

# Baletni libreto u kontekstu dječje književnosti

---

**Brekalo, Ena**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2019**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Zagreb, Faculty of Teacher Education / Sveučilište u Zagrebu, Učiteljski fakultet**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:147:932695>

*Rights / Prava:* [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-11-29**

*Repository / Repozitorij:*

[University of Zagreb Faculty of Teacher Education - Digital repository](#)



**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU  
UČITELJSKI FAKULTET  
ODSJEK ZA UČITELJSKE STUDIJE**

**ENA BREKALO  
DIPLOMSKI RAD**

**BALETNI LIBRETO U KONTEKSTU  
DJEČJE KNJIŽEVNOSTI**

**Čakovec, srpanj 2019.**

**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU  
UČITELJSKI FAKULTET  
ODSJEK ZA UČITELJSKE STUDIJE  
(Čakovec)**

**DIPLOMSKI RAD**

Ime i prezime pristupnika: **Ena Brekalo**

TEMA DIPLOMSKOG RADA: Baletni libreto u kontekstu dječje književnosti

MENTOR: izv. prof. dr. sc. Andrijana Kos-Lajtman

**Čakovec, srpanj 2019.**

## Sadržaj

<b>SAŽETAK</b> .....	<b>1</b>
<b>SUMMARY:</b> .....	<b>1</b>
<b>1.UVOD</b> .....	<b>1</b>
<b>2. POVIJEST BALETA</b> .....	<b>2</b>
2.1. TEMELJI BALETA .....	2
2.2. BALET KROZ 19. STOLJEĆE (RAZDOBLJE ROMANTIZMA I NARATIVNOG BALETA)	4
2.3. BALET OD 20. STOLJEĆA SVE DO DANAS .....	7
<b>3. BALETNA DJELA KAO PRIČE</b> .....	<b>9</b>
3.1. <i>LA SYLPHIDE</i> .....	9
3.1.1. <i>Libreto</i> .....	9
3.1.2. <i>Analiza</i> .....	13
3.2. <i>GISELLE</i> .....	15
3.2.1. <i>Povijest i libreto</i> .....	15
3.2.2. <i>Analiza libreta</i> .....	17
3.3. <i>LABUĐE JEZERO</i> .....	19
3.3.1. <i>Povijest i libreto</i> .....	19
3.3.2. <i>Analiza libreta</i> .....	22
3.4. <i>TRNORUŽICA</i> .....	24
3.4.1. <i>Povijest i libreto</i> .....	24
3.4.2. <i>Analiza libreta</i> .....	29
3.5. <i>ORAŠAR</i> .....	31
3.5.1. <i>Povijest i libreto</i> .....	31
3.5.2. <i>Analiza libreta</i> .....	33
<b>4. ZAKLJUČAK</b> .....	<b>36</b>
<b>LITERATURA:</b> .....	<b>38</b>
<b>BIOGRAFIJA</b> .....	<b>40</b>
<b>IZJAVA O SAMOSTALNOSTI RADA</b> .....	<b>41</b>

## Sažetak

Baletna umjetnost spoj je plesa, glazbe i književnosti. Književnost je imala velik utjecaj na balet jer je njome određen stil i pokret u predstavi. Upravo sama tematika koja je bila specifična za određeno razdoblje u književnosti, odražava se u baletu kroz pokret kojima se taj balet iznosi i prikazuje publici. Motivi baletnih libreta najčešće su nestvarni, bajkoviti, mitski i pripadaju fantastičnoj tematici. U ovom radu prikazat ćemo baletna libreta u kontekstu dječje književnosti. Opisat ćemo libreta koja su nastala tijekom 19. stoljeća i predstavljaju najvišu razinu te grane umjetnosti. S početka 19. stoljeća to su predstavnici francuskog romantizma, *La Sylphide* i *Giselle*, a potom krajem 19. stoljeća nastaju carski ruski baleti *Labuđe jezero*, *Trnoružica* i *Orašar*.

**Ključne riječi:** balet, libreto, bajka, mit, 19. stoljeće, dječja književnost, romantizam

## Summary:

Ballet art is a compound of dance, music and literature. Literature had a big impact on ballet because it helped in defining the style and the movement in a play. The theme itself, specific for a certain literature period, permeates the ballet art through the dance and movement being shown to audience. Motives of a ballet libretto is most often fictional, inspired by myths and fairy tales and belonging to fictional thematics. This paper will present ballet librettos in the context of children's literature. It describes ballet librettos created during the 19th century which represent the highest form of this art. It describes representatives of French romanticism from the beginning of the 19th century, *La Sylphide* and *Giselle*, and Russian imperial ballets *Swan Lake*, *Sleeping Beauty* and *The Nutcracker* in the end of the same century.

**Keywords:** ballet, libretto, fairy tale, myth, literature, 19th century, children's literature

## 1. UVOD

Ples je umjetnička disciplina kojoj se ne može lako odrediti početak. Otkako postoji čovjek koji hoda, postoji i čovjek koji se može, zna i želi kretati po prostoru. Kako je čovječanstvo napredovalo, napredovao je i ples. Pokreti su se počeli zapisivati i izvoditi unutar nekih unaprijed zadanih okvira. Balet nastaje u razdoblju renesanse koje je i inače bilo obilježeno pojačanim interesom za umjetnost i sve sfere duha. Balet je vrsta plesa u kojoj pažljivo organizirani, standardizirani pokreti pričaju priču ili izražavaju neku ideju (Cambridge dictionary)<sup>1</sup>. Upravo tu dolazi do sinteze dviju grana umjetnosti, književnosti i plesa. Kako bi baleti bili izvedivi i razumljivi, potrebno je bilo osmisliti i maksimalno prilagoditi priču plesu. Na početku bile su to jednostavne narodne priče koje su zabavljale publiku u to vrijeme. S vremenom, u 19. stoljeću, balet doživljava svoj plesni i književni vrhunac. Tada nastaju najveća baletna djela: *La Sylphide*, *Giselle*, *Labuđe jezero*, *Trnoružica* i *Orašar*. Upravo tih pet klasičnih baleta povezuje fabula i likovi koji su obilježeni čudorednošću, bajkovitim i/ili mitskim karakterom. Takve likove i fabule najčešće pronalazimo u dječjoj literaturi što potiče na promišljanje o tome pripadaju li i baleti tom području književnosti.

Cilj ovog diplomskog rada jest prikazati balete kroz njihova libreta i propitati pripadaju li dječjoj književnosti bez obzira što nisu eksplicitno namijenjena djeci. U ovom radu bavit ćemo se baletima 19. stoljeća koji su ujedno i klasični predstavnici baletne umjetnosti. Tako ćemo, kronološki, započeti s *La Sylphide* i *Giselle* koji pripadaju razdoblju romantizma, a potom ćemo se kroz *Labuđe jezero*, *Trnoružicu* i *Orašara* dotaknuti carskog ruskog baleta s kraja 19. stoljeća. Spomenut ćemo i baletne i glazbene majstore koji su zaslužni za koreografiju i glazbu koja pridonosi atmosferi svakog baleta.

<sup>1</sup> Dostupno na poveznici: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/ballet>

## 2. POVIJEST BALETA

### 2.1. Temelji baleta

Ples je umjetnost za koju se smatra da je nastala još u prapovijesti. U većini plemenskih kultura o kojima znamo ponešto, spominje se pokret. Ti pokreti nisu samo spontani izljevi sreće, već su oni ritmizirani plesovi koji su dio nekog rituala, svečanosti (Cohen, 1992: 13). Kako su stoljeća odmicala, ples je postajao sve otmjeniji, da bi već u 15. stoljeću bio toliko razvijen da možemo početi govoriti o baletu.

Balet nastaje na geografskom području Italije. Na dvorovima u tadašnje vrijeme kao oblik zabave i razonode bila je karakteristična pučka zabava, maskerata i crkvena profesija. Plemstvo je s vremenom takvoj vrsti zabave dodalo malo otmjenije ruho, raskošnije spektakle uz puno više pjesme i plesa. Različiti plesovi imali su svoje nazive, određene pokrete i mjesta na kojima su se izvodila. Zahvaljujući tadašnjim koreografima, Domenicu Da Piacenzi i Guglielmu Anroniu Cornazanu, mi danas znamo kako su ti balovi izgledali. U zapisniku Domenica Da Piacenza imamo dokaz o teorijskim uputama o glazbi, plesu, pozicijama stopala i nogu, držanje torza plesača i slično. Upravo su nam ti zapisnici dokaz o temeljima baleta. Razni baletni stručnjaci pronašli su određene sličnosti između plesa iz toga vremena i današnjeg baleta (Brkljačić, 2006: 7-11). Ti plesni oblici prikazivanja, znani kao *spectaculi*, postali su važan dio kulturnih događaja sjeverne Italije. S vremenom se ta vrsta umjetnosti, zvana kostimografija, spojila s plesnom, čak su u izradi kostima, scenografija i dekora sudjelovali neki od najpoznatijih umjetnika toga razdoblja. Točnije, za uprizorenje baletne predstave *La Primavera*, Leonardo da Vinci je osmislio mehanizam kojim bi na sceni mogao dočarati karaktere plesača (Brkljačić, 2006: 8). Kako se rađala posebna plesna grana, potrebno je bilo osmisliti

i njezin naziv. Etimološki, balet potječe od talijanske riječi *ballo*, koja znači ples općenito. Već od početka 16. stoljeća riječ balet je u općoj uporabi i označava različite plesove koji su sastavljeni od formacija i ritmova u kojima variraju. Bili su to društveni i dvorski plesovi nastali ne samo kroz naslijeđeno iskustvo prethodnih generacija, već je i tadašnja umjetnost utjecala na razvoj baleta. Thibault de Courville, kompozitor i glazbenik, zalagao se za sintezu plesa, poezije i glazbe po uzoru na grčko antičko kazalište (Brkljačić, 2006: 9). Danas se balet u različitim izvorima definira kao spoj upravo te tri umjetnosti.

To što je balet prešao i u drugu, danas baletno vrlo jaku zemlju, zahvaljujemo francuskoj vladarici Catherine de Medici koja je proširila balet i dobila zaljubljenike diljem Francuske (Homans, 2010: 1-4). S vremenom, balet je sve više ulazio u modu i širio se i u druge europske zemlje, uvodilo se sve više pantomime i akrobatskih elemenata. Nakon nekog vremena prestaje biti isključivo zabava aristokracije, a vještina postaje važnija od statusa izvođača. Preteča baleta zapravo nije ni približno slična onome što danas možemo vidjeti u kazalištima.

Pravi baletni procvat počinje upravo u Francuskoj, za vrijeme vladavine Luisa XIII, on je štoviše, sam bio vrsni plesač pa je tako i nastupao često u baletnim predstavama od kojih su mu najpoznatije uloge Neptuna i Apolona. Prije nego li je njegova plesna karijera završila, pobrinuo se za budućnost baleta u Francuskoj osnivanjem *Academie Royale de Musique et de Danse*. Osnivanjem akademije balet postaje samostalna kazališna umjetnost s profesionalnim plesačima (Schmid, 2017). Značajno ime koje također treba upamtiti jest Pierre Beauchamp koji je bio prvi superintendant Akademije i zabilježen je kao prvi majstor učitelj (Brkljačić, 2006: 13-15). On je postavio i temelje baleta, odnosno pet pozicija nogu i kompletnu sistematizaciju metode učenja plesa. Plesačice u tom vremenu nisu nalikovale onima danas, sve veće pokrete sputavao je kostim koji je bio nalik krinolini. Naknadno, tijekom 18. stoljeća, balet se postepeno mijenja, a i kostimi također. Baletne



majstorice Marie Camargo i Marie Salle zaslužne su i za djelomično skraćivanje suknji kako bi se tehnika stopala i gležnjeva bolje vidjela. Do 18. stoljeća baletne predstave, koje su uglavnom bile dio opere, podijeljene su na više činova kao samostalna cjelina. Za razliku od dotadašnjih tragičnih lirskih tema, radnja baleta naginje više egzotičnijim nesvakidašnjim krajevima. Uloga plesača u opernim predstavama bila je pretežito dekorativna, ali, upravo zahvaljujući odvajanju baleta kao zasebne umjetnosti, plesači su stavljeni u ravnopravan odnos s pjevačima i glumcima. Bez obzira na tematiku, radnju i poziciju plesača, balet je i dalje naginjao društvenim plesovima toga doba. Koreografi su smatrali kako bi po uzoru na Grčku i Rim ples trebao biti umjetnost pantomime, bez paralelnog izgovaranja poezije, dočaravanje radnje uz savršenu tehniku i figuru plesača. Brkljačić (2006: 16) spominje engleskog koreografa Johna Weavera koji u svojoj knjizi *Povijest plesa* spominje kako je ples u antičko doba po emocijama i ekspresiji bio superironiji od plesa njegova doba. Unutar 18. stoljeća balet ponovo postaje stvar prestiža u europskim metropolama, gdje svaka metropola želi svoj balet i osniva se najstarija samostalna baletna akademija na svijetu, u St. Petersburgu 1783. godine. Balet lagano odbacuje sve karakteristike s njegova početka, cipele više nemaju petu, suknje su puno lakše i prozračnije, a i sama tematika nije isključivo dekorativnog karaktera gdje je bitna estetika i načelo lijepog, već postaje dio dramske i plesne ekspresivnosti. (Brkljačić, 2006: 21).

## **2.2. Balet kroz 19. stoljeće (Razdoblje romantizma i narativnog baleta)**

Utjecaj književnosti i slikarstva u romantizmu uvelike je promijenilo ukus publike u baletu. Balet za vrijeme romantizma, u 19. stoljeću, postaje dio iluzionističke predstave kojima se dočaravala atmosfera na sceni. Još jedan dokaz kako je bitna bajkovitost atmosfere jest upravo balet *La Sylphide* koji se smatra

glavnim momentom romantičnog baleta (Brkljačić, 2006: 22). Prva utjeloviteljica tog baleta bila je Maria Taglioni 1832. godine u pariškoj operi, koja je svojim plesom na vrhovima prstiju i fluidnim pokretima poput bestežinskog eteričnog bića osvojila Pariz, London i St. Petersburg. Sve su najvažnije baletne kuće bile oduševljene Silfidom kao likom, plesačicom, a i mitološkom tematikom. Kostim uskog struka od slojeva bijelog muslina postao je glavna karakteristika romantizma u baletnoj umjetnosti. Upravo je to ime iskorišteno za cijeli novi baletni žanr poznat pod imenom *balet blanc* - *bijeli balet* (Brkljačić, 2006: 23). Prema Lynnu Garafolu (1985) nakon uspješne izvedbe *La Sylphide*, romantizam se službeno može nazvati razdobljem u kojemu prevladava ženski udio plesača. Kako bismo potkrijepili njegovu tvrdnju valja spomenuti još jedno veliko baletno djelo toga vremena u kojemu je glavni lik eterično žensko biće, a to je *Giselle*. Istoimeni balet *Giselle* objedinjuje sve karakteristike tzv. bijelog baleta, plesači su svedeni na dekoraciju, a veliki broj plesova napravljen je kako bi dočarao plesnu vještinu, a ne dramsku radnju. Sam lik *Giselle* ponovo je prikazan kao žena u bijelom muslinu, gotovo podjednake frizure kao i *Silfida*, što ide u prilog tezi kako je razdoblje romantizma definitivno podređeno ženskoj populaciji plesača (Brkljačić, 2006: 23-24).

Do sredine devetnaestog stoljeća romantičarski balet bio je na vrhuncu svoje popularnosti što dokazuje i činjenica kako je balet bio inspiracija i nezaobilazna tema novinarima, književnicima i slikarima od kojih je i danas najpoznatiji primjer slikara Edgara Degasa. Degas je gotovo cijeli slikarski život proveo u pariškoj operi gdje bi radio skice plesačica koje bi potom u svom atelijeru naslikao. No, krajem stoljeća takav balet počeo je sve više gubiti svoj utjecaj. Brkljačić (2006: 29) kao razlog navodi zasićenje tom naglašenom vizualnom spektakularnošću čime se izgubila poetičnost i ekspresivnost koje su bila glavne karakteristike romantizma. Krajem stoljeća, balet je u zapadnoj Europi gotovo u potpunosti izgubio svoju kreativnost što je rezultiralo time da je francuski balet tonuo u dekadenciju (Brkljačić, 2006: 30).

Nasuprot propadanju Zapada, u carskoj Rusiji započeo je procvato. Pojavljuje se jedno od najvećih baletnih imena, koreograf i plesač Marius Petipa. Petipa je postao zapažen svojim koreografskim radom napravivši balet *Faraonova kći*, u kojemu je i plesao. Njegove balette krasili su *divertismani*<sup>2</sup> koji su naknadno i postali jedna od najistaknutijih karakteristika njegovih baleta. U drugoj polovici 19. stoljeća balet u Rusiji uživa sve veću popularnost, štoviše, tadašnji upravitelj carskih baleta Ivan Aleksandrovič Vsevoložski odlučuje kapitalizirati interes publike. Vsevoložki naručuje od tada već štovanog kompozitora, Petra Iljiča Čajkovskog, glazbu za balet *Trnoružica*. Balet je prvi puta izveden 1890. godine i postao je pokazni primjer akademske tehnike plesa. U *Trnoružici*, poznatoj kao i *Uspavana ljepotica*, vidimo spoj pantomime, plesne ekspresivnosti i plesa za sebe. Balet je oduševio publiku pa je Vsevoložski od Čajkovskog naručio glazbu za drugi balet, *Orašar*. Ovaj balet koreografirao je najpoznatiji koreografski tandem, Lav Ivanov i Marius Petipa. Svaki od njih imao je svoj karakter koji je unio u dijelove baleta. *Orašar* tako nastaje 1892. godine prema priči Alexandra Dumasa koji je adaptirao Hoffmanovu bajku *Orašar i kralj miševa*. Nedugo nakon *Orašara*, 1895. godine, prikazuje se, potpuno izmijenjen i rekonstruiran, jedan od najpoznatijih i do danas najizvođenijih baleta, *Labuđe jezero*. Balet je doživio uspjeh nakon što su koreografiju i scenarij izmijenili Ivanov i Petipa te ponovo prikazali balet nakon smrti Čajkovskog, čija je originalna glazba ostala netaknuta. Nova pročišćena verzija zaista postaje sinonimom klasične baletne umjetnosti i izvođena je nebrojeno puta u svim velikim kazališnim kućama na svijetu. Sva tri baleta, *Trnoružica*, *Orašar* i *Labuđe jezero*, dokaz su procvata klasičnog baleta u carskoj Rusiji (Brkljačić, 2006: 33-36).

<sup>2</sup> *Divertisman* - nekada baletni dijelovi u opernoj predstavi, danas je to skup plesova koji se izvode kao vrhunac radnje u slavljeničkom ili završnom činu baleta (Rejna, 1980)

### 2.3. Balet od 20. stoljeća sve do danas

Paralelno s vrhuncem ruske baletne klasike događa se otklon od baletnog formalizma. Početkom 20. stoljeća pojavljuje se Alexandar Gorski koji je reformirao dramu i težio je naturalističkoj glumi. Sukladno svome stavu, u balet počinje počinje uvoditi promjene. Gorski je tako u svojoj verziji baleta *Don Quijote* dao podjednaku ulogu svakom članu ansambla na sceni. Slično mišljenje imao je i njegov učenik, mladi plesač Mihail Fokin, koji nije bio zadovoljan slijepim slijedom tradicije i htio je uvesti promjene. Fokin se školovao u školi Carskog ruskog baleta, gdje je pri završetku osjetio potrebu da se pobuni protiv konvencija svoga doba (Cohen, 1992: 126). Fokin je ples na špicama, odnosno baletnim papučicama, smatrao neprikladnim za neke baletne teme. Tako je za svoje koreografije koristio plesne forme preuzete iz nacionalnih plesova (Brkljačić, 2006: 35). Baletni majstori današnjice govore kako je veliki utjecaj na njega imala osnivačica suvremenog plesa Isidora Duncan, koja ga je svojim slobodnijim pokretima ruku i torza potakla na isto. Paralelno s Fokinovim otporom osniva se ogranak Carskog ruskog baleta pod nazivom *Ballet Russes*, čiji je osnivač Sergej Djaglijev. *Ballet Russes* skupina je otpora klasičnom ruskom baletu odakle i dolazi većina plesača koji su činili tu alternativnu skupinu. Djaglijev, oduševljen Fokinovim progresivnim idejama, imenuje ga glavnim koreografom skupine *Ballet Russes*. Skupina nije doživjela uspjeh niti podršku u Rusiji, te je pomoć potražila kod mecena u Francuskoj, gdje 1909. godine doživljava trijumf. Kako je razdoblje romantizma bilo u znaku balerina i ženskih plesačica, tako je publika kroz *Ballet Russes* doživljavala procvat muške populacije plesača. Slavno razdoblje ove ekscentrične baletne skupine završava 1914. godine odlaskom bitnih koreografa i početkom 1. svjetskog rata koji je uvelike otežao putovanja skupine. Nakon Oktobarske revolucije i rata, koreografi klasičnog ruskog baleta naginju

suvremenim temama, modernim vremenima i vrijednostima kako bi publiku odvucli od nostalgije za carskim vremenima i bajkovitim temama (Brkljačić, 2006: 44-46).

Kroz nekoliko desetljeća 20. stoljeća pa sve do danas balet postaje internacionalan. Niti jedan grad na svijetu više nije držao primat u toj grani umjetnosti kao što su to nekada imali Pariz ili Moskva. Baletni ansambli počinju graditi svoju međunarodnu reputaciju kroz gostovanja. Repertoari kazališta su zaista šaroliki i pokrivaju sve grane baletne umjetnosti. Svaka kazališna kuća na svom repertoaru ima neku aktualnu, novu i suvremenu predstavu, ali se zato poštuje i njeguje tradicija klasičnog baleta zbog kojeg ova umjetnost zaista ne gubi na popularnost (Brkljačić, 2006: 46-47).

### **3. BALETNA DJELA KAO PRIČE**

#### **3.1. *La Sylphide***

##### **3.1.1. Libreto**

Balet *La Sylphide* jedna je od najhvaljenijih baletnih predstava na svijetu. Kritike, koje su ponajviše bile usmjerene na samu tematiku baleta, ovaj su balet uzdignule na sasvim novu razinu. Upravo nakon prve izvedbe baleta, koja se dogodila se u Pariškoj operi 1832., Alphonso Royer, poznati dramaturg i kazališni voditelj koji je živio u doba prve izvedbe *La Sylphide*, rekao je kako je upravo taj balet neprolazni temelj svih baleta. *La Sylphide* unosi duh u sam svijet baleta, bajka, koja se odvija u mitološkom svijetu, plesu daje potpuno novu dimenziju, mitološku i duhovnu istovremeno (Levinson, 1977: 42-43). Prvotnu koreografiju postavio je Filippo Taglioni 1832. godine kada je glavnu ulogu utjelovila njegova kći Marie Taglioni, koju neki danas nazivaju i imenom Sylphide (Silfida). Njezin androgeni izgled koji je za to vrijeme bio vrlo neobičan, zapravo je preteča današnjeg pojma "lijepog" u baletu. Izrazito dug vrat, sitna glava, nestvarno nježni pokreti iz dugih ruku koji podsjećaju na graciozne kretnje labuda nešto je što balerine čini tako elegantnima i svakom pokretu daje taj čudan osjećaj kao da se izvodi bez ikakvog napora (Levinson, 1977: 99-100). Glazbu je stvorio norveški skladatelj Hermana Severina Løvenskiolda, a autor libreta je Adolphe Nourrit. Samu priču o Silfidi, Nourrit je napisao po uzoru na Charlesa Nodiera. Nodier je bio autor gotičkih romana, vampirskih saga kao i mitoloških priča koje su uvelike utjecale i na sam libreto Adolpha Nouritta. Za današnju verziju baleta, koju možemo pogledati u većini svjetskih metropola i većim kazališnim kućama, zapravo je zaslužan koreograf August Bournoville koji je svoju verziju predstavio 1836. godine u Kopenhagenu. Kako je danska Silfida doživjela munjevit uspjeh, tako se i trajno zadržala na repertoaru u svjetskim kazalištima. Od tada se *La Sylphide*, balet u 2 čina, izvodi

nepromijenjen, postavši jednom od najslavnijih njegovih koreografija (Cohen, 1992: 97).

Prema originalnom libretu koji je u svojoj knjizi prepričala Selma Jeanne Cohen (1992: 98-105), na početku prvog čina likovi se nalaze u prostranoj sobi u seoskoj kući negdje među škotskom visoravni. Mladić James spava u velikom naslonjaču dok na njemu naslonjeno leži žensko biće u prozračnoj bajkovitoj odjeći s prozirnim krilima. Tako podbočena, pogledom mladiću Jamesu pruža poljubac u čelo. James pritom nemirno spava jer prati svaki pokret tog eteričnog bića koje mu se prikazuje u snu. Odjednom se budi i očaran je stvarnim prikazom neobično lijepe djevojke. Kako ona nestaje po prostoriji James ju pomahnitalo prati, sve dok nije došao do posluge koju ispituje jesu li je vidjeli. No, na Jamesovo pitanje prijatelj Gurn i ostali radnici odgovaraju s dozom smijeha. Dapače, Gurn ga podsjeća da se baš tog dana ima zaručiti s budućom zaručnicom Effy. To izgovara vrlo uznemireno jer je ljut zbog nepravde koju mora trpjeti zbog prednosti koju Effy daje ovom "sanjaru". Scena se prilagođava svečanosti koja počinje, na pozornicu dolaze Effy u pratnji svoje prijateljice Anne. James jedva da ih je primijetio, dok im Gurn odmah donosi cvijeće i stoji im na usluzi. Ne mareći za Gurna, Effy odlazi k svome Jamesu koji rastresen zbog sna nezainteresirano, ali poslušno, ljubi ruku budućoj zaručnici. U taj čas stižu i Effyne prijateljice djeveruše noseći poklone: ogrtač, maramu, veo. Ne mogavši to više trpjeti, James ponovo luta u svojim mislima i odlazi prema ognjištu. Na ognjištu odjednom stoji stara vračara Madge, koja se neprimjetno ušuljala s djeverušama. James je ostao prepadnut njezinom pojavom i instinktivno je tjera. U tom potezu zaustavljaju ga Effyne djeveruše koje žarko žele od nje saznati što ih u životu čeka. Ona tako posjedne djevojke u krug i redom im predviđa budućnost. Jednoj obeća sreću u braku, drugoj kaže da se nikada neće vjenčati, uto Effy ustaje kako bi što prije saznala što nju čeka, jer joj je zaručnik tako tajnovit. Madge joj odgovara kako će biti sretna u braku, ali istovremeno joj govori kako ju

James ne voli. Toga se James najviše bojao pa pokušava na sve načine otjerati staricu. No starica se ne da, i izgovara riječi upućene Gurnu i Effy: "Ovaj čovjek te voli i ubrzo ćeš požaliti što si prezrela njegovu ljubav" (Cohen, 1992: 97-105)

Nakon ovakvog ekscesa ljudi su stali na stranu Jamesa, govore kako treba otjerati staricu Madge. Jedino jadan Gurn, kojemu je ovo vjenčanje od samog početka bilo mrsko, gaji zadnju nadu da će se otkazati. Odlazi tako Effy sa svojim djeverušama u sobu u kojoj će odjenuti svečano ruho, a James, gledajući, ponovo poslušno šalje poljupce. Bez obzira na to Jamesu uspomena na Silfidu obuzima dušu, nije siguran je li ona njegov anđeo ili dobra vila koja bdije nad njegovom sudbinom (Cohen, 1992: 97-105). Baš u tom trenutku otvaraju se prozorska krila na kojima se ponovo pojavljuje Silfida klizeći niz prozorsku dasku. Imajući potrebe da mu se povjeri, izgovara kako ju pomisao na njegov brak s Effy čini nesretnom. Nakon što je čuo njezine riječi, James postane uznemiren, jer je svoju ljubav obećao Effy i njegovo srce mora pripasti njoj. Silfida očajnički odjuri bez ikakve nade za životom te želi umrijeti. James ju pokušava zaustaviti, želi spriječiti njezin odlazak. Ne može sakriti svoju zbunjenost i nije mu jasno kako ona tako lako može njime upravljati. Usprkos njegovoj obećanoj ljubavi prema Effy, on i dalje želi poći za Silfidom. Ona ga svojim kretnjama i lažnom radošću pokušava omađijati, lepršavim krilima lebdi oko mladića i pokušava ga uvesti u svoj začarani krug. On se grozi odlaska jer mu je milo i žao Effy. Usprkos Silfidinim čarolijama on se uspijeva otrgnuti od nje i grubo je odbija. Silfida u tom trenu uzima Effyn ogrtač i odjednom se nađe ispod Jamesovih nogu. Opijen ovim prizorom ponovo posustaje, podiže ju zanosno ljubeći. Cijeli ovaj nestvaran prizor vidio je Gurn, koji odmah otrči Effy kako bi ju upozorio. James brzo prekriva Silfidinim ogrtačem ne bi li je sakrio i u tom trenu dolazi Effy i, žareći od ljubomore, podiže ogrtač da se uvjeri u Silfidin lik. Kako je podigla ogrtač, tako Silfida nestaje. Gurn je odjednom žrtva i svi mu se smiju, a najgore mu pada bijes koju Effy prema njemu iskazuje. Kako ovaj bajkoviti nestvarni dio završava, tako



onaj zemaljski započinje. Polako seljani dolaze na proslavu zaruka, uživaju u plesu i zabavi, pozornica se puni ansamblom koji čine žamor i gužvu. Svi plešu osim Jamesa koji je toliko izvan sebe zbog scene koju je doživio da je zaboravio vlastitu zaručnicu zamoliti za ples. Effy ga poziva na ples ne sluteći što će se dalje dogoditi. Nasred plesnog podija, odnosno pozornice, ponovo se pojavljuje Silfida i to samo u njegovim očima. Kako ona to obično radi, dolazi i odlazi, prikazuje se i nestaje, tako ju i James prati i sada sve više ljudima oko sebe izgleda kao sumanuti mladić koji gubi razum. Ples se bliži kraju i trenutak zaruka se bliži, svi su okolo uzbuđeni, bez obzira na Jamesovo čudnovato i melankolično raspoloženje. Effyina prijateljica Anna priprema prsten kojim će James zaprositi Effy, ali u tom trenutku Sylphide se pojavljuje iz ognjišta i otima prsten govoreći: “Morat će umrijeti bude li se on vjenčao s Effy” (Cohen, 1992: 97-105). Tim riječima Silfida i James odlaze preko planina u noć, a Effy očajna, ljuta i gnjevna naslanja glavu na prijateljicu Annu. Ovim dramatičnim događajem završava prvi čin.

Drugi čin je scenski sasvim drugačiji od prvog. Prvi čin više je svjetovne tematike, tek uz pokoju vizije Sylphide koja se pojavljuje. Scenografija je uglavnom u škotskom selu, kostimi su također škotski, od tradicionalnog kilta preko tartana. Drugi čin odiše mitskim i duševnim, likovi su gotovo nestvarno lijepi, lebdeći i bajkoviti. Radnja je u šumi, tamnoj i misterioznoj. Kroz gustu maglu vide se samo najviša stabla i stijene. Zastrašujuć je prikaz starice Madge koja plešući oko vatre, ispija kupu vrućeg napitka zajedno s drugim vješticama. Noć privodi kraju i zora sviće. Jedan od vjerojatno najčarobnijih trenutaka u ovom baletu je scena kada Silfide vodi Jamesa po planinskim visoravnima Škotske, lebdeći u zraku tako lagano, nježno i plašljivo jedva dodirujući tlo. James ju gleda u zanosu, omađijan njezinim pokretima i njegovi pokreti postaju onozemaljski i poprimaju nadzemaljsku lakoću. Njihov ples ih harmonično sklapa jedno s drugim. Bez obzira na moć koja ga odvlači k njoj, sjećanje mu se vraća na Effy i savjest ga upozorava na nepravdu koju joj je

nano. Sylphide opaža to nezadovoljstvo i pokušava mu rastjerati te misli. Na njezin znak odazivaju se Sylphidine sestre, prekrasne mlade Silfide s krilima koje se ljujaju po stablima pokušavajući razvedriti Jamesa. On ne može biti sam i očajnički opijen ovom ljepotom pokušava doseći do Sylphide koja mu se neprestano odmiče. Paralelno na proplanku Gurn traži Jamesa, no vještica Madge baci šešir koji ga preplaši. Madge mu na to kaže neka pogleda u daljinu gdje dolazi Effy sa svojim djeverušama (Cohen, 1992: 97-105). Madge još jednom izgovara onu sudbinu koju je predvidjela Effy, udaju s Gurnom. Očajni James nikako da uhvati Sylphidu, a volio bi barem na trenutak dotaknuti tu rajsku djevu. Madge, promatrajući njegov očaj odluči mu pomoći i slušajući njegove želje pokazuje mu kako da dođe do Sylphide. Govori mu kako je bitno vjerovati u njezinu moć i kako ju treba ovjenčati cvijetom uz pomoć kojeg će joj otpasti krila i postat će njegova zauvijek. Uzbuđenje odvuče Jamesa prema Sylphide kojoj naivno stavlja maramu oko krila i obasipa ju poljupcima, u nadi da će konačno biti njegova zauvijek. Sylphide otpadnu krila, ali i njezino nježno lice počinje poprimati boju smrti. James očajan gleda i postaje svjestan što je učinio, usmrtio je ljubav svog života. Ona pri samrti vraća prsten želeći da se vrati onoj koju je prvo volio. James je shrvan, a srce mu puca jer mu draga Sylphide umire pred očima. Na to dolazi zla starica Madge koja ga podsmjehom upućuje na događaj koji se upravo događa na selu. Njegova Effy upravo hoda prema oltaru gdje ju čeka Gurn. Tim događajem James osjeća da gubi smisao, da nema razloga za životom i pada na tlo u duboki i beskrajni san (Cohen, 1992: 97-105).

### **3.1.2. Analiza**

Silfida, eng. Sylphide, nastaje od latinskih riječi sylvestris (šuma) i nympha (nimfa) (Edgecombe, 2002: 26). Samom etimologijom riječi možemo uvidjeti kako je riječ o mitskom biću, što je prvi evidentni dokaz da je riječ o mitskim elementima u strukturi baleta. Prvi čin smješten je u svjetovnom okruženju gdje osim glavne

junakinje Silfide ne vidimo nikakvu poveznicu s bajkom ili mitom. Kod bajki i mitova, naime, uobičajeni su tipični fantastični likovi i situacije koje ovdje, unutar prvog čina, gotovo i ne vidimo. Glavna razlika bajki i mitova jest svršetak, kod bajki on je najčešće pozitivan dok je kod mitova negativan. (Bettelheim, 2004: 39). Sagledavši prvi čin, ne postoji naznaka niti o jednom niti o drugom mogućem svršetku. Ono što se događa između Jamesa i Silfide možemo shvatiti kao psihološku slabost glavnog junaka Jamesa. Slijed događaja nije neuobičajen, prikaz je odraza unutarnjeg nezadovoljstva Jamesa koji kao da halucinira svoje unutarnje želje. Simboličan je i sam početak baleta u kojemu James vidno spava. Dobro je znano kako mi ne možemo upravljati onime što se događa u snovima. Bruno Bettelheim (2004: 39) u svojoj knjizi *Smisao i značenje bajki* govori kako su snovi u znatnoj mjeri posljedak unutarnjih pritisaka koji nisu našli oduška - problema što tište neku osobu a ona im ne zna rješenja niti joj ga san nalazi. Naizgled bezazlena situacija u sljedećem činu zaplet je fabule. Eterični lik Silfide omađijao je mladog Jamesa do te mjere da on gubi razum. Takva sposobnost ženskog lika česta je u mitskim pričama. No prava mitska i onozemaljska atmosfera najbolje se može vidjeti u drugom činu, gdje je radnja smještena u začaranoj šumi. Osim čarobne šume, lik koji nas dočekuje u drugom činu je vještica. Vještice su likovi koji se provlače kroz mnoge poznate bajke. Ona, osim što predstavlja strah i trepet djeci, zaista najčešće i jest utjelovljenje zla u bajkama. Tako vještica na sceni ne odiše nekom pozitivnom energijom i publika automatski shvaća kako je ta šuma mjesto na kojemu se James nije trebao naći. Vještica je jedini element bajke koji se može vidjeti u ovom baletu. Ostali likovi i događaji najsličniji su mitskima. Bajke i mitovi vrlo su usko povezani u nekim segmentima. I u jednom i u drugom pronalazimo jezike simbola koji predstavljaju podsvjesni sadržaj, priče prikazuju modele ljudskog ponašanja čime indirektno daju životni smisao i vrijednost. No razlike mitova i bajki dokazuju kako je u ovom slučaju riječ o mitskoj podlozi (Bettelheim, 2004: 40). Situacija u kojoj se

našao James zaista je jedinstvena, u nama budi osjećaj kako se tako nešto nije moglo dogoditi nikome drugome, da je James zaista jedinstven. On je taj koji je podređen Sylphide i zbog koje tragično završava. Unutar bajki također možemo primijetiti fantastične događaje poput ovih, ali ovako nešto odiše originalnošću i zaista nam oduzima dah ta jeziva atmosfera u kojoj se James našao. Glavna razlika mitova i bajki jest tragičan završetak, što dakako, u ovom baletu imamo. Sylphide i James podjednako ispadaju žrtve tragične, morbidne ljubavi koja ih je snašla. Zaključno tomu, ovakvo djelo ne pripada dječjoj književnosti, bez obzira na poruku koju šalje. Sylphide je mističan, teško shvatljiv balet kojemu je potreban odrasli pristup. U ovom baletu teme su onostranost i egzotika, mrtva djevojka koja prikazuje onozemaljski svijet čini se pomalo jezovitom (Cohen, 1992: 85). Dakako, djeca mlađe dobi mogu gledati na balet iz atmosferskog, bajkovitog scenografskog kuta koji je privlačan i vrlo bogat. Djetetu u dobi od četvrte godine do puberteta, najpotrebnije je dati simbolične predodžbe koje ga uvjeravaju da postoji sretno rješenje, a ne tragedije poput baleta Sylphide (Bettelheim, 2004: 42).

### **3.2. *Giselle***

#### **3.2.1. Povijest i libreto**

Jedan od najvećih predstavnika romantičarskog baleta jest balet *Giselle*. *Giselle* objedinjuje sve karakteristike *balet blanca* (*bijeli balet*) i izvodi se i dan danas gotovo nepromijenjen u odnosu na originalnu verziju. Prema Brkljačiću (2006: 23), *Giselle* je balet u kojemu se isprepliću ovostrani svijet i nadnaravna bića spojena čvrstom dramskom radnjom. Scenarij u dva čina napisao je Théophile Gautier koji je nadahnuće za pisanje libreto preuzeo iz proze *O Wilisu u De l'Allemagne* Heinricha Heinea i pjesmi *Fantômes* u *Les Orientales* Viktora Huga. Nakon što je pročitao scenarij, poznati francuski operni skladatelj Adolphe Charles Adam, stvorio je glazbeno djelo kojim se proslavio. *Giselle* je premijerno prikazana u pariškoj operi 1841. godine u originalnoj koreografiji koju potpisuju Jean Coralli i Jules Perrot

(Uroić, 2012). Upravo ta izvorna verzija baleta nazvana je “baletna pantomima” jer su plesači na sceni podjednako dobro morali izvoditi mimiku i ples. Danas je ples gotovo potpuno eliminirao mimiku fokusirajući se na scene kojima plesači tijelom i pokretom prenose emocije. Bez obzira na manju količinu pantomime, plesači se i dalje susreću s jednom od teže izvedivih scena u kojima moraju pokazati i svoje glumačke sposobnosti (Schwarm, 2013).

Prvi čin baleta smješten je u seoskom stvarnom ambijentu i započinje udvaranjem mladića Loysa seljanki Giselle. Mladić Loys lažno se predstavlja mladoj Giselle, govoreći joj da je on običan seljak, a ne grof imenom Albrecht. Giselle, oličenje nevinosti i naivnosti, povjeruje mladiću gledajući ga s ogromnim žarom u očima. Njezina majka Bertha, naspram njenih osjećaja pokazuje razum i govori joj kako bi joj bilo draže da se uda za lovočuvara Hilariona. Kako bi dobila pažnju svoje osjećajne i zaljubljive kćeri, ona joj odluči ispričati priču o vilama. Vile su duhovi mladih djevojaka koje su prevarene od muškaraca i umrle neudane i mlade. Prema legendi kada sunce zađe, te iste vile ubijaju sve muškarce koji se približe šumi gdje se nalaze njihovi grobovi. Mladost i doza ludosti kod Giselle ignorira Berthina upozorenja i nastavlja se zabavljati s Albrechtom. Seosku zabavu uskoro prekida šumar Hilarion, koji odlučuje provaliti u Loysovu kolibu i razotkriti njegov identitet. Odjednom fanfare odjeknu i prema selu stižu i plemići, među kojima je i Albrechtova zaručnica Bathilda. Giselle, ne znajući da je njezin dragi Loys zapravo Albrecht, pleše za plemiće, a Bathilda očarana djevojkom, poklanja joj svoju ogrlicu. Hilarion sada provaljuje u Loysovu kolibu i otkriva mač. Upravo taj mač i grbovi na rogu otkrivaju identitet plemića Albrehta. Slavlje odjednom prestaje, Bathilda pozdravlja i ljubi svoga zaručnika, a Giselle, vidjevši to, uzima Albrechtov mač i izvodi jednu od najzahtjevnijih baletno glumačkih scena, u kojoj prikazuje svoju ludost, kao da je drugi lik iz nje izašao. Upravo ta scena dodatno je dočarana izgledom Giselle koja odjednom svoju čvrsto podignutu kosu raspušta. Očajna i

šokirana, plešući svoj ludi ples, umire zbog bolnog, od ljubavi napuklog srca (Beaumont , 1996)

Drugi čin za razliku od prvoga, odvija se u mističnom ambijentu šume. Započinje prizorom u kojemu Hilarion bdije kraj Giselinog groba. U ponoć odjednom začuje kretanje po šumi. Bile su to vile obučene u bijele haljine podsjećajući na nestvarno lijepe duhove. Vile je dozvala njihova kraljica Myrtha. Prestrašen od prikaza nadnaravnih bića, Hilarion otrči još dublje u šumu. Nakon njegovog odlaska, sav utučen, na grob dolazi Albrecht koji na grobu ostavlja buket bijelih ljiljana. Položivši ljiljane na grob, ukazuje mu se obris voljene Giselle, koju bez razmišljanja počne pratiti. Vidjevši njihov susret, Myrtha naređuje Giselle da ljepotom svoga plesa natjera i Albrehta u istu sudbinu. Ljubav prema Albrechtu Giselle hrani i ona pokušava spasiti svog dragog od zle sudbine kraljice Myrthe. Nikako ne uspijeva. On i ona natjerani su na vječni ples. Njihov *pas de deux*<sup>3</sup> jedan je od poznatijih dijelova ovoga baleta i osim plesne tehnike iziskuje mimiku i emocije kako bi scena izgledala što vjerodostojnije. Halje vila dugačke su, tako da izvođenje arabeska izgleda čarobno. Umoreni od plesa, Albrehta i Giselle dostiže zora. S prvim zrakama sunca vile i Myrtha nestaju, a Giselle oslobođena od vilinskih čari i zle sudbine zbog jačine svoje ljubavi, vraća se u grob odakle neće više ustati (Gvozdenović, 2018). Usamljeni Albrecht pada na Gisellein grob u očajničku nesvjesticu dubokog kajanja. (Beaumont, 1996)

### 3.2.2. Analiza libreta

Naizgled vrlo slične stilom, djevojka Giselle i Sylphide uvelike se razlikuju. Giselle se često naziva "Hamletom plesa" (Wainwright, Williams, 2004: 79). Taj naziv balet je stekao dijelom zbog teme ludila i smrti, a dijelom zbog izazova koju iziskuje izvođenje role Giselle (Wainwright, Williams, 2004: 80). Prvi čin ponovo je na svjetovnoj, stvarnoj razini. Seoski ambijent, ljubavna scena između dvoje mladih

<sup>3</sup> Pas de deux- ples u dvoje. Najčešće započinje tako što plesač i plesačica plešu zajedno, a zatim završava solo varijacijama (Rejna, 1980).

nije ništa po čemu bi se zaključilo da se radi o nečemu čudorednom. Ovakva scena može se dogoditi bilo kome u stvarnome svijetu. Dakako, u ovom kontekstu umjetnost također može obogatiti našu svijest o svijetu u kojem živimo, razvijajući našu maštu i jačajući našu empatiju.

Likove mrtvih djevojaka popularizirao je Heinrich Heine, napisavši legendu o Wilsu koja je bila i temeljna inspiracija za libreto. To su djevojke koje su bile otjerane i umrle prije svadbenog dana i svoju nezadovoljštinu i tugu iskazuju osvetom. Osveta je, gledajući libreto, pomalo morbidna. Svaki muškarac koji dođe u začarani krug umrlih djevojki, biva natjeran da pleše do svoje smrti. Paralelno tome, scenografski i kostimografski ova scena djeluje kao iz bajke. Vile odjevene u svečane bijele haljine bdiju nad plešućim princem – to je zaista scena koja gledatelje raznježi. Koreografi diljem svijeta zanemaruju da je u originalnom libretu zapisano kako su vile krvoločne, a ne nježne plesačice koje svojom elegancijom oduševljavaju publiku. Njih ujedinjuje mržnja prema muškom rodu, a ne kostimi i izgled na sceni. Dapače, prvoj inačici ovog baleta publika je bila šokirana blijedim i beskrvnim licima vila. Baletna predstava *Giselle*, također je protkana mitskim elementima, junakinja je nadljudskih dimenzija i kraj je u neku ruku tragičan bez obzira što ljubav pobjeđuje zlo (Wainwright, Williams, 2004: 79-81).

Može li se *Giselle* svrstati u dječju književnost, teško je zaključiti. Površno gledajući, pouka priče jest kako ljubav pobjeđuje zlo i to je čest zaključak u bajkama koje namjenjujemo djeci. Giselle je žrtva prevare koju joj je priredio princ Albrecht, i bez obzira što njezina sudbina završava tragično, ona je tu vidno pozitivan lik jer spašava svoju ljubav. Čak i princu Albrechtu nije moguće u potpunosti zamjeriti to što je svojom krivicom doveo Giselle do smrti. No otiđemo li dublje u analizu histerične scene Giselle i osvetničkih nastrojenih mrtvih djevojaka, pronalazimo kako je *Giselle* balet ne samo o plesu, već i o plesačima koji su utjelovili likove u baletu u tom periodu kada je premijerno prikazan. Ovaj balet tako je zapravo

alegorija koja obrađuje društvena i seksualna pitanja koja okružuju Parišku operu iz 1841. godine (McCarren, 1998: 69). Žene su tada bile u nezavidnim pozicijama u kojima su bile ponižavane od strane muškaraca, pogotovo u baletnim trupama kao članice ansambla.

### **3.3. *Labuđe jezero***

#### **3.3.1. Povijest i libreto**

Libreto *Labuđeg jezera* objavljen je po prvi put u moskovskim novinama 19. 10. 1876. godine. Podrijetlo teksta dan danas nije definirano jer se u različitim izvorima spominju drugačija imena. No, smatra se da je najrelevantniji izvor sam Petar Iljič Čajkovski, koji je i kompozitor djela. Čajkovski u svojoj vlastitoj biografiji spominje Vladimira Begicheva i Vasilyja Geltsera kao autore libreta *Labuđeg jezera*. Ta su imena bitna za povijest baleta jer je upravo Begichev bio glavni voditelj Bolshoi teatra kada je *Labuđe jezero* premijerno prikazano (Wiley, 1985: 32-33). Nakon neuspjele praizvedbe 1877. godine u Bolshoi teatru, priča o *Labuđem jezeru* pala je u zaborav i postala je jedno od najvećih životnih razočarenja genijalnog skladatelja Čajkovskoga (HNK Zagreb)<sup>4</sup>.

Bez obzira na neslavni početak, nakon gotovo dva desetljeća djelo je ponovno prikazano. Od tada, pa sve do danas, *Labuđe jezero* je najpopularniji *bijeli balet*, djelo koje je postalo sinonimom klasične baletne umjetnost. (HNK Zagreb). Upravo ta prva potpuna izvedba baleta održala se nakon autorove smrti 1895. godine u sanktpeterburškom Marijinskom kazalištu u slavnoj koreografiji Mariusa Petipe (I. i III. čin) i Lava Ivanova (*bijeli činovi*, II. i IV.). Baletna predstava postala je jednom od najpopularnijih i najbrojnije izvedenih predstava u kazalištima diljem svijeta. Osim prekrasne scenografije koja krasi ovo djelo, pokreti i koraci jedan su od

<sup>4</sup> Dostupno na poveznici: <https://www.hnk.hr/hr/balet/predstave/labu%C4%91e-jezero/>



najtežih izazova koji se postavljaju pred svaki baletni ansambl i soliste (HNK Zagreb).

U prologu baleta već možemo vidjeti glavni lik, djevojku Odet, koja od strane zlog čarobnjaka Rodbarta biva pretvorena u labuda. Scena u kojoj se događa prolog zamišljena je da bude ispred spuštenih zastora, na malom dijelu pozornice, jednostavna bez ikakvih rekvizita i dekoracija. Ona je dapače, u potpunosti tama koju kontrastno razbija tek jedan reflektor koji obasjava Odet u bijeloj haljini (Wiley, 1985: 321-341). Njezini koraci na samom početku su vrlo nježni i jednostavni, daju dojam vesele djevojačke improvizacije, kao da se mogu izvesti bez puno razmišljanja i potpuno prirodno. Kada odjednom, u toj smirenosti izviri Rotbart, koji izgledom uopće ne podsjeća na čovjeka, već na neko više biće - demona, i Odet pretvori u labuda. Muzika tada postaje oštrija i puno glasnija, ali ono najvažnije jest da se cijeli koncept baleta mijenja u tom trenutku. Odet pleše vrlo zahtjevne plesove kroz *Labuđe jezero* gdje svoje tijelo i mogućnosti dovodi do samih granica. Od publike će nadalje izvući samo divljenje, možda i od pojedinaca zgražanje jer zaista ona kao da se pretvara u labuda pokretima, gestama i mimikom (Wiley, 1985: 321-341).

U prvom činu mjesto radnje je raskošan park ispred dvora. Povod okupljanja ispred dvora jest rođendan princa Siegfrieda. Siegfriedov učitelj Wolfgang za prinčev rođendan dovodi nekoliko djevojka iz sela. Sve je to iz razloga što prinčeva majka, kraljica, želi da se njezin sin što prije oženi. Kako bi požurila taj proces, daje mu ultimatum koji kaže kako na idućem balu mora pronaći ženu s kojom će se oženiti. Nakon što je princ doznao što njegova majka od njega zahtijeva, palo mu je raspoloženje i više mu nije bilo do proslave. Princ je neutješan jer čezne za iskrenom ljubavi. Odjednom, prinčevu tugu prekida let nekoliko labudica koje su išle prema jezeru. Kako je ples privodio kraju, princ Seigfried i njegov prijatelj Benno odlaze u potjeru za labudicama (Wiley, 1985: 321-341). Raskošna scena s velikim brojem

plesača, kostimiranim u kičane dvorske halje, zamjenjuje malo hladnije plavo svjetlo, time atmosfera više nije onako vesela i rođendanska već mitska i misteriozna.

Drugi čin je čin koji je koreografirao Lav Ivanov, taj dio smatra se klasičnim *bijelim baletom* jer mjesto radnje, tematika više nije svjetovna nego uzvišena i bajkovita. Na samom početku čina pleše se u bajkovitoj sceni jezera tik uz ruševine dvorca i šumski krajolik. Najčešće boje koje prevladavaju jesu plave kako bi se što vjerodostojnije prikazala tama i noć. Princ Siegfried i njegov prijatelj Benno po šumi tragaju za labudovima koji se skrivaju i nestaju iza ruševina dvorca. Samo što su se Benno i princ približili ruševinama, djevojka Odet silazi niz stepenice. Princ ostaje zapanjen njezinom ljepotom te se čudi kako je tako lijepa mlada djevojka izašla iz kože labuda. Odet pokušava lovcima objasniti tko je ona. Ona je nevoljena polukćerka zlog čarobnjaka koji je pokušava ubiti. Odet i ostale labudice žrtve su čarolije koju je na njih bacio čarobnjak Von Rothbart. Danju, one su labudovi, a noću se ponovo pretvaraju u ljudske likove. Svima im prijete smrt, jedino Odete štiti kruna koju je naslijedila od svoga pradjeda. Ukoliko se uda, zle namjere čarobnjaka osujetit će. Oduševljen i zaljubljeni princ Siegfried, obeća Odet i zaklinje joj se na vječnu ljubav. Odet nije oduševljena jer zna kako je Kraljica odabrala djevojke koje će princ upoznati na balu. Tom napetošću završava drugi čin i zastori se spuštaju (Wiley, 1985: 321-341).

Treći čin događa se na dvoru povodom bala koji je pripremila kraljica kako bi svome sinu, princu Siegfriedu, pronašla dostojnu ženu. Scena je raskošna, okićena detaljima koji evociraju barokno stil, uz svu raskoš kostima i glazbe. Bal je zamišljen kao predstavljanje obitelji koje imaju neudatu kći. Kćeri se tako predstavljaju princu u najljepšim izdanjima i plešu njemu u čast. Plesovi su uglavnom karakterni i predstavljaju diverzitet između svjetskih metropola, od španjolskih plesova, ruskih narodnih i folklornih. Kostimi su također u skladu s kulturama iz kojih dolaze. Naravno, variraju od kazališta do kazališta, ali originalna zamisao jest da prate

kulturni diverzitet. Za vrijeme bala odjednom dramatično krenu odjekivati fanfare, one najavljuju ulazak Rothbarta i Odile (Wiley, 1985: 321-341). Odilija je zla kći čarobnjaka Rothbarta koja je crna slika bijele Odete. Odilija, za razliku od Odete, puna je samopouzdanja, pokazuje prkos i ponos kroz sve oštre pokrete. Ponekad se svojim plesom na svoj način izruguje Odetinim očajničkim baletnim koracima. Upravo u ovom činu balerina je dužna otplesati 32 *fouettes*<sup>5</sup> s kojim dokazuje svoju plesnu razinu i brani naslov solista ili baletnog prvaka. Očaran njezinom pojavom, princ joj se zaklinje na vječnu ljubav. Odjednom cijela scena postaje tamnija, čarobnjak Rothbart počinje nalikovati demonu, a kroz prozor se pojavljuje vizija očajne Odete. Princ shvaća što je učinio i, očajan, potrči nazad na jezero (Uroić, 2011).

Četvrti, ujedno i posljednji čin ponovno je u koreografiji Ivanova, tzv. bijeli čin kojemu je radnja na jezeru. Labudice stoje u skladnim formacijama čekajući svoju kraljicu labudova, Odetu. Odet dolazi sva razbarušena, pogođena tugom jer se princ zakleo na vječnu ljubav krivoj ženi. Ona pleše svoj očajni ples gdje joj maksimalno pomaže tugaljiva melodija Petra Iljiča Čajkovskog. Protiv svačije volje Odet svoju posljednju snagu crpi i troši na zadnji trenutak s princom. Oprašta mu sve, ali nažalost, čarolija se sada više nikada neće moći poništiti. Oluja na jezeru tinja i tinja, pa kreće sve jače i jače. Princ dramatično baca krunu Odete na olujno jezero. Odet umire, a ubrzo za njom i princ. Oboje zahvaćeni vodom preplavljenog jezera tragično završavaju svoju sudbinu ujedinjujući se u smrti (Uroić, 2011).<sup>6</sup>

### 3.3.2. Analiza libreta

Geneza libreta, odnosno postanak i ideja za priču *Labuđeg jezera* nije jasno definirana. Postoji nekoliko teorija koje se povezuju s ovom tematikom. Neki smatraju kako je glavni izvor njemačka narodna priča, koja je bila temelj nekoliko

<sup>5</sup> *Fuertes* – brzo sukcesivno okretanje na jednoj nozi, dok druga noga daje zamah okretu (Rejna, 1980)

<sup>6</sup> U Kirovu i Boljšoju zadržao se završetak u kojemu se princ bori s Rothbartom i pobjeđuje otrgnuvši čarobnjaku krilo. Čarolija je prekinuta, Odetta i princ ostaju zajedno na obali jezera. Ovaj završetak nije prikazan u originalnom libretu, ali je kasnije modificiran i stvoren (Wiley, 1985).

baleta u 19. stoljeću. Drugi pak smatraju kako je ideja došla iz baletnih tradicionalnih priča. Prema samoj etimologiji imena likova vidi se da imaju korijene u njemačkoj narodnoj kulturi. Princa Siegfireda često se uspoređuje s Albrechtom, princom iz baletne predstave *Giselle*. I jedan i drugi dijele tragičnu sudbinu u kojoj su izgubili svoju ljubav vlastitom krivicom. Djevojke, odnosno labudice, uspoređuju sa sylphidama koje se pojavljuju u baletu *La Sylphide* pa čak i vilama iz *Giselle* (Wiley, 1985: 33).

Druga teorija navodi kako je ideja za libreto potekla od Johana Karla Augusta Musäusa, koji je bio jedan od prvobitnih zapisivača i sakupljača njemačkih narodnih bajki i folkora. Jedna od bajki koju je on napisao originalno se zove *Der geraubte Schleier* (*The Stolen Veil*). Unutar te bajke upravo se i spominje spoj riječi *labuđe jezero* (Beaumont, 2015). Priča je vrlo slična, no ne i ista baletnoj. Ono što je zasigurno uzeto kao ideja jest sama kruna koju nosi labudica i likovi djevoja koje se pretvaraju danju u labudice (Wiley, 1985: 30-35).

Treći potencijalni utjecaj na stvaranje fabule *Labuđeg jezera* svakako je imao libreto Friedricha de la Mottea Fouquéa pod nazivom *Undine ili Melusine*. Taj je libreto nastao prema istoimenoj noveli istoga autora. Između ostalog, sama ideja *Undine* nastala je pod utjecajem Goethea i Paracelsusa. Danas se smatra kako je *Undine* također imala velik utjecaj na *Malu sirenu*, bajku Hansa Christiana Andersena. Ono što je nama dovoljan dokaz jest činjenica da je Čajkovski radio na samoj operi *Undine* u vrijeme kada je pisao *Labuđe jezero*. Glazbenici čak smatraju da je reciklirao dio svoje glazbe koju je prvobitno namijenio za operu *Undine* (Beaumont, 2015). Svojom originalnošću i likovima koji se pretvaraju u životinje, slikovitim prikazom dobra i zla kroz likove Odet i Odile, priču o labuđem jezeru mogli bismo sagledati kao umjetničku bajku. Djecu osvajaju tako slikoviti prikazi dobra i zla, gdje se odmah vrlo lako mogu opredijeliti za omiljeni lik. Odet i Odilija, osim po različitim karakterima plesa, simbolično se razlikuju i po kostimima. Odete

nosi bijeli baletni kostim koji je simbol nevinosti i nježnosti. S druge strane Odilija na sebi ima crni, a crna boja je boja bez svjetlosti i često ju povezujemo s negacijom i nečim mračnim i tajanstvenim. Ono što se kosi s prototipom bajki jest tragičan završetak, što najčešće imaju mitovi. Neki koreografi poznatih svjetskih kazališta nisu mogli prihvatiti taj tragičan kraj koji je zapisan u originalnom libretu te su se odvažili izmijeniti ga u sretan završetak. U prilog tome kako je *Labuđe jezero* svojom fabulom zadobilo dječja srca govore i i nebrojene inačice animiranog filma istoimene priče kojima je svršetak najčešće sretan i pozitivan.

### **3.4. Trnoružica**

#### **3.4.1. Povijest i libreto**

*Uspavana ljepotica*, vjerojatno većini poznata kao dječja bajka francuskog književnika Charlesa Perraulta, prvi put kao baletna predstava premijerno je izvedena 1890. godine u St. Petersburgu (Kirov). Balet je još jedno genijalno djelo najpoznatijeg i najuspješnijeg baletnog tandema Čajkovskog i Petipa (Wiley, 2007).

Sam nacrt baleta u originalu napisao je Ivan Aleksandrovič Vsevoložski koji ga je potom prikazao kompozitoru, Čajkovskom (Cohen, 1992: 118). Vsevoložski je izabrao upravo tu bajku uklopljenu u dekor scene koja je odisala raskoši s razlogom. Naime, nastanak ovog baleta imao je i političkog značaja s obzirom da je nastao u sjeni ubojstva cara Aleksandra Drugog 1881. godine. Perraultova bajka izabrana je jer se bavi upravo krvnim nasljeđem gdje podsjeća pučane na prirodu postojanja dinastije i nasljeđivanja vlasti (Uroić, 2012). Na samom originalnom libretu naslovljeno je ime Charlesa Perraulta kao inspiracije za stvaranje baleta *Uspavana ljepotica* (Wiley, 2007: 360). Naknadno je scenarij doradio koreograf Marius Petipa, koji je prema Selm Cohen (1992: 118) uvelike utjecao na skladbu Petra Iljiča Čajkovskog. Petipa je svoju verziju scenarija istkao toliko detaljno da su čak neki pokreti bili zapisani uz trajanje ritma i otkucaja. Time je uvelike utjecao i uvjetovao

Čajkovskog. Ruska povjesničarka Vera Krasovskaja vjeruje kako je kompozitor u potpunosti bio sklon Petipinim idejama (Cohen, 1992: 118). Njezina kritika nije išla u negativnom smjeru, naprotiv, Krasovskaja govori kako je po njezinom shvaćanju *Uspavana ljepotica* maksimum podudaranja glazbenih i koreografskih krajnjih dometa što je odlučujuće za umjetničko savršenstvo predstave (Cohen, 1992: 118).

Balet se sastoji od prologa i tri čina koji se prožimaju kroz čak pet različitih scena. Prolog započinje scenom u kraljevskom dvoru gdje se mještani okupljaju kako bi proslavili krštenje novorođene princeze Aurore. Dvorski sluga Catalabutte uvodi goste i brine se o uzvanicima. Ponosni roditelji malene Aurore, kralj i kraljica, dočekuju čestitare i goste svoga kraljevstva. Najvažniji događaj koji cijeli ansambl vidno iščekuje jest dolazak Aurorinih kuma, vila, koje će Aurori podariti različite darove osobnosti koji će je učiniti osobom kakva će jednog dana postati (iskrenost, temperament, radost) (Wiley, 2007: 365-371). Nakon nekog vremena na sceni se začuju glasne trumpete koje najavljuju dolazak pet vila: Vila Canari (Vila radosti), Vila Violente (Vila temperamenta), Vila Breadcrumb, Vila Candide (Vila iskrenosti). Kralj i kraljica upoznaju se s Aurorinim kumama te ih odvođe do mjesta gdje se nalazi Aurora. Nakon nekog vremena veličanstveno ulazi glavna Aurorina kuma, Vila Lilac koja, okružena odanim duhovima i dimom tajmana, gotovo lebdi po zraku. Krenuvši prema kolijevci odnijeti dar svome kumčetu, princezi Aurori, zaustavi je glasan zvuk iz predvorja. Glasan zvuk najavljuje dolazak posljednje, ali ne i najmanje bitne Vila Catalabutte, najopasnije i najmoćnije među vilama. Dvor ju nije pozvao na krštenje i opasnost od njezine zle moći time je postala još veća. Svi uzvanici, vile, i ponajviše Aurorini roditelji, odjednom su postali zabrinuti i sumnjičavi, nisu znali što očekivati od zle vile (Wiley, 2007: 365-371).

Catalabutte je prestravljen time što je zaboravio pozvati vilu. Upravo će ta zaboravljivost glavnog dvorskog upravitelja prouzročiti nesreću i utjecati na budućnost djeteta kralja i kraljice. Carabossin ulazak vrlo je dramatičan uz glasnu i

dramatičnu glazbu. Uz to ona dolazi na kolima koja guraju štakori. Ona, bez obzira što nije njezina kuma, želi Aurori pokloniti dar. Dobre vile, znajući što to znači, preklinju je da ne kvari veselje milostivoj kraljici i kralju. Kako se dobre vile upliću, tako i glazba postaje nježnija, no Carabossina ljutnja i želja da napakosti prevagnu. Ona pantomimom izriče svoju čaroliju, uz satiričnu glazbu koja još više naglašava njezinu zlobu: "Ako se Aurora ikad ubode u prst ili ruku, usnut će vječnim snom." Pantomima je u ovom djelu izražena grotesknim, drugačijim i pomalo fantastičnim plesom. Aurorina glavna kuma, Vila Lilac (Jorgovana) još nije poklonila dar svome kumčetu i koristi priliku za ublažavanjem ove crne magije koju je Carabossa bacila na Auroru. Ona je nježnim plesnim pokretima dariva: "Doista ćeš usnuti, moja mala Auroro, po želji sestre Carabosse, ali ne zauvijek. Doći će dan kada će se pojaviti kraljević i očaran tvojom ljepotom utisnuti poljubac na tvoje čelo, te ćeš se probuditi iz dugotrajna sna da bi mu postala voljenom ženom i proživjela s njim u sreći i blagostanju." Prolog završava razbješnjelim odlaskom Carabosse iz dvorane (Wiley, 2007: 365-371).

Drugi čin je vrlo sličan prvome u smislu scenografije i tematike. Opet je riječ o slavlju, ali ovoga puta slavi se Aurorin dvadeseti rođendan. Kralj je presretan jer prokletstvo Carabosse još uvijek nije dostiglo Auroru. Catalabutte mještanima pantomimom izgovara pravila koja se tiču igli, vretena i bilo kakvih predmeta za tkanje. Ništa tome slično ne smije biti bliže od stotine milja od kraljevstva, u suprotnom završit će u tamnici. Na terasu dolaze kralj i kraljica, zajedno s četvoricom prinčeva koji teže pridobiti Aurorinu ruku. Odjednom, pojavljuje se Aurora, prekrasna mlada djevojka, žena. Ona svojom lakoćom pokreta nikoga ne ostavlja ravnodušnim. Prinčevi, oduševljeni njezinom ljepotom, pokušavaju je zadovoljiti, no ona, plešući sa svakim, ne pokazuje zainteresiranost. Kralj i kraljica nagovaraju je da odabere jednog od prinčeva, no Aurora inzistira da ju puste u slobodi još barem neko vrijeme. Cijeli dvor gleda u gracioznu, elegantnu mladu

Auroru koja, plešući, nesvjesno zavodi sve oko sebe. Za vrijeme tog slobodnog, nevinog plesa, odjednom Aurora primjećuje staru ženu koja stoji uz vreteno. Aurora naglo oduzima vreteno od žene i nastavlja plesati s vretenom, pokretima imitirajući kružnu vrtnju kreće se po pozornici i pleše. Odjednom, pogledavši u ruku, primjećuje kako se ubola na vreteno i kako kapljice krvi padaju niz dlan. Poput poludjele žene ona se kreće po cijeloj pozornici, potpuno gubeći razum i svijest. Kralj i kraljica izbezumljeno kreću prema svojoj Aurori koja već leži na podu u nesvijesti i od bijesa skinu staroj ženi plašt koji je nosila. Ispod plašta nalazila se Vila Carabosse. Četiri princa osvetnički izvade mač kako bi napakostili zloj vili, no ona uz zao podsmjeh nestaje iz vidokruga. Na ovu potresnu scenu ulazi dobra Vila Lilac koja pokušava umiriti Aurorine roditelje, govoreći im kako je princeza samo zaspala i probudit će se za sto godina. Cijeli će dvor, dapače, utonuti u san skupa s voljenom Aurorom, a njezini dobri duhovi čuvat će spokojnost koja će zavladata (Wiley, 2007: 365-371). U drugom činu mijenja se i scenografija. U pozadini scene nalazi se šumski proplanak i široka rijeka. Sunčeve zrake osvjetljavaju krajolik. Čuju se lovački rogovi, lovci princa Desirea. Lovci i njihove djevojke sjede na proplanku i odmaraju. Ubrzo se pojavljuje i princ sa svojim učiteljem Gallifronom, kako bi svi zajedno objedovali. Nakon objeda dame i lovci počinju plesati i igrati te se uskoro to pretvori u pravu zabavu. Prinčev učitelj Gallifron nagovara svoga učenika da se uključi u igru, budući da među plemkinjama na dvoru treba odabrati svoju nevjestu. Tako dame, izmjenjujući se, plešu pred princem i pokušavaju se prikazati u najboljem izdanju. Princ, držeći u ruci pehar, samo se smije uzaludnim naporima brojnih ljepotica. Samo što su se lov i plesna parada stišali, pojavi se sedefni čamac ukrašen zlatom i dragim kamenjem. U njemu stoji vila Lilac koja je ujedno i prinčeva krsna kuma. Princ se pokloni svojoj kumi i započinje razgovor pantomimom. Vilu Lilac zanima je li se princ zaljubio, dijeli li srce s nekom od plemkinja. Na to princ odgovara da mu niti jedna nije uspjela zarobiti srce. Vila Lilac, imajući to u planu,



obećaje mu kako će mu pokazati najdražesniju, najmudriju i najljepšu princezu na svijetu koja će mu postati nevjesta. Vila pritom svojim čarobnim štapićem rastvara i otkriva Auroru i njezine usnule prijateljice. Još jednim zamahom štapića vila probudi Auroru gdje onda kreće s plesom svog nježnog i koketnog *adagia* koji potom prelazi u Aurorinu čuvenu varijaciju (polagani početak *pas de deusa* – iz kojih slijede sola i završni dio). Princ Desire, zanesen, pokušava dohvatiti ovu viziju koja mu stalno izmiče i na kraju nestane. Obuzet njezinom božanskom ljepotom, nagovara Vilu Lilac da ga odvede do nje. Zajedno Vila Lilac i princ Desire ulaze u čamac koji stane ploviti niz rijeku. Čamac se brzo kreće, obzor postaje sve čišći, a sunce laganim zalaskom donosi noć. Nakon promjene scene, princ se odjednom nalazi u neobičnoj atmosferi usnulog dvorca. Sav namještaj u dvoru prekriven je slojem prašine, kralj i kraljica spavaju svoj mirni san, kao i svi dvorani i poslugi. Na kraju prostorije nalazi se nježan baldahin ispod kojeg leži krasna uspavana Aurora. Princ, oduševljen, pokušava ju uzaludno probuditi, doziva ju njezinim imenom, ali ona i dalje spava dubokim snom. Ništa se ne događa, osim prašine koja stvara oblake u zraku. Princ je već očajan, ne zna što da učini, lagano se približi Aurori i poljubi ju iznad obrve. Odjednom, urok i čarolija nestanu, Aurora se budi. Uz Auroru cijeli dvor se budi nakon stogodišnjeg sna. Svijeće se pale, pali se vatra, nastaje svjetlo. Princ odmah, zaluden njezinom ljepotom, odlazi do kralja i moli ga za ruku njegove kćeri. Kralj, onako smiren i staložen, dopušta princu jer i on zna da je to njezina sudbina (Wiley, 2007: 365-371).

Treći, ujedno i posljednji čin, jest svadba princeze Aurore i princa Desirea. Junaci iz bajki koji su se okupili na vjenčanju veličaju Aurorinu i Desireovu ljubav. To su poznati junaci iz Grimmovih i Perraultovih bajki: princeza Florine i Plava ptica, Mačak u čizmama, Crvenkapica, Pepeljuga i princ. Aurora i princ na kraju, kao vrhunac cijelog baleta, otplešu *pas du dux* gdje im se na koncu pridružuje i cijeli dvor (Wiley, 2007: 365-371).

### 3.4.2. Analiza libreta

*Trnoružica* je bajka koja svoje korijene ima u usmenoj bajci... Ona je tako nastala u narodu, kao priča koja se mijenjala u vremenskom i geografskom kontekstu. Kako se mijenjalo ljudsko društvo, tako se mijenjao i fabularni tijek ove bajke. U 16. stoljeću Giambattista Basile među prvima je zapisao inačicu najbližnju ovoj bajci pod imenom *Sunce, Mjesec i Talijska* (Bettelheim, 2004: 196). Nakon Basila bajku su proslavili Charles Perrault i braća Grimm zahvaljujući kojima danas već i vrtićka djeca upoznaju *Trnoružicu*. Upravo zbog toga možemo sa sigurnošću reći kako je *Trnoružica* ili *Uspavana ljepotica* balet kojemu je libreto bajka, te time pripada dječjoj književnosti (Whiley, 2007: 360). Libreto, na kojem piše da je nastao prema bajci Charlesa Perraulta (Whiley, 2007: 360), prema svojoj se fabuli ne razlikuje previše od originalnog Perraultova zapisa, što je glavni dokaz kako je inspiracija ovog baleta zaista bajka. Međutim, *Trnoružica* se kao bajka općenito razlikuje od ostalih bajki toga vremena. Ona nije isključivo namijenjena djeci, pogotovo nije bilo tako u vrijeme nastanka teksta. Ona je bajka koja posjeduje arhetipske slike i simbole, ali u znatno manjoj količini od ostalih klasičnih bajki braće Grimm ili Charlesa Perraulta. Ne postoji previše opasnosti i prepreka koje je potrebno prijeći kako bi dobro pobijedilo zlo jer je u središtu bajke san glavnih likova, čime je radnja pasivnija od nekih drugih bajki. Osim toga, rješenje zapleta ove bajke je unaprijed znano čitateljima i gledateljima. Njezin prenesen smisao zapravo se nalazi u tematici adolescencije, što argumentira i psiholog Bruno Bettelheim (2004: 194-204). Bettelheim (2004: 194-204) govori kako je tijekom velikih životnih promjena, poput adolescencije, podjednako potrebno razdoblje pasivnosti i aktivnosti, što možemo vidjeti u Aurorinu dugogodišnjem snu. Velika većina bajki ističe da junaci moraju izvršiti raznovrsne podvige kako bi postali hrabriji. *Trnoružica* naglašava upravo suprotno. Spokojno i dugotrajno

usredotočavanje na sebe. Gledajući balet, pratimo život djevojke Aurore koji počinje od kolijevke kada ju darivaju vile. Svaka vila daruje Auroru djelićem osobnosti koji će jednog dana kreirati njezin temperament. Svaki dar obilježen je koreografski i provlačit će se kroz Aurorine plesove duž cijele predstave. Ono što je u knjizi zapisano riječima, u baletu se prenosi plesnim pokretima i glazbom, pa tako dolazimo do simboličnog primjera – Vila Candide Aurori daruje otvorenost i iz njezine pojave na pozornici najviše se izdvaja čarobni *arabesque*.<sup>7</sup> Kasnije, nakon što se Aurora budi iz svog sna, pleše slavni *adagio*<sup>8</sup> s ružama i četiri udvarača. Svaki od njih je okreće za ruku, dok je njezina noga savinuta u *attitude*<sup>9</sup>. Općenito, u baletu attitude je poza koja označava završetak okreta i kao da nam govori da će se još nešto iz tog pokreta roditi. Možda neki novi okret, a možda neka od ekstremnih baletnih poza koja oduzima dah. Kako Auroru vrti jedan po jedan udvarač, tako je tako na kraju i puštaju da samostalno na vrhovima prstiju balansira u *attituu*. Upravo to je znak njezine razvijenosti i samostalnosti. Kako se ova točka bliži kraju, tako i glazba doseže svoj vrhunac, a Aurora iz *attituia* prelazi u ispruženi *arabesque* pokret kojim se njezina vila isticala na početku predstave. Tako vizualno možemo vidjeti kako je Aurora zadržala dar svoje vile i kako on krasi njezin temperament (Uroić, 2012.)

Za razliku od inačica bajke braće Grimm i Charlesa Perraulta, sadržaj baletnog libreta je reduciran i izmijenjen. U verziji braće Grimm i Perraulta imena likova uopće se ne spominju, dok u baletu svaki lik ima ime. Dubravka i Stjepko Težak (1997: 18) u knjizi *Interpretacija bajke* govore o jedanaest točaka koje bajka mora zadovoljiti kako bi se smatrala pravom narodnom bajkom. Tako spominju i imena likova, pri čemu likovi u narodnim bajkama nisu imenovani. Razlog tomu što je u

<sup>7</sup> *Arabesque* – baletna poza u kojoj tijelo balansira na jednoj nozi, ruke nastavljaju liniju noge u zraku koja je uvijek iza plesača (Rejna, 1980)

<sup>8</sup> *Adagio* – termin preuzet iz glazbenih termina, a označava polagani tempo u baletu (Rejna, 1980)

<sup>9</sup> *Attitude* – baletna poza u kojoj tijelo balansira na jednoj nozi, s rukama u raznim pozicijama, dok je druga noga savijena u koljenu (Rejna, 1980)

libretu svaki lik imenovan jestpreglednost likova, mogućnost davanja nazivlja varijacijama, plesnim točkama i glazbi. Također, u izradi baleta sudjeluje veliki broj umjetnika i stručnjaka koji trebju znati u bilo kojem trenutku iščitati i razumjeti libreto, što je također lakše ako su likovi imenovani. Unutar libreta redukciju bajke možemo primijetiti u svim dijelovima gdje je gotovo nemoguće plesom i pantomimom dočarati tekst. Tako ne vidimo težak put kralja i kraljice koji su morali proći kako bi dobili dijete, već balet započinje slavljem rođenja male Aurore. Budući da je balet prvenstveno umjetnost pokreta, libreta su prilagođena i najčešće prikazuju dvorska slavlja gdje se mogu vidjeti raznovrsni karakterni plesovi. U baletu *Trnoružica* to možemo primijetiti kroz Aurorino krštenje, slavlje Aurorina rođendana i na kraju kroz dodatak koji je vrlo čest u baletu, a to je slavlje sretnog završetka. Sretni završetak u baletu je prikazan i naglašen promenadom i plesnim točkama likova iz različitih bajki. Na kraju krajeva i sama publika očekuje manje pantomime, a više plesne vještine koju plesači jedino mogu prikazati kroz ovakve promenade. Zaključno, balet je zaista reduciran, cenzurirani su dijelovi Perraultove verzije vezani uz motiv kraljevićeve majke ljudožderke i njezina poriva da napakosti snahi (kraljevni) i djeci. Balet je više koncentriran na dijelove koji su u većini verzija ove bajke gotovo identični, prije svega na tragičnu sudbinu mlade djevojke koja usne u dubok san.

### **3.5. *Orašar***

#### **3.5.1. Povijest i libreto**

*Orašar*, svima poznat, najpopularniji je balet današnjice. Broju posjetitelja godišnje uvelike pridonosi i samo razdoblje prikazivanja koje se uvijek veže uz Božić i božićne blagdane. *Orašar* je tako nakon gotovo 150 godina postojanja, postao dio obiteljskog božićnog rituala u kazalištima diljem svijeta.

Sama priča o Orašaru i djevojčici Klari nastala je prema bajci Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmana pod nazivom *Orašar i kralj miševa* koju je potom u libreto adaptirao Alexandre Dumas (Wiley, 1997).

*Orašar*, balet koji se odvija u 2 čina i čak 3 različite scene, započinje na Badnju večer. Radnja se odvija u kući gospodina gradonačelnika i gospođe Staulbahr, u kojoj dominira velika okićena jelka. Oni zajedno s svojom kćerkom Klarom i sinom Fritzom dočekuju goste. Kako tko dolazi, tako i donosi darove koje stavlja ispod bora. Ispred jelke trčkaraju djeca koja nestrpljivo iščekuju darivanje. Svi ukućani dive senjegovoj impozantnoj okićenosti. U većini izvedbi, kazališta daju izraditi posebno drvce koje zaista i publici izmamљуje osmjehe i divljenje (Wiley, 1997). Klarin kum, misteriozni gospodin Drosselmayer, djeci je najveće veselje jer on uvijek pridonosi obiteljskim zabavama koristeći se raznim čarolijama. Tako i ovoga puta dovodi dvije žive lutke, Colombinu i Harlekinu, koje na znak gospodina Drosselmayera plešu svoj ples i zabavljaju djecu. Vrlo brzo žive lutke posprema u ormar, a zauzvrat daruje Klari lutka Orašara. Dječja ljubomora učini svoje, pa joj novoga lutka potrga vlastiti brat Fritz. Klara, očarana svojim lutkom, plačući počne grliti Orašara. Kako su gosti odlazili i noć je postajala sve dublja, Klara se još jednom spustila iz svoje sobe kako bi provjerila svoga Orašara, i slučajno zaspi grleći lutka (Wiley, 1997). Ubrzo, san se pretvara u noćnu moru te iz mračnih kuteva sobe počnu izlaziti naoružani miševi. Miševi koji u zastrašujućim kostimima i sitnim koracima koračaju po cijeloj prostoriji. Odjednom kuća je u trenutku preplavljena miševima i štakorima, koji pokušavaju pojesti Klaru i njezina lutka (HNK Zagreb)<sup>10</sup>. Na to dolazi i kum Drosselmayer koji pokušava spasiti Klaru pretvorivši lutka Orašara u čovjeka, princa. Igračke ispod jelke odjednom postaju živa bića, jelka se povećava, a Klara preplašena prati što se događa. Tako počinje zastrašujuća bitka gdje princ Orašar vodi svoju vojsku oživljenih igračaka protiv vojske štakora i

<sup>10</sup> Dostupno na poveznici: <https://www.hnk.hr/hr/balet/predstave/ora%C5%A1ar/>

miševa. Pobjedivši miševe, Orašar klekne pred svoju voljenu Klaru te ju poziva u bajkoviti svijet svoja kraja, zemlju Confiturembourg. Oni tako odlaze, prolazeći kroz grane božićnog drvca i preko zimskog krajolika jele. Postepeno se pojavljuju balerine koje u nježnim kostimima plešu po cijeloj sceni imitirajući pahulje snijega i čineći ovaj trenutak čarobnim. One svojim pitoresknim izgledom, dinamičnim formacijama i elegantnom kretnjom zapravo prezentiraju snježni nanos. Upravo ova zimska i bajkovita slika druga je scena baleta. Iako za samu priču ova scena nije potrebna, ona je danas “zaštitni” znak Orašara (Wiley, 1997).

Drugi čin započinje u Confiturembourgu gdje Klaru i Orašara dočekuje Šećerna vila. Treća scena prikazuje kraljevstvo slatkiša koji je originalno scenografski postavio Konstantin Ivanov i prikazuje dvoranu, bogato dekoriranu slatkišima u kojima se događa cijeli čin. Osim Šećerne vile koja dočekuje Klaru, da je dobrodošla dokazuje i počast koju joj plesači ukazuju plesovima iz mnogih dalekih zemalja; Španjolske, Kine, Arabije, Rusije (HNK Zagreb)<sup>11</sup>. Kao vrhunac kompletne baletne predstave Vila Šećera i Princ Orašar izvode *pas de deux* čime završava ova čarolija u Kraljevstvu slatkiša. Tijekom tog predivnog slavlja u kojemu Klara neobično uživa, Drosselmayer odluči kako je došlo vrijeme da izmaštani san završi, a ona se vrati kući (HNK Zagreb). Klara se tako budi iz sna i odjednom pronalazi lutka Orašara. Bez obzira što je doživjela avanturu sretna je što je u vlastitom domu u sigurnosti svoje obitelji (HNK Zagreb).

### **3.5.2. Analiza libreta**

Hoffmanova bajka *Orašar i kralj miševa* autorska je i originalna bajka koja nastaje početkom 20. stoljeća. Hoffmanova verzija ne sadrži poetične dijelove poput umjetničkih bajki Hansa Cristiana Andersena. Ono što im je zajedničko jest to da svojom različitošću odstupaju od ostalih klasičnih bajki, čak rubno graniče s fantastičnim pričama (Težak, Težak, 1997: 50).

<sup>11</sup> Dostupno na poveznici: <https://www.hnk.hr/hr/balet/predstave/ora%C5%A1ar/>

Alexandar Dumas napravio je adaptaciju za libreto koji je ponovo morao prilagoditi plesnom ansamblu. Dodavši tako u prvom činu dijelove u kojemu prevladavaju karakterni plesovi, promenade i borba miševa postaju vrhunac predstave te klasične baletne tehnike padaju u sjenu. Hoffman u svojoj verziji bajke pretežito govori o nastanku Orašara, zašto se našao baš u kući djevojčice Marie, odnosno Klare. Zapravo, onaj čarobni drugi čin koji je u baletu prepoznatljiv, ne spominje se u knjizi. Borba djevojčice i miševa naglašava se u originalu i kompletna radnja vrti se oko toga. Marie je u borbi s miševima potpuno sama jer je Orašar bio kod Drosselmayera nakon što su mu djeca razbila čeljust orasima. Nakon tog nestvarnog i nonsensnog događaja Marie se budi i potom sluša priču Drosselmayera o princezi Pirlipat i Kraljici miševa. Bajka Hoffmana objašnjava put koji je Orašar prošao i kako je postao upravo to što jest. Uspoređujemo li libreto, radnja se događa tek nakon što Klara usne u san. Dakako, publika do zadnjeg trenutka predstave misli da su događaji stvarni, kako se Klari to zaista događa, sve dok se na kraju predstave ona ne probudi u svom krevetu. S obzirom na različitosti libreta i Hoffmanove bajke, Roland John Wiley navodi čak tri razloga fokusirana na probleme koje je libreto izazvao za dramaturgiju baleta. Prvi problem jest pretvaranje Orašara u princa, koji se u baletu samo odjednom dogodi. U Hoffmanovoj verziji borba miševa i povijest Orašara dug je proces koji je potkovan dubokom poviješću kraljevstva miševa (Wiley, 1997: 132-149). Drugi problem koji je izazvao pomutnju u stvaranju baletnog libreta jest manjak karakterizacije likova koji se gotovo u potpunosti gubi prelaskom prvog na drugi čin. Posebice Drosselmayer, koji je u prvom činu bio jedan od glavnih likova koji je dapače i započeo priču s Orašarom, ne pojavljuje se u drugom činu uopće. Također, lik Orašara u drugom je činu vrlo pasivan, on samo prolazi kroz prostor uživajući u rasonodi i plesovima Šećernog kraljevstva (Wiley, 1997: 132-149). Treći problem jest onaj koji su baletni majstori ponajviše isticali, a to je zanemarivanje baleta kao medija. Koreografije prvog i drugog čina nisu u

balansu. Štoviše, one odskaku jedna od druge. Upravo zbog nedostatka plesnih vještina u prvom činu, drugi čin manje prati događaje iz originalne Hoffmanove bajke (Wiley, 1997: 132-149). U scenarij su nadodani dijelovi poput *Valcera pahulja* koji se ne spominje u knjizi (Blamires, 2009: 223-245).

Plesač Nikolay Solyannikov ukratko je opisao kako je *Orašar* balet koji je jednostavnije prirode, manje izazovan za plesače, ali zato scenografski i grafički obogaćeniji. Razlog tomu je to što je on prvenstveno namijenjen dječjoj publici. Tako je fokus ovog baleta stvaranje atmosfere kojima i oni najmlađi mogu spoznati radnju. Borba dobra i zla najviše prikazuje kroz dolazak miševa koji su u svojim akromatskim kostimima i zastrašujućim sitnim koracima odjednom preplavljaju pozornicu. Ubrzo pozornicu obasjava bijela svjetlost, nježni kostimi i imitacija snijega koja djecu dovodi u sasvim drugu atmosferu. Upravo takva kontrastna scenografija, muzika i pokreti u očima djece izazivaju uzbuđenje. Tako iz godine u godinu, najčešći posjetitelji ove baletne predstave i jesu djeca. Osim bogate blagdanske scenografije, tome uvelike pridonosi činjenica da je *Orašar* predstava u kojoj plešu, osim odraslih baletnih profesionalaca, i učenici baletnih škola. Djecu, dakako, veseli na sceni vidjeti one koje su njima sličniji i dostižniji (Wiley, 1997: 132-149).



#### 4. ZAKLJUČAK

Baletna umjetnost postoji gotovo sedam stoljeća i od njezinih početaka do danas popularnost joj se nije smanjila. Naprotiv, danas se baletna umjetnost proširila na sve kontinente. Svako kazalište svjetskih metropola posjeduje baletni repertoar koji izvodi kazališni baletni ansambl. Zanimljivo je kako danas, u svijetu u kojem konceptualna, suvremena umjetnost i novi mediji prevladavaju, jedna klasična umjetnička disciplina, kao što je balet, živi i podjednako je popularna među publikom kao i kada je nastala. Baletna libreta ponekad možemo sagledati kao dio dječje literature. No, medij kojim se priča prenosi, pokret i gluma, itekako mogu sadržavati elemente umjetnosti za odrasle, poput tragedije i drame. Upravo tu pronalazimo razlog zašto je balet umjetnost u kojoj podjednako uživaju djeca i odrasli. Pri čemu postoje i ona djela kod kojih svaki uzrast može prilagoditi baletni sadržaj i protumačiti ga na sebi svojstven način. Gledajući iz vizure baleta kao plesa, bez obzira na fantastične motive, ono je nešto u čemu zaista mogu uživati i djeca i odrasli. Za djecu, fabula baleta najčešće nije razumljiva sama po sebi, ali gledanje baletnih predstava estetski ih oplemenjuje i kulturološki uzdiže.

Gledajući pet libreta u ovom radu, možemo zaključiti kako neki baleti imaju više, a neki manje doticaja s dječjom književnošću. Primjerice prva dva baleta, *La Sylphide* i *Giselle*, imaju tragičan završetak, što ne nalikuje klasičnoj dječjoj bajci kod koje je jedna od glavnih odrednica upravo optimističan završetak. Ostala tri libreta, *Labuđe jezero*, *Trnoružica* i *Orašar* po samom se nastanku vežu za dječju književnost jer im je za nastanak glavna inspiracija bila bajka. Generalno gledajući, pripadaju li baleti dječjoj književnosti ili ne, najviše ovisi o izvoru i genezi libreta, kao i o generalnoj intenciji samih autora priča koji imaju ili nemaju u vidu (i) dječju publiku.

Uzimajući u obzir sve navedeno, jasno je da je balet svojom bogatom poviješću i velikim opusom zaslužio biti dio opće kulture, a ona bi se, dakako, trebala ticati svakog čovjeka. Kazališna umjetnost usko je povezana s književnošću i

glazbom koje,, dakako, ne konzumiraju samo odrasli već, nerijetko, i ne djeca i mladi kojima potiču i obogaćuje razvoj i proširuju svjetonazor.

## Literatura:

1. Ballet, Cambridge Dictionary 2019, 01.06.
2. Beaumont, C. (1996), *The ballet called Giselle*. London: Dance Books.
3. Bettleheim, B. (2004), *Smisao i značenje bajki*. Zagreb: Poduzetništvo Jakić, Cres.
4. Blamires, D. (2009), *Telling Tales: The Impact of Germany on English Children's Books 1780-1918*. Cambridge: Open Book Publishers.
5. Brkljačić, D. (2006), *Uvod u balet*. Zagreb: Nacionalna i sveučilišna knjižnica.
6. Cohen, S., J. (1992), *Ples kao kazališna umjetnost*. Zagreb: Cekade.
7. Homans, J. (2010), *Apollo's Angels: A History of Ballet*. New York: Random House.
8. Labuđe jezero, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu 2019, 20.5.
9. Levinson, A. (1977), *Marie Taglioni*. London: Dance books LTD.
10. Levinson, A. (1983), *The idea of the dance: from Aristotle to Mallarmé*. Oxford: University Press.
11. McCarren, F. (1998), *Dance Pathologies: Performance, Poetics, Medicine*. Stanford: Stanford University Press.
12. Orašar, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu 2019., 26.5.
13. Rejna, F. (1980), *Rečnik baleta*. Beograd: Vuk Karadžić – Larousse.
14. Težak, D., Težak, S. (1997), *Interpretacija bajke*, Zagreb: DiVič.
15. Wiley, R., J. (1985), *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*. Alton, Hampshire: Dance books.
16. Wiley, R., J. (1997), *The life and ballets of Lev Ivanov*. Oxford: Clarendon Press.
17. Wiley, R., J. (2007), *A century of Russian ballet*. Alton: Dance Books.

## Mrežna odredišta:

1. Beaumont, R. (2015). *The Swan Lake mystery: An amalgam of different fairytales*. London: Royal Opera House.  
Preuzeto 12.05.2019. sa [www.roh.org.uk](http://www.roh.org.uk)
2. Edgecombe, R., S. (2002). *The Mountain Sylph: A Forgotten Exemplar of English Romantic Opera*. Oxford University Press. *The Opera Quarterly*, Volume 18, Number 1.

Preuzeto 13.05.2019. sa [www.muse.jhu.edu](http://www.muse.jhu.edu)

3. Garafola, L. (1985). *The Travesty Dancer in Nineteenth-Century Ballet*. Dance Research Journal. Vol. 17/18, str. 35-40.

Preuzeto 28.04.2019. sa [www.jstor.or](http://www.jstor.or)

4. Grimm, J., W. (2010), *Bajke*. E-lektire

Preuzeto: 11.05.2019. sa <https://lektire.skole.hr/5..> Gvozdenović, LJ. (2018). *Giselle – balet za sva vremena*. Baletni portal.

Preuzeto: 10. 05. 2019. sa <http://www.balet.com.hr>

6. Perrault, C. (1697). *Priče ili bajke iz prošlih vremena s poukom ili Priče moje majke guske*. E-lektire

Preuzeto: 03.05.2019. sa <https://lektire.skole.hr/>

7. Schmid, G. (2017). *The Art of Power: How Louis XIV Ruled France ... with Ballet*. MentalFloss.

Preuzeto 27. 04. 2019. sa [www.mentalfloss.com](http://www.mentalfloss.com)

8. Schwarm, B. (2013). *Giselle – Ballet by Adam*. Encyclopaedia Britannica.

Preuzeto: 10. 05. 2019. sa [www.britannica.com](http://www.britannica.com)

9. Uroić, T. (2011). *Čarolija Labuđeg jezera*. Baletni portal.

Preuzeto: 10. 04. 2019. sa <http://www.balet.com.hr>

10.. Uroić, T. (2012). *Giselle*. Baletni portal.

Preuzeto: 10. 05. 2019. sa <http://www.balet.com.hr>

11. Uroić, T. (2012). *Trnoružica*. Baletni portal.

Preuzeto: 10. 05. 2019. sa <http://www.balet.com.hr>

12. Wainwright, S.P., Williams, C. (2004). *Giselle, madness & death*. Journal of Medical Ethics.

Preuzeto: 18. 05. 2019. sa [www.mh.bmj.com](http://www.mh.bmj.com)

## **Biografija**

Zovem se Ena Brekalo i rođena sam 21. rujna 1993. u Zagrebu, gdje i danas živim. Primarno obrazovanje započinjem 2000. godine u Osnovnoj školi Tina Ujevića u Zagrebu. Paralelno s osnovnom školom počinjem se baviti baletom kod profesorice Vladimire Vrhovšek u kazalištu Trešnja. Nakon završetka osnovne škole i baletnog obrazovanja, 2008. godine, upisujem IV. Jezičnu gimnaziju u Zagrebu koju 2012. godine završavam. Od 2014. godine redovna sam studentica Učiteljskog fakulteta u Zagrebu - Odsjek u Čakovcu. Paralelno, od 2018. godine, studentica sam neformalnog studija na Institutu za Waldorfsku pedagogiju u Zagrebu.

### **Izjava o samostalnosti rada**

Izjavljujem i svojim potpisom potvrđujem da sam diplomski rad izradila samostalno, uz preporuke i savjetovanje s mentoricom izv. prof. dr. sc. Andrijanom Kos-Lajtman i uz uporabu navedene literature.

---