

VERONIQUE DOISNEAU- VJERODOSTOJNOST OSOBNE PRIPOVIJESTI U BALETNOJ UMJETNIČKOJ FORMI

VERONIQUE DOISNEAU- CREDULITY TOWARDS A PERSONAL NARRATIVE IN THE BALLET ART FORM

Autor: Iva Višak

"I do not think that dance is so important in your work, but I do think that your work is important for dance" (Lefèvre u Roy, 2011., para. 20)¹.

1 UVOD

Potaknuta poznatim citatom francuskog filozofa Jean-François Lyotarda "incredulity towards grand narratives"² i pozivajući se na feminističku egidu "osobno je političko" (Hanich, 1970.)³ za kritičku analizu odabrala sam kazališno djelo koje na zanimljiv i višeslojan način preispituje suodnos tradicije i suvremenosti u baletu, kako u umjetničkoj (kazališnoj formi) tako i u plesnoj tehnici (Jeličić, 2011.) *Véronique Doisneau* je predstava poznatog francuskog koreografa Jérôme Bela, izvedena 22. rujna 2004. u Pariškoj operi, koja je, kao *homage corps de balletu*⁴, za tu prigodu i filmski dokumentirana. Bel je odabrao jednu plesačicu koja pripada hijerarhijskom baletnom

¹ Citat Brigitte Lefèvre, ravnateljice Baleta Pariške opere (2004.), kojim se osvrnula na umjetnički rad Jérôme Bela, citirana u Sanjoy Roy, "Step-by-step guide to dance: Jérôme Bel", *The Guardian*, Nov 22, 2011.

² Lyotard discusses that metanarratives are "being replaced by a proliferation of *petits récits*, 'little stories' or testimonies that draw attention to particulars as opposed to universals—that is, to local events, individual experience, heterodox ideas..." (u Auslander, 2008, str. 3), citirano u S. Sečak "Intertextual dance analysis" u *Bilješkama s predavanja Balet - tradicija i suvremenost*.

³ Esej "The Personal is Political", američke feministice Carol Hanisch iz 1970., a također se koristi kao slogan drugog vala feminizma

⁴ Brigitte Lefèvre, tadašnja ravnateljica Baleta, željela je započeti sezonu 2004.-2005. plesnom večeri u kojoj bi tri koreografa, svaki na svoj način, odali počast baletnoj kompaniji, kao svojevrсни *homage corps de balletu* Pariške Opere. Uz Harald Landera i njegovu koreografiju *Studies*, i *Glass Pieces* od Jérômea Robbinsa, pozvala je i Jérôme Bela kako bi napravio kreaciju za njezinu kompaniju; *corps de ballet*- fr. izraz za baletni ansambl i oznaka za najniže rangiranu grupaciju unutar hijerarhijske strukture baletnih izvođača, te predstavlja pojam koji je uvriježen u svim zemljama koje koriste baletnu terminologiju.

sustavu *sujets*⁵, odnosno predstavlja plesačicu koja pleše u ansamblu, ali i pleše manje solističke uloge. U predstavi ona doslovno progovara, osobno o svojem profesionalnom i privatnom životu, a kao gledatelji svjedočimo i oproštaju od profesionalne karijere balerine jer odlazi u mirovinu. Predstava je snimljena poput kazališnog dokumentarnog prikaza u kojem autor neprimjetnim anarhičnim *stripteasom* razotkriva i ogoljuje reprezentacijske postulate baletne umjetnosti unutar institucije teatra. Elitistička plesna umjetnost odabranih u ovoj predstavi je zadobila svoje "očovječenje" kroz nevidljivog i zapostavljenog člana baletnog hijerarhijskog sistema, marginalca *corps de balleta*, stvarajući apoteozu humanosti. Ključno pitanje ovog seminarskog rada je može li baletna umjetnost korespondirati sa suvremenošću? Može li se kroz kôd baletne umjetnosti kritički promišljati i o današnjici u svoj njenoj životnoj sveobuhvatnosti, a ne samo kroz suvremena iščitavanja klasičnih baletnih scenskih uprizorenja? Može li plesna umjetnost, koja je stoljećima kroz svoju dominantnu estetiku diskriminirala te promovirala rasni, kulturni i rodni elitizam i isključivost, postati paradigma⁶ pomoću koje ne samo što razumijemo povijesni trenutak u kojem je nastala, već i paradigma pomoću koje osviještavamo i bolje razumijemo sadašnji trenutak? Smatram kako Jérôme Bel u predstavi *Véronique Doisneau* daje potvrdne odgovore na prethodno postavljena pitanja te ću interpretacijom i osvrtom na ovu predstavu to pokazati/dokazati. Propitivat ću na koji način Bel foucaultovski rastavlja tradicionalnu, povijesno uspostavljenu reprezentaciju baletne ikone, istovremeno pružajući novi uvid, tumačenje, sastavljanje i stvaranje "nove postmodernističke baletne ikone". Bel se često u intervjuima poziva na filozofske koncepte i promišljanja Foucaulta, Deleuzea i/ili Bourdieua, stoga će teorijski okvir ove analize uključiti promišljanja pet francuskih filozofa - Michel Foucaulta, Pierre Bourdieua, Louis Althussera, Rolanda Barthesa i Jean-François Lyotarda. Na tragu

⁵ Plesači Pariške Opere hijerarhijski su raspoređeni u kategorije: quadrille, coryphee, sujet, premier danseur i étoile, a što bi odgovaralo našoj podjeli (u Baletu Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu): baletni ansambl, solisti baleta- srednje uloge (koji podrazumijevaju i sudjelovanje u baletnom ansamblu), solisti-velike i srednje uloge, prvaci baleta i nacionalni prvaci.

⁶ U filozofiji, prema platonističkoj tradiciji, paradigma je izvorni obrazac svakoga osjetilnoga predmeta, odnosno ona je individualni, partikularni slučaj općega. U logici, paradigma je uzor ili standard što omogućuje pojmovna razlikovanja na kojima počiva određena praksa djelovanja (L. Wittgenstein). U teoriji znanosti, neko vrijeme priznati znanstveni model koji zajednici istraživača služi kao glavni način dospijevanja do znanstvenih spoznaja i rješenja (Th. Kuhn).

Foucaultove misli povijesnog preispitivanja proizvodnje istine⁷, za ovaj rad bitna je Foucaultova knjiga *Nadzor i kazna* (1994.) u kontekstu discipline i proizvodnje "poslušnih tijela", odnosa znanja i moći, posjedovanja znanja, te koncepta hijerarhije. Bourdieu je autor koji je bitan za ovaj rad jer istražuje "prirodne datosti" koje su utjelovljene unutar društvenog polja/zajednice kroz pojmove dispozicije, habitusa i kapitala, i koristim njegovu definiciju estetike koja je također neminovno povezana uz socijalni kontekst, odnosno estetiku dominantne klase. Posebno bih naglasila njegove koncepte fizičkog i simboličkog kapitala jer je "tjelesnost" Véronique Doisneau i *Véronique Doisneau* jedna od glavnih obilježja detroniziranja baletne reprezentacijske ikonografije/mitologije. Mit, u ovom radu, predstavlja jedan od ključnih pojmova u prepoznavanju proizvodnje nekog diskursa koji se čita i razumije automatizmom i koji po Barthesu "prevodi proturječja u samorazumljivost te ga tako čini idealnim ideologijskim instrumentom"⁸. Barthesov tekst *La mort de l'auteur* (1967.) bitan je u kontekstu poststrukturalističkog tumačenja "teksta" (pisani tekst i/ili svaki reprezentacijski "tekst") i njegovog suodnosa s gledateljem/čitateljem kao (ko)Autorom, ali također je bitno i njegovo tumačenje distinkcije između "monolitnih tekstova te onih tekstova otvorenih za razna čitanja"⁹. Althusser je bitan u kontekstu korištenja pojma ideologije, a Jean-François Lyotard je bitan jer se "zauzima za tzv. malu naraciju, koja treba pravno utemeljiti slobodu pojedinca u odnosu na temeljno-ucjelinjavajuće i utoliko neslobodne sustave"¹⁰. Seminarski rad uključuje kritičke osvrtne povodom premijere predstave *Véronique Doisneau*, posebno se oslanja na tekst Ramseya Burta *Revisiting 'No To Spectacle': Self Unfinished and Véronique Doisneau* (2008.) te također uključuje pristup interpretaciji poznate plesne teoretičarke Janet Adshead-Lansdale¹¹.

⁷ Mark Kelly, Michel Foucault, *Internet Encyclopedia of Philosophy*

⁸ Mit, *Leksikografski zavod Miroslav Krleža*.

⁹ Roland Barthes makes a distinction between "works" of art that are classical and monolithic, the result of a single, precisely intended point of view, and "texts" which are for him more pluralistic and open-ended. The monolithic or readerly work consigns the reader to the role of consumer while the writerly text gives the reader the possibility of helping to produce it; to make the reader no longer a consumer, but a producer of the text (cited in Foster 1986:259), citirano u "Intertextual dance analysis" u Bilješkama s predavanja *Balet- tradicija i suvremenost*, dr. Svebor Sečak

¹⁰ Jean-François Lyotard, francuski filozof, jedan od glavnih teoretičara postmoderne.

¹¹ Janet Adshead-Lansdale u svojoj knjizi *Dancing Texts: Intertextuality in Interpretation* (1999., str. xv), predlaže "intertekstualnu analizu jer je relevantna sadašnjem filozofskom trenutku (filozofski *Zeit-geist*) te razlučuje tri pristupa interpretaciji: autorsku intenciju, analizu teksta i povratne reakcije/tumačenja

2 AUTORSKA INTENCIJA

...ikona ženstvenosti, graciozna, izazovna, tajanstvena. Sa svojim produhovljenim pogledom i prozračnim suknjama, obitavala je svijet udaljen od doma i ognjišta: samotne doline, maglovite obale jezera, tajne proplanke i divlje vrištine koje su u baletu, baš kao i u prozi, poeziji i operi veličale romantičku ideju prirode... Kako god da se pojavljivala, zračila je ljupkošću koja je bila očita u naklonu glave, u delikatnom rumenilu njezina obraza, u vitkosti njezina struka, u vršcima prstiju koji su jedva doticali staze posute cvijećem.. Predodžba o balerini kao o stvorenju odjelitom, otjelovljenju ljepote, želje i drugosti.. (Garafola u *Kretanja*, 2011., str. 12).

Citat Lynn Garafole iz *Rethinking the Sylph* (1997.) djeluje poput općeg mjesta, *locus communis*¹², i/ili nalikuje jungovskoj arhetipskoj¹³ vizualnoj slici pojma *balerine*. Pozivajući se na foucaultovsku genealogiju¹⁴, odnosno povijesnu proizvodnju određenog diskursa, u ovom slučaju baletnog, bitno je objasniti kako je došlo do proizvodnje vizuala *balerine* kao "općeg mjesta", ali je i nužno objašnjenje ideoloških potki koje kapilarno prožimaju baletno umjetničko tkivo, poput striktnosti hijerarhijskog ustroja, rigidnosti pravila i dominantne estetike. Balet vuče svoje korijene iz talijanske Renesanse ranog šesnaestog stoljeća kada se razvio kao plesna dvorska zabava, ali se udajom Caterine de'

čitača/gledatelja. Adshead-Lansdale identificira raspon konteksta od šireg političkog i društvenog događaja do umjetničkog okvira i neposrednog plesnog konteksta. Analizirajući plesove, te se značajke povezuju kao potencijalna intertekstualna višeglasja (potential intertexts) iz kojih čitatelj može odabirati, na različite načine, kako bi stvorio višestruke interpretacije." Pristup interpretaciji ove predstave oslanja se na prethodno navedeno tumačenje J. Adshead-Lansdale; citirano u "Intertextual dance analysis" u *Bilješkama s predavanja Balet- tradicija i suvremenost*, dr. Svebor Sečak

¹² *locus communis* - opće mjesto; izraz kojim se označuje neki poznat, uobičajen, banalan misaoni pojam;

¹³ arhetip (grč. ἄρχέτυπον), prvotni mitski, obredni, religijski ili simbolički obrazac, uzorak ili struktura, koji se nesvjesno obnavlja u potonjim psihičkim, jezičnim ili književnim očitovanjima. U Platonovoj filozofiji, transcendentalno biće iz kojeg se isijavaju (emaniraju) slojevi zbiljnosti kao njegove odslike; tako je osjetilna zbiljnost oponašanje više zbilje kao prauzora. U skolastičkoj filozofiji, arhetip je jedan od oblika bića stvorenih u božanskom umu.; Novi su život tomu platonskom pojmu pribavili engleski antropolog J. G. Frazer (*Zlatna grana*, znatno prošireno 3. izdanje 1911.–15.) i švicarski psiholog C. G. Jung (*Preobrazbe i simboli libida*, 1911./12.). Oni polaze od ciklične predodžbe o povijesti, u kojoj se ritmički obnavljaju stanoviti motivski i simbolički obrasci, i to poglavito u sferi tzv. kolektivnoga nesvjesnog, a ona proizvodi npr. snove i rituale, *Leksikografski zavod Miroslav Krleža*.

¹⁴ genealogija, (grč. γενεαλογία: rodoslovlje), prikaz razvoja neke pojave od njezina nastanka do posljednjega stupnja. *Leksikografski zavod Miroslav Krleža*.

Medici za francuskog kralja Henrika II izmješta epicentar umjetnosti, pa je dvorski balet svoj nevjerojatan uspon doživio u Francuskoj za vrijeme kralja Luja XIV¹⁵, kada se kodifikacijom plesnih koraka te osnivanjem prve plesne akademije prometnuo u novu društveno-umjetničku kategoriju, odnosno, kako naznačuje Jeniffer Homans, napravljen je krucijalni iskorak od dvorske etikete prema umjetničkoj formi.¹⁶ No glavni vizualni identitet baletne umjetnosti, ili kako *Encyclopædia Britannica* ističe "zlatno doba baletne umjetnosti" (Kant & Guest, 2018., para. 14)¹⁷ događa se u Romantizmu, društveno-političkom, umjetničkom i povijesnom periodu 19. stoljeća kada žene počinju monopolizirati baletnu scenu, iako pozicije direktora, ravnatelja, koreografa i baletnih majstora, većinski ostaju muške pozicije (moći) (Bolt, 2015.).

Niti jedno doba nije učinilo više za utvrđivanje predodžbe o baletu i definiranju njegove suštine od romantičkih desetljeća 1830-ih i 1840-tih... Iako su se pojedini njegovi elementi, od nadnaravnih tema do izuzetno važne upotrebe špice (papučice za ples na vršcima prstiju, op.ur.), prethodili romantizmu, tek u tom razdoblju su se kristalizirali u novu, koherentnu cjelinu. Rezultat je bio ponovno otkrivanje baleta kao moderne umjetnosti. (Garafola u *Kretanja*, 2011., str. 11)

Garafola ističe kako je balet u periodu Romantizma doslovno procvjetao kao internacionalni plesni pokret koji se izvodio od Napulja do New Yorka, od Buenos Airesa do Sankt Peterburga, zahvaljujući ne samo tadašnjim baletnim zvijezdama koje su na svjetskim turnejama opčinile i očarale baletnu publiku, već i distribucijom notnog zapisa libreta baletnih predstava (npr.za balete *La Fille Mal Gardée*, *La Sylphide*, *Giselle*) od strane Pariške Opere, točnije Académie Royal de Musique, koji su mnogim svjetskim

¹⁵ Ivor Guest i Marion Kant, Ballet, *Encyclopædia Britannica*, Sep 6, 2018.

¹⁶ Kralj osnivanjem Académie Royale de Danse 1661. ples pomiče iz domene zanata i ceha, zabavljačkog zanimanja, na drugačiju hijerarhijsku društvenu poziciju - *Confreirie de Saint-Julien de menestriers*, ceh kraljevih plesača, muzičara, žonglera i akrobata), u Jennifer Homans, *Appollo's Angels*, (New York: Random House, Inc., 2010.), str. 16.; Homans naznačuje kako bi bez njih *la belle danse* bio samo društveni ples, ali pomoću njih je napravljen krucijalni iskorak od dvorske etikete prema umjetničkoj formi (2010, str. 23.). Ovaj povijesni aspekt evolucije baletne tehnike koristila sam u svom završnom Istraživačkom projektu na 3. godini BA studija Baletne pedagogije pri Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu.

¹⁷ Ivor Guest i Marion Kant, Ballet, *Encyclopædia Britannica*, Sep 6, 2018.

teatrima i Opernim kućama omogućili izvođenje baletnih predstava (Garafola, 1997.) Autorica također ističe i izum litografije uz pomoću koje se proširila ikonografija balerine koja je tako postala dostupna širokom broju ljudi kroz masovnu produkciju printa na predmetima svakodnevne upotrebe, te više nije bila prepoznatljiva i dostupna isključivo ljubiteljima visoke umjetnosti kroz djela impresionističkih slikara, posebno Edgara Degasa, i/ili dostupna ljudima koji su uživo imali priliku gledati baletne predstave u tadašnjim vodećim teatrima. Garafola smatra kako se u Romantizmu oformio i usvojio "klasični" leksikon i rodni identitet umjetnosti kakvog ga i danas prepoznajemo. Prvi istinski internacionalni plesni pokret posvjedočio je uvođenje umjetničkih i društvenih praksi, ali i ideologija čiji utjecaj se i dalje osjeća iako smo prekoračili prag 21. stoljeća. (Garafola, 1997., str. 8).

Naziv "koreograf" čini mi se neadekvatan, zastarjelo s obzirom na to što koreografi čine i s obzirom na to što ja činim. Rekao bih da sam kazališni režiser čija tema /subjekt je ples. Proizvodim kazalište plesa (neki proizvode kazalište teksta, kazalište prikaza npr.). Koristim okvir kazališta (arhitektonsko, povijesno, kulturno i sociološki gledano) kako bih analizirao ples, kako bih proizveo diskurs iz toga. Smatram kako propitivanje plesa može ponuditi i iznjedriti zanimljiva gledišta. Ali preciznije, ili možda recentnije, zanima me što predstavlja kazališna reprezentacija, što proizvodi ta vrlo čudna struktura (uzimam u obzir kompletni dispozitiv- gledatelje, izvođače i autore) i kako može biti zanimljivo pokušati razumjeti relaciju ljudskog bića prema toj reprezentaciji. (Bauer, 2008., str. 43-44)

Jérôme Bel u intervjuu objašnjava kako je tema predstave *Véronique Doisneau* ona sama, istoimena balerina iz kompanije, te da zbog toga u predstavi ima plesa. Preciznije ističe kako ono što je u pitanju je odnos dotičnog ljudskog bića u relaciji s koreografijom, strukturom kompanije i društvom devetnaestog stoljeća. Bel smatra kako cilj njegovih djela nikada nije koreografija, već mu koreografija predstavlja samo okvir, strukturu, jezik u kojem je upisano puno više od samog plesa. Smatra kako su koreografije, koje Véronique Doisneau izvodi u predstavi, strukturirane kao iskazi društvene organizacije u

kojoj Véronique Doisneau živi i radi (Bauer, 2008.). "Za mene, Pariška Opera je bila poput Amazone, kompletno drugačija civilizacija! Otišao sam tamo poput etnologa koji je krenuo upoznati urođenike" (Bel u Colard, 2004, para. 1). Zapravo, balet je puno više tema sociološkog proučavanja nego samog plesa (Colard, 2004.). Belova usporedba u kojem sebe vidi kao etnologa (antropologa), podsjetio me na Joann Wheeler Kealiinohomoku, američku antropologinju koja u svom eseju *An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance* (1970.) iznosi teoriju kako je "balet produkt Zapadnog svijeta, ples kojeg su stvorili/razvili bijelci koji govore Indoeuropsku skupinu jezika i koji dijele zajedničku europsku tradiciju" (Kealiinohomoku, 1970., str. 40) te ga zbog načina reprezentacije i sadržaja definira kao formu etničkog plesa. Također iznosi kako su "naše estetske vrijednosti prikazane uzdignutim, izduljenim tijelima, kompletnim otkrivanjem nogu, malih glava i sićušnih stopala za žene, u vitkim tijelima za oba spola i prozračnoj kvaliteti koja se najbolje prikazuje u podrškama i nošenju žena" (Kealiinohomoku, 1970., str.40). Tumačenjem svojeg "etnografskog" pristupa koreografskom djelu stvara se jasnija slika predstave *Véronique Doisneau* jer upravo takav dojam se proteže kroz cijelu predstavu u kojoj odabrana članica baletne trupe kroz retrospektivno i subjektivno pripovijedanje istovremeno približava, objašnjava, tumači i razjašnjava ne samo svoja iskustva, nego preko njih daje i uvid u institucionaliziranu baletnu praksu kao utjelovljeno i isprepletano polje ne samo umjetničkog već i sociološkog djelovanja na pojedinca. Po riječima Bela, svoje "koreografsko djelo" promatra kao mehanizam kojim je omogućio diskurs plesača te da je upravo to ono što ga zanima, intrigira i pobuđuje interes: slušati pojedinačno, osobno iskustvo koje daje/vraća nazad publici (Frétard, 2004).

3 DISKURS "TEKSTA"

Moram istaknuti kako je ova interpretacija temeljena na filmski dokumentiranoj verziji predstave *Véronique Doisneau* koja reprezentacijski donosi nove elemente koje joj omogućuje medij filma, poput montaže i kadriranja prizora, ali je istovremeno i uskraćena za sva saznanja, doživljava i kinestetičku empatiju koje je moguće proživjeti i utjeloviti prilikom gledanja umjetničke izvedbe uživo. Snimka predstave započinje

kadrom zgrade Pariške Opere, gledane iz vizure posjetitelja/gledatelja koji u konvencionalnom večernjem terminu dolazi gledati predstavu ulazeći u tu instituciju. Već ovim suptilnim kadrom, snimkom zgrade Pariške Opere, Bel naznačuje doslovno utjelovljenje kolijevke mita baletne ideologije, koji po definiciji Rolanda Barthesa predstavlja specifičan govor, diskurs, i koji može biti predstavljen i kao slika koja "jednim udarcem" donosi mnogostruka značenja. Opera national de Paris (Palais Garnier) osim što predstavlja arhitektonski okvir/prostor u kojem se izvode baletne predstave i koji je domicilni izvedbeni prostor Baleta Pariške Opere, predstavlja i direktnu poveznicu stvaranja i reprezentiranja baletne povijesti od njenog najvećeg uzleta u 19. stoljeću pa do današnjih dana. Autor se također (duhovito) poigrava s natpisom iznad ulaza u samo kazalište gdje na pročelju zgrade slovima piše "CHOREOGRAPHIE", dok u istom kadru titlovi filmskog prikaza kazuju kako idejni koncept predstave pripada Jérôme Belu, te kako su Jérôme Bel i Pierre Dupouey režiseri predstave. Tim uvodnim kadrom Bel je odmah uspostavio i naznačio poziciju autorstva kako ga on tumači, ali ga i direktno povezuje s autorskom pozicijom kako ga tumači institucija teatra za koju je kreirao ovu predstavu. Auditivno dominira tiho pjevušenje nježnog ženskog glasa prepoznatljive glazbe Adolphe Adama iz baleta *Giselle*, što također predstavlja znakovit, ali rekla bih i nagoviještajući odmak, jer uobičajeno je da je glazbena uvertira u izvedbi simfonijskog/kazališnog orkestra (dakle pluralno naspram partikularnog) uvod koji gledatelja priprema i "uvlači" u kazališno djelo. Autor pokazuje unutrašnjost kazališta i dolazak premijerne publike i njihovo smještanje u gledalište, kao da i samog filmskog gledatelja ritualno uvodi iz virtualnog u realno. Ulaskom u interijer gledališta, auditivna podloga postaje zvuk "uštimavanja" orkestra, koji je specifičan zvuk koji prethodi svakom scenskom uprizorenju u kojem uživo sudjeluje orkestar (poput opernih i baletnih predstava), spontano "uštimavajući" i virtualnog gledatelja kadrom u kojem je vidljiva velebnost auditorijuma i scene Pariške Opere. Gasi se svjetlo u gledalištu, podiže se scenski zastor i na iznimno veliku, ogoljelu, praznu scenu bez ikakvih kulisa (izuzev pokrajnih "ulica" od crnog platna), osvijetljene običnim radnim svjetlom ulazi običnim, privatnim hodom balerina Véronique Doisneau. Bel postiže reprezentacijski kontrast predstavljanja baletne institucije kroz prizmu jedne osobne pripovijesti tako što postavlja vizualni kontrast u suodnosu jedne balerine, koja na ogromnoj plesnoj sceni, posebno iz

vizure gornjih loža i galerije, djeluje infinitezimalno sićušno, i koja se direktno, svojim glasom, obraća ogromnom auditorijumu. Véronique Doisneau obučena je u radnu odjeću kakvu balerine najčešće nose u baletnoj dvorani na probama, u ruci drži *tutu*¹⁸, mekane baletne šlapice i bočicu vode. Ima baletnu frizuru, ali koja nije posebno začešljana niti zaglađena, nema na licu uobičajenu baletnu šminku (koja se inače sastoji od nanošenja gustog pudera, jarkih sjenila, ruževa za usne i umjetnih trepavica, pa lice djeluje poput maske), i pričvršćen joj je pokraj lica minijaturni mikrofonski kako bi svi gledatelji mogli čuti njezin glas.

Dobra večer. Moje ime je Véronique Doisneau. Ja sam udata i imam dvoje djece, od šest i dvanaest godina. Imam četrdeset dvije godine i za osam dana prijeći ću u mirovinu. Večeras je moja posljednja predstava u Pariškoj Operi. Za one koji su daleko (referirajući se na gledatelje, op.a.), ljudi kažu da nalikujem na francusku glumicu Isabelle Huppert .

Udaljuje se par koraka nazad i nastavlja:

Kada sam imala dvadeset godina imala sam operaciju disk-hernije, bilo je potrebno izvaditi kompletan oštećeni kralježak i prognoza je bila da više nikada neću plesati. U hijerarhiji Baleta Pariške Opere ja sam *sujet* što znači da mogu plesati dijelove namijenjene za *corps de ballet*, ali i solističke uloge. Zараđujem otprilike 3600 eura mjesečno. Nisam nikada postala "Zvijezda". To nikada nije ni bilo upitno. Mislim da nisam bila dovoljno talentirana i da sam bila previše fizički fragilna. Za mene je susret s Rudolfom Nurejevom bio prekretnica. On je razumio sve. Dao nam je ideju kako se kroz vještinu jezika plesa stvara/kreira emocija. Iznad svega, rekao nam je da poštujemo smisao pokreta, a ne da ga interpretiramo. Usput, volim plesati ulogu Druge sjene u III. činu baleta *La*

¹⁸ *tutu*- fr. karakteristična dulja baletna haljina koja se radi od nekoliko slojeva tila, a prepoznatljiva je u bijelim činovima raznih baleta, a posebno je prepoznatljiva kao kostim vila u 2. činu baleta *Giselle*.

U manje od pet minuta, Jérôme Bel je kroz citirane jednostavne rečenice, koje izgovara Véronique Doisneau (rečenice prekida tišinom koju koristi za vizualni kontakt s gledateljima), detronizirao ikonografsko idealistično utjelovljenje apstraktnog pojma balerine koji se uvijek i bezuvjetno upisuje u stvarna tijela živućih balerina prilikom svake izvedbe baletne predstave i/ili njene baletne reprezentacije u javnosti. "Očovječio" ju je predstavljajući je stvarnom osobom koja živi i djeluje u baletnoj zajednici, a koja kroz ispovjedni povjerljivi ton skida sloj po sloj mitsku nedodirljivost balerine, ogoljavajući se duševnim/psihološkim/emotivnim *stripteasom* do osobe od "krvi i mesa". Ona progovara osobno i javno o "neizgovorljivim temama" na baletnoj pozornici, a ujedno je i predstavница nijeme umjetnosti kojoj se jedino priznaje i omogućava scensko izražavanje pokretom, a ne glasom. Otkriva svoje godine, bračni i ekonomski status, ističe fizičke ozljede i svoj hijerarhijski status te svoje estetske preferencije. Pierre Bourdieu, istaknuti francuski filozof i sociolog, je u svojoj sociološkoj teoriji identificirao socijalni kapital (društvene relacije u koje ljudi ulažu), kulturni kapital (poput obrazovnih kvalifikacija) i simbolički kapital (čast i ugled koji ljudi uživaju), no možemo u kontekstu njegove analize govoriti i o fizičkom kapitalu jer je i ljudsko tijelo dio kapitala u koji ljudi upisuju vrijednost (Weinwright & Turner, 2004.). Baletna fiksacija na tijelo upisuje kompletnu vrijednost pojedinca u njegovo tijelo i upravo taj kapital najčešće određuje sudbinu pojedinca od ulaska u školu, kroz školovanje, pa do profesionalne karijere u kojem mu "rok trajanja" isključivo ovisi o potentnosti njegovog fizičkog kapitala (tjelesna ljepota, mladost i atleticizam²⁰) (Weinwright & Turner, 2004., str. 102). Institucionalna struktura baleta, poput bilo kojeg polja društvene aktivnosti, određuje raspon društvenih pozicija u odnosu na njihov autoritet i prestiž. Struktura polja oblikuje karijeru baletnog plesača. Polje je kontekst unutar kojeg se stvara habitus pojedinca. Habitus možemo definirati kao stavove, dispozicije i ukuse koje pojedinci dijele kao

¹⁹ Véronique Doisneau 1, <https://www.youtube.com/watch?v=OIuWY5PInFs>

²⁰ Ovaj aspekt Bourdieuove teorije koristila sam u svom završnom Istraživačkom projektu na 3. godini BA studija Baletne pedagogije pri Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu

članovi polja. Po Bourdieuu, ukus (*taste*) nije niti individualan niti slučajan, već organiziran po referencama prema socijalnoj/društvenoj poziciji, praksama i instituciji (Weinwright & Turner, 2004., str. 100).

Habitus klasičnog baleta proizvodi dispoziciju (ukus/tendenciju/naklonost) prema tijelu koje naglašava ljepotu, mladost i atletizam, a sukladno tome starenje, ozljede i umirovljenje su aspekti baletne karijere koji su dubinski problematični unutar polja klasičnog baleta (Weinwright & Turner, 2004., str. 102). U ovom kazališnom djelu Bel omogućuje balerini javno progovoriti, te tako suočiti i brechtovski začuditi gledatelja, o dubinski problematičnim temama baletne zajednice kroz njezino ispovjedno osobno iskustvo. Pozivajući se na Bourdieueve koncepte, Véronique Doisneau definirala je svoj simbolički status unutar hijerarhijskog polja kao *sujet*, što je čini članicom skromnijeg baletnog prestiža, a u svojem fizičkom kapitalu ima upisanu ozbiljnu ozljedu iz mladosti te svoje starosne godine koje joj neminovno umanjuju vrijednost u socijalnom polju baletne zajednice.

Raspoređivanje prema rangu ili činu ima dvostruku ulogu: da označava odstupanja, hijerarhizira kvalitete, nadležnosti i sposobnosti, ali i da kažnjava i nagrađuje. Disciplina nagrađuje igrom unapređivanja, dopuštajući dobivanje nekoga ranga i mjesta, a kažnjava vraćanjem unazad i oduzimanjem položaja. Rang sam po sebi znači nagradu ili kaznu. (Foucault, 1994., str. 187)

Véronique Doisneau izvodi odabranu varijaciju iz *La Bayadère* u svojoj radnoj odjeći, ali u baletnim špicama, pjevušeći svojim glasom tu baletnu varijaciju. Prilikom izvođenja koreografije, kroz ton njezinog glasa čuje se kako se gradira napor izvođenja koraka te kako je njezin glas sve više isprekidan, tiši, a dah uspuhan. Nakon završetka varijacije koja je nagrađena pljeskom gledatelja, ona ne izlazi van sa scene u kulisu, već nasred scene prikazuje svoju (fizičku) iscrpljenost koja se očituje u povinutom položaju tijela kojim oporavlja svoje tijelo, uspuhanosti kojom pokušava doći do normalnog daha. Smiruje se i pije vodu iz bočice. Ove uobičajene radnje su *terra incognita i faux pas* u baletnom svijetu i dozvoljene su samo u baletnoj dvorani, i to najčešće u pauzi proba, negdje sa strane i/ili u hodniku. Bel prikazuje sve ono neformalno, nevidljivo i nečujno,

darujući tako balerini ljudsku kvalitetu. Umor postoji i on ima svoje trajanje, i apsolutno je nesrazmjeran s prividom eterične, bestežinske balerine koja pleše neprekidno i s lakoćom. Véronique ističe kako je najviše voljela plesati u baletima Marijusa Petipaa, Georgea Balanchinea, Rudolfa Nurejeva i Jérômea Robbinsa, a nije voljela plesati u koreografijama Mauricea Bejarta i Roland Petita. Također ističe kako je mnogo naučila od Merce Cunninghama, o plesu tišine i kako biti pažljiv i oslušivati ritam drugih plesača, te izvodi dio njegove koreografije iz predstave *Points in Space* (demonstrirajući također pred publikom, sjedeći nasred scene, presvlačenje baletnih špica i oblačenje mekanih šlapica, prikazujući radnju-ritual koja je uvijek nevidljiva te se radi u garderobi ili iza scenskih kulisa). Ovim segmentom Bel je dao mogućnost balerini progovoriti o njezinoj osobnoj estetici, a ne predstavljajući je kao vječnog reprezentanta objekta u službi reprodukcije dominantne estetike institucije. Zanimljiv je moment u kojem, dok sjedi na sceni i ponovo oblači baletne špice, govori kako bi voljela plesati muške role, poput uloge Abderame u baletu *Raymonda* ili ulogu Melankolije u Balanchineovoj predstavi *Four Temperaments*. Kroz te rečenice Bel upućuje na heteronormativnost baletnih uloga i rodnu binarnu podijeljenost. Iako je povijest baleta prošla kroz faze kada su u početku muškarci plesali sve uloge, pa tako i ženske, a u doba Romantizma su žene plesale i muške uloge, ili kada se pojavom Nižinskog pojavljuje androgina reprezentacija plesača, ili kada se kroz djela Bronislave Nižinske, Matthewa Bournea i Johna Neumeiera uvodi homoseksualna tematika u baletna uprizorenja, bitno je naglasiti kako je uvijek prisutna podjela na "muške i ženske uloge". Ponekad plesači naprosto osjećaju izazov ili užitak u izvođenju koraka/koreografija koje ne žele rodno ili na bilo koji drugačiji način odrediti/stigmatizirati te bi ih željeli izvoditi bez dodavanja denotativnih ni konotativnih značenja. Véronique Doisneau ističe kako joj je najveći (neostvoreni) san bio otplesati ulogu Giselle, te oblačeći *tutu* na donji dio trenirke započinje ples najpoznatijeg *pas de deux* iz II. čina baleta *Giselle*, paralelno pjevušeći svojim glasom melodiju te koreografije prvo iz kulise, nakon čega se u pravom trenutku, kao prava Giselle, pojavljuje na sceni. U ovom dirljivom momentu predstave pojavljuje se emotivna povezanost s plesačicom jer ne samo što ima priliku otplesati svoj nikada neostvoreni san u svom zadnjem nastupu na sceni, već što njena uloga personificira na određenoj razini stvarnu Giselle jer Véronique možemo promatrati kako u trenutku prelaska u "onostrani

umirovljeni svijet ne-baleta" pleše za vječnu ovozemaljsku ljubav spram baletne profesije. U trenutku podrške u navedenom *pas de deuxu*, kada muški plesač podiže balerinu te joj tako dodatno daje vilinski lebdeći karakter, Véronique duhovito progovara kako bi u tom trenutku trebala biti podignuta u zrak, ali ne može jer sama izvodi "ples u dvoje", te tako Bel humorom prekida emotivnu identifikaciju i ne dozvoljava da intimni moment preraste u plošnu sentimentalnost. Gledatelja dodatno usredotočuje novim izgovorenim tekstom u kojem protagonistica progovara poimence o svojim omiljenim balerinama kojima se divila, i u tom trenutku posebno ističe svoju kolegicu iz kompanije Célin Talon i njezinu interpretaciju Mats Ekove *Giselle*. Okreće leđa publici, sjedne na pod i gleda uživo varijaciju iz tog baleta u izvedbi te mlade balerine (uz nasnimljenu orkestralnu podlogu glazbe), poput gledatelja koju su gledali u nju do tog trenutka montažno prekidajući dominaciju svoje solo izvedbe na sceni, a istovremeno zanimljivo poigravajući se zrcaljenjem pozicije gledatelja. Véronique ističe kako je jedan od najljepših momenata u baletu kada trideset dvije balerine plešu zajedno u baletu *Labuđe jezero*.

Ali u toj sceni postoje i dugački momenti imobilnosti/nepokretnosti, tzv. "poze" u kojima postajemo ljudski dekor kako bi dodatno istaknule (svojim pozicioniranjem) zvijezde baleta, i za nas (članice baletnog ansambla, op.a.) to je najstrašniji/najjezovitiji dio koji moramo odraditi. Ja na primjer, u tom trenutku poželim vrištati ili čak izaći sa scene.

Zatim pokazuje dio II. čina *Labuđeg jezera*, te posebno traži od tonskog tehničara da pusti snimku baletne glazbe iz tog dijela predstave u kojem se čuje topot baletnih šlapica nevidljive grupe od trideset dvije balerine, kada prelaze iz jedne poze u drugu, iz jedne formacije u drugu. U tih desetak minuta ona sama, usamljeno i statično, sporadično i minimalno mijenja pozicije ruku ili diskretni pokret glavom, stvarajući još veću nelagodu kod gledatelja koji po prvi puta primjećuju one nevidljive druge i njihovu muku dok uživaju u virtuoznosti onih istaknutih. Ili riječima Ramsey Burta (2008.), Véronique Doisneau potiče publiku da preuzme odgovornost za radnje koji oni nevidljivi drugi moraju obavljati dok ih zabavljaju.

No tijelo je također izravno uronjeno u političko okružje; odnosi moći imaju na njega neposredno djelovanje; uzimaju ga, obilježavaju, uspravljaju, podvrgavaju mučenju, primoravaju na razne poslove, prisiljavaju na ceremonije, zahtijevaju od njega neke znakove. Ovo je političko prožimanje tijela, ovisno o složenim i uzajamnim relacijama, vezano uz njegovu ekonomsku upotrebu; dobrim je dijelom tijelo prožeto odnosima moći i dominacije upravo kao proizvodna snaga; (...) tijelo postaje korisnom snagom tek ako je u isti mah proizvodno tijelo i podčinjeno tijelo. (Foucault, 1994., str. 25)

Ističem ovaj Foucaultov citat jer smatram kako se baletna umjetnost prečesto ističe kroz svoju reprezentacijsku estetiku i geometrijsku narativnost, a često se zaboravlja koliko je ona (nesvjesno) politična te tako usklađena sa sadašnjim društvom, poput društvenog ogledala u kojem se mnogi u odrazu poistovjećuju, mnogi bi mogli iskusiti osjećaj srama gledajući taj odraz, a mnogi bi naprosto mogli iskusiti očuđenje, ako bi se baletne predstave kreirale propitivajući dosad nedodirljive baletne postulate.

Smatram da je moj rad političan. Političan je u tijelima plesača koje odabirem. Na primjer, teško mi je raditi/surađivati s nekim tko je vrlo snažan i lijep! Jasno sam odlučio da ću prikazivati slaba tijela. Politično je u stavu plesača na sceni. Ako su ponosni i arogantni, ako pokušavaju zavesti publiku, tada ću ih u sekundi otpustiti. Tražim ih da budu ponizni na sceni. Ako su jako dobri u nečemu, tražim od njih da to sakriju jer ne želim da tako dominiraju i pokazuju svoju nadmoć nad publikom. Odlučio sam da nikada neću koristiti fizičko nasilje na sceni, čak i ako je ono uvijek u reprezentaciji kazališno moćno. Ako predstavljam solo izvedbu, uvijek uzimam najslabijeg izvođača. Pokušavam napraviti djela koja se ne prostituiraju. Pokušavam ne zavoditi niti zavaravati publiku iluzijom ili trikovima, već publici, po riječima nizozemskog glumca i režisera, Jan Ritsema, "vraćam dignitet". Svi moji odabiri su politično učinjeni. (Bauer, 2008., str.48)

Véronique Doisneau završava predstavu rečenicom kako voli na kraju predstave čuti gledatelje (njihov pljesak, op.a.) te kako voli ritual poklona. Zatim demonstrira svoja najdraža tri baletna poklona za koje je nagrađena izdašnim pljeskom publike. Uzima s poda svoje baletne šlapice, bočicu vode i baletnu *tutu* haljinicu, okreće leđa publici, i uz

gromoglasni pljesak privatnim hodom napušta scenu Pariške Opere po posljednji put u svojoj baletnoj plesačkoj karijeri i zastor se doslovno spušta.

U intervjuu Bel ističe kako su smrt, praznina, nestajanje, odsutnost, ništavilo oduvijek prisutni u njegovim djelima. Marianne Alphant, francuska spisateljica, istaknula je važnost "kraja/završetka" u njegovim predstavama, a Bel ističe kako uvijek zna završetak predstave na kojoj je tek započeo raditi. "Kraj izvedbe je ujedno i njezina smrt jer više nikada neće biti ista. To je jedan od razloga zašto svoj repertoar održavam živim jer mi je nepodnošljivo kada se djelo izgubi. Ne želim da umru" (Bauer, 2008., str. 47). Filmskom dokumentacijom posljednje plesne izvedbe Véronique Doisneau, Jérôme Bel je izbjegao smrt svog djela, izbjegao je neponovljivost i efemernost plesne izvedbe, te njezin *token* i *type*²¹. Sve te odlike karakteristične za izričaj plesne umjetnosti, izmjenjivat će se, preoblikovati te iznova tumačiti, kroz nova čitanja, i doživljaje nove publike koji će predstavu posvjedočiti gledanjem.

4 TUMAČENJE INTIMNOG BALETNOG SPEKTAKLA

Predstava *Véronique Doisneau* paradoksalno djeluje poput utjelovljenja proslavljenog manifesta Yvonne Rainer (1965.)²², jer je autor predstave Bel od eponima spektakla, virtuoznosti, iluzije, glamura, zavodjenja publike te česte katarzične empatije publike (baletomana), uspio prikazati osobnu priču nevidljivog malog čovjeka koji se nosi s

²¹ Token i type, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*.

²² Yvonne Rainer, "No Manifesto", 1965. u e-flux conversations:

No to spectacle.

No to virtuosity.

No to transformations and magic and make-believe.

No to the glamour and transcendency of the star image.

No to the heroic.

No to the anti-heroic.

No to trash imagery.

No to involvement of performer or spectator.

No to style.

No to camp.

No to seduction of spectator by the wiles of the performer.

No to eccentricity.

No to moving or being moved.

hijerarhijskim strukturama moći u kojima je kroz rigoroznu disciplinu njegovo jedino poželjno tijelo - njegovo poslušno tijelo. Prikazao je pojedinca kojem se nameće imperativ mladosti, snage, ljepote, a kojem se ne priznaje slabost, biološko starenje te bilo kakva različitost. Louis Althusser, u svom eseju *Ideologija i ideološki državni aparati* (1970.) objašnjava kako su sve naše vrijednosti, želje i preferencije ulivene u nas kroz ideološke prakse, koje se proizvode u poznatim, naizgled benignim institucijama koje su dio svakodnevnog života, poput obitelji, poslovnog okruženja i/ili škole. Za Althussera ideologija ne predstavlja "krivu sliku svijeta" već predstavlja nešto što nam omogućuje iskrivljenu sliku o sebi i našeg mjesta u tom svijetu. Ideologija predstavlja imaginarne odnose individua unutar njihovih stvarnih uvjeta života/egzistencije (Althusser, 1970.).²³ Kroz nenametljiv kritički prikaz baletne ideologije, Bel je istovremeno podario poštovanje i suosjećanje izvođačici baletne umjetnosti.

*a danseuse*²⁴ is not a woman who dances, because she is not a woman, and she does not dance... her body is a metaphor for the leaps, swerves, inversions, and pirouettes of the poet's own verbal creativity, 'corporeal writing' in Mallarmé's phrase. (Válery u Bernheimer, 1992., str. 1)²⁵

Citat francuskog simbolističkog pjesnika Paula Válerya reprezent je estetike epohe u kojoj je djelovao. Balerina se svodila na anonimno objektivizirano tijelo koje je metaforički vizualno prikazivalo hirovito rasplesanu poetsku misao. Dva stoljeća kasnije, primjećujemo čak i u baletnom svijetu "efekt grude snijega"²⁶, jer je evidentno kako se društveno-politička te kulturno-sociološka svijest mijenja, te se polako mijenja i reprezentacija baletne umjetnosti u svojoj umjetničkoj i plesnoj formi. Institucije škole i teatra polako prihvaćaju etničku različitost te razbijaju rasnu homogenost baletnih ansambala, a ravnatelji počinju tražiti individualnost i kreaciju plesača. Smatram kako

²³ Louis Althusser, *Ideology and the Ideological State Apparatuses* u *Essays on Ideology* (London: Verso, 1971., originally published 1970.), u *The Politics of Performance*, 32-42;

²⁴ *Danseuse*- balerina, (a female ballet dancer)

²⁵ citat sam koristila u svom završnom Istraživačkom projektu na 3. godini BA studija Baletne pedagogije pri Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu

²⁶ efekt grude snijega - sociološko stanje u kojem neki stav (o vlasti, društvenoj situaciji) postupno zahvaća sve veći broj ljudi.

nam je Jérôme Bel kroz Véronique Doisneau u predstavi *Véronique Doisneau* poklonio utopističku nadu, u kojoj svaki pripadnik amorfne mase društva ima pravo na svoje snove, nadanja, razočarenja, uspjehe i slabosti koji zaslužuju vidljivost, prihvaćanje, dignitet i suosjećanje. Ponudio nam je umjetnički mehanizam pretvaranja objekta u subjekt, u kojem subjekt pronalazi i izražava svoj autentični glas javno.

"Kazivanje riječi nije privilegija samo nekolicine ljudi, nego pravo svakog čovjeka" (Freire, 2001, str. 21).

5 ZAKLJUČAK

Vraćajući se na ključna pitanja, iz uvoda seminarskog rada, u kojima propitujem može li balet kao umjetnička forma korespondirati sa suvremenosti te možemo li kritički promišljati i o današnjici u svoj njenoj životnoj sveobuhvatnosti, smatram kako je Jérôme Bel kroz kôd svoje osobne estetike i svog habitusa pokazao da je to moguće. Ova predstava nije posljedica bilo kojeg autentičnog glasa, taj glas je pomno i s namjerom odabran unutar baletne hijerarhijske strukture. Njegova političnost se očituje u davanju autentičnog glasa slabima, poniznima, podzastupljenima, te je tako iznjedrio jednu sasvim novu sliku "ikone balerine". Slojevito je detronizirao balerinu koja nosi (vizualne) epitete eteričnog nadzemaljskog bestežinskog bića, submisivnog, objektiviziranog, vječno mladog tijela neokaljanog patinom kvarljivog odumirućeg života. Detronizirao je vizual ikonografije, ali je također napravio i pomak u perspektivi (gledatelja) jer je pomaknuo očište fokusa percepcije. Belov pijedestal/scena nije tron dominacije i moći, njegova scena djeluje poput stepenice na koju stavlja čovjeka kojeg tim činom čini naprosto vidljivim i daje priliku tom čovjeku/toj balerini da u jedinstvenom momentu, a koji joj omogućuje kazališni čin/aparatus u kojem je gledanje ili svjedočenje viđenog uvriježeni način ponašanja, ne samo priliku da izgovara svoje autentične riječi već i moment da ju publika sluša i čuje. Iako u niti jednom trenutku ne progovara direktno, Véronique Doisneau progovorila je o značenju svojih bioloških godina - o tijelu koje ima svoje prepreke i kada je mlado (eventualne ozljede) i kad je staro (označava prekid karijere), a kako se u međuvremenu sva tjelesna vrijednost identificira s vrijednošću

samog plesača unutar strogog hijerarhijskog ustroja kompanije kojom upravlja onaj koji ima moć (nekad kralj - danas ravnatelj/koreograf/balet-majstor). Véronique Doisneau je progovorila o naporu i trudu koji pojedinac obavlja u svom radu te koliko se odriče vlastitog integriteta čineći neophodni kotačić u mašineriji (kazališne/institucionalne) proizvodnje, senzibilizirajući i povezujući se tako sa svakim pripadnikom društva koji dijeli istu ili sličnu sudbinu u svojem polju djelovanja. Bel je tako stvorio kontrapunkt u kojem je elitistička umjetnost odabranih postala na jedan trenutak apoteoza podzastupljenih i nevidljivih. Nova pitanja koja bi se mogla otvoriti, nova saznanja do kojih bi mogli doći neće samo ovisiti o subjektima koji će se nalaziti na sceni ni o njihovom autentičnom glasu, već i o autorima koji će sa svojim osobnim estetikama donijeti nova iščitavanja i viđenja te čija uprizorenja neće predstavljati "monolitne tekstove", po Barthesu, već će biti "otvoreni-tekstovi" spremni za kreiranje novih tumačenja svih sudjelujućih (gledatelji, izvođači, kreatori) nakon završetka predstave. Jérôme Bel je pokazao samo jedan od načina/mehanizama kako mala naracija, osobna ispovijest započinje neke nove male naracije i nove osobne pripovijesti.

6 BIBLIOGRAFIJA

1. Althusser, L. (1970). *Ideology and Ideological State Apparatuses*. La Pensée.
2. Bauer, U. (2008.). Jérôme Bel : An Interview, Performance Research. *A Journal of the Performing Arts*, 13(1), 42-48. doi:10.1080/13528160802465516.
3. Barthes, R. (1967.). *The Death of the Author*. (prev. Richard Howard). UbuWeb Peppers. Preuzeto s: http://www.tbook.constantvzw.org/wp-content/death_authorbarthes.pdf
4. Bernheimer, Ch. (1992.). Dega's Brothels: Voyeurism and Ideology. U R. Howard Bloch i Frances Ferguson, *Misogyny, Misandry and Misanthropy*. University of California Press.
5. Bolt, J. M. (2015). Silencing the Silent: A Feminist Analysis of Classical Ballet within a Canadian University Dance Program. *Proceedings of New Bridges: University Ballet and the Professional World*, Aspen/Snowmass, Colorado. CORPS De Ballet International.
6. Bourdieu, P. (2011). *DISTINKCIJA Društvena kritika suđenja*. Zagreb: AB biblioteka.
7. Burt, R. (2008.). "Revisiting 'No To Spectacle': Self Unfinished and Véronique Doisneau". Leicester, UK: De Montfort University. Preuzeto s: <https://core.ac.uk/download/pdf/2745654.pdf>
8. Colard, J.M. (2004.). *Les Inrockuptibles*. Preuzeto s: <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=8&ctid=2&cid=146>
9. Foucault, M. (1977.) *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Harmondsworth: Peguin.
10. Foucault, M (1994.). *Nadzor i kazna*. Zagreb: Informator: Fakultet političkih znanosti.
11. Frétard, D. (2004.). Preuzet s: <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=8&ctid=2&cid=147>
12. Freire, P. (2001). *Pedagogija obespravljenih*. Zagreb: ODRAZ-Održivi razvoj zajednice.
13. Garafola, L. (ed) (1997.). *Rethinking the Sylph: New Perspectives on the Romantic Ballet*, Middletown, CT: Wesleyan University Press.

14. Guest, I. & Kant, M. (2019.). "Ballet". *Encyclopædia Britannica*. Preuzeto s: <https://www.britannica.com/art/ballet>
15. Hanisch, C. (1970.). "The Personal is Political". Preuzeto s: <https://www.britannica.com/topic/the-personal-is-political>
16. Homans, J (2010.). *Appollo's Angels*. New York: Random House, Inc.
17. Jeličić, A (2011). "Što je klasično u baletu?" *Kretanja* br.15/16 , str. 7-9.
18. Kealiinohomoku, J. W. (2001.). "An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance" (1970.). U *Moving History/Dancing Cultures: A Dance History Reader*, (ur.) Ann Dils i Ann Cooper Albright. Middletown, CT: Wesleyan University Press, str. 33-43.
19. Kelly, M. *Michel Foucault*. *Internet Encyclopedia of Philosophy*. Preuzeto s: <https://www.iep.utm.edu/foucault/>
20. Kershaw, B (1992.) *The Politics of Performance*. London: Routledge.
21. Noë, A. (2015.) "How Art Reveals the Limits of Neuroscience". *The Chronicle of Higher Education*. Preuzeto s: <http://www.chronicle.com/article/How-Art-Reveals-the-Limits-of/232821>
22. Noë, A. (2015). *Strange Tools: Art and Human Nature*. New York: Hill and Wang.
23. Sanjoy Roy, S. (2011). "Step-by-step guide to dance: Jérôme Bel", *The Guardian*. Preuzeto s: <https://www.theguardian.com/stage/2011/nov/22/step-guide-dance-jerome-bel>
24. Sečak, S. (2018). *Balet – tradicija i suvremenost* [Bilješke s predavanja]. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti u Zagrebu.
25. Wang, C. (2014.) "Revealing the invisible and the paradox of genuine self expression: a critical analysis of Véronique Doisneau by Jérôme Bel". *St.Marks's School Leo Academic Journal*. Preuzeto s: <https://smleo.com/2014/09/23/revealing-the-invisible-and-the-paradox-of-genuine-self-expression-a-critical-analysis-of-veronique-doisneau-by-jerome-bel/>

26. Weinwright, S.P. & Turner, B. S. (2004.). "Chapter 4: Narratives of Embodiment: Body, Aging, and Career in Royal Ballet Dancers". U *Cultural Bodies: Ethnography and Theory*. (ur.) Helen Thomas i Jamilah Ahmed. Oxford: Blackwell Publishing Ltd. Preuzeto s: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9780470775837.ch4/summary>

VIDEO MATERIJAL:

Véronique Doisneau 1, YouTube. April 11, 2009.
<https://www.youtube.com/watch?v=OIuWY5PInFs>

Véronique Doisneau 2, YouTube. April 11, 2009.
https://www.youtube.com/watch?v=FjPcRRH_4CM

Véronique Doisneau 3, YouTube. April 11, 2009.
<https://www.youtube.com/watch?v=L10LIVPE-kg&t=165s>

Véronique Doisneau 4, YouTube. April 11, 2009.
<https://www.youtube.com/watch?v=TfsOj4a2ggA>