

IVANA KATARINČIĆ
Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb

RENESANSNI I BAROKNI PLESOVI: REKONSTRUKCIJA I PLESNE RADIONICE

Polazanjem plesnih radionica koje već duži niz godina djeluju u Varaždinu, Dubrovniku i Zagrebu, a najvećim dijelom onih u sklopu *Međunarodne ljetne škole barokne glazbe i plesa "Aestas Musica"* u Varaždinu, uz osobni interes za povijest plesa pokušavam detektirati tragove i ulogu koju ostavljaju u današnjem vremenu u Hrvatskoj. Nakon uvodnog zadiranja u pojave povijesnih radionica i njihova rekonstrukcijskoga rada, te pregleda povijesne pozadine i šireg društvenog konteksta nastanka i održivosti povijesnih plesova, pokušat ću analizirati ulogu rekonstrukcije povijesnih plesova unutar plesnih radionica.

Ključne riječi: ples, renesansa, barok, plesne radionice, rekonstrukcija, Hrvatska

Plesne radionice

O iznimnoj važnosti plesne umjetnosti renesansnog i baroknog razdoblja svjedoče višestrojna izdanja plesnih priručnika u 15. i 16. stoljeću, vremenu kad je tehnologija ispisivanja i masovnog reproduciranja bila prilično nerazvijena i otežana, te zacijelo nedostupna populaciji nižeg socijalnog statusa. Oni pružaju najvjerniji uvid u plesove i običaje vezane uz plesove tih razdoblja, iako je plesove iz davne prošlosti teško, a ponekad i nemoguće potpuno rekonstruirati. Autori su plesne priručnike pisali ponajprije za svoje kolege i učenike suvremenike, za one koji su bili upoznati sa stilom, običajima, modom, plesnim koracima i uobičajenim pokretima ruku pri plesanju (Wynne 1969:28). Stoga obiluju nejasnoćama i ne daju cjelovitu sliku plesnog života tih razdoblja. Kojim su se koracima plesači kretali ponekad možemo tek pretpostaviti. Nema snimaka koje bi dale kontinuitet pokretima opisanima u priručnicima. Plesovi o kojima nije ostalo, pronađeno ili sačuvano pisanoga ili ilustriranoga traga najvjerojatnije su u to doba bili dobro poznati, pa opisi koraka, plesnih slika i pojedinih koreografskih

rješenja nisu bili potrebni. Julia Sutton, uspoređujući izvorne plesne priručnike i njihove kasnije interpretacije, uočava brojne netočnosti i razlike u plesnoj terminologiji pojedinih razdoblja i sredina, što dovodi do daljnjih nejasnoća (Sutton 1969:60-61). Naime, brzina i tehnička izvedba koraka u različitim se razdobljima te u pojedinih koreografa mijenjala. Međutim, ako je proučavanje plesa moguće "mora biti učinjeno ozbiljno i s cjelokupnim kontekstom... kako ne bismo imali samo povijest plesa nego i povijest s plesom" (Kealiinohomoku 1969:92).¹

Tradicija etnokoreoloških istraživanja hrvatskoga prostora i predstavljanja tradicijskih plesova na smotrama folkloru obuhvaćala je do sada najvećim dijelom seosku plesnu baštinu. Zastupljenost povijesnih i gradskih plesova ostala je donedavno, kada se počinju organizirati smotre gradskih pa i dvorskih plesova, prilično zanemarena.²

Radionice koje otkrivaju povijesne plesove također su novije. Jedna od prvih u Hrvatskoj je *Međunarodna ljetna škola barokne glazbe i plesa "Aestas Musica"*. Nakon četrnaest godina djelovanja postala je najpoznatija glazbeno-plesna radionica za razdoblja renesanse i baroka u Hrvatskoj. U specijalizirano i stručno organiziranoj nastavi nudi praktičan opis, iskustvo i rekonstrukciju kulturnog dijela baroknog, često i renesansnog razdoblja. Organizacija potiče suradnju između pripadnika različitih kultura i naroda, omogućuje rad polaznika s vrhunskim međunarodnim glazbenim i plesnim stručnjacima, potiče razvoj karijere i izvođačkog iskustva polaznika³ te omogućuje dostupnost poduke, osobito polaznicima iz Hrvatske.

Polaznici su amateri ili profesionalci, plesači i glazbenici različitih naroda i kultura. Plesni dio podučavanja vodi glazbenica i plesačica

¹ Sve je citate u članku s engleskog i talijanskog prevela autorica.

² Trogirska kvadrilja i splitska četvorka su od 19. stoljeća prihvaćene kao tradicijski plesovi i u tim su se sredinama izvodile u tradicijskome kontekstu i na pozornici. Godine 1993. iz Đakova kreće inicijativa o revitalizaciji gradskih plesova u kontinentalnoj Hrvatskoj. Istodobno se starogradski plesovi rekonstruiraju u Varaždinu i Zaprešiću. Od 1998. u Đakovu se održava *Smotra dvorskih i starogradskih plesova i pjesama Hrvatske* u organizaciji Saveza KUD-ova Slavonije i Baranje i predsjednika Saveza Josipa Vinkeševića, koji time potiču njegovanje urbane plesne tradicije u Hrvatskoj. Osim devetnaestostoljetnih plesova na *Smotri* se predstavljaju i srednjovjekovni, renesansni i barokni plesovi (usp. Vinkešević 2007).

³ Sve je veći broj renomiranih glazbenika iz Hrvatske koji su pohađali radionicu *Aestas Musica*. Primjerice, sopranistica Tamara Felbinger, violinist Bojan Čičić, violinistica Marija Čepulić, violončelist Štefan Polgar, čembalistica Linda Mravunac te neki članovi Zagrebačke filharmonije, Hrvatskog baroknog ansambla, Ansambla za staru glazbu *Collegium musicum Fluminense* iz Rijeke. Nakon pariške premijere Berliozovih *Trojanaca* mezzosopranistica Renata Pokupić je izjavila: "Najveću i upravo odlučujuću podršku dobila sam od direktorice Maje Žarković i profesora koji predaju na Međunarodnoj ljetnoj školi barokne glazbe i plesa 'Aestas Musica' u Varaždinu i na Proljetnoj glazbenoj školi 'Luka Sorkočević' u Dubrovniku. Oni su me preporučili Sir Gardineru i nakon toga je sve krenulo" (Tripković 2003).

povijesnih plesova Mary Collins.⁴ Zanimljivo je da se plesačima često pridružuju i glazbenici kako bi iskusili i bolje razumjeli glazbu koju stvaraju i koja simultano prati pokrete plesačeva tijela.⁵ U Ujedinjenom Kraljevstvu *Aestas Musica* je registrirana kao dobrotvorno društvo.⁶ Na poticaj ravnateljica i osnivačica Maje Žarković i Catherine Mackintosh⁷ škola svoju djelatnost u Hrvatskoj započinje godine 1996. u Komiži, na Visu, s prvom hrvatskom izvedbom *Dioklecijana* Henryja Purcella, a u sklopu 42. *Splitskog ljeta*. Godine 1997. kao finalni ishod radionica održane su izvedbe u Londonu, Parizu i Primoštenu, a 1998. u Šibeniku. Od 1999. do danas glazbene i plesne radionice se ljeti, deset dana, održavaju u Varaždinu, s povremenim izvedbama u Londonu. Prema iskazima organizatora, premještaju s dalmatinske obale i otoka pridonijeli su adekvatniji uvjeti koje je mogao pružiti grad Varaždin. Seminar i koncerti koji ga prate održavaju se u povijesnom zdanju Palače Erdödy, u kojoj je smještena Glazbena škola u Varaždinu, a završna je izvedba uglavnom u Hrvatskom narodnom kazalištu u Varaždinu.⁸ Radionice njeguju sinkretičnu rekonstrukciju i interpretaciju barokne glazbe, pjesme i plesa. Zasebno se rekonstruiraju i uvježbavaju interpretacije pjevača, svirača i plesača kako bi se u završnoj izvedbi iskoordinirale i objedinile. Radionice obično završavaju javnim predstavljanjem stečenoga znanja i iskustva u kostimiranoj predstavi. Svaka od tih izvedbi, odnosno "predstava, za razliku od novele, romana, pjesme ili slike nikad nije dovršen posao" (Downer 1969:4), svaka čuva svoju jedinstvenost. Stoga je nemoguće, a nije ni potrebno, predstavljati plesnu umjetnost tih razdoblja isto onako kako je živjela nekad, ustrajavajući na "izvornosti".

⁴ Mary Collins je radom u *Aestas Musica* oživjela, koreografirala i režirala Purcellove opere *Dioklecijan*, *Kralj Artur*, *Didona* i *Ennej*, Charpentierovu operu *Acteon*, Blowovu operu *Venera* i *Adonis*, Cavalierievu operu *Prikazanje duše i tijela* i druge. Sve su to bile prve izvedbe ili praiizvedbe u Hrvatskoj. U Dubrovniku je 2002., u sklopu *Proljezne glazbene škole "Luka Sorkočević"*, koja je izrasla iz *Aestas Musica*, te okupivši neke njezine predavače, koreografirala balet *Don Juan* C. W. Glucka.

⁵ "Glazbenici se trebaju podučavati plesu kako bi kombinacijom znanja o sviranju i plesanju bolje razumjeli kako bi se glazba zapravo trebala izvoditi, a to, naravno, ovisi o tempu, zakonima fizike, o tome koliko dugo tijelo ostaje u zraku prilikom skoka, kako plesni korak utječe na sviranje fraze" (Mary Collins, usmena komunikacija).

⁶ Dobrotvorni koncert 2003. u crkvi St George na Trgu Hanover u Londonu omogućio je nabavu čembala za Glazbenu školu u Varaždinu. Nastupili su profesori i bivši polaznici *Aestas Musicae*.

⁷ Do 2008. godine umjetnička ravnateljica *Aestas Musicae* bila je Catherine Mackintosh. Ove je godine tu funkciju preuzeo Laurence Cummings, također predavač na *Aestas Musica*.

⁸ Samo ponekad, zbog drukčije organizacije, završna se izvedba odigrava u Palači Erdödy. Potkraj kolovoza uobičajeno je doba održavanja radionice, što često koincidira s vremenom održavanja sad već zaštitnog znaka Varaždina i najpoznatijeg varaždinskog festivala, *Špancir-festa*. Iako ovo preklapanje polaznicima radionice često ne odgovara jer se ne mogu izabrati renesansni i barokni kostimi, koje im za tu prigodu obično ustupa kazališe, a koji su za *Špancir-festa* nedostupni polaznicima, ono izvanredno nadopunjuje sliku baroknoga grada Varaždina.

Tradicija, naime, nije fiksna, ona je u neprestanoj mijeni. Neprestano izabire, usvaja nove i odbacuje stare, dotrajale plašteve.

Povijesne radionice u hrvatskim uvjetima prenose povijesne informacije rekonstrukcijama kao utjelovljenom znanju o prošlosti i tako postaju izvorom informacija i praktičnog znanja koje se slijeva u hrvatske plesne udruge, škole i organizacije.⁹

Povijesne plesove danas otkrivamo sačuvanim izvorima, najčešće u plesnim priručnicima. "Živa slika" pritom neminovno izostaje. Rekonstrukcije plesova plesnim zapisima na plesnim radionicama jedini su slikoviti prozor u prošlost. Sada već brojnim takvim radionicama bila sam i sama svjedokinjom, aktivnom rekonstruktoricom i sudionicom. Stoga mogu posvjedočiti o vrijednostima koje donosi iskustvo sudjelovanja u rekonstruiranom plesu ili plesnoj izvedbi. Osim rekonstrukcije koja je najlikovitija predodžba davnih slika, radionice šire i održavaju popularnost plesova sada već stoljećima nakon njihova nastanka. Strukturirani koraci, strogo i precizno postavljene koreografije, zabilježene, sačuvane za obnovu, rekonstrukciju, živu izvedbu i sjećanje na davna vremena, običaje i kulture plesanja, razlog su i motiv njihova izvlačenja iz arhiva i postavljanja na pozornicu, među plesače i na uvid istraživačima.

Rekonstrukcije nisu jedini način, ali uvelike mogu pridonijeti nalaženju nekog novog aspekta u promatranju i proučavanju određene (plesne) kulture te u oblikovanju novih dojmova, zaključaka i tumačenja. Iako je napor koji nastoji približiti praktični i "istraživački" dio trajan, učinci su različiti. Naime, sasvim je različit doživljaj promatranja ili čitanja opisa nekog plesa od neposrednog sudjelovanja u rekonstrukciji, što nosi niz novih ideja i poticaja. Ples je utoliko i vrlo zahvalan predmet proučavanja i medij predstavljanja.

U znanstvenom diskursu rekonstrukcija nije dostatna. "Arheologija plesa" će biti uvjerljivija ako se rabe sva raspoloživa sredstva njezina "kopanja" i "slaganja" (Iyer 2000:141). Kako bi se otkrila raznolikost renesansnih i baroknih stilova, njihovih međusobnih odnosa i utjecaja, te stekla potpunija

⁹ Osnovna i srednja škola za klasični balet te Osnovna škola za ritmiku i ples u Zagrebu u svom školskom nastavnom programu imaju obvezu održavati nastavu o povijesnim plesovima. U Hrvatskoj ne postoji Plesna akademija ili druga ustanova koja bi polaznicima nakon srednjoškolskog obrazovanja omogućila plesno, pedagoško ili znanstveno usmjerenje. Plesačima se nude angažmani u hrvatskim ili inozemnim kazalištima, a profesori u školama su najčešće bivši plesači. Donedavno su se povijesna, a i mnoga druga plesna usavršavanja stjecala u inozemstvu raznim stipendijama. Polaznice radionica, poput Maje Pogačić-Kos, donedavno zaposlenice Osnovne škole za ritmiku i ples, te Vlaste Rittig, voditeljice Agrama – Centra za istraživanje povijesnog plesa, znanja stečena na radionicama prenose u hrvatske plesne škole i organizacije. Kako ističe Vlasta Rittig: "Tu sam dobila oslonac i sigurnost, tu sam dopunjavala svoje znanje. Najviše sam od Mary Collins naučila kako raditi s ljudima i kako u kratkom vremenu prenijeti, pojednostaviti i pokazati definirane korake" (usmena komunikacija). Djelovanje radionice *Aestas Musica* potaknulo je održavanje povijesnih plesnih radionica u Zagrebu (2005. i 2007.) u organizaciji Trepsa (Trešnjevačke plesne scene).

slika razdoblja koje se nastoji otkriti i čija se uloga želi detektirati u sadašnjosti, potrebno je konzultirati i prikazati povijesnu pozadinu plesova analizom izvora i znanstvene literature.

Izvori: Plesni priručnici i njihovi autori – plesni majstori

Svitanjem renesanse u Italiji u 15. stoljeću velike kulturne promjene zahvaćaju i veći dio europskoga kontinenta. Uključenost u sva područja života, znanosti i umjetnosti postaje ideal renesansnog čovjeka. Ples se doživljava umjetnošću i vođen je pravilima i visoko razvijenom estetikom. Plesna je tehnika profinjena, repertoar koreografija bogat, osmišljeni da izraze raspon raspoloženja i emocija. Postaje sastavnim dijelom obrazovanja, podjednako vrednovan kao i ostale discipline poput čitanja, pisanja, književnosti i drugih znanosti (Giglio 1996:vi).

U priređivanju sjajnih plesova prigodom važnijih događaja prednjačila su talijanska vojvodstva i vojvode (Ebreo 1993[1463]:47-61; Cohen 1992:18). Nakon Italije uzorom u ophođenju i plesanju postaje Francuska, od sredine 17. do kraja 18. stoljeća, kad počinje gubiti utjecaj na društvena zbivanja uzrokovana Francuskom revolucijom. Pojavom prosvjetiteljstva ostale europske velesile, Habsburška Monarhija, Pruska i Rusija, prihvaćaju prosvijećeni apsolutizam. Francuska, međutim, ostaje primjerom dvorskog apsolutizma i raskošnoga života dvora i plemstva.

Predstavnici plesne umjetnosti bili su dvorski plesni učitelji, eruditi visokog ugleda i teoretičari svoje umjetnosti.¹⁰ Europski učitelji plesa od 15. su stoljeća sastavljali rukopise, knjige i rasprave, koje su sadržavale instrukcije o tehnici, stilu, ophođenju i povijesti plesa. Koliko je poznato, prva knjiga s plesnim instrukcijama pojavila se već sredinom 15. stoljeća.¹¹ Može se stoga pretpostaviti da su se plesni priručnici ubrajali među prve tiskane knjige. Plesni majstori i autori zapisa iz 16. stoljeća, ako se spomenu samo neki od najpoznatijih, poput Talijana Fabritia Carose, Cesara Negria, njihova slavnog suvremenika Thoinota Arbeua i drugih, bilježili su i opisivali plesove kako bi ih sačuvali i podučili druge toj vještini.

¹⁰ Od osobe koja podučava plesu očekivalo se da je i sama plesni stručnjak – kompetentan koreograf i stručnjak u bilježenju plesova. Plesni su učitelji na dvoru bili zaduženi za fizičku edukaciju te dio intelektualnog i umjetničkog obrazovanja. Njihovi su se zadaci sastojali u podučavanju mačevanja, jahanja, preskakanja i drugih atletskih vještina te uglađena vladanja. Organizirali su ceremonije i velike spektakle kao i dnevni dvorski protokol (Brainard 2004:336). Zadaci plesnog učitelja danas su sve više specijalistički i ne obuhvaćaju nužno više od sposobnosti prenošenja praktičnog plesnog znanja. Specifičnosti te transmisije ovise o pojedinom plesnom obliku ili stilu.

¹¹ Spominje se godina 1445. (Brainard 2004:336), što je zanimljivo s obzirom na to da je sredina 15. stoljeća doba pojave Gutenbergova tiskarskoga stroja. Njezin je autor Domenico da Piacenza. Njegovi učenici, Antonio Cornazano i Guglielmo Ebreo, također su autori važnih plesnih priručnika (ibid.).

Potkraj 16. i na početku 17. stoljeća plesni priručnici postaju sve precizniji (Cohen 1992:19). Većina sadrži opća pravila plesnoga stila i ophođenja pri plesanju te praktični dio sa zapisom koreografija i glazbe predviđene za svaki ples (Brainard 2004:378). U njima se nalaze podaci o vrstama plesa, plesnim koracima i njihovu odnosu s glazbom. Sadrže informacije o izvedbama pojedinih koraka, njihovim kombinacijama i strukturama cijelih koreografija, ali i naputke o primjerenom vladanju na plesnom podiju i izvan njega. Guglielmo Ebreo (poznat i kao Giovanni Ambrosio) iz Pesara, autor plesnog priručnika *De pratica seu arte tripudii*, osim plesova, opisao je detaljno šest temeljnih pravila ili osnovnih elemenata kao preduvjete za plesnu umjetnost: "mjeru, memoriju, raspored prostora, melodiju, stav i gibanje tijela" (Ebreo 1993 [1463]:92-104). Nadalje opisuje niz pravila pristojnosti i uglađena vladanja (ibid.:105-111) te donosi odgovore na najčešća i uobičajena pitanja učenika plesanja (ibid.:112-119).

Baldesar Castiglione, autor *Dvoranina*, djela koje se čitalo i u našim krajevima,¹² navodi da "dvoranin mora poštovati ples, jer plešući u nazočnosti mnogih osoba i na mjestu koje je puno naroda (...) mora se držati stanovita dostojanstva, ali ublaženog dražesnom i neusiljenom blagošću gibanja". Ako se i osjeća laganim i pleše u ritmu "neka se ne upušta u ubrzavanje koraka i u dvostruke okrete popraćene lupanjem peta, premda mislim da mu je privatno u sobi (...) i to dopušteno i da tu može plesati i moreške i 'branle'" (Castiglione 1986 [1528]:89).

U raspravi pisanoj kao dijalog između plesnog učitelja Thoinota Arbeua i učenika Capriola o plesu i plesnim manirama, Arbeau pojašnjava: "ples je vrsta nijeme retorike kojom pripovjedač može biti shvaćen služeći se pokretima i bez riječi biti sposoban uvjeriti publiku da je otmjen i vrijedan odobravanja, cijenjen i voljen. Ne mislite li da je to plesačev vlastiti jezik, izražen njegovim nogama i uvjerljivo?" (Arbeau 1967 [1588-1589]:16). Plesom se pridobivala naklonost suprotnoga spola,¹³ a bio je i mjerilo za procjenu nečije ljupkosti i skromnosti, fizičkog zdravlja, nedostataka i mana: "plesanje se prakticira kako bi se otkrilo jesu li zaljubljeni dobroga zdravlja i pošteđeni španja, a nakon plesa dopušteno im je poljubiti svoje drage kako bi dobili prili-

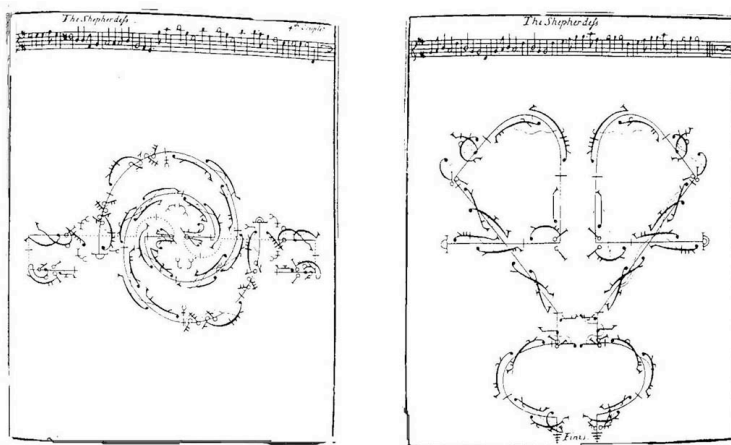
¹² Frano Čale, prevoditelj Castiglioneva djela *Il Libro del Cortegiano*, u predgovoru, naslovljenom "Castiglioneova *Knjiga o Dvoraninu* i njezini odjeci u Hrvata" pojašnjava: "Nakon izlaska godine 1528. u Veneciji, samo do 1587. objavljena je u Italiji četrdesetak puta, a više puta na stranim jezicima. Izvorna su se izdanja vrlo brzo širila i čitala i u našim krajevima, gdje je, uz ostale tvorce renesansne kulture (...) i taj pisac ostavio tragove" (Čale, u Castiglione 1986:7).

¹³ "Bez vještine plesanja ne mogu udovoljiti damama, o kojima, čini mi se, ovisi cijela reputacija mladog čovjeka prikladnog za odabir" (Arbeau 1967 [1588-1589]:11). "A ako se želiš vjenčati, moraš uvidjeti da se djevojka osvaja dobrom naravi i skladnošću u plesanju" (ibid.:12).

ku dodirnuti se i pomirisati te tako provjeriti jesu li lijepo građeni ili ispuštaju neugodne mirise kao od pokvarenog mesa" (Arbeau 1967 [1588-1589]:12).

Prvi pokušaji zapisivanja plesne strukture u renesansi bili su namijenjeni onima već upoznatima s nazivljem pojedinih struktura koraka. Spomenuti Guglielmo Ebreo se pritom koristio samo skraćenicama. Primjerice "p" za *passo di natura*, "c" za *continenza*, "R" za *riverenza*, "d" za *doppio* (usp. Ebreo 1993 [1463]:180-207).

Potkraj 16. stoljeća osmišljen je Feuilletov notacijski sustav (v. sliku), koji je omogućavao istodobno iščitavanje putanje kretanja i sekvence koraka u simbolima te u notnom zapisu sadržavao vremenski element.¹⁴ Plesni koraci, okreti i skokovi prikazani su u prostornoj i vremenskoj dimenziji. Taj je sustav ostao ograničen samo na stilističke elemente dvorskih plesova toga razdoblja. Stoga, kada se pojavila nova plesna kultura sa stilističkim elementima koje taj sustav nije mogao predočiti, polako je jenjavala njegova uporaba. Ostao je u uporabi još u ranom 19. stoljeću, kad se jasno odvaja profesija plesnog i baletnog majstora (Brainard 2004:336-341). Danas se upotrebljava pri rekonstrukciji plesova baroknog razdoblja, a posebno je vrijedan zbog "sposobnosti zamrzavanja aktivnosti u vremenu" (Van Zile 1999:85).



Završna sekvenca dijela Tomlinsonove plesne koreografije (1716.) zapisane Feuilletovim notacijskim sustavom. Osim plesnih koraka, putanja kretanja, broja i spola plesača, sustav uključuje i glazbeni zapis

¹⁴ Notacijski sustav baroknog razdoblja sadrži prilično zahtjevan vokabular plesne tehnike potekle s francuskog dvora. Poznatiji je pod nazivom *barokna plesna tehnika*. Još nije riješena misterija oko autorstva Feuilletova notacijskog sustava, poznatog i kao *Beauchamps/Feuilletova notacija*. Naime, Raoul Roger Feuillet prvi je u plesnom priručniku iz 1699. objavio novi notacijski sustav, nakon čega se na sudu sporio s Pierreom Beauchampsom, kojemu je nakon dobivene parnice bilo priznato autorstvo (više o tome v. u Astier 2004:588-590).

U našim krajevima iz tih razdoblja nisu poznati plesni priručnici koji bi plesne pokrete zapisivali sustavno, za to uobličeni plesnim pismom. S obzirom na to da su plesovi bili poznati i znali su se plesati, što će biti vidljivo dalje u tekstu, domaći su se obrazovani slojevi vjerojatno služili stranim priručnicima.

Nakon Feuilletova plesnog pisma uslijedili su tek u 20. stoljeću novi sustavi bilježenja plesnog pokreta. Većina i dalje usvaja imena svojih autora poput primjerice, Beneshova notacijskog sustava autora Rudolfa Benesha ili Suttoničina sustava autorice Valerie J. Sutton. Plesno pismo nastalo u Hrvatskoj, koje je također nazvano po svome autoru Vinku Žgancu, poznatije kao Žgančevo pismo (Kostelac 1987:199), bez dopune riječima ostaje nerazumljivo, a rabi se isključivo za zapisivanje narodnih plesova.

Od pedesetih godina 20. stoljeća u Hrvatskoj je prihvaćena i udomaćena labanotacija, koja je i danas u uporabi, uglavnom za bilježenje i analizu narodnih plesova. Autor labanotacije ili kinetografije, Rudolf Laban, upravo je u baroknoj Feuilletovoj notaciji pronašao temelje za novo bilježenje pokreta, proširujući ideju starog sustava. Primjerice, koristio se središnjom crtom Feuilletova sustava, koja tijelo dijeli na lijevu i desnu polovicu (usp. Mlakar 1979:18).

Valja spomenuti i *effort-shape* sustav za analizu, opis i bilježenje kvalitativnih aspekata pokreta. Kao dopuna tom sustavu rabi se labanotacija i ta dva sustava bilježenja, usporedno upotrijebljena, čine tzv. Laban-analizu (usp. Maletić 1983:98-132).

O plesovima renesanse i baroka, osim plesnih priručnika, svjedoče brojni ikonografski i pisani izvori (npr. priručnici glumaca), koji su također važni za rekonstrukciju plesova i njihovih koraka. Naime, Feuilletov sustav omogućuje preciznu rekonstrukciju koraka, putanje kretanja plesača i glazbene pratnje, ali ne donosi podatke o položaju tijela, glave ili o pokretima ruku. Takvi se podaci crpe iz slika baroknog razdoblja koje svjedoče o izrazito samouvjerenom, dostojanstvenom i elegantnom držanju i poziranju plesača (Hilton 2004b:431-433). Plesom se stjecala vještina dostojanstvenog stajanja, poziranja, sjedenja i hodanja. No, ikonografski su izvori statični isječci iz progresivnoga kretanja te stoga nedostatan informiraju o pokretu (usp. Challet-Haas 2007:97).

Osim plesačima plesni su zapisi korisni i glazbenicima, otkrivajući teoriju, ritam i ustrojstvo plesnih suita, te glumcima jer prikazuju porabu pozornice i njezinih načela te zanimljivosti poput pravilnog sjedenja, stajanja, hodanja, klanjanja (Feves 2004:322-323).

Plesovi i njihove izvedbe

Neoplatonističko kasnorenesansno vjerovanje da harmonični pokreti tijela uz pratnju lijepe glazbe simboliziraju na zemlji nebesku harmoniju svemira (Sutton 1969:56) uvjetovalo je težnju prema harmoničnim putanjama u kretanju plesača, bila riječ o skupnom ili parovnom plesu. Harmonija se stvarala podjednakim balansiranjem lijeve i desne strane, odnosno ako se dio koreografije plesao ulijevo, drugi bi se dio svakako plesao udesno. Plesovi su često isticali i naglašavali geometrijske obrasce koji su ostavljali poseban dojam s povišenog položaja promatrača.¹⁵ Društveni plesovi prije 1800. g. dokumentiraju uglavnom elitne dvorske plesove plemstva, nižeg plemstva i dobrostojećih građana jer su zabilježeni u pisanome obliku, dok su se plesovi građana slabijeg socijalnog statusa prenosili uglavnom usmenom tradicijom (Brainard 2004:619-623).¹⁶

U izvedbi renesansnih i baroknih dvorskih plesova tražila se agilnost popraćena smirenošću i elegantnim držanjem. Položaj tijela je morao biti podignut, a ruke držane nisko, uvijek u određenom položaju, što je uvjetovalo i raskošno odijevanje (Hilton 2004b:431). Koraci su bili odmjereni te su zahtijevali rotaciju nogu i stopala prema van.¹⁷ Poneki koraci čak nemaju smisla ako se ne uzme u obzir neudobna, glomazna i teška odjeća koja je sputavala i ograničavala raspon pokreta (usp. Feves 2004:322-323), a pokretima plesača je ujedno davala dojmljiv oblik. Odjeća je mogla sasvim promijeniti plesačevo držanje, pa čak i njegov govor učiniti suzdržanijim i sporijim. Korzeti, težina odjevnog materijala, obilje podsuknji, cipele, lepeze, mačevi i šeširi djelovali su na oblikovanje pokreta (Wynne 1969:28), ograničavajući ili čineći ga otmjenim i dostojanstvenim.

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

¹⁵ Tako su i "svaka dubrovačka plemićka kuća i dvorac imali (...) otmjeno uređenu prostoriju (...) koju su nazivali *salača* ili *salon*. U njoj su se odvijale brojne kućne svečanosti (...) poput plesnih priredaba. Dvorana je zapremala visinu od dva kata. Na donjem dijelu imala je galeriju, na koju se dolazilo s gornjeg kata. S nje bi promatrali zabavu djeca, maloljetnici i poslugi" (Demović 1989:125).

¹⁶ Iako se smatraju i česti su im epiteti "dvorskih" i "elitnih", odnosno plesova "za plemstvo", "bogaćenjem viših gradskih staleža, interes za vještim plesanjem proširio se s dvorova i u gradske plesne dvorane" (Brainard 2004:336).

¹⁷ Kasnije rotacija nogu iz kukova, koljena i stopala prema van postaje osnovom klasičnog baleta.

Plesovi u izvedbi samo jednoga para (*danses à deux*) bili su mnogo složeniji i zahtijevali su veću plesnu vještinu od plesova više parova (*contredanses*, *corales* ili *branles*). Mogli su biti improvizirani ili plesani na zadanu i osmišljenu koreografiju. Iz notacijskog zapisa iz ptičje je perspektive uočljiv prostorni pregled plesne strukture. Oblik i putanje kretanja u prostoru vidljive su na prvi pogled (v. sliku).¹⁸

Najpopularniji društveni parovni ples (*danse à deux*) u aristokratskom društvu bio je menuet. Označava ga izrazita fleksibilnost mogućih kombinacija figura i koraka, a upravo sitni koraci i tehnička jednostavnost čine ga zahtijevnim za izvedbu. Odražava otmjen izraz ritualnog udvaranja. Plesači su postavljeni sučelice jedan prema drugomu. Njihov jedini fizički dodir je držanje ruku pri okretu (najčešće ispod partnerove ruke). Uobičajena putanja dvoje plesača kretala je iz dubine prostora prema naprijed.¹⁹ Par bi se razišao da bi se nakon kruženja i mimoilaženja zrcalnog efekta opet našao te završio ples na početnome mjestu. Nakon mirnog i staloženog plesa obično bi uslijedio brži i živahniji. Primjerice, živahan *saltarello* je slijedio dostojanstven *bassedanse*. Vodstvo (kretanje na glazbu, iniciranje okreta pod rukom i sl.) je ovisilo o muškarcu, osim u Italiji, gdje u menuetu, a s obzirom na njegovu prostornu i vremensku rasprostranjenost i različite oblike i stilove u različitim regijama i drugom vremenu, vođenje preuzima plesačica. Plesao se još i u 19. stoljeću, iako već bitno drukčije (Hilton 2004b:431).

Postoje podaci koji svjedoče da se menuet plesao i u našim krajevima. Skladatelj Angelo Frezza, koji krajem 18. stoljeća djeluje u Dubrovniku, skladao je "tri kratka menueta i baleta za violinu i obou" (Demović 1989:228-229), dok su u katalogu zbirke plesova koji su se izvodili u starom Dubrovniku, a koje je prikupio Vando Kuzmić, istaknuti plesovi "*Galloppe, Polke, Polke Mazurke, Ballo nazionale istriano, Ciardasc, Ballo savojarjo, Schottisc, Cotiglione Ballo nazionale spagnuolo, Monferina, Contradanza, Eccosese, Minuetti, Tarantelle*".²⁰ Plesovi poput galopa, polke i čardaša vjerojatno su iz kasnijeg razdoblja dubrovačke plesne povijesti, dok navođenje *kontradance, menueta* i *tarantele* svjedoči o upoznatosti Dubrovčana s aktualnim i popularnim baroknim europskim plesovima. Glazbu za menuete i druge plesove skladao je i Domenico Antonietti (usp. Demović 1989:224-225), a V. Kuzmić, nakon niza plesova koje je popisao u

¹⁸ Sredinom 17. stoljeća pozornice, pod utjecajem talijanske scenske prakse, postaju povišene te se postupno gubi vidljivost geometrijskih figura, vidljivih samo s povišenog položaja gledatelja (Nordera 2007:27).

¹⁹ Pozornica, odnosno plesni podij bio je dug i uzak, upravo suprotno od današnjih širokih i u dubinu plitkih pozornica.

²⁰ Izvorni tekst V. Kuzmića, naslovljen *Catalogo, Musica vocale ed instrumentale nel conveto dei E.F. Francescani in Ragusa*, nalazi se u Glazbenom arhivu Male braće u Dubrovniku. Ovdje je citiran prema Demović 1989:125.

svojoj zbirci plesova, navodi da slijede "Altri Minuetti senza nome del l'autore" (prema ibid.:126).²¹

Grupni plesovi, umetnuti između *danses à deux* ili na kraju večeri, služili su uglavnom za zabavu, druženje i opuštanje. Njihovi su koraci bili jednostavni i neopterećeni tehničkom izvedbom, pri čemu se gubio pokret individualnog plesača. Najpopularniji grupni ples bio je *country danse*. Engleskog porijekla, prvi se put spominje sredinom 16. stoljeća za vrijeme vladavine Elizabete I. S početka je bio predviđen za dva, tri ili četiri para složenih u kružnoj, četverokutnoj ili ravnoj crti. Međutim, s vremenom se broj parova povećavao te se broj više nije ograničavao (Van Winkle Keller i Shimer 1990:viii). U tom skupnom, zapravo progresivnom plesu, svatko pleše sa svakim i parovi se neprestano izmjenjuju. Za razliku od parovnih plesova u kojima su najvažniji koraci, u *country danceu* su koraci i njihova izvedba sekundarni, a najdojmljivije su simetrične crte koje plesači tvore plešući jedan s drugim ili jedan oko drugoga. Te su figure publici najbolje dočarane s povišenog prostora, odnosno s galerija (ibid.). Plesači se najčešće kreću u dubinu prostora i vraćaju se na početno mjesto nakon što su naizmjenice plesali sa svakim parom, "često čak s dvadesetak parova" (Strobel 2004:252).

Do kraja 17. st. engleski *country dance* je izvezen u Francusku, gdje je preimenovan u *contredance* (Pugliese 2004:254-258), ali i u druge dijelove Europe, pa tako i u Dubrovačku Republiku pod nazivom *kontradanca*. Ime upućuje na suprotne strane partnera u linijskoj formaciji. Franjo Kuhač navodi da su "Dubrovčani imali svoje posebne kontradanze" te donosi glazbene zapise sedam kontradanci iz Dubrovnika: *Ragusea*, *Povirusa*, *Kala-Majka*, *Sievača*, *Majka Maru*, *La Barcarola* i *Pobjeda* (Kuhač 1880:365-370). Pojašnjavajući svoje izvore, navodi da je glazbu za *kontradanca* dobio "godine 1869. od nekoga staroga dubrovačkog glasbara, koji ih je izvadio i prepisao iz njeke privatne sбирke glasbina" (ibid.:366).

Kontradanca se danas nalaze na repertoarima brojnih plesnih skupina duž jadranske obale. Na plesnoj radionici pod nazivom "Kontradanse (contredance) i srodni plesovi",²² čiji je cilj bilo upoznavanje engleskih i francuskih plesova iz doba baroka te pronalaženje poveznica s plesovima koji su po ugledu na njih nastali u Hrvatskoj, folklorist, koreograf i plesni pedagog Branko Šegović upoznao je sudionike s plesnim koreografijama i glazbenom pratnjom triju kontradanci (*Perlipaja*, *Viktorija* i *Ragusea*). Osnovne poveznice plesnog i koreografskog dijela dubrovačkih i europskih *kontradanci*, koje sam uočila na plesnoj radionici, nalaze se u linijskim forma-

²¹ U prijevodu: "Još neki menueti bez naziva autora".

²² Na poziv Vide Bagura sudjelovala sam u plesnoj radionici održanoj u Metkoviću od 20. do 22. travnja 2007. godine. Gostujući predavači su bili Branko Šegović i Beate Knobloch, redovita predavačica na Visokoj glazbenoj školi u Würzburgu u Njemačkoj i St. Gallenu u Švicarskoj te voditeljica plesnih i glazbenih seminara širom Europe.

cijama, jednostavnim koracima, neograničenom broju parova te koreografijama koje nastoje prikazati geometrijske obrasce.

Šegović pojašnjava da je do podataka o trima dubrovačkim *kontradancama* došao godine 1967. upoznavši Ivu Šiševića, kapetana broda "Dalmacija", koji ga je uputio na svoju majku, "nekada vrsnu plesačicu", a ona na danas pokojni bračni par Anku i Tonka Helda, obitelj Luke Kalmete i druge. "U tim razgovorima", kazuje Šegović, "došao sam do izvanrednih podataka o plesovima, zapisao plesne elemente triju kontradansi, i to 'Perlipaje' i 'Viktorije', te u Dubrovniku po Dubrovčanima nastalu kontradansu 'Raguseu'. Uspio sam doći, osobito zahvaljujući g. Kalmeti do notnih zapisa iz starih arhiva, i to je bilo sve što sam uspio iznijeti na svijetlo dana poslije dugo vremena. Bilo je još nekih prikaza, ali obzirom na sumnjive neke stvari i podatke nisam ih želio registrirati, obzirom da je to odudaralo u svemu od tri spomenute kontradanse" (Šegović 2007).²³

Ako se usporedi glazba *kontradanci* na radionici s Kuhačevim glazbenim zapisima proizlazi da je Kuhač notni zapis s melodijom, koja je pratila i *kontradancu Raguseu* na radionici, objavio već 1880. godine, daleko prije 1967., kad je Šegović došao do prvih podataka. U istom Kuhačevu djelu nalazi se i *Perlipaja*, koju on, za razliku od Šegovića, nije svrstao među *kontradance*. Navodi samo da je riječ o plesu iz Dalmacije, dok je za svaku od sedam navedenih *kontradanci* istaknuto da su iz Dubrovnika (Kuhač 1880:365-370).

Iako su *kontradance* i danas na repertoarima mnogih plesnih skupina, ponajprije dalmatinskih KUD-ova, kontinuitet koji su neke dubrovačke *kontradance* privremeno izgubile obnavlja se plesnim radionicama. Spomenutu su posjetili mnogi voditelji dalmatinskih KUD-ova koji će ih, pretpostavlja se, uvrstiti u svoj repertoar.

Povjesničar glazbe Miho Demović objavio je iznimno opsežnu studiju o glazbi i glazbenicima u Dubrovniku. Iako fragmentarna, donosi i vrijednu građu o postojećim dubrovačkim *kontradancama* i drugim plesovima iz renesanse i baroka. Prema Demoviću, preko dvadesetak *kontradanci* je skladao spomenuti Domenico Antonietti (Demović 1989:225, 125), a četiri dubrovačke *kontradance*, koje je prethodno obradio za klavir, uvrstio je u svoju zbirku *Stari dalmatinski plesovi* Ivo Lhotka Kalinski (ibid.:16). Nadalje, iznimno opsežnu zbirku *kontradanci* skupio je V. Kuzmić i u svom ih je katalogu označio imenima: "*Contradanza il trionfo, Marmont, Bella ragusea, Ballo di barcha, La ballata delle Copie, Ballo di Zattara, Viva sempre, Il fioretto, Canzon brovatta, Poviruscia, Salta Boscho, Ballo Grecho, La Lavandera, Polonese, La stella, Ballo Capestre, Ballo nuovo, Trasborghese, La bella russa, Inglese, Inglesina, La fratellanza, Varaviza, Francase, La biondina, La*

²³ Na koncu radionice Branko Šegović je polaznicima podijelio pisani opis pribavljanja podataka o prikazanim *kontradancama*.

scievasja, La baracola, Caccia d'amore, Majcka Maru, La Savojarda, La Bella rosa, Triuscun, San Giorgio. Kuzmić navodi da se *Savojarda* naziva i *Ballo Ebreo*, ali ne zna zbog čega (Demović 1989:125-126).

Naziv plesa oko kojega se dvoumi Kuzmić navodi na pretpostavku da je tu *kontradancu* koreografirao spomenuti tvorac plesnih priručnika Guglielmo Ebreo. Ebreo je djelovao u Italiji, s kojom je Dubrovnik bio dobro povezan, pa je možda i pokoja njegova koreografija stigla do Dubrovnika. Naime, zbog dobro poznatih dubrovačkih veza sa zemljama Mediterana i njihova utjecaja, u Dubrovniku se "skladno sastaju inozemna dostignuća s domaćim nastojanjima, domaća riječ s talijanskim govorom, domaći narodni napjev s opernom arijom talijanskih skladatelja, ples seoskih mladića i djevojaka s opernim baletom inozemnih predstavljača" (ibid.:146).

Dubrovački orguljaši već u 16. stoljeću "sviraju i plesnu glazbu kao *gagliarde, saltarelli, passamezzi, pavane, balli di torce* i druge plesove" (Demović 1981:55). Nazivi upućuju na popularne onodobne europske plesove. *Gagliada* se smatra najveselijim i najvirtuoznijim plesom 16. i ranog 17. stoljeća. Tipičan je udvorni ples. Dok je jedan partner plesao i "pokazivao se i šepurio", drugi ga je odmjeravao i izvodio vrlo jednostavne korake. Naizmjenice bi se predstavljali jedan drugomu s dijelovima zajedničkog plesanja (obično refren glazbe). Osim društvenoga plesa, bio je virtuozan dio kazališne predstave (Sutton, Kurtz i Marsh 2004:106-111).²⁴ *Ballo* može označavati društveno okupljanje s plesom, kratku koreografiranu kompoziciju, tradicionalni ili regionalni ples s dojmljivom koreografijom, ili jednostavno "ples". *Balletto* može značiti "mali ples" (Sutton, Sparti 2004:351-355, Marrocco 1981:17).²⁵ *Saltarello* se javlja u različitim oblicima, kao nezavisan ples 15. stoljeća ili kao jedan dio višedijelnog *ballo*. Sudeći po podacima koje je ostavio plesni majstor Fabritio Caroso, čini se da ne postoji jedinstveni predložak *saltarello* koraka, nego skupina tipova koraka koji ga određuju kada se izvedu zajedno. Nakon Carosa, u 17. stoljeću mu se gubi trag. Pojavljuje se opet u 18. stoljeću u nekoliko primjera u Feuilletovoj notaciji, sadržeći tipične "zračne" korake: *jeté, contretemps* i *assemblée* (Sutton, Sparti 2004:505-507).

Inozemni glazbenici koji su duže ili kraće djelovali u Dubrovniku te gostujući operni glazbenici vjerojatno su donosili sa sobom glazbu za plesove,

²⁴ U dijelovima Italije još se pleše kao tradicionalan folklorni ples. Kao i za većinu plesova iz toga razdoblja, njegovi su korijeni nepoznati. Njegova popularnost u Francuskoj i Engleskoj dobro je dokumentirana u instrukcijskim materijalima iz druge polovice 16. stoljeća. Najznačajniji je ples kasne renesanse (Sutton, Kurtz i Marsh 2004:106-111).

²⁵ Danas se u Italiji i Španjolskoj obično odnosi na balet. U Engleskoj se danas rabi kako bi uže označio nekoliko europskih kategorija društvenog i kazališnog plesa od 15. do 18. stoljeća. Mnogi se regionalni tradicijski plesovi danas u Italiji još uvijek nazivaju *balli*. Od sredine 16. do sredine 17. stoljeća *balli* i *balletti* se nastavljaju pojavljivati u društvenim i kazališnim postavama (Sutton, Sparti 2004:351-355, Marrocco 1981:17).

a plesovi nazivlja poput *Bella Ragusea*, *Majka Maru*,²⁶ *Poviruša* i *Sjevača* govore da je riječ o plesnim skladbama nastalima u Dubrovniku (Demović 1989:126). S druge strane, iz naslova je plesova koje je prikupio Vando Kuzmić²⁷ vidljivo da su se u Dubrovniku nakon velikoga potresa 1667. izvodili suvremeni europski plesovi, odnosno "plesovi svih naroda koji su na tom području dali značajniji doprinos, kao engleski, njemački, francuski, poljski, talijanski plesovi" (Demović 1989:126).

Osim dubrovačkih glazbenika plesni život u Dubrovniku zabilježili su i mnogi pjesnici, najčešće u didaskalijama svojih djela. Primjerice, prizori dubrovačke pastirske igre 16. stoljeća popraćene su glazbom, pjesmom i plesom. O tome svjedoče didaskalije komediografsko-dramskih radova Nikole Nalješkovića, Marina Držića i Antuna Sasina (Demović 1981:15-3).

Valjalo bi kao zasigurno važan ples renesanse, baroka i današnjice istaknuti morešku. Moreška se spominje, primjerice u didaskalijama nekih drama Junija Palmotića (Bogišić 1995).²⁸ Već je u 15. stoljeću postojala u mnogim dijelovima Europe kao tradicijski i kao umjetnički koreografirani ples te se u svakoj pojedinoj regiji razvila različito (Sparti 2001:130). U doba renesanse moreške su bile popularni dramsko-plesni žanr, intenzivno prisutan u mediteranskim zemljama, ali i u drugim europskim zemljama poput Francuske, Njemačke i Engleske. O dolasku moreške na hrvatsku obalu Grozdana Marošević zaključuje o vjerojatnijem talijanskom, posrednom ili neposrednom utjecaju od španjolskoga, koji se pretežno pretpostavljao u ranijim istraživanjima. Šireći se Europom, moreška se stapala s već postojećim lokalnim tradicijama razvijajući tako osobite oblike ili neke stilske posebnosti (Marošević 2002). Nekoliko podataka svjedoči o izvođenju moreške u Dubrovniku, Splitu, Trogiru, Šibeniku, Korčuli, Hvaru, Visu, Zadru te Budvi (Foretić 1964:155-182; 1974:21-30, 42-53, 56-61). Moreška je, dakle, bila vrlo popularan i raširen ples u renesansnoj Europi, odakle je najvjerojatnije posrednim putem stigla i do dalmatinske obale i otoka. Gašenjem moreški u drugim dalmatinskim gradovima tijekom 19., a u Splitu

²⁶ Franjo Kuhač je zabilježio nekoliko pjesama i plesova koji u naslovu nose isto ime. Primjerice, *kontradanca Majka Maru* iz Dalmacije (1880:359), *Majka Maru preko gore zvala* iz Hrvatskog primorja (ibid.:254), *Majka maru za Ivana dala* i *Majka Maru za nedraga dala* iz Slavonije (ibid.:260, 261), *Majka Maru hop, hop, hop* iz Srijema (ibid.:337).

²⁷ Plesove koje Kuzmić nabroja nose nazive: *Curazzata*, *Bella Rosa*, *Carbonara*, *Sangue allegro*, *S. Giorgio*, *La Casta*, *Bigatone*, *Gioia Casta*, *Amore in ballo*, *Cotiglion*, *Diavolelja*, *Ballo del Re*, *Bal di vilano*, *Minuetto in quattro*, *Riverenza inglese*, *Strichitto*, *Stoccata*, *Cavaliere e Dama*, *Ballo di Pulicinella*, *Sincereta*, *Contradanza milanese*, *Pace in Amore*, *Catena*, *Robison*, *Ballo delle gnachare*, *Ballo de Tamburri*, *Ballo Brettagna* (prema Demović 1989:126).

²⁸ Za Junija Palmotića Stjepan Gradić je 1669. godine zapisao da je "bio izvrstan plesač i sastavljač pjesama što se u kolu pjevaju, čak da je pjesme mogao improvizirati bez teškoća još za samoga plesanja" (Demović 1981:158).

početkom 20. stoljeća, moreška je postala posebnošću grada Korčule (Marošević 2002:115).

Naklonost prema plesu i pjesmi, koje su u Dubrovniku kultivirali ne samo široki slojevi anonimnih narodnih umjetnika kao u ostalim dalmatinskim gradovima već i izrazito nadareni pjesnici, kao što su to bili Palmotić, Dimitrović i drugi, bez sumnje je pružalo izvrsnu podlogu za razvoj scensko-operne umjetnosti što će se na samom koncu 16. stoljeća pojaviti najprije u Italiji, a zatim prenijeti i u Dubrovnik, i tu međuvremeno ustaliti kao redovita pojava kazališnog života (Demović 1981:160).

Kazališni život pretpostavlja i scensku izvedbu. Kako i u drugim europskim gradovima vjerojatno su se i hrvatski plesovi prilagođavali scenskoj izvedbi, poprimajući tehnički zahtjevniju izvedbu.

Dvorski balet (*Ballet de cour*)

Plesovi baroknog stila mogu se podijeliti na društvene (*social-ballroom*) i scenske (*ballet*) plesove. Nazivi koraka bili su istovjetni za oba stila, osim što su se na sceni izvodili virtuozniji i zahtjevniji koraci. S razvojem zanimanja za plesanje rastao je i broj plesnih učitelja i plesnih škola. Sve veće međunarodno kolanje plesnih učitelja ubrzo je urodilo osnivanjem plesnih akademija koje su postavile standarde i vrsnoću u plesanju.²⁹ Uslijedilo je odvajanje društvenog i scenskog plesa, gdje su društveni plesovi transformirani u dvorski balet, odnosno *ballet de cour* (Brainard 2004:336-339). Prije dvorskog baleta nema jasne razlike između dvorskog i scenskog plesanja. Na nasljeđu se plesnih koraka razvijenih u renesansi i baroku razvio novi i zahtjevniji stil plesanja. S podjednakim koracima, ali tehnički zahtjevnijim i atraktivnijim, plesovi se s dvorova premještaju na pozornice.

Ballet de cour je kazališna predstava koja osim plesa sadrži instrumentalnu i vokalnu glazbu, recitirani tekst u stihu ili prozi, uređenu pozornicu, scensku opremu, kostime i maske, te tako ujedinjuje nekoliko umjetnosti. Nastao je i razvio se na francuskome dvoru u zadnjim desetljećima 16. stoljeća usporedno s jačanjem francuske monarhije i trajao do kraja 17. stoljeća (Nordera 2007:19).³⁰ Zbog svojih funkcionalnih i ekspresivnih vrijednosti neki su društveni plesovi, u obliku u kojem su se plesali na dvorovima, utjelovljeni u *ballet de cour*. Primjerice, *pavane* kao izrazito dostojanstven i otmjen ples prigodom nekih božanskih intervencija u

²⁹ Francuski kralj Luj XIV., prestavši plesati, osnovao je 1672. Académie Royale de Musique, u kojoj su uskoro počeli djelovati profesionalni plesači.

³⁰ Neki istraživači *ballet de coura* proširuju tematske i kronološke raspone ove definicije (Nordera 2007:30).

predstavi ili *branle*, koji je mogao ponuditi osnovne strukture u grupnim plesovima (ibid.:24).

Nastojanja u dvorskom baletu zahtijevala su od izvođača, osim plesne vještine, sposobnost glume, odnosno izražavanja emocija mimikom. Balete je obično interpretiralo dvorsko plemstvo, osim nekih zahtjevnijih grotesknih uloga kada se tražila asistencija i angažman profesionalnih plesača i glumaca, najčešće članova *comédie dell'arte*.³¹ Kostimi za postavljene dvorsko-scenske plesove bili su samo ukrašenije verzije odjeće koju su nosili na dvorskim balovima, odnosno koja je bila u to doba moderna (Wynne 1969:27).

Iz scenskog baroka razvit će se kasnije balet kao najzahtjevniji oblik plesa koji više neće moći biti sveprisutan, narodni, pučki ili društveni s obzirom na izrazito zahtjevu plesnu tehniku, neusvojivu izvan institucija specijaliziranih škola i individualnih tjelesnih predispozicija. Utoliko je *ballet de cour* ključni povijesni trenutak u razvoju klasičnoga baleta. Krajem razdoblja plesnoga baroka smatra se početak djelovanja francuskog plesača i koreografa Jeana Georgesa Noverrea, čije su radikalno nove ideje u drugoj polovici 18. stoljeća utrle novi put plesanju.

Zaključak: Rekonstrukcija i uloga plesnih radionica

Iako se tragovi renesansnih i baroknih plesova u europskom društvu i na pozornici gube s pojavom romantičnog baleta u 19. stoljeću, važan je njihov povratak u rekonstruiranu obliku u nizu "barokizama" u baletima i modernom plesu, te rekonstrukcijskom radu znanstvenih i kazališnih institucija tijekom 20. stoljeća. Barokni se ples u 20. stoljeću pokazuje kao "održiva suvremena opcija" (Franko 2007:42-43). U rekonstrukcijskom radu znanstvenika i plesača, bez obzira na prethodne plesne tehničke vještine, barokni je ples teško savladiv te zahtijeva posebno proučavanje. Tijekom 20. stoljeća postaje područje posebne plesne specijalizacije baroknog stila. Počinju se osnivati ansambli i skupine plesača specijaliziranih za renesansni i barokni plesni stil. Otkrivanje i rekonstrukcija plesova moguća je zahvaljujući dešifriranoj Feuilletovoj notaciji kojom su zapisani mnogi plesovi ponajprije u plesnim priručnicima dvojice autora, Raoula Augera Feuilleta i Pierrea Rameaua (ibid.:43).

³¹ *Comedia dell'arte* termin je za kazalište koje se razvijalo prvo u Italiji, a potom i drugdje u Europi između 1550. i 1750. godine. Improvizacija u nastupu i uočljive maske, najistaknutije su značajke. Prisutnost plesa u *comedi dell'arte* potvrđuju brojne ilustracije. Njezini su članovi bili profesionalni izvođači te su se koristili plesnim priručnicima. Jedan od uvjeta za angažman u *comedia dell'arte* bilo je, osim sviranja glazbenih instrumenata i pjevanja, i umijeće plesanja. Poslije su glazbena drama i balet postali njezinim sastavnim dijelom te su sa sofisticiranim maskama i parodijom bili oštar scenski kontrast visokoj formalnosti barokne opere i plesa (Richards 2004:188-194).

Plesne skupine plesove iz prošlosti utjelovljuju na dva načina – rekonstrukcijom vjernoj izvornoj koreografiji i ponovnom kreacijom koja slobodnije raspolaže povijesnim izvorima te na njihovim temeljima zapravo stvara nove koreografije, iskorištavajući kreativni prostor nekog drugog razdoblja u suvremenosti (ibid.:43-45). U oživljavanju i postavljanju na pozornice baroknih plesova rabe se i kombiniraju oba načina jer barokno plesno pismo bilježi plesne korake, ritam i glazbu (rekonstrukcija), ali ne i položaj tijela, glave ili kretanje ruku (ponovna kreacija). Takve pokušaje često ometaju novija znanja i suvremena tjelesna iskustva.

Pokušaji rekonstrukcije javljaju se relativno kasno, nakon određenog vremenskog diskontinuiteta i mnogih novih plesnih tehnika. Radi veće privlačnosti, elegancije i pod utjecajem novih poimanja estetike, barokni su se plesovi često rekonstruirali s utegnutim nogama ili ispruženim ristovima.³² Takva tehnika ne predstavlja barokni stil ili tehniku, ali je današnjoj publici, posebice nakon baletne ere koja je nametnula i oblikovala estetiku plesne tehnike "ljepša", zanimljivija ili privlačnija.³³ Barokni stil posjeduje vlastitu, čak veoma zahtjevnju tehniku i standardizirani vokabular, ali bez utjecaja kasnijeg baletnog. Ako su renesansni i barokni plesovi temelji daljnjeg razvoja plesa prema klasičnom baletu, ne vrijedi i obrnuto. "Sve smo dosad gledali kroz filter baleta. Balet je, što se ukusa tiče, diktirao što je dobro, a što loše, što jest ili nije elegantno, a u 16. i 17. stoljeću nije još postojao" (Mary Collins, osobna komunikacija).

Naime, nakon mnogih novih plesnih tehnika, posebice dominacije strogih baletnih tehnika, koje su prouzročile smjene i promjene u načinu treniranja tehničke izvedbe, plesačevo je tijelo postalo drukčije, ono drukčije "osjećá" i "vidi". Stoga je za što vjerniju rekonstrukciju potrebno osigurati što "izvornije uvjete", odjenuti plesača u rekonstruirani kostim, rekonstruirati glazbu na rekonstruiranim instrumentima. Radionice u kojima se susreću plesači i glazbenici će omogućiti takve uvjete ili podučiti sudionike takvu poslu.

Otkrivanjem pojedinog plesa ili plesova objelodanjuju se i drugi važni aspekti prošlog vremena (Sutton 1969:56-57), a ples rekonstrukcijom postaje medij kojim se kroz vrijeme mogu slijediti povijesni i kulturni utjecaji (Feves 2004:322-325). Stroga su pravila pristojnoga vladanja i ophođenja često bila važna kao i sami plesni koraci i glazba. Instrukcije u knjigama uključuju smjernice i natuknice o tome kako sjediti, stajati, klanjati se, pozdravljati, ulaziti i izlaziti iz prostorije (pod utjecajem plesnih struktura i njihovih oblika u prostoru), dok pravila kako baratati mačem, nositi ogrtač i pozdravljati potiču specifične kretnje ruku i torza.

³² Utegnete noge ili *pliè* pozicija dvije su krajnosti i odlike klasičnog baleta; ništa "između" nije dopušteno.

³³ Upravo iz bunta baletnoj "uštogljenosti" i njegovoj prezahtjevnoj i neprirodnoj tehnici počeo se razvijati suvremeni balet.

Oblici plesova i njihov razvoj te promjene u plesnim figurama i plesovima kroz koje su prolazili pod utjecajem novih koreografa, društvenog utjecaja i smjenom mode dostupni su u sačuvanim plesnim priručnicima, ikonografskim, arhivskim i drugim zapisima. Međutim, pokazuje se da je potrebno ne samo cijeniti nego i poticati, te na kraju iskoristiti praktičan rekonstrukcijski i umjetnički rad brojnih pregalaca i stručnjaka. Njihov je trud važan doprinos, kojim vidljivo i široj populaciji dostupnom rekonstrukcijskom vještinom oživljavaju i, još važnije, čuvaju na životu, u tradiciji, kulturi i u suvremenosti davni oblik življenja srodan našim i brojnim europskim kulturama toga razdoblja. Plesne su radionice za amatere ili profesionalne plesače važne stoga i za znanstvena istraživanja povijesnih plesova.

Rekonstrukcije omogućuju razne razine interpretacije te svojevrsno testiranje. Teorije o plesanju razvijene proučavanjem pisanih izvora mogu se praktičnom rekonstrukcijom plesova koji su preživjeli u plesnoj notaciji revidirati, testirati i preispitati kako bi poslužili u daljnjem znanstvenom proučavanju izvora (usp. Goff 2000:163). Radionice tako prenose, propituju i stvaraju nova znanja.

Plesne radionice utjelovljuju prošlost u sadašnjosti prakticiranjem i prenošenjem znanja, održavajući tako kontinuitet za sadašnju i buduću publiku. Povijesni plesovi ostaju tako očuvani, sadržeći jednu od predodžbi povijesnoga razdoblja (usp. Buckland 2001:12-13). Iskustvo je zasigurno potpunije i ne više samo posredno ako se okušaju uloge i promatrača (promatranjem rekonstruirane izvedbe ili plesa) i one sudionika (plesanjem).

Može se reći da renesansni, a naročito kasniji barokni plesovi, nose europsku plesnu tradiciju. U njima naziremo korijene koreografije, plesne cjeline (odnosno imenovanog plesa prepoznatljivog po koracima ili glazbi) i klasičnog baleta. Oni donose prvu pisanu i dokumentiranu plesnu građu, opisanu riječima ili zabilježenu prvim poznatim plesnim pismom u Feuilletovu notacijskom sustavu. Prvi se put pojavljuje plesna terminologija, odnosno imenovanje nazivlja točno određene strukture pokreta. Nazivi koraka baroknog stila vrlo su slični, ponekad istovjetni današnjoj baletnoj terminologiji iako nije riječ uvijek o istom plesnom koraku, odnosno često isti naziv označava različite korake nekog drugog vremena. Prvi put je ples bio uvjet nečijeg dobrog položaja u društvu.

Ako na hrvatskom području i nema podataka o plesnom pismu iz razoblja koja bi bilježila strukture pokreta pri plesu, neupitna je pojavnost europskih i domaćih renesansnih i baroknih plesova, barem na dubrovačkom prostoru. Kako je bilo u drugim hrvatskim krajevima, tek valja istražiti.

Zajednice koje danas oživljavaju ili pokušavaju rekonstruirati ples ne podliježu teritorijalnim i kulturnim granicama. Plesne radionice u kojima sam sudjelovala neka su vrsta nastavka davno započete kulturne razmjene i mjesto intenzivnog praktičnog plesnog multikulturalizma. Mjesta su okupljanja broj-

nih kultura, a njihova istaknuta uloga i cilj, osim rekonstrukcije, izgradnja je suradnje i razmjena znanja između pripadnika različitih kultura i naroda. Sličan se proces bez kulturnih granica, a sudeći prema iznesenim podacima, odvijao prije nekoliko stotina godina i na dubrovačkome području, gdje su se, nalazeći svoje putove i posrednike, plesali neki tada popularni europski plesovi.

NAVEDENA LITERATURA

- Arbeau, Thoinot. 1967 [1588-1589]. *Orchésographie et traicte en forme de dialogue, par leqvel toutes personnes pevent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*. Langres. New York: Dover publications.
- Astier, Régine. 2004. "Feuillet notation". U *International Encyclopedia of Dance*. Selma Jeane Cohen, ur. New York - Oxford: Oxford University Press, 588-590.
- Bogišić, Rafo, prir. 1995. *Iunije Palmotić: Izabrana djela*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Brainard, Ingrid. 2004. "Dancing Master". U *International Encyclopedia of Dance*. Selma Jeane Cohen, ur. New York - Oxford: Oxford University Press, 336-341.
- Buckland, Theresa Jill. 2001. "Dance, Authenticity and Cultural Memory: The Politics of Embodiment". *Yearbook for Traditional Music* 33:1-16.
- Castiglione, Baldesar. 1986 [1528]. *Dvoranin (Il Libro del Cortegiano)*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost [preveo Frano Čale].
- Challet-Haas, Jacqueline. 2007. "Dance and Movement Notation and Its Relevance in Our Times". *Studia Choreologica* 9:97-124.
- Cohen, Selma Jeanne. 1992. *Ples kao kazališna umjetnost*. Zagreb: Cekade.
- Demović, Miho. 1981. *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici, od početka XI. do polovine XVII. stoljeća*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Demović, Miho. 1989. *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici, od polovine XVII. do prvog desetljeća XIX. stoljeća*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Downer, Alan S. 1969. "The Relevance of Theatre Research". U *Congress on Research in Dance*. Joann W. Kealiinohomoku, ur. New York: New York University, 1-6.
- Ebreo, Guglielmo. 1993 [1463]. *De pratica seu arte tripudii. On the Practice or Art of Dancing*. [djelo *De pratica seu arte tripudii*, prijevod Barbare Sparti]. New York: Oxford University Press.

- Feves, Angene. 2004. "Reconstruction: Use of Historical Notations". U *International Encyclopedia of Dance*. Selma Jeane Cohen, ur. New York - Oxford: Oxford University Press, 322-325.
- Foretić, Vinko. 1964. "Prilozi o moreški u dalmatinskim gradovima". *Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena* 42:155-182.
- Foretić, Vinko. 1974. "Povijesni prikaz korčulanske moreške". U *Moreška: Korčulanska viteška igra*. Ante Lešaja, ur. Korčula: Radničko kulturno-umjetničko društvo Moreška Korčula, 5-70.
- Franko, Mark. 2007. "The baroque body". U *The Cambridge Companion to Ballet*. Marion Kant, ur. New York: Cambridge University Press, 42-50.
- Giglio, Celeste. 1996. *Flowers of 16th-Century Dance*. Amsterdam: Tactus Music.
- Goff, Moira. 2000. "Imitating the Passions: Reconstructing the Meanings within the Passaglia of Venüs & Adonis". U *Preservation Politics, Dance Revived, Reconstructed, Remade*. Stephanie Jordan, ur. London: Dance Books, 154-166.
- Hilton, Wendy. 2004a. "Ballet Technique, History of: French Court Dance". U *International Encyclopedia of Dance*. Selma Jeane Cohen, ur. New York - Oxford: Oxford University Press, 342-344.
- Hilton, Wendy. 2004b. "Minuet". U *International Encyclopedia of Dance*. Selma Jeane Cohen, ur. New York - Oxford: Oxford University Press, 431-433.
- Iyer, Alessandra. 2000. "The Present Past: Towards an Archaeology of Dance". U *Preservation Politics, Dance Revived, Reconstructed, Remade*. Stephanie Jordan, ur. London: Dance Books, 141-147.
- Kealiinohomoku, W. Joann. 1969. "Ethnic Historical Study". U *Congress on Research in Dance*. Joann W. Kealiinohomoku, ur. New York: New York University, 86-97.
- Kostelac, Branko. 1987. *Narodni plesovi i pjesme jaskanskog prigorja i polja*. Zagreb: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske.
- Kuhač, Franjo. 1880. *Južno-slovenske narodne popievke, sv 3*. Zagreb: Tiskara i litografija C. Albrechta.
- Maletić, Ana. 1983. *Pokret i ples: Teorija, praksa i metodika suvremene umjetnosti pokreta*. Zagreb: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske.
- Marošević, Grozdana. 2002. "Korčulanska moreška, ruggiero i spagnoletta". *Narodna umjetnost* 39/2:111-140.
- Marrocco, Thomas W. 1981. *Inventori of 15th Century Bassedanze, Balli & Balletti, in Italian Dance Manuals*. New York: Spett Printing Company.
- Mlakar, Pino. 1979. "Thoughts of a Choreographer on the Importance of Kinetography Laban". U *Dictionary of Kinetography Laban (Labanotation)*. Albrecht Knust, ur. Estover, Plymouth: Macdonald and Evans, xvii-xxi.
- Nordera, Marina. 2007. "Ballet de cour". U *The Cambridge Companion to Ballet*. Marion Kant, ur. New York: Cambridge University Press, 19-31.

- Pugliese, Patri J. 2004. "Country Dance". U *International Encyclopedia of Dance*. Selma Jeane Cohen, ur. New York - Oxford: Oxford University Press, 254-258.
- Richards, Kenneth. 2004. "Commedia dell'arte". U *International Encyclopedia of Dance*. Selma Jeane Cohen, ur. New York - Oxford: Oxford University Press, 188-192.
- Sparti, Barbara. 2001. "Moreška i mattaccino u Italiji – oko 1450.-1630." *Narodna umjetnost* 38/2:129-142.
- Strobel, Desmond F. 2004. "Cotillon". U *International Encyclopedia of Dance*. Selma Jeane Cohen, ur. New York - Oxford: Oxford University Press, 251-253.
- Sutton, Julia. 1969. "Reconstruction of 16th Century Dance". U *Congress on Research in Dance*. Joann W. Kealiinohomoku, ur. New York: New York University, 55-63.
- Sutton, Julia, Elizabeth Kurtz i Carol G. Marsh. 2004. "Galliard". U *International Encyclopedia of Dance*. Selma Jeane Cohen, ur. New York - Oxford: Oxford University Press, 106-111.
- Sutton, Julia i Barbara Sparti. 2004. "Saltarello". U *International Encyclopedia of Dance*. Selma Jeane Cohen, ur. New York - Oxford: Oxford University Press, 505-507.
- Sutton, Julia, i Barbara Sparti. 2004. "Ballo and Balletto". U *International Encyclopedia of Dance*. Selma Jeane Cohen, ur. New York - Oxford: Oxford University Press, 351-355.
- Šegović, Branko. 2007. *Ponešto o kontradansama koje su se plesale u Dubrovniku*. Rukopis u vlasništvu autorice.
- Tomlinson, Kellom. 1716. *The Shepherdess: A New Dance*. London: [vlastita naklada].
- Tripković, Yves. 2003. "Pjevati Berlioza na francuskom zahtjevno je, ali i predivno iskustvo". *Nedjeljni Vjesnik* 23. 11.:18.
- Van Winkle Keller, Kate i Genevieve Shimer. 1990. *The Playford Ball: 103 Early English Country Dances*. London: Dance Books.
- Van Zile, Judy. 1999. "Capturing the Dancing: Why and How?" U *Dance in the Field, Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. Theresa J. Buckland, ur. London - New York: Macmillan Press - St. Martin's Press, 85-99.
- Vinkešević, Josip. 2007. *Deset godina smotri dvorskih i starogradskih plesova i pjesama Hrvatske, Đakovo, 1998-2007*. Đakovo: Savez KUD-ova Slavonije i Baranje.
- Wynne, Shirley. 1969. "Reconstruction of a Dance from 1700". U *Congress on Research in Dance*. Joann W. Kealiinohomoku, ur. New York: New York University, 26-54.

RENAISSANCE AND BAROQUE DANCES: RECONSTRUCTION AND DANCE WORKSHOPS

SUMMARY

The numerous dance manual publications dating from the Renaissance and Baroque eras testify to the exceptional importance of the art of dance during those eras. From as early as the 15th century, they noted the history of dance, conduct while dancing and the style and technique of dancing. They contained information on the performance of individual steps, their combinations and the structure of the complete choreographies, as well as instructions on exemplary behaviour on the dance podium and outside it. The representatives of the dance art were court dance masters, erudites of high reputation and dance theoreticians, who also wrote dance manuals. There are no known domestic dance manuals in existence from those eras that would have contained descriptions of dance structures, although there is no question that certain European Renaissance and Baroque dances were present in the Dubrovnik Republic region.

By attending a series of dance workshops, which have been held for many years in Varaždin, Dubrovnik and Zagreb, largely those associated with the *Aestas Musica* international summer school of Baroque music and dance in Varaždin, along with my personal interest in the history of dance, I have been endeavouring to detect the traces and role they have left in Croatia today. After introductory examination of the phenomena of historical workshops and their reconstruction work, and a review of the historical backdrop and broader social context of the emergence and viability of historical dances, I shall try to analyse the role of the reconstruction of historical dances in the dance workshops.

Key words: dance, Renaissance, Baroque, dance workshops, reconstructions, Croatia