

АМРА З. ЛАТИФИЋ

Факултет за медије и комуникације, Универзитет Сингидунум у Београду*
Прегледни научни рад / Review paper

ИНТЕРНАЦИОНАЛНО БАЛЕТСКО ИСКУСТВО ЈЕЛЕНЕ ПОЉАКОВЕ КАО ОСНОВА НАСТАНКА БАЛЕТСКЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

САЖЕТАК: Јелена Дмитријевна Пољакова била је прва београдска примабалерина, кореографкиња и наставница класичног балета. Пољакова је у Београд дошла двадесетих година прошлог века, заједно са многобројним емигрантима из Царске Русије после Октобарске револуције, као бивша чланица императорског Маријинског театра у Петербургу и чланица Трупe „Руски балети“ Дјагиљева у Паризу. Почетак рада Балета Народног позоришта у Београду обележила је прва целовечерња представа приказана 19. марта 1923. године – балетска једночинка *Шехерезада* и *Силфиде*, у којима је Пољакова била ауторка игара и примабалерина, а у *Силфидама* и редитељка. Први наставни план и програм класичног балета у Београду поставља Пољакова у Глумачко-балетској школи. Њени ученици били су водећи балетски уметници београдског Народног позоришта попут Димитрија Парлића, Наташе Бошковић, Милета Јовановића, Вере Костић и других.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Јелена Дмитријевна Пољакова, класични балет, Народно позориште у Београду, *Шехерезада*, *Силфиде*.

Јелена Дмитријевна Пољакова (Елена Дмитриевна Полякова) била је прва београдска примабалерина, кореографкиња и наставница класичног балета. Рођена је 7. маја 1884. године у Рибинску. Завршила је Петербургско театрално училище у класи професорке Клаудије Михајловне Куличевске (Клавдия Михайловна Куличевская) (Шукуљевић-Марковић 1995: 5)¹. Куличевска је преносила методе њеног педагога, чувеног Лава Иванова (Лев Иванович Иванов). Између осталог,

* amra.latific@gmail.com

¹ Ауторка је поред наведене литературе на крају текста, користила и архивску грађу Музеја позоришне уметности Србије о Јелени Пољаковој – једино расположиву монографију: Шукуљевић-Марковић, Ксенија. *Јелена Дмитријевна Пољакова (1884–1972)*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1995. Захваљујем Музеју позоришне уметности Србије.

Матилда Кшешињска (пољски: Matylda Maria Krzesińska; руски: Матилда Феликсовна Кшесинская) изабрала је управо Куличевску да за њу и тада младог Вацлава Нижинског (пољски: Wacław Niżyński, руски: Вацлав Фомич Нижинский) постави балет на Шопенов (Frederic François Chopin) *Ноктјурно*. Костиме за ову представу радио је Лав Бакст (Лев/Леон Самойлович Бакст). Куличевска је својим богатим уметничким искуством највише утицала на рана схватања балетске уметности Пољакове. Пољакова је у школи (Петербургское театральное училище) била на истој години и дружила се са Тамаром Карсавином (Тамара Платоновна Карсавина). У школи је провела девет година, завршни испит положила је оценом 12 и било јој је тачно осамнаест година. По успешном завршетку ове школе, постала је 1. јуна 1902. године чланица императорског Маријинског театра у Петербургу (Мариинский театр). Већ следеће године преведена је од чланице *corps de ballet*-а у звање корифеја *corps de ballet*-а, а након две године добија звање друге играчице (ШУКУЛЕВИЋ-МАРКОВИЋ 1995: 5). Напредовање се огледало у репертоару, дужини, учесталости играња и висини плате. Играла је улоге као што су Мона и Зуља у *Жизели*, Другарица Сванилде у *Којелији*, Вила Злоћа у *Усјаваној лейошници* итд. На сцени је наступала са најчувенијим играчицама и играчима тадашње Русије – Преображенском (Ољга Иосифовна Преображенская), Кшешињском, Легатом (Николај Густавович Легат), Вагановом (Агрипина Яковлевна Ваганова), Павловом (Анна Павлова). Играла је у оригиналним поставама Иванова, Петипа (Michel-Victor-Marius-Alphonse Petipa), Горског (Александр Алексеевич Горский), Фокина (Михаил Михайлович Фокин). Ове сарадње биле су од кључног значаја за њен даљи рад у области педагогије, кореографије и режије – претпоставља се да је управо неке од оригиналних постава ових славних кореографа касније пренела и на београдску сцену. О значају младе балерине Јелене Пољакове сведоче и бројни прикази у штампи. Између осталог, рецензент Н. Безобразов запазио је талентовану Пољакову већ 1903. године на сцени Маријинског театра у представи *Цар Кандавал* Чезара Пуњија (Cesare Pugni) у кореографији Маријуса Петипа. Пољакова је играла *Pas des trois* са Тамаром Карсавином и Лидијом Кјакшт (Лидия Георгиевна Кякшт) (БЕЗОБРАЗОВ 1903, према ШУКУЛЕВИЋ-МАРКОВИЋ 1995: 6). Велика интернационална и уметничка прекретница за Пољакову наступила је 1908. године када је међу двадесет одабраних играча у оквиру Трупe Адолфа Болма (Адолф Рудолфович Болм) гостовала по Северној Европи. Трупу је предводила Ана Павлова. Ово гостовање је било прво инострано гостовање Ане Павлове (ГРИГОРОВИЧ 1981: 81). На репертоару су били балети: *Којелија*, *Жизела*, *Пахийа*, *Чаробна фрула*, *Лабудово језеро* (II чин) (ПЕТЕРБУРГ-

СКАЯ ГАЗЕТА 1908: 5, према ШУКУЉЕВИЋ-МАРКОВИЋ 1995: 7). Следеће године Пољакова ће опет бити део гостовања ове трупе. Можда је најзначајнија година до Октобарске револуције за Пољакову била 1910, када је одабрана за чланицу Трупе „Руски балети“ (*Ballets Russes*) Дјагиљева (Сергей Павлович Дягилев) у Паризу као водећа солисткиња. „Њено име је било исписано испод имена првака Трупе, а у програму је била објављена и њена фотографија. Њени наступи помињани су у париској штампи уз позната балетска имена са којима је играла, а нарочито у балетима *Шехерезада*, *Жизела* и *Етијипске ноћи*“ (ШУКУЉЕВИЋ-МАРКОВИЋ 1995: 7). Балетску трупу Дјагиљева чинили су играчи петербуршког Маријинског театра и московског Большој театра (Государственный академический Большой театр России), солисти: А. П. Павлова, В. Ф. Нижински, Т. П. Карсавина, Е. В. Гелцер (Екатерина Васильевна Гельцер), С. В. Фјодорова (Софја Васильевна Фёдорова), М. М. Мордкин (Михаил Михайлович Мордкин), В. А. Карали (Вера Алексеевна Каралли), М. П. Фроман (Маргарита Петровна Фроман). Током друге сезоне у оквиру ове трупе Фокин је поставио балет *Шехерезада* на музику Римског-Корсакова (Николай Андреевич Римский-Корсаков) (Григорович 1981: 439). Била је то балетска једночинка изведена 4. јуна 1910. године у Париској опери (*Opéra de Paris*). Костиме је радио Бакст, а главне улоге су тумачили И. Л. Рубинштајн (Ида Львовна Рубинштейн) и В. Ф. Нижински (Григорович 1981: 589). Наступи Пољакове као одалиске у *Шехерезади* биће од суштинске важности и за настанак београдског Балета, тринаест година касније. „У својим ‘Сећањима’ Александар Беноа одвојио је овај трио: ‘Сви уметници, он је подвукао – специјално Фокина, Пољакова и С. Фјодорова биле су изванредне’. Париски *Le Figaro* писао је слично, а Роберт Расел је истицао ‘очаравајућу групу од три одалиске: госпође Фјодорова, Фокина и Пољакова’“ (ЈОВАНОВИЋ 1994: 36). По повратку са гостовања у Паризу, Пољакова наставља да остварује запажене улоге у Маријинском театру у балетима: *Дон Кићо*, *Рајмонда*, *Шчелкунчик*, *Пахија*, *Жар-птица*, *Етијипске ноћи*, *Корсар*, *Коњиц Вилењак* и др. Године 1913. одликована је Сребрном медаљом на Владимировској ленти (према ШУКУЉЕВИЋ-МАРКОВИЋ 1995: 8 вид. у: ЦГИА, опис 5), што је било изузетно уважено признање за њен рад и значај у тадашњој Русији.

Октобарска револуција и ратни догађаји приморали су Пољакову, као и низ других руских уметника, да напусти Петроград и крене у избеглиштво на југ Русије. Тада није ни слутила да се никада неће вратити у своју отаџбину. На пут је кренула са супругом, Владимиром Николајевичем Садиковим (Владимир Николаевич Садиков), дотадашњим секретаром председника Руске думе, ћерком Људмилом и ученицом

Алисом Никитином (Алиса Никитина), касније чланицом бечке Опере и „Руских балета“ Дјагиљева (ШУКУЉЕВИЋ-МАРКОВИЋ 1995: 8). Крећући се према југу Русије, прво су се задржали у Кисловодску, где ће Пољакова упознати младог Сергеја Прокофјева (Сергей Сергеевич Прокофьев), који је у овом граду привремено радио као корепетитор. Пољакова потом краће време борави у Одеси, затим у Солуну. Следећа одредница у избеглиштву била је Југославија. У Скопљу је поставила импровизовану балетску представу и ту дознала да стално запослење може да добије у Загребу или Љубљани, с обзиром на то да је само у овим југословенским центрима постојала Опера са балетом. Пољакова је одабрала Љубљану. У љубљанској Опери прихватила је ангажман примабалерине, кореографа и шефа Балета.

Након две године рада у љубљанској Опери, Пољакова 14. фебруара 1922. године са својим ученицима Сергејем Стрешњевим (Сергей Стрешнев) и Метком Франке долази на гостовање у Београд. Овом приликом од непознатог аутора 15. фебруара излази приказ у *Политици* под насловом „Г-ђа Јелена Пољакова“: „Шеф балета љубљанске опере, бивша чланица Императорског Театра у Петрограду, на синоћном балетском вечеру у Народном позоришту постигла је сјајан тријумф. [...] Из Београда г-ђа Пољакова иде у Нови Сад, да тамо да једну представу, па се онда враћа у Љубљану“ (Аноним 1922: 4). Управа Народног позоришта у Београду процењује да би Јелена Пољакова била од кључне важности за напредовање балетске уметности, која је тада била у зачетку. Балетски ансамбл Народног позоришта чинило је шест чланица: Нина Хитрово, Марија Бологовска, Ана Јурењева, Наташа Бошковић, Соња Станисављевић и Ната Милошевић, са редитељком и кореографкињом Клаудијом Исаченко (Claudia Isatchenko, рођ. Egert fon Eshofen / Eggert von Eskhofen / Клавдија Соколова Исаченко). У ансамблу није било ниједног играча и није била изведена ниједна целовечерња балетска представа – изводили су се дивертисмани са поставком игара и у режији К. Исаченко, али у оквиру оперских представа. Пољакова овом приликом у Београду прихвата двоструки ангажман – у Народном позоришту, као прва београдска примабалерина, редитељка и кореографкиња, и у Глумачко-балетској школи, као прва наставница за класични балет, поред К. Исаченко која је држала наставу из пластичног балета.

Глумачко-балетска школа у Београду отвара се 1921. године, на иницијативу Уметничког одељења Министарства просвете и тадашњег управника Народног позоришта Милана Грола. Конципирано је да ова школа не припада Народном позоришту, већ је намера била да школа буде одсек будућег конзерваторијума. Године 1927. ова школа престаје

са радом. Школу је водила Клаудија Исаченко, која није имала класично балетско образовање, предавала је модерну игру. К. Исаченко је у Београд стигла 1920. године и била је прва играчица која је на сцену Народног позоришта и у Глумачко-балетску школу увела пластични балет, као први театарски плесни израз. Тек доласком Јелене Пољакове Глумачко-балетска школа добија наставни план и програм за наставу класичног балета. „Škola je kao obavezan predmet u nastavu uključivala učešće svojih učenika u predstavama Narodnog pozorišta“ (JOVANOVIĆ 2002: 11). Јелена Пољакова постаје прва наставница класичног балета и зачетница школског балетског образовања у Београду, те тиме класични балет први пут постаје део образовног система. Роксанда Пејовић (1996: 93) истиче важност Пољакове: „Захваљујући овом врсном стручњаку београдски балет је имао истакнуте солисте и изванредан ансамбл, те и очекивани брзи успон“. Већ следеће године, 1923, Пољакова отвара приватну школу која се звала Балетска школа Јелене Пољакове. Према речима К. Шукуљевић Марковић (1995: 19): „Већ од 1927. године, када је Глумачко-балетска школа престала са радом, Школа Јелене Пољакове била је једина образовна установа таквог ранга која је могла да замени државну школску институцију“.

Своју прву београдску сезону у Народном позоришту Пољакова отпочиње 1. септембра 1922. године (Народно позориште у Београду. Позоришни годишњак 1922–1923: 56, према ШУКУЉЕВИЋ-МАРКОВИЋ 1995: 9). Као балерина први пут је пред публику изашла у опери *Продана невеста* Сметане (Bedřich Smetana) 21. октобра 1922. године, играјући соло. Крајем ове сезоне поставила је још два балетска сегмента у операма *Кармен* Бизеа (Georges Bizet) и *Јеврејка* Фроментала (Jacques-François-Fromental-Élie Halévy), у којима је одиграла сола. Највећи значај у формирању Балета Народног позоришта у Београду Пољакова је остварила постављајући прве балетске представе 1923. године. Представу *Шчелкунчик* Чајковског (Пётр Ильич Чайковский) поставила је само у одломцима, 22. јануара. Тада је проценила да београдски балетски ансамбл још није био у могућности да реализује целовечерњу представу. Као балерина наступила је у Варијацијама и Великом валсу, а на листи представа њено име је стајало на месту редитеља. Успех ове представе био је очигледан – приказивана је девет пута у другој половини сезоне. Опширнији приказ у штампи није изашао.

Велико интересовање публике и критике изазвале су балетске једночинке *Шехерезада* Римског-Корсакова и *Силфиде* Шопена. Ова два балета приказана су као прва целовечерња представа 19. марта 1923. године. Ово је уједно и почетак рада Балета Народног позоришта у Београду. На листи премијере Пољакова се потписала као аутор постављених игара, а као редитељ у *Силфидама*. „Кореограф и кореографија

су биле речи у оно доба још непознате у Европи, углавном се писало: редитељ балета, редитељ игара, игре поставио“ (Јовановић 1994: 27). Представом је дириговао Илија Слатин (Илья Ильич Слатин), редитељ је био Теофан Павловски (Феофан Венедиктович Павловский), а сценографи и костимографи Леонид и Рима Браиловски (Леонид Михайлович Браиловский; Римма Никитична Браиловская). Пољакова овде наступа као прва београдска примабалерина – Силфида у *Силфидама* и Салфинас у *Шехерезади*. Претпоставља се да се Пољакова одлучила за *Шехерезаду* зато што је ову представу добро упознала сарађујући са Михаилом Фокином 1910. године у Паризу, те је оригиналну кореографију највећим делом од њега и преузела. Пољакова као кореографкиња у београдску средину свакако доноси традицију академизма Петипа, али и реформаторства Фокина. Фокин (1962: 427) је често истицао значај класичног наслеђа у развоју балетске уметности: „Савремене трупе треба да црпе надахнуће у стваралаштву својих класичних претходника. Не због тога да са већим или мањим успехом ропски подражавају или слепо копирају њихова достигнућа, већ да наставе даље, развију и постану једна од карика драгоценог златног ланца традиције, која вековима повезује сва значајна средства балета, показујући се довољно снажном да може да преживи надолazeћу епоху“. Михаил Фокин не прави радикалне промене, ослања се на достигнуту традицију, али мења њен функционални контекст – раскида са строгим академизмом – карактеризује ликове и тиме либерализује покрете. Иако се не одриче балетске технике, много мање се држи балетских канона – слободније се враћа изворним кореографијама у којима су заступљене народне игре или мотиви. Вероватно подстакнута оваквим Фокиновим приступом, Пољакова у *Шехерезаду* уводи принципе пластичног балета, за разлику од претходне представе *Шчелкунчик* у којој је показала строгу академску класичну традицију. Разлози за овакве интервенције у Фокиновој кореографији налазили су се у чињеници да је Пољакова кореографију морала да подреди могућностима – београдски ансамбл био је скромног потенцијала, недостајао је женски кор, редитељ Павловски није познавао балетске законе, а Пољакова је поставила игре. Јелена Шантић истиче: „Јасно је да се ту одступило од оригинала. Poljakova је играла на прстима, што bitno менја postavku tela, а samim tim i stil baleta“ (LATIĆ 2021: 153). За разлику од *Шехерезаде*, *Силфиде* су исте вечери игране тачно по кореографији Фокина. Из разговора који је Јелена Шантић водила са Анатолијем Жуковским (Анатолий Михайлович Жуковский), наводи се: „Fokin је ovim baletom želeo да vrati životnost i spiritualnu lepotu koju је negovao romantizam. То је prvi balet reduciranog sadržaja i prvi balet u коме се игра sve време. Upoznavanje sa strukturom i vitalnošću neoromantičnog stila bilo је veoma значајно за dalji razvoj

igrača. Oni su, na samom početku svoje karijere, mogli od Poljakove, koja je *Silfide* igrala u originalnoj verziji, detaljno da nauče muzičke akcente, položaj korpusa, ruku, glave i nogu“ (LATIĆ 2021: 153).

Поставка *Шехерезаде* за Пољакову није било ново искуство – пре Београда *Шехерезада* је поставила у Љубљани. Београдска публика и критика испратиле су *Шехерезаду* и *Силфиду* са великим очекивањима и оцилиле веома позитивно. „О овом подухвату Пољакове и Народног позоришта изашло је дванаест приказа у штампи, што најбоље сведочи о значају и интересовању за ову балетску представу сачињену од два балетска дела“ (ШУКУЉЕВИЋ-МАРКОВИЋ 1995: 10). Једна од првих критика изашла је у листу *Време*, а Пољакова је „показала да је доиста права балетна играчица и да уме да игра. Можда би требало да има мало више темперамента. Недостатак тога надокнађен је тиме што је 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“ (*ВРЕМЕ* 1923: 4, према ШУКУЉЕВИЋ-МАРКОВИЋ 1995: 10, 11). Ипак, овај критичар закључује тврђом да је балетско вече „имало успеха, већег него што се и очекује за почетак“, а да се „од синоћ може рећи да наше позориште има свој балет“. И оно што је врло важно, критичар је нагласио велики одзив публике, одличан пријем представе, а само извођење је „поздравио сав Београд“. Наводи и да је други изведени балет *Силфиде* више успео, јер је „игра силфида, нарочито г-ђе Пољакове, а тако исто и песника г. Стрешњева, дала илузију великих балета са запада“. Критичар Милоје Милојевић (*ПОЛИТИКА* 1923: 5, према ШУКУЉЕВИЋ-МАРКОВИЋ 1995: 11) оценио је повољно ово премијерно извођење: „Госпођа Пољакова је уметница у којој сваки нерв вибрира у ритмичком замаху и заносу. Перфидна оријенталка, сензуална жена харема, добила је у њој интерпреткињу првог реда“. Даље пишући о *Силфиди*, бележи да су: „Г-ђа Пољакова, г. Стрешњев, г-ца Бошковић и г-ца Бологовска показали много лепоте балетске технике“. Закључио је да је „експеримент са балетом успео“, те да је на премијери било „сјаја и пуно оријенталске атмосфере, па разуме се и пуно аплауза“. Међутим, у каснијем приказу Милојевић износи и извесне примедбе (МИЛОЈЕВИЋ 1923b: 537–540, према ШУКУЉЕВИЋ-МАРКОВИЋ 1995: 11). Представу је позитивно оценио и критичар, композитор, диригент и публициста Петар Ј. Крстић, истичући значај ликовне инсценације у *Шехерезади*: „технички сјајно опремљена у погледу декора и костима (г. и г-ђа Браиловски), а сама представа тече глатко и складно (г. Павловски и г-ђа Пољакова)“ (KRSTIĆ 1923: 4, према ШУКУЉЕВИЋ-МАРКОВИЋ 1995: 11). Теофан Павловски је као искусни редитељ опера поставио кретање маса и статиста, а водеће драмске улоге Шехерезаде и Шахријара биле су поверене оперским певачима, брачном пару

Попова–Каракаш. Визија источњачког света била је приказана богатим колоритом, прозрочним костимима и понегде гротескним детаљима. Овакав ликовни израз био је дочекан двојако. Пејовић (1996: 95) истиче: „Пошто је Павловски био редитељ, на сцени је било ‘много масе’. Сценографија и костими су били у потпуности одговарајући за критичара Крстића, али је за другог критичара, Станислава Винавера, утисак био ‘вашарски’ – да ли је заиста Браиловски ‘изгубио везу између појединих сликарских целина’, те су ‘суседна обојена платна убијала једна друге’? Декор је, изгледа, био ‘претрпан’, а раскош која је приказана оцењена је као ‘артистички кич, што се није могло очекивати од мајстора какав је био Браиловски. Критичарима је у концепцији кореографије сметала двојака игра на сцени, класичан и ‘пластичан’ балет“. С обзиром на то да је Пољакова своја знања морала да усагласи са скромним донетима београдског ансамбла – изоставила је важну улогу Роба, чија је интерпретација Вацлаву Нижинском донела светску славу. Мање захтевна улога индијског принца припала је Сергеју Стрешњеву. У београдској представи било је више женских улога него у Фокиновој поставци, што је било условљено саставом ансамбла. Кореографски језик Пољакове заснивао се пре свега на класичном балету, али и на принципима пластичног балета, којим су се служиле балерине из школе К. Исаченко. Коегзистенција два стила била је изузетно доминантна, а Роксанда Пејовић ово дефинише као сукобљавање концепција: „изгледа да су се сукобљавале пластична и класична балетска концепција уколико су се заступници ова два начина играња истовремено појављивали на позорници, с тим што су ученици Исаченко имали, чини се, више ‘музикалне поезије и ритмичко поетске диференцираности... али немају поанте сигурно израђен’ (Милојевић 1923: 537–40)“ (Пејовић 1996: 93, 94). Овакве интервенције нису нарушиле главну идеју представе, а вршене су у циљу прилагођавања могућностима играча у новоформираном ансамблу. Преношење Фокинових балета у београдску средину је, према речима Јелене Шантић, „veoma mnogo značilo za igračko poimanje sublimiranosti i izražajnosti“ (LATIFIĆ 2021: 160).

Избор првих представа, као и методологија Јелене Пољакове, остали су неизбрисив траг у формирању класичног балета у Београду. Од балерина је захтевала челичну чврстину тела, пластичност и изражајност, као и отвореност ногу. У мушкој игри њен метод се заснивао на „гвозденом“ *aplomb*-у, односно на пуном ослањању на тело и узимању *force* рукама, за окрете и скокове. Пољакова је инсистирала да играчи темељно науче правилно држање корпуса, позиције руку и ногу. Извођачки стил београдског балетског играча базирао се на хармоничној пластичности и истовремено челичној чврстини тела. Паралелно са

овим Пољакова је захтевала и емоционалну изражајност играча. У свом приступу пажљиво је планирала наставни процес и усложњавање вежби са циљем да нови играч поред стицања виртуозне технике стекне и аналитички приступ сваком покрету. Виртуозност је испуњавана емоционалном изражајношћу. Са доласком Пољакове класични балет постаје први пут део институционалног образовног система у Београду. Поред Глумачко-балетске школе, она ће основати и прву приватну школу у Косовској улици број 51 под називом Балетска школа Јелене Пољакове. Пољакова ће у овој школи радити у континуитету, све до напуштања престонице 1943. године. Пред избијање Другог светског рата, школа ће се преселити у Руски дом.

О педагошком раду Пољакове писао је и др Милоје Милојевић: „Балетска школа гђе Јелене Пољакове је једна дефинитивно организована педагошка уметничка установа која ауторитативно развија и у нашој средини сјајне традиције руског балета. Нове младе снаге се у тој школи појављују, развијају и усавршавају и у њој добијају најзад и свој дефинитивни развој. А те младе снаге нису више само деца руских родитеља, који су познали на родном тлу сву лепоту руског балета, већ су те младе снаге и југословенска деца“ (*ПОЛИТИКА* 1934). Пољакова је учествовала и у креирању првог националног надреалистичког балета – заједно са Клаудијом Исаченко поставила је експерименталну авангардну представу *Собарева мејла*, сарађујући са групом водећих уметника тадашњег Београда. Ова прва балетска гротеска, са надреалистичким текстом Марка Ристића, изведена је 16. фебруара 1923. године у дворани хотела Касина. Костим и сценографију креирао је Александар Дероко, а музику Милоје Милојевић. Сарадник на представи био је и Растко Петровић. Дело је представљало експериментални модернистички манифест у коме су биле доминантна поезија бесмисла и иронија кроз ирационално поимање стварности. Ова авангардистичка балетска представа изведена је у оквиру бала „1002. ноћ“, поводом прикупљања средстава за изградњу Уметничког павиљона „Цвијета Зузорић“.

Публика је од самог почетка показивала велико интересовање и прве београдске представе Пољакове биле су веома посећене. Она је комплетним балетским делом у београдској средини оставила неизбрисив траг, поставивши и учврстивши вредности балетске уметности у неколико праваца – педагогији, кореографији, игри, организацији и продукцији балетских дела. Њени ученици били су водећи балетски уметници београдског Народног позоришта и истакнуте личности наше културе: Димитрије Парлић, Наташа Бошковић, Анатолиј Жуковски, Сима Лакетић, Миле Јовановић, Славко Ержен, Нада Аранђеловић, Јања Васиљева, Ира Васиљева, Соња Ланкау, Вера Костић, Марија Бологовска. Јеленин дух и визија уткани су у прапочетке београдског балета,

чиме непроцењиво доприноси култури нашег поднебља, а захваљујући истраживачком прегнућу њене креативне личности, и београдски школски балетски систем почиње да се укључује у европске токове у првој половини XX века.



Јелена Пољакова са Аном Павловом и Фјодором Василевим, 1927. година,
Музеј позоришне уметности Србије. Захваљујем Архиву Музеја
позоришне уметности Србије на уступљеној фотографији.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Аноним. „Г-ђа Јелена Пољакова.“ *Полиџика* бр. 4962 (15. фебруар 1922): 4.
БЕЗОБРАЗОВ, Н. у: *Петербургская газета*, 25. фебруа 1903, № 248.
Бони, В. А. (под редакцией). *Большой балет. Балет Большого театра СССР*. Москва: Планета, 1981.

ВРЕМЕ, III, 1923, бр. 449.
 ГРИГОРОВИЧ, Ю. Н. (гл. ред.). *Балет: энциклопедия*. Москва: Советская энциклопедия, 1981.
 ЈОВАНОВИЋ, Милица. *Балет Народної йозориштіа у Беоїраду. Првих сегомдесей іодина*.
 Београд: Народно позориште, 1994.
 КРСТИЋ, Петар. „Шехерезада. Силфиде.“, *Прейород* бр. 65 (1923): 4.
 МИЛОЈЕВИЋ, Милоје. „Уметнички преглед. Балетско вече: ‘Шехерезада’ и ‘Силфиде’ у
 Народно позоришту.“ *Срїска књижевни іласник* бр. 7 (1923): 537–540.
 МИЛОЈЕВИЋ, Милоје. „Балетско вече. Шехерезада и Силфиде.“ *Поіііііка* бр. 5354 (20. март
 1923): 5.
 МИЛОЈЕВИЋ, Милоје. „Матине балетске школе Гђе Јелене Поіакове.“ *Поіііііка* бр. 9308
 (16. април 1934): 9.
 „НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ У БЕОГРАДУ.“ *Позоришни іодишњак 1922–1923*. Београд, 1923.
 ПЕЈОВИЋ, Роксанда. *Оїера и балет Народної йозориштіа у Беоїраду (1882–1941)*. Београд:
 б. и., 1996.
 ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГАЗЕТА, 9. априля 1908.
 ФОКИН, Михаил. *Против течения*. Москва: Искусство, 1962.
 ЦГИА, СССР, Москва: Фонд личности, № 497, опис 5.
 ШУКУЛЕВИЋ-МАРКОВИЋ, Ксенија. *Јелена Дмїїіріјевна Поіакова (1884–1972)*. Београд:
 Музеј позоришне уметности Србије, 1995.

JOVANOVIĆ, Milica. *Koreograf Dimitrije Parlić*. Beograd: Udruženje baletskih umetnika Srbije, 2002.

LATIFIĆ, Amra (priř). *Život bez kompromisa za umetnost i mir. Jelena Šantić: eseji, zapisi, komentari*. Beograd: Fondacija „Jelena Šantić“ – Grupa 484 – Istorijski arhiv Beograda, 2021.

Amra Z. Latifić

International ballet experience of Elena Poliakova as the basis of origin of ballet art in Belgrade

Summary

Elena Dmitrievna Poliakova holds the distinction of being the first Belgrade prima ballerina, choreographer, and teacher of classical ballet. Poliakova arrived in Belgrade in the 1920s, among numerous émigrés from Imperial Russia following the October Revolution, as a former member of the Imperial Mariinsky Theatre in St. Petersburg and Diaghilev's *Ballets Russes* in Paris. She was central to the beginnings of the Ballet of the National Theatre in Belgrade, evidenced by their first full-length performance on March 19, 1923 – the one-act ballets *Scheherazade* and *Les Sylphides* – for which Poliakova created the dances, performed as the prima ballerina, and directed *Les Sylphides*. Poliakova also established the first classical ballet curriculum in Belgrade at the Acting and Ballet School. Her students included leading ballet artists of the Belgrade National Theatre such as Dimitrije Parlić, Nataša Bošković, Mile Jovanović, and Vera Kostić.

Keywords: Elena Dmitrievna Poliakova, classical ballet, Belgrade National Theatre, *Scheherazade*, *Les Sylphides*.