



Ivana Katarinčić

Estetika i etika baleta: ambivalentna opstojnost

Ivana Katarinčić

Estetika i etika baleta: ambivalentna opstojnost

Urednica:

Naila Ceribašić

Biblioteka:

Nova etnografija

(urednici: Ozren Biti, Valentina Gulin Zrnić, Jelena Ivanišević)

Nakladnik:

Institut za etnologiju i folkloristiku

Za nakladnika:

Iva Niemčić

Recenzenti:

Mojca Piškor

Tvrtko Zebec

Lektura:

Marija Bošnjak

Oblikovanje i grafička priprema:

Vesna Bader

Fotografija i oblikovanje naslovnice:

Janko Belaj

Tisak:

Tiskara Zelina

Objavljivanje knjige potpomoglo je Ministarstvo znanosti i obrazovanja RH

ISBN 978-953-8089-79-4

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 001159864

© 2022. Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, Hrvatska

Ivana Katarinčić

**Estetika i etika baleta:
ambivalentna opstojnost**



Zagreb, prosinac 2022.

Hvala recenzentima Tvrtku Zebecu i Mojci Piškor na brojnim sugestijama i korisnim savjetima te urednici Naili Ceribašić na strpljivoj potpori. Na strpljenju i pomoći tijekom procesa pisanja knjige osobito hvala mojim najdražima: Dragecu, Miri, Petri i Tomu, a Ivoru i Bruni, uz zahvalu, i najveća isprika.

Sadržaj

Uvodna crtica	9
Mjesto plesa u disciplinama i metode istraživanja plesa	11
Značajke plesa	11
Prijevodni plesni izvedbi	14
Orijentiri i oslonci etnokoreoloških istraživanja	21
Međuutjecaji disciplina	30
Tematski okviri disciplinarnih istraživanja plesa i balet kao tema	38
Pretpostavke istraživanju i odabir metoda	42
<i>Insajdersko i autsajdersko istraživanje</i>	52
Istraživač s kinestetičkom empatijom	55
Međunarodni karakter baleta i transnacionalna kretanja plesača	63
Globalni i nelokalizirani fenomen baleta	63
(Nacionalni) stilovi i škole u baletu	71
Nacionalno u baletima	77
Kanonska djela i oznake razdoblja	83
Kostimografija i špica	86
Prijenosi i prerade baleta	91
Različita čitanja baleta	105
Balet kroz fabule i plesnu narativnost	105
Feministički pogled na balet	115
Reprezentacija i subordinacija balerine	122

Drugačije "čitanje"	128
Simbolika pored znanstvenog diskursa	135
Predodžbe o muškarcima u baletu	139
<i>Mačistička</i> strategija u plesnim diskursima	150
Publike	159
Estetski projekt stvaranja (elitnih) tijela	165
Selekcije tijela	165
Rasna estetika	181
Konstrukcija baletne tehnike	186
Školovanje, <i>class</i> i razvoj plesne tehnike	197
Usvajanje plesne tehnike	207
Osjećaj pokreta	214
Demonstracija, vizualizacija i metafora	221
Inovacije i tehnička pomagala (štap, špica, ogledalo)	225
Preko etike do estetike: fizički i mentalni izazovi	229
Prema prijedlozima promjena	244
Emocije i umjetnost	253
Utjecaji, status i opstojnost	260
Literatura	273
O autorici	299

Uvodna crtica

Ova knjiga zasigurno nije stigla kamo je smjerala. Unatoč postavljanim temama i ciljevima koje je trebala obuhvatiti, njezin je smjer krenuo nepredvidivim tokom. Brojne su teme izostale, pokazale se nesavladivima ili su ih zasjenile druge. Nisam namjeravala zalaziti u domenu povijesti baleta ni otkrivati izvorišta pojedinih pojava, no zahvaćanje povijesnog konteksta nametnulo se neophodnim analitičkim okvirom suvremenim pojavama i idejama o pojedinim segmentima u baletu.

Knjiga pritom nikako ne donosi povijest baleta, čak štoviše, kreće se kronološki nedosljedno te, iako izdvaja neke, izostavlja brojne znamenite pojedince, skupine i organizacije te njihove značajne utjecaje, a osim fragmentarnih isječaka pojedinih nacionalnih ili lokalnih povijesti koji se u knjizi nalaze isključivo u službi analogije ili približavanja konteksta, ispušta iz analize znamenite, ali i manje vidljive produkcije baletnih djela. Analiza određenih ili pojedinih baletnih djela ostala bi ograničena na publike koje su djelo vidjele te je fokus usmjeren na generalne predodžbe o baletu i otkrivanje odakle one proizlaze.

Također, scenska mašinerija neophodna za uprizorenje baletnog djela, osim plesača koreografa i plesnih majstora, upošljava brojne umjetnike i umjetničke aktivnosti. Scenografija, kostimografija, glazba i književnost, s obzirom na to da su brojni baleti nastali na predlošcima dramskih djela, sjedinjene su djelatnosti u produkcijama baletnih ostvarenja. Ujedno su, poput baleta, aktivnosti bogatih povijesti i kompleksne pojave te su ovom prilikom, iako značajne u baletnim produkcijama, neminovno ispuštene iz analize.

Jedno od odstupanja od prvotne namjere nalazi se u nemogućnosti geografskog i kulturnog lokaliziranja baleta i njegovih pojava, o čemu, uz ostale prakse u baletu koje su globalnom pojavom baleta zahvaćene, pišem u drugom poglavlju. U trećem poglavlju analiziram različite znanstvene interpretacije baleta te položaj žena i muškaraca u baletu da bih se u posljednjem poglavlju u većoj mjeri približila *insajderskim* procesima, uglavljenim strukturama i normiranim praksama zajednice plesača i drugih uključenih u procese stvaranja baletnih djela i njihovih predstavnika. Uključivanjem glasova plesača tek u drugom dijelu knjige, u izrazito sažetoj formi i neeksplicirano, otkrivam slojevitost i ambivalentnu prirodu plesnih praksi u baletu.

Mjesto plesa u disciplinama i metode istraživanja plesa

Značajke plesa

Ples je specifično područje istraživanja. Kao objekt istraživanja, nije opipljiv i nije postojan. Raznolike pojavnosti plesa te njegova nestalnost čine ga znanstveno prilično enigmatičnim i djelomice apstraktnim područjem znanstvenoga istraživanja. Dana Davida smatra da postoji svojevrstan konsenzus da je “jezik plesa” metaforičan jer postoji međuigra riječi i pokreta koji stvaraju značenja (2011a: 8), a John Martin da balet ima “apstraktnu učinkovitost” (2011 [1939]: 48). Pritom, “‘apstrakcija’ nema status ‘kategorije’”, a “plesna je apstrakcija proces, a ne element fiksirane estetske tipologije” (Louppe 2009: 284). Svojstvena apstraktnost proizlazi dijelom iz plesu imanentnih obilježja nepostojanosti, nematerijalnosti i efemernosti iz kojih objekt istraživanja ostaje nejasno definiran ili podložan različitim definiranjima. Za razliku od pisaneoga teksta ili likovnog djela poput slike ili skulpture koji su materijalni i kojima se može vraćati kako bi se ponovno vidjeli, promotrili i analizirali, plesna izvedba osim što je prolazna i nestalna, ona je i nematerijalna. Bez izdvojivog materijalnog rezultata, analiza plesa usmjerena je na vrijednosti i estetiku koje proizlaze iz (varljivih) dojmova i tragova sjećanja. Iako nikada u identičnome obliku, ostvareni plesni tragovi dijelom su uporišta njegova trajanja. S obzirom na to da plesna izvedba odnosno plesni “tekst” egzistira primarno u trenutku izvedbe odnosno gledanja, Jane C. Desmond (1997: 51, bilj. 3) ples prepoznaje

najefemernijim među umjetnostima. Međutim, iako su plesu svojstvena obilježja nestalnosti i nematerijalnosti, ples predstavljaju materijalna, prisutna i živa tijela. U plesnoj izvedbi koju izvodi tjelesno i materijalno, živo biće, rezultat je upravo obrnut – proizvod je nematerijalnost. U činu materijaliziranja, ples nestaje. Prisutnost plesa čak za trajanja izvedbe nije materijalna; materijalan odnosno tjelesan je njegov medij, dakle, plesno tijelo. Stoga je tijelo kao najizravniji posrednik i predstavnik plesa nezaobilazan organizam u istraživanju plesa.

Izostankom navedene plesne materijalnosti, dolazi do nepostojanosti plesnog rezultata, čemu pridonosi plesu svojstvena prolaznost. Stoga je jednom od osnovnih pretpostavki u analiza plesa, definiranje plesa kao neprestano ponirućeg u prošlost iz čega proizlaze polemike o njegovoj prisutnosti/odsutnosti i prolaznosti koju su prepoznali mnogi autori. Već u kasnom 16. stoljeću slavni teoretičar i povjesničar plesa Thoinot Arbeau (1967 [1588–1589]) raspravlja o zakirutosti za znanja o plesu zbog njegove prolaznosti i kratkotrajnosti te strukture zaborava pripisane plesu. Dok Elizabeth Dempster spominje “neizrecivu prisutnost” plesača (1995: 22), za Peggy Phelan (1993 prema Boyd 2014: 494) izvedba ukazuje na mogućnost ponovnog evaluiranja “praznine” istraživanjem nečega čega nema, što je nestalo i koje se događa u sadašnjosti samo da bi egzistiralo u prošlosti. Mark Franko i Annette Richards tvrde da je ples zbog svoje kratkotrajnosti i neuhvatljivosti esencijalno prolazan (Lepecki 2004b: 4), uvijek prošlost pa dakle i uvijek odsutan. Može se iščitavati uvijek uvodnim, kao ono što uvijek prednjači otvorenom polju odsutnosti, izostanka, neprisutnosti (isto: 3). Zanimljiv je utoliko odnos tjelesnoga i simboličnog u brojnim baletima u kojima se tjelesnošću predstavlja bestjelesnost. Prisutnošću odsutnost. Odnos prisutnog i neprisutnog te živog i mrtvog može se iščitavati u većem broju kanonskih baletnih djela. U nekim klasičnim baletnim djelima gdje se prisutnošću nastoji dočarati odsutnost

ili, simbolično, smrt, prisutnost i odsutnost se gotovo istovremeno manifestiraju.

Zbog plesu pripisane neuhvatljive prisutnosti, njegov pomičan trag djeluje nepovratno, a njegove kretnje nikada u potpunosti prevodive jer se često čine "iznad granica jezika" (Moss 2011: 74). Plesanjem je subjekt "izravno u svojem kretanju. On ne raspolaže sredstvom supstitucije samoprisutnosti, kao u jeziku" (Louppe 2009: 18). Sredstvom supstitucije moglo bi se razumijevati plesno pismo kao jedan od temeljnih alata za analizu plesova i struktura koraka. Plesovi i koreografije mogu se zapisivati nizom osmišljenih plesnih pisama, odnosno, plesnom notacijom koja omogućava svojevrsno zamrzavanje plesova nizom zabilježenih pokreta. Objedinjeni zabilježeni pokreti predstavljaju plesnu cjelinu i najneposrednije govore o plesnoj strukturi iako plesnu izvedbu ne zahvaćaju kontekstualno. Značenja plesa i njegovi konteksti ostaju nerazvidni i neprevodivi u sustavu plesnog zapisivanja. Analiza plesa koja se ne oslanja na plesne notacije niti je na njima temeljena, dodatna je dimenzija plesnog opisanja. Zadaća interpretacije jest razumijevanje karaktera plesa, njegove teme, tretmana, zatim teme i kvalitete koje mu se mogu pripisati, te plesna analiza ne ostaje samo na razini opisa pokreta (Adshead 1998: 167) i nije konačna svrha spoznaje, nego je ponekad samo neophodna stepenica za sistematizaciju i komparativno istraživanje (Zebec 1993: 22). Kad se ples razmatra kao sustav strukturiranih pokreta koji se mogu transkribirati i analizirati, riječ je o njegovoj formalnoj dimenziji. Plesno pismo u rukama istraživača svakako je jedan od funkcionalnih alata analiziranja pojedinih plesnih izvedbi stvarajući ujedno materijaliziran i prisutan trag vječno odsutnog plesa. Međutim, studije plesa najčešće nisu ispisane alatima analize pokreta poput plesne notacije jer, navodi Judith Lynne Hanna (2010: 214), istraživačima ili nedostaje obrazovanje o njima ili je njihov interes usmjeren na sudionike plesa i društveni kontekst.

Prijevod i plesnih izvedbi

Ples i glazba prvenstveno se izvode, a s obzirom na to da je u istraživačkom procesu potrebno verbalizirati opservacije, rezultat svakog smislenog istraživanja očituje se riječima (Ronström 1999: 135–136). U povijesti znanstvenih disciplina i hermeneutika istaknuta je dominacija riječi gdje je u praksi hermeneutika kao svoj privilegirani zadatak uzimala zapis te su “zapisivački postupci [...] oblikovali privilegiranu priču, a inkorporirani postupci zanemarenu priču” (Connerton 2004: 149). S obzirom na navedene značajke plesa te naslijeđene okvire i pravila znanstvene produkcije, s problemima tekstualizacije tjelesnog iskustva odnosno dvojmom oko načina verbalizacije neverbalnoga i osjetilnoga susreću se gotovo svi istraživači plesa (Sweet 2005: 138–139) te učestalo propituju kako koristiti verbalni linearni jezik da bi se objasnilo nelinearno i neverbalno, odnosno, nevokalno iskustvo.¹ “Pokret ne zna za dimenzionalne kategorije vremena i linearne predodžbe koje o njemu stvaramo” (Louppe 2009: 159), a dvodimenzionalne reprezentacije plesanja, bilo upisane na papiru ili gledane na ekranu, ne mogu zadržati “trodimenzionalnu estetiku ili kinestetiku plesa” (Marion 2006: 147). Pisanjima o plesu stoga preostaje čin prevodenja odnosno interpretacije plesa iz plesnog vremenskog iskustva u zapisanu postojanost koja predstavlja posebne metodološke izazove te prijevod fizičke i senzorne aktivnosti u pisani medij ostaje jednim od glavnih izazova istraživača plesa.

Osim što predstavlja izazov istraživačima plesa, otežana plesna prevodivost odraz je specifične vrijednosti sadržane u plesu,

¹ Nekoliko je zbornika tekstova u kojima se promišlja prevodenje tjelesnog iskustva plesanja u riječi. Primjerice, knjiga *Fields in Motion* sadrži pristupe subjektima u kojima su načini pretvaranja tjelesnog iskustva u riječi mobilizirani s ciljem prinosa fenomenološkim, etnografskim i pedagoškim teorijama (Davida 2011), dok su tekstovi u zborniku *Of the Presence of the Body: Essays on dance and Performance Theory* fokusirani na otežavajuće okolnosti između plesa i pisanja, na pitanja subjektivnosti i inkorporacije te na materijalnost plešućih tijela (Lepecki 2004b: 1).

vrijednosti koja je drugačija od riječi, kao i od drugih umjetnosti. Susan Leigh Foster (1995: 234) smatra da se “riječi mogu izravno prevesti u pokrete, kao što pokazuju scenariji za baletne priče, ali poruka pokreta privlači srce i dušu na način na koji riječi ne mogu”. Neki autori neverbalnoj prirodi plesa kao komunikacijskom sustavu pripisuju ostvarenje uvida o društvu na drugačiji, a ponekad i bolji način nego verbalni mediji (Wieschiolek 2003: 116). Kao aktivnost koja budi različite podražaje, a svojim strukturnama pokreta posebno “impresionira maštu” (Fraleigh 1998: 141), “percepcija tijela u pokretu otvara vrata imaginarnoga, izaziva unutarnje pomake svojstvene pojedincu, a njih je, smatra se, poprilično neumjesno kontrolirati ili pak usmjeravati” (Louppe 2009: 10). Betty Redfern (1998: 132) također napominje da što se može “reći” plesom ne može biti izrečeno/ispisano u književnosti, što je izražajno u glazbi, nije u skulpturi i slično. Razumijevanje svijeta pospješuje se diskurzivnim putevima različitih komunikacija, ali i osjetilnim kanalima u istoj, ako ne i većoj mjeri (Louppe 2009: 27) jer bez obzira na jednokratnost doživljaja i kratkotrajnost pojave, druge umjetnosti ne mogu gledatelju pružiti osjetilne podražaje kao ples (isto: 9). Ipak, između plesnih oblika i ostalih umjetničkih praksi postoji bliska srodnost, a

historijsko proučavanje neprestano potvrđuje važnost [...] evolucije plesa i humanističkih znanosti koje se bave položajem subjekta u iskustvu, uključujući uostalom i njegovo propitivanje. Svi ti estetički i antropološki pristupi mogu oploditi plesnu misao. Nijedan je ne može zamijeniti. Oni je mogu prosvjetliti, obogatiti, omogućiti njezino širenje, baš kao što plesna misao zauzvrat prosvjetljuje njih i otkriva cijele oblasti znanja o tijelu (isto: 24).

Plesna se estetika teško dokazuje i analizira jer se nalazi u dojmu, sjećanju i osjetilnim kanalima pa se stoga analiza plesa kao “estetičkim spoznajama nedovoljno istražene zone izražajnosti, tiče [...] svih humanističkih znanosti” (isto: 19). Laurence Louppe

čak smatra da su “kineziologija i različite metode analize pokreta potrebne [...] proučavanju plesne umjetnosti nego što je lingvistika potrebna istraživanju književnosti” (isto). Naime, André Levinson (2011 [1925]: 43) je davno upozorio da smo krajnje “loše opremljeni za proučavanje svega što je u mijeni – čak i za razmatranje samog kretanja”. Svako određivanje i razumijevanje plesa mora uzimati u obzir performativne karakteristike plesa poput neponovljivosti i nemogućnosti umnožavanja (Turner 2005: 2), kao i performativnu varijabilnost sjećanja, vida i iskustva promatrača plesne izvedbe (Boyd 2014: 494). Također, “upravo stoga što je umjetnost plesa tako osebujno nerazgovijetna nikada nije imala odgovarajuću estetsku filozofiju” (Levinson 2011 [1925]: 43), a njezinim izostankom otežavajuća je primjena estetskih koncepta na plesna djela (Carter 1998: 8).

Da bi se mogle pratiti mikrorazine (fizičke) i makrorazine (povijesne, geografske, ideološke, estetske) istraživanja pokreta (Desmond 1997: 50) te njihove promjene u kompleksnom kinestetičkom sistemu i komparativno istraživati simbolični sistemi temeljeni na jeziku, vizualnoj reprezentaciji i pokretu (isto: 29–30), koriste se metode, teorije i dosezi različitih disciplina kojima se nadopunjuju istraživanja plesa. Oni u analizi plesne izvedbe doprinose kompleksnom preplitanju ritmova i obrazaca te percepciji načina na koji plesanje doprinosi imaginarnom značenju cijele plesne konstrukcije (Adshead 1998: 165). U studijama koje doprinose višestrukom čitanju plesa istraživači koriste metodologije različitih disciplina (Hanna 2010: 219) te su studije o plesu na različite načine locirane unutar nekoliko disciplina: antropologije, sociologije, folkloristike, etnologije, etnokoreologije, kulturnih studija i povijesti, a pregled studija iz različitih povijesnih razdoblja i kultura otkriva višestruk interes raznih disciplina koje ispostavljaju različita viđenja i zaključke. Širi spektar uključenih disciplina može približiti estetsku dimenziju koju ples generira u plesača i promatrača.

Mnogo se pisalo o plesu i jeziku kao analognim sustavima (Davida 2011a: 7; Kaeppler 2006: 26, 1999: 20). Judith Lynne Hanna (2010: 214) primjerice analogijom analize pokreta i jezika, ples promatra kao sustav malih elemenata (pokreta) koje kombinira kako bi nastale riječi (vokabular), čijom se kombinacijom stvaraju iskazi (frazе) koje se na kraju kombiniraju da bi stvorile diskurs (ples) formiran društvenim kontekstom; drugim riječima tekstualna (plesna) intertekstualnost formira se značenjima drugih tekstova. Također, balet ima kompleksan odnos s tekstem koji se razumijeva i kao koreografija ili pisanje plesa. Koreografija se može smatrati ekstenzijom pisanja pokreta kroz trodimenzi-onalni prostor, a provodi se kodeksom koji je podloga discipli-ni klasičnog pokreta (Franko 2011: 99). Produktivnost bilo koje analogije ili analitičkog okvira u njihovoj je sposobnosti za bo-ljim razumijevanjem kompleksnosti živućih odnosa i zahvaćanja određenih posebnosti. Analogije mogu približiti apstraktnu po-javnost plesa, no valja imati na umu značajke plesa poput njego-ve prolaznosti, neponovljivosti i nematerijalnosti. Naime, postoji zamka vrednovanja plesa neodgovarajućim i drugim područjima pripadajućih kriterija te istodobno nekritičkih transfera konce-pata iz jedne umjetnosti u drugu. Levinson navodi da je nepouz-dana pomoć analogije, kojom se morala zadovoljiti koreografska misao, prema Nietzscheu najizvjesniji put u pogrešku, jer kada se plesu pristupa uz pomoć analogijskih hipoteza i misaonih navika koje se koriste pri razmatranju drugih umjetnosti, “neminovni rezultat je da neuhvatljivu dinamiku plesa zamjenjujemo shvatlj-i-vim činjenicama nepokretnih umjetnosti” (Levinson 2011 [1925]: 43). Pretpostavka je da je svaki analitički pristup uvijek nedovo-ljan s obzirom na živuću kompleksnost koju nastojimo razumjeti te učiniti dostupnijom i vidljivijom (Desmond 2017: 33). Unatoč tome, pisanja i promišljanja o plesu, potrebno je nastaviti razvi-jati, obnavljati i stvarati jer “prekid teorijske produkcije o plesu [...] mogao bi dovesti do toga da se zalihe resursa iscrpe ili da se

instrumentarij koji se ne obnavlja, nego samo iskorištava, ustali” (Louppe 2009: 23).

Karakteristične značajke plesa, a potom i istraživanja plesa, osim što govore o specifičnosti predmeta istraživanja, istovremeno se mogu interpretirati otežavajućima u samome istraživanju. Često se izdvajaju i kad se navode poteškoće u istraživanjima plesa kao nedovoljno zastupljenog ili nedovoljno priznatog predmeta znanstvenih istraživanja. Pojedini su znanstvenici ukazivali na pisanja o plesu kao rijetko u potpunosti prihvaćenoj akademskoj disciplini te i nadalje postojećoj borbi za prihvaćanjem ne samo u vanjskom svijetu nego i u zajednici istraživača plesa (Cooper Albright 1997: xiv; Carter 1998: 8; Farnell 1999: 145; Garafola 2005: viii-ix; Marion 2006: 85). Unatoč intenzivnim znanstvenim istraživanjima, zbog neverbalne prirode, nedostatka adekvatno prevodivog jezika ili iz navedene prezentacijske nestalnosti i prolaznosti, može se i nadalje činiti zapostavljanim kao priznat predmet i područje znanstvenog interesa.

Na marginalnost plesne prakse i nesklonost materijalnome tijelu u humanističkim znanstvenim krugovima nadovezana je i fiktivna separacija mentalne i fizičke produkcije (Desmond 1997: 29–30). Ples koji prvenstveno podrazumijeva i prezentira aktivnost tijela, godinama je u društvenim i humanističkim znanostima marginaliziran na temelju nasljeđa kartezijanskog dualizma, odnosno podjele uma i tijela koja privilegira kognitivno pred tjelesnim, bez obzira na, osim vizualnih, nikad dokazane omjere upošljavanja uma i tijela u plesu. Konceptcija uma kao internog, nematerijalnog prostora racionalnosti, misli, jezika i znanja, a tijela kao mehaničkog, osjetilnog, materijalnog lokusa iracionalnosti i osjećaja, u zapadnoj je znanosti dovela do valoriziranja izgovorenih i pisanih znakova kao “stvarnog” znanja i do hijerarhije intelektualnih aktivnosti što je zauzvrat stvorilo radikalnu razjedinjenost između verbalnih i neverbalnih aspekata komunikacije

kakvoj pripada ples (Williams 2000: 346; Farnell 1999). Zbog dominacije vizualnog i tjelesnog u percepcijama o plesu, Randy Martin ističe da ples (pre)često egzistira i kao ugledan oblik antiintelektualizma (2004: 59). Uobičajeno se od plesa očekuje da bude svojevrsna poezija u pokretu, a emocionalno, romantično i čulno dugo je u humanističkim znanostima bilo degradirano i zapostavljeno kao iracionalno te stoga i neznanstveno. Zbog dominacije kognitivnog pristupa još uvijek su rijetki poetički i estetički pristupi u pisanju o plesu (Louppe 2009: 2). Vrednovanjem prvenstveno racionalnog (i) znanstvenog znanja, dugo se u tradicionalnoj znanosti u pravilu izostavljalo ili se nije uvažavalo čulno znanje (engl. *sensitive knowledge*) (Almeida 2015: 45; Grau 1999) koje proizlazi iz plesne prakse. Ono je čak i u umjetničkim disciplinama manje zastupljeno od racionalnog. Ako umjetničko djelo ne potiče diskusiju o vrsti znanja koju umjetnost promovira i propagira u znanstvenom području, nastaje problem s prihvaćanjem čulnoga znanja iz kojega operira znanje o plesu. Zalaganjem za bezhijerarhičnost znanstvenih disciplina, Marcia Almeida predlaže da se ples vrednuje ne samo kao disciplina umjetnosti nego i kao proizvođač znanja u umjetnosti, posebno kao generator čulnoga znanja (2015: 53). U takvom je nastojanju ponekad važno da i plesači, izvođači, umjetnici, poučavatelji i svi ostali koji su dijelom plesnih procesa budu uključeni u uvide istraživača, da ne budu otuđeni od svijeta znanosti kako bi se održavao i nadalje stvarao dijaloški proces između teorije i prakse (Moss 2011: 80). Razvoj i uspon znanstveno utemeljene interpretativne usmjerenosti na ples i pokret općenito, na međunarodnoj razini, obilježava tek drugu polovicu 20. stoljeća. S obzirom na relativno kasno prihvaćanje plesa u znanosti i inicijalni naglasak na praksi prije negoli na teoriji, plesna istraživanja uvelike baštine od onih koji su pisali izvan formalnog institucionalnog konteksta (Carter 1998: 2). U baletu se to prije svega odnosi na biografije plesачa ili koreografa kao prve literature o baletu. No, tek je znanstveni

fokus na tijelo i izvedbu pomogao uzdignuti profil plesa na značajan akademski položaj za kulturna istraživanja te otvorio kanale za dijaloge s drugim disciplinama u humanističkim i društvenim znanostima (Buckland 2001).

Međutim, zbog isticanja specifičnosti plesa kao predmeta istraživanja i svođenjem tih specifičnosti dijelom i na otežavajuće okolnosti istraživanja, osim što se ples dugo nalazio na marginama znanstvena interesa, dogodio se u nekom trenutku i svojevrsan prelazak pojedinih specifičnosti s predmeta (ples) na discipline (koje ples istražuju). Odnosno, čini se da nisu jasno razgraničena svojstva, karakteristike i vrijednosti samog predmeta istraživanja u odnosu na discipline koje ga istražuju pa se pojedina svojstva predmeta (objekta analize, plesa) u nekim slučajevima pripisuju disciplini iako se odnose (isključivo) na predmet. Naime, samo istraživanje (bilo kojeg predmeta) nije (specifično niti nužno) efemerno, neuhvatljivo, nepostojano. Istraživanje može biti otežano jer je predmet neuhvatljiv, nepostojan, gubi trag i slično. Sličan je problem s bilo kojim kretanjem ili istraživanjima primjerice osjećaja i iskustva koje zahvaća fenomenologija. Ples kao objekt i predmet istraživanja nije znanstvena disciplina, niti znanstvena disciplina kao usmjerenost istraživanja na pokret ima oznake svoga predmeta istraživanja. Specifičnosti plesa (kao predmeta istraživanja) važno je svesti isključivo na predmet bez nepotrebnog miješanja metoda ili disciplina koje ga imaju u svome fokusu. Predmet kao takav postaje izazovan i vrijedan te se gubi prostor umanjivanja ili neuvažavanja vrijednosti disciplina koje u fokus stavljaju ples (Katarinčić 2017).

Ples je “zasigurno jedna od najtjelesnijih kulturnih produkcija” (Dempster 1995: 23) i stoga ga valja razumijevati kao utjelovljenu i kulturnu praksu (Boyd 2014: 491), ali i mnogo šire. Ples se može konceptualizirati kao praksa kretanja i kao poseban pristup iskustva odnosa s vlastitim različitim svojstvima i to oblikuje način

pristupa istraživanju (Gore i Grau 2014: 130) ali i način njegova percipiranja. Manje istaknuta u plesnim istraživanjima upravo je širina plesnih istraživanja u kojoj je ples okosnica kroz koju se progovara o mnogim drugim sadržajima. Često percipiran kao “umjetnost pokreta” ili način komunikacije analogne jeziku, previđa se potencijal plesnih istraživanja kojima se u fokusu doduše nalazi ples, ali ne nužno kao jedini ili neodjeljiv objekt istraživanja. Nezanemariva je vrijednost tekstova orijentiranih isključivo na pokret i strukture pokreta. Takvi tekstovi mogu biti korisni podjednako plesačima ili koreografima i istraživačima. No, istraživači plesa danas nisu zaokupljeni samo tehničkim dijelom plesa poput struktura plesnih koraka i plesne cjeline, nego nastoje interpretirati i analizirati plesnu estetiku, simboliku ili plesni kontekst odnosno plesni tekst. Ples zaista nije (pisana) riječ ili materija, ali njegove se manifestacije tekstom mogu zahvaćati. Okolnosti egzistiranja plesa i njegova odigravanja, plesnih ideologija i filozofija, plesnog utjecaja (na gledatelje, plesače, publike i društvo općenito), iako je riječ o neverbalnoj umjetnosti, praksi i aktivnosti, ipak ga čine verbalno i tekstualno iskazivim. Ples može biti posredovan društvenim, kulturnim, povijesnim i političkim okolnostima iz kojih može proizlaziti i koje se kroz plesne izvedbe mogu iščitavati. Iz njih proizlaze primjerice i rodni, rasni, klasni i drugi diskurzivni formati interpretacije plesne izvedbe ili plesne zajednice jer ples nije samo ono što je u vezi s njim najuočljivije, specifična praksa kretanja. Na ples se nadovezuje njegova tradicija, povijest, kontekst, sustavi vrijednosti, filozofije, utjecaji i značenja.

Orijentiri i oslonci etnokoreoloških istraživanja

Istraživanja plesa provode se uz dijalog nacionalnih disciplinarnih tradicija i internacionalnih područja istraživanja različitih, ali ujedno i vrlo srodnih disciplina poput etnokoreologije,

antropologije plesa, plesne etnologije i etnografije, antropologije ljudskog pokreta,² plesnih studija (unutar kulturalnih studija) ili izvedbenih studija (engl. *performance studies*). Niz više ili manje srodnih znanstvenih disciplina koje u fokusu kao predmet istraživanja imaju ples, osim što su obilježene različitim terminima, dijelom se razlikuju u pristupima, rjeđe metodama istraživanja ili tradiciji i povijesnom razvoju unutar pojedine discipline.³ Istraživači plesa stoga različito nazivaju svoja područja istraživanja plesnom etnologijom (Dunin 1991), plesnom etnografijom (Buckland 2006), antropologijom plesa (Lange 1975; Grau 1999; Gore i Grau 2014) i etnokoreologijom (Sremac 1983; Zebec 1996, 2009; Rakočević 2013, 2014; Katarinčić 2015). Različita disciplinarna svrstavanja pojedinih istraživača plesa uvjetovana su povijesnim razvojem discipline, geografski i kulturno determiniranim nasljedem, širenjem i preplitanjem metoda istraživanja između pojedinih srodnih ili manje srodnih disciplina, metodološkim karakteristikama te dijelom i tematskim određenjima, tradicionalno vezanima za pojedine discipline.

Istraživanja plesa i njegovih oblika na hrvatskom području mogu se uvjetno podijeliti na dva segmenta: istraživanja u institucionalnim okvirima i ona izvan njih. Godine 2009. u dvije je edicije, Plesni studiji i Mala dvorana, pokrenuta *Biblioteka Kretanja* kao prva stručna biblioteka s područja plesnih studija u Hrvatskoj, s namjerom objavljivanja temeljnih djela svjetske i domaće plesne literature, plesne teorije, analize i kritike, povijesti

² Istraživanje plesa može se smatrati dijelom šireg područja istraživanja pokreta i ponašanja s obzirom na to da je ples pokret i kretanje, iako pokret i kretanje nisu ples.

³ Sibila Petlevski znanstvenu disciplinu definira kao "sustavni skup znanja, metoda, procedura (algoritama) i tehnika koje, u nekom vremenu i s dovoljnom pouzdanošću, smatramo istinitima. Po svom značenju odgovara pojmu pojedinačne znanosti, jedne zaokružene cjeline dijela znanosti i dio je sveukupne znanosti" (Petlevski 2015: 19).

plesa kao i teorije koreografije, plesnih i somatskih tehnika te anatomije za plesače.⁴ *Biblioteka Kretanja* projekt je uredništva Časopisa za plesnu umjetnost Kretanja koji sustavno prati suvremenu hrvatsku plesnu scenu donoseći analize plesnih predstava, stručne eseje, prijevode teorijskih plesnih tekstova, intervjue s plesnim umjetnicima te autorske temate. Iako se nalazi izvan znanstvene strukture i institucijskog okvira, važno je istaknuti da tekstovi u *Kretanjima* donose brojne relevantne i znanstveno utemeljene plesne sadržaje.

Znanstvena istraživanja plesa u institucionalnim okvirima obuhvaćaju doprinose pojedinih znanstvenika sa sveučilišta većih hrvatskih gradova te etnokoreološka istraživanja znanstvenika iz Instituta za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu. Na širem europskom području, etnokoreologija kao znanost o ljudskom plesu i pokretu, nastaje kao proširenje etnologije i folkloristike te etnomuzikologije, potaknuta idejom iz 19. stoljeća o očuvanju (izvorne) tradicije glazbe i plesa.⁵ Njezin se razvoj kao samostalne discipline bilježi od 1940-ih godina 20. stoljeća (Dunin 2014). Širenjem granica disciplina iz kojih se postupno razvija zajedno s metodama istraživanja, usvaja teorijske paradigme i istraživačke doprinose srodnih disciplina također orijentiranih na istraživanje plesa. Osim s etnologijom i folkloristikom te etnomuzikologijom od svojih je početaka povezivana sa srodnim područjima. Tako od 1960-ih s plesnom etnologijom, a od kasnih 1970-ih pod znatnijim je utjecajem antropologije plesa (Giurchescu 2014: 299; Rakočević 2015: 36) i strukturiranog pokreta. Svaka od tih disciplina obilježena je povijesnim razvojem i geografski determiniranim

⁴ Izdavač *Biblioteke Kretanja* je Hrvatski centar ITI (International Theatre Institut). Osim izdavanja publikacija i knjiga s područja drame, kazališta i plesa, organizator je mnogih kazališnih akcija, manifestacija i radionica.

⁵ O etnokoreološkim istraživanjima u Srbiji, Mađarskoj, Norveškoj, Irskoj, Hrvatskoj te drugim područjima detaljnije piše Seleno Rakočević (2015: 28), a o tradiciji etnokoreoloških istraživanja hrvatskog prostora usp. Dunin 1981; Sremac 1983; Zebec 1996, 2009.

nasljedem pa se primjerice antropološka istraživanja više vezuju za zapadnoeuropsko i sjevernoameričko područje, dok etnokoreološka svoje oslonce pronalaze na području istočne i središnje Europe. S vremenom su se iskristalizirale metodološke karakteristike i razlike između plesne etnologije i antropologije plesa (Kaeppler 1978, 1991, 2000; Grau 1993) te osnovne razlike između dvaju najučestalijih pristupa istraživanju plesa, antropoloških (američkih) i etnokoreoloških (europskih) (Giurchescu i Torp 1991). Etnokoreološka su istraživanja uglavnom bila orijentirana na plesove vlastite kulture, dok se u antropologiji ples promatrao tek jednim dijelom kulture i složenih društvenih procesa dalekih naroda. Antropolozi su često i po nekoliko godina boravili u zajednicama koje su u cijelosti istraživali, dok su etnokoreolozi tek povremeno odlazili na teren, najčešće prilikom zbivanja koja uključuju plesne izvedbe. Iz ovih je različitih pristupa proistekla temeljna razlika. Naime, antropolozi koji odlaze na teren dalekih i nepoznatih im kultura, zapravo se i ne mogu fokusirati samo na ples, nego zahvaćaju kompletan kontekst "terena" (od jezika sporazumijevanja, običaja, vjerovanja, društvenog poretka do plesa). Stoga je antropološki pristup od samog početka nametao istraživanje plesa u kontekstu izvedbi, kao procesa u kulturi.⁶

Bilježenje narodnih tradicija, uključujući plesnu, ima svoju povijest u folklorističkoj tradiciji. Etnokoreologija je kao prihvaćeno područje folkloristike, dijelila njezin razvojni put, čiji je glavni zadatak dugo bilo čuvanje baštine naroda. Istraživala se glazba i plesovi "u nestajanju", a predmeti istraživanja birali su se prema autentičnosti. Do oživljavanja i rekonstruiranja plesova iz prošlosti dovode od 19. stoljeća i drugi nacionalni pokreti u zemljama istočne Europe. U traganju za "izvornim" i "autentičnim"

⁶ Kako bi se uključili forma i kontekst u plesnoj analizi, značajna za razvoj antropologije plesa metodologija je inspirirana lingvističkom i strukturalističkom paradigmom (Gore i Grau 2014).

folklorom isključivali su se “novi stilovi” i sve što nije nacionalno.⁷ Empirijskim pristupom istraživanje je bilo usmjereno prvenstveno na bilježenje strukture plesa i prikupljanje plesne građe. Plesovi su se sistematizirali prema povijesti, tipu i funkciji te geografski klasificirali. Metoda istraživanja bila je *direktno promatranje* plesnih događaja. Pregledno prikupljanje građe o plesu diljem Hrvatske rezultiralo je tekstovima uglavnom deskriptivnog sadržaja i izostavilo cjelovitiju analizu plesa kao složene kulturne pojave. Stoga se hrvatskim, kao i europskim etnokoreolozima, posebice u usporedbi s američkim plesnim antropolozima, zamjeralo zapostavljanje širega konteksta. Međutim, širi kontekst vlastite kulture mogao se doimati poznatim te utoliko ne nužno i neophodnim okvirom za opisivanje prilikom istraživanja plesa. Početna su istraživanja stoga često bila usmjerena k plesu kao produktu, istrgnutom iz njegova uobičajena konteksta zbivanja. Ples se prvenstveno promatrao kao sustav strukturiranih pokreta koji se mogu transkribirati i analizirati. Selena Rakočević (2015: 36–37) u široj perspektivi “europske” analitičko deskriptivne koreologije, kao ključnu razliku izdvaja nekada prevladavajući analitički fokus na ples i plesno kretanje (plesne pokrete) u kojem se etnokoreologija razlikuje od plesne antropologije. U tom smislu, mnogi su se etnokoreolozi u bivšoj Jugoslaviji bavili bilježenjem pokreta te je shodno tome razvijeno nekoliko neovisnih sustava plesnih notacija većinom temeljenih na verbalnim deskripcijama plesnih obrazaca (Dunin 1981: 2).⁸ Etnokoreolozi iz svih dijelova bivše Jugoslavije bili su članovi Saveza udruženja folklorista Jugoslavije (SUFI) te sudjelovali na godišnjim sastancima koji su se svake godine organizirali u jednoj od Republika (Ra-

⁷ Naila Ceribašić (2003: 261) smatra da je izvornost “suvremena estetska koncepcija i suvremena praksa koja se upire na zamišljenu negdašnju praksu. Zbiljska srodnost sa zbiljskom negdašnjom praksom (ako je ova uopće dohvatljiva), prilično je nebitna, iako čini samu srž koncepcije izvornosti”.

⁸ U Hrvatskoj je, nazvano po autoru Vinku Žgancu, nastalo Žgančevo pismo (Kostelac 1987: 199).

kočević 2015: 33–34). Na sastanku na Bjelašnici 1955. godine, koreograf iz Slovenije Henrik Neubauer, predstavio je labanotaciju ili sistem plesne notacije Rudolfa von Labana. Labanotacija se od tada smatra formalno opće prihvaćenim pismom za zapisivanje plesa na državnoj razini, ali se nije podjednako ukorijenila u svim područjima nekadašnje države. Koristi se još u Makedoniji, Srbiji i Sloveniji (isto: 34, bilj. 12).⁹ Jedna od temeljnih preokupacija Studijske skupine za etnokoreologiju (*Study Group on Ethnochoreology*),¹⁰ koja je od osnutka 1962. godine okupljala istraživače plesa, također je u početku bilo uspostavljanje metoda proučavanja i analiziranja plesa te načina njihova bilježenja (IFMC 1974).¹¹

Od 1970-ih godina 20. stoljeća istraživač promatrač postaje u etnokoreološkom istraživanju i sudionikom, a njegovo vlastito iskustvo glavnim principom u istraživanju plesa. Također, 80-ih godina 20. stoljeća posebno se intenziviraju tendencije hrvatske etnokoreologije istraživanjima šireg konteksta plesa. Time su se etnokoreološka istraživanja plesa približila metodama antropoloških istraživanja uz značajno proširen raspon tema i uključenost novih perspektiva.¹² Zahvaćanju šireg konteksta plesne

⁹ Pedesetih godina su se hrvatski etnokoreolozi i koreografi suglasili s kolegama iz susjednih, tadašnjih jugoslavenskih republika da ples treba bilježiti Knust-Labanovom notacijom (Zebec 1996: 98).

¹⁰ Studijska skupina za etnokoreologiju jedna je od brojnih uže orijentiranih skupina znanstvene organizacije *International Council for Traditional Music* (ICTM), ranije *International Folk Music Council* (IFMC).

¹¹ Prema Silabusu iz 1974. "plesne se forme mogu analizirati samo ako su snimljene primjerice, notacijom ili filmom" (Torp 2008: 136). Od 1960-ih su se u istraživanjima plesa razvijale različite metode od kojih su neke zahtijevale detaljnu strukturnu analizu (Giurchescu i Kröschlová 2007; Kaeppler 1967, 2007; Martin i Pesovár 1961 prema Rakočević 2015: 32), a druge su, poput antropologije plesa razvijale semantički orijentiran pristup.

¹² Istraživanje konteksta plesa, otvorilo je vrata mnogim novouvedenim i plesom povezivim tematikama. Tvrtko Zebec primjerice otkriva ritualni element u istraživanjima krčkoga tanca te etnokoreološka istraživanja širi na društvene, političke i kulturne kontekste (2005), plesna zbivanja promatra "od općeg, globalnog konteksta prema mikro-kontekstu" (Zebec 1996: 103) te na-

izvedbe u velikoj je mjeri pridonio skup spomenute Studijske skupine za etnokoreologiju održan u Kopenhagenu 1988. godine. Tematski orijentiran na plesno zbivanje kao najbolji način kontekstualnog istraživanja, smatra se važnom prekretnicom za daljnja istraživanja plesa. Budući da su glazba i ples prvenstveno određeni prostorom i trenutkom izvedbe (eng. *situated performance*), Owe Ronström (1999: 136) smatra da je istraživanju (plesu) dobro pristupiti kao istraživanju *događaja* s obzirom na to da izvedba spaja izvođače i publike tako da se stvara “zajednički fokus ne samo na to što se komunicira nego i *kako*”, a događaj “nije samo kontekst nego i sâm tekst, primarna jedinica opservacije i analize” (isto: 136–137). Pritom razlikuje tri razine opservacije i analize događaja: mikrorazinu koraka i tonova; razinu ljudskih odnosa i interakcijskih obrazaca; makrorazinu tradicije, povijesti kulture i društva (isto: 140).¹³

Osim preusmjeravanja fokusa na plesnu izvedbu u širem kontekstu kao plesnog zbivanja ili plesnog događaja, područje istraživanja etnokoreologije širilo se od isključivo narodnih, tradicijskih plesova k plesovima gradskih sredina.¹⁴ Međutim, iako

stoji “ostvariti jedinstvo sinkronijskog i dijakronijskog istraživanja plesa” (isto: 104). Elsie Dunin Ivancich plesna istraživanja provodi na trima kontinentima, doprinoseći metodološkom razvoju komparativnih istraživanja (Zebec 2009: 138–140), a Iva Niemčić u istraživanjima lastovskog poklada uvodi rodnu perspektivu (2001; 2002; 2004; 2006; 2007).

¹³ U izvedbenim studijama dogodio se također svojevrstan “otklon od fiksiranih reprezentacija dokumenata kao ‘skladišta znanja’ prema istraživanju događaja i vremenski utemeljenih struktura kao ‘protoka znanja’” (Petlevski 2015: 20–21).

¹⁴ Tradicija etnokoreoloških istraživanja hrvatskog prostora te predstavljanja tradicijskih plesova na smotrama folklora obuhvaćala su najvećim dijelom seosku plesnu baštinu. Zastupljenost povijesnih i gradskih plesova ostala je do vremena kada se krajem 20. stoljeća počinju organizirati smotre gradskih pa i dvorskih plesova, prilično zanemarena. Trogirska kvadrilja i splitska četvoraka su od 19. stoljeća prihvaćene kao tradicijski plesovi i u tim su se sredinama izvodile u tradicijskom kontekstu i na pozornici. Godine 1993. iz Đakova kreće inicijativa o revitalizaciji gradskih plesova u kontinentalnoj Hrvatskoj. Istodobno se starogradski plesovi rekonstruiraju u Varaždinu i Zaprešiću. Od

su hrvatski etnokoreolozi nastojali zahvaćati oblike plesanja i u urbanim sredinama, istraživanja su najvećim dijelom obuhvaćala zapravo folklorne plesove izmještene, adaptirane i/ili transformirane u gradske sredine, a manje i oblike koji se prakticiraju i svoja uporišta nalaze isključivo u gradskim sredinama.¹⁵ Pojedina istraživanja suvremenijih plesnih oblika gradskih sredina,¹⁶ s fokusom prvenstveno na značenjima i širenju konteksta promatranja, nisu se nastavljala u mjeri da bi bila prepoznatljiva kao područje istraživanja etnokoreologa ili etnokoreologije, te je dijelom i dalje prisutna, u prošlosti njegovana, percepcija o istraživačima plesa kao istraživačima isključivo narodnih plesova. Jedan od razloga nalazi se u tradiciji fokusa istraživanja narodnih plesova, odnosno, nepostojanju kontinuiteta istraživanja plesnih zajednica netradicionalna oblika. Naime, slijedom kontinuirana (višedesetljetna) promatranja zajednica tradicijskih seoskih plesova, gdje su promatrani bili svjesni postup(a)ka promatranja te u tome čak i sami sudjelovali (primjerice, demonstracijama plesova samo radi istraživanja), te “dugo uvriježenog stava struke da se traga samo za najstarijim slojevima tradicije” (Zebec 2006: 171), postupno su i kazivači naučili koji su to plesni oblici pogodni za etnografska znanstvena istraživanja (isto: 172). Istraživači su kontinuiranim i postojećim istraživanjima istraživane ostavljali

1998. u Đakovu se održava Smotra dvorskih i starogradskih plesova i pjesama Hrvatske u organizaciji Saveza KUD-ova Slavonije i Baranje i predsjednika Saveza Josipa Vinkeševića, koji time potiču njegovanje urbane plesne tradicije u Hrvatskoj. Osim devetnaestostoljetnih plesova na smotri se predstavljaju i srednjovjekovni, renesansni i barokni plesovi (usp. Vinkešević 2007).

¹⁵ Franjo Kuhač (1893) razlikuje nacionalne i pučke plesove, a Ivan Ivančan bilježi narodne plesove većine mediteranskih (1973; 1981; 1982) te nekih gradova kontinentalne Hrvatske (1989; 1988).

¹⁶ Stjepan Sremac sponu između gradskih i ruralnih plesova te “folklornu razinu” pronalazi i u gradskim sredinama, proširujući interese hrvatske etnokoreologije i na ples u suvremenome životu te samostalne gradske oblike, ne više nužno povežite s ruralnim odnosno narodnim plesovima. Također, pisalo se o disco-plesanju (Sremac 1988) i hip-hopu (Zebec 2004).

upućenijima u, osim u njihove vlastite običaje,¹⁷ i u rad, fokuse i interese znanstvenih krugova. S druge strane, pojedinim zajednicama netradicijskih plesnih oblika često je nepoznato i nejasno zašto bi se one promatrale, kakve to ima veze s etnokoreološkim istraživanjima te one u odnosu na zajednice koje izvode tradicijske plesove u manjoj mjeri posjeduju svijest o postojećim istraživanjima.¹⁸

Daljnji razvoj disciplina etnologije i folkloristike uz koje se razvija etnokoreologija i sve širi interes istraživača pomaknuo je granice narodne kulture s isključivo seljačke i na gradsku te uključio elitnu i popularnu kulturu čineći granice ovih disciplina fleksibilnijima.¹⁹ Suvremena folkloristika, a time i etnokoreologija, svojim predmetom ne smatra više samo jedan stalež, jedan društveni sloj ili skupinu. Etnokoreološka su istraživanja usmjerena na sva društva i različite kulture iz povijesnih i suvremenih vremenskih razdoblja. Također, iako su različite terminološke

¹⁷ Uslijed interesa i pitanja koja su postavljali istraživači, pretpostavka je da su istraživani i sami intenzivnije promišljali vlastitu kulturu.

¹⁸ Po uzoru na anglosaksonsku terminološku oznaku "dance forms", plesni oblik koristim kao oznaku za vrste plesnog izričaja. S obzirom na njihovu raznolikost, nemoguće ih je sve zahvatiti terminom plesa. Tako je balet jedan, a sportski ples, primjerice, drugi plesni oblik. Svaki posjeduje specifičnosti koje ga određuju i po kojima se razlikuje od drugih oblika. Neki su označeni vlastitom terminologijom, pravilima djelovanja zajednice koja plesni oblik prakticira, a ponekad ih razlikuju određeni plesovi i koraci. Ples je primjerice valcer, označen i prepoznatljiv po određenim koracima i pratećoj glazbi. Balet također posjeduje prepoznatljive strukture koraka i obično je vezan za klasičnu glazbu, ali se ne sastoji od jednog plesa nego od niza osmišljenih koraka na temelju kojih je moguće producirati mnoštvo plesnih djela. Plesni oblik zahvaća cjelinu plesne zajednice, njezinih zakonitosti i karakteristike plesnog izričaja.

¹⁹ Ivan Lozica govori o granici koja između etnologije i folkloristike više ne postoji ostvarivanjem jedinstvene metode i novim područjima rada, "jer niti se etnografija i etnologija zadovoljavaju materijalnom kulturom niti se folkloristika može zadovoljiti samo duhovnom kulturom kao predmetom. [...] Onda kad folkloristi napuštaju za trenutak svoju užu specijalnost (znanost o književnosti, muzikologiju, koreologiju, teatrologiju itd.) kako bi sagledali svoj predmet kao vrstu komunikacije unutar grupe, gotovo da više i nema razlike između etnološkog, folklorističkog, antropološkog ili sociološkog istraživanja" (Lozica 1990: 34).

oznake u nazivima disciplina ostale vezane za geografski položaj, tradiciju i povijesni razvoj, razvojem disciplina posvećenima istraživanjima plesa, razlike su umanjene. Kendra Stepputat i Elina Seye (2020) u svom recentnom radu o koreografskim perspektivama koriste termin etnokoreologije s napomenom da pristupom niti isključuju niti razlikuju etnokoreologiju od antropologije plesa, plesne etnografije i drugih sličnih područja istraživanja plesa.

Međuutjecaji disciplina

Osim etnokoreološkog, širilo se i područje antropološkog istraživanja plesa u anglosaksonskim područjima. Budući da zapadna klasifikacija strukturiranih sustava kretanja tijela ne korespondira na odgovarajući način prilikom prelaska kulturnih i lingvističkih granica, Drid Williams 70-ih godina uvodi holistički pristup antropologiji ljudskog pokreta (engl. *anthropology of human movement*) koji uključuje sve vrste kretanja u sociokulturnim i lingvističkim kontekstima pa je antropološko istraživanje prošireno i na, primjerice, svete i sekularne rituale, ceremonije, sportove, vojne akcije, znakovne jezike i druge performativne žanrove (Williams 2004; Farnell 2004: 9), koje također zahvaćaju i plesni studiji (unutar kulturalnih studija) te izvedbeni studiji. Zbog takvog širenja fokusa, raspravljalo se o terminima koji bi optimalno odgovarali svekolikom istraživanju plesa. Budući da ples izvodi biološko tijelo unutar nekog konteksta i kulture te na način ovisan o mnogobrojnim čimbenicima, za ples mogu biti značajni rezultati istraživanja ne samo društvenih i humanističkih nego i prirodnih znanosti. Stoga Suzanne Youngerman (1975: 116) smatra da se krovnim može smatrati antropološki pristup istraživanjima plesa. Antropologija plesa je postupno izdvojena kao krovni termin kojim se može zahvaćati istraživanje plesa iz različitih perspektiva

i usmjerenja, jer je bliži široko prihvaćenim kategorijama poput antropologije prehrane ili antropologije turizma.²⁰

Šireći područja interesa, discipline posvećene istraživanjima plesa doprinosile su i utjecale jedna na drugu ispreplitanjem svojih metoda i pristupa. Tako primjerice, u raspravi o doprinosima plesnih studija antropologiji plesa Jill D. Sweet (2005: 136) izdvaja važnost definicije kulture zasnovane na znanju, posebice ideju kulture kao utjelovljenog znanja gdje je ono sustav naučenih i zajedničkih ideja koje su utemeljene na zajedničkim i naučenim sustavima znanja. Kao primjere navodi operu, nogometnu utakmicu i etničke festivale koji svi uključuju zajednička i naučena pravila, značenja i obrasce koji su kulturne konstrukcije. Jedan od glavnih ciljeva plesnih studija je i analiza odnosa moći koja utječe na međurodne i međuetničke odnose (Louppe 2006: 94), primjereno u istraživanjima poput etnokoreoloških i antropoloških koja neminovno promatraju tijelo i na njega oslonjene odnose moći i nadzora. Istovremeno, znanstvenici iz područja plesnih studija posuđuju klasične etnografske metode istraživanja. Tako Jane C. Desmond (2000: 43) iz perspektive kulturalnih studija ukazivanjem na neistražena ili nedovoljno istražena područja plesnog istraživanja, metode koje bi nadopunile propuste istraživanja i otvorila nova područja istraživanja pronalazi u potencijalu terena i uključivanju etnografije. Primjerice, kao jedno od nedovoljno istraženih područja plesnih studija Desmond izdvaja izvedbe za turiste (engl. *tourist performance*) s obzirom na to da nude bogato područje transformacije i premještanja od zajednice do scene (Desmond 2017: 38). Sličnim temama i analizama obiluju upravo

²⁰ Neki su istraživači plesa čak predlagali izbjegavanje termina *ples* s obzirom na to da ono što se smatra plesom u jednoj kulturi ili kontekstu, plesom nije nužno shvaćeno u nekoj drugoj kulturi ili kontekstu (Sweet 2005: 146–147, bilj. 2; usp. i Marion 2006: 86). U pokušaju približavanja disciplina, Anca Giurchescu je predlagala primjerice termin “kulturni tekst” kao onaj koji bi “mogao integrirati sve dimenzije koje definiraju ples kao koherentan i dinamičan faktor kulture te približiti antropološke i etnokoreološke perspektive plesa” (2001: 110, bilj. 5).

etnološka, antropološka i etnokoreološka istraživanja. Plesni studiji (engl. *dance studies*) sastavni su dio kulturalnih studija (engl. *cultural studies*). Brojna su značenja termina kulturalnih studija iako se uglavnom odnose na zajednicu znanstvenika koji nadovezujući se na poststrukturalističke uvide i pristupe, istražuju reprezentacijske prakse i nastoje otkrivati kompleksnost određenog reprezentacijskog sistema, a posebno su zaokupljeni simbolikom i interpretacijom simboličnoga što je zahvaćanjem širine konteksta plesne izvedbe postalo također preokupacijom antropoloških i etnokoreoloških plesnih istraživanja.²¹ Uključivanje pristupa “kulturalnih studija” u plesne studije (bilo feminističkog, marksističkog, psihoanalitičkog, dekonstrukcijskog i nadalje) rezultiralo je učestalim fokusom na ples kao “tekst”, a manje na prakse koje rezultiraju takvim tekstom (Desmond 2000: 43–44). S obzirom na to da plesovi nemaju egzistenciju, osim kroz tijelo koje ih stvara i reproducira, mogu se smatrati tekstovima upisanima posredstvom tijela (Dempster 1995: 23). Istraživanjem tjelesnoga “teksta” ples je uključen u svim svojim značenjima koja potpomažu razumijevanja o načinu formiranja i pregovaranja društvenih identiteta kroz tjelesni pokret. Tjelesni tekst omogućuje analizu identifikacija društvenih identiteta u izvedbenim stilovima i povezanih korištenja tijela u plesu. Njegovom se analizom premašuju norme neplesne tjelesne ekspresije unutar specifičnog povijesnog konteksta. Mogu se pratiti povijesne i geografske promjene u kompleksnom kinetičkom sustavu i komparativno istraživati simbolični sustavi temeljeni na jeziku, vizualnoj reprezentaciji i pokretu (Desmond 1997: 29–30). Međutim, promatranjem plesa kao teksta, “konstruirajući” svijet plesa, plesni su studiji ostali razvedeni od plesačeva života i njegova svakodnevna iskustva (Grau 2007: 203).

²¹ Istovremeno, Hanna smatra da kritička kulturalna teorija, usmjeravanjem pažnje na ono što su antropolozi radili od 1920-ih i ono na čemu su antropolozi s plesnim zaledem radili od 1970-ih godina 20. stoljeća, uglavnom ignorira studije iz antropologije plesa (2010: 217).

S obzirom na tradicijski etnokoreološki pristup istraživanjima plesa s fokusom na strukture pokreta, suvremenija su istraživanja usmjerena iz (re)prezentacije širega konteksta k akciji i strukturi pokreta kao teksta, njegovoj simbolici i značenjima koja stvara. Dakle, natrag u strukturu, ali više ne samo (struktura) koraka nego i značenja, kako samoga plesa tako i tijela koje ga donosi. Za takav je pristup ključan utjecaj upravo plesnih studija, s pristupom “kulturalnih studija” unutar kojih se nastoji otkriti kompleksnost određenog reprezentacijskog sustava (Desmond 2000: 43), a dijelom i izvedbenih studija kao novog načina promatranja već postojećih izvedbenosti i fenomena izvedbe.²²

Različitih metodoloških polazišta, povijesti i razvoja, discipline usmjerene na istraživanje plesa, posredstvom znanstvenika koji oblikuju i prilagođavaju metode istraživanja sadržajima svojih objekata i ciljeva, nadopunjuju se, te kako je Peter Burke dobro primijetio,

susreti znanstvenih grana, slično kao susreti kultura često slijede principe kongruencije i konvergencije. Ono što ljude jedne kulture privlači drugoj su ideje ili običaji slični njihovima, istodobno i bliski i neuobičajeni. Slijedeći tu privlačnost, ideje ili običaji dviju kultura počinju još više nalikovati jedni drugima (Burke 2006: 50).

Andr  e Grau (2005: 145) smatra da je istraživanje i analizu istraženog koje se tiče plesa potrebno provući kroz nekoliko znanstvenih disciplina kako bi bilo moguće istražiti različita shvaćanja tijela i suprotstaviti “različite emske konceptualizacije”. Takva

²² Tzv. “performativni obrat” ili zaokret koji je zahvatio antropologiju, etnologiju, lingvistiku, povijest (Petlevski 2015: 19) značio je “paradigmati ni pomak u humanističkim i dru stvenim znanostima u čijem je središtu bio pojam izvedbe”. Usvojene su izvedbeno nadahnute metode i situacije, kojima se usredotočenjem na “otjelovljene prakse kao na izvor razumijevanja društva” pristupilo istodobno i kao objektu istraživanja i kao pristupnoj metodologiji (isto: 20).

nastojanja, koja teže kompleksnom, interdisciplinarnom pristupu istovremeno mogu “kvalitetno pospješiti oblikovanje samostalnih specijalističkih disciplina” (Zebec 1993: 27).

Vrijednost svake discipline nalazi se u njezinim mogućnostima dostizanja visoke razine uvida u istraživani predmet. Etnokoreologija je od fokusa na bilježenje koraka, širenjem disciplinarnih okvira i konzultacijama s drugim disciplinama i metodama te posuđivanjem i prilagođavanjem disciplinarnih postupaka temama istraživanja, postupno usvajala i uvodila teoriju prilagođenu istraživanjima plesa. Timothy Rice (2010: 100–101) naglašava da bi teorija trebala biti okosnicom (etnomuzikoloških/etnokoreoloških) istraživanja i disciplinski valjano tretirana u odnosu na povijesno zapostavljen status. Iz muzikološke perspektive izdvaja društvenu, glazbenu/plesnu i disciplinski specifičnu etnomuzikološku/etnokoreološku teoriju čija je svrha ukazivanje na nedosljednosti, nepravilnosti i/ili nepravедnosti pojedinih kulturnih djelatnosti. Lynn Garafola (2005: viii) ne podržava tendencije posuđivanja teorija iz drugih disciplina, a Hanna (2010: 214) upozorava da, ako se to i čini, valja biti oprezan da se s metodama i teorijama drugih disciplina ne bi pogrešno postupalo ili ih se neodgovarajuće primjenjivalo. Unatoč preplitanju, posuđivanju i utjecajima koji dovode do širenja disciplinarnih okvira, plesna se teorija može stvarati isključivo na temeljima plesa, a ne (samo) posuđivanja metoda drugih disciplina (Davida 2011a: 3).

Da bi se stvarala plesu prilagođena teorija i promoviralo istraživanje plesa, osnovan je niz časopisa kao što su *Dance Magazine* koji izlazi od 1927. godine (Carter 1998: 2), *American Congress on Research in Dance* od 1967. ili *Society of Dance History Scholars* od 1978. godine.²³ Brojne navedene organizacije redovito

²³ Osim navedenih, Congress on Research in Dance (CORD), Society of Dance History Scholars (SDHS), Dance Critics of America, World Dance Alliance, The National Dance Education Organization, *Contact Quarterly* ili *Movement Research Journal* (Chazin-Bennahum 2005: xi; usp. i Cooper Albright

održavaju sastanke i konferencije, publiciraju zbornike konferencija, monografije i/ili časopise (isto) te su redoviti forum za diskusije među znanstvenicima, publiciranje novih uvida, nadogradnju područja istraživanja i promišljanje disciplinskih okvira. Disciplina se, između ostalog, navodi Rice konstituira i razgovorima unutar zajednice znanstvenika (2010: 100, bilj.1) te razvoju discipline posebno doprinose interakcije sa znanstvenicima istih ili srodnih disciplina, a one se najčešće ostvaruju susretima znanstvenika na međunarodnim skupovima. Znanstvenici etnokoreolozi s Instituta za etnologiju i folkloristiku sporadično su uključeni u međunarodna praktična i teorijska znanstvena usavršavanja²⁴ te su već cijeli niz godina aktivni članovi spomenute međunarodne Studijske skupine za etnokoreologiju (Study Group on Ethnochoreology) pri ICTM-u (International Council for Traditional Music).²⁵ U djelovanje Studijske skupine uključeni su sudjelovanjem na međunarodnim skupovima, organizacijom skupova te objavljivanjem zbornika radova nakon simpozija. Ovakve organizacije i njihovo članstvo omogućuju ne samo uključenost i praćenje starijih i aktualnih stremljenja i doprinosa istraživanjima plesa nego i predstavljanja vlastitih. Ti su skupovi po mnogočemu jedinstveni, a za izdvojiti je, unatoč sve većem

2017: 225) svojim djelovanjem pridonose plesnim istraživanjima i razvijanju prilaženih teorija.

²⁴ I sama sam 2008. godine bila polaznicom Intenzivnog programa plesnih znanja (*Intensive Program on Dance Knowledge* (IPEDAK)) kao dijelom stručnoga usavršavanja (usp. Zebec 2009: 144).

²⁵ Već je četvrta svjetska konferencija International Folk Music Council (od 1981. ICTM), održana 1951. godine u Opatiji (Rakočević 2015: 33). Danas je Studijska grupa za etnokoreologiju najveća studijska grupa unutar ICTM-a s multidisciplinarnim članstvom. Trenutno Studijska grupa ima aktivno i pridruženo članstvo od oko 250 ljudi iz više od 58 zemalja svijeta. Znanstvenici angažirani u specifičnim poljima istraživanja plesa dijele svoje uvide s drugim članovima na međunarodnim biennialnim simpozijima. Studijska grupa za etnokoreologiju predstavlja važan forum i mrežu za sve znanstvenike koji (interdisciplinarno) istražuju ples (usp. <http://ictmusic.org/group/ethnochoreology>).

interesu i broju sudionika, njihovo odolijevanje paralelnim sesijama tako da svaki sudionik može slušati svakog izlagača. Takva praksa uvelike doprinosi interakciji svih sudionika i njihovih ideja te skupovi Studijske grupe za etnokoreologiju pridonose formalizaciji etnokoreologije kao discipline i njezinoj međunarodnoj prepoznatljivosti.

Značajni su i angažmani pojedinaca u međunarodnim interakcijama poput sudjelovanja primjerice hrvatskog etnokoreologa Tvrtka Zebea u međunarodnome master studiju *Choreomundus – International Master in Dance Knowledge, Practice, and Heritage*, studiju plesa i drugih sustava kretanja.²⁶ Za istraživače plesa i razvoj etnokoreologije kao discipline, suradnja je važna jer objedinjuje dva povijesno različita pristupa plesu te nastoji discipline povezati i na razini obrazovanja.

Naime, integralno razvoju znanja o plesu je i podučavanje plesu (Chazin-Bennahum 2005: ix) u visokoobrazovnim institucijama te afirmaciji pojedine discipline (ili poddiscipline) doprinosi njezina uključenost u nastavne procese, a temeljitije se “prepoznavanje i potvrđivanje određene znanstvene discipline očituje u njezinom sveučilišnom etabliranju” (Zebec 2009: 143). Primjerice, Rakočević navodi da je uvođenjem etnokoreologije 1990. godine u Srbiji u visokoobrazovnu nastavu, ona time priznata kao znanstvena disciplina unutar fakultetskog okruženja (Rakočević 2015: 34). Etnokoreologija je u nastavne procese na Sveučilištu u Zagrebu uključena od 1998. godine. Otada je dio

²⁶ Program *International Masters in Dance Knowledge, Practice nad Heritage (Erasmus Mundus)* provodi se od 2012. godine, a rezultat je suradnje i konzorcij četiriju europskih sveučilišta (Norwegian University of Science and Technology (NTNU), Trondheim kao koordinirajuće institucije; Blaise Pascal University (UBP), Clermont-Ferrand, Francuska; Scientific University of Szeged, Mađarska (SZTE) i University of Roehampton (UR), London, Ujedinjeno Kraljevstvo) u kojem je Institut za etnologiju i folkloristiku pridružen partner od 2017. godine. Detaljnije o programu dostupno je na mrežnoj stranici <http://www.ntnu.edu/studies/choreomundus> (usp. i Gore i Grau 2014: 119, bilj. 8).

redovitih ciklusa poslijediplomskih doktorskih studija, a uz etnomuzikologiju i usmenu književnost s etnoteatrologijom dio je obveznoga kolegija *Osnove folkloristike* dodiplomskoga studija etnologije i kulturne antropologije na Filozofskom fakultetu od akademske godine 2007./2008. (Zebec 2009). Međutim, vještine i znanja etnokoreologa u Hrvatskoj ne stječu se unutar obrazovnog sustava jer ne postoji sustav dovoljno određenih i specijaliziranih usmjerenja na plesna istraživanja niti usmjereno specijalizirano obrazovanje plesnih stručnjaka na bilo kojoj razini znanstvenoga sustava.²⁷ Plesni stručnjaci različitih su dodiplomskih i poslijediplomskih usmjerenja, koji su tek formalni uvjeti daljnjih znanstvenih usmjerenja istraživača plesa. S obzirom na to da se znanstvena istraživanja o plesu najvećim dijelom provode unutar Instituta za etnologiju i folkloristiku, od istraživača se plesa najčešće očekuje da su etnolozi ili folkloristi s određenim plesnim iskustvom. Obrazovne institucije najčešće razdvajaju fizička i intelektualna ostvarenja (provedbe), premda su "teorijska i doslovna, fizička tijela zapravo jedno tijelo" (Goldberg 1997: 311). Iako antropologija plesa u Americi preferira istraživanje plesnog događaja, a ne same strukture plesa, na američkim se sveučilištima u znatnoj mjeri pojavljuju praktični kolegiji na kojima se stječu praktične plesne vještine. Time se pridaje važnost kinestetičkoj

²⁷ U područjima humanističkih znanosti kao što su povijest umjetnosti (s granama povijesti i teorije likovnih umjetnosti, arhitekture, urbanizma i vizualnih komunikacija te zaštite umjetničke baštine) ili znanosti o umjetnosti (s granama muzikologije i etnomuzikologije, teorije likovnih umjetnosti, teatrologije pa čak i filmologije) te u umjetničkom području s poljima dramskih (grane dramaturgije, glume i režije), glazbenih (grane kompozicije i reprodukcije glazbe u koje potpadaju dirigiranje, pjevanje i sviranje), likovnih (s granama arhitekture i dizajna, grafike, kiparstva, restauracije i slikarstva) te filmske i elektroničke umjetnosti (grane animirani film, montaža, režija, scenarij i snimanje), ples nije zastupljen. Norman Bryson (1997: 55) primjerice predlaže potpadanje plesa kao vizualne kulture u područje povijesti umjetnosti. Naime, kad bi se povijest umjetnosti dovoljno odmaknula od vlastita kanona te proširila djelokrug od "remek-djela" k "vizualnoj kulturi", ples bi kao ključna komponenta vizualne kulture dobio više prostora za ulazak u odjele promatranja povijesti umjetnosti.

osviještenosti te se smanjuje razlika između linearnog intelektualnog stjecanja znanja i multidimenzionalnog saznavanja posredstvom tijela u pokretu (Sweet 2005: 138). Foster (1997: 235) smatra da nisu dobri pristupi plesu koji preskaču tijelo i posvećuju se isključivo teoriji (ili teorijskom programu) jer zahtijevaju nešto nepoznato (ili apstraktno) kao inicijalnu pretpostavku. Tijelo takvim pristupom ostaje efemerno i misteriozno, ali i odgovarajuće spremište za nove teorijske pozicije. Almeida ističe da se čulno i plesno znanje stječu plesnim iskustvom te smatra da se ta znanja ne mogu stjecati teorijskim studijima (2015: 47). Zato je na brojnim institucijama uključenima u sustave školovanja plesača posebna pozornost usmjerena na praktične predmete koji se nadograđuju predmetima teorijskih uvida. Sličan pristup ima preddiplomski (BA) sveučilišni studij Plesa pri Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu gdje je 2013. godine prvi put omogućeno visoko obrazovanje za plesne umjetnike i stručnjake.²⁸ Jedan od uvjeta za upis na oba smjera, prethodno je plesno iskustvo koje se na studiju nastavlja proširivati.

Tematski okviri disciplinarnih istraživanja ples a balet kao tema

Iako je ples okosnicom i ključnom tematskom odrednicom svih plesnih istraživanja bez obzira na polazišne disciplinarne okvire, upravo su tematska određenja pojedinih disciplina činila razliku u pristupu, uvjetovala poglede na plesno istraživanje i dijelom definirala disciplinu. Tradicionalno su se teme vezivale za pojedine discipline ili područja istraživanja specifičnog konteksta tako da je uvriježeno postalo da neke teme i područja plesnog djelovanja pripadaju i određenim disciplinama i pridonose

²⁸ Sastoji se od trogodišnjih preddiplomskih studijskih programa Suvremeni ples (izvedbeni i nastavnički smjer) i Baletna pedagogija.

njihovu razlikovanju po tematskim odabirima. Marta Savigliano (2009: 170) smatra da postoje dva “arhiva” plesova. Jedan je arhiv “Plesa” odnosno umjetničkog plesa, a drugi je “arhiv plesanja” u antropologiji. Naime, povijest plesne literature reflektira dihotomiju gdje se oni koji pišu o “folklornim” plesovima razdvajaju od onih koji pišu o “umjetničkom” plesu (Peterson Royce 1977: 5) pa je i plesni oblik kao fokus istraživanja određivao polazišta odnosno metode i disciplinu iz čijih se okvira plesno istraživanje provodilo. Za razliku od etnokoreologa čiji je uvriježen fokus u prošlosti zahvaćao folklorne plesove ili znanstvenike antropologije plesa čiji je interes također bio usmjeren na tradicijske plesove udaljenih zajednica, znanstvenici s područja plesnih ili izvedbenih studija svoja istraživanja su u većoj mjeri usmjeravali na teme elitni(ji)h plesnih oblika poput baleta, suvremenog plesa ili općenitije, teatarskog plesa obilježenog često elitnim plesom te u interpretacijama izdvojenog iz šire društvene zajednice.²⁹ U tom smislu Grau (2008) razlikuje plesove bogate i siromašne kontekstom. Američki antropolog Edward T. Hall predložio je koncepcije o bogatstvu i siromaštvu konteksta u svojoj knjizi *Beyond Culture* iz 1976. (prema Grau 2005: 159, bilj. 11). Oslanjajući se na Hallove koncepte, Andrée Grau (2008, 2005) ističe primjerice, bogatstvo konteksta narodnih ili tradicijskih plesova te siromaštvo konteksta umjetničkih pretpostavljajući u drugih gubitak “izvornog” konteksta njihovim postavljanjem na scenu.

Uslijed tematskog privilegiranja teatarskog i scenskog plesa (engl. *concert dance*) u području plesnih studija te antropološkog i etnokoreološkog privilegiranja folklornih plesova, tematski su okviri unutar pojedinih disciplina zadržavali pripuštanje netradicionalnih tematika za pojedina disciplinarna područja. Međutim, devedesetih godina 20. stoljeća objavljene su dvije značajne

²⁹ Primjerice, Sherril Dodds (2011: 19) iz pozicije istraživačice plesnih studija, izdvaja balet privilegiranim unutar plesnih istraživanja jer posjeduje “umjetničku legitimnost i prateću kulturnu vrijednost”.

etnografske studije zapadnog umjetničkog i teatarskog plesa: *Sharing the Dance* (1990) Cynthije Novack i *Ballet Across Borders* (1998) Helene Wulff, a godine 2003. Jennifer Fisher objavljuje *Nutcracker Nation*, studiju o značaju baleta *Orašar*. Spomenute etnografije kao i urednička knjiga Dane Davida *Fields in Motion*,³⁰ svjedoče pojavi “etnografije svjetskog umjetničkog plesa” (engl. *art world dance ethnography*) (Davida 2011a: 1, 10)³¹ te eksplicitno predložuju da, unutar plesne znanosti, plesni oblici poput suvremenoga plesa ili baleta niti su više privilegirani oblici visoke umjetnosti niti se više promatraju isključivo kao oblici isključeni iz područja antropološkog i etnokoreološkog istraživanja odnosno iz područja plesnog istraživanja u kojemu su istraživači aktivni sudionici i svjedoci djelovanja zatvorenih zajednica.

Iako su etnografska istraživanja o baletu i nadalje rijetka, čak i na američkom području (Desmond 2000: 44) gdje se najvećim dijelom provode, u navedenim izdanjima, i drugima koja su uslijedila, smanjuje se ustrajna percepcija elitizma u umjetničkom plesu te je sve značajnije nastojanje “demokratizacije” njegove prakse (Davida 2011a: 14).³² Spomenute se studije javljaju dvadeset i više godina nakon zanimljive koncepcije proizašle iz članka Joann Kealiinohomoku “An Anthropologist Looks at Ballet as a

³⁰ Knjiga *Fields in Motion* urednice Dane Davida eklektička je kolekcija tekstova koji potvrđuju potencijal “nove etnografije” kako bi objelodanili svježa područja i metode istraživanja uključujući fokus na tijelo kao instinktivno područje znanja (Davida 2011a: 11).

³¹ Dana Davida ističe i važnost iznalaženja metoda koje će voditi suradnji plesnih disciplina i znanstvenika. Anya Peterson Royce (2004), također zalaganjem za širenjem plesnih disciplina uvodi sintagmu antropologije izvedbenih umjetnosti (engl. *anthropology of the performing arts*) (Davida 2011a: 11).

³² Prvotna su istraživanja teatarskoga plesa, plesnih oblika visoke umjetnosti i plesova iz prošlosti uglavnom bila u formi biografija, kronologija, povijesnog pregleda pojedinih plesnih skupina ili koreografske analize, a kasnije promatrana iz modernističkog estetičkog modela plesnih studija (Tomko 2005: 94) koji je isključivao upoznavanje plesne zajednice s metodama etnografije, antropologije i etnokoreologije.

Form of Ethnic Dance” (1969/1970) o kulturnim korijenima baleta i mogućnostima promatranja (i smatranja) baleta etničkim plesom. Ukazivanjem na opravdanost pripuštanja klasičnog baleta u okvir etničkih plesova i etnoloških istraživanja, sugerirala je da bi se zapravo svaki ples mogao promatrati kao etnički s obzirom na to da općeprihvaćeno antropološko stajalište etničkim plesom drži “plesni oblik određene grupe ljudi koju povezuju zajedničke genetičke, lingvističke i kulturne veze, s posebnim naglaskom na kulturnu tradiciju” (Kealiinohomoku 1969/1970: 31). Adrienne L. Kaeppler (2008: 80–81) pak smatra da ono što Kealiinohomoku drži etničkim u baletu, odgovara “zapadnom” poimanju plesa. Naime, svojevrsnu etničnost u scenskim izvedbama baleta Kealiinohomoku (1969/1970: 30–31) prepoznaje u simboličnom predstavljanju tradicionalnih zapadnih običaja i vrijednosti, poput primjerice kršćanskog blagdana Božića u *Orašaru*. Kaeppler navodi da je balet bio lokalna i “etnička” tradicija vrlo kratko vrijeme (u 16. st. u Italiji), a s obzirom na to da “se svaka priča može smjestiti unutar baletnih pokreta” (2008: 81), otklanja balet iz njegovih lokalnih talijanskih izvorišta.

Kealiinohomoku je jedna od prvih opravdala i “legitimizirala” klasični balet (1976) – a Gertrude Kurath (1965) moderni ples – kao tematsko područje interesa antropologa i istraživača koji do rezultata istraživanja dolaze sudjelovanjem u promatranoj zajednici (prema Davida 2011a: 9).³³ Nakon vremenske distance te razvoja i dopunjavanja disciplina istraživanja plesa, može se činiti da je Kealiinohomoku nastojala baletu nadjenuti etničku oznaku,

³³ Pritom su se neke znanstvenice eksplicitno zalagale protiv uvrštavanja umjetničkih plesova u antropološko i etnografsko područje istraživanja. Primjerice, Franziska Boas posebno protiv modernog plesa, dok Theresa Buckland (1999) u svom zakašnjelom odgovoru Kealiinohomokuinu eseju o baletu kao etničkom plesu (1969/1970) smatra da je, zbog snažnog kulturnog kapitala i elitnog statusa koji balet održava u zapadnim društvima, važnije da antropolozi istraživanja posvećuju nezapadnim i neumjetničkim plesnim oblicima svijeta (prema Davida 2011a: 10).

između ostalog, i da bi “razbila” stroge granice tematskih okvira pojedinih disciplina i pripustila ga kao temu u druga disciplinarna područje s bolje odgovarajućim metodama istraživanja. Sličan problem u izostavljanju baleta kao plesnog oblika iz antropoloških i drugih srodnijih plesnih istraživanja primijetila je recentnije i Jennifer Fisher, pozivajući kulturne antropologe na prilagodbu metoda istraživanja kako bi uspjele zahvatiti i balet. Smatra da su, s obzirom na povijesni razvoj discipline, upravo antropolozi i etnografi, a tim slijedom i etnokoreolozi, znanstvenici koji optimalno mogu pristupati plesnim istraživanjima jer

ako je etnografija, utemeljena u kulturnoj antropologiji, prevladala svoje kolonijalne početke te pronašla metode koje vode boljoj suradnji, nisu li upravo znanstvenici kojima je poznato da je elitni oblik baleta proizašao iz etničkih plesova, oni koji ih mogu najbolje dalje razvijati?; i tko je pozvaniji pozivati na suradnju nego ljudi koji plešu i promatraju balet s obzirom na to da su upravo oni taj etnos, uključeni u njega i danas? (Fisher 2011: 60).

Iako iznesena davne 1969. godine, navedena koncepcija nije u potpunosti zaživjela ostajući na onodobno senzacionalnoj ideji. Ipak, iako u neekvivalentnoj mjeri samoj ideji, čestim je citiranjima brojnih znanstvenika s područja istraživanja plesa ostvarila značajan odjek koji je u konačnici dao svoj doprinos širenju okvira tematskih istraživanja plesa unutar pojedinih disciplina usmjerenih na istraživanja plesa.

Pretpostavke istraživanju i odabir metoda

Prije nego istraživanje počne, svakom potencijalno istraživanom subjektu/objektu mogu već biti nadjenute predrasudne, idejne i druge karakteristike poput već spomenutih kada se plesu

pristupa kao apstraktnom objektu s nizom istraživačkih prepreka. Poput tradicionalnih pretpostavki i tematskih okvira vezanih za pojedine discipline, polazišta usmjerena na objekt/e istraživanja mogu i prije istraživanja djelomično već biti određena.³⁴ Ipak, istraživanje u najvećoj mjeri usmjeravaju zadatosti i postulati discipline ili disciplina unutar kojih se istražuje odnosno čijim se istraživačkim metodama služimo. Svaka disciplina vezuje se, između ostalog, za specifične i njoj svojstvene metode istraživanja. Metode za istraživanje plesa inicijalno su posuđivane i iz drugih disciplina te se i danas nadograđuju ne samo adaptacijama i posuđivanjima iz drugih (manje ili više srodnih) disciplina nego se često prilagođavaju i korigiraju, ponekad i individualiziraju s obzirom na fokus istraživača i predmet istraživanja te specifičnost istraživnog predmeta. Uz širenje i preplitanje pojedinih srodnih disciplinarnih okvira, prisutno je korigiranje i dopunjavanje metoda istraživanja s obzirom na objekt i ciljeve istraživanja te poziciju istraživača. "Usmjerenje istraživanja u plesu ovisi ne samo o zadanim ciljevima nego i o mjestu iz kojeg razmišljanje proistječe. Stoga nije moguće zamisliti jedinstvenu i cjelovitu definiciju istraživanja" (Louppe 2006: 94) niti se istraživanje može svesti na jedno isključivo usmjerenje. Istraživanju plesa može se pristupiti s raznih analitičkih perspektiva etnokoreoloških, antropoloških i drugih disciplinarnih okvira. Može se istraživati zbog potencije kulturnog značenja, obuhvaćati različitost oblika i funkcija i upošljavati sofisticirane izvore (Carter 1998: 2). U cilju doprinosa višestrukom čitanju plesa istraživači koriste metodologije različitih disciplina (Hanna 2010: 219). Primjerice, povjesničar Peter

³⁴ Primjerice, narodni, folklorni plesovi mogu se istraživati prvenstveno kao etnički, bez propitivanja njihove etničnosti, jer su nastali u "narodu". Takvima su znanstveno i tradicionalno zadani, te je etnicitet zadano polazište u daljnjem istraživanju. Malo je vjerojatno da će polazište njihova istraživanja biti primjerice umjetnost. Identitet koji im se udjeljuje, često je dominantan do mjere da postaje nezaobilazan. Baletu će se, s druge strane, najčešće pristupati kao umjetnosti.

Burke godinama je provodio brojne različite pristupe, od socijalne povijesti elitne i popularne kulture i historijske antropologije do povijesti izvedbi, a sve ih vidi kao “plodna produblivanja” (2006: 14).

Osim preplitanja pristupa i dosega disciplina orijentiranih na istraživanja plesa, u istraživanju ponekad mogu biti korisni uvidi i drugih disciplina. S obzirom na to da su današnje verzije klasičnih baleta prerade starih baleta ili su rezultati nekoliko rekonstrukcija, neophodno je u ovom istraživanju bilo uključiti povijesna razmatranja. Povijesni sam aspekt koristila kao ispomoć u nastojanju rekonstruiranja i interpretiranja povijesnog okvira plesnih zbivanja te obuhvaćanja povijesnih tragova, fluktuacija i njihovih odjeka. Interpretacijama specifičnih trenutaka u povijesti dolazi se do “povijesti u sadašnjosti” (Kaeppler 2006: 29). Prošlost nije samo povijesna nego i memorijalna. Doziva se kao pomoć u oblikovanju suvremenih akcija (Gore i Grau 2014: 124, bilj. 19).³⁵ Kaeppler (2006: 25–51) je preispitala pouzdanost ikonografije, ali i drugih povijesnih dokumenata koji su se donedavno smatrali “jačima” odnosno vjerodostojnijima od usmene tradicije. Istaknula je nužnost prihvaćanja višestrukih perspektiva kako bi se shvatili povijesni dokumenti i odnos između povijesti i etnografije s obzirom na to da plesna povijest ne može ovisiti samo o povijesnim izvorima koji uključuju (za)pisanu povijest (često pismom *autsajdera*). Smatra da bi povijesni izvori, osim pisane povijesti, trebali uključiti(va)ti usmenu povijest, kulturnu memoriju, etnopovijest i etnografska istraživanja (isto: 29). Osim različitih metodoloških polazišta povijesti i antropologije, te se dvije discipline posredstvom znanstvenika koji oblikuju i prilagođavaju metode istraživanja sadržajima svojih objekata i ciljeva korisno nadopunjuju, a njihovom je uporabom moguće otkrivati i interpretirati prakse

³⁵ Slično se i budućnost, koja je dijelom ljudskih preokupacija, očekivanja i želja, može promatrati kao da postoji i u sadašnjosti.

koje nadilaze razlike u pristupima.³⁶ Naime, metode povijesnih te etnoloških, antropoloških i etnokoreoloških istraživanja donekle su suprotstavljene, s obzirom na to da jedne koriste već stvorene, uglavnom materijalne naslijeđene tragove prošlosti odnosno povijesne izvore, a druge ih stvaraju same, intervjuiranjem i promatranjem sa sudjelovanjem. Povjesničari također često, za razliku od etnologa i antropologa, traže vremenski odmak, kako bi objektivnije mogli sagledati neku povijesnu situaciju. Etnolozi pak, između ostalog, često pišu o aktualnostima, suvremenim fenomenima pojedinih pojava. U slučaju ovog istraživanja najspornijom se ukazala razlika poimanja vlastitog iskustva i subjektivnog doživljaja u disciplinama povijesti s jedne strane i etnologije i kulturne antropologije s druge. Discipline etnokoreologija, etnologija i antropologija kao osnovne alate vlastitih istraživanja (uz od autora prikupljen i stvoren materijal – građu) zasnivaju se (širenjem područja istraživanja i uvođenjem novih paradigmi poimanja terena) na autorefleksivnosti autora te njegovoj individualnoj involviranosti u same procese istraživanja (promatranjem i sudjelovanjem). Iako se i povijesna istraživanja u krajnjoj instanci reflektiraju kao individualne interpretacije, povijesna znanost u pravilu zazire od subjektivnih udjela istraživača u procesima istraživanja dajući prednost svim materijalnim izvorima, kao najadekvatnijim dokazima na temelju kojih se interpretira povijesna sekvenca.³⁷ Gotovo oprečna metodološka polazišta ovih disciplina dijelom su utjecala na modifikacije i odabir optimalnih

³⁶ O “susretu historije i antropologije”, “s gledišta antropološke komponente historije”, v. više u Gross (1996). Skupina tekstova u zborniku *Dancing from Past to Present: Nation, Culture, Identities* (2006) također dobro predstavlja “susretanja” dviju disciplina.

³⁷ Ivan Lucić Lucius (1604. – 1679.) koji danas slovi utemeljiteljem hrvatske znanstvene historiografije, u istraživanja povijesnih događaja u 17. stoljeću u cilju provjerljivosti i transparentnosti istraživanja, uvodi objektivnost, kritiku i precizno navođenje izvora te izostavlja predrasude, emocije i vlastite dojmove (Lucić 1979a; 1979b; 1986). Metode njegovih istraživanja i korištenja podacima utrle su put razvoju hrvatske povijesne znanosti i do danas ostale vodećim kriterijem.

metoda. Steven J. Chatfield (1999: 125) smatra da ne postoji "jedna jedina i najbolja znanstvena metoda", a ponekad čak i kombinacije metoda iz područja nekoliko disciplina nisu dostatne jer se plesne analize temelje tek na tragovima, dojmovima i sjećanjima te su često nedokazive. Važno je zato, osim samoga istraživanja i njegova interpretiranja promišljati i metode istraživanja te im dopuštati, unutar zadanih okvira disciplina koje se njima koriste, varijacije, prilagodbe i inovacije. Brenda Dixon Gottschild smatra kako bi bilo dobro da istraživači poslušaju svoje materijale i dozvole da kontekst predlaže i sugerira metodu (1997: 172). Judy Van Zile (1985) također, budući da se ples iskazuje na mnogo načina, uočava ovisnost pristupa i metoda o predmetu kojemu se istraživač okreće. Dozvolila sam stoga u ovom istraživanju da odabir metoda istraživanja određuje sadržaj istraživanja, a tek potom disciplina (usp. Katarinčić 2015).

Proučavanje plesa ovisi o vještinama koje posjeduje promatrač, a potom i sudionik procesa koji se istražuje ili član istraživane zajednice. Ako želimo saznati više o tomu zašto ljudi plešu u svojim zajednicama, kako stvaraju ples, koje su osnovne pojedinosti plesnog ponašanja, kako ljudi koriste ples za svoje osobne i društvene potrebe, potrebno je gledati "iznad vizualne površine", nastojati proniknuti što ima "u glavama plesača" te stoga koristiti i nove metode (Felföldi 2002: 18). Potrebno je zapravo nastojati proniknuti u svojstvene teorije i filozofije plesača i plesnih zajednica. "Ako je ples medij u procesu komunikacije, tada bismo izvođača/e trebali smjestiti u središte istraživanja i otkriti *insajderski* 'skriveni' diskurs o plesu" (Giurchescu 2008: 64). Prenositi istraživanje iskustvima onih koji plešu može podlijegati primjerice, pretjeranom romantiziranju tih iskustava, no te su priče važne jer su najbliže izvoru i ideji pojedinaca o plesanju. Metodologija usmene povijesti sadrži glasove sugovornika, njihova sjećanja, iskustva i subjektivnosti bez obzira na to poklapaju li se s utemeljenim činjenicama (Hanna 2010: 215; Layson 1998:

149). Pripovijedanja o životu pojedinca interpretiraju se u antropologiji i folkloristici uglavnom funkcionalistički – kao “prozor u društveni život” (Velčić 1991: 68). Priča osobnog iskustva sugovornika u njegovoj autentičnoj izvedbi služi kao materijal (tzv. građa) na čijim se temeljima obavlja rekonstrukcija (društvenog) života određene kulture i analizira povijest viđena očima onih koji kazuju. Pripovjedač ili sugovornik je u takvom slučaju simbol plesne zajednice “izdvojen da svoju priču plasira kao verziju kolektivne (pri)povijesti” (isto: 19). Priče sugovornika u kontekstu etnografske prakse i njezina profesionalnog pisanja nisu tek “začin teoriji”, kao njezina “slučajna i neobvezatna pratnja” i “nisu samo konvencija nego konvencija koja ima autoritet”. Te su priče pretvorene “u normativan diskurs znanja”, posjeduju autoritet i legitimne su unutar discipline čiji su dio (isto: 166).

Istovremeno, pisanje etnografija važan je interpretativni zadatak (Van Maanen 1988 prema Wainwright, Williams i Turner 2007: 321), a uloga je autora u prikupljanju dijaloških i drugih podataka koji će polifoniji glasova omogućiti govor kroz tekst (Wainwright, Williams i Turner 2007: 321). Promatranje sa sudjelovanjem kao temeljna metoda etnoloških i antropoloških istraživanja uključuje vlastito iskustvo i vlastite interpretacije svojih i tuđih iskustava. Subjektivnosti doživljavanja, promatranih i onih koji promatraju, ali i sudjeluju, te subjektivni odabiri načina interpretiranja onoga koji interpretira, dijelom su konačnih interpretacija istraživanja. *Insajderstvo* i promatranje svode se na opažanja sudionika i promatrača i njihovu interpretaciju nećijih interpretacija. Rezultat istraživanja će se konstruirati od složenica informacija koje istraživač uspije prikupiti, analizirati i povezati, no “fokus analize nije samo prikupljanje ili uređivanje mase podataka nego organiziranje mnogih ideja proizašlih iz analiza podataka” (Strauss 1987 prema Wellard, Pickard i Bailey 2007: 81). Sve što izostane individualnoj recepciji promatrača, sudionika i istraživača ostat će nezabilježeno ili neanalizirano.

Svaki tekst pritom odaje dio osobnosti svoga autora razvidan u načinu pisanja poput izlaganja idejnih procesa ili zaključivanja. Stoga je svaka studija, iako to ne smjera biti, dio autobiografije jer predstavlja svoga interpreta odnosno njegove/njezine načine promišljanja, odabiranja, analiziranja. Ovdje bi se moglo govoriti i o metodi pisanja, često nerazvidnoj u mreži disciplinarnih ili aspektnih procesa i specifičnosti. Ne postoji jedinstven način pisanja. Pisanja je koliko i autora. Metoda se prepušta improvizacijama osobnih domišljanja. Metoda razmišljanja, povezivanja i usustavljivanja misli, ideja i konačno zaključaka, neosloniva je na reference, nerazvidna je iz konačnog rezultata pisanja. Ona se može oslanjati na iskustvo pisanja, iskustvo obrade zabilježenih podataka, ali je ovisna o dnevno varirajućim trenucima inspiracije, koncentracije i o nizu drugih okolnosti koje zajedno zapravo i čine metodološki proces pisanja.

U težnji za (ipak nedostižnom) objektivnošću, tradicionalna je antropologija nastojala zahvaćati iskustva objekata istraživanja, odnosno, tuđa iskustva. Međutim, pristupati fenomenu plesa kao da ga vidimo prvi put gotovo je nemoguće jer posjedujemo stavove, koncepcije i pretpostavke koje boje naše razumijevanje. Vlastite perspektive, shvaćanja i pozicioniranja utječu na iskustvo, percepcije i analize ljudi i izvedbi na koje se nailazi, s kojima se djeluje u interakciji i koje se promatra. Perspektive istraživača neminovno su uokvirene pretpostavkama i pristupima jedinstvenima ne samo njihovoj općoj kulturi nego i kulturi znanosti, a s obzirom na to da su istraživačka iskustva uvjetovana jedinstvenim terenom, društvenim, političkim kao i vrijednosnim kontekstom, uvijek su i individualna i ovisna prvenstveno o pojedincu koji ih provodi (Frleigh 1998: 138; Marion 2006: 7; Rowe 2008: 41; Gottschild 1997: 168). Uvidom u nemogućnost zahvaćanja objektivnog i znanstveno se pisanje prepoznaje autorskim (Povrzanović 1992: 62).

Priče autobiografskog karaktera u diskursu etnografske prakse pothranjuju uvjerenje kako pusta deskripcija ili pak isključivo teorijski argumenti nisu dovoljni elementi znanja u disciplinama poput folkloristike, etnologije, antropologije, nego je potrebno više od toga. Potrebno je i osobno iskustvo stručnjaka, sudjelovanje autora u društvenoj zbilji kojom se bavi i koja je predmet disciplina u ime kojih govori (Velčić 1991: 165).

Sudioništvo s promatranjem plesnih procesa, od 70-ih godina 20. stoljeća, vlastito iskustvo smješta na vrh metodoloških postupaka u antropološkim istraživanjima plesa (usp. Giurchescu i Torp 1991: 4) gdje istraživanja temeljena na vlastitim iskustvima postaju jednom od proklamiranih metoda antropoloških istraživanja.³⁸

Vlastita poimanja stvaraju osnovni, polazni kontekst. Odnosno, u istraživanju, “ja sam prvi uzrok/prvi kontekst” (Gottschild 1997: 167). Naime, “znamo, bez obzira na to što radili, svijet ćemo vidjeti kroz leće svoje specifične, individualne povijesti i vlastitih rodnih, društvenokulturalnih, ekonomskih i političkih pozadina” (isto: 169). Stoga je važno “korištenje zamjena/inverzija” i svijest o tome da su “estetika i povijest izvedbi, teorija i kritika kao i sve konstrukcije, funkcije moći” (isto: 172). Za razumijevanje pozicije drugoga u promatranoj zajednici neophodni su, posebno u umjetničkim zajednicama, razumijevanje prihvaćenih estetskih okvira promatrane zajednice, odmak od procjenjivanja prema vlastitim estetskim vrijednostima te uzimanje u obzir pojava i standarda od ključne važnosti istraživanima jer jedan od načina obespravljanja drugih jest mjeriti ih po standardima koji

³⁸ Primjerice, da bi znanstveno argumentirala pojedine aspekte i segmente područja plesne umjetnosti koju proučava i analizira, Cynthia Novack koristi vlastito plesno iskustvo kao studiju slučaja (engl. *case study*) te znanstvenom tekstu pristupa s dijelovima i odlomcima vlastite autobiografije (Novack 1993: 34–35), a Williams (1976/1977) analizom vlastita istraživačkog odnosa primjenjuje “metodu personalne antropologije” te, uz nastojanje da se razumiju plesna komunikacija i simbolizacija, važnom izdvaja brigu istraživača o sebi samima i vlastitim iskustvima.

ignoriraju njihov izabrani estetski okvir referencije i njihove osobite potrebe i zahtjeve (isto: 169–171).

Usto pisanje o zajednici, a ne za nju, “strah od ‘prisutnosti’ u istraživanju” ili briga o “vlastitom smještanju u istraživanje” (Powell 1997: 35), neka su od važnih pitanja s kojima se suočavaju istraživači. Istraživač često nailazi na vrlo intimne podatke u razgovoru sa sugovornicima, a često se događa i da vlastita opažanja istraživača nisu u suglasju s onim što su sugovornici rekli ili vjeruju o grupi, ili su čak u suprotnosti s vjerovanjima i osjećajima istraživača vezanima za istraživano (grupu, zajednicu, pojavu, fenomen) (isto: 36–37). Refleksivnost stvara osjećaj odgovornosti i prema struci i prema istraživanima. Kakve odnose stvarati i na koji način pristupati zajednicama istraživanih česte su teme metodoloških promišljanja znanstvenika.³⁹ Pristup *insajderskog* istraživanja, ali i vlastitog ogledanja, vodi samopropitivanjima u okviru istraživanog, odnosno samorefleksivnosti u istraživanju gdje vlastite perspektive, shvaćanja i pozicioniranja utječu na vlastito iskustvo, percepcije i analize ljudi i izvedbi na koje se nailazi, s kojima se djeluje u interakciji i koje se promatra (Marion 2006: 7; Powell 1997: 41).

U nastojanju prikupljanja što bogatije polifonije različitih glasova i iskustava, osim znanstvene literature, materijali koje sam koristila uključuju novinske kritike plesnih izvedbi i protežu se na promatranje i analizu baletnih predstava, opservacije različitih tjelesnih praksi, metoda treniranja, načina kretanja plesača na sceni i izvan profesionalnog okruženja te analizu profesionalnih

³⁹ S nedoumicama kako kao znanstvenik, plesni stručnjak i procjenjivač smotri folkloru djelovati istovremeno kritički i poticajno te kakve pozicije zauzimati primjenom znanstvenih i stručnih znanja, susreo se i Tvrtko Zebec (2006). Jasna Čapo Žmegač raspravlja “o odgovornostima koje etnolog bliske suvremenosti ima prema istraživanima (tijekom i poslije istraživanja i objavljivanja radova), prema profesiji kao i prema društvu općenito” (2006: 214). Više o etici u etnološkim istraživanjima v. Zebec 2009a.

priča plesača. Istraživanje se oslanja na niz (uglavnom nestrukturiranih) razgovora koji su se vodili na različitim lokacijama u duljem vremenskom razdoblju. Vremenska i prostorna nekonzistentnost proizlazi iz oslonca na vlastito iskustvo u zajednici u nekoliko uloga (učenice, plesačice, učiteljice klasičnog baleta) smještenih u različita razdoblja (od školovanja do radnog, plesnog i podučavateljskog iskustva) te povezanih s djelovanjem u Hrvatskoj i u inozemstvu, ali i na iskustvo istraživačice koja zajednicu promatra izvana i s odmakom. Diskursi, procesualni postupci i uvjeti stvaranja plesnog tijela u klasičnom baletu smješteni su unutar *insajderskog* okruženja plesne zajednice klasičnoga baleta, a u ovoj su knjizi registrirani kroz vizuru proizašlu iz *insajderskog* i *autsajderskog* plesnog i istraživačkog iskustva.

“Svako etnološko pisanje implicira izvjestan izbor i polazi od izvjesne pozicije koja korespondira s osobnim interesima i stavovima istraživača kao i s prostorom i trenutkom u kojem etnolozi djeluju” (Čapo Žmegač, Gulin Zrnić i Šantek 2006: 18). Teme istraživanja i načini provođenja istraživanja, uvjetovani su kulturnim, društvenim i predakademskim navikama, ali i vlastitim osobitim sklonostima i prethodnim izborima onoga koji istražuje (Gottschild 1997: 168). Vlastita pozadina u plesu odredila je izbor teme, a dijelom i interpretaciju istraživanja. Prije samog početka procesa istraživanja bila sam uključena u *insajderska* zbivanja plesnog oblika koji sam, između ostalog, zato i nastavila istraživati. *Insajderske*, *autsajderske* i ostale uloge u procesu istraživanja i interpretiranja plesnih pojava kroz taj su se proces osvijestile, a potom precizirale i odredile iz nove perspektive. U različitim stadijima svaka uloga (učenice, plesačice, učiteljice plesa ili istraživačice), ali i vremenski okviri manifestacije svake pojedine uloge kao i njihovih kombinacija, donijeli su drugačije poimanje i razumijevanje. Primjerice, iskustvo prelazaka iz jedne uloge u drugu te novog načina kretanja, “promijenilo je moju percepciju i promijenilo je mene” (Novack 1993: 38). Pitanja i dvojbe s kojima

sam se susretala u svijetu baleta počele su kao tjelesne, postale pedagoške i prerasle u filozofske i istraživačke, a suočavanje s njima javljalo se fizički, emocionalno i spiritualno (Ritenburg 2014: 7). Da “praksa ima vlastitu dinamiku”, mogu potvrditi oni koji su aktivno sudjelovali (Van Eikels 2017: 117). Vlastita iskustva nisam opisivala, ali su ona u velikoj mjeri uvjetovala i utjecala na promišljanja te omogućila komparaciju s iskustvima drugih članova plesne zajednice.⁴⁰ Važno je pritom istaknuti da samorefleksivnost, koja proizlazi iz korištenja dijelova vlastita iskustva, nema smisla i nije korisna čitatelju i akademskoj zajednici, ako informacije koje iz nje proistječu, ne idu “povrh” osobnog i subjektivnog (Williams 1976/1977).

Insajdersko i autsajdersko istraživanje

Profesionalna konstrukcija terena dijelom je izgrađena u prostoru i vremenu neprofesionalnoga svakodnevnog života, a moje nekadašnje osobno sudjelovanje i život u istraživanoj zajednici zadobili su novu, analitičku dimenziju. Tim sam slijedom zaobišla klasičan formalan “ulazak” u zajednicu kao istraživačica. Pokazalo se da je bilo potrebno “ulaziti” u ulogu *autsajdera*, a ne, uobičajeno za etnološka i antropološka istraživanja, *insajdera*.⁴¹

⁴⁰ Izabrati vlastito iskustvo kao jednu od metoda analize i propitivanja postavki (što čini svaki *insajder* etnološkog ili antropološkog istraživanja prikupljanjem tuđih i vlastitih iskustava), znači istovremeno propitivanje vlastitog sjećanja i sebstva. Sjećanja, kao i iskustva sastavljena od sjećanja, prije svega su subjektivna i često jednoobrazna. Mogu imati više perspektiva, ali samo jednog interpreta. Sjećanje se može činiti vrlo zahvalnim jer se probrani podaci već posjeduju, nije potrebno kretati u potragu za njima. Međutim, sjećanja su nepredvidiva i nepouzdana. Nadiru bez reda i često ih je potrebno priz(i)vati ili osvijestiti.

⁴¹ Mohn Anis Nor (2002) je opisao analognu i paradoksalnu situaciju zamjena uloga istraživača i istraživanih gdje su, suprotno uobičajenoj praksi odnosa istražitelja i istraživanih u kojoj istraživači sami biraju situacije, zajednice i ljude koji će biti u fokusu njihova proučavanja, istraživači postali promatrani.

Uobičajen postupak gdje istraživač, kao predodređeni *autsajder*, ulazi u zajednicu da bi postao i *insajder*, odnosno ostvario pristup *insajderskim* informacijama i poimanjima, pokazao se u slučaju ovoga istraživanja nepotrebnim. Izostavljen je tako i točan datum ili godina ulaska u zajednicu kao promatračice s ciljem istraživanja, analiziranja i interpretiranja plesnih pojava i procesa. Vremenski odmak i raznovremena perspektiva donose drukčije zbilje. Karakteristikom *autsajderice* označili su me osvještavanje namjere i odluka da pojave pomnije promatram, ciljano uočavam te da one posjeduju ili (do)nose potencijalna značenja. Međutim, u procesu istraživanja smatrala sam nužnim učiniti i *odmak* kako bih ostvarila i “pogled izvana” u plesne procese koje određene plesne zajednice stvaraju i njeguju te kako bih osigurala, iako nedostižno objektivnu, no ipak drugačiju poziciju, svjesna dugogodišnjeg vlastitog *insajderstva* pa čak i vlastitih (pred)uvjerenja koje sam zahvaljujući upravo ulozi *autsajderice* (s odmakom) preispitala i redefinirala. Dominantniji osjećaj *insajderstva* nad *autsajderstvom*, svijest o brojnim dimenzijama plesne zajednice o kojoj sam odlučila i pisati, svjesna da zapravo ogroman dio neću uspjeti prenijeti te svjesna da ako ne prisvojim i *autsajdersku* ulogu, neću znati niti moći adekvatno “upotrebljavati jezik struke, interpretirati emsko znanje znanstvenim diskursom, odnosno pojmovima discipline” (Čapo Žmegač, Gulin Zrnić i Šantek 2006: 24), učvrstilo je odluku o odmaku od *insajderske* uključenosti. Također, istraživač može biti sklon naturalizaciji poznatog okruženja i zbog toga propuštanju podataka koji bi bili uočljiviji “manje indoktriniranom promatraču” (Potter 2008: 447). Pritom, uloge *insajdera* i *autsajdera* prožimaju se i ponekad su teško odrediti. U istraživanjima plesa i njegovih mnogostrukih pojavnosti, obje perspektive mogu biti korisne “ako refleksija i iskustvo nisu tretirani kao odvojene radnje, nego kao dva međupovezana trenutka iste aktivnosti” (Martin 1998: 5) jer, kako je Zebec (2006: 171) istaknuo, “do pravih rezultata mogu doći samo međusobnim

dopunjavanjem emskog i etskog diskursa istraživanja”.⁴² Dakle, ciljanim odmakom, nastojala sam postići *autsajderstvo* i objektivnost. Uočila sam pritom nekoliko mogućih nijansi kategorizacije *autsajderstva*: *laičkog*, *plesnog* i *znanstvenog autsajdera*, kakvima sam ih prepoznala u svome istraživanju. *Laički autsajderi* mogu biti publike bez spoznaja i dubljeg znanja o plesu ili plesnim procesima promatrane plesne zajednice. *Plesni autsajder* je plesač, koreograf, plesni pedagog ili neki drugi plesni stručnjak upoznat s generalnim plesnim procesima i kretanjima, ali s nedovoljno uključenosti u plesnu zajednicu koju promatra. Najčešće je riječ o promatračima *insajderima* jednoga plesnog oblika koji promatraju drugi. *Znanstvenik autsajder* je osoba sa stručnim znanjem odnosno plesnim iskustvom ili bez njega, čija je istaknuta *namjera* upoznavanja same zajednice i njezinih pojavnosti te stjecanje vlastitih iskustava unutar promatrane zajednice. *Insajder* je pak osoba s pristupom *insajderskim* poimanjima, pravilima i informacijama vezanima za neku, u ovom slučaju, baletnu zajednicu. U istraživanju se nametnula i podjela *insajdera* istraživača koji je *insajderom* bio prije početka procesa istraživanja te onog koji se u *insajderstvo* uključuje isključivo radi istraživanja. Osviješteno, *namjerno* postajanje *insajderom* – s razlikama na europskom i američkom kontinentu – koje planirano smjera u *insajderstvo*, a očituje se tek sudjelovanjem, ne nužno i pripadanjem, razlikuje se u pristupu i dostupnosti informacija od onog *nenamjeravnog*, barem u nekim stadijima istraživanja.⁴³ *Insajderstvo* isključivo u cilju istraživanja i prikupljanja informacija o istraživanoj zajednici omogućuje kompleksniju perspektivu od *autsajderske*. Međutim, dugogodišnje, nenajavljeno *insajderstvo*, *insajderstvo*

⁴² Etsko/emsku (ili *insajdersko-autsajdersku*) distinkciju i perspektivu istraživanja terena, uveo je Kenneth Pike 1954. godine (Kaeppler 1999: 17–18).

⁴³ S grupom ili (plesnom) zajednicom neki se mogu poistovjećivati i identificirati se, a neki ne (Powell 1997: 139). Participiranje ne jamči osjećaj pripadanja zajednici.

prije, i ne isključivo u cilju znanstvenoga istraživanja, nudi alternativne spoznaje. Donosi sposobnost uočavanja i prepoznavanja situacija i odnosa koji se, samo promatranjem sa sudjelovanjem na određeno vrijeme, ne doimaju važnima ili čak presudnima za razumijevanje strukture i pojedinih odnosa unutar zajednice. Prednosti takvog *insajderstva* nalaze se u većoj dostupnosti podataka i informacija, prethodnom poznavanju okolnosti, “povijesti” i ljudi, brojnijem izvoru kontakata ili (pre)poznavanju internih terminologija i pojedinosti (često nerazumljivih bez dugogodišnjeg razumijevanja situacija i “internih povijesti” zajednica) te formalnog jezika plesa, ali i onog neformalnog, prilagođenog, specifičnog i svojstvenog pojedinoj zajednici (Katarinčić 2015). Naime, ljudska je percepcija svedena u okvire poznatoga i teško zamjećuje nešto novo, nešto što još nije naučeno ili pohranjeno u tjelesnoj ili umnoj memoriji ili kako se Burke (2006: 32) izrazio: “Opće je poznato da ono što zamjećujemo ili čega se sjećamo jest ono što nas osobno zanima ili se uklapa u ono u što već vjerujemo”.

Istraživač s kinestetičkom empatijom

Istraživanja plesa provodila su se, kako je spomenuto, unutar nekoliko disciplina i ovisila o metodama istraživanja pojedinih disciplina, a temeljnom odrednicom u pristupu može se smatrati i razina uključenosti istraživača u promatrane zajednice. *Insajderstvo* i *autsajderstvo* kao razlikovni pojmovi razine uključenosti u zajednicu i/ili njezina poznavanja, određivala su polazišta istraživača i njihove perspektive promatranja. Victor Turner (1982 prema Gottschild 1997: 168) je pozvao na “performativnu i refleksivnu antropologiju” gdje bi etnografije trebalo osim čitati i komentirati, također i “izvoditi” odnosno integrativno im pristupati s obzirom na to da “koreografija i plesno tijelo sudjeluju u

oblikovanju pristupa istraživanju” (Gottschild 1997: 167).⁴⁴ Unatoč pojačanom antropološkom interesu za tijelo, uključujući rastući fokus na tijelo u pokretu (Farnell 1999), istraživači plesa i nadalje teško opisuju kulturno smještene načine kretanja koji se odnose na “osjete tijela” poput energije, znojenja, topline, boli i druge (Potter 2008: 449). U procesu nastojanja razumijevanja drugog somatskog znanja “subjektivni” je tjelesni angažman najčešće prešutan. Deidre Sklar (2000: 71) je primijetila tradicionalnu praksu brisanja tijela istraživača iz etnografskog teksta, iako se dimenzijama osjeta pokreta pristupa kroz tijelo istraživača (Potter 2008: 447). Kao što mnogi koreografi ne posjeduju vještine ili volju teorijski promišljati pokret, podjednako mnogi teoretičari ne posvećuju dovoljno vremena upoznavanju svoga tijela (Goldberg 1997: 310–311), iako promatraju i donose zaključke o tijelima. Desmond predlaže da bi istraživači – kako bi uspjeli ishoditi adekvatne analize tijela u pokretu, otkrivati novi smisao tekstualnosti tijela u pokretu od kojega tijelo predstavlja jednu od najraširenijih dimenzija te kako bi se osposobili za analiziranje vizualnih ritmičnih ili gestovnih oblika – trebali biti ili postati *pokretno pismeni* (1997: 50–51). Pokretna pismenost uključuje plesno iskustvo, dakle, vlastiti tjelesni doživljaj, a ne samo vizualni, te plesno znanje, a ne samo posrednu plesnu informaciju. Polazila sam stoga u ovom istraživanju i od vlastite tjelesnosti i plesne iskustvenosti svoga tijela. Naime, zamjetna je razlika između linearnog stjecanja znanja intelektom i multidimenzionalnog saznavanja posredstvom tijela u pokretu (Sweet 2005: 138). S obzirom na to da se ples može smatrati kinestetičkom tradicijom koja se prenosi s tijela na tijelo (Davida 2011a: 13), neki

⁴⁴ Teatrolog Marco de Marinis formulira dvojbu o tome je li moguće razumjeti (umjetničko) umijeće, pisati o njemu, proučavati ga iz povijesnog i teorijskog motrišta, a da ne sudjelujemo i sami u njegovoj proizvodnji (de Marinis 2011 prema Petlevski 2015: 13). Sibila Petlevski (2015: 14) smatra da su izvedba teorije i posjedovanje iskustva umijeća, o kojima piše de Marinis, zapravo isti fenomen odnosno dvojna hibridna kompetencija.

znanstvenici smatraju da se “realnost” plesa nalazi u njegovoj izvedbi (Williams 2004: xvi).

Tjelesno iskustvo plesanja nije nužno da bi se pristupilo istraživačkoj temi u plesu, ali je ključno ako se istraživanjem želi zahvatiti i kinestetička dimenzija i sve što iz nje proizlazi. Termin kinestezije predstavlja općenite karakteristike fizikalnosti koje ukazuju na iskustva tijela i pokreta. Rezultati kretanja mogu se vidjeti i čuti, a “osoba koja se kreće o kretanju ima iskustvo kinestezije”, osjećaja pokreta (Sklar 2000: 72). U Hrvatskoj enciklopediji (2020) kinestezija je definirana kao

svjesno zamjećivanje položaja i pokreta pojedinih dijelova tijela. Posebni receptori u zglobovima i tetivama primaju podražaje što nastaju pri kretanjima u zglobu, prenose ih u središnji živčani sustav obavještavajući ga o trenutačnom odnosu između pojedinih dijelova tijela te o veličini i brzini promjena tog odnosa.

Caroline Potter (2008) u opisivanju osjećaja kretanja utemeljenog u svakodnevnim iskustvima živog tijela, termin “kinestezija” (engl. *kinaesthesia*) definira dinamičnim osjećajem neprestanog pomicanja nečijeg tijela u prostoru i vremenu da bi se postigao željeni cilj. Iako se termin ponekad koristi naizmjenično s propriocepcijom, kinestezija je manje usmjerena na specifično biomedicinsko razumijevanje pokreta i umjesto toga prenosi sposobnost općenitijeg osjećaja pokreta nečijega tijela i sposobnost prilagodbe tijela kulturno preferiranim načinima. Intenzivnija istraživanja zasnovana na postojanju nervnih senzora u mišićima i zglobovima koja osiguravaju osviještenost tjelesnih pozicija i pokreta, ponukala su neologizaciju kinestezije 1880 godine. Implementiranost termina od kraja 19. stoljeća uglavnom zahvaća anglosaksonsko govorno područje, a internacionalnije tek krajem 20. i u 21. stoljeću (Foster 2011). Psiholog Charles Sherrington skovao je 1906. biomedicinski utemeljen termin “propriocepcija”

za osjećaj kretanja (Potter 2008: 448). Taj se “unutarnji osjet” naziva još i “šesto čulo” i vrlo je blizak terminu kinestezije. Deidre Sklar implicitno čini sličnu distinkciju gdje se kinestezija odnosi na “iskustvo koje se osjeća” (engl. *felt experience*), a propriocepcija na “receptiju podražaja stvorenih u vlastitom tijelu, posebno kao pokret” (2000: 72). Percepcija putem kinestezije zapravo uvećava sudjelovanje plešućeg tijela (u svijetu) kroz vid, zvuk, miris, okus i dodir (Potter 2008: 456). Takav fokus uključuje aktivno istraživanje tijela kao mikrokozmosa stanica organiziranih u organe, tekućine, kosti i mišiće (Ravn 2017: 66). Kinestetička osviještenost ili pojačano razvijen osjećaj za kinesteziju jedan je od načina zahvaćanja osjetilnih tjelesnih iskustava plesača. Takav način percipiranja istraživača moguć je jedino ako i istraživač posjeduje iskustvo plesnog kinestetičkog percipiranja osjeta pokreta (Potter 2008: 461), iako se sposobnost opažanja osjećajnog iskustva kretanja unutar nečijeg tijela čini univerzalnom ljudskom sposobnošću (isto: 452). Naime, svatko tko promatra ples može u većoj ili manjoj mjeri osjetiti kinestetičku identifikaciju, jednostavno zato što svi ljudi pokreću svoje tijelo (Novack 1993: 36), no godine plesanja intenziviraju i specifično usmjeravaju taj kinestetički otisak.

Ples se može smatrati kulturnom praksom, ali je on i utjelovljena praksa (Boyd 2014: 491). Istovremeno je društven i može se doživljavati eksterno, ali je i interna aktivnost (isto: 500). Plesač je kreator i utjelovitelj znanja (Barbour 2011: 105). Međutim, plesači, iako posjeduju znanja o plesu, često teško artikuliraju implicitnu vrstu znanja koju posjeduju, a kinestezija kao interno percipiran osjećaj otežano se opisuje na međuljudskoj i društvenoj razini. Ples je često jednostavnije demonstrirati i pokazati nego objasniti i dočarati riječima. Vjerniji uvidi se zato lakše postižu ako istraživač može prepoznati i locirati u tijelu osjete o kojima govore (ili ne govore) plesači promatrane zajednice. Prepoznavanjem osjeta tijela koja diktiraju plesanje i poznavanjem terminoloških oznaka,

kinestetički se procesi u organizmu lakše detektiraju, opisuju i analiziraju.

Budući da vizualna percepcija implicira “objekt” koji se vidom percipira s distance, empatička kinestetička percepcija implicira premošćenje između subjektiviteta objekta promatranja i promatrača (Cooper Albright 2017: 235). Ples je moguće analizirati i promatrati “na temelju same građe i tjelesnih stanja koja ga instrumentiraju” (Louppe 2009: 28), ali i osjećanjem tijela kako ga osjećaju plesači. Da bi se približila percepcijama plesača, Williams (2004: xv) u istraživanju nastoji zadržati “plesачku viziju” (engl. *dancerly point of view*) o temama, paradoksima i problemima na koje nailazi kad pristupa plesu, ne samo kao aktivnosti nego i subjektu znanstvenog interesa. Kako bi pratila utjelovljene infrastrukture različitih plesnih praksi, istražila načine na koje plesači barataju senzornom svijesti u pokretu ili konstruktivno pratila plesačeve opise u prostorima njihovih ideja i plesnog okruženja, Susanne Ravn u istraživanju plesa (metaforički) koristi vlastito “tijelo kao laboratorij”, koje je u izvedbu etnografskog terena uključeno kroz vlastitu “utjelovljenu kompetenciju” (2017: 62–63). Budući da utjelovljeno znanje ne može biti univerzalno, nego je kontekstualno i iskustveno, Karen Barbour u njegovu otkrivanju koristi i nastoji stimulirati kinestetičku empatiju (2011: 102; v. i Foster 2011). Janet Goodridge (2011) pak korištenjem kinestetičke memorije procesa plesne inskripcije u tijelo, vlastito tijelo promatra poput “živog muzeja plesa”, “unutarnjeg arhiva” ili “repozitorija plesa/pokreta”. Pojavom “kinestetičke putanje” u etnografskim plesnim studijama od početka 1990-ih nekonzistentna terminologija prožima “somatske dimenzije znanja kretanja”, a osim kinestezije, kinestetičke empatije, propriocepcije, odnosno, utjelovljenog znanja, uključuje pojmove poput “somatostezije,

kinestetičkog ambijenta ili sinestezije” (Sklar 2000: 70).⁴⁵ Tijelo istraživača kao mjesto analogije i znanstvenih uvida “predstavlja jednu od bitnih figura epistemološkog reza” koji “zahtijeva da tijelo, prije svega tijelo u pokretu, istodobno bude subjekt, objekt i instrument vlastite spoznaje” (Louppe 2009: 11). Angažiranje tijela istraživača u istraživačkom procesu može osigurati nove i drugačije teorijske spoznaje (Sklar 2000: 72; Potter 2008: 461). Ključan izvor u proučavanju plesa nije uvijek tradicionalni pisani i vizualni, nego “ples sâm” (Carter 2004: 15) i iskustvo plesanja koje donosi tjelesno sjećanje kinestetičkog iskustva. Ako je plesni pokret dijelom iskustva istraživača ne samo vizualno nego se osjeća kao fizička senzacija u tijelu istraživača, oni do ideja dolaze “afektivno i kinestetički kao i kognitivno” (Gottschild 1997: 167). Plesna etnografija ili etnokoreologija može se svojim metodama približiti i osigurati načine razumijevanja kulturnog znanja utjelovljenog u pokretu aktivacijom osjetilnih čuvstava i tjelesnog osvještavanja pokreta istraživača. Prednost internalizirajuće prirode kinestezije povezanost je s ostalim osjetilnim modusima (Potter 2008: 459) i razumijevanje onoga o čemu priča plesač i toga kako osjeća ono o čemu priča da osjeća. Istovremeno, tjelesno iskustvo plesanja osim prednosti može uključivati i određene nedostatke. Istraživač ponekad može generalizirati vlastito iskustvo i tjelesno znanje s onima drugih (Hanna 2010: 214), te je potreban oprez poput onog prilikom korištenja subjektivnog iskustva u istraživanju. Istraživači plesa koji uvažavaju i uključuju

⁴⁵ Znanstvenici u literaturi različito nazivaju osjet pokreta koji je (često nesvjesno) generiran unutar tijela, ali je i subjekt refleksije samog tijela, a učestalo odražava njegovu ambivalentnost: živo tijelo (njem. *Leib*) i fizičko tijelo (njem. *Körper*) (Husserl 1960), “utišano” i “žarišno” tjelesno znanje (Parviainen 2002), “razumno” i “shvatljivo” (C. Bull 1997), “prisutno s tijelom” i “pohađajući tijelo” (Csordas 1993), “strukturirane strukture predisponirane da funkcioniraju kao strukturne strukture” (Bourdieu 1977), “tijelo ideja” i tijelo kao predmet analize (Foster 1997), promatranje i promatrane dimenzije “prisutnog-odsutnog tijela” (Leder 1990), te “tijelo-subjekt” i “tijelo-objekt” (Potter 2007, Merleau-Ponty 1962 [1945] prema Potter 2008: 461).

plesno iskustvo, često polaze od ideje da je “ljudsko znanje istovremeno somatsko, intelektualno i emocionalno” (Gore i Grau 2014: 129) te su uključeni u proces višesenzornog promatranja plesnih praksi koje sam u ovom istraživanju nastojala zahvatiti.

Međunarodni karakter baleta i transnacionalna kretanja plesača

Globalni i nelokalizirani fenomen baleta

Status svojevrsnog globalnog plesa baletu odriče nedvosmisleni vezanost uz jedan konkretan i ograničen prostor. Plesnu zajednicu baleta stoga neću nužno lokalizirati u traganju za njezinim lokalnim specifičnostima, nego ću joj prije svega pristupiti kao globalnoj. Pored toga što lokalni subjekti doprinose i sudjeluju u stvaranju globalnih fenomena, oni te iste fenomene neminovno usvajaju, transformiraju i konzumiraju (Doolittle i Flynn 2011: 448), odnosno u većoj ili manjoj mjeri kontekstualiziraju na lokalnoj razini (Marion 2006: 30). U nastojanju obuhvaćanja cjeline fenomena balet stoga ne možemo promatrati kao “jednu povijest jednog plesa”, već mu prema Grau (1998: 200) trebamo pristupiti uzimajući u obzir “mnoge povijesti mnogih plesova”, odnosno brojne teritorijalno rasprostranjene povijesti koje – budući da su sve na određeni način utjecale na njegov razvoj i današnji oblik – čine povijest baleta kao transnacionalnog i globalnog fenomena. Pritom vrijedi imati na umu kako je, dakako, nemoguće obuhvatiti sve lokalne povijesti, ali ih je bez obzira na to potrebno uvažiti i biti svjestan njihova udjela u cjelini globalne povijesti baleta.

Redefiniranjem i širenjem koncepcije “terena” sedamdesetih je godina 20. stoljeća i u hrvatskoj etnološkoj zajednici došlo do napuštanja koncepcije isključivo lokaliziranog terena (Čapo

Žmegač, Gulin Zrnić i Šantek 2006: 16–17). “Mjesto (lokalitet) i nadalje ostaje konstitutivnim dijelom istraživanja, ali više ne po-drazumijeva omeđenost društvenih i kulturnih prostora *jednim* fizičkim prostorom niti homogenost kulturnih značenja unutar tog prostora” jer “ljudi, subjekti etnografskih istraživanja, uvi-jek se nalaze na nekim konkretnim zemljopisnim lokacijama (ili na više njih), koje doprinose oblikovanju njihovih praksi” (isto: 27–28).⁴⁶ Kod samih plesača, primjerice, nerijetko izostaje osje-ćaj pripadanja nekom omeđenom lokalitetu, dijelom vjerojatno i stoga što u praksi često djeluju između različitih lokaliteta, što je u određenoj mjeri suprotno dominaciji geografske (prostorne) paradigme u kojoj postavljanje pitanja “gdje?” nerijetko prethodi pitanjima “što?” i “zašto?” (Marion 2006: 132). Zajednica može biti definirana onime što radi podjednako kao i prostorom unutar kojeg djeluje. Može biti “izvođena” umjesto “locirana” (isto: 133). Neovisno o plesnoj kompaniji u kojoj djeluju i/ili lokaciji na kojoj se nalazi kazalište na čijim scenama plešu, plesači baleta se, na-ime, uvijek osjećaju i dijelom (globalne/transnacionalne) baletne zajednice.⁴⁷

Pojedini su plesni oblici, poput baleta, globalnošću izvedbi tako dosegli status “internacionalnih jezika” (Kaeppler 2008: 80). Martin je balet još u prvoj polovici 20. stoljeća definirao kao bezvremenu i besprostornu idealizaciju plesača (2011 [1939]: 50). U etnografskoj studiji četiriju globalno renomiranih baletnih

⁴⁶ Iva Pleše primjerice uz zemljopisni, prepoznaje i društveni lokalitet (2006). Također, u posljednje dvije godine u uvjetima globalne pandemije ko-ronavirusa, odnosno epidemioloških mjera ograničenja kretanja i izbjegavanja kontakata prakticiralo se primjerice virtualno istraživanje praćenjem prven-stveno medijskog sadržaja i komuniciranje sa sugovornicima virtualno bez ob-zira na to gdje se oni (ili zajednica) fizički nalazili.

⁴⁷ Koristim među plesačima ustaljen termin baletnih kompanija (po uzo-ru na engl. *ballet companies*). Odnosi se na skupine plesača koji čine cjeloku-pni ansambl nekog kazališta ili plesnu skupinu/trupu koja djeluje neovisno o instituciji teatra pod vodstvom pojedinca, najčešće koreografa ili istaknutog plesača.

kompanija – Royal Swedish Balleta, engleskog Royal Balleta, American Ballet Theatre i Ballet Frankfurt – Helena Wulff (1998) “međunarodnu prirodu baletnih svjetova” otkriva kroz putanje karijera plesača, od školovanja do umirovljenja, i proces proizvodnje izvedbi. Slojevitost se baleta u suvremenoj praksi, među ostalim, ogleda i u njegovu egzistiranju unutar “neutralnog, transnacionalnog prostora” (Grau 2008: 205). Transnacionalni prostor egzistencije odriče baletu fiksiranu lokaciju, a njegove se izvedbe potvrđuju prije svega globalnim, a tek potom i lokalnim obilježjima. Prostori baletne izvedbe vezani su uz scenu i teatar neovisno o geografskoj lokaciji. Donekle zapostavljena važnost lokaliziranog terena te promatranje zajednice baletnih plesača kroz okular jedinstvenoga plesnog oblika, dodatno se može objasniti uz pomoć proširena Bourdieuova (1977) koncepta habitusa na tri plesna habitusa o kojima raspravljaju Steven Weinwright, Clare Williams i Bryan Turner (2006). Naime, plesačevo školovanje i vježbanje u matičnom kazalištu mogu tvoriti njegov “institucionalni habitus”, sposobnosti i predispozicije njegova tijela “individualni”, a utjecaji koreografija na plesačev stil plesanja i razvoj njegova tijela “koreografski habitus”. Navedeni su habitusi neki od uvjeta i utjecaja u formiranju pojedinih habitusa plesača, bez obzira na to gdje oni obitavali. Takvoj prirodi baleta dopriniјela je izrazita transnacionalna mobilnost plesača u prošlosti i suvremenosti.

Kulturne prakse kruže unutar zajednica i prelaze njihove granice s posljedičnim efektima prevođenja, izmještanja i transformacija koje se u tom procesu neminovno zbivaju (Desmond 2017: 44). Klasični balet kakvoga danas poznajemo rezultat je brojnih međunacionalnih, međukontinentalnih i drugih preplitanja kultura, a na njegovu su globalnu pojavu od gotovo samih početaka utjecale trajne ili privremene migracije i gostovanja pojedinaca i cijelih kompanija. Marion Kant napominje da je balet od svojih početaka bio “internacionalni posao i zanimanje” (2007a: 4) kako

za plesače tako i za koreografe, baletne učitelje i ostale uključene u njegovo stvaranje i život. Baletna je povijest tako već od 18. stoljeća obilježena intenzivnom mobilnošću plesača koji su putovali od kazališta do kazališta, od države do države (Noll Hammond 2007: 75). Plesači i plesni majstori svoje su znanje širili putujući, a nerijetko bi se i trajno nastanjivali u zemljama do kojih bi tako putujući stigli. Na taj su način sudjelovali u stvaranju, oblikovanju i širenju tradicije i evolucije baleta. Ideje i djelovanje iznimnih pojedinaca utjecali su na brojne klasične plesače i učitelje (Paskev-ska 1992: 2) i oblikovale balet u danas prepoznatljiv plesni oblik.

Razdoblje koje je u velikoj mjeri odredilo razvoj baleta i utjecalo na njegovu današnju globalnu pojavnost i prepoznatljivost, razdoblje je romantizma u baletu, u prvoj polovici 19. stoljeća. Kao prvi uistinu međunarodni plesni pokret, romantični balet je, prema Garafoli (2011: 18), bio odrazom umjetničkih i društvenih praksi i ideologija čiji se tragovi provlače sve do danas.⁴⁸ U vrijeme romantizma balet je prije svega dominirao plesnom scenom Pariza, a potom i drugih europskih gradova poput Londona, Milana, Beča, St. Petersburga i Kopenhagena otkud se intenzivno širio i u američka kulturna središta od New Yorka do Buenos Airesa (isto; Banes i Carroll 1997: 91). Duge, često višegodišnje turneje plesачkih zvijezda i angažmani baletnih majstora u periferijskim kazalištima, gdje su postavljali produkcije nastale u baletnim prijestolnicama poput Pariza i Londona, pridonijele su širenju baleta u mnoge dijelove svijeta.⁴⁹

⁴⁸ U hrvatskom bi jeziku bilo ispravno koristiti pridjev romantički balet kao oznaku pripadnosti umjetničkom razdoblju romantizma (op. ur. Andreje Jeličić u Garafola 2011: 11, bilj. 1), no koristit ću u upotrebi ustaljenu sintagmu *romantični balet*.

⁴⁹ Jedan od manje poznatih izvora međunarodnog prometa i internacionalizma romantičnog baleta pronalazi se u usluzi koju je nudila Pariška opera (popularni naziv za Académie royale de musique). Kazališta i operne kuće mogli su od Pariške opere nabavljati partiture s bilješkama za balete koje su željeli preslikati na svojim pozornicama, a u vrijeme romantizma posebno je bila ci-

Povodi migracijama pojedinaca bili su brojni, a uz one umjetničke, podjednako su važni u nekim slučajevima bili i oni egzistencijalni i/ili politički.⁵⁰ Mobilnošću pojedinaca balet se iz većih središta širio u područja u kojima do tog trenutka baletna tradicija nije postojala. Tako je iz Rusije proširen u Skandinaviju, Sjevernu i Južnu Ameriku, Kubu, Kinu, Izrael i Japan, a iz Engleske u britanske kolonije, a kasnije u zemlje Commonwealtha (Wulff 2008: 521). Osim pojedinaca na širenje su baleta nerijetko utjecale i baletne kompanije i druge veće putujuće skupine plesača. Jedna od značajnijih putujućih baletnih kompanija, koja je u prvoj polovici 20. stoljeća nastupala diljem Europe, Sjeverne i Južne Amerike, bila je kompanija Ruski baleti (Ballets Russes), osnovana početkom stoljeća u Parizu (Kant 2007b: 282). Premda postoji niz podataka o brojnim putovanjima i gostovanjima u onodobnim urbanim kulturnim središtima Europe i Amerika, kompanija Ruski baleti – prije svega zbog političkih prilika – nikada nije nastupila u Rusiji (Garafola 1998: vii). Djelovanje te, po mnogima najutjecajnije baletne kompanije 20. stoljeća, vođeno je idejom njezina voditelja i osnivača Sergeja Pavloviča Djagiljeva o širenju ruskoga baletnog stila u Europu. Pored toga, Djagiljev je promicao i intenzivnu umjetničku suradnju među koreografima, skladateljima, dizajnerima i plesačima.⁵¹ Većina plesača Ruskih baleta bila je klasično školovana u velikim carskim školama visokog tehničkog standarda u Moskvi i St. Petersburgu. Mnogi su

jenjena francuska grafika različitih tema, najčešće povezana s likom balerine (Garafola 2011: 11–12).

⁵⁰ Primjerice, nakon Oktobarske revolucije 1917. godine mnogi su se plesači i koreografi i iz političkih razloga okrenuli zapadu i tako posljedično intenzivnije sudjelovali u širenju baleta (Kant 2007b: 280).

⁵¹ Djagiljev je tijekom svoje karijere blisko surađivao s tada najistaknutijim skladateljima (Igor Stravinski, Claude Debussy, Sergej Prokofjev, Erik Satie, Maurice Ravel); likovnim umjetnicima (Vasilij Kandinski, Alexandre Benois, Pablo Picasso, Henri Matisse); kostimografima (Léon Bakst, Coco Chanel) i koreografima (Mihail Fokin, Vaclav Nižinski, Léonide Massine, Bronislava Nižinska, George Balanchine).

stekli međunarodnu slavu i značajno utjecali na razvoj baleta.⁵² Nakon Djagiljevljeve smrti, skupina se razila, a nekoliko godina poslije kao nasljednice Ruskih baleta osnovane su trupe Ruski balet Monte Karla (Ballet Russe de Monte-Carlo) i Originalni ruski balet (Original Ballet Russe).⁵³

Uslijed spomenute mobilnosti kojom je balet svoj put u svijet izborio obilascima i gostovanjima pojedinaca i baletnih kompanija, izvozile su se i razmjenjivale koreografije koje su stvorili slavni koreografi. Globalnim izvozom koreografija širili su se utjecaji velikih koreografa i predstavljale njihove kompanije. Londonski Royal Ballet je, primjerice, gostovao u New Yorku izvedeći koreografije Fredericka Ashtona, a američki New York City Ballet (NYCB) u Engleskoj je predstavljao koreografije Georgea Balanchinea.⁵⁴ Globalni protok uspješnih baleta rezultirao je njihovim uvrštavanjem u repertoare mnogih baletnih kompanija u Europi, Sjevernoj Americi i drugdje (Wainwright, Williams i Turner 2007: 316). Tako su Ashtonove koreografije, nekada na repertoaru Royal Balleta koji ih je gostovanjima predstavljao i drugdje, postale dijelom repertoara većih i uglednijih baletnih kompanija.

⁵² U Ruskim baletima su plesale zvijezde poput Anne Pavlove, Tamare Karsavine, Olge Spessivtseve, Mathilde Kschessinske, Ide Rubinstein, Bronislave Nižinske, Lydije Lopokove, Diane Gould, Sophie Pflanz ili Alicije Markove te Mihaila Fokina, Sergeja Lifara, Léonidea Massinea, Antona Dolina, Georgea Balanchinea, Valentina Zeglovskija, Theodorea Kosloff, Adolpha Bolma i Vaclava Nižinskog (kojeg se smatra najpopularnijim i najtalentiranijim plesačem u povijesti trupe).

⁵³ Više o Ruskim baletima v. u Garafola (1998).

⁵⁴ Gruzijškoga podrijetla, George Balanchine (1904. – 1983.) je djelovao u američkom Metropolitanu, gdje je 1948. osnovao New York City Ballet (NYCB), kojemu je bio umjetničkim ravnateljem. Svojim je koreografijama obilježio djelovanje cijele kompanije za koju je stvorio većinu svojih djela te znatno utjecao na njezin repertoar. NYCB je u njegovo vrijeme posebno bio orijentiran na koreografu (Croft 2014: 209). Frederick Ashton je značajan britanski plesač i koreograf (1904. – 1988.). Od 1935. do 1963. djelovao je kao glavni koreograf u engleskom Royal Balletu (prethodno Vic-Wells Ballet i Sadler's Wells Ballet) u vrijeme Dame Ninette de Valois, koju je naslijedio na ravnateljskoj poziciji (do 1970. godine). Smatra se zaslužnim za stvaranje specifično engleskog stila baleta.

Odraz takve prakse suvremena su nacionalna kazališta koja su usvojila poznate koreografije, ugostila priznate koreografe i plesače te obogatila vlastite repertoare djelima suvremenih koreografa. Publike (više) ne moraju putovati u London da bi vidjele Ashtonove koreografije, niti u New York da bi vidjele Balanchineove.⁵⁵ Globalnim protokom uspješnih baleta smanjene su razlike i povećana sličnost u repertoarima među baletnim kompanijama, dok je intenziviranjem mobilnosti, modificiran način prijenosa koreografija. Više gotovo i ne postoji praksa nastanjenih koreografa, uposlenih u jednom, matičnom kazalištu pri kojem djeluju i za njega stvaraju. Suvremena se razmjena pojedinih djela klasičnog baletnog repertoara događa između kompanija. Koreografi koreografiraju “za sve”, za različite kompanije čije ih vodstvo pozove postaviti koreografiju. Nakon gostovanja u pojedinim teatrima i postavljanja dogovorenog baleta, odlaze u drugo kazalište (isto: 316–319). Takva praksa umanjuje mogućnost eksperimentiranja jer koreografi često dolaze postaviti već gotovu, osmišljenu koreografiju. Premda praksa stvaranja pojedine uloge za određenog plesača još uvijek postoji, sve je manje prilagođavanja koreografije plesačima. Istovremeno, plesači koji mijenjaju kazalište u kojem će djelovati, lakše se prilagođavaju.⁵⁶ Helena Wulff (2008: 522) navodi primjer kada u nemogućnosti izvedbe domaćih solista ili ansambla zbog bolesti, gosti (već upoznati s koreografijom) bez problema mijenjaju plesače matičnog kazališta. Do potrebe mijenjanja pojedinih plesača može doći nakon povrede

⁵⁵ Kada raspravlja o terminološkim problemima, Darko Lukić (2009: 27) ističe suglasnost vodećih i relevantnih stručnjaka o činjenici da je “o gledateljima nemoguće govoriti kao o skupini koja se može imenovati *jedninom riječi publikom* i zbog toga je svagda nužno ustrajavati na *množini te riječi*, na govorenju o publikama”.

⁵⁶ Prilagođavanje djelovanja u novim okolnostima i na novom mjestu omogućeno je prvenstveno zbog jedinstvenih koraka u baletu ujednačenog francuskog nazivlja koje će plesači baleta unatoč produkcijama različitih interpretacija i varijacija, podjednako usvajati bez obzira na lokaciju.

plesača. Ozljede ujedno mogu biti razlogom onemogućenog ili zaustavljenog kretanja plesača koji gostuju izvan matičnog kazališta (Wulff 2005: 57–59). Budući da su brojne koreografije – a posebno kanonske – dostupne i dijelom su mnogih repertoara, svojevrsan je paradoks da je u vrijeme veće globalne protočnosti, mobilnosti i razmjene koreografija, plesača i koreografa, sve manje potrebe za mobilnošću i gostovanjima baletnih kompanija. Navedena praksa jedan je od primjera globalizacije koja “razjedinjuje jednako koliko i ujedinjuje” (Bauman 1998 prema Wainwright, Williams i Turner 2007: 317). Također, zbog takvog trenda, publike su postale kritičnije jer im je omogućeno vidjeti “sve” i sve ih je teže oduševiti, a za gostovanja cijelih kompanija mjerilo često postaje ekonomska dimenzija, odnosno tržišna isplativost angažiranja određenog ansambla, a manje kvaliteta ili repertoar (isto: 316–320; usp. i Gvozdenović 2021). Pored toga, plesna natjecanja, festivali te medijsko područje od fotografije do interneta, dodaju novu globalnu dimenziju baletu i plesu (Wulff 1998, 2005, 2008). Kaeppler piše o baletu kao jednom od primjera “performativne manifestacije izvoza i uvoza” koji se mogu smatrati diskursima o globalizaciji jer su, kako je spomenuto, dosegli status “internacionalnih jezika” (2008: 80–85) i važni su za teorije o globalizaciji jer proučavanje izvedbi kao dijelova aktivnosti i događanja doprinosi razumijevanju svih društvenih dimenzija i konstrukciji odgovarajućih slika i reprezentacija kulturnih izvedbi u globaliziranome svijetu.

Kulturna razmjena s mobilnosti plesača (Ravelhofer 2007: 34) dovela je do međunarodnog optjecaja i “ugrađenosti” baleta u međunarodnu kulturu (Smith 2007: 502). Balet se “nije uvukao u svaki kutak svijeta”, ali je svakako izronio na dovoljno mjesta da potvrdi svoj značaj – ne, doduše, univerzalnog, ali nedvojbeno globalnog međukulturnog fenomena (Meglin i Matluck Brooks 2008: 321).

(Nacionalni) stilovi i škole u baletu

Utjecajem iznimnih pojedinaca koji su doseljavali u velike gradove, formirali su se i razvijali veliki centri “nacionalnih stilova baleta”, posebno u Parizu, Milanu, St. Petersburgu, Londonu, Kopenhagenu i New Yorku (Wulff 2008: 521) što je posljedično pridonijelo formiranju karakterističnih baletnih stilova poput francuskog, talijanskog, ruskog, engleskog, danskog i američkog.⁵⁷ Na oblikovanje baletnih stilova i/ili škola, presudan su utjecaj imali pojedini umjetnici (Kisselgoff 1983) koji nisu nužno bili porijeklom iz zemlje čiji predznak stil u baletu nosi. Razlike među stilovima uglavnom se odnose na tehničke i estetske elemente izvedbe pojedinih kretnji ili položaje dijelova tijela, poput, primjerice, kuta položaja ruku, glave i nogu.⁵⁸ Stilovi se pritom uglavnom raspoznaju unutar zajednice baletnih stvaratelja, a tek rijetko i izvan nje. Mogu se stoga smatrati *insajderskom* domonom zapažanja.

Pored toga što pojedini stilovi nose nacionalne oznake, neke od lokalno osmišljenih repertoara i specifičnih stilova možemo promatrati i kao svojevrsne odraze lokalnih/regionalnih/nacionalnih/političkih zbivanja i promjena. Desmond (1997: 44) primjerice, interpretira migracije pojedinih plesnih stilova preko

⁵⁷ Mnoge su velike svjetske baletne kompanije obilježene stilom plesa koreografa koji su u njima djelovali. Primjerice, ruski Kirov Ballet pod utjecajem je nasljedca koreografa Mariusa Petipa, danski Royal Danish Ballet nasljedca Augusta Bournonvillea, engleski Royal Ballet Fredericka Ashtona i Kennetha Macmillana, američki NYCB Georgea Balanchinea (Wainwright, Williams i Turner 2006: 545). Pored globalno usvojenih, niz je manje istaknutih stilova s evidentiranim i u baletnoj zajednici prepoznatljivim specifičnostima. Primjerice, plesači s azijskog područja u posljednjim su desetljećima osvojili etikete iznimno brzih, okretnih i u kazalištima traženih i cijenjenih plesača.

⁵⁸ Bez obzira na to što su plesnim obrazovanjem i radom u jednoj instituciji usvojili određeni institucionalni i koreografski habitus, plešući i gostujući svugdje u svijetu, plesači s vremenom mogu usvojiti specifičan stil nekog drugog baletnog ansambla (usp. Wainwright, Williams i Turner 2006: 549).

nacionalnih granica, apostrofirajući odabrane aspekte baleta u Kini koji predstavlja specifičnu kombinaciju pokreta sovjetske baletne tradicije i teatarskoga plesa, narodnog plesa i pokreta svojstvenih kineskim opernim tradicijama. Kineski je primjer zanimljiv jer predstavlja slučaj u kojem se promjena u obliku kulturne produkcije dogodila odozgo, odnosno kao instrukcija i odluka vlade na državnoj razini.⁵⁹ Kad su političke prilike između Kine i Sovjetskog Saveza postale napete, Kina je oformila vlastiti baletni stil prezentacijom nacionalnih i revolucionarnih tema u baletu (Wulff 2008: 520) i stvorila novi, hibridni stil. Od europskog i američkog baleta razlikuje se ne samo na razini vokabulara pokreta (koji pokreti i koliko složeni) nego koreografske metode (nisu neuobičajeni kolektivni projekti koreografija) i publika (balet se u Kini smatra popularnom zabavom). Aspekt narativnosti, odnosno predstavljanje fabule u baletu, snažnom je komponentom kineskog repertoara (Desmond 1997: 44).

Rusija je primjer države koja je posebno njegovala tradiciju baleta te ga nastojala vezati uz nacionalni identitet. Dominaciju u baletu nakon Francuske, sredinom 19. stoljeća preuzima Rusija s kazalištima Marijinskij (Sankt Peterburg) i Boljšoj teatar (Moskva). Balet je u Rusiji postao reprezentativnom plesnom kulturom socijalističke države i posebnim oblikom državne umjetnosti koja predstavlja Sovjetsku Rusiju. "Socijalistički realizam" u Rusiji je proglašen standardom za sve umjetnosti koje su trebale glorificirati politička i društvena dostignuća komunizma.⁶⁰ Bale-rine sovjetskog razdoblja poput Galine Ulanove, Maje Pliseckaje,

⁵⁹ Sličnu putanju utjecaja zapazila je i Arzu Öztürkmen (2001: 139–142) razmatranjem četiriju plesnih oblika u Turskoj. Pored folklornog, trbušnog i modernog plesnog oblika, smatra da je i balet povijesno "nacionalan" jer je proizvod državno graditeljskog procesa. Istovremeno su navedeni oblici "izmišljeni oblici moderniteta" korišteni u službi države koja je nastojala sintetizirati zapadno s istočnim i tradicionalno s modernim.

⁶⁰ Socijalistički realizam je doktrina formirana 1930-ih koja se prvotno odnosila na sovjetsku književnost, a kasnije je usvojena i u drugim socijalističkim

Marine Semjonove, Natalije Dudinskaje, Olge Lepešinske postale su nacionalni idoli. Na ruski stil u baletu i školovanje plesača, ne samo s ruskog područja nego u globalnim razmjerima, poseban je utjecaj ostvarila Agripina Vaganova.⁶¹ Modernizirala je i ujedno kanonizirala “ruski” sustav i metode podučavanja (Kant 2007b: 279–289). Njezin je cilj bio “iskristalizirati kanon isticanjem klasične tehnike” koju je osmislila i kodificirala u “ustanovljenom ruskom sustavu baletnog treninga” (Pawlick 2011: 34). Usmjerila je i nacionalizirala klasični kanon baleta (Katz Rizzo 2012: 409). Njezin je utjecaj postao globalan i Vaganova tehnika, poistovjećena s ruskom tehnikom i ruskim stilom, i danas među mnogim plesačima slavi kao “jedina prava” i “najbolja”.⁶² Ruski se stil uspio nametnuti kao *klasični* te se uvukao među publike od Londona do Pariza, New Yorka i Buenos Airesa kao fuzija starog – francuskog i novog – ruskog (Kant 2007b: 282). Ruska škola i danas ima posebnu težinu i vrijednost, a često i prednost pred drugim školama i stilovima u baletu. Takvoj reputaciji “ruske škole” svjedoči i primjer iz istraživanja Geraldine Morris (2008) u kojem analizira stilske i koreografske oznake na primjeru dvaju prestižnih natjecanja u baletu.⁶³ Izjava jedne od sutkinja intervjuiranih

državama. U osnovnoj ideji je stvaranje nacionalne umjetnosti u službi države i političkih interesa.

⁶¹ Agripina Jakovljevn Vaganova (1879. – 1951.) počela je 1921. godine, nakon plesne karijere, podučavati u Lenjingradskoj državnoj koreografskoj školi (Imperial Ballet School do sovjetskog razdoblja). Osmislila je i razvila tzv. Vaganova metodu – tehniku koja je proizašla iz metoda podučavanja stare Carske baletne škole (danas Akademija Vaganova ruskog baleta) pod vodstvom učitelja baleta Mariusa Petipa tijekom 1880-ih i 1890-ih. Usavršila je i kultivirala oblik podučavanja klasičnog baleta u djelotvoran nastavni program. Njezina tehnika jedna je od najpopularnijih tehnika današnjice.

⁶² Iako bi ispravno bilo govoriti Vaganovina tehnika, ustaljeno se među plesačima koristi sintagma Vaganove tehnike.

⁶³ Za svoju je analizu Morris (2008) izabrala prestižno bugarsko natjecanje Varna, jer je bilo poprištem prvog baletnog natjecanja i Prix de Lausanne jer je prvo međunarodno natjecanje (1972) koje je osigura(va)lo stipendiju za školovanje (Morris 2008: 40).

u istraživanju govori o tome da na natjecanjima nema kandidata iz Vaganove škole jer je nagrada školovanje u drugoj školi, a s obzirom na to da Vaganova akademija pruža najbolje treninge na svijetu, njezini učenici nemaju potrebu natjecati se da bi kao nagradu osvojili mogućnost školovanja na nekoj drugoj školi.⁶⁴ Iz takvih stavova proizlazi posebna odanost tzv. ruskoj školi i njezinoj tradiciji. Ruske škole smatraju da je nasljeđe njihovo i da bi izvedbe trebale biti usmjerene na vrijednosti Vaganove škole kao što su preciznost i jasno definirane pozicije s izrazitom otvorenošću (Morris 2008: 43–44).

Baletne kompanije sa snažnim nacionalnim identitetima nicali su 1930-ih i 1940-ih u Velikoj Britaniji, Francuskoj i SAD-u. Međutim, sve su ipak u pozadini imale rusku tradiciju. Mnogi umjetnici koji su odigrali ključnu ulogu u širenju i razvoju baleta potekli su iz ruske škole ili su djelovali u Ruskim baletima i potom se nastanjivali u velikim gradovima, osnivali svoje škole i baletne kompanije ili polagali temelje brojnim nacionalno važnim baletnim trupama.⁶⁵

Jedno od važnijih razdoblja u razvoju baleta, šezdesete su godine 20. stoljeća, obilježene političkim napetostima dvaju kontinenata različitog društvenog uređenja, a u baletu pregovaranjima o tradicionalnom i suvremenijem prezentiranju. To je vrijeme

⁶⁴ Sličnog je uvjerenja i jedan od intervjuiranih sudaca koji se školovao u Pariškoj operi. Također smatra da je stekao najbolje i strogo obrazovanje koje omogućava plesanje u bilo kojem stilu, a s obzirom na to da je u dva analizirana natjecanja doista malo natjecatelja iz Pariške opere, pretpostavka je da ni oni nisu zainteresirani školovati se u drugoj školi (Morris 2008: 43). Dodatno se iz ovog primjera može uočiti veća reputacija pojedinih stilova čiji stupanj varira s obzirom na porijeklo (školovanja i djelovanja) te subjektivne stavove ljudi u baletu.

⁶⁵ Primjerice, Marie Rambert i Ninette de Valois, utemeljiteljice dviju velikih i za engleski balet ključnih kompanija, bile su bivše članice Ruskih baleta (Au 2002: 134). Također, u Ruskim baletima je, prije dolaska u Zagreb 1921. godine, plesala Margareta Froman koja je prva na hrvatsku scenu postavila brojna kanihonska baletna djela.

djelovanja mnogih tada utjecajnih, a danas legendarnih imena iz svijeta baleta koja su na svjetskoj razini utjecala na pravce kojima se razvijao baletni repertoar i načini plesne izvedbe. Rusi zapad osvajaju prvenstveno svojim plesačima te njihovim izvedbama i interpretacijama plesnih koreografija, dok sa zapada stižu noviteti u promišljanju plesnih izvedaba u formi plesanja posvećenog prvenstveno pokretu i oslobođenog suviše kostimografije, scenografije i dramaturgije (Jeličić 2019).

Baletnu bi tradiciju mogle prisvajati Italija, Španjolska, Engleska, Francuska, Rusija, Ukrajina ili Danska. Sve se mogu smatrati područjima velikoga utjecaja na današnji balet i sve se smatraju zapadnjačkom kulturom. Budući da se plesovi europskih dvorova smatraju izvoristima klasičnog baleta, generalna je pretpostavka da je balet primarno europska tradicija te kao takva bezostatno “pripada” Europi. Iz Italije i s francuskog dvora širio se u druga europska područja, a tek potom i na druge kontinente.

Izazov pretpostavci o “zapadnjačkosti” i “europskosti” baleta, koja je naoko neproblematizirana i naturalizirana u povijesti baleta, predstavljaju iznimni pojedinci poput Alicije Alonso, kubanske balerine koja je, postavši jednom od najslavnijih Gisellea 20. stoljeća, pridonijela širenju baleta izvan granica Europe⁶⁶ te narušila (prvenstveno američke) stereotipe o Kubi i Kubancima.⁶⁷ Nakon što je prvotno bila izložena predrasudama o Latino-amerikancima i isključena iz europskoga kanona, zalagala se za stvaranje nacionalnog identiteta unutar baleta. S namjerom da ukorijeni balet na Kubi i da se u klasičnom baletu razvije stil

⁶⁶ Njezine koreografske produkcije baleta *Giselle* uvrštene su na repertoare brojnih europskih i američkih teatar (Tome 2007: 267).

⁶⁷ Zabilježeni su stereotipi koji Alonso u njezinim izvedbama identificiraju s nekontroliranom strašću pripisanoj njezinim etničkim korijenima. Lester Tome (2007: 263–266) navodi niz primjera kritika koje u prvom redu komentiraju njezinu nacionalnost i u kojima je vidljivo da njezin nacionalni i etnički identitet ostaje značajnim faktorom u kritičkom ocjenjivanju njezina rada.

s kubanskom oznakom, osnovala je školu i nacionalnu baletnu kompaniju.⁶⁸ U svojim je koreografskim produkcijama koristila elemente kubanskih folklornih plesova na kubansku glazbu i uspjela stvoriti nacionalni tip umjetnosti. Evolucija kubanskog baleta bila je determinirana i političkim prilikama Kube. Kad je Fidel Castro preuzeo političku i ekonomsku kontrolu Kube 1959. godine, njezina je trupa prepoznata kao nacionalna institucija i preimenovana u National Ballet of Cuba. U baletnim školama na Kubi, Alonso i njezini suradnici oblikovali su kubansku metodu podučavanja kako bi osigurali jedinstveni kubanski stil (Tome 2007: 263–271).⁶⁹ Navedeni je primjer, poput kineskoga, primjer stvaranja stila u baletu koji se nije uspio globalno proširiti, nego je kao hibridan oblik utemeljen na nasljeđu baletnog klasicizma (esencijalno pripisanog Europi s francuskim, danskim, ruskim i engleskim izdancima), kao nacionalni stil ostao izoliran na Kubi.

Obranu od ideoloških opredjeljenja, političkih pokreta i nacionalnih obilježavanja umjetnost je pronašla u sloganu: *umjetnost zbog umjetnosti* (fr. *l'art pour l'art*). Da bi umjetnost spasio od utilitarnih političara, sloganom *l'art pour l'art* poslužio se još 1834. godine Théophile Gautier proglašivši umjetnost estetskim sredstvom koje nema drugu svrhu doli umjetnosti dostatne sebi samoj (Kant 2007b: 283). Ideja *umjetnost zbog umjetnosti* uvelike je odredila status baleta kao globalnog i internacionalnog fenomena koji mu u velikoj mjeri odriče postavljanje pitanja etničnosti, a u fokus stavlja scensku prezentaciju kao vrijednost koja se

⁶⁸ U Havani je 1946. otvorila školu National School of Ballet Alicia Alonso, a potom 1948. godine i baletnu kompaniju Ballet Alicia Alonso.

⁶⁹ Na Kubi su kubanski koreografi stvorili brojna baletna djela koja su istraživala nacionalne legende, plesove i tradicije. Ipak, na turnejama izvan zemlje predstavljali su se klasičnim baletnim djelima poput *Giselle*, *Labuđeg jezera*, *Coppélije*, *Don Quixota* (Tome 2007: 271).

najvećim djelom interpretira i istražuje u uvjetima vlastite estetike (Grau 2008: 205).⁷⁰

Migracijama i utjecajima pojedinaca, balet je postao rasprostranjen plesni oblik. Razlike u stilovima unutar istoga plesnoga oblika ne umanjuju njegovu jedinstvenost i cjelinu ni jedinstvenu primjenjivost i internacionalnu prepoznatljivost. Jedinstvenom formom u svim svojim stilski, vremenski i prostorno zadanim obličjima, i nadalje se prepoznaje kao balet. Cjelokupnost baletnog oblika čine svi specifični stilovi koji nose nacionalne oznake (poput engleskog, talijanskog, francuskog ili ruskog), ali u konačnici ujedinjeni pod jedinstvenim konturama baletne tehnike. Plesna tehnika može se smatrati sponom baletne jedinstvenosti u njegovoj različitosti. Osnova je globalne prepoznatljivosti i internog jezika sporazumijevanja među svim plesačima i koreografima bez obzira na to odakle dolazili i u kojim se baletnim školama svijeta školovali.

Nacionalno u baletima

Zahvaljujući prepoznatljivoj plesnoj tehnici, podjednako je globalno prepoznatljiv dio repertoara baleta. No, istom tehnikom ostvaruju se i izvedbe koje nemaju globalnu prepoznatljivost ili globalni odjek iako pripadaju baletnoj cjelini, a uključuju suvremene produkcije ili nacionalne repertoare. Tako će primjerice u Zagrebu, spomen baletne izvedbe mnoge asocirati na *Labuđe jezero* koje se nalazi na brojnim repertoarima kazališnih kuća

⁷⁰ Baletni su etnički elementi zakriveni simbolikom i zahtjevnom plesnom tehnikom kojom se stvara njegova umjetnost i estetika. Upravo plesači baleta ističu umjetnost kao element klasičnoga baleta koji se drži kontrastnim elementom etničkoga u plesu. Dixie Durr (1986: 10) u baletnoj zajednici uočila je zazor od prepoznavanja baleta etničkim oblikom u svojevrsnom gubitku njegove svojstvene "čarobnosti".

svijeta, ali i na *Đavla u selu*, prepoznatljivog, osobito u starije publike, isključivo lokalno/nacionalno.⁷¹ Osim nekih izuzetaka navedenih ukratko i u ovoj knjizi, u baletu je zbog migracija pojedinaca teško određivati granice, posebno one nacionalne. Pored toga što globalne interakcije plesača, koreografa, prenositelja starih koreografija i drugih uključenih u suvremenu baletnu produkciju baletu odriču fiksiranu geografsku lokaciju, one istovremeno umanjuju i mogućnost stvaranja nacionalnih baleta.

Iako je balete teško nacionalno određivati, baleti koji bi se mogli označavati hrvatskim nacionalnim baletima obilježeni su prije svega inspiracijom lokalnim folklorom i tradicijskim plesnim elementima ili tradicijskom glazbom, poput, primjerice, baleta *Licitarско srce* ili *Đavo u selu*. Mihaela Devald Roksandić na primjeru baleta *Đavo u selu* raspravlja o parametrima prema kojima će se neko djelo "percipirati kao nacionalno [...] te možemo li uopće govoriti o nacionalnoj pripadnosti umjetničkih djela". Određene kategorizacije djela ovise o kontekstu nastanka i izvođenja djela, a važne su posljedično i za njegovo umjetničko razumijevanje. *Đavo u selu* se u vrijeme obiju Jugoslavija smatrao jugoslavenskim, u Hrvatskoj je danas klasificiran kao hrvatski nacionalni balet, ali se i u Sloveniji, s obzirom na nacionalnost jednog od autora, doživljava dijelom slovenske nacionalne baštine.⁷² Tome je tako jer su autori djela različitih nacionalnosti djelovali na područjima i za zajednice koje nisu nužno vezane za zemlje u kojima su rođeni ili u kojima su se školovali (Devald Roksandić 2017). Nacionalne povijesti i specifičnosti nisu dijelom globalne predodžbe o baletu, iako su dijelom sveukupne povijesti baleta. S obzirom na to da postojeći povijesni nacionalni baleti manjih naroda nisu globalno prepoznatljivi, često su izostavljeni iz analiza

⁷¹ *Đavo u selu* slovi kao najpoznatije hrvatsko baletno djelo. Praizvedeno je u Zürichu 1935. godine, a u Zagrebu premijerno izvedeno 1937. godine.

⁷² Na glazbu Čeha Frana Lhotke, djelo *Đavo u selu* koreografirali su Slovenac Pino Mlakar i Njemica Pia Mlakar.

koje zahvaćaju ustaljene predodžbe o baletu. Vjerojatno je i stoga malo baleta na repertoarima svjetskih kazališta koji nisu postali klasicima na globalnoj razini, ali su u određenim sredinama svejedno prepoznatljivi. Oni ostaju dio lokalne ili nacionalne povijesti i posebnosti.

Balet kao plesno djelo u nekim slučajevima, osim koraka baletnog standarda, sadrži i elemente drugih plesova. Oni se u klasičnim baletima nazivaju karakternim plesovima, a odnose se uglavnom na nacionalne plesove ili plesove karakteristične za pojedine nacije i/ili regije, no u izvedbi prilagođene baletnom standardu i stoga preimenovane iz folklornih i tradicijskih u karakterne plesove.⁷³ Lisa C. Arkin i Marian Smith (1997: 42) smatraju da ikonografija razdoblja romantičnog baleta svjedoči karakterističnim pozicioniranjima ruku, nogu, stopala, torza ili glave koji su služili “označavanju nacionalnoga porijekla”. Publike u Pariškoj operi, primjerice, u predromantičkom su baletu vidjele poljske, talijanske, mađarske i španjolske nacionalne plesove (isto: 20). Mnogi su plesni teoretičari kasnoga 18. i 19. stoljeća, primjerice John Andrew Gallini, Gennaro Magri, Carlo Blasis, izražavali interes za autentičnim, “istinitim” i “prirodnim” etničkim ekspresijama različitih naroda (isto: 30–32).⁷⁴ Jednim se dijelom u historiografiji nacionalno u baletu potiralo izostavljanjem pažnje posvećene folkloru, odnosno, narodnim plesovima ili tradicijskim nacionalnim elementima u baletnim djelima. Iako su karakterni plesovi sastavni dijelovi nekih baletnih klasika, baletna hijerarhizacija favorizira klasičnu baletnu tehniku pred

⁷³ Autori 19. stoljeća za plesove integrirane u klasične bijele balette naizmjence koriste termine “nacionalni” i “karakterni” (Arkin i Smith 1997: 13). Među plesačima i koreografima “karakterni plesovi” ustaljena su terminološka oznaka za pojedine nacionalne ili tradicijske plesove unutar klasičnog baletnog repertoara.

⁷⁴ Libreto *Labudeg jezera*, do danas najpopularnijeg klasičnog baleta, temelji se na elementima njemačke narodne priče (Wulff 2008: 530), a treći čin je pregled nacionalnih plesova (mađarskog, španjolskog, ruskog i drugih).

postojećim karakternim plesovima u baletnim djelima (isto: 51–52). Još je nastojanje kralja Luja XIV. oko baleta kao dominantnog plesa, dalo i omogućilo baletu hegemonijsku poziciju koju ima i danas pred regionalnim/narodnim/nacionalnim plesovima u društvu i na pozornici.⁷⁵ Godine 1667. Luj XIV. potpisuje kraljevski edikt zabranjujući javnu prezentaciju folklornih/regionalnih plesova (Adolphe prema Grau 2005: 145). Također, slavna distinkcija dviju balerina Julesa Perrota⁷⁶ – Marie Taglioni kao kršćanske plesačice i Fanny Elssler kao poganske – ostavila je trag u baletnoj historiografiji, podržavajući ideju da je bijeli balet pripadao drugoj vrsti baleta od onih djela koja su predstavljala nacionalne plesove, iako je zapravo vrlo malo bijelih baleta (*ballet blanc*) koji su u potpunosti ostali bijeli, bez elemenata karakternih plesova (Arkin i Smith 1997: 45–46; Genné 2000: 149).⁷⁷ Iako su upravo bijeli baleti zadržani na repertoarima gotovo svih većih kazališnih kuća, bijeli balet i danas klasični baleti u vrijeme svoga nastanka to nisu bili. Djela poput *Labuđeg jezera*, *Trnoružice*, *Giselle* i *Orašara* samo su dio baletnih djela produciranih ne samo u 19. stoljeću nego i tijekom povijesti (Genné 2000: 149). Arkin i Smith (1997: 51) su prikupile dokumentaciju koja osporava i u kontradikciji je s idejom da su nacionalni ples i bijeli balet u 19. stoljeću postojali u opoziciji jedan s drugim. S idejom o romantičnom baletu, temeljenom na nadnaravnim baletima i vilama, potisnuti su svi “nacionalni” baleti koji su se izvodili u istom razdoblju i bili drugačije estetike (Carter 2004: 12).

⁷⁵ Intenzivan razvoj začetaka baleta ostvaruje se tijekom vladavine Luja XIV. (1685. – 1715.) u društvenom okruženju kojemu je zabava (uz plesanje) bila središnja.

⁷⁶ Jules-Joseph Perrot (Lyon, 1810.– Paramé, 1892.), bio je plesač, koreograf i baletni majstor Kraljevskog baleta u Sankt Peterburgu. Stvorio je neke od najslavnijih baletnih djela romantičnog razdoblja baleta.

⁷⁷ Bijeli balet (*ballet blanc*) se kao novost javlja u romantičnom razdoblju baleta s bijelim ansamblom kao mnogostrukom replikacijom balerine, zamišljen u internacionalnom i nadnacionalnom leksiku plesa (Garafola 2011: 14).

Danas se nacionalno u baletu vezuje gotovo isključivo za oznake stilova, a ne narodne ili nacionalne elemente koji su u baletima nekada bili znatnije zastupljeni. Nacionalni elementi u baletima preimenovani su u karakterne plesove iz kojih se naslućuje karakter i specifičnost nacionalno specifičnih plesova, ali su oni u izvedbama u tolikoj mjeri zahvaćeni baletnom plesnom tehnikom i koreografijom da su gotovo neusporedivi s izvedbama plesača izvan baletne zajednice. Grau (2010: 40) smatra da je baletna estetika utjecala i još uvijek utječe na gotovo sve plesne oblike prilikom njihove transformacije iz društvenog, ritualnog okruženja u teatarske izvedbe. Desmond također promjene koje se događaju prilikom migracija ili izmještanja plesnog oblika preko društvenih ili stilskih granica povezuje s estetskim vrijednostima. Premodeliran i podešen, kroz promjene u stilu kretanja i kroz izvedbe različitih plesača u različitim kontekstima (Desmond 1997: 37–38), ples zadržava tragove svoje izvornosti, ali usvaja nove estetske vrijednosti.

Pojedini stilovi označeni nacionalnim predznacima odnose se na razlike u plesnoj tehnici i pristupu u sustavu školovanja pojedinih područja, ali ne i plesne tradicije tog područja izvan okvira zajednice baleta. Povijesti pojedinih nacionalnih teatarâ češće će se bilježiti kroz perspektivu nacionalne povijesti baleta. One su dijelom globalne povijesti baleta, ali ne i raširene predodžbe o baletu općenito. Za sveukupnu povijest baleta važne su jer bilježe i pridonose razumijevanju tijeka, uzroka i posljedica migracija pojedinaca, njihova utjecaja i doprinosa današnjem obliku.

Prelaskom granica, balet postaje “europski”, a krajem 20. stoljeća gotovo “univerzalan”, odnosno, široko prepoznatljiv. Promatrajući balet od prije sto godina i danas – unatoč promjenama i razvoju zbog geografskog širenja i bez obzira na modifikacije uvjetovane vremenom i kontekstom – da se uočiti kako je balet još uvijek prepoznatljiv. Iako se u nekim društvenim zajednicama ne prakticira,

one ga prepoznaju. Osoba koja nikada nije nastupala u baletu, kognitivno može razumjeti strukturu baletnog sustava pokreta (usp. Kaeppler 2008: 80–81).⁷⁸ Postoje karakterne ili nacionalne specifičnosti prepoznatljive u pojedinim plesovima. Primjerice, gotovo svaki promatrač tzv. zapadnoga svijeta znat će prepoznati tango, *flamenco* ili čardaš, a da ne zna ništa o strukturi koraka, pa čak niti o povijesnom razvoju nekog od tih plesova. Oni posjeduju prepoznatljiv način oblikovanja pokreta te se jasno identificiraju s pojedinim nacijama ili lokalitetima, bez obzira na koji se način identificiraju izvođači koji ih izvode. Tango je lako prepoznatljiv na prvi pogled, čak i na slici ili fotografiji. Sličnu globalnu prepoznatljivost, nevezanu za nacionalno ili teritorijalno, ima i balet. Posjeduje prepoznatljivost pa i razumljivost i bez značajne uključenosti njegovih promatrača. Prepoznatljivost nekih plesnih oblika događa se instantno bez obzira na to posjeduje li promatrač ikakvo znanje o detaljima ili tehnici plesa ili plesnoga oblika. Kaeppler smatra da je njihova prepoznatljivost sadržana u svojstvenim motivima koje definira kao kulturno strukturirane dijelove pokreta vezane za određenu plesnu tradiciju ili oblik. Pohranjeni su u memoriji koreografa, obično izvođača, često i publika (2008: 81–82). Mogu biti različito koreografirani, ali će biti prepoznati primjerice kao baletni ili balet. Riječ “balet” nosi oznaku plesnog oblika koji uključuje prepoznatljivu jezgru elemenata poput pet osnovnih položaja stopala, fizičku otvorenost, preciznost, određen smještaj tijela, podignute i produžene udove, ispružene nožne prste, vertikalnost te sakriveni napor (Fisher 2015: 37). Fisher (2015: 34) smatra da je balet široko prepoznatljiv jer posjeduje posebno jak brend i zaštitne znakove poput špica, pačke, balerine u bijelom, prateće klasične glazbe, istreniranih tijela plesača. Iako su u balet pripuštane promjene te u pojedinim područjima egzistira modificirano

⁷⁸ Pritom, svakako postoje različite razine razumijevanja strukture baletnih pokreta, ovisno o razini uključenosti. Ovdje želim naglasiti njihovu prepoznatljivost.

i prilagođeno širem društvenom kontekstu i prilikama, jedan je od najstabilnijih brendova koji traje (isto: 37). Neminovne promjene ne utječu na prepoznatljivost standarda baleta. Standardizirana verzija omogućuje ne samo prepoznatljivost nego čuva tradiciju i osigurava opstanak i dugovječnost.

Kanonska djela i oznake razdoblja

Predodžbe o baletu uglavnom se temelje na kanonskim djelima. U povijesti baleta koreografirana su brojna djela, ali su samo neka izdvojena i nose oznaku kanonskih. Iako izdvojeni kanonski baleti ne mogu predstavljati cjelokupnu povijest baleta s obzirom na mnogobrojnost drugih, oni na temeljima standardizirane baletne tehnike predstavljaju cjelokupni plesni oblik i baletu osiguravaju široku prepoznatljivost. Pojam kanona snažno je utjecao i na kritičku i povijesnu literaturu. O kanonskim baletima danas kritičari, znanstvenici i masovni mediji na različite načine pišu kao o “zaštitnim djelima baleta i uzorima tradicije” (Genné 2000: 134). Sličnih su predodžaba podjednako često plesači, znanstvenici, publike i oni koji nikad nisu vidjeli baletnu izvedbu. Kanon određuje koje je djelo vidljivo i koje preživljava tijekom vremena (Franko 2007a: 14). Osim što su predstavljena kao “bezvremena”, djela koja čine kanon obično su označena i “klasičnima” (Genné 2000: 132). Osim vremenu, odolijevaju i modnim previranjima. Tuga Tarle smatra da klasičan baletni repertoar nosi “muzejske vrijednosti” (2009: 17). Klasika se koristi za označavanje značajnih djela koja predstavljaju ono što je temeljno, primjer stila i tehnike. To su djela koja koreograf i plesač moraju savladati, a zatim iz njih evoluirati (isto: 144). Mladi plesači i njihove publike zamoljeni danas da imenuju “klasike” vrlo vjerojatno će nabrojati najpopularnije balette poput *Labuđeg jezera*, *Giselle* ili *Orašara*.

Balet *Labuđe jezero*, gotovo sinonim za balet, nedvojbeno je jedan od najpoznatijih klasičnih baleta koji je zadržao popularnu ideju o baletu i postao oličenje svega baletnog. Predstavlja vrhunac klasičnog kanona i vjerojatno je zbog tog statusa prerađen više od većine baleta (Middelw 2007: 4). Posvuda u svijetu i nadalje se izvodi pred prepunom publikom, a među plesačima se uloga Odette/Odilije često smatra krajnjom i jednom od najpoželjnije uloge svake vrhunske balerine.

Međutim, klasični baleti nisu (od)uvijek bili klasični niti su imali današnju reputaciju i tretman.⁷⁹ Pojam “klasika” dvadesetih godina dvadesetog stoljeća nije se primjenjivao na danas poznate klasike poput *Trnoružice*, *Labuđeg jezera* i *Orašara*. Ti su baleti zapravo bili gotovo nepoznati široj javnosti i ne spominju se u ključnoj plesnoj literaturi tog vremena (Genné 2000: 135–145).⁸⁰ Beth Genné (2000) ispituje povijesni trenutak kada su u zapadnoj baletnoj povijesti “klasici” postali “klasici”, odnosno kad je stvoren kanon baleta koji je sada dio nesvjesnih pretpostavki većine onih koji prate i gledaju balet, pišu o baletu ili ga izvode. Kao najvažniji trenutak u popularizaciji onoga što će postati kanonom “klasike” Genné izdvaja knjigu *Ballet* Arnolda Haskellja. Njezinom objavom 1938. godine povoljna i prenosiva plesna povijest postaje dostupna javnosti. Haskellov *Ballet* poslužio je kao početnica za generaciju kritičara i povjesničara poput Clementa Crispa, Mary Clarke i Ivora Guesta, koji su se počeli baviti baletom (Genné 2000: 147–148). Odabir klasika “pokazao se rezultatom odluke grupe pojedinaca u određenom trenutku zbog različitih kulturnih i povijesnih, ali i estetskih razloga” (isto: 154). Kako bi, primjerice, povijesni repertoar u Engleskoj postao podjednako važan kao i suvremeni te kako bi se osigurala budućnost baleta, balerina Dame

⁷⁹ Primjerice, plesanje na špici, danas zaštitni znak baleta, u početku povezano s “izgubljenim moralom”, nije bilo ugledno (usp. Genné 2000: 136).

⁸⁰ O plesnoj literaturi prije i poslije dodjeljivanja termina “klasike” pojedinim (danas) klasičnim djelima usp. Genné (2000: 145–146).

Ninette De Valois, koreografkinja i pedagoginja koja je utemeljila londonski Royal Ballet, od devetnaestostoljetnog je repertoara izdvojila “klasike” *Labuđe jezero*, *Uspavanu ljepoticu*, *Giselle*, *Coppéliju* i *Orašara* (isto: 137). Da bi javnosti predstavila opseg baletne povijesti, njezin je cilj bio stvoriti repertoar izvan mode i vremena, kao i kod ostalih “visokih” umjetnosti (isto: 153). Iako De Valoisin izbor “klasika”, koje je spomenuti Haskell naknadno “kanonizirao” u pisanoj formi, pripada prvenstveno engleskoj plesnoj povijesti, proveden odabir djela danas se posvuda smatra klasikom (baletnog kanona), a upravo se djela koja su postala baletni klasici smatraju reprezentativnima ne samo za to razdoblje nego i balet općenito.

Dame Ninette De Valois i njezin krug suradnika kad govore o *Trnoružici*, *Labuđem jezeru*, *Orašaru*, *Giselle* i *Coppéliji*, s vremenom počinju koristiti izraz “klasik”. Pojam koriste u najširem smislu – ne da bi se odnosio na određeno povijesno razdoblje ili stil, kao u starogrčkoj umjetnosti ili samoj literaturi “klasičnog” baleta (isto: 144). Premda ne pripadaju istim razdobljima baletne povijesti, baleti iz romantičnog razdoblja početka i sredine 19. stoljeća (*Giselle* (1841), *La Sylphide* (1832)) i klasičnog razdoblja kasnog 19. stoljeća (*Trnoružica* (1890), *Labuđe jezero* (1895)), danas nose oznaku klasičnih baleta i s vremenom su stekli reputaciju kanonskih predstavnika baletne umjetnosti (Carter 1999: 97, bilj. 3). Balet *Giselle*, primjerice, pripada romantičnom, a ne klasičnom razdoblju baletne povijesti i uvršten je u baletni klasik, odnosno, kanon.

Dakle, iako “rezonancija” razdoblja terminu zasigurno daje težinu, nisu svi klasični baleti iz razdoblja baletnog klasicizma koje se obično smješta na kraj 19. stoljeća i slijedi nakon romantičnog razdoblja, klasični kanonski baleti. Termini romantičnog, klasičnog ili neoklasičnog stilskog i vremenskog označavanja baleta nisu posve dosljedni i jasni jer razdoblja i njihove granice

ne počinju niti završavaju jasno i jednostavno. Stilska i tehnička “razdoblja” koja se nazivaju “baroknim”, “romantičnim”, “klasičnim” i “neoklasičnim”, nisu naglo započinjala niti naglo završavala, nego su uvijek u postupnom prijelazu (Noll Hammond 1984: 63). U organizaciji povijesti u razdoblja, pojedine etape ili fenomeni “ispadaju” jer nikud ne pripadaju ili ne odgovaraju opisu i oznakama razdoblja. Istovremeno, postoje plesna djela koja odgovaraju vremenskom razdoblju, ali nisu u skladu s identificiranim karakteristikama tog doba (Carter 2004: 11–12). Nemogućnost jasnog ukalupljivanja i vezanja određenoga povijesnoga razdoblja u baletu za klasično diferencirana razdoblja u umjetnostima, čini dodatno nejasno određenima njegove vremenske i stilske granice. Zamjetan je, međutim, kontinuirani “utjecaj romantičnih baleta” (Wulff 2008: 522) na sva nastavna razdoblja u povijesti baleta kojima ću se kroz više aspekata baviti u nastavku teksta.

Kostimografija i špica

Osim samog pokreta, široj prepoznatljivosti baleta doprinosi i široko definirana simbolika upakirana u libreto te svi aspekti produkcije i scenske izvedbe koji uključuju glazbenu pratnju, scenografiju i kostimografiju. Materijalni aspekti plesne produkcije utječu na estetiku, a “estetici i plesnom stilu prisno doprinose kostimiranje” (Gore 1986: 59).

Prvi profesionalni baleti bili su sputani glomaznim haljinama i višeslojnom odjećom teških materijala, cipelama s visokim potpeticama, visokim perikama i maskama (Murray 1926: 29–30). Kostimi za postavljene dvorske scenske plesove bili su samo ukrašenije verzije odjeće koja se nosila na dvorskim balovima odnosno koja je bila u modi toga vremena (Wynne 1969: 27). D. L. Murray smatra da je utjecaj na kostimografiju u baletu imala Francuska revolucija. Ovaj je politički prevrat predstavljao

svrgavanje feudalne i srednjovjekovne države preporodom rimskog republikanizma, a to je ostavilo utjecaja i na modu. Nestali su puder za kosu, visoke potpetice i napuhane suknje. Prevrati revolucije i ratovi Carstva nisu bili povoljno vrijeme za razvoj baletne umjetnosti, ali su konačno oslobodili plesače konvencija odijevanja i bontona koji su u prošlosti ometali slobodu njihova kretanja (Murray 1926: 31). Nakon Francuske revolucije, odbacuju se cipele s potpeticama i glomazne haljine da bi se zamijenile sandalama i tunikama (Garafola 2011: 14).⁸¹ Osim političkih i društvenih utjecaja na odijevanje, a posljedično i scensku kostimografiju, veliki reformator baleta (ne samo u području kostimografije) Jean-Georges Noverre (1727. – 1810.) između 18. i 19. stoljeća zagovara reformu kostima smatrajući da kostim treba podržavati, a ne ometati pokret (Noverre 1966). Izmjena kostima omogućila je višestruke okrete, lagane skokove, dramatično visok raspon nogu, akrobatske podrške i visoke poluprste (*relevés*) kojima je omogućen postupni ulazak u baletni leksik pokreta (Garafola 2011: 14). Tijekom 1790-ih intenzivno se populariziraju baleti temeljeni na grčkoj i rimskoj mitologiji. Iako nisu strukturalno utjecale na balette, grčka i rimska mitologija bile su zanimljive kao inspiracija za kostime ranih godina 19. stoljeća (Sabee 2015: 12). Da bi odgovarali vremenu i prostoru operne ili baletne postave, u odjelu kostimografije izrazita se pažnja poklanjala izradi kostima (Arkin i Smith 1997: 23). U članku “Žene slabog srca i čeličnih prstiju” Judith Chazin-Bennahum (1997) prikazuje da se obuća i odjeća na sceni temeljila na “suvremenim modelima” jer je *tutu* (ili *pačka*) u početku bila adaptacija duge svečane haljine moderne kasnih 1820-ih, baš kao što je prototip špice (baletne papučice) bila (tada u modi) niska, satenska cipelica. Kant pak smatra

⁸¹ Nakon dominacije muškaraca u baletu, proces odbacivanja opreme koja je sputavala pokrete plesača započeo je i pojavom na sceni prvih plesačica u drugoj polovici 17. stoljeća. Kad su žene počele plesati u javnosti, kostimi su postali prirodniji i manje ograničavajući, a visoke su potpetice zamijenjene mekanim papučicama bez potpetica (Rinaldi 2010: 33–34).

da kostim balerina u svijetu izvan teatra nije imao ekvivalenciju, da nije bio "povijesni", nego potpuno nov budući da pripadnici nijedne društvene klase, ceha ili profesije nisu odijevali takvu odoru (2007c: 188). Balerina je u kostimu prošla put od "dame mode" do "klasične nimfe" (Murray 1926: 32). Odmakom vremena i razvojem scenske kostimografije, kostim sve manje nalikuje svakodnevnoj odjeći s kojom se mogao uspoređivati od dvorskog baleta do ključnog razdoblja romantizma. Do 1830-ih godina, predstavljena je i uvedena špica, otada trajni simbol baleta, a baletni se kostim, posebno u dužini haljine, u potpunosti razlikuje od civilne odjeće. U razdoblju devetnaestostoljetnog plesnog romantizma oblikovana je standardizirana baletna kostimografija koja je baletu donijela specifičan i trajno prepoznatljiv izgled (Kant 2007c: 184–188). Zaštitni vizualni simboli klasičnog baleta, špica i bijela haljina (pačka ili tutu) postaju "balerinin znak prepoznavanja", njezina "izvanvremenska uniforma", bez obzira na to je li tutu dug (kao u *Giselle*, *Silfidi* ili *Serenadi*) ili kratak (kao u *Labuđem jezeru* ili *Trnoružici*) (Garafola 2011: 13). Do 20. stoljeća baletni kostim i špice u javnosti su bili prihvaćeni kao simboli cjelokupne umjetnosti (Kant 2007c: 194).

Bijela u tom razdoblju postaje bojom baletne uniforme. Dominacija bijele boje u baletnoj kostimografiji dodijelila je baletu slavan epitet *bijelog baleta* (*ballet blanc*). Pojam bijeli balet odnosi se na skupinu balerina (ansambl) koje su (uglavnom u drugome činu) odjevene u jednake bijele kostime. Kostimografija pridonosi tome da izgledaju i kreću se jednako u ulogama nadnaravnih bića, ni žive ni mrtve (isto: 185).⁸² Važnu ulogu u njegovanju slike "bijelog baleta" u devetnaestom stoljeću ima primjerice Mihail Mihajlovič Fokin (Michel Fokine), u povijesti baleta 20. stoljeća

⁸² Nijanse boja crtavale su karakter uloge (Kant 2007c: 185). Preostale boje su, kao i protagonisti koji su ih nosili, bile sekundarne i sporedne.

poznat kao koreograf reformator.⁸³ Dva njegova najpopularnija djela – *Silfida* i *Umirući labud* koji je 1905. godine koreografirao za Annu Pavlovu – bila su *hommage* slici “romantične balerine”. Popularna slika ili “ikonografija” Anne Pavlove također je ostvarila veliki utjecaj. Na fotografijama u časopisima i novinama iz onog vremena, pojava blijede, vitke, eterične balerine, zadržana je u javnoj percepciji do danas. Iako je Anna Pavlova u svojim programima igrala najrazličitije uloge, javnost ju je najviše identificirala s Fokinovim izborom ideje o bijeloj balerini i umirućem labudu (Genné 2000: 150).

Kant smatra da je romantizam utjelovio paradoks ne samo u plesu nego i drugim oblicima umjetnosti, jer ono na što se danas odnosi bijeg od stvarnosti kroz romantičan pokret bajkovita sadržaja oslanjalo se na stvaran industrijski i ekonomski razvoj svijeta. Kant ovu tvrdnju potkrepljuje dvama primjerima. Onim o razvoju flaute i instrumenata koji postaju glasniji i razvoju scene rasvjete kojom se dočarava bajkoviti svijet i koja tada postaje bezopasnom.⁸⁴ Razvoj tekstilne industrije omogućio je bogatstvo bijelih i drugih baletnih kostima, a kostimografija je prestala ovisiti o privatnoj garderobi izvođača (usp. Kant 2007c: 186–187).⁸⁵

Plesne papučice ili špice su također, u skladu s razvojem tehnologije koja je omogućila njihovu pojačanu izradu za stabilnost balerina, od mekanih, satenskih papučica pretvorene u proizvod

⁸³ Mihail Mihajlovič Fokin je ruski baletni plesač, koreograf i pedagog (1880. – 1942.). Završio je Carsku baletnu akademiju u Sankt Peterburgu. Za Ruske balette stvorio je brojna remek-djela koja su, zaslugom Margarite Froman, gotovo sva izvedena u Zagrebu.

⁸⁴ Prije industrijskog razvoja, plesači su bili izloženi opasnosti od plina kojim se stvarala svjetlost usmjerena na izvođače na sceni i potencijalno dovodila plesače u rizik od požara.

⁸⁵ O kostimiranju u hrvatskim kazalištima (prvenstveno glumištima) prije afirmacije kostimografije kao samostalne profesije i umjetničke discipline v. Petranović (2010). Kazališni su kostimi često ovisili ne samo o privatnoj garderobi glumaca već i o njihovoj ekonomskoj moći da nabave odgovarajući kostim za pojedinu ulogu (isto: 192–193).

čvrste, tvrde i stabilne potpore (Kant 2007c: 190–194). Kad baletni majstor Carlo Blasis početkom 19. stoljeća govori o *pointes* (špicama) opisuje visoko podizanje na poluprste, a ne do kraja na vrhove prstiju (Murray 1926: 34). Špice 1830-ih i 1840-ih nisu još imale dovoljno pojačanje koje bi balerini omogućavalo stabilno podizanje na vrhove prstiju i zadržavanje na njima (Kant 2007c: 191–192).⁸⁶ U početku su samo prošivene, a od druge polovice 19. stoljeća postaju čvrste sa zadebljanim vrhom (Garafola 2011: 13). Od 1860-ih i do kasnih 1870-ih balerina je definitivno mogla održavati se na špici stabilno, a poslije sve stabilnije. Međutim, da bi bile stabilne, postale su tvrde i krute te ih je prije korištenja bilo potrebno “(s)lomiti” (usp. Kant 2007c: 193). Kako bi ih prilagodile svojim stopalima, balerine špice i danas “mekšaju”, dodatno “obrađuju” i “pripremaju” da bi bile što učinkovitije i (relativno) udobnije. Svaka balerina sama “pronalazi”, “mekša” i “razrađuje” svoje špice, prišiva vrpce i gumice.⁸⁷ Te su aktivnosti za sve balerine ritualne i posljedično su integralni aspekt njihova profesionalnog života.

Osim što je postala simbol baleta, špica prenosi njegovu estetiku (Harris Walsh 2011: 88). Izdužuje žensko stopalo, čini ga privlačnim i zanimljivim. Špica sugerira eteričnost i delikatnost. Naime, važan dio vještine plesača nalazi se u demonstraciji lakoće izvedbe. Ta se (očaravajuća) vizija (prividne) lakoće dijelom ostvaruje i upošljavanjem ispruženih prstiju i ostvarivanjem ravnoteže na minimalnom dijelu tijela. Balerine izvodeći piruete ili bilo koji brzi pokret na vrhovima prstiju, stvaraju trenutnu “iluziju slobode od zemlje koja se ne može steći pokretima na ravnom

⁸⁶ Na tiskanim ilustracijama iz toga razdoblja vidljive su anomalije anatomije stopala plesačica, jer stopalo s takvim pomagalom još nije u mogućnosti održavati težinu cijeloga tijela (Kant 2007c: 192).

⁸⁷ Osnovni je oblik uniformiran, ali s obzirom na to da su uglavnom izrađene ručno, svaka se blago razlikuje po detaljima u boji, kalupu, kroju i konstrukciji (Harris Walsh 2011: 87).

dijelu stopala” (Murray 1926: 34). Balerina na špici funkcionira kao demonstratorica tehničkih i umjetničkih sposobnosti jer je na špici evidentno je li riječ o vrsnoj plesačici ili plesačici slabe plesne tehnike (Harris Walsh 2011: 85–88).

Balerina pritom špicu iskustveno doživljava vrlo različito od publika. Publike promatraju njezinu lakoću, a ona osjeća njezinu neudobnost. Zbog učestalog korištenja špica, stopala balerine su često sklona povredama, krvarenju, uraslim noktima i raznim koštanim deformacijama. Špica stopalo može “raniti i poružniti” dok ga istovremeno odaje lijepim i “privlači pažnju usmjerenu na stopala” (isto: 94–95). U špici je sadržan dio estetike, ali i patetike baleta.

Uz to, špica predstavlja jednu od osnovnih rodnih razlika u baletu s obzirom na to da na špici plešu isključivo balerine, dok muškarci nose mekane i daleko udobnije papučice. Razvojem plesa na špici ženska plesna tehnika odmaknuta je od muške. Plesna tehnika 18. stoljeća “nije pravila zamjetnu razliku među spolovima” (Garafola 2011: 15). S tehničkim napretkom i transformacijom baleta u 19. stoljeću koja se dogodila pojavom romantičnih baleta i usklađene višebrojne replike bijele eterične balerine u isključivo ženskom ansamblu u bijelim baletima te početkom korištenja špice na kojoj balerina demonstrira svoju vještinu i snagu, započinje dominacija balerine na sceni i feminizacija cijelog plesnog oblika koji se počinje opisivati “idealiziranim ženskim svijetom” (Burt 2007: 24) i označavati “razdobljem balerine” (Dempster 1995: 23). Balerine postaju glavne zvijezde baletnih izvedaba, a muškarci tek njihova sjena i podrška. Balet je preobražen u žensku umjetnost, umjetnost posvećenu ženi, o ženi, plesu u kojem dominira balerina. Osim špice, balerina je uzurpirala i *adagio* i posvojila njegove spore, otmjene i izdržljive pokrete – sve što je nekoć bilo u domeni plesača plemenitog stila (*danseur noble*).

Prijenosi i prerade baleta

Opstojnost baleta i njegovu prepoznatljivost održava i klasični repertoar kanonskih djela, nastalih uglavnom tijekom 19. stoljeća kojima su različiti koreografi posvetili najviše prerađenih verzija. Uspjeh suvremenih prerada “potvrđuje prestižnu poziciju klasičnoga baleta ne samo u baletnoj kulturi nego i u svjetskom društvu” (Wulff 2008: 533). Danas, kad postoji bogat repertoar u kojem ili u potpunosti izostaju ili više ne dominiraju isključivo klasična djela, dio plesača i publika zagovara brojniji udio klasičnih baleta jer “klasika je ipak klasika” i “nema baleta bez klasike”. Pored sve brojnijih suvremenih koreografija na repertoarima kazališnih kuća, šira publika pod pojmom “baleta” i danas podrazumijeva prije svega kanonske balette poput *Labuđeg jezera*, *Giselle*, *Trnoružice* i *Orašara*.

Vida L. Midgelow (2007: 1) prerađene klasične i romantične balette promatra kao djela uokvirena i zadržana kanonskim *statusom quo*. Kanonska djela perpetuiraju ustaljene ideologije te predstavljaju vrijednosti, teme i ideje koje prenose povijesne i kulturne veze. Činovi prerada smješteni su u dugi povijesni niz događaja i uvijek se odnose na neka prethodna djela ili ideje o njima te su uvijek u vezi s predodžbom o nekim prethodnim interpretacijama. Njihovom kontinuiranom izvedbom i ponovnim čitanjem i analiziranjem prenosi se tradicija, ali i prekida njezina snaga koja “našu percepciju i o prošlosti i o sadašnjosti” održava “relativno statičnom” (isto: 9). Balet svoju tradiciju čuva trajanjem. Poput drugih tradicija i oblika nematerijalne baštine, živi u izvedbi. On mora biti izveden kako bi bio prenesen, te tako upravo izvedba postaje izvorom njegova opstanka (Kirschenblatt-Gimblett 1995: 378).

Prerade klasičnih djela donose suvremene verzije davnno osmišljenih izvedbi koje se tako neminovno modificiraju i

prenose iz prošlosti u sadašnjost i budućnost.⁸⁸ Znanja i percepcije o prošlosti uvjetuju i kontekstualiziraju znanja i percepcije o sadašnjosti, ali i obrnuto, percepcije o sadašnjosti, uvjetuju i znanja o prošlosti. Baleti nastali na predlošcima i tradiciji romantičnih baleta danas nisu samo najpopularniji i najzastupljeniji u repertoarima velikih svjetskih kazališta već istodobno upravo oni svojom dugotrajnošću i prepoznatljivošću doprinose opstojnosti baleta, osiguravaju njegov razvoj, širenje tema i uvođenje novih i drugačijih likova. Osim što održavaju tradiciju baleta, predodžbe o baletu i plesačima temeljene prvenstveno na klasičnom repertoaru privlače publike koje se na temeljima klasičnog repertoara spremaju pripuštanju novih izazova, tema, fabula i likova u okvirima baletne plesne tehnike.

Midgelow pojmom prerade (engl. *dance reworkings*) obuhvaća niz plesova koji izlaze iz svog izvornog teksta kako bi se stvorio novi ples (2007: 14). Prerade baleta koje se primjenjuju gotovo isključivo na "klasični" repertoar drukčija su plesna interpretacija i osmišljeni pothvati izvrtanja, gdje suvremeni umjetnik rabi već korištenu baletnu temu da bi stvorio potpuno drukčije djelo (Loppe 2009: 340; Wulf 2008: 531–532). Osim prerada, kojima se u baletu najčešće prenose plesovi iz prošlosti, nekoliko je termina kojima se označava aktivnost odvlačenja plesova od zaborava i njihova postavljanja na scenu (Thomas 2004: 39).⁸⁹ Preradama je

⁸⁸ Peter Burke (2006: 37) kao paradokse tradicije izdvaja inovaciju koja može zatrti ustrajnost tradicije, ali i obrnuto, izvanjski "znakovi" tradicije mogu zatrti inovaciju jer "ono što se prenosi – mijenja se – zaista se mora promijeniti – ti-jekom predaje novom naraštaju".

⁸⁹ Selma Jeanne Cohen (1993) razlikuje termine obnove (engl. *revival*), rekonstrukcije (engl. *reconstruction*) i ponovne kreacije (engl. *re-creation*) (prema Thomas 2004: 37–39), a Smith (1992) uz pojmove obnove, rekonstrukcije i ponovne kreacije, još i resetiranje (engl. *resetting*). Rekonstrukcija se odnosi na istraživanje i eventualno stručno znanje o nekim detaljima i općenito podrazumijeva datum izvedbe daleko od onoga kada je djelo prvi put izvedeno. Ponovna kreacija podrazumijeva da je sačuvan duh plesa iako detalji mogu u potpunosti odstupati od originalnih. Termin se primjerice često koristi kada se raspravlja

bliska aktivnost rekonstrukcije djela iz prošlosti. Namjera rekonstruktora dočarati je, sredstvima koja mu stoje na raspolaganju, ono što više nije (Franko 1993: 135). Rekonstrukcija se sastoji, “od upisivanja mnoštva vizija [...] obnavljanja, konceptualizacija i/ili izmišljanja djela” (isto: 152). Rezultat tog procesa je nanovo osmisliti, a ne rekonstruirati djelo te se u tome može poistovjetiti s procesom prerade. U slučaju prerade ili rekonstrukcije kao načina korištenja već nastalog djela, potrebna je refleksija na postojeća znanja o plesu i uvijek parcijalnu tradiciju. Prerade se, nasuprot rekonstrukcijama koje teže očuvanju tradicije, često uključuju u dijalog s tradicijom. Obje se aktivnosti kao najbliže zavrivanje u prošlost nalaze na ljestvici “autentičnosti i interpretativnosti” i ne mogu se potpuno odvojiti od procesa obnove, s razlikom da se rekonstrukcijama ističe aura “autentičnosti”, a prerade naglašavaju “interpretativnost” (Middelw 2007: 11). Za razliku od rekonstrukcija, prerade se ne pretvaraju u autentičnost, nego se namjerno obilježavaju drugačijima od autentičnih kako bi naglasile svoju različitost. Zaobilazeći nedostižnu potragu za autentičnom verzijom, prerade dekonstruiraju prošlost, baveći se njome samo kako bi ušle u interpretativni diskurs – često sa smjeranom reinterpretačijom ili drugačijim tumačenjem svojih izvora. Autori prerada stoga označuju alternativni estetski teren koji se u određenoj mjeri razlikuje od perspektive evidencijne u plesovima koje prerađuju (isto: 11–13). Prerade, za razliku od rekonstrukcija, eksplicitno prekidaju lanac “ponovljivosti”. Koristeći gledateljevo znanje i vjerojatno u nekim slučajevima

o suvremenoj izvedbi srednjovjekovnih zabava u kojoj su opisi iz tog razdoblja oskudni. Ako se postavlja ples s kostimima i scenografijom iz jedne produkcije u drugu postavu u relativno kratkom vremenskom intervalu, često se koristi pojam resetiranje. Termin obnove koristi se učestalo kad se postavlja ples u režiji i pod ravnanjem koreografa nakon što nekoliko godina nije izvođen (Smith 1992 prema Middelw 2007: 12). Ovi modeli i klasifikacije ukazuju na različite ciljeve i namjere, metode i rezultate prerada i njima se otvaraju prostori za okvire korisnih analiza (Middelw 2007: 14).

kanonski i komercijalni uspjeh izvora ili ideju o djelu, prerade izdvajaju promjene i razliku od izvornoga djela. Nezanemariva je pritom popularnost i vidljivost, ali i komercijalni uspjeh baleta poput *Labuđeg jezera*, *Giselle* ili *Orašara*. Prerade se na mnogo načina oslanjaju na prethodno znanje publika o plesu koji se prerađuje. Koristeći poznati balet, reference se mogu mobilizirati s izvjesnim povjerenjem da će publike prepoznati aluzije (isto: 4).

Ponovnim čitanjem baleta u preradama plesovi prošlosti se dijelom mogu spoznavati na drugačiji način, jer je svaki ples ponovna invencija i svaki govori ponešto o ljudima koji su ga stvorili (Grau 1998: 200), a iza svake rasprave o rekonstrukciji, obnovi, preradama i ponovnoj kreaciji postoje implicitne ili eksplicitne pretpostavke o autentičnosti, reprodukciji i interpretaciji. Pitanja originalne i autentične verzije djela, isključivog autorstva koreografa te utjecaja interpretacije plesača na osmišljeno djelo, Helen Thomas (2004) je analizirala na primjeru spomenutog kratkog baletnog sola *Umirući labud* koji je 1905. godine za Annu Pavlovu, s kojom se balet najviše povezuje i koja ga je međunarodno popularizirala brojnim izvedbama, koreografirao Mihail Fokin. Brojnim izvedbama tijekom vremena, Pavlova je vjerojatno mijenjala ples kako bi ga prilagodila svome starećem tijelu i stilu koji je stvarala. S obzirom na to da plesači nisu isključivo tijela/objekti koja prenose koreografove namjere i ideje, osim koreografa, djela obilježavaju i plesači. Djelo nije fiksirano u izvedbi, već u procesu prenošenja plesova od jednog do drugog plesača dolazi do različitih interpretacija (Thomas 2004: 39–42). Također, “ponavljana izvedba istog djela od strane različitih izvođača u različitim vremenima naglašava osobitu prirodu svake izvedbe i usredotočuje našu pažnju na razlike između tih izvedaba” (Connerton 2004: 101). Pored toga što su se transformirala slijedeći stvaralačke interese koreografa, djela su se mijenjala i kako bi odgovarala ukusu publika i talentima novih plesača. Kako su novi plesači nastanjivali stare uloge, djela su neprestano “ažurirana”. Svojom

interpretacijom, svojim tijelom, stilom i osobnošću plesači doprinose konačnoj ideji i konačnome produktu svakog djela i svake koreografove ideje pri čemu do promjena neminovno dolazi čak i u izvedbama istog plesača, osobito ako plesač istu ulogu pleše duže vrijeme. Iako "vlasništvo" ostaje u rukama koreografa, u kreativnome procesu stvaranja djela suradnja između koreografa i plesača, premda ne uvijek dovoljno vidljiva i apostrofirana, od iznimne je važnosti.

Dodatna razlika u rekonstrukcijskom radu i prerađivanju starih baleta vezana je uz alate i načine prijenosa plesnih djela iz prošlosti.⁹⁰ Rekonstruktori kao primarne izvore u svom radu koriste plesnu notaciju, dok suvremeni koreografi prerade postavljaju koristeći se sačuvanim snimkama, fotografijama i, u najvećoj mjeri, iskustvom i znanjima koja se prenose iz generacije u generaciju.

Metoda koja najizravnije govori o samoj plesnoj izvedbi te omogućuje zamrzavanje plesova i nizanje slijeda pokreta koji bi objedinjeni predstavljali plesnu cjelinu, plesna je notacija. Plesni notacijski sustav prevodi trodimenzionalni pokret u jedno-dimenzionalni produkt korištenjem niza simbola. Iako postoje brojni sustavi bilježenja pokreta i plesa, nije osmišljen univerzalan sustav, primjenjiv na sve plesne oblike. Najistaknutije plesno pismo za povijesne plesove iz razdoblja baroka u kojima se nalaze ishodišta baletnih koraka i tehnike, Feuilletova je plesna notacija.

⁹⁰ Jednim od alata bilježenja konteksta plesova mogu se smatrati i (novinske) plesne kritike, prikazi i osvrti na plesne izvedbe u kojima njihovi autori prosuđuju o pojedinim plesnim izvedbama i o konkretnim plesačima u različitim ulogama. To su bilješke plesnih izvedbi koje imaju dokumentarnu vrijednost jer osim evaluacije izvedbe plesanja samih plesača, često donose i opise pojedinih izvedbi, povijesnu crticu, svjedočanstvo odigravanja izvedbe, a dijelom i poziciju interpreta. Osvrti, prikazi i kritike interpretiraju, opisuju i evaluiraju plesnu izvedbu nakon njezina zbivanja. Time je kontroliraju i opovjesnjuju. Kontrolirana je uvijek iz konkretno nečijeg pera bez obzira na to kakvom ona bila iz plesačeva kinestetičkog iskustva ili iskustva drugih publika.

Noviji sustavi bilježenja plesnog pokreta oblikovani su tijekom 20. stoljeća.⁹¹ Većina usvaja imena svojih autora poput Sutton sustava autorice Valerie J. Sutton ili Benesh notacijskog sustava autora Rudolfa i Joan Benesh.⁹² Kako je spomenuto, od pedesetih godina 20. stoljeća u Hrvatskoj je prihvaćena i udomaćena labanotacija, uglavnom za bilježenje i analizu folklornih plesova. Autor labanotacije ili kinetografije, Rudolf von Laban, upravo je u baroknoj Feuilletovoj notaciji pronašao temelje za novo bilježenje pokreta, proširujući ideju starog sustava.⁹³ Valja spomenuti i *effort-shape* sustav za analizu, opis i bilježenje kvalitativnih aspekata pokreta. Kao dopuna tom sustavu koristi se labanotacija i ta dva sustava bilježenja korištena usporedno čine tzv. Laban-analizu (Maletić 1983: 98–132). Iako su plesni notacijski sustavi i dalje slabo istražena tema u području znanstvene analize (Watts 2014: 182), poznat je niz drugih sustava zapisivanja struktura pokreta na koje se ovom prilikom neću osvrnati. Ostali su unutar okvira pojedinih plesnih oblika i gotovo neprimjenjivi na druge.

Pored toga u plesnim je i znanstvenim praksama evidentna zapostavljenost čuvanja starih i usvajanja novih vještina plesnog bilježenja.⁹⁴ U hrvatskim institucijama i organizacijama kojima je u fokusu interesa i djelatnosti ples, ne podučava se pisanom

⁹¹ Povijesni pregled glavnih sustava notiranja u 20. stoljeću bilježe detaljnije Hutchinson Guest (1984) i Davies (1975) (prema Thomas 2004: 33).

⁹² Rudolf i Joan Benesh počeli su razvijati svoje zapise sredinom 1940-ih, prije nego što ih je službeno pokrenula i istovremeno usvojila engleska nacionalna baletna kompanija 1955. godine. Štoviše, engleski Kraljevski balet imao je osoblje odnosno tim notara koji koristi Benesh sustav od 1960. godine (Watts 2014: 181).

⁹³ Primjerice, koristio se središnjom linijom Feuilletova sustava, koja tijelo dijeli na lijevu i desnu polovicu (Mlakar 1979: 18). Mnogi su zagovarali široko korištenje Labanova notacijskog sustava (Guilbert 2007: 32).

⁹⁴ Pia i Pino Mlakar, autori koreografije *Đavo u selu* skladatelja Frana Lhotke, obnovili su 1978. u Slovenskom narodnom gledališću u Ljubljani balet poštujući stari kinetografski zapis. Tarle (2009: 69) bilježi da je "kinetografska partitura Đavla u selu jedan od vrlo rijetkih plesopisa u nas, jer je nažalost, kinetografsko pismo u našim plesnim školama mahom zapostavljeno".

bilježenju stečenih znanja, od koraka do koreografija. Iako bi se vještine bilježenja pokreta najkorisnijima mogle pokazati upravo plesačima i koreografima, pojedincima direktno involviranim u procese stvaranja ili obnavljanja plesnih izvedbi, usvajanje znanja o plesnim zapisima nije vezano uz plesno-obrazovne sustave u kojima se obrazuju plesači, a kasnije koreografi i drugi plesni stručnjaci. Ta su znanja u pravilu prepuštena usko specijaliziranim, sporadičnim i tematskim plesnim radionicama.⁹⁵ Notacijski sustavi su u osnovi namijenjeni prvenstveno plesačima i koreografima kojima bi mogli biti korisni u njihovu radu.⁹⁶ Međutim, unatoč nizu osmišljenih sustava bilježenja kretanja i činjenici nepostojanja univerzalno prihvaćenog plesnog pisma kojim bi se trebali služiti, plesači, plesni učitelji i plesni majstori često nisu opismenjeni u bilježenju plesova (Morris 2008: 42), odnosno ne posjeduju znanja o plesnim notacijama, iako je vrlo vjerojatno da koreografi ili baletni majstori (ponekad i samo za potrebe sastavljanja vježbi za svakodnevne vježbe) koriste neku vrstu vlastitih

⁹⁵ O jednoj od usko specijaliziranih plesnih radionica usmjerenih na rekonstrukcijsku obnovu glazbenih i plesnih djela iz prošlosti v. Katarinčić (2008).

⁹⁶ Osim plesačima, plesni su zapisi korisni i glazbenicima otkrivajući teoriju, ritam i ustrojstvo plesnih suita, te glumcima jer prikazuju korištenje pozornice i njezinih načela (Feves 2004: 322–323). Korist bilježenja kretnji može biti obodstrana, korisna glumcima i plesačima. Današnji rekonstruktor u tehnici glume, u kojoj se tražila umjetnost geste, može otkriti zajedničke temelje za glumce i plesače (Turocy 2001: 205). Gilbert Austin je razvio i osmislio notacijski sistem za gestu odnosno gestikulaciju koju objašnjava u svojoj knjizi *Chironomia: A Treatise on Rhetorical Delivery; Comprehending Many Precepts, Both Ancient and Modern, for the Proper Regulation of the Voice, the Countenance, and Gesture* iz 1806. godine (isto: 209, bilj. 22) Catherine Turocy je u *Chironomiji* primijetila nekoliko koncepta direktno vezanih za ples. Austin, naime, raspravlja o području oko tijela koje je glumčev ili plesačev izražajni prostor. Ono sadrži cjelokupnu izvođačevu dramaturšku i psihološku energiju. Gesta ima kompleksan odnos prema držanju, oni ovise jedno o drugome s obzirom na to da se tijelo iz jednog u drugi položaj transformira kroz seriju gesti, kretnji ili pokreta. Konačno, trajanje deklamacijske kretnje, odnosno, geste može biti srodno fraziranju plesnih koraka, a izvedba solo pjevača i plesača ujedinjena je u glumačkoj tehnici 18. stoljeća (isto: 205–207).

bilježaka koje olakšavaju i omogućuju memoriranje koraka, orijentaciju u prostoru i slično. Takve bilješke, međutim, mogu biti korisne samo onome tko ih je izradio. Članovi baletnog ansambla bi tako mogli osmisлити nekoliko desetaka različitih bilježenja iste koreografije i istog niza koraka. Njihove bilješke ne mogu, s obzirom na to da nisu kodificirane i objavljene, koristiti drugi plesači, ali ni istraživači.⁹⁷ Budući da se plesači i koreografi tek rijetko koriste plesnom notacijom, ona je danas prepuštena prvenstveno istraživačima i plesnim znanstvenicima te rekonstruktorima koji na temeljima postojećih notacija nastoje otkrivati, rekonstruirati i analizirati plesove, iako se plesovi i plesne koreografije u pravilu ne bilježe za znanstvena istraživanja.⁹⁸ Plesno pismo u rukama istraživača jedan je od funkcionalnih alata analiziranja pojedinih plesnih izvedbi. Plesne notacije mogu biti temeljem istraživanja plesnih pokreta kao produkta kulturnih, kontekstualnih i bioloških faktora. Mogu olakšati potragu za obrascima korisnima u znanstvenim istraživanjima koja se potom mogu analizirati otkrivajući temeljne strukturne jedinice koje služe kao podaci za otkrivanje temelja klasifikacijskih sustava plesnih repertoara. Plesne notacije mogu se stoga smatrati vrijednim istraživačkim alatom jer donose detaljne deskripcije na jasan i sažet način (Youngerman 1975: 120). Pritom, ne postoji suglasnost oko optimalnog načina bilježenja plesova (Van Zile 1999), odgovarajućeg pisma niti pitanja valja li plesove u razdoblju visoko razvijene suvremene tehnologije i tehničkih pomagala koja dvodimenzionalno preslikavaju plesni događaj ili izvedbu, uopće bilježiti.

⁹⁷ Znanstvenici koji se bave plesnim istraživanjima koja uključuju bilježenje pokreta, nisu nužno (bivši) plesači da bi eventualno nekom "plesačkom logikom" uspjeli dekodirati pojedine nepoznate plesne zapise.

⁹⁸ Za razliku od svojih europskih kolega, američki istraživači pokreta i plesa, nisu skloni zapisivanju struktura pokreta. Već je spomenuto da su američki istraživači plesa uglavnom antropolozi koji istraživanjem zahvaćaju strukture cijele zajednice koju istražuju, gdje se ples tumači tek jednim sastavnim dijelom te zajednice.

Koreografi i izvođači danas mogu “posjedovati” vlastito nasljeđe i vlastite plesove zahvaljujući napretku tehnologije gdje svaki plesač ili koreograf povoljno može snimiti svoju izvedbu (Thomas 2004: 36). Međutim, “dvodimenzionalne reprezentacije – bilo upisane na papiru ili gledane na ekranu – ne mogu zadržati tro-dimenzionalnu estetiku ili kinestetiku plesa” (Marion 2006: 147). Unatoč tehnološkim prednostima u bilježenju plesova, većina se plesnih događaja otkriva u onome što su fenomenolozi nazvali “življena prisutnost” (engl. *vivid present*), ovdje i sada (Thomas 2004: 33). Valjane argumente za ili protiv bilježenja plesova uočili su umjetnici i prije tehnološkog razvoja koje danas predstavlja jedan od osnovnih argumenata o izlišnosti plesnih pisama. Već je slavni plesač i koreograf, Jean-Georges Noverre (1727. – 1810.) bio protivnik zapisivanja plesova smatrajući da će zaustavljanje pokreta zapisom prouzrokovati jednostavne, standardizirane reprodukcije i replikacije nekad originalnih radova te da će samo profesionalni notatori moći dekodirati komplicirani sustav znakova. Gasparo Angiolini, njegov prethodnik u bečkoj operi, smatrao je pak da će upisani znakovi stabilizirati efemernu umjetnost plesa pretvarajući je u specifičnu tradiciju i činiti je tako dijelom šireg kulturnog nasljeđa (Weickmann 2007: 59–60; Lepecki 2004a: 126–127). Obojica su bila u pravu. Temeljem plesnih notacija danas istraživači imaju barem djelomičan uvid ne samo u povijesni repertoar plesova i način rada na tijelu nego širi društveni, kulturni i politički kontekst. Istovremeno, u radu rekonstruktora, koreografa ili istraživača koji izvedbu nastoje prenijeti što vjernije i u potpunosti, ponekad notacijski zapis koreografije pa ni snimka nisu dostatni. Može biti jasno, primjerice, o kojem je koraku riječ, ali nije moguće dokučiti, barem ne bez nekoliko pokušaja i dublje plesne analize, *kako* se on izvodi da bi bio izveden na prvotni ili odgovarajući način. Ključno *kako* uključuje svijest ili znanje o tome koje dijelove mišićne strukture koristiti, kako inicirati pokret, kako ga savladati i kako pritom ovladati tijelom.

Tada može biti presudno posjeduje li plesač, znanstvenik ili rekonstruktor kinestetičku osviještenost, odnosno ima li znanja i sposobnost usmjeravanja tijela za određenu izvedbu i dimenzije koje okom, kamerom ni plesnim pismom nisu razvidne.⁹⁹ Olakotna okolnost u plesnim istraživanjima, tjelesno je iskustvo, znanje i sposobnost rekonstruktora da prepozna fizičke parametre, nerazvidne u krajnjoj manifestaciji plesa, plesanju.¹⁰⁰

Za razliku od rekonstruktora čiji se rekonstrukcijski rad često temelji na plesnim zapisima, prerađene koreografije u baletu prenose se uglavnom iz generacije u generaciju, s učitelja na učenika, s bivših plesača na mlade potencijalne plesače, s koreografa na koreografa, ili s koreografa na plesača. S obzirom na vrlo nepopularnu praksu zapisivanja plesova među onima koji plesove stvaraju i plešu, plesači i koreografi u dnevnoj se praksi oslanjaju uglavnom na verbalni i kinestetički prijenos (Watts 2014: 182). Znanja o koracima, koreografijama i njihovim izvedbama prenose verbalnom komunikacijom i fizičkim demonstracijama. Uobičajeno je da se prilikom postavljanja repertoarno nove koreografije u matično kazalište poziva koreograf koji postavlja svoju novu koreografiju, koreograf koji postavlja jednu od

⁹⁹ Neke dijelove plesa ili cijele plesove koji više ne postoje na njihovu repertoaru, članovi Britannia Coconuta povremeno ožive, izvedu za sebe i među sobom u svrhu čuvanja vlastite tradicije (Buckland 1995: 54). Tako čuvaju i tjelesno pamćenje, fizičko prisjećanje koje će sačuvati ono *kako*, odnosno *način* na koji se pojedini koraci pojedina plesa izvode.

¹⁰⁰ Rekonstruiranja u nekom budućem vremenu, današnjih, do tada potencijalno već zaboravljenih plesova, može se činiti u potpunosti ostvarivom s obzirom na brojnost videozapisa, pohranjenih razgovora s plesničima, koreografima i drugim pojedincima čija bi uloga u takvoj namjeri mogla biti ključna. Međutim, nije izvjesno hoće li se u brojnosti mogućnosti prepoznati današnji kontekst, uloga i značenje plesnih oblika. Konteksti nisu postojani, a opcije njegove interpretacije, kojih je uvijek više od samo jedne, ples ponovno vraćaju njegovoj svojstvenoj neuhvatljivosti. Tvrtko Zebec (2004a) u ideji zaštite nematerijalnih dobara i želi da se i ta "neuhvatljiva" dobra u vrijednosnom smislu izjednače s materijalnim kulturnim dobrima, ističe važnost mnogostrukih pogleda te različitih mogućnosti i rješenja u "hvatanju neuhvatljivog plesa".

verzija prerade stare koreografije ili tzv. *prenositelj* baletnog djela.¹⁰¹ Neki plesni koreografi prenositelji posjeduju ogroman autoritet jer su bili svjedocima nastajanja baleta koji se prenose ili su ih godinama plesali (Wainwright, Williams i Turner 2007: 315). To su u pravilu koreografi koji prenose vlastite koreografije ili bivši plesači koji su se specijalizirali za pojedine stare koreografije.¹⁰² Koreografi na poziv vodstva ustanove, koja na svoj repertoar namjerava uvrstiti potencijalno djelo, dolaze prenijeti koreografiju cijelom baletnom ansamblu, od solističkih do sporednih uloga.¹⁰³ Vjerojatno je da će pritom koreograf koreografiju dijelom prilagoditi plesачima ili uvažavati preferencije i potrebe ustanove koja postavljanje koreografije omogućuje ili naručuje. Stoga se čin "premještanja plesova u nove prostore predstavljanja", može smatrati činom "izmišljanja novog oblika ekspresije" (Nor 2002: 39). Usmeno prenošene tradicije, poput plesova, ne mogu biti prenesene bez gubit(a)ka ili dodat(a)ka novih elemenata koji su ponekad uvjetovani subjektivnošću osoba koje ih prenose (isto: 39–40) ili suvremenijim poimanjima estetike.

U koreografskom radu neophodna je vještina analiziranja pokreta, jer se namjere i rad rekonstruktora ili koreografa preradenog djela oslanjaju na djelo koje je nastalo u drugom kontekstu i s drugom namjerom u nekom drugom vremenu. Analitički je proces dijelom rada koreografa koji postavlja novu koreografiju

¹⁰¹ Bez obzira na to je li riječ o rekonstrukciji, preradi, obnovi ili drugoj vrsti oslanjanja na prošlu izvedbu, pojedinac koji vodi proces tog rada potpisuje se kao koreograf, a ne rekonstruktor, prerađivač ili obnovitelj.

¹⁰² Neki od prenositelja, primjerice, blisko su za plesačkoga staža, surađivali s koreografom koji više nije živ ili nije u mogućnosti prenositi vlastite koreografije. Posebnim interesom za koreografije pojedinog autora koje uključuje dodatnu analizu i razumijevanje načina rada i ciljeva nekog koreografa, prenositelji postaju specijalizirani znalci područja rada pojedinog koreografa. Preuzimaju ulogu nasljednika koji koreografije pri čijem su stvaranju svjedočili posredno ili neposredno održavaju i dalje prenose.

¹⁰³ Uobičajeno je da, jednom postavljena i usvojena, koreografija nekoliko sezona ostaje na repertoaru.

jer iz kojeg se god razloga jedan pokret našao pored drugoga, pretpostavka je da za to postoje razlozi i da je “stvaranje plesnog komada namjeren ljudski čin, a ne slučajnost” (Adshead 1998: 168). Uobičajena pretpostavka da koreografija dolazi kao inspiracija odnosno iz neobjašnjivog, unutarnjeg iskustva sugerira da je analiza manje važna ili nepotrebna. Ako se analiza promatra kao pobliže proučavanje dijelova plesa u cilju njegove interpretacije i evaluacije, tada se taj proces čini *fundamentalnom vještinom* potrebnom bez obzira na specifičnost interesa u plesu. Koreograf, izvođač, kritičar, notator, rekonstruktor ili koreograf prerađenog djela koriste se istim vještinama i konceptima, premda na ponešto drugačije načine. Analiza omogućava strukturu znanja potrebnog da se uokvire interpretacije i povećava kreativnost (isto: 166–168). “Plesna analiza ne ostaje samo na razini opisa pokreta poput ‘analize pokreta’ ili ‘teorije pokreta’. Namjera interpretacije zahtijeva da budu shvaćeni karakter plesa, njegova tema, tretman te teme i kvalitete koje se [djelu] mogu pripisati” (isto: 167). Temelji analize su konstruiranje jasne slike plesača, kao pojedinca i kao zajednice, okruženja izvedbe, kostima i zvukova te pokreta i načina na koji oni koegzistiraju.

Različita čitanja baleta

Balet kroz fabule i plesnu narativnost

Ishodišta ideje baleta i njegova razvoja nalaze se u europskim dvorskim plesovima s obzirom na to da se temeljne ideje baleta kao izvedbene umjetnosti, zadržane do danas, nadovezuju na *ballet de cour* (dvorski balet) koji se, usporedo s jačanjem francuske monarhije, pojavio na francuskom dvoru u zadnjim desetljećima 16. stoljeća. Vrhunac je imao u vrijeme nakon 1643. kad je Luj XIV. (1638. – 1715.) postao kraljem, a izvodio se do kraja 17. stoljeća (Nordera 2007: 19).¹⁰⁴ *Ballet de cour* je oblik scenske izvedbe koja osim plesa sadrži instrumentalnu i vokalnu glazbu, recitirani tekst u stihu ili prozi, uređenu pozornicu, scensku opremu, kostime i maske. Dominantna uloga pjesnika u produkciji *ballet de coura* izdvaja dominaciju teksta u hijerarhiji sjedinjenih umjetnosti (isto: 19–23). Osim zahtjevnijih grotesknih uloga kad se tražila asistencija i angažman profesionalnih plesača i glumaca, najčešće članova *commedije dell'arte*, balete je obično interpretiralo dvorsko plemstvo.¹⁰⁵ Nastojanja u dvorskom baletu zahtijevala su

¹⁰⁴ Iz *ballet de coura* razvio se barokni ples koji se plesao još u 18. stoljeću u operama baletima dok nije zamijenjen inovacijama spomenutog reformatora Jean-Georgesa Noverrea (Franko 2007b: 42).

¹⁰⁵ *Commedia dell'arte* termin je za kazalište koje se razvijalo prvo u Italiji, a potom i u drugim dijelovima Europe između 1550. i 1750. godine. Improvizacija u nastupu i korištenje uočljivih maski najistaknutije su značajke. Prisutnost plesa u *commediji dell'arte* potvrđuju brojne ilustracije. Njezini su članovi bili profesionalni izvođači. Jedan od uvjeta za angažman u *commedia dell'arte* bio je, pored vještine sviranja glazbenih instrumenata i pjevanja, i umijeće plesanja. U kasnijem su razdoblju glazbena drama i balet postali njezinim sastavnim

od izvođača, osim plesne vještine, sposobnost glume odnosno produciranja i izražavanja emocija mimikom. Ta je vještina, povezana s plesom, ostala svojstvenom i kasnijem baletu. Različite su forme koreografskih uradaka koegzistirale u *ballet de couru*, oblikujući njegovu heterogenu višeobličnost. Primjerice, figuralni plesovi, oni izvučeni s repertoara društva, pantomimski, solo izvedbe visoke virtuoznosti, maskirane procesije. Balet u *ballet de couru* nije dominantan, iako je njegov sastavni dio (isto: 24–31).¹⁰⁶ Termin “balet” u dvorskome baletu korišten je kao oznaka samostalnog entiteta, baletnog djela kao i plesanog odjeljka jednog entiteta.

Balet comique de la Roynie (Le Ballet Comique de la Reine) ili *Allegorie de Circé (Kraljičin baletni spektakl)*, izveden u Parizu 1581. godine na dvoru francuskog kralja Henrija III., uobičajeno se smatra prvim *ballet de couru* u povijesti. Kada Catherine de Medici iz Firence zbog udaje dolazi u Pariz u 16. stoljeću, dovodi sa sobom plesnog majstora Balthasara de Beaujoyeuxa za koga se drži da je postavio prvu baletnu produkciju (Wulff 2008: 520; Nordera 2007: 29; Rinaldi 2010: 27–30). Međutim, postoje dokazi da su prije tog djela druge slične izvedbe bile izvedene u Italiji i Francuskoj, ali se nisu nazivale baletom. Važnost dvorskog vjenčanja koje je balet slavio, motivirao je produkciju bogate dokumentacije, preživjele do danas. Dokazi o njegovu postojanju razne su vrste izvora poput libreta, notnih zapisa i mnogih tiskanih ilustracija (Nordera 2007: 29). Korištenjem klasične grčke simbole, mnogi su se dvorski baleti temeljili na pričama o bogovima,

dijelom te sa sofisticiranim maskama i parodijom predstavljali oštar scenski kontrast visokoj formalnosti barokne opere i plesa (Richards 2004: 188–192).

¹⁰⁶ Zbog svojih funkcionalnih i ekspresivnih vrijednosti neki su društveni plesovi, u obliku u kojem su se plesali na dvorovima, utjelovljeni u *ballet de cour*. Primjerice, *pavane* kao izrazito dostojanstven i otmjen ples plesao se prilikom nekih božanskih intervencija ili ulaska kralja dok je *branle* mogao ponuditi osnovne strukture u grupnim plesovima (Nordera 2007: 24–25).

božicama i klasičnim, uglavnom grčkim mitovima.¹⁰⁷ Iako se općenito smatra prvim dvorskim baletom, *Le Ballet Comique de la Reine* nije nalikovao na ono što danas nazivamo baletom. Izveden je u dvorani francuske kraljevske palače, ne na sceni, a publika je balet promatrala s dviju razina galerija. Uključivao je ne samo plesove nego i pjevane i govorene stihove. Plesači nisu bili profesionalci, nego plemići amateri i svi su bili muškarci, a stihovi, pjevani ili recitirani, bili su adresirani ženskoj publici (McGowan 2001: 121; Rinaldi 2010: 26).

Između dvorskog baleta ili *ballet de coura* i romantičnog baleta 19. stoljeća, nalazi se *ballet d'action* ili narativni balet, invencija 18. stoljeća. Narativni je balet zamijenio pompozne velike balette (*grand ballets*) baroknog apsolutizma nastalih iz talijanskih renesansnih *intermedia* koji su primarno predstavljali i slavili vladara.¹⁰⁸ Reprezentacija narativnog baleta više nije predstavljala glorifikaciju vladara, nego imitaciju i ilustraciju ljudskih strasti i osjećaja. Jedan od osnovnih ciljeva baletnih reformi u Francuskoj u kasnom 18. stoljeću, kreacija je objedinjene forme u prezentaciji koherentnog dramskog narativa. Do pojave *ballet d'actiona*, balet je bio nijema drama isprekidana plesom i često odvojen od narativnog sadržaja. Njegovom pojavom, pažnja koreografa i kritičara usmjerava se na priču baleta. Balet je dobio svoj početak, zaplet i kraj te nije više samo dio opere u obliku plesnog *divertismana*. Povećane su dramaturške i ekspresionističke mogućnosti predstavljanja sadržaja priče pokretom. Baletna narativnost više nije ostavljala prostora za ornamentalne i nepovezane plesove unutar priče. Plesom je trebalo iznositi priče vlastite narativne

¹⁰⁷ U baletu *Le Ballet Comique de la Reine* odigravale su se scene iz legendarne grčke priče o bijegu Uliksa od čarobnice Kirke kako je opjevano u Homerovoj *Odiseji* (Rinaldi 2010: 30).

¹⁰⁸ Intermediji su glazbeni i/ili plesni umetci između činova kazališne predstave ili spektakla na talijanskim dvorovima od 15. do 17. stoljeća.

logike i biti iznad fantazija moći (Sabée 2015: 3, 7; Chapman 1984: 36; Chazin-Bennahum 2007: 92–93; Weickmann 2007: 57).

Dorion Weickmann (2007: 53) izdvaja nekoliko faktora koji su utjecali na pojavu *ballet d'actiona*. Ideje prosvjetiteljstva proširile su se i na plesnu teoriju gdje je postalo moguće predstavljati ples samostalno i neovisno o ostalim umjetnostima. Potom, akademski balet 18. stoljeća stremio je tehničkim preradama i usavršavanju koje aristokratski amaterski praktičari plesa više nisu mogli pratiti niti ispunjavati. Najzad, teatar se kao kulturna institucija podvrgao procesu profesionalizacije u kojem su se odijelili promatrač i izvođač. Osim toga, početak djelovanja spomenutog francuskog plesača i koreografa Jean-Georgesa Noverrea čije su radikalno nove ideje u drugoj polovici 18. stoljeća utrle i novi put plesanju, smatra se početkom razdoblja narativnog baleta i krajem razdoblja plesnog baroka. Više je nego bilo koji koreograf prije njega pretvorio balet u, o drugim umjetnostima, neovisan umjetnički oblik i način ekspresije. Denis Diderot ga je nazvao “genijem”, a Voltaire “Prometejem plesa” (Chazin-Bennahum 2007: 87). Njegove kritike tadašnjeg baleta i potraga za novom baletnom estetikom izložene su u njegovim *Lettres sur la Danse et sur les Ballets* (Pisma o plesu i baletima), koja se smatraju temeljnom raspravom o baletu onog vremena.¹⁰⁹ Istaknuta je njegova teorija o *ballet d'actionu* – da ples kao neovisan oblik umjetnosti može odražavati dramu, naraciju i osjećaje (Noverre 1966). Balet je uspoređivao s drugim umjetnostima i od svih je umjetnosti ples vidio najvišom ekspresijom zbog njegova dinamična portretiranja serija ideja i osjećaja u vremenu. U potpunosti je izuzeo riječi i pjevanje. Smatrao je da izrazi lica i pokreti tijela mogu biti ekspresivniji i izražajniji od riječi jer riječi moraju biti organizirane u vremenskim sekvencama i ne mogu imati trenutni učinak.

¹⁰⁹ *Lettres sur la Danse* Noverre je počeo izdavati 1758. godine, a prva je edicija izašla 1760. godine (Murray 1926: 30).

U njegovoj interpretaciji, jezik pantomime dolazi iz duše plesača i ogledalo je njegovih strasti (isto: 78). Da bi do izražaja došla neophodna mimika lica, odbacio je uporabu maski jer uništavaju stvarne proporcije između tijela i glave te sprečavaju komunikaciju izrazima lica (isto: 20–24). Osim maski izostavio je prevelike perike popularne u tadašnjim baletima, sputavajuću obuću i odjeću te sve pokrete koji su ograničavali pokrete glave, ruku i nogu (Chazin-Bennahum 2007: 88; Rinaldi 2010: 31). Umjesto dvorskih baleta koji su predstavljali aristokraciju u složenim i za pokret restriktivnim kostimima, visokim petama, perikama i maskama, Noverre se zalagao za novu vrstu baleta koji je trebao biti izražajnije i omogućiti slobodnije i nesputano kretanje plesača. Odbacio je i artifičijelnost i statutarne formalnosti i očekivao od plesača stvaranje “realnog dramatičnog efekta” (Chazin-Bennahum 2007: 88). Ekspresivnost je zahtijevala istrenirano ljudsko tijelo. Oslobođajući plesača maski, perika i visokih peta, otvorio je put slobodnijem kretanju koje je u prvi plan dovelo tijelo i mogućnosti tijela. Noverre, njegovi učenici te sljedbenici narativnog baleta nastavili su “racionalizaciju” baleta (Rowe 2008: 35) i provođenje Noverreovih ideja.¹¹⁰ U kasnom 18. stoljeću plesna kritika je usmjerena na prepričavanje libreta i procjenu je li priča bila uvjerljivo prezentirana (Sabee 2015: 8). Osim pojedinaca umjetnika poput Noverrea, kako je spomenuto, na povijest baleta često su utjecale političke struje zemalja u kojima se razvijao. Odjeci političkih zbivanja odražavali su se i na europskim pozornicama. Krajem 1700-ih uoči Francuske revolucije kojom je srušeno francusko kraljevstvo i uspostavljena demokracija, u baletu se počeo ilustrirati sličan pomak. Umjesto na drevne bogove ili sjaj aristokracije, priče u baletu više su orijentirane na teme i likove

¹¹⁰ *Ballet d'action* se održao i pored uspjeha romantičnih baleta u 19. stoljeću poput *La Sylphide*, *Giselle* (1841), *La fille du Danube* (1836) i *La Peri* (1843) (Chapman 1984: 43).

iz svakodnevnoga života i prirodna okruženja (Sabee 2015: 5; Rinaldi 2010: 35).¹¹¹

Nakon Francuske revolucije, dogodio se u baletu preokret u korištenju narativa i jezika (Sabee 2015: 5). Pomak od isključivo diskurzivno narativne paradigme 18. stoljeća do paradigme u kojoj publika iščitava poetska i figurativna značenja pokreta, predstavlja ključnu promjenu u strukturi baleta koja se događala na prijelazu i početkom 19. stoljeća. Takvom je pomaku pridonijela struktura bijelog baleta. U bijelom baletu *corps de ballet*, isključivo ženski ansambl, nijem je, ne koristi mimiku i izražava se isključivo plesom (isto: 23). Tijela bez moći govora odjevena u bijelo reprezentiraju područje fantazije dominantne u drugom činu, kao kontrast prvom činu u baletima ili drugim scenama "lokalnih boja" (isto: 5). Taj je kontrast služio isticanju razlika između neba i zemlje, stvarnog i nestvarnog, postojećeg i nepostojećeg i zauvijek baletu pripisao i donio oznaku nadnaravnosti i bajkovitosti. Predodžba o balerini kao otjelovljenju ljepote, eteričnosti, onosvjetnosti i drugosti nije završila krajem romantizma. Unatoč ogromnim promjenama u ukusu, ustraje i danas (Garafola 2011: 12). Slika između svijeta fantazije i stvarnosti, baletu svojstvena bajkovitost s dozom čarolije, čini ga privlačnim te održava rasprostranjenim i prihvaćenim (Wulff 2008). Teme koje su činile okvir za izvedbe baleta s vremenom su se mijenjale. Nakon prvih baleta koji tematiziraju drevne bogove i mitove, mnogi su se romantični baleti temeljili na klasičnim pričama poput *Trnoružice* i *Romea i Julije* ili na duhovnim temama kao što su smrt, zagrobní život i oprost. Danas repertoari različitih kompanija obiluju raznovrsnim temama – od iskonskih iskustava poput ljubavi, čežnje i seksualnosti do političkih i društvenih poruka o rasizmu, nasilju

¹¹¹ Primjerice, godine 1789. na pozornicu je stigla *La fille mal gardée* (Vragolasta djevojka) s pričom o životu i ljubavi francuskih seljaka. Balet je postao izuzetno popularan i postao je najstariji balet koji se i danas izvodi (Rinaldi 2010: 36).

i ratu (Rinaldi 2010: 23), no baletna bajkovitost i nestvarni likovi iz doba romantizma i nadalje dominiraju u predodžbama o baletu.

Iako je tijekom svoga nastajanja bio uvjetovan odraz društvenih, političkih i kulturnih okolnosti te tijekom povijesti prizemljen i povezan s društvenim pitanjima svoga vremena, danas s romantičnim i klasičnim baletima na repertoaru djeluje kao umjetnička forma prozračne i nedodirljive estetike, udaljena od svakodnevnih društvenih zbivanja. Njegova ishodišta vezana za europske dvorove, veličanje moći kralja, elitni klasni status i iskazivanje statusa u društvu, pridonijela su ambivalentnoj vezanosti za društvena pitanja i ideji koju, dodavanjem sloja plesne bajkovite fabule u teatarskom okruženju, balet predstavlja odmakom vremena. Iako se vrti oko tematika ljubavi, izdaje i ljubomore, koje su odreda dijelom života i iskustva pojedinaca, “njegova povezivost s bajkama, kraljevima i kraljicama i mitskim bićima, ne pridonosi njegovoj vezi sa svakodnevnim životom običnih ljudi” (Grau 2005: 148–149) te kao koreografirani plesni oblik ostaje prepoznatljiv i vezan uz klasične koreografije i priče. Teme nadnaravnog, egzotičnog folklora realizirane su u savezu sa scenskim efektima i prividnom lakoćom balerinine plesne tehnike, posebice radom na špici (Banes i Carroll 1997: 91), kao dijelom estetike kojom se dočarava bajkovitost. Podizanjem balerina na prste, sugerirajući eteričan lik koji lebdi nad zemljom, “balet je udovoljio ukusu za nadnaravnost u doba romantizma” (Murray 1926: 35). Narativ je u tom smislu usmjerio i plesnu tehniku koja se razvijala na uslugu narativu koji je trebalo dočarati. Pored podizanja na špicu, efekt onosvjetnosti i lakoća izvedbe postižu se u baletu izduženim i podignutim tijelom ravnih dijametralnih linija kojima se stvara baletu svojstvena vertikalnost. Nastojanje prikazivanja onosvjetnosti u romantičnim i nekim klasičnim baletima, velikim se dijelom ostvaruje izvedbenom vertikalnošću koja pridonosi stvaranju simboličnoga i metaforičnoga tijela.

Međutim, važnim dijelom narativnih okvira romantičnih baleta, ranjivost je i podložnost ženskog lika muškome koje se često postiže upravo odstupanjima od vertikalnih linija plesača. Na primjeru nesvjestice ili (glumljenog) plesnog posrtanja kojoj podliježu neke ženske uloge u romantičnim baletima, Fisher (2004) s fokusom na ženski lik u baletu *Romeo i Julia*¹¹² analizira povijesnu promjenu baletne vertikalnosti koja se zadržala, ali podliježe i odstupanjima kako bi se pojačala i dočarala ranjivost ženskih likova kojima je uz dostojanstvenu i eteričnu vertikalnost dodijeljeno i iskazivanje ranjivosti, najjasnije izvedeno posrtanjem.¹¹³ Posrtanje u baletu, u izvedbama heroína poput Julije, može biti sretna ili tužna predaja, ali uvijek uključuje prijenos težine, uglavnom skladnom i konačnom krivinom kraljeznice. Ženski lik predaje vlastitu težinu u ruke muškarca spremnog na podržavanje i izbjavljanje partnerice. Primjer plesnog posrtanja ženskog lika, uobičajenog u klasičnim baletima očigledan je u baletu *Giselle* (1841), nekada i danas (Fisher 2004: 138–139). Posebno je upečatljiva vrlo popularna zadnja scena u prvome činu kada se *Giselle* lomi ne samo emocionalno nego i fizički te prije smrti lomi i krivi svoje očajno tijelo u raznim smjerovima gubeći uobičajenu baletnu vertikalnost.

Na francuskim kraljevskim dvorovima i teatrima u kojima se u 17. i 18. stoljeću postupno razvijao balet, vertikalnost je bila pravilo. Posrtanje i svaka iskrivljena, izobličena (emocionalna i

¹¹² Prva cjelovečernja produkcija *Romea i Julije* na Prokofjevljevu glazbu bila je ona Leonida Lavrovskog iz 1940. Njegova se verzija i danas izvodi u baletima Boljšoj i Kirov teatra (Fisher 2004: 148, bilj. 3).

¹¹³ U engleskom originalu, Fisher (2004) piše o terminu *svoon* koji bi se doslovno mogao prevesti kao nesvjestica, ali se odnosi na šire prakse u romantičnim baletima gdje se tijelo ženskog lika od ushićenja, tuge, očaja, beznađa i drugih sličnih snažnih emocija previja, izvija, posrće i/ili pada. Za ovu lepezu praksi koje bi trebale dočarati očaj lika, u hrvatskom prijevodu možda najbolje odgovara termin posrtanja jer najbliže dočarava izvedbene prakse na koje se odnosi. Posrtanje nije stabilna vertikalnost koju je moguće prevesti kao uhodanost i neodstupanje. Ono je nepredvidivo u izvedbi i simboličici.

fizička) nakrivljenost bila bi odraz nepoštovanja i nepristojnosti pred kraljem i, zapravo, ponižavajuća. Smatralo se da se ljubav i odanost vrlo dobro mogu iskazati dostojanstveno i suzdržano zanimljivim geometrijskim obrascima koji su se mogli pratiti na sceni (isto: 139). Takva vrsta tradicijske vertikalne dostojanstvenosti zadržana je u muškom liku. Odstupanje od vertikalnosti namijenjeno je uglavnom ženskom liku. U odigravanju strastvene ljubavi, u tradiciji klasičnog baleta ne postoje muškarci koji su doslovce pometeni sa svojih nogu, to je uvijek žena. Romeo, primjerice, ostaje postojano stajati i “ne riskira ranjivo posrtaenje” (isto: 138). Dok žene padaju, lome se u tijelu, teško održavaju ravnotežu, muškarci ih pridržavaju i podržavaju, odižu od zemlje. Plesači se spotiču preko pozornice tek s njihovim slomljenim, savijenim teretom. U starim izvedbama i nizu dueta suvremenog baleta, balerina ne podupire muškarca koji pada, baca se ili posrće. Romeo se također uzrujava, ali ne posrće i ne pada u nesvijest (isto: 140–142), niti se baca po podu od nemoći, tuge, jada, očaja ili ljubavi i veselja. Romeo i Albrecht (glavni muški lik u *Labuđem jezeru*) slomljeni su i tužni, ali tuguju dostojanstveno. Također su i ushićeni i radosni, ali se raduju vertikalno.

Teme ljubavi i s kim se tko treba vjenčati neprestano se ponavljaju u romantičnim baletima. Priča o braku, o društveno dozvoljenoj ljubavi, o onome što je moguće i onome što nije, teme su brojnih romantičnih i kasnijih baleta (Banes i Carroll 1997: 94). U klasičnim baletima, ples i uvijeno izražena romansa počinju nakon smrti (Fisher 2004: 139). Nesmotrena ubojstva ili nesmotreni prinosi nečijem umiranju dio su tematske folklorne baštine u baletu. Giselle nakon izdaje nevjernog ljubavnika, pada u očaj, potom u ludilo i konačno, u smrt. Ona postaje duh koji se diže iz groba da progoni i kazni nevjernog ljubavnika (Murray 1926: 34). U nekim od najpopularnijih fabula koje govore o “životima” mrtvih nakon smrti, balerine simbolično predstavljaju bestjelesne, eterične duhove. Zanimljiv je utoliko odnos tjelesnoga

i simboličnoga u baletima gdje se *tjelesnošću* i iznimnom tjelesnom kontrolom, predstavlja *bestjelesnost*.

Balerina je ona koja umire, ali i nastavlja onosvjetski život nakon smrti. Plesači ne predstavljaju likove koji žive nakon smrti, obitavaju u drugom svijetu i javljaju se u ovom. Ona se nakon smrti javlja kako bi mu bila podsjetnik njegovih grijeha, iako istovremeno iskazuje oprost. Pritom, ona posrće, lomi se fizički i psihički dok je živa, jednom mrtva izrazita je njezina vertikalnost te, zbog vertikalnosti, simbolična eteričnost, stabilnost i stalost da bi se pojačao dojam onosvjjetnosti i bestjelesnosti.¹¹⁴ Mrtva, balerina je oslobođena ne samo posrtanja nego mimike i pantomime, specifične za dijelove baleta prije “umiranja”.

Pored toga, s obzirom na odnos muškoga i ženskog lika između života i mrtvog, teme ljubavi u romantičnim baletima u pravilu su platonske i pošteđene tjelesne seksualnosti. Brojnost strastvenih dueta iskazivanja ljubavi u suvremenim i neoklasičnim baletima, nije nasljeđe romantičnih baleta. Tradicionalan klasični balet ne prepoznaje alternativne seksualnosti niti *tjelesnu* ljubav u svojim plesnim tekstovima. Iako je u pravilu riječ o ženskom zavodjenju, ono se čini ljepotom duha i karaktera glavnog lika, a ne tijela koje često postaje transcendirano, životinjsko ili mrtvo (poput labudica u *Labuđem jezeru*).¹¹⁵ Bestjelesna ljubav i onosvjjetnost uskraćuju i potomstvo koje izostaje u romantičnim i klasičnim baletima.

¹¹⁴ Muškarci su se implicitno smatrali manje sposobnima transcendentirati svoje prirodne požude i želje te stoga i moralno inferiornijima. U takvom doživljavanju muškaraca, utemeljena je ideja o ženskom liku u baletu koji je neviniji i bestjelesniji od muškarca (Burt 2001: 47).

¹¹⁵ Glavna ženska uloga zavodnice u bijelom baletu je dobra, moralna, blaga (ponekad plaha, ponekad temperamentna), nježna i lijepa. Lik je pozitivan, a nepravda je u društvenim okolnostima. Ona je zavodnica, ali isključivo u ime “prave” ljubavi.

Feministički pogled na balet

Osamdesete godine 20. stoljeća označile su preokret u literaturi i pisanju o baletu. Autobiografije i biografije baletnih umjetnika do tada karakterizira dodvoravanje i divljenje plesačima, koreografima i općenito baletnom svijetu, a literatura o baletu uglavnom donosi cenzuriranu priču o izraženo zatvorenom svijetu baleta (Novack 1993: 40).¹¹⁶ Nakon 1980-ih u plesnoj se literaturi javljaju prve kritike (L. M. Vincent 1981, Joan Brady 1982, Suzanne Gordon 1983 prema Novack 1993: 39–40; Hanna 1988) i balet kao scenski ples i kazališna umjetnost postaje podvrgnut kritici i kulturnim teorijama kasnoga 20. stoljeća (Carter 1999: 91). Pokazao se idealnim područjem za diskurse o rodu, rasi, hijerarhiji, hegemoniji i sličnim snažnim diskurzivnim terminima, a posebno su analize s osloncem na feminističke uvide doprinijele novoj i drugačijoj prezentaciji plesača u baletu.¹¹⁷

Feministički tekstovi sustavno su demonstrirali da teme i metode istraživanja u društvenim znanostima prikazuju androcentričnu pristranost, a ideju roda i razmatranje dotada nevidljive žene pogurala su u središte istraživanja društvenih znanosti (Thomas 1993: 75). Od 1970-ih do 1990-ih, promijenili su se prirodni i fokus općenito u feminističkoj teoriji. Fokus je od velike teorije preusmjeren prema lokalnim studijama, od međukulturnih analiza patrijarhalnosti do kompleksnog i povijesnog preplitanja

¹¹⁶ Gelsey Kirkland je među prvim svojom autobiografijom *Dancing on My Grave* (1986) ozbiljno narušila pravila zatvorene zajednice, istupajući iz pozicije *insajderice*, balerine i žene u svijetu baleta.

¹¹⁷ Kada se iz feminističkog rakursa prvi put obratila pozornost na konstrukcije slike žene u baletu, ples je bio zapostavljeno područje znanstvena interesa što je neobično s obzirom na to da područje obiluje potentnim simbolima (Daly 1991 prema Carter 1999: 91) maskuliniteta, rodni obilježavanja i zadanih hijerarhijskih obrazaca. Kritičko promatranje baleta priječio je dijelom kanonski "klasični" status baleta kao "umjetnog" plesnog oblika suviše vezanog za tradiciju da bi bio dostupan konzumerskim iskustvima plesača ili publika (Van Delinder 2000: 243).

roda, rase i klase, od ženskog identiteta ili interesa žena prema nestabilnosti ženskog identiteta (Carter 1999: 93).

Iako je sâm feminizam svojim istraživanjima i promišljanjima neznatno zahvaćao ples, analizu baleta s osloncem na feminističke uvide inicirala je krajem 80-ih godina 20. stoljeća američka povjesničarka plesa Ann Daly, a potom, od kasnih 1990-ih Susan Leigh Foster, Sally Banes, Judith Lynne Hanna i Susan Brownmiller (Aalten 2004: 270; Harris Walsh 2011: 91; Thomas 1993: 73–75).¹¹⁸ Navedene su znanstvenice dodale novu dimenziju analizi baleta.

Feministička kritika detaljnom analizom prva donosi drukčiju perspektivu. Iako je feministički pristup prvenstveno kritičan izdvajanjem brojnih neuralgičnih točaka u svijetu baleta, u tim se analizama osim kritike baleta razaznaje i potraga za novim historiografskim pristupom baletu te zagovaranje istraživanja plesa kao kulturne prakse i estetskog fenomena (Croft 2014: 200). Doprinos feminizma je uvođenje nove dimenzije analize plesne prezentacije, kao i njezin aktivistički faktor koji djeluje s pozicije poticanja promjene. S obzirom na značajan doprinos feminističke kritike na izdvajanje prezentacije balerina i njihove izvedbe, analizu simbolike baleta te položaja plesača u hijerarhijskim strukturama provodit ću s osvrtom na interpretacije, uvide i doprinose feminističkog rakursa.

Spomenute znanstvenice poput Ann Daly, Judith Lynne Hanna, Susan Leigh Foster i Susan Brownmiller analizirale su refleksije pokreta i plesa u baletu te svratile pozornost na doživljaj i tretman balerina. Početna je feministička kritika usmjerena na hijerarhijski položaj žena u strukturama baleta i simboliku koju balerina donosi ulogama u baletnim izvedbama. Plesna feministička kritika zahvatila je tipične heteroseksualne odnose moći

¹¹⁸ O kronologiji znanstvenog istraživanja i analize baleta iz rodne (feminističke) perspektive v. više u Aalten (2004).

u baletu skretanjem pozornosti na ranjivost i podložnost ženskog lika muškome te njezinu ovisnost o muškarcu u izvedbama s podrškama u partnerskom plesanju.¹¹⁹ “Kodiranje rodnihi stereotipa i estetiziranje žene kao objekta, samo su neke od tema koje su dovele balet pod snažan udar feminističke kritike” (Gattin 1999: 128). Uočena viktimizacija i objektivizacija ženskoga tijela na sceni optužena je do razine stigmatizacije romantičnoga baleta kao “najgoreg neprijatelja ženskoga roda” (Daly 1987). Nakon feminističkih i drugih analiza kulturne teorije, balerine se više ne promatraju kao božice, nego kao žrtve sistema reprezentacije koji ih je idealizirao te žrtve dominantnih institucija pod muškim vodstvom koje su ih iskorištavale. Kritike su usmjerene izglednjelim i izrazito mršavim balerinama koje u tradicionalnoj baletnoj hijerarhiji kontroliraju i podčinjavaju muškarci na vodećim pozicijama moći.

Njihovi vrlo srodni temeljni argumenti odnose se prvenstveno na “tradicionalni”, odnosno klasični i kanonski balet te prezentaciju patrijarhalne hijerarhije koja je žene stjerala u određene ikonografske uloge na sceni i potisnula ženske administrativne i kreativne talente izvan scene. Unatoč dominaciji balerine na sceni od razdoblja romantičnog baleta, one se promatraju kao “radnice” koje izvršavaju zadatke koje im iza scene dodjeljuju i diktiraju muškarci na vodećim pozicijama moći. Te se pozicije uglavnom odnose na položaje koreografa i voditelja baleta u strukturama baleta.

U baletnoj je tradiciji koreografija, dakle *pisanje* pokreta, tradicionalno privilegija muškaraca i u pravilu je u njihovoj nadležnosti. Ženska plesačica posjeduje ograničen stupanj autonomije u odnosu na upošljavanje i reprezentaciju vlastita tijela u plesnoj izvedbi. Tranzicija na poziciju veće neovisnosti, kao ona

¹¹⁹ Podrška je termin iz plesne terminologije koja uključuje pridržavanje i/ili podizanje plesača od poda. U baletu je uobičajeno da plesač podiže balerinu.

osigurana u koreografskom radu, u ovoj je tradiciji rijetka za plesačicu (Dempster 1995: 27). Pretežna ideja o koreografu kao umjetniku koji stvara i čini izbore o kompoziciji pokreta i stila te fokus na koreografa ne uvažavaju mogućnost obostrane razmjene između koreografa i plesača ili aktivan obostrani protok informacija bez obzira na to što u tom odnosu neminovno dominira jedna strana.¹²⁰ Percipira se da su plesači kreativni interpretatori ili vješti izvršitelji učiteljevih i koreografovih dizajna, a da je plesač onaj koji ostvaruje koreografove vizije (Croft 2014: 208–209). Dominacija muškaraca u ulogama koreografa uključuje zamjetan izostanak koreografkinja u svijetu baleta. Tijekom povijesti tek je nekolicina ženskih koreografkinja i umjetničkih direktorica (Harris Walsh 2011: 91). Iako Kant (2007c: 192) sugerira da je većina slavnih balerina zapravo koreografirala vlastite sekvence u pozadini proklamiranih muških koreografa, zbog nedostatka uzora te ustaljenih tradicionalnih i patrijarhalnih obrazaca zadržanih u tradiciji svijeta baleta, značajno je manje koreografkinja od koreografa.¹²¹ Jedina koreografkinja u prvoj polovici 20. stoljeća, Bronislava Nižinska (1891. – 1972.), unatoč važnosti njezinih koreografija, izostavljena je iz mnogih povijesnih knjiga, a svoje je objavljene memoare gotovo u potpunosti posvetila deskripciji značaja koreografija svoga brata, Vaclava Nižinskoga (Goldberg 1997: 310). Tek je razdoblje neposredno nakon romantizma svjedočilo pojavi prve značajne skupine žena koreografkinja poput Marie Taglioni, Elizabette Menzeli, Madame Mariquita, Katti

¹²⁰ Ortodoksno baletno treniranje o kojemu ću pisati kasnije u knjizi, izostavlja kvalitete neovisne procjene i samodefinicije, koje se smatraju temeljima u koreografskom razvoju i inovacijama (Dempster 1995: 27).

¹²¹ Anna Laerkesen, nekadašnja balerina Kraljevskog danskog baleta (Royal Danish Ballet) koja je nastavila koreografirati za istu tu kompaniju, praksu malobrojnosti žena u koreografskom radu pripisuje odgoju djevojčica, koji naglašava "reproduktivnu stranu više od kreativne strane" te stavlja naglasak na izgled i učenje tijela. "Bilo je u zraku da moraš biti dobra djevojka, a biti dobra djevojka značilo je izvoditi, a ne stvarati. Djevojke imaju podjednako kreativnu stranu kao i dječaci, ali ona nije razvijena" (Meglin i Matluck Brooks 2012: 3).

Lanner, Giuseppine Morlacchi. Iako njihov rad, osim koreografija Marie Taglioni, nije bio originalan, “samo njihovo postojanje izazov je ideji da su žene koreografkinje izum dvadesetoga stoljeća i osobito, modernog plesa” (Garafola 2011: 17–18). Naime, ustaljene rodne obrasce preokrenula je u 20. stoljeću velikim dijelom pojava modernoga plesa, koji se smatra važnim probijem za žene. Dok su u klasičnom baletu dominirali muškarci (Wolff 1997: 95–96), u modernom se plesu javlja zamjetan broj ženskih inovatorica i koreografkinja (Isadora Duncan, Martha Graham, Doris Humphrey, Mary Wigman). Žene su postale koreografkinje i producentice te tako zadobile kontrolu ne samo u plesanju nego i u koreografiranju te umjetničkom upravljanju (Harris Walsh 2011: 96; Hanna 2010: 222). Ramsay Burt (2007: 3) jedan od razloga ženske inicijative u razvoju novih plesnih područja poput modernog plesa vidi u njihovu ograničenom pristupu kreativnim pozicijama u već postojećim umjetničkim područjima. Međutim, čini se da čak i tamo gdje su žene bile osnivačice i inovatorice, jednom kada moć i prestiž uspostavljenih institucija dođu do izražaja, muškarci se smatraju vjerojatnijim nasljednicima. Joellen A. Meglin i Lynn Matluck Brooks (2012: 1–2) ustanovile su da što je kompanija istaknutija i što joj je veći proračun, manja je vjerojatnost da će je voditi žena. Iako se može reći da na pozicijama moći voditelja baleta ili koreografa u svijetu baleta općenito dominiraju muškarci, primjer povijesti hrvatskog baleta ne potkrepljuje takav zaključak.

Primjerice, povijest zagrebačkog baleta započinje i tijekom povijesti više se puta potvrđuje sa ženama na čelu zagrebačkog baleta ili potpisnicama utjecajnih koreografija. Utemeljenjem Opere zagrebačkog Hrvatskog narodnog kazališta (HNK), započinje i razvoj baleta, iako isprva samo u okviru Opere.¹²² Još

¹²² Opera u povijesti HNK-a u nekoliko navrata gubi kontinuitet djelovanja. Počinje s radom 1870. godine s Ivanom pl. Zajcom na čelu, koji se nastavlja do 1889. kad je prvi put ukinuta. Ponovno je njezin rad uspostavio Stjepan Miletić

krajem 19. stoljeća u HNK-u kao primabalerina, koreografkinja i baletna pedagoginja te autorica baletnih umetaka u operama i operetama djeluje Ivana Freisinger, a u koreografiji Eme Grondone, angažirane u kazalištu dolaskom na ravnateljsko mjesto Stjepana Miletića koji je Balet organizirao kao samostalnu kazališnu granu i pokrenuo dječju baletnu školu, postavljena je prva domaća praiizvedba baleta *Na Plitvička jezera* Srećka Albinija.¹²³ Nakon iskustva solistice u Boljšoj teatru i trupi Ruski baleti Sergeja Djagiljeva te brojnih gostovanja u zapadnoj Europi i Sjedinjenim Američkim Državama, u Zagreb 1921. godine dolazi Margarita Froman. Usporedo s angažmanom primabalerine, počinje s koreografskim, redateljskim i pedagoškim radom te svojim djelovanjem u Zagrebu tijekom tridesetak godina proširuje baletni ansambl i značajno utječe na repertoar kazališta.¹²⁴ Zagrebačkoj publici predstavlja dotad posve nepoznat baletni repertoar. Prenosi na zagrebačku pozornicu prvenstveno balete ruskog majstora Mihaila Mihajloviča Fokina, autora mnogih baletnih remek-djela koja su upravo zahvaljujući njoj gotovo sva izvedena u Zagrebu. U njezinoj koreografiji i režiji izvedena je 1940. godine prva integralna verzija *Labuđeg jezera*. Zagrebačka publika tako je od 20-ih godina 20. stoljeća postupno upoznavała aktualni svjetski repertoar značajnih baletnih djela i umjetničke dosege ruskog baleta s početka 20. stoljeća (Hrbud 1989). Posebno je značajno za povijest hrvatskog baleta da Froman, osim Fokinovih koreografija, na zagrebačku scenu postavlja mnogobrojne divertismane te izvorne, vlastite koreografije baleta poput *Vile lutaka* Josepha Bayera i *Prevarenog Pierrota* Carla Marije von Webera.

da bi drugi put bila ukinuta 1902., a zatim konačno uspostavljena 1909. godine nakon čega kontinuirano djeluje do danas (Opera HNK-a u Zagrebu. Dostupno na: <https://www.hnk.hr/hr/o-nama/povijest/opera/> [pristup: 12. 6. 2022.])

¹²³ Više o povijesti razvoja baleta u Hrvatskoj v. Kastl i Martinčević (2002), a povijesti zagrebačkog baleta Cindrić (1969).

¹²⁴ Njezinu je radu i utjecaju na hrvatski balet posvećen dvobroj časopisa za plesnu umjetnost *Kretanja* (2021).

U svojim je koreografskim ostvarenjima često koristila glazbu ruskih skladatelja različitih stilskih razdoblja, ali je i koreografirala balete na glazbu hrvatskih skladatelja koji su počeli stvarati baletnu glazbu s osloncem na folklorno nasljeđe.¹²⁵ Kada se 1965. godine balet osamostalio i odvojio od Opere, prvom ravnateljicom Baleta HNK-a postaje Sonja Kastl. Neko je vrijeme bila i ravnateljica baleta u Klagenfurtu, a koreografirala je zajedno s Nevenkom Bidjin-Horvat i samostalno, na glazbu domaćih i stranih skladatelja, u zemlji i inozemstvu.¹²⁶ Poslije Lea Stipaničića i Milka Šparembleka, na čelu Baleta je Almira Osmanović (1994. – 2002.). Potom vodstvo Baleta preuzima Dinko Bogdanić do dolaska nacionalne prvakinja Irene Pasarić (2004. – 2013.). Nakon njezina vodstva Baleta, ravnateljem postaje Leonard Jakovina.¹²⁷ Ovaj kratak pregled djelovanja koreografa/koreografkinja i vodstva zagrebačkog Baleta ne potvrđuje ideju da su pozicije koreografa i voditelja Baleta zauzimali, ni isključivo ni većinski, muškarci. Međutim, takva činjenica, osobito u povijesnom kontekstu, vrlo vjerojatno proizlazi iz malobrojnosti plesača u odnosu na plesačice u baletu, a manje iz potencijalne pretpostavke da su balerine u zagrebačkom kazalištu imale više mogućnosti ili bile u boljem položaju od svojih muških kolega.

S obzirom na umjetnost u kojoj na sceni dominiraju žene, a smatra se da je moć nadmoćno u rukama muškaraca (Garafola

¹²⁵ Uz koreografiju bavila se i opernom režijom postavivši na zagrebačku scenu oko trideset opera i opereta. U tom opusu, posebno je značajna njezina režija Gotovčeve opere *Ero s onoga svijeta* za praizvedbu 1935. i njezina koreografija završnoga *Kola*. Ono se dugo izvodilo prema njezinoj zamisli. Kolo je kasnije dobilo brojne verzije koreografija u koje su se upuštali uglavnom voditelji pojedinih kulturno-umjetničkih društava te se u brojnim inačicama izvodi i danas (Zebeć i Katarinčić 2021).

¹²⁶ Kastl, Sonja. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Dostupno na: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=30755> (pristup 30. 6. 2022.)

¹²⁷ Balet HNK u Zagrebu. Dostupno na: <https://www.hnk.hr/hr/o-nama/povijest/balet/> (pristup 18. 6. 2021.)

2005: vii), valjalo bi istražiti nije li muška populacija, marginalizacijom muškog plesača na sceni, u nekoj mjeri bila i primorana tražiti alternativne prakse unutar plesnog djelovanja te se posljedično orijentirala na uloge iza i izvan scenske prezentacije. Ipak, muška dominacija u plesu nije dovela do povećanja udjela, uobičajeno deficitarne, muške populacije u plesu (Risner 2009: 63).

Reprezentacija i subordinacija balerine

Ann Daly (1987) je od kasnih 90-ih inicirala feminističku analizu baleta kao reprezentacijske prakse. Analizom Balanchineova baleta *Four Temperaments* (1946) u popularnom članku "The Balanchine Woman: Of Hummingbirds and Channel Swimmers" iznijela je argumente da rodno kodiranje u baletu balerinu uvijek prikazuje ovisnom o muškom partneru te da takva pozicija ženi uskraćuje vlastiti učinak u toj mjeri da žene u baletu ne mogu zastupati same sebe. Uz spomenutu demonstraciju moći muškaraca u dvorani i iza scene u ulogama koreografa ili voditelja baleta, feministička je kritika ukazala na subordinaciju balerina u partnerskom odnosu s muškarcima na sceni.

Baleti su povijesno muškog plesača ocrtavali kao onog koji stoji iza vitke i otmjene balerine za njezinu podršku (Jensen 2009: 123). Foster (1998) u studiji *Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire* ilustrira kako su različite uloge osmišljene za muškarce i žene potjecale iz njihova smještanja u određenu društvenu okolinu. Plesači su bili pozicionirani i doslovno i historiografski. Foster tvrdi da je insceniranjem naračije upotpunjene slavnim libretima, baletu svojstven i popularan duet između balerine i muškog plesača, *pas de deux*, ženskoj plesačici osigurao određenu vidljivost, ali relativno malu autonomiju. Plešući s partnerom, istaknuta, njezini pokreti ovise i vođeni su njegovom podrškom (Jensen 2009: 123). Jedna od temeljnih

kritika iz feminističke perspektive usmjerena je na rodnu simbolizaciju koja proizlazi iz bajkovitih sadržaja baletnih izvedbi gdje “balerine uglavnom portretiraju princeze s osloncem u fabuli i koreografiji na muškarca” (Harris Walsh 2011: 91). Simbolika se sastoji u prezentaciji ženske plesačice koju podržava, nosi, pokazuje i izlaže muški plesač publici na ogled. Iz kritičke vizure, ona je nesamostalna i objekt njegove manipulacije. Clare Croft je na primjerima niza plesnih kritika prikazala način interpretiranja izvedbe uspješne umjetnice Wendy Whelan. Brojne interpretacije njezinih izvedbi raznih uloga isticale su potrebu partnerove podrške i koreografske smjernice kojima je ona postizala vlastiti uspjeh (Croft 2014: 198–214). Kritičari su se, pišući o Whelan, prvenstveno okretali muškim solistima i koreografima kao generatorima kreativnih ideja.¹²⁸

Osim podložnosti balerina u prezentaciji na sceni i njezinim izvedbama uz podršku muškaraca, feministička je kritika uočila patrijarhalnu simboliku u fabulama klasičnih baleta. Narativnost baleta uvedena narativnim baletom u 18. stoljeću i proširena kasnije u 19. stoljeću romantičnim i klasičnim baletom, značajno je obilježila i suvremene predodžbe o baletu kao bajkovite izvedbe

¹²⁸ Analizom plesnih kritika o izvedbama Wendy Whelan u New York City Balletu tijekom više od dva desetljeća, Croft je prikazala kako, osim znanstvenih analiza, i novinske kritike utječu na predstavljanje izvedbi ženskih umjetnica i reprezentativne strukture koje one nastanjuju. Feminističkoj kritici baleta pridružila je novinsku plesnu kritiku koju su ispisivali plesni kritičari za pojedina djela i objavljivali u plesnim i drugim časopisima (2014: 198). Tijekom osamnaestog i devetnaestog stoljeća smatralo se da je novinarska kritika inferiorna književna djelatnost i mnogi su kritičari zbog takve percepcije radije ostajali anonimni iako su svojim pisanjem značajno utjecali na javne percepcije o balerinama. Jedan od takvih pisaca bio je XXX koji je od 1828. do 1832. godine pisao za pariški list *Journal des Débats*, dnevne novine liberalnih uvjerenja koje je čitala buržoazija i u kojima je kritika redovito pratila balet i druge kazališne događaje. Osim XXX-a, drugi su plesni kritičari poput Julesa Janina (1804. – 1874.), Theophilea Gautiera (1811. – 1872.), Hippolytea Prévosta (1808. – 1873.) ostavili interpretacije baletnih djela i izvođača važne za kasniji razvoj baleta i baletne kritike (Chapman 1984: 35).

koju donose likovi vila i čudesnih bića, a široka predodžba o baletu prenesena je i u analize baletnih izvedbi. Ljubavni zaplet “kao središnji motiv oko kojeg su se baleti stvarali, objašnjava opresivnu politiku roda kodiranu u baletnoj tehnici i vokabularu pokreta” (Gattin 1999: 129) te likovima koji ih donose. Na temelju priča nastalih u predajama, bajkama (*Trnoružica*, *Pepeljuga*, *Labuđe jezero*) i klasičnoj literaturi (*Romeo i Julia*) ukorijenjeni su u baletu patrijarhalno rodni kodovi koji 80-ih godina 20. stoljeća postaju predmetom analize kulturne teorije i feminističke kritike.

U *prokazivanju* baleta kao discipline koja konstruira slike žena koje utjelovljuju opresivne hegemonije patrijarhalnosti posebno su poslužile psihoanalitičke teorije i koncept “muškog pogleda” (engl. *male gaze*) na koji su se često oslanjale rane feminističke ocjene baleta. Pristup je potekao iz feminističko filmske teorije, takozvane *gaze* teorije, popularne u kulturalnim studijima (Croft 2014: 200). *Gaze* teorija zahvaća skupinu koncepata nastalih unutar filmskih studija koji su potom preneseni na područje kazališnih, a kasnije i plesnih studija. Znanstvenici koji su se njima služili polaze od propozicije da su žene na filmu i pozornici uglavnom prezentirane iz perspektive muškog gledatelja, ali i protivnu propoziciju da ženske gledateljice posjeduju potencijal promatranja na drugačiji način od muškaraca.¹²⁹ Do sličnih zaključaka, da baletni oblik pozicionira gledatelja kao voajera, došla je i feministička kritika koja je teoriju primjenjivala prvenstveno u analizama baleta (Manning 1997: 153–154).¹³⁰ Ideji da promatranje (*gaze*) ima snagu nadzora i kontrole pridonio je Michel Foucault (1977) i njegovo tretiranje odnosa moći, tijela i seksualnosti s usmjerenom

¹²⁹ bell hooks je uvela termin “oppositional gaze” koji feminističkom promatraču i drugim marginaliziranim skupinama promatranje kulturnog fenomena omogućuje na transgresivne načine (Croft 2014: 200).

¹³⁰ Iako je *gaze* teorija metafora za rodne odnose moći u društvu te nije ograničena isključivo na muškarce, ideja ženskih (i drugih) pogleda nije u potpunosti istražena (Carter 1999: 93, 200).

pažnjom na tijelo kao subjekt koji stvara društveno, povijesno i kulturno konstruiran diskurs (Hanna 2010: 216–217). Uz znatan talent i vještinu, čini se da je balerina u središtu, ali je istodobno kontrolirana muškom rukom na sceni i muškim pogledima iz publika. Tako se balerina, osim kontrole muškaraca u sustavu baleta, u interpretacijama njezine prezentacije, našla kontrolirana i muškim pogledima izvan tog sustava.

Sally Banes (1998) odbacuje granice reprezentacije žene kao pozitivne ili negativne i psiho-analički model *gaze* teorije držeci ga problematičnim za ples. Njezin pristup prihvaća i usvaja višeznačnost, dvosmislenost i neodređenost teksta izvedbe čija simbolika ne mora biti ograničena i može biti višeslojna. *Gaze* teorijski okvir u odnosu na ples pokazao se neodgovarajućim (Croft 2014: 200), između ostalog i zato što se primjenjivao i pod pretpostavkom da je publika pasivna, ona koja promatra i prihvaća slike, bez interakcije s njima. Međutim, vitalna je razlika između kina, u kojem je kontekstu teorija izvorno primijenjena, i scenskih umjetnosti (Carter 1999: 93) jer je publici u kazalištu omogućena interakcija s plesačima (povicima, aplauzom najčešće, ali se i osjeća u atmosferi gledališta). Trodimenzionalni doživljaj plesne izvedbe neusporediv je s doživljajem dvodimenzionalnog predstavljanja filma. Fokusom na simboliku i simbolične elemente iz *gaze* teorije i feminističke kritike ispuštene su kinestetičke i imaginativne reakcije publika i izvođača u odnosu na ples (Croft 2014: 200). Izostavljanje kinestetičkog utjecaja u baletu oslanja se na pretpostavke da kinestetička empatija nije moguća ako osoba nije iskusila pokret i da scenski spektakl koji uključuje bogatstvo boja, scenografiju i kostimografiju te obrasce koji čine velike postavbe uz brojne plesače, priječi kinestetički odgovor.¹³¹

¹³¹ Iskustvo plesne kinestezije temeljitije je znanstveno analizirano u odnosu na moderni ples 20. stoljeća (Carter 1999: 94). Manning (1997: 163) sugerira da je upravo kinestezija ranog modernog plesa omogućila njegovo koreografsko rastavljanje od voajerističkih pogleda (*gaze*) i obraćanje ženskoj publici.

Uočljiv je u kritikama simboličnih iskaza baleta posvemašniji oslonac prvenstveno na vizualno koje se u odnosu onoga što reprezentira "čita" kao simbol, posebno u uvjetima ideoloških struktura poput roda (Carter 1999: 93) te naslijeđenih binarnih struktura u baletu. Međutim, ideja "čitanja" plesa kao teksta, problematična je jer privilegira vizualno pred holističkim koncepcijama kojima se zahvaća doživljaj i utjecaj onoga što se promatra. Iako ples ima vizualni element, temeljno je kinestetička umjetnost (Daly 1992 prema Carter 1999: 93) čije se percipiranje zahvaća cijelim tijelom, a ne samo okom. Izvedbene umjetnosti, za razliku od književnog teksta, posredovane su izvedbom. Ako i zabilježene plesnim zapisom ili notacijom, plesne izvedbe ne posjeduju materijalno postojanje prije izvedbe. Unatoč tome, analizom plesne narativnosti kao neke vrste stabilnog predizvedbenog entiteta, često su tretirane poput književnog teksta (Carter 1999: 96). Čitanje i razumijevanje izvedbi kao tekstova upisanih posredstvom tijela oslonjeno je dijelom na činjenicu da plesovi nemaju egzistenciju osim kroz tijelo/a koja ih stvaraju i reproduciraju te se plešuće tijelo interpretira kao lokacija koja nosi oznake ili značenja i tako postaje refleksivno u odnosu između plešućih/govornih subjekata i plesa/jezika (Dempster 1995: 23). Fokusom na simboliku plesne radnje te tretiranjem scenskog plesa kao diskurzivne prakse, posebno u seriji postmodernog pisanja o "plesu kao tekstu" (Desmond 1997), feminističke su interpretacije ostale ograničene slikovitim prikazima i reprezentacijskim praksama (Aalten 2004: 270)

Prenaglašenost reprezentacije žena u baletu fokusom na tekst te nedostatak pozornosti na stvarno materijalno i iskustveno tijelo plesača i njegove fizičke senzacije i iskustva, mogu se smatrati nekima od propusta feminističke analize baleta (Aalten 2004: 264–270; Wolff 1997: 81; Goldberg 1997: 311). U analitičkim tekstovima u kojima je tjelesna materijalnost i iskustv(en)o(st) pretvorena u diskurzivne uređaje zamjetan je izostanak tijela

koja na pozornici postaju projekcije znakova iza kojih “nestaje meso” (Marquié 2007: 242) i plesača ostavljaju strano obestjelovljenog. Iako je rad feminističkih teoretičarki desetljećima blisko povezan s tijelom kao mjestom istraživanja, za feministički predmet, tijelo je objekt “subjekta-na-radu” koje smatra da se ono uvijek još nekako može popraviti (Brace-Govan 2002: 408). Promatranjem tijela odjelito od plesača koji vlada tim tijelom zanemarena je plesačeva tjelesnost i tjelesna iskustvenost. Thomas J. Csordas ističe da su se i analize u antropologiji temeljile na semiotičkim modelima koji razumijevaju da kulture imaju svojstva slična tekstovima. Suprotno tome, model zasnovan na utjelovljenju sugerira da je “utjelovljeno iskustvo polazna točka za analizu ljudskog sudjelovanja u kulturnom svijetu” (Csordas 1993: 135). Tijelo je podjednako kulturno-povijesno kao i biološko i materijalno. Osim što je plesanje reprezentativna i kulturna praksa (Boyd 2014: 491), praksa plesanja može se iskusiti ekster-no kao društvena i subjektivno kao interna aktivnost. Plesanje je i utjelovljeno iskustvo koje uključuje misleće/pokretno tijelo (isto: 500) te je potrebno uzimati u obzir da su “potpomaganje fizikalnosti, snage volje i emocionalnosti”, “duboko utjelovljena iskustva”, a ne “tekstualni događaji” (Aalten 2004: 274).

Povlačenjem paralele između utjelovljenja i tekstualnosti, Csordas napominje da je fokus na tekst i strukturu koji proizlaze iz spoznaja jezičnog zaokreta, učinkovito izbrisao “iskustvo” iz teorijskog diskursa. Tekstualnost je postala “gladna metafora”, koja je “progutala” svu kulturu do te mjere da je zaživio dekonstrukcionistički moto da nema ničega izvan teksta. Metafora teksta je zahvatila tijelo toliko da su je mnogi suvremeni znanstvenici prihvatili sasvim doslovno, a ne samo kao metaforu. Usmjerenosti na tekst i strukturu te iskustva svedena na jezik, diskurs ili predstavljanje, Csordas suprotstavlja *kulturnu fenomenologiju* kao sredstvo otkrivanja iskustva. Pozivajući se na Merleau-Pontyja, koji sugerira da kultura ne boravi samo u

predmetima i reprezentacijama nego i u tjelesnim procesima percepcije kojima te reprezentacije nastaju, smatra da je semiotika osigurala tekstualnost kako bismo razumjeli reprezentaciju, a fenomenologija utjelovljenje kako bismo razumjeli bivanje u svijetu (Csordas 1999: 146–147).

S obzirom na to da je plesač kreator i utjelovitelj stečenih plesnih znanja, iz njegova utjelovljenog znanja proizlazi kontekstualno, iskustveno znanje. Opisom “živućeg iskustva” prostora, vremena i drugih dimenzija ljudske egzistencije (postojanja), fenomenologija stremlje razumijevanju ishodišta znanja, primarne vrste znanja (Tardieu i Gore 2011: 306).¹³² Kao metoda za proučavanje iskustva (Fraleigh 2000: 54) glas plesaču ili koreografu daje u prvome licu te u fenomenološkom pisanju čija je svrha “izgradnja k značenju” (Fraleigh 1998: 139), tijelo postaje mjestom spoznaje. Uvažavanjem tjelesnog iskustva, moguće je umjesto razmatranja tijela kao predmeta ili stvari promatrati subjektivnost, iskustvo i cjelinu bića.

Drugačije “čitanje”

Alexandra Carter (1999: 92) smatra da feminističko pisanje o baletu demonstrira kako je skućena postala dominantna teorijska paradigma koja je inicijalno mogla ponuditi objelodanjuću perspektivu o baletu. U cilju prokazivanja baleta koji konstruira slike žena koje utjelovljuju opresivne hegemonije patrijarhalnosti, “umirući labud” je uskoro postao “sjedeca patka” (isto: 91). Feministička percepcija balerina svedena je na stereotipizaciju balerine u baletu kao krhkoga bića i nježnoga, delikatnog, lijepog

¹³² Fenomenologiju predstavljaju filozofi poput Martina Heideggera, Hans-Georga Gadamera i Mauricea Merleau-Pontyja, a datira iz filozofskih doprinosa njemačkog znanstvenika Edmunda Husserla kasnih godina 19. stoljeća (Moola i Krahn 2018: 261; Ritenburg 2014: 28).

objekta podržavanog, izlaganog i kontroliranog od snažnog muškarca.

Iako su na repertoaru često nadaleko poznati baleti kojima se održavaju binarne i patrijarhalne strukture, oni ne mogu predstavljati sve ženske likove i vrste njihova ponašanja, a interpretacije romantičnih i klasičnih djela i uloga žene u baletu mogu se i drugačije "čitati".

Ženske vodeće uloge u baletu mogu se promatrati kao "subjekti sposobni za želju, akciju i djelovanje" (Croft 2014: 214). Alternativna balerina može se promatrati i s potencijalom prekoračenja. Primjerice, Julija je u ljubavi bez iskustva, ali oprezna, okretna i lukava. Balerina plesanjem u javnosti koje uključuje širinu pokreta i ponašanja – koja bez negativnih posljedica nisu bile dozvoljene većini žena 16. stoljeća, vremenu kojem je smještena priča o Romeu i Juliji – prelazi granice normativnog ponašanja onog vremena. Prekoračenje čini izgradnjom čeličnih mišića, protezanjem u ekstravagantne poze, ali i stvaranjem karijere koja osigurava određeni izbor, neovisnost i postignuće (Fisher 2004: 149, bilj. 10). Interpretacija u kojoj balerine portretiraju princeze s osloncem u fabuli i koreografiji na muškarca, ne mora značiti da su sve žene, kao plesačice ili u svojim ulogama, bile podložne muškarcima (Harris Walsh 2011: 91). Unatoč tome što djeluju unutar tradicijskih okvira, balet je umjetnička praksa u kojoj je moguće odolijevanje žena širim patrijarhalnim strukturama. Alternativnim interpretacijama moguće je zamijetiti određene izbore te uočiti da se primjerice Julija ne nada vanjskoj pomoći, nego se bori za svoje pravo na ljubav. Objekt njezine ljubavi stvarna je osoba izabrana ne iz suosjećanja i ne zbog osjećaja moralne obveze, nego iz vlastitog osjećaja privlačnosti, naklonosti i ljubavi (Ushchapivska 2017: 63). Analizirajući žensko ponašanje i njihove aktivnosti u baletima Čajkovskog, Prokofjeva i Ščedrina, Olena Ushchapivska (2017) u rasponu ženskih likova u ruskom baletu, od "lijepe slike" do izjednačavanja s muškarcima,

uočava da su one, unatoč razlikama u modelima ponašanja, likovi fatalnih žena koje mijenjaju sudbine muškaraca oko sebe i ključno utječu na njihov život. Spomenuto balerinino odstupanje od vertikalnosti može se promatrati kao odvažnost i kao kretanje u nove, neprihvaćene izazove. Posrtanje se može promatrati dijelom mamljenja partnera. Može pobjeći kad god to poželi, ali iskušava njegovu pouzdanost. Ne zna hoće li je uhvatiti, spasiti i podržati u ključnom trenutku, hoće li je pratiti u njezinoj odvažnosti (Fisher 2004: 143). U interpretaciji uloge, ona posrće svojevolumeno. Kad posrće i pada da bi iznijela ulogu, njezino posrtanje i lomljenje na rukama partnera nije pasivno. Ona koristi vlastitu snagu i vještinu. Ulogu utjelovljuje teško stečenom vještinom i samokontrolom. Plesna se izvedba može promatrati zasebnom vještinom koja se kreće unutar plesne koreografije, ali neovisno o fabuli. U tom slučaju, priča je u baletu sekundarna, a dominantnim postaje pokret kojim se prenosi priča i virtuoznost izvedbe tog pokreta. Pokretima se donosi narativnost izvedbenog djela koje se nalazi u srži baleta kao umjetnosti. Koreografirano baletno umjetničko djelo nastaje iz tehničke izvedbe i stilske individualne interpretacije. Tehnička razina izvedbe baleta uključuje izrazitu virtuoznost i tjelesnu snagu koje su u izrazitoj diskrepanciji s ideološkim sadržajem klasičnih baleta u kojima je balerina nježna, delikatna, eterična, nemoćna i ovisna o muškarcu.

Važno je stoga u analizi baleta uočiti ambivalentnost "materijalnoga i simboličnoga tijela" (Aalten 2004: 264), odnosno dvojno utjelovljenje balerina – ono moći i neiskazivoga (Novack 1993: 46), fizičke snage i simbolične uloge balerina. Iako je balet umjetnost doslovce upisana u tijelo i "ples se može smatrati najtjelesnijim od izvedbenih umjetnosti jer profesionalni plesači rade sa svojim tijelima i na njima" (Aalten 2004: 264), iz brojnih je analiza izostavljeno fizičko tijelo koje tu umjetnost stvara. Svojom simboličkom funkcijom može biti interpretiran nazadnjačkim, ali u plesnom ženskom tijelu koje predstavlja taj simbolizam nalazi se

snaga i kreativnost. Konflikt se nalazi između represivne ideologije koju utjelovljuje plesačko tijelo i vlastito djelovanje pojedinih plesačica. Sadržaj žensku ulogu može opisivati kao slabu i pasivnu, dok je fizička snaga plesačice koja izvodi ulogu prožeta silom. Fokus na narativno gotovo u potpunosti zanemaruje samu koreografiju. Reakcije i odjeci stvoreni tenzijama između narativnosti i koreografije izvedbe mogu biti kontradiktorni (Banes 1998: 9; Dempster 1995: 27; Carter 1999: 94–96). Sally Banes (1988) je analizirala niz koreografija od modernog plesa do neoklasičnog baleta kako bi demonstrirala da fokus na to *kako* žena pleše, a ne samo kako je koreografija predstavlja, kritici omogućuje uvid u to kako sadržaj djela i izvedba mogu doći u direktan konflikt. Prepoznavanje tog sudara vrijednosti omogućilo bi vjernije procjenjivanje ženskog izvedbenog doprinosa (Croft 2014: 201–202) i umjetnosti koju balerina izvedbom stvara te dio njezina talenta koji se nalazi u svestranosti i individualnosti (interpretacije uloge). Često je izostavljen njezin izvedbeni i umjetnički doprinos te je zanemarena vještina i umijeće balerine koje proizlazi prvenstveno iz *samokontrole*, a ne, kako navode mnogi feministički tekstovi, iz kontrole koju u pravilu nameće muška ruka u ulozi koreografa, ravnatelja baleta (Dempster 1995: 27) ili muškog plesača. U analizama koje balerinu pozicioniraju s malo, ako uopće, umjetničkog djelovanja (Croft 2014: 198) uočljiva je pozornost usmjerena na tehničku izvedbu nauštrb zapostavljene i manje vidljive umjetničke dimenzije kao spoja tehničke vještine i osobnosti povrh nje.¹³³

Uvažavanjem tjelesnog iskustva i fenomenološke perspektive te napuštanjem diskursa koji ne prelaze površinu tijela kako bi se uzela u obzir materijalna razmatranja, uvjeti produkcije, izvedbe i recepcije teatra, osobito živo iskustvo plesača i publika,

¹³³ Pritom, paradoksalno, plesači baleta i balerine redom se deklariraju umjetnicima/umjetnicama.

ostvaruju se novi okulari feminističke teorije i otvaraju prostori za drugačije interpretacije baletnih izvedbi. Tijelo se može promatrati kao površina ispisana ideologijama roda, prostorom demonstriranja raznolikih simbolika, no ono posjeduje i dubinu i svijest te je u tijelo potrebno vratiti ne samo izvođača nego i aktivnu i potencijalno subverzivnu svijest izvođača i publika. Pristupom koji bi uključio odnose između oznaka reprezentacije, institucionalnih praksi i individualnih umjetničkih i tjelesnih mogućnosti (Carter 1999: 96–97; Croft 2014: 197–198) u fokusu bi se našli realni ljudi i njihov ples na sceni, a ne idealizirana tijela. Uključivanje širih normativnih okvira koji strukturiraju kritičku recepciju plesa i preusmjereni fokusi od “čitanja” plesa kroz simboliku i reprezentaciju do onih usmjerenih na poetičnost i kinestetičku funkciju ili vještinu izvedbe holističkim pristupom, odaju mogućnosti drugačijih interpretacija.

Interpretacije iz feminističke perspektive koje su se pokazale donekle kratkovidne, dijelom su i odraz fokusa na uzak izbor baleta koji u nekoj mjeri zapostavlja bogatstvo baletnog nasljeđa i raznolikost na kojoj ono počiva (Carter 1999: 95). Brojne su kulturne i feminističke analize baleta oslonjene upravo na najpopularnije balette, utkane u javnu predodžbu o baletu i na vrlo ograničen broj djela baletnog repertoara, uglavnom baleta iz romantičnog razdoblja ranog i sredine 19. stoljeća, poput *Giselle* (1841) ili *La Sylphide* (1832) te iz klasičnog razdoblja kasnog 19. stoljeća poput *Trnoružice* (1890) ili *Labuđeg jezera* (1895) (Carter 1999: 97, bilj. 3). Tome je dijelom pridonijela samo djelomična očuvanost baleta iz ranijih razdoblja. Najraniji baleti koji su preživjeli u današnjem repertoaru, makar u prerađenom obliku, potječu iz razdoblja romantizma. Primjerice, *Vragolasta djevojka* (*La fille mal gardée*), *Silfida* (*La Sylphide*), *Giselle*.¹³⁴ Brojni su

¹³⁴ Detaljnije o genealogiji i prvim baletima te onima koji se smatraju originalnim izvedbama tih baleta v. više u Garafola (2011: 11–12, bilj. 2).

“klasični” devetnaestostoljetni baleti, izgubljeni. Ponegdje preostaje samo naslov, glazbena partitura ili kratak sadržaj, odnosno baletni libreto (Garafola 2011: 11; Louppe 2009: 338).

Takvom odabiru većine analiza iz feminističke perspektive nedostaje povijesni kontekst jer su, kako je navedeno ranije, današnji primjerci najrasprostranjenijih i najpopularnijih baleta poput *Labuđeg jezera* i *Giselle* tek prerade izvornih oblika originalnih koreografija. Prerađeni baleti uglavnom su fiksirane rodne hijerarhije i narativnosti fabule na koje je feministička analiza ponajviše bila usmjerena. Primjerice, libreto *Giselle* (1841) je dalje blizak originalu s malim preinakama na kraju, ali koreografija, “poetski jezik”, nije nalik na prvu produkciju i uglavnom je utemeljena na verziji Mariusa Petipaa iz 1884. godine (Carter 1999: 95). U tom su smislu originalna djela i njihove izvedbe u baletu više vezane za mit nego činjenicu (Thomas 2004: 42). Između ostalog, gotovo u potpunosti je ignorirana prisutnost spomenutih nacionalnih plesova koji su bili dijelom gotovo svakog klasičnog odnosno baletnog djela koje se danas smatra bijelim baletom. Baletnu su narativnost, sadržanu u baletnim fabulama, a oglednu u izvedbama, u jednoj mjeri nosili nacionalni, odnosno karakterni plesovi (Arkin i Smith 1997).¹³⁵ Danas je u baletima iz razdoblja romantizma većina nacionalnih plesova ili uklonjena ili je izgubila dramsku i narativnu funkciju koju je imala kad je djela poput *Giselle* obnavljao Marius Petipa u drugoj polovici 19. stoljeća (Garafola 2011: 13). Prevagnućem same baletne tehnike predstavljene

¹³⁵ Značenje nacionalnih oblika izražavanja mijenjalo se s obzirom na lokaciju izvedbe. Primjerice, u Parizu i Londonu plesovi poput bolera, mazurke ili tarantele, “imali su prvenstveno dekorativnu svrhu i osiguravali baletu lokalni ‘štih’, autentičnost i blagu dozu primitivizma” dok su drugdje ti plesovi postajali “izražaj domoljublja i želje za nacionalnim opredjeljenjem” (Garafola 2011: 16). Garafola (2011) smatra da je, iako rijetko promatran u tom kontekstu, romantični balet doprinio retorici nacionalizma 19. stoljeća i pomagao u njezinu rasprostranjivanju.

kroz zahtjevniju virtuoznost baletnih izvedbi, suvremene baletne izvedbe “oslobođene” su velikog dijela narativnih elemenata.

Kanonska djela koja su se našla u fokusu većine analiza iz feminističke perspektive, odabrana su vjerojatno i zato što imaju prevagu u javnoj predodžbi o baletu te se mogu smatrati najznačajnijima u konstruiranju rodnog konstrukta kojemu je feministička kritika posebno posvećena. Iako su romantična djela s nadnaravnim bićima samo dio baletne produkcije iz romantičnog razdoblja, ona su dijelom baletne prepoznatljivosti i široke predodžbe o baletu. Suženi je izbor rezultirao ograničenim koncepcijama baletnog repertoara te izvan fokusa feminističke kritike uglavnom ostavio suvremene balete koji nisu dijelom široke predodžbe o baletu. Za uspostavljanje cjelovitije perspektive, interpretacijama klasičnih djela bilo bi vrijedno dodijeliti povijesni kontekst vremena u kojemu su djela nastajala, ali i povijesni kontekst vremena iz kojega se iz feminističke perspektive obratila pozornost na balet. Fokusom na uvriježeno tradicionalni repertoar u kojemu se u fabuli demonstrira ženska subverzivnost i rodna hijerarhija, nedovoljno je pojašnjen kontekst uočavanja ženske pozicije iz suvremene i feministički osviještene perspektive.

Plesna kritika ne može biti odvojena od povijesti plesa bez obzira na vrijeme u kojem nastaje (Chazin-Bennahum 2005: xiii) te je potrebno imati na umu da se prošlost uvijek valorizira u uvjetima sadašnjosti (Grau 1998: 201). Osim što je važna razlika između činjeničnih događaja i osobnog mišljenja kritičara u njihovu pisanju (Layson 1998: 153), “iskušenje kojem povjesničar kulture ne smije podležiti jest da tekstove i slike određenog razdoblja prima poput zrcala, kao neproblematične odraze njihova vremena” (Burke 2006: 31). Potrebno je biti svjestan oblika analize znanstvenika sa stajališta razvoja plesa *tijekom vremena* i u odnosu na njegovo mjesto unutar određenog društva (Adshead

1998: 168). Pristupanjem subjektu iz prošlosti primjenom nedavno razrađenih metodoloških postupaka nastupaju katkada u praksi “nelegitimni anakronizmi” (Nordera 2007a: 169). Namjere izvedbe u jednom vremenu mogu donositi sasvim drugačije konotacije u nekom drugom. Feminističke ili čak postfeminističke teorije u 19. stoljeću, razdoblju lokacije fokusa feminističke analize žena u baletu, nije bilo. Feministička je kritika kao misao, ideja, filozofija, pokret, a potom i disciplina nastala daleko nakon uradaka prvih baletnih ostvarenja na kojima se nataložio fokus njezine analize. Stoga je neke analitičke interpretacije potrebno suočiti s odgovarajućim kriterijima i širim fokusom alternativnih interpretacija fenomena baleta. Pritom je važno naglasiti da feministička kritika nije smjerala iznalaženju odgovora, nego prvenstveno ukazivanju položaja žene u baletu i u tome je njezin povijesni, kulturni i humani doprinos.

Simbolika pored znanstvenog diskursa

Demonstracijom problematičnih, stereotipnih i rodnih ideologija na sceni (Aalten 1997), u znatnoj je mjeri skrivena vještina plesača koja se nalazi u dočaravanju i stvaranju estetskog iskustva u gledatelja. Jean Van Delinder (2000) jednim od središnjih problema suvremene zapadne filozofije smatra kolektivni nedostatak uvažavanja estetskih iskustava u svijetu u kojem (pretjerano) dominira razum. Međutim, zaobilaženjem dihotomije između razuma i osjećaja, balet stvara reakciju koja publiku dovodi do toga da ustane, gromoglasno plješče i izvikuje pohvale. Balet name, kako sugerira Carter (1999), posjeduje plesnu poetiku, čar, privlačnost, magiju pa i iluziju kojoj podjednako podliježu plesači (osjećajući poziv) i promatrači. Utjelovljena je umjetnost u koju se i plesači i publika “zaljube” (Moola i Krahn 2018: 272, 257). Taj privlačan faktor baleta sadržan u baletnoj estetici uglavnom se

izražava apološki te su se neke znanstvenice našle pred pitanjem kako pomiriti ono što balet simbolično predstavlja i ono što o simboličnome u baletu misle i osjećaju, odnosno, kako pomiriti neposredna senzorna iskustva i vlastita politička (vrijednosna, svjetonazorska) uvjerenja i opredjeljenja ili kako pomiriti i objasniti privlačnost baleta njegovom estetikom i istovremenu odbojnost zastarjelim reprezentacijama roda. U tom je razmatranju za mnoge analitičare njihov odnos prema baletu ambivalentan (usp. Carter 1999: 9; Novack 1993: 45). Anna Aalten (1997: 197) prepoznaje neobičan paradoks u činjenici da promatrajući plesnu izvedbu, osjeća neizmjereno zadovoljstvo koje nije u suglasju s njezinom svježšću o degradirajućim slikama femininosti na sceni te nezdravim praksama koje stoje iza toga, o čemu će više biti riječi u idućem poglavlju. Refleksivnost o odnosu između tijela i kultura te o načinu na koji se ogledaju u baletu, kompleksnost plesačeva katkad konfliktnog i oprečnog iskustva te dualnost, ali i kontradiktornost isticanja važnosti reprezentacije/senzacije za razumijevanje načina na koji plesna tijela stvaraju kulturne diskurse i toga kako se kulturni diskursi stvaraju tijelima, opisuje i plesna teoretičarka Ann Cooper Albright (1997). S obzirom na različite aspekte razumijevanja plesne izvedbe moguće je istovremeno biti rodno osviješten i diviti se pojedinim baletnim izvedbama, ali i biti potpuno nesvjestan rodne, ideološke i simbolične problematike vezane za balet i ne pronalaziti privlačnost baleta niti uočavati njegovu estetiku.

Predodžba o balerinama šire zainteresirane publike koja u manjoj mjeri raspoznaje simbolizam u odnosima koje nosi fabula ili plesna muško-ženska interakcija, često je divljenje postignućima, statusu i umjetnosti koju stvaraju (Novack 1993: 35). Fokus publika je na baletnoj estetici, a ne analizi plesne predstave. Clare Croft (2014: 200) u analizi s osloncem na istraživanja ranih feminističkih plesnih kritika razmatra kako ne samo publike nego i izvođači zaobilaze ograničenja patrijarhata i mizoginije na sceni. Moji

sugovornici uglavnom nisu bili upoznati sa simbolikom baletnih izvedaba o kojoj su pisale feminističke kritičarke. Klasični balet, a posebno tradicijske, popularne i široko prihvaćene balete iz romantičnog i klasičnog razdoblja, opisivali su s pozitivnim predznakom i označavali riječima poput estetike, bajkovitosti, čarolije i umjetnosti. Bez obzira na njihovu participaciju u (simbolično) opresivnim načinima plesanja, žene plesačice u baletu (ili kroz balet) pronalaze izazov i privlačnost koja im donosi unutarnju snagu i zadovoljstvo koje ne pronalaze u drugim aktivnostima i praksama.¹³⁶ Usmjeravanjem svog rada i pozornosti na tijelo i motivaciju s ciljem optimalne izvedbe, plesačima izmiče simbolika koju su uočili znanstveni analitičari. Kad se balerina priprema za ulogu, uživljava se u karakter lika koji plesom nastoji predstaviti s namjerom da što vjernije prenese nevolalnu priču tjelesnom izvedbom, ne razmatrajući nužno prikrivenu rodnu simboliku. Plesači u prezentiranju dugo vremena njegovanog stila plesanja i tradicije baleta, glume. Glumom je moguće ukazivati, slaviti, veličati i predstavljati nešto što nije. Plesačice nisu doista potlačene jer interpretiraju ulogu potlačene žene. Ništa više nego glumice u ulozi žrtve. Balerina je interpretatorica likova klasičnih i suvremenih fabula. Teško je naći primjerice analizu profesije glumca koja bi fabule i sadržaje priča koje glumci glume i predstavljaju dovela u izravnu vezu s cijelom profesijom ili pripisivala simboličnost narativa pojedinih fabula položaju izvođača unutar zajednice glumaca. Alison Yamanashi Leib i Robert C. Bulman (2007) uočavaju da muškarci i žene u plesu mogu konstruirati kompleksne rodne identitete koji su ujedno tradicionalni i progresivni, a pritom je svaki pojedinac slobodan koreografirati vlastiti rodni identitet. Primjerice, plesačice tradicionalnih plesova privatno nisu nužno i konzervativnih stavova. Od priče iz 16. stoljeća nije za očekivati da prenosi suvremene vrijednosti. Ona može biti prozor u prošlost i

¹³⁶ Feministička kritika usmjerena objektivizaciji žena zanemaruje žensku (i mušku) ključnu dobrovoljnost, želju i motiviranost za plesanje.

odvojena od suvremenog plesača. Plesači su umjetnici s vlastitim sustavima vrijednosti neovisnih o njihovoj profesiji i aktualnoj ulozi. Balerine osim uloga klasičnih baleta, interpretiraju i suvremene uloge pa i pojedine u kojima se nastoji iskazati ženska snaga, ne samo plesno izvedbena nego društvena i politička. Malo je analiza takvih izvedbi koje bi mogle donijeti dijametralno suprotnu interpretaciju uloge balerine u ulozi koju interpretira. Tradicionalan baletni narativ odražava i održava tradiciju, a idealna prezentacija koja bi udovoljila svim povijesnim, tradicijskim, vrijednosnim, rod-
nim, klasnim i drugim postulatima, u fabulama klasičnih baletnih djela i nadalje izostaje.¹³⁷ Najzad, nisam kod svojih sugovornica ni u jednom trenutku primijetila osjećaj nelagode zbog navodnog promicanja patrijarhalnih simboličnih vrijednosti u baletu. Naprotiv. Balerine su ponosne. Smatraju se umjetnicama i svjesne su svoga iznimnog ugleda.¹³⁸

Feministička kritika ukazala je na to da postoje degradirajući i nezdravi elementi za ženu u baletu, no balet također “upoznaje ženu s prostorom gdje je moguće realizirati ambicije, a fizička je izvrsnost vrednovana” (Aalten 2004: 274). Još u 19. stoljeću, kada im je bio uskraćen glas i pristup drugim područjima, balet je ženama omogućio “bijeg iz tradicionalne ženske uloge i šansu za život u umjetnosti” (Gattin 1999: 130), priliku ostvarivanja u području javnoga života pribavivši ženama mogućnost samoizražavanja i neke društvene pogodnosti. Divljenje, društveni status

¹³⁷ Unatoč snažnim reakcijama protiv rod-
nih konvencija devetnaestoga stoljeća, one su i nadalje prisutne (Garafola 2011: 18). Iako značajna u znanstvenoj analizi, feministička kritika u konačnici nije značajno utjecala na kontinuitet, popularnost i izvedbe klasičnog repertoara niti opstojnost ustaljenih hijerarhija.

¹³⁸ Iz vlastitog sam iskustva svjedočila iznimnom ugledu profesije balerine u javnoj predodžbi. Mnogi moji poznanici i dalje “suosjećaju” sa mnom zbog rano i naglo prekinute karijere balerine. Bez obzira na moja uvjeravanja da danas zasigurno ne žalim za tim pozivom i bez obzira na to što činila danas i koliko zadovoljna time bila, svojim prijateljima i nadalje ne djelujem uvjerljivo i “žao im je” što nisam nastavila plesati balet.

i fizički izazovi i danas su neki od razloga za karijeru balerine. Balerina je u široko prihvaćenoj percepciji javna ženska figura kojoj se divi, koja je dostigla tehničku perfekciju i koja je ostvarila značajno dostignuće u svojoj djelatnosti (Aalten 2004: 272–273; Novack 1993: 37; Thomas 1993: 72). Bez obzira na feminističke percepcije baleta, ugled balerine u društvu ostaje neokaljan. Međutim, važno je primijetiti da je ugled u baletu rodno uvjetovan i usmjeren prvenstveno na balerinu.

Predodžbe o muškarcima u baletu¹³⁹

Teorijska promišljanja plesa iz feminističke perspektive uglavnom su ukazivala na subordinaciju žena u plesu. Kako je navedeno, feministička je perspektiva svoju kritiku ženske opresije zasnivala na promatranju simboličnoga heteroseksualnog i patrijarhalnog odnosa u klasičnim baletima, ali i na promatranju stvarnoga fizičkog tijela žena podržavanih od snažnih muškaraca, zapostavljajući njihovu simboličnu i fizičku marginalnost fokusom na interpretacije patrijarhalnoga i heteroseksualnoga odnosa i ženu. Međutim, svaki diskurs, napominje Thomas, fokusom na jedan rod, donosi neke implikacije i konstrukcije o drugome (1993: 69).¹⁴⁰ Unatoč doprinosu feminističke kritike u detektiranju brojnih depriviranosti balerina, značajno je izostalo zahvaćanje plesne izvedbe i prezentacije muškaraca na sceni te

¹³⁹ Dio teksta o muškarcima u baletu nastao je preradom i upotpunjavanjem jednog dijela članka izvorno objavljenog u *Studia ethnologica Croatica* 25/1 (Katarinčić 2013).

¹⁴⁰ Ted Polhemus smatra da bi sve svjetske kulture trebale biti podijeljene na mušku i žensku jer život u potpunosti može biti iskušan samo iz perspektive jednog određenog roda. Izdvaja dvije značajne kategorije iskustva koje neminovno i duboko iskrivljuju subjektivnu percepciju kulturne realnosti bilo koje individue u bilo kojem društvu i u bilo kojem trenutku ljudske povijesti: starost i rod (Polhemus 1998: 175–176).

njihova imidža u društvu. Uvođenje rodni studija u istraživanje plesa obilježilo je znatan odmak od dotadašnjeg doprinosa feminističkih studija, uzimanjem u obzir i muškoga elementa. Muškarac od tada biva promatran ne isključivo kao izvršitelj dominacije i onaj koji je odgovoran za žensku opresiju, nego postaje i relacijski termin rodni rasprava kao subjekt/objekt alternativnih oblika seksualnosti. Doprinosom rodni studija u analize je uključena i muška perspektiva koja je pokazala da su društvene restrikcije o seksualnosti oblikovale načine na koje se percipirao ples, demonstrirajući često i snagu homofobije.

Način komunikacije u plesu događa se prvenstveno tijelom te se kroz tijelo dodjeljuje i rod. Ono je “arena u kojoj se konstruiraju rodni identiteti” (Jensen 2009: 124). Klasični balet kao izvedbena umjetnost, tijelo kao osnovno sredstvo ekspresije u plesu i rod kao atribut tijelu – ples čine područjem otkrivanja, predstavljanja i konstruiranja roda. Ramsay Burt (2001: 45–46) ističe da rodne reprezentacije u kulturnim formama, uključujući scenski ples, ne odražavaju samo izmjene društvenih definicija ženskosti i muškosti nego su i aktivno uključene u procese (u) kojima se rod konstruira. Konstrukcije roda mogu proizlaziti iz različitih interpretacija promatranog fenomena i iz rodni predodžaba tjelesnosti.

Binarna rodna podjela navodi na univerzalno poimanje maskuliniteta iako pregled povijesnoga razvoja rodni ideologija sugerira da je društveno konstruirana muškost rijetko stabilan identitet sačinjen od konfliktnih i kontradiktornih aspekata (Burt 2001: 46, 2007: 7; Adams 2005: 70–77).¹⁴¹ Predodžbe rodne

¹⁴¹ Ujedno, u različitim je društvima i povijestima maskulinitet različito konstruiran i percipiran. Travis S. K. Kong ilustrira kako se primjerice definicija muškosti u kineskom društvu razlikuje od definicije maskuliniteta zapadnoga društva. Muškost je u kineskom društvu definirana na temelju vrijednosti kao što su iskrenost, ljubaznost, tolerancija femininosti i tolerancija homoseksualnosti. Međutim, autor tvrdi da je definicija suvremene kineske muškosti,

fizikalnosti okamenjene su u opoziciji takozvanih “maskulinih” i “femininih” izbora pokreta koji su prije društvene i umjetničke konvencije nego psihičke i psihološke činjenice (Goldberg 1997: 305). Ples je, u odnosu na maskulinnost, aktivnost u opreci s tradicionalnim rodnim ulogama, normama i očekivanjima (Pickard i Bailey 2009: 175). Istraživanje iskustava muškaraca u plesu ima potencijal iluminacije hegemonijskih pretpostavki o maskulinstvu, plesu i seksualnosti te osigurava jedinstvenu mogućnost ispitivanja načina konstruiranja i pregovaranja maskulinnosti (Polasek i Roper 2011: 176–177). Pokušat ću stoga nadalje objasniti kako kotira muška tjelesnost i na koji se način ona rodno označuje u širem percipiranju plesača u baletu te kako su uobličene predrasude o muškarcima u plesu koje ih, posebno u klasičnom baletu, stigmatiziraju i povezuju s femininošću i homoseksualnošću. Stigmatizacijom zahvaćena muška populacija u baletu govori o njihovu plesom narušenom *imidžu*.

Ples je kao formativna disciplina, društvena praksa i teatarska umjetnost u razdoblju od 15. do kasnog 18. stoljeća dominantno u muškoj domeni djelovanja. Muškarci su osmislili i prenijeli plesnu tehniku, izradili sustav plesnog notiranja, stvorili i producirali balette.¹⁴² Kulturni promotori, učitelji, teoretičari i koreografi u 18. su stoljeću bili muškarci, a plesači su plesali ženske uloge.¹⁴³ Pro-

definicija hibridnog identiteta na koju su utjecali globalni procesi te su stoga više kontrolirani statusom, klasom i dobi nego rasom, a Jeff Hearn navodi da se svaki pokušaj definiranja muškoga tijela nalazi u napetosti između krajnosti prirodne stvarnosti i društvenog strukturiranja (Haelyon 2016: 95).

¹⁴² Pored toga, tehnički plesni priručnici plesnog majstora Carla Blasisa kao normu su prikazivali muško tijelo i gotovo u potpunosti ignorirali žensko (Poesio 1997: 132).

¹⁴³ U dvorskim baletima na francuskom dvoru u 17. stoljeću postava plesača bila je kompletno muška, a privilegirana je publika baleta bila ženska. Krhka dihotomija između muškaraca na sceni i ženske publike, specifična za balette Luja XIII. i rane balette njegova nasljednika, nestaje pojavom ženskih plesačica baleta. Dolaskom ženske plesačice na scenu za vrijeme Luja XIV. publike su miješane (Prest 2002: 127–134). Struktura publika se mijenjala tijekom povije-

fesionalne ženske plesačice izlaze iz anonimnosti u 18. stoljeću iako su njihova imena prvotno vezivana za patrijarhalne odnose s mužem, ocem, bratom, ljubavnikom, a rjeđe za njihove plesne i umjetničke vještine (Nordera 2007a: 174–180).¹⁴⁴ Karthan (2012 prema Moola i Krahn 2018: 258) u pregledu povijesnog razvoja rodni ideologija u baletu sugerira da dok balet nije stekao status umjetničkog oblika, plesačice su percipirane kao siromašni erotski objekti za konzumaciju muškarcima. Verzija svojevrstnih “prostitutki visoke klase”, u velikoj je mjeri verzija ženstvenosti oslikana u mnogim slavnim Degasovim slikama.¹⁴⁵ Konotacije baleta kao niže klase počele su se mijenjati kada je balet institucionaliziran u legitimnu umjetničku formu kojoj doprinose balerine. Izmjenom arheologije rodne ideologije, na sceni je u baletu dominantna femininost koja reflektira duboko ukorijenjene i često problematične rodne odnose, relevantne za pitanja moći i kontrole u plesu. Pojavom romantičnoga baleta u 19. stoljeću, pozornost u plesu većim dijelom privlači balerina. Kako je spomenuto, tome u baletu doprinosi moda potpuno bijeloga, ženskog ansambla kao dijela scenografije i pojava špice koja im donosi privid onosvjetnosti i baletu svojstvene eteričnosti. Novi akademski ples postaje “striktno rodno određen” (Harris Walsh 2011: 86).

Velikim dijelom zbog dualističkoga poimanja odvojenosti uma od tijela, odnosno intelektualne aktivnosti od fizičkoga rada – pri čemu se žensko vezuje s intuicijom, prirodom i tijelom, a intelektualno, kultura i um s muškim – ples u zapadnoj teatarskoj

snih razdoblja. Iako je teško procjenjivati (rodnu) strukturu baletnih publika, Angela Pickard (2013: 7) navodi da su današnje baletne publike dominantno bijele i ženske te srednjeg staleža.

¹⁴⁴ Feminističke konotacije o baletu i ideja da je za muškarce plesanje nedolično naslijeđe je modela u kojem su žene bile izvođačice koje je povijest češće bilježila po njihovoj ljepoti ili senzualnosti nego po njihovim tehničkim ili umjetničkim dostignućima (Nordera 2007a: 172).

¹⁴⁵ Edgar Degas (1834. – 1917.) je francuski slikar čiji je opus u velikoj mjeri posvećen balerinama.

tradiciji potpada pod žensku domenu (Risner 2009: 59) povezujući se s tijelom (Dempster 1995: 23; Thomas 1993: 81). Nakon što se u 19. stoljeću ustoličio kao ženska aktivnost, ples se i tijekom 20. stoljeća – od publike, plesača do učitelja (Burt 2001: 44) – pretežno iskazuje kao dominantno ženska domena, a taj se trend u predodžbama i statistikama zadržao do danas. Upravo za vrijeme stvaranja ženskim obilježenoga plesnog područja, počele su se formirati predrasude o muškim plesačima. Od tridesetih godina 19. stoljeća baletni ansambl (*corps de ballet*) postaje gotovo isključivo ženski, a muški plesači postaju metom ljutih napada.¹⁴⁶ Balerine su postale seksualni objekti muškoj publici, a muškarci, na pozornici sa ženama, distrakcijom koja je stvorila nelagodu oko toga što za člana muške publike znači uživati promatrajući muškarce koji plešu (Burt 1995). Martin opisuje tešku situaciju stvorenu u 19. stoljeću za muškog plesača koji je “bio ugrožen ne samo u prestižu nego i u održavanju muževnosti svoje umjetnosti” (2011 [1939]: 49), a Garafola (2011: 15) ističe da “romantični balet ne samo da je feminizirao reprezentaciju muškosti nego je i same muškarce učinio suvišnima”. Navodi primjere iseljavanja muških plesača koje je dovelo do pada, a potom i oskudice muške radne snage u baletu. U školama je sve manje dječaka, a početkom 1850-ih posebno podučavanje u sve većem broju preuzimaju žene (isto: 17). Od razdoblja romantičnoga baleta može se pratiti postupno nestajanje muških plesača s pozornica zapadnih europskih kazališta (Burt 2001: 49; Meglin 1997: 72). Njegovo je mjesto često nadomještala ženska plesačica odjevena “en travestie” (Garafola

¹⁴⁶ Théophile Gautier 1830-ih o muškim plesačima bilježi da “ništa nije više neprilično od muškarca koji pokazuje svoj crveni vrat, velike mišićave ruke” (Nordera 2007a: 174), a neumjerene riječi slavnog kritičara baleta iz romantičnog razdoblja, Julesa Janina (Chapman 1997) pokazuju da istaknuti mišići i snažni pokreti muškaraca u romantičnom baletu nisu bili primjereni. Danas takva primjedba, pored balerina snažnih pokreta i istaknutih mišića, vjerojatno ne bi imala istu recepciju.

2005: 137–147; Adams 2005: 70).¹⁴⁷ Riječ je o razdoblju tijekom kojega je plemstvo sa svojim zemljišnim posjedima predavalo političku moć i pokroviteljstvo nad umjetnošću buržoaziji. U državama poput Velike Britanije i Francuske, gdje se balet nalazio pod pokroviteljstvom buržoazije, a ne dvora i aristokracije, urušila se struktura upošljavanja muških plesača, dok je na dvorovima u Kopenhagenu, Stockholmu i Sankt Peterburgu ta struktura opstala (Burt 2007: 11–14, 24). Dodatan razlog takvoj transformaciji Marina Nordera pronalazi i u dubinskim političkim i društvenim prevratima koji su obilježili tranziciju od dvora k buržoaskom društvu te u procesu prosvjetiteljstvom lansirane racionalizacije okarakterizirane navodnim prirodnim redom (Nordera 2007a: 175). Prirodni red ustoličuje ideologije roda koje određuju kako bi tijela trebala izgledati, što bi ili ne bi trebala raditi i gdje bi ili ne bi trebala biti (Adams 2005: 82). Pritom, prema Marku Franku (1993: 38) izvedba više nije samo reprezentacija za interpretaciju nego postaje aktivnim interpretom povijesne realnosti.

Od početka 19. stoljeća i pojavom romantičnog baleta “negativni stavovi prema muškim plesačima u baletu postaju normom” (Polasek i Roper 2011: 174–175). Predrasude o muškom izboru plesa kao profesije ili dokolične aktivnosti potiče činjenica kvantitativne dominacije žena u plesu u suvremenoj zapadnoj kulturi. Taj je fenomen izrastao iz stereotipa formiranih s obzirom na plesačevo tijelo, položaj i seksualnu orijentaciju te doveo do analogije između plesa i homoseksualnosti te srodnih homofobnih reakcija (Nordera 2007a: 173). Ograničavanjem načina reprezentacije muškosti u društvenim i kulturnim oblicima, s osloncem na dominantne norme o polarnosti roda, kreirane su predrasude o muškarcima u plesu koje se odnose na raširene predodžbe o muškim plesačima povezanim s feminilnim i homoseksualnim rodnom identitetom degradirajućih implikacija.

¹⁴⁷ Američka kritičarka i povjesničarka plesa Lynn Garafola (2001) smatra da je muška publika eliminacijom muškaraca bila slobodnija uživati u erotskom spektaklu.

Stigma vezana za mušku uključenost u ples ili odabir plesa kao profesije i nadalje dječake i muškarce odvraća od uključivanja u ples (Gard 2008; Risner 2009). Prema Jennifer Knight i Traci Giuliano (2003) muškarci uključeni u aktivnosti koje se prema zapadnim društvenim standardima smatraju “nemaskulinim” često su subjekti zlostavljanja, šikaniranja, ismijavanja i označavanja homoseksualnima.¹⁴⁸ Strah od etiketiranja homoseksualnim odvraća muškarce od uključivanja ili zadržavanja u baletu, a one koji se bore s vlastitim seksualnim identitetom sili u stanje dubljeg poricanja (Polasek i Roper 2011: 173). Stereotip je naveo Waltera Terryja (1978) da u prvoj rečenici svoje knjige *Great Male Dancers of the Ballet* postavi pitanje: “Koliko je potencijalno velikih plesača baleta abortirano predrasudama?” (prema Polasek i Roper 2011: 191).

Balet je za plesača ambivalentno mjesto. Može biti prostor privilegija i utočište, ali i prostor izloženosti podrugivanju i homofobiji. Iako homofobija postoji i unutar zajednice baleta (Polasek i Roper 2011: 185–186), Doug Risner (2002 prema Polasek i Roper 2011: 175–176) je ples opisao kao utočište od nasilja i zlostavljanja kojemu su plesači nekad izloženi. Takvo im pribežište osigurava svojevrsnu “imunost” na stereotipe kreirane izvan zajednice. Deficitarnost muškaraca u baletu osigurala im je i određene privilegije. Pojedini muškarci svoj položaj unutar plesne zajednice opisuju riječima povlaštenog ili posebnog tretmana s benefitima i povlasticama. One se uglavnom odnose na

¹⁴⁸ Razlika između profesionalnoga i amaterskoga bavljenja plesom gotovo se proporcionalno ogleda i u razinama stigmatizacije muških plesača. Jade Boyd (2014: 499) pretpostavlja da se strahovi od muškog plešućeg tijela uglavnom iskazuju u odnosu na teatarske plesne prakse, poput baleta, suvremenog plesa i jazz-plesa, a manje su vezani za društveni kontekst večernjeg izlaska na plesanje. Kvalitativno istraživanje koje su proveli Gard i Meyenn (2000 prema Polasek i Roper 2011: 175) intervjuirajući školske dječake o njihovim percepcijama fizičkih aktivnosti i preferiranih stilova kretanja, pokazalo je da dječaci posebno negativne stavove i percepcije imaju prema baletnim i modernim plesačima.

tretman u odnosu na balerine. Primjerice, tijekom školovanja nije neobično da se dječaci upisuju u baletnu školu i nakon dobne granice koja se u baletu prvenstveno odnosi na djevojčice (oko desete godine), a dječacima se može tolerirati. Tijekom školovanja pridaje im se više pažnje (Polasek i Roper 2011: 180–187) i kriteriji za ocjenjivanje njihova rada i napretka na kraju školske godine mogu biti, u odnosu na djevojčice, fleksibilniji. Pravilo ponude i potražnje muškarcima će nakon školovanja osigurati lakše zapošljavanje te im osigurati brže napredovanje u karijeri od njihovih kolegica. Primjerice, Candice Pike (2011: 295) navodi slučaj ansambla u kojem se nalaze balerine tehnički vještije od muškaraca kojima se povjeravaju veće uloge od njihovih.

Unatoč ženskoj većini u plesnoj populaciji, ples ne nudi više mogućnosti ženama nego muškarcima (Risner 2009: 59; Pike 2011: 294–297). Jednom regrutirani,¹⁴⁹ muški baletni plesači osim što imaju manju konkurenciju u ostvarivanju radnog odnosa, spomenute pozicije moći umjetničkih direktora i koreografa pretežno su u njihovim rukama. Pritom, muška dominacija u plesu odnosi se prvenstveno na snage moći i hijerarhijske položaje u svijetu baleta, a ne na plesne vještine i sposobnosti. Iz feminističkog rakursa promatrani su uglavnom tek kao “štange” balerinama, njihovi “podržavatelji” i “nosači”, bez priznavanja vještina i znanja neophodnih za plesne izvedbe u baletima.¹⁵⁰ Veća je

¹⁴⁹ Dječake se različitim strategijama mami u plesne škole. Naime, označavanje plesa ženskim područjem odvraća od plesa dječake i muškarce koji ne žele biti u asocijaciji sa stereotipnim rodnim predodžbama i praksama (Risner 2009: 59) te sputava funkcioniranje plesa kao edukacijskog medija. Svojevrsni rodni imidž muškarca štiti se na državnoj razini zaziranjem od uključivanja plesa u školske kurikule. O percipiranju uključivanja plesa u školske kurikule v. Gard (2008) i Risner (2009).

¹⁵⁰ Primjerice, podrške u duetima mogu biti i opasne za plesače, ako partner (ili partnerica) “odluta” u koncentraciji ili nije dovoljno vješt u njihovoj izvedbi. Da bi plesač mogao “pridržavati”, “nositi” i “pokazivati” partnericu potrebne su specijalizirane tehničke vještine.

pozornost plesnim vještinama muškaraca u baletu pridana kada je plesač svjetske slave Rudolf Nurejev osvajao pozornicu za pozornicom (Wulff 2008: 524). Tehnikom je bio daleko napredniji od svojih suvremenika, iako je iz perspektive današnjih solista i prvih plesača, tehnički daleko slabiji (Wainwright, Williams i Turner 2007). Važnom prekretnicom za muške plesače i ustupanje pažnje njihovim izvedbenim vještinama moglo bi se smatrati razdoblje modernog plesa s obzirom na to da oni kroz moderne koreografije izlaze iz sjene plesačica. Napušta se njihova uloga onih koji podržavaju plesačicu te su ravnopravno s kolegicama zastupljeni u plesnim izvedbama. Muško se tijelo, u klasičnom baletu rezervirano za sporedne uloge, za neizraženije plesne virtuoznosti te plesanje u sjeni i iz sjene, sputavalo ograničavanjem samoga plesanja. Također, moderni i suvremeni ples (kao njegov nastavak) promišljenim plesnim izvedbama učestalo provociraju heteroseksualne dogme i propituju rodnost.¹⁵¹

Uz djelomično izvlačenje muških plesača iz sjene balerine da bi se uočila i njihova plesna virtuoznost, muškarci u baletu sve manje, ali još uvijek u većini, zauzimaju vodeće pozicije moći voditelja baleta i koreografa te i dalje posjeduju određene privilegije. No, unatoč povlaštenom tretmanu u zajednici stereotip o homoseksualnosti posebno se ističe kao faktor koji limitira i kontrolira uključenost muškaraca u ples (Polasek i Roper 2011: 181–183), a nadmoć u statusnoj privilegiji ne nadoknađuje i ne eliminira neophodno suočavanje s predrasudama koje prate njihov neuobičajen profesionalni izbor (Fisher 2009: 36).

Jedan od vodećih znanstvenika koji je aktualizirao problem zapadne predrasude o femininosti muških plesača kroz znanstveni diskurs i čije su analize postavile standarde u istraživanju maskulinosti i njegove utjelovljenosti, engleski je teoretičar

¹⁵¹ Pojavom modernoga plesa tijelu se otkazuje oznaka seksualnosti, a fokus je skrenut s tijela na intelekt (Goldberg 1997: 311).

Ramsay Burt (1995, 2007, 2001).¹⁵² Smatra da se predrasude o plesačima pouzdano mogu pratiti od 19. stoljeća kada plesači postaju objektom neukusa u mnogim europskim gradovima.¹⁵³ Njihovom nemoći u predstavljanju moći i statusa muškaraca buržujškoga društva stvorene su predrasude koje u početku nisu bile rodne, nego društvene. Međutim, temeljni izvor suvremene predrasude asocijacija je između muških plesača i homoseksualizma (Burt 2007: 9–11; 2001: 44–49).¹⁵⁴ Nelagoda koja ponekad stoji uz ideju plesača u baletu producirana je strukturama koje brane i zastupaju dominantne norme o muškarcima (isto 2007: 13). Problem nije samo rezultat internalizacije negativne društvene predodžbe o homoseksualnosti nego i činjenica, drži Burt (2007: 28–29; 2001: 48–49), višestoljetne homofobnosti zapadnoga društva.

¹⁵² Ramsay Burt u svojoj knjizi *The Male Dancer* (1995) objašnjava kulturnu, društvenu i političku povijest muške reprezentacije u plesu, posebice dvadesetostoljetnu konstrukciju predrasuda usmjerenih na muške plesače i homofobije koja se i danas nastavlja i okružuje heteroseksualne i homoseksualne muškarce u plesu.

¹⁵³ John Bryce Jordan (2009), međutim, bilježi podatke koji još u 18. stoljeću ukazuju na negativne asocijacije kad je riječ o muškarcima i plesu, a Chris Roebuck (2004) ispituje nije li naznaka predrasuda bilo i u vrijeme dvorskog baleta (*ballet de cour*) i jesu li muškarci postali žrtvama raširenih promjenjivih društveno-političkih i estetskih stavova o rodnim reprezentacijama u tranziciji iz amaterskog *ballet de coura* do današnjeg profesionalnog baleta. Identitet kralja je konstruiran na ekspresiji autonomne moći kroz korištenje vokabulara pokreta koji nije rodno određen. Naglasak je bio na njegovoj centralnoj poziciji u koreografiji, a ne na višestrukim okretima i visokim skokovima koji su danas preduvjet i definiraju status muških klasičnih plesača, a tada bi se smatrali vulgarnima. Osim toga, u kostimu sunca to ne bi ni bilo moguće (Roebuck 2004: 46–51). Eva-Elizabeth Fischer (1998 prema Roebuck 2004: 51) primjećuje da je tijekom renesanse razlika između spolova za plemstvo temeljena isključivo na pažnji prema modi i etiketi dok je seksualnost bila isključena, a tijelo kao meso, izbrisano. Kralj, kao simbol moći, postaje neasocijativan s Lujem čovjekom. U svojoj ulozi Sunca nepovezan s isključivo maskulinim ili s isključivo femininim vokabularom ekspresije, Luj bi se, smatra Roebuck (2004: 51), mogao čitati kao prototip onoga što će teoretičari kasnije nazvati *queer* teorijom.

¹⁵⁴ U trenutku kada su homoseksualni muškarci stupili na scenu (poput Jeana Börlina, Vaclava Nižinskoga ili Teda Shawna), homofobne strukture za regulaciju povrede heteroseksualnih normi već su postojale (Burt 2007: 28).

Homofobni mehanizmi usmjeravaju i blokiraju razumijevanje i uvažavanje reprezentacija muškosti koje stvaraju i heteroseksualni i homoseksualni muškarci. Desmond (2001) smatra da je homofobija svojevrsno crno zaleđe plesne povijesti i konstitutivan temelj velikog dijela onoga što prepoznamo "kanonom plesne povijesti" (prema Polasek i Roper 2011: 174). U vrijeme razvoja onodobnih stavova o tijelu i rodu, kad se tijelo držalo izvorom tjeskobe, a iskazivanje osjećaja, što su muški plesači činili plešući, svakako neprimjerenim, stvorena je romantična ideja o umjetniku kao inspiriranom geniju, koja postaje iznimkom među pravilima da muškarci ne bi trebali iskazivati osjećaje.¹⁵⁵ Postojale su značajne razlike između izvedaba muškaraca i oblika samoekspresije u glazbi, književnosti i vizualnim umjetnostima. Općenito nizak status izvedbenih umjetnosti i plesa kao oblika među njima pridonio je isključivanju muških plesaca iz područja genija (Burt 2007: 12–22; 2001: 48).

Verzija muške femininosti počela se vezivati s plesom ponajviše dolaskom na zapad spomenutog Sergeja Djagiljeva i njegove plesne skupine Ruski baleti početkom 20. stoljeća (Garafola 2005) kad problem muških plesaca postaje femininost i vodi pretpostavkama o njihovoj homoseksualnosti. U Djagiljevlijevim su baletima muškarci bili zvijezde. Tako je trend feminiziranog baleta preinačen promocijom muškaraca nauštrb žena (Adams 2005: 72). Garafola (1999 prema Adams 2005: 72) drži da je balet, do pojave Djagiljeva, ideološki i društveno bio heteroseksualan, a raspon muških uloga koje su prelazile rodne konvencije predstavljao je muško tijelo u određenoj mjeri i na erotičan način. Ironičnim Adams smatra da je izvođač koji je najviše doprinio

¹⁵⁵ Christine Battersby ističe da su romantični umjetnici bili izuzeti iz rod-nih divizija društvenoga ponašanja jer im je bilo dozvoljeno posjedovati "žen-ske" osobine poput osjetljivosti, pasivnosti, emocionalnosti i introspektivne samosvijesti. Prizivanjem ideje genija umjetnici su mogli prisvojiti te karakteri-stike bez trpljenja nižega društvenog statusa žena (Burt 2001: 48).

podizanju statusa muških plesača ujedno pridonio i vezi između femininosti i muških plesača u popularnom vokabularu (2005: 73), u kojem se, paradoksalno, homoseksualna orijentacija plesača javlja kao oznaka pripadnosti kanonskom i standardiziranom plesnom obliku izrazito heteroseksualne estetike.

Mačistička strategija u plesnim diskursima

Postojeća stigma o plesačima u baletu potakla je osmišljavanje strategije promocije baleta kao mačističke aktivnosti (Fisher 2009), okretanjem diskursima povezivanja sporta i maskuliniteti.¹⁵⁶ Namjera je bila oznakama dominantne muškosti – tjelesnom atletskom snagom – destigmatizirati muško plesanje (Adams 2005: 73; Fisher 2009) i dijelom im osigurati “sigurnost” koju u javnoj percepciji donosi bavljenje sportom, a ublažiti “ne-sigurnost” bavljenja plesom. S predrasudama koje plesače odvrćaju od plesanja, sport je prepoznat kao spona koja bi ih mogla zainteresirati za plesanje (Adams 2005: 81). Maura Keefe (2009) raspravlja o koreografima inspiriranim sportskim temama i sportašima kojima su se služili u nastojanju prisvajanja svojevrsne pravovaljanosti svojim plesnim koreografijama. U njima sport služi plesnim varijacijama s muškim plesačima kao podloga i referenca koja ublažava predrasudne stereotipe o feminiziranim

¹⁵⁶ Iako najpopularnija, strategija uključivanja analogije maskuliniteti u plesu i sportu nije jedina. Primjerice, ispitanici u istraživanju Katherine M. Polasek i Emily Roper (2011: 185) svjedoče da su pojedine škole i kompanije u Americi prije angažiranja plesača nastojale otkriti ili su provjeravale stvarnu privatnu seksualnu orijentaciju muških plesača ne bi li “zaštitile” heteroseksualne plesače ili “uništile” predodžbe o muškarcima u plesu. Također, pojedini plesači pribjegavaju vlastitim strategijama koje Risner naziva “heteroseksualnim markerima” (2009: 106) poput isticanja svojih djevojaka, tajenjem svoje aktivnosti, isticanja srama zbog nošenja tajica ili namjernim ismijavanjem te prakse (Polasek i Roper 2011: 190).

muškim plesačima.¹⁵⁷ Dvojni je status plesača i atleta pokretima plesača osigurao da budu percipirani autentično i maskulino (Keefe 2009: 101). Nastojanja maskulinizacije muških plesača najčešće se pripisuju istaknutom plesaču i koreografu Tedu Shawnu. Jedan je od prvih ukazao na koreofobne¹⁵⁸ i homofobne tendencije u plesu (Fisher 2009: 33). Osnivanjem u potpunosti muške skupine plesača Men Dancers stremio je čitanju plesa kroz sportski diskurs te nastojao ublažiti granicu između plesne umjetnosti i sporta naglašavanjem atleticitizma aktera obiju disciplina (Adams 2005: 74–81).¹⁵⁹ U cilju probijanja stereotipnih pretpostavki o muškim plesačima isticao je njihovu snagu, ali i estetiku (Polasek i Roper 2011: 174). U svojim je mnogobrojnim esejima raširenu pretpostavku o femininosti plesa svodio na nerazumijevanje važnosti plesa i umjetnosti i izostanku specijaliziranih koreografija za “prirodne” kvalitete muškoga tijela. Bio je uvjerenja da postoje fundamentalne, prirodne razlike između ženskih i muških kretnji (Adams 2005: 74). Da bi stvorio prihvatljiv i “siguran” muški identitet (Keefe 2009: 98), regrutirao je sportaše koji će postati plesači i dopustio im istraživanje vlastitih koreografskih vizija povezanih sa sportovima koje su prakticirali prije nego što su postali plesačima njegove skupine (isto: 101). Pritom, smatra Mary Louise Adams (2005: 77), stvaranjem koreografija eksplicitno o muškome sportu, bez pomicanja konteksta onih koji tijela pokreću, nedovoljno je definirao odgovarajući opseg kretnji za muške plesače. Burt (2007: 22) pak ističe da je

¹⁵⁷ Tema “pleslač poput sportaša” ostala je popularna u pokušajima legitimiranja muškoga plesanja tijekom 20. stoljeća, osvjetljujući moć sportskog diskursa u razumijevanju i definiranju maskuliniteta (Adams 2005: 78–79).

¹⁵⁸ Termin koreofobije (*choreophobia*) skovao je plesni teoretičar Anthony Shay kako bi opisao negativne i ambivalentne osjećaje vezane za ples (Fisher 2009: 46, bilj. 8).

¹⁵⁹ U Sjedinjenim Američkim Državama osnovao je 1933. plesnu trupu Ted Shawn and His Men Dancers (*Olympiad*) (Keefe 2009: 96–97), ostavivši plesnu partnericu i suprugu Ruth St. Denis (Denishawn).

pokušajima distanciranja muškoga plesanja od navodne feminiteti i homoseksualizma naturalizirao agresivnost muških plesača.¹⁶⁰ Strategija protekcionističkog koloriranja baletnoga svijeta posredstvom sportskoga diskursa u cilju kontriranja feminilnom stereotipiziranju muških plesača u baletu, ne uspijeva umanjiti razlike i rezultirati prihvaćanjem prvoga na račun potonjega.¹⁶¹ Crawford (1994 prema Polasek i Roper 2011: 190) smatra da bi se strategije povijesno uposlone za “legitimizaciju” plesa trebale zaustaviti jer dodatno stvaraju negativne stereotipe o homoseksualnim muškarcima u plesu.

Sport i ples različitih su izvedbenih prezentacija, različitih povijesti, različitih ciljeva te različitih pripisanim im kulturnih vrijednosti iako istoga medija posredovanja – tijela.¹⁶² Scenski se ples drži “elitnom umjetnošću”, a sport popularnom kulturom. Plesno se područje, za razliku od sporta, ne prepoznaje arenom fizičkoga napora i muške snage te izaziva gotovo oprečne asocijacije, iako izgrađena muskulatura označuje sportsko podjednako kao i plesno muško tijelo. U percepcijama izvedbenih umjetnosti, primjerice, nedostaje pojam rizika koji izvođači preuzimaju koristeći i često ozljeđujući svoja tijela. Adams ističe da pojam rizika nije koncept kroz koji se percipira ples, on ostaje dosljedan u privilegiranju tjelesne snage kao dijela muškoga i sportskog identiteta (Adams 2005: 83; usp. i Biti 2012: 145–151).

¹⁶⁰ Ironija je u Shawnovu nastojanju promocije konvencionalnoga mačo muškarca činjenica njegove homoseksualne orijentacije, kao i nekih od muškaraca njegove plesne skupine (Adams 2005: 78), iako, naravno, i gay-muškarci mogu biti mačo.

¹⁶¹ Dvanaest tekstova u zborniku *Sport, Dance and Embodied Identities* (2003) ples i sport promatraju kao odvojene, ali slične tjelesne prakse.

¹⁶² Diskursima koji nastoje ustanoviti zašto muškarci plešu, manjkaju analize plesnog tijela i same plesne izvedbe (Gard 2006). Kako je već spomenuto, analize plesnoga tijela i same plesne izvedbe važne su u diskursima o maskulinitetu kao i feminitetu u plesu. O tretmanu tijela u baletu v. dalje u knjizi, a o tretmanu tijela u vrhunskom sportu v. Biti (2012).

Plesom se često izražavaju osjećaji, uključujući želju, dok se muško tijelo u sportu predstavlja kao primjer fizičkoga ljudskog potencijala, a ne objektom želje. Naime, mačistička strategija ističe muški atletizam i fizičku snagu, a ne umjetnička ili ekspresivna dostignuća koja su srž plesa. Plesačima je cilj sama izvedba, a sportašima rezultat. Ples posjeduje strukture teksta i značenja koje stvara, a nastoji ih iznijeti lakoćom izvedbe. Plesom iznesena lakoća izvedbe (koja velikim dijelom čini i kvalitetu samoga plesanja, posebice kodificiranih oblika) nevidljivim čini napor kojim se ona postiže. Napor kojim se u sportu ostvaruju rezultati nije prikriven. Estetika u sportu ponekad je tek "ugodna posljedica dobre tehnike" (Adams 2005: 79).¹⁶³ Umjetničke i sportske težnje tako postoje na opozicijskim krajevima muškoga kontinuuma.¹⁶⁴ Dok sport potvrđuje rod i spolni identitet dječaka i muškarca, umjetnost takva pitanja otvara. Naime, rašireni ostaju stereotipi o homoseksualnim umjetnicima/plesačima/glazbenicima u zapadnome svijetu (isto: 66) i dovode do njihove marginalizacije u već marginaliziranim područjima.

U zamjenu za popularnu strategiju *making it macho*, Fisher (2009: 43–44) predlaže *maverick*-strategiju primjenjivu na muškarce u baletu, s obzirom na izazove s kojima se u baletu moraju nositi i suočavati. *Maverick* je po definiciji osoba koja nezavisno razmišlja i djeluje, ponašajući se drugačije od očekivanoga (*Cambridge Online Dictionary*) ili netko tko je nekonvencionalan, neortodoksan, buntovnički (*hiperdictionary.com*). Imidž (predodžba) *mavericka* otvara nove retoričke asocijacije, a strategija je namijenjena promjeni percepcija. S dodijeljenim im predrasudama i stigmatizacijom, muškarci koji plešu, i unatoč navedenim

¹⁶³ Svojevrsnom estetikom označeni sportovi, poput umjetničkog klizanja, ritmičke gimnastike ili pak sportskoga plesa, često se uspoređuju s plesom.

¹⁶⁴ Zanimljivo bi utoliko bilo rodnom analizom zahvatiti sportski ples te njegovu sportsko-plesnu ambivalentnost.

poteškoćama usuđuju se plesati, mogli bi se upravo zato promatrati naročito (“muški”) hrabrima.

Fisher smatra da strategija *making it macho*, s tendencijom označavanja muških plesača ne samo maskulinih nego *neupitno* maskulinih (2009: 37), nije djelotvorna jer balet konvencionalno nije mačo niti će to ikada biti. Balet je profinjena, dostojanstvena umjetnička forma, a ne sport “u kojem se atleticizam puni steroidima”. Balet nikada neće izgledati kao sport niti će rezultirati višeznamenastim plaćama i zavidnim poslovnim ugovorima, a “plesać baleta uvijek će biti ono što Terminator nije – lagan, precizan i delikatnije pažljiv prema glazbi i muzama” (isto: 43).¹⁶⁵

Iako u muškoj izvedbi, pokreti koji se doimaju feminilnima nalaze se u standardiziranoj plesnoj tehnici upisanoj u tijelo muškarca. Valja imati na umu standardnu proceduru obučavanja plesnoga baletnog tijela. Baletna tehnika teži stvaranju prvenstveno simboličnoga ili metaforičnoga tijela. Pritom se od muškoga tijela u manjoj mjeri očekuje eteričnost koju balerina uglavnom postiže podizanjem na špicu, ali i kompletnom plesnom tehnikom koja traži podignuto tijelo ravnih dijametralnih linija.¹⁶⁶ Iako postoje neke razlike u pristupu muškome i ženskom tijelu, oba su tijela (i žensko i muško) obučavana istom tehnikom, a jednom usvojene fizičke navike teško se gube. Oba tijela usvajaju habitus baletnog gibanja, a (re)prezentacije plesačeva tijela mogu biti ključnim odrednicama plesačeva identiteta, ali i kulturne i društvene prihvatljivosti.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Također, iako se i ples smatra korisnom rekreativnom aktivnošću, za razliku od sporta, utjelovljenog već kroz obvezne nastavne procese, medijsku popraćenost i promociju, ples ostaje izoliranom i ne nužno prisutnom aktivnošću u većini ljudskih života zapadna svijeta (Keefe 2009: 93).

¹⁶⁶ Baletna tijela teže stvaranju ravnih linija, bez nepriličnih “izbočina” (Fisher 2009: 37).

¹⁶⁷ Stereotip neki povezuju s običajima, posebice tajicama i šminkom, ali i načinom kretanja koji, zbog usvojenog habitusa kretanja, djeluje teatralno, ekspresivno pa time i feminizirano (usp. Polasek i Roper 2011: 181–182).

Baletna heteroseksualna estetika proizlazi iz duge i cijenjene tradicije (Novack 1993: 37–39). Pritom, “unatoč mnogim iskustvanjima rodne reprezentacije u baletu u 20. stoljeću, važnost tradicije učvršćuje prvenstveno devetnaestostoljetne predodžbe roda” (isto: 42) u kojoj dvorska verzija baletne maskuliniteti ostaje prevladavajuća (Jensen 2009: 121). Unutar fizičkih aktivnosti poput plesa ili sporta u kojima se tijelo izlaže na analizu i promišljanje drugima, intenzivnije se nameću tradicionalne rodne ideje vezane za tijelo (Risner 2009: 67). Jill Nunes Jensen (2009: 130–131) smatra da se društvene pretpostavke o muškosti habitualno otkrivaju u teatru, a klasični je teatar plesa uvijek reflektirao i promovirao institucionalizirani rod i seksualnu nejednakost (Roebuck 2004: 47). Tradicije i konvencije teatarskoga plesa oblikovane su i pojačane normativnim heteroseksualnim perspektivama, marginalizirajući i potiskujući alternativne seksualnosti (Burt 2007: 6). *Autsajderske* predodžbe o baletu i plesačima konstruirane su na temeljima klasičnih baleta tradicionalnog narativnog formata, a ne postojećih suvremenih pokušaja proširivanja roda. U klasičnom baletu gdje se rodne uloge pomno čuvaju, Khudaverdian (2006 prema Ritenburg 2014: 99) ističe da “važnost tradicije nadmašuje želju za reformom rodne zastupljenosti”.

Jedan od (mnogih) primjera odmicanja od tradicijske rodne norme i pomicanja granica rodnihi normi u suvremenim baletima analizira Jensen (2009) na primjeru *LINES* Balleta Alonza Kinga. King fizički transformira rodne odnose i transcendiru uobičajene oznake baletnog oblika. Mijenja dinamiku baletnog partnerstva, rasteže potencijal pokreta za plesače obaju spolova i rodova i prerađuje fiksirane ideologije propitivanjem maskuliniteti. Kingovi *LINES* drugačije promišljaju femininiteti i maskuliniteti, oni proizlaze iz kvalitete i osjećaja, a ne prezentacije arhetipova. Zbog jedinstvenog pristupa Jensen (2009: 118–133), osim Kinga, izdvaja i Williama Forsythea. Oba baletnu tehniku koriste kao alat

u otkrivanju neotkrivenih aspekata baleta ne napuštajući pritom njegove ključne protokole poput partnerstva, rada na špici i baletnog vokabulara. Alastair Macaulay (prema Meglin i Matluck Brooks 2012: 4) je 2010. godine pokrenuo niz provokativnih pitanja o sposobnosti suvremenog baleta da gradi narativne balette koji korespondiraju sa suvremenim rodnom pitanjima poput jednakih prava, istospolnih brakova, opuštanja strogo propisanih rodni uloga i fluidnosti u izražavanju rodova. Unatoč pojavi nekoliko istospolnih dueta i nekih “sekvenci muško-ženskog paralelnog i jednakog plesa”, Macaulay sugerira da tjelesne discipline poput *pointe* tehnike (rada na špici) i partnerstva, perpetuiraju ustaljene hijerarhije i kodove.¹⁶⁸ Inovacije u rodnoj reprezentaciji koje su se dogodile u baletu, osobito u baletima protekle polovice stoljeća, u odnosu na klasični repertoar, i dalje ostaju marginalne (Novack 1993: 43). Iako se originalne koreografije modificiraju, čini se to manje zbog uključivanja suvremenih društvenih (rodni) strujanja, a više zbog inovativnih koreografskih rješenja i sve veće virtuoznosti plesnih tijela.

Nelogična je i diskrepancija u kojoj iz predstavljanja tradicionalne heteroseksualne estetike baletnoga svijeta proizlazi navodna homoseksualna orijentacija muških baletnih plesača. Neortodokse prakse muških članova koegzistiraju u raširenim predodžbama o muškarcima koji na sceni promoviraju ortodoksne, tradicijske i zastarjele modele maskulnosti. Iako dominira patrijarhalna hijerarhija, femininost se pripisuje obama rodovima jer balet slovi femininom umjetnošću. Tradicijskim narativom klasičnih djela i koreografija muškarci u baletu artikuliraju “prihvatljive” muške vrijednosti poput otmjenosti, muževnosti i razumnosti. U obranu tog idealnog “modela”, ističe Roebuck (2004: 47–48), svaki izvor nelagode spretno se svaljuje na ponašanje muškaraca izvan scene.

¹⁶⁸ Jedna od središnjih baletnih koreografskih struktura, *pas de deux*, evocira romantičnu, heteroseksualnu ljubav na doslovnoj i metaforičkoj razini.

Stoga problematičnim ostaje korištenje izvedbene djelatnosti kao sredstva dekonstrukcije ideoloških formacija identiteta.

Valja istaknuti da strategija promoviranja muškoga plesanja kroz sport i mačizam *ne spominje žene* (Adams 2005: 82) – iako su njihova tijela također fizički vrlo spretna i snažna. U zapadnim se kulturama fizička snaga i ženstvenost drže nekompatibilnima. Naglašenost na tehničkoj snazi i virtuoзитetu balerina protivi se stereotipnoj zamisli o rodu. Istovremeno, balet ženama pruža priliku fizičkoga isticanja i odlikovanja na načine koji su usporedivi sa sportom, ali *bez* asocijacija s muškošću (Aalten 2004: 272). Britanska sociologinja Angela McRobbie (1997 prema Aalten 2004: 272), provodeći istraživanje o kulturi mladih, ustanovila je da su mlade djevojke u knjigama i filmovima o baletu mogle vidjeti “aktivnu i energičnu ženstvenost”. Muško se tijelo kreće ponad određenog “muško” patrijarhalnog, a žensko tijelo nije limitirano “ženskim” (Goldberg 1997: 316) i ne narušava rodne stereotipe. Burt (2009: 150) ističe da način na koji normative rodne ideologije održavaju nejednakosti među spolovima doprinose ideji da je u plesu maskulinitet, a ne femininitet problematična forma. Naime, esencijalistička razmišljanja o rodu ostaju dominantna iako su često popraćena referencama na postmoderne diskurse. Hélène Marquié (2007: 244–246) smatra da samo muški spol posjeduje izbor roda, odnosno da homoseksualnost ima samo jedan biološki spol, muški, i jedan rod, ženski, s obzirom na to da vidljivost homoseksualnih muškaraca u masovnim medijima danas prolazi gotovo isključivo kroz karikaturu feminiziranog muškarca.¹⁶⁹ Žene su, u bilo kojem slučaju, isključene iz

¹⁶⁹ Nordera (2007a: 181–182) smatra da su već izvedbe u *ballet de couru* i u maskeradama tijekom 18. stoljeća, organizirane po modelu ustanovljenom za vladavine Luja XIV., pridonijele destabilizaciji društvenih kategorija i konfuziji rodnihi identiteta. Muško je tijelo uporabom maski moglo inkarnirati maskulinitet, femininitet, androginitet i neutralne uloge – dok su ženskom tijelu bile dodijeljene ženske uloge.

prava prekoračenja rodni normi podjednako kao i iz izazivanja heteroseksualnih.

Veći tabu od muškaraca u plesu i njihove povezanosti s homoseksualizmom su homoseksualne žene u plesu (Polasek i Roper 2011: 186). Njihova je seksualnost na sceni i izvan nje neokaljana i nije temom rasprava. S obzirom na narušenu "muževnost" muških plesača (s izrazito "muževno" mišićavim tijelima), njihova je ženstvenost neupitna (unatoč izostanku stereotipnih fizičkih "ženskih atributa" zbog intenzivnog vježbanja i prethodno odabranih, odgovarajućih tijela za balet). Na sceni ili izvan nje, nije neuobičajeno, ističe Boyd (2014: 497), da žena pleše sa ženom. Plesanje muškarca s drugim muškarcem manje je normativna kulturna praksa. Žene u plesu ne pate od stigme dodijeljene muškarcima koji plešu. Nisu podvrgnute sumnjama i propitivanjima njihova privatnoga i osobnoga seksualnog opredjeljenja. Naprotiv, balerine, kako je već spomenuto, plesanjem stječu ugled, upravo opozicijsko vrednovanje svojega rada u odnosu na muške kolege. U tom smislu, područje baleta jedno je od rijetkih u kojemu se diskriminira imidž muškarca, a ne žene, unatoč brojnim kritikama koje izdvajaju mušku privilegiranost na pozicijama moći u hijerarhiji baletnoga svijeta. Ideje identiteta roda važno je stoga pojasniti, preoblikovati i usmjeriti kako bi se ostvarile mogućnosti reprezentacije alternativnih i nediskriminacijskih percepcija o oba spola i oba roda. S obzirom na to da je maskulinitet u baletu ograničen i normativan, ometanje tih normativnih okvira, smatra Burt, ima i etičku vrijednost (2009: 150) te je podjednako poželjno ostvarivati prostore u kojima se omogućuje bolji položaj žena u plesu (i drugim područjima), kao i mijenjati negativne stavove prema muškim plesačima. Pritom se borba i argumentacija protiv predrasuda i predodžaba o rodu, koje održavaju patrijarhalne i tradicionalne norme roda, može činiti utopijskom s obzirom na to da predrasude nikada nisu utemeljene na argumentima.

Publike

Rod i seksualnost kao atributi tijela čine se fundamentalnima osjećaju sebstva iako su njihova značenja determinirana normama koje dolaze izvan (nečijeg) sebstva (Burt 2009: 150). Način na koji se seksualna tjelesna fizikalnost koristi uvijek je predmetom društvene interpretacije i često procjene (Brace-Govan 2002: 405). Promatrači, analitičari, interpreti – oni su koji produkcijom vlastitih viđenja pridonose oblikovanju poimanja o viđenome, a promatrati drugoga može biti privilegija ili instrument moći, potencijalno oruđe majstorstva, ali i degradacije (Adams 2005: 68). Naime, plesna su tijela izrazito izložena pogledima (i procjenama) koreografa, učitelja, ali i publika te često njima i definirana. Judith Butler je istaknula da sâmo “tijelo ima svoju neizostavno javnu dimenziju; konstituirano kao društveni fenomen u javnoj sferi, moje tijelo jest i nije moje [...] podastrto svijetu drugih, noseći njihov biljeg” (Butler prema Burt 2009: 151). Scenskim izlaganjem vlastite tjelesnosti plesna tijela postaju objektima podložnijima društvenim interpretacijama i tuđim procjenama te različitim percepcijama.¹⁷⁰ Esencijalno se ples ne bi trebao shvaćati kao određeni način reprezentacije, nego živuće iskustvo plesanja u koje su sudionici uključeni pod uvjetima koji se značajno razlikuju od onih iz svakodnevnoga života jer se odigravaju pred publikama. Izloženost promatranju mobilizira “određeni režim pozornosti” koji zahtijeva da je plesač istodobno svjestan vlastitih pokreta, pokreta plesača s kojim/a u interakciji pleše i najzad, svjestan je pozornosti (Gore i Grau 2014: 130) i

¹⁷⁰ Percepcija je mjesto gdje se spajaju vizija i senzacija da bi proizvele utjelovljeno značenje, isprepletenost živućeg iskustva s kulturnom reprezentacijom. Nekada se smatralo da je strukturirana oko pasivnog procesuiranja na osjetilima temeljnog informiranja. Danas se shvaća dinamičnim sistemom interakcije sa svijetom, u kojem naše akcije, recipročnim angažmanom, strukturiraju *kako* i što percipiramo (Cooper Albright 2017: 223).

utjecaja publika.¹⁷¹ Stoga se plesači “obraćaju” publikama, s njima komuniciraju i uspostavljaju dijalog, koji je u plesnoj izvedbi “zajedničko polje iskustva s Drugim” (Louppe 2009: 18). Publike su nezaobilazni nositelji konteksta i aktivni doprinositelji stvaranju značenja izvedbi.¹⁷² Gledatelj unutar specifičnog konteksta može biti aktivan partner u procesu stvaranja značenja, a kombinacija odgovarajućih odrednica koje obuhvaćaju proces stvaranja značenja uključuje teško predvidiva prošla iskustva, ideale i idiosinkrazijske elemente (Fisher 2003: 150, bilj. 12). Publike u određenim izvedbama ne promatraju samo neko drugo iskustvo nego koriste priliku događaja kako bi promatrale sebe: od sjedanja u gledališni prostor te vlastita propitivanja i međusobna odmjeravanja, do metaforična promatranja, kad publike kroz predstavljenu izvedbu razmišljaju o sebi ili stvaraju asocijacije na sebe. Tako izvedbe, kao sredstva refleksije, djeluju na produkciju određenih razumijevanja ili koncepata identiteta temeljenih na situacijama promatranja drugih. Izvedba tako, u susretu dviju neposrednih prisutnosti koje ovise jedna o drugoj, postaje živom (Martin 2004: 47–48) i interaktivnom.

Načini percipiranja uvjetovani su i nejedinstveni. Stavovi plesača i gledatelja o plesnim izvedbama ovise o njihovoj društvenoj i kulturnoj pozadini, estetičkim mjerilima i očekivanjima. Svaki gledatelj u percipiranje izvedbe unosi vlastite vrijednosti, vlastito društveno i privatno obojeno zaleđe i poimanja kojima tumači i doživljava značenja plesa (Giurchescu 2001: 109; Hanna 2010: 225). Participacijom u širokim društvenim i kulturnim strukturnama ljudi će različito poimati balet i različito čitati isti “tekst”,

¹⁷¹ Primjerice, posve je različito osjećati “hladnoću” i oduševljen prijem publika. Atmosfera prijema plesača i/ili izvedbe koju stvore publike, može utjecati ne samo na “osjećaje plesača” nego i (kvalitetu) njihove izvedbe.

¹⁷² Savigliano (1995) u analizi politike tanga, napominje da tango nije ples dvoje ljudi, već troje, s publikom kao trećim akterom jer ples publikama prikazuje strast, pokret i sposobnost koordinacije te nije samo privatna akcija plesača. Usp. i Ronström (1999).

a ponekad imati “dijametralno oprečna viđenja” (isto: 221).¹⁷³ Connerton smatra da je “svijet onoga koji opaža [...] organizirana cjelina očekivanja utemeljenog na sjećanju” (2004: 11) i (pred)znajući (o objektu). Kendall Walton (prema Morris 2008: 48) smatra da se sva iskustva publika događaju u okviru koncepta te način na koji doživljavamo (iskustvujemo) objekt ovisi o našem poznavanju objekta.¹⁷⁴ O stupnju kompetencije ovisi koliko ćemo “moći vidjeti”. Kaeppler publikama i gledateljima smatra sve one koji izvedbama svjedoče i dijeli ih s obzirom na njihova znanja o objektu promatranja. Jedni su fokusirani na vidljivi “spektakl” izvedbe, na ono što vide na sceni ili nekom drugom mjestu izvedbe. Nisu upoznati s plesnim sustavom, a plesnu izvedbu dekodiraju kao “univerzalni jezik” koji mogu cijeniti bez konkretnog razumijevanja kulturnog oblika.¹⁷⁵ Drugi su angažirani članovi publika jer posjeduju “komunikativnu kompetenciju” o određenim strukturiranim sustavima pokreta, a poznata im je i nevidljiva struktura tog sustava pokreta (Kaeppler 2008: 80). Kompetencija gledatelju omogućuje razumijevanje gramatičke sekvence pokreta koji nikada prije nije vidio (isto: 85, bilj. 2). Veću kompetenciju

¹⁷³ Društveni sadržaj, poput reprezentacije roda, prebiva ne samo unutar samoga plesa nego i u plesnim vezama (estetsko-društvenim) sa životnim iskustvom publika (Novack 1993: 46). Ranije naveden primjer ženskog posrtanja kao odstupanja od klasične baletne vertikalnosti, potencijalno je različitih viđenja. Povrh balerininu posrtanja i Romeove čvrste postojanosti i vertikalnosti neki vide rodne uloge na njihovu odgovarajućem mjestu, neki će vidjeti simbole idealne ljubavi i jedinstva, a neki neće vidjeti ništa, ali će se sjetiti čežnje (Fisher 2004: 147).

¹⁷⁴ Navodi primjer ptica. Ako smo iskusni poznavatelji ptica, razlikujemo mnoge vrste i podvrste raznih ptica, a ako nismo, vidimo samo ptice (Morris 2008: 48).

¹⁷⁵ Interpretacija pritom može biti sugerirana. Diskurzivne aparature poput prikaza, intervjua i libreta Marquié naziva parakoreografskim aparaturnama koje dijelom utječu na autonomno razumijevanje izvedbe i naginju diktatu percepcije i interpretacije (Marquié 2007: 237). Libreto pritom može osigurati kratak opis plesne interpretacije i priče koja bi se publikama trebala dočarati u nastojanju njezina razumijevanja, ali ne olakšava razumijevanje tehničke izvedbe i ne govori o kvaliteti plesne izvedbe.

donosi bogatije znanje i upoznatost s kulturnim, društvenim, povijesnim, strukturnim, organizacijskim i drugim segmentima promatranog objekta. Kompetentne publike izvedbu čitaju na specifičan način jer umjetničko djelo interesira i ima značenje samo za one koji posjeduju “kulturnu kompetenciju” (Bourdieu prema Pickard 2012: 43). Upoznatost s različitim tipovima umjetnosti gledaocu omogućuje formulaciju kriterija temeljenih na interpretativnim i evaluacijskim principima (Adshead 1998: 164). Martin smatra da je balet “umjetnost za znalca” koji mora biti “osviješten i osjetljiv na estetsku osnovu idealizirane apstrakcije” te “posjedovati barem površno znanje o tehnici i rječniku želi li doista cijeniti prave vrijednosti baleta” (Martin 2011 [1939]: 51).¹⁷⁶ Kompetencija je osim razine znanja o nekom fenomenu vezana i za razinu uključenosti te se može vezati za *insajdersku* i *autsajdersku* poziciju publika. Percepcija plesača koji promatra plesača, u znatnoj se mjeri razlikuje od situacije kada ples promatra netko bez iskustva u plesanju. Jonathan Saul Marion u tom smislu razlikuje laičko i stručno oko promatrača (2006: 152–153). *Insajderske* publike “vide” drugačije od *autsajderskih*.¹⁷⁷ Njihove im kompetencije nude drugačiji spektar percipiranja. Zato *insajderi* “istu” plesnu izvedbu, promatranjem i tehničke izvedbe plesača s kojom se poistovjećuju, mogu gledati nebrojeno puta, bez stvaranja osjećaja dosade. Učenjem plesanja postaje se plesač, ali se u toj tranziciji kao redovita pojava događa i obrat u načinu percipiranja. Razumijevanje izvedbe nadopunjeno je *insajderskim*

¹⁷⁶ Smatra da je stoga “striktno klasični balet tijekom svoga postojanja konstantno imao malo publika; kažnjen je zbog svoje klasičnosti” (Martin 2011 [1939]: 51).

¹⁷⁷ Kao *insajderica* (koja je prošla sustav baletnog obrazovanja), Tarle primjećuje, prepoznaje i *vidi* (te svjedoči vlastitim pisanjem plesnih kritika) vladanje tehničkim baletnim materijalom. Primjerice, na zagrebačkoj je baletnoj sceni uočila prvu izvedbu 1 ¼ kruga *fouttesa* (Tarle 2009: 138). *Fouetté rond de jambe en tournant* zahtjevnija je izvedba (popularno 32) okreta u nizu na jednoj nozi.

znanjem.¹⁷⁸ Plesači s iskustvom plesanja posjeduju *kinestetičku kompetenciju* i mogu se poistovjećivati s “osjećajima pokreta” plesača koji plešu i vrlo konkretnim pojedinim dijelovima njihovih izvedbi. U svom istraživanju čulnosti publika i plesača, Almeida (2015: 51–52) je uočila da publike uglavnom traže racionalno razumijevanje umjetničke izvedbe, prije nego da osjete umjetničko djelo. To se događa među publikama koje nemaju plesnoga iskustva, ali su upoznate s koreografskom umjetnošću. Najzad, prisustvovanje scenskoj plesnoj izvedbi dobrovoljna je slobodna aktivnost koja donosi neke benefite i zadovoljstva. Zadovoljstva publika mogu biti iz generacije kinestetičkih, vizualnih ili auditivnih užitaka, mogu izazivati osjećaje kulturnog ponosa, kulturne kompetencije, članstva u kulturnog društvenoj klasi ili sve to (Desmond 2017: 37).

¹⁷⁸ Zajedničke ili slične prakse generiraju zajedničke ili slične identifikacije. Podjednako zajednička ili slična iskustva stvaraju zajedničke ili slične kompetencije jer je posvećenost praksi generativna i reflektivna pripadanju zajednici prakse (usp. Marion 2006: 153–155).

Estetski projekt stvaranja (elitnih) tijela

Selekcije tijela

Prihvatimo li Aaltenino tumačenje prema kojem je ples moguće definirati kao “najtjelesniju od izvedbenih umjetnosti” (2004: 264), tijelo se neminovno nameće kao središnji medij svakog plesnog izričaja i osnovni alat manipulacije plesača. Plesni svijet slijedom toga postaje plodnim tlom za istraživanja tijela kao reprezentacijske i materijalne prakse. Ples je povrh toga društveni, povijesni i ideološki konstrukt koji se mijenja ovisno o kulturi, stoljeću i društvenim skupinama kojima pripada (Wolff 1997: 92) te se stoga različito promišlja ovisno o kulturnom, društvenom i povijesnom kontekstu. Povijest plesa pružila je primjere različitih tijela, od kojih je svako predstavljalo prijedlog za promišljanje o tjelesnim mogućnostima. Uronjeno ne samo u povijesne nego društvene i kulturne prilike, tijelo je nužno vezano za svoje kontekste, prije svega one na kojima je temeljeno u svakodnevnom životu (Vellet 2011: 221), iz kojih proizlaze raznolika značenja. Tijela u baletu dijelom su globalne zajednice baletnoga svijeta, dolaze iz različitih dijelova svijeta, a prilagođavaju se uvjetima stvorenima i zadanim u kontekstu zapadne kulture i pravila zajednice kojoj pripadaju.

Iako “tjelesne kulture vrlo različitih tipova mogu biti iznenađujuće slične kad se svedu na ideje tijela, uma i pokreta” (Wulff 2008: 533), različiti će plesni oblici producirati i reproducirati različita tijela i različite identitete (Thomas 2003 prema

Wainwright i Turner 2004: 312). Pojedini plesni oblici imaju jedinstvene kontekste i sustave vrijednosti, a svijest o tomu može biti dobra podloga za stvaranje svojstvenih i specifičnih plesnih diskursa. Svaki plesni oblik koji posjeduje vlastitu plesnu tehniku različitim plesnim praksama predlaže, potiče i usmjerava promišljanje o tijelu jer svaka plesna tehnika konstruira specifično (plesno) tijelo, jedinstveno po tome kako izgleda i što može činiti. Stoga je zasebno osmišljene sustave kretanja koji propisuju različito strukturirane pokrete, njihove specifičnosti i posebnosti, važno odjelito istraživati.

Eterične i simboličke izvedbe na sceni ne ispuštaju naznake svoje prethodno procesuirane prakse. Razumijevanje ostvarivanja baletnih vještina i znanja razlikuju se u onih izvan i onih unutar zajednice. Pogledom izvana dominira fascinacija vještinama plesača i njihovim tijelima koja su unutar zajednice podvrgnuta rigoroznom tretmanu i selektivnom pristupu. *Insajderska* djelovanja s primjesama diskriminacijskog i selektivnog pristupa usmjeravaju estetski ideali koji su sastavnim dijelom norme plesne zajednice (usp. Katarinčić 2013a). Za razliku od mnogih drugih plesnih oblika otvorenih čitavom nizu "prihvatljivih tijela" (moderni i suvremeni ples, primjerice), tijela su u baletu "utjelovljenja određenih estetskih ideja i ideala" (Aalten 2004: 267) u kojima su standardi perfekcije jasno definirani (Foster 1997: 243). Baletna su tijela predmetom oblikovanja prema unaprijed zadanim i osmišljenim normama, ali i predmetom odabira prilikom ulaska u sustav baletnog obrazovanja i o(p)stanka u plesnoj zajednici. Društveni je svijet baleta ovisan o uniformiranosti tijela, njegovu obliku, veličini i potencijalu. Sve su prakse baleta stoga fokusirane na tijelo, njegovo oblikovanje i njegov razvoj. Fokusom na precizne linije tijela i "vizualni dizajn" (Pickard 2013: 7), odnosno zadanu i poželjnu baletnu pojavnost, profesionalni plesači predstavljaju domenu praksi u kojima se neprestano preispituju i istražuju potencijali tijela, ne samo radi optimizacije njihove izvedbe već i promjene

načina kretanja u skladu s različitim estetskim i ekspresivnim zahtjevima koji karakteriziraju njihove izvedbe (Ravn 2017: 59).

Iz takvog usmjerenja proizlazi izrazito selektivna priroda baleta u čijoj praksi dolazi do selekcija tijela na nekoliko razina i u nekoliko razdoblja plesačeva razvoja zbog kojih neminovno dolazi do “odbacivanja” (neprihvatljivih) tijela – prvo onih nepodobnih za adaptaciju, a potom onih neodgovarajuće razvijenih, neodgovarajuće promijenjenih, povrijeđenih ili ostarjelih. Takvim pristupom, baletni sustav “više isključuje nego uključuje” (Ritenburg 2014: 7). Kao institucionalizirani plesni oblik rigorozno pristupa tijelu čak i prije susreta tijela s tehnikom koju mu predstoji usvajati.

Audicija za ulazak u sustav školovanja je ključna prva stepenica u pristupanju zajednici baletnih umjetnika. Audiciji pristupaju još djeca, danas najčešće oko devete ili desete godine. Ona predstavlja prvu razinu selekcije odgovarajućih tijela s potencijalom usvajanja plesne tehnike. Iako ne postoje dva ista tijela, u baletu se traži tijelo jedinstvene građe i vrlo određene tjelesne konstitucije.¹⁷⁹ Da bi bilo prihvatljivo baletnoj estetici, tijelo mora biti podatno za adaptaciju, podešavanje i oblikovanje. U skladu s normama baletne tradicije, traži se “tijelo s potencijalom”, odnosno odgovarajuće predispozicionirano tijelo pogodno za privođenje “idealnom”. Takvo je tijelo tankih, gipkih, izrazito fleksibilnih udova, izduženih mišića, stabilne središnje osi (neophodne za precizno balansiranje), visoka skoka, dugog i tankog vrata, izraženog rista (za veću stabilnost na špici i estetski izražajnije stopalo), izražene otvorenosti (u kukovima, koljenima i stopalima).¹⁸⁰ Pretpostavka je da

¹⁷⁹ Neke baletne škole, primjerice, na svojim mrežnim stranicama objavljuju kriterije o fizičkom tipu idealnih kandidata (primjerice San Francisco Ballet School (<http://www.sfballet.org/school/index.php>)).

¹⁸⁰ Jedan od dodatnih traženih kriterija za klasičnoga plesača te uglavnom osnovni preduvjet za plesače drugih oblika koji ne traže vrlo određeno predisponirano tijelo, temelji se na osjećaju prepoznavanja ritmičkih glazbenih

takvo tijelo lakše postiže simboličku lakoću, preciznost, brzinu, snagu i okretnost, odnosno lakše stvara i izvodi ono što ne mogu druga "obična" tijela. Tijelo koje ne odgovara zahtjevima koje postavljaju institucionalizirana plesna tehnika, filozofija i estetika vrlo često neće ni dobiti priliku usvajati je. Smatra se da su tijela bez odgovarajućih tjelesnih predispozicija nepogodna za sudjelovanje u stvaranju baletne estetike. Prirodna otvorenost, kao jedna od osnovnih predispozicija presudnih za ulazak i ostanak u svijetu baleta, potencijalnim plesačima, primjerice, omogućuje usvajanje osmišljene baletne tehnike. Bez nje tijelo plesača ne može doseći zakonitosti osmišljene tehnike, a jedan od razloga isključivanja tijela koja nemaju prirodnu otvorenost iz svijeta baleta, poštediti je od "mučenja" i "uzaludnog truda" kojemu bi se takva tijela izlagala ili poštediti od potencijalnih povreda kojima su u usvajanju plesne tehnike sklonija "zatvorena" tijela. Sustav školovanja, baletna filozofija koja polazi od premise da nisu sva tijela baletna tijela i ljudi (najizravnije podučavatelji) u baletnim sustavima takvome tijelu neće omogućiti/dozvoliti usvajanje baletne tehnike.

Valja istaknuti da odabir i zahtjevnost kriterija ovise od države do države, odnosno od škole do škole, ovisno o raspoloživosti aktualnih i potencijalnih plesača na tržištu. Tako su, primjerice, kriteriji u Rusiji, s obzirom na dugotrajnost tradicije toga poziva, veličinu državnog teritorija (s pretpostavkom da na širem području ima više baletno sposobnog potencijala), uhodanosti tradicionalnog školskog sustava (internatskog tipa), znatno zahtjevniji od onih koji se primjenjuju u Hrvatskoj. Stoga se u školama koje uživaju financijski slabiju državnu podršku ili pak za njih postoji manji interes potencijalnih plesača kriteriji neminovno ublažavaju. Dakle, moguće su neodređeno promjenjive varijacije prilagodbi kriterija.

podloga i vremena unutar glazbene sekvence na koje se nadovezuje pokret. Neophodni su ritam i sluh za glazbu.

Biološko je tijelo isprepleteno s društvenim te se fizički razvoj podjednako može smatrati biološkim i kulturnim. Kultura se u najširem smislu može promatrati kao utjelovljeni oblik fizičke kulture koja može biti “stilizirana i shematizirana u obliku plesa” (Polhemus 1998: 176), odnosno

[d]ok se fizička kultura može sagledavati kao kristalizacija – utjelovljenje – temeljne razine onoga što znači biti članom određena društva, ples bi se mogao promatrati kao druga razina toga procesa – shema, apstrakcija ili stiliziranost fizičke kulture (isto: 174).

Zapadni model “osobe” koji omogućuje koncepciju uma kao internog, nematerijalnog prostora racionalnosti, misli, jezika i znanja, a tijela kao mehaničkog, osjetilnog, materijalnog lokusa iracionalnosti i osjećaja (Williams 2000: 346) vodi k razumijevanju tjelesnosti prirodnom radije nego kulturnom. Suvremena promišljanja ističu važnost tijela kao produkta i prirode i društva, odnosno kulture. Tjelesne politike govoreći o tijelu stoga istodobno apostrofiraju i njegovu materijalnost i njegovu društvenu i diskurzivnu konstruiranost. Ideje o tijelu su, naime, neminovno posredovane specifičnim društvenim procesima i kontekstima koji utječu na načine na koje se tijelo percipira (Wolff 1997: 96; Thomas 1993: 77). Postoji tako pretpostavka prema kojoj je tijelo oblikovano, ograničeno, pa čak i društveno izmišljeno. Ono takvo ne postoji kao prirodno, dano od prirode ili ono koje bi prethodilo kulturnoj inskripciji i utjecajima. Na tom je tragu tijelo proučavano kao pasivan entitet na/u koje društvo upisuje politička i društvena značenja ili kao prirodni fenomen koji prethodi kulturnom strukturiranju (Grau 2005: 142; Hanna 2010: 217; Cooper Albright 1997: xiii-xiv). Tijelo se u baletu izabire ili mu se odobrava ulazak u proces stvaranja baletnog tijela temeljem fizičkih predispozicija. U tom smislu promatra se kao pasivna površina i potencijal koji je potrebno “obraditi” i na koji će društvo (baletna

zajednica) “upisati” potrebne vještine da bi tijelo s potencijalom postalo “baletno tijelo”. Odgovarajuće prirodno i biološko tijelo potencijalno ulazi u proces društvenog strukturiranja, odnosno “stvaranja (baletnog) tijela”. Fizičke predispozicije nužan su prirodni ili genetski preduvjet pristupanja zajednici baleta kako bi “rad na tijelu” i “estetski projekt stvaranja tijela” mogao početi. Podložno “upisivanjima” i “dogradnjama” koje će ga činiti nosiocem znanja i značenja te neotporo na kulturne i druge kontekste kojima je okruženo, ono, manje ili više kontrolirano, može postati podlogom utjecajima koji će ga oblikovati. U tom smislu, tjelesna genetika i fizičke predispozicije u baletu čine tijelo zadanim kulturnim fenomenom kojemu tek slijede daljnja upisivanja (značenja). U zapadnom je klasičnom baletu ono što se smatra urođenim povezano s “tjelesnim atributima” (Grau 2005: 151). Biološke karakteristike imaju ključnu ulogu i mogu pojačati ili omesti prezentaciju baletnog tijela (Wellard, Pickard i Bailey 2007: 86). “Opsesija specifičnim tipom tijela” i “genetsko privilegiiranje” tijela (Sadono 1998: 34) sveprisutni su u diskursima suvremene baletne dvorane, a samim time presudni u oblikovanju karijere plesača baleta. Tijelo je u baletu ono koje na temelju fizičkih potencijala i ostvarenja sadrži vrijednost. Prije svega se vrednuje “fizički kapital” plesača (Wainwright, Williams i Turner 2006: 549). Wainwright i Turner (2004: 314–315) plesačeve kapitale dijele na fizičke (iznimna snaga, otpornost, izdržljivost, gipkost, balans i kontrola) i umjetničke (muzikalnost, glumačke sposobnosti, ovladavanje scenom i karizma). Fizički kapitali i tjelesne predispozicije omogućit će potencijalnim plesačima ulazak u sustav školovanja, a fizički i umjetnički kapitali odredit će tijek njihove karijere.

Nakon prvotnog izbora tijela na audiciji na temelju genetski uvjetovanih fizičkih predispozicija, plesači, još uvijek učenici, prolaze drugu razinu selekcije u vrijeme intenzivnog fizičkog i psihičkog razvoja, kada postaju razvidne genetske osobitosti

koje se nisu mogle odrediti na prvoj razini. Selekcije na ovoj razini temeljene su na estetskom idealu, a ne funkcionalnim predispozicijama koje se detektiraju već u dječjoj dobi i na prvoj razini selekcije, ali se i dalje odnose na urođene fizičke karakteristike koje nisu vidljive u ranoj dobi kad se pristupa audiciji. Pored funkcionalnih predispozicija poput fizičke otvorenosti koja je uvjet za prolazak audicije, dugi vrat, izražen rist, duge noge i ruke su estetske dimenzije i ne utječu nužno na mogućnost usvajanja tehnike.¹⁸¹ Fizičke promjene koje nastaju u pubertetu uvjetuju opstanak u svijetu baleta. Tijelo se inače u razdoblju puberteta razvija, ali u baletu se ono prvenstveno mijenja. Sve se promjene prate i postaju odrednicama daljnjih postupanja učitelja. Ti postupci mogu biti jednostavno verbalno “upozoravanje” učenika ili skretanje pažnje na promjene koje “idu u krivom smjeru”, obično preporukama o smanjivanju težine jer se sve tjelesne promjene “manje vide” ako je tijelo tanje. Jedan je od uvriježenih postupaka i “rušenje” na završnom godišnjem ispitu s (implicitnim ili eksplicitnim) obrazloženjem da tijelo učenika (više) nije prihvatljivo za balet. Ono se “odbacuje”, a nesuđeni baletni plesač izlazi iz procesa stvaranja baletnog tijela.

Općenito je adolescencija razdoblje povećane svijesti o tijelu (Pickard 2013: 14) te vrlo osjetljivo razdoblje u razvoju djeteta, a na plesačev razvoj može imati značajan utjecaj (isto: 7). S obzirom na to da mladi plesači od ulaska u proces školovanja mnogo vremena posvećuju vježbanju i oblikovanju svoga tijela, počinju se poistovjećivati sa svojim tijelom i ono im postaje važno jer su u njega već uložili nekoliko godina nastojeći ga “obraditi”.

¹⁸¹ Tjelesne značajke, poput visine ili obujma grudi, otkrivaju se tek u razdoblju puberteta pa, primjerice, nisu neuobičajena odmjerenja roditelja prije razdoblja djetetova fizičkog sazrijevanja. Roditelji mogu predstavljati okvirni uvid u potencijalni fizički razvoj djeteta, ali i prehrambene navike. Pretilost roditelja može upućivati na neodgovarajuće prehrambene navike u obitelji djeteta koje će ono usvajati i koje će ga potencijalno sputavati u oblikovanju baletnog tijela.

Balet se doslovno “ukorjenjuje” u njihovo tijelo i oni se s njim identificiraju. Stoga ova razina selekcije i odbacivanja (sada neodgovarajućeg) tijela u vrlo osjetljivom razdoblju može povrijediti mladu osobu i narušiti njezin osjećaj identiteta, dijelom oslonjen na tijelo.

Kad se u baletu govori o tijelu, standard je žensko tijelo. Kriteriji za odabir tijela, naime, nisu rodno ujednačeni. Oni su za muška tijela već na prvoj razini selekcije, na audicijama za ulazak u sustav školovanja, mnogo fleksibilniji s obzirom na to da je, u odnosu na djevojčice, odaziv dječaka za pristup školovanju daleko manji i stoga je među dječacima od početka manja konkurencija. Također, ideja idealnog muškog tijela u baletu nije u istoj mjeri unificirana i kriteriji su katkad blaži. Iako je važno da i muško tijelo posjeduje gotovo sve tjelesne predispozicije kao i žensko (poput otvorenosti u stopalima, koljenima, bokovima, fleksibilnost, visoki skok, dobru os i sl.), dominantan estetski zahtjev tjelesne predisponiranosti muškoga tijela odnosi se na genetski uvjetovanu visinu, a potom izdržljivost i snagu koja se stječe vježbanjem i disciplinom. Žene se u baletu moraju doimati lagano i nježno, dok muškarci moraju iskazivati snagu, silu i stabilnost. Žensko bi tijelo trebalo biti sitno, elegantno i “bestežinsko”, a muško mršavo, jako i mišićavo. Za balerinu je važno da ne bude previsoka jer je takva teža partnerima u podizanjima, potencijalno viša od njih na špicama te manje brza i okretna, dok je za muškog plesača poželjno da bude visok, odnosno viši ili bar podjednake visine s partnericom na špici, ali ne i previsok jer se smatra da visina umanjuje potencijal brzine i preciznosti (većem i višem tijelu je u prostoru potrebno više vremena za kretanje).

U najkritičnijem razdoblju intenzivne i donekle neizvjesne promjene ženskog tijela, razvoj i promjene koje se u pubertetu i istom razvojnom razdoblju događaju dječacima su dobrodošle i poželjne jer mu donose snagu i moć (Pickard 2012: 40). Promjene ženskog tijela najčešće se percipiraju kao nepoželjne. Ideal

ženskog baletnog tijela ostaje mlado, gotovo dječjačko tijelo, po mogućnosti bez promjena koje se javljaju tijekom adolescent-skog razdoblja. Kendra Gray i Mark Kunkel (2001) su izdvojili neke ključne poglede plesača na tijelo i norme u baletu vezane uz izgled/pojavnost tijela i normiranu mršavost. U idealu pojavnosti u “aseksualnom baletnom svijetu” u kojem se “ne postaje ženom” (isto: 14), ženska adolescentska tijela ostaju zamrznuta na granici između djetinjstva i odrasle dobi i postaju “stvorenjima neodređene spolnosti” (isto: 16). U “mizoginoj baletnoj estetici” eradicirane su upečatljive ženske oznake poput (istaknutih) grudi i bokova jer se preferira da žene izgledaju kao dječaci (isto: 14) ili “baby balerine” (isto: 17). Plesači pritom internaliziraju prijezir prema ženskim znakovima koje “baletna estetika iskorjenjuje” (isto: 21).

Upečatljivost ženskih oznaka umanjena je (izrazito) mršavim tijelom koje je jedan od estetskih zahtjeva, normi i dio estetskog projekta koji predlaže određene estetske modele u skladu s kojima se dotjeruje i disciplinira tijelo. Odbacivanje tijela stoga, bez obzira na njegov razvoj, može uslijediti i nakon promjene težine (u pravilu njezina povećanja). Problemu percipiranja tijela kroz prehranu i temi prehrane te izrazite mršavosti plesača u baletu posvećena su brojna istraživanja.¹⁸² Uvidom u postojeća istraživanja o specifičnim obrascima ponašanja plesača, osobito ona vezana uz poremećaje prehrane i zdravstvene probleme koji iz njih proizlaze (najčešće bulimija i anoreksija), Gray i Kunkel (2001: 9; usp. i Aalten 2004: 271) uočavaju da većina ukazuje na uobičajene i prihvaćene poremećaje u prehrani prvenstveno plesačica baleta – što se pak javlja kao reakcija na tjelesne ideale u baletu i pritisak da tijela ostanu vitkima. Ideje o tijelu, odnosno percepcije zdravog i “normalnog” tijela oblikuju se prije svega u skladu s normama i vrijednostima same baletne zajednice, koje

¹⁸² Podrobniju literaturu o tome v. u Pickard (2013: 7).

podjednako dijele i plesači i učitelji (Pickard 2013: 8–10), dok su ideje o (prihvatljivom/očekivanom) izgledu tijela balerine dodatno ispresijecane očekivanjima publika i općom (stereotipnom) percepcijom šire javnosti. Budući da nemaju specifična znanja koja bi im omogućila prepoznavanje drugih karakteristika baletnog označavanja (načina kretanja ili držanja, primjerice), ljudima izvan baletne zajednice izrazita je mršavost jedna od prvih asocijacija na balet. Od balerine se, drugim riječima, očekuje da je izrazito mršava. U suprotnom odudara od očekivane norme kulture o baletu i široko usvojene predodžbe o tome kako bi balerine trebale izgledati. Okolina očekuje sasvim specifičnu pojavnost. Od baletnih plesača se očekuje da svoja tijela oblikuju u kulturni oblik i posjeduju određene fizičke karakteristike u kombinaciji sa sposobnošću “prezentiranja društvene definicije” onoga što znači biti plesač baleta (Wellard, Pickard i Bailey 2007: 86). Stoga fizičko tijelo može biti osobna kreacija, ali i poruka u društvenoj komunikaciji (Brace-Govan 2002: 404).

Normativna baletna estetika može dovesti do nezdravih ekstremnosti koje nerijetko nadilaze baletnu estetiku i tehniku. U nastojanju discipliniranja i usavršavanja tijela kao objekta kojem bi se drugi mogli/morali diviti, plesači su skloni iskustva poremećaja prehrane opisivati kao pozitivna i oslobađajuća, čak i kad ona za njih postaju ograničavajućima i destruktivnima (Pickard 2013: 13). Mršavost se kao rezultat samodiscipline i samokontrole u baletu smatra cijenjenom vrlinom (Gray i Kunkel 2001: 17). Osim samokontrole koju plesači stječu svakodnevnim vježbanjem plesne tehnike, ona je proširena na brigu o tijelu koja podrazumijeva i kontroliranu prehranu. Održavanje mršavosti dio je samokontrole kojoj se podučavaju. Odstupanje od odgovarajuće težine znak je slabosti zbog koje se plesači osjećaju loše i gube samopouzdanje. Izrazito svjesni normiranosti baletnog tijela, ako ne uspijevaju kontrolirati svoju težinu, često svojim odabirom napuštaju svijet baleta.

Izrazita je mršavost balerina, pritom, suvremena slika. Somatske studije otkrivaju da su balerine u prošlosti bile različitih tipova tijela i građe. Ideal se mijenjao (Carter 1999: 95). Krajem 19. stoljeća tijela balerina su “poput pješčanog sata”, a izrazito mršave postaju tek kasnih 60-ih godina 20. stoljeća (Garafola 2011: 13). Tada tijela balerina postaju ne samo tanja i lakša nego i mišićavija. Mršavost i izbjegavanje ženskih oblina dovelo je do specifične istaknutosti muskulature koja se ne pronalazi u povijesnim slikovnim prikazima balerina. Prvo su izrazito mišićavi i sve gipkiji postali donji ekstremiteti balerina s obzirom na to da su tehnički elementi baletne plesne tehnike prvenstveno oslobođeni na snagu nogu, dok je u njezinoj suvremenoj pojavnosti izrazita mišićavost cijelog tijela – nogu, ruku, leđa, trbuha – koji se dorađuju dodatnim vježbama ili takvima postaju izvođenjem sve raznolikijeg i intenzivnijeg repertoara te suvremenih koreografija koje zahtijevaju uključenost svih mišića. Suvremenoj mršavosti balerina pridonose i sve veći zahtjevi za virtuožnošću koja se postiže intenzivnijim vježbanjem i utroškom veće količine energije.

Iako su i plesači i plesačice podvrgnuti sličnim estetskim i tehničkim zahtjevima, norme ljepote mnogo su striktnije i represivnije za žene u baletu. Indikativno je pritom da često dolaze od muških koreografa i muških voditelja baleta (Novack 1993) koji se na tim pozicijama nalaze češće nego žene. Osim po sjajnim koreografijama i novim idejama koje je uveo u baletni kanon, George Balanchine, jedan od najvećih koreografa 20. stoljeća, postao je glasovit i po zahtjevu za izrazitom vitkošću balerine. Značajan je njegov utjecaj na estetiku modernog baleta (Shearer 1986 prema Pickard 2013: 13), a posebno na estetiku tijela balerine. Gelsey Kirkland koja je plesala u njegovo vrijeme navodi u svojoj autobiografiji: “nije jednostavno rekao ‘jedi manje’, ponavljao je ‘jedi ništa’” (1986: 56). Balanchineov ideal vrlo specifičnog tipa tijela i danas je poznat u baletnom svijetu – sitna struktura kostiju,

mala glava, dugi vrat, kratak torzo i duge noge. Takva naturalizacija društveno konstruiranog ideala i osmišljena reprezentacija žena zamijenjena realnim oblicima žena u svakodnevnom životu (Croft 2014: 211–212), stvorila je pritisak na plesačice u baletu koji ih tjera na održavanje “tjelesnog ideala”. Iako su ideje o zdravlju i zdravoj prehrani neujednačene, u održavanju mršavog tijela nije važno samo koliko se jede nego i što, jer se tijelo izlaže izuzetnom naporu i mora biti zdravo, izdržljivo i otporno. Estetika mršavo normiranog tijela u baletu proširena je na pragmatiku i praktičnost. Tijelo prekomjerne težine ne samo da nije estetski prihvatljivo, jer gubi sposobnost stvaranja eteričnih dugih linija, već viškom kilograma ono u baletu postaje nesposobno i slabo, manje je okretno i teže izvodi zadane korake. Tijela balerina, pritom, moraju biti i dovoljno lagana za podizanja muškim partnerima. Susan Bordo (1993) praksu nastojanja stvaranja tijela odgovarajuće veličine i oblika, odnosno disciplinu i normiranje ženskog tijela kao oblika društvene kontrole, izdvaja kao vjerovatno jedinu rodnu opresiju koja nadilazi kategorije dobi, klase, rase i seksualnosti.

Sljedeća razina selekcije poželjnih tijela događa se nakon školovanja kad dio školovanih plesača uspijeva ostvariti angažman u kazalištu i nastavlja plesati balet, a dio ne. Plesači danas mogu pristupati audicijama širom svijeta. Uglavnom se pritom povode za izazovnim i zanimljivim repertoarom pojedinih institucija. Angažman u kazalištu osiguravaju prolaskom na audiciji. U Hrvatskoj, kao i ranije za vremena socijalističke Jugoslavije, u jedinoj hrvatskoj srednjoj školi za balet, običaj je dugo bio da se audicijom za angažman u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu smatrao završni ispit u završnom razredu Škole za klasični balet, no takva je praksa posljednjih godina izgubila kontinuitet.

Među strogom selekcijom odabranim tijelima koja su prošla proceduru obuke uočljive su u kasnijim stadijima karijera plesača i druge razlike u tjelesnim predispozicijama i konstituciji

tijela. Uloge solista i prvih plesača u zapadnom baletu u pravilu su unaprijed ustanovljene i fiksirane unutar kazališne (kompanijske) hijerarhije čineći ljestvicu karijera (Gore 1986: 62). Građa i oblik tijela može odrediti i karakter uloga koje će se dodjeljivati plesaču. Tako će, primjerice, balerina dugih nogu, velika raspona i visoka stasa, ako je riječ o solistici, najizglednije postati tzv. lirska plesačica (Wainwright, Williams i Turner 2006: 539).¹⁸³ Plesači se nadalje mogu kategorizirati s obzirom na pristupe usvajanju i održavanju plesne tehnike. Postoje tako, primjerice, plesači koji dobro pamte koreografiju, promišljaju izvedbu, pokušavaju pronaći rješenja tehničke prirode, promišljaju o prostoru, o potencijalnim ozljedama, prehrani, kondiciji, mentalnoj spremnosti. Takvi su plesači obično izrazito posvećeni svome pozivu premda ponekad nisu vlasnici “dobrih tijela” i “prirodnog talenta” koji se odnosi na “mekoću udova i muzikalnost” (Wulff 2008: 527).¹⁸⁴ Plesačima koji se ne uklapaju u tražene tipove tijela ne nude se solo uloge. Oni često mogu prosperirati odlaskom u suvremeni ili moderni ples “gdje se koristi širi raspon tjelesnih vrsta i scenskih osobnosti” (isto: 526).¹⁸⁵

¹⁸³ Daljnja kategorizacija plesača po ulogama koje im se dodjeljuju ili koje ih karakteriziraju može uključivati: *soubrette* plesače (karakteristični su za njih brzi koraci i niži rast); *danseur noble* (visok muškarac, elegantne ekspresije, pleše uglavnom princa); *demi-caractère* (uglavnom plesači snažne scenske osobnosti) (usp. Wulff 2008: 525). Još su plesni priručnici iz 18. stoljeća bilježili različite kategorije plesova s obzirom na njihov karakter, a po sličnom se obrascu i danas razlikuju karakteri plesova u pojedinim baletnim djelima te kategorizacije uloga i plesača (Turocy 2001: 204).

¹⁸⁴ Postoji mogućnost da su plesači prošli audiciju za ulazak u sustav školovanja i iduću razinu selekcije u vrijeme puberteta, a da nemaju sve odgovarajuće predispozicije za balet, nego je u selekciji fokus stavljen na estetsku pojavnost, a ne funkcionalne fizičke predispozicije. U takvom slučaju, “daje se prilika” tijelu s djelomičnim predispozicijama, ali prihvatljive estetske pojavnosti. Istovremeno, može se dogoditi da, primjerice, pretiło dijete odgovarajućih (funkcionalnih, ne estetskih) predispozicija ne bude primljeno u sustav baletnog školovanja.

¹⁸⁵ Pritom plesna tehnika zaposjeda i obilježava plesno tijelo, formira ga i čini drugačijim i svojstvenim plesnome obliku u čijoj se službi tehnika nalazi.

Daljnje odbacivanje tijela može se dogoditi zbog tjelesne povrede plesača koja potencijalno može okončati plesnu karijeru. Neke ozljede je moguće zacijeliti i mogu značiti samo kraće pauziranje od treniranja koje za plesača znači da gubi kondiciju, no neke dovode do prekida plesne karijere. S obzirom na kratku plesачku karijeru, malo je prostora za ozljede i oporavak nakon njih. One su stoga u svijetu profesionalnog baleta normalizirane i često minimalizirana komponenta (Wainwright i Turner 2004; Moola i Krahn 2018: 257, 265, 272) bez obzira na stupanj i vrstu ozljede.¹⁸⁶ Ozljeda koja zahtijeva odmor, rehabilitaciju i oporavak, antiteza je mehanicističkog etosa koji prevladava u kontekstu ideje baletnog tijela u baletu usmjerenom k maksimiziranju učinkovitosti, produktivnosti i izvedbenih ishoda (Moola i Krahn 2018: 271). Plesačeva posvećenost radu na tijelu iskazana je naporom koji zahtijeva mnogo vremena u usavršavanju i vježbanju, ali i spremnosti na podnošenje nelagode i boli kojima je plesačovo tijelo podvrgnuto (Brace-Govan 2002: 411). Plesači zbog svakodnevnog napora i vježbanja trpe bol i kad su zdravi, te su naučeni prihvaćati je, trpjeti, a ponekad i prikrivati. Bol je uobičajenim dijelom svakodnevice plesača. Osim toga, podlijevanje povredama percipirano je ponekad u zajednici kao znak slabosti pa se stoga bol, kao osnovni simptom povrede, nastoji banalizirati, umanjivati, previđati ili prikrivati kako se ne bi izgubio status ili pozicija u ansamblu. Plesači su istaknuli da su se ozlijeđeni osjećali napuštenima, imali su osjećaj da se s njima nitko ne želi baviti, a posebno je bolna spoznaja da su lako zamjenjivi (usp. Gray i

Somatsko pamćenje ostavlja navike koje u nekom drugom obliku plesanja mogu biti prednosti, ali i nedostaci te mogu otežavati svladavanje novog plesnog oblika. Dugogodišnje prakticiranje jedne plesne tehnike određuje identitet tijela koji se ne gubi prelaskom iz jednog plesnog oblika u drugi.

¹⁸⁶ Jedna (prva) ozljeda vrlo često izaziva cijeli niz novih povreda. Primjerice, ako je jedan dio tijela (na jednoj strani) bio povrijeđen, tendencija je (ponekad i nesvjesna) rasterećivati taj dio i opterećivati i oslanjati se više na suprotan na kojem potencijalno nastaju novi problemi (Wainwright i Turner 2004: 321).

Kunkel 2001: 22; Moola i Krahn 2018: 265). Također, plesači su prisiljeni napustiti balet kada ih njihova tijela “prestanu slušati”, odnosno dolaskom baletne starosti. U odnosu na dugogodišnji ulog, aktivne plesačke karijere su relativno kratke i kraj aktivnog plesanja za plesače predstavlja posebno osjetljivo razdoblje. Jednu od ključnih selekcija koja nije nužno vezana za fizičku pojavnost tijela provode sami plesači, ponekad usred školovanja ili tijekom rada u kazalištu (ili baletnoj kompaniji). Uključuje odustajanje. Može proizlaziti iz emocionalnih i drugih privatnih i intimnih emocija, izračuna, životnih okolnosti.¹⁸⁷ Odustajanje je jedno od posljednjih i najtežih izbora plesача jer koliko god je plesачima ponekad teško nastaviti i ostati u baletu, zbog ovisnosti koju stvaraju posvećivanjem baletu, mnogi smatraju da je još teže odustati. Odustajanjem plesači ponekad osjećaju neuspjeh, a ponekad i nesposobnost da se posvete drugim zanimanjima jer su odustali od plesanja, a odlazak u mirovinu može dovesti do niza gubitaka poput gubitka prihoda, uključenosti u zajednicu na radnom mjestu kojoj osjećaju pripadnost i najvažnije, gubitak identiteta (Grey i Kunkel 2001: 17).

S obzirom na dugogodišnji ulog u stvaranje baletnoga tijela i relativno kratke karijere baletnih plesача, teme o ozljedama, starenju i povlačenju, odnosno odlasku u mirovinu predstavlja ju velike tranzicije s dubokim posljedicama za njihov identitet (Wainwright i Turner 2004: 312, 320, 329). Tijelo se može promatrati kao serija društvenih praksi (usp. Wainwright, Williams i Turner 2007; Pickard 2012; Wellard, Pickard i Bailey 2007: 86) koje otkrivaju u kojoj mjeri društveni svijet baleta oblikuje percepcije i razumijevanje plesача o vlastitu tijelu. S obzirom na to da društveni svjetovi imaju utjecaja na oblikovanje ljudskih tijela, neizostavno postoje jake veze između tijela, baleta i identiteta

¹⁸⁷ Istraživanje o plesачima koji su odustali potencijalno bi rasvijetlilo emotivne, društvene i fizikalne uzroke odustajanja, ali i pojasnilo posljedice života u zdatostima baletne zajednice.

(Wainwright i Turner 2004: 312) u kojima su (re)prezentacije plesačeva tijela ključne odrednice plesačeva identiteta i kulturne prihvatljivosti. Mnogim je plesačima nakon odustajanja, ozljede, odlaska u mirovinu ili prekida plesanja baleta iz drugih razloga (tijekom školovanja ili kasnije) i dalje teško propuštati svakodnevne vježbe jer su tijekom radnog staža neprestanim ponavljanjem istog obrasca kretanja stekli ovisnost o plesanju ili vježbanju. Takva ovisnost može biti odrazom poziva koji i nadalje osjećaju prema baletu, ali može biti i fizička ovisnost jer njihova baletna tijela s utjelovljenom baletnom tehnikom koju imaju potrebu održavati, "jesu njihov identitet" (Wainwright i Turner 2004: 216; usp. i Pickard 2013: 15; Cooper Albright 1997: xiv). Primjerice, za slavnu rusku balerinu Nataliju Makarovu ne postoji razlika između života i umjetnosti koju živi (Austin 1978 prema Wainwright i Turner 2004: 316). S obzirom na to da je tijelo vitalni sastojak formulacije plesačeve konstrukcije sebe (Wellard, Pickard i Bailey 2007: 86), odbacivanjem tijela s kojim je usko povezan identitet plesača, odbacuje se i njegovo sebe (Pickard 2012: 37–40). Plesačima je ples u fokusu od rane mladosti, brojne sate posvećuju vježbanju i balet se doslovno ugrađuje u njihova tijela: "Balet je oblikovao moje tijelo i moj um kao i moje percepcije, motivacije i akcije [...] Postao je ugrađen u moje tijelo. Moje tijelo jest balet, na površini moga tijela i u mojoj biti" (Pickard 2012: 25). Takvim "ugrađivanjem" plesači stvaraju vlastiti identitet usko povezan s tijelom. Naime, plesači se baletu potpuno posvećuju. Vježbanje, dnevni rituali i način života podređen baletu postaju dijelom njihova identiteta, bez obzira na to koliko dugo bili dijelom baletne zajednice. Plesačima ples postaje prioritet i opsesija. Njihovi se životi uglavnom vrte oko scene i dvorane za vježbanje. Iako svoje tijelo podvrgavaju iznimnim naporima, plesanje im donosi zadovoljstvo i ispunjenje. Istovremeno, da bi mogli plesati, uskraćuju si brojne druge aktivnosti te je nakon plesanja sužen izbor aktivnosti u kojima mogu i žele sudjelovati. Plesače

se potiče da izbjegavaju vanjski svijet poput rizičnih sportova da se ne povrijede, ili kasnonoćnih druženja, da bi imali snage kvalitetno vježbati ili nastupati. Stoga se balet može smatrati ne samo umjetnošću ispunjenja i zadovoljstva nego podjednako “žrtvovanja i lišavanja” (Gray i Kunkel 2001: 17).

Rasna estetika

Balet je standardizirani plesni oblik s nizom normi, pravila i zadatosti. U baletni standard utkana su očekivanja koja ne odgovaraju svim tijelima, rasama, društvima, mentalitetima ili pojedincima. Spomenuto je da standardizacija uključuje ideje o tijelu i normiranoj pojavnosti plesača u baletu s premisom da nisu sva tijela odgovarajuće fizičke genetike i pojavnosti te da nisu sva sposobna i predodređena za plesanje baleta. Tijelu koje ne odgovara zahtjevima institucionalizirane plesne tehnike, filozofiji i politici plesne zajednice, uskraćuje se ili otežava ulazak i ostanak u zajednici. S obzirom na usvojene estetske norme, u baletu postoji naznaka univerzalnosti u zahtjevima prema tijelu. Plesači iz različitih kultura prihvaćaju zahtjev svojstven baletu za tijelom jedinstvenih fizičkih predispozicija koje s njihovom kulturom nije nužno povezano, a “jedno od najosjetljivijih pitanja u baletu odnosi se na zamjetan izostanak udjela populacije crne boje kože” (Fisher 2011: 58). Baletni standard, između ostalog, predmnijeva bijelu boju kože. Iako rasno pitanje dominira američkim područjem gdje boja kože čini ključnu varijablu rase, rasno je pitanje s obzirom na multikulturalnost baleta i plesača koji fluktuiraju posvuda u svjetskim kompanijama, preliveno i na područje baleta gdje rasni konstrukti također prožimaju tjelesnu politiku u plesu. Grau prepoznaje da se različit niz kriterija koristi pri evaluaciji plesača te se i neplesni faktori poput boje kože, religije ili statusa u društvu često prelamaju preko navodno estetskih pitanja i tako

ulaze u političke prostore gdje odnosi moći određuju pristup kulturnim ili financijskim izvorima (Grau 2008: 204–205). Balet je pretvoren u industriju koja trži određenu estetiku i pritom diskriminira sva tijela nesvodiva na standardna baletna tijela.

Nyama McCarthy-Brown smatra da tradicionalna baletna estetika sugerira da su plesači crne boje kože po prirodi nesposobni postizati izvrsnost u baletu, umjetničkom obliku definiranom europskom estetikom (2012: 391). “Baletna je povijest, kao i većina drugih povijesti, bila povijest ‘velikih i dobrih’” (Grau 2005: 146), a naslijeđeni standardi o baletnom tijelu, odnosno tijelu koje je optimalno za primjenu zadane baletne tehnike potekli su s europskih dvorova kao koncentrata klasne izdvojenosti dijela društva i razvijali su se na europskom, kasnije i ruskom području čija populacija nije obuhvaćala i tijela crne boje kože i drugačije fizionomije od bijelih. Baletna tehnika je bazirana i stvarana za tijela određene tjelesne strukture kakvu posjeduje populacija bijele boje kože. John Martin, jedan od uvaženih plesnih kritičara sredine 20. stoljeća, tvrdio je u svojim tekstovima da afroamerička tijela ne odgovaraju plesnoj estetici baleta jer im bolje odgovaraju “primitivni ritualni plesovi”, a u svojoj knjizi *Book of the Dance* iz 1936. navodi da su cjelokupan europski izgled, povijest i tehnička teorija baleta plesničima crne boje kože “strani kulturno, temperamentski i anatomske” (Martin 1963 prema McCarthy-Brown 2012: 386). Tjelesna politika s kojom se suočavaju afroamerički plesači uključuje ekstenzije rasnih stereotipa koje osim boje kože zahvaćaju tjelesnu konfiguraciju i odnose se na određene dijelove tijela poput teksture kose, oznake lica, prevelika ili preravna stopala, preveliku koštanu strukturu za proizvodnju klasične baletne linije ili istaknutu stražnjicu koja ne pristaje u vertikalne forme baleta (Gottschild 2003: 190; McMains 2001/2002: 69, bilj. 26). Umjetnici koji fizičkim izgledom ne odgovaraju normama određenog plesnog oblika i odlučuju se na izvedbu oblika koji ne pripada njihovu nasljedstvu, suočavaju se sa situacijama gdje se

njihova izvedba doživljava nedovoljno autentičnom, ne zato što nisu dobri u tome što rade, nego zato što nemaju odgovarajućí izgled ili pravi “pedigre” (Grau 2008: 207). Potaknuta plesnim kritikama plesnih kritičara poput spomenutog Johna Martina koji je u svojim tekstovima isticao da se crni plesači ne bi trebali pretvarati da su nešto što nisu, McCarthy-Brown se pita ne pretvaraju li se svi plesači i koliko je balerina uistinu labudova (2012: 392). Povrh toga, u *Labuđem jezeru* dva su labuda, bijeli i crni, koji nose vodeće uloge. Oni su crni i bijeli ne samo karakterno nego i fizički odnosno kostimografski. Balerina svijetle puti fizički odgovara za obje uloge, a balerina tamne boje kože gotovo ni za jednu. U imaginarnom svijetu teatra s mnoštvom mogućnosti preobraženja, uz šminku i kostime, koliko presudna može biti nečija boje kože?¹⁸⁸

Lauren Erin Brown (2018: 386–387) rastvara mitove o razlozima odsutnosti crnih plesača u baletu. Najizdržljiviji od njih odnosi se na pretpostavke da su crnačka djeca nezainteresirana za balet ili da nemaju pristup, prilike ili financijske mogućnosti za školovanje. Iako je moderno odsustvo crnih plesača u baletu daleko složenije od popularne percepcije zasnovane na mitovima kojima se bavi, Brown smatra da su oni postali učinkovitim i često korištenim izgovorima za ignoriranje sistemskog rasizma u produkciji baleta, koji je rezultirao bolno sporom integracijom kojoj svjedočimo i danas. Kako bi se osigurala mogućnost plesanja i nastupanja prvenstveno crnim baletnim plesačima, u Sjedinjenim Američkim Državama je 1969. godine osnovana zasebna plesna skupina Dance Theatre of Harlem (DTH), koja je djelovala do 2004. godine (McCarthy-Brown 2012: 386). Strukture financiranja umjetnosti u SAD-u, napose privatni izvori poput Zaklade

¹⁸⁸ Grau (2008: 204) proširuje postavljeno pitanje i izvan baleta pa osim crnih labudica, svraća pozornost i na bijele *bharatanatyam* plesače. Dakle, problem je u plesačevu fizičkom izgledu koji ne odgovara standardu i normama plesnoga oblika.

Ford i nacionalni programi Zaklade za umjetnost (National Endowment for the Arts), koje su sudjelovale u financiranju DTH-a, nehotice su ojačale granice između bijelih i crnih plesača, tako da su se potonji percipirali prvenstveno kao Afroamerikanci, a tek potom kao umjetnici. Umjesto normaliziranja mješovitih kompanija ili propitivanja rasnih ograničenja, financiranje je osnažilo stereotipe o “izgledu”, estetskim mjerilima i sklonostima koreografa (Brown 2018: 361). Osnivanje DTH-a nenamjerno je dovelo do odvojenog crnog baletnog geta kojim su crni plesači preusmjereni u crno društvo. Tako je zapravo uklonjen pritisak s bijelih kompanija za integraciju (isto: 371, 378) i stvorena svojevrsna (samo)segregacija crnih plesača.

Pritom, upozorava Brown, muškarci crne boje kože u baletu ne susreću se s istim izazovima kao žene crne boje kože. Muškarac crne boje kože je kao snažan izvođač prihvatljiv s obzirom na to da ne mijenja poziciju bijele žene kao objekta femininosti, ideala koji njeguje balet. Stoga balerinama crne boje kože kao prepreka ne stoji samo činjenica da su Afroamerikanke nego da su Afroamerikanke i žene (McCarthy-Brown 2012: 392–394). Iako se rasni konstrukti ne mogu jednostavno i bezostatno odvajati od rodnih, kritička čitanja roda Ann Daly (1977 prema McCarthy-Brown 2012: 393), jedne od prvih feminističkih teoretičarki koja je u baletu analizirala rodnu reprezentaciju, ne protežu se na balerine crne boje kože.¹⁸⁹ Stereotipizirana crna žena ne pristaje u ideal baletne feminine estetike te kulturna značenja koja se tradicijski prenose klasičnim baletima odvrćaju žene crne boje kože od baleta. Za razliku od suvremenog baleta, priče tradicionalnog europskog klasičnog baleta ovisne su o ideji “ultrafemininosti” bijele žene i pogleda (“gaze”) bijelog muškarca. Rasno definirane rodne uloge u svijetu baleta su prešutne i

¹⁸⁹ Kao odgovor feminizmu, Alice Walker skovala je termin *womanism* da bi se crnim ženama osigurao zaseban glas unutar diskursa feminističke teorije (McCarthy-Brown 2012: 395).

često razlog sporednih uloga ili statusa ansambla afroameričkih balerina u velikim kompanijama. Tamna boja kože nerijetko se apostrofira kao ona koja “narušava bjelinu bijelih baleta” i uništava “iluziju simetrije” bijelih ansambala (Brown 2018: 374). Ujedno su upravo klasični baleti s plesačima druge boje kože u postavi okviri za pomicanje granica, alternativnog pogleda na tradiciju “bijelog baleta” i stvaranje umjetnosti. Uključivanjem korigirane perspektive estetike plesnog tijela ovakvi pogledi mogli bi “prestatiti biti trajno nasljeđe i umjesto toga postati glasovi prošlosti” (McCarthy-Brown 2012: 407). S obzirom na prisutnu multikulturalnost u baletu i plesače u baletnim kompanijama iz cijelog svijeta, balet se čini raznolik i integrativan, posebno proširivanjem definicije bjeline koja se prvenstveno odnosi na plesače s azijskog kontinenta. Za razliku od teškog prihvaćanja crne boje kože u baletu, plesači azijskog podrijetla u sve su većem broju uključeni u svjetsku baletnu produkciju.

Iako je plesača crne boje kože u baletu sve više i sve je više djela koja se protive rasnim konvencijama u baletnom svijetu, pomaci su spori i rasno je pitanje i nadalje prisutno u baletu. U novije je vrijeme veliku svjetsku medijsku pažnju privukla balerina Misty Copeland ne samo svojim plesanjem nego i aktivizmom u cilju aktualiziranja i svraćanja pozornosti na rasna pitanja u baletu. Danas plesači crne boje kože imaju veći pristup i više mogućnosti u baletu nego u ranijim desetljećima. Opcije su se uvelike proširile otkako se Janet Collins pojavila kao prva afroamerička primabalerina.¹⁹⁰ Ipak, žene crne boje kože imaju ograničene mogućnosti za profesionalno zapošljavanje. Ljudi

¹⁹⁰ Janet Collins godine 1951. postaje prvom afroameričkom primabalerinom. Plesala je za Metropolitan Operu u New Yorku. Poziciju u ansamblu nudio joj je i Ballet Russe de Monte-Carlo uz uvjet da oboja i posvijetli svoje lice (Lewin 1997 prema McCarthy-Brown 2012: 387). Ranijih 1990-ih Stephanie Powell, afroamerička balerina svjetlije puti s iskustvom plesanja u *mainstream* baletnoj kompaniji Oakland Ballet kao i DTH iznijela je primjere rasno obojanih iskustava s obje kompanije. Dok je plesala u Oakland Balletu, čak i kad je izabrana za

crne boje kože tradicionalne europske priče u klasičnom baletu i nadalje pronalaze isključivima i ograničavajućima za one izvan idealne estetike i rasne pripadnosti, a balet ostaje institucija koja održava eurocentričnu baletnu ideologiju isključivanjem (plesaća crne boje kože) (McCarthy-Brown 2012: 405–407) tako da se plesači crne boje kože i nadalje promatraju prvenstveno crnima, a tek potom baletnim umjetnicima (Brown 2018: 379–380).

Konstrukcija baletne tehnike

Balet je plesno-scenski oblik s dokumentiranom poviješću od nekoliko stotina godina. Budući da počeci njegovih temeljnih ideja sežu do vremena dvorskih plesova na europskom dvoru, balet se smatra “izdankom dvora i života plemstva” (Murray 1926: 29). Dvorski balet ili *ballet de cour*, kako implicira naziv, esencijalno je aristokratski žanr u kojem su za vlastitu zabavu plesali kraljevi, kraljice i dvorani (McGowan 2001: 109).¹⁹¹ Aristokrati su pritom ne samo plesali nego i uvježbavali određenu “baletnu” tjelesnu tehniku (Merit Müller 2018: 873). Postava tijela kojom bi se potencijalno mogla usvajati kasnije oformljena baletna tehnika potekla je od ideja o “plemenitim” tijelima kakva su se u vrijeme renesanse i baroka producirala na europskim kraljevskim i plemenitaškim dvorovima. Rad na tijelu koji se provodio javio se kao “dio europskog civilizacijskog procesa” (Elias 1939 prema Merit Müller 2018: 873) i može se smatrati dijelom težnje za uspostavljanjem i očuvanjem društvene distinkcije u tom civilizacijskom procesu. Ples je predstavljao jednu od temeljnih aktivnosti koja

glavnu ulogu, od nje se tražilo da svijetlim puderom promijeni boju kože kako bi se uklopila u baletni svijet (McCarthy-Brown 2012: 399).

¹⁹¹ Za prisustvovanje plesnim izvedbama na dvoru ili u teatru izdavale su se dozvole, a svaki je promatrač trebao biti smješten s obzirom na svoj status u društvu (McGowan 2001: 109).

je demonstrirala društvenu razliku, ne samo u plesanju nego i načinu plesanja i ophođenju za plesanja. Plesovi su glorificirali vladara, njegovu političku i društvenu moć i utjecaj.¹⁹² U kulturi u kojoj je “značajan dio koreografije vlasti izražen tijelom” (Conner-ton 2004: 109), dvorski su spektakli, redovito popraćeni plesom, u vrijeme vladanja Luja XIV. predstavljali ekstenziju njegove političke moći (Franko 2007b: 46–47). Grau (2005: 142–143) baletnu “apolonsku vertikalnost” promatra kao političku dimenziju proizašlu iz europskog dvorskog plesa i dvorskog spektakla koji je glorificirao apsolutnu monarhističku moć. Politička, religijska, pa i kasnije definirana specifična baletna vertikalnost označuje visinu, plemenitost, one koji su bliži Bogu, koji su bolji, koji imaju kontrolu i moć. Rad protiv gravitacije zadržan u baletu, konstruirao je prepoznatljivu estetiku po vertikalnim linijama, a vertikaln, balansiran stav plesača baleta ostao je temeljem baletne tehnike (Noll Hammond 2007: 70).¹⁹³

Definicija *ballet de coura* s baletom u naslovu iskovana je u 19. stoljeću upravo da bi se legitimirao balet smještanjem u kontekst plemenitih i plemenitosti u kojoj je navodno nastao (Nordera 2007: 19). U tom je smislu dvorski balet važan u historiografskom projektu koji tvrdi da plemenito porijeklo baletu donosi legitimitet najvišeg plesnog oblika (isto: 28). Međutim, s obzirom na

¹⁹² Postojale su razlike i specifičnosti u ophođenju i plesanju u dvorskome protokolu. Primjerice, za razliku od francuskih, engleski vladari nisu plesali s buržoazijom i dvoranima u engleskim maskeradama, pandanu *ballet de coura* u Engleskoj, iako se na engleskome dvoru plesao i *country dance*, ples rasprostranjen među svom staleškom populacijom i vrlo kontrastan engleskim dvorskim maskeradama. Za razliku od francuskog *ballet de coura*, u engleskim su maskeradama profesionalni plesači i plesači amateri bili strogo odijeljeni osim u izvedbama na privatnoj razini i u privatnim prostorima (Ravelhofer 2007: 32–38).

¹⁹³ Baletna tehnika naizgled odolijeva gravitaciji, a takav se dojam stvara kada su plesačevi ekstremiteti centrirani i poredani tako da omogućavaju maksimalnu stabilnost i lakoću pokreta, koji dotječu i slijevaju se s tjelesne vertikalne osi (Grau 2005: 142).

nepostojanost definicija žanra, neki istraživači *ballet de coura* proširuju tematske i kronološke raspone ove definicije (isto: 30). Mark Franko, primjerice, umjesto konvencionalne definicije *ballet de coura*, predlaže širu ideju baleta koja bi uključivala *ballet de cour*, *ballet burlesque* i *comédie ballet*. Historiografski pristup koji predlaže, napušta pretpostavku dugo vremena važeće kritičke tradicije koja inzistira na kontinuitetu između *ballet de coura* i klasičnog baleta. Franko prosuđuje da je kompozicijska forma 17. stoljeća imala više zajedničkog s izvedbenom umjetnosti 20. stoljeća nego s evolucijom balerine u pački (1993: 1–2).¹⁹⁴ Bez obzira na fluktuirajuću definiciju dvorskog baleta, balet je nedvojbeno zadržao reputaciju “najvišeg” i najelitnijeg plesnog oblika.

Kao tjelesna tehnika balet je usustavljiv, usavršavan i unapređivan inovacijama. U tom su procesu presudnu ulogu imali plesni učitelji i baletni majstori kao prvi teoretičari plesne umjetnosti. Od 15. stoljeća sastavljali su rukopise, knjige i rasprave koje su sadržavale instrukcije o plesnoj tehnici, stilu, ophode-nju za vrijeme plesanja, povijesti plesa i ideji oblikovanja tijela sposobnog za plesanje.¹⁹⁵ Opisivali su ili zapisivali korake, cijele koreografije i pojedine plesove plesnim pismom ili opisno te ra-

¹⁹⁴ Franko detaljnije piše o polaritetu između baleta i modernog plesa koji se ogleda u baroknom plesu koji se plesao u dvorskim baletima. Smatra da se može činiti prirodnim područjem klasičnog baleta, iako koreografi nisu imali specifična znanja o povijesnom plesu, a također se može činiti i područjem modernog plesa po tome što je prethodio klasičnom baletu i bio radikalno drugačiji od njega. Oznake stila razdoblja baroka nizom su koreografija suvremenih autora inkorporirane u dvadesetostoljetnu koncepciju plesnog modernizma (2007b: 42–43). Iako se tragovi renesansnih i baroknih plesova u europskom društvu i na pozornici gube pojavom romantičnog baleta u 19. stoljeću, značajan je njihov povratak u rekonstruiranom obliku u nizu “barokizama” u baletima i modernom plesu, te u rekonstrukcijskom radu znanstvenih i kazališnih institucija tijekom 20. stoljeća.

¹⁹⁵ Prva knjiga s plesnim instrukcijama pojavila se već sredinom 15. stoljeća, spominje se 1445. godina, a autor joj je Domenico da Piacenza. Njegovi učenici, Antonio Cornazano i Guglielmo Ebbero, također su autori značajnih plesnih priručnika (Brainard 2004: 336). Sredina 15. stoljeća vrijeme je pojave

spravljaljati o vještini plesanja.¹⁹⁶ Većina plesnih priručnika sadrži opća pravila ophođenja pri plesanju te praktični dio sa zapisom koreografija i glazbe (Brainard 2004: 338). Osim dokumentiranja podataka o prvim smjernicama oblikovanja plesnog tijela i instrukcija uglađenog ponašanja u plesanju, donose detaljne opise dvorskih plesova, u povijesti zabilježenih renesansnim i baroknim povijesnim plesovima.¹⁹⁷

Prvi plesni priručnici najčešće donose deskripcije odgovarajućih pozicija, držanja i kretanja tijela, a potkraj 16. i na početku 17. stoljeća sve preciznije bilježe plesne korake plesnom notacijom. Najpoznatiji, do danas očuvan, sustav zapisivanja plesnih koraka i plesova iz razdoblja renesanse i baroka Feuilletov je notacijski sustav, osmišljen na samom kraju 17. stoljeća i predstavljen u knjizi *Chorégraphie, ou L'art de décrire la danse, par caractères, figures, et signes démonstratifs* (Koreografija, ili umjetnost opisivanja plesa s karakternim ulogama, figurama i znakovima, 1699).¹⁹⁸ Omogućio je istovremeno čitanje putanje kretanja plesača i sekvence koraka u simbolima te sadržavao vremenski element u obliku notnog zapisa. Feuilletov notacijski sustav bilježenja plesova nije bila jedina, nego u to vrijeme najraširenije usvojena

Gutenbergova tiskarskog stroja pa se može pretpostaviti da su se i plesni priručnici ubrajali među prve tiskane knjige.

¹⁹⁶ Plesni su učitelji na dvoru bili zaduženi za tjelesni odgoj te dio intelektualnog i umjetničkog obrazovanja. Njihovi su se zadaci sastojali u podučavanju mačevanja, jahanja, preskakanja i drugih atletskih vještina te uglađenog vladanja. Organizirali su ceremonije i velike spektakle kao i dnevni dvorski protokol (Brainard 2004: 336).

¹⁹⁷ Plesovi zabilježeni u priručnicima su *ballo*, *bassadanza* i *basse danse* u 15. stoljeću te *pavane*, *galliard*, *branle*, *almain*, *balletto*, *bassa*, *brando* i *cascarda* u 16. stoljeću. Bili su to plesovi viših i uglednijih slojeva društva, dvorana i plemstva, imućnih i onih koji su posjedovali moć (Nevile 2007: 9).

¹⁹⁸ Još nije riješena misterija oko autorstva Feuilletova notacijskog sustava, poznatog i kao Beauchampsova/Feuilletova notacija. Naime, Raoul Auger Feuillet prvi je u plesnom priručniku iz 1699. objavio novi notacijski sustav, nakon čega se na sudu sporio s Pierreom Beauchampsom (više o tome v. u Astier 2004: 588–590).

plesna notacija.¹⁹⁹ Produkcijom plesnih priručnika i notacijskog sustava položeni su temelji prvim pokušajima zapisivanja plesne strukture. Ideja koreografije kao jedinstvenog aranžmana koraka, prostornog obrasca i glazbe jedan je od najvećih doprinosa plesnih priručnika europskoj plesnoj praksi. Naime, zapisivanjem plesnih koraka u 16. stoljeću, izrazito se povećao broj raspoloživih koraka za stvaranje koreografija, čime su narasle i mogućnosti koreografskih kombinacija (Nevile 2007: 9–11) i aktivnosti aranžiranja obrazaca kretanja.²⁰⁰

Za razvoj baleta je važno da se u plesnim notacijama pronalaze prve dokumentirane ideje baletnih koraka. Naime, *Chorégraphie*, kako se još nazivao Feuilletov sistem mogao je označiti pozicije, korake i sedam temeljnih pokreta: *plié* (čučanj otvorenih koljena s petama na podu), *élevé* (podizanje), *sauté* (skok), *cabriole* (udarac nogom o nogu u skoku), *tombé* (padanje, poniranje), *glissé* (stopalom kliziti po podu) i *turné* (okret) (Noll Hammond 2007: 67).²⁰¹ Ovi su se nazivi načina kretanja i pojedinih koraka u baletu zadržali do danas te se stoga barokna plesna tehnika u kojoj su se prvotno primjenjivali smatra pretečom baletne teh-

¹⁹⁹ Laurence Louppe jedno od marginalnih plesnih notacija onoga vremena, Favierovo pismo, prepoznaje zapostavljenim u odnosu na "Feuilletov sustav koji je, nakon što ga je kraljevski monopol standardizirao, raširen i usvojen u cijeloj Europi" (Louppe 2009: 345). Prijevod sistema notacije Raola Augera Feuilleta na rasprostranjeniji engleski jezik učinio je engleski plesni majstor John Weaver (Blanning 2007: 79).

²⁰⁰ Kroz prvotne plesne notacije Susan Leigh Foster (2011) u genealoškoj analizi triju povezanih termina *koreografije*, *kinestezije* i *empatije* analizira posljedice razlamanja pokreta na akcije koje ples lociraju unutar praznog geometrijskog prostora u kojem je moguće slijediti i pohranjivati putanje kretanja plesača i stvarati brojne koreografije.

²⁰¹ Feuilletov sustav ostao je ograničen samo na stilističke elemente dvorskih plesova toga razdoblja. Stoga, kada se pojavila nova plesna kultura sa stilističkim elementima koje taj sustav nije mogao predočiti, polako je jenjavala njegova uporaba. Ostao je u uporabi još u ranom 19. stoljeću kada je nastala jasna podjela između profesija plesnog i baletnog majstora (Brainard 2004: 336–341). Danas se najviše koristi u rekonstrukciji plesova baroknog razdoblja.

nike. Naime, notacijski sustav baroknog razdoblja sadrži prilično zahtjevan vokabular plesne tehnike potekle s francuskog dvora, a poznatiji je pod nazivom *barokna plesna tehnika*, na koju će se kasnije nadovezati baletna plesna tehnika.

U izvedbi dvorskih plesova iz razdoblja renesanse i baroka, tražila se agilnost popraćena smirenošću i elegantnim držanjem. Položaj tijela je morao biti podignut, a ruke držane nisko, uvijek u određenom položaju.²⁰²

Izvedba baroknih plesova izrazito je zahtjevana zbog finog spoja pokreta i visoko razvijene tehničke međuigre između plesa i glazbe. Zahtijeva naslijeđenu otmjenost predstavljanja pokreta, smisao za ritam, intelektualnu vještinu, brz i precizan rad nogu, dobro postavljen balans i kontrolu tijela te izrazitu svijest prostorne konfiguracije (Hilton 2004a: 342–343).²⁰³

Koraci su bili odmjereni te su zahtijevali rotaciju nogu i stopala prema van. Takvo “otvaranje” u kasnijem razdoblju postaje temeljem na koji se nadogradila tehnika klasičnog baleta. Jedna od razlikovnih odlika dvorana bila je sposobnost graciozne izvedbe koja djeluje kao da se izvodi bez napora. Eventualni izostanak takve vještine bio je povod izlaganju porugama. Vježbanjem plesanja stjecao se određeni kapital i ugled u društvu.²⁰⁴ Rezultati

²⁰² Takvo je držanje uvjetovalo i raskošno odijevanje (Hilton 2004b: 431).

²⁰³ Barokna “estetika poziranih afektacija obuhvaćala je sve aspekte stila, od držanja tijela do elaboracije i ukrašavanja sporih melodija” čak i pri sviranju, ne samo plesanju (Revill 2004: 200).

²⁰⁴ Plesanjem su utjelovljene društvene norme koje su uključivale ne samo kretanja tijela nego kontrolu emocija (Nevile 2007: 10–18) i društveno zadane moralne norme. U raspravi pisanoj u obliku dijaloga između plesnog učitelja Thoinota Arbeaua i njegova učenika Capriola o plesu i manirama pri plesanju, Arbeau pojašnjava: “ples je vrsta nijeme retorike kojom pripovjedač može biti shvaćen služeći se pokretima i ne koristeći riječi biti sposoban uvjeriti publiku da je otmjen i vrijedan odobravanja, cijenjen i voljen” (1967 [1588–1589]: 16). Baldesar Castiglione, autor *Dvoranina*, djela koje se čitalo i u našim krajevima, navodi da se dvorarin, “plešući u nazočnosti mnogih osoba i na mjestu koje je

takvog razlikovanja opisani su u spomenutim raspravama baletnih majstora.²⁰⁵ Tražilo se uspravno i stabilno držanje, podizanje glave i prsa od tla i graciozno, kontrolirano i fluidno kretanje. Pogrbljena leđa, izvijena koljena ili kruti, grubi i neugledni pokreti otkrivali su osobu niskog, neplemenitog reda (Merit Müller 2018: 873).

Do 16. stoljeća očekivanje od dvorana da budu vješti u umjetnosti plesanja postalo je imperativom. Satovi plesa tada su institucionalizirani kao obvezni dio obrazovanja na francuskom

puno naroda [...] mora držati stanovita dostojanstva, ali ublaženog dražesnom i neusiljenom blagošću gibanja" (Castiglione 1986 [1528]: 89). Ples se smatrao važnom društvenom vještinom u osvajanju naklonosti suprotnog spola. "Bez vještine plesanja, ne mogu udovoljiti damama, o kojima, čini mi se, ovisi cijela reputacija mladog čovjeka" (Arbeau 1967 [1588–1589]: 11). "A ukoliko se želiš vjenčati, moraš uvidjeti da se djevojka osvaja dobrom naravi i skladnošću izloženoj za plesanja" (isto: 12). Vještina u plesanju odavala je i stanje fizičkog zdravlja ili brige o tijelu: "plesanje se prakticira kako bi se otkrilo jesu li zaljubljeni dobroga zdravlja i pošteđeni šepanja, a nakon plesa dopušteno im je poljubiti svoje drage kako bi dobili priliku dodirnuti se i pomirisati te tako provjeriti [...] ne ispuštaju li neugodne mirise poput pokvarenog mesa" (isto). Navedeni primjeri govore o kontroli nad tjelesnim funkcijama koja se nalazi u srži procesa transformacije tijela i njegova razlikovanja od neukih tijela.

²⁰⁵ Osim plesnih priručnika, o plesanju i plesovima iz razdoblja renesanse i baroka svjedoče i brojni ikonografski i pisani izvori poput priručnika glumaca. Oni mogu biti važni u rekonstrukciji plesova i njihovih koraka s obzirom na to da Feuilletov sistem plesnog zapisivanja, primjerice, omogućuje preciznu rekonstrukciju koraka, putanje kretanja plesača i glazbene pratnje, ali ne donosi podatke o položaju tijela, glave ili o pokretima ruku. Ikonografija baroknog razdoblja dijelom nadomješta takve podatke, iako su ikonografski izvori tek statični isječci iz progresivnoga kretanja i stoga ne prenose dostatne informacije o pokretu, no svjedoče samouvjerenom, dostojanstvenom i elegantnom držanju i poziranju plesača (Hilton 2004b: 431–433) iz kojega proizlazi da se plesom stjecala vještina dostojanstvenog i uspravnog držanja tijela koje je do danas (za plesanja i u plesača) ostalo karakteristično za većinu plesnih oblika zapadne provenijencije, posebno baleta. Plesni majstori poput Noverrea i engleskog plesnog majstora Johna Weavera, tražili su od svojih plesača da uče "slikanje i skulpturu kako bi prikazali ekspresivne kretnje u umješnim pozama" (Turocy 2001: 202). Proučavanje drugih umjetnosti i vještina koje su u odnosu s plesom, mogu pridonijeti nastojanju zahvaćanja cjeline s vjernijim uvidima za detekciju (nekadašnjih i/ili naslijeđenih) koncepata "lijepog" i "ispravnog".

dvoru (Homans 2010: 11). Plesni majstor Guglielmo Ebreo tvrdio je da čak i već “plemenita”, odnosno dobro opremljena tijela treba oblikovati “kroz liberalne studije plesa” (Ebreo 1993 [1463]: 99). U svom priručniku *De pratica seu arte tripudii* (1993 [1463]), uz niz pravila pristojnosti i uglađena vladanja (isto: 105–111), detaljno je opisao šest temeljnih pravila ili osnovnih elemenata kao preduvjeta za plesnu umjetnost: mjeru, memoriju, prostorni raspored, melodiju, stav i gibanje tijela (isto: 92–104).

Klasična baletna tehnika “rekapitulira iskustvo stoljećâ” s obzirom na to da su neke od njezinih temeljnih ideja prihvaćali i plesni učitelji talijanske renesanse (Levinson 2011 [1925]: 44). U plesnim su priručnicima plesni učitelji sastavljali upute o ispravnim i neispravnim pozicijama te ispravnom i neispravnom držanju za vrijeme plesanja. Razlikujući dobro od lošeg, kategorizirali su, kodificirali te promišljali kako izraditi tražena tijela. Plesni učitelji poput Pierrea Beauchampsa, Raoula Feuilleta ili Pierrea Rameaua, u svojim su plesnim priručnicima osmislili, postavili i definirali osnovne pozicije i pojedine korake na kojima se temeljio daljnji razvoj baletne tehnike. Osim što je podučavao i pojasnio osnovne pozicije ruku i nogu, Beauchamps je u 17. stoljeću (1677) razlikovao razne vrste *battementsa* (udarajućih pokreta) koji su plesače vinuli više u zrak te kodificirao brojne baletne korake koji se izvode i danas (Rowe 2008: 35; Merit Müller 2018: 873). Raoul Feuillet je pridonio gramatici plesa dizajniranjem prostornih obrazaca i fiksiranjem pozicija stopala. Definirao je pet anatomske “dobrih” položaja stopala za ples (Weickmann 2007: 62).²⁰⁶ Razlikovao ih je od “krivih” pozicija. Pogrešne pozicije s nožnim prstima usmjerenim prema unutra umjesto prema van, smatrale su se ne samo neskladnima nego i fiziološki nepovoljnima. U Feuilletovu

²⁰⁶ Pierre Rameau je u djelu *Maître à danser*, raspravi iz 1725. godine, uključio pokrete ruku (*port de bras*) i nove kombinacije s okretima, *pirouettes*. Kodifikaciju pozicija ruku dovršio je plesni majstor Malpied 1770. godine (Weickmann 2007: 62).

notacijskom zapisu otvorene pozicije stopala u svim kretanjima, jasno su označene i u prvoj poziciji čine tupi kut od 45 stupnjeva (Murray 1926: 32). Tijekom stoljeća su tijela vježbanjem tehnološki nadmašila izvorni cilj otvorenosti od 45 stupnjeva, tako da je danas okretanje nogu od 90 stupnjeva standard za plesače baleta (Merit Müller 2018: 875; Murray 1926: 32).²⁰⁷ Iz navedenih je pet temeljnih pozicija stopalâ razrađen cijeli rječnik pokreta iz kojih svaki pokret u baletu započinje i završava.

Da bi se postigli normirani stupnjevi, jedna od osnovnih predispozicija klasičnih plesača je otvorenost.²⁰⁸ Otvorenost u baletu nije samo posljedica vježbanja nego i preduvjet za potencijalnu modifikaciju. Sastoji se od fizičkog potencijala okretanja tijela u kukovima, koljenima i stopalima “na van”.²⁰⁹

Taj lagani pomak u geometrijskoj liniji, temelj je otvaranja tijela, točnije nogu plesača iz centra tijela prema van i osnovni je princip tehnike skrojene tako da bi se tijelu omogućilo baletno kretanje (Levinson 2011 [1925]: 44–45).

²⁰⁷ Pozicije izvedene iz otvorenih kukova su u prvoj poziciji u jednoj, ravnoj liniji, a u ostalim pozicijama su u paralelnim linijama. Postavljaju stopala najprije petom uz petu u ravnoj liniji, potom u istoj ravnoj liniji s razmakom od jedne dužine stopala među njima, zatim s petom koja dodiruje luk drugoga stopala pa ponovno u istom tom odnosu, ali s razmakom od dužine jednoga stopala među njima u smjeru prema naprijed te naposljetku s petom jednoga stopala uz palac drugoga. Uz pet osnovnih pozicija stopala, postoji pet odgovarajućih pozicija ruku te druge pozicije za glavu i šake, kao i osam smjerova tijela. S tih se temelja izvodi sedam vrsti kretanja – savijanje, istežanje, podizanje, skakanje, klizanje, streloviti uzlet i okretanje (Martin 2011 [1939]: 51). Svaka pozicija nogu zahtijeva i propisanu poziciju ili pratnju ruku i glave.

²⁰⁸ Postoji uzrečica da je “peta pozicija Taglioni, a treća Camargo” po dvjema slavnim balerinama iz udaljenih i različitih povijesnih razdoblja između kojih “leži cijelo stoljeće eksperimenata i polagane, mukotrpne asimilacije” (Levinson 2011 [1925]: 45).

²⁰⁹ Kako bi se postigla otvorenost, u Noverreovo vrijeme koristile su se ortopedske mašine, “pravi instrumenti mučenja” (Levinson 2011 [1925]: 45), a i danas plesači koriste pomoćne instrumente da bi povećali otvorenost, posebno iz kukova.

“Izokretanje” je plesaču omogućilo fizičke podvige poput skokova, okreta i podizanja (nogu). Upošljavanjem otvorenih pozicija tijelu je osigurana veća stabilnost i kretanje u svim smjerovima bez gubitka ravnoteže (Murray 1926: 32; Van Delinder 2000: 243; Rinaldi 2010: 21). U baletu je otvorenost esencijalna i neophodna da bi se tehnika mogla podučavati i usvajati. Omogućava drugačije kretanje, niz pokreta neizvedivih bez izrazitog otvaranja iz kukova, koljena i stopala te izvedbu koraka na kojima je zasnovana baletna tehnika.²¹⁰

Iako se često smatra isključivo umjetnošću i estetikom, pojava baleta kao kulturne prakse neraskidivo je vezana uz razvoj anatomskega znanja (Zur Lippe 1979 prema Merit Müller 2018: 872). Zbog neprirodne tendencije okretanja stopala i nogu u bokovima “na van”, danas karakterističnom za klasični balet, bilo je potrebno uključiti preciznija znanja o ljudskoj anatomiji i anatomske utvrditi na koji način će plesači postizati ravnotežu ili na koji će način moći izvoditi pokrete koji nisu dijelom svakodnevnog neplesnog kretanja. U potrazi, otkrivanju i definiranju potencijala držanja i načina kretanja koji bi bili odgovarajući prirodnom dizajnu ljudskog organizma upravo su prirodni (anatomski) zakoni postali podlogom ovladavanju tijela da postane “neprirodno” kako bi se po “prirodnim” zakonima kretalo vještije, virtuoznije, većim i višim dosezima. U takvom pristupu, uočljivo je da se kao izrazito napredno smatralo ono što je anatomske ispravno (i obrnuto). Stoga Sophie Merit Müller (2018: 874) smatra da je potraga za poboljšanjem bila manje umjetničko, a više znanstveno nastojanje. “Prirodni pokret”, kako plesači i učitelji često opisuju

²¹⁰ Souza Gontijo i suradnici proveli su (neobično) istraživanje u kojemu su nastojali detektirati metode kojima bi se mogla procijeniti otvorenost plesača. Ustanovili su da ne postoji metoda ili odgovarajući standardni instrument za mjerenje otvorenosti plesača (2017). Vještina procjenjivanja otvorenosti u domeni je *insajdera*. Svaki od njih može je procijeniti. Učitelji otvorenost “vide”, a plesači “vide” i “osjećaju”.

tijek kretanja koje se “prirodno” nastavlja i nadovezuje, rezultat je tehnologizacije tijela i njegove anatomske fragmentacije.²¹¹

Ključno za razvoj plesne tehnike u dvorskim plesovima i kasnijji razvoj baletne tehnike, otkriće je i promatranje tijela kao materijala koji se može oblikovati, transformirati i kojim se može manipulirati. Tijelo kao materijal koji se oblikuje i modificira prema za baletne instrumente specifičnom znanju i standardima, postaje anatomizirano (raščlanjeno) fizio-baletnim razlikama i modificirano u “bolju verziju” ljudske anatomije. Osloncem baletne prakse na anatomiju i kineziologiju te uključivanjem znanstvenih spoznaja o tijelu, baletna praksa postaje nekom vrstom primijenjene znanosti (Merit Müller 2018: 871–877). Anatomska znanja o tijelu u baletu koja su se razvijala tijekom stoljeća utjecala su i na promjene u baletu kao umjetničkoj formi. Postupno se oblikovala veza između funkcionalne anatomije i estetsko-geometrijskih razmatranja. Znanstveno znanje o tijelu kao ljudskoj anatomiji primjenjuje se na materijal koji služi određenoj funkciji. Jednom proizvedena, znanstvena spoznaja implicitno djeluje u funkciji tehnologije (isto: 883), a baletno tijelo postaje procesom konstrukcije u kojem se ono uspoređuje s naturalističkim pogledom na tijelo kao stroj, odnosno tijelo kao proizvod u izvedbi (Pickard 2012: 33).²¹² Pročišćavanje tjelesne tehnike značilo je bolje korištenje tijela kao materijala za kretanje. Balet je posta(ja)o kulturom koja na mjestu anatomskog znanja stvara hipersposoban instrument kretanja i eksplicitno

²¹¹ Merit Müller smatra da rasprava engleskog plesnog majstora Johna Weavera u *Načelima mehanika*, u kojoj je objasnio rasklapanje dijelova tijela u anatomske istaknute kosti i mišiće, definirao “nedostatke” i “loše navike”, propisao “pravilne proporcije” i objasnio “sklad svih dijelova tijela”, upućuje na dva kulturna stupa na kojima počiva konstrukcija baletne tehnike: otkriće anatomije i geometrizaciju i mehanizaciju prostora i tijela (prema Merit Müller 2018: 872).

²¹² Normaliziran diskurs o tijelu kao stroju pronalazi se u različitim kontekstima u medicinskim znanostima, akademskom diskursu, popularnoj književnosti, oglašavanju, slobodnim aktivnostima, zdravstvenim i nutritivnim preporukama, edukaciji i umjetnosti, uključujući ples (Ritenburg 2014: 15).

proizvodi visoko specijalizirana tijela kao kompleksne “tehnološke uređaje” (Merit Müller 2018: 870–872).

Školovanje, *class* i razvoj plesne tehnike

Akademski ples, kako se uobičajeno naziva balet (Aalten 2004: 267), govori o ideji baleta kao institucionalizirane prakse oblikovane u osmišljenom sustavu školovanja. Plesači baleta školovani su plesači koji svoje zvanje stječu formalnim institucionaliziranim obrazovanjem. Budući da je balet scenski ples i izvedbena umjetnost, ključni razlog sudjelovanja u programu baletnog obrazovanja nastupanje je pred publikama. Uključivanjem u formalno baletno obrazovanje plesači stječu specifična i usmjerena znanja i vještine, razvijaju tehničke kompetencije i usvajaju baletnu estetiku. Ideja stvaranja plesnog tijela usvajanjem osmišljene baletne plesne tehnike kao temelja specijaliziranog znanja usidrena je u sustavu školovanja. Kao metoda stvaranja i oblikovanja plesnog tijela, plesna je tehnika ugrađena u strukture baleta od školovanja do scenskih izvedbi gdje se njezinim usvajanjem ogledaju finalne vještine školovanih plesača. Postiže se ciljanim instrukcijama te upoznavanjem i ovladavanjem tijelom.

Osnivanjem prvih škola u kojima se nakon postavljenih ideja plesnih majstora u njihovim plesnim priručnicima nadalje razvijala i osmišljavala plesna tehnika, započela je institucionalizacija baleta. Kad je francuski kralj Luj XIV. u Parizu 1661. godine osnovao prvu plesnu školu, Académie Royale de Danse, postulati oblikovanja plesnoga tijela regulirani su redovitim vježbanjem (Weickmann 2007: 62; Noll Hammond 2007: 66).²¹³ Nakon toga

²¹³ Luj XIV. osnovao je potom 1672. Académie royale de musique u kojoj su uskoro počeli djelovati i profesionalni plesači. Najstarijom baletnom akademijom smatra se današnji Balet pariške opere (Paris Opera Ballet) koju je unutar

osniva se i otvara niz plesnih škola u europskim gradovima. Kraljevsko pokroviteljstvo baleta i baletne škole osiguralo je Francuskoj hegemoniju u zapadnome svijetu plesa (Blanning 2007: 83–84),²¹⁴ dok je Pariz priznat kao središte u umjetnosti, ne samo teatarskog nego i društvenoga plesa u Europi (Noll Hammond 2007: 69).

Postupnim povlačenjem plemića u publike i povjeravanjem baleta profesionalnim plesačima potkraj 17. i početkom 18. stoljeća, složenost tehnike i rigidnost treninga postali su intenzivniji (Homans 2010: 40). Umjetnost lijepog plesanja (*la belle danse*), nekada isključivo privilegija plemstva, postaje “mehanizmom za proizvodnju plemenitih tijela” koja su mogla demonstrirati svoj fiziološki i estetski superiorni način kretanja (isto: 30). Specijalizacijom plesne tehnike u potpunosti će se razdvojiti školovana plesna tijela od laičkih i rekreativnih. Ona se neće više razlikovati svojim klasnim statusom koje je uključivalo plesno umijeće, već isključivo plesnim vještinama. Tako se postupno mijenjala i definicija plemenitosti i elitnosti. Privilegija plemstva u sudjelovanju u dvorskim baletima preusmjerena je na tijela koja postaju plemenita školovanjem i usvajanjem plesne tehnike. Profesionalizacija baleta ustanovljena je konačno u 18. stoljeću institucionalizacijom cijelog oblika smještenog u plesne škole i prestižna kazališta. Klasična škola (*dance d' école*) postaje institucionalizirani umjetnički plesni oblik s kodificiranom tehnikom koja je zahtijevala formalni metodološki pristup vježbanju plesača (Noll Hammond 2007: 65). Tijekom 19. i 20. stoljeća usustavljivanje kora u nastavne planove i programe postajalo je sve razrađenijim.

Académie royale de musique osnovao violinist, skladatelj i plesač Jean-Baptiste Lully (Rinaldi 2010: 31).

²¹⁴ Primjerice, do 1670. godine bilo je više od dvjesto plesnih škola osnovanih samo u Parizu. Institucionalizacija baleta nastavljena je kada je u Pariškoj operi u Parizu 1713. godine osnovana profesionalna škola s nastavnim planom i programom (Merit Müller 2018: 873–874).

Središnje iskustvo učenja plesa je praktična nastava. Sustav formalnog obrazovanja plesača klasičnoga baleta može se razlikovati u organizaciji i strukturi, ali je posvuda ujednačena intenzivna satnica posvećenog vježbanja u vrijeme, ali i nakon formalnog školovanja. Danas različite baletne škole i stilovi oblikuju baletna tijela s obzirom na malo razilazeće estetske ideale. Osam do deset godina, dva do šest sati dnevno, šest do sedam dana u tjednu prolazi u kreiranju baletnoga plesnog tijela. Iako se nakon završenoga školovanja očekuje da je plesno tijelo sposobno usvajati zahtjeve plesne struke, stvaranje i usavršavanje plesnoga tijela neprekidan je proces koji traje sve dok plesači plešu. Središnje mjesto za (re)konstruiranje tijela i rad na estetskom projektu stvaranja tijela u baletnom sustavu naziva se *class*. Globalno je usvojen termin za (nastavni/e) sat/ove redovitog vježbanja i poput svih naziva koraka u baletu, na francuskom je jeziku. *Class* je dnevna rutina i strukturirani ritual podijeljen na pažljivo osmišljene skupine vježbi. Održava se svakodnevno barem jednom i prethodi svakoj probi ili predstavi.

Već u ranom razvoju baleta kao umjetnosti redovito vježbanje na *classu* uspostavljeno je kao “jedina istinski važna ceremonija” (Foucault 1995 prema Merit Müller 2018: 875). Izvještaji jednog od najvećih plesnih teoretičara nakon Jean-Georgesa Noverrea, Talijana Carla Blasisa iz 1820. (*Traité élémentaire*) i 1828. godine (*The Code of Terpsichore*), najraniji su sačuvani opisi baletnog *classa* iz devetnaestoga stoljeća (Noll Hammond 1984: 53).²¹⁵ Da je već tada postojala ustanovljena tradicija podučavanja potvrđuju i drugi radovi iz Blasisova vremena iz kojih je moguće rekonstruirati tehniku baletnog podučavanja s početka devetnaestog

²¹⁵ Blasis je djelovao u Milanu i značajno pridonio osnovama baleta u devetnaestom stoljeću. Smatra se stoga da je središte baleta iz Pariza izmješteno u Milan. Učenici talijanske škole (ili stila) koja je dominirala u 19. stoljeću bili su velikani Marius Petipa i Enrico Cecchetti (Murray 1926: 32).

stoljeća i usporediti je s današnjom praksom.²¹⁶ Iako su kasnije uvedeni noviji elementi, pojedini aspekti tehnike iz 19. stoljeća pronalaze se i u današnjim baletnim učionicama (Noll Hammond 1984: 63).²¹⁷ Početak devetnaestog stoljeća bilo je važno prijelazno razdoblje. Neke su značajke “razdoblja baroka” zadržane, ali istodobno su uvedeni novi elementi, prošireni tijekom “romantičnog razdoblja” i kasnije.

²¹⁶ U rekonstruiranju baletnog *classa* iz 19. stoljeća Sandra Noll Hammond je koristila tri rukom pisane bilježnice (*Exercices de 1829, 2me Cahier Exercices iz 1830., Cahier d'Exercices pour LL. AA. Royales les Princess de Wurtemberg, također iz 1830.*) Leona Michela (koji je koristio ime Arthur Michel Saint-Léon) i publikaciju iz 1831. (*Letters on Dancing*), koja sadrži dva notacijska sustava engleskog majstora plesa E. A. Theleura. Dodatni uvidi u podučavanje baletne tehnike s početka devetnaestog stoljeća mogu se naći u dvije kasnije publikacije, tekstu notacije iz 1852. godine (*La Stenochoregraphie*) Arthura Saint-Léona i knjizi iz 1859. godine (*Theorie de la gymnastique de la danse the 'atralle*) G. Leopolda Adicea koja uključuje tehnički materijal pripisan Blasisu (Noll Hammond 1984: 54).

²¹⁷ Noll Hammond je na primjerima i danas poznatih koraka poput *coupéa* ili *attitudea* analizirala razvoj baletne tehnike. Brojne varijante *coupéa* dokumentirao je još spomenuti Feuillet. Početkom devetnaestog stoljeća, *coupé* je imao razne oblike, neki su se jasno odnosili na barokno razdoblje, neki su gotovo identični današnjima, a drugi su se pokazali jedinstvenima za 19. stoljeće, no osnovni koncept i način izvođenja zadržao se do danas (Noll Hammond 1984: 56–58). Poput *coupéa*, termin *attitude* mogao je označavati više ideja u ranom devetnaestom stoljeću. Koristio se općenito za označavanje poze ili položaja, donekle kako se i danas koristi, da bi označio pozu s jednom nogom podignutom iza ili srijeda, savijenom u koljenu s podignutim odgovarajućim položajima ruku, a mogao se odnositi i na vježbu koja je isticala tu pozu. Dobro poznat i danas, *attitude* položaj opsežno je opisan i ilustriran (za razliku od današnjeg, obično sa stražnjim koljenom spuštenim niže od stopala) u materijalu s početka 19. stoljeća, ali pojavljuje se barem već 1779. godine kada ga opisuje Gennaro Magri (isto: 58–60). Na primjerima pojedinih koraka iz kasnijeg razdoblja mogu se pratiti inovacije, promjene i razvoj baletne tehnike. Primjerice, Vaganova je u podučavanju, kao i u koreografiji, isprobavala nove pristupe i metode te usvajala promjene za koje je smatrala da će koristiti plesnom obliku baleta. Tako je u jednom trenutku karijere u razredu koji je vodila promatrala novu mađarsku studenticu kako izvodi piruete u visokom *retir'e pass'e*. Iako je svoje plesače podučavala izvoditi piruete s radnom nogom *sur le cou-de-pied*, nakon svjedočenja ljepoti pristupa ove plesačice, Vaganova je sve svoje učenike tražila da piruete izvode s povišenom nogom na *passee* (do koljena, a ne više gležnja) (Katz Rizzo 2012: 410).

U izvještajima plesnih majstora poput Blasisa, Theleura i Adicea o baletnim satovima, niz je vježbi koje bi se danas mogle rasporediti u kategorije malih i velikih *adaggia*. Skupina vježbi *adaggia* zahvaća pretežno spore kombinacije pokreta s naglaskom na ravnoteži i kontroli koje su slijedile nakon “elementarnih vježbi”, odnosno vježbi na štapu i na sredini baletne dvorane, i prethodile kombinacijama pirueta i skokova koji pripadaju skupini vježbi za snagu i brzinu odnosno *allegro* skupini (Noll Hammond 1984: 54). Baletni majstor Carlo Blasis razvrstao je korake u nekoliko skupina i sastavio ih u nastavni plan i u stalni dnevni plan obuke prema kojem se koraci izvode s povećanjem tempa, raspona i složenosti (Merit Müller 2018: 875). Takva struktura *classa* prisutna je u dvoranama i danas. Plesači koji se školuju i profesionalni članovi kompanija provode devedeset minuta dnevno na satu baleta, gdje se kanon vježbi izvodi tako da se u cjelokupnoj strukturi ne razlikuje mnogo od onoga što je Blasis preporučio početkom 19. stoljeća (Merit Müller 2018: 876).

Nakon uvodnog rastezanja, zagrijavanja i pripremanja koje plesači obično izvode samostalno, *class* započinje “na štapu” sistematiziranim nizom vježbi koje pripremaju tijelo za složenije pokrete koji slijede “na sredini”, prvo desnom, a potom i lijevom nogom. Isti se niz vježbi zatim ponavlja “na sredini” (*adaggio*). Slijede skokovi (*allegro*) i vježbe “na špici”. Baletna tehnika slijedi regulirani sustav u kojem se osnovni pokreti i koncepti podučavaju rano da bi, kako plesači stječu veće sposobnosti, slijedili složeniji dodaci. Vježbanje se provodi u etapama od jednostavnijih i lakših koraka i vježbi do složenijih kojima se razvijaju koordinacija, snaga, fleksibilnost i izdržljivost. Ponavljanje istih koraka neophodno je za izgradnju specifičnih fizičkih vještina i za razvijanje razumijevanja o tome kako se temeljni koraci i principi u baletnom rječniku nadograđuju u složenije pokrete i sekvence.²¹⁸

²¹⁸ U baletu je otprilike dvjesto koraka francuskoga nazivlja.

Baletna tehnika ovisi o konzistentnosti vježbanja zbog čega svakodnevnu praksu, bez obzira na razinu tehničke spremnosti, čine isti osnovni koraci, pri čemu se kombinacije vježbi svakog seta koraka svakodnevno mijenjaju. Koraci su ono što usmjerava tijelo prema zadacima koje bi plesači trebali moći izvršiti. Oni zahvaćaju tehniku za stvaranje tijela kao instrumenata za baletni pokret (Alterowitz 2014: 10; Aalten 2004: 265–266; Foster 1997: 243; Merit Müller 2018: 875; Wulff 2008: 522).

Naučene fraze ili sekcije plesa, interpretacija, razvoj, usklađenost ili stil izvedbe vježbaju se na probama, a ne na satovima plesa. Probe nakon *classa* sljedeća su razina pripreme plesača, uglavnom za izvođenje aktualnog repertoara. Na probama plesači uče i uvježbavaju nove koreografije te pripremaju aktualni repertoar koji će predstavljati na sceni. Gotovo svaka nova plesna uloga ili koreografija donosi nove izazove za koje je tijelo potrebno pripremiti i pritom dalje razvijati. Na ulogu koju se tehnički uvježbava nadovezuje se “izražavanje” odnosno “vještina interpretiranja pokreta”. Probe su, za razliku od svakodnevnog *classa*, uvijek drugačije, često i nepredvidive, a njihov raspored za svakog plesača ovisi o dodijeljenoj ulozi i aktualnom repertoaru.

Može se reći da postoje brojne sličnosti u koracima te, s obzirom na povijesnu, relativno stabilna struktura baletnoga *classa*. No, proces stvaranja tijela, usvajanja plesne tehnike, održavanja i nadograđivanja plesnih vještina na *classu*, nastavio se nadograđivati i usvajati promjene koje danas, između ostalog, uključuju sve intenzivnije vježbanje i sve više ciljeve postavljene pred plesače. Tehnički zahtjevi preusmjerili su fokus izvedbe i treninga na suvremenu i adaptiranu estetiku. Catherine E. Pawlick u knjizi *Vaganova Today: The Preservation of Pedagogical Tradition* (2011) bilježi globalni zaokret u baletnom treningu, čak i među ruskim plesачima, nasljednicima po mnogima najutjecajnije i najglasovitije baletne plesne tehnike/škole/stila. Zaokret koji se dijelom odnosi na hijerarhijsku strukturu *classa*, a najviše na sve zahtjevniju

plesnu tehniku, Pawlick dokumentira komparacijom sa satovima *classa* u vrijeme Agripine Vaganove (1879. – 1951.), istaknute ruske balerine, koreografinje i pedagoginje. Kako je već navedeno, osmislila je vlastitu metodu podučavanja baleta, poznatiju pod nazivom Vaganova tehnika koja je utjecala na baletnu pedagogiju u cijelom svijetu i još se uvijek smatra standardom baletne nastave. Balerine su u njezino vrijeme pohađale “*class savršenstva*”, koji se u tom obliku više ne prakticira. Danas svi plesači plesne kompanije sudjeluju na zajedničkom *classu* u kojem je manje prostora za rješavanje specifičnih potreba pojedinih plesača.²¹⁹ Umirovljeni plesači svjedoče da više nema, kao nekada, odvojenih *classova* za muškarce, žene i glavne plesače. Osim toga, Pawlick raspravlja o značajnim i progresivnim promjenama u pristupu plesnoj tehnici poput pokreta ruku (*port de bras*)²²⁰ ili izrazitoj elevaciji sve fleksibilnijih nogu. Iako je Vaganova nadograđivala tehniku iz prošlosti i kao koreografinja težila prema neoklasci dopuštajući promjene oblika, posebno se zalagala za temeljne vrijednost baletne estetike (Katz Rizzo 2012: 410–412). Inzistirala je, primjerice, da plesači noge “drže” na devedeset stupnjeva ili niže i na *classu* i na pozornici, smatrala je da otvoreni prikaz “gimnastike” umanjuje bit klasičnosti i umjetnosti oblika, a takvog su stava i pojedini plesači koji se smatraju nasljednicima Vaganove tehnike. Recimo, Alla Osipenko smatra da je

nestala još jedna tehnika: mali pokreti, sitni rad nogu, brzi prijelazi [...] Nekako je sve postalo monotono [...] oni se mogu okretati i okretati i noge su im iznad glave, to je ono što se danas može vidjeti; do baleta je stigla potpuno drugačija estetika (isto: 411).

²¹⁹ Specifične potrebe mogu se odnositi na elemente kretanja ili koraka na kojima bi plesači trebali “više raditi” ili ih popraviti. Često dobar učitelj ili plesni majstor može detektirati zašto pojedinom plesaču “ne idu piruete” i gdje se u njegovoj tehnici nalazi “problem” lošeg balansa.

²²⁰ Vaganova je u svojoj metodi treniranja posebno isticala izražajne pokrete rukama po kojima su poznati ruski plesači i ruska škola/stil.

Međutim, sve veća fleksibilnost plesača nije samo odstupanje od klasične baletne tehnike nego je taj proces uklopljen u standardnu baletnu tehniku u skladu s ideologijom i težnjom baletne zajednice da se uvijek može “bolje i više”.

Balerina je danas “akrobatkinja savitljiva poput gumene vrpce”, a tijela plesača su “izduljenja, gipkija, brža i *nogatija*” (Garafola 2011: 12–13). Suvremeni je balet atletskiji nego ikada prije. Martin je istaknuo da “napredovanje gimnastičke vještine kod plesača, obogaćuje novi rječnik, pri čemu ne samo da se ostaje unutar klasičnoga principa nego ga se jača i oživljava” (2011 [1939]: 48). Tijekom razvoja “sustava idealiziranih pokreta, osobito nakon što se balet profesionalizirao, njegov se domašaj proširio gimnastičkom vještinom pojedinih izvođača, otkrićima novih načina za uvećanje ili rafiniranje spektakularne privlačnosti te praktičnim scenskim potrebama” (isto: 47–48). Napredak u tehnici posebno je vidljiv u vještini okretanja, odnosno “izvođenja” tzv. pirueta. Prije dvadesetak godina tri piruete na špici bile su spektakularne, a danas nije neobično vidjeti i po pet, šest, sedam ili osam okreta.

Odgovornost za pomak u ekspresivnosti, plesačevoj fleksibilnosti ili gimnastičkoj vještini, svaljena je ne samo na trenutne nastavne metode koje pred plesače postavljaju sve veće zahtjeve nego i na suvremene koreografije koje su dijelom repertoara današnjih ansambala. U vrijeme Vaganove plesači su se za ulogu pripremali s učiteljem koji je tu ulogu svojedobno (dobro) izvodio. Suptilnosti karakterizacije i interpretacije uloge prenosile su se tijekom probe iz generacije u generaciju. Danas, kada plesači izvode više baleta u jednoj večeri i mnoge u sezoni, manje je vremena za proučavanje svake uloge istim intenzitetom jer se repertoar u izvedbi suvremenih plesača bitno razlikuje od onog koji su izvodile ranije generacije plesača. Plesači danas ne izvode samo djela Mariusa Petipaa, nego i Georgea Balanchinea, Williama Forsythea, Hansa van Manena, Alekseja Ratmanskog i brojnih

suvremenih koreografa te im je za to potreban niz kvalitativnih i tehničkih vještina različitih od onih s kojima su se susretali plesači prethodnih generacija (Katz Rizzo 2012: 412–413).

Suvremeni koreografi stvaraju sve zahtjevnije koreografije (Wainwright i Turner 2004: 324), često isprepletene plesnim tehnikama drugih plesnih oblika. Od (kazališnih) kompanija očekuje se predstavljanje raznolikog plesnog repertoara, koji uključuje klasični i neoklasični balet (Grau i Jordan 2002). U europskim teatrima, uključujući hrvatske, blijedi dominacija isključivo bijelih baleta, a repertoarna raznolikost i interdisciplinarnost stilova i tehnika je izrazito prisutna, iako je izbor tijela i njihovih vještina u obliku klasične baletne tehnike postojan.²²¹ Tek se na tu postojanost kroz koreografske ideje nadovezuju drugi zahtjevi.

Suvremeni koreografi zahtijevaju tijelo kompetentno u mnogo plesnih stilova (Foster 1997: 253–255).²²² Kreativni impulsi suvremenih koreografa vrlo često iznalaze kombinacije pokreta koji ne pripadaju isključivo baletnom vokabularu, stvaraju nove varijacije koraka ili inkorporiraju korake iz drugih plesnih oblika (osobito suvremenoga plesa). Koreografi traže sve više i od plesača očekuju prelaske iz isključivo klasične baletne tehnike u

²²¹ Ispreplitanje plesnih oblika na repertoarima kazališnih kuća obuhvaća pritom samo balet i baletu srodne oblike, poput modernog i suvremenog plesa, u kazališnim kućama objedinjenih najčešće pod nazivom neoklasičnih baleta. Unutar klasičnih baleta i nadalje se javljaju scenske prerade nacionalnih, baletnom tehnikom pročišćenih plesova pod nazivom karakterni plesovi. Manje elitni i tzv. nekazališni plesni oblici isključeni su iz suvremenih eksperimentiranja unutar institucionaliziranog plesnog oblika.

²²² Ovakav je trend usvojila i prakticirala još davne 1932. godine značajna hrvatska balerina velike svjetske slave: “Mia Čorak nam je pokazala, da je i ona na ovom polju (suvremeni ples) na isto takvoj umjetničkoj visini i zrelosti kao i na polju bravuroznoga klasičnoga baleta i na polju narodnih i karakternih plesova. Po tome ona predstavlja novi tip, koji svladava sve vrste plesne tehnike od virtuosnog plesa na vršcima prstiju i plesne akrobatike do modernog stiliziranog plesa sa nenadmašivom savršenošću, preciznosti, čistoćom, lakoćom, elegancijom i dražesti” (Luj Šafraneč-Kavić prema Đurinović i Podkovac 2004: 29).

nove tehničke izazove i snalaženje u širokom repertoaru plesnih domišljanja. Traže prilagodljivo i fleksibilno, tzv. “multitalentirano plesno tijelo”. Ono je, prema Foster, spoj nekoliko tehnika. Posjeduje baletnu snagu i fleksibilnost, sposobno je podići nogu visoko u svim smjerovima, bilo koji pokret može izvesti pragmatično i neutralno kao u Cunningham tehnici, savladalo je atletizam kontaktne improvizacije omogućujući plesaču padanje i kotrljanje te podržavanje težine drugoga, artikulira torzo kao u Graham tehnici, posjeduje okretnost Duncan tehnike (Foster 1997: 253–255).²²³ Multitalentirano je tijelo “nedodjeljivo” određenoj estetskoj viziji (isto: 255), produkt je treniranja i obučavanja tehnikom kako bi stvorilo kontrolirano tijelo za koreografe. Plesačevo tijelo tako nije samo njegov vlastiti instrument rada nego je i instrument rada koreografa ili voditelja baleta kojima plesači prepuštaju kontrolu nad prezentacijom svoje tjelesnosti.²²⁴ To prepuštanje je integralni dio suvremene prakse baleta. Promišljanjem primjena tehnika i suvremenijim zahtjevima koreografa, promijenile su se ne samo sposobnosti tijela nego i njegova fizička pojavnost. Spomenuto je da su baletna tijela postala tanja, lakša i mišićavija. Prošla su dramatične promjene k iznimnom tehničkom napretku.²²⁵ Baletna tehnika nekadašnjih velikih zvi-

²²³ Spomenute su tehnike stilovi suvremenog plesa koji se sve intenzivnije uvlači u koreografske izraze i sve više na svjetskim scenama u suvremenim koreografijama koegzistira s baletnom tehnikom.

²²⁴ Koreograf Milko Šparemblek ples budućnosti vidi kao “ekumenički koncept baletne tehnike u kojem su sve škole utemeljene na različitim sistemima osposobljavanja tijela ispravne i korisne, te se mogu na različite načine međusobno upotpunjavati ovisno o potrebama koreografa. Thelos plesa leži izvan domaćaja puke tehnike – on je dakako pitanje duha. Baletna tehnika samo je rukopis pomoću kojeg autor stvara svoju viziju svijeta, vodi svoje dijaloge s bićem plesa, te ispituje svoju intimu” (Tarle 2009: 111).

²²⁵ Napredovanje u plesu znači dostignuće više razine plesanja, temeljitije svladavanje tehnike, čak i intelektualno promišljanje pojedinih plesača koji su, nalazeći se dugo vremena u plesnoj svakodnevici, usvojili svojstvena filozofska plesna promišljanja koja utječu na njihovu veću fizičku spremnost. Napredak je jedna od popularnih težnji i konstrukcija zapadnog društva koja od tijela oče-

jezda, primjerice Rudolfa Nurejeva koji je nekoć bio daleko bolji i precizniji od plesača svoga vremena, danas, u usporedbi s plesnim sposobnostima novih generacija, predstavlja prvenstveno povijesnu sliku, a manje konkurentnu izvedbu.

Usvajanje plesne tehnike

Plesne tehnike dijelom su mnogih plesnih oblika, osmišljene kako bi konstruirale specijalizirano plesno tijelo. Njima se stvara tijelo podjednako jedinstveno po svom izgledu i svojim mogućnostima. Marcel Mauss, tvorac termina *tjelesne tehnike*, smatra da su čak i najočitije prirodne tjelesne prakse – poput spavanja, trčanja, odlaska na zahod – pod utjecajem kulture, a razlikuju se među ljudima i mijenjaju tijekom vremena. Kad govori o tjelesnim tehnikama, tijelu dodjeljuje ulogu prvog najprirodnijeg tehničkog predmeta i s obzirom na to da se tijela u svakodnevnoj praksi koriste kao alati, smatra da bi se (i) tijelo trebalo razumijevati kao tehnologiju. Stalno prilagođavanje nekom fizičkom, mehaničkom ili kemijskom cilju (primjerice, kada pijemo) događa se kroz čitav niz naučenih činova, koje pojedinac nije naučio sam, nego kroz procese obrazovanja u društvu čiji je dio, u prostoru na kojem prebiva. U elementima vještina korištenja ljudskog tijela prevladavale su pojave *obučavanja* (Mauss 1982: 361–391). Plesne tehnike su naučeno ponašanje, usvojeno redovitim vježbanjem.

Redovito vježbanje kao temeljni način stjecanja plesnog tijela i jedini način njegova održavanja plesnim, osnovni je preduvjet opstojnosti plesnih tehnika. Ono se provodi ponavljanjem određenih zadanih pokreta kako bi se njima konstruiralo tijelo specifično za plesni oblik. Plesači svakodnevnim vježbanjem nastoje

kuje razvijanje pod neprirodnim okolnostima i u neprirodnim uvjetima kako bi postalo snažnije, tehnički (plesno) sposobnije i virtuosnije. Smatra se poželjnim, iako nije nužno koristan.

umanjiti udaljenost između fizičkoga i idealnog tijela, između materijalnog tijela plesača koje ne odgovara idealu i ideal(izira) nog plesačeva tijela koje može stvoriti estetiku dugih linija i lakoće.²²⁶ Estetski cilj je profinjeno, uzvišeno, elegantno kretanje i plesanje te korisno i estetski lijepo tijelo. Vježbanje (tehnike) na satovima baleta nije samo izrada baletne pojavnosti ponavljanjem vježbi ili stjecanje novih znanja, nego je stalan proces rekonfiguracije i inovacije (Merit Müller 2018: 882). Tijelo se usvajanjem tehnike modificira i modelira, mijenja svoj oblik, razvija mišićnu masu potrebnu za kontrolu izvedbi koraka.²²⁷ Plesna tehnika mijenja značenje tijela predstavljajući ga na drugi način (usp. Foster 1997: 235–236), mijenja njegovu funkciju i estetiku, a plesač stječe specijalizirane plesne vještine.

Discipline koje tijelo ukalupljaju, formiraju, transformiraju i, na kraju, stvaraju, uključuju sva sportska i fizičko-kulturna zanimanja neverbalne komunikacije. Dnevna praktična participacija tijela u nekoj od ovih disciplina čini od njega *tijelo ideja* (engl. *body-of-ideas*) (Foster 1997: 236) koje odgovara na korištene metode i tehnike kojima se kultivira. Nakon odabira tijela i njegova pripuštanja u sustav školovanja i djelovanja u zajednici započinje proces stvaranja tijela. Stvaranje plesnoga tijela u baletu posebno je osmišljena disciplina s vrlo konkretnim ciljevima i jasnim strategijama njihova postizanja, a zasniva se na precizno opisanoj tehnici koja pred plesača postavlja sasvim konkretne zahtjeve. Balet je konstruiran kao disciplina pretvaranja tijela u onakva kakva bi ona anatomske "trebala biti", u funkcionalni ideal osmišljen s idejom "poraza gravitacije" (Merit Müller 2018: 885). Ideja Michela Foucaulta (1977) da utjecaj discipline oblikuje

²²⁶ Dijelom izvedbe na sceni vješto je i naučeno prikrivanje napora poput suzdržavanja od "zadihanosti svojstvene plesaču klasičnog baleta primoranu uvijek sakrivati tjelesni stroj" (Loupe 2009: 86).

²²⁷ Intenziviranjem vježbanja mišići su napetiji ili se opuštaju smanjivanjem tenzija i razdobljima manjeg napora.

poslušna tijela koja uče biti vještija, dok su zapravo podčinjena, može se preslikati na discipliniranje tijela u klasičnom baletu. Kad Foucault opisuje disciplinarne procedure, hijerarhije i prostorne organizacije koje od tijela zahtijevaju da ih održava kao dio disciplinarnih obrisa kulture, ocrtava aspekte podučavanog tijela (Foster 1997: 236). Pogled na tijelo kao instrument kojim se može manipulirati i kontrolirati ga uključuje disciplinu i kontrolu. Fizičkom disciplinom koju nameće usvajanje plesne tehnike, tijela postaju poslušna i vješt(ij)a, a to ih čini lakšima za kontroliranje i oblikovanje (Wulff 2008: 529). Takva postaju preduvjetom za učinkovit sklop kretnji (Foucault 1977: 152). Baletna tehnika zasnovana na izdržljivosti i disciplini dio je procesa kojim se postiže samokontrola kojom plesači svjesno i nesvjesno upravljaju vlastitim tijelima.²²⁸

Plesna tehnika ujedno je alat u borbi s vlastitim tijelom (Jeyasingh 1998: 52) koje nastoji svladavati tehniku dodatnim napornima i specijaliziranim informacijama. Proces usvajanja plesnih tehnika prvenstveno je *rad*. Svakodnevno pripremanje tijela za rad čini ga spremnim za izvedbe i otpornijim na ozljede. Plesači *rade* na postizanju standarda idealnoga tijela. Pritom neminovno nailaze na područja tjelesnoga otpora (Foster 1997: 239–240). Često osjećaju odstupanje od onoga što žele i onoga što mogu ostvariti svojim tijelom. U početnom procesu usvajanja određene tehnike, a ponekad u manjoj mjeri i kasnije, prisutan je intenzivan osjećaj neudobnosti vlastitog tijela. Usvajanje tehnike pridonosi stvaranju osjećaja koji tijelu poručuje da mu je dovoljno ugodno u položajima i kretnjama koje tehnika zahtijeva. Baletni

²²⁸ Iz Foucaultova detaljna ispitivanja institucija ograničavanja, bolje razumijemo konstrukciju poslušnoga tijela u buržoaskom društvu i nove oblike discipline (tvornice, škole, zatvore, utočišta) u kojima se primjenjivao najobuhvatniji nadzor. Nestajanjem starijih oblika kontrole tijela (torture, javnih spektakla), kontrola djeluje internalizacijom i u velikoj mjeri postaje "samonadzor" (Wolff 1997: 85).

plesači, primjerice, prilikom svakodnevnog prakticiranja prvoga seta vježbi “na štapu” stoje sasvim specifično. Samo stajanje, vrlo neudobno s početka, postaje prirodno, svojstveno (tom) tijelu i gotovo ugodno. Trenuci “sjedinenja s tijelom” potiču i dovode do nastavka borbe s tijelom i njegovim reakcijama (Foster 1997: 237).

Kad jednom uđe u sustav obuke, plesač je izložen neprekidnoj preobrazbi “iz običnosti prema idealu” i “potrebi nadmašivanja samoga sebe” (Levinson 2011 [1925]: 46). Da se “nadvladaju navike običnog života”, plesača je potrebno “dehumanizirati” (isto). U skladu s povijesnim pogledom na tijelo kao mehanički stroj koji je moguće modelirati, “vrstan je plesač umjetno biće, precizan instrument prisiljen podvrći se strogoj svakodnevnoj vježbi kako bi izbjegao ponovno zapadanje u svoje izvorno, obično ljudsko stanje”. Plesač usvajanjem tehnike poprima “apstraktnu i simetričnu kvalitetu” (isto). Aktivan napor koji se čini da bi se kreirala određena fizička pojavnost (Brace-Govan 2002: 407) “pretvara njegove mehaničke napore u estetsku pojavu” (Levinson 2011 [1925]: 46).

Plesanje postaje “jednostavno” i “prirodno” habituacijom i repeticijom (Revill 2004: 203). U dugotrajnom procesu “upisivanja” u tijelo se usađuje “druga priroda” koja postaje njegovim prirodnim stanjem. Sposobnost usvajanja složenih obrazaca pokreta postaje dijelom plesačeve naravi (Pickard 2012: 27). Neplesačima neprirodne kretnje, plesačima postaju prirodne. One nisu poput fizičkih predispozicija prirodno urođene (nisu nešto što netko ima, a netko ne), one *postaju* prirodne usvajanjem plesne tehnike, a urođene predispozicije uvjet su i uvelike olakšavaju njezino usvajanje. Tako prirodno omogućuje kreaciju umjetnoga i neprirodnog koje usvajanjem tehnike postaje prirodno. Od tijela u baletu koje je usvojilo plesnu tehniku nakon dugotrajnog procesa inskripcije, traži se prezentacija koja će (za to tijelo) *djelovati prirodno*, lagano, nesputano tehničkim zahtjevima unutar

čijih se okvira demonstrira plesna izvedba. Da bi mogla *djelovati prirodno*, plesna praksa stoga mora *postati prirodnom*.

Prirodna neprirodnost ogledat će se u navikama stečenom plesnom automatizmu. Brojnost i količina informacija koje um, a potom i tijelo ne mogu procesuirati odjednom, jedan je od razloga nastajanja tehnika koje će ugraditi automatizam osobitog stila kretanja, izvedbe koraka i držanja tijela. “Ugrađivanjem” tehnike stvara se automatizam poput, primjerice, vožnje auta. Da bi tijelo moglo usvajati koreografije, ugrađeno se znanje, podaci, obrasci, stilovi, usvajaju tjelesnim pamćenjem. Plesači svakodnevno ponove najosnovnije korake nekoliko puta. Oni se tako upisuju u tijelo, odnosno stvara se sjećanje na osjećaj tijela u izvedbama. Upisani koraci redovitom repeticijom postaju automatiziranim jer se umještaju u sjećanje mišića plesača koji su ih nebrojeno puta izveli. Kad plesač stane u poziciju, mišići se automatski povlače i napinju, automatski se poravnaju, jer je to znanje/isustvo internalizirano u njegovu/njezinu tijelu.

Tijelo zaprima i zadržava kinestetičku informaciju o aktivnostima prijašnjih izvedbi te tako stječe povijesni osjećaj svojih vlastitih tjelesnih pokreta (Foster 1997: 240). Tijelo, dakle, tehniku pamti. Ima utjelovljenu memoriju i sjećanje. Prošlost je zadržana “u svijesti sjećanjem navika nataloženim u tijelu” (Connerton 2004: 152). Inkorporirani postupci

ne mogu biti dobro izvršeni bez smanjenja svjesne pažnje koja im se pridaje. [...] Svaki tjelesni postupak, plivanje ili tipkanje ili ples za svoje pogodno odvijanje zahtijeva čitav lanac međusobno povezanih radnji, a u početku izvođenja svijest treba odabrati svaki u slijedu događaja koji zaštićuju postupak od brojnih pogrešnih mogućnosti; naposljetku navika dovodi do toga da svaki događaj ubrzava odgovarajućeg nasljednika bez mogućnosti izbora alternative i bez obzira na svjesnu volju (isto: 150–151).

Ovladati nizom umijeća znači imati naučene navike koje se mogu smatrati “vještinama koje čekaju da ih u odgovarajućoj prilici pozovemo u akciju” (isto: 139). “Navika je znanje i sjećanje u rukama i u tijelu, a u kultiviranju navike je naše tijelo koje ‘razumije’” (isto: 141). Dnevna rutina vježbanja učvršćuje metaforičko znanje i tako proizvodi tjelesne navike. One mogu biti dobre i loše (Foster 1997: 239). U procesu vježbanja tijelo postaje naseljeno “mišićima” koji će održavati usvojeno držanje, bilo ono ispravno ili neispravno. Automatsko izvođenje vježbe, umjesto da je harmonično, može biti naviknuto nesporno i disharmonično (Connerton 2004: 140). Primjerice, pogrešno držanje ili “kriva postura” tijela, česta dijagnoza na *classu* baleta ne samo kod početnika nego i među profesionalcima, posljedično se razumije kao problem ukorijenjen u manjku fleksibilnosti, snage i koordinacije mišića (Merit Müller 2018: 877), ali i pogrešnom usvajanju plesne tehnike. Usvajanjem loših ili nepravilnih temelja neke plesne tehnike vrlo često dolazi do povreda, fizičke boli, posrtanja u karijeri i niza poteškoća, a ponajprije nemogućnosti daljnjeg usvajanja dobrih navika jer se na osnovne korake i pozicije nadovezuju one složenije. Primjerice, “krivo držanje” kao temeljno može narušiti potencijalne izvedbe poput nemogućnosti balansiranja što proizlazi iz “krive posture”. S obzirom na povijesno anatomske osmišljenu tehniku, loše ili krive navike mogu prouzrokovati fizičku bol. Foster razlikuje tri vrste plesačeva fizičkog bola koje se javljaju prilikom intenzivna nastojanja ukroćivanja tijela: konstruktivnu bol (koja dovodi do veće snage i fleksibilnosti), destruktivnu bol (uzrokovanu neispravnim pozicioniranjem ili neispravnom uporabom dijela tijela) te kroničnu bol (kao kumulativni rezultat i produkt loših navika odnosno neispravnog vježbanja). Neke su od tih boli povremene, a neke su s vremenom postale trajnim dijelom plesačeve topografije (Foster 1997: 240). Da bi se izbjegla destruktivna i kronična bol, osim usvajanja dobrih (ispravnih) navika, važan je i kontinuitet u vježbanju, jer diskontinuitet

tijelo vraća i približava njegovim prirodnim postavama. Gubitak samokontrole, zbog diskontinuiteta vježbanja, može dovesti do povreda ili zastoja plesačeve karijere. Tijelo postaje neposlušno, u nemogućnosti izvesti što bi trebalo. Plesači ne ovise samo o bitku vlastita tijela nego i o umjetno stvorenim vještinama koje je potrebno održavati.²²⁹

Školovanjem, vježbanjem i usvajanjem plesne tehnike neprirodno postaje prirodnim ili, riječima Pierrea Bourdieua (1977), plesači stječu nesvjesni baletni habitus. Tijelo koje poprima izraženi habitus, odnosno “udomljeni” oblik plesnog oblika koji trenira, držat će usvojenu posturu ili poprimiti kretnje obilježene tehnikom, čak i kada ne pleše. Ono je usvojilo baletni habitus ili habitus plesača baleta.²³⁰ Bourdieu je habitus definirao kao ostvareni niz dispozicija, vjerovanja i navika uma i tijela koja kultiviraju određena ponašanja i postaju ugrađenima u tijelo. Habitus je stoga ishod i posljedica sedimentacije prošlih iskustava koja oblikuju percepcije i akcije sadašnjosti i budućnosti i kroje društvene prakse (Wainwright, Williams i Turner 2006: 537).

Dispozicije ugrađene u tijelo plesača nakon mnogo vježbanja, neprestanim kopiranjem pokreta i ponavljanjem na satu baleta, način su na koji plesači prikupljaju ranije spomenuti fizički kapital. Fizički kapital u baletu uključuje, primjerice, sposobnost demonstriranja tehničke tjelesne kompetencije, brzo učenje i utjelovljenje pokreta te krajnje utjelovljenje fizičke arhitekture, sposobnost prenošenja određene estetike, otmjenosti, sklada, ljepote i perfekcije (Pickard 2013: 4). Fizičko znanje upisano u tijelo, posredstvom usvojene plesne tehnike, profesionalnom

²²⁹ Popularna baletna uzrečica kaže: “Ako plesač ne vježba jedan dan – primijeti njegovo tijelo, ako ne vježba dva dana – primijete kolege, a ako ne vježba tri dana – primijete svi.”

²³⁰ Klasičan koncept habitusa Pierrea Bourdieua (1977) često je teorijsko uporište i oslonac mnogim tekstovima posvećenim analizi plesa (usp. Desmond 1997; Pickard 2012, 2013; Wulff 1998, 2005).

plesaču osigurava egzistenciju i održava ga u plesnome svijetu. Za plesače je fizički bitak temelj njihova poziva. Tijelo plesača je njegov alat, stroj i kapital. Fizički kapital potrebno je pretvoriti u umjetnički kapital koji, kako je ranije spomenuto, uključuje ovladavanje scenom te glazbene i glumačke vještine (usp. Wainwright, Williams i Turner 2006: 544–545; Wainwright i Turner 2004: 314–315). Oba su kapitala nužna da bi se (p)ostalo uspješnim plesačem.

Osjećaj pokreta

Neophodno je u praksi podučavanja baleta raspodijeliti tijelo, secirati pojedine dijelove (mišiće, kosti, tetive) kako bi se oni ciljano osvještavali i preuzimali strogo usmjerenu i kontroliranu funkciju koja u konačnici pridonosi stvaranju usko specijaliziranog i korisnog tijela. Spomenuto je da se plesna tehnika razvijala s osloncem na znanstvene uvide o tjelesnoj anatomiji. Još je Noverre u svojim *Pismima* analizirao anatomiju tijela i objasnio zašto je poznavanje kostiju, mišića i živaca tijela važno za učitelja plesa koji mora objasniti izvedbu pokreta neprirodnog tijelu (Chazin-Bennahum 2007: 96–97). Da bi pojedini dijelovi tijela djelovali sinkronizirano i u harmoniji, potrebno ih je prvotno zasebno osvijestiti i usmjeriti. Kada piše o decentriranoj tjelesnoj djelatnosti, Merit Müller (2018: 872) koristi sintagmu *raspodijeljene tjelesnosti* koja sugerira da je “tijelo” sklop koji postaje mnoštvo (u ovom slučaju, anatomske istaknutih) aktanata. Razumijevanje tijela i toga kakvim ono mora postati vježbanjem, zahtijeva osvještavanje i razlikovanje tjelesnih osjeta s pomoću anatomske upute, kako bi se kontrolirali i oblikovali evocirani mišići (isto: 882). Kompetencije stručnosti u kretanju za baletne su plesače utemeljene u kontinuiranom eksperimentiranju kako surađivati s rječnikom pokreta i svojim osjećajem tijela. Tijelo “koje se osjeća”

aktivno se koristi kao konstruktivni resurs (Ravn 2017: 70). Plesači svakodnevno istražuju i “oslušuju” vlastito tijelo, pokušavajući ga “osjetiti” i kontrolirano usmjeriti, a razvoj senzoričke svijesti olakšava im razumijevanje i kontrolu vlastita tijela.

Fokus na osjetila u posljednja je četiri desetljeća privukao veću pažnju antropologa (Howes 1991; Potter 2008: 444). Antropologija osjetila, kako David Howes (1991: 3) definira ovo polje, u osnovi se bavi “načinom variranja uzoraka osjetilnog iskustva od kulture do kulture u skladu sa značenjima koja se pridaju svakom od modaliteta percepcije”. Osjetila utječu na društvenu organizaciju, razumijevanje sebstva i svijeta te načina kulturnog izražavanja poput regulacije emocija ili estetske izvedbe. Unatoč rastućem zanimanju za antropologiju osjetila, većina istraživanja usredotočena je na “pet klasičnih” osjetila: vid, zvuk, miris, okus i dodir.²³¹ Međutim, percepcija kroz “pet klasičnih” osjetila ne uspijeva u potpunosti prenijeti iskustvo plesača tijekom njihova redovnog vježbanja (Potter 2008: 444–445) te je, za bolje razumijevanje, potrebno uključiti plesačima poznate i važne “osjete tijela” poput vrućine, boli i kinestezije.

Kinestezija je osjećaj pokreta ili osjet gibanja koji plesače informira o položaju i kretnjama pojedinih dijelova tijela. Plesaču je jedan od osnovnih orijentira za izvedbu. Potter “kinesteziju” definira kao “cjelokupni percepcijski sustav” koji obuhvaća ne samo djelovanje određenih osjetilnih organa (kao što su proprioceptori u mišićima i polukružni kanali u unutarnjem uhu) nego i integraciju namjera tijela u pokretu i informacije iz drugih osjetilnih kanala. Za plesače je kinestezija primarni senzorni modus (2008: 446–460) i jedan od osnovnih orijentira za izvedbu. Kinestetičke indikacije odnose se na tenzije i relaksaciju tijela, tjelesnu zategnutost i opuštenost, na stupanj napora svakog mišića, na akciju

²³¹ Među pet klasičnih osjetila zamjetna je dominacija vizualnog (Cooper Albright 2017: 237).

zglobova, blizinu jedne kosti drugoj, suodnos svih dijelova tijela, odnos tijela i gravitacije te ravnotežu cijeloga tijela (Foster 1997: 237–238).²³² Za plesače je kinestezija ključan osjećaj koji uokviruje oblikovanje svih ostalih osjeta, povezujući jedno pokretno tijelo s drugim koje na sličan način daje prednost osjećaju pokreta. Iako se publike u pravilu oslanjaju na “vanjsku povezanost” s plesačima, prenesenu uglavnom vizualno i auditivno, za procjenu pokreta izvedenih na sceni, plesači se oslanjaju na drugačije senzibilitete – znanje/svijest o tome gdje se nalaze u prostoru, izvode li svoje pokrete dobro te koje bi kvalitete pokreta htjeli projicirati (Potter 2008: 453). Potter smatra da “osjetila treba razumijevati kao isprepletenu mrežu opažajnih uređaja” koji cjelokupni tjelesni fokus usmjeravaju na njegovu poziciju u svijetu, a ne kao skup odijeljenih bioloških vodova koji neovisno reagiraju na fizičke podražaje (2008: 446).

U osvještavanju tijela, osim na primarni orijentir osjećaja kretanja, odnosno kinesteziju, plesači se oslanjaju i na druge osjete koji ih informiraju o stanju i položaju njihova tijela. Važno osjetilo suštinski povezano s osjećajem pokreta, koje izlazi iz okvira pet temeljnih osjetila, osjećaj je energije ili topline. U antropološkoj je literaturi oskudno obrađena. Kathryn Linn Geurts (2002: 8) toplinu promatra kao specijalizirani osjet za dodir koji djeluje preko toplinskih receptora u koži, ali Potter (2008: 453–454) toplinu i dodir smatra različitim perceptivnim načinima u slučaju kad se odnose na fizičko iskustvo tijela, ali i kad se odnose na različite razine značaja koja ta dva osjetila nose. Dodir je osjećaj zadužen za neposredni kontakt tijela s vanjskim predmetom kroz kožu. Kao najveći organ, koža se može promatrati i kao zaštita i kao svojevrsan prozor koji donosi svijet u nečiju kinestetičku svjesnost (Cooper Albright 2017: 237). Dodir je u odnosu na druge

²³² Iako se kinestezija odnosi prvenstveno na osjete tijela u kretanju ili mirovanju, plesači su prvenstveno govorili o “osjećaju svoga tijela”.

načine percepcije jedinstven jer “štogod dotaknete, dotakne i vas” (Hsu 2000 prema Potter 2008: 457).²³³ Dodir, kao i okus su utoliko visoko socijalizirana osjetila (Potter 2008: 457). Za profesionalne plesače osjećaj dodira djeluje u skladu s osjećajem pokreta. Kontakt dijelova tijela dovodi do dijeljenja ili raspoređivanja težine, preuzimanja težine partnera i drugih interakcija.²³⁴ Iako dodir uglavnom djeluje unutar područja ljudskih odnosa, percepcija topline stvara ne samo veze između tijela i okoline nego i između ljudi i svijeta te između života i smrti. Toplina se opaža unutar ljudskog tijela i na njegovim rubovima (izvana), gdje se sastaje i stapa s vanjskim svijetom (isto: 454).²³⁵

Osjećaj pokreta je suštinski vezan za osjećaj vrućine. Za plesača je osjećaj vrućine osjećaj unutarnje energije i tjelesne spremnosti. Kinetička energija, povezana s toplinom i protokom tekućina (krv, znoj), ukazuje na vitalnost, dok se mirovanje povezuje s hladnoćom i može označavati bolest, ozljedu ili izostanak životne snage. Toplina je ključno osjetilo (osjećaj) energije o

²³³ Dodir je intenzivno razrađen među suvremenim plesačima, posebno onima koji se bave kontaktnom improvizacijom (Novack 1990). Kontaktna improvizacija se pojavila u SAD-u tijekom ranih 1970-ih, kad su manje formalizirani i više “pješački” oblici pokreta stjecali povjerenje među nekim profesionalnim plesačima. Temeljena je na partnerskoj suradnji. Osnovna je pretpostavka kontaktne improvizacije da se pokreti generiraju naizmjenničnim fizičkim kontaktom jednog tijela s drugim. Kontakti se mogu kretati od nježnog dodira do potpunog podupiranja težine partnera.

²³⁴ Također, načini dodirivanja uobičajeni u plesu među plesačima znatno se razlikuju od konvencionalnih dodira (Potter 2008: 458). U baletu su uobičajene “podrške” gdje partneri mogu držati ili pridržavati partnerice oko struka, ispod pazuha, za bedra ili stražnjicu. Posebno su prilikom uvježbavanja pojedinih podrški, kad partneri “isprobavaju” i “dogovaraju” optimalan “hvat”, uobičajeni nekonvencionalni dodiri. Dodir je i dijelom tjelesne intimnosti. Plesači nekad dijele fizičku i neverbalnu intimnost i prije nego što se imaju priliku (bolje) upoznati te verbalna i emocionalna intimnost u plesu ne prethode nužno fizičkoj. Rasby Marlene Powell takav fenomen u plesu naziva reverzibilnom intimnošću (1997: 85–90).

²³⁵ Zbog tog prekograničnog kapaciteta, iskustvo topline usporedivo je s iskustvom mirisa (Potter 2008: 454).

kojem se neformalno raspravlja među plesačima. “Zagrijavanje” prije početka *classa*, ili podizanje unutarnje tjelesne temperature, smatra se neophodnim za učinkovite izvedbe i učinkovito vježbanje. Tijekom zagrijavanja tijela, neophodnog prije vježbanja, povišuje se temperatura tijela i počinje izvirati znoj. Počinju se intenzivnije osjećati mišići i njihova veća pokretljivost.²³⁶ Zato (skraćena) verzija uobičajenog *classa* prethodi svakoj probi ili predstavi. Ugrijano je tijelo funkcionalnije, “poslušnije” i manje sklono ozljedama. Odjeća za zagrijavanje dio je protokola podizanja razine topline plesačeva tijela. Unutarnja toplina ispušta se u okolni zrak. Primjerice, zbog energičnih koreografskih sekvenci, koje su vrlo brze i/ili uključuju visoke skokove, a izvode se samo u kasnijim fazama baletnog sata, događa se da je cijela dvorana “usijana” toplinom. Kad plesači ulaze u dvoranu nakon što se u njoj već vježbalo, često ih pogađa gusta vrućina (s mirisom znoja i topline) koja ukazuje na nedavno zaposjedanje prostora tijelima drugih plesača. Baš kao što se “zagrijavanjem” priprema za ulazak u dvoranu ili na pozornicu, “hlađenje” je priprema za vraćanje u svijet u kojem se ne pleše (isto: 454–459).

Kako bi se orijentirali i vješto snalazili na sceni i u dvorani, baletnim plesačima potrebno je razviti prostornu svijest ograničenu na njihov neposredan izvedbeni prostor (Grau 2005: 151). Neki od temeljnih termina u baletu, *en dehor* i *en dedans*, opisuju pokret i plesačima sugeriraju poziciju u prostoru. Pokret na van (fr. *en dehor*) oblikuje otvorenu poziciju (fr. *ecarté*), a pokret prema unutra formira zatvorenu poziciju (fr. *effacé*). Oni naznačuju mjesto unutar ili izvan, prema unutra ili na van. Tako prizivaju dio međuigre u plesanju pokreta i oblika, između “unutra” i

²³⁶ Anatomske slike mišića impliciraju da se ono što je prikazano može (i treba) osjetiti u vlastitom tijelu. Za razliku od unutarnjih organa ili vezivnih tkiva, mišići su generalno konceptualizirani kao dijelovi tijela čija se aktivnost može iskusiti ili osjetiti (kao proprioceptorna senzacija, opipljiva tvrdoća ili vidljiva masa) (Merit Müller 2018: 881).

“izvana”, između tijela i njegovih lokacija u prostoru te u odnosu na praksu, ukazuju na perspektivu u prostoru (Jackson 2005: 27). U klasičnom baletu prostor se doživljava u odnosu na plesačevu tijelo. Prostorni jezik lijevo/desno, naprijed/nazad tipičan je primjer prostorno egocentrične percepcije. Valerie A. Brighins-haw napominje da je i prostor, poput subjektivnosti, društveni konstrukt te se ne može istraživati bez referencije na ljudske subjekte. Analizom prostornih koncepcija analizirala je na koji način prostor i plesačev osjećaj za prostor utječu na ples. Prostor ne promatra samo formalno nego propituje njegove ideološke, filozofske i političke parametre. Odnosi između tijela i prostora u plesu imaju važnu ulogu u konstruiranju subjektivnosti, jer se odnosi u svijetu razumijevaju i materijalnim tijelima u kontaktu s prostorom (2001: 1–8). Plesači se “vode osjećajem za prostor” ili “osjećaju prostor”, potrebno im je, primjerice, “osjetiti scenu”.

Neki su plesači naglasili da prostor osluškiju i čuju, jer “zvuk daje ekstenziju prostora”. Preko zidova se očima ne vidi, ali se čuje.²³⁷ Sluh koriste za širenje i prijelaz fizičkog prostora koji se ne može mjeriti očima (Ravn 2017: 66). Slično se koriste imaginacijom prostora za ekstenzije vlastitog tijela unutar tog prostora. Učestale su instrukcije učitelja ili baletnog majstora: “produži ruku”, “osjeti nastavak prstiju u prostoru”.²³⁸ Bilo kojim se “položajem” postupa kao produžetkom njihova tjelesnog prostora – tihim pokretom u kojem oblikuju linije svoga tijela kako bi linije pokreta nastavili dalje u prostoru. Zamišljeni prostori (i zamišljena ekstenzija tijela u njima) doživljavaju se kao da su ukorijenjeni i dijelom tjelesnosti. Tijela plesača nisu samo smještena u prostor. Prostor na koji se odnose također potječe iz načina na koji zamišljaju fizičku materijalnost tijela (isto: 68–69). Ekstenzijom

²³⁷ Prostorni odnos plesačeva improviziranog pokreta sluhom je povezan primjerice s glazbom koja dopire iz susjedne dvorane ili zvukovima s ulice.

²³⁸ Baletna eteričnost, odnosno dojam da balerine lebde, postiže se, između ostalog, “izduživanjem” pokreta ruku, nogu i pozicija u prostoru.

u visinu kao prostornom orijentacijom može se smatrati i podizanje na špice. Osjećaj prostora je plesačima važan i zbog interakcije s drugim plesačima, kako bi imali “osjećaj rasporeda u prostoru” ili bili na “odgovarajućoj udaljenosti” od drugog plesača. Za balerine u ansamblu “osjećaj drugih tijela” u prostoru je važan jer često moraju “držati linije”, a da se međusobno ne vide s obzirom na to da neke klasične koreografije zahtijevaju pogled usmjeren u pod ili od balerine pored. Važan je i za soliste jer moraju primjerice procijeniti i odrediti putanju u prostoru po kojoj će se kretati vrteći piruete u krugu.

U svakodnevnom radu, plesači (u)vježba(va)ju sposobnost manipulacije kretanjem usredotočujući svoj osjećaj kretanja oko ideje “postavljenosti” i “smještenosti”. “Postavljeno” se (engl. *aligned*) tijelo odnosi na idealno balansiranje udovima prema vertikalnoj liniji, a “smješteno” (engl. *placed*) tijelo na to kako plesači osjećaju svoje središte povezano s važnim referentnim točkama unutar njihova tijela (Ravn 2017: 68). Plesač je neprestano uključen u eksperimentiranje s iskustvom kretanja. U baletu je nužno ovladati tijelom kako bi ono, u okvirima baletne tehnike, moglo izvesti kretnje neizvedive netreniranim tijelima, poput, primjerice, balansa u pozi neuobičajenoj za neplesno tijelo. Ravnoteža ili, plesnim rječnikom, balans ono je što plesači trebaju “pronaći” i “osjetiti” kombinacijom svojih kinestetičkih osjeta tijela. Balans je međutim često na izmaku i neki ga plesači, ako nisu “prepoznali” i/ili upamtili “osjećaj tijela u balansu”, svakodnevno “traže” i “(ne) pronalaze”. Wainwright i Turner napominju da ga je uslijed samo nekoliko dana nevježbanja lako izgubiti (2004: 328). Nakon toga ga je potrebno ponovno “pronazati”. Tek dobro smješteno tijelo pronalazi svoj balans. Osjećaj plesača da su usklađeni, odnosno postavljeni i smješteni, tvori osnovni referentni okvir za njihov internalizirani osjećaj pokreta. Taj je osjećaj istovremeno dijelom kontinuiranog procesa napornog rada u kojem plesači oblikuju

svoja tijela kako bi mogli kontrolirati pokrete u skladu s idealnim baletnim tijelom. Baletni stručnjaci smatraju da je u baletu pokret neizvediv bez postavljenog tijela.²³⁹ Internalizirani osjećaj postavljenog i smještenog tijela i njegova kontrola dovodi do samokontrole tijela.

Demonstracija, vizualizacija i metafora

Baletni je jezik naročito internaliziran vizualnim. Učitelj ili baletni majstor propisane pokrete plesačima demonstrira ili oni uče promatranjem drugih plesača. Foster (1997: 237–238) razlikuje tri plesna tijela. Dva su konstruirana u tandemu i proizlaze iz procesa vježbanja, promatranja plesa i razgovora o njemu pri čemu jedno utječe na razvoj drugog. Jedno je ono koje se primjećuje, shvatljivo i dodirljivo, a drugo je estetski idealno. Ono prvo, koje se vidi, koje osjeća i materijalno je, proizlazi iz senzoričkih informacija (vizualnih, auditivnih, olfaktornih i kinestetičkih). Ono drugo, idealno, može određivati veličinu, oblik i proporcije svojih dijelova kao i stručnost izvedbe određenih pokreta. Treća vrsta tijela, demonstrativno tijelo, posreduje prihvaćanje tih vještina oprimjerujući, odnosno demonstrirajući ispravan ili neispravan pokret. Ono se izlaže u tijelu podučavatelja (koji grupama učenika plesača (re)definira zahtjeve osjetilnog i idealnog tijela), a ponekad i u vlastitom odrazu u zrcalu i tijelima drugih plesača u učionici i njihovim (u zrcalu) odraženim predodžbama. Demonstriranim pokretima učitelja učenicima je omogućeno

²³⁹ Dijelom postavljenog tijela smatra se i “podignutost” tijela. U klasičnom baletu središte je naznačeno u regiji prsnog koša i koristi se za “povlačenje”, radnju podizanja gornjeg dijela trupa daleko od zdjelice kako bi se dobio izgled lakoće u gornjem dijelu tijela, stvarajući kvalitetu pokreta koja se doima eteričnom. Suprotno tome, primjerice suvremeni plesači imaju tendenciju označavati niži položaj središta, u području zdjelice, što se prevodi u odlike kretanja “težine” i “prizemljenosti” (Potter 2008: 450).

kopiranje ili oponašanje učitelja. Plesači potom iskušavaju kretanje, hvatajući suptilne nijanse koje učitelj utjelovljuje zahvaljujući godinama treniranja, odnosno nijanse koje učitelj ne uspijeva objasniti riječima. Postupkom demonstracije zbiva se “upijanje” pokreta. Učitelj pokazuje korak ili sekvencu koraka, a od plesača se očekuje da je ponovi.²⁴⁰ Oponašanjem učitelja plesači nastoje internalizirati vizualno i usvojiti demonstrirano. Učitelji predstavljaju brojne varijacije ispravnog i neispravnog da bi se plesačima definirali i redefinirali postavljeni zadaci. Usvajanje znanja prvenstveno promatranjem, a tek potom nastojanjem izvođenja demonstriranog, povišuje plesačevu kinestetičku osviještenost i vještinu. Također, u podučavanju tehnike i položaja tijela, fizički kontakt prilikom “ispravljanja” koji prakticiraju učitelji, “govori više od riječi” (Choi i Kim 2015: 152) i može dodatno pridonijeti osvještavanju kinestetičke dimenzije tijela.²⁴¹ Treniranje plesa(nja), osim fizičke prakse, zahtijeva usvajanje tehničkog vokabulara kako bi se razumjele korekcije, komentari i druge verbalne sugestije učitelja ili baletnog majstora. One u plesača izazivaju fizičke reakcije, ponekad i bez njihove direktne svijesti.

Kako bi se locirala ključna područja tijela i njihovi odnosi i relacije, svaka plesna tehnika počiva na nizu naziva, doslovnoj

²⁴⁰ Pri demonstraciji učitelji često samo “markiraju” (zbog godina, ozljeda, izostanka kondicije koju su nekad imali), no od učenika se očekuje izvedba punom snagom. Dakle, iako ponekad vide samo obrazac, znaju što se od njih traži. “Markirati” za plesače znači reproducirati formu bez ulaganja energije” (Louppe 2009: 123). Takvu vrstu aktivnosti prakticiraju plesni učitelji na satovima plesa ili plesači na probama kako bi upamtili koreografiju bez suvišnog ili pretjeranog umaranja.

²⁴¹ Učitelji i baletni majstori nisu odgovorni samo za postavljanje vježbi. Oni tijekom ili nakon svake vježbe hodaju okolo poput tehničara koji podešavaju proizvodne strojeve. Prilagođavaju dijelove tijela koji odstupaju od pravilnog i govore plesačima što i kako činiti. Plesni majstori skreću pozornost na aspekte savršenstva koji su izmakli fokusu ili znanju plesača, pokazuju im kako bi vježba trebala izgledati. Njihovi su upadi legitimni i oni, ako je potrebno, polažu ruke na tijela plesača (Merit Müller 2018: 877) i fizičkim dodirima pojedinih dijelova tijela plesača doprinose njihovu osvještavanju.

ili metaforičkoj nomenklaturi (Foster 1997: 238). Williams tvrdi da su plesovi “društveno lingvistički fenomen” (2004: 174–175) jer je učenje plesanja, kao i druge fizičke discipline poput sporta ili borbenih umjetnosti, lingvističko i fizičko. Koreografije se mogu demonstrirati, ali se prenose i verbalno. Komentari koreografa informiraju na koji će način plesači interpretirati njihove koreografije (Grau 2007: 193). Tijelo je konstruirano kroz diskurs, upisano je kroz obrasce društvenih kretanja, kroz sustave treniranja koreografiranog plesa, kao i kroz načine na koje riječi ili vizualne predodžbe oslikavaju koncepcije fizikalnosti (Goldberg 1997: 305). Vokabular koji se koristi utječe na tijelo, djeluje na njegov razvoj i oblikuje razumijevanje i percepciju pokreta (Novack 1993: 35). U procesu podučavanja i prijenosa vještina, učitelji, plesni majstori i koreografi koriste brojne, njima uobičajene i razumljive termine i sintagme kojima nastoje usmjeriti i aktivirati pažnju plesača prema raznim anatomskim lokacijama, poput određenih mišića, zglobova, kosti, tetiva. Kako bi se plesačima što jasnije približile instrukcije, one su često opisne ili metaforične. Metaforama se nastoji aktivirati plesačeva vizualizacija (izvedbe). Vizualiziranim akcijama plesač usmjerava koncentraciju na pojedine dijelove tijela. One su ispomoc u podučavanju i razumijevanju zahtjeva učitelja, onoga što je potrebno učiniti i koje dijelove tijela aktivirati za pojedine akcije. Paul Connerton (2004: 107) konstatira da “kada zakaže naša sposobnost da spontano izvršimo zahtijevani tjelesni pokret, konzultiramo mentalnu sliku onoga što trebamo učiniti”. Pored baletnog vokabulara na francuskome kojim su označeni pojedini plesni koraci, metafore su često sastavni dio nastave ili vježbanja. Njima se nastoje dočarati tražene radnje. Instrukcije poput “rasti u pokretu” ili “ispravite leđa kao da vam je glava povučena prema gore nevidljivom žicom”, plesačima govore da je potrebno izdužiti i istegnuti tijelo. Da bi se označilo gdje trebaju biti postavljene noge i ruke u odnosu na ostatak tijela koriste se sintagme poput “unutarnja noga”, “vanjska noga”,

“stražnja noga”, “prednja ruka”, “potporna noga” (usp. i Pickard 2012: 32). Nizom metafora plesačima se predstavljaju ideje iz kojih se konstruiraju njihova tijela i utjelovljuje pokret. Instruirani su u retoričkim odnosima koja tijelo vezuju sa sebstvom i zajednicom (Foster 1997: 253). Opisna ili metaforična terminologija poznata je samo plesačima određena oblika plesanja. Postoje sličnosti prepoznatljive plesačima drugih oblika plesanja, ali ne i neplesačima odnosno *autsajderima* kojima su plesne metaforičke konstrukcije i instrukcije nepoznate.²⁴² Svaka tehnika generira tjelesnu snagu, fleksibilnost, centriranje, oblikovanje tijela, ritam pokreta, kvalitetu i količinu tenzije. Da bi plesači razumjeli odakle kreće koji korak, većina ih nudi tjelesnu topografiju, određivanje određenih područja u ili na tijelu, kao i principe koji vode odgovarajuće relacije tih područja. Topografije se potom puštaju u kretanju (Foster 1997: 238). Predodžbe su za plesače, instrukcije za propriocepciju ili kinesteziju, odnosno njihovu svijest o dijelovima njihova tijela u prostoru. Baletni plesači treniranjem visoko aktivnog tijela oblikuju svoja tijela, producirajući idealnu kineziološku funkcionalnost mišića (metaforički) opisanih kao tjelesni izvršioци sa specifičnim sposobnostima i snagama. Stoga je presudno za plesače transformirati vizualno predočene slike u iskustva vlastitih dijelova tijela i tako ih prenijeti u vlastito područje manipulacije (Merit Müller 2018: 880–881).

Smjernice koje nude učitelji ili majstori baleta i same vježbe vrlo su repetitivne. Repeticija je sastavni i temeljni element svake

²⁴² Tako su “zamisli da imaš rep kojim s prednje strane pelvis povlačiš naprijed”, “ne sjedaj u kuk potporne noge”, “skupi kosti” ili “podigni tijelo” vrlo jasne instrukcije plesačima klasičnoga baleta, ali ne primjerice i plesačima latinskoameričkih plesova u čijoj tehnici ne postoje takve sugestije niti je njihova tehnika temeljena na podignutom tijelu. S druge strane, plesači standardnih plesova, iako ne čuju niti koriste takve konstrukcije, mogli bi ih prepoznati s obzirom na to da njihova plesna tehnika zahtijeva podignutost odnosno, njihovu rječniku bližu formulaciju, “izduženost tijela”. Skupine spomenutih pet latinskoameričkih i pet standardnih plesova temeljne su sastavnice sportskoga plesa.

plesne tehnike. Neprestano (ispravno) ponavljanje (istih koraka) ukalupljuje tijelo u traženu formu (Aalten 2004: 267), a “predodžbe korištene kako bi opisale tijelo i njegove akcije *postaju* tijelo” (Foster 1997: 239). Metafore naučene prilikom instruiranja služe kao markeri i interpreti razvijajuće tjelesne svjesnosti (isto: 241). Poseban efekt ostvaruje ponekad sadržaj metafore, a nekad i njezina neprestana repeticija, koja se tako “zadržava u glavi” plesača kako bi “odzvanjala” prilikom pokreta koji plesač nastoji “objasniti” svome tijelu. Ponavljanje nastojanja i vizualiziranje metaforičkih instrukcija rezultira osviještenim plesnim tijelom koje je u plesu podešeno i oblikovano te sasvim različito osjeća svakodnevne kretnje od plesnih. Kad plesači plešu, “svjesnost prati svaki pokret” (Fraleigh 1998: 140).

Inovacije i tehnička pomagala (štap, špica, ogledalo)

Potraga za fiziološkim idealom – otkrivanje što bi tijelo *trebalo* učiniti – dovela je do inovacija onoga što bi tijela *mogla* učiniti. U odgovoru na anatomske potencijal sve većeg udaljavanja od tla uvis stajanjem na poluprstima, baletni su majstori formirali tijela za održavanje stabilne osi na minimalnoj površini stajanja. Međutim, ovu je vještinu bilo moguće razviti tek uz pretpostavku da se u nastojanju održavanja ravnoteže neprestano ne pada. Stoga u svojoj nastavnoj knjizi iz 1623. De Lauze (1952 [1623] prema Merit Müller 2018: 874) predlaže pridržavanje za štangom kako bi se postigla ravnoteža uz pravilno držanje tijela. Ova je inicijativa bila korak k razvoju ispomoci osmišljene za napredovanje tijela i olakšano održavanje fokusa na “osjećanju ili osjetu tijela”. Danas je “štap”, drvena šipka pričvršćena na zid za koju se plesači tijekom jednog dijela *classa* pridržavaju, sastavni dio rada na tijelu u baletu koji je postao gotovo ambematičan za baletni *class*. Štanga i izrazito sposobna baletna tijela pojavili su se u zajedničkoj

konstrukciji. Tijela koja na prstima stoje stabilnije nego mnogi na ravnim stopalima mogla su evoluirati s prilagođenom pomoćnom tehnologijom (Merit Müller 2018: 874). Izumom špica u 19. stoljeću tijela su se trebala osposobiti za njihovo korištenje. Špice su dizajnirane da bi još više proširile tjelesne mogućnosti stvorene upotrebom štapa. Materijalni izumi osmišljeni za ispmoć u razvoju plesne tehnike doprinijeli su većim mogućnostima tijela u usvajanju plesne tehnike. Sastavni dio svake dvorane za vježbanje baleta danas su štap i zrcalo.

Uvođenjem zrcala kao alata za samokorekciju dodatno se dopunjavala aparatura za tijela s geometrijski profinjenijim linijama koja izbjegavaju sve anatomske neispravne i neodgovarajuće pokrete (Merit Müller 2018: 875).²⁴³ Zrcalo je postalo važno nastavno sredstvo i radni alat za plesače, a njegova se prvotna uloga zadržala do danas. Ono je pomoćno sredstvo koje olakšava i odražava tjelesni napredak, suočava plesače sa slikom vlastitih kretnji dopuštajući detaljne prilagodbe i istodobno djeluje kao vizualna smjernica za procjenu njihovih pokreta. Uvođenjem zrcala u dvorane, uvedena je analitička podjela između “tijela koje se vidi i tijela koje se osjeća” (Ravn 2017: 69–71). Vid ne djeluje samo prema spektru zrcalnog vida, već je uvijek informiran i krcat kinestetičkim osjetima. Ostala osjetila u funkciji su “izgradnje” i pomoći tijelu, ispmoć u detekciji i pronalaženju optimalnih rješenja izvedbe. Konstatacija Mikea Featherstonea (2010: 220) da plesač “ne vidi očima, nego osjeća očima” vjerno ilustrira način na koji plesači gledaju i doživljavaju svoj odraz u zrcalu, te kako kroz zrcalo istodobno “osjećaju” svoje tijelo. Plesači ističu da kombiniraju svoj osjećaj vida i svoj internalizirani osjećaj pokreta kao referentne točke za prepoznavanje kako bi njihovo kretanje trebalo izgledati i osjećati se. Internalizirajući vanjsko oko i

²⁴³ Baletni plesači vježbaju pred zrcalom od sredine 18. stoljeća (Foster 1997: 253).

eksternalizirajući unutarnji osjećaj svoga kretanja, plesači baleta proširuju svoj osjećaj za linije koje vide u zrcalu. U zrcalu prate povezanost između tjelesnih udova koje osjećaju. Ogledalo nije jedino u kojem se plesači “ogledaju”. Čine to u odrazima površine glasovira, prozora, a simbolično i u riječima plesnog majstora i učitelja odnosno “ispravljača” te zrcalo i simbolično često predstavlja tek ideju koja plesačima, posredstvom osjetila vida, pomaže u kontroli njihova tijela.

No, odraz u ogledalu može biti samo djelomičan, odražava pojavu samo iz jednoga kuta, na mjestu na kojem zapravo nije.²⁴⁴ Tu djelomičnost zrcala plesači nadomještaju svojim “osjetom ili osjećajem pokreta”. Stojeći “na štapu” pred zrcalom na svakodnevnim *classevima*, dok su usredotočeni na to da vide sebe onako kako ih vide drugi, plesači nikada “ne stoje samo mirno” (Ravn 2017: 69). Čak i u naizgled statičnoj pozi, plesač je zapravo u neprestanom kretanju, čineći mikro pokrete nevidljive pogledu promatrača, ali jasno zamjetne osjećaju plesača u kretanju (Almeida 2015: 51). Odraz plesačeva tijela u ogledalu pomaže pri fokusiranju na dijelove tijela koje plesači u određenom trenutku “obrađuju”. Plesači u “borbi s tijelom”, nakon brojnih korekcija i

²⁴⁴ Kako bi pojasnio heterotopiju, Foucault se poslužio primjerom zrcala: “Zrcalo je, prije svega, utopija, jer je to mjesto bez mjesta. U zrcalu, sebe vidim ondje gdje nisam, u jednom nerealnom prostoru koji se virtualno otvara iza površine; ja sam s one strane, ondje gdje nisam, neka vrsta sjene koja meni samome daje moju vlastitu vidljivost, koja mi dopušta da se vidim ondje gdje sam odsutan – utopija zrcala. Ali to je ujedno i heterotopija, u onoj mjeri u kojoj zrcalo doista postoji u stvarnosti i gdje proizvodi kontrareakciju na mjestu koje ja zauzimam. Posredništvom zrcala otkrivam da sam odsutan s mjesta na kojem sam, jer se vidim drugdje. Počevši od toga pogleda koji se usmjerava prema meni s podloge onoga virtualnoga prostora koji se nalazi s druge strane zrcala, vraćam se k sebi; ponovno usmjeravam oči prema sebi samome kako bih se rekonstituirao ondje gdje jesam. Zrcalo funkcionira kao heterotopija u smislu da ovo mjesto koje zauzimam ovdje, u trenutku dok se promatram u zrcalu, čini istovremeno potpuno realnim, povezanim sa svim prostorima koji ga okružuju, i potpuno nerealnim, jer, da bi bilo percipirano, ono mora proći kroz virtualnu točku koja se nalazi ondje” (Foucault 1967, 1984 prema Petlevski 2015: 43).

instrukcija svojih učitelja ili baletnih majstora, vrlo dobro znaju “na čemu trebaju raditi” i što moraju “popraviti”. Govori im to vlastito tijelo i glas njihova učitelja, čak i kada i nije fizički prisutan. U tom nastojanju im pomaže kinestetički osjećaj kretnje i odraz u ogledalu koji svjedoči koliko u svome nastojanju (ne) uspijevaju. Osim odraza, zrcalo je i svjedok (radu, napretku, disciplini, greškama, odrazu tijela koje vježba). Ima važnu ulogu u osvješćivanju tijela plesača, a u individualnoj borbi s discipliniranjem tijela i uključivanjem stečenih vještina samokorekcije, ono ponekad preuzima ulogu učitelja – onog koji korigira bez glasa i često je jedan od glavnih poticatelja plesačevih nastojanja. “Primjena vizualnog nadzora” u obliku zrcala, podučavatelja ili koreografa “rezultira treniranjem samodiscipline uslijed permanentne izloženosti promatranju” (Biti 2012: 73).

Plesači slijede opise i demonstracije učitelja i baletnog majstora, a pomoću zrcala analiziraju svoja i druga tijela u dvorani. Uče nadgledati sami sebe. Ogledala su neophodni alati za kritiku, a plesačima mogu biti izvor sigurnosti i/ili nesigurnosti. Plesači su opisali svoju skrupuloznu ovisnost o zrcalima i dvojake osjećaje koji se generiraju iz neprestana svakodnevna (samo)promatranja i (samo)odmjeravanja. Istaknuli su da neprestano izloženi odrazima vlastitih tijela, postaju prema njima hiperkritični, ali i narcisoidni (usp. i Gray i Kunkel 2001: 16) te opsjednuti svojim tijelom. Svakodnevno vježbanje koje uključuje promatranje, analiziranje i treniranje vlastita tijela u cilju veće podatnosti i stjecanja određenog automatizma, plesače primorava na izrazitu osviještenost i zaokupljenost vlastitim tijelom.

Plesači (i njihovo tijelo) zadržavaju kinestetičku informaciju o aktivnostima proteklih izvedbi te tako usvajaju i stječu “povijesni osjećaj svojih vlastitih tjelesnih pokreta” (Foster 1997: 240). Navedeno je da tijelo akumulira nataloženo sjećanje, usvojene navike tijela, ali i detektirane “osjećaje” koje plesači povezuju s (ne)ispravnom izvedbom. Iako su plesači neprestano suočeni sa

svojim odrazom u zrcalu koji ih navodi na veću samokontrolu plesne koordinacije tjelesnih pokreta, jednom na sceni, bez pratnje svoga odraza kao orijentira (ne)ispravnog pokreta, preostaje im *sjećanje na osjećaj pokreta*. Kinestetičkim osjećajem pokreta raspoznaju ispravnost ili neispravnost pojedinog pokreta ili pojedinog koraka, jesu li “pogodili balans” ili “odradili kombinaciju koju su vježbali”. Osjet ili osjećaj pokreta je plesačima vodilja i smjernica, njihov učitelj i korektiv, njihov (unutarnji) glas i oslonac. Zato i učitelji često govore u metaforama nastojeći prouzročiti i osvijestiti osjećaj koji će plesač upamtiti i koji će mu biti korektiv izvan plesne dvorane, bez zrcala i bez glasa plesnog majstora.

Preko etike do estetike: fizički i mentalni izazovi

Znanje o funkcionalnoj anatomiji tumači se i ulijeva u estetsko-geometrijske probleme – i obrnuto. Dok u svojoj scenskoj produkciji balet nastaje kao umjetnička forma, njegova produkcija umjetničkih “materijala” – baletnih tijela, postaje umjetnost u kojoj se primjenjuje znanost anatomskeg oblikovanja tijela. Balet se tijekom stoljeća profilira kao zasebno polje prakse dvojakim procesima upravo na podjeli znanosti i umjetnosti (Merit Müller 2018: 875). Na tom tragu moglo bi se govoriti o dvjema razinama baletne ambivalentnosti, ili o “dualizmu između stvarnog i apstraktnog” (Van Delinder 2000: 242): o umjetnosti na sceni za publike s jedne strane i o primjeni znanosti u procesu pripremanja tijela plesača za tu umjetnost iza kulisa, s druge strane. Baletna tehnika je tijekom vremena promišljena, sastavljena i ustanovljena da bi se njome stvaralo poželjno baletno tijelo. Ona dakako prolazi i modifikacije, ali je u osnovnim postavkama pretežito fiksna. Kao i u mnogih drugih umjetnosti i aktivnosti, tehnika je u baletu utkana u izvedbu, ali ne i njome eksplicirana

te je ostvarivanje usvajanja plesne tehnike *insajderski proces*. Posredstvom tehnike koja nije eksplicirana, ali je sadržana u izvedbi, omogućeno je predstavljanje oblika kojim se dočarava baletna vještina (umjetnost). Ogleda se u izvedbama u kojima se koriste njezina pravila i zadatosti. Izvodi se, ali ne predstavlja. Plesači i plesni stručnjaci govore o plesnoj tehnici, a *autsajderi*, govoreći o tehnikama, najčešće govore o plesu (ili baletu). Filozofija *insajderskog* načina stjecanja tjelesnih vještina i proces profesionalizacije plesača zatvarali su se još od vremena separacije plesača i publika u *insajderske* kontekste, ostavljajući vlastite vrijednosti i regule stvaranja poželjnog plesnog tijela unutar zajednice baletnih umjetnika. U dvorani u kojoj vježbaju i rade, pokreti plesača odvojeni su od kostima, maski, šminke, mimike i formalnih zadatosti scenskog predstavljanja. Mogu se stoga izdvojiti dvije razine stvarnosti plesa, one prije i one za vrijeme scenske plesne izvedbe. Svim standardiziranim i pravilima optočenim plesnim oblicima, da bi se uopće realizirali, prethode vježbe kojima se dolazi do zadatosti koje će biti prezentirane tek pred auditorijem, a proces stvaranja plesača spremnog za scenu je *insajderske* prirode.

Osim otkrića tijela kao materijala i instrumenta koje je moguće oblikovati i obraditi (Foucault 1977), primjena povijesno osmišljene tjelesne tehnike na principima tjelesne anatomije te ideja tijela kao stroja (i objekta bez osobnosti) zadržana je u treniranju, ali i tretiranju plesača. Mnogi su istraživači u podučavanju baleta uočili stranu koju ne znaju i ne vide svi s obzirom na to da se mnoge stvari bitna sadržaja izvode iza pozornice, zamaskirane, ponekad i sakrivene (Ronström 1999: 135), a dijelom su procesa stvaranja konačnog produkta – plesa/nja. Iskustva plesača smještena su povijesno, kulturalno i institucionalno. Pri istraživanju plesa pažnju ne zaokupljaju samo ples i plesači nego kontekst uvjeta proizvodnje i stvaranja plesne vještine. Pojedinaac (umjetnik) ne može biti u potpunosti neovisan o standardima kulture

kojoj pripada (Redfern 1998: 130) i krovnom institucionalnom i vrijednosnom uređenju zajednice. Institucionalna struktura baleta određuje raspon društvenih pozicija u uvjetima njihova prestiža i autoriteta. Određivanje onoga “što vrijedi”, uključujući i same karijere plesača, ovisi o mišljenju i akcijama onih na pozicijama moći koji odlučuju o tome što se vrednuje kao kapital unutar određenog područja (Grau 2008). Heather Margaret Ritenburg (2014) je identificirala institucionalne i kulturalne diskurse koji uključuju nekoliko normaliziranih diskursa u podučavanju baleta. Dominantan diskurs uključuje patrijarhalne i autoritarne prakse s dominacijom učitelja nad poslušnim i pokornim učenicima. Takve se metode podučavanja smatraju esencijalnim za razvoj fizičkih, tehničkih i estetskih zahtjeva za profesionalnog baletnog plesača i gotovo se nisu mijenjale od sredine prošlog stoljeća (Lakes 2005: 15). Premda pomaci postoje, metode podučavanja “stare škole” i dalje su prisutne u baletnim dvoranama. Fokus metoda podučavanja usmjeren je na usvajanje odgovarajućih koraka, a ne na razvoj autonomije plesača kroz demokratski proces ostvarenja značenja i svrhe (Carr 1984, McFee 2004 prema Choi i Kim 2015: 142).²⁴⁵ Proces usvajanja standarda kakav je balet, postao je standard (podučavanja) i dijelom je standarda svijeta baleta.

Važno je istaknuti da su novopridošla tijela u baletne organizacije u pravilu dječja tijela odnosno *djeca*. Kako je spomenuto, temeljna, iako tek prva (u nizu) selekcija događa se u dječjoj dobi i treniranje plesača započinje u vrijeme kad su tijelo i um najosjetljiviji i podložniji lakšem usvajanju dojmova, a treniranje je usmjereno ka kreaciji (Dempster 1995: 26) i modeliranju stavova o plesnoj zajednici, plesu i tijelu. “U baletnoj umjetnosti djeca

²⁴⁵ Kritike institucije baleta i baletne nastave dolaze iz različitih perspektiva, od autobiografskih iskaza do etnografskih i drugih znanstvenih studija (usp. npr. Bentley 1982; Gordon 1984; Kirkland 1986; Green 1999; Lakes 2005; Dyer 2009; Katarinčić 2013a; Devald Roksandić 2020).

često nisu subjekti procesa podučavanja koji se odvija u njihovu najboljem interesu, već postaju sredstvo za reproduciranje i regeneriranje estetskih ideala klasičnog baleta” (Devald Roksandić 2020: 125). Ulaskom u sustav obučavanja baletnog tijela, djeca se prepuštaju usmjerenoj kontroli svojih učitelja.²⁴⁶

Za razliku od drugih izvedbenih umjetnosti poput opere ili drame, baletni standardi i repertoar u velikoj mjeri nisu zapisani te se prenose gotovo isključivo iz generacije u generaciju, s učitelja na učenike ili “s tijela na tijelo” te se stoga balet može smatrati kinestetičkom tradicijom (Davida 2011a: 13). (Dobri) učitelji i koreografi kao (jedini) prenositelji znanja vrlo su cijenjeni. Prema slavnoj balerini Margot Fonteyn (nav. prema Pickard 2012: 32) “nema sumnje da je najvažniji čimbenik za uspjeh u baletu, dobar učitelj”. George Balanchine također smatra da je “balet umjetnost primjera. Nijedan udžbenik ne može zamijeniti živu prisutnost učitelja koji utjelovljuje tradiciju” (isto). Učitelji predstavljaju obrazovni sadržaj u kojem je njihova prisutnost važna kao i bilo koja druga nastavna metoda (Choi i Kim 2015: 154). Učitelj je u vrijeme školovanja predstavnik samog baleta.

Napisano pravilo tipičnog plesnog sata zahtijeva od učenika šutnju i priznavanje učitelja kao jedinog autoriteta. Standardni trening gotovo u cijelosti vodi učitelj i učeniku ostavlja malo mogućnosti za dijalog ili raspravu, razilaženje u mišljenju ili razvoj kreativnosti. U tradicionalnoj autoritarnoj baletnoj pedagogiji otvorena komunikacija podređena je poslušnosti i suglasnosti s učiteljem. Komunikacija između učitelja i učenika te među učenicima nije poželjna. Od učenika se očekuje da upijaju sve što učitelj govori i da ne govore osim ako im se učitelj ne obrati (Morris 2003: 17; Johnston 2006: 3; Alterowitz 2014: 10; Risner 2009: 59). U tradicionalnoj plesnoj pedagogiji koja podučava poslušnosti

²⁴⁶ Kasnija kontrola nad prezentacijom njihova tjelesnoga rada prepušta se baletnim majstorima i koreografima.

te implicira prešutnu suglasnost u kojoj plesači reproduciraju usvojena znanja i vještine, od učenika se očekuje da bespogovorno slijede upute. Uče se poslušnosti, a ne kreativnosti. Nakon učiteljeve demonstracije koraka, učenici ih pokušavaju imitirati. Učitelji tada “ispravljaju” učenike, koji ponovno pokušavaju točno oponašati. Ovo je uobičajena formula za stvaranje standardiziranog ponašanja i može biti učinkovita s učenicima koji su voljni slijediti upute nastavnika bez komentiranja, postavljanja pitanja ili predlaganja alternativnih pristupa (usp. Stinson 2005: 53). Poslušnost u razredu označava ispravno stanje bića ili identitet “dobrog” učenika (Alterowitz 2014: 10). Stoga plesači klasičnog baleta i kasnije u plesачkoj karijeri ostaju poslušni, naučeni su ne komentirati, ne prigovarati, ne pitati, nego usvajati i slušati (Risner 2009: 59). Poslušnost se u baletu smatra “vladavinom zakona” (Fisher 2015: 36).²⁴⁷

Sintagma “tiha umjetnost”, kakvom slovi balet, odnosi se prvenstveno na medij plesa kao izvedbe bez riječi, no proteže se i u baletne dvorane. Plesači su u svom radu nevjerojatno usredotočeni i disciplinirani te uglavnom rade u tišini. Prilikom vježbanja često osjećaju fizičku nelagodu i bol koju ne verbaliziraju u dvorani. Općenito tijekom nastave rijetko postavljaju pitanja, radije se obraćaju učitelju prije ili poslije nastave. Čak i kad ne razumiju pokret koji je učitelj objasnio, ne usuđuju se pitati jer smatraju da postavljanje pitanja sugerira kako ne mogu pratiti ili razumjeti gradivo i da ne pripadaju baletnoj zajednici. Boje se osude. Boje se što će misliti učitelj, ali i drugi učenici (Pickard 2012: 36–37) te stječu dojam da nije važno ono što oni sami misle

²⁴⁷ Postoji predrasuda o “glupim” plesačima (usp. Gray i Kunkel 2001: 19) koju je Dale Johnston preoblikovao u pitanje: “zašto su plesači neartikulirani?” Smatra da se odgovor nalazi u treniranju baleta koje priječi korištenje slobodnog govora (Johnston 2006: 9). Naime, plesači koji su mnoge godine proveli u autoritarnoj baletnoj kulturi koja ima visoka očekivanja, zahtijeva poniznu poslušnost, a oskudijeva u toplini i razumijevanju učitelja, vjerojatno će biti nekomunikativni ili “nesposobni jasno artikulirati svoju domenu znanja” (isto: 13).

s obzirom na to da ih se i ne pita za mišljenje (Brace-Govan 2002: 411). Šutnja generira niz pretpostavki i u (nepotrebnoj) se šutnji ponekad gube realna značenja. Plesači s kojima sam razgovarala objašnjavali su da “znaju” što je učitelj mislio iako je rekao nešto drugo, “znaju” što je mislio jer su “osjetili takvu energiju”, “znaju” što je mislio jer ih je “tako pogledao”. Vrlo brzo učenici raspoznaju internu hijerarhiju te raspoznaju što znači “stajati na srednjem štapu”, ili na sredini dvorane “u prvom redu” ili “iza”. Poput ne-vokalnog, ali značenjima ispunjenog plesa ili promatranja plesne izvedbe teško opisive riječima, komunikacija u dvorani ne mora biti verbalizirana da bi bila diskurzivna. Plesači su opisali načine na koje ih je učitelj “gledao” ili “komunicirao s njima” kao značajan i moćan oblik kontrole s posljedicama za plesača. Učitelj ili baletni majstor kao nositelj simbolične moći, koristi svoju moć nad plesačima ponekad samo izrazom lica, pogledom ili gestom kojima odobrava ili kritizira izvedbu plesača. Takve simbolične poruke, iako nisu eksplicitne, prenose značenja. One se unutar sata baleta doživljavaju legitimnima i prihvaćene su jer učitelj ili baletni majstor “zna što je najbolje za plesače”. Iako je šutnja učenika integrativni dio procesa usvajanja znanja u baletu, šutnjom nije prekinuta komunikacija. Ona je dijelom implicitne komunikacije, neizgovorenog diskursa i ustaljenog tjelesnog “rječnika” u baletnim dvoranama koji se sastoji od uočavanja i pretpostavljanja neizgovorenog, ali komuniciranog. Takav je diskurs dopunjen govorom učitelja, no ne i učenika, a na plesače podjednako može utjecati implicitna i eksplicitna komunikacija. Plesači često tek promjenom svoje uloge (iz plesača u učitelja/koreografa) ostvaruju punu slobodu govora. Njihovo tijelo postaje manje plesačko i više demonstrativno te preuzimaju drugi medij izražavanja, progovaraju i često preuzimaju govor koji se godinama usađivao slušanjem (i poslušnom šutnjom).

Svaki pristup podučavanju pod utjecajem je odnosa moći. Moć učitelja proizlazi iz znanja koja posjeduje i od velikog je utjecaja na

razvoj plesnoga puta i života plesača. U rukama je učitelja moć da “stvore ili slome” nečiju karijeru (Moola i Krahn 2018: 264; usp. i Alterowitz 2014: 15; Devald Roksandić 2020: 124). Pritom se odnosi moći mogu mijenjati, prebacivati, nasljeđivati, prosljeđivati i tako cirkulirati između prošlosti i budućnosti, tradicije i suvremenosti. Načini podučavanja su iskustveno i fenomenološki usvojene metode, koje oni koji su bili podučavani na određeni način, često prenose na taj isti način, onako kako se sjećaju i kako su bili podučavani, kako smatraju ispravnim. Osloncem na vlastite iskustvene uvide podučavaju sljedeće generacije, ali u drugoj ulozi i s pozicije autoriteta i moći.²⁴⁸ Povrh toga, na temelju iskustva plesača, smatra se da je dobar plesač i dobar učitelj. Međutim, “uspješnost plesачke karijere govori jedino o sposobnosti izvođenja i interpretacije plesnih koraka, ne nužno i o sposobnosti prenošenja koraka u formi znanja i vještina” (Devald Roksandić 2020: 111). Nije nužna veza uspješnog plesača i uspješnog učitelja ili koreografa.²⁴⁹ Plesni pedagozi su kompetentni i stručni u poznavanju baletnih koraka i baletne tehnike, često i baletne tradicije i baletne filozofije, i na temelju tih znanja i vještina ulaze u sustave podučavanja plesača. Međutim, *pedagoške* kompetencije nisu uvijek uvjetom pristupanju baletnom podučavanju. Ako se znanje stečeno u praksi ne preispituje na podlozi teorijskih spoznaja koje će ga transformirati i prilagoditi pedagoškim standardima, učitelji

²⁴⁸ Unutar plesne zajednice postoje položaji i uloge koje se izmjenjuju. Plesač se na početku školovanja nalazi na margini plesne zajednice, dijelom je zajednice, ulazak u zajednicu je ostvaren ali je njegovo djelovanje i utjecaj marginalan. Završetkom školovanja i ostvarenjem profesionalnog angažmana, osim što se mijenjaju uloge (od učenika u profesionalnog plesača), mijenja se i pozicija koja se s margine pomiče k centru (utjecaja i moći). To pomicanje ide ukorak s razumijevanjem postulata zajednice i stjecanjem znanja. Pozicije kojima se nadalje približava središnjim pozicijama u plesnoj zajednici uključuju uloge učitelja, plesnog majstora, koreografa ili voditelja baleta.

²⁴⁹ Van Delinder (2000: 246) navodi primjer Anne Pavlove, Vaclava Nižinskog i Margot Fonteyn, redom sjajnih i uspješnih plesača koji nisu koreografirali niti su bili posebno dobri učitelji. Također, Marius Petipa i George Balanchine kao vrlo uspješni koreografi, nisu bili izuzetni plesači.

moгу ostati “zarobljenici” vlastitih iskustava te baletna disciplina koju primjenjuju, ako nije kritički evaluirana, u mnogim segmentima može “našteti razvoju mlade osobe” (isto: 112), osobito ako uzmemo u obzir da je “učitelj konačni autoritet i primarni/jedini izvor znanja” zbog čega “učenici nisu ohrabreni preispitivati njegove odluke” (isto: 118).

Plesači su sa svojim učiteljima često u emocionalnom i ovisnom odnosu jer ovise o njihovoj pažnji, tretmanu, povjerenju i sigurnosti koju im mogu pružiti i o kojima ovisi razvoj njihove karijere. Plesači nastoje uvažiti sve instrukcije i tako “udovoljiti učitelju” (Pickard 2012: 32). Žele njegovu pažnju, čak i kad ih tretman učitelja povrijedi ili im stvori emocionalnu bol.²⁵⁰ Ugađanjem učitelju i prihvaćanjem normi i vrijednosti ponašanja i očekivanja stvorenih unutar zajednice, plesači povećavaju svoj potencijal za nastavak baletnog školovanja koje im otvara daljnje mogućnosti u karijeri. Od svojih učitelja doista stječu neophodna znanja za razvoj plesne karijere te obično prema njima imaju duboko poštovanje, iako ono često proizlazi iz straha. Povrh toga, prema “idealiziranoj autoritarnoj figuri” učitelja učenik razvija zahvalnost koja je sastavni segment ovisničkog odnosa povezanog s “percepcijom učitelja kao osobe koja u svojim rukama drži ključ učenikove profesionalne budućnosti”. Plesači tako ostaju “ucijenjeni” osjećajem iznimne zahvalnosti” prema onima koji su im omogućili njihov uspjeh u karijeri. Takav ovisnički odnos plesače sprečava da se kritički odrede prema svom “putu do uspjeha i karakteru dobrih namjera kojima je popločen” (Devald Roksandić 2020: 121, bilj. 14).

²⁵⁰ Postoji u podučavanju baleta nepisano pravilo da se učitelji “bave” i pažnju poklanjaju “dobrom materijalu”, odnosno, talentiranim učenicima pa iako u toj pažnji mogu biti grubi, učenicima je to znak da “imaju šanse” i da su “vrijedni pažnje”. Učenici koje se ignorira, ponekad pate i više od onih koji slušaju grube riječi, jer im je uz takav odnos jasno da su njihove “šanse za opstanak u baletu” manje nego u učenika koji uspijevaju pridobiti pažnju učitelja.

Jedna od posljedica neprimjerenih pedagoških praksi koje se primjenjuju u baletnom školovanju, manjak je samopouzdanja plesača i “osjećaj konstantnog nezadovoljstva vlastitim izvedbama” te ovisnost o tuđim procjenama (učitelja, a kasnije plesnih majstora ili koreografa) i “nemogućnost objektivne procjene vlastite izvedbe” (isto: 116). Plesači su neprestano izloženi i uvijek objekti tuđih procjena. Njihova tijela i načini na koje se njima koriste izloženi su ne samo na sceni (pogledima publika) nego i u dvorani. Svakodnevna rutina vježbanja njihova tijela izlaže proučavanju, procjenjivanju i neprestanom “ispravljanju” učitelja, a kasnije plesnih majstora i koreografa. Osim toga, izloženi su odrazu vlastitog tijela u zrcalu te oskudnom i pripijenom odjećom “vizualno svedeni na oblike svoga tijela” (Merit Müller 2018: 876). Prije ulaska u dvoranu plesači s tijela skidaju personalizirane slojeve i odijevaju standardiziranu odjeću za vježbanje. U toj su “uniformi” tijela ujednačena i vidljivija, naglašene su njihove konture, a njihova tjelesna građa i pokreti lakše su usporedivi. Također, učitelji osim što sami demonstriraju pokrete koje potom očekuju da ih učenici ponove, za demonstraciju koriste ponekad i učenike, da bi pokazali (demonstrirali) kako nešto valja ili ne valja raditi. Koristeći pojedine učenike za demonstraciju, učitelji demonstriraju i razlike među učenicima njihovim uspoređivanjem i eksplicitnim naglašavanjem što je “dobro”, a što je u izvedbi “loše”, time ujedno implicitno protežući razlikovanje “dobrih” od “loših” učenika. Takva izloženost opetovanom procjenjivanju, “popravljanju” i uspoređivanju uvjetuje obično “vrlo suzdržane predodžbe o vlastitu tijelu” (Brace-Govan 2002: 411) i narušava samopouzdanje učenika.

U autoritarnim praksama u kojima su plesачka tijela izložena oblikovanju koje zahtijeva baletni standard, brojni su plesači komentirali iskustvo emocionalne patnje kao dijela njihove plesne karijere. Emocionalna patnja koju su opisali sastoji se od omalovažavanja i ponižavanja, napada na nečiju osobnost i

maltretiranja. Većina je komentirala neprestano uspoređivanje, kritiku i ispravljanja koja su rezultirala osjećajem srama i emocionalnog stresa (Moola i Krahn 2018: 259–262). Tradicionalno autoritarno podučavanje ne isključuje povišene tonove i izljeve bijesa učitelja. Vikanje, ponižavanje ili čak udaranje dokumentirano je kao uobičajeno postupanje u baletnom treningu (isto: 267). Antropologinja Helena Wulff (1998) opisala je u transnacionalnom kontekstu brojne slučajeve strogo autoritativnog podučavanja baleta kada učitelji s nedovoljno strpljenja od plesača zahtijevaju apsolutno savršenstvo. Tretman plesača ovisi, naravno, o svakom pojedinom učitelju, baletnom majstoru ili koreografu i njihovoj svijesti o primjerenosti ophođenja, nužno pod utjecajem razumijevanja sustava vrijednosti unutar zajednice. Iako Wainwright, Williams i Turner smatraju da plesači danas više ne toleriraju tretman od prije nekoliko desetljeća kada su bili “iskorištavani i zlostavljani” (2007: 311) i jasno je da nisu svi učitelji grubo i niske razine topline i suosjećajnosti, no “visoka očekivanja, dinamika rada te uloga vizualnog (estetike)”, kako navodi Yamashita (2013 prema Devald Roksandić 2020: 117), “u baletu su više-manje svugdje isti”.

U kulturnom svijetu baleta ispunjenom utjelovljenim praksama, mentalna i fizička disciplina, neophodne za profesionalno bavljenje baletom, doslovno su inkorporirane u cjeloživotni proces školovanja (Wainwright i Turner 2004: 313) u kojem baletni učitelji doslovno upisuju korake na i u tijela sljedeće generacije plesača. Balet se temelji na “produkciji i reprodukciji tih generacijski umjetničkih utjelovljenja” (isto: 316), a “inkorporirani postupci, zbog svojeg osobitog mnemoničkog učinka, zavise o dvjema različitim odlikama: njihovom načinu postojanja i načinu stjecanja” (Connerton 2004: 152). Osim što je ples po svojoj prirodi utjelovljen čin u kojem plesači pokušavaju ispričati priču bez riječi, iskustvo emocionalne patnje zbog tradicionalnog autoritarnog poučavanja u baletnim školama ima značajnu

komponentu utjelovljenja jer plesači u svojim susretima s emocionalnom boli govore o utjelovljenim senzacijama i osjećajima srama, straha, nelagode, tjeskobe, boli, ranjivosti, tuge, krivnje, iscrpljenosti, posramljenosti i poniženja. Sva ta utjelovljena emocionalna iskustva mogu imati kroničan i dugotrajan utjecaj na psihi i emocionalni razvoj plesača (Moola i Krahn 2018: 260–267) te mogu rezultirati ozbiljnim emocionalnim i fizičkim oštećenjima klasično školovanih plesača (BenZion 2012: 5).²⁵¹ Alternativnim pogledom na ples koji poslovično otpušta tenzije, mijenja se fokus od oslobađanja anksioznosti plesanjem prema stvaranju anksioznosti kao edukacijskoj tehnici (Spencer 1985: 7–11) ili edukacijskom procesu.

Rigorozne, moralno upitne i neprimjerene metode podučavanja počinju se primjenjivati od početka školovanja, u dječjoj dobi. Ranim usvajanjem, one se i u kasnijoj dobi prihvaćaju i metoda postaje “normalizirana”. Pickard (2012) teme borbe i razvoja mentalne snage u baletu promatra prihvatljivim, a ne negativnim aspektima baletnog treniranja. Neki su plesači kao važan aspekt habitusa baletnog plesača istaknuli da si “bolji plesač ako patiš”. U estetskom projektu produkcije i reprodukcije baletnih umjetnika stvara se baletno tijelo i habitus plesača. Takvo se tijelo održava kroz ugrađenu pretpostavku da su emocionalna i fizička patnja, radi baleta kao umjetnosti, prihvatljive. Stoga je emocionalna i fizička patnja u baletu normalizirana i prihvaćena društvena praksa (Pickard 2012: 43).

U istraživanju koje su provele Fiona Moola i Alixandra Krahn plesači su opisali emocionalno nasilna iskustva u plesnim trupama, ali ih takvima nisu imenovali. U opisu bolnih iskustava plesači

²⁵¹ Iz studija o autoritarnim metodama u treniranju plesača i vođenju proba uočljivo je da posebno žene pate od ponižavajućih tretmana (Meglin i Matluck Brooks 2012: 3). Moji muški sugovornici također nisu spominjali problematične metode podučavanja. U pravilu se žena nalazi u fokusu znanstvenih istraživanja na temu spornih tretmana plesača u podučavanju baletu.

nisu koristili riječi “emocionalno zlostavljanje”, nego su preferirali fraze poput “bilo je užasno” (Moola i Krahn 2018: 267). Takvo opisivane emotivnih boli proizlazi iz naučene, a time i prihvaćene poslušnosti, ideje da je “u baletu to tako” i prihvaćanja nepisanih zakonitosti u baletnim praksama podučavanja. Spencer smatra da se “svaki temeljni obrazac ponašanja ili vjerovanja koji članovi kulture ne primjećuju svjesno” može opisati kao “duboka struktura” (1985: 37), a u plesu prepoznaje neoznačene duboke strukture koje pretpostavljaju “strukturno neverbalizirane elemente u plesu” koji nose značenje na temeljnoj razini i na fundamentalan način (isto: 16). Svoja loša iskustva neki plesači čak doživljavaju poticajima i motivirajućima. Smatraju da ih ona “jačaju”, “guraju naprijed”, daju im “novu snagu”, “zainate” ih i “pokrenu” da izvuku “svoj maksimum”. Naučili su da “balet ne bi ni trebao biti lagan” i da “nije za svakoga” jer “ne može to svatko izdržati” te da je važno “ne odustajati i ustrajati”, iako dugi niz godina školovanja i tehničkog usavršavanja tijekom cijele karijere obiluje prilikama za odustajanje. Neprestani su fizički i psihički izazovi za plesače u baletu. Svakodnevno suočeni s fizičkom boli koju uče trpjeti, podjednako uče podnositi i emocionalnu. Time sebi dokazuju da “mogu izdržati” i da “zaslužuju” svoje mjesto u baletnoj zajednici. Jednim od najvećih iskušenja i “vlastitom izdajom” smatraju odustajanje. Uvjereni su da se fizička i emocionalna bol “isplati” i da je “za njihovo dobro”. Mentalne boli i borbe, emotivni pritisci i izazovi, u baletu su često prihvaćeni s pozitivnim predznakom, kao praksa koja “osnažuje” plesače i ostavlja samo “najotpornije” i “najizdržljivije” te kao još jedna razina selekcije plesača.

Plesači tijelo često doživljavaju odjelito, ne žive u svom tijelu nego s njim. Njihovo je tijelo objekt koji egzistira djelomično odjelito od sebe (Aalten 2004: 274). Sami svojim tijelima često pristupaju kao tehničkim predmetima ili strojevima (Pickard 2013) kakvima su tretirani, ili se doista osjećaju poput “pukih strojeva” i tako opisuju svoja iskustva. Osjećaju da se vrednuju prvenstveno

kao tehničari i instrumenti, a tek potom umjetnici (Gray i Kunkel 2001: 18). Plesači tako, da bi bili i postali umjetnici, zapravo pristaju biti tretirani poput tehničkog aparata. Stoga je, osim fizičke discipline, u baletu prisutna i *implicitna* mentalna disciplina koja se sastoji od prihvaćanja tradicionalnih metoda podučavanja. U ideji hegemonije Antonija Gramscija istaknuto je da u odnosima subordinacije, dominantna strana mora osigurati suglasje subordiniranog (prema Tomko 2005: 97). Plesači se potiču da utjelove vrijednosti poput emocionalne discipline i samokontrole. Od ulaska u sustav školovanja, uče upravljati svojim emocijama i kontrolirati ih (Pickard 2012: 40–41). Smatraju da bez “discipline u dvorani” ne mogu biti uspješni u svojim karijerama (isto: 36). Disciplinu često spominju kao pozitivnu stečevinu iz baletne škole. Jill D. Sweet smatra da plesni oblik tako može odražavati vrijednosti i utjelovljeno znanje grupe, ali se istovremeno te vrijednosti i znanja mogu aktivno stvarati (2005: 142). Prepoznavanjem vrijednosti načina podučavanja u zatvorenoj zajednici i prepoznavanjem vlastitog interesa te svoje pozicije u hijerarhiji struktura baleta, plesači postaju ključni “podržavatelji” i “održavatelji” autoritarnog sustava koji se proteže i ostaje u baletnim dvoranama i nakon školovanja. Istraživanje Marije Papaefstathiou i suradnika (2013) je pokazalo kako plesači normalizacijom i racionalizacijom štetnih ponašanja u baletu koja dugoročno dovode do negativnih zdravstvenih ishoda, kolektivno sudjeluju u njihovu održavanju. Stoga autori sugeriraju da kultura baleta zahtijeva sustavni pomak u ideologijama koje stvara njegovani sustav vrijednosti.

Autoritarne prakse i uvjerenja obično prenose generacije plesnih pedagoga (Green 1999; Lakes 2005). Tradicionalni baletni *class* podučava određeni vokabular pokreta, postavu tijela i koordinaciju, ali poučavatelji također prenose ideologiju koja utječe na podučavanje, odnose, stil kretanja, izgled i estetske vrijednosti. Učenici asimiliraju sustav vrijednosti neospornog autoriteta učitelja. U tom sustavu, balet je najviši oblik plesa. Kao institucija

nastavlja stvarati plesače koji vjeruju u estetiku baleta i slijede njegove principe, a zatim ta vjerovanja prenose na sljedeće generacije plesača baleta, koreografe, učitelje i gledatelje (Alterowitz 2014: 10–11). Estetske dimenzije ne postoje izvan ili odvojeno od ideologije (Tomko 2005: 101). Fizičko treniranje stvara načine kretanja plesača, a baletna ideologija određuje na koji način struka doživljava ples. Plesni se pokreti sagledavaju u skladu s idealima baletnog leksikona. Morris se u analizi ograničenja nametnutih strogo prihvaćenom ideologijom oslanja na već spomenutu teoriju Pierrea Bourdieuja prema kojoj svi pojedinci posjeduju habitus koji se može opisati kao skup manira i percepcija koje djeluju uglavnom na podsvjesnoj razini, a utječu na sklonost pojedinaca da djeluju na jedan, a ne na drugi način. Naučeni je proces koji utječe na načine na koje se pojedinci kreću, ponašaju i čak razmišljaju. S obzirom na to da se habitus stječe rano u životu i nije svjesno apsorbiran, pojedinci nisu svjesni svog pogleda na svijet obojenog njihovim habitusom. Morris smatra da se habitus može promijeniti jedino ako su pojedinci svjesni načina na koji djeluje i njegovih učinaka na um i tijelo (2003: 21–22). Kad se pojam habitusa primijeni na plesače baleta koji započinju s treninzima u ranoj dobi te su i podučavani na način koji obeshrabruje pitanja ili radikalno razmišljanje, vjerojatno je da njihove doživljaje uvelike kontrolira njihov stečeni i usvojeni habitus. (Podsvjesno) prihvaćaju vrijednosti i estetiku specifične baletne kulture kojoj su izloženi i to utječe na njihove pokrete i misaone procese. Primjerice, skloni su diviti se disciplini bez obzira na tjelesnu štetu, promatrati pretjeranu mršavost kod žena kao ideal, više vrednovati simetrične geometrijske oblike nego asimetrične, davati prednost usklađenosti, virtuoznosti i savršenstvu pred plesnim eksperimentiranjem.²⁵² Morris smatra da su plesači stoga “fizički, kulturološki i socijalno baletno građene osobe” (2003: 21).

²⁵² Stoga su plesni oblici označeni eksperimentiranjima i improvizacijom plesačima baleta ponekad nerazumljivi i nezanimljivi. Hrvatska legendarna ba-

U mnogim uporabama klasičnog koncepta habitusa (Bourdieu 1977) u plesu, stavlja se naglasak na to da praksa plesanja otkriva određenje, odnosno percepcije i akcije koje se upisuju u plesačevo tijelo.²⁵³ Takve dispozicije utječu na plesanje, na društveni život plesača te na plesačeve obrasce kretanja i izvan plesanja (Wulff 2005: 47) kao i na, posredstvom usvojenih okvira vrijednosti zajednice, vjerovanja o zajednici i predodžbe o tijelima izvan i unutar nje. U zajednicama se zajedničkim praksama i načinima njihova prakticiranja i usvajanja stvara povjerenje, a potom i uvjerenje u ono što ona predlaže. Stvaraju se “područja vjerovanja” (Harris Walsh 2011: 87). U odabirima i opredjeljenjima plesača Anne Cazemajou prepoznaje “zajednicu koja vjeruje” (2011: 22–23) i prihvaća vrijednosne postavke zajednice.

Balet se stvara kumulativnim procesima u kojima se ugrađivanjem plesne tehnike u tijelo postaje plesačem. Tranzicija od neplesača u plesača uključuje i obrat u pozornosti i percepciji. Tada razumijevanje akcija, aktivnosti, informacija i znanja postaje filtrirano kroz leće plesača ili leće člana zajednice. Marion smatra da je manje vjerojatno da će neplesači, u izostanku okvira referencija plesača, podjednako interpretirati i razumjeti različite nijanse značenja i shvaćanja zajednička plesničima (2006: 159). Unutar specijaliziranih plesnih zajednica stvaraju se veze među članovima, usvajaju vrijednosti i formiraju značenja. Vrijednosti su odraz unutarnjeg sustava procjena koje kreiraju članovi neke zajednice. Stvorene u zajednici samo djelomično odražavaju procese u kojima se oblikuju. Grupnom participacijom i interakcijama članovi zajednice drugim članovima grupe i sebi samima pridaju

lerina Maja Bezjak komentirala je nakon odgledane plesne predstave na Tjednu suvremenog plesa u Zagrebu: “Deca, sve je to lepo, ali to vam nije ples. Nema tu tehnike, elegancije i ljepote, ali je zgodno kak’ se tolko’ valjate po podu, kaj deca”.

²⁵³ Pritom svatko ima jedinstveni habitus jer su biografije uvijek različite, ali i svaki individualni habitus također nosi otisak grupne povijesti i prakse (usp. Marion 2006: 139).

značenja. Neka se značenja namjerno promoviraju grupnim praksama, a druga se pojavljuju kao posljedice odnosa i interakcija u grupi (Powell 1997: 2–3). Članovi profesionalnih zajednica skloni su internalizirati određeni sustav vrijednosti (Wulff 1998: 101). Dužim boravkom i usvajanjem pravila zajednice te izgradnjom identiteta vezanog za zajednicu, usvajaju i prihvaćaju sustav vrijednosti koji zajednica predlaže. “Osjećaj pripadanja” snažan je izvor identiteta, a identitet plesača definiran je načinom na koji neke stvari za njega/nju bivaju važne (Wainwright i Turner 2004: 330–331). Kako bi se održale zadane strukture plesnih zajednica i njihovih internih postavki, članovi zajednica njeguju svojevrsna *uvjerenja* koja postaju okvirom stvaranja, djelovanja i promišljanja plesača. Ona pridonose održivosti tradicionalnog standarda (od ideje tijela i estetskog ideala do metoda podučavanja). Plesna tehnika zaposjeda prvenstveno tijelo, a način njezina prenošenja i usvajanja te djelovanje u zajednici oblikuju plesačeva *uvjerenja*. Sustavno i kontinuirano ugrađivane vrijednosti zajednice postaju okvirom stvaranja, djelovanja i razmišljanja plesača. Da bi se moglo stvarati, potrebna je uvjerenost u ono što se radi i na koji se način djeluje. Dakle, posvećenost ili predanost praksi “generativna je i reflektivna pripadanju zajednici prakse” (Marion 2006: 155). Uvjerenja stvorena u zajednici održavaju osmišljene strukture plesnih zajednica i njihovih internih postavki, a valja ih otkrivati na neekspliciranim razinama gdje “istine o plesu” (Fraleigh 1998: 139) stvaraju članovi plesne zajednice na temelju usvojenih sustava vrijednosti.

Prema prijedlozima promjena

Osim brojne literature koja bilježi stvarnost i dugotrajni opstanak autoritarnih praksi podučavanja u baletu, sve je brojnija literatura u kojoj autori, osim kritičkog promatranja i uočavanja

posljedica takvih praksi, nastoje predložiti i sugerirati promjene (usp. npr. Alterowitz 2014; Choi i Kim 2015; Polasek i Roper 2011; Johnston 2006; Stinson 2005; BenZion 2012; Devald Roksandić 2020) koje bi donijele potencijalno osvježanje u postupke obučavanja djece te ishodile odgajanjem umjetnika koji bi “na kraju procesa baletnog školovanja, postao cjelovita, zrela i autonomna osoba” (Devald Roksandić 2020: 126), a ne samo tehničar odgovarajuće pojavnosti.

Iza autoritarnog pristupa nalazi se često, kako ga je Susan Stinson (2005: 51–52) nazvala, “skriveni kurikulum” koji se odnosi na sve što učenici uče, osim onoga što ih nastavnici eksplicitno uče. Devald Roksandić sadržaj skrivenog kurikula opisuje kao sve ono što je “podržano tradicijom i pod izlikom ‘specifičnosti profesije’, implicitno sadržano u procesu baletnog školovanja” (2020: 127) i ono “što ostaje neizrečeno”, a temeljno određuje školovanje na koje se odnosi (isto: 109). Skriveni kurikulum nije skriven zato što učitelji svjesno varaju učenike, već zato što su oni, kao i učenici, rijetko toga svjesni (usp. Stinson 2005: 52). Učitelji djecu ne podučavaju strahu ili osjećaju manjeg samopouzdanja, nego takvi rezultati proizlaze posredno, načinima podučavanja.

Da bi se balet razvijao kao oblik umjetnosti koji se obraća suvremenim problemima, potrebno je propitivanje tradicionalnog baletnog podučavanja (Alterowitz 2014: 9). Lakes (2005: 4) u svojoj studiji o autoritarnim praksama podučavanja zapadnjačkih plesnih oblika bilježi da način na koji se nešto prenosi može biti moćniji od onoga što se prenosi, dakle od sadržaja, jer način (kako) na koji instruktor predstavlja informacije oblikuje iskustva učenika koja se odražavaju i na usvojeni sadržaj (što). Iskustva su naime posredovana kulturnim diskursima i institucionalnim praksama (Davis 2007 prema Ritenburg 2014: 1), a u konstantno promjenjivim i relacijskim identitetima, unutarnji ili psihološki upravljani aspekti odlučujuće informiraju vanjske ili fizičke oblike tijela i obrnuto (Brace-Govan 2002: 406). Instrukcije namijenjene

tjelesnom razvoju djeluju i na psihologiju (pojedinaца). Razlikovanje “kako” od “što” može se činiti opozicionim načinom zamišljanja *classa* baletne tehnike. Međutim, važno je ustanoviti na koji se način “kako” i “što” međusobno odnose, a ne suprotstavljaju, kako mogu zajedno surađivati na izazovima patrijarhalne baletne tradicije i kako osigurati podučavanje baleta na način koji ne nameće hijerarhijske ideologije baleta. Devald Roksandić predlaže “osviješteno pedagoško vođenje” jer artikulacija pedagoškog odnosa kao neizostavne komponente u procesu baletnog školovanja u najvećoj mjeri može redefinirati odnos između nastavnika i učenika (2020: 123) te upravo “obilježja pedagoškog odnosa” mogu donijeti smjernice u novom promišljanju baletne nastave (isto: 124) kroz sustav obrazovanja i stvaranja “kritične mase akademski obrazovanih plesnih praktičara koji će biti svjesni važnosti pedagoškog pristupa, ali i potrebe njegova stalnog kritičkog preispitivanja i nadogradnje” (isto: 127).²⁵⁴ Premda učitelji ne mogu izbjeći svoju poziciju moći jer se doista s učenicima nalaze u neravnopravnom odnosu onih koji posjeduju znanje i onih koji to znanje tek trebaju usvojiti, osvještavanjem svoje uloge važnih posrednika za mentalno i emocionalno znanje plesača, mogu postati reflektivni i fleksibilni (pedagozi).²⁵⁵ Gretchen Alterowitz (2014) raspravlja o mogućnostima *demokratske baletne pedagogije* u uvjetima hijerarhijski oformljenog svijeta baleta, uključujući njegovu tehniku i estetske vrijednosti koje stvaraju percepciju o baletu kao krutom i nepromjenjivom spomeniku

²⁵⁴ Godine 2013. pri Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu pokrenut je prvi sveučilišni studij iz područja plesne umjetnosti čiji preddiplomski studijski programi, osim Suvremenog plesa (izvedbeni i nastavnički smjer) nude i Baletnu pedagogiju. Očekivani su stoga i pomaci u pedagoškom pristupu obučavanja potencijalnih baletnih plesača/plesačica.

²⁵⁵ Razmatrajući etički aspekt asimetrije odnosa odrasli-dijete, Jull i Jensen uvode pojam *ravnopravnog dostojanstva* što znači da se objema stranama u odnosu daje ista ljudska vrijednost i iskazuje jednako poštovanje, iako se razlikuju po statusu i moći te nisu ni ravnopravni ni izjednačeni (2010 prema Devald Roksandić 2020: 124).

povijesti. Pristup *demokratske baletne pedagogije* održao bi strogo i formu, ali istovremeno na neautoritarni način stvarao i prakticirao alternativni odnos učitelja i učenika u kojem bi feminističke²⁵⁶ i demokratske metode kao dijelovi *demokratske baletne pedagogije* remetile tradicionalnu dinamiku moći baletnih učionica i bile usmjerene na učenika favoriziranjem strategija koje potiču individualno istraživanje, suradnju i govor učenika kao suvislog dijela procesa učenja (Alterowitz 2014: 8–16).²⁵⁷ Naime, autoritarne prakse podučavanja unutar uglavnom neverbalne umjetničke forme, godine ponizne šutnje i poslušnosti na *classu* u baletu priječe i sputavaju korištenje slobodnog govora (engl. *private speech*) te posljedično utječu i na plesačeva znanja. Na temelju istraživanja ruskog psihologa Lava Vigotskog koji je uočio važnost diskursa u kognitivnom razvoju djece, Johnston (2006: 4) tvrdi da sputavanje korištenja slobodnog govora među učenicima baleta vodi do kognitivne disfunkcije i ograničene plesne izvedbe.²⁵⁸ Dakle, dovodi i do manje učinkovitosti kojom se autoritarni načini podučavanja u zajednici često pravdaju. Tvrdi da ograničavajuća uporaba slobodnog govora u podučavanju baleta ima štetan utjecaj na učenikove spoznaje jer govor i akcije neminovno tvore neodvojivu mješavinu u razvoju viših

²⁵⁶ Dok sâm feminizam u osnovi zagovara jednaka prava žena, feministička pedagogija se proteže i povrh prava žena te zahvaća potrebe i drugih povijesno manje moćnih skupina “da bi osporavala tradicionalne, patrijarhalne strategije poučavanja i mijenjala ih strategijama koje promiču jednakost među svim učenicima u učionici” (Brown 1992 prema Alterowitz 2014: 9). Stoga je feministička pedagogija nužno usmjerena na učenike.

²⁵⁷ Primjerice, Alterowitz (2014: 15) baletnu učionicu prepoznaje kao dobro mjesto za dijalog o društvenoj konstrukciji roda ili zapadnjačkim idealima ljepote te ih, umjesto izdvajanja te rasprave u plesnu teoriju ili sat povijesti, koristi u podučavanju tehnike kao polazište za razumijevanje povijesti i estetike baleta na satu baleta, sjedinjeno s praksom.

²⁵⁸ Johnston pritom na primjeru djece oštećena sluha napominje da jezik kao sredstvo komunikacije ne treba biti ovisan o zvuku (Johnston 2006: 9). Važno je osigurati slobodu izražavanja odnosno postavljanja pitanja i izražavanja nedoumica.

mentalnih funkcija i apstraktne inteligencije koje uključuju balet i koreografiju. Uporaba govora među djecom povezana je s uspješnim svladavanjem zadanih zadataka i postizanjem uspjeha. Da bi razmišljali efektivno, plesače bi bilo dobro poticati na uporabu svih alata uma na raspolaganju, posebno slobodnog govora (Johnston 2006: 3, 13).

Osim što plesači šute na satu, često ne progovaraju o svojim lošim iskustvima u baletnoj dvorani ili se ne zalažu za svoj bolji status. Moola i Krahn (2018) su u svojoj studiji ispitale plesače o njihovim utjelovljenim iskustvima i rasvijetlile neke “tišine” koje se još uvijek događaju iza kulisa. Značajno je u njihovu istraživanju primijetiti da su o emocionalnim doživljajima profesionalnih plesачa baleta svjedočili umirovljeni i bivši plesači. Šutnju plesači lakše prekidaju nakon kraja plesачke karijere ili nakon tzv. “osvještavanja”, koje se može dogoditi obično nakon vremenskog odmaka od aktivne plesачke karijere. Tišina balerina može se povezati sa strahom da će izgubiti status ili radno mjesto u kompaniji ili da će naići na nerazumijevanje kolega koji im ili neće vjerovati ili će ih ignorirati u strahu za vlastitu poziciju. Da ne bi riskirali karijeru, ali i zbog spomenutog ovisničkog odnosa u kojemu osjećaju poštovanje i zahvalnost prema učiteljima, a kasnije i drugima u hijerarhijskim strukturama baleta, plesači često šute o svojim lošim iskustvima i osjećaju se “ucijenjenima”.²⁵⁹ Legitimni autoritet učitelja, osjećaj (strah)poštovanja prema učiteljima, baletnim majstorima i koreografima te usvajanje usađivanih vrijednosti zajednice baleta vode normaliziranju neprimjerenog ponašanja u dvorani, ali i šutnju o tome.

²⁵⁹ Mihaela Devald Roksandić, nakon aktivne plesачke karijere i uključivanjem u sustav visokog obrazovanja, teorijski je počela istraživati svijet baleta i pisati, između ostalog, i o problemima u sustavu podučavanja, a o svojoj je poziciji zabilježila: “Pišući ove redove ne mogu se osloboditi iracionalnog osjećaja grižnje savjesti stoga što, relativno javno, kritički progovaram o osobama koje su najzaslužnije za moj profesionalni uspjeh i kojima ću za to zauvijek biti zahvalna” (2020: 121, bilj. 14).

Posebno je važno u podučavanju plesača i njihovu daljnjem tretiranju u zajednici prevladati ostatke već spomenutoga takozvanog kartezijanskog dualizma, razvidnog u praksi odijeljivanja tijela i uma na svim razinama estetskog projekta stvaranja tijela plesača, uključujući sintagmu naziva tog procesa u ovom poglavlju knjige.

U baletnom sustavu temeljenom na odabiru *tijela* (djeteta) i njegovih fizičkih predispozicija, ugrađivanja tehnike u tijelo plesača, podučavanja i tretiranja plesača kao objekta bez osobnosti, zamjetno je zadiranje u neprevladan dualizam između uma i tijela. Dualizam uma i tijela jedan je od parova opozicija često nazivanih kartezijanskim ili platonskim dualizmima koji imaju korijene u zapadnim idejama individualizma i slijedom toga bifurkaciju utjelovljene osobe na tijelo i um (Farnell 1999: 149–150). Ostale klasične zapadne dihotomije odnose se na dualizme između umjetnosti i znanosti, emocija i razuma, privatnog i javnog te žene i muškarce. Takvo dualističko nasljeđe uključuje poimanje da je ljudska egzistencija podijeljena na dva područja ili supstance: tjelesno ili materijalno, s jedne strane i mentalno ili spiritualno s druge. Ta je temeljna ideja dualizma, uz neke povijesne varijacije, do danas ostala razmjerno konstantna (Colebrook 2014: 50). Teorija je začeta kao filozofski argument i ima korijene u pisanjima Renéea Descartesa, filozofa 17. stoljeća koji je razvio ideju o podjeli svijeta, a potom i ljudskih bića u dvije supstance, no postala je poznata kao um/tijelo podjela ili kartezijanski dualizam i razvijena u popularan koncept eurozapadnoga svijeta (Ritenburg 2014: 14). Iako je upravo kartezijanski dualizam odgovarajuća teorijska podloga pogledu na tijelo kao stroj s obzirom na to da odgovara centralnoj ideji tijela kao mehaničkog instrumenta u Descartesovoj separaciji uma i tijela, konceptualne metafore integrirane i ugrađene širom današnje zapadne kulture temeljene su većim dijelom na privilegiranju uma nad tijelom, dok je u baletnom sustavu fokus na tijelu i zapostavljanju i neuvažavanju uma, a

potom osjećaja i osobnosti plesača, također jednoj od podjela kartezijanskog dualizma koja se odnosi na dihotomiju između razuma i osjećaja.²⁶⁰

U baletni sustav ugrađene dihotomije (uma i tijela, razuma i osjećaja, umjetnosti i znanosti) dovode do određenih nedosljednosti i anomalija kojima bi bilo dobro posvetiti pozornost. Jedna od njih odnosi se na individualnost i zapostavljanje svih pogona ljudskog bića, osim tjelesnog. Isključivim naglaskom na tijelo stvara se dojam tijela kao objekta bez osobnosti. Stoga je u ideal koji se “bavi isključivo postizanjem tehničkog savršenstva” (Morris 2003: 22) potrebno uključiti alternativnu perspektivu dualizmu uma i tijela te govoriti o cijeloj osobi kao psihofizičkoj cjelini (Burt 2017: 245). Također, u istraživanju materijalne društvenosti i znanja, (izvantjelesna) tehnologija često stoji s jedne, a (tjelesna) tehnika, u obliku vještina, s druge strane. Tijelo se obično ne proučava kao tehnički objekt kakvim se tretira u baletu jer ostaje *različito od tehnologije* po tome što se podvodi pod “ljudsku” stranu stvari. Nezanemariva je činjenica da postoji osoba koja jest tijelo na kojemu se radi (Merit Müller 2018: 870). Ona posjeduje iskustvo i osjećaje. Konceptualizacije plesačeva tijela koje se često tretira kao instrument u koji treba upisati znanje, osim što odražavaju utjecaj kartezijanski nadahnutih metafora, negiraju da je učenje rezultat “međusobnog djelovanja afektivnih, kognitivnih, društvenih, osjetilnih/kinestetičkih” (Lakes 2005: 10), ali i emocionalnih podražaja.

S obzirom na tradicionalne metode podučavanja u baletu, uglavnom usmjerene na vanjske, ekstrinzične vrijednosti koje se odnose na pojavu i izgled plesača, a ne na intrinzične individualne vrijednosti, Euichang Choi i Na-ye Kim (2015) zalažu

²⁶⁰ Pisanje i pričanje o tijelu implicira da je ono dualističko te implicira separaciju između uma i tijela. Um i duša smatraju se transcendentnim od materijalnosti tijela. Um se promatra kontrolnim duhom u mašini-tijelu. Stoga veći dio zapadnog promišljanja privilegira um nad tijelom (Burt 2017: 245).

se za cjelovitu baletnu edukaciju (engl. *whole ballet education*) koja zahvaća integrirano baletno obrazovanje za tijelo i um. U nastojanju promicanja razumijevanja aspekata uma uglavnom zasjenjenih aspektima tijela (tehnikom), u sadržaju cjelovitog baletnog obrazovanja koje predlažu, fizičku, kognitivnu, emocionalnu i duhovnu dimenziju detaljno su kategorizirale s prijedlozima za integrativne pristupe obučavanju plesača. *Fizička* dimenzija odnosi se na razumijevanje i poznavanje tijela i pokreta, anatomske i fiziološke kretanja s razumijevanjem. *Kognitivna* dimenzija odnosi se na razvijanje svijesti i uvida u kontekst baleta, poput njegove povijesti, filozofije i kulture, drugim riječima, u smjeru kretanja sa znanjem. Treća vrsta sadržaja obuhvaća *emocionalnu* dimenziju, koja označava subjektivnu interpretaciju istraživanjem osobnih misli i izražajnih osjećaja stvorenih naracijom i glazbom, što dovodi do kretanja s osjećajem. Konačna dimenzija je *duhovna*, a odnosi se na vrijednosti i stavove plesača prema baletnom obrazovanju, koji dovode do kretanja s karakterom (Choi i Kim 2015: 146–147).

Predložena šira perspektiva koja bi uzimala u obzir različite dimenzije plesačeva djelovanja odbacuje zaključavanje plesnog treniranja ili edukacije kao sistema produkcije tijela koje postavlja neravnotežu između tijela i sebstva i ne uspijeva (u)vidjeti da je “ljudsko biće ono koje mora riješiti izrazito kompleksan proces učenja plesa(nja), najzad, na vlastiti način, u vlastitome plesu” (Jackson 2005: 34).

U pristupima koji su usmjereni na discipliniranje i obučavanje tijela, a da pritom itekako utječu i na um odnosno cjelovitost ljudskoga bića (plesaća), posebno je važno ne zanemariti faktor sposobnosti pojedinaca iskaziv kroz pojmove volje, želje i vizualizacije. Njima je posredstvom (racionalnog) uma moguće mijenjati, prilagođavati te osposobljavati i fizičko. Najzad, baletna filozofija sve te konstrukcije, nakon prvotne selekcije odgovarajućih tijela, kasnije zahtijeva i uvjetuje. Naime, tijelu nije dovoljna

samo tehnika, važan je i onaj intelektualni pogon koji to tijelo tjera i “upogonjuje”. Taj isti pogon dovodi do upisivanja tehnike u tijelo koja dijelom postaje automatizirana, ali tek nakon promišljene i jasno usmjerene pažnje na sve radnje koje do automatizma dovode. Nakon stvorenog tijela, važno je nadovezati vještine interpretacije i mentalne snage potrebne u integriranom djelovanju svakog plesača. Mentalna snaga, otpornost i izdržljivost u baletu je jednako važna kao i fizička. Implicitna mentalna disciplina u baletu usmjerena na ostvarivanje poslušnosti i podvrgavanje autoritetima te zadanom sustavu vrijednosti, prakticira se u cilju usvajanja plesnih vještina. Skretanjem fokusa s implicitne mentalne discipline k eksplicitnom mentalnom *treningu*, otvorila bi se mogućnost djelovanja koje bi potencijalno pridonijelo samopouzdanju plesača, a ne njegovu izostanku ili smanjivanju. Djelovanju u kojem je potrebno samopouzdanje da bi plesač mogao preuzeti odgovornost izvedbe na sceni ne doprinosi njegovo rušenje koje ponekad proizlazi iz opisanih metoda podučavanja. Promišljeno utjecanje na psihu učenika radom na mentalnoj disciplini razmatra dob djeteta te sve elemente utjecaja i posljedica pojedinih metoda obučavanja. Stručno promišljanje i usmjeravanje rada na mentalnoj snazi u cilju prevladavanja mnogobrojnih prepreka u baletnom školovanju plesačima bi potencijalno olakšalo usvajanje znanja i podizalo neophodno samopouzdanje.²⁶¹

Potencijal tijela u obliku fizičkih predispozicija potencijalnom bi plesaču trebao *olakšavati*, a ne prvenstveno *o(ne)mogućavati* profesionalno osposobljavanje, a o tretmanu plesača u podučavanju ne bi trebala ovisiti njegova mentalna “snaga” i

²⁶¹ Primjerice, psihologinja i psihoanalitičarka Harlene Goldschmidt (2002) smatra da bi uključivanje mentalnih slika i vještina samorefleksije u kontekst plesnog treninga i izvedbe pridonijelo olakšanom učenju novih pokreta i prevladavanju emocionalnih distrakcija poput tjeskobe. Treniranjem psiholoških vještina postiže se kreativno samoizražavanje i veća sloboda (Goldschmidt 2002: 15–17).

izdržljivost. Izostavljanjem dugopostojeće i još uvijek nezapostavljene podjele na um i tijelo proširili bi se prostori primjenjivanja fleksibilnije metode pri odabiru potencijalnih *učenika (plesaća)*, umjesto potencijalnih *tijela*. U konačnici, hoće li netko postati plesačem klasičnog baleta, pitanje je kojemu presuđuje individualnost osobe i njezina (dovoljna) volja, želja i motivacija za plesanjem, bez obzira na konstituciju, boju i oblik tjelesnog instrumenta. Bez obzira na odgovarajuće tijelo i odgovarajuće, čak idealne tjelesne predispozicije, nije svaka balerina solistica ili prva balerina. Zapravo, većina nije. Većina djevojaka kada i postanu balerine, završe cijeli proces školske izgradnje tijela, ostanu plesati u ansamblu i većina ne uspijeva doseći solistički status. U slučajevima kada plesači s idealnim tijelima i fizičkim predispozicijama ne uspijevaju uzlazno se kretati putanjom ljestvice karijera u baletu ili napuštaju balet, nije isključivo tijelo ono koje određuje sudbinu plesača ili bivšeg plesača. Tijelo nije odjelito od uma i cijelog spektra emocija pojedinaca. Ono individualno u svakome plesaču (i čovjeku općenito) s čitavim nizom društvenih, kulturnih, privatnih, odgojnih i drugih kontekstualnih utjecaja i okolnosti te samog karaktera plesača (koji može definirati i usmjeravati volju, govoriti o načinu reagiranja i suočavanja s iskustvima vezanima za samu karijeru kao i sva ona koja joj prethode), temeljne su razlikovne odrednice i često presudna nit kada se raspravlja o nijansiranim razlikama među plesačima i njihovim sudbinama.

Emocije i umjetnost

Osim što su talentirani i vrijedni, plesači moraju biti i postati otporni, a u kriznim razdobljima posustajanja moraju ostati i visoko motivirani. Unatoč iskustvima autoritarnog načina podučavanja, oni i dalje ostaju u sustavu baletnog školovanja,

između ostalog i zato što većina osjeća već spomenuti poziv i/ili strast za plesanjem. Osim što ples uključuje snažan element dobrovoljnosti, volja za boljim radom obilježena je snažnim internaliziranim osjećajem “potrebe” iz koje proizlazi “usklađenost s disciplinom i praksama potrebnima za postizanje željenog cilja” (Wellard, Pickard i Bailey 2007: 88). Iako su u baletu krajnje instance pozornica i gledatelji, za plesače je izvorno manje važan gledatelj jer plesači plešu iz potrebe i želje za plesanjem te za vlastito zadovoljstvo (Wainwright i Turner 2004: 312–315; Boyd 2014: 503). Obuzeti i privučeni strašću za plesanjem, u nastojanju da napreduju i ostanu u svijetu baleta, često će sve riskirati, uključujući svoje zdravlje, odnose i druge snove (Turner i Wainright 2003 prema Moola i Krahn 2018: 269). Strast i poziv su ključni motivirajući osjećaji za ustrajanje, prevladavanje brojnih kriza i posustajanja u školovanju i kasnije u plesачkoj karijeri. Također su interni osjećaji koje plesači u dvorani mogu osjećati usporedo s tugom, povrijeđenošću, poniženjem, nemoći, bezvrijednosti.²⁶² Oni su i privatni. U dvorani se ne iskazuju.

U nastojanju discipliniranja tijela, tradicionalna autoritarna plesna pedagogija nameće, kako je navedeno, disciplinirano, kontrolirano i suzdržano ponašanje, odnosno poslušnost i, iako uz glazbenu pratnju, vježbanje u tišini bez postavljanja pitanja. Osim govora i pitanja, izražavanje emocija također je nepoželjno. Od plesača se očekuje da svoje emocije kontroliraju i sami se nose s njima. Moola i Krahn su u svom istraživanju zabilježile da mnogi plesači svjedoče stigmi vezanoj za osjećaje u dvorani (2018: 265).

²⁶² Emocije se “manifestiraju kao emocionalne struje koje nisu eksplicitno vidljive, ali imaju objektivnost i dolaze osobi izvana” (Simonović 2008: 158). Analizirane su primarno u područjima empirijske psihologije, neuropsihologije i kognitivnih znanosti. Unutar tih disciplina emocija se u svojoj prirodi razumijeva kao biološka ili genetička te se emocije smatraju nesvjesnim osjećajima (Löytönen 2011: 258).

Društvo kroz socijalizaciju utiskuje emocionalne predodžbe, emocionalne norme i kodove u aktere/ice što rezultira odgovarajućim emocijama koja potiču daljnja emocionalna ponašanja koja su u skladu s organizacijom društva i obrascima odnosa (Simonović 2008: 159).

Emocije su u baletnoj dvorani, u skladu s odgovarajućim ponašanjem, potisnute i neeksplicirane, iako se doista osjećaju. Spomenuta kinestezija kao osjećaj pokreta može predstavljati fizičko stanje poput držanja tijela, ali također ukazuje na aspekte osobnosti i osjećaje plesača (Potter 2008: 445). Potter je plesačev osjećaj pokreta (kinesteziju) prikazala kao onaj koji se temelji na fiziologiji biološkog tijela, a opet usavršen i aktivnom pažnjom usmjeren na osjećaje u tijelu, uključujući emocije (2008: 460). Tijekom vježbanja kinestetička sposobnost opažanja i kontrole tjelesnih osjeta proširena je povrh manipulacije nečije biološke tjelesnosti i odnosi se također na upravljanje emocijama (isto: 452). S obzirom na to da “nema akcije koja se dešava bez emocionalne uključenosti”, emocije je potrebno uključiti u analizu funkcioniranja društvenoga reda i strukture (Simonović 2008: 156), posebno u plesu koji, možda više nego bilo koji drugi oblik umjetnosti, osloncem na kinesteziju osvježuje povezanost uma i tijela te “povezuje fizički pokret s ekspresijom, fizičkom i emocionalnom” (Aalten 2004: 274). Naime, postoji pretpostavka o neposrednoj ekspresiji emocija u plesu i umjetnosti koja proizlazi iz osjećaja. Od izvedbe klasičnog baleta se očekuje da bude “poezija u pokretu” u kojoj plesači “stvaraju umjetnost prijenosom osjećaja”.

Istovremeno, u primarnom fokusu na tijelo i razvijanju tehnički osposobljenog plesača te zapostavljanju elemenata koji se nadograđuju na tehničku vještinu, plesači nisu nužno opremljeni samoekspresijom, nužnom za umjetničku izvedbu kakvom se balet deklarira. Foster (1997) u istraživanju konceptualnog aspekta treniranja tvrdi da je cilj baletnog treninga uglavnom ograničen

na stjecanje tehničkih vještina i ne odnosi se na elemente poput interpretacije ili stila izvedbe. Martin je još u prvoj polovici 20. stoljeća ustanovio da je tijelo “nemoguće prevesti u beživotnu mehaniku budući da i na vrhuncu baletne apstrakcije ono ostaje živo. U tome je, doista, srž baletne estetike, izvor njezinoga pogona” (2011 [1939]: 48) jer “stroj za proizvodnju ljepote”, kakvim tijelo plesača naziva Levinson (2011 [1925]), ne posjeduje “samosvijest i želju k arhetipskom savršenstvu” (Martin 2011 [1939]: 49). Nakon niza godina ponizne poslušnosti, šutnje i sakrivanja vlastitih emocija, od plesača se na sceni očekuje više od fizičke moći i atletičnosti, jer glavni cilj nije samo visoki skok i brza vrtanja izvođača nego komunicirati ideju ili emociju i to činiti na lijep način. Svojevrsna karizma na sceni, osim zanimljivog i privlačnog tijela, uključuje moć plesača da emocijama dobro komunicira s publikom. Dakle, nakon implicitnog zahtijevanja neiskazivanja i potiranja emocija za vrijeme vježbanja, na sceni se od plesača očekuje njihova eksplicitna demonstracija.

Teija Löytönen smatra da umjetnost opisuje ljudske emocije, unutarnje osjećaje i stavove te otkriva kako pojedinci (umjetnici) percipiraju svijet (2011: 260). Stoga se umjetnost često povezuje s emocijama i raširena je percepcija, i među plesačima, da su upravo segmenti koji balet vežu uz emocije zaslužni za označavanje baleta umjetnošću. Plesači svoju profesiju u pravilu smatraju i nazivaju umjetnošću, a na pitanje što je u baletu umjetničko često navode osjećaje. U tom smislu, Redfern smatra da umjetnost svoje “postojanje” izvodi iz kulture u kojoj nastaje, pridonosi joj te u nekoj mjeri čini tu kulturu (1998: 131). Plesači govore o emocijama koje trebaju “probuditi kako bi ih prenijeli i emitirali na pozornici”, o “osjećajima” kojima se “vode dok plešu” te o baletu kao umjetnosti koja prenosi emocije. Morris je u ranije spomenutoj analizi dvaju prestižnih natjecanja u baletu (Varna i Prix de Lausanne) uočila da je kao najvažniji kriterij u ocjenjivanju natjecatelja izdvojena umjetnost. Pritom, suci koje je Morris

intervjuirala nisu u potpunosti znali objasniti što bi ona trebala biti ili predstavljati i što je to umjetničko u baletu.²⁶³ Umjetnost je, sudeći prema sucima natjecanja, temeljena na sposobnosti plesača da izraze osjećaje (Morris 2008: 44).²⁶⁴

Izvedba u teatru, ambijentu imaginarnog svijeta, intenzivira emocije izvođača i publike. Kombinacija glazbe, pokreta i neverbalne glume stvara duboko emocionalno iskustvo te izvođenje ili gledanje baleta često donosi osjećaje katarze, tuge i radošti, ponekad i sve odjednom. Eterična plesna tehnika plesača i izvanredan atletizam samo se nadovezuju na to iskustvo (Rinaldi 2010: 23; Wellard, Pickard i Bailey 2007: 88). Osim što su mnogo puta čuli da je balet umjetnost kojom se izražavaju osjećaji, plesači umjetnost povezuju s osjećajima vjerojatno i zato što su njihove emocije i kinestetički osjeti intenzivno aktivirani dok plešu. Brojni plesači svjedoče, primjerice, velikom uzbuđenju poput treme, posebno na sceni, a ponekad i u prvim susretima s novim plesnim majstorom ili koreografom. Količina rada i truda uloženog u izvedbu na sceni, kada plesači “daju sve od sebe”, “svoje najbolje”, donosi osjećaj velikog zadovoljstva i/ili užitka te neki spominju da postoje trenuci kada “transcendiraju” i svoja senzualna iskustva uključena u aktivnost plesanja opisuju kao “oslobađajuća”.

Pri opisivanju iskustva i “osjećaja bez napora” koje osjećaju u istaknutim trenucima u životu, sportaši ili vjernici koriste opise

²⁶³ O umjetničkim elementima malo pišu plesni pedagozi, profesionalni plesači ili koreografi. Izostanak eksplicitnog pisanja iz perspektive profesionalnog koreografa, plesačima i pedagozima otežava precizniju artikulaciju onoga što podrazumijevaju pod stilom ili umjetničkim izrazom (Morris 2008: 45).

²⁶⁴ Osim toga, kriteriji za dodjeljivanje nagrada u Varni nisu javno dostupni, ali Prix de Lausanne na svojoj službenoj stranici navodi da natjecanje ima za cilj bodriti ekspresivnost natjecatelja, a osim fizičke prikladnosti, sposobnosti komuniciranja različitih dinamika pokreta, tehničke lakoće, kontrole i koordinacije, ocjenjuje se hrabrost i individualnost, maštovitost i istančan odaziv na glazbu te njihova umjetnost (Morris 2008: 42).

poput “biti u zoni”, biti u “ekstazi”, a plesači i umjetnici spominju “estetski zanos” (Csikszentmihalyi 1997 prema Kleiner 2009: 238). Foster u kontekstu plesnih natjecanja piše o iskustvima osjećaja plesača na sceni koji ih potiču na “još veći trud”, “izvlače još veću snagu” i dovode do “srčanog” nastupa (2017: 62). Takvi opisi iskustva osjećaja uključuju “nešto uzvišeno” i iznenadne spoznaje koje plesači osjećaju u nekim trenucima svoje plesne karijere, a posebno u pojedinim ili svim izlascima na scenu. Spoznajna ili “kristalizirajuća” iskustva koja se javljaju kao nezaboravne reakcije plesača izazvane njihovim pojedinim izvedbama mogu donijeti dugoročnu promjenu u individualnoj izvedbi, ali i plesačevu doživljaju sebe. Ona mogu uključivati i interakcije između ljudi poput pozitivnog ohrabrenja ili dobrog savjeta i ne moraju uvijek nužno biti pozitivna, mogu biti doživljena i kao vrlo negativna i sva se mogu promatrati kao trenuci potencijalne promjene (Picard i Bailey 2009: 165–176) ili presudnog trenutka, a često su značajna upravo po “neopisivom osjećaju”.

Ne postoje precizni kriteriji kojima bi se određivala umjetnička svojstva i nije sasvim jasno što umjetnost mora biti ili imati da bi bila umjetnost. Umjetnost se u širokoj percepciji povezuje s emocionalnim i spontanim načinom odnošenja i povezivanja sa svijetom. Često se smatra da je umjetnost proizvod inspiracije i osjećaja, a ne racionalnog i kognitivnog razumijevanja. Utoliko je u kontrastu s racionalnim i kontroliranim intelektom koji, smatra se, kultivira znanost. U ovom je segmentu zamjetna još jedna dihotomija i upliv kartezijanskog dualizma iz kojeg umjetnost proizlazi iz emocija, a znanost iz intelektualne aktivnosti. Löytönen je primijetila da se, u umjetničkim institucijama kakvo je kazalište u kojem se demonstrira baletna umjetnost, emocije često percipiraju prirodnima te čak i neophodnim dijelom svakodnevnog života jer se, za razliku od racionalnog i kontroliranog intelekta, smatraju nužnim alatom za obavljanje umjetničkog posla i stvaranje umjetnosti (2008: 17–18; 2011: 257). Stječe se dojam ili

percepcija da su umjetničke institucije donekle mistična mjesta gdje ljudi nemaju kontrolu nad svojim osjećajima i emocijama (Koivunen 2003 prema Löytönen, 2008: 17), iako je upravo obrnuto kad je riječ o kazalištu (operi, drami, baletu). Emocije koje se predstavljaju publici zapravo su strogo kontrolirane. One su uvježbavane, glumljene, proizvode se za publike, bez obzira na to osjećaju li ih doista i plesači ili ne. Emocije su umjetno i znalački vješto potaknute da bi se doimale vjernima i izmamile emocije publika. Predstavljene emocije nisu nužno stvarne, ako se doista ne osjećaju. Utoliko i nisu emocije, tek njihov privid. Međutim, mogu potaknuti stvarne emocije u publika i stvoriti percepcije o njihovoj dominaciji i vezanosti za umjetnike, pojedine umjetničke djelatnosti ili umjetničke institucije. Umjetničke institucije bi se u tom smislu mogle smatrati specijaliziranim za iznudu, projiciranje i/ili stvaranje osjećaja ili iluzije osjećaja.

Plešući, plesači stvaraju "iluziju emocija koje se zapravo ne osjećaju, nego su samo zamišljene kao u romanu, drami (igri) ili slici, i otkrivene kroz simbole" (Spencer 1985: 7). Na sceni plesači glume ulogom zadanu emociju/e. Umjetnik ne izražava vlastite emocije, nego svoje znanje o njima, umjetnik ne komentira niti objašnjava, nego stvara simboličku refleksiju koja portretira emociju (Vuorinen 1997 prema Löytönen 2011: 160). Štoviše, Martin smatra da "vjerodostojnost nije ono čemu se teži nego je više neprijatelj kojega treba pobijediti, jer ako ona pobudi suosjećajnu reakciju, to će samo zastrti pogled na plesačevu namjeru i istinsku umjetnost" (2011 [1939]: 50). Plesači, primjerice, tijekom izvedbe mogu osjećati istinsku fizičku bol i patnju zbog povrede, bolnog žulja ili lošeg stanja zbog niza okolnosti, koje u potpunosti moraju prikriti i na sceni stvoriti iluziju koju zahtjeva fabula djela. Osim iluzije osjećaja projicirane na sceni, dio baletne estetike je iluzija koja se stvara tehnički osposobljenim tijelima oblikovanima tako da svojom pojavom i vještinom stvaraju iluziju.

Ona ostavljaju dojam onosvjetnosti, bestjelesnosti i lakoće izvedbe bez napora jer su usavršila tehniku.

Naime, plesačeva tehnika nije samo dodatno pojačanje plesačevoj umjetnosti, nego “sâma duša plesa; ona jest ples sâm” (Levinson 2011 [1925]: 44). U tom smislu, valja naglasiti da upravo tjelesni stroj u koji je ugrađena plesna tehnika može stvarati baletnu estetiku. “S tehnikom, plesaču je dodijeljeno čitavo tijelo ideja i mišljenja o estetici koju će, doslovce, utjeloviti” (Aalten 2004: 267). Tehnički virtuozan dio baleta poput visokih i malih elegantnih skokova, pirueta te izrazite fleksibilnosti i brzine, kao i vezni, lagani, spori i temeljni koraci ne bi mogli ostavljati dojam elegantne i graciozne izvedbe da u njih nije ugrađena baletna tehnika. Elegancija se postiže tehnikom. Tehnika sama nije umjetnost, ali (jedino ona) do nje dovodi. Ona je neophodna stepenica do koje dovodi stvaranje umjetnosti u baletu. Kada je naučena i inkorporirana vještina kao tjelesna tehnika, omogućeno je djelovanje “iz’ vještine prema nečem drugom” (Ravn 2017: 59). Što je veća disciplina održavana redovito na svakodnevним vježbama, veća je plesačeva sloboda za ekspresijom u klasičnom ili bilo kojem drugom plesnom obliku (Lawson 1960 prema Jackson 2005: 31). Jednom kada je usvojen automatizam, kada su tijelu sasvim poznati usvojeni specifični pokreti klasičnog baleta, što se postiže (samo)disciplinom, ostvaruje se prostor za veću slobodu i za sve ono što se naziva izražajnim, ekspresivnim ili stilom pojedinog plesača u baletu. Kad je tijelo “pod kontrolom” i nije više potrebno misliti na svaki mišić i pokret koji će odvesti do sljedećeg, moguće je lakše “prepuštanje” glazbi i interpretaciji.

Utjecaji, status i opstojnost

Ples nema definiran općenit model ili estetiku (Martin 1998: 6) primjenjivu na sve plesne oblike. Međutim, svaki plesni oblik

posjeduje vlastiti povijesni, društveni i kulturni kontekst u kojem se može nadograđivati na neki drugi, proizlaziti iz nekog drugog ili pronalaziti sličnosti i razlike s drugim plesnim oblicima. Oni se na različite načine mogu preplitati i utjecati jedni na druge. Tako se povijesni plesovi iz razdoblja renesanse i baroka ili dvorski plesovi mogu smatrati ishodištima i začecima tradicije baleta u kojima je balet pronašao temelje vlastite plesne tehnike i elitne reputacije, a povijesni plesovi pak u baletu mogu pronalaziti svoj nastavak, razvoj i kulminaciju. Osim što se dijelom oslanjao i uglêdao na povijesne dvorske plesove, balet je svojom formom, simbolikom, estetikom i standardom ostvarivao različite odjeke te utjecao na budućnost i razvoj drugih plesnih oblika i plesne scene općenito.

Primjerom plesnog oblika pod utjecajem baleta može se smatrati moderni ples i kasnije oblikovan suvremeni ples. Razvoj različitih ideja pokreta koje su u podlozi imale odstupanje od baleta, kretao se u nekoliko razvojnih etapa i bivao označen različitim te ponekad nedovoljno dosljednim terminima. Pojam suvremenog plesa ovdje koristim kao krovni za oznaku oblika kazališnog plesa koji nije balet od razdoblja šezdesetih godina 20. stoljeća, kako ga koristi Susanne Ravn (2017), a sintagmu moderni ples koristim prvenstveno za označavanje praksi u načinu razmišljanja i plesanja koje su karakteristične za generaciju modernih plesača koji plesne komade izvode u razdoblju od četrdesetih do šezdesetih godina dvadesetog stoljeća.

Moderni ples jednim dijelom nastaje kao reakcija na čvrsto propisane norme baleta, kao plesni oblik koji svojim plesnim izričajem nastoji eliminirati nedostatke standardiziranog fenomena baleta. Izrastao je iz različitih tradicija i institucija pokreta s početka dvadesetoga stoljeća kao reakcija i pobuna protiv europskog baleta. Općenito se moderni ples odnosi na rad predvodnica plesnih reformi koje su razvile stilove drukčije od baleta. Zbog toga je definiran kao “njegova suprotnost” (Sigman 2006:

112). Dvadesetostoljetna podjela između baleta i modernoga plesa proizlazi iz dvaju različitih stilova i oblika umjetnosti kretanja, čiji su poklonici često neprijateljski nastrojeni jedni prema drugima. Kasnijom pojavom suvremenoga plesa koji se nadovezao na moderni i s njim je u idejnoj korelaciji, balet je dobio svojevrsnu konkurenciju i suigrača na svjetskim pozornicama.

Motivaciju za plesanjem, filozofiju, signature kretanja, strukturne i formalne oblike modernog i suvremenog plesa i baleta valja tretirati neovisno (Kant 2007a: 4–5) jer su zasebni plesni oblici s vlastitim povijestima i na ovom mjestu neću ulaziti u filozofiju, ideje i povijest modernoga i suvremenog plesa, nego ću se osvrnuti na njihovu vezu s baletom koja se, s većim ili manjim intenzitetom u pojedinim povijesnim razdobljima, nalazi u njihovu međusobnom utjecaju i reakciji modernoga plesa na tradicijski i standardizirani oblik baleta. Primjerice, iako su različitih estetskih polazišta te drugačije ili oprečno tretiranih vrijednosti, često se moderni ples analizira u odnosu na balet i kao njegova reakcija.²⁶⁵

Osim što je balet utjecao na pojavu alternativnih oblika plesanja, ideje modernog, a osobito suvremenoga plesa značajno su utjecale na mnoge koreografe suvremenih baleta tako da se neka djela nalaze na samom razmeđu suvremenog plesa i suvremenog baleta. Jedan od primjera je osnivanje Baleta XX. stoljeća Mauricea Béjarta, francuskog plesača i koreografa, u Bruxellesu (1960) s idejom da balet treba pretvoriti u suvremenu umjetnost popularnu poput kina i pristupačnu i onim gledateljima koji preferiraju sportske arene pred kazalištem. Béjartove kazališne spektakle, njegov totalni baletni teatar kojim je privlačio, ali i skandalizirao javnost, često se smješta u suvremeni ples (Jeličić 2019: 12), ali i suvremeni balet. Estetske vizije novog kadra plesnih stvaratelja

²⁶⁵ Suvremeni se izričaji stereotipno i prečesto određuju "svojim razlikovanjem spram klasičnog baleta, umjesto da se istakne po čemu se suvremene škole međusobno razlikuju i što im je zajedničko" (Louppe 2009: 350).

u baletu, nazvanih “neovisnim koreografima”, mogu se pratiti od ranih 1960-ih i 1970-ih, razdoblja kada su koreografska istraživanja osporavala granice između plesa i svakodnevna kretanja te tvrdila da je bilo koji i svaki ljudski pokret potencijalno ples. Ti koreografi nisu osmislili novu plesnu tehniku, nego su poticali plesače plesanju u nekoliko postojećih tehnika bez adaptacije bilo koje estetske vizije. To su koreografi koji, kako je ranije spomenuto, traže da plesači budu kompetentni u više stilova i tehnika plesanja (Foster 1997: 253). Očekuju plesne sposobnosti koje zalaze u područja, možda srodnih i sličnih, ali drugih i drugačijih plesnih oblika. Takva se praksa nastavila te suvremeni baletni repertoari, osim klasičnih djela, zahvaćaju neoklasične balette s elementima modernih i suvremenih plesnih tehnika, iako se plesači i dalje primarno školuju za klasične balette. Od plesača klasičnoga baleta danas se očekuje sposobnost i umješnost ovladavanja plesnih koraka koji se nalaze izvan domene njihove matične klasične tehnike, odnosno, da u svoje kompetencije uključuju plesne oblike (prvenstveno moderne i suvremene) drugačije osmišljenih plesnih tehnika i njihovih zakonitosti.

Suvremeni balet je danas prepoznatljiv većini plesača: gole noge, trikoi (dresovi) kao kostimi, hiperekstenzije, po podu se klizi i vuče, podizanja su preko glave, pirueti s partnerom, paralelne pozicije, *attitudes* u stranu i siguran pogled. Polazeći od klasičnih principa, suvremeni balet ima definiran rječnik i ikonografiju, no plesači i koreografi objašnjavaju da postoji puno veća sloboda i novo razumijevanje prostora. Postoji otvoreno poštovanje prema tehnici, ali i želja za odricanjem od pripovijesti i pomaknutom reprezentacijom. Promjene u perspektivi, dizajnu, glazbi i odnosu među plesачima posljedično su transformirali osnovne elemente baleta “toliko da mnogi mladi plesači danas pretpostavljaju da je balet suvremeni balet” (Jensen i Farrugia-Kriel 2015: 3–4). U odstupanju od tradicijske normativnosti, balet se u nekim suvremenim koreografskim djelima odmaknuo od klasičnih

izvedbi i približio suvremenom plesu toliko da se vrlo lako mogu poistovjetiti. Dugo vremena jedini plesni oblik unutar institucionaliziranog teatarskog okvira, kontroliranog sustava školovanja i selekcija, balet ne samo da je dobio kolege plesnih oblika na kazališnim pozornicama nego ih je uvukao u vlastita predstavljanja i počeo s njima surađivati. Suvremeni ili neoklasični balet danas je prepleten tehnikama modernoga i suvremenog plesa. Utjecajan hrvatski plesač i koreograf Milko Šparemblek primijetio je da “klasična tehnika, iako po sebi savršena kao škola i disciplina, ipak nije definitivna teatarska mogućnost” (cit. prema Tarle 2009: 18).

Prije koreografskih “eksperimentiranja s eklektičkim vokabularima i novim interdisciplinarnim žanrovima izvedbi” koje je nadišlo različitost tijela pojedinih plesnih tehnika, iako ne u potpunosti, osjetno je bilo rivalstvo među plesnim oblicima suvremenog plesa i suvremenog baleta (Foster 1997: 253). U istraživanju percepcija plesača i učitelja o umjetničkom i tehničkom utjecaju baleta u institucijama orijentiranim na podučavanje suvremenog plesa, Francesca Flammiger (2004 prema Grau 2007: 201–202) je ustanovila da suvremeno orijentirane britanske plesne skupine nerado prihvaćaju da klasične kompanije poput Royal Balleta, Scottish Balleta ili druge etablirane plesne kompanije na svojim repertoarima uključuju radove Mercea Cunninghama, Twyle Tharp ili drugih suvremenih koreografa. Plesači suvremenoga plesa smatraju da se takvom praksom narušava područje njihova plesnog djelovanja s obzirom na to da plesači klasičnog baleta uglavnom već imaju pristup najvećem dijelu državnog financiranja plesa i stoga baletne kompanije ne bi trebale zalaziti u koreografska područja koja povijesno nisu njihova. Klasičari pak žele širiti svoje vizije i umjetničke potencijale (Grau 2007: 201–202), a mogućnosti za to pronalaze prvenstveno u suvremenome plesu.²⁶⁶

²⁶⁶ Obje grupe se smatraju jedine kompetentne plesati i procjenjivati vlastite repertoare.

Pritom, balet drži poziciju kulturne i institucionalne dominacije. Među drugim plesnim oblicima, službeno je vodeći u organizaciji. Ovjeren je dijelom elitne i visoke kulture kao “cijenjeni umjetnički oblik” s “puno stila” (Fisher 2015: 34). Stekao je i zadržao “vidljivost, potpore i poštovanje” (isto: 36).²⁶⁷ Za to je osigurana snažna struktura koja ga podržava. Pozornice, škole, strukture i hijerarhije baletnih kompanija, međunarodna natjecanja, međunarodne veze i institucije koje ga podržavaju, uporišta su koja mu jamče vodeću poziciju među plesnim oblicima i opstojnost. Institucijska pomoć i podrška znači da baletne ideje i prakse postižu kulturnu moć. Sustavi baletnog treniranja i izvedbe dobili su veću institucionalnu podršku od bilo kojeg drugog plesnog oblika u nebrojenim zemljama. Vlade Europe, Sjeverne Amerike, Australije, Rusije i država bivšeg Sovjetskog Saveza balet tretiraju kao elitnu i povlaštenu plesnu umjetnost te osiguravaju financiranje profesionalnih organizacija, plesača i produkcija te elitnih događaja, kao i prostora njegova zbivanja u najekskluzivnijim teatrima (Novack 1993: 39; Hanna 2010: 232). Unutar industrije teatra sa svim pomagalima i osobljem, balet se ne može izuzeti iz svog teatarskog okruženja (Kant 2007b: 273), a s obzirom na najviši stupanj kodifikacije, smatra se najelitnijim europskim teatarskim plesom. Produkcija koju održava teatar – i europska tradicija obilježena teatarskom kulturom – može se smatrati ključnim mjestom opstanka baleta. Kant smatra da su baletni sustav školovanja, treniranje i tradicija izronili i preživjeli upravo zato što je preživjela institucija teatra (Kant 2007b: 290). Osim zadanog ambijenta, osmišljena je baletna tehnika vodeći faktor hegemonije baleta među drugim plesnim oblicima.

Formalizirana i disciplinirana plesna tehnika baleta u podlozi svakog suvremenog i klasičnog baleta ostaje razlikovnom

²⁶⁷ U plesnome svijetu, završena škola klasičnog baleta daje pozitivnu preporuku (Novack 1993: 38) i često je prednost pred drugim oblicima plesanja.

sponom između suvremenog baleta i drugih oblika koji su ostvarili svoj utjecaj na njegov razvoj i suvremeni repertoar. Spomenuto je da u baletu postoje stilovi i različite škole s različitim pristupima i, uglavnom unutar zajednice, zamjetnim estetskim razlikama. Neke od njih su poznatije, a neke manje utjecajne i raširene, no sve koriste istu francusku terminologiju za korake te plesači mogu pohađati satove baleta i plesati bilo gdje u svijetu i moći razumjeti što treba raditi bez znanja jezika zemlje u kojoj se nalaze. Bez naslijeđene prakse, moderni i suvremeni ples nemaju takav temelj. Nisu uniformirani sustavi. Postoje određene tehničke karakteristike modernoga plesa te brojne “škole” i “stilovi”, ali je teško neometano se kretati i prelaziti iz jednoga u drugi. Specifičnost “škola” modernoga plesa nalazi se u vezi s određenim učiteljem i osloncu na jake osobnosti poput Marthe Graham ili Mercea Cunninghama, a zajedničko im je negiranje formalizirane tehnike. Kritizirajući izvještačenost klasičnog baleta, moderni je ples uvodio “slobodniji” i “intelektualniji” raspon kretanja. Tijelo, njegovi pokreti, prostor i kontekst plesa promatraju se u ranom modernom plesu na drugačiji način. U odnosu na balet, moderni se ples uspio osloboditi

stega standardnog baletnog rječnika, priznati tijelu težinu, disanje, kontrakciju, smjestiti se u sasvim nove odnose u prostoru; a iznad svega uzeti pravo na sustvaralaštvo – biti zajedno s drugima jednako vrijedan – ne tek pomična kulisa, nego jedan od nosilaca predstave (Tarle 2009: 17).

Pojavom modernizma ples je u potpunosti transformirao tip pokreta na sceni napuštajući čistoću linije i poricanje težine klasičnog baleta. Uveo je uglatost, pokrete pelvisa, naglasak na tjelesnu težinu i njezin odnos s tlom, prednost je dana torzu kao glavnom žarištu izražajnosti (Wolff 1997: 95–96; Hanna 2010: 222; Louppe 2009: 65–66), usvojena je bosonoga fizikalnost i odbačena za kretanje sputavajuća kostimografija i špica klasičnog baleta.

Odbacivanjem špica, baršunastih kostima i naivnih priča o labudovima u zamjenu za bosonoge plesače, ponekad bez glazbene pratnje, moderni se ples nastojao osloboditi spektakularne vanjštine baleta i istaknuti subjektivno djelovanje plesača (Louppe 2009: 38). U modernom se plesu nalazi ideja da za ples nije toliko važan sustav ili tehnika, nego stav prema plesu te mišljenje koje potiče umjetnički individualizam i razvoj osobnog koreografskog stila (Anderson 1992 prema Harris Walsh 2011: 96). Louppe (2009: 35) u svim školama modernoga i suvremenog plesa nailazi na vrijednost "individualizacije tijela" te ističe da je u suvremenom plesu jedan pravi ples: "onaj koji je pojedincu svojstven", a "suvremene tehnike, koje zahtijevaju itekakvo umijeće i vrijeme da ih se usvoji, ponajprije su sredstva spoznaje koja vode plesača k toj jedinstvenosti" (isto: 38). Sondra Horton Fraleigh (1987) različit sadržaj modernoga plesa i baleta naglašava uspoređivanjem kontrasta modernog plesača "da bude svoj" sa "sigurnošću pravila u temeljima klasične forme plesa" (cit. prema Jackson 2005: 28).²⁶⁸ U baletu doista postoji opterećenost plesnom tehnikom i glumljena, odnosno umjetna ekspresija koja nije autorska, ali bi se također mogla smatrati individualnom jer ovisi o interpretaciji izvedbe svakog pojedinog plesača. Zbog niza standardnih pravila kojima su podvrgnuti plesači klasičnoga baleta i koja mogu sputavati plesačevo individualno djelovanje, smatra se da je u odnosu na moderni i suvremeni ples, sloboda izražavanja u klasičnom baletu ograničena. Međutim, upravo rigorozniji trening baletnim plesačima ponekad omogućuje veću slobodu izražavanja od modernih plesača koji nemaju referentnu točku standardizirane tehnike (Van Delinder 2000: 244). U razmatranju razlika između

²⁶⁸ Ovakve postavke jednim su od izvora opredjeljenja plesača za balet ili suvremeni ples. Plesači baleta navode da sram ili loše samopouzdanje mogu biti razlogom preferiranja baleta jer smatraju da se ne mogu u potpunosti opustiti da bi improvizirali i "bili svoji". Izdvajaju da im jasna pravila u baletu odgovaraju jer "bez njih ne bi znali plesati".

klasičnog baleta i modernoga plesa rijetko se uviđa da rigorozna baletna disciplina, jednom kad se savlada, zapravo oslobađa umjetnika da može slobodnije plesati i donositi interpretaciju uloge svojim plesom (isto: 245). Primjerice, plesači baleta naglašavaju da se slobodnije mogu izražavati kad tehnika koju vježbaju njihovu tijelu postane “druga priroda”.

Osim što se nalazi u srži baleta, baletna tehnika preuzela je ulogu tehničke ispomoći ne samo drugim plesnim oblicima, nego i nekim sportovima.²⁶⁹ Cynthia Novack je ustanovila da ljudi koji ne plešu često za plesače pretpostavljaju da plešu balet, djelomično jer primjećuju utjecaj baleta u njihovim kretnjama, a djelomično jer pretpostavljaju da svi plesači, da bi dobro plesali, moraju učiti baletnu tehniku (Novack 1993: 38). Takvo je mišljenje učestalo i među rekreativnim, ali i profesionalnim plesačima pa su česte izjave plesača baleta, ali i plesača drugih plesnih oblika da je “balet temelj svakoga plesa”. Među plesačima postoji uvjerenje o kvaliteti i optimalnosti baletne plesne tehnike koja plesanje omogućuje i izvan granica zajednice baleta. Stoga mnogi plesači drugih plesnih oblika u baletnoj tehnici, “kao dobrom temelju za svaki ples”, traže ispomoć za svladavanje tehnike oblika koji nastoje usvojiti. Primjerice, u školama suvremenog plesa, jedan od predmeta je obično klasični balet, ali i drugi plesni oblici pronalaze tehničku ispomoć u vježbanju baletne plesne tehnike.²⁷⁰ Baletnom se tehnikom plesači drugih plesnih oblika često služe

²⁶⁹ Poznato je da se satovi baleta osiguravaju u nekim sportovima poput, primjerice, sinkroniziranog plivanja. O utjecaju baletne estetike i na plesanje na ledu (sportske discipline klizanja) usp. Grau (2010).

²⁷⁰ Plesni klub u kojem sam stjecala vlastito iskustvo plesanja sportskih plesova, osim treninga sportske plesne tehnike, osigurao je i “treniranje” baletne tehnike, kao nadopune i ispomoći sportskoj. Sportski ples u baletnoj tehnici može nalaziti pomoćnu plesnu disciplinu, koja će mu osigurati, primjerice, bolji balans u standardnim plesovima ili bolju središnju os ili brži okret u latinsko-američkim plesovima. Istovremeno, teško je zamisliti da će klasičari pomoć potražiti u sportskome plesu.

kako bi “nadopunili” matičnu tehniku, ali ne i kako bi zapravo ovladali baletnom tehnikom ili se plesno izražavali isključivo njo-me. Od plesača modernoga plesa ili suvremenog plesa ne očekuje se usvajanje baletne tehnike, a bez usvojene klasične tehnike ne događa se da plesači suvremenog plesa prelaze u područje baleta. Međutim, događaju se prijelazi plesača baleta u moderni ili suvremeni ples.

Iako se u podlozi filozofije i teorije suvremenoga plesa nalazi liberalizacija ne samo plesačeva tijela nego i plesača, šire publike i nadalje nisu dovoljno upoznate s porukama koje suvremeni ples odašilje te je često neshvaćen ili neprihvaćen u odnosu na šire publike baleta (Louppe 2009: 11). Tome pridonosi izostanak tradicije, osim one vrlo recentne. Pokreti i geste suvremenih oblika kretanja ne prenose se s koljena na koljeno i ne prisvajaju egzemplarne vrijednosti skupine poput baleta. Resursi suvremenoga plesa, slabo poznati, a ponekad čak i podcijenjeni u samom svijetu plesa, sa svakom generacijom nanovo se otkrivaju teorijski i praktično i ne uspijevaju “ustoličiti svoje podrijetlo i ukorijeniti se u nekom polju znanja” (isto: 38), prvenstveno jer odbacuju i ne posjeduju tradiciju prijenosa znanja. U nedostatku formalno regulirane moderne tehnike kakva postoji u klasičnom baletu, smatra se nemogućim preslikati određene koreografske i izvedbene stilove ovih umjetnika nakon što nestanu (Van Delinder 2000: 244). Pravila i standardizirani oblik služe ne samo kao orijentiri i temelj nego i materijal koji treba prenijeti novim generacijama da bi se tradicija nastavljala. Bez ujednačena i standardizirana načina podučavanja i prijenosa, moderni i suvremeni ples se gotovo neprestano nanovo “otkriva”, promišlja i nadograđuje.

Klasični balet nastavlja se producirati i opstaje jer je fizička kultura koja se prenosila od tijela do tijela u prestižnoj “visokoj” kulturi europskoga ishodišta. Osim što je uspio nametnuti svoju plesnu tehniku kao najadekvatniju za postizanje optimalnih plesnih vještina i sposobnosti, uspio je nametnuti vlastitu estetiku,

široko prepoznatljivu i prihvaćenu. Začeta elitnost u ishodištima baleta s otmjenih europskih dvorova za plemenite, nastavila se u međunarodnom ugledu i sofisticiranoj estetici za samo odabrana tijela. Elitnost plesачkih tijela s vremenom se intenzivirala uvođenjem preciznijih kriterija i povećanom selekcijom. Baletno tijelo danas slovi ikonom visoke kulture.

Dio dominacije baleta kao kulturne forme nalazi se ne samo u povijesnoj dugovječnosti, institucionalnoj utemeljenosti i nadmoćnoj plesnoj tehnici, nego u profesionalnoj ideologiji, ekskluzivnosti (Novack 1993: 42), osmišljenoj plesnoj estetici te ishodu odgovarajućih prilagodbi. Osim što je utjecao na druge plesne oblike, usvajao je i pripuštao utjecaje drugih oblika, mijenjao se i prilagođavao, a istodobno uspio zadržati vlastiti standard, prepoznatljivost i opstojnost. Iako se može smatrati zadanim i standardiziranim oblikom plesnoga predstavljanja koji je na profesionalnoj razini koncipiran i organiziran kao zatvorena tradicija otporna na promjene (isto: 46), balet se, unatoč pravilima i zadanom standardu, mijenjao i prilagođavao te u nizu transformacija bio "osvježen transfuzijama novih utjecaja" (Tarle 2009: 59). Svi su oni doprinijeli njegovu današnjem obliku. Bez značajna odstupanja od osnova koje se na sceni i dalje čitaju kao balet, u tristo i više godina usvajao je različite vrijednosti i preobražavao se u različite identitete.

Balet su od njegovih početaka podržavali privilegija i moć. Uz promjenjive okolnosti, nalazio se na različitim teritorijima, od centraliziranih i "civiliziranih" dvorova do popularne zabave za mase poklonika ovog globalnog svjetskog fenomena. Kada je francuski kralj u 17. stoljeću prestao plesati, prestali su plesati i dvorjani te je baletu prijetilo izostajanje potpore i ugrožavanje njegova opstanka. No, ubrzo je institucionaliziran u sustavima školovanja plesača koji ga preuzimaju kao profesionalci i pritom svojim izvedbama uspijevaju zadržati ideju plemenitosti i *doimati* se aristokratima u plesnome predstavljanju. Neko se vrijeme

činilo da bi balet mogao potisnuti svježi demokratski impuls modernoga plesa, koji je usvojio novine modernizma i činio se prilagođenim intelektualnom sadržaju. Kada je moderni ples pokrenuo revoluciju u plesu, balet se činio na zalazu. Ali, u balet su uključeni mnogi novi impulsi promjena, a istovremeno je Martha Graham, jedna od istaknutijih predstavnica modernoga plesa, svoje radove počela nazivati “baletima”, dok su moderni plesači, poput baletnih, postajali vitkiji i mršaviji (Fisher 2015: 35). Mnogi istaknuti koreografi poput Georgea Balanchinea, Williama Forsythea, Mercea Cunninghama uspješno su manevrirali u spajanju klasičnog baleta i novih utjecaja. Stoga se uspješno prilagođavanje novim okolnostima promjenom vremena, kako izdvaja Fisher, može smatrati (još) jednim od razloga dugovječnosti i opstojnosti kultnog baleta.

Literatura

- Aalten, Anna. 1997. "Performing the Body, Creating Culture". *The European Journal of Women Studies* 4: 197–215.
- Aalten, Anna. 2004. "'The Moment When it All Comes Together'. Embodied Experiences in Ballet". *European Journal of Women's Studies* 11: 263–276.
- Adams, Mary Louise. 2005. "'Death to the Prancing Prince'. Effeminacy, Sport Discourses and the Salvation of Man's Dancing". *Body Society* 11: 63–85.
- Adshead, Janet. 1998. "An Introduction to Dance Analysis". U *The Routledge Dance Studies Reader*. Alexandra Carter, ur. London, New York: Taylor & Francis e-Library, Routledge, 163–170.
- Alterowitz, Gretchen. 2014. "Toward a Feminist Ballet Pedagogy. Teaching Strategies for Ballet Technique Classes in the Twenty-First Century". *Journal of Dance Education* 14/1: 8–17.
- Almeida, Marcia. 2015. "The Sensitive Knowledge of Dance". *Technoetic Arts. A Journal of Speculative Research* 13/1 i 2: 45–55.
- Arbeau, Thoinot. 1967 [1588–1589]. *Orchésographie et traicte en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*. Langres, New York: Dover Publications.
- Arkin, Lisa C. i Marian Smith. 1997. "National Dance in the Romantic Ballet". U *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*. Lynn Garafola, ur. Hanover (New England), London: Wesleyan University Press, 11–68.
- Astier, Régine. 2004. "Feuillet Notation". U *International Encyclopedia of Dance*. Selma Jeanne Cohen, ur. New York, Oxford: Oxford University Press, 588–590.
- Au, Susan. 2002. *Ballet and Modern Dance (World of Art)*. London: Thames & Hudson.
- Banes, Sally. 1988. *Dancing Women. Female Bodies on Stage*. London, New York: Routledge Taylor and Francis Group.

- Banes, Sally i Noël Carroll. 1997. "Marriage and the Inhuman. *La Sylphide's* Narratives of Domesticity and Community". U *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*. Lynn Garafola, ur. Hanover (New England), London: Wesleyan University Press, 91–105.
- Barbour, Karen. 2011. "Writing, Dancing, Embodied Knowing. Autoethnographic Research". U *Fields in Motion. Ethnography in the Worlds of Dance*. Dana Davida, ur. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 101–117.
- Bentley, Toni. 1982. *Winter Season. A Dancer's Journal*. New York: Random House.
- BenZion, Galeet. 2012. "Supportive Communication in Classical Ballet Pedagogy". *Journal of Physical Education, Recreation & Dance* 83/4: 5–6.
- Biti, Ozren. 2012. *Nadzor nad tijelom. Vrhunski sport iz kulturološke perspektive*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Blanning, Tim. 2007. "The Making of History. John Weaver and the Enlightenment". U *The Cambridge Companion to Ballet*. Marion Kant, ur. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 78–86.
- Bordo, Susan. 1993. *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*. Oakland: University of California Press.
- Bourdieu, Pierre. 1977. *Outline of a Theory of Practice*. London, etc.: Cambridge University Press.
- Boyd, Jade. 2014. "'I Go to Dance, Right?'. Representation/Sensation on the Gendered Dance Floor". *Leisure Studies* 33/5: 491–507.
- Brace-Govan, Jan. 2002. "Looking at Bodywork. Women and Three Physical Activities". *Journal of Sport & Social Issues* 26: 403–420.
- Brainard, Ingrid. 2004. "Dancing Master". U *International Encyclopedia of Dance*. Selma Jeanne Cohen, ur. New York, Oxford: Oxford University Press, 336–341.
- Briginshaw, Valerie A. 2001. *Dance, Space and Subjectivity*. Chippenham, Wiltshire: Palgrave Macmillan.
- Brown, Lauren Erin. 2018. "'As Long as They Have Talent'. Organizational Barriers to Black Ballet". *Dance Chronicle* 41/3: 359–392.
- Bryson, Norman. 1997. "Cultural Studies and Dance History". U *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*. Jane C. Desmond, ur. Durham, London: Duke University Press, 55–77.
- Buckland, Theresa Jill. 1995. "Embodying the Past in the Present. Dance and Ritual". U *Dance, Ritual and Music. Proceedings of the 18th*

- Symposium of the Study Group on Ethnochoreology, *The International Council for Traditional Music*. Varšava: Polish Society for Ethnochoreology Institute of Art, Polish Academy of Sciences, 51–57.
- Buckland, Theresa Jill. 2001. "Dance, Authenticity and Cultural Memory. The Politics of Embodiment". *Yearbook for Traditional Music* 33: 1–16.
- Buckland, Theresa Jill. 2006. "Dance, History, and Ethnography. Frameworks, Sources, and Identities of Past and Present". U *Dancing from Past to Present. Nation, Culture, Identities*. Theresa Jill Buckland, ur. Madison: University of Wisconsin Press, 3–24.
- Burke, Peter. 2006. *Što je kulturalna povijest?* Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
- Burt, Ramsay. 1995. *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*. London, New York: Routledge.
- Burt, Ramsay. 2001. "The Trouble with the Male Dancer...". U *Moving History/Dancing Culture. A Dance History Reader*. Ann Dils i Ann Cooper Albright, ur. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 44–55.
- Burt, Ramsay. 2007. *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*. London, New York: Routledge.
- Burt, Ramsay. 2009. "The Performance of Unmarked Masculinity". U *When Man Dance. Choreographing Masculinities Across Borders*. Jennifer Fisher i Anthony Shay, ur. New York: Oxford University Press, 150–167.
- Burt, Ramsay. 2017. "The Politics of Speaking about the Body". U *The Oxford Handbook of Dance and Politics*. Rebekah J. Kowal, Gerald Siegmund i Randy Martin, ur. New York: Oxford University Press, 245–266.
- Carter, Alexandra. 1998. "General Introduction". U *The Routledge Dance Studies Reader*. Alexandra Carter, ur. London, New York: Taylor & Francis e-Library, Routledge, 1–17.
- Carter, Alexandra. 1999. "Dying Swans or Sitting Ducks? A Critical Reflection on Feminist Gazes at Ballet". *Performance Research* 4/3: 91–98.
- Carter, Alexandra. 2004. "Destabilising the Discipline. Critical Debates about History and their Impact on the Study of Dance". U *Rethinking Dance History. A Reader*. Alexandra Carter, ur. London, New York: Routledge Taylor and Francis Group, 10–19.

- Castiglione, Baldesar. 1986 [1528]. *Dvoranin (Il Libro del Cortegiano)*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost. Preveo Frano Čale.
- Cazemajou, Anne. 2011. "Shifting Positions. From the Dancer's Posture to the Researcher's Posture". U *Fields in Motion. Ethnography in the Worlds of Dance*. Dana Davida, ur. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 19–28.
- Ceribašić, Naila. 2003. *Hrvatsko, seljačko, starinsko i domaće. Povijest i etnografija javne prakse narodne glazbe u Hrvatskoj*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Chapman, John. 1984. "XXX and the Changing Ballet Aesthetic; 1828–32". *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research* 2/1: 35–47.
- Chapman, John V. 1997. "Jules Janin. Romantic Critic". U *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*. Lynn Garafola, ur. Hanover (New England), London: Wesleyan University Press, 197–241.
- Chatfield, Steven J. 1999. "Scientific Exploration in Dance". U *Researching Dance, Evolving Modes of Inquiry*. Sondra Horton Fraleigh i Penelope Hanstein, ur. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 124–161.
- Chazin-Bennahum, Judith. 1997. "Women of Faint Heart and Steel Toes". U *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*. Lynn Garafola, ur. Hanover (New England), London: Wesleyan University Press, 121–130.
- Chazin-Bennahum, Judith. 2005. "Introduction". U *Teaching Dance Studies*. Judith Chazin-Bennahum, ur. New York, London: Routledge, ix–xvi.
- Chazin-Bennahum, Judith. 2007. "Jean-Georges Noverre. Dance and Reform". U *The Cambridge Companion to Ballet*. Marion Kant, ur. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 87–97.
- Choi, Euichang i Na-ye Kim. 2015. "Whole Ballet Education. Exploring Direct and Indirect Teaching Methods". *Research in Dance Education* 16/2: 142–160.
- Cindrić, Pavao. 1969. "Trnovit put do samostalnosti (do 1860.)". U *Enciklopedija Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu*. Pavao Cindrić, gl. ur. Zagreb: Naprijed.
- Colebrook, Claire. 2014. *Sex After Life. Essays on Extinction*, 2. Ann Arbor: Open Humanities Press with Michigan Publishing, University of Michigan Library.

- Connerton, Paul. 2004. *Kako se društva sjećaju*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
- Cooper Albright, Ann. 1997. *Choreographing Difference. The Body and Identity in Contemporary Dance*. Middleton: Wesleyan University Press.
- Cooper Albright, Ann. 2017. "The Politics of Perception". U In *The Oxford Handbook of Dance and Politics*. Rebekah J. Kowal, Gerald Siegmund i Randy Martin, ur. New York: Oxford University Press, 223–243.
- Croft, Clare. 2014. "Feminist Dance Criticism and Ballet". *Dance Chronicle* 37/2: 195–217.
- Csordas, Thomas J. 1993. "Somatic Modes of Attention". *Cultural Anthropology* 8/2: 135–156.
- Csordas, Thomas J. 1999. "Embodiment and Cultural Phenomenology". U *Perspectives on Embodiment. The Intersections of Nature and Culture*. Gail Weiss i Honi Fern Haber, ur. New York: Routledge, 143–162.
- Čapo Žmegač, Jasna. 2006. "Etnolog i njegove publike. O restituciji etnografskih istraživanja". U *Etnologija bliskoga. Poetika i politika suvremenih terenskih istraživanja*. Jasna Čapo Žmegač, Valentina Gulin Zrnić i Goran Pavel Šantek, ur. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Naklada Jesenski i Turk, 213–235.
- Čapo Žmegač, Jasna, Valentina Gulin Zrnić i Goran Pavel Šantek. 2006. "Etnologija bliskoga. Poetika i politika suvremenih terenskih istraživanja". U *Etnologija bliskoga. Poetika i politika suvremenih terenskih istraživanja*. Jasna Čapo Žmegač, Valentina Gulin Zrnić i Goran Pavel Šantek, ur. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Naklada Jesenski i Turk, 7–52.
- Daly, Ann. 1987. "The Balanchine Woman. Of Hummingbirds and Channel Swimmers". *The Drama Review* 1: 8–21.
- Dancing from Past to Present. Nation, Culture, Identities*. 2006. Theresa Jill Buckland, ur. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Davida, Dena, ur. 2011. *Fields in Motion. Ethnography in the Worlds of Dance*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press.
- Davida, Dena. 2011a. "Introduction. Anthropology at Home in the Art Worlds of Dance". U *Fields in Motion. Ethnography in the Worlds of Dance*. Dana Davida, ur. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1–16.

- Dempster, Elizabeth. 1995. "Woman Writing the Body. Let's Watch a Little How She Dances". U *Bodies of the Text*. Ellen W. Goellner i Jacqueline Shea Murphy, ur. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 21–38.
- Desmond, Jane C. 1997. "Embodying Difference. Issues in Dance and Cultural Studies". U *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*. Jane C. Desmond, ur. Durham, London: Duke University Press, 29–54.
- Desmond, Jane. C. 2000. "Terra Incognita. Mapping New Territory in Dance and 'Cultural Studies'". *Dance Research Journal* 32/1: 43–53.
- Desmond, Jane C. 2017. "Tracking the Political Economy of Dance". U *The Oxford Handbook of Dance and Politics*. Rebekah J. Kowal, Gerald Siegmund i Randy Martin, ur. New York: Oxford University Press, 29–51.
- Devald Roksandić, Mihaela. 2017. "Crta razdvajanja ili mjesto susreta. Đavo u selu – Odnos tradicije i suvremenosti". Dostupno na: <http://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=2049>.
- Devald Roksandić, Mihaela. 2020. "Pedagoški odnos kao potencijal promjene u baletnom školovanju". *Narodna umjetnost* 57/2: 107–129.
- Dodds, Sherril. 2011. *Dancing on the Canon. Embodiments of Value in Popular Dance*. London: Palgrave Macmillan.
- Doolittle, Lisa i Anne Flynn. 2011. "Theory that Acts like Dancing. The Autoethnographic Strut". U *Fields in Motion. Ethnography in the Worlds of Dance*. Dana Davida, ur. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 445–451.
- Dunin Ivancich, Elsie. 1981. "Basic Trends in Yugoslav Dance Research". U *Yugoslav Dance. An Introduction and List of Sources Available in United States Libraries*. Elsie Ivancich Dunin i Nancy Lee Royter, ur. Palo Alto: Ragusan Press, 1–7.
- Dunin Ivancich, Elsie. 1991. "Transmission and Diffusion. Macedonian Dances 1938–1988". *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 33: 203–13.
- Dunin Ivancich, Elsie. 2014. "Emergence of Ethnochoreology Internationally. The Janković Sisters, Maud Karpeles, and Gertrude Kurath". *Musicology* 17: 197–217.
- Durr, Dixie. 1986. "On the 'Ethnicity' of the Ballet and the Ballet-Dancing". *Journal for the Anthropological Study of Human Movement* 4/1: 1–13.

- Dyer, Becky. 2009. "Merging Traditional Technique Vocabularies with Democratic Teaching Perspectives in Dance Education. A Consideration of Aesthetic Values and Their Sociopolitical Contexts". *The Journal of Aesthetic Education* 43/4: 108–123.
- Đurinović, Maja i Zvonimir Podkovac. 2004. *Mia Čorak Slavenska*. Slavonski Brod: Naklada MD, Ogranak Matice hrvatske.
- Ebreo, Guglielmo. 1993 [1463]. *De pratica seu arte tripudii. On the Practice or Art of Dancing*. New York: Oxford University Press.
- Farnell, Brenda. 1999. "It Goes Without Saying. But Not Always". U *Dance in the Field. Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. Theresa J. Buckland, ur. London: Macmillan Press, 145–160.
- Farnell, Brenda. 2004. "Foreword". U *Anthropology and the Dance. Ten Lectures*. Drid Williams, ur. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1–18.
- Featherstone, Mike. 2010. "Body, Image and Affect in Consumer Culture". *Body & Society* 16/1: 193–221.
- Felföldi, László. 2002. "Dance Knowledge. To Cognitive Approach in Folk Dance Research". U *Dance Knowledge – Dansekunnskap. International Conference on Cognitive Aspect of Dance. Proceedings 6th NOFOD Conference*. Anne Margrete Fiskvik i Egil Bakka, ur. Trondheim: NOFOD, 13–20.
- Feuillet, Raoul Auger. 1699. *Chorégraphie, ou l' Art de Décrire la Danse, par Caractères, Figures, et Signes Démonstratifs*. Ann Arbor, etc.: University Microfilms International.
- Feves, Angene. 2004. "Reconstruction. Use of Historical Notations". U *International Encyclopedia of Dance*. Selma Jeanne Cohen, ur. New York, Oxford: Oxford University Press, 322–325.
- Fisher, Jennifer. 2003. *Nutcracker Nation. How an Old World Ballet Became a Christmas Tradition in the New World*. New Haven, London: Yale University Press.
- Fisher, Jennifer. 2004. "Falling in Love, Literally. Romeo, Juliet, Ballet and the Swoon". *Women & Performance. A Journal of Feminist Theory* 14/1: 137–152.
- Fisher, Jennifer. 2009. "Maverick Men in Ballet. Rethinking the 'Making It Macho' Strategy". U *When Man Dance. Choreographing Masculinities Across Borders*. Jennifer Fisher i Anthony Shay, ur. New York: Oxford University Press, 31–48.
- Fisher, Jennifer. 2011. "Interview Strategies for Concert Dance World Settings". U *Fields in Motion. Ethnography in the Worlds of Dance*. Dana Davida, ur. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 47–66.

- Fisher, Jennifer. 2015. "Survivor. The Ballet Edition". *Conversations Across the Field of Dance Studies*. Society of Dance History Scholars 35: 34–37.
- Foster, Susan Leigh. 1995. "Textual Evidances". U *Bodies of the Text*. Ellen W. Goellner i Jacqueline Shea Murphy, ur. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 231–246.
- Foster Leigh, Susan. 1997. "Dancing Bodies". U *Meaning in Motion*. New Cultural Studies of Dance. Jane C. Desmond, ur. Durham, London: Duke University Press, 235–257.
- Foster, Susan Leigh. 1998. *Choreography and Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire*. Bloomington: Indiana University Press.
- Foster, Susan Leigh. 2011. *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*. London, New York: Routledge.
- Foster, Susan Leigh. 2017. "Dance and/as Competition in the Privately Owned US Studio". U *The Oxford Handbook of Dance and Politics*. Rebekah J. Kowal, Gerald Siegmund i Randy Martin, ur. New York: Oxford University Press, 53–76.
- Foucault, Michel. 1977. *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. New York: Peregrine Books.
- Fraleigh, Sondra. 1998. "A Vulnerable Glance. Seeing Dance Through Phenomenology". U *The Routledge Dance Studies Reader*. Alexandra Carter, ur. London, New York: Taylor & Francis e-Library, Routledge, 135–143.
- Fraleigh, Sondra. 2000. "Consciousness Matters". *Dance Research Journal* 32/1: 54–62.
- Franko, Mark. 1993. *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*. New York, Victoria: Cambridge University Press.
- Franko, Mark. 2007a. "Dance and the Political. States of Exception". U *Dance Discourses. Keywords in Dance Research*. Susanne Franco i Marina Nordera, ur. London, New York: Routledge, 11–28.
- Franko, Mark. 2007b. "The Baroque Body". U *The Cambridge Companion to Ballet*. Marion Kant, ur. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 42–50.
- Franko, Mark. 2011. "Archaeological Choreographic Practices. Foucault and Forsythe". *History of the Human Sciences* 24/4: 97–112.
- Garafola, Lynn. 1998. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Da Capo Press.
- Garafola, Lynn. 2001. "The Travesty Dancer in Nineteenth-Century Ballet". U *Moving History/Dancing Culture. A Dance History*

- Reader. Ann Dils i Ann Cooper Albright, ur. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 210–217.
- Garafola, Lynn. 2005. *Legacies of Twentieth-Century Dance*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Garafola, Lynn. 2011. "Silfida u novom svjetlu". *Kretanja. Časopis za plesnu umjetnost* 15/16: 11–18.
- Gard, Michael. 2006. *Men Who Dance. Aesthetics and the Art of the Masculinity*. New York: Peter Lang.
- Gard, Michael. 2008. "When a Boy's Gotta Dance. New Masculinities, Old Pleasures". *Sport, Education and Society* 13/2: 181–193.
- Gattin, Iva Nerina. 1999. "O plesu". *Treća. Časopis za ženske studije* 2/1: 127–135.
- Genné, Beth. 2000. "Creating a Canon, Creating the 'Classics' in Twentieth-Century British Ballet". *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research* 18/2: 132–162.
- Geurts, Kathryn Linn. 2002. *Culture and the Senses. Bodily Ways of Knowing in an African Community*. Berkeley: University of California Press.
- Giurchescu, Anca. 2001. "The Power of Dance and its Social and Political Uses". *Yearbook for Traditional Music* 33: 109–121.
- Giurchescu, Anca. 2008. "Symbolic Communication. Dancing for the Living, Dancing for the Dead". U *Proceedings 23rd Simposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, 2004 Monghidoro (Bologna), Italy*. Elsie Ivancich Dunin i Anne von Bibra Wharton, ur. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research, 64–69.
- Giurchescu, Anca. 2014. "A Short History of the ICTM Study Group on Ethnochoreology". U *Dance, Place, Festival. Proceedings of the 27th Symposium of the International Council for Traditional Music (ICTM) Study Group on Ethnochoreology*. Elsie Dunin i Catherine E. Foley, ur. Limerick: The Irish World Academy of Music and Dance, 297–306.
- Giurchescu, Anca i Lisbet Torp. 1991. "Theory and Methods in Dance Research. A European Approach to the Holistic Study of Dance". *Yearbook for Traditional Music* 23: 1–10.
- Goldberg, Marianne. 1997. "Homogenized Ballerinas". U *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*. Jane C. Desmond, ur. Durham, London: Duke University Press, 304–319.
- Goldschmidt, Harlene. 2002. "Dancing With Your Head On. Mental Imagery Techniques for Dancers". *Journal of Dance Education* 2/1: 15–22.

- Gontijo, Kaanda Nabilla Souza, Maiane Almeida do Amaral, Gabriela Cristina dos Santos i Claudia Tarragô Candotti. 2017. "Methods Used to Evaluate the En Dehors or Turnout of Dancers and Classical Ballet Dancers". *Fisioter Pesqui* 24/4: 444–452.
- Goodridge, Janet. 2011. "The Body as a Living Archive of Dance/Movement. Autobiographical Reflections". U *Fields in Motion. Ethnography in the Worlds of Dance*. Dana Davida, ur. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 119–143.
- Gordon, Suzanne. 1984. *Off Balance. The Real World of Ballet*. New York: McGraw-Hill.
- Gore, Georgina. 1986. "Dance in Nigeria. The Case for a National Company". *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research* 4/2: 54–64.
- Gore, Georgina i Andrée Grau. 2014. "Dance, Cultural Heritage, and the Training of Future Heritage 'Managers'. Anthropological Reflections". U (Re)Searching the Field. *Festschrift in Honour of Egil Bakka*. A. M. Fiskvik i M. Stranden, ur. Bergen: Fagbokforlaget, 117–138.
- Gottschild, Brenda Dixon. 1997. "Some Thoughts on Choreographing History". U *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*. Jane C. Desmond, ur. Durham, London: Duke University Press, 167–177.
- Gottschild, Brenda Dixon. 2003. *The Black Dancing Body. A Geography From Coon to Cool*. New York: Palgrave Macmillan.
- Grau, Andrée. 1993. "John Blacking and the Development of Dance Anthropology in the United Kingdom". *Dance Research Journal* 25/2: 21–31.
- Grau, Andrée. 1998. "Myths of Origin". U *The Routledge Dance Studies Reader*. Alexandra Carter, ur. London, New York: Taylor & Francis e-Library, Routledge, 197–202.
- Grau, Andrée. 1999. "Fieldwork, Politics and Power". U *Dance in the Field. Theory, Methods and Issues to Dance Ethnography*. Theresa Jill Buckland, ur. London: Macmillan Press, 163–174.
- Grau, Andrée. 2005. "When the Landscape becomes Flesh. An Investigation into Body Boundaries with Special Reference to Tiwi Dance and Western Classical Ballet". *Body and Society* 11/4: 141–163.
- Grau, Andrée. 2007. "Dance, Identity, and Identification Processes in the Postcolonial World". U *Dance Discourses. Keywords in Dance Research*. Susanne Franco i Marina Nordera, ur. London, New York: Routledge, 189–207.

- Grau, Andrée. 2008. "Contested Identities. Gaining Credibility as a Dancer". U *Proceedings 23rd Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*, 2004 Monghidoro (Bologna), Italy. Elsie Ivanich Dunin i Anne von Bibra Wharton, ur. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research, 204–207.
- Grau, Andrée. 2010. "Figure Skating and the Anthropology of Dance. The Case of Oksana Domnina and Maxim Shabalin". *Anthropological Notebooks* 16/3: 39–59.
- Grau, Andrée i Stephanie Jordan, ur. 2002. *Europe Dancing. Perspectives on Theatre Dance and Cultural Identity*. London, New York: Routledge.
- Gray, Kendra M. i Mark A. Kunkel. 2001. "The Experience of Female Ballet Dancers. A Grounded Theory". *High Ability Studies* 12/1: 7–25.
- Green, Jill. 1999. "Somatic Authority and the Myth of the Ideal Body in Dance Education". *Dance Research Journal* 31/2: 80–100.
- Gross, Mirjana. 1996. "Susret historije i antropologije". *Narodna umjetnost* 32/2: 71–86.
- Guilbert, Laure. 2007. "Fritz B  hme (1881–1952). Archeology of an Ideologue". U *Dance Discourses. Keywords in Dance Research*. Susanne Franco i Marina Nordera, ur. London, New York: Routledge, 29–45.
- Gvozdenovi  , Ljiljana. 2021. "Jesu li nam potrebna ovakva gostovanja?". Dostupno na: <https://www.baleti.hr/index.php?p=article&id=2613>.
- Haelyon, Hilla. 2016. "Routledge Handbook of Body Studies, book review". *Body, Movement and Dance in Psychotherapy* 11/1: 94–97.
- Hanna, Judith Lynne. 1988. *Dance, Sex and Gender. Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Hanna, Judith Lynne. 2010. "Dance and Sexuality. Many Moves". *Journal of Sex Research* 47/2–3: 212–241.
- Harris Walsh, Kristin. 2011. "What is the Pointe? The Pointe Shoe as Symbol in Dance Ethnography". U *Fields in Motion. Ethnography in the Worlds of Dance*. Dana Davida, ur. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 85–98.
- Hilton, Wendy. 2004a. "Ballet Technique, History of: French Court Dance". U *International Encyclopedia of Dance*. Selma Jeanne Cohen, ur. New York, Oxford: Oxford University Press, 342–344.

- Hilton, Wendy. 2004b. "Minuet". U *International Encyclopedia of Dance*. Selma Jeanne Cohen, ur. New York, Oxford: Oxford University Press, 431–433.
- Homans, Jennifer. 2010. *Apollo's Angels. A History of Ballet*. London: Granta.
- Howes, David, ur. 1991. *The Varieties of Sensory Experience. A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*. Toronto: University of Toronto Press.
- Hrbud, Višnja. 1989. "Froman, Margarita (Margareta Petrovna)". U *Hrvatski biografski leksikon*. Nikša Lučić, gl. ur. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
- IFMC. Folk Dance Study Group. 1974. "Foundation for the Analysis of the Structure and Form of Folk Dance. A Syllabus". *Yearbook of the IFMC* 6: 115–135.
- Ivančan, Ivan. 1973. *Narodni plesovi Dalmacije 1*. Zagreb: Institut za narodnu umjetnost.
- Ivančan, Ivan. 1981. *Narodni plesovi Dalmacije 2*. Zagreb: Prosvjetni sabor Hrvatske.
- Ivančan, Ivan. 1982. *Narodni plesovi Dalmacije 3*. Zagreb: Prosvjetni sabor Hrvatske.
- Ivančan, Ivan. 1988. *Narodni plesovi i plesni običaji Požeške kotline*. Zagreb: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske.
- Ivančan, Ivan. 1989. *Narodni plesni običaji Podravine*. Zagreb: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske.
- Jackson, Jennifer. 2005. "My Dance and the Ideal Body. Looking at Ballet Practice from the Inside Out". *Research in Dance Education* 6/1: 25–40.
- Jeličić, Andreja. 2019. "Između Sovjeta i Amerikanaca. Dominantne tendencije na međunarodnoj plesnoj sceni 1960-ih". *Kretanja. Časopis za plesnu umjetnost* 31: 9–19.
- Jensen, Jill Nunes. 2009. "Transcending Gender in Ballet's LINES". U *When Man Dance. Choreographing Masculinities Across Borders*. Jennifer Fisher i Anthony Shay, ur. New York: Oxford University Press, 118–145.
- Jensen, Jill Nunes i Kathrina Farrugia-Kriel. 2015. "A Word from the Guest Editors". *Conversations Across the Field of Dance Studies. Society of Dance History Scholars* 35: 3–4.
- Jeyasingh, Shobana. 1998. "Imaginary Homelands. Creating a New Dance Language". U *The Routledge Dance Studies Reader*. Alexandra

- Carter, ur. London, New York: Taylor & Francis e-Library, Routledge, 46–52.
- Johnston, Dale. 2006. "Private Speech in Ballet". *Research in Dance Education* 7/1: 3–14.
- Jordan, John Bryce. 2009. "The Spectator, Dance, and Masculinity in Early 18th-Century England". U *When Man Dance. Choreographing Masculinities Across Borders*. Jennifer Fisher i Anthony Shay, ur. New York: Oxford University Press, 181–213.
- Kaeppler, Adrienne L. 1978. "Dance in Anthropological Perspective". *Annual Review of Anthropology* 7: 31–49.
- Kaeppler, Adrienne L. 1991. "American Approaches to the Study of Dance". *Yearbook for Traditional Music* 23: 12–21.
- Kaeppler, Adrienne L. 1999. "The Mystique of Fieldwork". U *Dance in the Field. Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. Theresa J. Buckland, ur. London: Macmillan Press, 13–25.
- Kaeppler, Adrienne L. 2000. "Dance Ethnology and Anthropology of Dance". *Dance Research Journal* 32/1: 116–125.
- Kaeppler, Adrienne L. 2006. "Dances and Dancing in Tonga. Anthropological and Historical Discourses". U *Dancing from Past to Present. Nation, Culture, Identities*. Theresa Jill Buckland, ur. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 25–51.
- Kaeppler, Adrienne L. 2008. "Ballet, Hula, and Cats. Dance as a Discourse on Globalization". U *Proceedings 23rd Simposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, 2004 Monghidoro (Bologna), Italy*. Elsie Ivancich Dunin i Anne von Bibra Wharton, ur. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research, 80–85.
- Kant, Marion. 2007a. "Introduction. Another Ballet Book?". U *The Cambridge Companion to Ballet*. Marion Kant, ur. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1–5.
- Kant, Marion. 2007b. "European Ballet in the Age of Ideologies". U *The Cambridge Companion to Ballet*. Marion Kant, ur. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 272–290.
- Kant, Marion. 2007c. "The Soul of the Shoe". U *The Cambridge Companion to Ballet*. Marion Kant, ur. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 184–197.
- Kastl, Sonja i Jagoda Martinčević. 2002. *125 godina profesionalnog plesa u Hrvatskoj*. Zagreb: Školska knjiga.
- Katarinčić, Ivana. 2008. "Renesansni i barokni plesovi. Rekonstrukcija i plesne radionice". *Narodna umjetnost* 45/2: 77–98.

- Katarinčić, Ivana. 2013. "Rod u predodžbama. Stereotipizacija u klasičnom baletu." *Studia ethnologica Croatica* 25/1: 283–304.
- Katarinčić, Ivana. 2013a. "Baletno tijelo kao prostor fascinacije i diskriminacije." *Narodna umjetnost* 50/2: 68–86.
- Katarinčić, Ivana. 2015. "Methods of Researching Dance within Croatian Ethnochoreology." *Traditiones* 44/2: 173–190.
- Katarinčić, Ivana. 2017. "Dance as Movement and Object of Research". U *8th International Scientific Conference on Kinesiology Proceedings*. Dragan Milanović, Goran Sporiš, Sanja Šalaj i Dario Škegro, ur. Zagreb: University of Zagreb, Faculty of Kinesiology, 805–807.
- Katz Rizzo, Laura. 2012. "Vaganova's Vision and the Development of Neoclassical Russian Ballet Technique." *Dance Chronicle* 35/3: 408–413.
- Kealiinohomoku, Joann. 1969/1970. "An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance". *Impulse*: 24–33.
- Keefe, Maura. 2009. "Is Dance a Man's Sport Too?". U *When Men Dance. Choreographing Masculinities Across Borders*. Jennifer Fisher i Anthony Shay, ur. New York: Oxford University Press, 91–106.
- "Kinesteziija". 2020. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Dostupno na: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=31492>.
- Kirkland, Gelsey 1986. *Dancing on My Grave*. Garden City, New York: Doubleday and Company.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 1995. "Theorizing Heritage". *Ethnomusicology* 39/3: 367–380.
- Kisselgoff, Anna. 1983. "There Is Nothing 'National' About Ballet Styles". U *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Roger Copeland i Marshall Cohen, ur. Oxford, etc.: Oxford University Press, 361–363.
- Kleiner, Sibyl. 2009. "Thinking with the Mind, Syncing with the Body. Ballet as Symbolic and Nonsymbolic Interaction". *Symbolic Interaction* 32/3: 236–259.
- Knight, Jennifer L. i Traci A. Giuliano. 2003. "Blood, Sweat, and Jeers. The Impact of the Media's Heterosexual Portrayals on Perceptions of Male and Female Athletes". *Journal of Sport Behavior* 26: 272–284.
- Kostelac, Branko. 1987. *Narodni plesovi i pjesme Jaskanskog prigorja i polja*. Zagreb: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske.
- Kretanja. *Časopis za plesnu umjetnost*. 2021. 35/36.

- Kuhač, Franjo Š. 1893. *Ples i plesovna glazba*. Zagreb: Prosvjeta.
- Lange, Roderyk. 1975. *The Nature of Dance. An Anthropological Perspective*. London: MacDonald and Evans.
- Layson, June. 1998. "Dance History Source Materials". U *The Routledge Dance Studies Reader*. Alexandra Carter, ur. London, New York: Taylor & Francis e-Library, Routledge, 144–153.
- Lakes, Robin. 2005. "The Messages Behind the Methods. The Authoritarian Pedagogical Legacy in Western Concert Dance Technique Training and Rehearsals". *Arts Education Policy Review* 106/5: 3–20.
- Lepecki, André. 2004a. "Inscribing Dance". U *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*. André Lepecki, ur. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 124–139.
- Lepecki, André. 2004b. "Introduction: Presence and Body in Dance and Performance Theory". U *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*. André Lepecki, ur. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1–9.
- Levinson, André. 2011 [1925]. "Duh klasičnoga plesa". *Kretanja. Časopis za plesnu umjetnost* 15/16: 43–46.
- Louppe, Laurence. 2006. "Bilješke za istraživanje u plesu". *Kretanja. Časopis za plesnu umjetnost* 5: 94–95.
- Louppe, Laurence. 2009. *Poetika suvremenog plesa*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Löytönen, Teija. 2008. "Emotions in the Everyday Life of a Dance School. Articulating Unspoken Values". *Dance Research Journal. Congress on Research in Dance* 40/1: 17–30.
- Löytönen, Teija. 2011. "Dance Education and Emotions. Articulating Unspoken Values in the Everyday Life of a Dance School". U *Fields in Motion. Ethnography in the Worlds of Dance*. Dana Davida, ur. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 255–276.
- Lozica, Ivan. 1990. *Izvan teatra. Teatrabilni oblici folkloru u Hrvatskoj*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.
- Lucić, Ivan. 1979a. *Povijesna svjedočanstva o Trogiru I (Memorie istoriche di Tragurio ora detto trau)*. Jakov Stipišić, prev. i ur. Split: Čakavski sabor.
- Lucić, Ivan. 1979b. *Povijesna svjedočanstva o Trogiru II (Memorie istoriche di Tragurio ora detto trau)*. Jakov Stipišić, prev. i ur. Split: Čakavski sabor.

- Lučić, Ivan. 1986. *O kraljevstvu Dalmacije i Hrvatske*. Bruna Kuntić-Makvić, prev. i ur. Zagreb: Latina et Graeca.
- Lukić, Darko. 2009. "Cijeli svijet su publike. Stanje istraživanja publika u suvremenoj zapadnjačkoj teatrologiji". *Kazalište* 39/40: 24–45.
- Maletić, Ana. 1983. *Pokret i ples. Teorija, praksa i metodika suvremene umjetnosti pokreta*. Zagreb: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske.
- Manning, Susan. 1997. "The Female Dancer and the Male Gaze: Feminist Critiques of Early Modern Dance". U *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*. Jane C. Desmond, ur. Durham, London: Duke University Press, 153–166.
- Marion, Jonathan Saul. 2006. *Dance as Self, Culture, and Community. The Construction of Personal and Collective Meaning and Identity in Competitive Ballroom and Salsa Dancing*. Ph. D. Disertation: Department of Anthropology; University of California, San Diego. UMI Microform 3213856.
- Martin, John. 2011 [1939]. "Ideal baletne estetike". *Kretanja. Časopis za plesnu umjetnost* 15/16: 47–52.
- Martin, Randy. 1998. *Critical Moves. Dance Studies in Theory and Politics*. Durham, London: Duke University Press.
- Martin, Randy. 2004. "Dance and Its Others. Theory, State, Nation, and Socialism". U *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*. André Lepecki, ur. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 47–63.
- Marquié, Hélène. 2007. "Dispositif Trouble. When What Is Said Is Not What Is Shown". U *Dance Discourses. Keywords in Dance Research*. Susanne Franco i Marina Nordera, ur. London, New York: Routledge, 236–250.
- Mauss, Marcel. 1982. *Sociologija i antropologija*. Beograd: Prosveta.
- McCarthy-Brown, Nyama. 2012. "Dancing in the Margins. Experiences of African American Ballerinas". *Journal of African American Studies* 15/3: 385–408.
- McGowan, Margaret M. 2001. "Ballets for the Bourgeois". *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research* 19/2: 106–126.
- McMains, Juliet. 2001/2002. "Brownface. Representations of Latin-ness in Dancesport". *Dance Research Journal* 33/2: 54–71.
- Meglin, Joellen A. 1997. "Feminism or Fetishism? *La Révolte des femmes* and Women's Liberation in France in the 1830s". U *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*. Lynn Garafola,

- ur. Hanover (New England), London: Wesleyan University press, 69–90.
- Meglin, Joellen A. i Lynn Matluck Brooks. 2008. "Introduction. Ballet on a Small Planet: Widening Our Horizons". *Dance Chronicle* 31/3: 319–323.
- Meglin, Joellen A. i Lynn Matluck Brooks. 2012. "Where Are All the Women Choreographers in Ballet?". *Dance Chronicle* 35/1: 1–7.
- Merit Müller, Sophie. 2018. "Distributed Corporeality. Anatomy, Knowledge and the Technological Reconfiguration of Bodies in Ballet". *Social Studies of Science* 48/6: 869–890.
- Midgelow, Vida L. 2007. *Reworking the Ballet. Counter-Narratives and Alternative Bodies*. London, New York: Routledge Taylor and Francis Group.
- Mlakar, Pino. 1979. "Thoughts of a Choreographer on the Importance of Kinetography Laban". U *Dictionary of Kinetography Laban (Labanotation)*. Albrecht Knust, ur. Estover, Plymouth: Macdonald and Evans, xvii–xxi.
- Moola, Fiona i Alixandra Krahn. 2018. "A Dance with Many Secrets. The Experience of Emotional Harm from the Perspective of Past Professional Female Ballet Dancers in Canada". *Journal of Aggression, Maltreatment & Trauma* 27/3: 256–274.
- Morris, Geraldine. 2003. "Problems with Ballet. Steps, Style and Training". *Research in Dance Education* 4/1: 17–30.
- Morris, Geraldine. 2008. "Artistry or Mere Technique? The Value of the Ballet Competition". *Research in Dance Education* 9/1: 39–54.
- Moss, Michèle. 2011. "The 'Why Dance' Projects. Choreographing the Text and Dancing the Data". U *Fields in Motion. Ethnography in the Worlds of Dance*. Dana Davida, ur. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 67–83.
- Murray, D. L. 1926. "The Future of the Ballet". *Music & Letters* 7/1: 25–37.
- Nevile, Jennifer. 2007. "The Early Dance Manuals and the Structure of Ballet. A Basis for Italian, French and English Ballet". U *The Cambridge Companion to Ballet*. Marion Kant, ur. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 9–18.
- Niemčić, Iva. 2001. "Neiskaziv ples i nevidljiva žena. Neka razmišljanja o plesu u lastovskom pokladu". *Etnološka tribina* 24: 21–34.
- Niemčić, Iva. 2002. "Tragom nevidljive plesačice". *Narodna umjetnost* 39/2: 77–92.

- Niemčić, Iva. 2004. "Tragom nevidljive plesačice". U *Između roda i naroda*. Renata Jambrešić Kirin i Tea Škokić, ur. Zagreb: Centar za ženske studije, Institut za etnologiju i folkloristiku, 69–85.
- Niemčić, Iva. 2006. "Bula u korčulanskoj moreški". U *Korčulanska moreška*. Elsie Ivancich Dunin, ur. Korčula: Turistička zajednica grada Korčule, 269–278.
- Niemčić, Iva. 2007. *Ples i rod*. Doktorska disertacija. Zagreb: Filozofski fakultet.
- Noll Hammond, Sandra. 1984. "Clues to Ballet's Technical History from the Early Nineteenth-Century Ballet Lesson". *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research* 3/1: 53–66.
- Noll Hammond, Sandra. 2007. "The Rise of Ballet Technique and Training: The Professionalisation of an Art Form". U *The Cambridge Companion to Ballet*. Marion Kant, ur. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 65–77.
- Nor, Mohn Anis Md. 2002. "Dancing with Dance-Masters. Shifting Roles and Contexts of Dance Research in Malaysia". U *Dance and Society. Dancer as a Cultural Performer. 22nd Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*. Elsie Ivancich Dunin, Anne von Bibra Wharton i László Felföldi, ur. Budapest: Akadémiai Kiadó, 33–40.
- Nordera, Marina. 2007. "Ballet de cour". U *The Cambridge Companion to Ballet*. Marion Kant, ur. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 19–31.
- Nordera, Marina. 2007a. "Gender Underway. Notes for Histories Yet to Be Written". U *Dance Discourses. Keywords in Dance Research*. Susanne Franco i Marina Nordera, ur. London, New York: Routledge, 169–186.
- Novack, Cynthia. 1990. *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Novack, Cynthia J. 1993. "Ballet, Gender and Cultural Power". U *Dance, Gender, and Culture*. Helen Thomas, ur. London: The Macmillan Press Ltd, 34–48.
- Noverre, Jean-Georges. 1966. *Letters on Dancing and Ballets*. New York: Library of Congress. Preveo Cyril W. Beaumont.
- Öztürkmen, Arzu. 2001. "Politics of National Dance in Turkey. A Historical Reappraisal". *Yearbook for Traditional Music* 33: 139–143.
- Papaefstathiou, Maria, Daniel Rhind i Celia Brackenridge. 2013. "Child Protection in Ballet. Experiences and Views of Teachers,

- Administrators and Ballet Students". *Child Abuse Review* 22: 127–141.
- Paskevaska, Anna. 1992. *Both Sides of the Mirror. The Science and Art of Ballet*. Pennington: Princeton Book Company.
- Pawlick, Catherine E. 2011. *Vaganova Today. The Preservation of Pedagogical Tradition*. Gainesville: University Press of Florida.
- Peterson Royce, Anya. 1977. *The Anthropology of Dance*. Bloomington, London: Indiana University Press.
- Petlevski, Sibila. 2015. *Kazalište srama. Novoteatrološki ogledi*. Zagreb: Leykam international d. o. o.
- Petranović, Martina. 2010. "Profesija kostimograf ili povijest profiliranja kostimografske struke". *Narodna umjetnost* 47/2: 191–204.
- Pickard, Angela. 2012. "Schooling the Dancer. The Evolution of an Identity as a Ballet Dancer". *Research in Dance Education* 13/1: 25–46.
- Pickard, Angela. 2013. "Ballet Body Belief: Perceptions of an Ideal Ballet Body from Young Ballet Dancers". *Research in Dance Education* 14/1: 3–19.
- Pickard, Angela i Richard Bailey. 2009. "Crystallising Experiences Among Young Elite Dancers". *Sport, Education and Society* 14/2: 165–181.
- Pike, Candice. 2011. "Black Tights and Dance Belts. Constructing a Masculine Identity in a World of Pink Tutus in Corner Brook, Newfoundland". U *Fields in Motion. Ethnography in the Worlds of Dance*. Dana Davida, ur. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 277–303.
- Pleše, Iva. 2006. "Jesam li bila na terenu? O etnografiji elektroničkog dopisivanja". U *Etnologija bliskoga. Poetika i politika suvremenih terenskih istraživanja*. Jasna Čapo Žmegač, Valentina Gulin Zrnić i Goran Pavel Šantek, ur. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Naklada Jesenski i Turk, 117–138.
- Poesio, Giannandrea. 1997. "Blasis, the Italian Ballo, and the Male Sylph". U *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*. Lynn Garafola, ur. Hanover (New England), London: Wesleyan University Press, 131–141.
- Polasek, Katherine M. i Emily A. Roper. 2011. "Negotiating the Gay Male Stereotype in Ballet and Modern Dance". *Research in Dance Education* 12/2: 173–193.

- Polhemus, Ted. 1998. "Dance, Gender and Culture". U *The Routledge Dance Studies Reader*. Alexandra Carter, ur. London, New York: Taylor & Francis e-Library, Routledge, 171–179.
- Potter, Caroline. 2008. "Sense of Motion, Senses of Self. Becoming a Dancer". *Ethnos* 73/4: 444–465.
- Povrzanović, Maja. 1992. "Etnologija rata. Pisanje bez suza?". *Etnološka tribina* 15: 61–80.
- Powell, Rasby Marlene. 1997. *Creating Community. An Ethnography of Old-Time Dance Groups*. Ph. D. Disertation: Department of Sociology; The Florida State University, College of Social Sciences, Ann Arbor. UMI Microform 9725013.
- Prest, Julia. 2002. "The Gendering of the Court Ballet Audience. Cross-Casting and the Emergence of the Female Ballet Dancer". *Seventeenth-Century French Studies* 24/1: 127–134.
- Rakočević, Selena. 2013. "Tracing the Discipline. Eighty Years of Ethnochoreology in Serbia". *New Sound* 41/1: 58–86.
- Rakočević, Selena. 2014. "Contribution of Ljubica and Danica Janković to Establishment of Ethnochoreology in Serbia as an Academic Scholarly Discipline". *Musicology* 17: 219–244.
- Rakočević, Selena. 2015. "Ethnochoreology as an Interdiscipline in a Postdisciplinary Era. A Historiography of Dance Scholarship in Serbia". *Yearbook for Traditional Music* 47: 27–44.
- Ravelhofer, Barbara. 2007. "English masques". U *The Cambridge Companion to Ballet*. Marion Kant, ur. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 32–41.
- Ravn, Susanne. 2017. "Dancing Practices. Seeing and Sensing the Moving Body". *Body & Society* 23/2: 57–82.
- Redfern, Betty. 1998. "What Is Art?". U *The Routledge Dance Studies Reader*. Alexandra Carter, ur. London, New York: Taylor & Francis e-Library, Routledge, 125–134.
- Revill, George. 2004. "Cultural Geographies in Practice. Performing French Folk Music. Dance, Authenticity and Nonrepresentational Theory". *Cultural Geographies* 11: 199–209.
- Rice, Timothy. 2010. "Ethnomusicological Theory". *Yearbook for Traditional Music* 42: 100–134.
- Richards, Kenneth. 2004. "Commedia dell'arte". U *International Encyclopedia of Dance*. Selma Jeanne Cohen, ur. New York, Oxford: Oxford University Press, 188–192.

- Rinaldi, Robin. 2010. *World of Dance. Ballet*. New York: Infobase Publishing.
- Risner, Doug. 2009. "What We Know about Boys Who Dance. The Limitations of Contemporary Masculinity and Dance Education". U *When Man Dance. Choreographing Masculinities Across Borders*. Jennifer Fisher i Anthony Shay, ur. New York: Oxford University Press, 57–77.
- Ritenburg, Heather Margaret. 2014. *Every "Body" Has A History. Embodied Values of Ballet Teachers*. Ph. D. Disertation: Faculty of Graduate Studies and Research; University of Regina, Saskatchewan, Kanada.
- Roebuck, Chris. 2004. "Queering' the King. A Remedial Approach to Reading Masculinity in Dance". U *Rethinking Dance History. A Reader*. Alexandra Carter, ur. London, New York: Routledge Taylor and Francis Group, 46–58.
- Ronström, Owe. 1999. "It Takes Two – or More – to Tango. Researching Traditional Music/Dance Interrelations". U *Dance in the Field. Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. Theresa Jill Buckland, ur. London: Macmillan Press, 134–144.
- Rowe, Sharon Māhealani. 2008. "We Dance for Knowledge". *Dance Research Journal. Congress on Research in Dance* 40/1: 31–44.
- Sabee, Olivia. 2015. "Dancing the Social Contract. The White Divertisement and the French Revolution". *Dance Chronicle* 38/1: 3–26.
- Sadono, Regina Fletcher. 1998. "Details and Reproducing Domination. The Birth of the Ballet School, the Prison, and Other Correctional Facilities". *Paroles gelées* 16/2: 33–41.
- Savigliano, Marta. 2009. "Worlding Dance and Dancing Out There in the World". U *Worlding Dance*. Susan Leigh Foster, ur. London: Palgrave Macmillan, 163–204.
- Savigliano, Marta. 1995. *Tango and the Political Economy of Passion*. Colorado, Oxford: Westview Press.
- Sigman, Jill. 2006. "Koja značenja ples prenosi i stvara ili Trio A i mit 'običnoga' pokreta". *Kretanja* 5: 109–136.
- Simonović, Korana. 2008. "Prema sociologijskoj konceptualizaciji emocija". *Socijalna ekologija* 17/2: 149–165.
- Sklar, Deidre. 2000. "Reprise. On Dance Ethnography". *Dance Research Journal* 32/1: 70–77.
- Smith, Marian. 2007. "Treasures of the Romantic Ballet". *Dance Chronicle* 30/3: 501–505.

- Spencer, Paul. 1985. "Introduction. Interpretations of the Dance in Anthropology". U *Society and the Dance. The Social Anthropology of Process and Performance*. Paul Spencer, ur. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1–46.
- Sport, *Dance and Embodied Identities*. 2003. Dyck, Noel i Eduardo P. Archetti, ur. New York, Oxford: Berg.
- Sremac, Stjepan. 1983. "Težnje u hrvatskoj etnokoreologiji od 1945. – 1983.". U *Zbornik I. kongresa jugoslovanskih etnologov in folkloristov*. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo, 84–87.
- Sremac, Stjepan. 1988. "Dance in Contemporary Carnival Customs in Croatia". U *Contributions to the Study of Contemporary Folklore in Croatia*. Zagreb: Institute of Folklore Research, 99–125.
- Stepputat, Kendra i Elina Seye. 2020. "Introduction. Choreomusical Perspectives". *the world of music (new series) a journal of the department of musicology of the georg august university göttingen* 9/1: 7–25.
- Stinson, Susan W. 2005. "The Hidden Curriculum of Gender in Dance Education". *Journal of Dance Education* 5/2: 51–57.
- Sweet, Jill. D. 2005. "The Anthropology of Dance. Textural, Theoretical, and Experiential Ways of Knowing". U *Teaching Dance Studies*. Judith Chazin-Bennahum, ur. New York, London: Routledge, 133–148.
- Tardieu, Nadège i Georgina Gore. 2011. "The Construction of the Body in Wilfride Piollet's Classical Dance Classes". U *Fields in Motion. Ethnography in the Worlds of Dance*. Dana Davida, ur. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 305–315.
- Tarle, Tuga. 2009. *Plesne kritike*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Thomas, Helen. 1993. "An-Other Voice. Young Women Dancing and Talking". U *Dance, Gender, and Culture*. Helen Thomas, ur. London: The Macmillan Press Ltd, 69–93.
- Thomas, Helen. 2004. "Reconstruction and Dance as Embodied Textual Practice". U *Rethinking Dance History. A Reader*. Alexandra Carter, ur. London, New York: Routledge Taylor and Francis Group, 32–45.
- Tome, Lester. 2007. "Giselle in a Cuban Accent". U *The Cambridge Companion to Ballet*. Marion Kant, ur. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 263–271.
- Tomko, J. Linda. 2005. "Teaching Dance History. A Queering Stance as Millennial Lens". U *Teaching Dance Studies*. Judith Chazin-Bennahum, ur. New York, London: Routledge, 91–113.

- Torp, Jörgen. 2008. "The Hidden Structures of Tango as an Improvised Dance". U *Proceedings 23rd Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*, 2004 Monghidoro (Bologna), Italy. Elsie Ivancich Dunin i Anne von Bibra Wharton, ur. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research, 133–140.
- Turner, Bryan S. 2005. "Introduction – Bodily Performance. On Aura and Reproducibility". *Body & Society* 11: 1–17.
- Turocy, Catherine. 2001. "Beyond La Danse Noble. Conventions in Choreography and Dance Performance at the Time of Rameau's *Hippolyte et Aricie*". U *Moving History/Dancing Cultures. A Dance History Reader*. Ann Dils i Ann Cooper Albright, ur. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 202–209.
- Ushchapivska, Olena. 2017. "The Representation of Female Characters in the Music of Russian Ballet". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 48/1: 57–69.
- Van Delinder, Jean. 2000. "Dance as Experience. Pragmatism and Classical Ballet". *Social Thought & Research* 23/1-2: 239–250.
- Van Eikels, Kai. 2017. "Performing Collectively". U *The Oxford Handbook of Dance and Politics*. Rebekah J. Kowal, Gerald Siegmund i Randy Martin, ur. New York: Oxford University Press, 117–128.
- Van Zile, Judy. 1999. "Capturing the Dancing. Why and How?" U *Dance in the Field. Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. Theresa J. Buckland, ur. London, New York: Macmillan Press-St. Martin's Press, 85–99.
- Van Zile, Judy. 1985. "Introduction. Approaches to Dance Research and Analysis, Dance as Cultural Heritage". *Dance Research Annual* 15: 47–49.
- Velčić, Mirna. 1991. *Otisak priče. Intertekstualno proučavanje autobiografije*. Zagreb: August Cesarec.
- Vellet, Joëlle. 2011. "How the Posture of Researcher-Practitioner Serves an Understanding of Choreographic Activity". U *Fields in Motion. Ethnography in the Worlds of Dance*. Dana Davida, ur. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 219–232.
- Vinkešević, Josip. 2007. *Deset godina smotri dvorskih i starogradskih plesova i pjesama Hrvatske, Đakovo, 1998–2007*. Đakovo: Savez KUD-ova Slavonije i Baranje.
- Wainwright, Steven P. i Bryan S. Turner. 2004. "Epiphanies of Embodiment: Injury, Identity and the Balletic Body". *Qualitative Research* 4: 311–337.

- Wainwright, Steven P., Clare Williams i Bryan S. Turner. 2006. "Varieties of Habitus and the Embodiment of Ballet". *Qualitative Research* 6: 535–558.
- Wainwright, Steven P., Clare Williams i Bryan S. Turner. 2007. "Globalization, Habitus, and the Balletic Body". *Cultural Studies. Critical Methodologies* 7: 308–325.
- Watts, Victoria. 2014. "The Perpetual 'Present' of Dance Notation". *Special Issue of Ekphrasis – Images, Cinema, Theory, Media (Bodies in Between. Framing Corporeality in Cinema and Visual Culture)* 2: 180–199.
- Weickmann, Dorion. 2007. "Choreography and Narrative. The ballet d'action of the Eighteenth Century". U *The Cambridge Companion to Ballet*. Marion Kant, ur. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 53–64.
- Wellard, Ian, Angela Pickard i Richard Bailey. 2007. "A Shock of Electricity Just Sort of Goes through My Body'. Physical Activity and Embodied Reflexive Practices in Young Female Ballet Dancers". *Gender and Education* 19/1: 79–91.
- Wieschiolek, Heike. 2003. "Ladies, Just Follow His Lead! Salsa, Gender and Identity". U *Sport, Dance and Embodied Identities*. Noel Dyck i Eduardo P. Archetti, ur. New York, Oxford: Berg, 115–137.
- Williams, Drid. 1976/1977. "An Exercise in Applied Personal Anthropology". *Dance Research Journal* 9/1: 16–30.
- Williams, Drid. 2000. "The Cultural Appropriation of Dances and Ceremonies". *Visual Anthropology* 13/4: 345–362.
- Williams, Drid. 2004. *Anthropology and the Dance. Ten Lectures*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- Wolff, Janet. 1997. "Reinstating Corporeality. Feminism and the Body Politics". U *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*. Jane C. Desmond, ur. Durham, London: Duke University Press, 81–99.
- Wulff, Helena. 1998. *Ballet across Borders. Career and Culture in the World of Dancers*. Oxford: Berg Publishers.
- Wulff, Helena. 2005. "Memories in Motion. The Irish Dancing Body". *Body & Society* 11: 45–62.
- Wulff, Helena. 2008. "Ethereal Expression. Paradoxes of Ballet as a Global Physical Culture". *Ethnography* 9: 518–535.
- Wynne, Shirley. 1969. "Reconstruction of a Dance from 1700". U *Congress on Research in Dance*. Joann W. Kealiinohomoku, ur. New York: New York University, 26–54.

- Yamanashi Leib, Alison i Robert C. Bulman. 2007. "The Choreography of Gender. Masculinity, Femininity, and the Complex Dance of Identity in the Ballroom". *Man and Masculinities* 11/5: 1-20.
- Youngerman, Suzanne. 1975. "Method and Theory in Dance Research. An Anthropological Approach". *Yearbook of the International Folk Music Council* 7: 116-133.
- Zebec, Tvrtko. 1993. *Kulturno-antropološki pristup plesu. Pregled teorijskih pristupa istraživanju plesa i primjer istraživanja plesnih događaja u pokladnim običajima Punta na otoku Krku*. Magistarska radnja: Univerza v Ljubljani, Filozofska Fakulteta, Oddelek za etnologiju in kulturno antropologiju.
- Zebec, Tvrtko. 1996. "Dance Research in Croatia". *Narodna umjetnost. Croatian Journal of Ethnology and Folklore Research* 33/1: 89-111.
- Zebec, Tvrtko. 2004. "B-bojizam u Zagrebu. Glazba me čini onim što jesam". *Vijenac* 12/261: 25.
- Zebec, Tvrtko. 2004a. "Catch-as-catch-can. An Uncatchable Dance/Life". U *Zaštita tradicijskog glazbovanja. Istarski etnomuzikološki susreti* 2003. Naila Ceribašić, ur. Roč: KUD "Istarski željezničar", 29-35.
- Zebec, Tvrtko. 2005. *Krčki tanci. Plesno-etnološka studija*. Zagreb, Rijeka: Institut za etnologiju i folkloristiku, Adamić.
- Zebec, Tvrtko. 2006. "Etnokoreolog na terenu. Kontinuitet istraživanja i dileme primjene". U *Etnologija bliskoga. Poetika i politika suvremenih terenskih istraživanja*. Jasna Čapo Žmegač, Valentina Gulin Zrnić i Goran Pavel Šantek, ur. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Naklada Jesenski i Turk, 167-190.
- Zebec, Tvrtko. 2009. "Razvoj i primjena etnokoreologije u Hrvatskoj". U VI. međunarodni simpozij "Muzika u društvu"/VI. International Symposium "Music in Society", Sarajevo, 26. - 28. oktobra/listopada 2008. Jasmina, Talam, ur. Sarajevo: Muzička akademija, Muzikološko društvo FBiH Sarajevo, 136-150.
- Zebec, Tvrtko. 2009a. "Etika u etnologiji kulturnoj antropologiji". *Etnološka tribina* 39/32: 15-53.
- Zebec, Tvrtko i Ivana Katarinčić. 2021. "Završno Kolo u operi Ero s onoga svijeta/The Final Kolo in Ero the Joker". *Kretanja. Časopis za plesnu umjetnost* 35-36: 92-100.

O autorici

Ivana Katarinčić rođena je 1977. godine u Zagrebu, gdje je maturirala u Prvoj ekonomskoj školi i Školi za klasični balet, diplomirala povijest na Hrvatskim studijima i doktorirala na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Nastavu klasičnoga baleta, karakternih plesova i plesnih podrški usavršavala je u Scuola di balletto u Reggio Emiliji, kao plesačica klasičnog baleta radila je u Mariborskom narodnom gledališću u Sloveniji, a kao učiteljica klasičnog baleta u Osnovnoj školi za balet i ritmiku u Zagrebu (danas Umjetnička plesna škola Silvije Hercigonje). Od 2005. godine zaposlena je u Institutu za etnologiju i folkloristiku. Redovito sudjeluje na domaćim i međunarodnim znanstvenim skupovima te objavljuje znanstvene i stručne radove u domaćim i stranim publikacijama. Članica je Hrvatskog etnološkog društva, Međunarodnog savjeta za tradicijsku glazbu (ICTM) te Hrvatskog nacionalnog odbora ICTM-a. Suurednica je knjige *COVID-19 u humanističkoj perspektivi* te od 2019. godine suurednica *Narodne umjetnosti: hrvatskog časopisa za etnologiju i folkloristiku*.