

DIHOTOMIJA NACIONALNOG / TRANSNACIONALNOG KONTEKSTA U BALETU KROZ POVIJEST I DANAS

Autor: Lovorka Puk Tomić

1 UVOD

Povijesno balet svoje porijeklo vuče iz Italije 15. stoljeća iz koje se preko Katarine de' Medici doselio u Francusku, gdje je pod utjecajem kralja Luja XIV. doživio nagli uzlet i transformaciju. Iako se balet porijeklom veže uz Italiju i Francusku, višestoljetni razvoj baletne umjetnosti ne možemo vezati uz neko određeno mjesto niti uz neku naciju. Egzistenciju baletne umjetnosti čini transnacionalni prostor, a ne fiksirana lokacija. Taj transnacionalni prostor pripada europskim zemljama i grupi europskih potomaka u Americi. Baletnu tradiciju mogle bi prisvajati Italija, Francuska, Danska, Rusija, Engleska ili Amerika. Sva su ta područja imala veliki utjecaj na razvoj baletne umjetnosti i dio su zapadne kulture. Američka antropologinja Joann Kealiinohomoku smatra: "..., balet je produkt zapadnog svijeta, plesna forma koju je razvila bijela rasa, indo-europskog govornog područja, koja dijeli zajedničku europsku tradiciju" (1983., str. 544). Kealiinohomoku u svom značajnom tekstu *An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance* (1983.) želi obratiti pažnju, posebice kod zapadnih plesnih znanstvenika, na potrebu da usvoje više antropološki pogled na ples u cjelini, za razliku od provincijalnoga i eurocentristička pogleda.¹ Njezina originalna misao, da se o baletu treba razmišljati kao o formi etničkog plesa, potakla me na propitivanje nacionalnog odnosno transnacionalnog konteksta unutar baletne umjetnosti danas i nekad. Zanimljivo je da su se u tom četrinstogodišnjem transnacionalnom prostoru baletne umjetnosti, tzv. univerzalnom jeziku, pojavili nacionalni plesovi, nacionalni stilovi, nacionalne škole i nacionalni baleti. Postavlja se pitanje dihotomije nacionalnog/transnacionalnog u baletnoj umjetnosti. Da li ono što se drži etničkim u baletu

1 Eurocentričan pogled postavlja balet u nadređeni položaj ostalim plesnim formama pa gleda na balet kao na oblik visoke umjetnosti zbog čega se doživljava kao "akulturan". Antropološki pogled gleda na balet kao na etničku formu plesa koja reflektira kulturne tradicije iz kojih se je razvila.

odgovara zapravo "zapadnom" poimanju plesa? Koji faktori su doprinijeli izgradnji karakterističnog identiteta unutar evoluirajuće baletne tradicije i na koji se način danas balet adaptira svjetskim globalnim standardima? Antropološki gledano etnički ples je "plesni oblik određene grupe ljudi koju povezuju zajedničke genetičke, lingvističke i kulturne veze, s posebnim naglaskom na kulturnu tradiciju" (Kealiinohomoku, 1983., str. 544). Antropolozi žele prenijeti ideju da sve forme plesa odražavaju kulturne tradicije unutar kojih su nastale. Gledajući na balet kao na etničku formu promatramo i analiziramo tradiciju zapadnog svijeta. Američka profesorica plesa Dixie Durr također smatra da je: "balet etnička forma ne samo jer je primjer idioma (načina izražavanja) tjelesnog jezika koji otkriva običaje stvorene kulturnim tradicijama određene grupe ljudi, nego su te zajedničke kulturne i lingvističke veze odoljele vremenu i vidljive su kroz tjelesni jezik današnjih baletnih plesača" (1985., str. 3). Kroz povijest se baletna forma mijenjala kao što se mijenjao i društveni kontekst, ali balet, kao i druge etničke forme plesa, se nije promijenio do svoje neprepoznatljivosti (Durr, 1985., str. 4). Treba ipak napomenuti da je razdoblje post-moderne u plesu² utjecalo na današnje promjene unutar repertoara klasičnih kompanija, u kojima se izvode baleti koji proizlaze iz suvremenog pokreta i ne služe se baletnim vokabularom.³ Balet se kao forma mijenjao. Oblikovan je u skladu s poviješću, pod utjecajem različitih zapadnih kultura i ljudi koji su ga prihvatili, a njegova tradicija nastavila se podučavati i učiti diljem svijeta još i danas. Diskusiju o tendencijama unutar baletne umjetnosti u kontekstu društveno-povijesnih zbivanja zapadnog svijeta, oslanjajući se na tezu Kealiinohomoku, dovršit ću sa suvremenosti, kroz prikaz nacionalnoga i transnacionalnoga u vodećim svjetskim baletnim kompanijama. Teorijski okvir ovoga rada čine antropološka promišljanja o baletu kao etničkoj formi Joanne Kealiinohomoku, Dixie Durr i Ivane Katarinčić, o dihotomiji nacionalnog/transnacionalnog u baletu radovi Anne Kisselgoff, Mihaele Devald Roksandić,

2 Pojam postmodernog plesa zbunjujuće je vezan za dva povijesna razdoblja. Sally Banes primijenila ga je na radikalni, inovativni plesni rad koji se prvi put razvio u crkvi Judson Memorial početkom šezdesetih godina. Također ga primjenjuje na ples 1980-ih i ranih 1990-ih, kao primjer nekih od umjetničkih strategija povezanih s post-modernom kulturom i teorijom.

3 "Ne umjetnički kriterij kategorizacije baleta je onaj institucionalni. U krajnjoj instanci, baletom se nazivaju ona djela koja se prezentiraju u kazališnim ustanovama - nacionalnim ili gradskim kazališnim kućama te trupama koje u svojem nazivu imaju riječ 'balet' i koje imaju ansambl plesača koji je prošao baletnu obuku i pohađa baletne dnevne vježbe. Bez obzira na poetiku koreografa čije se djelo u takvom kontekstu postavlja, ono se prezentira kao 'balet'. Koreografija Waynea McGregora koju se kad ju izvodi njegova vlastita trupa Random Dance smatra 'suvremenim plesom', postaje tako 'baletom' kad se postavlja u Covent Gardenu ili La Scali."(Citirano iz Jeličić, 2011., str. 9).

Svebora Sečaka i Helene Wulff. Povijesni kontekst baleta čine radovi Jennifer Homans, Ilyane Karthas i Gretchen Schmid.

2 NACIONALNO, TRANSNACIONALNO ILI INDIVIDUALNO

Dihotomija nacionalnog/transnacionalnoga u baletnoj umjetnosti prisutna je već od samih početaka njezina razvoja. Na tu kontradikciju utjecala su prvobitno povijesno-društvena zbivanja zapadne Europe. Korijeni baleta potječu iz renesansne Italije gdje su se u 15. stoljeću izvodili jednostavni, ali elegantni društveni plesovi poznati pod nazivom *balli* i *balletti*. Ti plesovi, gracioznih i ritmičkih hodajućih koraka, plesali su se na formalnim balovima, a povremeno i na stiliziranim pantomimskim izvedbama. Francuzi su ih nazvali *ballets*. (Homans, 2011., str. 4). U 16. stoljeću, udajom za budućeg kralja Francuske Henrika II., Katarina de' Medici tu tradiciju talijanskih renesansnih plesova prenosi na francuske dvorove. Ples se narednih desetljeća veže uz dvorsku etiketu da bi svoj vrhunac doživio za vrijeme vladavine Luja XIV. postavši najvažnija društvena i politička funkcija dvora. U članku *The Art of Power: How Louis XIV. Ruled France ... With Ballet* (2017.) Gretchen Schmid obrađuje društvenu i političku ulogu plesa koju je Luj XIV. prepoznao i koristio kao moćno oruđe za održavanje svoje apsolutističke monarhije: "Balet je bio moćno političko oruđe, sredstvo za održavanje stabilnosti zemlje i zadržavanja statusa quo" (Schmid, 2017., para. 26). Sposobnost plesa bila je znak aristokratskog odgoja odnosno društvena i politička nužnost te se očitovala u općeprihvaćenju istini 17. stoljeća u Francuskoj da muškarcu koji se žalio na svoju političku karijeru treba učitelj plesa (Schmid, 2017.).

Kako bi se uspostavili standardi i školovali certificirani učitelji plesa Luj XIV. osnovao je 1661. godine Kraljevsku plesnu akademiju (*Académie Royale de Danse*) i tako usmjerio ples prema profesionalnoj umjetnosti. Zbog njegovog iznimnog utjecaja na razvoj profesionalne baletne umjetnosti Francuska se često smatra kolijevkom baleta. Tu činjenicu potvrđuje i naslov filma *The King Who Invented Ballet: Louis XIV and the Noble Art of Dance* (Wu), snimljenim 2015. godine povodom tristote godišnjice smrti kralja Luja XIV. Profesorica povijesti Ilyana Karthas u svojoj knjizi *When Ballet Became French* (2015.) smatra da je balet za vrijeme vladavine Luja XIV. postao službeno francuskom nacionalnom formom (str.

11). Dakako da je insistiranje Luja XIV. na važnosti plesa bio jedan od načina da se Europi pokaže da je Francuska centar visoke kulture. On je želio da se osim francuskoj vojnoj moći ostali europski vladari dive i njezinim umjetničkim dostignućima. Popularnost francuske kraljevske mode, etikete i ukusa na dvorovima drugih država potvrđuje da je u tome i uspio (Schmid, 2017.). Na neki način ne čudi da se balet od tog trenutka počeo percipirati kao francuska nacionalna forma, ali može li se tvrditi da je to točka u kojoj se balet razdvojio od svojih talijanskih korijena?

Dvjesto godina kasnije, balet se iz zapadne Europe seli u Rusiju gdje će se razviti ruski nacionalni balet na kojeg su utjecale danska, francuska i talijanska škola baleta. Naime, u drugoj polovici 19. stoljeća, u zapadnoj Europi popularnost baleta počinje opadati da bi krajem 19. stoljeća umjetnost baleta, osim u Danskoj, bila na umoru. Rusija u tom trenutku traga za svojim nacionalnim identitetom i želi napustiti stoljetnu ovisnost o europskoj kulturi. Ona traži svoj nacionalni stil i umjetničke forme za koje bi si mogla odati zasluge te balet koji je na umoru s jedne strane postaje na drugoj savršeno sredstvo za razvoj posebne nacionalne umjetnosti. Carska Rusija, kao stabilan politički sustav, omogućuje i stabilan izvor financija te tako postaje mjesto u kojem baletni umjetnici iz zapadne Europe vide mogućnost za svoj rad i razvoj. Zahvaljujući radu Mariusa Petipa koji iz Pariza stiže u Rusiju 1847., postavši glavnim baletnim majstorom Carskog Marijinskog kazališta u Sankt Peterburgu 1870., umjetnost baleta uspjela se sačuvati i balet postaje ruska nacionalna umjetnost. Tu dolazimo do paradoksa u kojem se ruski nacionalni balet razvio od francuskog plesača i koreografa koji je u Rusiju doveo umjetnost francuskog nacionalnog baleta. U trenutku kad se razvije nova nacionalna forma moglo bi se pretpostaviti da je došlo do točke razdvajanja od ostalih nacionalnih formi, ali baš suprotno to je točka susreta te mjesto pronalaska nove forme u kojoj su se različiti stilovi nadopunili. Pa tako i Karthas, gledajući na balet kao savršeni primjer kulturne i umjetničke razmjene među nacijama, objašnjava da je Petipaov klasicizam integrirao čistoću francuske škole s talijanskom virtuožnošću i stopio se u ruski nacionalni stil (2015., str. 12).

Od ostalih stilova razvio se u 19. stoljeću još danski stil, a tijekom 20. stoljeća razvili su se engleski i američki nacionalni stilovi. Svaki od tih stilova, kao i prije opisani francuski i ruski, povezani su uz neku nacionalnu kuću i uz kreativnu individu. Pa tako se danski stil povezuje s Danskim kraljevskim baletom u Kopenhagenu i koreografom Augustineom Bournonvilleom, engleski s Kraljevskim baletom u Londonu i koreografom Frederickom

Ashtonom, dok se u Sjedinjenim Američkim Državama uz tri velike kompanije povezuju i tri različita "američka stila". Stil New York City Ballet-a obilježen je koreografom Georgeom Balanchineom, stil Joffrey Ballet-a u Chicagu obilježen je koreografom Robertom Joffreyem i stil American Ballet Theatre-a u New Yorku obilježen je ranim kreativnim utjecajem Mikaela Fokina i Antonya Tudora. Na razvoj svih tih stilova utjecala su društveno-politička zbivanja i umjetnički trendovi zapadne kulture. Njihov razvoj čine kulturne i umjetničke razmjene nacija zapadnog svijeta. Stoga je logično da ćemo se složiti s tvrdnjom plesne kritičarke Anne Kisselgoff kako u nacionalnim stilovima nema ničega nacionalnog već da je stil svake pojedine kompanije određen utjecajem pojedinca koji je najčešće i jedan od suosnivač te iste kompanije. Za Kisselgoff je stil u baletnoj umjetnosti, kao uostalom i u drugim umjetnostima, direktan utjecaj kreativne individue jer: "Stil je esencijalno stav koji je nametnut tehnici" (1983., str. 362).

Uz sve navedene plesne kompanije razvile su se i nacionalne škole koje njeguju nacionalne stilove svojih kompanija. Kroz ovu analizu nacionalnih stilova možemo ustvrditi da nacionalne škole zapravo njeguju individualne stavove nametnute tehnici. Baletna se tehnika razvijala pod stalnim utjecajem konstantne fluktuacije plesača, pedagoga i koreografa, njihovih putovanja i preseljenja po različitim državama i zbog toga je teško govoriti o nacionalnim stilovima u baletnoj umjetnosti. Vratimo li se na stav Kealiinohomoku da je balet etnička forma odnosno produkt zapadnog svijeta kroz analizu razvoja nacionalnih stilova, tu tezu možemo potvrditi. Svaki nacionalni stil odraz je lokacije u kojoj je zbog društveno-povijesnih zbivanja došlo do intenzivnog kreativnog razdoblja u razvoju baletne umjetnosti. Tu kreativnu energiju predvodi dominantni karizmatički pojedinac koji pod utjecajem umjetničkih trendova zapadne kulture baletnoj tehnici nameće svoj stav da bi se s vremenom iznjedrio novi stil. Na formiranje baletnog stila, koji zatim stječe neke nacionalne značajke, utječe i ukus publike koji nacionalno varira (Wulff, 2001., str. 43). Nacionalni predznak stila zapravo označava mjesto/lokaciju u kojem se razvijao novi stil, a ne njegov etnički korijen.

3 ASIMILACIJA – SVOJSTVO BALETNE TEHNIKE

Osim nacionalnih stilova uz koje se vežu i nacionalne škole tijekom razvoja baletne umjetnosti pojavili su se nacionalni plesovi i nacionalni baleti. Koliko su oni nacionalni u transnacionalnom baletom prostoru? Nacionalni plesovi tipičan su element devetnaestostoljetnih romantičnih i klasičnih baleta. Nazivaju se i karakternim plesovima te predstavljaju stilizirane i za scenu prilagođene prikaze tradicionalnog pučkog ili nacionalnog plesa, uglavnom iz europskih zemalja. Na pozornici, karakterni plesovi prikazuju određeni stil, raspoloženje, kvalitetu pokreta i glazbene značajke nacije koju predstavljaju, no treba naglasiti da su koraci koji dolaze iz nacionalnih plesova stilizirani i prilagođeni tehnici i esteticima klasičnog baleta. Karakterni plesovi svoj procvat doživjeli su u romantičnim baletima. U razdoblju romantizma dolazi i do buđenja nacionalne svijesti, budi se interes za vlastitim, autohtonim i lokalnim. Za razdoblje romantizma tipičan je opći interes i fascinacija svime što je strano, neobično, egzotično. Javlja se opsesija za egzotičnim kulturama i dalekim mjestima koja se osim na pozornicama očitovale i u društvenom životu. Tako su se 1830-e i 1840-e godine podudarale s pravim ludilom za plesovima utemeljenim na folkloru, koje je u jednakoj mjeri zahvatilo pozornice i plesne parkete (Garafola, 2011., str. 13). To potvrđuje činjenica da se nacionalni ples javljao u više od tri četvrtine programa Pariške opere, službenom središtu i mjestu od kuda se širio baletni romantizam, dok su se istovremeno na javnim balovima, bez obzira jesu li udovoljavali ukusima elite ili popularnije klijentele, plesale polke, mazurke i valceri (Garafola, 2011., str. 13). Nacionalni plesovi su donosili lokalnu boju ali osim dekorativnih ciljeva u rukama vodećih romantičnih koreografa kao npr. Julesa Perrota imali su i narativne ciljeve. U njegovom baletu *Eoline* (1845.), čija je radnja smještena u Poljskoj, važna psihološka i emocionalna preobrazba junakinje se događala za vrijeme samog plesa potpuno u idiomu mazurke (Garafola, 2011., str. 13). Što se tiče autentičnosti karakternih plesova ruski plesni kritičar, povjesničar i libretist Jurij Slonimski smatra kako karakterni plesovi ne mogu biti čista replika svog originala jer su originalni narodni plesovi dio rituala. Unutar rituala određene, ako ne i sve, sposobne osobe neke zajednice imaju svoju ulogu da bi se postigao određeni cilj. Originalni narodni plesovi nisu namijenjeni za publiku, sama namjena plesa poznata je jedino sudionicima rituala. S druge strane, karakterni plesovi su u potpunosti namijenjeni za publiku i sama namjena tih

plesova je drugačija (Lopuhov, Shirayev & Bocharov, 2000., str. 7). Lisa C. Arkin i Marian Smith ističu u svom eseju *National Dance in the Romantic Ballets* (1997.) kako je poznato da su najveći umjetnici romantičnog baleta tražili poduku od izvornih plesača (str. 34). Marie Taglioni svoju je mazurku učila od poznate plesačice u Varšavi i plesala u autentičnom kostimu mazurke izrađenom u Krakovu (Arkin & Smith, 1997., str. 35). Međutim, koreografi su iz izvornih nacionalnih plesova samo destilirali esencijalno autentične korake, poze i geste koje su prepoznatljive i lako se povezuju s određenom kulturom. Koreografija karakternoga plesa je zapravo mješavina, autentičnih pokreta određene nacije i tehničke virtuoznosti, koja je oblikovana osobnim koreografskim umijećem (Arkin & Smith, 1997., str. 35). Ti su markeri bili dovoljno emblematični da kod gledatelja izazovu osjećaj da su dobili pristup esenciji kulture ili nacije koju predstavljaju. Arkin i Smith zaključuju: "Znači, od karakternog se plesa nije očekivalo da reproducira autentični narodni ples u suvremenom etnografskom smislu, on je destiliran, njegove istaknute značajke strše poput visokog reljefa i prezentirane su publici tako da ostave dojam vješto izrađene vjerodostojnosti" (1997., str. 36.). Iz svega navedenoga vidljivo je da karakterni plesovi sadrže određene autentične pokrete iz izvornih nacionalnih plesova ali njihova bit je u službi publike stoga su modificirani i prilagođeni esteticima baleta. Etnički elementi su se asimilirali unutar baletne tehnike i postali dio standardizirane i transnacionalne forme baleta. Karakterni plesovi odraz su društvenih, političkih i umjetničkih trendova svog vremena u zapadnom svijetu. Unutar baletne umjetnosti njihova pojava i dugotrajnost opstanka obilježila je intenzivan kreativan trenutak i utjecala na daljnji tijek razvoja baletne umjetnosti.

Nacionalne balete kao umjetnička djela također ne možemo smatrati nacionalnima u etničkom smislu. Koreograf procesom asimilacije baletnoj tehnici pridružuje i prilagođava različite elemente i stilove. Za primjer ću uzeti jedno od kapitalnih djela hrvatske nacionalne

baletne baštine balet *Đavo u selu*.⁴ Iz kritike zadnje obnove predstave *Đavo u selu*, Sanje Petrovski, možemo uočiti kompleksnost stilskih karakteristika same predstave:

Đavo u selu pripada novijoj povijesti hrvatske glazbene i plesne scene, no odavno je zaslužio atribut klasika. Nadahnuto zajedništvo Lhotke i Mlakarovih vrlo je spretno ispreplelo žanrove i stilove: ekspresionizam modernog plesnog i glazbenog izraza s početka 20. stoljeća, grotesku i pantomimu, klasičnu baletnu tehniku i motive folkloru, a sve u korist predstave. (2015., para. 9)

Stilska kompleksnost predstave zapravo odražava stremljenja prostora i vremena u kojem je nastala.

Pino i Pia Mlakar u vrijeme nastanka predstave djeluju u Njemačkoj i taj utjecaj vidljiv je u stilskim značajkama predstave. Dakako, u mješavini svih tih stilskih obilježja folklorni elementi gube svoju izvornost u etničkom smislu. Oni su kao i u karakternim plesovima u službi publike, stilizirani su i ne mogu biti parametar po kojem bi mogli okarakterizirati djelo kao nacionalno. Parametri, po kojima uopće određujemo nacionalnu pripadnost nacionalnih baletnih djela, sami po sebi su problematični i diskutabilni. Baletna pedagoginja i nekadašnja prvakinja baleta HNK u Zagrebu Mihaela Devald Roksandić u poglavlju "Nacionalna pripadnost djela" završnog rada na ADU u Zagrebu, na primjeru djela *Đavo u selu*, propituje i iznosi parametre koji određuju nacionalnu pripadnost djela: autor, glazba, radnja/priča ili lokacija na kojoj se samo djelo dugoročno izvodilo (2016., str. 15 - 19). Zanimljivo je kako je po različitim parametrima *Đavo u selu* jugoslavensko, slovensko i hrvatsko nacionalno djelo. Tako se za vrijeme Jugoslavije djelo smatralo jugoslavenskim, a nacionalna pripadnost očitovala se u sadržaju/radnji djela. Danas ga Republika Slovenija smatra svojom nacionalnom baštinom jer je koreograf Pino Mlakar, slovenske nacionalnosti. Istovremeno ga i Republika Hrvatska smatra svojom nacionalnom baštinom jer je skladatelj, Fran Lhotka,

4 Balet *Đavo u selu* premijerno je izveden 18. veljače 1935. godine u Zürichu, a 1937. imao je svoju premijeru u Zagrebu. Nakon obnove 1954. god. *Đavo u selu* gotovo šezdeset godina ne silazi sa zagrebačke scene. U tih šezdeset godina, u glavnim ulogama su se izmjenjivale generacije plesača te su na neki način umjetnički stasale plešući u predstavi. *Đavo u selu* se percipira kao baletna predstava s primjesama folkloru. Njegov dramaturški predložak je (narodna) priča u kojoj seoski momak Mirko 'proda' dušu Đavlu te odlazi s njim u pakao. Tako gotovo izgubi ljubav svog života (Jelu) koju obitelj, u njegovom odsutstvu, želi udati za seoskog bogatunčića. Ipak na kraju priče ljubav Mirka i Jele nadvlada zlo. Posljednja predstava na zagrebačkoj sceni izvedena je 2006. godine. 2015. god. predstava je obnovljena u Splitu, ali je zbog problema s autorskim pravima skinuta s repertoara (Devald Roksandić, 2016., str 4.).

hrvat, rođen u Češkoj unio u glazbu elemente iz hrvatskog folklora, a i na zagrebačkoj pozornici bilježi se najdugoročnije kontinuirano izvođenje predstave (Devald Roksandić, 2016.). Zanimljivo je da se po različitim parametrima djelo kategorizira pod tri različite nacionalnosti. Docent na Odsjeku plesa pri ADU u Zagrebu i nacionalni prvak HNK u Zagrebu Svebor Sečak također problematizira etničko porijeklo i stilske odrednice djela:

..., balet *Davo u selu* kojeg hrvati smatraju svojim nacionalnim baletom koreografirao je najpoznatiji slovenski koreograf Pino Mlakar. Međutim, skladao ga je hrvatski skladatelj češkog podrijetla Fran Lhotka, koautor koreografije je Mlakarova supruga Pia koja je njemačkog podrijetla, a premijera je održana u Zürichu u Švicarskoj 1935. godine. Koreografija je mješavina klasičnog baleta, etno plesa i njemačkog modernog plesa tehnike Laban. Iz ovog primjera možemo shvatiti sinkroniju povezanosti umjetnika, stilova i tehnika različitog podrijetla. (Sečak, 2017., str. 6)

Možemo uvidjeti da su nacionalni stilovi, škole, plesovi i baleti zapravo isprepleteni unutar razvojne linije baletne umjetnosti od koje su nerazdvojivi. Balet je prilagodio i asimilirao različite nacionalne elemente, stilove, tehnike u transnacionalnu plesnu formu zapadne kulture.

Osim tradicionalnih elemenata koje njeguje, balet je istodobno postao rasprostranjen plesni oblik. Razlike u stilovima unutar istoga plesnog oblika ne umanjuju jedinstvenost i cjelinu plesnog oblika ni njihovu jedinstvenu primjenjivost i internacionalnu raspoznatljivost. Baletna se internacionalnost ogleda u školovanim tijelima plesača, oblikovanima baletnom tehnikom (Katarinčić, 2015., str. 339).

4 GLOBALIZACIJA TRANSNACIONALNOG PROSTORA BALETA

Danas, u vrijeme digitalnih tehnologija i društvenih mreža transnacionalni prostor baleta znatno se brže i lakše povezuje, širi i isprepliće. Za američku profesoricu antropologije Helenu Wulff transnacionalni prostor je homogen u tradiciji, repertoaru, organizaciji rada dok je heterogen po nacionalnim zakonima zaposlenja, načinima financiranja i uvjetima rada (2001., str. 161). Wulff se u knjizi *Ballet Across Borders* (2001.) koja je rezultat njena

terenskoga rada unutar četiri velike svjetske baletne kompanije⁵, bavi plesačima i njihovim karijerama te svime što se događa u plesnim kompanijama iza zastora. Primijetila je kako se s vremenom intenzivirala fluktuacija plesača, pedagoga i koreografa u baletnom svijetu čime se povećalo i miješanje nacionalnih i koreografskih stilova, kao uostalom i miješanje nacionalnosti i etničkih identiteta članova unutar baletnih kompanija. Međutim, još se uvijek primjećuje da se u klasičnim kompanijama osjeća otpor od miješanja etničkih i rasnih skupina, ali da će se i to s vremenom promijeniti (2001., str. 162). Danas, nakon 20 godina od objavljivanja njezine knjige svjedoci smo tih promjena. Promjene su posebice vidljivije u miješanju etničkih identiteta unutar klasičnih kompanija što potvrđuje i plesna kritičarka Jennifer Homans: "...engleski Kraljevski balet više nije tako engleski: rumunjski, danski, španjolski, kubanski plesači čine njihove redove. Doista, do 2005. godine od šesnaest njihovih prvaka samo su dvoje Britanci" (2010., para. 12).

Rasne promjene su nešto sporije, vidljivije su u povećanju brojnosti plesača azijskog porijekla dok su plesači tamne boje kože još uvijek rijetkost u klasičnim kompanijama. Da bi možda moglo doći do promjene i da bi u narednim desetljećima možda u glavnim ulogama mogli gledati i plesače tamne puti piše spisateljica i entuzijastica plesa Erin Bomboy: "Kompanije, iako su još uvijek više bijele nego što nisu, prepoznaju raznolikosti i uključuju temeljne vrijednosti 21. stoljeća. Baletna profesija zahtijeva da se počne u ranoj dobi; stoga, mnoge škole poput škole American Ballet-a i Ballet Tech imaju misiju da identificiraju i obuču djecu tamne boje kože" (Bomboy, 2017., para. 9).

Osim globalizacije ljudskih resursa došlo je i do globalizacije repertoara baletnih kompanija. Zapravo danas, retrospektiva djela iz prethodna dva stoljeća čini većinu repertoara klasičnih kompanija. Dakako, to su uglavnom klasični baleti 19. stoljeća, nasljeđe Mariusa Petipaa, i predstave koreografa dvadesetog stoljeća koje se uz pomoć zaklada čuvaju i šire od Amerike, preko Europe do Rusije (kao npr. zaklade Balanchinea, Robbinsa, Tudora i Ashtona). Uz balete koji se služe baletnim vokabularom danas se na repertoaru klasičnih kompanija nalaze i brojni naslovi koji proizlaze iz suvremenog pokreta. Stoga nije rijetkost da plesači unutar jednoga dana imaju probe za klasične i suvremene koreografije. Takve česte i nagle

5 Royal Swedish Ballet u Stockholmu, Royal Ballet u Londonu, American Ballet Theatre u New Yorku i Ballett Frankfurt

promjene između stilova štetne su za tijelo i uzrokuju primjetnu učestalost povreda kod plesača (Wulff, 2001., str. 42). Američka koreografkinja, plesačica i znanstvenica Susan Leigh Foster gleda na plesače kao na "unajmljena tijela" čija se virtuoznost danas ogleda u njihovoj prilagodljivosti. Plesači razvijaju tzv. "gumena elastična tijela" koja mogu izvesti bilo što, ali u konačnici to znači da će koreografi na raspolaganju imati plesače s jednakim rasponom plesne tehnike i da će svaki koreografski rad početi ličiti jedan drugome (u Čičigoj, 2011., str. 83).

5 ZAKLJUČAK

Djeluje kao da su danas nacionalne razlike izjednačene u zajednički internacionalni stil. Wulff je kroz svoje istraživanje u Stockholmu, Londonu, New Yorku i Frankfurtu primijetila da se stilovi s vremenom sve više miješaju, te da sami plesači uspjeh u karijeri vide kroz stav "dobar plesač može izvesti bilo koji stil" (Wulff, 2001., str. 42). Međutim, ipak primjećuje razliku u izvedbi stila koreografa Williama Forsythea kod plesača iz njegove kompanije i plesača iz drugih kompanija. Plesači u kompaniji Forsythea vježbaju njegove korake i koncepte godinama, poneki i više od desetljeća, dok plesači iz drugih kompanija njegove koreografije mogu uvježbavati svega oko mjesec dana. Iako, po Wulff plesači iz drugih kompanija također Forsytheove predstave izvode s velikim uspjehom, ona primjećuje da njihov stil nije toliko artikuliran kao kod plesača iz njegove kompanije (Wulff, 2001., str. 42). Ta činjenica upućuje da je danas, kao i u prošlosti, neophodno izvjesno vrijeme da bi se razvio neki novi stil. Vratimo li se na početak teksta i analizu razvoja nacionalnih stilova tijekom povijesti unutar transnacionalnoga prostora baleta zamjećuje se da je za razvoj novoga i prepoznatljiva stila bilo potrebno nekoliko osnovnih parametara: lokacija sa stabilnim izvorom financija, dominantan kreativan pojedinac s težnjom za nečim novim i vrijeme od nekoliko desetljeća da bi neki "novi stav nametnut tehnici" bio prepoznat kao stil. I dok je u prošlosti transnacionalni prostor baleta bio od presudne važnosti za četiristogodišnju suvremenost baletne umjetnosti danas se čini kao da vrhove reljefa nivelira u jednoličnu ravninu. Ubrzani način života, neizvjesna financiranja umjetnosti, stalna fluktuacija plesača, koreografa i pedagoga koji se zapošljavaju po projektima ili na kratkoročne (jednogodišnje/dvogodišnje) ugovore, ne idu u prilog novom poglavlju knjige

o povijesti baleta, već možda ponekoj fusnoti. I dok neki danas smatraju da balet umire (Homans, 2010.), drugi da prolazi novu renesansu (Bomboy, 2017.), preostaje nam jedino da pustimo vrijeme da odradi svoje. Jednostavno smo previše involvirani u današnjem vremenu da bismo mogli primijetiti da se u transnacionalnom prostoru baleta, po nekim možda sasvim drugim parametrima, razvija novi stil i u budućnosti novo poglavlje u povijesti baleta.

6 BIBLIOGRAFIJA

1. Arkin, L. C., & Smith, M. (1997.). National Dance in the Romantic Ballet. U L. Garafola (ur.) *Rethinking the Sylph: New Perspectives on the Romantic Ballet*, (str. 11-68). Hanover, NH: University Press of New England.
2. Bomboy, E. (2017.). Jennifer Homans Was Wrong: Ballet is Experiencing a Mini-Renaissance. *The Dance Enthusiast*. Preuzeto s <http://www.dance-enthusiast.com/features/view/Reflections-Jennifer-Homans-Wrong-Ballet-Mini-Renaissance>.
3. Čičigoj, K. (2011.). Interview with Susan Foster (on the implicit politics of dance training and choreography). *Maska, časopis za scenske umjetnosti* 141-142 (str. 82-89).
4. Devald Roksandić, M. (2016.). *Đavo u Selu – Odnos Tradicije i Suvremenosti*. (diplomska radnja). Akademija dramske umjetnosti, Zagreb.
5. Durr, D. (1985.). On the 'Ethnicity' of the Ballet and Ballet-Dancing. *Journal for the Anthropological Study of Human Movement*. Preuzeto s: http://jashm.press.uillinois.edu/4.1/4-1OnTheEthnicity_Durr1-13.pdf
6. Garafola, L. (2011.). Silfida u Novom Svjetlu. U *Kretanja - časopis za plesnu umjetnost* 15/16, str. 10-18.
7. Homans, J. (2011.). *Apollo's Angels: A History of Ballet*. London: Granta.
8. Homans, J. (2010.). Is Ballet Over? *The New Republic*. Preuzeto s: <https://newrepublic.com/article/78263/ballet-over>.
9. Jeličić, A. (2011.). Što je klasično u baletu? U *Kretanja - časopis za plesnu umjetnost* 15/16, str. 7-9.
10. Karthas, I. (2015.). *When Ballet Became French: Modern Ballet and the Cultural Politics of France, 1909-1939*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
11. Katarinčić, I. (2015.). World Dance: (novi) Eufemizam u Plesnoj Terminologiji. U *Stud. ethnol. Croat.* br. 27, str. 327-362. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Etnološki zavod.
12. Kealiinohomoku, J. W. (1983.). An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance. U R. Copeland & M. Cohen (ur.) *What is Dance?* (str. 533-549). Oxford: Oxford University Press.
13. Kisselgoff, A. (1983.). There Is Nothing 'National' about Ballet Styles. U R. Copeland & M. Cohen (ur.) *What is Dance?* (str. 361-363). Oxford: Oxford University Press.
14. Lopukov, A., Shirayev, A. & Bocharov, A. (2000.). *Character Dance*. London: Dance Books Ltd.

15. Petrovski, S. (2015.). Ljubav prema nacionalnoj baštini. *Plesnascena.hr*. Preuzeto s <http://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=1736>
16. Sečak, S. (2017.). *Academic Ballet: A National and Transnational Perspective*. Prezentirano na 5. Konferenciji AMEU, Maribor, Slovenija.
17. Schmid, G. (2017.). The Art of Power: How Louis XIV Ruled France ... With Ballet. *Mental Floss*. Preuzeto s: <http://mentalfloss.com/article/93297/art-power-how-louis-xiv-ruled-france-ballet>.
18. Wu, P. (2015.). *The King Who Invented Ballet: Louis XIV and the Noble Art of Dance*. BBC.
19. Wulff, H. (2001). *Ballet Across Borders: Career and Culture in the World of Dancers*. Oxford: Berg, 2001.