

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

Mihaela Devald Roksandić

O OBJEKTIVIZACIJI BALERINE; PROMIŠLJANJA
FEMINISTIČKE KRITIKE BALETA

Zagreb, 2016.

Ovaj rad izrađen je pri Akademiji dramske umjetnosti pod vodstvom dr. sc. Une Bauer i predan je na natječaj za dodjelu Rektorove nagrade u akademskoj godini 2015./2016.

SADRŽAJ RADA:

1. Uvod
2. Reprerentacija žene u klasičnom baletu
3. Teorija muškog pogleda
4. Romantizam u baletu - početak ženske dominacije na sceni
5. Baletna tehnika kao faktor emancipacije
6. Interpretacija lika kao jedan od uvjeta interpretacije djela
7. *Pas de deux* - ples u dvoje
8. Pasivno vs aktivno
9. Rodni odnosi unutar pozicija moći
10. Problematičan odnos prema tijelu
11. Zaključak
12. Popis literature
13. Sažetak
14. Summary
15. Obrazloženje mentorice
16. Biografija autorice

“Svakoj umjetnosti nužan je snažan kritički osvrt bez kojeg se umjetnička grana ne može u potpunosti razvijati.“¹

Analizirajući literaturu o baletnoj umjetnosti nastalu od druge polovine dvadesetog stoljeća možemo uočiti kako ona uglavnom obrađuje relativno ograničeni opseg tema. S jedne strane imamo literaturu koja se bavi baletnom poviješću i pretendira biti objektivnom. S druge strane tu su biografije umjetnika i monografije koje su napisali oni koji su se baletnom umjetnošću profesionalno bavili², a koje pred čitatelja donose više-manje “cenzuriranu priču o izraženo zatvorenom svijetu baleta.“³ To je literatura koja ne nudi nužno uljepšanu sliku baletne umjetnosti, ali svakako donosi sliku kojoj nedostaje prijeko potreban kritički diskurs. Naime, *insajderska* pozicija iz koje je takva literatura pisana prikazuje veliki broj vrlo specifičnih detalja s kojima su najčešće upoznati samo oni koji su odabrali balet kao profesiju. Međutim, ta ista pozicija često otežava propitivanje svega onoga što se unutar profesije i baletne zajednice doživljava kao “normalno“ i samo po sebi razumljivo. Stoga je važno s pažnjom razmotriti tekstove koji se počinju pojavljivati u drugoj polovici 20. stoljeća⁴, a koji propituju mnoge ustaljene prakse unutar baletne umjetnosti. To su redom prakse koje temeljno određuju baletnu profesiju te koje se unutar same zajednice vrlo rijetko ističu kao predmet rasprave.

Do promjene u načinu pisanja o baletnoj umjetnosti dolazi u drugoj polovici 20. stoljeća kada feministički pristup postaje osobito aktivan u kritičkom promišljanju klasičnog baleta. Jedna od prvih koja se iz feminističke perspektive bavila baletom bila je, krajem 80-ih godina, američka povjesničarka plesa Ann Daly u čemu su je

¹ Betty Redfern, “The Aesthetics of Dance“ u *Dance, Art and Aesthetics*, (London: Dance Books, 1983) 15- 20.

² Npr. Julie Kavanagh - *Rudolf Nureyev: The Life*, Meredith Daneman - *Margot Fonteyn*,

² Npr. Julie Kavanagh - *Rudolf Nureyev: The Life*, Meredith Daneman - *Margot Fonteyn*, Julie Kavanagh - *Secret Muses: Life of Frederick Ashton*, Maya Plisetskaya - *I, Maya Plisetskaya*, Vera Krasovskaja - *Nižinski*, Natalia Makarova - *A Dance Autobiography*.

³ Ivana Katarinčić, “Rod u predodžbama: stereotipizacija u klasičnom baletu“-znanstveni rad, (Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2013.) 288.

⁴ U ovom eseju pobliže ću se baviti tekstovima: Ann Daly, “The Balanchine Woman: Of Hummingbirds and Channel Swimmers“ (1987.), Anna Alten, “Izvedbenost tijela, stvaranje kulture“ (2002.); Sally Banes, *Dancing Women, Female Bodies on Stage* (1998.); Iva Nerina Gattin, “O plesu“ (1999.); Jennifer M. Bolt, “Silencing the Silent: A Feminist Analysis of Classical Ballet within A Canadian University Dance Program“; Ivana Katarinčić, “Rod u predodžbama: stereotipizacija u klasičnom baletu“ (2013.) i “Baletno tijelo kao prostor fascinacije i diskriminacije“ (2013.).

kasnije slijedile i mnoge druge autorice (Susan Leigh Foster, Sally Banes, Judith Lynne Hanna i Susan Brownmiller...)⁵. Kao što u svom znanstvenom radu "Rod u predodžbama: stereotipizacija u klasičnom baletu" kaže Ivana Katarinčić: "Balerine se više ne promatraju kao božice, nego kao žrtve sistema reprezentacije koji ih je idealizirao te dominantnih institucija pod muškim vodstvom koje su ih iskorištavale."⁶ Feministička kritika također, osim objektivizacije žene, temeljito preispituje i rigidan odnos prema tijelu⁷ (iscrpljujući treninzi, uvjetovana tjelesna težina, elitizam odabira), njegov hijerarhijski ustroj⁸ te rasnu homogenost baletne zajednice.⁹

U ovom radu, osim primjera iz dostupne literature, koristit ću se i osobnim plesničkim iskustvom, to jest znanjem koje sam stekla baveći se baletom profesionalno, gotovo trideset godina i to kao balerina, a u posljednje vrijeme i kao pedagog te baletni majstor. Pokušat ću ukazati na ono specifično i bitno u feminističkoj kritici što baletna zajednica, čvrsto određena tradicijom i nasljeđem propušta uvidjeti pa i promijeniti. Također, zanimaju me i određeni nedostaci te slabosti feminističke kritike ili pojedinih njezinih autora. Stereotipizacijom tema, a donekle i stigmatizacijom balerine pozornost se udaljava od mnogih bitnih pitanja struke pa tako i od mogućnosti promjena velikog broja ustaljenih praksi koje su danas i više nego nužne.

⁵ Anna Aalten, "The Moment When it All Comes Together': Embodied Experiences in Ballet" (2004.) citirano u Ivana Katarinčić, "Rod u predodžbama: stereotipizacija u klasičnom baletu"-znanstveni rad, (Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2013.) 289.

Primjeri literature - Sally Banes, *Dancing Women, Female Bodies on Stage* (1998.); Judith Lynne Hanah, *Sex and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance and Desire* (1988.); Susan Foster, "The Ballerina's Phallic Pointe" (1996.).

⁶ Op. cit. Ivana Katarinčić, "Rod u predodžbama: stereotipizacija u klasičnom baletu", 288.

⁷ Npr. Ann Daly, "The Balanchine Woman: Of Hummingbirds and Channel Swimmers" (1987.); Iva Nerina Gattin, "O plesu" (1999.); Anna Alten, "Izvedbenost tijela, stvaranje kulture" (2002.); Ivana Katarinčić, "Baletno tijelo kao prostor fascinacije i diskriminacije" (2013.); Jenifer M. Bolt, "Silencing the Silent: A Feminist Analysis of Classical Ballet within A Canadian University Dance Program".

⁸ Npr. Iva Nerina Gattin, "O plesu" (1999.); Ivana Katarinčić, "Baletno tijelo kao prostor fascinacije i diskriminacije" (2013.); Jenifer M. Bolt, "Silencing the Silent: A Feminist Analysis of Classical Ballet within A Canadian University Dance Program".

⁹ Npr. Jennifer M. Bolt, "Silencing the Silent: A Feminist Analysis of Classical Ballet within A Canadian University Dance Program"; Ivana Katarinčić, "Baletno tijelo kao prostor fascinacije i diskriminacije" (2013.);

REPREZENTACIJA ŽENE U KLASIČNOM BALETU

“Može li žena ikada predstavljati sebe u klasičnom baletu?”¹⁰ pitanje je koje Ann Daly postavlja u svom tekstu “The Balanchine Woman: Of Hummingbirds and Channel Swimmers“. Daly se bavi kritičkim pogledom na reprezentaciju žene u djelima Georgea Balanchinea, kao i u baletnoj umjetnosti uopće, a sve kroz prizmu dueta treće teme Balanchineovog baleta *Četiri temperamenta*. Posebno je zanimljiv odabir Georgea Balanchinea kao objekta feminističke kritike stoga što je upravo Balanchine prepoznat kao koreograf koji je koreografirao “za žene“ te se plesačica u njegovim baletima definira sintagmom “Balanchineova balerina“ što među ostalim implicira njezinu veću samostalnost i neovisnost u odnosu na svoje povijesne prethodnice. Plesna kritičarka Sally Banes u svojoj knjizi *Dancing Women, Female Bodies on Stage* apostrofirala je priznanje same Daly kako njezina kritika počiva na “jednom malom isječku samo jednog baleta koji predstavlja tek nekoliko minuta od mnogo sati Balanchineovog repertoara”¹¹ tvrdeći kako Daly na taj način, uvelike pojednostavljuje prikaz žene u Balanchineovim djelima. I drugi će autori, osim Banes, također preispitivati, a neki od njih i osporavati analizu Daly, u skladu s probuđenim interesom za, do tada, netaknute teme iz područja baletne umjetnosti¹². Ipak, problem ne leži toliko u izuzimanju malog isječka iz Balanchineovog opusa koliko u načinu njegove analize.

U svom tekstu Daly se snažno zalaže za “dekonstrukciju reprezentacije žene”¹³, kako u umjetnosti općenito tako i u klasičnom baletu, osvrćući se na patrijahalni sustav vrijednosti koji tu reprezentaciju uvjetuje. Neophodno je dakako ukazivati na sve one obrasce i forme koji su duboko ukorijenjeni u praksu, a koji se ne propituju već ih se prihvaća kao nešto uobičajeno. Ipak, pozicija žene unutar baletne umjetnosti, kroz povijest, kao i danas vrlo je specifična i može se različito interpretirati. Ovisit će o tome promatramo li npr. kako se ta pozicija mijenjala unutar

¹⁰ Ann Daly, “The Balanchine Woman: Of Hummingbirds and Channel Swimmers“ *The Drama Review* 1 (1987.) 17.

¹¹ Ann Daly, “The Balanchine Woman: Of Hummingbirds and Channel Swimmers“ citirano u Sally Banes, *Dancing Women, Female Bodies on Stage*, (Abingdon-Oxon: Routledge, 1998.) 209.

¹² Npr. Stephanie Jordan and Helen Thomas, “Dance and Gender: Formalism and Semiotics Reconsidered“, (1998.); Alexandra Carter, “Staring Back, Mindfully: Reinstating the Dancer and the Dance - in Feminist Ballet Historiography, (1999.); Anna Alten, “The Moment When it All Comes Together’: Embodied Experiences in Ballet“, (2004.).

¹³ Op. cit. Ann Daly, 8.

same umjetnosti o kojoj pišemo, kao i o usporedbi sa situacijom koja u određenom vremenu egzistira u ostalim profesijama. Povijesni kontekst potrebno je promatrati dovoljno široko, izbjegavajući selektivni pristup koji izolira samo one elemente koji su nam potrebni kako bismo dokazali određenu tvrdnju, upravo kako bi slika koju stvaramo bila što objektivnija. Tako se Daly, kada govori o povijesnom kontekstu, fokusira prije svega na činjenicu kako je *romantična balerina*, iako na sceni glorificirana i obožavana, ustvari bila osoba niskog socijalnog statusa koja nije imala stvarnu priliku samostalno upravljati svojom karijerom. Iako istinita, takva slika predstavlja samo jedan od mnogih faktora koje trebamo uzeti u obzir kada promatramo razvoj pozicije žene unutar baletne profesije, kroz povijest pa sve do današnjih dana. Postoji cijeli niz povijesnih faktora koje s profesionalnog stajališta smatram bitnima i koje je potrebno razmotriti kako bi analiza reprezentacije žene u klasičnom baletu bila što sveobuhvatnija. Također, ukoliko se reprezentacija žene u baletnoj umjetnosti promatra kroz određene plesne forme, kao što to Daly čini analizirajući muško - ženski duet, to jest *pas de deux* važno je, osim povijesti, poznavati i tehniku izvođenja te forme stoga što nam određena tehnička pismenost uvelike može pomoći kako ne bismo donosili zaključke samo na temelju dojma. Na sličan način problem analize vidi i Sally Banes: "Dok analiziram i opisujem slike i dojmove koji se kontinuirano pojavljuju kroz plesnu povijest, ne gledam na njih kao na univerzalne ili suštinske, već ih promatram kao produkte koji su povijesno uvjetovani te koji su u dijalogu s tradicijom i umjetničkom praksom."¹⁴

TEORIJA MUŠKOG POGLEDA

U tekstu "The Balanchine Woman: Of Hummingbirds and Channel Swimmers" Daly se vraća u povijest, razmatrajući položaj *romantične balerine* kao važne prethodnice tzv. *Balanchineove balerine*. Parafrazirajući Erika Aschengreena i Johna Chapmana ona romantični balet vidi kao "izražavanje muških socijalnih stremljenja"¹⁵, a *romantičnu balerinu* kao objekt muške žudnje, onu koja je na scenu postavljena da bi je se gledalo, glorificiranu i idealiziranu heroinu koja samim svojim uzvišenim položajem nije i ne može biti subjekt događanja. Takva percepcija balerine dodatno je argumentirana tzv. "teorijom muškog pogleda" ili *male gaze theory* koju je osmislila i predstavila Laura Mulvey u svom radu "Visual Pleasure and Narrative

¹⁴ Op. cit. Sally Banes, 4.

¹⁵ Op. cit. Ann Daly, 12.

Cinema" 1975. god.¹⁶ U svojoj teoriji, kojoj je ishodišna točka reprezentacija žene na filmu, a koju su feminističke kritičarke kasnije primijenile i na plesnu umjetnost, Laura Mulvey tvrdi kako je:

U svijetu spolne neravnoteže, uživanje u promatranju podijeljeno na aktivno/muško i pasivno/žensko. Određujući, muški pogled projicira svoje fantazije na žensku figuru koja je oblikovana na odgovarajući način. U svojim tradicionalno egzibicionističkim ulogama, žene su istodobno promatrane i prikazivane i budući da je njihova pojava oblikovana da bi se postigao jak vizualni i erotični utjecaj, može se reći da, kao takve, konotiraju gledanost. Žena, predstavljena kao seksualni objekat, leitmotiv je erotskog spektakla...¹⁷

No, iako se na prvi pogled čini primjenjiva, "teorija muškog pogleda" zasigurno nije jedini način na koji možemo promatrati *romantičnu balerinu*. Što je ono što *romantičnu balerinu* razlikuje od filmskih ikona na koje se ova teoriju može primijeniti argumentirat ću kroz prikaz važnosti razvoja baletne tehnike kao jedne od ključnih pretpostavki za daljnju analizu i percepciju balerine kao aktivne figure.

ROMANTIZAM U BALETU - POČETAK ŽENSKE DOMINACIJE NA SCENI

Romantična balerina stupa na scenu nakon perioda snažne dominacije muških plesača. "Muškarci ("predromantičnog" doba) su osmislili plesnu tehniku, izradili sustav plesnog notiranja, stvorili i producirali balete. Kulturni promotori, učitelji, teoretičari i koreografi bili su muškarci, a plesači su plesali ženske uloge.¹⁸ U 18. stoljeću plesačice polako izlaze iz muške sjene, međutim "njihova imena prvotno su vezivana za patrijarhalne odnose s mužem, ocem, bratom, ljubavnikom, a rjeđe za njihove plesne i umjetničke vještine.¹⁹ Također, u svom plesu one još uvijek koriste snažnu erotiziranu maniru kao osnovnu značajku. Očito je to i u načinu podučavanja jednog od najznačajnijih baletnih pedagoga na prijelazu iz 18. u 19. stoljeće, Augustea Vestrisa, sina "boga plesa" Gaetana Vestrisa. Svoje plesačice, prema svjedočanstvu suvremenika, podučavao je "dražesti i zavodljivosti ... zahtijevao je potkupljujuće osmjehе, skoro bestidno poziranje, gotovo nepristojne položaje. Nerijetko im se cinično obraćao: 'No dušice moje, privlačnije, koketnije; morate nas

¹⁶ Lorena Herceg, "Što je to muški pogled?", *Libela, portal o rodu, spolu i demokraciji*, (2015.), <http://www.libela.org/prozor-u-svijet/6124-sto-je-to-muski-pogled/>, (pregledano-1. 9. 2015.).

¹⁷ Laura Mulvey, "Vizualno zadovoljstvo i narativni film", <http://www.razlika-difference.com/Razlika%2034/RD3-Mulvey.pdf>, (pregledano-1. 9. 2015.).

¹⁸ Op. cit. Ivana Katarinčić, "Rod u predodžbama: stereotipizacija u klasičnom baletu", 286.

¹⁹ Ibid.

uvjeriti u svoju strast kako bi i za vrijeme i poslije vaših *pas*, parter maštao o tome da s vama zgriješi.“²⁰ Spomenuti citat dakle, vrlo zorno prikazuje kako je prisutnost žene na sceni, u razdoblju prije pojavljivanja *romantične balerine* krajnje objektivizirana i uvijek opravdavana ispunjenjem tzv. ženske uloge.

Razdoblje romantičnog baleta (prva polovina 19. stoljeća) donosi promjenu i u povijesti baletne umjetnosti često je opisivano kao “razdoblje balerine“ ili, bolje rečeno, kao početak tog razdoblja. “Bilo je to, općenito, vrijeme kada su muški plesači pali u sjenu. Razvojem nove plesne tehnike na vrhovima prstiju i pojavom lika silfide, pažnja se usredotočila na balerinu. Inovacija tema, tehnike, kostima, sve se koncentriralo na nju.“²¹ Od tog vremena cijelo plesno područje se počinje percipirati kao žensko, balerine postaju glavne zvijezde baletnih izvedbi i kvantitativno dominiraju nad muškarcima. Status muškog plesača se do te mjere promijenio da su gotovo potpuno iščezli iz baletne profesije te su svedeni na razinu scenske dekoracije što dovodi do pojave *danseuse en travesti* (travestijske plesačice) pri čemu žene preuzimaju i plešu muške uloge.²² Tako je romantični balet “ne samo feminizirao reprezentaciju muškosti već je i same muškarce učinio suvišnima.“²³ Do promjene u stilu i estetici plesanja dolazi, između ostalog i pojavom Filippoa Taglionija, baletnog plesača, koreografa i pedagoga. Taglionieva kćer Marie prva je interpretkinja najznačajnijeg romantičnog baleta *Silfide* i ikona baletne umjetnosti tog doba. I iako estetski kredo Filippoa Taglionia po kojem njezin ples “mora biti strog, profinjen i pun ukusa“²⁴ (a po kojem se vidi da se on protivi bilo kakvom koketiranju i podilaženju publici) uvelike odudara od svega što mu u baletu direktno prethodi, Marie je i dalje obožavana, gledana i idealizirana.

Kako dakle percipirati poziciju Marie Taglioni - balerine u tom trenutku povijesti? S jedne strane, uvažavajući povijesni kontekst, mogli bismo ustvrditi kako je balet ženama 19. stoljeća, kojima je još uvijek “uskraćen glas i pristup drugim područjima“²⁵, omogućio “bijeg iz tradicionalne ženske uloge i šansu za život u umjetnosti.“²⁶ Također možemo reći kako balet “upoznaje ženu s prostorom u kojem

²⁰ Vera Krasovskaja, “Baletni sat Filippoa Taglionija“, *Kretanja* 15/16 (2011.) 21.

²¹ Selma Jeanne Cohen, “Prodor uvis: doba romantizma“, u *Ples kao kazališna umjetnost*, (Zagreb: Omladinski kulturni centar, 1988.) 86.

²² Susan Au, *Ballet and Modern Dance*, (London: Thames and Hudson Ltd, 1988.) 54.

²³ Lynn Garafola, “Silfida u novom svjetlu“, *Kretanja* 15/16 (2011.) 15.

²⁴ Op. cit. Vera Krasovskaja, 19.

²⁵ Op. cit. Ivana Katarinčić, “Rod u predodžbama: stereotipizacija u klasičnom baletu“, 292.

²⁶ Iva Nerina Gattin, “O plesu“, *Treća- časopis za ženske studije* 2 (1999.) 130.

je moguće realizirati ambicije, a fizička je izvrsnost vrednovana.²⁷ I iako *romantičnu balerinu* vidimo kao heroinu, ikonu i svojom scenskom pojavom idealiziranu, unutar razvojne linije baletne umjetnosti upravo je ovo prvi korak kojim počinje njezino osamostaljivanje i period ženske dominacije. Kao niti u jednoj umjetnosti tog doba, žena u baletu preuzima prvenstvo i postaje vladarica scene. S druge strane, prema već spomenutom feminističkom gledištu i sama činjenica da je neka osoba idealizirana stvara od te iste osobe objekt koji nije ravnopravni sudionik bilo kakvog procesa te u tom smislu, a posebno oslanjajući se na “teoriju muškog pogleda“ i Marie Taglioni (odnosno balerinu) možemo doživjeti kao objektiviziranu.

BALETNA TEHNIKA KAO FAKTOR EMANCIPACIJE

U nastavku teksta želim osporiti isključivo takvu interpretaciju balerinine pozicije te pokazati drugi način na koji je možemo sagledati. Smatram kako Marie Taglioni, idealizirana, obožavana i na scenu postavljena od muškarca (svog oca Filipoa), ipak u jednom bitnom segmentu ne može biti promatrana kao objekt. Tvrdim kako je ono što je čini subjektom i što nam daje za pravo da je ne doživljavamo kao pasivnu i samo “onu koju se gleda“ upravo iznimna baletna tehnika koju je razvila i u kojoj će je pratiti i ostale balerine tog doba. Upravo tehnika i virtuoznost daju i opravdanje činjenici da je gledana. Ne možemo više reći da je se promatra samo zato što je žena, a u prvom planu prestaju biti isključivo ljepota i dražest (Marie Taglioni je, prema zapisima, bila fizički prilično neugledna). Ona prestaje biti “ukras scene“ i postaje virtuoзна umjetnica koja se od ostalih razlikuje usvojenom vještinom. Upravo kroz prizmu tehnike možemo pobliže promotriti i osporavanje “teorije muškog pogleda“. Prema tumačenju Alexandre Carter, ta teorija počiva na premisi da je publika pasivna te da samo “prima“ sliku bez ikakve interakcije. Parafrazirajući Rogera Copelanda, Carter naglašava kako je ključno uočiti razliku između filmskog i kazališnog medija budući da je pozicija gledatelja-voajera daleko primjenjivija na doživljaj filmske umjetnosti. Upravo naglasak koji je stavljen isključivo na vizualni aspekt Carter smatra problematičnim u kontekstu plesa, zato što se na taj način zanemaruje kinestetička dimenzija plesne aprecijacije.²⁸ Drugim

²⁷ Op. cit. Anna Alten, (2004.) citirano u Ivana Katarinčić, “Rod u predodžbama: stereotipizacija u klasičnom baletu“, 292.

²⁸ Alexandra Carter, “Staring Back, Mindfully: Reinstating the Dancer - and the Dance - in Feminist Ballet Historiography“, u *Proceedings of Society of Dance History Scholars Twenty-*

riječima, budući da se radi o živoj izvedbi, kinestetička je snaga plesa sastavni dio doživljaja gledatelja i dovodi u pitanje njegovu poziciju pasivnog primatelja-voajera, dok tehnika postaje ono što “opravdava“ balerinino scensko postojanje. Na sličan način osporava se funkcioniranje “teorije muškog pogleda“ i u kontekstu opere. “Vizualno, osoba koja pjeva (pjevačica) je pasivan objekt 'muškog pogleda'. Ali, zvučno, ona je rezonantna, njezin govor kroz glazbu utapa sve oko sebe, a mi (slušatelji) sjedimo kao pasivni objekti dotučeni tim glasom. Posredstvom glasa, ona (pjevačica) prelazi u mušku/aktivnu/subjekt poziciju.“²⁹

Promotrimo još na trenutak važnost razvoja tehnike u klasičnom baletu. Sama baletna tehnika jedan je od najosporavanijih i najpropitivanijih segmenata klasičnog baleta između ostalog i zato što se smatra kako upravo tehnika čini klasični balet elitističkim te dostupnim samo tijelima idealnih sposobnosti koja su u stanju tom tehnikom ovladati.³⁰ Ovdje želim otkloniti svaku sumnju kako mislim da je tehnika jedina važna i kako samo na njoj treba inzistirati. Ipak, možemo reći da je tehnika onaj prvi korak i da je bez njezinog savladavanja bavljenje klasičnim baletom nemoguće.³¹ To je još u prvoj polovini dvadesetog stoljeća jasno definirao John Martin: “Baletna supstanca, odnosno osnova njegova klasicizma je njegov tehnički materijal ili još točnije, tehnički pristup i teorija koja je sadržana u njegovom akademskom kodeksu.“³² Citirat ću također Milka Šparembleka, našeg nesumnjivo najznačajnijeg koreografa, koji je u jednom svom intervjuu, na pitanje - što je za njega tehnika, odgovorio - “tehnika je sloboda“. Upravo ovladavanjem tehnike balerina je dobila slobodu. Ako plesne korake i koreografiju promatramo kao tekst, onda je tehnika svakako njegova gramatika, neophodna za maksimalnu artikulaciju i jasnoću izrečenog. Tijelo je balerinin “instrument“ (o kojem ću također govoriti nešto

Second Annual Conference, (Albuquerque: University of New Mexico: Society of Dance History Scholars, 1999.), 229-230.

²⁹ Carolyn Abate, “Opera; or the Envoicing of Women“, u *Musicology of Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship* (1993.) op. cit. u Sally Banes, 9.

³⁰ Primjeri literature: Anna Alten, “Izvedbenost tijela, stvaranje kulture“ (2002.); Siobhan Burke, “Rejecting Artifice, Advancing Art: The Dance Criticism of John Martin“, <http://www.columbia.edu/cu/cjas/dance2.html> (pregledano-24. 3. 2016.); Isadora Duncan, “The Dance of the Future“ u *What Is Dance*, (1983.); Iva Nerina Gattin, “O plesu“, (1999.).

³¹ ”Baletna tehnika i njezin precizno definirani leksik osnova su klasičnog baleta... Ta je tehnika oblikovala te uvjetuje način kretanja plesača...“ (Jeličić, 2011.) Ukoliko balet percipiramo kao “definirani, kodificirani sustav pokreta, poza i koraka“ koji teži “specifičnom stilu izvedbe“ (ibid.) tada je jasno kako jedino savladavanjem rečene tehnike možemo zadovoljiti kriterije koji su u baletnoj umjetnosti postavljeni te samim time i participirati u njezinoj praksi.

³² John Martin, “Ideal baletne estetike“, *Kretanja* 15/16 (2011.) 48.

kasnije) i da bi se njime kvalitetno služili neophodno je usvojiti i usavršiti tehniku, a tek nakon njezinog savladavanja umjetnica se može i mora uhvatiti u koštac s interpretacijom.

INTERPRETACIJA LIKA KAO JEDAN OD UVJETA INTERPRETACIJE DJELA

Kada govorimo o interpretaciji važno ju je promatrati na dva načina. Prvi je interpretacija samog djela, odnosno čitanje i analiza njegovih značenja i svega onog što nam djelo komunicira. Drugi vid interpretacije, onaj umjetnički, govori nam o načinu na koji umjetnik (plesać) doživljava samo djelo ili ulogu, i ona ne mora u potpunosti pratiti očekivani zaplet, a također može biti uvjetovana tehničkim mogućnostima samog plesača. Shodno tome, interpretacija (odnosno čitanje) djela donekle ili u velikoj mjeri, može biti određena interpretacijom samog umjetnika.³³ U svom se tekstu Daly kao i druge autorice feminističke kritike klasičnog baleta, pišući o percepciji balerine kao pasivne figure unutar djela, oslanja više na sam pisani zaplet (*plot*) nego na “živu“ izvedbu. Tako Daly, komentirajući muško - ženske odnose u *Silfidi*, tvrdi: “James voli, a Silfida je voljena“ također, ”James odbija, a Effie je odbijena“³⁴. Moram spomenuti kako se aktivna/pasivna pozicija i na razini sadržaja može drugačije interpretirati i kao takva dovesti u pitanje, ovisno o baletu koji analiziramo. Tako se naprimjer, unutar jednog od najizvođenijih romantičnih baleta *Giselle*, aktivnost glavnog muškog lika u predstavi, Albrehta, iščitava kroz čin zavođenja pasivne Giselle dok istu situaciju možemo pronaći u *Silfidi*, ali u rodno zamjenjenim ulogama: “... Silfida zavodi mladog Jamesa i odvodi ga od vlastitog vjenčanja u svijet koji on ne razumije u potpunosti. Pri tom on sam “kreira“ vlastitu

³³ Interpretacija određene uloge uvjetovana je senzibilitetom, ali i tehničkim mogućnostima same balerine. Tako će naprimjer, iako se prema sadržaju *Giselle* uvijek percipira kao nježna, krhka te gotovo bespomoćna, različite balerine istu ulogu unutar iste koreografije drugačije interpretirati. Ovisno o vlastitom umjetničkom osjećaju one u većoj ili manjoj mjeri mogu naglasiti određene segmente karaktera *Giselle* pa će tako neke od njih biti žive i razigrane, neke plahe, a neke senzualnije od drugih. Jednako tako i tehnički kapacitet balerine može utjecati na dojam koji plesačica ostavlja na gledatelja. Tehnička sigurnost sa sobom uglavnom nosi određeno scensko samopouzdanje koje će utjecati i na iščitavanje balerinine interpretacije i doprinijeti tome da ju gledatelj kroz ulogu doživi neovisnijom i emancipiranijom nego balerinu koja je u tehničkom smislu nedorečena. Sve to značajno je u raspravi o poziciji žene u baletnoj umjetnosti u kojoj se različite izvedbe iste uloge, ovisno o interpretima, mogu bitno razlikovati pa će se tako razlikovati i značenja koja iz tih izvedbi iščitavamo.

³⁴ Op. cit. Ann Daly, 12.

propast.³⁵ Međutim ta naglašena pasivnost često je (osim što se, kao što sam rekla i sadržajno može drugačije promatrati) u neskladu i s onim što vidimo na sceni, između ostalog i zbog same činjenice da su upravo ženski likovi oni koji su kudikamo zastupljeniji i dinamičniji u svojoj scenskoj aktivnosti.³⁶ Sally Banes također naglašava razliku između kritičke interpretacije sadržaja i analize izvedbe. Banes piše:

Privilegirajući opise sadržaja ispred opisa same predstave zanemarujemo jedan od najvažnijih aspekata plesa. Zanemarujemo činjenicu da je ples živa interpretacijska umjetnost. Nije fiksiran kroz tekst niti se sva njegova značenja mogu verbalno prenijeti. Također, različita tijela mogu izvedbi dodijeliti različita značenja, ponekad i dijametralno suprotna nego što to riječi sugeriraju.³⁷

Upravo procjenjivanje reprezentacije žene kroz sadržaj djela Banes vidi posebno problematičnim.

Sadržaj može verbalno opisivati ženu kao slabu i pasivnu dok će ona na sceni svojom fizičkom snagom djelovati sasvim drugačije... U plesu, kao i u drami te glazbi, scenarij (partitura) donosi kostur koji se dalje nadograđuje individualnom umjetničkom interpretacijom. Izvedbeni aspekt predstave (koji je svaki puta drugačiji) gotovo je važnije razmotriti od samog sadržaja u kontekstu interpretacije plesa.³⁸

Alexandra Carter također objašnjava da to ne znači da će interpretacija likova biti radikalno drugačija, ipak "nijansiranost interpretacije samog izvođača nudi mogućnost nijansirane recepcije gledatelja. Također, fokus na narativno zanemaruje i samu koreografiju. Drugim riječima, narativna slika pasivne vile ili silfide ne podudara se s tehničkim zahtjevima same koreografije."³⁹ S druge strane, i iščitavanje značenja samo na temelju izvedbe i ekspresije te nekih njezinih formalnih aspekata kao što je *pas de deux*, a bez poznavanja zakona baletne tehnike mogu nas također

³⁵ Op. cit. Sally Banes, 14.

³⁶ Unutar klasičnog baleta muške i ženske plesne dionice različito su zastupljene. Tako, dok će se u plesnom materijalu muškarca kombinirati plesne dionice sa scenskim hodanjem i *partneriranjem*, žensko scensko pojavljivanje gotovo je u potpunosti ispunjeno plesnim koracima. Također u samom *pas de deuxu* žena je cijelo vrijeme izrazito plesački aktivna dok je muškarac u *adagiu* statičniji, tj. ima vrlo malo plesnih koraka, a pleše u svojoj solističkoj varijaciji te *codi*. Takva podjela plesnog materijala značajno pojačava dojam ženine veće scenske aktivnosti.

³⁷ Op. cit. Sally Banes, 8.

³⁸ Ibid, 8-9.

³⁹ Op. cit. Alexandra Carter, 231.

dovesti do dvojbenih zaključaka. Opisujući korak po korak duet iz Balanchineovog baleta *Četiri temperamenta* Daly u njemu iščitava "...sodomazohistički obrazac u kojem muškarac manipulira bespomoćnom ženom" te "erotičnu pozadinu...", a do u detalje opisat će brzi pogled koji balerina upućuje partneru, otkrivajući tako svoj ženski šarm na stidljivo provokativan način.⁴⁰ Gledajući isti duet više puta, nisam vidjela ništa od onog što je toliko uznemirilo Ann Daly. Zašto? Zato što je izvedba koja je meni bila dostupna⁴¹ zasigurno drugačije interpretirana od one koju je gledala Daly. Kao što sam već naglasila, interpretacija može, čak i u kontekstu jednog te istog djela, biti vrlo različita. U slučaju Daly radi se dakle samo o osobnoj procjeni tipa "meni to izgleda kao..." što može biti zanimljivo ukoliko se bavimo analizom jednog djela ili u ovom slučaju samo jednog dueta. Međutim, budući da se radi o često citiranoj autorici čiji su tekstovi značajno utjecali na način percepcije klasičnog baleta, važno je ukazati i na propuste u njezinoj analizi i interpretaciji viđenog.

PAS DE DEUX - PLES U DVOJE

Kroz cijeli svoj tekst Ann Daly, najvećim se dijelom bavi *pas de deuxom* i položajem žene unutar njega. Pa, što je to dakle, *pas de deux*?

U klasičnim baletima kraja devetnaestog stoljeća, a ovdje mislim na povijesni period baletnog klasicizma koji se u baletnoj umjetnosti pojavljuje nakon romantizma, radi se o strukturiranoj petodijelnoj plesnoj formi koja se izvodi u dvoje (balerina i njezin partner) u kojem plesači plešu, zajednički surađujući i poštujući sva pravila klasične baletne tehnike. Prvo plešu u paru dio koji se zove *adagio*, a kojem nerijetko prethodi i kratak uvod ili takozvani *entrée*. Nakon *adagia* slijede varijacije (solističke dionice) i to, prvo muška pa onda ženska.⁴² Muška varijacija prethodi ženskoj samo iz jednog razloga - žena je u *adagiu* fizički aktivnija od muškarca pa joj je potrebno i više vremena za odmor prije njezinog sola. Nakon varijacija slijedi *coda* u kojoj se plesači metaforički nadmeću izvodeći efektne, virtuozne elemente i podjednako su zastupljeni. Što se tiče zastupljenosti plesača u podjeli plesnog materijala, važno je još primijetiti kako postoje rijetki *pas de deuxi* u kojima ne postoji muška varijacija (2. čin *Labuđeg jezera*), a usudila bih se ustvrditi da ne poznajem niti jedan koji nema

⁴⁰ Op. cit. Ann Daly, 14.

⁴¹ A négy vérmérséklet (The Four Temperaments)
<https://www.youtube.com/watch?v=uk9dG6p5bFg> (pregledano-17. 8. 2015.)

⁴² Nikolaj Nikolajevič Serebrenikov, *Podrška u duetnoj igri*, (Novi Sad: Biblioteka Matice srpske, 1988.) 6.

žensku varijaciju. I iako ćemo, kao u slučaju treće teme Balanchineovih *Četiri temperamenta* i sam, izolirani *adagio* ponekad nazvati *pas de deuxom* (jer to na kraju krajeva i jest “korak u dvoje“) tradicionalni *pas de deux* podrazumijeva upravo onu čvrstu strukturu koju sam opisala.

Svaki je *pas de deux* drugačiji, ovisno o tematici kojom se bavi. Ponekad je stil *pas de deuxa* određen sadržajem baleta i emotivnim stanjima u kojima se nalaze likovi, a ponekad samo estetikom koju autor slijedi u svom djelu. Tako čak i unutar jedne predstave (*Labuđe jezero*) možemo primijetiti razlike u percipiranoj aktivnosti. Balerina će u *pas de deuxu* drugog čina, plešući ulogu Odette, ostaviti naizgled pasivniji dojam od onog koji ostavlja u trećem činu iste predstave plešući ulogu Odilie. Obje uloge pleše ista interpretkinja (uloga Odette-Odilie jedan je od najvećih izazova za svaku balerinu), a dojam različite scenske aktivnosti uvelike je potpomognut različitim karakterima tih likova te shodno tome i različitim koreografskim zahtjevima koji su pred nju postavljeni.⁴³ Dakle, u oba slučaja radi se o *pas de deuxu* “skrojenom“ i izvedenom prema svim principima klasičnog *pas de deuxa* što znači da u sebi sadrže sve segmente koje feministička kritika propituje i zamjera. Međutim, zbog različitih karaktera tih dviju uloga, aktivnost balerine u njima iščitat ćemo drugačije.

Pas de deux koji pronalazimo u romantičnom baletu prethodnica je pravom klasičnom *pas de deuxu* koji u svakom klasičnom baletu zauzima centralno mjesto. U romantičnom baletu, zbog činjenice da se tehnika plesanja na vrhovima prstiju tek počela razvijati, plesači (balerina i njezin partner) često plešu paralelno, izvodeći jednake plesačke dionice ili se pak izmjenjuju u samostalnim solima. Muški plesač u takvom *pas de deuxu* plesački je bio prisutniji (aktivniji) nego što će to biti u *pas de deuxu* iz kasnijeg razdoblja Petipaovih baleta. U klasičnom baletu razvojem tehnike plesanja na špici, ali i baletne tehnike uopće (usudila bih se reći, prvenstveno ženske) ostvaruju se svi potrebni uvjeti za potpuni razvoj *pas de deuxa*. Balerina je postavljena ispred svog partnera, ona je ta koju se vidi, a on je svojevrsna potpora.⁴⁴ “Upravo je razvijanje tehnike plesanja na špici i tehnike *partneriranja* krajem 19. stoljeća, najvećim dijelom dovelo ženu na sceni u prvi plan i reduciralo mušku ulogu

⁴³ Op. cit. Sally Banes, 62.

⁴⁴ Fizički kontakt balerine i njezinog partnera unutar *pas de deuxa*, kojim partner sudjeluje te pomaže balerini u izvođenju zadanih koraka, često će se u stručnoj literaturi okarakterizirati i terminom - manipulacija.

na ulogu 'nosača'. U jednu ruku žena je u *adagiu* podržavana i “pokazivana“ od strane muškarca, međutim, u isto vrijeme balerina na taj način širi svoj vokabular koji uključuje razne bravure, balanse i mnogostruke okrete.⁴⁵ Takvo isticanje balerine i reducirana uloga muškog plesača postepeno je dovela do toga da se muškarca u klasičnom baletu (nažalost) počelo percipirati i kao balerininu treću nogu⁴⁶.

PASIVNO vs AKTIVNO

Zanimljivo je koliko je pažnje posvećeno analizi balerinine pasivne pozicije i načina na koji muškarac manipulira partnericom. Potpuno mi je jasno kako Daly ne procjenjuje viđenu aktivnost prema broju izvedenih koraka nego prema tome tko inicira pokret unutar *pas de deuxa*. Ipak, upravo je tvrdnja o pasivnosti balerine ona s kojom se veliki dio profesionalnih plesača neće složiti. Čak i u sasvim manipulativnom *pas de deuxu* kao što je slučaj kod treće teme Balanchineovih *Četiri temperamenta*, balerina je izuzetno aktivna. Takva vrsta *pas de deuxa* za muškog plesača je fizički najzahtjevnija i njegova partnerica mora svojom aktivnošću i “držanim tijelom“ omogućiti partneru da što lakše manipulira njome. Sve ono što Daly vidi kao objektivizaciju: “...muškarac doslovno nosi balerinu na svojim leđima. Njezine noge su beživotne i vuku se za njom kao mlohave šape“⁴⁷ zapravo je samo dojam. Njezine noge zasigurno nisu beživotne jer bi u tom slučaju njezino tijelo dobilo težinu koju bi bilo izuzetno teško nositi. Važno je napomenuti kako se koraci u baletu uvježbavaju mjesecima i ponavljaju nebrojeno mnogo puta te partneri tim više moraju svojom aktivnošću pomoći jedno drugom. Niti dojam kako plesač balerinu nosi i pokreće poput kakvog beživotnog trupca ili (još gore) trupla nije točan. *Partneriranje* (a ta riječ u svojoj srži sadrži ravnopravnost i zajedničko djelovanje) je fino tkanje akcije i reakcije u kojoj se plesači nadopunjavaju mišlju, dahom, tijelom i pokretom. Ono što Daly vidi kao pasivnost i podložnost balerine:

Njezin je partner uvijek onaj koji vodi, inicira, mapira teritorij, uključuje njezin prostor u svoj prostor, 'barata' njezinim strukom, pazusima i bedrima. Ona ga nikada ne dodiruje na isti način, nikada ne inicira pokret. Metaforički, ona se ne kreće samostalno, njezina pozicija zavisi od manipulacije njezinog

⁴⁵ Op. cit. Sally Banes, 62.

⁴⁶ Kolokvijalni (i pogrdni) izraz unutar baletne zajednice kojim se želi opisati relativna pasivnost muškog plesača te naglasiti njegova potporna funkcija unutar *pas de deuxa*.

⁴⁷ Op. cit. Ann Daly, 15.

partnera.⁴⁸

u očima plesača, tj u stvarnosti izgleda potpuno drugačije. Tako je npr. balerinino “odgurivanje“ partnerove ruke prije piruete (publici nevidljivo) ustvari prava inicijacija akcije, a pirueta koja slijedi je samo posljedica te aktivnosti u kojoj ju partner pridržava. Situacija u kojoj partner okreće balerinu koja stoji na špici oko njezine osi, držeći je za jednu ruku i hodajući oko nje (tzv. *obvotka*), moguća je samo zbog suprotne sile i “otpora“ koji balerina pruža sa svoje strane. Dakle, ponovno se radi o obostranoj aktivnosti odnosno - *partneriranju*. Kao što u svom tekstu *Rod u predodžbama: stereotipizacija u klasičnom baletu* navodi Ivana Katarinčić “... balerinino umijeće proizlazi prvenstveno iz samokontrole, a ne, kako navode mnogi feministički tekstovi, iz kontrole koju nameće (u pravilu) muška ruka (u ulozi partnera, koreografa i/ili ravnatelja baleta).“⁴⁹

RODNI ODNOSI UNUTAR POZICIJA MOĆI

Na koji onda način možemo percipirati patrijarhalni obrazac unutar baletne umjetnosti? Kao i u mnogim drugim aspektima ljudskog djelovanja, patrijarhalni obrazac manifestira se kroz rodnu zastupljenost unutar pozicija moći. Ipak, iako su koreografi još uvijek u većini slučajeva muškarci, na ostalim pozicijama unutar profesije rodna podjela uloga postaje sve ravnopravnija. Iako letimičnim pregledom vodstava nekih od najznačajnijih baletnih ansambala svijeta još uvijek možemo primijetiti dominaciju muškaraca na ravnateljskim pozicijama, udio žena na toj funkciji ipak se povećava.⁵⁰ U isto vrijeme na pozicijama baletnih majstora prevagu imaju žene ili su zastupljene podjednako sa svojim muškim kolegama. Također, balerine su danas jednako cijenjene i plaćene kao i njihovi muški kolege. Dapače, analizirajući upravo poziciju i stigmatizaciju muškog plesača u suvremenom društvu Katarinčić tvrdi: “balerine, kao što je već spomenuto, plesanjem stječu ugled i upravo opozicijsko vrednovanje svojega rada u odnosu na muške kolege. U tome smislu,

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Op. cit. Ivana Katarinčić, “Rod u predodžbama: stereotipizacija u klasičnom baletu“, 291.

⁵⁰ Od 1994. god. od kada ravnateljsku palicu zagrebačkog Baleta preuzima Almira Osmanović žene i muškarci izmjenjuju se na toj poziciji s time da vremensko trajanje njihovih mandata ide višestruko u korist žena. Tako su mandati Almire Osmanović i Irene Pasarić trajali osam godina dok je mandat Dinka Bogdanića trajao nepune tri godine (2002.-2005.) Od 1. 1. 2015. god. na ravnateljskoj poziciji je ponovno muškarac - Leonard Jakovina. Također, na pozicijama baletnih majstora u Baletu HNK u Zagrebu posljednjih trideset godina nalaze se uglavnom žene.

područje baleta jedno je od rijetkih u kojemu se diskriminira imidž muškarca, a ne žene, unatoč brojnim kritikama koje inzistiraju na muškoj privilegiji i moći u hijerarhiji baletnoga svijeta.⁵¹ U vremenu u kojem u Republici Hrvatskoj žena na predsjedničkoj prisezi još uvijek priseže u muškom rodu⁵² nije nevažno primijetiti kako je *primabalerina* jedan od rijetkih termina koji nema svoju mušku inačicu.

PROBLEMATIČAN ODNOS PREMA TIJELU

Ipak, postoje i određeni aspekti feminističke kritike koje je važno ozbiljno razmotriti zato što ukazuju na uobičajene prakse unutar profesije koje je neophodno osvijestiti, analizirati, a mnoge od njih i mijenjati. Valja reći kako nisu sve te prakse nužno vezane uz rodne odnose, ali su vezane uz "...stvarno materijalno tijelo plesača te njegove fizičke senzacije i iskustva."⁵³ Plesačko tijelo (i muško i žensko) često unutar baletne umjetnosti ima "problematičan" tretman koji, zbog zatvorenosti same plesne zajednice, ostaje neartikuliran i neprepoznat i kao takav je vrlo opasan, pogotovo kad govorimo o edukaciji i školovanju mladih plesača.

Jedna od zamjerki koja se upućuje baletu u kontekstu "tretmana tijela" je elitizam fizičkih predispozicija i procjenjivanje vrijednosti koje se temelji na tom kriteriju. Katarinčić u svom znanstvenom radu "Baletno tijelo kao prostor fascinacije i diskriminacije" piše:

U baletu nema demokracije niti liberalnosti u izboru potencijalnih plesnih tijela. U baletni standard su utkani zahtjevi koji ne odgovaraju svim tijelima, društvima, mentalitetima ili pojedincima. Kodificiranost tehnike i izgleda plesača u baletu valja tumačiti kao premisu da nisu sva tijela sposobna ili predodređena plesati balet.⁵⁴

Sličan citat donosi i Jennifer M. Bolt: "Plesači s 'najboljim tijelima' su oni koji preživljavaju u umjetnosti (baletu) te čak i mala atomska devijacija može biti problematična."⁵⁵ Ipak prije nego što ukažemo na srž problematike "tretmana tijela"

⁵¹ Op. cit. Ivana Katarinčić, "Rod u predodžbama: stereotipizacija u klasičnom baletu", 299.

⁵² Svečana inauguracija Kolinde Grabar Kitarović na dužnost predsjednice Republike Hrvatske, održana 15. 2. 2015. god. na Trgu sv. Marka u Zagrebu.

⁵³ Op. cit. Ivana Katarinčić, "Rod u predodžbama: stereotipizacija u klasičnom baletu", 289.

⁵⁴ Ivana Katarinčić, "Baletno tijelo kao prostor fascinacije i diskriminacije" znanstveni rad, (Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2013.) 71.

⁵⁵ L. H. Hamilton & J. J. Kella, "Occupational Stress in Classical Ballet: the Impact in Diferent Cultures", *Medical Problems in Performing Artists* 9, (1994.) 35, citirano u Jennifer

važno je reći kako je selekcija određena fizičkim predispozicijama važan dio odabira budućih plesača u mladoj dobi te je usko povezana sa sigurnom primjenom baletne tehnike. Naime, baletna tehnika koja se primjenjuje na profesionalnoj razini, (usporedivo sa zahtjevima koji se postavljaju pred npr. vrhunske sportaše), može se primjenjivati jedino na adekvatno predisponiranom tijelu. Važno je stoga pokloniti veliku pažnju diferencijaciji nastavnog programa unutar obrazovne vertikale te omogućiti djeci različitih tjelesnih sposobnosti bavljenje baletnom umjetnošću kako bavljenje baletom više ne bi bilo samo “privilegija talentiranih tijela”⁵⁶. Neću se međutim sada opširnije baviti kritikama upućenim samoj tehnici koja “može uništiti zdravlje plesačice”⁵⁷ stoga što svaka tehnika (pa i ona u suvremenom plesu) ukoliko se ne primjenjuje uz stručni nadzor i s pažnjom spram mogućnosti plesača, može izazvati ozljede. Upravo iz tog razloga važno je reći kako se polako, ali sigurno i u baletnom školovanju pojam “estetika” nadopunjuje pojmom “princip kretanja” te se kroz sve opsežnije obrazovanje baletnih pedagoga podiže svijest o sigurnoj praksi primjene baletne tehnike koja danas podrazumijeva poznavanje anatomske principa kretanja, ali i spoznaja iz fiziologije, biološke kinantropologije, kondicijske pripreme kao i mnogih dopunskih tjelesnih tehnika.⁵⁸

Dakle, iako je fokus na tijelo, zbog tjelesne prirode plesa razumljiv, naglasak **isključivo na tijelo** može biti problem. “Naglašavanjem isključivo tijela stvara se dojam tijela kao objekta bez osobnosti. Međutim u baletu se upravo na temelju fizičkih predispozicija dodjeljuje vrijednost plesaču, odnosno njegovom tijelu. Tijelo je ono koje nosi i sadrži vrijednost. Vrednuje se ponajprije “fizički kapital.”⁵⁹ Takva loša praksa često se manifestira i u baletnim školama u kojima nedovoljno educirani nastavnici opću sliku o djetetu stvaraju isključivo temeljem i vrednovanjem njegovih

M. Bolt, “Silencing the Silent: A Feminist Analysis of Classical Ballet within A Canadian University Dance Program”, (Toronto: York University.) 8.

⁵⁶ Slična praksa diferencijacije provodi se i u nekim glazbenim školama u Hrvatskoj, a jedan od primjera je i Glazbeno učilište “Elly Bašić” u kojem se kroz dvije vrste nastavnog programa (tzv. A i B program) omogućuje djeci bavljenje glazbom na dvije razine. Osnovna ideja pod kojom se program provodi jest kako “svako dijete, a ne samo neko dijete - ima pravo na muzičku kulturu” (Bašić, 2014.), što drugim riječima znači kako je osnovno glazbeno obrazovanje dostupno svojoj djeci bez obzira na talent i činjenicu da li će se u životu profesionalno baviti glazbom ili će biti samo dio educirane glazbene publike.

⁵⁷ Anna Alten, “Izvedbenost tijela, stvaranje kulture“ *Kretanja* 1 (2002.) 48.

⁵⁸ Jedan od takvih programa dobila je 2013. godine i Hrvatska kada je pri Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu pokrenut preddiplomski studij baletne pedagogije (uz studij suvremenog plesa) čime je ples prestao biti jedina umjetnička grana bez mogućnosti visokog obrazovanja.

⁵⁹ Op. cit. Ivana Katarinčić, “Baletno tijelo kao prostor fascinacije i diskriminacije“, 71.

fizičkih predispozicija što, pogotovo kod djece kod koje te predispozicije nisu idealne, uzrokuje izrazito nizak prag samopouzdanja zato što ih se vrednuje prema parametrima na koje ne mogu utjecati. Dakle, promatranje fizičkih predispozicija u svrhu selekcije radi što sigurnije primjene baletne tehnike kudikamo je manji problem od procjenjivanja nečijih općih kvaliteta (ne samo fizičkih) isključivo na temelju fizičkih predispozicija.⁶⁰ Fokus isključivo na tijelo, bez interesa za neke druge osobne karakteristike zanimljiv je iz još jednog razloga. Prema Katarinčić:

...baletna filozofija (pri selekciji) zanemaruje sposobnosti pojedinaca iskazive pojmovima volje, želje i vizualizacije kojima je, uz pomoć racionalnog/racionalizacije, moguće mijenjati, prilagođavati te osposobljavati i ono fizičko. S druge strane, baletna filozofija sve te konstrukcije, nakon prvotne selekcije odgovarajućih tijela, poslije zahtjeva i uvjetuje. Naime, u procesu obučavanja tijela, presudna je snaga volje i psihička izdržljivost. Tijelu nije dovoljna samo tehnika, važan je i intelektualni pogon koji to tijelo tjera i "urazumljuje."⁶¹

Drugi problem koji možemo uočiti u percepciji tijela unutar baletne profesije, i to od najranijeg školovanja pa do kraja plesačke karijere je, u mnogočemu problematično inzistiranje na "poslušnom tijelu". "Nastavnik je taj koji "dekodira" uspostavljenu estetiku i umjetničke zahtjeve plesne forme, čineći samo tako uspjeh učenika mogućim. U tom okruženju učenik se promatra kao "poslušno tijelo".⁶² "Poslušno tijelo" stvara se, hrani i održava, u baletu čvrsto ukorijenjenim, autokratskim načinom treninga te općenito problematičnim pedagoškim naslijeđem. Upravo je to onaj dio tradicije koji se najmanje propituje ili se ne propituje uopće te predstavlja jedan od centralnih problema vezanih uz klasični balet kako na razini školovanja tako i na profesionalnoj razini. Često niti sami članovi plesne zajednice nisu svjesni težine problema i njegovih posljedica. "Kao učenici mi naprosto prihvaćamo autoritarnu atmosferu kao normalni dio plesnog treninga."⁶³ Propitujući ustaljene prakse podučavanja u klasičnom baletu Bolt definira ples kao "tihu

⁶⁰ Kao što je i u literaturi navedeno, djeca s manjim fizičkim sposobnostima mogu biti percipirana i kao manje vrijedna, lošijih kognitivnih sposobnosti i nemotivirana. Preciznije, njihove opće karakteristike ličnosti procjenjuju se na temelju njihovih tjelesnih predispozicija.

⁶¹ Op. cit. Ivana Katarinčić, "Baletno tijelo kao prostor fascinacije i diskriminacije", 72.

⁶² C. Wootten, "The Dancer's Career: Gender-based and relationship issues", u *Not Just Any Body: Advancing the Health, Well-Being and Excellence in Dance and Dancers*, (Toronto: The Ginger Press, 2001.) citirano u Jennifer M. Bolt, 9.

⁶³ Op. cit. Jennifer M. Bolt, 11.

umjetnost“ budući da u baletu komuniciramo tijelima, a ne glasom⁶⁴. Međutim problem, kao što Bolt uočava, nastaje kada se počne primjenjivati tzv. “nametnuta šutnja“. Važno je, prema Bolt, uočiti razliku između: “svjesne odsutnosti vokalne ekspresije za vrijeme plesnog čina i psihičkog sputavanja učenika da jasno artikuliraju pitanja kojima se reflektiraju na učenje, posebno ukoliko je nastavnik dominantna snaga u baletnoj dvorani.“⁶⁵ Taj potpuni nedostatak komunikacije između nastavnika i učenika proteže se i u područje profesionalnog bavljenja baletom. Možemo ga prepoznati u baletnoj dvorani, u dnevnim rutinama u kojima se plesačka poslušnost koristi kao sredstvo za “utišavanje“. Tretman balerine kao nekoga tko samo “šuti i radi“ i tko nema pravo postaviti pitanje dovodi do toga da “plesaći stječu dojam da nije važno što oni sami misle jer ih se i ne pita za mišljenje, a u svom su vježbanju naučeni ne komentirati, ne prigovarati, ne pitati, nego usvajati i biti poslušni.“⁶⁶ Činjenicu kako “... balerina ne govori“ ističe i Svetlana Slapšak u svojoj knjizi *Ženske ikone xx veka*. Činom šutnje, elementom koji, prema Slapšak, “naviknuti na precizan umjetnički jezik rijetko primjećujemo, balerina sa svodi na apstrahirano žensko tijelo.“⁶⁷ Ta objektivizacija plesačke pozicije u kojoj se plesačima vrlo svjesno oduzima glas, a samim time i samopouzdanje, potpomognuta je “idealiziranom autoritarnom figurom“, tako čestom u baletnom svijetu. Potpuno je svejedno rodno određenje odnosno, činjenica zauzima li tu poziciju muškarac ili žena (kroz povijest su muškarci gotovo isključivo, a kasnije u većoj mjeri zauzimali pozicije moći da bi se danas taj omjer polako počeo izjednačavati), zato što je u obje situacije rezultat isti. Naša plesna tijela su “izložena pogledima i procjenama koreografa, baletnih majstora učitelja (i publike) te često njima i definirana“.⁶⁸ Bolt se osvrće na baletni trening i baletno podučavanje temeljeno na pedagoškom nasljeđu koje je sagrađeno na oblikovanju i modeliranju učeničkih mogućnosti prema vlastitoj (nastavnikovoj) viziji izvrsnosti.⁶⁹ Vidljivo je to iz izjave jednog učenika koji govori o svojim plesnim učiteljima: “Prvo slome tvoj ego, a zatim ga sagrađe prema vlastitoj slici.“⁷⁰ Govoreći o vlastitom plesničkom iskustvu Bolt napominje kako je “patnja u tišini“ za mnoge

⁶⁴ Ibid, 6.

⁶⁵ Ibid, 7.

⁶⁶ Op. cit. Ivana Katarinčić, “Baletno tijelo kao prostor fascinacije i diskriminacije“, 76.

⁶⁷ Svetlana Slapšak, *Ženske ikone xx veka*, (Beograd: Biblioteka xx vek, 2001.) 26.

⁶⁸ Op. cit. Ivana Katarinčić, “Rod u predodžbama: stereotipizacija u klasičnom baletu“, 299.

⁶⁹ Op. cit. C. Wootten, citirano u Jennifer M. Bolt, 9.

⁷⁰ Op. cit. Jennifer M. Bolt, 8.

plesače jedini put koji vodi do uspjeha u plesu⁷¹. Stoga je izuzetno važno, tvrdi ona, da se promijeni fokus s onog “što se podučava“ na ono “kako se podučava“. Citirajući Finkea, Bolt ukazuje kako je zadatak svakog nastavnika koji želi promijeniti *status quo* unutar baletne zajednice i osnažiti svoje učenike da ih potakne da “traže svoj glas“ te da “dâ glas“ svima koji su kroz tradicionalnu, autoritarnu, baletnu pedagošku praksu bili utišavani.⁷²

Plesačka poslušnost međutim, djeluje na dvije fronte. Osim u načinu podučavanja i u krajnje discipliniranom pristupu profesiji, poslušnost se očituje i kroz svojevrsnu zatvorenost plesne zajednice koja oblikuje vlastite vrijednosne stavove koji često nisu u skladu s vrijednosnim stavovima koji vrijede van nje. Tako baletna zajednica obiluje kvalifikacijama kojima se određene prakse procjenjuju kao “normalne“ i nešto što je u baletu “samo po sebi razumljivo“ te se ne propituje.

Vrijednosti mogu biti ... odraz unutarnjeg sustava procjena koje kreiraju članovi zajednice. One stvorene unutar zajednice ne moraju se reflektirati na van te mogu samo djelomično odražavati procese unutar kojih nastaju. Pritom, usvojen, pripisan ili na neki način vrednovan sustav vrijednosti unutar pojedinih zajednica često tvori svojevrsan štit i opravdanje njezinih (uobičajenih) praksi.⁷³

Opasnost koju u sebi krije takva zatvorenost očituje se u nemogućnosti same zajednice da realno sagleda situacije u kojima se krše radnička i ljudska prava samih plesača te da prema takvim praksama zauzme jasan i artikuliran stav. Nažalost, često “poslušna tijela“ slijedeći pravila svoje zatvorene zajednice, takve prakse ne samo što ne osuđuju, nego ih vide i tumače kao “ono što je u baletu normalno“, opravdano pa čak i poželjno. Na taj način češće se osuđuje kritičko razmišljanje koje dolazi iz zajednice nego što će se osuđivati sama problematična praksa. Tako sama zajednica podupire vlastitu objektivizaciju i pasivnost te se propušta uključiti u proces promjena i poboljšanja vlastite pozicije unutar šire umjetničke zajednice i društva u cjelini.⁷⁴

⁷¹ Ibid, 2.

⁷² Ibid, 2, 3.

⁷³ Op. cit. Ivana Katarinčić, “Baletno tijelo kao prostor fascinacije i diskriminacije“, 80.

⁷⁴ Analogno poziciji plesa unutar društva i baletni ansambl unutar nacionalne kazališne kuće ima marginaliziranu poziciju, bez obzira na to što na svoje predstave uglavnom privlači najviše publike i što nitko ne osporava njegovu kvalitetu. Tako npr. u sklopu promocije kazališta (koja je regulirana i našim ugovorima) u svakoj situaciji u kojoj je potreban aktivan i kompetentan sugovornik za to će se odabrati glumac/glumica ili operni pjevači, međutim, ukoliko je potreban “ukras“ (različiti event, revije...) to će biti balerina. Jedan od posljednjih primjera je “Dan otvorenog trga“ održan 26. 9. 2015. god. u kojem je Balet bio zastupljen

ZAKLJUČAK

U tekstu "The Balanchine Woman: Of Hummingbirds and Channel Swimmers" Ann Daly se vrlo kritički osvrće na takozvanu "Balanchineovu svetu ostavštinu"⁷⁵ jer prema njezinom tumačenju, Balanchineov repertoar promovira objektivizaciju balerine. U kontekstu svega što sam napisala, moguće je Balanchineovu ostavštinu tumačiti i na drugi način, kao i sintagmu "Balanchineova balerina".

Balanchine zasigurno nastavlja put osamostaljenja koji je započela *romantična balerina*. Njegov značaj nije u tome što je kreirao balet za žene, u slavu žena i o ženama. Njegov osnovni doprinos sastoji se u tome što je, do tada razvijenom jeziku i gramatici kojom je balerina ovladala dao život. Dao joj je dijalekt, prirodnost, širinu, prostor, nove mogućnosti. Balanchineova balerina ne govori više krutim "uštogljenim" jezikom. Vokabular kojim se koristi (i do tada velik, ali ipak ograničen) postaje nepregledan. S lakoćom usvaja i korake koji su do tada bili sastavni dio isključivo muškog repertoara. Balanchine je balerini dozvolio da diše i u vrlo doslovnom smislu. Oslobađa je krutog konvencionalnog baletnog kostima (tzv. *pačka* ili *tu - tu*) i odijeva je u kostim koji nalikuje radnoj odjeći u kojoj je zasigurno najudobnije plesati. Nema više krutog korzeta i slojeva tila koji otežavaju i plesanje i *partneriranje*. I upravo karakteristike koje se u klasičnom baletu pridaje muškarcu "...dinamični, aktivni i zauzimaju prostor ..." ⁷⁶ u Balanchineovim baletima postaju osnovno žensko obilježje. Naglašavam sve ovo zato što mi se čini kako je izuzetno važno, ukoliko se piše o baletnoj umjetnosti, poznavati osnovna obilježja ne samo njezine povijesti već i njezine tehnike, kako bi se izbjegle određene nespretnosti u tumačenjima problematičnih praksi.⁷⁷ Na taj način lakše ćemo

desetominutnom plesnom točkom kojom je plesačica imitirala balerinu iz muzičke kutijice vrteći se na prstima oko svoje osi (za razliku od drugih ansambala koji su bili zastupljeniji kako vremenski tako i sadržajno, izvodeći točke koje su bile reprezentativne za njihov trenutni repertoar). (<http://www.hnk.hr/predstavljanje-dana-otvorenog-trga/> - pregledano-28. 3. 2016.)

⁷⁵ Op. cit. Ann Daly, 8.

⁷⁶ Op cit. Anna Alten, (2002.) 53.

⁷⁷ Navest ću samo neke primjere. U mnogim, meni dostupnim tekstovima, pri pokušaju analize klasičnog baleta brkaju se određeni pojmovi, što ukazuje na nedovoljnu preciznost autora teksta kada je u pitanju poznavanje baletne tehnike. Npr. pomalo tendenciozni opisi baletne tehnike s naglaskom na razliku između muškarca i žene daju naslutiti da isključivo muškarci na sceni izvode velike skokove i "zauzimaju prostor" (Gattin, 1999.), što je netočno. Postoje naime mnoge ženske varijacije pa i cijele uloge koje se percipiraju kao "skakačke" te obiluju velikim skokovima i izrazitom prostornošću i dinamikom. Također, opisi upotrebe

izolirati obrasce ponašanja koje je neophodno prepoznati kako bi ih, za dobrobit same umjetnosti, mogli promijeniti. Promatrati balerinu kao žrtvu (izgladnjelu, potčinjenu i manipuliranu) jednaka je objektivizacija kao i promatrati je kao idealnu i nedostižnu.

Citat “Understanding things makes it easier to change them”⁷⁸ jednako se odnosi na sve one koji o baletu pišu baveći se teorijom, bez znatnog uvida u njegovu praksu kao i na baletne insajdere-praktičare koji zbog prevelikog “podrazumijevanja” prakse ne propituju alternativne načine viđenja baletne umjetnosti. Razumijevanje principa tehnike i obilježja tradicije jednako je važno kao i razumijevanje onoga što se događa ukoliko tu tehniku i tradiciju uzimamo “zdravo za gotovo” ne propitujući je. I unatoč svim kritikama izrečenim i upućenim na adresu baletne umjetnosti znam da se situacija polako, ali sigurno mijenja. Ukoliko o scenskoj reprezentaciji plesača i njihovoj objektivizaciji, ovisno o kontekstu, možemo raspravljati, baletni plesači suvremenog doba, zbog sve većih zahtjeva koje profesija pred njih postavlja⁷⁹ ne smiju dozvoliti objektivizaciju unutar ansambla u kojem rade i unutar same profesije. Ako klasični balet percipiramo samo kao tehniku, a plesača kao nekog tko disciplinirano i repetitivno, ponavljajući mnogobrojne pokrete, metodom pokušaja i pogrešaka usvaja vještinu, tek tada smo od plesača stvorili objekt koji samo reproducira korake bez ikakvog razumijevanja. Temelj za uspješno bavljenje klasičnim baletom kao i za postajanje subjektom unutar tog sustava je upravo - razumijevanje. Razumijevanje materije i razumijevanje procesa jednako je važno za plesače kao i za one koji pišu o plesu. Razumijevanje baletnih principa i zakonitosti je ključno kako bi mogli napraviti razliku između “onoga što nam samo izgleda kao...” i onoga što stvarno jest, dok je ozbiljno preispitivanje ustaljenih praksi i tradicijskog nasljeđa neophodno za preuzimanje uloge subjekta ne samo na sceni već i u stvarnom životu.

ruku u skokovima koja je kod muškaraca opisana kao snažna te kao takva pogoduje visini skoka (Alten, 2002.), neprecizni su. Ono što autorica želi naglasiti pravilnije će okarakterizirati pridjevom “koordinirani” zato što koordinirana, a ne snažna upotreba ruku pozitivno utječe na visinu skoka dok će mu pretjerana upotreba snage samo odmoći.

⁷⁸ Jennifer M. Bolt, “Silencing the Silent: A Feminist Analysis of Classical Ballet within A Canadian University Dance Program“, (Toronto: York University.) 4.

⁷⁹ Odnosi se to na sve manju mogućnost dobivanja stalnog angažmana, sve veće tehničke zahtjeve koji povećavaju rizik od ozljeda, konkurenciju unutar plesачke profesije te sve kraći radni vijek.

POPIS LITERATURE

- Alten, Anna. "Izvedbenost tijela, stvaranje kulture." *Kretanja* 1 (2002.) str. 46-56.
- A négy vérmérséklet (The Four Temperaments). (objavljeno 3. 6. 2014.)
<https://www.youtube.com/watch?v=uk9dG6p5bFg>
- Au, Susan. *Ballet and Modern Dance*. London: Thames and Hudson Ltd, 1988.
- Banes, Sally. *Dancing Women: Female Bodies on Stage*. Abingdon-Oxon: Routledge, 1998.
- Bašić, Elly. *Vjerujem svakom djetetu*. Uredila Marina Letica. Zagreb: Glazbeno učilište *Elly Bašić*, 2014.
- Bolt, Jenifer M. "Silencing the Silent: A Feminist Analysis of Classical Ballet within A Canadian University Dance Program." Toronto: York University.
- Carter, Alexandra. "Staring Back, Mindfully: Reinstating the Dancer- and the Dance - in Feminist Ballet Historiography." U *Proceedings of Society of Dance History Scholars Twenty-Second Annual Conference*. Albuquerque: University of New Mexico: Society of Dance History Scholars, 1999.
- Cohen, Selma Jeanne. "Prodor uvis: doba romantizma." U *Ples kao kazališna umjetnost*. Uredio Slobodan Šnajder. Zagreb: Omladinski kulturni centar, 1988.
- Daly, Ann. "The Balanchine Woman: Of Hummingbirds and Channel Swimmers." *The Drama Review* 1 (1987.) str. 8-21.
- Garafola, Lynn. "Silfida u novom svjetlu." *Kretanja* 15/16 (2011.) str. 11-18.
- Gattin, Iva Nerina. "O plesu." *Treća - časopis za ženske studije* 2 (1999.) str. 127-135.

Herceg, Lorena. "Što je to muški pogled?" *Libela, portal o rodu, spolu i demokraciji*, 2015. <http://www.libela.org/prozor-u-svijet/6124-sto-je-to-muski-pogled/>

Iz Kazališta: Održan Dan otvorenog trga, (2015.)
<http://www.hnk.hr/predstavljanje-dana-otvorenog-trga/>

Jeličić, Andreja. "Što je klasično u baletu?" *Kretanja* 15/16 (2011.) str. 7-9.

Katarinčić, Ivana. "Baletno tijelo kao prostor fascinacije i diskriminacije" - znanstveni rad. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2013.

Katarinčić, Ivana. "Rod u predodžbama: stereotipizacija u klasičnom baletu" - znanstveni rad. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2013.

Krasovskaja, Vera. "Baletni sat Filippoa Taglionija." *Kretanja* 15/16 (2011.) str. 19-27.

Martin, John. "Ideal baletne estetike." *Kretanja* 15/16 (2011.) str. 47-52.

Mulvey, Laura. "Vizualno zadovoljstvo i narativni film". <http://www.razlika-difference.com/Razlika%2034/RD3-Mulvey.pdf>

Redfern, Betty. *Dance, Art and Aesthetics*. London: Dance Books, 1983.

Serebrenikov, Nikolaj Nikolajevič. *Podrška u duetnoj igri*. Novi Sad: Biblioteka Matice srpske, 1988.

Slapšak, Svetlana. *Ženske ikone xx veka*. Beograd: Biblioteka xx vek, 2001.

SAŽETAK

Mihaela Devald Roksandić - O objektivizaciji balerine; promišljanja feminističke kritike baleta.

Reprezentacija žene u klasičnom baletu, odnosno njezina objektivizacija česta je tema feminističke kritike klasičnog baleta. Feministička kritika se, između ostalog, bavi načinom na koji je žensko tijelo prezentirano unutar *pas de deuxa* odnosno, muško-ženskog dueta koji je ujedno i jedna od najprepoznatljivijih plesnih formi klasičnog baleta. Uvažavajući nužnost kritičke analize, pogotovo u baletnoj profesiji koja se često doživljava kao zatvorena i dogmatična, u ovom tekstu pozornost će se obratiti na način same analize uzimajući u obzir poznavanje tehničkih principa klasičnog baleta te povijesni kontekst. U nastavku teksta će se kroz analizu mnogih prijepornih, a u baletnoj zajednici uvriježenih tjelesnih praksi, razmatranje objektivizacije balerine preusmjeriti sa one scenske na onu institucionalnu. Problematičan odnos prema tijelu te zatvorenost baletne zajednice u tekstu se imenuju kao važni faktori kojima i sama zajednica podržava vlastitu objektivizaciju.

Ključne riječi:

Klasični balet, objektivizacija, feministička kritika, pasivnost, tehnika, manipulacija, *pas de deux*, zatvorenost zajednice, tjelesne prakse

SUMMARY

Mihaela Devald Roksandić – Objectification of a Ballerina; Deliberations on the Feminist Critique of Ballet

The representation of women in classical ballet and their objectification is a frequent theme of feminist critique of classical ballet. Among other things, the feminist critique deals with the manner in which the female body is presented in the *pas de deux* or the male-female duet which is one of the most recognisable dance forms of classical ballet. Respecting the necessity of a critical analysis, especially in the balletic profession that is often perceived as enclosed and dogmatic, this text focuses on the analysis itself, taking into consideration the knowledge of technical principles of classical ballet and the historical context. Furthermore, the consideration of objectification of a ballerina through an analysis of numerous contested, yet in the ballet community ingrained body practices, is redirected from stage to institutional objectification. In the text, the problematic relationship toward the body and the closed ballet community are recognised as significant factors with which the community itself supports its own objectification.

Key words:

Classical ballet, objectification, feminist critique, submissiveness, technique, manipulation, *pas de deux*, closed community, body practice

**PREPORUKA ZA REKTOROVU NAGRADU - OBRAZLOŽENJE
MENTORICE**

Mihaela Devald Roksandić: O OBJEKTIVIZACIJI BALERINE; PROMIŠLJANJA
FEMINISTIČKE KRITIKE BALETA

Smatram rad Mihaele Devald osobito bitnim iz nekoliko razloga. Prvo, rijetko se događa u znanosti o plesnoj umjetnosti da se kombiniraju dva tipa pristupa – feminističko-teorijski i baletno-iskustveni, i rad Mihaele Devald u tom smislu pozitivno odudara od konvencionalnih matrica. Ta su dva pristupa i perspektive inače uglavnom u potpunosti odvojeni, i operiraju posve ignorirajući jedan drugi, bez želje za međusobnom komunikacijom ili pokušajima integracije, a upravo njihova kombinacija može dati objektivniju sliku kako baletne umjetnosti, tako i kompleksnosti patrijarhalnih obrazaca i njihova načina djelovanja. Devald uspijeva artikulirati svoje dugogodišnje iskustvo balerine tako što istovremeno ostaje u iskustvu odnosno utjelovljenom znanju, ali mu istovremeno i kritički pristupa i reflektira o njemu. S uvažavanjem, pažnjom i interesom uzima u obzir feminističku kritiku baletne umjetnosti, specifično kritiku *pas-de-deuxa* s naglaskom na pasivnost balerine, te mu suprotstavlja virtuoznost kao mjesto subjektivizacije balerine. Drugo, rad je posvećeno sastavljen, odmjeren u svojim tvrdnjama, argumentacija se odgovorno i pažljivo razvija, obuhvaćeni su razni relevantni izvori. Takav tip proceduralnosti u argumentaciji nedostaje u hrvatskoj znanosti o plesnoj umjetnosti. To nas vodi do trećeg i ne manje bitnog razloga zašto smatram da ovaj rad svakako treba nagraditi: naime, u kontekstu hrvatske, gotovo nepostojeće znanosti o plesnoj umjetnosti gdje se horizont tekstova o baletnoj umjetnosti često svodi na romansirane biografije i iznimno subjektivne opise koji ne teže sustavnijem kritičkom pogledu, ovo je iznimno relevantan korak koji može pružiti primjer daljim naporima u tom smjeru.

Doc. dr. sc. Una Bauer

Zagreb, 21. travnja 2016.

BIOGRAFIJA AUTORICE - Mihaela Devald Roksandić

Rođena sam 30. lipnja 1970. god. u Vinkovcima. Srednju školu za klasični balet u Zagrebu završila sam 1988. god. u klasi Tatjane Lucić Šarić, a te iste godine postajem stalna članica baleta HNK u Zagrebu. Šk. god. 1988./1989. odlazim na stručno usavršavanje u Moskovsko akademsko koreografsko učilište - MAHU. Ubrzo nakon povratka stječem status epizodistice, zatim solistice, a 2003. postajem prvakinja baleta. Tijekom karijere otplesala sam mnoge glavne i velike uloge baletnog repertoara.

Dobitnica sam dvije Nagrade hrvatskog glumišta za najbolju žensku ulogu u baletu i to za ulogu Majke u baletu *Dom Bernarde Albe* 1999. god. i za ulogu Giselle u baletu *Giselle* 2003. god.

Od 2012. do 2014. surađujem sa Školom za klasični balet u Zagrebu te kao vanjski suradnik predajem predmet scenska praksa.

Od 2012. god. u pojedinim projektima HNK sudjelujem i kao baletni majstor (*Herman Schmerman W. Forsythea, Kraljevi bogova P. Touzeaua, Petar Pan G. Madie*).

2013. god. upisujem studij baletne pedagogije pri Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu te sam 2014. god. nagrađena Dekanovom nagradom.