

Na koji je način riječki balet internacionalan

Kolar, Maša

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:298389>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-07**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI
Odsjek za kulturalne studije ak. god. 2021./2022.

NA KOJI JE NAČIN RIJEČKI BALET INTERNACIONALAN

Diplomski rad

studentica: Maša Kolar

Rijeka, 2022.
SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI
Odsjek za kulturalne studije ak. god. 2021./2022.

Maša Kolar

1053192618

NA KOJI JE NAČIN RIJEČKI BALET INTERNACIONALAN

Diplomski rad

studentica: Maša Kolar

mentorica: doc. dr. sc. Sanja Puljar D' Alessio

Rijeka, 2022.

IZJAVA O AUTORSTVU DIPLOMSKOG RADA

Ovim potvrđujem da sam osobno napisala diplomski rad pod naslovom

NA KOJI JE NAČIN RIJEČKI BALET INTERNACIONALAN

i da sam njegova autorica

Svi dijelovi rada, podaci ili ideje koje su u radu citirane ili se temelje na drugim izvorima (mrežni izvori, udžbenici, knjige, znanstveni, stručni članci i sl.) u radu su jasno označeni kao takvi te su navedeni u popisu literature.

Rijeka, 2022.

Maša Kolar



SADRŽAJ :

SAŽETAK	1
KLJUČNE RIJEČI	1
ABSTRACT	1
KEY WORDS	1
UVOD	2
KRATAK POVIJESNO-KONTEKSTUALNI PREGLED RIJEČKOG BALETA I NJEGOVA RECEPCIJA UNUTAR STRUKTURE KOMPLEKSNE ORGANIZACIJE HRVATSKOG NARODNOG KAZALIŠTA IVANA PL. ZAJCA (HNK-a Ivana pl. Zajca).	4
(Ne)početci Baleta u Rijeci	4
Smještanje u okvir teorije kompleksnih sustava	5
Ovisnost o scenskom prostoru kazališne institucije	5
U sprezi drugih umjetničkih formi	7
Balet kao specifično polje kulturne prakse unutar kompleksnog sustava riječkog kazališta	8
Fenomen inerkulturalizma kao konstrukt današnjeg identiteta riječkog baleta	10
Temelji hrvatske baletne kulture	10
Hrvatsko plesno proljeće	13
DANAŠNJI TRANSNACIONALNI SASTAV ORGANIZMA RIJEČKOG BALETA UNUTAR KOMPLEKSNOG SUSTAVA HNK-a IVANA PL. ZAJCA. MIGRACIJE U ASPEKTU PROCESA POVIJESNIH I EKONOMSKIH KONSTATACIJA.	15
Kontinuirana internacionalizacija riječkog baletnog ansambla	15
Zašto su hrvatski baletni ansambli internacionalni/interkulturalni, a sve manje nacionalni?	18
Jedan od kurioziteta u povijesti hrvatskog baleta	20
Opis posljednjeg koraka u nizu procesa potpune internacionalizacije riječkog Baleta	22
GLOBALIZACIJA	27
Univerzalna priroda baleta ili rezultat kulturnog imperijalizma	27
Kulturna dimenzija globalizacije	30
Neraskidiva veza nacionalnog i internacionalnog tijekom povijesti baleta	30
Transnacionalni prostor baleta	33
Kulturni imperijalizam	34
Globalizacija transnacionalnog prostora baleta	36
Homogenizacija riječke baletne umjetnosti	38

ZAKLJUČAK

39

BIBLIOGRAFIJA

41

SAŽETAK

Rad proučava na koji način današnji riječki Balet živi svoju internacionalnost. To se promišlja na nekoliko razina: povijesnom obradom internacionalnosti baleta, internacionalizacijom baletnog ansambla i internacionalizacijom repertoara kao stila plesanja. Pomoću studija kompleksnih sustava i diskursom kulturne globalizacije rad želi prikazati balet kao primarno društveno-kulturološki fenomen koji postaje *melting-pot* različitih kultura, njihovih sadržaja i praksi, zanemarujući svjesnost povijesne činjenice da je od svojih početaka bio konstrukt vladajuće politike.

KLJUČNE RIJEČI

Balet HNK Ivana pl. Zajca, internacionalnost baleta, kazališna institucija, kompleksni sustav, kulturni imperijalizam, transnacionalni prostor baleta

ABSTRACT

This work examines how Rijeka Ballet company lives its internationality. The question of internationality is reflected on several levels: the historical explanation of the internationality in ballet, the internationalisation of the ballet ensemble and the internationalisation of its repertoire as a common style of dancing. Using the study of complex systems and the discourse of cultural globalisation, the work aims to present ballet as a primarily socio-cultural phenomenon that becomes a melting pot of different cultures, their contents and practices, ignoring the historical fact that ballet was constructed by ruling politics from the beginning.

KEY WORDS

Ballet of Croatian National Theatre Ivan pl. Zajc, Ballet internationality, complex systems, Croatian ballet, cultural imperialism, transnational space of ballet

UVOD

Ovaj diplomski rad razmotrit će povijesni i društveno-politički kontekst aktualne internacionalnosti riječkog Baleta unutar Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci (u daljnjem tekstu HNK Ivana pl. Zajca). U raspravi o specifičnostima lokalne zajednice¹ poput riječkog Baleta, o njenoj internacionalnosti i interkulturalnosti nezaobilazna tema je odnos Baleta prema širem metanarativu povijesti baleta. U prvom poglavlju riječku baletnu povijest stavit ću u suodnos s nacionalnom baletnom poviješću, dok ću u trećem poglavlju analizirati pojavu opće "univerzalnosti" internacionalnosti u povijesti baleta, s fokusom na antropološkom prikazu baleta, koji se promatra kao etnički ples, „tipičan produkt zapadnog svijeta koju je razvila bijela rasa, indo-europskog govornog područja" (Keali'inohomoku, 1983: 544).

Tema internacionalnosti baleta posebno me je zainteresirala kada sam 2017. godine preuzela ravnateljstvo Baleta u HNK-u Ivana pl. Zajca u Rijeci, u kojem je više od polovice tadašnjeg umjetničkog ansambla bilo nehrvatskog državljanstva².

Upravo time izazvana situacija i početno nekarakteristično (ne)snalaženje multinacionalnog (i multikulturalnog) ansambla i ravnateljice unutar kompleksnog sustava jedne specifične hrvatske institucije i jednog hrvatskoga nacionalnog kazališnog sustava stvorilo mi je kao autorici konture za kritički prikaz formiranja svojevrsnoga "izvansustavnog" procesa institucionalizacije internacionalnosti u nacionalnom kontekstu.

¹ Baletu pristupam i na njega se referiram kao na određen društveni sustav. Unutar okvira društvenog sustava postoje specifične osobitosti koje ga određuju kao zajednicu, kao organizaciju i kao instituciju. Navedene načine pristupa baletu potrebno je pojasniti.

Na baletnu zajednicu gledam kao na profesionalni habitus baleta. Ističe se fenomenom proizvodnje i reprodukcije visoko estetiziranih, najčešće vrlo mladih baletnih tijela. Tijekom povijesti etablirao se proces rada autoritarnih pedagoških praksi, koji se i danas prihvaća zdravo za gotovo, kako bi se zadovoljili visoki fizički kriteriji baletne tehnike. Prateći ovu nit slijedi da je reprodukcija baleta vrlo hermetična kategorija i određena elitizmom baletne umjetnosti (plesna praksa striktno određena tjelesnim predispozicijama, dominantno bijele populacije). Odabir baletne profesije slobodan je čin svakog pojedinca koji se osjeća prozvan ovim pozivom, ali čini se da nakon prvotnog privida slobodnog izbora ustaljeni baletni habitus postaje taj koji dirigira polje igre. Potrebno je još navesti komponentu internacionalnosti kao jednu od temeljnih postava baletne zajednice. Baletni umjetnici tijekom svoje profesionalne karijere rade i žive u različitim baletnim kompanijama, na mjestima različitim od mjesta svojeg podrijetla, ali habitus ostaje isti. Baletni habitus je deterritorijalizirana vjerojatnost da će se u svakoj novoj baletnoj trupi, na svakom novom mjestu pronaći ista i neizbježna srodnost uvjerenja.

Balet proučavam i kao organizaciju, kao derivat kazališnog sustava, složenu radnu jedinicu još kompleksnije organizacije kazališta. Npr. kao organizacija riječki Balet je specifično društveno polje kulturne i umjetničke prakse koje se konfigurira u svojem postojanju i odredbama putem organizacije rada, kadrovanja i rasporeda, a raspoređena je unutar strukture HNK-a Ivana pl. Zajca.

Kada se referiram na instituciju baleta onda prvenstveno mislim na njenu namjenu obavljanja, proizvodnje i diseminacije umjetničke djelatnosti baleta u društvu na kanoniziran i standardiziran način, prema visokim kriterijima ove izvedbene profesije.

² Danas, 85% umjetnika u baletnom ansamblu HNK-a Ivana pl. Zajca strani su državljanji.

Odabirom ovog istraživačkog pitanja: „Na koji je način riječki Balet internacionalan?“ oblikujem reflektivni odgovor na podražaje moje nove okoline, a utemeljenost nalazim u svome bogatom i relevantnom iskustvu i znanju sakupljenom u gotovo tridesetpetogodišnjoj karijeri, prvo kao plesačica, potom i kao plesna pedagoginja i koreografinja u inozemnim baletnim organizacijama internacionalnog sastava. Posljednjih pet godina kao aktualna ravnateljica Baleta u HNK-u Ivana pl. Zajca, kontinuirano me zaokuplja fenomenologija općenitijeg i širega, globalnog pitanja „Zašto je balet internacionalan?“.

Pored primjene tradicionalnog pristupa istraživačkom pitanju, odabirom preporučene i dostupne literature, svjesna sam da u poetiku ovog rada projiciram svoje predodžbe, svjetonazore, interese i prakse sakupljene dosadašnjim osobnim iskustvom baletno-plesne karijere, stvarajući intenzivnost i kreirajući afektivne veze između teksta i sebe kao istraživačice.

Internationalnost riječkog Baleta pokušat ću opisati kao primarno društveno-kulturološki fenomen, a osim smještanja u povijesnu političnost prostora i vremena te u okvire kulturne globalizacije, naposljetku ću ga opisati i „s lica mjesta“, kao autoetnografsku refleksiju interaktivnog sudjelovanja, promatranja i doživljavanja svjesna neminovnog generiranja određenoga osobnog afekta.

Na samom početku rada, namjera mi je pozicionirati balet u konkretan prostor, pokazati da je kanonizacija baletne umjetnosti neodvojiva od univerzalnog sustava kazališnog prostora i njegovih složenih mehanizama, što mi omogućuje da istraživačku krivulju internacionalizacije riječkog Baleta promatram primjenom teorije kompleksnog sustava. Konkretno, entitet riječkog Baleta dio je strukture kompleksne organizacije HNK-a Ivana pl. Zajca u Rijeci. Promišljati organizaciju kao kompleksnost omogućit će mi drugačije postavljanje analitičkih naglasaka jer promišljati organizaciju znači razumjeti da je ona skup svih uključenih elemenata te da se njezina kultura sastavlja od udruživanja zajedničkih pretpostavki koje kao zajednica uči tijekom vremena i koje novopridošlice bilo u umjetničkim granama kazališta, bilo u administrativnim i drugim ustrojbenim službama ili na razini cjelokupne organizacije preuzimaju kao ispravan način ponašanja i razmišljanja (Catlin, 1994:35).

Krećući od potrebe razumijevanja prilagodbe jedne lokalne organizacije izrazito internacionalnog sastava unutar kazališne strukture na regionalnoj, nacionalnoj i globalnoj sceni u srži ovog rada bavit ću se različitim aspektima njene internacionalnosti. Internationalnost u povijesnoj utemeljenosti hrvatske i svjetske baletne umjetnosti, internacionalnost u institucionaliziranoj baletnoj praksi te današnja prisutnost internacionalnosti u procesu ostvarivanja riječkog Baleta.

KRATAK POVIJESNO-KONTEKSTUALNI PREGLED RIJEČKOG BALETA I NJEGOVA RECEPCIJA UNUTAR STRUKTURE KOMPLEKSNE ORGANIZACIJE HRVATSKOG NARODNOG KAZALIŠTA IVANA PL. ZAJCA (HNK-a Ivana pl. Zajca).

(Ne)početci Baleta u Rijeci

Riječki balet osnovan je 1946. godine, kao integralni dio Opere stalnog Narodnog kazališta u Rijeci po uzoru na slične nacionalne tuzemne i inozemne kazališne institucije toga vremena. Da bi se razumjelo postojanje entiteta riječkog Baleta unutar organizacije Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca (HNK-a Ivana pl. Zajca), potrebno ga je smjestiti u vrijeme i prostor, uključujući i oblikovanje društvenog okvira kazališta u kojem je balet i danas smješten. Doduše te 1946. godine rodila se ideja o profesionalizaciji riječkog baleta, "tada u operama možemo uzalud tražiti baletne točke, njih nije bilo" (Hauptfeld, 2002: 77-89). Prve plesače na riječkoj pozornici u to vrijeme publika je mogla vidjeti na premijeri operete „Svadba u Malinovki“ 25. svibnja 1947. godine³. Oduvijek je riječki Balet bio dio hrvatskog baletnog sustava, a i danas je umjetnička grana podređena vrlo snažnim utjecajima drugih umjetničkih formi i stranih kultura. Institucionalizirani balet pa tako i riječki Balet nastaje u međuovisnosti i povijesnoj povezanosti s drugom umjetničkom granom, s Operom. Povijesne i kulturološke vrijednosti ove povezanosti prikazat ću u sljedećem poglavlju.

Balet u Rijeci nije zaživio izvan institucije kazališta⁴, međutim i unutar institucije⁵, procesi pojavljivanja baleta u opernim *divertissementima* i/ili samostalno smjenjuju se s njegovim gašenjem te traju do 1990. godine, kada riječki Balet konačno postaje autonomna umjetnička grana.

Bez obzira na umjetnički doseg, balet je vezan uz lokalnu, nacionalnu i internacionalnu kulturnu politiku dvadesetog stoljeća koje su i same satkane od sklopova različitih odnosa. Lokalno, povezan je s poviješću svog osnivača, s poviješću kazališta grada Rijeke, koji čestom promjenom svojega imena reflektira promjene nacionalnih država u okviru kojih djeluje. Tako je 1885. godine riječko kazalište nazvano *Teatro Comunale*, da bi 1913. godine bilo preimenovano u *Teatro Verdi*, od 1946. godine zovemo ga Narodno kazalište, 1953. godine

³ Operetu *Svadba u Malinovki* skladao je A. Aleksandrov, koreografiju su izvodili učenici baletne škole Narodnog kazališta. Koreografkinja je bila Britta Moresco. (Hauptfeld, 2002.)

⁴ Slično je i drugdje u svijetu. Profesionalne baletne produkcije visoke umjetničke i financijske zahtjevnosti ne mogu dugoročno preživjeti na slobodnom tržištu.

⁵ Ideja o profesionalizaciji riječkog baleta rodila se 4. siječnja 1946. godine. Baletni korpus trebao je postati integralnim segmentom Opere koju vodi Slavko Zlatić. Iste godine imenovana je i prva kazališna uprava kojom je upravljao dr. Đuro Rošić u funkciji intendanta kazališta, zatim Ivan Cunt kao direktor Hrvatske drame, Tulio Fonda kao direktor Talijanske drame i Osvald Ramous kao član uprave. Iz ovih podataka vidljivo je da jedino Opera i Balet dijele istog umjetničkog ravnatelja, Slavka Zlatića. Balet će tek od 1946. godine sudjelovati u svim opernim ili operetnim predstavama. (Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, 2022.)

dobiva novo ime prema skladatelju Ivanu Zajcu da bi od 1991. godine dobilo status nacionalnog kazališta te napokon 1994. godine i svoj današnji naziv - HNK Ivana pl. Zajca (Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, 2022.).

Smještanje u okvir teorije kompleksnih sustava

Daljnijim etnografskim proučavanjem riječkog baleta i njegovog međudjelovanja u odabranim kontekstima, ne proučavam samo jednu malu, na prvi pogled homogenu društvenu formaciju. Odvajanjem entiteta baleta od drugih dijelova i realiteta ne bi ga bilo moguće razumjeti pa je cjelinu riječkog Baleta moguće promatrati putem teorije kompleksnog sustava. Yaaner Bar-Yam studij kompleksnih sustava opisuje kao područje znanosti koje proučava kako pojedini dijelovi sustava i njihovi međusobni odnosi stvaraju kolektivno ponašanje i na koje se načine sustav povezuje sa svojom okolinom (Bar-Yam, 2002:2). Svaka cjelina, pa tako i baletna zajednica konsekvencija je ispreplitanja i međusobnog utjecaja jednostavnih i složenih elemenata koji se direktno ili indirektno, pod sasvim određenim okolnostima, susreću, zaobilaze ili spajaju (Puljar D'Alessio, 2018: 58). Smještanjem zajednice riječkog baleta i istraživačke krivulje njegove povjesne i suvremene internacionalnosti u okvir teorije kompleksnog sustava generira se šira percepcija profila riječkog Baleta jer se tako mogu analizirati i uzeti u obzir sva osnovna svojstva složenih sustava: "elementi koji ih sačinjavaju i njihov broj, interakcije među elementima i njihova snaga, operacije formiranja sustava i njihove vremenske skale, raznolikost i varijabilnost, okolinu i njezine zahtjeve, i aktivnosti sustava i njihove ciljeve" (Puljar D'Alessio, 2018: 58). Dinamika kompleksnih sustava temeljena je na univerzalnim principima. Ona je funkcionalna u humanističkom polju proučavanja i u različitim drugim znanstvenim poljima (Bar-Yam 1997: XI) pa se može implementirati u promišljanje entiteta riječkog Baleta.

Ovisnost o scenskom prostoru kazališne institucije

Dijelovi kompleksnog sustava često su i sami kompleksni sustavi, drugim riječima kada su dijelovi sustava kompleksni, logika nalaže da je i njihov zbir kompleksan (Bar-Yam, 2002:5) pa zaključujem da je balet kao segment kompleksnog sustava jedne kazališne institucije, istovremeno i sam složen entitet. Kao takav, balet ostvaruje relacije s mnogim drugim elementima, npr. ključna je njegova ovisnost o scenskom prostoru⁶ i relacija s prostorom u kojem opstaje. Od 19. stoljeća taj se scenski prostor baleta materijalizira unutar kazališnih i

⁶ Scenski prostor je prostor koji publika konkretno vidi na jednoj ili više pozornica, ili su to, pak, scenski fragmenti svih mogućih scenografija. To je otprilike ono što podrazumijevamo pod kazališnom "scenom". Scenski nam prostor sada i ovdje pruža predstava, zahvaljujući glumcima čije gestovno manevriranje određuje njegove granice. (Pavis, 2004: 338)

opernih kuća, one postaju krovne institucije profesionalnog baleta i profesionalnih baletnih ansambala. Prateći tendencije drugih europskih opernih kazališta i kod nas se balet koncipira kao korpus plesačica i plesača koji vježbaju, uvježbavaju i izvode unutar opernih ili kazališnih kuća (Schopf i Mordej Vučković, 2022.). Po uzoru ponajprije austrijskih i njemačkih opernih kazališta izgrađene i ustrojene su sve hrvatske glavne kazališne kuće još u drugoj polovici 19. stoljeća, a među njima je ona u Rijeci druga po redu iza Osijeka (1865.), a prije Splita (1893.) i Zagreba (1895.) (Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, 2022.). Do izgradnje nove velebne kazališne zgrade na Rječini 1885. godine kazališni život u Rijeci odvijao se u Teatru Adamić bez baleta, pretežito ispunjen gostovanjima talijanskih te njemačkih putujućih opernih i dramskih družina. Iz toga razdoblja nema zabilješki o baletnim ili plesnim umjetnicima, plesnim međuigramama, a kamoli o autonomnim baletnim predstavama. Društveno okruženje toga doba baletnu umjetnost još ne poznaje, čak se dvoji je li plesno-baletna djelatnost moralna (Schopf i Mordej Vučković, 2022.). Plesna umjetnost unutar kulture našeg lokaliteta potrebna je društvu 19. stoljeća kao što je ona nužna i današnjem suvremenom svijetu ne bi li kao pojedinci i kao društvo uz njenu pomoć oblikovali prihvaćanje drugačijeg, drugoga i neuobičajenog, uvidjeli probleme i propitkivali odgovore na društvene izazove.

U Zagrebu, u istom periodu situacija je indikacije baleta nešto bolja, prvi danas poznati izvori u povijesti baleta u Zagrebu pa time i u povijesti hrvatskog baleta sežu pred kraj 18. stoljeća, u vrijeme kada njemačke putujuće dramske družine, čini se uglavnom neuspješno, kušaju sreću i u Zagrebu (Đurinović, 1992.). Međutim, kako svjedoči Stjepan Miletić⁷ i u Zagrebu se sredinom i krajem 19. stoljeća baletu iskazuje poruga i prezir:

Nadarene djevojke iz uglednih građanskih obitelji, a o plemstvu da se i ne govori, mogle su se umjetnički obrazovati, ali je bilo nezamislivo, osobito za one iz viših društvenih krugova, da bi javno nastupale ili vodile umjetničku karijeru, u drami i operi, a kamoli u baletu⁸. Nije čudo što mnogi baletni umjetnici tog vremena djeluju

⁷ Stjepan pl. Miletić rođen 1868. godine, bio je intendant HNK-a u Zagrebu, od 1894. do 1898. godine. Ostvario je niz estetskih i administrativnih reformi te osuvremenio rad kazališta. Obnovio je rad Opere, a Baletu je namijenio europsko obličje što je i ostvario.

Obogatio je svekoliki repertoar i preselio kazalište iz stare zgrade na Markovu trgu u novu. Kako bi dosljedno proveo svoj program i bio neovisan, zakupio je kazalište i uložio u nj mnogo vlastita novca (Schopf i Mordej Vučković, 2022.).

⁸ Helena Wulff američka profesorica antropologije, autorica članka *Access to a closed world, Methods for a multilocal study on ballet as a career* izdanog u knjizi *Constructing the Field* 1999. godine piše kako nemali broj baletne publike koja se danas zanima i prati baletno-plesne predstave pretpostavlja da i plesači pripadaju istom, relativno visokom društvenom sloju. Ipak, većina zapadno europskih baletnih plesača potječe ili iz više radničke, ili iz niže do srednje društvene klase. Baletni umjetnici iz viših slojeva društva skloni su napustiti habitus baleta

pod pseudonimima, nadijevajući si zvučna talijanizirana ili galicizirana umjetnička imena iza kojih se kriju Mađari, Česi ili Židovi (Schopf i Mordej Vučković, 2022.).

U sprezi drugih umjetničkih formi

Balet u Hrvatskoj razvija se u specifičnoj sprezi tj. inferiornom načinu suodnošenja s jednom drugom kazališnom formom, preciznije s Operom. Obogaćen iskustvom glazbeno-scenskih tendencija u zapadnoj Europi, poznati hrvatski kompozitor Ivan pl. Zajc⁹ prepoznao je činjenicu da je dobro izveden baletni *divertissement* vrlo važna komponenta za kazališni uspjeh jednog opernog djela. Povezivanjem i poduzetnim djelovanjem s obje strane slijedi prva zajednička predstava zagrebačke Opere i baleta - opera *Nikola Šubić Zrinski*. Ova zagrebačka premijera možda i nema neke direktne veze s riječkim Baletom, ali ima s nacionalnom kulturnom politikom jer je upravo datum praizvedbe Zajčeve opere 4. studenoga 1876 godine. Hrvatsko društvo profesionalnih baletnih umjetnika (HDPBU), tj. jedina hrvatska baletna strukovna udruga odredila kao kulturno - povijesni trenutak kojime se od 2003. godine obilježava hrvatski nacionalni Dan baleta. Na programskoj cedulji Zajčeve praizvedbe po prvi put bila su navedena imena plesača i koreografkinje¹⁰. Ovaj tekstualni zapis i sam povijesni događaj upitan je kao datum povijesnog početka baleta u Hrvatskoj, ali kulturno sjećanje postaje početak službenog tj. institucionalnog sjećanja. Možemo zaključiti da ono interpretira i fiksira baletnu prošlost koja u hrvatskom kontekstu ne mora imati zadovoljavajuće odgovore na pitanja: "Kada točno počinje hrvatski balet?", ili "Koji je prvi hrvatski balet?, ili "Tko je prvi hrvatski koreograf?" (Đurinović, 2017.) Autoritet hrvatske povijesti plesa Maja Đurinović smatra da se radi o nekoliko potencijalnih povijesnih početaka hrvatskog baleta, sve zato što se balet u Hrvatskoj od svojih prvih pojava kao umetak u operi i opereti više puta potpuno ukida da bi se onda umjetničkom vizijom pojedinaca ponovo uvezio i pokretao, samostalno dokazivao te opravdavao koreografiju kao umjetnost ravnopravnu drugima. Smatram da je potrebno zamagliti pronicljive granice između Baleta i Opere te dopustiti i prepustiti povijesno

osim ako ne dostignu najviše razine u hijerarhijskoj konstrukciji institucionalne baletne umjetnosti. (Wulff, 1999: 159) U Hrvatskoj bi to bili statusi prvaka baleta, prvaka kazališta i najviši mogući umjetnički status - status nacionalnog prvaka.

⁹ Upravo prema Ivanu Zajcu 1953. godine riječko kazalište dobiva svoje novo ime. Ivan Zajc smatra se najvećim hrvatskim skladateljem i slavnim sugrađaninom Rijeke. U riječkom je kazalištu dirigirao Verdijeve *Nabuccom*, a od 1857. godine postavio još nekolicinu Verdijevih opera. 1860. godine "postavio je i vlastitu operu *Ameliju*, dočekanu s burnim oduševljenjem sugrađana, koji su slavili i djelo i mladoga Maestra". (Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, 2022.)

¹⁰ Praizvedbu opere *Nikola Šubić Zrinski* kompozitora Ivana pl. Zajca, 4. studenog 1876. godine, koreografski potpisuje Ivana Freisinger. Ona unutar ove Zajčeve opere postavlja tek nekoliko koreografskih scena: "*Turski ples*, *Adagio*, *Arapski ples* i *Ples Bajadera*, a uz nju je nastupilo i nekoliko domaćih „gospodični“ iz Coronellijeve škole" (Đurinović, 2017.).

uspostavljenim relacijama da oblikuju predmet mojeg interesa. Zauzimanjem ove perspektive i korekcijom intenzivnosti koju kao istraživačica doživljavam kada pišem o relacijskim pojedinostima hrvatske povijesti baleta, neophodno je prihvatiti da je povijest hrvatskog baleta skromna događajima i vrlo isprekidane razvojne putanje, a da posebice riječki balet ima kasni start. Imajući u vidu ovaj narativ i za mene afektivnu dimenziju¹¹ ove činjenice vratit ću se povijesnim sekvencama riječkog baleta i kontekstualno ga osvjetliti, stavljajući ga u odnos s rastom drugih "nacionalnih" baleta, posebice onog zagrebačkog i mijenama unutar hrvatskog društveno povijesnog okvira.

Balet kao specifično polje kulturne prakse unutar kompleksnog sustava riječkog kazališta

Potkraj 1945. godine u Rijeci za razliku od dotadašnje prakticirane programske politike "teatra stagione"¹² na čijem repertoaru nema mjesta hrvatskim, niti baletnim umjetnicima osniva se stalno Narodno kazalište nove kulturne politike koju nose tri umjetničke grane: Hrvatska drama, Talijanska drama te Opera i balet. Balet se tih godina smatra vrlo apolitičnom granom scenske umjetnosti. Te 1945. godine na balet se u Hrvatskoj kao jednoj od šest saveznih republika socijalističke Jugoslavije maršala Tita, bez obzira na korijenje koje vuče iz 17. i 18. stoljeća, s bogatih zapadno europskih dvorova, služeći aristokraciji za dokolicu i uljepšavanje njihovih svečanosti (Đurinović, 1992.) gleda kao na politički podoban te ideološki korektno umjetničko stvaralaštvo. Naklonjenost kulturne politike vlade SFRJ prema hrvatskoj baletnoj umjetnosti djelomično je formirana po uzoru na Sovjete, koji sljedeći naputke socrealizma vrlo uspješno prenose formulu klasičnog baleta 19. stoljeća u svoj novi društveno politički kontekst (Jeličić, 2019.). Uz takve "povoljne" političke konotacije, ali ne imajući moć vlastitog izbora, balet u Hrvatskoj pristaje na povijesnu poziciju inferiornog, zabavnog i dekorativnog, postaje forma, *divertissement* unutar riječke Opere strpljivo čekajući na trenutak kada će civilizacija sklona aroganciji uma i riječi shvatiti kako su tijelo, pokret, gesta i ples internacionalno razumljiviji medijatori.

Iako osnovan unutar i u sprezi s drugom umjetničkom granom, s Operom, Balet je danas ravnopravan segment ustrojstva riječkog kazališta. Iz antropološke vizure balet možemo

¹¹ Autorice knjige "Misliti etnografski, kvalitativni pristupi i metode u etnologiji i kulturnoj antropologiji" Nevena Škrbić Alempijević, Sanja Potkonjak i Tihana Rubić smatraju da svrha teksta uglavnom i jest polučiti intenzivan učinak, pretočiti spoznaje premda su konstruirane na afektivnom odnosu istraživačice i materije kojom se istraživačica bavi na papir, prenijeti neku poruku (Škrbić Alempijević et al. 2016: 83). Time znanstveni tekst postaje afektivan (usp. Probyn 2020: 73).

¹² U svjetonazor tadašnje programske politike "teatra stagione" na daskama riječkog kazališta nije bilo mjesta za hrvatski balet. Činjenica je da niti hrvatska riječ, niti hrvatski kazališni umjetnici nisu imali pristupa riječkom teatru sve do potkraj 1945. godine. (Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, 2022.)

promišljati kao derivat kazališnog sustava ili kao složenu radnu jedinicu kompleksne organizacije kazališta. Sanja Puljar D'Alessio kompleksne organizacije sagledava i prevodi "u analizu pojedinačnih i kolektivnih ponašanja, pravila formalne organizacije i prakse neformalne organizacije, zamišljeni red čitave organizacije i ostvareni red njezinih radnika, službenika na različitim razinama hijerarhije dužnosti te međudjelovanje svega navedenoga i njihovo razumijevanje u okviru materijalnih uvjeta i društvenoga i kulturnoga konteksta" (Puljar D'Alessio, 2018: 70). Riječka kazališna institucija zaista jest složena i višeslojna organizacija, ona ne samo da danas ima preko 300 zaposlenika već je Zajčev kolektiv podijeljen unutar radničke, umjetničke i službeničke hijerarhije obnašanja dužnosti, a raspoređen je unutar strukture HNK-a Ivana pl. Zajca. Unutar opisane strukture kompleksne organizacije imamo riječki Balet kao vrlo specifično društveno polje kulturne i umjetničke prakse, koje se konfigurira i definira u svojem postojanju i odredbama¹³.

Svojim specifičnim tematikama, potrebama, svojom formom i odredbama baletna zajednica uspostavlja relacije prema drugim kolektivima, prema kolektivu opere i orkestra, prema tehničkoj službi te drugim administrativno upravnim elementima sustava, međudjelovanjem ona se mijenja i unapređuje. Niti jedna grana kompleksne organizacije, pa tako i baleta ne može funkcionirati samostalno. Ostvarenim odnosima balet sudjeluje u oblikovanju ponašanja cjeline kazališta i osigurava si preduvjete za konačno osamostaljenje. Povijesni trenutak osamostaljenja riječkog Baleta kao zasebne umjetničke grane prikazat ću iz društveno političke vizure.

Prepletenošću ogromnog broja elemenata unutar sustava jednog opernog kazališta, a to su danas četiri umjetničke grane kazališta: Hrvatska drama, Opera, Balet i Talijanska drama / *dramma italiana* i unutar pet službi koje čine: tehnika, prodaja, promidžba, odnos s javnošću, marketing, blagajna i razvoj publike kao jedna ujedinjena služba te računovodstvo, služba nabave i pravnih poslova i kazališne radionice *Torpedo*, zajedno s utjecajima okoline produciraju se svojstva koja čine baletnu zajednicu u danom društveno povijesnim okviru.

Elementi o kojima je ovdje riječ, odnose se na specifične operno-baletne umjetničke prakse, odnose interkulturnih subjekata baletnog kolektiva, društveno-političku ideju o slici baleta kao umjetničke grane i na sredstva i materijal za rad. Unosom energije iz okoline, dolaskom ruske balerine Olge Orlove (Kijev 1903. – Rijeka 1991.) 1949. godine u Rijeku, koja pedagoški i koreografski rukovodi Ansamblom, uvjetuje se međudjelovanje svih prethodno

¹³ Balet se prema Bourdieuovoj sociologiji može opisati kao specifično društveno polje kulturne prakse, tj. mreža, ili konfiguracija, objektivno definirana u postojanju i odredbama koje nameće svojim stanarima. (P. Wainwright i S. Turner, 2004: 98-120).

uključenih elemenata i unaprjeđuje se njihov rad. Napredovanje plesачkog kadra i rada baleta unutar kompleksne organizacije Narodnog kazališta u Rijeci od 1952. godine¹⁴ pokazuje ustrajanost obrasca cjelokupnog sustava i sposobnost da kazalište kao cjelina krene novim putanjama koje su obilježene izvođenjem samostalnih, cjelovečernih baleta što pokazuje da je "kompleksnost sustava u vezi s neurednom ovisnošću njegova ponašanja o ponašanju elemenata koji ga tvore" (Puljar D' Alessio 2018: 69) i da je za ostvarenje sustava na novoj naprednijoj razini neophodna emergencija tj. međudjelovanje "izvana" prizvanih entiteta s postojećim sustavom¹⁵.

Fenomen inerkulturalizma kao konstrukt današnjeg identiteta riječkog baleta

Većina članova u prva dva desetljeća djelovanja riječkog baletnog ansambla došla je iz beogradske i novosadske baletne škole, manji dio školovao se u baletnom studiju koji je djelovao pri kazalištu (Schopf i Mordej Vučković, 2019: 75-78), dok solisti, pedagozi i koreografi u Rijeku stižu sa svih strana svijeta¹⁶. Već tada se u riječkom baletnom ansamblu provlači fenomen interkulturalizma. Taj domaći baletni ansambl po sastavu istodobno i nacionalan i internacionalan, a lokalan tj. riječki po nazivu. Nastavit ću slijediti povijesna zbivanja riječkog Baleta kako bi se dokazala tradicija njegovog konstantnog dodira s pojmom interkulturalnosti. Prisutan je u životima baletnih i plesnih umjetnika, proteže se od njihovog plesnog obrazovanja pa sve do profesionalnog djelovanja. Tako je balet u Hrvatskoj jedna od umjetnosti koja pridjevu internacionalan daje vrlo konkretno značenje.

Temelji hrvatske baletne kulture

Proširivanjem diskursa, moram se vratiti na iznesenu napomenu da hrvatski balet svoje nacionalne temelje nije izgradio u Rijeci.

¹⁴ 1952. godine riječki balet izveo je svoju prvu cjelovečernju predstavu, *Bahčisarajsku fontanu* Borisa Asafjeva, nju je u Rijeci postavila i uvježbala balerina Olga Orlova. Orlova je učenica Branislave Nižinske (iz slavne baletne obitelji Nižinski), a u Zagreb je stigla 1921. godine s trupom Margarite Froman. (Balet Hrvatskog narodnog kazališta, 2022.)

¹⁵ Ovaj navod inspiriran je konceptualnim alatom za opisivanje antropološkog predmeta interesa, pomoću kojeg se neke od elemenata može staviti u odnos (premda su različitih vrsta i različitih uloga) tako da ukazuju na organizaciju u cjelini. Istraživačka krivulja oslanja se na relacijski način razmišljanja. Iako je način razmišljanja kojim se antropolozi služe kako bi opisali pojave od njihovog interesa oduvijek bio prisutan, pod utjecajem tekstova Marilyn Strathern, Eduarda Viveirosa de Castra, Tima Ingolda i Brune Latoura on se imenuje relacija. (Puljar D' Alessio 2018: 154)

¹⁶ Tako npr. iz Čilea u Rijeku stiže Carlos Araya. Radu ansambla pridonosi svojim plesачkim djelovanjem a kasnije asistenturom još jednom internacionalnom umjetniku u Rijeci, engleskom koreografu Normanu Dixonu. Norman Dixon postaje i ravnatelj i koreografom riječkog Baleta (1977. - 1986.). U Rijeci će 1999. godine obilježiti 50. obljetnicu umjetničkog rada a za svoj doprinos 2000. godine prima Nagradu grada Rijeke. (Schopf i Mordej Vučković, 2019: 75-78)

Temelji hrvatskoj baletnoj kulturi postavljeni su u glavnom gradu, u Zagrebu, ali tek 20-tih godina 20. stoljeća dolaskom Margarite Froman, ruske primabalerine Moskovskog imperatorskog teatra i članice Djagiljeve trupe Ballet Russe. "Sljedećih tridesetak godina obilježeno je njezinim profesionalnim plesačkim, koreografskim, pedagoškim i redateljskim radom u skladu s ruskom školom" (Đurinović, 1992: 9). U razdoblju između 1. i 2. svjetskog rata i političkih (ne)prilika, balet u Hrvatskoj počinje se razvijati kao kazališna forma te ne čudi da je ponovno ono 'tuđe' utjecalo na konstrukciju 'domaćeg' identiteta¹⁷. Godine 1949. osnovana je Baletna škola u Zagrebu s ciljem akademske naobrazbe budućeg profesionalnog kadra (Đurinović, 1992: 11). Od prvih generacija škole razvila se nakon 50-tih godina 20. stoljeća pri zagrebačkom baletu zanimljiva i umjetnički snažna skupina plesača kojoj zagrebački (hrvatsko/jugoslavenski) stvaralački prostor postaje pretijesan i nesiguran¹⁸ pa oni odlaze iz Zagreba u Europu. To je generacija talentiranih baletnih emigranata koja se nakon završetka 2. svjetskog rata nametnula europskoj baletno-plesnoj sceni "koja se i sama tek uspostavljala tražeći nove ideje, scenske forme i sadržaje" (Đurinović, 2019: 63.). Ova generacija plesne dijaspore 60-tih godina 20. stoljeća upisuje se u povijest ne samo hrvatskog, već i svjetskog baleta. Marljivim bilježenjem umjetničkih dostignuća i pozicija dvadesetak hrvatskih plesača koji su tih 60-tih godina 20. stoljeća otišli iz Hrvatske da bi "sukcesivno, malo pomalo svi postali ili direktori baletnih kompanija, koreografi, pedagozi ili asistenti" (Đurinović, 2019: 63.) dovoljno je sakupljene i sistematizirane povijesne građe¹⁹ da ovakvo proširenje hrvatske plesne scene izvan granica Jugoslavije možemo smatrati fenomenom.

O ovom poletnom, ali gotovo niotkuda stvorenom trenutku uspješnog pozicioniranja hrvatskih baletnih umjetnika na svjetskoj plesnoj sceni 60-tih godina 20. stoljeća povjesničarka plesa Maja Đurinović razgovarala je s jednim od rijetkih povratnika, našim najpoznatijim hrvatskim koreografom Milkom Šparemblekom, koji kaže:

¹⁷ Ruska balerina Margarita Froman dolazi na poziv intendanta Julija Benešića, a kao koreografkinja Baranovićevih *Licinarskog srca*, *Imbreka s nosom* te *Svatovca* zaslužna je i za stvaranje nacionalnog baletnog izraza. (Froman, n.d.)

¹⁸ Bez obzira na to što uprava zagrebačkog Baleta od 1941. godine pa do kraja pedesetih godina 20. stoljeća na čelo baleta dovodi iskusne profesionalce koji nastavljaju provoditi kvalitetno tehničko profiliranje zagrebačkog baleta prema homogenom ansamblu s profesionalnim radnim navikama i disciplinom, počevši od pedagoginje Ane Roje i Oskara Harmoša iz londonske škole Nikolaja Legata, zatim baletnog pedagoga Milorada Jovanovića iz Beograda pa sve do baletnog majstora Octavia Cintolesia koji u Zagreb dolazi iz baletne trupe Janine Charrat (Bezjak, 2022.), spomenutoj mladoj i talentiranoj generaciji plesača nedostaje trenutačna suigra s novim strujanjima neoklasične koreografske misli i koautorskog umjetničkog djelovanja.

¹⁹ Unutar kolegija Povijest hrvatskog plesa na Plesnom odsjeku ADU, Sveučilišta u Zagrebu provodi se sakupljanje i sistematizacija povijesne baletno-plesne građe. Studenti katedre plesa ADU proveli su sada već velik broj istraživačkih razgovora s baletnim umjetnicima i o baletnim umjetnicima. Neki od intervjuiranih umjetnika pripadaju spomenutoj plesnoj emigraciji 60-tih godina 20. stoljeća a objavljeni su na portalu *plesna scena.hr*.

Nismo mi bili nikakvi genijalci... To je čudno, ali i nije tako... Gledajte: u to vrijeme nitko osim Jugoslavena ne izlazi. Onaj cijeli istočni blok je potpuno zatvoren. Južna Amerika još nema plesača; Kuba je imala tek poslije fenomenalne škole... Holandija još nema ljudi, Njemačka još nema. Englezi su dosadni, Francuzi su zastarjeli. I dolaze ti barbari, jugoslavenski barbari koji sasvim drukčije vide teatar i donose neku novu energiju. Jedino je ta naša dijaspora postojala. Nije bilo drugih ljudi. (Đurinović, 2019: 63.)

Dinamičan i nepredvidiv migracijski saldo u području baletne umjetnosti nastavlja se do danas. U sljedećem poglavlju razmatrat će se o emigraciji domaćih i imigraciji inozemnih baletno-plesnih umjetnika i o kontinuiranom motivu uranjanja stranih elemenata tj. subjekata u organizaciju riječkog Baleta, infiltriranju stranih kulturnih oblika u svakodnevni proces rada te o tendencijama emergencije koja se kauzalno prilagođava i prisvaja lokalne uvjete.

Razmišljanje Maje Đurinović iz teksta "Dancing in Croatia" u kojem objašnjava kako je upravo "nesigurnost malog naroda u vlastite vrijednosti kao i pozicija razmeđe kultura", rezultiralo stihijskom izmjenom *zlatnih vremena* i potpunih ukinuća baleta, međunarodnim uspjehom pojedinaca i istovremenom društvenom indiferentnošću odnosno skepsom spram njih (Đurinović, 2003). Autoričina promišljanja koliko su političke i društvene okolnosti utjecale na recepciju plesa na ovim prostorima navode do zaključka kako se hrvatski balet u nedostatku vlastitih čvrstih modela morao prepustiti alternativni tj. interkulturalnoj dinamici i komunikaciji koji nam je omogućila tadanašnja i koju nam dopušta današnja globalizacija²⁰. Iako se u sklopu desnih politika strano, tuđe i uvezeno tkivo kritizira dok se autohtono ističe kao posebno i u skladu s potrebama lokalnog, regionalnog i nacionalnog stanovništva, trebalo bi se na interkulturalnu tradiciju baletne umjetnosti i na internacionalni sastav baletnih ansambala u Hrvatskoj, gledati kao na jedan od pozitivnih slijeđenja zapadnog kulturnog imperijalizma prošlosti u sadašnjost.

²⁰ "Globalizacija je postala onipotentna riječ, zgodna fraza koju danas koristimo kako bi pokrili široko polje aktivnosti, od financijskog tržišta do interneta. Pojam 'globalizacija' starijeg je datuma i nije neka nova tema jer se periodično, gotovo ciklično pojavljuje kroz povijest a vezana je za razmjenu i poslovanje, dakle za neku vrstu trgovine. Oduvijek se trgovalo uzduž i poprijeko manjih i/ili većih zemljopisnih zona. Trgovina i tržišna pravila sastavni dio procesa globalizacije oduvijek su bila vođena logikom velikih imperija". (Kaluderović, 2008: 15) U kontekstu diplomskog rada bavit ću se kulturnim aspektom globalizacije.

Hrvatsko plesno proljeće

Ipak, kada se početkom 60-tih 20. stoljeća hrvatska kulturna scena počela oslobađati ideološke matrice socijalizma, umjetnički i slobodarski duh pojedinaca, oprezno i polako vraća se istraživačkim praksama i otvaranju novim vizijama pod utjecajima razvijenih kultura zapadnog svijeta. Tako je bilo i u umjetnosti plesa jer traženje novih umjetničkih tendencija potiče nove društvene angažmane. Koreografiraju se novi baleti u Zagrebu, Rijeci i Splitu u suradnji s nacionalnim autorima, hrvatskim kompozitorima²¹, odgajajući ukus publike za moderne plesne izričaje. U tom zamahu znakovito je spomenuti prvo hrvatsko osamostaljivanje umjetničke grane baleta od Opere, onog zagrebačkog 1965. godine, za kojim slijedi splitsko 1979. godine.

Za razliku od zagrebačkog, za svoje osamostaljenje riječki balet čekao je politički burno razdoblje uoči uspostave suverene i samostalne Hrvatske. Razaranje Jugoslavije popraćeno nastankom "novih" država odredilo je smjer političkih događanja u epohalnim razmjerima i političkim narativom koji konstatira kako narodi bivše višenacionalne države nisu u stanju živjeti zajedno, te da postoji potreba za ukidanje zajedničkog života stvaranjem "novih starih" nacionalnih država. "Nacionalni duh vremena", uspostavljanje starih granica nove države i današnje uvriježeno (konzervativno) poimanje vlastite nacionalne kulture kao konstrukta reakcija na naše povijesno nasljeđe nije negativno utjecalo na daljnje konstruiranje izoliranog transnacionalnog i transkulturalnog prostora unutar organizacije riječkog Baleta.

Godine 1990. i riječki Balet postaje samostalna umjetnička grana, ova transformacija nije jedinstveni proces koji se pokorava samo jednoj logici, već je nastao iz ispreplitanja društveno političkih, kulturnih i ekonomskih procesa. Za pojašnjenje navedenih procesa ovog relativno kasnog odvajanja Baleta od Opere u riječkom kazalištu potrebno je konkretno navesti barem neke od motiva koji su mu pogodovali, odnosno naštetili. Iako riječki Balet postoji od 1947. godine zatvaranje kazališta 1969. godine na punih dvanaest godina dodatno usporava dobivanje statusa ravnopravnog umjetničkog tijela unutar svoje kazališne kuće, također "na rad ansambla utjecali su stanje i poslovanje čitavog kazališta, a njegov organizacijski položaj unutar Opere nije mu davao mogućnost samostalnog planiranja ni odlučivanja" (Schopf i Mordej Vučković, 2019: 75.). Osim navedenog, dugo je prisutan i problem nedovoljnog broja muških

²¹ Pleše se na glazbu domaćih autora Branimira Sakača, Igora Kukuljevića, Brune Bjelinskog, Milka Kelemana, Pavle Dešpalja. „Tome je pogodovalo osnivanje Muzičkog biennala u Zagrebu (1961.) kao novi način razumijevanja i mišljenja glazbe i novi iskoraci na likovnoj sceni ('Gorgona', konceptualna umjetnost, minimalizam, apstraktni ekspresionizam, 'Nove tendencije') koji su se pojavili u našem prostoru 60-tih godina te ubrzo osvojili stidljivu i malobrojnu sljedbu među publikom da bi svojom žilavom nazočnošću i osvajanjem umjetničkog prostora obilježili cijelo jedno desetljeće". (Tarle, 2018: 41-45)

baletnih plesača što se može povezati sa činjenicom da percepcija o muškim plesačima izvan zaštićenog baletno-plesnog habitusa "uvelike podliježe pojedinim predrasudama i stereotipima" (Katarinčić, 2015.). Ipak novo stečeni status samostalnosti pruža riječkom Baletu mogućnost da angažira dvadesetak vrlo kvalitetnih plesačica i plesača, uglavnom iz istočnih europskih zemalja (Hauptfeld, 2001: 82). Stjecajem novog položaja i statusa Republike Hrvatske, zatim oblikovanjem novih teritorijalno-političkih odnosa prouzrokovanim slomom komunizma i bipolarnog svijeta, istočna baletna imigracija prodire do hrvatske baletne scene, posebice ona iz Rumunjske pomažući da se razvije i održi kvaliteta naših domaćih ansambala. Intenziviranje internacionalnosti riječkog baleta u trenutku kada se u Hrvatskoj pojačano ističe nacionalistički narativ vrlo je znakovito. Godine 1991. kazalište u Rijeci dobiva status nacionalnog kazališta, a 1994. godine svoj današnji naziv - HNK Ivana pl. Zajca. Osnivačka prava nad Kazalištem prenijeta su na Grad Rijeku, Rješenjem Ministarstva kulture i prosvjete 22. veljače 1994. godine (Statut HNK-a Ivana pl. Zajca, Rijeka, Narodne novine broj 71/06 i 121/13, 2013.). Grad Rijeka postaje vlasnikom nacionalnog Kazališta određenog unutaršnjeg ustrojstva. Pod općim odredbama u Statutu Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca (HNK Ivana pl. Zajca) naveden je opis djelatnosti Kazališta, a to je: "priprema i organizacija te javno izvođenje dramskih, opernih, operetnih i baletnih djela, musicala, simfonijskih koncerata, oratorija, manjih koncertnih formi i drugih kazališnih i scenskih djela" (Statut HNK Ivana pl. Zajca, Rijeka, Narodne novine broj 71/06 i 121/13, 2013.). Dakle, Statutom je u kazalištu ustrojena stručno - umjetnička cjelina Balet ne bi li se i putem ove umjetničke forme razvijao kazališni i kulturni život u Rijeci, i šire u Republici Hrvatskoj.

Unutar statusne nacionalnosti HNK-a Ivana pl. Zajca riječki Balet zadržava meandrirajuće granice transnacionalnog prostora po uzoru na simboličke i identitetske reprezentacije zapadnih kazališnih dispozicija. Mi te zapadne konstrukcije prevodimo i lokaliziramo u svoj kontekst čime oblikujemo pozapadnjeni, ali ipak svoj kulturni hibrid. Izađemo li na trenutak izvan diskursa baleta, kazališta i umjetnosti, činjenica je da smo kao društvo na području jugoistočne Europe, pa time i na području Hrvatske, već od srednjovjekovne povijesti stekli naviku da nam tri snažne imperijalne velesile²² određuju kulturne, političke i ekonomske odnose. Nakon propasti Jugoslavije, Hrvatska ne negira kulturološko austro-ugarsko i mletačko nasljeđe, u nekim momentima čak ga i forsira. Pregovaranje s vlastitim nasljeđem događa nam se selektivno i kao posljedica regresije tj.

²² Otomansko carstvo, Austro-ugarska (prvo Habsburška monarhija, kasnije Austrijska monarhija, te na kraju Austro-Ugarska monarhija) i kao treća velesila ubraja se Mletačka Republika (Republica Veneta).

gubitka samopouzdanja koje smo kao društvo stekli unutar konstrukta Jugoslavije, a jasan je pokazatelj uzdrmanog shvaćanja pojma kulturološke i antropološke nacionalne autentičnosti.

Konstrukcija dosadašnjeg nacionalno-kulturnog identiteta vuče korijenje u nasljeđu spomenutih 'tuđih' imperija pa se čini logičnim da i svoj današnji identitet čitamo u skladu s dinamikom novo nastale postmoderne epohe zapadnog kulturnog imperijalizma. Gotovo je nemoguće kritizirati kulturni imperijalizam jer njega kritizirajući, automatizmom branimo teze o autohtonoj i autentičnoj kulturi i podliježemo opasnostima ralja desnog nacionalizma.

Kontekstualiziranjem kratkog povijesnog pregleda riječkog baleta uviđa se da su njegovi početci u konstantnom dodiru s pojmom internacionalnosti pa se može konstatirati da je balet, pored opere po samoj prirodi od svojih početaka, umjetnost koja pridjevu internacionalni daje sasvim konkretno značenje. Riječki balet, kao i hrvatski balet nastao je pod utjecajem i angažmanom stranih umjetnika, koji uz domaće, pedagoškim uključivanjem grade i razvijaju baletni korpus, a koreografskim ga umjetnički jačaju. Povijesni aspekt internacionalnosti baletnog ansambla značajan je za razumijevanje istraživačkog pitanja zato što se iz njega mogu izvući evidentne pretpostavke za razumijevanje kulturološkog fenomena kako su domaći baletni ansambli, iako hrvatski po nazivu bili i ostali u internacionalnom sastavu.

DANAŠNJI TRANSNACIONALNI SASTAV ORGANIZMA RIJEČKOG BALETA UNUTAR KOMPLEKSNOG SUSTAVA HNK-a IVANA PL. ZAJCA. MIGRACIJE U ASPEKTU PROCESA POVIJESNIH I EKONOMSKIH KONSTATACIJA.

Kontinuirana internacionalizacija riječkog baletnog ansambla

Potrebno je nastaviti s objašnjenjem trenda uranjanja elemenata "izvana" i njihovo infiltriranje u umjetnički kadar riječkog baleta. U posljednjih pet godina Balet HNK Ivana pl. Zajca je kao kolektiv "u potrazi za novitetima u plesnoj umjetnosti i plesnoj dramaturgiji" (Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, 2022.) s ciljem umjetničkog preobražaja i rebrendiranja intenzivirao fluktuaciju internacionalnih plesača, koreografa te baletnih majstora i baletnih pedagoga, povećavajući skladno i homogeno miješanje nacionalnih i etničkih identiteta umjetnika. Prije nešto više od dva desetljeća akcent unutar prominentnih svjetskih baletnih kompanija nije bio na skladnom, spontanom i tolerantnom procesu integracije različitih nacionalnih i etničkih identiteta.

Upravo suprotno, Helena Wulff američka profesorica antropologije i autorica knjige *Ballet across Borders* izdane 2001. godine, izlaže rezultate terenskog istraživanja renomiranih

svjetskih baletnih kompanija²³ baveći se raznim zakulisnim uprizorenjima, kontrastima i disbalansima unutar plesačke zajednice i međuodnosima njihovih karijera (Wulff, 2001: 43). Unutar kompanija svog istraživačkog interesa, Wulff primjećuje intenzivno miješanje nacionalnih i etničkih identiteta, ali primjećuje i otpor miješanju etničkih i rasnih skupina. Taj otpor zamjećuje u većim organizacijama klasičnijeg i tradicionalnijeg repertoarnog programa poput *Royal Swedish Ballet*, *The Royal Ballet* i *American Ballet Theatre* (Wulff, 2001: 162). U manjim organizacijama, onima koje njeguju suvremeniji baletni repertoar, ples i plesna institucija sama po sebi konstantno balansira na margini kulturne i socijalne prihvatljivosti pa se prvenstveno bavi sama sa sobom, prihvaćajući miješanje nacionalnih i etničkih identiteta kao jedan od mnogobrojnih aspekata svoje različitosti.

U usporedbi s velikim klasičnim baletnim kompanijama riječki Balet po veličini pripada srednjoj kategoriji, okuplja trideset članova²⁴. Dinamično transformiranje riječkog Baleta u internacionalni baletni korpus upisuje se u kolektivnu svijest njegovih članova. Oni homogeniziraju organizaciju rada na specifičan način i kreativno stimuliraju sastavljanje umjetničkog repertoara ansambla, ali nisu na adekvatan način usklađeni s procesima rješavanja uvjeta za boravak i rad stranaca, načinima financiranja i pravno-administrativnom logikom i dinamikom kazališnih struktra te drugih isprepletenih državnih instanci.

Biopolitička granica kao tehnološki ustroj, tj. znanstveno - tehnolojsko reguliranje kao novi oblik državnoga nadzora nad životom građana prisutna je i ima utjecaj na svakodnevicu rada ovog internacionalnog ansambla. Iako većina riječkih baletnih umjetnika koji trenutačno rade na dvogodišnjem ili u boljem slučaju četverogodišnjem Ugovoru o radu pripada grupi stranaca, državljanima drugih zemalja Europske unije te se oni s posebno reguliranim statusom "ne smatraju migrantima, već se prema pravu Europske unije smatraju građanima koji koriste svoje pravo na slobodu kretanja" (Bužinkić et al. 2013: 47), učestale su telefonske i elektronskom poštom odaslane provjere privremenih boravišnih prijava i radnih dozvola.

Bez obzira radi li se o baletnim umjetnicima iz Europskog gospodarskog prostora (EGP) ili baletnim umjetnicima državljanima trećih zemalja²⁵ provjere stvaraju određenu napetost, a ponekad donose i pomutnju dnevne organizacije rada riječkog Baleta. Na upite iz Uprave za

²³ Radi se o terenskom radu i istraživanju provedenom sa velikim i prominentnim baletnim kompanijama: Royal Swedish Ballet, The Royal Ballet, American Ballet Theatre i Ballet Frankfurt.

²⁴ Riječki balet broji trideset članova. Kompaniju čine dvadeset i dvoje plesačica i plesača, pet baletnih majstora i pedagoga, inspicijentica baleta i maserka, producentica baleta i ravnateljica baleta.

²⁵ Državljanin treće zemlje je koncept koji je korišten "u Europskoj uniji gdje se pojam nedržavljanina Europske unije zamjenjuje s državljanima trećih zemalja. Definicija državljanina treće zemlje je osoba koja nije građanin unije u smislu članka 17.(1) ugovora EK. Ova grupa uključuje sve migrante, strance i apatride koji su legalno prešli međudržavnu granicu s ciljem zapošljavanja, spajanja obitelji, humanitarnih razloga, studija i međunarodne zaštite". (Bužinkić et al. 2013: 47)

imigraciju, državljanstvo i upravne poslove tj. njihove Službe za strance, Uprava kazališta se u pravilu odaziva promptno i prioritarno. Međutim, tom vrstom zakonodavnog nadzora policijske uprave u boravak stranaca i u ispostavu viza, unosi se energija iz okoline, dolazi do povremenog isključivanja i ponovnog uključivanja pojedinaca u kontinuitet rada, a u slučaju internacionaliziranog riječkog Baleta do učestalih i neizvjesnih isključivanja i uključivanja cijelog kolektiva iz uobičajenih dnevnih baletnih vježbi i programskih repeticija²⁶ kao i iz spontanijih društvenih procesa koji se oblikuju unutar kompleksnog sustava riječkog kazališta. Plesači čak ne moraju biti svjesni formalne i neformalne logike ovog primjera iz njihovog svakodnevnog života. Kombinacijama i sjedinjavanjem obaju logika proizvode se emergentna svojstva.

Emergentna svojstva aktivni su elementi u svakodnevnom životu pojedinaca i simbolično su razrađeni, ona su poput polupropusne membrane koja transformira, a u dijalogu svakodnevice riječkog Baleta i tehnološkog ustroja biopolitike čak anulira odnose koje kolektiv prenosi iz okoline u svoj umjetnički habitus, i *vice versa*. Možemo zaključiti da su elementi kompleksne baletne organizacije poput navedenih svakodnevnih baletnih kondicijskih vježbi, repertoarnih repeticija, pripreme i izvođenja predstava te iz njih izniklih ljudskih odnosa isprepleteni s utjecajima okoline tj. integracijske pravno-političke dimenzije Zakona o strancima, a da tek zajednički produciraju svojstva koja čine tu organizaciju u danom povijesnom okviru.

S jedne strane imamo integriran multinacionalan sastav umjetničke grane baleta u svakodnevnoj radnoj praksi i iz nje stvoreno socijalno-kulturno ponašanje. Istodobno, s druge strane imamo kompleksni sustav HNK-a Ivana pl. Zajca čija formalna organizacija ustraje na

²⁶ Kako bi ovu pomutnju svakodnevice baletnog kolektiva argumentativno interpretirala nužno je vratiti se korak unatrag i objasniti organizaciju rada i organizacijsko ustrojstvo Kazališta uređeno Statutom i Pravilnikom o radu Kazališta. Pravilnik o radu, članak 28. nalaže da se "odluka o rasporedu radnog vremena, osim odluke o hitnom prekovremenom radu, mora objaviti na oglasnoj ploči Kazališta i ustrojbene jedinice odnosno službe, najmanje tjedan dana prije početka njezine primjene" (Pravilnik o radu, HNK Ivana pl. Zajca, Rijeka). Prema istom članku oblikuju se i rasporedi rada baletnog ansambla u kojima su navedeni svi termini baletnih umjetnika. Rasporedi rada satkani su od termina obaveznih vježbi, repertoarnih proba u baletnoj dvorani, scenskih repeticija (uključujući tehničke probe, probe baleta s orkestrom, kompletne i generalne probe), gostovanja i produkcijsko-organizacijskih sastanka Uprave baleta. Rasporedi rada diseminiraju se svim članovima baletnog ansambla, tehničkoj produkciji i to najmanje tjedan dana unaprijed. S druge strane Uprave za imigraciju, državljanstvo i upravne poslove tj. njihove Službe za strance pozivaju baletne umjetnike stranog državljanstva na redovite provjere radnih i boravišnih dozvola najavom od samo nekoliko dana unaprijed. Svi pozivi Službe za strance idu preko pravne i kadrovske službe kazališta. Kazališni pravnici i/ili kadrovnici poziv prosljeđuju baletnoj direkciji. Producentica/tajnica baleta obavještava umjetnike. Radi kompleksnosti ovog protokola nije rijetkost da umjetnik o terminu u Službi za strance bude obaviješten na sam dan termina. U takvim slučajevima solističke, ali i kolektivne repeticije baleta moraju biti prebačene za kasniji termin koji se opet usuglašava sa svim članovima baletnog ansambla. S obzirom na to da se raspored rada, prema Pravilniku o radu mora objaviti najmanje tjedan dana prije početka rada, razvidno je da se novoskrojen raspored može smatrati nepravovaljanim.

nepromijenjivim praksama i obrascima²⁷, u nedostatku integracijskih sposobnosti, znanja i vremena za restrukturiranje koji bi omogućili dvosmjernan proces prilagodbe. Dvosmjernost procesa podrazumijevala bi utemeljenje međusektorske suradnje institucije HNK-a Ivana pl. Zajca i nadležnih institucija koje predstavljaju i provode zakone u Republici Hrvatskoj ne bi li se ubrzala i olakšala protočnost ostvarivanja prava stranaca.

Svi strani umjetnici i drugi strani zaposlenici HNK-a Ivana pl. Zajca trebali bi potpisivati dvojezične ugovore o radu. Baletni umjetnici potpisuju ugovore na hrvatsko/engleskom jeziku, dok umjetnici Talijanske drame (TD) koja je upravo proslavila svoju 75. godišnjicu postojanja Ugovore o radu potpisuju samo na hrvatskom jeziku. Kako se dijelovi iz ugovora referiraju na opis poslova iz Pravilnika o radu, na opće akte Poslodavca, na Zakon o radu i na Zakon o kazalištima, tj. na dokumentaciju koja postoji samo na hrvatskom jeziku vrlo je jasno da se strane umjetnike koji ne poznaju hrvatski jezik isključuje iz ravnopravnog sudjelovanja u eventualnim raspravama i odlukama. (HNK Ivana pl. Zajca). Postojanjem kazališne dokumentacije: Statuta HNK-a Ivana pl. Zajca, Pravilnika o radu i Tabela poslova - sistematizacija na stranom jeziku stranim bi se zaposlenicima omogućilo da razumiju što potpisuju i da angažirano sudjeluju u sustavu i u procesima donošenja odluka unutar sistema, kojem pripadaju simbolički po svojem umjetničkom doprinosu, ali i formalno, prema Ugovoru o radu.

Zašto su hrvatski baletni ansambli internacionalni/interkulturalni, a sve manje nacionalni?

Migracije su neizostavni dio procesa globalizacije i današnjeg suvremenog načina života, zato nije nimalo začudno što svjedočimo pojačanoj internacionalizaciji riječkog baletnog ansambla, a i druga dva hrvatska ansambla pri Hrvatskim narodnim kazalištima (HNK) koji sljede riječki Balet na tom putu. Procesima globalizacije, intenziviranjem modernih tehnologija komunikacije i transporta povećava se mogućnost ljudske mobilnosti unutar

²⁷ Za pojašnjenje ustrajanja na nepromijenjivim praksama i obrascima možemo uzeti primjer vrlo nefleksibilne raspodjele radnog vremena baletnih umjetnika. Radno vrijeme baletnih umjetnika sastoji se od obveznih vježbi, pokusa, nastupa i individualnih priprema u trajanju od najmanje jednog sata. Navedeno radno vrijeme može biti raspoređeno u dopodnevnom i popodnevnom terminu, ali u slučaju održavanja prijepodnevni i popodnevni pokusi potrebno je osigurati odmor u trajanju od četiri sata (Pravilnik o radu, HNK Ivana pl. Zajca, Rijeka). Opseg repertoara riječkog Baleta oblikuje proizvodnu praksu koja zahtjeva višesatno radno vrijeme i u dopodnevnom, ali i u popodnevnom terminu. U stvarnosti većina plesača zagovara rad u jednokratnom radnom vremenu i bez obaveznog odmora od četiri sata iz jednostavnog razloga što dvosmjerni rad zahtijeva dupli dolazak na posao te dvostruku pripremu tjelesne ekspresije koja mora zadovoljiti očekivane kriterije baletne tehnike i estetskog izgleda plesača. U dogovoru s članovima ansambla da se udovolji fizičkim potrebama plesачkih tijela, uprava baleta neformalno adaptira raspored pokusa ne bi li se na što kreativniji način doprinijelo zajedničkom cilju formalne organizacije, a to je kvalitetna produkcija baletnih i plesnih predstava.

struktura baletnih institucija. Hrvatski baletni ansambli gotovo da u potpunosti prestaju biti prikaz nacionalnoga. Sve veće baletne produkcije današnjice okupljaju umjetnike iz niza različitih zemalja. Radom na zajedničkom umjetničkom projektu ujedanju svoje stilove koreografije i skladbe, infiltriraju nacionalne tradicije scenografije i kostimografije u ionako već internacionaliziran sastav baletnog ansambla (Wulff, 1999:147). Nacionalno se tako reducira u ime institucije i na status koji institucija HNK-a osigurava unutar kulturne politike Republike Hrvatske.

Internacionalno redizajniranje riječkog Baleta konceptualno je osmišljen postupak koji ima funkciju potaknuti javnost inače sklonu predrasudama i stereotipiziranju umjetnosti baleta na drugačije promišljanje njegove društvene uloge. Međutim procesi internacionalizacije u baletnoj umjetnosti pripadaju na jednak način i temi granica i konstruiranja suvremenih migracija, kao antropološkim i kulturološkim domenama znanja, pa im se stoga treba pristupiti pozadinski jer je riječ o globalnom fenomenu koji zahvaća različite zemlje ili nacije. Političko-ekonomska situacija u Hrvatskoj, jednoj od republika bivše Jugoslavije zatim strukturalne zakonitosti naših kazališnih institucija nameću se logikom da se u ovoj zoni treba povezati i inicirati surađivanje na internacionalnoj osnovi, pa tako i u sferi baletne umjetnosti. Liisa Malkki nam migraciju zorno predočuje kao samo jedan aspekt procesa niza povijesnih i ekonomskih konstalacija (Malkki, 1995: 495–523). Odgovore na istraživačko pitanje *Na koji je način riječki Balet internacionalan?* i temi interkulturalnosti baletnih ansambla treba tražiti u društvenom trenutku koji je omogućio svu tu liberalizaciju kulturne trgovine na našoj regionalnoj razini.

Društveni trenutak svakako je konotiran geopolitičkim, nacionalnim i biopolitičkim konceptima granica jer su oni moderna artikulacija moći suverenih država da vladaju svojim državljanima i migracijama, ulazeći u njihove živote. Da bismo razumijeli kako je na operativnoj razini došlo do dodanašnje maksimalne internacionalizacije sastava baletnog ansambla trebalo bi povezati i razumjeti reperkusije djelovanja iz 1985. godine i potpisanog Schengenskog sporazuma o potrebnim mjerama nužnima kako bi se omogućilo slobodno kretanje osoba preko teritorija nekih zemalja današnje Europske unije (EU), ali i reperkusije iz 1995. godine kada je Schengenski sporazum konačno stupio na snagu te utemeljenje EU kao ekonomata i okidača velikih ekonomskih migracija. Istaknuto je da internacionalni model baletnih ansambla nije hrvatska tvorevina, on se puno prije pojavio u zapadnoj Europi kao uzročno-posljedična reakcija navedene političko-ekonomske pozadine.

Schengenski i EU procesi stvaraju široke prostore za ekonomsku i socijalnu aktivnost i podlogu za sveobuhvatnu strukturu unutar koje se omogućuju migracije. Baletno-plesni

nacionalni ansambli zapadno-europskih opernih i kazališnih kuća bilježe intezivne umjetničke migracije od 85-tih godina 20. stoljeća. Praksa kopiranja zapadno-europskih migracijskih putanja i obrazaca srodnih kazališno-opernih ustanova i baletno-plesnih trupa diljem zapadne Europe u hrvatskim ansamblima započinje s desetljećem zakašnjenja, opreznije i sramežljivije.

Jedan od kurioziteta u povijesti hrvatskog baleta

Specifična geostrateška pozicija Hrvatske čini je istovremeno srednjoeuropskom te južnoeuropskom zemljom na kojoj se presijecaju putovi iz smjera europskog juga, jugoistoka i istoka u smjeru zapada i sjevera. Takav položaj, pored ostalih čimbenika, velikim je dijelom utjecao da u Hrvatskoj dođe do formiranja višeetničkih, multikonfesionalnih i plurikulturnih društava sastavljenih od autohtone i doseljene populacije. (Bužinkić et al. 2013: 57)

Prije pojačanih zapadno-europskih imigracija nakon 2000. godine u riječkom su ansamblu pretežno bili zastupljeni plesači istočnog bloka: Rumunji, Rusi, Moldavci i Ukrajinci. U 90-tima, u potrazi za boljim uvjetima rada krenuli su prema zapadu. Iz privatnih i drugih racionalnih razloga ostali su u tzv. međuprostoru istoka i zapada. Rumunjski baletni pedagog i baletan HNK-a u Zagrebu Ioan Dumitru Moga u uvodnom poglavlju svog završnog projekta "Hrvatska kao destinacija rumunjskih plesača" na Odjelu plesa, baletne pedagogije pri Akademiji dramske umjetnosti (ADU) u Zagrebu, opisuje jedan od kurioziteta u povijesti hrvatskog baleta, a to je dolazak iznimno velikog broja rumunjskih plesača koji su se 70-ih godina prošlog stoljeća počeli uključivati u baletne ansamble hrvatskih nacionalnih kazališta (Moga, 2016: 1). U svom radu Ioan Dumitru Moga opisuje razdoblje 70-ih i 80-ih godina prošlog stoljeća u Socijalističkoj Republici Rumunjskoj kao razdoblje obilježeno strogom društvenom kontrolom i pod pritiskom vlasti i političkog terora vođe Komunističke partije Rumunjske Nicolaea Ceausescua i njegovih sljedbenika. Budući da je balet kodificirana tehnika koja je svoju usustavljenost doživjela za vrijeme vladavine francuskog kralja Luja XIV., proizašla je iz političke potrebe da se kroz ovu umjetnost kontrolira društvo²⁸ (Gretchen, 2017)

²⁸ Za Luja XIV. balet je predstavljao više od umjetnosti. Predstavljao je političku valutu koja je njegovu zemlju držala na okupu. Kada je imao 10 godina, iz Francuske ga je otjerala skupina ljutih aristokrata koji su željeli držati kraljevske ovlasti pod kontrolom. Pobunjenici koje se zvalo Fronde nisu htjeli srušiti vladu; jednostavno su htjeli izbjeći apsolutnu vladavinu kraljevske obitelji. Mladi kralj vratio se u Pariz 1652. godine u dobi od 14 godina, međutim ostaje skeptičan prema svojim podređenima. Do kraja svog života, Louis XIV. gušit će plemićku žed za moći. Vjerujući da mu je Bog dao izravnu vlast, oblikovao se prema grčkom bogu sunca, Apolonu te su ga prozvali "Kraljem Sunca". Osnovao je vlastitu vojsku i oduzeo aristokratima prijašnje vojne dužnosti. Kao apsolutni monarh, izjavio je: "Ja sam država". Kako bi obuzdao aristokraciju, držao ju je u dvorcu Versaillesu i stalno zaposlenom. Versailles je pretvorio u pozlaćeni zatvor, pozivajući plemiće s njihovih dalekih posjeda i prisiljavajući ih na rezidenciju, gdje ih je mogao budno držati na oku. Život u Versaillesu poprimio je oblik koreografije zamršenog plesa. Plemićima je bilo određeno gdje mogu stajati, kako ući ili izaći iz sobe i na kojoj

ona je predvidljivih umjetničkih ishoda te se unutar autokratskih sistema poput tadašnje Rumunjske smatra apolitičnom i poželjnom umjetnošću. Umjetnički talentiranoj djeci rumunjski socijalistički sistem osigurao bi sredstva potrebna za baletno školovanje i egzistenciju tijekom edukacije. Prema osobnoj priči Iona Dumitrija Moga, mnogi Rumunji u svom svakodnevnom životu trpe ponižavanja. Securitate, tajna policija kontrolirala je javni prostor, regulirala pisanu riječ i medije, ne dozvoljavajući reakcijsko djelovanje što rezultira duševnom tjeskobom stanovništva, ljutnjom i depresijom. Mnogi su tako u baletnom školovanju vidjeli "potencijalnu izlaznu kartu iz strogo kontrolirane države" (Moga, 2016: 2), pa nastavlja:

... nasuprot tomu, u tadašnjoj Jugoslaviji vladala je druga vrsta socijalizma: nije se toliko ulagalo u školovanje, ali je odnos prema umjetnosti bio liberalniji. Kako su uz to postojale velike predrasude spram muških baletnih plesača, dječaci su se vrlo rijetko upisivali u baletnu školu u Zagrebu i kazalište je bilo u konstantnom manjku, pa su vrata bila otvorena stranim kadrovima (Moga, 2016: 3).

Hrvatska je Rumunjima predstavljala odskočnu dasku prema zapadu. Baletni repertoar u usporedbi s rumunjskim bio je bogat i raznovrstan. Rumunjski umjetnici dobivaju dozvolu izlaska iz svoje države samo s odobrenjem rumunjskog *Securitate*, na određeno vrijeme koje je definirala *ARIA* (Rumunjska agencija za umjetnički impresarijat). Moga opisuje:

... morali smo strogo poštovati ono što je bilo napisano u Ugovoru za inozemni rad, mjesečno uplaćivati socijalni staž, kako on u Rumunjskoj ne bi bio prekinut. Ako se dogodilo da se nismo javili ili se vratili na vrijeme imali smo velike probleme. Oni koji se nisu htjeli vratiti imali su status bjegunca i neprijatelja režima, a njihove obitelji bile su pod stalnom paskom i prijetnjom (Moga 2016: 3).

Nakon prevrata i Revolucije u prosincu 1989. godine u Rumunjskoj je bilo potpuno drugačije. Od 90-tih godina prošlog stoljeća Rumunji s putovnicama slobodno putuju Europom.

vrsti stolice mogu sjediti. Teorija Luja XIV. bila je da aristokracija ne može srušiti vladu ako su previše zauzeti značajnim pitanjima etiketa. Plemstvo je tako svu svoju energiju trošilo pokušavajući održati svoje statuse, ne imajući niti vremena niti mogućnosti ustati protiv monarhije. Ples je bio jedan od mnogih načina na koje je Louis uspio zadržati plemstvo na njihovom mjestu (Gretchen, 2017).

Veliki val slobodnih, umjetničkih migracija, ipak je ostao i oblikovao svoje živote u Hrvatskoj. Moga je zapisao:

Kad sam završio školu spakirao sam se i otišao vlakom na audiciju, u Njemačku. Dobio sam ponude u dva kazališta, u Meiningenu i u Görlitzu. Zbog toga što sam imao rumunjsku putovnicu morao sam se vratiti u Bukurešt kako bi predao zahtjev za radnu dozvolu u Njemačko veleposlanstvo, što je moglo potrajati i do šest mjeseci. Odlučio sam doći u Zagreb znajući da je tu moj budući tast Ioan Barbu, a i mnogi kolege s kojima sam se školovao. Stigao sam u Zagreb, nakon audicije su me tadašnji v.d. direktora Milko Šparemblek i Leo Stipaničić pozvali u kancelariju baleta i rekli da sam primljen i da već sutradan moram doći na probe.

U Hrvatskoj je nastupalo oko stotinjak rumunjskih plesača. Pedesetak plesača dulje se vrijeme zadržava plešući na pozornici HNK-a u Zagrebu. Unutar ansambla Baleta HNK-a Ivana pl. Zajca u Rijeci plesalo je devetnaest Rumunja. Danas, u riječkom Baletu umjetnički djeluje šestero Rumunja²⁹. Većina njih u Rijeku su stigli kao mladi baletni umjetnici, direktno iz škole, bez poznavanja hrvatskog jezika i bez korijenja unutar lokalne društvene mreže. U Rijeci su upoznali svoje partnere i s njima osnovali svoje obitelji. Danas svi tečno govore hrvatski jezik, imaju hrvatske obitelji i cijenjena prijateljstva. Njihov rad i angažman u riječkom Baletu prati isprepletenost profesionalnih i osobnih narativa. Ne mogu s točnošću tvrditi koliko njih u međuvremenu posjeduje hrvatsku putovnicu, time hrvatsko državljanstvo, ali taj podatak ne umanjuje potrebu za daljnjim razvijanjem kulturalne kompetentnosti unutar naše lokalnosti. Kao pojedinci, ali i kao organizacija koja se stapa sa svojom okolinom trebamo prihvatiti ključne promjene koje su nam ionako prirodno nametnute opisanim i novim intergrupnim dinamikama, napetostima i interkulturalnom komunikacijom.

Opis posljednjeg koraka u nizu procesa potpune internacionalizacije riječkog Baleta

U Rijeku, jednako kao i u druge europske baletne, odnosno plesne kompanije, dolaze kvalitetni inozemni plesači, pa je tako i u riječkom baletu na posljednjoj javno međunarodno raspisanoj audiciji, u siječnju 2022. godine bilo preko 500 pristiglih prijava iz cijeloga svijeta,

²⁹ Iz izvora kadrovske analize baleta HNK-a Ivana pl. Zajca u Rijeci.

pretežno iz država zapadne Europe i Japana, što je konkretna posljedica jasno formuliranog odnosa otvaranja prema i uvlačenja u svjetsko umjetničko tržište rada.

Masovna uporaba globalnih komunikacijskih mreža u post modernom dobu obilježava i mijenja procese raspisivanja baletno plesnih audicija. Audicije se raspisuju putem mrežnih stranica sve brojnijih *network* platformi. Preko 500 kandidata poslalo je traženi životopis i poveznice sa snimkama izvedbi baletnih i suvremenih varijacija te snimke izvedbi slobodnih plesnih improvizacija. Tehno-znanost tako postaje posrednik u tvorbi rada i života baletnih umjetnika i posredno sudjeluje u kadriranju riječke baletne organizacije.

Nakon pročitanih svih biografija i odgledanih videa u kojima su kandidati prezentirali svoje umijeće, selektirano je dvadeset troje plesača. Njih se putem elektronske pošte pozvalo da fizički prisustvuju na zasebno organiziranoj audiciji, koja se održala na pozornici HNK-a Ivana pl. Zajca, pred stručnom komisijom. Neophodno fizičko prisustvo kandidata na audiciji naznačuje da balet nije izgubio dramu života i da se ne oslanja u potpunosti na paradigmu internet komunikacije. Od probranih umjetnika očekivala se neupitna vrhunska baletno tehnička sposobnost i vještina u suvremenom plesu, ali i individualnost odnosno plesačka osobnost (HNK Ivana pl. Zajca).

Na audiciji je odlukom audicijskog povjerenstva odabrano sedmero plesača³⁰ koji će zajedno s već pripadajućim internacionalnim umjetnicima u riječkom Baletu, uz dvije plesne umjetnice iz Hrvatske sudjelovati u zajedničkom pothvatu oblikovanja zamišljenog reda tj. formalne organizacije baleta, istodobno ju gradeći.

Formalna organizacija predstavlja normu, sliku i priliku baletne grane. Usporedno sa granom riječkog baleta, sustav HNK-a Ivana pl. Zajca sastavljen je isprepletenošću njegovih elemenata³¹ koji su tekstualno razrađeni u dokumentaciji koja ga povratno podupire i legitimira. Formalna organizacija predstavlja strategiju. Na primjeru grane riječkog Baleta, ona prezentira repertoarnu politiku ansambla koja se krajem kazališne sezone evaluira i (ne)prihvaća od strane kazališnog vijeća, poslije i od gradskog vijeća. Cilj je održivost progresivnog programa, povećanje premijernih i repriznih naslova, intenziviranje nacionalnih i internacionalnih gostovanja baleta te angažman svestranih plesača na isključivo solističkim ugovorima kako bi

³⁰ Na audiciji je odlukom audicijskog povjerenstva odabrano sedmero plesača i to plesačica iz Republike Srbije, po jedan plesač iz Francuske, Italije, Španjolske, Nizozemske i dvoje plesača iz Švicarske. Iz izvora kadrovske analize baleta HNK-a Ivana pl. Zajca u Rijeci.

³¹ Uz spomenuti balet unutar sustava opernog kazališta imamo tzv. krovnu granu a to je Uprava kazališta na čelu s intendantom kazališta; poslovnom ravnateljicom i službom nabave i pravnih poslova. Nadalje, sustav čine i druge tri umjetničke grane kazališta: Hrvatska drama, Opera i Talijanska drama / dramma italiano ali i preostale službe kazališta: tehnika, prodaja, promidžba i odnos s javnošću, marketing, razvoj publike, računovodstvo, kazališne radionice Torpedo i blagajna.

se dokinula zapreka hijerarhijskog niveliranja plesača i plesačica³² te kako bi svi članovi ove umjetničke grane imali jednake prilike, da u bilo kojem trenutku odigraju glavne uloge (Kolar, 2021).

Dokumentacija kazališta je stvarna, u obliku tekstovnog materijala, pohranjena je u kazališnom arhivu i na web stranci kazališta, kao što je stvarna i arhivirana osobna dokumentacija svakog radnika. Poslodavac je dužan voditi evidenciju o svojim zaposlenicima s datumom zasnivanja radnog odnosa i ažurirati je do datuma prestanka njihovih radnih odnosa. Institucijski protokoli koje kompleksni sustav kazališta stvara u relaciji s drugim vladinim institucijama objektivna su norma koju svi plesači u suradnji s producenticom baleta, pravnom i kadrovskom službom kazališta moraju zadovoljiti prije nego što kao izvođači stupe u svakodnevnu proizvodnu praksu baleta i kasnije kao umjetnici ansambla na scenu HNK-a Ivana pl. Zajca.

Otkloni i usporavanje procesa ovog formalnog reda narušavaju postizanje zajedničkih umjetničkih i organizacijskih ciljeva baletne organizacije tj. skladnu i brzu integraciju novih baletnih umjetnika u postojeći kolektiv, a manifestiraju se u otežanim i dugotrajnim procesima pribavljanja dokumentacije potrebne za rad i boravak i njihove distribucije unutar kazališnog sustava. Drugim riječima i nakon uspješno položene audicije nije jednostavno postati članom organizacije riječkog Baleta.

Svaki novi član baleta dužan je na Ministarstvo unutarnjih poslova (MUP-u) prijaviti adresu stanovanja uz prilaganje punomoći stanodavca ovjerene kod javnog bilježnika, privremeni boravak u svrhu rada i zatražiti potvrdu o prijavi privremenog boravka, za što je istovremeno potrebno priložiti Ugovor o radu. Potrebno je priložiti i dokaz o zdravstvenom osiguranju, a ako ga budući član riječkog Baleta nema, sugerira mu se otvaranje putnog osiguranja. Najkasnije s datumom početka ugovora plesači se moraju prijaviti i na Hrvatski zavod za mirovinsko osiguranje (hzmo) te na Hrvatski zavod za zdravstveno osiguranje (hzzo). Poreznoj upravi potrebno je predati zahtjev za određivanje i dodjeljivanje osobnog identifikacijskog broja (OIB), uz uvid u originalnu putovnicu ili neku drugu osobnu identifikaciju u originalu. Od porezne uprave na zahtjev radnika pribavlja se porezna kartica. Ako su sve prethodne akcije uspješno odrađene, slijedi otvaranje tekućeg računa u banci

³² I danas profesionalne institucije baletnih kompanija slične strukturi francuskog dvora kralja Luja XIV. Na vrhu ljestvice je ravnatelj baleta čija bi se simbolička moć mogla usporediti s monarhom. Sljedeći na ljestvici baletne hijerarhije su prvi solisti, koreografi i balet majstori. Ispod njih su solisti srednjih uloga, na njih se nadovezuju solisti manjih uloga. U samoj bazi pozicionirani su članovi baletnog ansambla ili *corps de ballet*. Ravnatelj ili ravnateljica osmišljavaju umjetnički repertoar te on postaje instrumentarij kojime se kroji unutarnja i vanjska politika ansambla.

osobnog odabira i otvaranje "e-radne knjižice" za koju je ponovno potrebno priložiti OIB i neki drugi osobni identifikacijski dokument. U "e-radnu knjižicu" nadalje će se elektronskim putem bilježiti radno-pravni statusi plesača riječkog baleta.

Zahtjevnost navedenih formalnosti udaljava umjetnike od zadovoljavanja krajnjih i zajedničkih ciljeva formalne organizacije riječkog baleta, ipak početkom kazališne sezone 2021./2022. na Ugovorima o radu bit će angažirano dvadeset dvoje umjetnika iz Francuske, Italije, Japana, Mađarske, Nizozemske, Njemačke, Norveške, Rumunjske, Rusije, Španjolske i Švicarske, ne bi li riječki balet danas postao organizacija u potpunosti koncipirana od baletno-plesnih imigranata, koji van svojih izvornih nacionalnih granica na zajedničkom teritoriju svoje nove umjetničke prakse stvaraju novu "hrvatsku nacionalnu" nematerijalnu kulturnu baštinu. Integracija rasne diversifikacije unutar hrvatskih baletnih nacionalnih ansambala pri HNK-ima je nešto sporija, vidljiva je u povećanju brojnosti plesača azijskog podrijetla dok su tamnoputi plesači još uvijek rijetkost³³.

Komponenta internacionalnosti čini neformalnu strukturu organizacije riječkog Baleta, neformalni i vrlo kreativni modusi operandi pojavljuju se na raznim razinama organizacije, tako i unutar krutog protokola prikupljanja dokumentacije kojom svi plesači bez obzira jesu li bili pozvani na audiciju ili su je već i položili, moraju dokazati da zadovoljavaju kriterije iz opisa njihovog radnog mjesta³⁴. Kadrovska i pravna služba kao prateće službe ovog procesa vrlo neuspješno i još uvijek vrlo neformalno surađuju s pojedinačnim predstavnicima lokalnih institucijama i pojedinačnim plesačima. Ova služba tek ponekad uspijeva doprinjeti ubrzanju opisanog mehanizama i približiti se cilju formalne organizacije baleta. Za ove pothvate, na svim

³³ Da bi možda moglo doći do promjene i da bi u narednim desetljećima možda u glavnim ulogama mogli gledati i plesače tamne puti piše spisateljica i entuzijistica plesa Erin Bomboy: "Kompanije, iako su još uvijek više bijele nego što nisu, prepoznaju raznolikosti i uključuju temeljne vrijednosti 21. stoljeća. Baletna profesija zahtijeva da se počne u ranoj dobi; stoga, mnoge škole poput škole American Ballet i Ballet Tech imaju misiju da identificiraju i obuču djecu tamne boje kože." (Puk Tomić, 2019.) Ipak s početkom kazališne sezone 2021/22 na ugovoru o radu angažirana su dva tamnoputa plesača: Švicarac Noa Siluvangi i Španjolac Àlvaro Olmedo. Iz izvora kadrovske analize baleta HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci.

³⁴ Opis radnog mjesta možemo naći u tabeli poslova i sistematizaciji radnih mjesta gdje se navodi naziv posla: "opis poslova i radnih zadataka; potrebna stručna sprema, potrebno stručno ili umjetničko usmjerenje; potrebno radno iskustvo; potrebna znanje svjetskih jezika; potrebna posebna iskustva, znanja, afirmiranost u određenom području; posebni zahtjevi; koeficijent složenosti i potreban broj izvršitelja" (HNK Ivana pl. Zajca). Kriterije se mora zadovoljiti po točkama: srednje stručne spreme (SSS), kandidati moraju imati potrebno stručno ili umjetničko usmjerenje tj. srednju baletnu školu u Republici Hrvatskoj, dok se za kandidate koji su se školovali u inozemstvu prihvaća drugo srodno ili adekvatno obrazovanje, za neka radna mjesta mora se imati najmanje 2 godine, dok za nacionalnog prvaka/prvakinju baleta najmanje 5 godina prethodnog radnog iskustva na području baletne i plesne kazališne djelatnosti, znanje i komuniciranje na engleskom jeziku i afirmiranost koja se na različitim statusnim razinama drugačije ustvrđuje, većinom putem nastupa u najmanje osam sporednih i glavnih uloga (minimalno pet glavnih) u proteklih pet godina, nacionalnim ili internacionalnim strukovnim nagradama, sudjelovanje u najmanje dvije međunarodne baletno-plesne produkcije ili koprodukcije, ili baletno-plesnih nastupa u inozemstvu tijekom proteklih pet godina, suradnja s najmanje dva različita kazališta ili festivala tijekom proteklih pet godina, najmanje osam kritičkih osvrti koji posebno ističu izvrsnost umjetnice/umjetnika. (HNK Ivana pl. Zajca)

razinama potrebno je puno domišljatosti koja istovremeno pretpostavlja kompetencije rada s "drugim" i poznavanje nužnih vještina djelovanja prema "drugom", to su ujedno i interkulturalne kompetentnosti koje će današnja društvena stvarnost prihvaćati aktivno, predlažući nove ideje i koncepte (Piršl, 2007: 275-292).

Aktivnu interkulturalnu stvarnost unutar riječkog Baleta teško je sljediti i kontrolirati, radi se o kulturalno različitim ponašanjima koja nisu kodirana u planovima formalne strukture rada baleta propisanim statutom, pravilnicima o radu, tabelom poslova - sistematizacijom i kazališnim zakonom. Svaki proces rada u sferi baletno plesne umjetnosti unutar kazališnog sustava uvjetovan je nekom vrstom kolektivne prakse i suradničkih procesa. Tim se složenim koautorskim, suorganizacijskim, suizvedbenim i na kraju sugledateljskim procesima svjesno i aktivno rekonfigurira vlastita radna svakodnevnica. Jednostavna definicija kompleksnosti sustava Sephana Lansiga i Seana Downeya podsjeća nas da unutar njega nema predvidljive linearnosti i uređenosti (Lansing i Downey 2011: 569). Kompleksnost je nemoguće pojednostavniti, ona je studija nelinearnih procesa. Nije ju moguće dijeliti na kolektivno djelovanje kulturnog ili u slučaju riječkog baleta interkulturalnog poretka ili na djelovanje zasebnih međuljudskih interakcija jer bi u takvoj diobi uvijek komadić slagalice nedostajao. Riječki Balet ovisan je o kvaliteti odnosa unutar internacionalne grupe koja ga stvara i o kvaliteti suodnosa s drugim tehničkim, administrativnim i umjetničkim granama kazališnog sustava. Kvaliteta odnosa determinirana je zajedničkim i profesionalnim interesom prema umjetnosti plesa, povjerenju, odgovornosti i predanosti radu. Kako se radi o umjetničkom kolektivu kvaliteta odnosa uvjetovana je i spremnošću na stres i sumnju, kao i na identifikaciju s svojom interkulturalnošću. Ne pokazujemo li i ne jamčimo potpunu ravnopravnost nacionalnih manjina unutar kolektiva kazališta propuštamo priliku za osobnu identifikaciju, a djelujemo suprotno Ustavu Republike Hrvatske kojim konstatiramo da je Hrvatska zemlja, koja se temelji na demokratskim postavkama i koja teži progresivnom demokratskom promišljanju.

Ovo poglavlje bavi se sklopom nekoliko činjenica: promjenom ekonomskog, društvenog i političkog uređenja u Republici Hrvatskoj, društvenim trenutkom obilježenim procesom otvaranja granica unutar EU, posljedičnoj pojačanoj liberalizaciji kulturne trgovine i (ne)prilagodbom koncepta internacionalnosti baletno-plesnih formacija unutar kompleksnog kazališnog sustava HNK-a Ivana pl. Zajca. Na ovakvom predlošku, i njemu usprkos, riječki Balet izgradilo se u specifičnu interkulturalnu stvarnost koja se na relaciji ljudi i kazališnog sustava HNK-a Ivana pl. Zajca sukobljava s nelogičnostima ustaljenih obrazaca i tvrdoglavih kontinuiteta poslovanja. Aspekt internacionalnosti, važan za cjelovito razumijevanje istraživačkog pitanja zrcali se u internacionalnoj strukturi baleta u Hrvatskoj, kao i svih zapadno

europskih baletno plesnih ansambala, a dio je velikog paketa koji su nam poklonili procesi globalizacije. Međutim, provedbom ovih tendencija riječki balet dolazi u sukob sa podkapacitiranim nositeljima lokalnih kulturnih politika koji ne uspijevaju pratiti fluidnost i brzinu transnacionalne komunikacije u razvoju riječkog baleta, alocirati u resurse i pomoći restrukturirati kompleksnost kazališnog sustava.

GLOBALIZACIJA

Univerzalna priroda baleta ili rezultat kulturnog imperijalizma

Rezonancijom dosadašnjih teza, a u potrazi za odgovorima na istraživačko pitanje *Na koji je način riječki Balet internacionalan?* nemoguće je zaobići temu globalizacije, posebice njene kulturne dimenzije. Ambivalentne observacije unutar kulturne dimenzije globalizacije otvaraju slojeve prikladnih tema za bolje razumijevanje i pozicioniranje riječke baletne organizacije i njenog specifikuma na regionalnoj, nacionalnoj i globalnoj razini. Kulturna dimenzija globalizacije kao dio mega-trenda povezana je s drugim njenim dimenzijama, povijesno gledano ona je uvjetovana politički, ekonomski i socijalno (Vidojević, 2015: 77), ali za potrebe ovog rada njome ću se baviti izdvojeno. Svijest o kulturi je preduvjet za zdravorazumsko, civilizirano međuljudsko ophođenje.

Kultura predstavlja okvir za pojedinačno, ali i kolektivno vježbanje pristojnog, nenasilnog ponašanja prema životu i svijetu drugih pojedinaca i drugih kultura. Posredstvom globalizacije dolazi do iznimno brzog i intenzivnog povezivanja ljudi, naroda i država (Vidojević, 2015: 78), a posredstvom njene kulturne dimenzije stvara se model koji komunicira dodirne točke, te prožimlje različite nacionalne kulture u nešto što volimo nazivati kulturnim internacionalizmom a pripada dijalektici očuvanja kulturne različitosti i posebnosti. Kultura ima ulogu nositeljice i provoditeljice "mekih" politika, a ponekad se nađe u ulozi provoditeljice "tvrdih" politika. "Tvrde" politike su uvijek politike nasilja, a u sferi kulturalnog, takve politike prozivamo kulturnim imperijalizmom. Na kulturni imperijalizam gleda se kao na sustavnu invaziju kulturnog života naroda kroz dominaciju sadržaja nekog drugog podrijetla. Preciznije, radi se o dominaciji sadržaja zapadnog podrijetla, oblikovanog interesima imperijalističke zapadne elite (Malović, 2005). Bitno je naglasiti da za male i one manje kulture, uz dominaciju sadržaja zapadnog podrijetla, uvijek postoji opravdan strah od dominacije sadržaja

alternativnog podrijetla³⁵, od kulturne apsorpcije država većih razmjera, posebno onih koje su u neposrednom susjedstvu (Appadurai, 2002: 50).

S druge strane infiltracija stranih nacionalnih impulsa u baletnoj umjetnosti prisutna je već od početka njezina razvoja te se na balet može gledati kao na prikladan primjer međukulturnog utjecaja i razmjene među nacijama. Danas, mnogi balet vide kao univerzalni idiom plesa, međutim on je izvorno nastao kao ples elite, kao zabava aristokracije zapadnih europskih dvorova 16. stoljeća. Kao društveni ples, u nešto drugačijem obliku možemo ga u povijesti naći još ranije.

Balet svoje podrijetlo vuče iz Italije 15. stoljeća iz koje se preko Katarine de' Medici doselio u Francusku, gdje je pod utjecajem kralja Luja XIV. doživio nagli uzlet i transformaciju. Iako se balet podrijetlom veže uz Italiju i Francusku, višestoljetni razvoj baletne umjetnosti ne možemo vezati uz neko određeno mjesto niti uz neku naciju. Egzistenciju baletne umjetnosti čini transnacionalni prostor, a ne fiksirana lokacija. Taj transnacionalni prostor ipak pripada europskim zemljama i grupi europskih potomaka u Americi. Baletnu tradiciju mogle bi prisvajati Italija, Francuska, Danska, Rusija, Engleska ili Amerika. Sva su ta područja imala veliki utjecaj na razvoj baletne umjetnosti i dio su zapadne kulture (Puk Tomić, 2019).

Prema američkoj antropologinji Joann Wheeler Keali'inohomoku balet je oduvijek bio "produkt zapadnog svijeta, plesna forma koju je razvila bijela rasa, indo-europskog govornog područja, koja dijeli zajedničku europsku tradiciju" (Keali'inohomoku, 1983: 544). Ova konstatacija donosi pitanje može li se balet u odnosu na svoje nasljeđe u zapadnoj kulturi, a bez obzira na njegovu promijenjenu vrijednost u današnjem društvenom kontekstu smatrati univerzalnim? Iz relevantnog i za mnoge još uvijek kontroverznog članka "An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance" iz 1969. godine, antropologinja Joann Wheeler Keali'inohomoku inzistira na primjeni antropološke vizure na baletnu umjetnost i na ples u cjelini, što posebice za zapadne plesne znanstvenike znači veliki odmak od dosadašnjeg provincijalnoga i eurocentrističkoga pogleda (Puk Tomić, 2019). Eurocentričan pogled balet postavlja u nadređeni položaj svim ostalim plesnim formama i stilovima pa takav pogled balet pretpostavlja univerzalnim te politički podobnim.

Antropolozi smatraju da svi oblici plesa odražavaju kulturnu tradiciju unutar koje su se razvili, prema tome balet odražava zapadno europsku (Durr, 1986). Međutim, Joann Wheeler Keali'inohomoku balet vidi i kao formu etničkog plesa. Po definiciji etnički ples je ples skupine

³⁵ Arjun Appadurai smatra da bi za Koreance od amerikanizacije više zabrinjavajuća trebala biti japanizacija, dok bi to za Šrilančane bila indijanizacija, za Kambodžance vijetnamizacija i rusinjenje za narode Armenije i Baltičkih republika (Appadurai, 2002: 50).

koja ima zajedničko genetsko i jezično korijenje te u svom stilu plesanja reflektira zajedničku kulturnu tradiciju (Keali'inohomoku, 1983: 533-549). Ako je balet po antropološkoj liniji promišljanja etnički ples, onda on ne može biti "univerzalne" prirode (Durr, 1986.). Tada se njegova današnja univerzalnost razumije i pripisuje rezultatu "meke" moći kulturnog imperijalizma, procesu u kojem balet ne pripada samo jednoj nacionalnoj kulturi, već fluktuacijom pojedinaca i u doticaju s drugim kulturama on prisvaja svojstva drugih. Prisvajanjem, oblikovanjem zajedničke kulture i prisvajanjem francuskog jezika kao zajedničkog lingvističkog idioma³⁶ baletne umjetnosti, ova transnacionalna baletna kultura odoljeva vremenu, reproducirajući se na tijelima današnjih baletnih plesača.

Prodor kulturne dimenzije globalizacije o kojoj se glasno debatira tek krajem osamdesetih godina i početkom devedesetih godina prošlog stoljeća (Kaluderović, 2008: 15) nudi se kao tematska okosnica i za promišljanje aspekta internacionalnosti današnjih baletno-plesnih organizacija. Njenom aplikacijom na konkretan primjer, na konstrukt baleta moći ću prejudicirati je li ili nije domet i profil modela kulturne hegemonije koja ima direktne poveznice s kulturnim imperijalizmom i njegovim izvedenicama poticajan. Drugim riječima, vrijedi li na sintagmu kulturnog imperijalizma u kontekstu baletne umjetnosti gledati kao na negativnu izvedenicu?

Sociolog Georg Ritzer³⁷ pišući o zapadnom kulturnom imperijalizmu navodi imperitive poput učinkovitost, mjerljivost, isplativost, predvidljivost i kontrolu. Svaki od tih imperativa oduvijek su bili primjenjivi unutar baletnog habitusa, koji je prema Pierre Bourdieuu tzv. prešutno područje ponovljivih praksi i dispozicija. Međutim danas, oni širu uporabu nalaze u načinu kulturnog života post-modernog čovjeka. Za početak potrebno je razjasniti pojam globalizacije, iznijeti kratki povijesni pregled nacionalnosti baleta, neophodno je pobliže objasniti i pojam kulture.

³⁶ 1701. godine Raoul Feuillet objavio je rad *Chorégraphie de l' Art de Décrire la Danse par Caractères, Figures et Signes démonstratifs*, osvrćući se na djelo plesača Versailleskog dvora Charles-Louisa Beauchampa. Njegovo djelo prevedeno je na engleski i njemački, a danas se smatra jednim od najvažnijih priručnika o baletnoj tehnici osamnaestog stoljeća jer se ovim radom stabilizirala upotreba baletne terminologije na francuskom jeziku, definirala se upotreba pet osnovnih pozicija baleta i kodificiralo se plesne korake. (Reyna, 1964:54)

³⁷ Georg Ritzer rođen 1940. godine, profesor je sociologije na University of Maryland, SAD i autor koji se posebice bavi problemima sociologijske teorije. Primjerice *Classical Sociological Theory*; *Sociology: A Multiple Paradigm Science*; *Toward an Integrated Sociological Paradigm*; *Frontiers of Social Theory: The New Synthesis*; *Methatheorizing in Sociology*; *Post-Modern Sociological Theory*, a relativno je malo poznat u našoj sredini. Njegova knjiga-udžbenik *Contemporary Sociological Theory* prevedena je i objavljena 1997. godine te se koristi na fakultetima društvenih znanosti. (Čaldarović, 1999: 307)

Kulturna dimenzija globalizacije

Inzistiramo li na izolaciji kulturne dimenzije od drugih dimenzija mega-trenda globalizacije, trebali bi ju odvojiti od njene uzročno posljedične veze s područjem morala, znanosti, ekonomije, politike i tehnologije, ali tada promišljanje kulturne dimenzije globalizacije ne bi bilo realistično. Postoje razna promišljanja kulture jer se teze o kulturi oblikuju s različitim pravilima i interesima.

Prvom znanstvenom i najširoj definicijom kulture smatra se definicija Edwarda Burnetta Tylora, profesora antropologije na Oxfordskom Sveučilištu koji u svojoj knjizi „*Primitive culture*”, prvi put objavljenoj 1871. godine izlaže da je "kultura vrlo složena cjelina koja uključuje znanje, vjerovanje, umjetnost, moral, pravo, običaje i sve druge sposobnosti i navike koje je čovjek stekao kao član društva" (Tyler, 2016)³⁸. Nabrojane kulturne aktivnosti određenog društva mogu se promatrati i kroz pojedinačno ponašanje i kroz kolektivno ophođenje, te kroz izgradnju društvenih odnosa u tzv. socijalni kapital. Socijalni kapital određene kulture manifestira se kroz kulturu u užem smislu, dakle kroz razne umjetničke vještine, te artefaktnim zapisima koji pripadaju područjima glazbe, filma, literature, izvedbenih umjetnosti, likovnih umjetnosti itd.

Kultura u užem smislu oduvijek je bila promjenjiva varijabla no čini se da proces kulturne globalizacije pod palicom tržišne privrede i kapitalizma uspijeva zamagliti graničnosti različitih kultura šireg smisla pa tako i njihove do ovog trenutka pretpostavljene sličnosti i razlike, te njihova preklapanja. Arjun Appadurai³⁹ smatra da je upravo napetost između kulturne homogenizacije i kulturne heterogenizacije središnji problem današnjih globalnih interakcija. Brzina uvođenja kulturnih vrijednosti i dinamika iz metropola u nova društva, recipročna je tendenciji da one postanu svoje i autohtone (Appadurai, 2002:50). To vrijedi za umjetnost, za spektakl, za znanost, za način života pa isto tako i za baletnu umjetnost.

Neraskidiva veza nacionalnog i internacionalnog tijekom povijesti baleta

Već od samih povijesnih početaka balet je bio tvorevina izložena i podložna utjecajima i posljedicama dominantne politike, ekonomije i društvenih zbivanja. Korijeni baleta potječu iz

³⁸ Uporaba izraza „kultura” kao izraza čitavog raspona naučenih obrazaca ljudskog ponašanja započela je klasičnim dvosmjernim radom *Primitivna kultura* Edwarda Burnetta Tylora, profesora antropologije na Sveučilištu u Oxfordu, prvi put objavljenim 1871. godine. Tylor je zaslužan za uspostavu antropologije kao znanstvene discipline, a njegov je revolucionarni rad bio vrlo utjecajan u razvoju kulturne evolucije kao temelja za antropološke studije. (Tyler, 2016.)

³⁹ Arjun Appadurai, rođen 1949. godine, unutar antropologije prepoznat je kao glavni teoretičar studija globalizacije. U svom antropološkom radu između ostalog raspravlja i o suvremenosti nacionalnih država i globalizacije.

petnaest stoljetne Italije, u kojoj je renesansa bila u svom punom cvatu. U palačama i po dvorovima izvode se prikladni i vrlo elegantni društveni plesovi koji se tada nazivaju *balli* i *balletti*. *Balli* i *balletti*, plesovi su profinjnih gesti, koreografirani kao hodajući koraci unutar jednostavnih ritmičkih obrazaca. Plesalo ih se u sklopu krabuljnih plesova i turnirskih zabava, zatim u sklopu formalnih dvorskih balova, a ponekad i na stiliziranim pantomimskim izvedbama.

Francuzi opčinjeni doktrinom talijanskog humanizma, briljantnim oblicima i odjecima njihovih zabava, na svoje dvorove prisvajaju tradiciju talijanskih renesansnih plesova i nazivaju ih *ballets* (Homans, 2011.). Kako se oduvijek trgovalo uzduž i poprijeko manjih i/ili većih zemljopisnih zona, trgovalo se i sklapanjem brakova aristokracije. Udajom Katarine de' Medici za budućeg kralja Francuske Henrika II. i njenim dolaskom u Francusku, dolazi i nekolicina talijanskih umjetnika koji rastvaraju jednostavnu formu tadašnjeg francuskog *balleta* i otvaraju joj mogućost integracije u srodne umjetnosti: u komedije, u tragedije i u glazbene *divertissementes*. Katarina de' Medici razumjela je potencijal *balletta*, kraljičine produkcije služile su istovremeno i kao politička predstava i kao miroljubiva razonoda plemstva.

Narednih desetljeća balet se veže uz dvorsku elitu, a od 16. stoljeća njime se i trguje. Postaje kulturnom trgovinom, djelom procesa globalizacije, vođen logikom imperija: "Balet je bio moćno političko oruđe, sredstvo za održavanje stabilnosti zemlje i zadržavanja statusa quo" (Schmid, 2017.). Najbolju potvrdu ove činjenice možemo naći u apsolutističkoj vladi francuskog kralja Luja XIV., koji ples tretira kao društvenu i političku nužnost i znakom prepoznavanja aristokratičnosti. U Francuskoj, muškarci 17. stoljeća, maštaju li za političkom karijerom moraju sebi osigurati učitelja plesa. Loša plesna izvedba nije samo ponižavajuća, već i poražavajuća za društveno-politički status (Schmid, 2017.) U Parizu se tako 60-ih godina 17. stoljeća nudilo više od dvjesto plesnih škola prilagođenih obučavanju mladih aristokrata (Homans, 2011.) Ne bi li se uspostavili standardi i školovali certificirani učitelji plesa Luj XIV. osnovao je 1661. godine Kraljevsku plesnu akademiju (*Académie Royale de Danse*), usmjeravajući ples prema profesionalnoj umjetnosti. Radi iznimnog kraljevog utjecaja na razvoj profesionalne baletne umjetnosti, Francuska se danas često smatra kolijevkom baleta, premda povijesno ne postoji određena točka razdvajanja od talijanskih korijena. U vrijeme vladavine Luja XIV., Kralja Sunca i/ili kako ga se još zna zvati Kralja Plesa, *ballet* postaje službeno francuskom nacionalnom formom (Karthas, 2015.). Kako postoje razna promišljanja kulture, njene teze oblikuju se različitim pravilima i interesima. Određene kulturne manifestacije isticanjem svojih principa vrijednosti, vjere i vjerovanja, dnevnih habitusa, tradicije, i raznih političkih institucija čine nam se racionalne, dok će iste iz kuta neke druge

kulture izgledati iracionalne, zabavne i čak smiješne. Inzistiranje Luja XIV. na važnosti plesa je simpatično, međutim u njegovo vrijeme ono je imalo smislenu i vrlo snažnu društveno-političku konotaciju. Mekom moći plesa Luj XIV. Europi demonstrira snagu svoje monarhije. Priznata kao vojna imperija, Francuska se Europi nameće kao centar visoke kulture. Svojim umjetničkim dostignućima izaziva divljenje europskih vladara koji su prisiljeni oponašati francuske dvorske trendove i usvajati francusku modu, etiketu i ukus.

Na primjeru baleta čita se promjenjivost identiteta nacionalnih i lokalnih kultura. Pojedini se lokaliteti i nacionaliteti mijenjaju i traže novi kulturni identitet, (Šuković, 2015: 7) ne bi li u njega upisali i nove društvene, ekonomske i političke profile. U 18. stoljeću, skoro sto godina nakon što je Luj XIV. utemeljio akademski i profesionalni balet u Francuskoj, i Rusija je u potrazi za novim nacionalnim stilom i novom umjetničkom formom. Dok balet zapadne Europe gubi na svojoj vitalnosti i popularnosti, Rusija koristi priliku i poseže za znanjem i stručnošću francuskih, talijanskih i danskih baletnih doktrina. Balet se iz zapadne Europe seli u Rusiju.

Carska Rusija postaje privremeno utočište mnogih emigrirajućih francuskih i talijanskih plesača koji u njoj vide mogućnost rada i razvoja, sve zahvaljujući ustrajanoj i sukcesivnoj blagonaklonosti tri ruske carice: Ane Ivanovne, Elizabete Petrovne i Katarine koja čak i nije njegovala posebnu strast prema umjetnosti pa tako niti prema baletu, ali je bila dovoljno oštoumna i pronicljiva da potiče kultivaciju operne i baletne forme uviđajući kako obje umjetničke vrste imaju određenu društveno-političku snagu. Stabilnim političkim sustavom koji omogućuje stabilan izvor financiranja carska se Rusija oslobađa stoljetne ovisnosti o europskoj kulturi, prisvajajući je. Najveća zasluga što je balet postao i ruskom nacionalnom umjetnosti mogla bi se pripisati radu francuskog plesača, pedagoga i koreografa Mariusa Petipa. Godine 1874. stiže iz Pariza u Sankt Petersburg, nakon što je primio sažeto sročeni poziv: "Monsieur Petipa, njegova ekscelencija M. Guedeonoff, ravnatelj carskog kazališta, nudi vam mjesto *premier danseur*. Vaša će plaća iznositi 10.000 franaka godišnje." (Reyna, 1965: 128) Petipaova ambicija nije bila ograničena samo na plesanje i podučavanje baleta, želio je stvarati. Uz njegovo ime vežu se tri svjetski poznata djela baletne umjetnosti, sva su tri koreografirana na glazbu Čajkovskog: Uspavana ljepotica, Labuđe jezero i Orašar. Za carsku Rusiju stvorio je veličanstvene balete, u rangu spektakla koji su nastajali na francuskom dvoru u doba Luja XIV. i tako dolazimo do sličnog paradoksa koji je već ranije opisan, neminovnog utjecaja stranog tkiva na konstrukciju domaćeg.

U trenutku razvoja nove ruske nacionalne forme moglo bi se pretpostaviti da je došlo do separacije od ostalih nacionalnih formi. Naprotiv, točka susreta tvori transnacionalni prostor

baleta, mjesto gdje nova forma prožima različite nacionalne stilove i škole, te ih nadopunjuje. Ruski nacionalni stil stapanje je profinjenog baletnog klasicizma Mariusa Petipaa u kojeg je integrirao čistoću francuske škole s talijanskom virtuoznošću (Karthas, 2015: 12), a danas je taj stil znak prepoznavanja ruske baletne škole.

Transnacionalni prostor baleta

Tijekom razvoja baletne umjetnosti javljaju se nacionalni stilovi, nacionalne škole, nacionalni plesovi⁴⁰ i nacionalne baletne organizacije vezane uz nacionalne operne kazališne kuće i uz kreativne pojedince u funkciji koreografa, baletnih majstora ili baletnih pedagoga. U 19. stoljeću razvio se danski baletni stil i danska škola, a u 20. stoljeću, nakon ruske revolucije 1917. godine kada brojni umjetnici napuštaju Rusiju kako bi se nastanili u Engleskoj i Americi, razvili su se engleski i američki nacionalni stilovi odnosno škole. Britanci su, unatoč svojoj reputaciji nepokolebljivih, uvijek bili strastveno odani baletu, dok je na balet u Sjedinjenim Američkim Državama neizbježno utjecao duh neovisnosti koji su potaknuli plesni inovatori početkom dvadesetog stoljeća. Svaki od novo nastalih nacionalnih stilova, škola kao i prije opisani francuski i ruski stil, povezani su i infiltriraju se.

Danski stil povezuje se s Danskim kraljevskim baletom u Kopenhagenu i koreografom Augustineom Bournonvilleom, engleski s Kraljevskim baletom u Londonu i koreografom Frederickom Ashtonom, dok se u Sjedinjenim Američkim Državama uz tri velike kompanije povezuju i tri različita "američka stila". Stil New York City Ballet-a obilježen je koreografom Georgeom Balanchineom, stil Joffrey Ballet-a u Chicagu obilježen je koreografom Robertom Joffreyem i stil American Ballet Theatre-a u New Yorku obilježen je ranim kreativnim utjecajem Mikaela Fokina i Antonya Tudora. (Puk Tomić, 2019)

Na brzinu i intenzitet infiltracije ne utječu udaljenosti i nacionalne granice, već prisutnost prvenstveno ekonomskih, a onda i društveno-političkih zbivanja. Trendovima zapadne kulture odgovara ovaj specifičan razvoj umjetničke nacionalne razmjene. Navedene dispozicije nisu prirodene svim kulturama na jednak način. Kod navedenih kultura koje su u povijesti bile

⁴⁰ Nacionalni plesovi, a često se unutar baletnog žargona zovu i karakterni plesovi postaju sastavnim elementima koreografije romantičnih i klasičnih baleta 19. stoljeća. Ovi plesovi predstavljaju stilizirani scenski prikaz pučkih plesova i referencu na tradiciju originalnih nacionalnih plesova. Razlog upliva ovih elemenata u baletnu koreografiju 19. stoljeća može se objasniti društvenim, političkim i umjetničkim trendovima zapadnog svijeta koji potiču interes za vlastitim, autohtonim i lokalnim i kada se potiče buđenje nacionalne svijesti. (Garafola, 2011: 13)

prijemčivije, nacionalni predznak baletnog stila, baletne škole koje njeguju nacionalne stilove i baletne organizacije u kojima se pleše određenim baletnim stilom, zapravo označava lokaciju u kojem se on razvijao, a ne njegov etnički korijen. Stoga je logično da ćemo se složiti s tvrdnjom plesne kritičarke Anne Kisselgoff kako u nacionalnim stilovima i školama nema ničega nacionalnog već da je stil svake pojedine kompanije određen utjecajem pojedinca koji je najčešće i jedan od suosnivač te iste kompanije (Kisselgoff, 1983: 362).

Baletna pedagoginja i umjetnica Lovorka Puk Tomić smatra da nacionalne škole zapravo njeguju individualne stavove nametnute baletnoj tehnici (Puk Tomić, 2019). Baletna se tehnika razvija kao rezultat konstantne fluktuacije plesača, pedagoga i koreografa, njihovih migracija po različitim lokacijama društveno-povijesnih baletnog diskursa. U baletu je teško govoriti o nacionalnim stilovima, nacionalnim školama i nacionalnim baletnim organizacijama, puno je bolje govoriti o sveukupnom transnacionalnom prostoru baletne umjetnosti. S današnje pozicije, traženje parametra kojima bi se uopće određivala nacionalna pripadnost baleta samo po sebi je problematično i diskutabilno.

Uvjerljiv argument Joann Wheeler Keali'inohomokuove da je balet etnički oblik plesa jer su svi idiomi plesa ili govora tijela po definiciji etnički dodatno potkrepljuju prethodnu konstataciju. Uporaba vremena, prostora i tijela u baletnom plesu izravno je povezana s ekonomskim i političkim kontekstom, društvenim pravilima i normama etničke pripadnosti (Durr, 1986.).

Iz konteksta zapadne kulture danas, moglo bi se reći da je baletna umjetnost *meshwork*⁴¹ transnacionalnog prostora baleta u kojem niti jedan nacionalni stil, niti jedna nacionalna škola i /ili nacionalna baletna organizacija ne može definirati granicu prema drugim nacionalnostima. Balet je oduvijek, tako i danas okupljalište i uporište različitih linija transnacionalnog prostora zapadne kulture.

Kulturni imperijalizam

Stanje u današnja tri hrvatska nacionalna baletna ansambla pri HNK-ovima u Zagrebu, Splitu i Rijeci rezultat su globalizacije transnacionalnog prostora baleta. Hrvatska, kao zemlja

⁴¹ Meshwork je termin Tim Ingolda. Cjelovito glasi "a meshwork of interwoven lines of growth and movement" a metafora je za poimanje svijeta kao tijeka stvari. Stvari se interaktivno oblikuju unutar mreže isprepletenih linija rasta i kretanja. Mjesta su čvorovi isprepletenih linijama raznih putanja. Linije idu iza čvora kako bi bile isprepletene s drugim linijama na nekim drugim mjestima. Tim Ingold pripada post-humanističkoj struji antropologa koja analizira pojavna svojstva transdisciplinarnih susreta, kompleksnost odnosa materijalnog i nematerijalnog, tj. njihovu neodvojivost. (Ingold, 2008.)

tranzicije⁴² ne bavi se samo ekonomsko-političkim problematikama, njen socijalni kapital izložen je vanjskim kritikama, dok joj je kulturna industrija izložena moraliziranju što nerijetko rezultira upravo kontraefektom u obliku stagnacije i identitetske krize. Nestimulirajuće društveno-kulturno stanje i potraga za novim nacionalnim identitetom u našem je društvu počela već prije, a pogotovo nakon ekonomske i političke propasti režima istočnog bloka i komunizma. U potrazi za novim kulturnim označenikom postajemo laka meta i pozitivnim i negativnim dimenzijama učinkovite, kontrolirajuće i predvidljive mašinerije zapadnog kulturnog imperijalizma. Svjedoci smo sve većeg ujednačavanja planetarne kulture, pod dominacijom Zapada koji jasno aludira na trend kulturnog imperijalizma pa će mnogi smatrati da kulturna dimenzija globalizacije ne donosi razlike duginih boja, već onih sivih. Ono što označujemo globalnom ili nadnacionalnom kulturom zapravo je "prikladan" model jedne druge zajednice koji nam se u nedostatku vlastitih čvrstih modela nudi kao jedna od alternativa. Balet je produkt zapadno europske tradicije, njegova današnja univerzalnost usporediva je s drugim planetarno masovnim kulturama istih slika, dakle sa kretanjem društva prema procesu tzv. mekdonaldizacije⁴³.

Mekdonaldizacija nije samo pojava u kulturi hranjenja, mekdonaldizaciju bi mogli opisati kao planetarnu masovnu kulturu istih slika koje se neprestano smjenjuju na malim ekranima preko filmova, novih streaming platformi, pop ikona pa čak i običnih dnevnih aktualnosti iz politike i društva. Spomenuti sociolog Georg Ritzer u svojoj knjizi *McDonaldizacija društva* iznosi produbljenju sociološku kritiku američkog društva i navedene modele opisuje i analizira u kontekstu četiri osnovne dimenzije racionalizacije: učinkovitost, mjerljivost, isplativost, predvidljivost i povećanu kontrolu društva putem zamjene humanih tehnologija nehumanima (Ritzer, 1999: 34). Ritzer u svojoj knjizi katalizira situacije u kojima se mekdonaldizacija⁴⁴ očituje kroz niz pozitivnih i niz negativnih učinaka. Postavke o procesu

⁴² Tranzicija se smatra prijelaznim razdobljem, odgovorom na krizu sistema. Kapitalistička klasa pokrenula je tranzicijski postupak u svom centru da bi se proširila i na periferiju, napustila je socijalnu državu da bi se okrenula neoliberalizmu. Čini se da su globalne financijske ustanove centra (Međunarodni monetarni fond, Svjetska banka i Svjetska trgovinska organizacija) uz pomoć lokalnih ekonomsko-političkih elita periferije uspjele državama 'realnog socijalizma' nametnuti neoliberalni model razvoja i odnosa, te potisnuti državni socijalni kapitalizam. Zemlje tranzicije stavljene su duboko ukorijenjen ovisnički odnos prema centru svjetskog sistema, preko takve organizacije i preko ovakvog poretka centar svjetskog sistema pokušava osigurati privrednu, političku i vojnu prevlast. (Močnik, 2016.) "Time tranzicija (p)ostaje proces vječite prilagodbe, utrke da se nadoknadi "zaostatak" (premda takva utrka nalikuje na paradoks Ahila i kornjače)" (Hromadžić, 2022: 13).

⁴³ Mekdonaldizacija hrvatskog društva se kao i drugim dijelovima svijeta sprovodi diktaturom američke kulturne industrije, popularne kulture i postmodernog načina života.

⁴⁴ Naziv mekdonaldizacija Georgu Ritzeru služi kao paradigma kojom objašnjava mehanizam "po kojem načela *fast-food* restorana prevladavaju sve većim brojem segmenata američkog društva, šireći se i na ostatak svijeta". (Ritzer, 1999: 15)

racionalizacije i birokracije Ritzer preuzima od njemačkog sociologa Maxa Webera⁴⁵. Weberovskom teorijom pokušava objasniti suvremeni svijet u kojem se ograničava izbor životnih obrazaca, dok se s druge strane tendira maničnom porastu konzumacije jednoobraznih proizvoda. Zapadna neokolonijalna ideologija potiče tržišnu diversifikaciju, ona se očituje u kontinuiranoj dopuni proizvodnje različitom i novom robom, još neotkrivenim, ali već neophodnim uslugama i insceniranim prodajnim strategijama koje moraju biti specifične i različite od postojećih, a zapravo su mimezis onih prethodnih. Ostaje pitanje i skepsa nije li tržišna eskalacija samo privid heterogene ponude i nije li zbilja bliža homogenizaciji ukusa, zabave, hrane, umjetnosti i životnih stilova unutar vrlo strogo kontroliranih standardiziranih i unificiranih obrazaca potrošačkog ponašanja?

Zapadni kulturni imperijalni idiom i hrvatskom društvu nudi zamjenske simboličke i identitetske reprezentacije (Ilić, 2003.). Mi te zamjenske simboličke i identitetske reprezentacije prevodimo i lokaliziramo u vlastiti kontekst čime oblikujemo pozapadnjeni, ali ipak svoj kulturni hibrid. Upravo korištenjem izraza hibrid kojim se naglašava da je dobiven entitet efekt međusobnog uparivanja različitih procesa i kulturnih razina otvara se pitanje mita o autentičnoj kulturi. Drugim riječima, globalizacija nema jednosmjerni tijek, ona je slijed neravnomjerne međusobne infiltracije centra i periferije. Globalizacija se tako može smatrati istovremeno homogenizirajućom i heterogenizirajućom aferom (Xavier i Rosaldo, 2002: 22).

Globalizacija transnacionalnog prostora baleta

Utjecajem postmodernih promjena, a posebice unatrag posljednjeg desetljeća hrvatski baletni ansambli intenzivno su asimilirali različite nacionalne elemente, stilove, škole i tehnike u transnacionalnu plesnu formu zapadne kulture. Događa se gotovo revolucionarni preobražaj. Jednu od razina ovog preobražaja, globalizaciju ljudskih resursa, potpunu internacionalizaciju baletnih ansambala pri Hrvatskim narodnim kazalištima (HNK) ranije sam opisala. Hrvatski baletni ansambli, pogotovo riječki ansambl prikaz je transnacionalnog suživota s riječkom lokalnom zajednicom. Baletna internacionalnost pozitivan je rezultat zapadnog kulturnog imperijalizma prošlosti. Optimističnim rakursom kulturnog imperijalizma smatra se i globalizacija repertoara hrvatskih baletnih kompanija, proces stvaranja istoznačnih kulturno-potrošačkih obrazaca po receptu zapadne kapitalističke kulture jer se njima izjednačava društvo

⁴⁵ Max Weber (1864.-1920.) u svojim djelima opisuje birokraciju kao paradigmatičko oživotvorenje procesa racionalizacije. Ističe prednosti procesa racionalizacije međutim ponajviše se bavi njenim nedostacima. Ističe opasnost oblikovanja "željeznog kaveza racionalizacije". Upozorava na tendenciju racionalizacije sve brojnijih segmenata društva. Racionalizaciju smatra mehanizmom koji plete nevidljivu mrežu racionalizirajućih institucija unutar kojih jedinke žive kao u željeznom kavezu, prepustene svojoj dehumanizaciji. (Ritzer, 1999: 9-10)

i otvara put prema takozvanim demokratskim i ravnopravnim politikama i deteritorijalizacijama kulture. Većinu programa tj. repertoara druga dva, ujedno i veća hrvatska baletna ansambla u Zagrebu i Rijeci čini retrospektiva djela iz prethodna dva stoljeća. Uglavnom su to klasični baleti 19. stoljeća, nasljeđe spomenutog majstora koreografije baleta Mariusa Petipaa, i predstave koreografa dvadesetog stoljeća koje se uz pomoć zaklada čuvaju i šire od Amerike, preko Europe do Rusije (Puk Tomić, 2019.), tako je repertoar tih dvaju nacionalnih baletnih ansambla franšiza i nasljeđe zapadno europskog transnacionalnog prostora baleta. U riječkom Baletu uz repertoar koji se služi klasično baletnim vokabularom provodi se i onaj suvremenih, poznatih i prominentnih koreografa. Riječki baletni repertoar ima tendenciju umjetničke homogenizacije, te i on postaje nalik repertoarima srodnih europskih nacionalnih kuća.⁴⁶

Poput *McDonald's-a* koji izdaje i/ili prodaje svoj brand, svoje ime i svoj *know-how* tj. sve tehničke informacije koje su potrebne za reprodukciju poslovanja nekom novom korisniku, tako se i na zapad orijentirana baletna tradicija nastavlja globalno poučavati i učinkovito prenositi u baletne škole, baletne trupe i na pozornice kazališnih institucija. Sve to rezultira da se i pri HNK-ima u Rijeci, Zagrebu i Splitu prihvaća djelovati prema kriterijima fantomskog ugovora franšize zapadne elitističke baletne industrije.

Izdavatelj ili iznajmljivač franšize gotovo uvijek svog korisnika drži u subordiniranom položaju, nadzire njegovo poslovanjem i vrši kontrolu *know-how* procesa, opravdavajući i ističući svoje hijerarhijski nadređeno svojstvo nužnim ne bi li se zadržala izvornost branda. Na sličan način se i riječkom Baletu nameće zapadna elita vodećih koreografskih imena i estetika neusiljeno ga vodeći prema njihovim specifičnim načinima rada i već otprije spomenutim imperativima učinkovitosti, mjerljivosti, isplativosti, predvidljivosti i kontroli. Smatram da provođenjem, aproprijacijom i lokalizacijom zapadnog baletnog identiteta u *corpus* riječkog Baleta, balet uspijeva zadržat umjetnički status, dostojanstvo i mogućnost daljnjeg razvoja. Plaćanjem pristojbe za korištenje autorskog djela (*royalty*) razvikanih, prestižnih autora korisnik (riječki Balet) osigurava pravo na korištenje imena, načina poslovanja, međunarodnu vidljivost i tržišnu konkurentnost. Ovaj način poslovanja može se usporediti s Europskom unijom (EU) čije poslovanje naliči poslovanju *McDonald's-ovih* franšiza. Ne bi li neka zemlja

⁴⁶ Treba naglasiti da postoje i hrvatski koreografi koji koreografiraju za baletne ansamble HNK-a. Staša Zurovac, puno je koreografirao za riječki i zagrebački Balet. "Na čelu riječkog Baleta bio je od 2003.-2012. godine. Pod njegovim ravnateljstvom Balet je učinio svojevrstan zaokret prema suvremenim autorskim projektima, prepoznatljivim po kvaliteti i originalnosti s tendencijom praćenja suvremenih svjetskih trendova" (Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, 2022.). Ronald Savković također je za vrijeme svog ravnateljstva koreografirao i "repertoar Baleta HNK Ivan pl. Zajc nadopunio neoklasičnim vokabularom bez odustajanja od njegovanija suvremenog plesnog izraza" (Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, 2022.). Za riječki, zagrebački i splitski Balet autorske projekte osmišljavaju i koreografiraju još Igor Kirov, Leo Mujić i Maša Kolar.

postala članicom EU mora svoje zakone i unutarnje uređenje podrediti i uskladiti temeljnim zakonima i kontroli EU.

Homogenizacija riječke baletne umjetnosti

Riječki balet podredio je i preobrazio sistematizaciju radnih mjesta ne bi li se što bolje asimilirao lokalnim, nacionalnim i internacionalnim umjetničkim i tržišnim vrijednostima. Hijerarhija uloga tipična za područje baletne umjetnosti oduvijek se vrlo jasno čitala po statusnoj podjeli na soliste i *corp de ballet*⁴⁷. Baletni ansambl HNK-a Ivana pl. Zajca izjednačava statuse i od nedavno koristi isključivo solistički korpus kako bi se kvalitetom koju nudi homogena zajednica istovrsnih, jednoobraznih baletnih solista pospješila učinkovitost izvođenja programa, nacionalna i internacionalna mjerljivost, predvidljivost kvalitete i na kraju zbog svega prethodnog i financijska isplativost.

Američka koreografkinja, plesačica i znanstvenica Susan Leigh Foster gleda na plesače današnjice kao na "unajmljena tijela" čija se virtuoznost ogleda u njihovoj prilagodljivosti. Plesači razvijaju tzv. "gumena elastična tijela" koja mogu izvesti bilo što, ali u konačnici to znači da će koreografi na raspolaganju imati plesače s jednakim rasponom plesne tehnike i da će svaki koreografski rad početi ličiti jedan drugome (Čičigoj, 2011: 83). U sferi baletnog habitusa danas vrijedi nepisano pravilo da dobar plesač može izvesti bilo koji stil, bez obzira iz koje nacionalne škole dolazi, bez obzira kojim je nacionalnim stilom bio podučan i bez obzira na prethodno profesionalno iskustvo u nekoj od nacionalnih baletnih organizacija. U brzjoj prilagodljivosti i asimilaciji stilovima i pristupima raznovrsnih koreografa, plesači današnjice vide uspjeh u svojim karijerama (Wulff, 2001: 42). Intenzivne i učestale fluktuacije i migracije plesača djeluju na to da su danas nekada postojeće nacionalne razlike u stilovima, školama, načinu plesanja unutar određene baletne organizacije izjednačene u zajednički internacionalni stil.

Institucionalizaciji tzv. mekdonaldizacije u sferi baletne umjetnosti teško se suprotstaviti, no ne čini se da su promjene koje takva institucionalizacija donosi nužno negativne. U mikrokozmosu suvremenog baletnog društva globalizacija transnacionalnog prostora se racionalizirala, njena shema danas je izgrađena prema kalupu uniformizacije različitosti. Utjelovljenjem ovih tendencija riječki Balet doživljava svoju mini-renesansu,

⁴⁷ *Corp de ballet* je grupa baletnih plesača koji nisu niti glavni plesači, niti solisti, ali čine bitan segment baletne kompanije i repertoara. *Corp de ballet*, prevedeno iz francuskog jezika znači „baletno tijelo" a metaforički je to tijelo koje grade okvir i pozadinu, te usmjerava pozornost na glavne plesače i soliste. *Corp de ballet* djeluje kao jedno, homogenizirano i sinkronizirano u pokretima. Vrlo točnim pozicioniranjem u prostoru i vremenu daje dojam jedinstvenog organa.

pokazujući se iznenađujuće spretnim jezikom i formom za dijalog koji kao društvo vodimo s lokalitetom u kojem djelujemo, nacionalnostima, rasi, spolu, različitosti, održivosti i zamagljivanju barijera između privatnog i javnog života.

Živimo u vrijeme digitalnih tehnologija i društvenih mreža pa se tako i u ovom poglavlju opisan transnacionalni prostor baleta znatno brže i lakše povezuje, šiti i isprepliće (Puk Tomić, 2019.). Na primjeru organizacije riječkog Baleta razvidno je kako transnacionalni prostor baleta postaje *melting -pot* različitih kultura, njihovih sadržaja i praksi, gubeći iz vida svjesnost da je i sam transnacionalni prostor baleta konstrukt dominacije vladajuće kulture zapada.

ZAKLJUČAK

Prije nego što pružim svojevrsnu sintezu rezultata istraživanja tj. odgovor na pitanje postavljeno u naslovu rada: *Na koji je način riječki Balet internacionalan?*, važno je ponovno naglasiti svjesnost o osobnoj profesionalnoj uronjenosti u svijet baletne i plesne umjetnosti. Sudionička uronjenost pomogla mi je da lakše prepoznam i razumijem niz promijenjivih i kompleksnih aktivnosti i međusobnih relacija unutar odabranog narativa, međutim to me je označilo kao lobistkinju svoje profesije. Žonglirajući s neizbježnim profesionalnim i osobnim ulogama, kao istraživačica pokušala sam višestruke subjektivnosti staviti na stranu i baletni narativ ne analizirati u izolaciji, već ga ispreplesti s novim relacijama kompleksnog sustava i fenomenom globalizacije.

Današnji riječki Balet živi svoju internacionalnost. Ona je promišljena na nekoliko razina: internacionalizacija baletnog ansambla, internacionalizacija repertoara i internacionalizacija samog baleta kao stila plesanja koje treba pripisati nekolicini važnih činjenica.

Povijest profesije određuje balet kao tvorevinu izloženu i podložnu različitim internacionalnim utjecajima. Uz povijest profesije, riječka internacionalnost dodatno je diktirana kulturnom globalizacijom, ekonomskim i političkim strujanjima, pa se može zaključiti da se upravo angažmanom i utjecajem migrirajućih stranih baletnih umjetnika izgradila tekuća internacionalna sociokulturalna sfera riječkog baleta. I dan danas procesi globalizacije, povijest profesije, ekonomska i politička strujanja poklanjaju nam intenzivnu fluktuaciju stranih umjetnika. Međutim nije dovoljno dovesti strane umjetnike u Rijeku, potrebno ih je donekle i naturalizirati. Lokalne prakse još su uvijek neprilagođene konceptu internacionalnosti baletne formacije unutar kompleksnog kazališnog sustava HNK-a Ivana pl. Zajca. Kako je kompleksna

organizacija HNK-a Ivana pl. Zajca napravljena od brojnih elemenata svojstvenog emergentnog ponašanja koji djeluju i uzrokuju različita kolektivna ponašanja, takav obrazac tijeka ponašanja penje se na više razine, sve do sustava u cjelini, pa se on danas čini neuredan i tvrdoglav. Emergentna svojstva koja se rađaju iz nereda sustava postaju aktivni elementi u svakodnevnom životu i pokušala sam ih opisati u lokalnim praksama riječkog baleta, poput uklapanja u raspored rada, odazivi u MUP, nabavke OIB-a i sličnih vrijednosti.

Baletni svijet možda nam se može činiti hermetički zatvoren, nejasan, drugačiji od ostatka društva, ali zapravo je u srži vrlo ranjiv i osjetljiv na općenite suvremene okolnosti koje su se i unutar drugih profesionalnih zajednica pokrenule i pojačale transnacionalnu komunikaciju. Ona postaje suvremenim društvenim fenomenom.

Transnacionalni prostor riječkog Baleta prostor je u kojem profesionalni rad, društveni život, apsorpiranje različitih kultura koje nam donose strani baletni umjetnici nisu nekompatibilne, niti nužno odvojene sfere života. Riječki Balet postaje ideologija, životni stil, praksa, metafora i generator zajednice koja na neko vrijeme ispunjava kozmopolitske živote svojih umjetnika.

BIBLIOGRAFIJA

Appadurai, Arjun. 2002. "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy". U *The Anthropology of Globalisation*. Jonathan Xavier Inda i Renato Rosaldo, ur. Blackwell Publishers, 36-65.

Arkin, Lisa C., i Marian Smith. 1997. "National Dance in the Romantic Ballet." U *Rethinking the Sylph: New Perspectives on the Romantic Ballet*. Lynn Garafola, ur. Hanover, NH: University Press of New England, 11-68.

Balet HNK-a Ivana pl. Zajca, 2022. <https://hnk-zajc.hr/o-rijeckom-baletu/> (pristup 11.3.2022.)

Bar-Yam, Yaneer. 1997. "Dynamics of Complexity Systems". Reading: Addison-Wesley

Bar-Yam, Yaneer. 2002. "Complexity Rising. From Human Beings to Human Civilisation, a Complexity Profile". U *Encyclopedia of Life Support Systems*. Oxford: EOLSS UNESCO Publishers. <http://www.necsi.edu/projects/yaneer/Civilization.html>. (pristup 10.6.2022.)

Bezjak, Maja. 2022. "Riznica baletne pedagogije, Pedesete godine prošlog stoljeća - godine promjena i napretka na zagrebačkoj baletnoj sceni (1): Milorad Jovanović", Plesna scena. <https://www.baleti.hr/index.php?p=article&g=66> (pristup 23.8.2022.)

Bezjak, Maja. 2022. "Nesebično otvarnje puteva baletne neoklasike, Pedesete godine prošlog stoljeća - godine promjena i napretka na zagrebačkoj baletnoj sceni (2): Octavio Cintolesi", Plesna scena <https://www.baleti.hr/index.php?p=article&id=2681> (presto 23.8.2022.)

Bomboy, Erin. 2017. "Jennifer Homans Was Wrong: Ballet is Experiencing a Mini-Renaissance." U *The Dance Enthusiast*. <http://www.dance-enthusiast.com/features/view/Reflections-Jennifer-Homans-Wrong-Ballet-Mini-Renaissance> (pristup 8.5.2022.)

Bužinkić, Maja et al. 2013. "Pregled pravnog i institucionalnog okvira za zaštitu stranaca u Hrvatskoj". Centar za mirovne studije <https://www.cms.hr> Pregled pravnog i institucionalnog okvira za titulu stranaca u Hrvatskoj. (Pristup 30.4.2022.)

Catlin, Linda B. 1994. "International Business: Culture Sourcebook and Case Studies". South-Western Publishing Company

Čaldarović, Ognjen. 1999. "Istraživanje mijenjajućeg karaktera suvremenog društvenog života". U *McDonaldizacija društva, Georga Ritzera*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 307.

Čičigoj, Katja. 2011. "Interview with Susan Foster (on the implicit politics of dance training and choreography)". U *Maska, časopis za scenske umjetnosti* 141-142, 82-89.

Đuranović, Maja. 1992. *Hrvatsko narodno kazalište u Zgrebu 1840-1860-1992*. Zagreb: Školska knjiga.

Đurinović, Maja. 2003. "Dancing in Croatia" objavljeno u *Guide to Croatian Dance - special edition*. http://hciti.hr/ples/pdf/Dancing_in_Croatia_page58-64.pdf (pristup 12.3.2022.)

Đurinović, Maja. 2017. "Tema u 5 varijacija, Kad počinje hrvatski balet?- razmišljanja uz Dan hrvatskog baleta, 4. studenoga", *Plesna scena*. <https://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=2121> (pristup 13.3.2022.)

Đurinović, Maja. 2019. "Plesna dijaspora 60-tih, pokušaj sabiranja rasute baštine". U *Kretanja, časopis za plesnu umjetnost* 31/19. M. Đurinović, N. Dogan, I. Nerina Sibila i Ž. Turčinović, ur. Zagreb: Hrvatski centar ITI, 63-67.

Durr, Dixie. 1986. "On the "Ethnicity" of the Ballet and Ballet-Dancing". U *Journal for the Anthropological Study of Human Movement*. http://jashm.press.uillinois.edu/4.1/4-1OnTheEthnicity_Durr1-13.pdf (pristup 7.5.2022.)

Froman, Margarita. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=20720> (pristup 11.3.2022.)

Garafola, Lynn. 2011. "Silfida u Novom Svjetlu." U *Kretanja, časopis za plesnu umjetnost* 15/16. M. Đurinović, N. Dogan, J. Mihelčić, I. Nerina Sibila, K. Šimunić i Ž. Turčinović, ur. Zagreb: Hrvatski centar ITI, 10-18.

Hauptfeld, Davorin. 2002. "Balet Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca, Rijeka 1946.-2001." U *125 godina profesionalnog baleta u Hrvatskoj: recentni trenutak profesije*. Sonja Kastl i Jagoda Martičević, ur. Zagreb: Hrvatsko društvo baletnih umjetnika, 77-89.

HNK-a Ivana pl. Zajc. 2022. <https://hnk-zajc.hr/o-kazalistu/> (pristup 12.3.2022.)

Homans, Jennifer. 2011. *Apollos Angels: A History of Ballet*. London: Granta.

Hromadžić, Hajrudin. 2022. Leksikon Tranzicije. *Uvod u Leksikon: ideologija tzv. Tranzicije*. Josip Pandurić, ur. Zagreb, Nakladnik Disput, 13.

Ilić, Dejan. 2003. "Tržni Centar- kulturna oaza", (Eurozine) <https://www.eurozine.com/trzni-centar-kulturna-oaza/> (pristup 12.5.2022.)

Ingold, Tim. 2008. *Bringing things to life: Creative entanglements in a world of materials*. U *Vital Signs: Researching Real Life*. University of Manchester

Jeličić, Andreja. 2019. Između Sovjeta i Amerikanaca: dominantne tendencije na međunarodnoj plesnoj sceni 1960-ih. U *Kretanja, časopis za plesnu umjetnost* 31/19. M. Đurinović, N. Dogan, J. Mihelčić, I. Nerina Sibila, K. Šimunić i Ž. Turčinović, ur. Zagreb: Hrvatski centar ITI, 9-13.

Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=23997> (pristup, 9.2.2022.)

Kaluđerović, Željko. 2008. "Poimanje globalizacije", izvorni članak UDK 316.42.063.3339.9.01 Novi sad: Univerzitet, Filozofski fakultet.

Karthas, Ilyana. 2015. *When Ballet Became French*. Uvod u *When Ballet Become French. Modern Ballet and the Cultural Politics of France 1909- 1939*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 3-33.

Katarinčić, Ivana. 2015. "Muški plesači: moderatori rodnih normi kroz ples". U SIEF, u IEF-u, Dani IEF-a 2015. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.

Kealiinohomoku, Joan Wheeler. 1983. "An Anthropologist looks at Ballet as a Form of Ethnic dance". U *What is Dance?*. Roger Copeland i Marshall Cohen, ur. Oxford: Oxford University Press, 533-549.

Kisselgoff, Anna. 1983. "There Is Nothing "National" about Ballet Styles". U *What is Dance?*. Roger Copeland i Marshall Cohen, ur. Oxford: Oxford University Press, 361-363.

Kolar, Maša. 2021. "Bivanje u decentraliziranoj zoni, Kritički parkour u Šibeniku: Suvremena plesna scena u jadranskoj zoni (2), Kuća umjetnosti Arsen, 20. srpnja 2021", Plesna scena. <https://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=2581> (pristup 18.4.2022.)

Lansing, Stephan i Sean Downey. 2011. "Complexity and Anthropology". U *Philosophy of Complex Systems. Handbook of the Philosophy of Science 10*. Cliff Hooker, ur. Amsterdam etc.: Elsevier, 569-601.

Malkki, L. H. (1995). Refugees and Exile: From "Refugee Studies" to the National Order of Things. *Annual Review of Anthropology*, 24, 495–523. <http://www.jstor.org/stable/2155947> (pristup 18.4.2022.)

Malović, Stjepan. 2005. "Odnos masovnih medija i kulture, Globalni trendovi i domaća lutanja". U *Matica hrvatska..* <http://www.matica.hr/kolo/299/odnos-masovnih-medija-i-kulture-20338/> (pristup 7.5.2022.)

Močnik, Rastko. 2016. "Teorijske osnove za analizu globalizacije: prema kraju kapitalizma". U *Spisi o suvremenom kapitalizmu*. Arkzin, Srpsko narodno vijeće.

Moga, Ioan Dumitru (2016). "Hrvatska kao destinacija Rumunjskih plesača", završni projekt. Zagreb, Sveučilište u Zagrebu, ADU, Studij baletne pedagogije.

Pavis, Patrice. 2004. "Pojmovnik teatra". Albert Goldstein, ur. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti, Centar za dramsku umjetnost i Izdanje Antibarbarus d.o.o.

Pećušak, Pavla. 2022. "Klesanje savršene skulpture, Svjesna promjena paradigme zahtijeva plivanje uzvodno", Plesna scena. <https://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=2659> (pristup 1.5.2022.)

Piršl, Elvi. 2007. "Interkulturalna osjetljivost kao dio pedagoške kompetencije". U *Pedagogija prema cjeloživotnom obrazovanju i društvu znanja*. V. Previšić, N.N. Šoljan i N. Hrvatić, ur. Hrvatsko pedagoško društvo. Zagreb: Zbornik radova s domaćeg znanstvenog skupa, 275-292.

Probyn, Elspeth. 2010. "Writing Shame". U *The Affect Theory Reader*. Melissa Gregg i Gregory J. Seigworth, ur. Durham, London: Duke University Press, 71–90.

Pulig, Srećko. 2021. "Kako ponovo biti internacionalan". U *Portal Novosti 2022*. (pristup 21.4.2022.)

Puljar D'Alessio, Sanja. 2018. "Mi gradimo brod, a brod gradi nas, etnografija organizacije brodogradilišta 3. maj". Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.

Puk Tomić, Lovorka. 2019. "Dihotomija nacionalnog/transnacionalnog konteksta u baletu kroz povijest i danas". Zagreb: ADU, Balet - tradicija i suvremenost.

Reyna, Ferdinando. 1965. "A concise history of Ballet". Thames and Hudson, London, 56.

Ritzer, Georg. 1999. McDonaldizacija društva. Istraživanje mijenjajućeg karaktera suvremenog društvenog života. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 34.

Schopf, D. i Mordej Vučković, M. 2019. "Tijelo ne može poletjeti-ako nema kud (60-e u Rijeci)". U *Kretanja, časopis za plesnu umjetnost 31*. M. Đurinović, N. Dogan, I. Nerina Sibila i Ž. Turčinović, ur. Zagreb: Hrvatski centar ITI, 75-78.

Schopf, D. i Mordej Vučković, M. 2022. "Jela i Na Plitvička jezera, prvi hrvatski baleti - zagrebački balet za ere intendant Stjepana Miletića", 1894.-1898. (2.dio)", Plesna scena. <https://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=2644> (pristup 15.4.2022.)

Schwartzman, Helen B. 1993. *Ethnography in Organisations*. London: Sage Publications.

Schmid, Gretchen. 2017. "The Art of Power: How Louis XIV Ruled France ... With Ballet". U *Mental Floss*. <http://mentalfloss.com/article/93297/art-power-how-louis-xiv-ruled-france-ballet> (pristup 9.5.2022.)

Škrbić Alempijević, Nevena et al. 1916. "Misliti etnografski, Kvalitativni pristupi i metode u etnologiji i kulturnoj antropologiji". Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju, Hrvatsko etnološko društvo.

Šuković, Danilo. 2015. Iz predgovora u "Globalizacija i kultura". Beograd: Institut društvenih nauka, Centar za ekonomska istraživanja, 7.

Tarle, Tuga. 2018. "Hrvatsko plesno proljeće, Razgovor s Ivanom (Ivicom) Ivankom" U *Kretanja, časopis za plesnu umjetnost* 30. M. Đurinović, N. Dogan, I. Nerina Sibila i Ž. Turčinović, ur. Zagreb: Hrvatski centar ITI, 41-45.

Tylor, Edward Burnett. 2016. "Primitive culture, Researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art and custom in two volumes". New York: Dover publications, Inc. Mineola

Vidojević, Zoran. 2015. "Kultura između imperijalizma i internacionalizma". U *Globalizacija i kultura*. Beograd: Institut društvenih nauka, Centar za ekonomska istraživanja.

Wainwright, Steven i Turner, Bryan S. 2004. "Narratives of Embodiment: Body, Aging, and Career in Royal Ballet Dancers". U *Cultural Bodies: Ethnography and Theory*. Helen Thomas i Jamilah Ahmed, ur. Blackwell Publishing Ltd.

Wulff, Helena. 2001. "Ballet across Borders: Career and Culture in the World of Dancers". Oxford: Berg.

Wulff, Helena 1999. "Access to a closed world, Methods for a multilocal study on ballet as a career". U *Constructing the Field*. Vered Amit, ur. Routledge, London.

Xavier, Jonathan i Rosaldo, Renato. 2002. "Introduction: A World in Motion". U *The Anthropology of Globalisation*. J. Xavier i R. Rosaldo ur. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 22.