### **Први балетски ансамбл Народног позоришта**

Код српских позоришних прегалаца пре се појавило интересовање за оперу него за балет па су опере повремено биле на репертоару у периоду до почетка Првог светског рата. Професионални развој Опере као засебног сегмента Народног позоришта започео је у сезони 1919–20, када је на челу Народног позоришта био Милан Грол, а Станислав Бинички именован за првог директора Опере. У том тренутку утемељења и институционализације београдске опере, 1919–1920, у Београд пристиже велики талас руских избеглица након Октобарске револуције. Међу њима је било и много уметника са изграђеном каријером у Русији, оперских певача, редитеља, сценографа, музичара. Њихов ангажман у Оперу Народног позоришта био је пресудан за професионални напредак и уметнички развој наше опере. Проширењем репертоара на сцени су се појавиле и опере са балетским деловима, које није имао ко да изводи јер у Србији није било ни професионалних балетских уметника ни школа ни педагога. За извођење балетских делова у операма једино су могли да буду ангажовани пристигли руски балетски уметници. Прва опера у којој је било неопходно учешће балета била је постављена крајем сезоне 1919–1920. Била је то опера *Евгеније Оњегин* П. И. Чајковског. Управа позоришта је за наступ у тој опери могла да ангажује само неку уметницу из редова руске емиграције. Тако је на премијери ове опере 8. маја 1920. у балетском делу као прва професионална балерина Народног позоришта наступила Русиња Марија Бологовска. Одиграла је „Руску игру“, највероватније у сопственој кореографији. Овај први наступ Бологовске био је зачетак балета да би се у наредним сезонама, 1920–21, 1921–22, постављали темељи ове уметности која ће у пуном сценском смислу заживети на сцени Народног позоришта првом балетском представом изведеном у сезони 1922–1923.

У првим балетским наступима у оквиру опера Марија Бологовска је била и кореограф и прва играчица и била је спремна „да у истом комаду одигра и сасвим споредне улоге, јер су се наше балерине, које су знале да играју на прстима, на прсте могле пребројати.

Спремала је са снажним крупним хористкињама, које никада нису заиграле у животу, циганску игру за *Мињон* у јесен исте године. Трудила се да их научи првим корацима и плакала беспомоћно због неуспеха“ (Бунушевац, 1940: 19).

Опера *Мињон* Амброаза Тома-а, премијерно је изведена 24. септембра 1920,<sup>4</sup> дакле, на самом почетку сезоне 1920–21, била је друга по реду опера на сцени Народног позоришта у којој је изведена и балетска целина. Осим што је наступила у то балетској целини Марија Бологовска је урадила и кореографију, односно режију, како се тада говорило. У том тренутку у Народном позоришту осим Марије Бологовске још увек није било ни једне професионалне балерине ни кореографа који би могли да припреме тај наступ. Убрзо су почеле да пристижу и друге уметнице и већ у другој половини ове исте сезоне на премијерној изведби прве наредне опере која у себи има и балет појављује се и мали ансамбл учених балерина.

Свесна да се проблем недостатка балетског кадра мора темељније и свестраније решавати, управа Народног позоришта од сезоне 1920–21. ангажовала је Рускињу Клавдију Исаченко, представницу пластичног балета, за првог редитеља балета, односно кореографа. Формиран је мали ансамбл (мада се тешко тај састав може назвати ансамблом) који је чинило шест балерина: **Марија Бологовска, Нина Хитрово, Ана Јурењева, Наташа Бошковић, Соња Станисављевић и Ната Милошевић**. Неправедно би било међу првим класичним балеринама на нашој сцени не поменути и **Татјану Кружалову**, која није ушла у овај први ансамбл, али чињенице говоре да је она поред Марије Бологовске наступала у балетским деловима опера.

Балетски ансамбл Опере први пут је наступио на премијери Вердијеве опере *Риголето*, 9. фебруара 1921. у Мањежу,<sup>5</sup> одигравши менует. И на следећој оперској премијери, а била је то Вердијева *Травијата*, 6. априла 1921. наступиле су у трећем чину у балету М. Бологовска, Т. Кружалова и А. Јурењева. Неког посебног осврта критике на ове прве балетске наступе није било, али се ту и тамо провукла и по која опаска о балету као лепој новини у нашем позоришту.

Из Годишњака Народног позоришта сазнајемо да је у првој сезони постојања балетског ансамбла 1920–21. изведено дванаест балетских представа, али нису забележени датуми и врста представе. Овај податак је изненађујући с обзиром на то да се везује за балетски ансамбл који је реално почео да ради у другој половини ове сезоне, а притом је био састављен од шест, одосно седам балерина, од којих су само три-четири и заиста биле спремне за класичан наступ. Оволики број балетских представа не потврђују ни плакати представа из ове сезоне. Највероватније је да су у тај број представа поред дивертисмана и наступа балетске школе урачунати и концерти које су одржали на сцени Народног позоришта гостојући уметници. Само Фроманови су током гостовања у јануару 1921. наступили чак шест вечери. Да су и концерти гостујућих уметника урачунати у укупан број представа упућује нас и податак из следеће сезоне, када се први пут поред броја представа наводи и које су то представе. Податак који се о броју представа може добити из сачуваних плаката представа за ову сезону јесте да су изведена два дивертисмана, један класични, 19. марта 1921, и један пластични, 27. априла 1921. Оба су изведена

<sup>4</sup> Опера *Мињон* била је последња предратна премијера, (21. 05. 1914). Њену нову поставку 24. 09. 1920. критичари и сама Управа позоришта (в. Годишњак Народног позоришта 1919–1922) сматрају премијерним извођењем.

<sup>5</sup> На плакатима представе није забележено учешће балета.

заједно са балетом за децу *Снежана и седам патуљака* Петра Ј. Крстића, кога су изводили ученици балетске школе Народног позоришта. И дивертисмани и балет су били у режији Клавдије Исаченко.

У другој сезони деловања малог балетског ансамбла (1921–22) неког видног помака у раду, у репертоарском смислу, није било. Ансамбл је и даље пре свега наступао у балетским деловима опера, али је приређено и неколико самосталних дивертисмана. Као кореограф поставила их је Клавдија Исаченко.

Прва оперска премијера у сезони 1921–22. у којој је наступио и балет биле су *Хофманове приче* Жака Офенбаха, 2. децембра 1921. Балетске игре спремила је Клавдија Исаченко, а наступиле су Н. Хитрово, М. Бологовска и Н. Бошковић.

Од критичара који су писали о премијери *Хофманових прича* једино је др Милоје Милојевић оценио балетски удео у извођењу ове опере. Он није споменуо ни једног извођача појединачно, али је запазио да је балет „у *Баханалу* и за време *Баркароле* по концепцији геста и лепоте линија давао крви опојној венецијанској ноћи“ (Ми., 1921: 3).

*Фауст* Шарла Гуноа премијерно је изведен 29. марта 1922. а у балету су наступиле М. Бологовска, Н. Хитрово, А. Јурењева, Н. Бошковић и ученице балетског одсека Глумачко-балетске школе. Иако на листи представе није наведено, највероватније да је балетски део у овој опери поставила Клавдија Исаченко. У приказима представе балет није наишао на допадање. Критичар „Времена“ записао је да је „шеста слика Валпургине ноћи дала слободу да се у њој чине и најгротескније ствари. Слобода је мање-више срећно искоришћена“ (Е. Н., 1922: 3).

Од премијерних извођења балет је наступио и у опери *Веселе жене виндзорске* О. Николаја. На сачуваној листи премијере од 10. маја 1922. нема ознака о учествовању балета, али је критика забележила његов удео у представи. Тако аутор текста у „Илустрованом листу“ запажа: „Г-ђа Исаченко је на путу да створи потребни балетски ансамбл“ (М. Св., 1922: 8). Милоје Милојевић у „Српском књижевном гласнику“ истиче наступ појединаца у балету: „Од солисткиња у балету истичу се г-ђа Бологовска и, нарочито, гца Бошковић, складношћу линије и лакоћом покрета“ (Милојевић, 1922: 214) Аутор текста у „Политици“ дао је позитиван осврт: „У целини било је природног ритма, све је одговарало музичком гесту, и ход и држање појединаца и ансамбла, једно изразито лепо и распоређено таласање, које је имало свој врхунац у финалу првог чина и фантастичном балету у последњој слици“ (Аноним, 1922: 5).

Сваки наступ балетског ансамбла Народног позоришта био је значајан за сам ансамбл пре свега, јер је то била прилика да се усавршава и припрема за дуже наступе, односно целовечерње представе ка којима се лагано на свом развојном путу кретао. Први корак ка постављеном циљу били су дивертисмани који су извођени уз краће опере у оквиру целовечерње представе. Сачувана листа представа од 19. априла 1922. потврђује да је те вечери уз оперу *Пајаци* изведен и *Балетски дивертисман* који је спремила Клавдија Исаченко, а у извођењу „соло-играчица и ученица балета Народног позоришта“ (Плакат, 1922: 11611-4). Овде се први пут у оквиру балетског ансамбла Народног позоришта јавља и један балетски уметник. Наиме, поред соло-играчица М. Бологовске, Н. Бошковић, А. Јурењева, Н. Хитрово, Н. Милошевић, С. Станисављевић и групе ученица балета Народног позоришта, наступио је и **Владимир Бологовски**. Овај уметник је остао непримећен за истраживаче, јер се као први мушки балетски уметник који је наступио на сцени Народног позоришта наводи Сергеј

Стрешњев који долази у Београд са Јеленом Пољаковом и почиње да наступа од сезоне 1922–23. Највероватније да је Владимир Бологовски био ангажован од сезоне 1921–22. али у статусу хонорарног играча, јер га у овом статусу први пут срећемо у Годишњаку Народног позоришта у сезони 1923–24. Тада се први пут и бележи овај статус као једини за мушки део балетског ансамбла.

У сезони 1921–22, како сазнајемо из Годишњака Народног позоришта, дато је шест балетских представа. Захваљујући томе што се од ове сезоне евидентирају изведене балетске представе сазнајемо да су у тих шест балетских представа урачуната два концерта која је Клавдија Исаченко приредила са својим ученицама пластичног балета 24. маја и 8 јуна, дивертисман изведен уз оперу *Пајаци* 19. априла 1922, затим концерт Ј. Пољакове 14. фебруара и два концерта Фроманових 1. и 8. марта 1922. (Аноним. 1923а:66; Аноним. 1923б:37).

Током прве две сезоне постојања балетског ансамбла Опере Народног позоришта, дивертисмани су били једини облик њиховог самосталног наступа. Услови за поставку целовечерњег балета није било, пре свега јер није било ни балетских уметника који би је извели, ни уметника који би је поставили, редитеља и сценографа, костимографа. Околности су се, на срећу, брзо мењале.

Балетска уметност је све више добијала на популарности у нашој средини. Балетски ансамбл је јачао и полако добија оквире правог ансамбла способног да изведе целовечерњу балетску представу.

### **Прве балетске школе**

Важан потез управе Народног позоришта био је тај што је истовремено, у сезони 1920–21, када је формиран балетски ансамбл основана и **Балетска школа Народног позоришта**. Званично је ова „мала балетска школа“ установљена 1. септембра 1920. године<sup>6</sup> и на „први курс“ било је уписано 15 ученица (*Годишњак, 1922: 62*).

За професора пластике била је постављена Клавдија Исаченко,<sup>7</sup> а Марија Бологовска је била ангажована да „показује“ основе класике на часовима. Она званично није водила групу за класичан балет као педагог.<sup>8</sup> У том тренутку Клавдија Исаченко је било једино могуће решење које је представљало помак из мртве тачке и отварало перспективу развоја балетског ансамбла. Она јесте била уметница која је неговала превасходно пластични балет, али је имала и класично образовање и искуство у педагошком раду у својој школи у Русији.

Резултати рада „мале балетске школе“ били су видљиви већ 4. марта 1921, када је Клавдија Исаченко са својим ученицама приредила вече пластичних игара у „Мањежу“. (Ми., 1921: 3). О овом наступу појавила се и скромна критика. „О оваквом једном првом покушају нема се много шта рећи. Кад се има у виду да су га изводиле још недоучене ученице и деца, онда је све

<sup>6</sup> Треба нагласити да ово није и датум конкретног почетка рада, већ само формалног оснивања.

<sup>7</sup> Званично је за редовну чланицу Народног позоришта и професора пластике постављена 20. 12. 1920. године (*Годишњак Нар. поз., 1922: 63*). Паралелно са радом у балетској школи Народног позоришта Клавдија Исаченко је била ангажована као наставница пластичног плеса и у Музичкој школи „Станковић“. Ова музичка школа је од 1. марта 1921. поред курсева вокалне и инструменталне музике отворила и „курс за пластичне игре“ ангажујући као наставника за исте К. Исаченко. (Аноним, 1921б: 3).

<sup>8</sup> Марија Бологовска није била званичним актом именована за наставника класичног балета, као што је К. Исаченко била именована за наставницу пластичног балета, нити се у текстовима и извештајима савременика наводи као наставница класичног балета у овој школи.

испало врло добро (...) Мало је монотоније, додуше, унело у ствар, што су готово све продукције биле у истом класичном жанру; али је ипак цело вече одавало марљиви рад око спреме и добру вољу ученица. (...) Овакве вечери треба поновљати, да би се деца соколила, па макар то било и са којим другим одсеком, где ће бити и више игре ногама него рукама... Наставница г-ђа Исаченко заслужује сваку хвалу као наставница и као уметница“ (У., 1921: 3). Очигледно је да је у наступу недостајало класичне балетске технике, али аутор текста и предлаже да се овај одсек, одсек пластичног балета, у наступима комбинује са неким другим одсеком. Овим се наговештава могућност постојања и групе класичног балета, која је можда била запостављена, с обзиром на непостојање адекватног наставничког кадра. Међутим, нигде се званично не каже да је школа имала два одсека пластични и класични, као што их у првој години рада није имала ни годину дана касније формирана Глумачко-балетска школа. Сматрам да је „класични одсек“ заправо био сам балетски ансамбл који је наступао у балетским деловима опера, а не посебан одсек балетске школе, како закључују неки истраживачи. На тај закључак наводи најава за нови наступ школе Клавдије Исаченко 19. марта исте године. Том приликом изведена је бајка *Снежана и седам патуљака* у једном чину на музику Петра Крстића. Током ове белетске вечери изведен је и „претходни програм“ који је испуњавао још један чин. „Хореографски део биће за овај пут састављен од тачака **нашег класичног балета**, који је устројен, **упоредо** са школом за пластичне игре и који сада први пут излази на позорницу са једним ширим и конструктивним програмом“ (Аноним, 1921а: 3). Овако се може схватити да је заједно са школом пластичних игара која је изводила „претходни програм“ наступио и одсек класичних игара који је постојао у оквиру школе, али с обзиром на то да аутор каже да је у питању наступ „нашег класичног балета, који је устројен **упоредо са школом**“, а знамо да је класичан балетски ансамбл „устројен“ истовремено кад и школа, јасно је да се не ради ни о каквом класичном балетском одсеку. „Претходни програм“ означава први део програма изведеног те вечери,<sup>9</sup> балет *Снежана и седам патуљака* у коме су наступиле ученице школе пластичних игара. У другом делу програма изведен је класичан балетски дивертисман у коме су играле формиране балерине, Рускиње Бологовска, Кружалова и Јурењева, дакле чланице ансамбла а не ученице балетске школе. У две нумере су заједно са њима наступиле и ученице балетске школе.<sup>10</sup> Нема никаквог основа за закључак да је у оквиру балетске школе Народног позоришта постојао поред одсека за пластични балет и одсек за класични балет. Значајно је приметити да аутор текста у „Политици“ који најављује представу истиче да ће балет *Снежана и седам патуљака* „са својом живописном и раскошном инсценијом, а нарочито са својим сјајним балетским извођењем“ привући не само децу него и одрасле.

Немамо података да ли је балетска школа Народног позоришта одржала још неки концерт, јер њихови наступи нису као наступи школе забележени у Годишњаку Народног позоришта 1918–1922, као што нису прецизно забележени ни датуми балетских представа. У Годишњаку налазимо за сезону 1920–21.

---

<sup>9</sup> На плакату представе (Плакат, 1921: 9057-8) погрешно је одштампан редослед извођења, штампан је прво балет, па дивертисмански део. То потврђују и записи из штампе, као и нечија интервенција на самом плакату, исправљен редослед извођења целина.

<sup>10</sup> У најави за репризу овог балета (Аноним, 1921в: 3) стоји одредница „класичан балет“, као и у најави за репризу која је требало да буде изведена 21. 04. 1921 (Аноним, 1921г: 3), али је одложена због болести.

само укупан број балетских представа – 12, а претпоставка је да су ту урачунате и представе школе као и дивертисмани које је изводио балетски ансамбл. Најреалније је, а то потврђују и сачувани плакати представа, да су у већини тих „балетских представа“ заправо заједно учествовали и ансамбл и ученице школе.

Из сезоне у сезону предузимани су кораци у циљу даљег напретка и развоја балетске уметности на сцени Народног позоришта. Тако је одмах следеће сезоне, 1921–22, основана **Глумачко-балетска школа** у коју се улила дотадашња „мала балетска школа“ Народног позоришта.

Иницијативом начелника Уметничког одељења Министарства просвете Бранислава Нушића и управника Народног позоришта Милана Грола основана је 1. новембра 1921. године Глумачко-балетска школа, која је замишљена као одсек Музичке школе, односно будућег Конзерваторијума. Школовање у Глумачко-балетској школи је било трогодишње. Шеф одсека и једина ангажована наставница била је Клавдија Исаченко. Она је држала наставу пластичног балета, док јој је балерина Народног позоришта Нина Хитрово помагала око вежби, демонстрације класичног балета уместо Марије Бологовске. У наредној школској години 1922–23. као наставник класичног балета ангажована је Јелена Пољакова, изврстан педагог и врхунска уметница, својевремено првакиња Царског позоришта у Петрограду и чланица Руског балета Дјагиљева.

Школа је већ прве године имала финансијских потешкоћа у раду и програм за глумачки одсек „није изведен у потпуности“ (Аноним, 1922б: 41). Програм за балетски одсек је пре свега акценат ставио на пластичне балетске игре, али је имао све потребне практичне вежбе у којима је било и вежби класичног балета.

И поред показане добре намере, држава није дала конкретну подршку изградњи и развоју школског система уметничких професија. Министарство просвете 7. фебруара 1922, дакле већ прве године рада, одлучује да балетску школу издржава Управа позоришта из својих средстава. Уз велике напоре и проблеме, Школа је опстала шест година. Она је била извор нових балетских снага којима се јачао балетски ансамбл Народног позоришта.

Већ од прве године усталили су се јавни концерти ученица ове школе кроз чије наступе је могао да се прати њихов напредак, али истовремено да се и популарише балет и едукују пре свега млади Београђани, као будућа публика или нове уметничке снаге. Због тешке финансијске ситуације, која је посебно била заоштрена у петој години рада Школе, ови наступи ученика балетског и глумачког одсека коришћени су и као извор прихода за помоћ опстанка саме школе.

Крајем сезоне 1921–22. младе балетске снаге приказале су за непуну годину дана стечено знање у основаној Глумачко-балетској школи, на два концерта. Најпре је 24. маја 1922. године одржано „балетско вече Народног позоришта – Школа г-ђе Клавдије Исаченко“, а 8. јуна 1922. одржан је и „матине пластичног балета Народног позоришта“ (*Годишњак, 1922: 37*)

Први наступ ученица балетског одсека Глумачко-балетске школе (24. 05. 1922) изазвао је велико интересовање јавности, па о њему налазимо и приказ из кога сазнајемо како је он изгледао. Непознати аутор примећује да је гопоља Исаченко са својим ученицама имала у наступу „уметничких амбиција да и најмањем делу да савршено пластично тумачење сваког ритма. Што балетско вече није праћено једном брижљивом режијом декорација, светлости и оркестра оперског, као на пр, Рубинштајнова Гротеска, ванредно изведена од



ученице Нате Милошевић, није кривица Г-ђе Исаченко. Балет се не може више изводити као што је то до данас рађено без музике, без костима, без светлости јер четири петине уметничког ефекта су изгубљене: фантазија остаје нетакнута, пластичност се губи, визија не појављује... већ од свега само ритам, и просто ритам“ (И., 1922: 941). Ипак сам аутор истиче да су ово тек почеци, као и да је остварен успех јер је за годину дана рада са ученицима који „немају потпуно музичко и уметничко образовање“ показано да међу њима има неколико врхунских талената.

У наредној сезони, 1922–23. у Глумачко-балетској школи као педагог ангажована је Јелена Пољакова. Ово је била прва и једина сезона када је балетски одсек школе имао два педагога, Клавдију Исаченко, наставницу пластичног балета, и Јелену Пољакову, наставницу класичног балета.

Школске године 1923–24. Клавдија Исаченко одлази из Београда и Пољакова је остала једини педагог до краја рада ове школе. Наставу балетског одсека у овој школској години похађале су чак тридесет и две ученице.

Ученици Балетске школе ангажовани су већ од првих балетских представа приказаних на сцени Народног позоришта, али је прва генерација школованих балетских уметника добила и званични ангажман у оквиру балетског ансамбла у сезони 1924–25.

Иако је ова школа била једина која је обезбеђивала прилив школованог балетског кадра држава није ништа чинила да обезбеди њен дугорочни рад.<sup>11</sup> Новчана средства која су ученици оба одсека обезбеђивали давањем представа и концерата нису била довољна за опстанак школе. Народно позориште је помогло да се те представе одрже пре свега тако што је школи уступало салу Мањежа и костиме, уз минималну наплату режијских трошкова. Труд и активност ученика и Народног позоришта нису били довољни за опстанак школе и она престаје са радом по завршетку школске године 1926–27.

За шест година рада ученици Глумачко-балетске школе су извели 50 представа, што је у просеку једна месечно. Балетских представа изведено је укупно 24, од тога 13 самосталних и 11 заједно са глумачким одсеком.

Резултати рада Глумачко-балетске школе били су одлучујући за развој Балета Народног позоришта. Обезбеђивао се стални прилив нових кадрова, којим се најпре увећао балетски ансамбл, док се већом конкуренцијом подигао и квалитет игре на виши ниво. Немар државе који је довео до затварања Глумачко-балетске школе могао је, када је балет у питању, да има далекосежне последице по развој ове уметности код нас да по њеном затварању Јелена Пољакова није одлучила да своју педагошку активност настави у властитој школи коју је основала. Балетска школа Јелене Пољакове радила је све до одласка Пољакове из Београда 1943. године. Из те школе, уз ретке изузетке, изашли су сви балетски уметници који су наредних година започињали и развијали своје каријере на даскама Народног позоришта.

### **Први балети на сцени Народног позоришта**

Од сезоне 1922–23. балетски ансамбл значајно је увећан, броји 22 члана. Кадар у оквиру Балета почиње да се профилише. Као редитељ и наставник балета Клавдији Исаченко придружила се од 1. септембра 1922. године Јелена Пољакова. Прва балерина није издвојена посебно у списку чланова балета који

<sup>11</sup> Само један податак довољно говори о небризи државе. „За првих 16 месеци Школи је дато на име помоћи 60.140. – динара, али је за све остало време до краја пете школске године, примила још свега 40.666. –динара“ (Јовановић, 1994а: 23).

налазимо у Годишњаку Народог позоришта за ову сезону, али је улогу прве балерине по искуству, знању и улогама у првим изведеним балетима имала Јелена Пољакова. Једини балетски играч, наведен у Годишњаку Народог позоришта био је Сергеј Стрешњев, он је уједно био и први солиста у историји Балета Народог позоришта. Балерине из првобитног ансамбла и даље су представљале стуб играчких снага. Позориште је од њих шест напустила само Нина Хитрово. Марији Бологовској, Ани Јурењев, Наташи Бошковић, Нати Милошевић и Соњи Станисављевић прикључиле су се Марина Олењина, Олга Шматкова и Ана Вуршел, тако да је ансамбл чинило осам балерина. Да се планирао развој балета Народог позоришта и да се озбиљно радило на томе говори податак да је на списку приправница било једанаест младих балерина, пре свега нашег порекла, а међу њима и једна Русиња – Вика Макарова. Приправнице су у ствари биле ученице из формиране балетске школе Народог позоришта, односно Глумачко-балетске школе.

Од опера премијерно изведених у овој сезони балетски ансамбл је наступио у балетским деловима опера *Продана невеста*<sup>12</sup> Б. Сметане, 21. октобра 1922, *Кармен* Ж. Бизеа, 4. априла 1923, *Јеврејка* Ф. Халевиа, 19. маја 1923, у којима је кореографију припремила Јелена Пољакова, док је у опери П. Коњовића *Женидба Милошева (Вилин вео)*, први пут изведеној 24. фебруара 1923, балет наступио у кореографији Клавдије Исаченко.

Ангажовање Јелене Пољакове, свестраног балетског уметника, виртуозне балерине, одличног кореографа и педагога, представљало је важан корак Управе јер је њеним доласком у Народно позориште стигла личност која ће имати и довољно знања и довољно искуства и храбрости да са тако младим и неискусним балетским ансамблом постави прву целовечерњу балетску представу. Мора се нагласити да је Пољакова у раду на овом подухвату имала велику подршку и ослонац у другим врхунским уметницима руског порекла, редитељу Теофану Павловском, диригенту Илији Слатину, сценографима и костимографима брачном пару Браиловски, скулптору Владимиру Загородњуку и свакако солисти Сергеју Стрешњеву. Може се констатовати да су прву балетску представу у Народном позоришту у Београду поставили и изнели на својим уметничким плећима руски уметници које је у Београд донела избегличка олуја након Октобарске револуције.

Прво дело класичне балетске уметности које је изведено на сцени Народог позоришта био је балет *Шчелкунчик* П. И. Чајковског. Наиме, одломке из овог балета у режији и кореографији Јелене Пољакове, а уз дириговање Илије Слатина, извео је балетски ансамбл Народог позоришта 22. јануара 1923. године.

На премијери су наступили: Трепак – Сергеј Стрешњев, Варијације – А. Јурењева, Варијације – Н. Бошковић, Кинеска игра – Ј. Пољакова и С. Стрешњев, Варијације – М. Бологовска, Источњачка игра – М. Олењина, О. Шматкова, А. Вуршел, Велики валс – Ј. Пољакова, М. Бологовска, Н. Бошковић и С. Стрешњев.

Највероватније да се Пољакова одлучила да овај балет у два чина постави у одломцима јер је проценила да балетски ансамбл у том тренутку није био у техничком и уметничком смислу спреман за већи сценски наступ. Приказани избор од седам одломака у коме су изведене варијације, карактерне игре и

---

<sup>12</sup> Ова опера је први пут изведена на београдској сцени петнаест година раније, али је ово извођење означено као премијерно због потпуно нове поставке са новом обрадом и са новим ансамблом опере и балета.

велики валс представљао је неку врсту испита зрелости самог ансамбла пред већим захтевима које је Пољакова ускоро ставила пред њих. У београдској штампи не налазимо стручни приказ ове представе.<sup>13</sup> Али зато извођење два балета из кореографског опуса великог Фокина није могло да прође незапажено.

Балети *Шехеразада*<sup>14</sup> Римског Корсакова и *Силфиде* на музику Чајковског и Шопена изведени су 19. марта 1923. године. Кореографију у оба балета је поставила Јелена Пољакова, она је редитељски<sup>15</sup> потписала и *Силфиде*, док је редитељ *Шехеразаде* био **Теофан Павловски**. Оба балета дириговао је **Илија Слатин**. Декор и костиме у *Шехеразади* урадили су брачни пар **Браиловски**, а скулптор је био **В. Загородњук**.

У *Шехеразади* су наступили: Султан – г. Каракаш, Шехеразада – гђа Попова, Зобеида – гђа Олејникова, Џелат – г. Куљабко, Шах – г. Бологовски, Кнежевић – г. Стрешњев, Саљфинас – Прва шахова жена – гђа Пољакова, Пекизе – Друга шахова жена – гђа Олењина, Евнух – г. Кујачић, Шахове жене: Бологовска, Бошковић, Јурењева, Станисављевић, Робиње: Н. Милошевић и Н. Поповић.

У *Силфидама* су наступили: Песник – Сергеј Стрешњев, Силфиде: Ј. Пољакова, М. Бологовска, Н. Бошковић, А. Јурењев, О. Шматкова, А. Вуршељ, Н. Милошевић, С. Станисављевић, И. Рајковић, Р. Текић, М. Поповић.

Чињенице говоре да је Јелена Пољакова добро познавала кореографије Михаила Фокина. Она је била чланица ансамбла који је први извео *Силфиде*, постављене као *Шопенијана*, у Петрограду 1907. године, док је као чланица *Руског балета* Дјагилјева 1910. године у Паризу наступала управо у Фокиновим балетима, па и у *Шехеразади*.<sup>16</sup> Познавање оригиналне Фокинове кореографије Пољакова је најпре искористила постављајући ове балете у Опери у Љубљани (29. маја 1920. *Силфиде* и 9. јуна 1921. *Шехеразату*<sup>17</sup>).

Ово искуство јој је сигурно олакшало посао у Београду, међутим, она није доследно пренела оригиналну Фокинову кореографију ни у Љубљани ни у Београду. Прилагодила их је условима, позорници, ансамблу са којим је радила, и дала и свој оригинални кореографски печат. Инсценација у Београду у односу на оригинал била је посебна, нова на свој начин, а како је изгледала и по чему је била другачија, данас можемо да закључимо само на основу критика које су остале иза ње и улога које су у њој изведене. Најпре, из ове поставке

---

<sup>13</sup> Једини приказ ове представе налазимо тек у следећој сезони, након представе изведене 28. септембра и то у руским новинама *Новое время*, 30. 09. 1923. Међутим, не узимамо га као критички приказ, не само због садржаја по коме то није, него и због временске окаселости у односу на премијеру.

<sup>14</sup> *Шехеразада* је назив овог балетау оригиналу. На плакату представе изведене у Београду такође стији оригиналан наслов *Шехеразада*. У критици објављеној поводом представе јављају се и облици *Шехерзада* и *Шехерезада*. Од 1931. када је поново постављен на сцену Народног позоришта, користи се једино облик *Шехерезада*. У домаћој театролошкој литератури једино се користи облик *Шехерезада*, чак и за прву поставку овог балета. У раду наводим назив балета како стоји у оригиналу на плакату и у новинским текстовима. Зато назив овог балета није уједначен у целом раду.

<sup>15</sup> Кореограф и кореографија су били појмови који су се у оно доба ређе употребљавали у европским позориштима, у главном се писало: редитељ балета, редитељ игара, игре поставио.

<sup>16</sup> Ова симфонијска свита Римског Корсакова први пут је као балет изведена у Паризу 4. 06. 1910. године, током Руских сезона, у кореографији Михаила Фокина и у сценографији Лава Бакста.

<sup>17</sup> Била је ово прва поставка *Шехерезаде* у Југославији, а Пољакова прва *Шехерезада*. У Загребу је овај балет поставила породица Фроман 27. 05. 1922, а *Шехеразату* је тумачила Маргарита Фроман.

изостала је важна улога Роба, чија је интерпретација Нижинском у Фокиновој поставци донела светску славу. Разумљиво је да је Пољакова била принуђена да ову улогу изостави и постави балет без ње, јер није имао ко да је изведе. Стрешњев није био играч тог уметничког калибра, а другога није било. Стрешњеву је припала у овој поставци мање захтевна мушка улога Кнежевића. Пољакова поставља на сцену Прву (Пољакова) и Другу (Олењина) шахову жену и Шахове жене – Бологовска, Бошковић, Јурењева, Станисављевић, Робинје – Милошевић, Поповић. Ова разлика у броју извођача у односу на Фокинову поставку условила је и другачију редитељску поставку на београдској сцени. Теофан Павловски, који је био искусан оперски редитељ, али не и балетски стручњак, поставио је мизансцене, кретање маса, статиста, пантомимских улога и уз обилно коришћење пантомиме испричао је на сцени нову балетску причу по мотивима из *Хиљаду и једне ноћи*. Водеће пантомимске, односно драмске улоге Шехеразаде и Султана извели су оперски солисти, брачни пар Попова – Каракаш. Није било уобичајено да балетску представу поставља редитељ, улогу редитеља у балету преузимао је сам кореограф. Зашто се у овом случају одступило тешко је данас утврдити, али чињеница је да је ово био и једини случај на сцени Народног позоришта у периоду до краја Другог светског рата. Захваљујући тексту који је пред премијеру објављен у „Политици“, сазнајемо сиже представе и да су га заједно саставили Пољакова и Павловски. Да би садржај представе био што верније пренет цитираћу текст из „Политике“.

„Сиже обухвата последње две ноћи из збирке 'Хиљаду и једна ноћ'. Кад се завеса дигне у првом плану види се султан и Шехерзада која, да би спасила свој живот, прича му разне бајке и забавља га. Чим се завеса дигла појавио се целат који је дошао да је води. Али она даје знак да има још да прича. Султан наређује целату да је остави и Шехерзада почиње.

Оно што она прича, сиже приче, појављује се пред гледаоцима у другом плану: харем. Главна жена султанова устала је и гледа на море. Сунце се рађа. Буди се харем. Остале жене султанове долазе и саопштавају му да му султанија није верна, да га вара. Султан је зове. Долази до објашњавања. Султан је решен да буде начисто о ономе што је чуо и зато полази на пут. За цео харем то је срећа, јер је султан омрзнути тиранин. Чим је отишао долази индијски принц, љубавник султаније. Али се у истом часу чују трубе које објављују повратак султанов. Сав узрујан евнух је дотрчао и моли принца да се сакрије. У харему је узбуна. Појављује се султан. Одмах види да није све уреду. Али ево султаније где му доноси вина и нуди га да се окрепи. Жене харемске показују му знацима да је вино отровано. Он натерује султанију да она пије из чаше коју му је понудила. Она пије, он онда узима и сам да пије. Али је султанија у вино које му пружа успела већ да спусти прашак за успављивање. Одиста, султан одмах заспи, жене се смеју.

Друга слика представља други део харема. Ноћ је. Месечина. Жене у харему седе са принцом индијским. Игра се. Оргија се. И кад је оргија на врхуцу, султан се пробуди. Између принца и султана долази до сукоба. Двобој мачевима. Принц убија султана и баца га у море. Љубави принца и султаније сад више ништа не смета. Цео харем заљубљен је у индијског принца и признаје га за господара. Шехерзада је завршила своју причу. То је крај хиљаду и једне ноћи. По обичају целат се појављује, спреман да је поведе. Али му султан даје знак руком: Не! Он њу воли. И пољуби Шехерзаду. Иза чега разуме се пада завеса“ (Аноним, 1923в: 4). Може се претпоставити да је у овако догађајима згуснутом и динамичном сижеу било мало простора за развијање

балетских нумера. То потврђује и Милоје Милојевић у својим критикама у „Политици“ и „Српском књижевном гласнику“.

„Гђа Пољакова, г. Павловски и г. Слатин извукли су, из партитуре, једну радњу која није увек у покрету. Сасвим природно. Она управо застаје увек тамо где у музици преовлада спецификум чисто симфонијског музичког облика. Али ако радња застаје, очи су пуне боја, шарених костима, раскошних, сочних, бујних, пуне су очи линија декора који је сав од екзотике, опаљен ватром, рекао бих покаткад и сувишном, истока. И у колико је више масе на сцени – а масе има и сувише, тако да се сваки час догоди да нема места за развој чисто кореографских линија те настаје гурање и збрка – у толико пријатније падају у очи тренуци балетске осеке, када се истакну поједине играчице или каква мања група. Тада се добије све задовољство које балет пружа, та песма живог ритма“ (М. М., 1923: 5). С обзиром на целокупан ефекат који оставља, Милојевић кореографску креацију *Шехеразаде* описује као „ковитлање масе која се таласа без циља“ и за то криви пре свега Павловског који је претрпао сцену реквизитима и статистима. Увођење статиста у *Шехеразади* само је сметало развоју балетских линија. Узрок недостатку координације ритма види у томе што се на сцени развијају два супротна балетска принципа: „принцип класичног балета, коме на челу стоји Г-ђа Пољакова, и принцип пластичног балета, који представља Г-ђа Исаченко. И један и други, одвојени, имају права опстанка; спојени, они изазивају ритмички несклад. Тај несклад се још више истицао у *Силфидама*, еминентно класично-балетској креацији, која је била јаснија, прегледнија но креација *Шехеразаде*, али су извесни ефекти 'поанте'-а били изгубљени у ансамблу услед мешања ученика Г-ђе Пољакове, који те ефекте имају 'у прстима', са ученицима Г-ђе Исаченко, који, можда, имају више музикалне поезије и ритмичко-поетске диференцираности у својој интерпретацији, али немају 'поанте' сигурно израђен“ (Милојевић, 1923:538).

Узрок свих недостатака ове поставке Милојевић види у томе што је ово дело Римског Корсакова „специфично симфонијско дело израђено са гениалном способношћу симфонијске тематске обраде, и као такво оно није мозаик, и, с тога, оно не може да буде кореографски успешно интерпретирано. У тој симфонијској свити има ритма, то је несумњиво; али нема ритмички уобличених делића у целини, нема ритмичког мозаика“ (Милојевић, 1923:539). Оно што је по мишљењу Милојевића засенило уметнике који су ову музику поствили на сцену као балетско дело јесте заведеност бојама оријента и тежња да се визуелно и пластично тај оријент непосредно и лако дочара. „За кореографе је било доста да у партитури *Шехеразаде* нађу извора за декоративне ефекте и та чар оријенталског декора и костима их је завела те су на једну строго симфоничарску музику накалемили радњу која не може да тече крепко и живо и разноврсно у балетском смислу те речи.

*Шехеразада* је на нашој сцени балет у првом реду костимски и декоративан, а у другом реду тек чисто балетски у смислу играчке технике и кореографске интересантности“ (М. М., 1923:5). Сликара Браиловски, сценограф у овој представи, водио је главну реч, сматра Милојевић, зато је уместо поставке засноване на врхунској кореографији и игри добијен „раскош на сцени, која ће пленити очи широкој публици, али која је у ствари једно велико артистичко *contradictio in adjecto*, 'кич' у најпунијем смислу те речи, коме недостаје све оно што сачињава специфичну вредност балетског стила“ (Милојевић, 1923:539).

Са Милојевићем се слаже и Станислав Винавер који то још суровије тумачи сматрајући да је циљ овакве поставке жеља позоришта да заради новац додворавајући се лошем укусу масе. Зато је ликовној поставци овог балета дата доминација, а њу у једној речи описује као „вашарску“.

„Г. Браиловски, сликар, изгубио је везу између појединих сликарских целина. Нема утицаја једне целине, на другу. Суседна обојена платна убијају једно друго, као Кадмусови војници. Нема једног, два, три, четири обојена таласа, који су у ритмичним односима једно према другом. Можда, гледано једно по једно, даје утисак леп и примамљив. Али бина узета у дело, мора дејствовати као целина првог реда, као река, која мора имати свој прворедни значај: а тек после да разазнајемо рибе и острва. Г. Браиловски је изгубио појам целине, контраста, изразитих линија. Он се удавио у слому, у мутном крволиптању боја. Наш corps de ballet недорастао је да представи блештави опојни исток Римскога Корсакова. Био је злочин стављати на такве муке и наше добре, пунонадежне младе балерине, и музику. Особито вређа претерано истицање султана и Шехерезаде, која му прича оно што се у балету дешава. Музика Римског толико је бујна и од помаме, да се не сме оваплоћавати као сан или препричавање већ мора, да ври пред нашим погледом непосредно, да цвета, да заслепљује“ (Винавер, 1923: 611).

Данас се тешко можемо сложити с Милојевићевим ставом да *Шехерезада* није дело које се успешно може изводити на сцени. С друге стране, морамо имати у виду и да је тај његов став резултат непосредног посматрања једне поставке која је из слике коју добијамо кроз критике савременика имала својих мана. Међутим, не може се од детета тражити и очекивати да има исти наступ као и зрео уметник, а управо у таквом односу су били наш балет у целини и критеријум који је пред њега поставио Милојевић. Да Милојевић има нереална очекивања и нереалну процену нашег балетског ансамбла, види се и из његовог карактерисања поставке *Шехерезаде* и *Силфида*, овако реализованих, само као „покушај да се балет самостално обрађује и код нас. Међутим, с обзиром на балетски материјал којим располаже наша опера, ми смо с правом очекивали не покушај, већ једну зрелу балетску креацију. Ансамбл коме на челу стоји уметница вредности г-ђе Пољакове, и у коме, уз витког и лаког г. Стрешњева, играју већ сасвим добро израђене играчице, нарочито г-ца Бошковић и г-ђа Бологовска; у коме г-ђа Олењина тако изразито интерпретује један импулсиван душевни живот“ (Милојевић, 1923:539). Много је нералног очекивања Милојевићевог од пар зрелих уметника да би се једна представа довела до уметничког савршенства. С друге стране, намеће се питање да ли је Милојевић уопште и видео савршено изведену поставку овог балета, за разлику од руских уметника, актера ове представе, који су је сигурно и видели, а неки попут Пољакове и учествовали у њој. Сигурно је да је Пољакова имала пред собом врхунску поставку ових балета, али је питање колико је имала и услова и кадра за њено остварење на београдској сцени.

Ипак, Милојевић своје критике завршава констатацијом да је „експеримент са балетом у главном успео“ и да даље „треба радити на дефинитивном изграђивању балетског репертоара и на нашој сцени“ (М. М., 1923:5).

Велико интересовање јавности и штампе изазвала је ова прва самостална представа Балета па готово да није било новине која није дала свој приказ. Оно што је заједничко свима њима јесте констатација да су *Силфиде* у балетском смислу успелије дате од *Шехерезаде* иако су са сценске стране скромнија представа. Сви су, такође, исказали одушевљење чињеницом да је изведена

балетска представа и да се види перспектива развоја балетске уметности код нас. Највише похвала добила је Јелена Пољакова и као кореограф и као балетска уметница, а уз њу диригент Илија Слатин.

Критичар „Времена“ одушевљено истиче да је на овој премијери било „успеха већег него што се и очекује за почетак“, и закључује – „од синоћ се може рећи да наше позориште има свој балет“ (W. 1923:4). Посебно наглашава да је игра „шахових жена и робиња била беспрекорна“. Ипак, као праву уметницу игре издваја Пољакову, али јој и сугерише да би „требало да има мало више темперамента. Недостатак тога је надокнађен тиме што је госпођа Пољакова у своју игру унела много разумевања, труда и коректности. Најуспелије је дала игру мачева, у којој је изашла изван себе и оквира, и коју је оживела неким новим животом. (...)

Далеко успелије од *Шехеразаде* су биле *Силфиде*. Игра силфида, нарочито г-ђе Пољакове, а тако исто и песника г. Стрешњева, дала је илузију великих балета са запада“ (W. 1923:4).

Похвале је упућена и диригенту Слатину кога посебно издваја критичар „Новог листа“ као некога ко се „показао као ванредно спретан и музикалан диригент. Оркестар је под његовом руком сигурно, успешно и са еланом извео целу ствар (само да није оних несрећних труба!)“ (П-ћ., 1923: 3).

Ова премијера је била пријатно изненађење за критичаре „Правде“, „Трибуне“, „Препорода“ и сви истичу да је показала да наш балет има могућност даљег развоја, да је пред њим лепа будућност ако овако настави, али да тренутно није на врхунском уметничком нивоу и поред сјајних појединаца, што се може окарактерисати као реалан приступ у оцењивању и вредновању.

*Шчелкунчик* и *Силфиде* су у овој сезони изведени седам пута, а *Шехеразада* осам пута.

За свега три позоришне сезоне почев од 1920–1921, када је формиран први мали балетски ансамбл за потребе Опере, преко балетских концерата, формирања балетских школа, дошло се до поставки балетских представа. То је уједно означило почетак стварања балетског репертоара Народног позоришта у Београду.

За кратко време направљен је велики корак, постављени су чврсти и уметнички квалитетни темељи за развој балетске уметности у Народном позоришту. Највећи допринос томе дали су ангажовани руски уметници који су стигли у Београд након Октобарске револуције, а који су носили велико знање из школа и искуство са балетских сцена царске Русије.

У сезони 1923–24. Балет Народног позоришта добија првог директора, односно шефа и поставља први целовечерњи балет на сцени Народног позоришта, *Копелију* Л. Делиба. Тиме је, иако званично још увек у саставу Опере, добио самосталност у раду и закорачио на нову степеницу свог развојног пута као трећа уметничка целина Народног позоришта поред Опере и Дrame.

## Литература

- Аноним. (1854а). Књажество Србија. *Србске Новине* XXI/63, (3. 06. 1854), 262.
- Аноним. (1854б). Оглас. *Србске Новине*, XXI/69, (17. јун 1854), 4.
- Аноним. (1921а). Снежана и седам патуљака, *Политика*, (16. март 1921), 3.
- Аноним. (1921б). Балетска школа, *Политика*, (19. 03. 1921), 3.
- Аноним. (1921в). Позориште. *Политика*, (20. 03. 1921), 3.
- Аноним (1921г). Позориште. *Политика*, (17. 04. 1921), 3.

- Аноним. (1922а). Веселе жене Виндзорске. *Политика*, (11. мај 1922), 5.
- Аноним.(1922б). Глумачко балетска школа. У: *Годишњак Народног позоришта 1918–1922*. Београд: Народно позориште, 41.
- Аноним. (1923а) Упоредни преглед рада првих пет позоришних година иза рата 1918–1923. У: *Годишњак Народног позоришта 1922–1923*. Београд: Народно позориште, 66.
- Аноним. (1923б) Балетске представе. У: *Годишњак Народног позоришта 1922–1923*. Београд: Народно позориште; 37
- Аноним. (1923в). Шехерзада. *Политика*, (15. март 1923), 4.
- Бунушевац, Радмила. (1940). „Први балетски кораци у Београду“, *Политика*, (27. април 1940), 19.
- Винавер, Станислав. (1923). За гором гласови. *Мисао*, књ. 11, св. 8, 611–612.
- Е. Н. (1922). Фауст, *Време*, (31. март 1922), 3.
- И. (1922). Балетско вече Народног Позоришта (Школа г-ђе К. Исаченко, 24. маја у сали Манежа). *Мисао*, IV/1922, књ. IX, св. 3/4, 941.
- Јовановић, Милица. (1994а). *Првих седамдесет година – Балет Народног позоришта*. Београд: Народно позориште.
- Јовановић, Милица. (1994б). Јелена Пољакова на београдској балетској сцени. У: Миодраг Јовановић, Рашко. (1968). Предисторијат београдске опере. У: Милан Ђоковић (уред.). *Један век Народног позоришта у Београду 1868–1968*. Београд: Народно позориште Београд, Нолит, 84–102.
- М. М. (1923). Балетско вече 'Шехеразада' и 'Силфиде'. *Политика*, (20. март 1923), 5. Магазиновић, Мага. (2000). *Мој живот* (приредила Јелена Шантић). Београд: Сlio.
- Ми. (1921а). Хофманове приче. *Политика*, (4. децембар 1921), 3.
- Ми. (1921б). Гопсођа Исаченко. *Политика*, (5. март 1921), 3.
- Милојевић, Милоје. (1922). Музички преглед: 'Веселе жене Виндзорске', *Српски књижевни гласник*, књ. 6, бр. 3, 212–214.
- Милојевић, Милоје. (1923). Балетско вече: 'Шехеразада' и 'Силфиде' у Народном позоришту, *Српски књижевни гласник*, књ. 8, 537–540.
- Милошевић, Момчило. (1927). Позориште - Глумачко-балетска школа. *Српски књижевни гласник*, Нова серија, књ. XXI, (16. јул 1927), 476–478.
- М. Св. (1922). Премијера 'Веселих жена Виндзорских'. *Илустровани лист* (1. јун 1922), 8.
- П-ћ. (1923). Шехеразада. *Нови листи*, (22. март 1923), 3.
- Сибиновић, Марија Межински, Алексеј Б. Арсењев(уред.). *Руска емиграција у српској култури XX века*. Београд: Филолошки факултет у Београду, Катедра за славистику и Центар за научни рад, 179–186.
- У. (1921). Први покушај. *Политика*, (6. март 1921), 3.
- Шукуљевић-Марковић, Ксенија. (1995). *Јелена Димитријевна Пољакова(1884–1972)*. Београд:Музеј позоришне уметности Србије.
- W. (1923). Вече балета (Шехерезада и Силфиде). *Време*, (20. март 1923), 4.

## Извори

*Годишњаци Народног позоришта од 1918. до 1926*. Београд: Народно позориште.

Збирка плаката од 1918. до 1926. Музеј позоришне уметности Србије, Београд.  
Поменик о тридесетогодишњици Краљевског Српског народног позоришта: 1869–1899. (1899). Београд: Државна штампарија Краљевине Србије.



## SUMMARY

### **THE BEGINNING OF THE CLASSICAL BALLET ARTS AND THE ESTABLISHMENT OF THE NATIONAL THEATRE BALLET IN BELGRADE (1919–20–1922–23)**

***Mr Marija Petričević***

The initiative on the establishment of the Opera and Ballet in the National Theatre appeared among the art circles of Belgrade at the beginning of the twentieth century. There were no conditions for any kind of ballet performances at the National Theatre, nor local acting personnel. Only after the foundation of the National Theatre Opera 1920-20. , when the circumstances had changed, primarily with the arrival of Russian ballet artists who immigrated to Belgrade before the wave of the October Revolution, did classical ballet arrive on the stage of the National Theatre.

In the period of four theatre seasons 1919-20 – 1922-23, the foundations of the National Theatre Ballet were laid: the first small ballet ensemble had been founded for the purposes of the Opera, the first ballet school had been founded as well, ballet concerts started being shown and the first ballet performances had been shown. The ballet ensemble grew rapidly, led by Russian ballet artists, and already in the theatrical season 1923-24. the ensemble displayed the first full-length ballet . From this season onwards, ballet has received its chief and is operating within the National Theatre with an independent repertoire, as the third artistic whole in addition to the Opera and Drama.

**Key words:** art, ballet, National Theatre, ballet school, ballet, Russian emigration.