

Baletno tijelo kao prostor fascinacije i diskriminacije

Ivana Katarinčić

Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb

Estetika baleta, zasnovana na stiliziranoj otvorenosti i vertikalnosti tijela kao osnovnim estetskim principima, postiže se na striktno određenim tipovima tijela. U baletni su standard utkani zahtjevi koji ne odgovaraju svim tijelima, društvima, mentalitetima ili pojedincima, a kroz tu su kodificiranost stvorene vrijednosti i vrijednosni okviri za zajednicu baletnih umjetnika. Filozofija obučavanja baletnog tijela proizlazi iz promišljanja načina kretanja, uvježbavanja tijela za ciljane figure kao i osmišljenog prijenosa tih znanja i vještina. U ovome će se tekstu obratiti pozornost na (prijeporne) diskurse, procese i uvjete stvaranja plesnog tijela u klasičnom baletu.

Ključne riječi:

ples, klasični balet, tijelo, zajednica, diskriminacija, vrijednosti

UVOD

Različiti će plesni oblici producirati i reproducirati različita tijela i različite identitete (Thomas 2003, prema Wainwright i Turner 2004: 312), ali i osviještenost koja može biti podlogom stvaranju specifičnih plesnih diskursa svojstvenih pojedinom plesnom obliku jedinstvena konteksta i sustava vrijednosti. Svaki plesni oblik koji posjeduje vlastitu plesnu tehniku stvara sebi svojstvena plesna tijela te različitim plesnim praksama predlaže, potiče i usmjerava promišljanje njega samoga.

Zajedničko je analizama plesnog oblika baleta, na što će se usmjeriti ovaj tekst, njihovo temeljenje na eksplicitno predstavljenom sloju plesa, odnosno njegovu zadnjem produktu, plesnoj izvedbi za publike, bilo da je riječ o koreografiji ili plesnom tekstu koji se plesom nastoji iznijeti. Analizom finalnog izvedbenoga djela, ispitivanjem reprezentacije i diskurzivnog plesnog teksta te pokreta i iz njega proizašlih akcija, u znanstvenoj su analizi zapostavljena iskustva usvajanja procesa ostvarivanja izvedbe na sceni.

Naime, nekoliko je stadija plesnog stvaranja i nekoliko razina “plesne stvarnosti” standardiziranih plesnih oblika: prije samog plesanja (za vrijeme stjecanja vještina plesanja), tijekom i nakon plesanja. Iz tih će se vremenskih slijednica pozornost u ovome tekstu obratiti na (diskutabilne) diskurse, procesne postupke i uvjete stvaranja plesnog tijela u klasičnome baletu.¹ Oni su većim dijelom smješteni unutar *insajderskog* okruženja plesne zajednice klasičnoga baleta, a registrirani uz pomoć autoričine vizure proizašle iz *insajderskog* i *outsajderskog* plesnog i istraživačkog iskustva. Valja napomenuti da se istraživanje oslanja na niz razgovora na različitim mjestima u duljem vremenskom razdoblju. Takva vremenska i prostorna nekonzistentnost proizlazi iz autoričina oslanjanja na vlastito iskustvo bivanja u zajednici u nekoliko uloga (plesачice, a potom i učiteljice klasičnoga baleta) u različitim razdobljima (od školovanja do radnog, plesnog i podučavateljskog iskustva) te povezanih s djelovanjem u Hrvatskoj i u inozemstvu, a i na njezino iskustvo istraživačice, odnosno promatranja zajednice izvana, koje se na to poslije nastavilo. Donekle zapostavljena važnost lokaliziranog terena te promatranje zajednice baletnih plesачa kroz okular jedinstvenog plesnog oblika, ovdje se dodatno može objasniti i uz pomoć proširenja Bourdieuova (1977) koncepta habitusa na tri plesna habitusa (Wainwright i dr. 2006). Naime, plesачevo školovanje i vježbanje u matičnom kazalištu mogu tvoriti njegov “institucionalni habitus”, sposobnosti i predispozicije njegova tijela “individualni”, a utjecaji koreografija na plesачev stil plesanja i razvoj njegova tijela “koreografski habitus” (isto). Riječ je, dakle, o uvjetima i utjecajima formiranja pojedinog ili svih habitusa jednog plesачa bez obzira na to gdje se registrirali.

BALET KAO UMJETNOST I KANON

Učestalo susretanje s percepcijama o baletu kao poželjnoj i uglednoj aktivnosti ponukalo me na upućivanje na neke problematične točke u procesu obučavanja baletnog tijela. U formalnim i neformalnim razgovorima sa sugovornicima iz svijeta baleta te su se percepcije iskazale najvećim dijelom zbog njihova ponosa na ono što rade i čemu su posvećeni. Iskazivanje izrazitog ponosa na izbor, namjeru ili radnje vlastitog djeteta došlo je pak do izražaja u razgovorima s roditeljima djece koja se bave baletom.

¹ O nekoliko mogućih razina interpretacije sintagme klasičnoga baleta i o klasicizmu u baletu vidi Jeličić (2011).

Naime, postavljanjem plesa na izoliranu pozornicu (usp. Rowe 2008: 35), specijalizacijom i profesionalizacijom, balet se pretvorio u “umjetnički oblik” izdvojen iz svoga prvotnog (društvenog) konteksta (Grau 2005: 145–146; usp. i Grau 2008).² Ostvarivanjem reputacije umjetnosti zašao je u područje kojem se dodjeljuje vrijednost (umjetnosti).³ Pojednim djelima baletnoga oblika poput *Labuđeg jezera*⁴ ili *Giselle*⁵ dodijeljena je i vrijednost kanona, a ona su pak cjelokupnom obliku priskrbila atribut klasičnoga i atribut umjetnosti.⁶ Tradicionalnost prepoznata kao klasična, široka raspoznatljivost, učestalost na kazališnim repertoarima gotovo svih većih zapadnih gradova te jedinstvenost plesno-tehničke izvedbe, baletu donose umjetnička, klasična i kanonska obilježja.

Herrnstein Smith smatra kanon fenomenom koji sam sebe ovjekovječuje tako da djelo, kad jednom uđe u domenu visoke vrijednosti, postiže razinu sigurnosti, a njegova vrijednost postaje “neupitnom”. Negativni atributi, poput seksističkog,⁷ rasističkog ili diskriminirajućeg sadržaja, zanemaruju se u prilog formalnih svojstava (Dodds 2011: 18). Unutar zajednice se provodi proces i strategija kojom se ostvaruje deklarirana umjetnost za predstavljanje publikama.⁸ Reputacije umjetnosti i kulture kojima se balet časti donekle utječu i na netransparentnost procesa kojim se njegova umjetnost ostvaruje.

² Profesionalizacija je značila odvajanje društvenog i scenskog plesa, povezanih sve do ranog 18. stoljeća (Weickmann 2007: 62–63).

³ Iako ne postoje precizni kriteriji po kojima se nečemu dodjeljuju umjetnički atributi i nejasno je što umjetnost mora biti ili imati da bi bila umjetnost, ona, unatoč neujednačenim definicijama i neusklađenim mišljenjima i dalje opstoji. Ples posjeduje gotovo sve nemjerljive i subjektivne elemente koji pojedina područja svrstavaju (a pojedina i ne) u umjetnost. Zanimljivo je da ples kao jedinstveno područje (za razliku od, primjerice, glazbe ili likovnosti) često ostaje izvan područja umjetnosti, dok je baletu (pretpostavljeno tek jednim plesnim oblikom) umjetnost gotovo redovito prateći atribut.

⁴ Praizvedba *Labuđeg jezera* u moskovskom Boljšoj teatru održana je 1877. godine. Koreografiju izvedbe u Sankt Peterburgu u Marijinskom teatru 1895., koja je češće od prvospomenute predmet referiranja, osmislili su Marius Petipa i Lev Ivanov na glazbu Petra Iljiča Čajkovskog.

⁵ *Giselle* je premijerno izvedena 1841. u Parizu.

⁶ O spornom pridijevanju umjetnosti plesu vidi Kealiinohomoku (1980).

⁷ Na seksističke sadržaje baleta najviše je upućivala feministička kritika (Ann Dely, Susan Leigh Foster, Sally Banes, Judith Lynne Hanna, Susan Brownmiller i druge).

⁸ Spomenuta trostruka distinkcija između individualnog, institucionalnog i koreografskog habitusa, napravljena na temelju Bourdieuova koncepta habitusa, fizičkog kapitala i kulturalnog kapitala (Wainwright i dr. 2006), donosi zanimljivu raspravu o kontekstima koji utječu na oblikovanje i ponašanja tijela, gdje je fizički kapital koji posjeduju plesna tijela potrebno pretvoriti u umjetnički pomoću triju dominantnih habitusa plesača klasičnog baleta. U tom je procesu vidljiva međupovezanost i međuuovjetovanost, odnosno fuzija triju habitusa te odnos između tijela, društva i kulture u plesu.

BALETNO TIJELO KAO PROSTOR FASCINACIJE I DISKRIMINACIJE

Baletna tijela kao “utjelovljenja određenih estetskih ideja i ideala” (Aalten 2004: 267) gdje su standardi perfekcije jasno definirani (Foster 1997: 243) istodobno su prostor fascinacije i diskriminacije. Prostor fascinacije dominira pogledom izvana, a ostvaruju ga osposobljena tijela kojima se unutar zajednice pristupa izrazito selektivno. 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 izvođača u baletu valja tumačiti kao premisu da nisu sva tijela sposobna ili predodređena plesati balet. Ona stoga nisu podjednako tretirana u pokušajima ulaska u baletne sustave od školovanja do zaposlenja. Tijelo koje ne odgovara zahtjevima koje postavljaju institucionalizirana plesna tehnika, filozofija i politika vrlo često neće ni dobiti priliku usvajati plesnu obuku. Naglašavanjem isključivo tijela stvara se dojam tijela kao objekta bez osobnosti. Međutim u baletu se upravo na temelju fizičkih predispozicija dodjeljuje vrijednost plesaču, odnosno njegovu tijelu.⁹ Tijelo je ono koje nosi i sadrži vrijednost. Vrednuje se ponajprije “fizički kapital” (Wainwright i dr. 2006: 549; usp. i Grau 2005: 151).¹⁰ Iako prvotna želja dolazi kao vokacija, ona je u konačnici uvijek manifestirana kroz tjelesnost te je za plesače fizički bitak temeljem njihova poziva. Traži se idealno predispozicionirano tijelo.¹¹

⁹ Kod baletnog sustava prosudbe i odabira djece, temeljenog na odabiru djetetova *tijela* i njegovih fizičkih predispozicija, primjetno je zadiranje u neprevladan dualizam između uma i tijela. Jedan od parova opozicija, često nazvanih kartezijanskim ili platonskim dualizmima, ima korijene u zapadnim idejama individualizma i slijedom toga bifurkaciju utjelovljene osobe na tijelo i um (Farnell 1999: 149–150). Usp. i zanimljivu raspravu o binarizmu tijela i uma, aspektima promatranja i proučavanja tijela s obzirom na kartezijansko naslijeđe u Biti (2011). Između ostalog, kartezijanski je racionalizam utjecao na umjetnost rekonceptualizirajući estetska pitanja predstavljanjem metodoloških pristupa primjenjivih na sve grane znanja, uključujući umjetničku produkciju i treniranje umjetnika (Rowe 2008: 34, 38).

¹⁰ Wainwright i Turner (2004: 314–315) plesačeve kapitale dijele na fizičke (iznimna snaga, otpornost, izdržljivost, gipkost, balans i kontrola) i umjetničke (muzikalnost, glumačke sposobnosti, ovladavanje scenom i karizma). Fizički kapitali i tjelesne predispozicije (usp. iduću bilješku) omogućit će njegov ulazak u sustav školovanja, a fizički i umjetnički kapitali tijekom njegove karijere.

¹¹ Takvo je tijelo tankih, gipkih, izrazito fleksibilnih udova, izduženih mišića, stabilne središnje osi (neophodne za precizno balansiranje), visoka skoka, dugog i tankog vrata, izraženog rista (za veću stabilnost na špici i estetski izražajnije stopalo), izražene otvorenosti (osim u kukovima, u koljenima i stopalima). Pretpostavka je da takvo tijelo lakše postiže simboličku lakoću, preciznost, brzinu, snagu i okretnost kako bi moglo stvarati i izvoditi ono što ne mogu sva tijela.

Važno je istaknuti da baletna filozofija pritom 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 zahtijeva 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”.¹²

Propisane tjelesne predispozicije uvjet su pristupanja baletnoj plesnoj zajednici jer se ljepota baleta, zasnovana na stiliziranoj otvorenosti i vertikalnosti tijela kao osnovnim estetskim principima, stvara na određenim tipovima tijela. Naime, baletni su standardi usvojeni u doba drukčijeg društvenog konteksta i promišljanja, oslonjeni na uvjete koji danas (više) ne postoje ili se drukčije interpretiraju.¹³ Naslijeđeni standardi baletnog tijela, odnosno tijela optimalnog za primjenu zadane baletne tehnike, razvijali su se na europskome području čija populacija nije obuhvaćala, primjerice, crna (afroamerička) tijela. Dakle, tijela nešto drukčije fizionomije od bijelih.¹⁴ Baletni standard i baletna uniforma osim špice i bijelog kostima predmnijevaju i bijelu boju kože (Fisher 2011: 64, bilj. 10). Zašto nema većeg udjela tamnopute populacije u baletnom svijetu jedno je od najosjetljivijih pitanja (isto: 58), iako se ta situacija s novim koreografijama neoklasičnoga baleta postupno mijenja. Istražujući plesače koji fizičkim izgledom ne odgovaraju normama standarda plesnog oblika (poput bijele bharatanatyam plesačice ili crnopusog baletana), Andrèe Grau (2008) upućuje na poteškoće s kojima se suočavaju u pokušaju uspostavljanja vjerodostojnosti, ističući da se legitimitet plesne prakse nalazi u plesačevu tijelu. Iako bi plesačevo porijeklo trebalo biti određeno njegovim školovanjem i prethodnim iskustvima, Grau pritom, s obzirom na to da se različiti niz kriterija koristi u prosudbi plesača, prepoznaje kako se neplesni čimbenici poput boje kože, religije ili statusa u društvu često prelamaju preko navodno estetskih pitanja te

¹² “Većina tjelesnih praksi u baletu – treniranje, stavovi prema boli i ozljedama – djeluju iz pretpostavke da su tijelo i um odvojivi i da um kontrolira tijelo” (Aalten 2004: 274). Plesači tijelo često doživljavaju odjelito, ne žive u svom tijelu, nego s njim. Tijelo postaje alat, objekt koji egzistira djelomično odjelito od sebe. Međutim, istodobno, ples, možda više nego ikoli drugi oblik umjetnosti, povezuje fizički pokret s ekspresijom, fizičkom i emocionalnom (isto). Osvješćuje tijelo i um. Kad se pleše, tijelo je podešeno i sasvim različito osjeća svakodnevne kretnje (koje se jedva i primjećuju, a kamoli osvješćuju) od plesnih. Dok se pleše, svjesnost prati svaki pokret (Fraleigh 1998: 140).

¹³ “I baletna je povijest, kao i većina drugih povijesti, bila povijest ‘velikih i dobrih’” (Grau 2005: 146), odnosno moćnih i utjecajnih.

¹⁴ Primjerice, stražnjica tamnopusog/afroameričkog tijela ne pristaje u vertikalne forme baleta (usp. McMains 2001/2002: 69 bilj. 26). Balet je stvaran za građu tijela svojstvenijoj bjelačkoj populaciji.

ulaze u političke prostore, gdje odnosi moći određuju pristup kulturnim ili financijskim izvorima (Grau 2008: 204–205). Umjetnici koji se odlučuju na izvedbu oblika koji ne pripadaju njihovom nasljedstvu suočavaju se sa situacijama gdje se njihove izvedbe i podučavanje doživljava nedovoljno autentičnima, ne zato što nisu dobri u tome što rade, nego zato što nemaju odgovarajući izgled ili pravi “pedigre” (isto: 207). Time baletna filozofija diskriminira sva tijela koja nisu standardna baletna tijela.

Među strogo odabranim tijelima koja su prošla proceduru obuke uočljive su u kasnijim stadijima karijera plesača i druge razlike u tjelesnim predispozicijama. Uloge solista i prvih plesača u zapadnom baletu u pravilu su unaprijed ustanovljene i fiksirane unutar kazališne (kompanijske ili trupske) hijerarhije, čineći ljestvicu karijera (Gore 1986: 62). Tijelo određuje ili može odrediti plesачku sudbinu (usp. Wainwright i dr. 2006: 537, 539, 548; usp. i Wainwright i dr. 2007: 310),¹⁵ pa i značaj dodjeljivanih uloga. Tako je primjerice, za balerinu dugih nogu, njihova velika raspona i visoka stasa, ako je riječ o solistici, najizglednije da će postati tzv. lirska plesачica (usp. Wainwright i dr. 2006: 539).¹⁶

U istraživanju plesa pozornost ne zaokupljaju samo ples i plesачi nego i institucionalno uređenje, odnosno kontekst uvjeta proizvodnje i stvaranja plesne vještine. Pojedinaac (umjetnik) ne može biti potpuno neovisan o standardima kulture kojoj pripada (Redfern 1998: 130) niti o krovnom (institucionalnom) uređenju zajednice.¹⁷ Institucionalna struktura baleta određuje hijerarhijski raspoređen raspon društvenih pozicija unutar zajednice. Određivanje onoga “što vrijedi”, a time i karijere plesača, ovisi o mišljenju i akcijama onih na pozicijama moći koji odlučuju o tome što

¹⁵ Oglas “Audicije za muške baletne plesачe” Hrvatskog narodnog kazališta, raspisane u Zagrebu 2010. godine, dočarava, čak i prije demonstrirane plesne tehnike, uvjetovanje tjelesne građe, visine i drugih fizičkih osobina: “Balet Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu će od ožujka 2010. godine održavati audicije za muške baletne plesачe za tekuću sezonu i sezonu 2010/11. Traže se muški plesачi između 18 i 30 godina, s jakom klasičnom tehnikom i minimalnom visinom od 178 cm” (Audicija 2010). Zanimljiv je i primjer japanskog plesачa na Međunarodnom natjecanju baletnih plesачa “Mia Čorak Slavenska” 2010. u Zagrebu, koji zbog nestandardne visine (u baletu: nizine), bez obzira na tehničku virtuoznost (osvojio je tada nagradu za tehničko dostignuće) najvjerojatnije neće dobiti angažman na europskom području, gdje je prosjek visine balerina viši od njegove ili, ako u tome i uspije, uloge koje će mu se dodjeljivati neće uzimati u obzir njegovo plesачko umijeće, nego će biti diktirane ponajprije njegovim rastom.

¹⁶ Daljnja kategorizacija plesачa po ulogama koje im se dodjeljuju ili koje ih karakteriziraju može uključivati, primjerice: *soubrette* plesачe (niža građa, karakteristični su brzi koraci) ili *danseur noble* (visok muškarac, elegantne ekspresije, pleše uglavnom princa) (usp. Wulff 2008: 525).

¹⁷ Naime, umjetnost je općenito, kao i ona baletna, uglavnom institucionalna. Autori koji svraćaju pozornost na institucionalni karakter umjetnosti ističu njezinu javnu dimenziju. Ako je privatna, nije umjetnost jer nije čulna (Redfern 1998: 129–130).

se vrednuje kao kapital unutar određenog područja (Grau 2008). Institucionaliziranost baleta uvjetuje sustave školovanja, usvajanja tehnike, zapošljavanja plesača i drugih.¹⁸

IZA KULISA

Spomenutom specijalizacijom plesača dolazi i do njihova potpuna odvajanja od publika. Procesi profesionalizacije plesača od tada postaju manje vidljivima. Académie Royale de la Danse, koju je u Parizu 1661. osnovao kralj Luj XIV., profesionalizirala je ples reguliranjem redovita vježbanja (Weickmann 2007: 62; Noll Hammond 2007: 66). Klasična škola (*dance d' école*) postaje od tada institucionalizirana umjetnička forma s kodificiranom tehnikom koja je zahtijevala formalan i metodološki pristup vježbanju plesača (Noll Hammond 2007: 65).

Filozofija *insajderskog* načina stjecanja tjelesnih vještina zatvarala se tako u *insajderske* kontekste, čineći vlastite vrijednosti i regule stvaranja poželjnog plesnog tijela manje transparentnima. U dvorani u kojoj vježbaju i rade pokreti plesača su odvojeni od kostima, maski, šminke, mimike i formalnih zadatosti scenskog predstavljanja, ostvarujući prostore dvjema razinama stvarnosti plesa, onoj prije i onoj za vrijeme plesne izvedbe. Akademski ples ili balet temelji se na precizno opisanoj tehnici koja postavlja određene zahtjeve pred plesača. Baletna tehnika je izmišljena, sastavljena, više ili manje promišljena i ustanovljena da bi se njome stvaralo poželjno baletno tijelo. Ona dakako prolazi i modifikacije, ali je u osnovnim postavkama pretežito fiksna. Kao i u mnogih drugih umjetnosti i aktivnosti, tehnika je u baletu utkana u izvedbu, ali ne i njome predstavljena¹⁹ te je njezino

¹⁸ Valja istaknuti da odabir i visina kriterija varira od države do države, odnosno od škole do škole, ovisno o raspoloživosti aktualnih i potencijalnih plesača na tržištu. Tako su, primjerice, kriteriji u Rusiji, s obzirom na dugotrajnost tradicije toga poziva, veličinu državnog teritorija (s pretpostavkom da na većem području ima više baletnog potencijala), uhodanosti tradicionalnog školskog sustava (internatskog tipa), znatno viši nego na hrvatskome području. Stoga se u školama koje država financijski podržava ili je za njih slab interes potencijalnih plesača, kriteriji ublažavaju. Tako, primjerice, djevojčica vitka stasa, osebujne muzikalnosti, ali nedovoljne otvorenosti u kukovima ili stopalima, može proći audiciju te joj se može dopustiti ulazak u sustav baletnog školovanja. Dakle, moguće su neodređeno promjenjive varijacije prilagodbi kriterija.

¹⁹ Uz pomoć tehnike koja nije eksplicirana, ali je sadržana u izvedbi, omogućeno je predstavljanje oblika kojim se dočarava baletna vještina.

ostvarivanje isključivo *insajdersko*. Stoga samo plesači i plesni stručnjaci govore o plesnoj tehnici dok *autsajderi* govore o plesu.²⁰

Filozofija obučavanja baletnog tijela sadržana je u koracima, tehnicima, suživotu glazbe i plesa, tipovima tijela. Ogleda se u pokretima promišljenog djelovanja s uzročno posljedičnim spojnicama, a najviše u striktno definiranim stavovima o adekvatnom i poželjnom plesnom tijelu i u njegovu tretmanu. Proizlazi iz promišljanja načina kretanja, uvježbavanja tijela za ciljane figure, kao i osmišljenog prijenosa tih znanja i vještina.

Među plesničima baleta govori se o “zdravom baletnom tijelu”. Ne misli se pritom da su tijela bez “dobrih” predispozicija nezdrava, nego da im je onemogućeno stvarati baletnu estetiku, da su (za nju) nepogodna i eventualno zakinjuta ako osoba žarko želi plesati balet, a njezino joj tijelo to ne dopušta. Sustav školovanja (polazeći od audicija), baletna filozofija (koja polazi od premise da nisu sva tijela baletna tijela) i ljudi (najizravnije podučavatelji) u baletnim sustavima takvome tijelu (ako slučajno i prođe audiciju) neće pomoći u usvajanju (za tijelo prvotno) neprirodne tehnike.

Ako se promotri etički aspekt takva pristupa tijelu, važno je istaknuti da novopridošla tijela u baletne organizacije, u pravilu dječja tijela, podučavaju osobe odrasle u baletnim sustavima, namećući im, osim fizičkih kriterija i discipline, mentalnu disciplinu te uvjerenja koja iz svega toga proizlaze. Elizabeth Dempster primjećuje da su tijelo i um u plesača u ranoj dobi najosjetljiviji, odnosno najpodložniji usvajanju dojmova, a treniranje je usmjereno ka “re-kreaciji” (1995: 26) i modeliranju stavova o plesnoj zajednici, plesu i tijelu.²¹ Ulaskom u sustav obučavanja baletnog tijela dječja su tijela prepuštena usmjerenoj kontroli svojih podučavatelja. Kasnija kontrola nad prezentacijom njihova tjelesna rada prepušta se koreografima.²² Jan Brace-Govan (2002: 411–412) to prepuštanje smatra integralnim dijelom baletnog plesnog oblika.

²⁰Do ovakvog sam zaključka došla kroz razgovore sa svojim sugovornicima u kojima su oni iz plesne zajednice, govoreći o plesnoj izvedbi, često govorili o plesnoj tehnici, a oni izvan te zajednice o plesu.

²¹Već je u 18. stoljeću bilo uobičajeno da plesači započnu s plesom još u dječjoj dobi. Primjerice, Marie Sallé prvi je put nastupila s deset, a njezin brat, ujedno i njezin partner, imao je tada dvanaest godina (usp. Noll Hammond 2007: 69–70), kao i najistaknutiji plesač 18. stoljeća, Auguste Vestris (isto: 74). Mia Čorak Slavenska, znamenita hrvatska balerina, plesala je također već u dječjim godinama (usp. Đurinović i Podkovic 2004). Danas “gotovi” plesači (nakon reguliranja duljine školovanja) više nisu djeca, iako “rad” na njihovim tijelima započinje u njihovu djetinjstvu.

²²“[P]rimjena vizualnog nadzora” podučavatelja ili koreografa “rezultira treniranjem samodiscipline uslijed permanentne izloženosti promatranju”, a kontrolom svojih kretnji plesači iskazuju poslušnost (Biti 2012: 73). Ideja Michela Foucaulta da tijela zbog fizičkog discipliniranja postaju poslušna i vještija, što olakšava njihovo kontroliranje, primjenjiva je na kontrolu koja se ostvaruje plesnom tehnikom jer zbog kontinuiranih i ritualnih izvedbi vlastita tijela plesničima postaju lakšima

Plesačeva tijela tako nije samo njegov vlastiti instrument rada nego je i instrument rada koreografa ili voditelja baleta. Tijelo može biti podložno “upisivanjima” i “dogradnjama” koje će ga činiti nositeljem znanja i značenja te istodobno neimuno na kulturne i druge kontekste kojima je okruženo. Ono, manje ili više kontrolirano, može biti podlogom utjecajima koji će ga oblikovati kao što će ga oblikovati i to kako ga tretira sam plesač. Instrumentiranju plesačeva tijela pridonosi i unutar zajednice propagirana poslušnost.

Iako Wainwright i dr. smatraju da plesači danas više ne toleriraju tretman od prije nekoliko desetljeća, kada su bili “iskorištavani i zlostavljani, ali nisu marili” (2007: 311), plesači mogu dobiti dojam da nije važno što oni sami misle jer ih se i ne pita za mišljenje (usp. Brace-Govan 2002: 411), a u svome su vježbanju naučeni ne komentirati, ne prigovarati, ne pitati, nego usvajati i biti poslušni (usp. Risner 2009: 59). Plesačeva posvećenost radu na tijelu iskazana je ulaganjem mnogo vremena u usavršavanje i vježbanje, ali i fizičkom i psihičkom boli i nelagodi kojima se podvrgavaju. Neprestana izloženost procjenjivanju i “popravljanju” uvjetuje obično vrlo suzdržane predodžbe o vlastitu tijelu (usp. Brace-Govan 2002: 411). Alternativnim pogledom na ples koji poslovično otpušta tenzije, mijenja se fokus od oslobađanja anksioznosti plesanjem prema anksioznosti kao edukacijskoj tehnici (Spencer 1985: 7–11) ili edukacijskom procesu. Mentalna i fizička disciplina, neophodne za profesionalno bavljenje baletom, doslovno su inkorporirane u cjeloživotni proces baletnog školovanja te visoko kompetitivnu dnevnu rutinu vježbanja, probi i predstava (Wainwright i Turner 2004: 313). Zbog mnogih zabranjenih kretanja u ortodoksnom podučavanju baleta, zahtjevi i pokude na račun plesačevih tijela gotovo su svakodnevni. Tretman plesača ovisi naravno o svakom pojedinom voditelju baleta ili koreografu, a stupanj (ne)korektnosti odmjerjen je pod utjecajem razumijevanja sustava vrijednosti unutar zajednice.

Kada se pobliže promotre i upoznaju metodika i sustav podučavanja u baletu, nailazi se na vrlo rigorozne, moralno upitne i zacijelo neprimjerene mjere za zdravlje duha, osobnosti, pouzdanja osobe, a posebno djeteta na kojemu se metode počinju primjenjivati, a koje ono usvaja i prihvaća kao

i poslušnijima. Foucault disciplinirano tijelo smatra preduvjetom za učinkovit sklop kretnji (1977: 152), a (samo)kontrola tijela jedan je od ključnih elemenata u baletu. Za korisnu i temeljitu analizu discipline i nadzora nad tijelima u vrhunskom sportu s teorijskim osloncem u djelima Michela Foucaulta i drugih teoretičara, vidi Ozren Biti (2012).

“normalne”.²³ One se primjenjuju i opravdavaju radi krajnjih ciljeva, odnosno ideala (tijela).²⁴ Naime, da bi se iz dječjeg tijela (koje već ima fizičke predispozicije) “izvukla” moć koja će svladavati vlastito tijelo, u baletnim se školama primjenjuju ekstremno zahtjevne metode te se ne vodi računa o psihičkom zdravlju i stabilnosti (prvo djeteta, a kasnije i odrasle osobe). Ekstremno zahtjevne i naporne metode podučavanja tehnici klasičnoga baleta, etički i pedagoški nerazrađene i neevaluirane, često uključuju verbalna ponižavanja, degradiranja tijela i osobe djeteta i/ili plesača. Usmjerene su na discipliniranje tijela, a izostavljaju pedagoški osmišljen pristup.²⁵ I Tuga Tarle primijetila je kompleksnost pitanja pedagoških kadrova i mjera u baletu:

Pitanje pedagoških kadrova itekako je kompleksno pitanje. Dobar dio tih kadrova priučeni su pedagozi pa o metodici nastave klasičnog baleta tijekom punih osam godina školovanja nisu imali gdje naučiti. Nedvojbeno, metodika bi trebala biti značajnim predmetom obuke budućih baletnih pedagoga, no u školskim programima je nema. Nastavnici dakle, *uče na učenicama* rusku klasičnu pedagošku metodu – (sic!) koju sami nisu imali gdje upoznati. Razumljivo je stoga, da gotovo nitko među njima i ne primjećuje kako je ova škola daleko od ruske ortodoksne tehnike čijim se vjernim sljedbenikom drži. (Tarle 2009: 86)

Mnoge stvari bitna sadržaja izvode se iza pozornice (iza kulisa), zamaskirane, ponekad i skrivene (Ronström 1999: 135), a dijelom su procesa stvaranja konačnog produkta – plesa/nja. Pa iako se načini prenošenja baletnih vještina i znanja ne nastoje prikriti, njihova se percipiranja razlikuju u onih izvan i onih unutar zajednice. Prije nekoliko godina hrvatsku je javnost zaintrigirala vijest o *insajderskim* odnosima unutar nacionalne kazališne kuće u Zagrebu. Zagrebačkog je koreografa, plesača i voditelja Baleta 2004. godine sudskim putem tužila balerina, članica Hrvatskog narodnog kaza-

²³ Ovdje se nameće niz pitanja o odgovornosti, ulogama roditelja/skrbnika, sustavu školovanja te metodama podučavanja i njihovim posljedicama u ranom, ali i kasnijem procesu obuke. Složnost te tematike, koja zaslužuje mnogo pomniju analizu, ovaj tekst ne može detaljnije iznijeti, iako se nametnula u mjeri koja prinudnim čini njezino barem djelomično zahvaćanje.

²⁴ Moje je istraživanje (nekoliko plesnih zajednica različitih plesnih oblika) pokazalo da se u *insajderskim* okruženjima ne propituje njihova opravdanost, nego isključivo daljnje osmišljavanje adekvatnijih tehničkih rješenja radi veće plesne virtuoznosti i obučavanja “sposobnijeg” plesnog tijela.

²⁵ Ove je godine Hrvatska dobila prvi sveučilišni studij iz područja plesne umjetnosti, čiji preddiplomski studijski programi, osim *Suvremena plesa* (izvedbeni i nastavnički smjer) nude i *Baletnu pedagogiju*. Očekivati je stoga i pomake u pedagoškom pristupu obučavanja potencijalnih baletnih plesača/plesačica.

lišta (HNK) te u “tužbi detaljno ispričala s kakvim se ‘pedagogom’ susrela kao 19-godišnjakinja”. Njezini su odvjetnici uspjeli dokazati tvrdnje o nasilništvu kojemu je bila izložena (D. K. 2007). Ugledni je koreograf i slavni plesač 2007. izgubio sudski spor, ali je godinu dana poslije, nakon žalbe, ta presuda srušena na Općinskom sudu. Novinski članak koji se osvrće na sličan slučaj engleskog koreografa primjećuje kako oba koreografa “imaju reputaciju koreografa koji su vrlo zahtjevni i koji traže naporan rad od svojih baletana, ali su ujedno i cijenjeni zbog predanosti poslu. Teško je reći jesu li ikad prekoračili granice dopuštenoga” (S. n. 2011). Događaj koji je pružio neke informacije o metodama discipliniranja baletnog ansambla u baletnoj dvorani HNK, nakon što se jedna od balerina javno pobunila protiv takvih metoda, potaknuo je i raspravu na jednom forumu (usp. “Smijenjen...”). Jedan od komentara, vjerojatno *insajderske* osobe, bio je:

naš je balet digao na svjetsku razinu a to što je bio živčan i psovao bilo je zato što ljudi nisu radili svoj posao kak treba... a ona balavica što je rekla da ju je Dinko tukao to je bila neka primitivka koja je došla iz zadnje zabiti.... da je išla u baletnu školu u koju ja sad idem vidjela bi da je normalno da se profači deru, šize... a nekada im izleti i koja prostota... :-),

a odgovor koji je uslijedio, daje naslutiti posredno *insajderstvo*:

Problem je u baletnim školama što tamo nitko nema pedagoško obrazovanje i što se još uvijek koriste zastarjele metode rada te se ne vodi računa o posljedicama koje one ostavljaju na psihu djece, a za rezultat dobijemo to da je nekome normalno da se na njega nadređeni deru, šize i vrijeđaju ga da bi iz njega izvukli maksimum. Sve se to može postići na mnogo primjereniji, civiliziraniji način, prije svega motivacijom. Kada je svojevremeno izbila afera Bogdanić bila sam zgrožena onim što sam čula ih usta nekih naših poznatih balerina, da je takvo ponašanje u svijetu baleta normalno. U to vrijeme moja tada devetogodišnja kći bila je polaznica baletne škole na Ilirskom trgu i nije bila oduševljena načinom na koji se njihova učiteljica odnosila prema njima. Bilo je tu dosta grubosti i vrijeđanja od kojih devetogodišnje dijete može naući komplekse kojih se neće riješiti do kraja života i jednog dana će mu kao odrasloj osobi biti normalno da ga se maltretira. Moja mala se samo zbog profe htjela ispisati, a ja sam htjela da izdrži barem taj jedan razred, čisto da se ne nauči odustajati čim se pojavi prepreka. Za svaki slučaj, porazgovarala sam s gospođom da ne maltretira dijete ako nema potencijala, a to se možda nije vidjelo prilikom audicije. Dobila sam ljubazno objašnjenje puno superlativa za moju balerinu i kako bi bila velika šteta da odustane i bla bla. Zatim je buknuła afera Bogdanić, a mala mi ispričala par komplimenata koje im

je njihova učiteljica udijelila uz deračinu i šizu, po principu, pokori duh da bi pokorio tijelo, i to je bilo dovoljno da svoje dijete maknem iz tog divnog svijeta u kojem je normalno ponižavanje i vrijeđanje, gaženje po ljudskom dostojanstvu.

Odabrala sam primjere s foruma jer najsžetije zahvaćaju srž problema potvrđen sličnim izjavama nekih od mojih sugovornika o toj temi. Prvi komentar potvrdili su gotovo svi moji sugovornici koristeći ključnu sintagmu: “u baletu je to normalno”. Međutim, osim što je u baletu “normalno” da se “nadređeni deru, šize i vrijeđaju”, takvo je ponašanje i poželjno, odnosno ono svjedoči o isplativosti ulaganja (truda i vremena) u nečije obrazovanje. Naime, nekoga tko se u baletnoj školi nađe bez dovoljno predispozicija, uglavnom će se ignorirati, što nipošto nije poželjan tretman, navode neke moje sugovornice. U ovome je primjeru takav stav dopunila majka, tražeći da se “ne maltretira dijete ako nema potencijala”. Dakle, čak se i majci s foruma koja prepoznaje mnoge probleme u tretmanu djece, oteo propust koji navodi na pomisao da je dijete u redu maltretirati ako ima potencijala. “Šiza”, “deračina”, ponižavanje i vrijeđanje tako često postaju dijelom baletnog standarda koji se osim, primjerice standardiziranih koraka, proteže i na metode podučavanja, odnosno regularno ophođenje u prijenosu znanja.

POJEDINE UVJETOVANOSTI UNUTAR PLESNE ZAJEDNICE

Plesom portretirane i demonstrirane društvene vrijednosti (Spencer 1985: 10–11) odaju se često samo simbolički ispuštajući istodobno naznake procesualnog. Standardizirani plesovi su kumulativni procesi u kojima se učenjem plesa/nja, postaje plesačem/icom. Ta tranzicija (od neplesača u plesača) uključuje i obrat u pozornosti i percepciji. Tada razumijevanje akcija, aktivnosti, informacija i znanja postaje filtrirano kroz leće plesača ili leće člana zajednice.

Važno je stoga u plesu kao u komunikacijskome procesu izvođače/plesače/performere smještati “u središte istraživanja i otkrivati *insajderski* ‘skriveni’ diskurs o plesu” (Giurchescu 2008: 64). Želimo li saznati više o tome zašto ljudi plešu u svojim zajednicama, kako stvaraju ples, koje su osnovne pojedinosti plesnog ponašanja, kako se ljudi koriste plesom za svoje osobne i društvene potrebe, potrebno je gledati “iznad vizualne površine”, nastojati proniknuti što ima “u glavama plesača” (Felföldi 2002: 18) i onih koji plesu podučavaju te nastojati zahvatiti neizmjerljivu “neartikuli-

ranu emocionalnu dubinu” (Spencer 1985: 2) i unutarnje iskustvo plesača. Potrebno je zapravo proniknuti u svojevrsne teorije i filozofije plesača i plesnih zajednica.

Balet je sustav znanja. Produkt je akcija i interakcija, kao i procesa kojima se akcija i interakcija ostvaruju. Sustav je konstruiran društveno i kulturno. Njegov je strukturirani sadržaj²⁶ subjekt razrađenog estetskog poimanja te pridonosi razumijevanju kulturnih vrijednosti i vizualnih manifestacija društvenih odnosa (Kaeppler 2008: 81, 82; 1999: 16). Plesovi su, naime, vitalni i kreativni oblici koji formirane i reformirane identitete stvaraju u pokretu i njime, posjedovanjem određenih kulturnih vrijednosti. Svaki pojedini plesni oblik sadrži i niz identitetskih oznaka i značenja koja stvara ili mu se pripisuju.

Klasični balet donosi publici osmišljenu ideologiju spakiranu u libreto, glazbu i estetiku tijela, postavljajući pritom “standarde i vrijednosti” (Kant 2007: 1) koje plasira plesnim izvedbama i koje ostvaruje *insajderskim* diskursima, promišljanjima i procesnim postupcima. Vrijednosti mogu biti kreirane izvan zajednice na koju se odnose i kojoj se dodjeljuju, ali mogu biti i 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.

Unutar specijaliziranih plesnih zajednica stvaraju se veze među članovima, usvajaju vrijednosti i oblikuju značenja. Skupnom participacijom i interakcijama članovi pridaju značenja skupini, drugim članovima skupine i sebi samima. Neka se značenja namjerno promoviraju skupnim praksama, a druga se pojavljuju kao posljedice odnosa i interakcija u skupini (Powel 1997: 2–3). Helena Wulff primjećuje da su članovi profesionalnih zajednica skloni internacionalizirati određeni sustav vrijednosti (1998: 101). Dužim boravkom ili osiguravanjem identiteta²⁷ vezanog za zajednicu, usvajaju i prihvaćaju sustav vrijednosti koje zajednica predlaže. Da praksa plesanja otkriva određenje, odnosno percepcije i akcije koje se upisuju u plesačevo

²⁶ Spencer (1985: 16) u plesu prepoznaje neoznačene duboke strukture koje pretpostavljaju “strukturno neverbalizirane elemente u plesu” koji nose temeljno značenje. Taj autor ističe da se “svaki temeljni obrazac ponašanja ili vjerovanja koji članovi kulture ne primjećuju svjesno”, može opisati kao “duboka struktura” (isto: 37).

²⁷ “Osjećaj pripadanja” snažan je izvor identiteta, a identitet plesača definiran je time kako neke stvari za njega/nju bivaju važnima (Wainwright i Turner 2004: 330–331).

tijelo, uočeno je u analizama plesa uporabom klasičnog koncepta habitusa (Bourdieu 1977).²⁸ Takve dispozicije utječu na plesanje, na društveni život plesača te na plesačeve obrasce kretanja i *izvan* plesanja (Wulff 2005: 47) kao i na, posredovanjem usvojenih okvira vrijednosti zajednice, vjerovanja o zajednici i predodžbe o tijelima izvan i unutar nje. U zajednicama se zajedničkim praksama te njihovom primjenom i usvajanjem stvara povjerenje, a potom i uvjerenje u ono što ona predlaže. Anne Cazemajou u odabirima i opredjeljenjima plesača prepoznaje “zajednicu koja vjeruje” (2011: 22–23). Baletni plesači, primjerice, vjeruju da žive umjetnost i *u* umjetnosti.²⁹ Procese kojima ju stvaraju pripisuju cijeni *za* umjetnost. Umjetnost je stoga u tretmanu i viđenju baletnih plesača hijerarhijski iznad rada i iznad načina postizanja umjetnosti.

Plesači su, privučeni željom, često i žudnjom te obuzeti strašću za plesanjem, najčešće najveći pobornici i najbolji zastupnici svog plesnog oblika.³⁰ Iako je u baletu krajnja instanca pozornica i gledatelj, Wainwright i Turner ističu da izvorno u tom pozivu nije važan gledatelj jer plesači plešu iz potrebe i želje za plesanjem, ispunjavanjem i upoznavanjem sebe plesnim pozivom (2004: 312–315). Osim plesne tehnike oni usvajaju i plesnu filozofiju u njezinoj podlozi kojom pravdaju tretmane (vlastite i tuđe) kojima izlažu vlastito tijelo.

Kako bi se održale zadane i osmišljene strukture plesnih zajednica i njihovih unutarnjih postavki, članovi unutar zajednica njeguju svojevrsna *uvjerenja*. Sustavno i kontinuirano predstavljano uvjerenje, proizašlo iz vjere u rad unutar zajednice te protkano filozofijama i teorijama plesnoga oblika, poput plesne tehnike upisane u tijelo, postajat će okvirom stvaranja, djelovanja i promišljanja plesača. Uvjerenja uvjetuju održivost tradicionalnog standarda (podučavanja, smislenosti plesne tehnike i sl.). Zbog izostanka uvjerenja u plesnu filozofiju određena plesnog oblika, javlja se sklonost nizu novih kreativni(ji)h ideja, a potom i rješenja. Unutar svakog oblika kreativnost se cijeni samo dotle dok se ne prelaze usvojeni okviri oblika, dakle u mjeri kojom se ne remeti ono što neki plesni oblik predstavlja svojim članovima i što oni misle da on jest. Važno je da taj oblik ne postaje nekim drugim ili drukčijim od onoga kako ga vlastita zajednica

²⁸ Pritom svatko ima jedinstven habitus jer su biografije uvijek različite, ali i svaki individualni habitus također nosi otisak skupne povijesti (Marion 2006: 139) i prakse.

²⁹ Kristin Harris Walsh (2011: 87) govori o “područjima vjerovanja” amatera i profesionalnih baletnih plesača.

³⁰ Bez te strasti balet se ne pokazuje primamljivom aktivnošću. Dugotrajne, svakodnevne, repetitivne, iscrpljujuće vježbe, odnosno težak rad, pritom i financijski vrlo destimulativan, čine ga nepoželjnim zanimanjem. Iz perspektive plesača riječ je o pozivu, a ne o zanimanju.

zamišlja i poima. Sustavno usvajano i ugrađivano uvjerenje u zatvorenim (iako ne i izoliranim) plesnim zajednicama njegovat će se ostajanjem plesača u zajednici. Održavat će se njegovano sličnim predodžbama i uvjerenjima okoline i ljudi iz zajednice.³¹ Da bi se nešto istinski moglo stvarati ili istinski djelovati, potrebna vjera u ono što se radi i kako se djeluje. Posvećenost i predanost praksi, kako je primijetio i Jonathan Saul Marion, proizvodi i odražava pripadanje zajednici prakse (2006: 155).

Baletna filozofija sadržana u pristupu baletnom tijelu pokazuje se delikatnom temom jer sadrži (sporne) diskriminacijske i neetičke elemente te zadire u individualne i skupne vrijednosti (etičke, estetske i druge). Vrijednosti često odvrću evaluaciju koja se u znanosti generalno izbjegava (Dodds 2011: 13), posebno kad je riječ o nedovoljno transparentnim razinama praksi, dijelom zaštićenih vlastitim produktom s reputacijom klasičnog, kanonskog i/ili umjetničkog.³² Razlogom mogu biti identične prakse kojima se dodjeljuju oprečne vrijednosti.

Naime, u artikulaciji vrijednosti suvremenog društva ljudski su subjekti suočeni s višestrukim i konkurentnim vrijednosnim sustavima. Evaluacijski procesi stoga posljedično mogu biti kompleksni, neuređeni i često područja kontradikcija (Bernstein 1987, prema Dodds 2011: 14), kao i njihovi kriteriji. Pojave i pristupi, koje sam prepoznavala, primjerice diskriminacijskima, unutar zajednice istraživanih se ne percipiraju s negativnim predznakom. Njih takvima ponekad tretiraju tek oni koji iz tih zajednica izlaze ili pak zbog promjena njihovih uloga, najčešće uloge plesača u neku drugu. Takva se situacija pokazala delikatnom ne samo zbog neprepoznavanja iste pojave istom terminološkom oznakom, nego i (a što zapravo pro-

³¹ Inicijalno znanje i zanimanje često određuju i usmjeravaju nova znanja. Naime, ljudska je percepcija svedena u okvire poznatoga i teško zamjećuje nešto novo, ne još naučeno i pohranjeno u memoriji ili, kako se izrazio povjesničar Peter Burke (2006: 32): "Opće je poznato da ono što zamjećujemo ili čega se sjećamo jest ono što nas osobno zanima ili se uklapa u ono u što već vjerujemo".

³² Sally Banes podsjeća da vrsta evaluacijskog pristupa u vidu smještanja čina ili fenomena u dugi povijesni niz događaja u odnosu na koji bi se trebao vrednovati, funkcionira u baletomaniji, u kojoj se kritička prosudba uglavnom odnosi na interpretaciju nekog posebnog trenutka, a uvijek je u vezi s predodžbom o prethodnim interpretacijama (Louppe 2009: 30). Međutim, u pravilu je riječ o evaluaciji plesne izvedbe, a ne procesa kojim se ona ostvaruje. Laurence Louppe smatra da "[p]ojedino djelo, jezik ili pokret treba vrednovati shodno tome koliko nas oni propituju, obogaćuju ili potresaju" (isto).

izlazi iz prvog razloga) zbog činjenice da uočenu pojavu gotovo i ne mogu potkrijepiti fragmentima razgovora koje sam vodila sa svojim ispitanicima niti ih mogu vrijednosno i terminološki identično označiti.³³ Uvjerenja stvorena unutar zajednice valja stoga istraživati i otkrivati na drugim (redovito neekspliciranim) razinama da se ne bi odbacivala kao nevažna ili nepostojeća jer, ističe Fraleigh, "istine o plesu" nisu samo znanstvene niti su jednoznačne. "Drugog su poretka, stvorili su ih koreografi, plesači, publika i kritika" (1998: 139). Podložne su višestranim interpretacijama te ponajprije ovisne o sustavu vrijednosti zajednica u kojima se stvaraju.

NAVEDENA LITERATURA I IZVORI

- Aalten, Anna. 2004. "'The Moment When it All Comes Together'. Embodied Experiences in Ballet". *European Journal of Women's Studies* 11: 263–276.
- "Audicija za muške baletne plesače". Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu 2010. godine. http://www.hnk.hr/hr/novosti/balet/audicije_za_muske_baletne_plesace (pristup 8. 6. 2010.).
- Biti, Ozren. 2011. "Kamo s tijelom? Od kartezijanskog naslijeđa do studija tijela". *Etnološka tribina* 41/34: 7–14.
- Biti, Ozren. 2012. *Nadzor nad tijelom. Vrhunski sport iz kulturološke perspektive*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Bourdieu, Pierre. 1977. *Outline of a Theory of Practice*. London, New York, Melbourne: Cambridge University Press.
- Brace-Govan, Jan. 2002. "Looking at Bodywork. Women and Three Physical Activities". *Journal of Sport and Social Issues* 26: 403–420.
- Burke, Peter. 2006. *Što je kulturalna povijest?* Zagreb: Antibarbarus.
- Cazemajou, Anne. 2011. "Shifting Positions. From the Dancer's Posture to the Researcher's Posture". U *Fields in Motion. Ethnography in the Worlds of Dance*. Dana Davida, ur. Ontario, Canada: Wilfrid Laurier University Press, 19–28.
- Dempster, Elizabeth. 1995. "Woman Writing the Body. Let's Watch a Little How She Dances". U *Bodies of the Text*. Ellen W. Goellner i Jacqueline Shea Murphy, ur. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 21–38.

³³ Nametnula su se stoga neka etička i metodološka pitanja: valja li iznositi u znanstvenim radovima, ako se istraživaču čine važne i demonstrativne, uočene pojave koje su zapravo manje znanstveno potkrepljive te valja li u takvim situacijama, u trenutku disproporcije poimanja iste pojave, o tome obavijestiti sugovornike te im eventualno i najaviti vlastito promišljanje? Odnosno, koliko je etično oprečno prepoznavati vrijednosne sudove srasle unutar zajednice? O etici u etnologiji na primjeru istraživanja plesa usp. Zebec (2009) i Niemčić (2006: 202–209).

- D. K. 2007. (21. 11.). "Sad je i na sudu dokazano: Dinko Bogdanić maltretira balerine". <http://www.index.hr/xmag/clanak/sad-je-i-na-sudu-dokazano-dinko-bogdanic-maltretira-balerine/365703.aspx> (pristup 9. 4. 2011.).
- Dodds, Sherril. 2011. *Dancing on the Canon. Embodiments of Value in Popular Dance*. London: Palgrave Macmillan.
- Đurinović, Maja i Zvonimir Podkovac. 2004. *Mia Čorak Slavenska*. Slavonski Brod: Naklada MD, Ogranak Matice hrvatske.
- Farnell, Brenda. 1999. "It Goes Without Saying – But Not Always". U *Dance in the Field. Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. Theresa J. Buckland, ur. London: Macmillan Press, 145–160.
- Felföldi, László. 2002. "Dance Knowledge. To Cognitive Approach in Folk Dance Research". U *Dance Knowledge – Dansekunnskap. International Conference on Cognitive Aspect of Dance*. Anne Margrete Fiskvik i Egil Bakka, ur. Trondheim: Proceedings 6th NOFOD Conference, 13–20.
- Fisher, Jennifer. 2011. "Interview Strategies for Concert Dance World Settings". U *Fields in Motion. Ethnography in the Worlds of Dance*. Dana Davida, ur. Ontario, Canada: Wilfrid Laurier University Press, 47–66.
- Foster, Susan Leigh. 1997. "Dancing Bodies". U *Meaning in Motion, New Cultural Studies of Dance*. Jane C. Desmond, ur. Durham, London: Duke University Press, 235–257.
- Foucault, Michel. 1977. *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. London: Peregrine Books.
- Fraleigh, Sondra. 1998. "A Vulnerable Glimpse. Seeing Dance Through Phenomenology". U *The Routledge Dance Studies Reader*. Alexandra Carter, ur. London, New York: Taylor and Francis e-Library, Routledge, 135–143.
- Giurchescu, Anca. 2008. "Symbolic Communication. Dancing for the Living, Dancing for the Dead". U *Proceedings 23rd Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, 2004 Monghidoro (Bologna), Italy*. Elsie Ivancich Dunin i Anne von Bibra Wharton, ur. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research, 64–69.
- Grau, Andrée. 2005. "When the Landscape becomes Flesh. An Investigation into Body Boundaries with Special Reference to Tiwi Dance and Western Classical Ballet". *Body and Society* 11/4: 141–163.
- Grau, Andrée. 2008. "Contested Identities. Gaining Credibility as a Dancer". U *Proceedings 23rd Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, 2004 Monghidoro (Bologna), Italy*. Elsie Ivancich Dunin i Anne von Bibra Wharton, ur. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research, 204–207.
- Gore, Georgina. 1986. "Dance in Nigeria. The Case for a National Company". *Dance Research* 4/2: 54–64.
- Harris Walsh, Kristin. 2011. "What is the Point? The Point Shoe as Symbol in Dance Ethnography". U *Fields in Motion. Ethnography in the Worlds of Dance*. Dana Davida, ur. Ontario, Canada: Wilfrid Laurier University Press, 85–98.
- Jeličić, Andreja. 2011. "Što je klasično u baletu? Uvod u promišljanje osnovnih pojmova". *Kretanja* 15/16: 7–10.

- Kaeppler, Adrienne L. 1999. "The Mystique of Fieldwork". U *Dance in the Field. Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. Theresa J. Buckland, ur. London: Macmillan Press, 13–25.
- Kaeppler, Adrienne L. 2008. "Ballet, Hula, and Cats. Dance as a Discourse on Globalization". U *Proceedings 23rd Simposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, 2004 Monghidoro (Bologna), Italay*. Elsie Ivancich Dunin i Anne von Bibra Wharton, ur. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research, 80–85.
- Kant, Marion. 2007. "Introduction. Another Ballet Book?" U *The Cambridge Companion to Ballet*. Marion Kant, ur. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1–5.
- Kealiinohomoku, Joann. 1980. "The Non-Art of the Dance. An Essay". *Journal for the Anthropological Study of Human Movement* 1/1: 38–44.
- Louppe, Laurence. 2009. *Poetika suvremenog plesa*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Marion, Jonathan Saul. 2006. *Dance as Self, Culture, and Community: The Construction of Personal and Collective Meaning and Identity in Competitive Ballroom and Salsa Dancing*. [Doktorska disertacija]. San Diego: Department of Anthropology, University of California. UMI Microform 3213856.
- McMains, Juliet. 2001/2002. "Brownface. Representations of Latin-ness in Dancesport". *Dance Research Journal* 33/2: 54–71.
- Niemčić, Iva. 2006. "Iskustva s terenskog istraživanja ili od terena do teksta i natrag". U *Etnologija bliskoga. Poetika i politika suvremenih terenskih istraživanja*. Jasna Čapo Žmegač, Valentina Gulin Zrnić i Goran Pavel Šantek, ur. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Jesenski i Turk, 191–212.
- Noll Hammond, Sandra. 2007. "The Rise of Ballet Technique and Training. The Professionalisation of an Art Form". U *The Cambridge Companion to Ballet*. Marion Kant, ur. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 65–77.
- Powel, Rasby Marlene. 1997. *Creating Community. An Ethnography of Old-Time Dance Groups*. [Doktorska disertacija]. Ann Arbor: Department of Sociology, The Florida State University, College of Social Sciences. UMI Microform 9725013.
- Redfern, Betty. 1998. "What is Art?" U *The Routledge Dance Studies Reader*. Alexandra Carter, ur. London, New York: Taylor and Francis e-Library, Routledge, 125–134.
- Risner, Doug. 2009. "What We Know about Boys Who Dance. The Limitations of Contemporary Masculinity and Dance Education". U *When Men Dance. Choreographing Masculinities Across Borders*. Jennifer Fisher i Anthony Shay, ur. New York: Oxford University Press, 57–77.
- Ronström, Owe. 1999. "It Takes Two – or More – to Tango. Researching Traditional Music/Dance Interrelations". U *Dance in the Field. Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. Theresa J. Buckland, ur. London: Macmillan Press, 134–144.
- Rowe, Sharon Māhealani. 2008. "We Dance for Knowledge". *Dance Research Journal. Congress on Research in Dance*. 40/1: 31–44.
- "Smijenjen Dinko Bogdanić". <http://forum.net.hr/forums/t/15955.aspx> (pristup 9. 4. 2011.).

- “Britanski koreograf Derek Deane optužen za zlostavljanje”. *Nacional* 792., 18. siječnja 2011. <http://www.nacional.hr/clanak/99975/derek-deane-optuzen-za-zlostavljanje> (pristup 9. 4. 2011.).
- Spencer, Paul. 1985. “Introduction. Interpretations of the Dance in Anthropology”. U *Society and the Dance. The Social Anthropology of Process and Performance*. Paul Spencer, ur. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1–46.
- Tarle, Tuga. 2009. *Plesne kritike*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Wainwright, Steven P. i Bryan S. Turner. 2004. “Ephiphanies of Embodiment. Injury, Identity and the Balletic Body”. *Qualitative Research* 4: 311–337.
- Wainwright, Steven P., Clare Williams i Bryan S. Turner. 2006. “Varieties of Habitus and the Embodiment of Ballet”. *Qualitative Research* 6: 535–558.
- Wainwright, Steven P., Clare Williams i Bryan S. Turner. 2007. “Globalization, Habitus, and the Balletic Body”. *Cultural Studies i Critical Methodologies* 7: 308–325.
- Weickmann, Dorion. 2007. “Choreography and Narrative. The *Ballet d’ Action* of the Eighteenth Century”. U *The Cambridge Companion to Ballet*. Marion Kant, ur. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 53–64.
- Wulff, Helena. 1998. *Ballet across Borders. Career and Culture in the World of Dancers*. Oxford: Berg.
- Wulff, Helena. 2005. “Memories in Motion. The Irish Dancing Bodies”. *Body and Society* 11: 45–62.
- Wulff, Helena. 2008. “Ethereal Expression. Paradoxes of Ballet as a Global Physical Culture”. *Ethnography* 9: 518–535.
- Zebec, Tvrtko. 2009. “Etika u etnologiji/kulturnoj antropologiji”. *Etnološka tribina* 39/32: 15–53.

The Ballet Body as a Space of Fascination and Discrimination

SUMMARY

The esthetics of ballet, based on stylized openness and verticality of the body as its basic esthetic principles, can be achieved only when dealing with a strictly defined type of bodies. The ballet standard contains requirements which are incompatible with all bodies, societies, mentalities or individuals, and this codification created values and value frameworks which operate within the community of ballet artists. The philosophy of training a ballet body results from reflecting about the manner of movement, of exercising the body to do certain figures and a carefully designed methodology of transferring this knowledge and skills. This paper deals with (debatable) discourses, processes and conditions of creating a dance body in classical ballet.

Key words:

dance, classical ballet, body, community, discrimination, values