

ANALIZA BALETNOG KOSTIMA I ERGONOMSKI ZAHTJEVI

Zujović, Jana

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Textile Technology / Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:201:559297>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-18**



Repository / Repozitorij:

[Faculty of Textile Technology University of Zagreb - Digital Repository](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET

DIPLOMSKI RAD
ANALIZA BALETNOG KOSTIMA I ERGONOMSKI
ZAHTJEVI

JANA ZUJOVIĆ

Zagreb, rujan 2018.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET
ZAVOD ZA DIZAJN TEKSTILA I ODJEĆE
KOSTIMOGRAFIJA

DIPLOMSKI RAD
ANALIZA BALETNOG KOSTIMA I ERGONOMSKI
ZAHTJEVI

DOC. DR. SC. IRENA ŠABARIĆ

JANA ZUJOVIĆ

Zagreb, rujan 2018.

Sveučilište u Zagrebu

Tekstilno-tehnološki fakultet

Zavod za dizajn tekstila i odjeće

Kostimografija

Matični broj studenta: 10393/ TMD- K

Diplomski rad

Analiza baletnog kostima i ergonomski zahtjevi

Jana Zujović

Broj stranica: 72

Broj slika: 32

Broj literaturnih izvora: 29

Mentor: doc. dr. sc. Irena Šabarić

Članovi povjerenstva:

1. doc. dr. sc. Irena Šabarić, *predsjednica*
2. izv. prof. Katarina Nina Simončić, *članica*
3. doc. dr. sc. Renata Hrženjak, *članica*
4. izv. prof. art Koraljka Kovač Dugandžić, *zamjenica člana*

Datum predaje: 24. rujan 2018.

Datum obrane rada: 28. rujan 2018.

Pod punom moralnom odgovornošću izjavljujem kako sam ovaj diplomski rad napisala samostalno, uz znanje stečeno na Tekstilno-tehnološkom fakultetu u Zagrebu, te uz pomoć sve navedene literature, pod stručnim vodstvom mentorice.

Ovim putem srdačno se zahvaljujem mentorici dr.sc. Ireni Šabarić na ukazanom strpljenju i vodstvu te mnogobrojnim savjetima tijekom izrade diplomskog rada. Nadalje se zahvaljujem članicama komisije i svim profesorima od kojih sam mnogo naučila te bez kojih moje znanje stečeno na fakultetu ne bi bilo toliko kvalitetno.

Zahvaljujem i svim članovima obitelji Handanagić i Zujović na beskrajnoj podršci te M. E. Jelušić na strpljenju i razumijevanju.

*S poštovanjem,
Jana Zujović*

SADRŽAJ

SAŽETAK

1. UVOD	1
2. POVIJEST BALETA	2
3 . RAZVOJ BALETA	3
4. KRALJEVSKA PLESNA AKADEMIJA	6
5. STILOVI BALETA.....	9
5.1. Klasični balet.....	9
5.2. Romantični balet.....	10
5.3. Neoklasični balet.....	11
5.4. Suvremeni balet.....	12
6. METODE UČENJA BALETNE TEHNIKE.....	13
6.1. Cecchetti metoda	13
6.2. Vaganova metoda	14
6.3. Balanchineova metoda	15
6.4. Bournovillska škola.....	16
6.5. Škola kraljevske akademije	17
6.6. Francuska škola (francuski stil).....	18
7. BALETNI KOSTIMI	19
7.1. 15. i 16. stoljeće.....	20
7.2. 17. stoljeće.....	21
7.3. 18. stoljeće.....	24
7.4. 19. stoljeće.....	26
7.5. 20. stoljeće.....	27
7.6. Baletna obuća	28
8. YELKO YURESHA.....	31
8.1. ANALIZA KOSTIMA IZ DONACIJE.....	34
9. ERGONOMSKI ZAHTJEVI KOSTIMA	36
9.1. PAČKA	37
9.2. TRIKO.....	38

10. INTERVJU S BALERINOM.....	39
11. CRTEŽI I TEHNIČKE SKICE BALETNIH KOSTIMA	42
12. IZRADA PAČKE.....	53
13. KONSTRUKCIJA BODIJA.....	54
14. AUTORSKI BALETNI KOSTIM	60
15. ZAKLJUČAK	69
16. LITERATURA.....	71

SAŽETAK

Ovim radom prikazana je detaljna analiza kostima koji se koriste u baletu, te su objašnjeni ergonomske zahtjevi istih. Podrobno su pojašnjeni svi važni čimbenici koji graciozni balet čine sasvim različitim plesom od svih ostalih. Važno je napomenuti kako autorica diplomskog rada, u određenim dijelovima, dijeli znanje koje je osobno stekla u svojoj profesionalnoj plesnoj karijeri. Radu dodatno doprinose i razgovori s balerinama te njihova viđenja i osobna očekivanja od kostima koji moraju pratiti sve fizičke vještine plesača na pozornici. Autorica se radi lakšeg razumijevanja problematike služila metodom intervjua te je proučavala kazališne baletne predstave i izložbe.

Prioritet je čitatelju približiti izgled i svrhu baletnog kostima, te pojasniti sve na jednostavan način uz reduciranu uporabu stručnih plesnih izraza. Nadalje, ispričana je i povijest baletnog kostima, koja seže u daleko 15. stoljeće, te je pojašnjen razvoj sve do današnjeg vremena, kada su varijacije kostima veoma raznolike. Osim povijesti kostima, u radu se nalaze informacije o začetku muzealizacije kazališne i baletne umjetnosti u Hrvatskoj, o povijesnim ličnostima koje su uvelike utjecale na razvoj plesa te su postali začetnici formi, odnosno metoda učenja baletnih tehnika, koje su i u današnjem vremenu popularne, cijenjene i rado viđene.

1. UVOD

Ples, kao "ritmizirane, uobličene sekvence koje se izvode na odabranom mjestu s nakanom da proizvedu naročiti dojam na one koji gledaju"¹, se razvija još u prapovijesno doba. Profesionalni ples razvija se u drevnom Rimu, gdje uz pomoć odgovarajuće muzike, s mnoštvom kostima i maski, plesač "uzastopce portretira sve moguće likove upletene u njegovu priču."² Iskazivanje fizičke vještine, kao ni danas, nije bio primarni cilj. Kretanje plesača moraju imati svoje dublje značenje, a svaka gesta, ali i mimika ima svoj značaj. Teatarski je ples spoj više umjetnosti, gdje svaki segment ima utjecaj na sve ostale i gdje je suradnja između tih umjetnosti nužna. Oblik pozornice, vrsta rasvjete, stil dekora, scenografija, ritam i tempo glazbe utječu na razvoj kazališnog plesa, a time i na razvoj plesnog kazališnog kostima. Iako se počeci naziru već u 15. stoljeću u Italiji, razvoj kazališnog plesa i kostima može se bez prekida pratiti tek od kraja 16. stoljeća.³

Balet je francuska riječ koja potječe od talijanskog figuralnog plesa *balletto*⁴, umanjene od talijanskog i latinskog *ballo* što u doslovnom prijevodu znači plesati, skakutati uokolo. Balletti se spominju prvi put u 16. stoljeću i opisuju plesove na trijumfalnim paradama Lonerza de`Medicija i banketima vojvode od Milana iz 15. stoljeća. Označavali su raspored koji "karakterizira aranžman izvođača u nizove promijenjivih tlorisa".⁵ Krajem tog i početkom 17. stoljeća tekstovi postaju precizniji pa se tada pojavljuju i prva tumačenja o pravilima u plesu, položaju tijela te popratne ilustracije. Ples u 16. stoljeću služi kao pokazatelj raskoši, no pored toga, uvelike koristi muškarcima jer stiču veću agilnost i spretnost u nogama što im pomaže u borbama.⁶ "Mladi plemić, da bi postao profinjen, mora naučiti jahati, mačevati se i plesati. Prva vještina razvija mu spretnost, druga hrabrost, a posljednja skladnost i dobro raspoloženje"⁷ tvrdi Saint- Hubert.

¹ Cohen, S. : *Ples kao kazališna umjetnost*, 1988. ; str. 13.

² Cohen, S. : *Ples kao kazališna umjetnost*, 1988. ; str. 14.

³ Cohen, S. : *Ples kao kazališna umjetnost*, 1988. ; str. 15.

⁴ tal. scenski postavljene verzije društvenih plesova tog doba

⁵ Cohen, S. : *Ples kao kazališna umjetnost*, 1988. ; str. 18.

⁶ <https://www.ttf.unizg.hr/tedi/27.08.2018>.

⁷ Cohen, S. : *Ples kao kazališna umjetnost*, 1988. ; str. 46.

2. POVIJEST BALETA

Začeci inačice baleta vežu se uz razdoblje renesanse u Italiji u 15. stoljeću, gdje se javilo zanimanje za umjetnost i stjecanje novih znanja. Istovremeno, dolazi do brzog razvoja trgovine te kneževi, koji su vladali Firencem i drugim talijanskim gradovima-državama, stiču veliko bogatstvo. Svoj su utjecaj koriste i za promicanje umjetnosti, pa talijanski gradovi ubrzo postaju umjetnički i trgovinski suparnici. Kneževi organiziraju skupe i otmjene priredbe koje uključuju plesne izvedbe plesača amatera, plemića i plemkinja, koji plešu kako bi udovoljili svojem vladaru i izazvali zavist njegovih suparnika.

Katarina de Medici, članica vladajuće obitelji u Firenci, postaje kraljicom Francuske 1547. godine, kada na francuski dvor dovodi one vrste zabave koje su bile popularne u Italiji. Sa sobom je iz Italije povelala nadarenog glazbenika imenom Balthazar de Beaujoyeux, koji za dvorjane organizira slične priredbe. Njegov prvi koreografirani dvorski balet je *Ballet des Polonais* 1573. godine, no povjesničari baleta smatraju Beaujoyeuxov *Ballet de la Reine* prvim dvorskim baletom budući da se tek tada, 1581. godine, primjenjuje načela formulirana na akademiji.⁸ Ta veličanstvena priredba u trajanju više od pet sati izvedena je povodom kraljevskog vjenčanja, a tematizirala je stari grčki mit o Kirki, ženi koja je imala moć pretvaranja ljudi u zvijeri. Izvedba ostaje zapamćena diljem Europe zbog izuzetno složene koreografije, te raskošnih, bogato ukrašenih kostima. Od najranijih početaka njeguje se gracioznost, pa su se tako plesači poticali da "njeguju krepost i dostojanstvo, da glavu i tijelo drže uspravno, da im triko bude dobro pričvršćen, a cipele čiste"⁹.

Balet tada uključuje posebnu instrumentalnu glazbu, pjevanje, recitiranje stihova i ples. Kako je plesna tehnika bila prilično ograničena, Beaujoyeux naglasak stavlja na veličanstvene kostime i bogatu scenu, a u želji da svi razumiju tijek priče, podijelio je i kopije stihova pjevanih u predstavi. Balet je bio vrlo uspješan i kasnije često imitiran na drugim europskim dvorovima.¹⁰

⁸ Brkljačić, D. : *Uvod u balet*, 2006. ; str. 11.

⁹ Cohen, S. : *Ples kao kazališna umjetnost*, 1988. str 20.

¹⁰ Brkljačić, D. : *Uvod u balet*, 2006. ; str. 7- 11

3 . RAZVOJ BALETA

Paralelno uz operu, balet se razvija na europskim dvorovima kao zabava za aristokraciju i pripadnike kraljevske obitelji, a izvodi se na dvorskim zabavama, u velikim salama ili vrtovima palača. Slavi i obilježava brakove, rođendane, ratne trijumfe, te služi kao iskaz moći i bogatstva vladara ili nekog dvora. U početku su baleti sastavljeni od jednostavnih pokreta koji tvore dinamične koreografije, sa brzim promjenama smjerova, pa su plesači često bili sputani odjećom. Koreografija baleta se bazirala na figurama koje su tvorile zanimljiv tlocrt, a publika, koja je ples promatrala s povišene galerije, bila je oduševljena skladom i uvježbanošću kretnji. Na cijeni je u to vrijeme bila preciznost, pamćenje i okretnost¹¹. Spektakularna dvorska događanja zabavljala su dvorjane, a budući da je život na dvoru znao biti dosadan i monoton, moći i znati plesati smatrano je nužnim socijalnim postignućem.

Pravi procvat baleta započinje u Francuskoj, u trenutku kada Luj XIV. nasljeđuje svog oca na prijestolju. Poznat kao strastveni plesač, oko sebe okuplja najdarovitije umjetnike, a zapamćen je kao Kralj Sunca, zbog uloge Boga Sunca, Apolla u *Le Ballet de la Nuit*, koju izvodi kao petnaestogodišnjak.¹² Godine 1661. osnovana je Kraljevska plesna akademija, a već 1672. balet službeno postaje "samostalna kazališna umjetnost s profesionalnim plesačima."¹³

Stav tijela, uz pet pozicija ruku i nogu kakvi se koriste i danas, a izvorno su se razvili iz mačevanja, te sistematizaciju metoda učenja plesa Pierre Buchamps uvrštava u osnove baletne tehnike. Razvojem baletnih tehnika i pojavom prvih pravih profesionalaca, širi se dijapazon pokreta koji postaju sve zahtjevniji i kompleksniji.¹⁴

¹¹ Cohen, S. : *Ples kao kazališna umjetnost*, 1988. ; str. 19.

¹² Brkljačić, D. : *Uvod u balet*, 2006. ; str. 12- 13

¹³ Brkljačić, D. : *Uvod u balet*, 2006. ; str. 13.

¹⁴ <https://www.ttf.unizg.hr/tedi> 27.08.2018.

Početak 18. stoljeća, unatoč tome što ples još uvijek ima dekorativnu ulogu u predstavama, zahvaljujući novom konceptu oblikovanja kao "samostalne kazališne forme, plesači su stavljeni u ravnopravni odnos s glumcima i pjevačima."¹⁵ Kako bi se odvojio od društvenog plesa, pedagozi i koreografi su mišljenja da bi balet trebao biti više od puke plesne tehnike. Također smatraju da balet, kao izvedbena umjetnost, može i treba dočarati radnju i likove isključivo pokretima i mimikom.

Žene s dvora pojavljuju su se u baletima tijekom vladavine Luja XIII. i XIV., ali dolaskom profesionalnih muških plesača, one se povlače budući da u to vrijeme nije bilo dolično da pripadnici visoke klase nastupaju pred običnim građanima. Većinu 17. stoljeća ženske uloge plešu muškarci, odjeveni u ženske kostime.¹⁶ Tih godina zabilježena su prva pojavljivanja plesačica, u dotad isključivo muškom ansamblu.

Stil plesanja tog doba ograničavao je žene u izvođenju pokreta, zbog rigoroznih pravila izvođenja istih, u istoj mjeri kao i kostim koji je bio usklađen s modnim diktatima toga razdoblja. Lakoća pokreta, elegancija, gracioznost i harmonija očekivala se od oba spola, budući da su tada upravo to glavne odlike dobrog plesača i umjetnosti lijepog plesanja.¹⁷

Prvi ženski koreograf bila je Marie Salle, plesačica i glumica koja je koristila dramski pristup plesu. Također, kao koreograf uviđa probleme koje plesačicama stvaraju predugi i preteški kostimi, pa odbacuje tradicionalnu suknju. Godine 1734. pleše u svom najpoznatijem baletu *Pygmalion*, u jednostavnoj haljini od muslina koja podsjeća na grčki *hiton*¹⁸, bez korzeta i sa raspuštenom kosom, odbacujući tako i općeprihvaćene perike.

¹⁵ Brkljačić, D. : *Uvod u balet*, 2006. ; str. 16.

¹⁶ <https://www.ttf.unizg.hr/teidi> 27.08.2018.

¹⁷ Brkljačić, D. : *Uvod u balet*, 2006. ; str. 16.

¹⁸ grč. široki odjevni predmet; dvije pravokutne tkanine spojene na ramenima i ispod ruke - zatvoren s obje strane (Atena) ili otvoren s jedne (Sparta)

Osim nje, važnu ulogu u razvoju baleta imala je i Marie Camargo. Kao besprijeckorna tehničarka, svaki je pokret dovodila do savršenstva. Skokovi *entrechats*¹⁹ i *cabriole*²⁰ bili su njen zaštitni znak, a da bi ih uspjela uvježbati tehnički perfektno, suočila se s problemom - plesu neprilagođenog baletnog kostima. Skraćuje suknju, a time uvodi novu modu otkrivanja rada stopala i gležnjeva plesačica. Osim toga, pleše u papučama bez pete, što je znatno olakšavalo kretanje, doskok i općenito održavanje balansa.²¹

Slijedeći primjer ovih dviju balerina, koreografi su bili ti koji su s plesača uklanjali korzete, perike, prekomjernu dekoraciju, maske, skraćivali suknje i posve uklanjali podsuknje. Time su oslobodili tijelo i omogućili veću pokretljivost. Francuska revolucija 1789. je također ponukala žene da same uklone korzete i podsuknje, te prigrle prozračne haljine grčkog stila, koje naglašavaju tijelo. Ravne papučice postaju uobičajene, pa se radi fleksibilnosti stopala razvijaju nove tehnike u baletu, točnije *demi- ponte*²². Zbog ovih promjena polako dolazi do razvoja romantičnog baleta u 19. stoljeću.

¹⁹ skok iz pete pozicije pri kojem plesač prekriži noge u zraku

²⁰ pripada grupi velikih koraka; jedna noga se u skoku ispruži u zrak, druga ju udari jednom ili dva puta, te se vraća u prvotnu poziciju

²¹ Brkljačić, D. : *Uvod u balet*, 2006. ; str. 17.

²² pozicija stopala gdje se težina cijelog tijela postavlja na jastučić noge (slična pozicija ženskog stopala u štikli)

4. KRALJEVSKA PLESNA AKADEMIJA

Kralj Luj XIV. počinje plesati vrlo rano, njegovo redovno obrazovanje nalaže svakodnevno učenje dvorskih manira, mačevanja i plesanja. Prvi put nastupa sa trinaest godina, a nakon toga u još četrdesetak manjih predstava da bi sa osamnaest godina nastupio u *Ballet de Flore*.

Talijanski stil života i zabave pronašao je svoje obožavatelje i na francuskome dvoru, pa je jedan od prvih majstora umjetnika u Francuskoj bio upravo Talijan, skladatelj iz Firence, Giovanni Baptista Lully, kasnije poznat kao Jean Baptiste Lully. Svojim skladbama i načinom plesa oduševljavao je mladog kralja, te postaje njegov omiljeni plesač na dvoru. Kralj Sunca oko sebe okuplja umjetnike od kojih je, osim Lullyja, važno spomenuti i koreografa Pierrea Buchampsa, te komediografa Molierea.²³

Nijedan kralj prije, a ni poslije, nije bio toliko strastveno odan plesu, stoga ne čudi da je u ožujku 1661. godine sa samo dvadesettri godine francuski kralj Luj XIV. ustanovio državnu Plesnu akademiju, prvu takvu na svijetu.²⁴ Povelja te institucije ratificirana je od strane Francuskog parlamenta u sobici u Louvreu, a izdana godinu dana kasnije. Iako je imao gorućih državnih problema, izdvojio je vrijeme da izda "Lettres Patentes du Roy, pour l'establissement de l'Academie Royale de Danse en la ville de Paris".²⁵ To je ujedno bio i jedan od prvih dokumenata koji je mladi kralj potpisao, u vrijeme kada se počeo oblikovati njegov stil vladanja. Bio je to svojevrsan nagovještaj njegovih budućih postupaka, kada sve oblike umjetnosti uzima pod svoju kontrolu.²⁶

Godine 1672. Lully uvjerava kralja da mu povjeri vođenje akademije, te se može reći da je to datum kada balet postaje samostalna kazališna umjetnost sa profesionalnim plesačima. Pierre Beuchamps sa titulom superintendanta kraljevskog baleta zabilježen je kao prvi majstor učitelj. Postavio je pravilo pet pozicija ruku i nogu, što je općeprihvaćeno kao bazična abeceda baleta, a zaslužan je i za sistematizaciju metode učenja plesa.²⁷

²³ Brkljačić, D. : *Baletna klasika*, 2013. str. 71.

²⁴ Needham, M. : *Louis XIV and the Académie Royale de Danse*, 1997. ; str. 173.

²⁵ <https://www.tandfonline.com/doi/abs/24.08.2018>.

²⁶ <https://www.ttf.unizg.hr/tedi/27.08.2018>.

²⁷ Needham, M. : *Louis XIV and the Académie Royale de Danse*, 1997. ; str. 187- 190

Trinaest akademika, koliko ih je sadržavala Akademija u svojim počecima, imalo je potpunu slobodu da sami donose svoje zakone i presude, ali kralj je zahtijevao da svaka nova koreografija koju osmisle, prođe eestetski sud prije nego se može podučavati ili izvoditi, bilo u kazalištu ili u društvu. Ta je zakonska odredba bila svojevrsna kontrola, odnosno cenzura i jedinstvena pojava u povijesti baleta. Nije se cenzurirao sadržaj, već sama forma.²⁸

Lully je bio jedan od najpoznatijih skladatelja svoga vremena, a smatra se utemeljiteljem forme baleta-operne. Njegov stil dominirao je kroz 18. stoljeće. Sam Lully plesao je u preko trideset svojih baleta, uz Luja XIII. i Luja XIV. Njegova glazba bila je "utjelovljenje sjaja i glamura francuskog dvora"²⁹. Lully umire 1687. godine, a do tada se balet produkcijski razvija i nikako ne zaostaje za operom. Akademija postavlja standarde vrhunske izvedbe i uvježbanosti plesača te utječe na još veću popularizaciju baleta. Upravo u Kraljevskoj akademiji produžuje se trajanje izvedbi te se uvodi promjena u dužini baletne suknje sada već prihvaćenih balerina.

Razlog zbog kojeg Luj XIV. utemeljuje Plesnu akademiju je podizanje svijesti o plesu u Parizu, kako u kazalištu tako i na dvoru. Osnivanjem Plesne akademije balet postaje samostalna kazališna umjetnost koja zapošljava profesionalce – plesače. U samom dokumentu o osnivanju Plesne akademije koji je napisao kralj osobno, između ostalog napominje se da je umijeće plesa jedna od časnih i nužnih metoda vježbanja tijela te služi kao temelj za sve ostale vježbe. Ples nastoji povratiti svom početnom savršenstvu te ga još uzvisiti.³⁰

²⁸ Bertrand, L. : *Luj XIV*, 1943. str. 280.

²⁹ Bertrand, L. : *Luj XIV*, 1943. str. 238.

³⁰ <https://www.ttf.unizg.hr/tedi/> 27.08.2018.

Nicolas de Saint-Hubert, teoretičar plesa u svojoj publikaciji iz 1641. godine piše kako sastaviti uspješan balet. Smatra da uspješan balet treba imati radnju ili sadržaj, glazbu, ples, kostime, mašineriju i organizaciju. Saint-Hubert smatra da način na koji ljudi plešu treba biti u skladu s likovima koje prikazuju. Ipak, zaključuje da plesački koraci moraju biti izvedivi s kostimom koji nose, te da gledatelji moraju moći prepoznati i identificirati lik koji prikazuju po njihovim kostimima i rekvizitima.³¹ Balet označava ples, bez govora i pjevanja, zbog toga kostimi i radnja imaju glavnu ulogu u prenošenju djela. Kako bi gledatelji shvatili što je prikazano, koreograf mora osmisliti ples koji će biti razumljiv i istovremeno intrigantan publici, a kostimograf kostime koji će izvedbu ukrasiti i naglasiti.

³¹ Cohen, S. : *Ples kao kazališna umjetnost*, 1988. ; str. 45.

5. STILOVI BALETA

Varijacije stilova izvođenja baleta nastaju i razvijaju se još od talijanske renesanse. Ranije, klasične verzije povezuju se prvenstveno s zemljopisnim porijeklom. Najpoznatiji takvi primjeri su ruski balet, francuski balet i talijanski balet. Kasnije poznate verzije su suvremeni i neoklasični balet, koji spaja klasični balet i netradicionalne tehnike i kretnje. Vjerojatno najpoznatiji i najizvođeniji balet širom svijeta je kasni romantični balet, poznat i kao *ballet blanc*³², klasičan stil plesanja koji fokus stavlja na *en pointe*³³ plesačice te njihovo izvođenje kontinuiranih i preciznih kretnji u bijelim, tradicionalnim baletnim suknjama - pačkama.

5.1. Klasični balet

Temeljeni na tradicionalnoj baletnoj tehnici i vokabularu,³⁴ stilski se ipak razlikuju po zemljopisnim obilježjima francuski, talijanski, engleski i ruski balet. Neke od njih povezuje se sa tipičnim metodama treninga i uvježbavanja, a nose imena svojih kreatora. Tako na primjer, Cecchettijeva metoda dobiva ime po talijanskom plesaču Enricu Cecchetti, a Vaganov metoda po ruskoj balerini Agrippini Vaganovoj.³⁵ Kraljevska akademija plesa razvija svoju metodu, sistem treniranja i baletnih tehnika raznovrsne grupe plesača koji spajaju priznate klasične metode u novi, jedinstveni i međunarodno prepoznatljivi engleski stil.³⁶ Dobro poznati primjeri klasičnog baleta su Labuđe jezero i Orašar.

³² franc. bijeli balet - dobiva ime po sceni u kojoj sve balerine nose bijele kostime i pačke; karakterističan za 19. stoljeće; akteri takvog baleta su duhovi, vile, začarane djeve i ostala nadnaravna bića

³³ sastavni dio klasične baletne tehnike; cijelo plesačevo težište je na vrhovima prstiju, u maksimalnoj ekstenziji stopala jedne ili obje noge

³⁴ Homans, J. : *Apollo's Angels: A History of Ballet*, 2010. ; str. 1- 2

³⁵ Grant, G. : *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, 1982. ; str. 29.

³⁶ Greskovic, R. : *Ballet 101: A Complete Guide to Learning and Loving the Ballet*, 1998. ; str. 46 - 57

5.2. Romantični balet

Umjetnički pokret unutar klasičnog baleta, koji se temelji na nekolicini istih, osnovnih, točno definiranih koraka, ali se uvelike razlikuje od klasičnog baleta u stvaranju umjetničkih promjena. Na primjer, ovu eru obilježava dominacija žena u baletu, razvoj važnosti određenih pozicija i tehnike, konkretno *en pointe*, te promijena kostima plesačica. Baletne suknje više nisu krute, horizontalne konstrukcije, već se produžuju do duljine polovice lista, a forma im se omekšava kako bi naglasile mekoću i fluidnost pokreta, a tako i pripadajuću auru.³⁷ Pokret nastaje paralelno s romantizmom, u prvoj polovici 19. stoljeća, a obilježen je temama koje naglašavaju intenzivne emocije kao izvor estetskog doživljaja. Radnja se odvija oko ženskih nadnaravnih bića, *sylpha*³⁸ i duhova koji zarobljavaju srca i čula smrtnika, kao i oko misterija mašte i snova. Prvi balet romantizma smatra se da nastaje 1827. godine, po imenu *La Sylphide*, a zadnji baletni uradak tog razdoblja *Coppélia*, pedesetak godina nakon, 1870. godine.³⁹ Poznati plesači iz tog razdoblja su Marie Taglioni, Fanny Elssler i Jules Perrot. Perrot je i priznati koreograf, posebice za balet *Giselle*, poznat širom svijeta kao najhvaljeniji romantični balet.⁴⁰

³⁷ Clarke, M., Crisp, C. : *Ballet: An Illustrated History*, 1992. ; str. 17- 18

³⁸ eng. šumska vila, elementarno biće zraka

³⁹ Homans, J. : *Apollo's Angels: A History of Ballet*, 2010. ; str. 2- 4

⁴⁰ Clarke, M., Crisp, C. : *Ballet: An Illustrated History*, 1992. ; str. 19.

5.3. Neoklasični balet

Stil u kojem se koristi klasična baletna tehnika i vokabular, ali se odmiče od istog, upražnjavanjem apstraktnog. U neoklasičnom baletu često ne postoji jednostavna, jasna radnja, kostimi ili scenografija. Odabir glazbe se bitno razlikuje i uključuje skladbe iz tog doba (Stravinsky, Roussel i drugi). "Neoklasični balet otvara brojne opcije iskorištavanja prostora, eliminacijom nužnih formalnosti i toka radnje oslobađa mogućnosti arhitekturi i koreografiji." ⁴¹

Tim Scholl, autor knjige *Od Petipa do Balanchine*, smatra da je Balanchineov balet *Apollo* iz 1928. godine prvi neoklasični uradak. *Apollo* predstavlja "povratak baletne forme kao odgovor na Diaghlieve apstraktne balete. George Balanchine surađuje s koreografkinjom Marthom Graham, proširujući vidike prema modernim tehnikama i idejama, te dovodeći suvremene plesače u New York City Ballet."⁴² Najupečatljiviji suvremeni plesač njegove klase, Paul Taylor, nastupa 1959. u *Epizodama*.

Dok Balanchinea širom svijeta smatraju ikonom neoklasičnog baleta, važno je spomenuti i druge koji su ostavili značajan doprinos formiranju ovog stila. Frederick Ashton 1946. godine stvara *Simfonijske varijacije* - koreografski izuzetno zahtjevan komad koji je utjecao na kasnija stvaralaštva, izveden u bijelim tunikama s apstraktnom i minimalističkom scenografijom, bez jasno definirane radnje.⁴³

⁴¹ Clarke, M., Crisp, C. : *Ballet: An Illustrated History*, 1992. ; str. 19.

⁴² Scholl, T. : *From Petipa to Balanchine: Classical Revival and the Modernization of Ballet*, 1994. ; str. 84.

⁴³ <https://www.britannica.com/art/dance/> 27.08.2018.

5.4. Suvremeni balet

Oblik plesa koji podnosi raznovrsne stilove i njihov utjecaj na korištenje određenih baletnih tehnika. Suvremeni balet trpi kombinacije raznih estetskih izričaja, spajajući moderno, jazz i etno, dokle god su temeljne vrijednosti klasičnog baleta prisutne. Dozvoljeno je obostrano eksperimentiranje i istraživanje kako bi se lakše ustvrdile granice suvremenog baleta i suvremenog plesa. Također, opetovano se postavlja pitanje je li potrebno uvježbavanje određenih figura i koreografija, ako je srž suvremenog baleta improvizacija na sceni.

Često se neoklasični balet i suvremeni balet isprepliću, a najpoznatiji primjer preklapanja dvaju stilova je Tharpova *Deuce Coupe* iz 1973. U tom komadu suprotstavljeni su balerina, u bijelom kostimu koja se probija kroz leksikon baletnih stepenica, sa plesačima u svakodnevnoj odjeći, ulične mode, poneki u špicama⁴⁴, čarapama ili teniscama, koji plešu razne vrste plesova na taktove glazbe popularnih Beach Boysa.

William Forsythe uvodi inovacije 1980ih u suvremeni balet, uključujući i komad *In the Middle, Somewhat Elevated* iz 1987. godine. gdje se sudaraju "robustni atletizam i elektronska glazba, pružajući publici šokantno iskustvo, pod visokim naponom".⁴⁵ Forsythe vokabular klasičnog baleta preuveličava, uzrokujući time, prostorno bogatije i brže kretnje plesača.⁴⁶

⁴⁴ u plesnom vokabularu označavaju baletne papučice s gipsanom potporom oko prednjeg dijela stopala, zbog pozicije stopala koji se uz pomoć njih postiže (sam vrh prstiju)

⁴⁵ <https://www.theguardian.com/stage/27.08.2018>.

⁴⁶ <https://www.britannica.com/art/dance/27.08.2018>.

6. METODE UČENJA BALETNE TEHNIKE

Šest je metoda (škola) podučavanja plesača, a to su:

1. Talijanski balet (*Cecchetti metoda*)
2. Ruski balet (*Vaganova metoda*)
3. Američki balet (*Balanchine metoda*)
4. Danski balet (*Bournovillska škola*)
5. Engleski balet (*Škola kraljevske akademije*)
6. Francuski balet

6.1. Cecchetti metoda

Forma baletnih instrukcija koju je kreirao Enrico Cecchetti, a sastoji se od strogog treniranja, u kojoj je specijalna pozornost posvećena razvoju anatomije, koristeći klasične tehnike i razvija bitne karakteristike plesača kroz rigidne treninge. Cilj učenika je naučiti plesati učenjem svoje anatomije i osnovnih principa, kako bi bio u stanju sam osmisliti pokrete, a ne samo ih oponašati. Ova metoda je drugačija od ostalih po tome što ima manje satova plesa, a više znanosti tj. anatomije.

Strog režim u kojem postoji niz vježbi za svaki dan u tjednu dakle, od ponedjeljka do subote, s ciljem da svaki dio tijela radi. Zanimljivo je da desni dio tijela izvodi vježbe jedan tjedan, a lijevi drugi. Uz to, ova metoda uči plesača da razmišlja o pokretima svakog dijela tijela, i to ne kao odvojenom (npr. o glavi posebno), nego kao dijelu cjeline. Bitno je ne samo da se vježba ispravno, nego i da se to čini točno određen broj puta, točnije važnija je kvaliteta od kvantitete. Ova metoda tradicionalno ima sedam stupnjeva, sa ispitima, a oni su postavljeni tek nakon Cecchettieve smrti.⁴⁷ Ispiti su sastavljeni od specifičnih koreografija te poznavanja teorije i terminologije. Kada plesači polože jedan stupanj, moraju čekati makar godinu dana prije nego polažu ispit za viši. Ako padne, plesač mora vježbati još šest mjeseci prije nego dobije priliku da još jednom polaže.⁴⁸

⁴⁷ Brkljačić, D. : *Baletna klasika*, 2013. str. 20-21

⁴⁸ Grant, G. : *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, 1982. ; str. 17-25

6.2. Vaganova metoda

Metodu je osmislila Agripina Vaganova, koja je nakon plesačke karijere u mirovini počela sa podučavanjem. Osmislila je takav način vježbanja u kojem je spojila francuske, talijanske i ruske plesačke tehnike. Gotovo trideset godina iskustva bilo je potrebno da razvije precizne tehnike podučavanja, radi kojih je došla na mjesto direktorice škole u kojoj je radila i koja je nakon njezine smrti dobila ime po njoj. Metoda razvija plastičnost ruku, rastezljivost kralježnice kao i opću fleksibilnost i snagu, ima precizne pokrete u kojima su linije čiste i mekane, a unatoč toj mekoći pokreta plesači moraju biti jaki, što je jedan od razloga zašto su ruski plesači najbolji u svijetu.⁴⁹

Velika se pažnja poklanja sposobnosti plesanja *pas de deuxa*, a Vaganova se koncentrirala na preciznost u podučavanju⁵⁰, posebice što točno, koliko dugo i koliko puta podučavati neku vježbu. Vaganova 1948. godine izdaje knjigu *Osnovni principi ruskog klasičnog plesa*, u kojoj iznosi svoje tehnike. Ova metoda se uglavnom prakticira u Europi, Sjevernoj Americi, Rusiji, ali i u Hrvatskoj.

⁴⁹ Brkljačić, D. : *Baletna klasika*, 2013. ; str. 19.

⁵⁰ Brkljačić, D. : *Baletna klasika*, 2013. ; str. 20.

6.3. Balanchineova metoda

Tehniku je razvio George Balanchine i prvotno se koristila u New York City Ballet. Metoda zahtijeva ekstremnu brzinu, vrlo duboke *plié-e*, nekonvencionalne ruke i dlanove, naglasak na linijama.

En dehors pirouette se uglavnom izvode iz četvrte pozicije, drugačijim *arabesqueom*, gdje je plesačev kuk otvoren prema publici, dok je ruka koja stoji sa strane pozicionirana nazad, koristeći kružne pokrete da stvore iluziju da dužeg i višeg *arabesqua*.⁵¹

Glavna iluzija ove metode je da koriste više prostora u manje vremena: brzina, širina, dužina i glazbena podudaranost su bitne karakteristike Balanchineove metode. Plesači moraju biti iznimno mršavi i fleksibilni, a ozlijede su vrlo česte.⁵² Prakticira se u samo nekoliko škola u Americi.

Balanchine je začetnik posebnog pravca u baletu, koji se naziva *apstraktnim baletom*⁵³ u kojemu je koreografija zasnovana na pokretima bez radnje, a poanta je ljepota plesa; umjetnost radi umjetnosti.

⁵¹Gottlieb, R.: *George Balanchine: The Ballet Maker*, 2004, ; str. 6, 13

⁵²Scholl, T. : *From Petipa to Balanchine: Classical Revival and the Modernization of Ballet*, 1994. str. 83-84

⁵³Brkljačić, D. : *Baletna klasika*, 2013. str. 21-22

6.4. Bournovillska škola

Nazvana po čovjeku koji ju je vodio cijeli niz godina – Augustu Bournovilleu, škola je dio Kraljevskog baleta Danske, pa se zato smatra danskim stilom plesa, jer su njihovi plesači bili obrazovani tako da su samo taj stil reproducirali.⁵⁴

Osnova škole je klasični balet iz Francuske, a značajka je u baš tome da nije došlo do gotovo nikakvih odstupanja od originalnog stila. Tehnika uključuje osnovne pokrete ruku koje se drže u pripremnoj poziciji, koriste se jednostavni dijagonalni *epaulementsi*, piruete se rade iz malog *developea* u drugu poziciju, pa iz druge u četvrtu, a koriste petu poziciju na početku i na završetku pokreta. Stil je jasno prepoznatljiv po pozama kao što je *pointe derriere*, kojeg rade tako da je jedna ruka u petoj poziciji, a druga na boku, u *epaulementu*.⁵⁵

Dakle, velika razlika između ove metode i one koju je podučavala Vaganova ne postoji. Mali dijelovi pokreta, koji pokazuju da je ova škola ostala vjerna originalnim francuskim pokretima, čine je specifičnom.

⁵⁴ Brkljačić, D. : *Baletna kasika*, 2013. str. 22-23

⁵⁵ Milanović, D. : *Teorija i metodika treninga* , 2010.; str. 54-56

6.5. Škola kraljevske akademije

The Royal Ballet School je jedna od najpoznatijih škola klasičnog baleta na svijetu. Škola ima niže razrede za djecu od 11 do 16 godina i više od 16 do 19 godina, a plesači iz potonje idu ravno na pozornicu Royal Opera House.

U razredima niže škole učenici plešu, ali i uče o plesu. Što se fizičkog dijela tiče, on uključuje učenje klasičnog baleta, karakternih plesova, gimnastiku, irsko i škotsko plesanje. U daljnjem obrazovanju uče baletni repertoar, solaže i pas de deux. Na kraju školovanja, dobiva se svjedodžba kao po završetku obične srednje škole.⁵⁶

U višim razredima, osim intenzivnijih vježbi, studenti uče pas de deux, solaže, repertoare, karakterne i duhovne plesove, ponašanje na sceni i scensku šminku, a plesači rade kondicijske i vježbe s utezima da bi bili u stanju podići svoje plesne partnerice.⁵⁷ Učenici treće godine spremni su za rad u Kraljevskom baletu.

⁵⁶ Brkljačić, D. : *Baletna klasika*, 2013. str. 23-24

⁵⁷ Grieg, V. : *Inside Ballet Technique*; 1994. ; str. 72.

6.6. Francuska škola (francuski stil)

Preciznost, elegancija i mekoća pokreta karakteriziraju francuski stil, a naglasak je na gracioznosti više nego na virtuoznosti.⁵⁸

Poznati plesač Rudolf Nurejev koreografirao je brojne klasične balette: *Bajaderu*, *Labuđe Jezero*, *Romea i Juliju*, *Pepeljugu*, *Trnoružicu*, *Raymondu i druge*. Bio je direktor Pariške Opere i Baleta, oformio je cijelu generaciju mladih plesača - Étoiles, koji se nazivaju *Nurejeva djeca* – Manuel Legris, Laurent Hilaire, Kader Belarbi, Isabelle Guerin, Elisabeth Maurin i brojni drugi. Od tog se vremena Francuska škola pretvorila u Nurejevu školu, u kojoj se njegovao vrlo neobičan stil, baziran na koracima koje je sam Nurejev usavršio: bitna je velika brzina koraka odigrana na sporiju glazbu.⁵⁹

Škola je bila vrlo utjecajna dvadesetak godina od 1980-ih do 2000-ih, kada je počela gubiti na važnosti, jer su *Nurejeva djeca* tada već uglavnom otišla u mirovinu.⁶⁰

⁵⁸ Brkljačić, D. : *Baletna klasika*, 2013. ; str. 24

⁵⁹ Grieg, V. : *Inside Ballet Technique*; 1994. ; str. 72-73.

⁶⁰ Brkljačić, D. : *Baletna klasika*, 2013. ; str. 25

7. BALETNI KOSTIMI

Autor Saint-Hubert o kostimima navodi: "baletni kostimi ne mogu biti prekomjerno lijepi, ukoliko su samo načinjeni u skladu sa sadržajem. Stoga moraju biti pažljivo nacrtani, jer krojači i vlasuljari veoma precizno slijede dobivene skice. Vrlo je važno da plesači budu odjeveni u skladu sa značajevima koje prikazuju (...) Treba nastojati da kostimi budu primjereni, a ne raskošni, jer će onaj od grubog platna ili čupave vunene tkanine, biti finiji i bolji ukoliko je primjeren sadržaju, nego njemu neprikladan svileni kostim." ⁶¹ Baletni kostimi tvore esencijalni vizualni dio dizajna performansa, te su često jedini sačuvani trag neke produkcije.

⁶¹ Cohen, S. : *Ples kao kazališna umjetnost*, 1988. ; str. 50.

7.1. 15. i 16. stoljeće

Prvi baletni kostimi datiraju još od početka 15. stoljeća, kada su na dvorskim zabavama, uz maske, bili sastavni dio spektakla. Pamuk i svila su bili sastavni dio gotovo svakog kostima te su u izradi međusobno povezivani predom u poluproizine gaze.

Početak 16. stoljeća značaj dvorskog baleta vidljiv je upravo u kostimima. Dvorske izvedbe karakteriziraju raskošni, ekstravagantni kostimi, a svojim izgledom publici omogućuju prepoznavanje likova. Barokni kostimi nadmašuju sva ostala razdoblja u ekstravaganciji ukrasa, za muškarce i žene, izvan pozornice ili na njoj. Upravo zbog veličine kostima, pokret je itekako ograničen. Osnovni kostim za plesača sastoji se od brokatnog *cuirass*⁶² i kacige ukrašene raznovrsnim perjem. Žene nose raskošno izvezene svilene tunike u više slojeva, često s resicama. Neizostavni dio kostima svih plesača su čvrsto vezane čizme s visokom petom što je bila karakteristična obuća navedenog perioda.

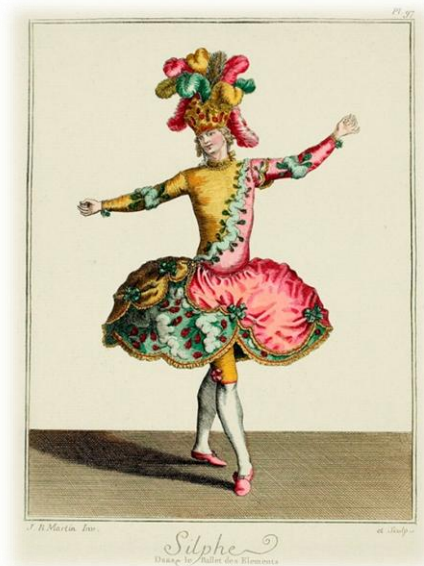
Sredinom 16. stoljeća klasična rimska haljina uvelike utječe na dizajn plesnog kostima. Svilene suknje su sve voluminoznije, naglašeni su vratni izrezi, ali i linija struka, dok oglavlja i frizure prate svakodnevnu modu, s često prenaplašenim detaljima. Muški plesni kostim je nadahnut rimskim ratnim oklopom, a tipične boje za sve kostime sežu od tamne bakrene, preko kestenjaste do grimizne.⁶³

⁶² uska, prijanajuća, kratka, izvezena, drapirana suknja

⁶³ Lincon, K. : *Four Centuries of Ballet*, 1984. ; str. 34.

7.2. 17. stoljeće

Na baletnu kostimografiju uvelike utječe kralj Luj XIV. osobno, ali i njegove ljubavnice koje su od polovice 17. stoljeća preuzele cijelokupni modni diktat. Kitnjast, raskošan i glamurozan stil francuskog dvora oponašan je diljem cijele Europe.⁶⁴ Baletni kostimi za muškarce već u renesansi, i kasnije u baroku sastavljeni su od oklopa, kojeg upotpunjava plašt, kaciga i perjanica. Kostim također sadrži pomalo neobičan odjevni predmet *tonnelet*⁶⁵ kao dio karakterističnog muškog kostima za balet i postaje temeljni odjevni oblik u muškom baletnom kostimu 18. stoljeća. Tonnelet se koristi i u plemenitim i u grotesknim ulogama, a usmjeravao je pozornost na plesačeve listove, gležnjeve i stopala.⁶⁶



Slika 1. Muški baletni kostim

Svila, saten, brokat sa zlatnim vezom, aplikacije dragog kamenja i bisera pojačavali su ugođaj koji je tadašnja izvedba baleta trebala izazivati. Moda dvorske odjeće i dalje se poštuje u izradi plesnih kostima, a za žene povlaštenog društvenog sloja korzet postaje ključni odjevni predmet. Naglašava i podiže žensko poprsje, te tvori diktiranu siluetu.

⁶⁴ Lincon, K. : *Four Centuries of Ballet*, 1984. ; str. 42

⁶⁵ franc. bačvica - bujna suknja podstavljena obručima, nalik krinolini, seže do koljena ili do polovice bedara

⁶⁶ <https://www.ttf.unizg.hr/tedi/> 30.08.2018.

Uski rukavi, uzak prsluk s nisko rezanim ovratnikom, te dužina haljine ograničavali su pokrete, a težina odjeće određivala je maksimalnu veličinu koraka. Od 1670. godine pa prema razdoblju rokoka, plesačice i glumice stavljaju umjetno punjenje pod suknje što djelomično olakšava kostime, a suknje tako zadržavaju svoj obujam i širinu. Muški kostim razvija se u pojednostavljeni oblik uniforme, često ukrašen simboličnom dekoracijom kako bi se publici olakšalo raspoznavanje likova i njihovih zanimanja. Tako se na primjer škare predstavljale krojača.⁶⁷

Tipični baletni kostim druge polovice 17. stoljeća sastoji se od korzeta, cipela na visoku petu i širokih, krutih suknji. Takav kostim sputava plesače, koji ne mogu izvoditi prostorno veće pokrete, no unatoč tome od plesača se očekuje gracioznost, lakoća pokreta i elegancija.⁶⁸



Slika 2. Ženski baletni kostim

Razdoblje baroka u Francuskoj obilježeno je pojavom darovitih i ambicioznih kostimografa kao što su Daniel Rabel i Henri Gissey, dok je Jean Berain i surađivao s Lullyjem te postao najpoznatiji kostimograf toga perioda.⁶⁹ Bio je izuzetno inovativan umjetnik čije su skice kostima odgovarale baroknom stilu i prikazivale plemeniti ples tog vremena. Elegancija i profinjenost njegovih radova najavljivale su rokoko stil.

⁶⁷ <https://fashion-history.lovetoknow.com/clothing-types-styles/> 30.08.2018.

⁶⁸ Brkljačić, D. : *Uvod u balet*, 2006. ; str. 15

⁶⁹ <https://www.ttf.unizg.hr/tedi/> 30.08.2018.

Berain je imao bujnu maštu u osmišljavanju kostima za fantastična bića, a kostimi su imali rafinirane ornamente i raskošne tkanine.⁷⁰ Mnoge njegove skice sačuvane su do danas.



Slika 3. Sačuvane skice kostimografa Jeana Beraina

⁷⁰ <https://www.plesnascena.hr/index.php/> 30.08.2018.

7.3. 18. stoljeće

Od samog početka ovog stoljeća, središte europskog baleta postaje pariška Opera. Kazališni kostimi su i dalje veoma slični svakodnevnim, dvorskim opravama, no sa nekim prenaplašenim elementima. Oko 1720. godine pojavom *pannier*⁷¹ podsuknje, skraćuje se cijelokupna dužina suknje od poda, za nekoliko centimetara. Cvjetni motivi, vrpce i čipka naglašavaju ženstvenost, a nježni, pastelni tonovi boje limuna, breskve i pistacije te roze i tirkizne dominiraju na pozornicama. Plesačice plešu muške uloge, a nakon francuske revolucije muški plesni kostimi postaju nešto stroži, lišeni prevelikih dekoracija, čak i konzervativniji, u neokasičom stilu. Unatoč tome, predimenzionirane perike, frizure i oglavlja ograničavaju kretnje plesača.

Jedna od poznatijih balerina u 18. stoljeću, Marie Camargo bila je čuvena po izvođenju baletnih skokova, ali je zaslužna i za skraćivanje suknje balerina. Na taj način, stopala i gležnjevi su bili bolje vidljivi, a izvođenje figura jednostavnije. Koreograf Jean Georges Noverre koji je 1776. godine postao glavni baletmajstor opere protivio se modi tonneleta.⁷²

Noverre je kudio kostimografske običaje onog vremena, osobito upotrebu maski. Smatrao je da one "skrivaju lice i onemogućuju mu izražajnost"⁷³. U svojim pismima oštro se okomio na baletnu modu: "Dolje s beživotnim maskama što su tek blijede kopije prirode; one skrivaju vaše crte lica, guše, da tako kažem, vaše osjećaje, te vam tako oduzimaju najvažnije sredstvo izražavanja; skinite te ogromne vlasulje i gigantske ukrase na glavi koji kvare realan omjer veličine glave u odnosu na tijelo; okanite se upotrebe tih krutih i nezgrapnih krinolina koje narušavaju ljepotu kretnje, kvare eleganciju vašeg držanja i uništavaju ljepotu kontura koje bi torzo u svojim različitim pozicijama trebao pokazivati"⁷⁴.

⁷¹ franc. košarice od pruca koje naglašavaju bokove (1653.-1659.)

⁷² Brkljačić, D. : *Uvod u balet*, 2006. ; str. 17

⁷³ Cohen, S. : *Ples kao kazališna umjetnost*, 1988. ; str. 75

⁷⁴ Cohen, S. : *Ples kao kazališna umjetnost*, 1988. ; str. 81

Kostimi 18. stoljeća sve manje sputavaju tijelo. Postaju slobodniji i lakši, obuća više nema potpetice, a odijevaju se lagane, prozirne tunike. Nakon Francuske revolucije, 1789. godine, žene napuštaju *pannier*⁷⁵ i korzete, a haljine koje sputavaju tijelo zamijenjene su opuštenim haljinama inspiriranim grčkim stilom. Plesna odjeća prati modu, pa je tako i muškarcima oslobođeno tijelo od tonneleta, koji je zamijenjen gornjim haljetkom i uskim hlačama. Nakon Francuske revolucije, cipele s petom potpuno nestaju iz baletne kostimske opreme.⁷⁶

Također, krajem 18. stoljeća plesači se počinju dizati na prste te sukladno tome počinje oblikovanje prvih šipca kakve se prepoznaju i danas. Ova promjena u baletnim kostimima omogućila je muškarcima i ženama da plešu zajedno, u paru.⁷⁷ Novi kostimi ipak nisu odmah prihvaćeni. Kraće suknje i kostimi koji su otkrivali tijelo konzervativni dio publike smatra vulgarnim, a transparentna, oskudna odjeća koja je u modi nakon Francuske revolucije izaziva glasine i brojna protivljenja. Engleski karikaturisti ismijavali su plesače i sam ples, a poznata francuska plesačica, Rose Parisot učestalo je prikazivana s jednom otkrivenom dojkom, kako bi se naglasila vulgarnost i raskalašenost slavne balerine.⁷⁸



Slika 4. Karikatura Rose Parisot

⁷⁵ oživljava ga Marie Antoinette; nose samo visoki slojevi kao ceremonijalnu haljinu na dvoru - španj. *velasquez*

⁷⁶ <https://fashion-history.lovetoknow.com/clothing-types-styles/> 30.08.2018.

⁷⁷ Brkljačić, D. : *Uvod u balet*, 2006. ; str. 17

⁷⁸ <https://www.ttf.unizg.hr/tedi/> 30.08.2018.

7.4. 19. stoljeće

Ideali romantizma se od samog početka stoljeća manifestiraju na ženskim kostimima i to uvođenjem prijanjajućeg donjeg veša i bodija, korištenjem cvjetne krune, buketića, perlica i bisera koji se apliciraju na samu tkaninu ogrlica i narukvica. Neoklasični stil još uvijek dominira u izradi muškog baletnog kostima. Uloga balerine, kao nositeljice i glavne zvijezde postaje sve veća, pa se tako i njen kostim modelira i naglašava uskim korzetima, optočenim kamenčićima ili biserima i raskošnim ogjavljima.

Marie Taglioni 1832. godine postavlja novi trend noseći bijelu pačku, izrađenu od prozirne gaze u *La Sylphide*.⁷⁹ Silueta plesačice tada postaje čvršća, otkrivajući noge u špicama. Od tada se svi baletni kostimi sužavaju prateći liniju tijela, a baletne špice postaju obavezni, sastavni dio svake koreografije. Ruski balet nastavlja svoj razvoj te uz stvaralaštvo Tolstoja, Dostojevskog i Tchaikovskog mijenja značenje istog, kroz kompoziciju i naraciju teksta. Koreograf Marius Petipa stvaranjem bajkovitih komada, uključujući *Trnoružicu* (1890.), *Labuđe jezero* (1895.) i *Raymonde* (1899.), podiže popularnost maštovitih i čarobnih kostima.⁸⁰



Slika 5. Kostim Marie Taglioni iz 1832. godine

⁷⁹ Brkljačić, D. : *Uvod u balet*, 2006.; str. 22-23

⁸⁰ Cohen, S. : *Ples kao kazališna umjetnost*, 1988.; str. 118

7.5. 20. stoljeće

Liberalni utjecaj ruskog koreografa Michel Fokinea ponovno pridonosi reformi baletnog kostima. Suknje se skraćuju do dužine koljena kako bi se bolje vidio precizan rad nogu, te kako bi bilo moguće izvesti brojne uzastopne okrete u mjestu, koji su tada postali dio gotovo skave koreografije. Plesačica Isadora Duncan oslobađa balerine od korzeta i uvodi novu, dosad neviđenu, nesputanu, oslobođenu, takozvanu prirodnu siluetu.⁸¹

Ruski producent Sergej Diaghilev obilježava eru svojim kreativnim rješenjima te ostavlja trag na kostimografiji Alexandra Benois i Leona Baksta. Najbolje se očituje u predstavi *Šeherezada* (1910) gdje je izrazito naglašen utjecaj mode orijentalizma prema sceni i obrnuto. Plesači su obučeni u široke tunike, te omotani laganim debljim vrpcama, poput vela. Donji dio kostima sastoji se od karakterističnih dimija, a na glavi se nalaze turbani, koji su posve oprečni klasičnim pačkama i pernatim oglavljima. Umjesto diskretnih, pastelnih tonova koriste se žarki žuti, narančasti i crveni, često ukrašeni uzorcima kako bi gledatelju dodatno naglasili egzotiku. Muškarci kao sastavni dio baletnog kostima koriste tajice radi komocije, a s obzirom na veliki opseg pokreta koje izvode u jednoj predstavi.⁸²

Pojavom modernizma baletni kostim se lišava svih tradicionalnih ograničenja. *Labuđe jezero* Matthewa Bournea umjesto ženskih, gracioznih labudica na scenu postavlja muške, a kostimograf Lez Brotherston ih skida do pasa, te na njihove tajice aplicira perje i time pokazuje nove mogućnosti u baletu, ako se oslobodi tradicije.⁸³

⁸¹ Brkljačić, D. : *Uvod u balet*, 2006.; str. 40-42

⁸² <https://fashion-history.lovetoknow.com/clothing-types-styles/> 30.08.2018.

⁸³ <https://www.britannica.com/art/dance/> 30.08.2018.

7.6. Baletna obuća

Razvojem baleta razvijala se i obuća za balet, a uz nju se često vežu i razni mitovi. Jedan je onaj da je špice osmislio austrijski plemić, čija je kći imala velik nos ali je sjajno plesala, pa je htio da joj ljudi gledaju stopala, a ne lice.⁸⁴ Poznata je također legenda da su plesačice stavljale sirovo meso u papučicu, kako bi im to olakšalo plesanje.

Prvu obuću za balet nosili su profesionalni plesači Kraljevske plesne akademije. Bila je nešto mekše od obuće iz toga doba, ali s potpeticom, prema modnom diktatu toga vremena. Karakteristične baletne skokove, te brojne tehnički ispravne pokrete nije bilo moguće izvoditi u takvoj obući. Ne postoji povijesno točan podatak tko je i kada uklonio potpetice sa svoje baletne obuće, ali među prvim zapaženim papučicama bez potpetica su upravo one balerine Marie Camargo.⁸⁵

Nova moda ravnih papučica proširila se brzinom munje u baletnim krugovima toga razdoblja, budući da su omogućavale veću pokretljivost zglobova noge, te izvođenja različitijih pokreta i zahtjevnijih skokova, ali i mekših, gracioznijih doskoka. Papučice 18. stoljeća podsjećale su na današnje balerinke za vježbu. Vezanjem ukrasnih vrpca oko zglobova, obuća se fiksirala da ne ispada tokom vježbe ili same izvedbe. Uvođenjem meke plesne obuće bez potpetica, plesači češće izvode potpunu ekstenziju nogu, te koriste svoja stopala u cijelosti.

Prvi plesači koji su plesali na vrhovima prstiju učinili su to uz pomoć izuma Charlesa Diderota, 1795. godine. *Leteća mašina* je podizala plesače tako da samo vrhovima prstiju dotiču tlo. Publika je oduševljeno prihvatila izvedbu koja je davala dojam lakoće i vilinskih kretnji, pa su koreografi, zajedno s plesačima osimišljali pokrete, pozicije i cijele figure u kojima je i *en pointe* rad nogu.⁸⁶

Razvojem baleta kroz 19. stoljeće, razvija se i baletna tehnika, stoga se naglasak stavlja na tehničku vještinu plesača. Marie Taglioni se smatra prvom balerinom koja je plesala na vrhovima prstiju, bez pomoći žičanih konstrukcija. Ona 1832. godine uspješno svladava čitavu koreografiju baleta *La Sylphide* isključivo na vrhovima prstiju.⁸⁷

⁸⁴ <https://www.balet.com/category/> 21.07.2018.

⁸⁵ <https://www.orchestra-magazine.com/pdf/podlistak> 28.08.2018.

⁸⁶ Jovanović, Lj. : *Obuća koja pleše*, 2016. str. 4

⁸⁷ <https://repozitorij.ttf.unizg.hr/islandora> 29.08.2018.

Novine tog doba pisale su o toj njoj vještini, no ne postoji službeni zapis da je upravo ona bila prva. Moguće da je čak i Marie Camargo plesala na vršcima prstiju, no nije zabilježeno ništa o tome na koji je način to činila. Uz njih dvije, postoji još par kandidatkinja za prvi ples na primitivnim špicama: Anna Heinel, Fanny Elssler, Amalia Brugnoli te Avdotja Iljinična Istomina, no nikad nije ustanovljeno koja je od njih doista prva stala na prste.⁸⁸

Treba uzeti u obzir da tadašnje papučice nisu imale potporu na prstima, već se radilo o mekim, satenskim papučicama sa zadebljanjima na petama, radi očuvanja oblika. Malo je plesačica tada moglo postići takvu, potpunu evalvaciju, pa su opšivale vrhove papučica, umetale vunu, vatu ili kuglice pamuka.⁸⁹ U tom razdoblju dolazi i do skraćivanja baletnog kostima, pa je posve ispruženo stopalo doprinosilo dojmu elegancije i krhkosti. Za postizanje takve pozicije bitna je bila jačina stopala i čvrstoća i stabilnost zgloba, pa su balerine vježbale sve intenzivnije.

Revolucionarni oblik plesnih papučica pojavljuje se u 18. stoljeću u Italiji. Balerine poput Pierine Legnani nosile su plesnu obuću sa modificiranim prednjim dijelom, načinjenim od slojeva tkanine, poput svojevrzne platforme. Poplati su bili čvršći, a prilikom izrade nisu korišteni čavlići.⁹⁰

Suvremene baletne papučice, špice kakve se koriste i danas, stvorene su početkom 20. stoljeća u Rusiji. Jedna od najpoznatijih i najutjecajnijih balerina toga vijeka, Ana Pavlova, imala je izuzetno izražene, visoke ristove, te konveksne tabane, pa je bila podložna čestim ozljedama nogu. Kako bi to spriječila i rasporedila pritisak težine tijela, unutar špica je umetala dodatne uloške od kože.⁹¹

⁸⁸ <https://www.balet.com.hr/category> 21.07.2018.

⁸⁹ <https://repositorij.ttf.unizg.hr/islandora> 29.08.2018.

⁹⁰ https://dancedesire.com.au/en_pointe_shoes 29.08.2018.

⁹¹ <https://www.russianpointe.com/perfect-fit/pointe-shoe-history> 29.08.2018.

Današnje špice imaju kapice, dio papuče koji ide od jagodica do vršaka prstiju, od ljepljenih materijala ili od plastike. Plastične prevladavaju na američkom tržištu i one se mogu prati. Ove ljepljene prevladavaju u većini svijeta, a njihov problem je što kratko traju i što su razmjerno skupe. Umetak se još uvijek koristi – ili pamučni ili silikonski, a neki plesači koriste i silikonske umetke koji sprječavaju grebanje ahilovih tetiva. Osim toga, špice imaju elastičnu vrpču koja se, ovisno o pedagogu, zašiva tako da drži rist, te vrpce koje se omotaju oko zgloba.⁹²

Problem današnjih špica je što su kao nove vrlo krute i bolne, kad se razgaze ne traju dugo, ples u njima je bolan, ne ublažavaju tvrde plesne površine, ozljede balerina su iznimno teške. Bletani se razmjerno rjeđe ozljeđuju, iz čega je jasno da je problem upravo u papučicama. Plastične špice ne rješavaju te probleme, osim što duže traju. Plesači već neko vrijeme očekuju novo rješenje, a očekuju ga i baletne kompanije i kazališta, jer prosječna balerina u mjesec dana potroši desetak pari špica, što predstavlja velika novčana izdavanja, pogotovo ako se pomnoži s brojem članica ansambla. No špice su se kroz godine mijenjale na bolje, pa je sigurno da ni sada neće stagnirati.⁹³ U nedostatku balerina, neka kazališta počela su muškarce uvježbavati da plešu na špicama, što oni besprijekorno rade. Za sada u njima plešu isključivo u ženskim ulogama, no postoji mogućnost da jednog dana špice postanu i muško plesno oruđe. Ipak, postavlja se pitanje : "Ako čovek ne oblači rukavice kad svira, zašto bi se onda obuvao kada pleše?"⁹⁴



Slika 6. Baletne špice

⁹² Jovanović, Lj. : *Obuća koja pleše*, 2016. str. 4-5

⁹³ <https://www.balet.com.hr/category> 29.08.2018.

⁹⁴ Isadora Duncan, začetnica novog oblika plesa, početkom 20. stoljeća istupila je kao odlučan protivnik baletne virtuosne tehnike, špic papučica 19.stoljeća i balerininog "sladunjavog osmijeha"

8. YELKO YURESHA

Rođen 09. svibnja 1937. godine u Zagrebu, u skromnoj obitelji u kojoj je majka Slavica činila sve što je mogla kako bi pomogla sinovima u ostvarenju snova. Već u najmlađoj dobi bio je predodređen za umjetnost, zanimalo ga je a bio je i nadaren za slikanje, glumu, glazbu, pa čak i operno pjevanje. Otkrivši postojanje zaokružene i definirane cjeline gore navedenog, zaljubljuje se u balet. Iako mu je obilježio najveći dio života, strastveno je slikao, osmišljavao kostime i scenografiju, oblikovao nakit i odjeću, skupljao umjetnine, fotografirao, pisao stihove te se stručno i analitički bavio pisanim ogledima o baletnoj umjetnosti, što čini i danas.⁹⁵

Željko je pohađao gimnaziju i prva znanja o baletu stekao je u studij koreografa Mile Jovanovića, a zatim se zaputio u Kaštel Kambelovac gdje baletna škola Roje-Harmoš otvara vrata u ljeto 1953. godine. Budući da su primali samo najdarovitije studente, Željko je pripadao povlaštenoj manjini koja je iscrpno pripremana za život općenito, a gdje je stekao razna znanja, ne nužno vezana isključivo za balet, kao na primjer engleski jezik. U početku pleše u ansamblu i statira u operama, ali uživa u svakom nastupu, jer je svakim izlaskom na pozornicu njegovo iskustvo veće. Vremenom dobiva zapaženije i ozbiljnije uloge gdje njegov talent dobio priliku zasjati, a ubrzo nakon toga postaje solist.

"Njegovi skokovi, piruete i *grand jete*⁹⁶ odaju plesača velikih mogućnosti." kaže K. Beović u Glasu Zadra, 10. svibnja 1958. godine, za gostovanje splitskih solista u Zadru. Pohvale njegovih izvedbi, čistoće pokreta i besprijeorne tehnike bile su učestala pojava. Do jeseni 1958. godine iskoristio je mogućnosti koje mu je pružio splitski repertoar, te je, stekavši samopouzdanje, odlučio otići u inozemstvo, točnije u Englesku. Najprije je otišao u Legatovu školu koja je radila po njemu poznatoj metodi iz baletne škole Roje-Harmoš. Na svjedodžbi mu je Nadine Nikolajeva Legat napisala: "*Željko je umjetnički zaokružen. Ako on ne ostvari baletnu karijeru, ne znam tko može.*"

⁹⁵ katalog Muzeja za umjetnost i obrt : *Balet i strast - Donacija Jelka Yureshe*; 2017/2018 ; str.31

⁹⁶ franc. veliki skok, u baletu plesna figura u kojoj plesač izvodi skok, prijenosom težine s jedne noge na drugu

Usavršava znanje i kod Kathleen Crofton, u Irskom nacionalnom baletu u Dublinu i jedan je od prvih gostujućih zvijezda. Nastupa u *pas de deuxima*⁹⁷ Crnog labuda i Plave ptice. Osvaja prvu nagradu na Glazbenom festivalu u Hastingsu s vlastitom koreografijom u kategoriji *pas de deuxa*. Sudjeluje na Festivalu u Baselu gdje je, između pedesetak kandidata, odabran za partnera Belindi Wright na predstojećem važnom nastupu pred kraljicom Elizabetom, Kraljicom Majkom.

Naposlijetku, koreografkinja i televizijska producentica Margaret Dale odabire ga na audiciji za BBC-jevu produkciju *Trnoružice* s Margot Fonteyn u naslovnoj ulozi. Angažiran je za *pas de trois*⁹⁸ kao jedan od Kavalira, što pleše s Antoinette Sibley, zatim za ulogu Perzijskog princa u *Ružinu adagiu* gdje je partner Margot Fonteyn.

Balerina Belinda Wright, s kojom gradi zavidnu plesačku karijeru po cijelom svijetu, osim plesne partnerice Yureshi postaje i životna partnerica. Dvoje mladih zaljubljenih ljudi scensku tragiku je ispunjavalo ljepotom i sugestivno prenosilo publici, tako da su njihove zajedničke izvedbe bile toliko uvjerljive i osjećajne da su do suza mogle dirnuti strastvenošću ljubavi i tragičnošću prizora smrti.⁹⁹

Nakon posljednjeg nastupa 1982. godine u ulozi Krasa u *Spartaku*, počinje dizajnirati nakit, odjeću i kostime te pisati članke u plesnim tjednicima i mjesečnicima. Također, cijeli život i nakon umjetničke karijere prikuplja respektabilne kolekcije umjetnina i nakita, kazališnih artefakata i baletnih kostima, baletne literature i dokumentacije. Pojedine dijelove tih zbirki donirao je institucijama poput New York Public Library, Švicarskog plesnog arhiva, Royal Opera House u Londonu i Victoria and Albert muzeja u Londonu. Ipak, najveći dio njegovih zbirki donirao je u svome rodnome gradu, Muzeju za umjetnost i obrt.

⁹⁷ franc. ples u dvoje, u baletnim predstavama dio plesne strukture koja obično počinje u jednom, određenom tempu, par prvo pleše zajedno, zatim solo varijacije za svakog odvojeno te drugačiji tempo na kraju gdje opet plešu u paru

⁹⁸ franc. ples u troje, sličan pas de deuxu, ali osim broja plesača razlikuje se i po broju solo varijacija (3)

⁹⁹ katalog Muzeja za umjetnost i obrt : *Balet i strast - Donacija Jelka Yureshe*; 2017/2018 ; str.38-39

U Hrvatskoj usprkos dugoj baletnoj tradiciji i značajnim uspjesima još uvijek ne postoji baletna akademija niti institucija koja se bavi kazališnom i plesnom tematikom, stoga ne postoji niti tradicija prikupljanja i čuvanja toga važnog dijela kulturne baštine. U ovom segmentu donacija Yureshe u MUO postaje jedno od referentnih mjesta za svako buduće proučavanje svjetske povijesti baleta. Osim kostima, tu se nalaze i rijetke fotografije, autogrami i crteži koji imaju neospornu umjetničku, povijesnu i dokumentarnu vrijednost.¹⁰⁰ Slično je i sa zbirkom baletne literature koja se i danas smatra temeljnom. Muzej za umjetnost i obrt u Zagrebu do sada ima tek fragmentalno zastupljenu temu kazališta i baleta, najčešće u scenografskim i kostimografskim skicama, a navedena donacija postaje važan dio korpusa kazališne baštine i historiografskog proučavanja, te označava začetak muzealizacije kazališne i baletne umjetnosti.

¹⁰⁰ katalog Muzeja za umjetnost i obrt : *Balet i strast - Donacija Jelka Yureshe*; 2017/2018 ; str.15

8.1. ANALIZA KOSTIMA IZ DONACIJE

Analiza kostima Belinde Wright za svjetsku turneju 1967. godine

Kostimograf: Jelko Yuresha

Ženski kostim - *Labuđe jezero*, Odetta



Slika 7. Kostim Belinde Wright za svjetsku turneju 1967. godine

Kostim je podijeljen na četiri dijela, na fotografiji su vidljiva tri, bez leđa. Prvi dio kostima, gornji dio, sastoji se od pet krojnih dijelova s lijeve i pet s desne strane. Što više dijelova gornji dio sadrži, to kostim bolje pristaje na plesačici. Sličan je korzetu, iako mnogo podatniji, ergonomski prilagođen plesu i pokretu. Vratni izrez je okrugao, otvoreniji, nešto niži, kako bi se istaknuo balerinin vrat i ključne kosti. Rukava nema zbog omogućavanja slobode pokreta ruku, umjeso njih ušivene su tanke naramenice. Gornji je dio kostima rezan visoko, točnije iznad razine gornjeg kuka, a prednji dio gornjeg dijela kostima iskrojen je ukoso. Krojni djelovi bliži prednjoj sredini su duži, kako bi se na sredini dobio završetak u špic. Drugi dio kostima, bask, povezuje gornji dio i pačku. Bask je izrađen od dva lijeva i dva desna krojna dijela. Gornji dio, zajedno s baskom, izrađen je od bijelog, sjajnog, mekog materijala, koji je na spojnim šavovima malo nagužvan, pa je moguće pretpostaviti da se radi o satenu. Također, budući da je kostim iz 1969. godine, dostupnost materijala je neupitna, te je za vjerovati da je u pitanju rastezljivi saten. Cijeli gornji dio kostima ukrašen je srebrnim perlicama i ljepljenim okruglim šljokicama. Vratna okruglina dodatno je ukrašena većim i manjim bisernim perlicama te velikim svjetlucavim brošem u sredini. Naramenice su ukrašene, osim pokojom šljokicom, sitnim perjem. Kostim je na leđima rezan ispod lopatica, kako bi se pospješila njihova pokretljivost, a isto tako ruku i ramena.

Donji dio kostima sastoji se od dvanaest slojeva bijelog tila, rezanih u puni krug, gradiranih od najvećeg do najmanjeg. Preko najvećeg, gornjeg sloja pačke, postavljen je dekorativni, trinaesti sloj, koji je rezan u obliku četverokrake zvijezde. Na dvanaesti i trinaesti sloj aplicirani su komadici tila u obliku perja, slagani od vanjskog ruba pačke, prema basku. Aplikacije na dvanaestom sloju prošivene su u krug, paralelno s rubom, u razmaku od otprilike 5cm., a na trinaestom prate oblik četverokrake zvijezde. Na lijevom i desnom boku, vidljiva je i aplikacija srebrnih perlica koje se ručno šivaju, također u obliku koji imitira pero. Unutarnji dio tog oblika, pri dnu, ispunjen je okruglim šljokicama koje se lijepe vrućim ljepljivom. Šljokice kvadratnog oblika zaljepljene su na prednji dio dekorativnog sloja pačke.

9. ERGONOMSKI ZAHTJEVI KOSTIMA

Plesna kostimografija spada u visoko specijalizirano područje rada budući da osim pridonosa općem dojmu djela, treba uzimati u obzir i prirodno kretanje tijela, koreografiju i obujam pokreta, ponašanje određenog materijala u odnosu na tijelo, ali i u odnosu na kretanje tog tijela, odnosno ergonomiju statičnog ljudskog tijela i tijela pri izvođenju plesnog pokreta.

Baletni kostimi često prate modu razdoblja u kojem nastaju, dok koreografija prati tradiciju i zahtjeve plesnih tehnika tog doba. Razvojem plesnih figura, uvođenjem zahtjevnijih pokreta, fizički i prostorno, dolazi do evolucije koreografiranja. Samim time, ergonomski zahtjevi baletnog kostima postaju sve složeniji. Kostim, umjesto do tad poznate restrikcije tijela, služi za postizanje određenog dojma koji lik treba ostaviti, te za naglašavanje dinamike plesača.

Dizajn plesnih kostima mora omogućavati maksimalnu slobodu pokreta. Nužno je obratiti pažnju na postavljanje dekoracija, na primjer u području struka, gdje dolazi do kontakta s partnerom a zbog prevencije manjih ozljeda plesača, ali i zbog očuvanja kostima, te na njihovu težinu i veličinu. Isto tako je bitno da se plesači osjećaju ugodno u kostimu, te da ih ne ometa tokom nastupa: bodi koji balerini ne pristaje savršeno, može prouzročiti veliku štetu tokom izvedbe. Pomicanje kostima, padanje naramenica, pomicanje gaćica prilikom izvođenja skokova ili podizanja, odvrću pažnju plesačice, pa se može desiti neoprezan doskok ili čak i pad na sceni. Neoprezno ili slabo ušiveni dijelovi kostima: perje, trake, perlice i slično, česti su uzrok nespretnih padova koji za posljedicu imaju teške ozljede.

9.1. PAČKA

Tutu¹⁰¹ ili pačka je zvonolika suknja sačinjena od nekoliko slojeva tila, koja seže do polovice listova, a prvi put je u povijesti baleta viđena kao dio kostima Marie Taglioni 1832. godine u baletu *La Sylphide*. Postaje općeprihvaćena, poput svojevrsne uniforme za vilinske uloge kao na primjer Wilis u *Giselle* ili *Les Sylphides*, a kasnije se taj stil adaptira kroz razna kostimografska rješenja. Kroz 19. stoljeće suknje se skraćuju, što zbog kompliciranijih koreografskih ideja, posebice okreta, što zbog "pokazivanja lijepih i skladnih stopala i nogu balerine."¹⁰²

Krajem stoljeća suknja se skraćuje malo iznad razine koljena, a to je preteča klasičnoj pački - suknji u visini kukova, načinjenoj od horizontalno postavljenog sloja krutog tila, koji je dodatno ojačan ili slojevima manjih, gradiranih punih krugova od istog materijala, pričvršćenih direktno na gaćice ili laganim obručem ispod prvog sloja kako bi zadržao formu tanjura.

Za balet *Orašar* Sue Blane dizajnira kvadratne pačke koje predstavljaju slatkiše, međutim zbog oblika pačke su dobile i na težini, pa su plesači ispadali iz balansa. Kostim je naposljetku morao biti prilagođen izvedbi plesača, težina pačke minimizirana, a oblik minimalno promijenjen u odnosu na prvotnu ideju.¹⁰³



Slika 8. Baletne suknje

¹⁰¹ franc. dječji sleng za stražnjicu - budući da taj dio tijela prekriva samo suknja, naziv se kroz povijest počinje koristiti za tipičan dio baletnog kostima

¹⁰² <https://www.vam.ac.uk/content/articles/23.07.2018>.

¹⁰³ <https://www.vam.ac.uk/content/articles/23.07.2018>.

9.2. TRIKO

Inačice trikoa su prvi nosili cirkuski zabavljači, prvenstveno kontorzionisti, prije više od 100 godina. Materijali korišteni u to vrijeme su bili podložni trganju. Razvojem tekstilne industrije, točnije modernih elastičnih materijala za sportsku odjeću, triko postaje ergonomski prilagođen ljudskom tijelu. Prvi kostim potpuno izrađen od lycra¹⁰⁴ bio je za film *Superman* 1978. godine.

Triko tijelu dopušta maksimalne kretnje koje ono može izvesti, uz čistoću linija koje ti pokreti čine. Plesačevo tijelo postaje čisto platno gdje kostimograf i dizajner ima slobodu stvaranja fantastičnih oblika i uzoraka. Budući da se elastični materijali različito rastežu, bitno je paziti na orijentaciju niti i slaganje uzoraka prilikom izrade kostima. Također, sintetički materijali se često vrlo teško bojadišu, a sve boje na kostimu moraju biti otporne na opetovano pranje, bez da gube boju ili teksturu.

Suvremeni balet lišava kostim tradicionalnih oglavnja, dekoracija, čak i suknji i prsluka, te se uporabom trikoa skreće pozornost na dinamiku tijela u pokretu. Bitno je istaknuti ekspresiju glazbe ili određenog stila kretanja, a kostim je sekundaran.



Slika 9. Izvedba Balanchine's Black & White

¹⁰⁴ spandex - eng. *expand*(širiti se) rastezljivo sintetičko vlakno, nalik gumi koje kombinirano sa drugim tekstilnim vlaknima čini materijale visoke elastičnosti; zbog mogućnosti da se poslije rastezanja vrati u prvobitno stanje, svoju primjenu nalazi kao neizbježan sastojak u proizvodnji odjeće pripijene uz telo, kao što je donji veš, sportska oprema, medicinska pomagala, itd.

10. INTERVJU S BALERINOM

Bojana Lipovščak rođena je 1992. godine u Zagrebu. Pohađa Osnovnu školu Dragutina Tadijanovića, a po završetku 2006. godine upisuje se u Srednju školu za primijenjenu umjetnost i dizajn, smjer klasični balet. Baletno obrazovanje počinje sa osam godina u Osnovnoj školi klasičnog baleta i ritmike u Zagorskoj ulici u Zagrebu, gdje završava tri razreda, da bi na preporuku škole četvrti razred završila u Osnovnoj školi za klasični balet na Jezuitskom trgu.

Nakon završetka Osnovne škole za klasični balet 2005. godine upisuje Srednju školu za klasični balet u Zagrebu i 2008. maturira s odličnim uspjehom u klasi profesora Igora Sedmakova.

Baletno obrazovanje nastavlja se 2009. godine u Moskvi u Bolshoi Baletnoj Akademiji. Nakon završetka trogodišnjeg školovanja u Moskvi, vraća se u Hrvatsku i dobiva angažman u Hrvatskom Narodnom Kazalištu u Splitu. Pod umjetničkim vodstvom Dinka Bogdanića nastupa kao solistica u nizu baletnih predstava HNK Split. Omiljene uloge su joj Vila Jorgovana u *Trnoružici* te Đavolice u baletu *Đavo u selu*.

Status samostalnog umjetnika stiče 01. siječnja 2015. godine. Nominirana je za nagradu Hrvatskog glumišta 2015. godine za ulogu Đavolice u baletu *Đavo u selu*, Frana Lhotke na daskama HNK Split u režiji Ljiljane Gvozdrenović i Dinka Bogdanića.

Budući da iza sebe ima nekoliko desetaka izvedbi, relevantan je izvor informacija vezanih uz baletne kostime i njihovu ergonomiju. Svojim odgovorima u nastavku otkriva, između ostalog, kako balerina danas razmišlja o kostimu, koliku slobodu odabira uživa, te otvoreno daje primjedbe i komentare na baletnu kostimografiju.

U svrhu lakšeg, odnosno boljeg razumijevanja same ergonomije baletnog kostima, balerina splitskog HNK, Bojana Lipovšćak iz vlastitog je iskustva pojasnila određene nedoumice vezane uz kvalitetu kostima te je otkrila što smatra važnim kod istoga.

Kako tvrdi, kostim predstavlja gotovo pola dojma i prezentacije na sceni. Ukoliko je kostim loš, publici može odvući pažnju od lijepe izvedbe i kvalitetnog plesa što je, dakako, prioritet. Isto kao što loš kostim može odvratiti pozornost publike, tako i dobar kostim znatno poboljšava izvedbu i sveukupan dojam. Obzirom da je većina publike udaljena od plesača, ukrasi koji su decentni loše se vide, stoga kostimografi većinom biraju one koji su bogato ukrašeni. Plesačima je izuzetno važan elastičnost u materijalima, jer se tijelo izlaže naporima, poput visokih podizanja nogu i skokova, te je važno imati kostim koji ne ograničava pokrete, već uspijeva pratiti svako gibanje tijela. Kada bi primjerice morali plesati u materijalu kao što je jeans, niti jedan pokret ne bi se mogao izvesti ispravno. Kostim ne smije zatezati ili biti nešto što će plesaču osporiti kvalitetno plesno izražavanje.

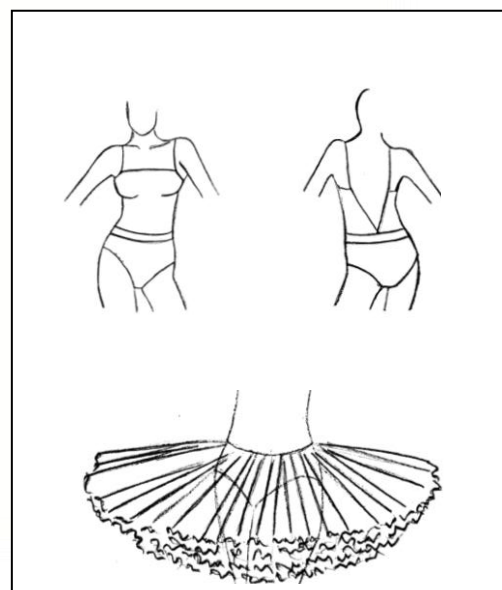
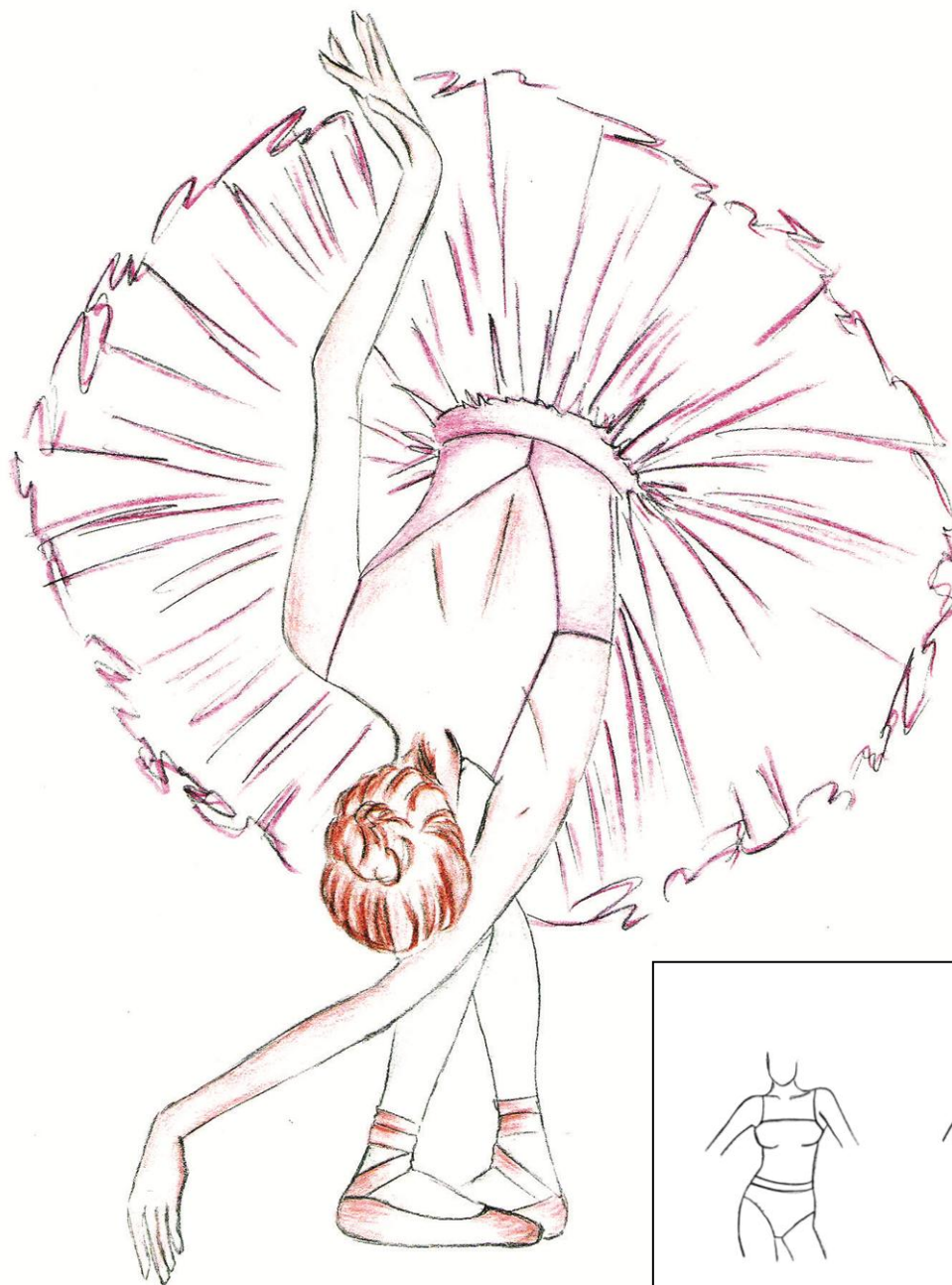
Materijali se odabiru ovisno o vrsti izvedbe, no u klasičnom baletu su vrlo često u pitanju šablonske kreacije koje se većinski sastoje od suknji načinjenih od tila. U klasičnim baletnim predstavama, balerine nose bijele hulahopke, no mnogo puta plesači nemaju pravo biranja jer je prioritet ono što su kostimografi odlučili, osim ako ih nešto fizički sputava. Kako bi se to izbjeglo, kostimi se, prije premijernog prikazivanja predstave, probavaju i po nekoliko puta te se mjere spremaju u dokumente u kazalištima. Ovisno o kostimu, mijenja se i način oblačenja. Obične pačke se tako oblače na bijele hulahopke, dok je gornji dio tijela uglavnom gol. Kostimi se oblače odozdo, poput jednodijelnog kupaćeg kostima. Kako bi suknje stajale vodoravno, u klasičnim izvedbama koristi se obruč u suknji, a to je estetski i ono što publika prvenstveno zamijeti. Od nakita je prstenje strogo zabranjeno, a naušnice su dopuštene, iako se ne preferiraju. Lančići se koriste samo ako je potrebno za ulogu, dok su na glavi često sjajne krune, cvijetni vjenčići ili samo kopče urešene sjajnim detaljima.

Bojana Lipovščak objasnila je i kako se održavanje kostima također razlikuje ovisno o materijalima. U kazalištima se pačke rijetko peru radi izuzetno teškog procesa pranja i sušenja. Jednostavnije načinjeni kostimi operu se nakon svake druge predstave, osim ako plesač zahtijeva da se kostim opere nakon svakog izvođenja. Dakle, individualno je.

Što se tiče baletnih špica, one traju dva do tri mjeseca, ovisno o broju dnevnih probi. Radi lakšeg održavanja, Bojana koristi američki model koji se može oprati u perilici rublja te se nakon svakog pranja ponovno ukrute. Ipak, zlatno, nepisano pravilo nalaže kako se u potpuno novim špicama nikada ne izvodi predstava, prije ih je potrebno razgaziti i otplesati nekoliko proba u istima. Vježba se pretežno u starim špicama, kratkim hlačicama i dresu. Ako je hladno, poželjne su duge tajice te preko njih suknja koja se veže sa stražnje strane. Bojana rijetko koristi štucne jer joj smetaju radi pokrivanja stopala i zglobova, a izuzetno je važno paziti na pravilno ispružene noge. Najčešći problem koji se događa za vrijeme predstave je pucanje naramenice, no to ne predstavlja veliko ometanje jer se naramenica vrlo brzo i jednostavno prišije natrag.

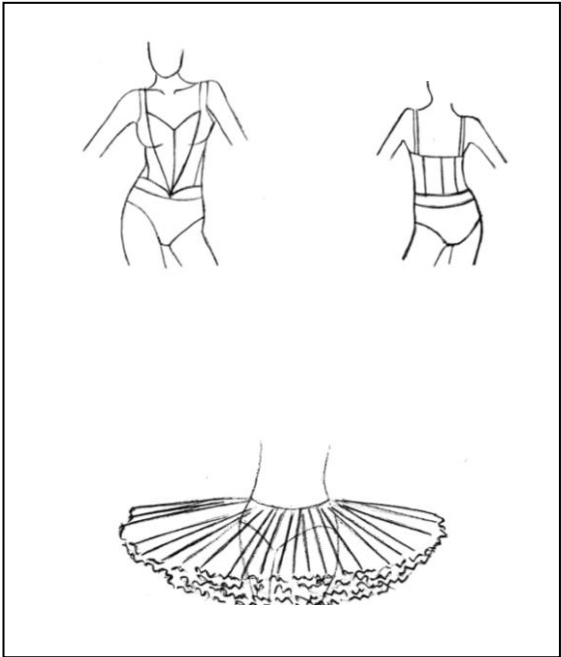
Što se tiče muških kostima, kao i u životu izvan plesa, našalila se, mnogo je jednostavniji odabir. Muški kostimi uglavnom su nešto svjetliji, radi čega muškarci često djeluju kao da ne nose ništa osim svijetlih hulahopki. Kostimi su maksimalno pojednostavljeni pa se tako većinom sastoje od hulahopki ili tajica, dok je gornji dio tijela odjeven u košulju ili majicu.

11. CRTEŽI I TEHNIČKE SKICE BALETNIH KOSTIMA



Slika 10. Candy Apple

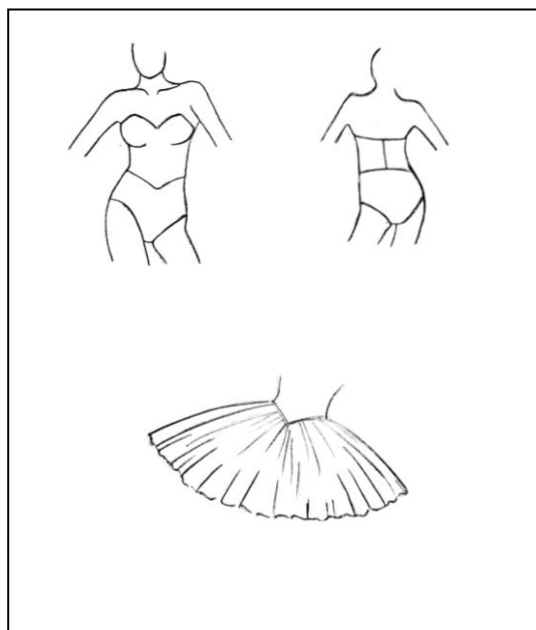
Slika 11. Marzipan



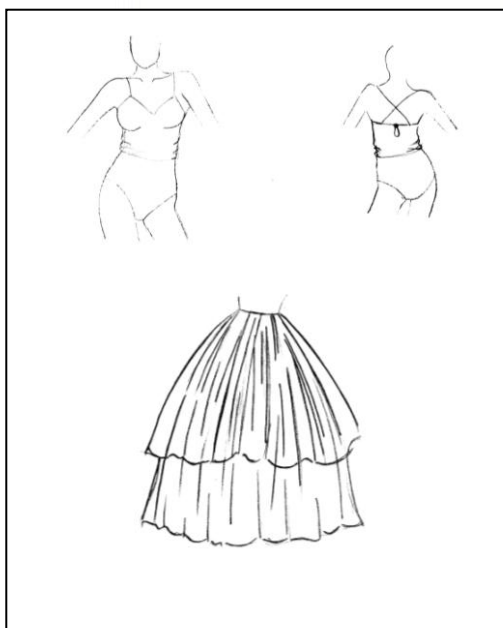
Slika 12. Macaron



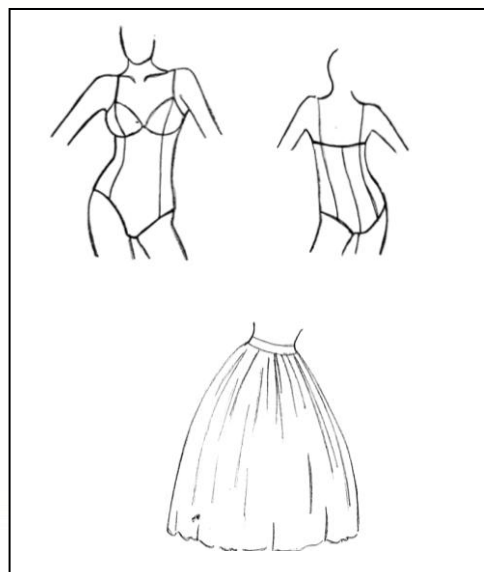
Slika 13. Ice Cream

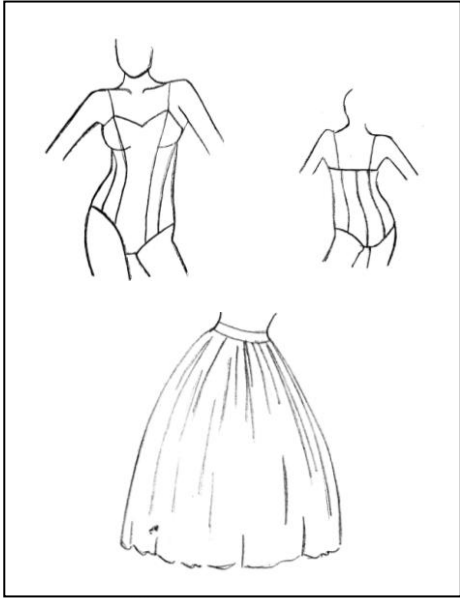


Slika 14. Sorbet

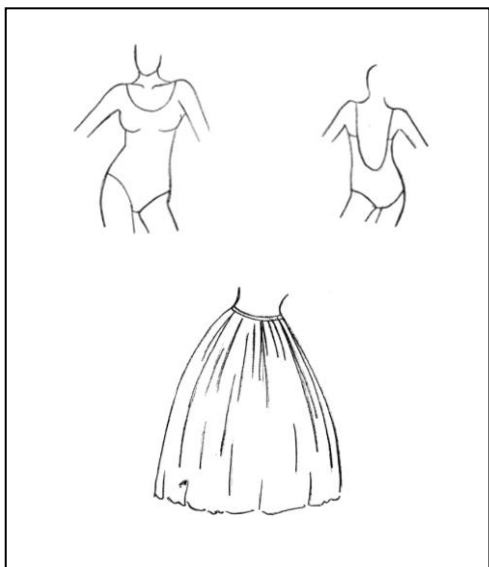


Slika 15. Strawberry Shake

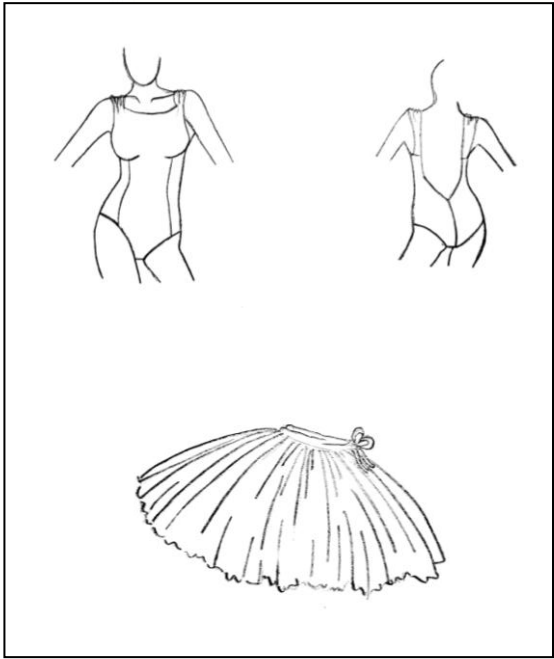
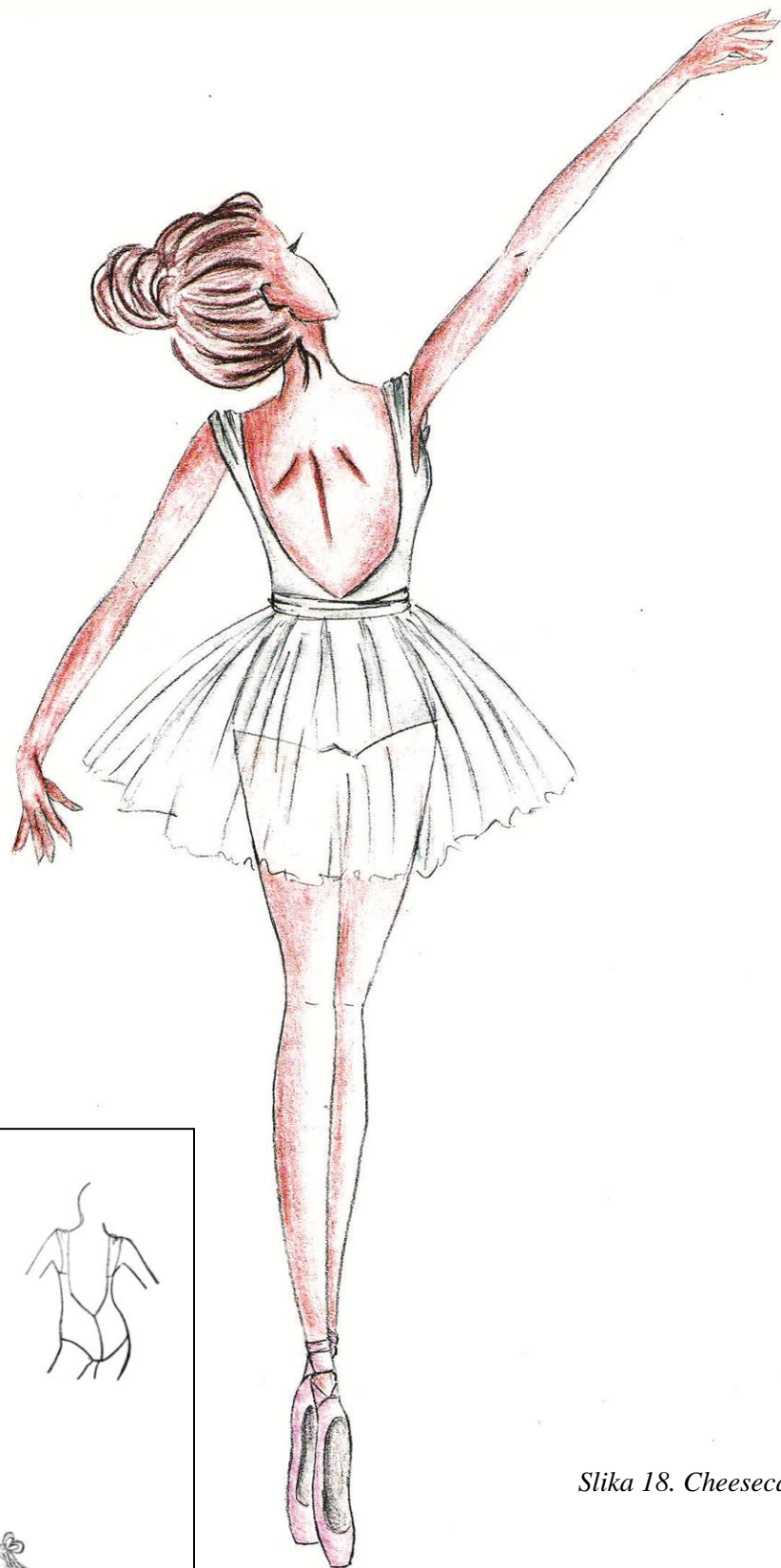




Slika 16. Panna Cotta

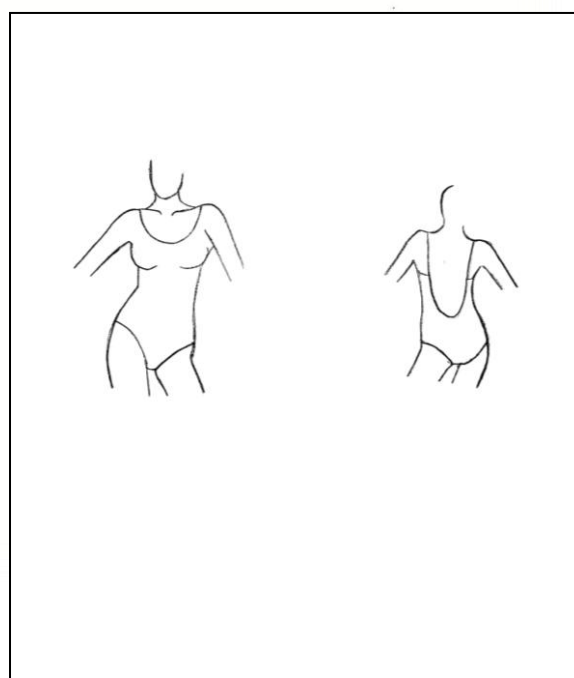


Slika 17. Cotton Candy

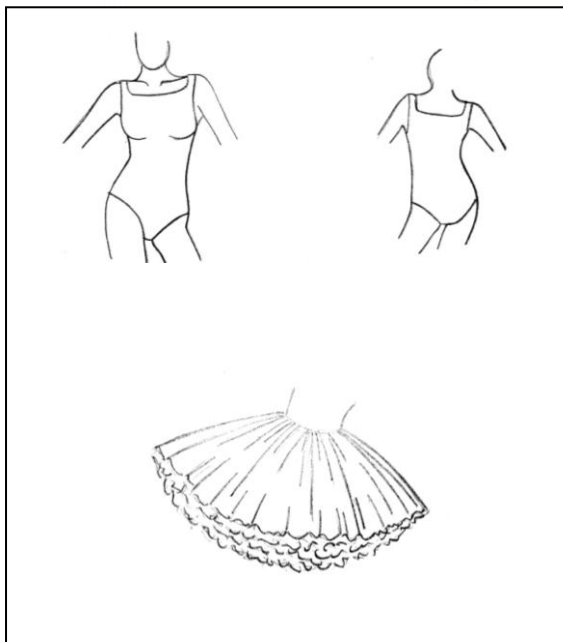


Slika 18. Cheesecake

Slika 19. Bubble Gum



Slika 20. Rose Sherbet



12. IZRADA PAČKE

Za izradu klasične baletne pačke koristi se otprilike dvanaest metara krutog, čvrstog tila i nešto manje od dva metra tanke čelične žice kako bi se izradio potporni obruč. Jedna suknja može biti sastavljena od maksimalno dvanaest gradiranih slojeva tila, među koje se najčešće oko sedmog sloja postavlja obruč. Tanke niti flaksa prošivaju se kroz slojeve tila kako bi zadržali svoju formu i ostali na mjestu. Suknja se kasnije spaja s gornjim dijelom kostima, najčešće našivanjem na bask u području kukova. Dubina rezanja gaćica mijenjala se tokom godina i ovisi o konstituciji plesača.

Gaćice također imaju volančice kako bi se lijepo nastavile na konstrukciju gradiranih slojeva podsuknje. Budući da su gaćice od pamuka često preglomazne za kostim, zamijenjene su onima od lycra, koje bolje pristaju plesačima i pružaju veću udobnost.

Za izradu jedne baletne pačke, iskusnim majstorima treba više od šezdeset sati rada, bez dekoriranja i prepravaka. Kazališta danas, upravo zbog složene izrade, naručuju gotove iz velikih specijaliziranih trgovina u Rusiji.



Slika 21. Prima ballerina Alicia Markova

13. KONSTRUKCIJA BODIJA

Baletni bodi mora pratiti liniju tijela, pružati potporu, ali istovremeno omogućavati maksimalnu amplitudu pokreta. Iako se radi o rastezljivom materijalu, konstruira se iz više krojnih dijelova, kako bi ljepše legao na tijelo, poput druge kože.

Postupak konstrukcije po točkama objašnjen je u knjizi skupine autora Cihangir, E., Ardak, F., Değirmenci, E. : *Kalip hazirlama: iç giyim*, 2007.

GLAVNE TJELESNE MJERE

Tv Tjelesna visina = 168 cm

Og Opseg grudi = 88 cm

Os Opseg struka = 72 cm

Ob Opseg bokova = 97 cm

α Kut ramena = 22°

Švi Širina vratnog izreza = 36.6 cm

Vb Visina bokova = 21 cm

Ds Dubina sjedala 26.5 cm

OZNAKA VELIČINE 75B

Dubina košarice = 8.1 cm

Duljina trupa od donje linije grudi do linije struka = 12.1 cm

Udaljenost grudi = 18.9 cm

Visina grudi = 26.3 cm

Visina prednjeg dijela = 46.5 cm

Duljina od sredine rukavne okrugline do sredine grudi = 15.1 cm

Bočna dubina grudi = 6.5 cm

Donji opseg grudi = 75 cm

KONSTRUKCIJSKE MJERE (izračunate vrijednosti)

Duljina leđa = $1/4$ visine tijela = 1 cm = 41 cm

Dubina orukavlja = $1/4$ duljine leđa + $1/10$ opsega grudi = 19.1 cm

Širina leđa = $1/8$ opsega grudi + 8 cm = 19 cm

Širina orukavlja = $1/8$ opsega grudi + 5.5 cm = 16.5 cm

Širina grudi = $1/4$ opsega grudi - 4 cm = 18.5 cm

Obzirom da se radi o konstrukciji modela uz tijelo od rastezljivog materijala, potrebno je odbiti određene vrijednosti. Iznos opsega struka umanjen je za 7%, iznos donjeg opsega grudi umanjen je za 7%, a iznos opsega bokova za 4%.

Prednji rameni ušitak ovisi o veličini košarice, a njegova vrijednost se dobiva tako da se standardni iznos ušitka množi s varijablom.

Varijable za košarice:

A 1.6

B 1.8

C 2.0

D 2.2

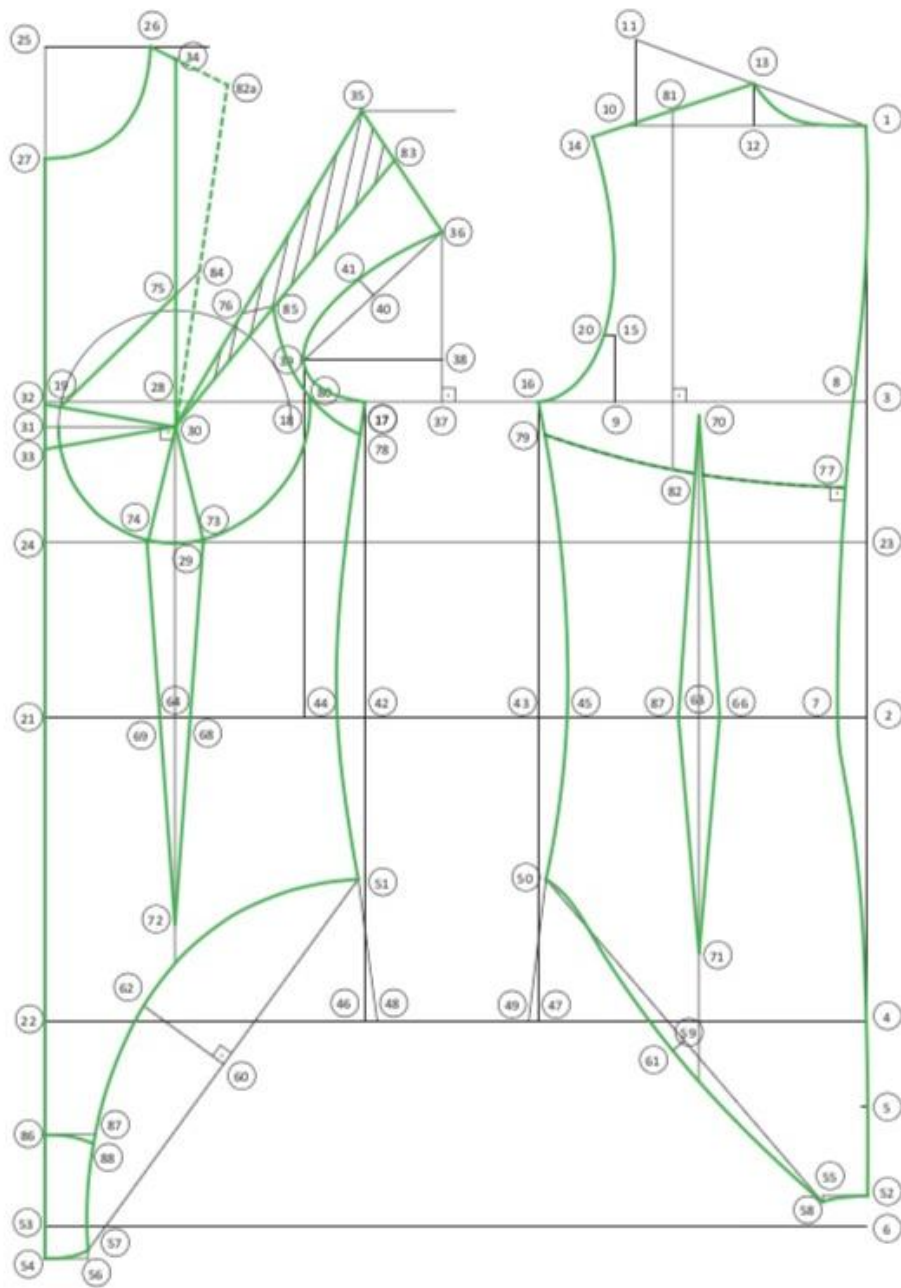
$$17^0 \text{ (iznos standardnog ušitka vel. 38) } \times 1.8 = 30.6^0$$

$$\text{Širina orukavlja} = 1/8 \text{ opsega grudi} - 1.5 \text{ cm} = 9.5 \text{ cm}$$

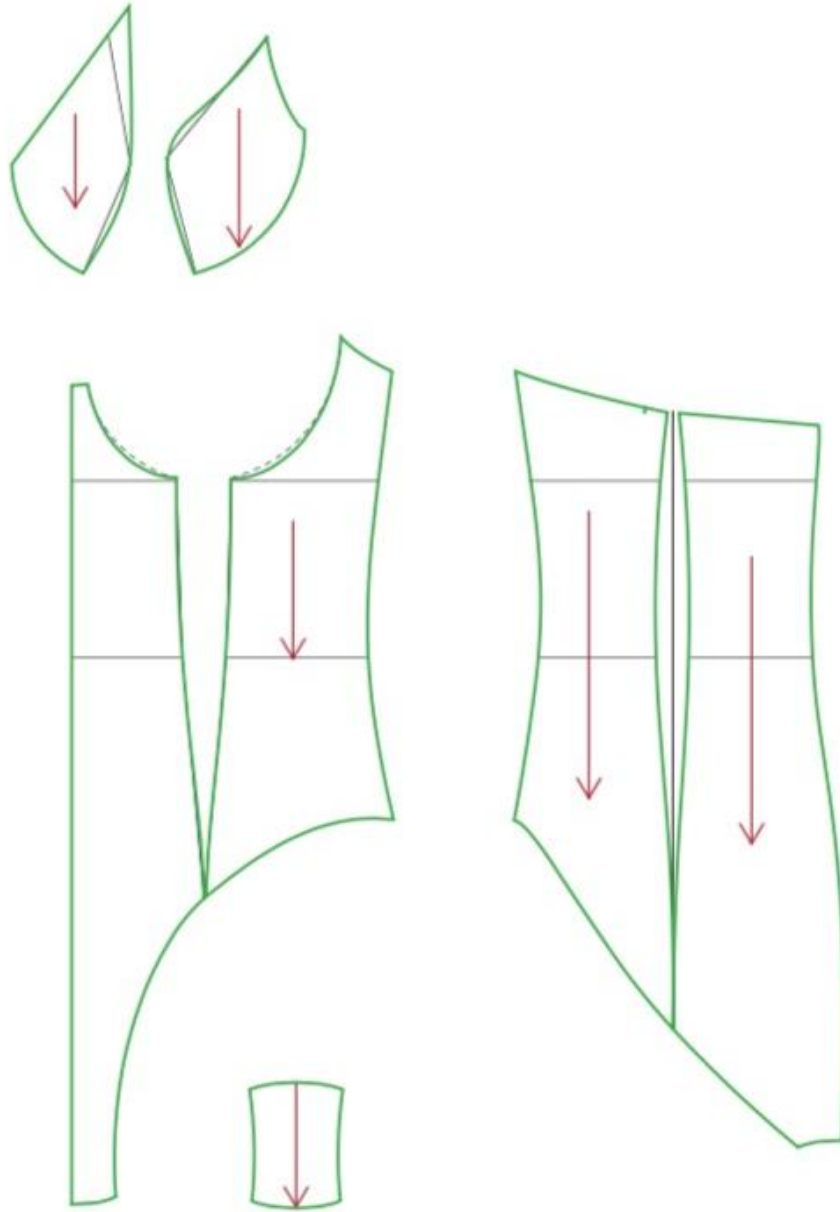
$$\text{Duljina mreže} = 1/10 \text{ opsega bokova} - 1 \text{ cm} = 8.7 \text{ cm}$$

$$1/2 \text{ stražnjeg dijela ovratnika} = \frac{\text{širina vratnog izreza} + 2}{5} = 7.8 \text{ cm}$$

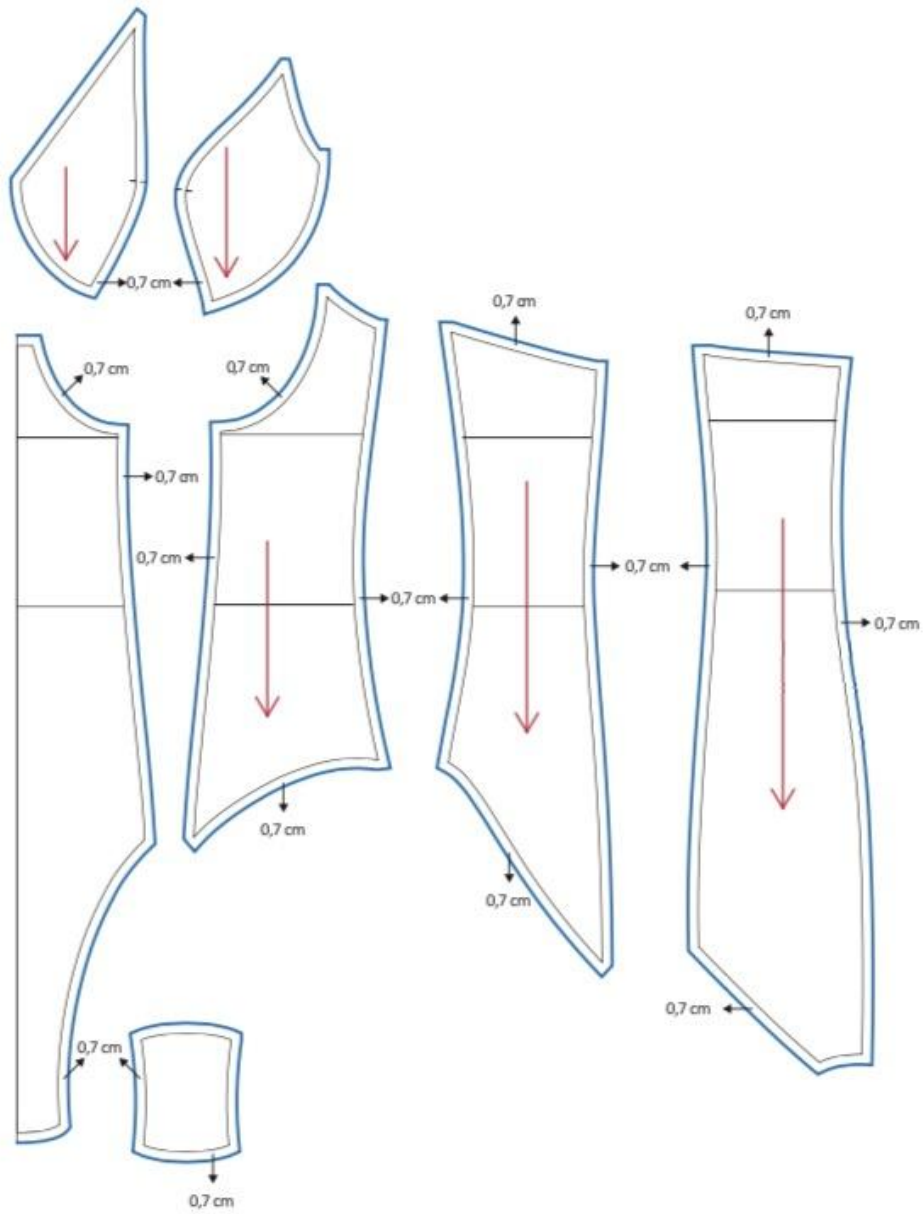
$$\text{Ušitak prednjeg dijela} = \frac{\text{gornji opseg prsa} - \text{opseg donjih prsa}}{5} = 3 \text{ cm}$$



Slika 22. Temeljni kroj - postupak izrade temeljnog kroja objašnjen je u knjizi skupine autora Cihangir, E., Ardak, F., Değirmenci, E. : Kalip hazırlama: iç giyim, 2007. ; str. 105-113.



Slika 23. Modelirani krojni djelovi



Slika 24. Šavni dodaci

14. AUTORSKI BALETNI KOSTIM

Kao rezultat istraživanja povijesti baletnog kostima i ispunjavanja zahtjeva ergonomije, izrađen je osnovni tj. bazni oblik kostima, sa minimalnim dekoracijama, koji se može prilagoditi ovisno o željama i namjeni. Kostim je izrađen prema crtežu i tehničkim skicama iz mape (*Slika 16.*).

Gornji dio kostima je pastelne roze boje, a boja donjeg dijela kostima postignuta je kombiniranjem tri različite nijanse - žarko roze, boje kože i prljavo bijele.

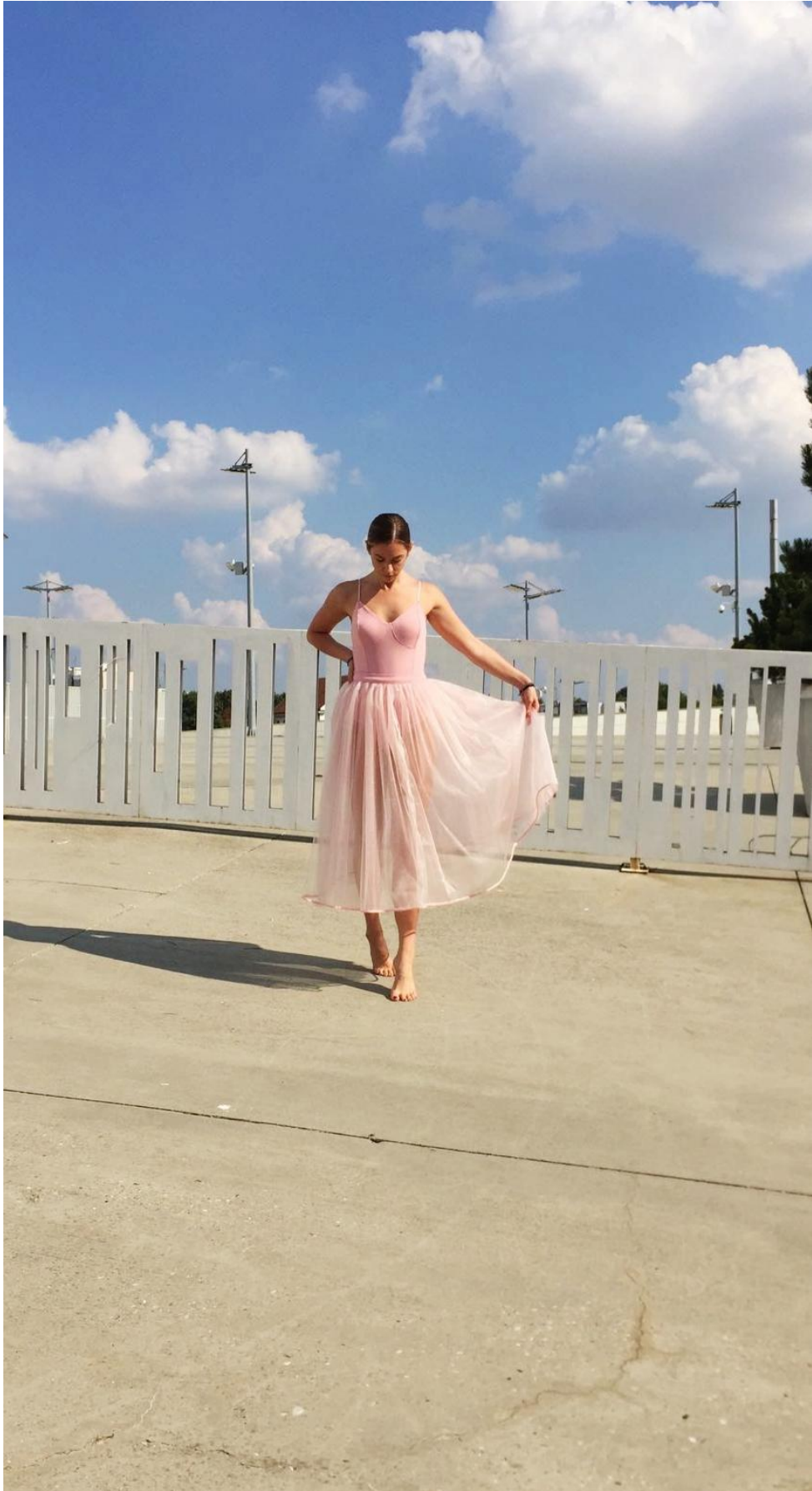
Scuba materijal korišten je za izradu bodija, zbog svojstva rastezljivosti, kako bi ispunio ergonomske zahtjeve, dok je za izradu suknje korišteno tri vrste tila. Donja dva sloja izrađena su od grubog, nešto krućeg tila kako bi tvorili formu suknje, srednji, treći sloj je od finijeg, mekšeg tila. Treći sloj naglašava fluidnost pokreta, a istovremeno utječe na prozračnost kostima. Zadnji, gornji sloj izrađen je od dekorativnog tila te je obrubljen satenskom vrpcom u boji bodija.



Slika 25.



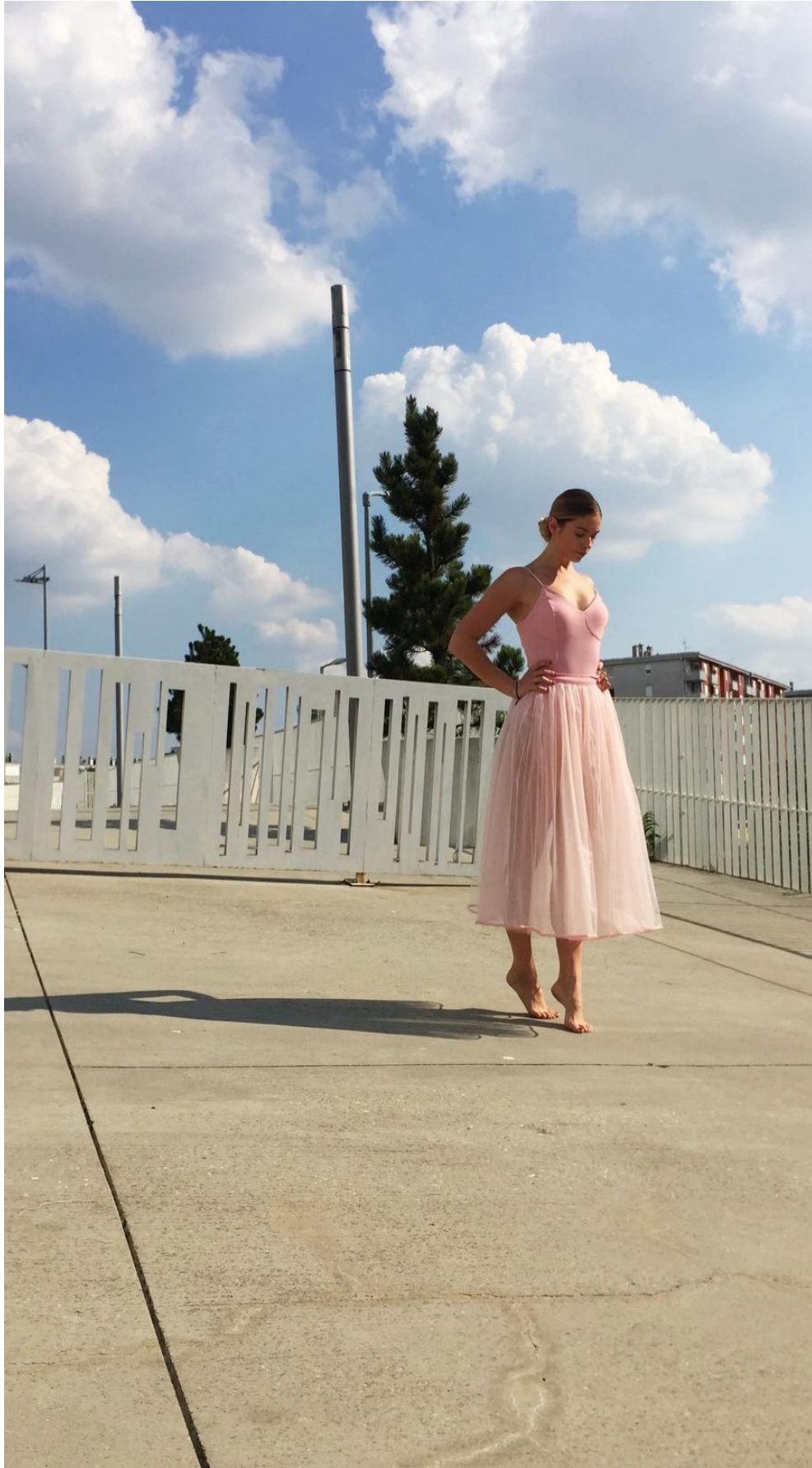
Slika 26.



Slika 27.



Slika 28.



Slika 29.



Slika 30.



Slika 31.



Slika 32.

15. ZAKLJUČAK

Balet je ples koji ima stoljećima dugačku povijest te se kroz vrijeme usavršavao i mijenjao. Svako stoljeće obilježeno je novitetima radi kojih se razlikovalo od prošlog. Kako se mijenjao ples, tako su se mijenjali i kostimi prema zahtjevima novina, što je vrlo zanimljivo proučavati. Tema ovog diplomskog rada je prikaz razvoja baletnog kostima i ispunjavanje ergonomskih zahtjeva, pa su pojašnjeni i svi najvažniji elementi koji se vežu uz balet, a uz teoretski dio, izrađen je i baletni kostim.

Autorica je svojim vlastoručno šivanim kostimom prikazala upotrebu kombinacije materijala koji prate ergonomske zahtjeve: tri vrste tila i scuba materijal. Izrađen je osnovni tj. bazni oblik kostima, sa minimalnim dekoracijama, koji se može prilagoditi ovisno o željama i namjeni. Krojni dijelovi i izrađeni kostim napravljeni su po njezinim mjerama, rubovi su strojno obamitani te je s velikim oprezom usmjerena pažnja i na estetiku. Upravo je ovaj dio rada posebno važan zato što predstavlja originalan, unikatan prikaz znanja o baletnim kostimima, ali i potkrepljuje teoretski dio diplomskog rada. Nadalje, važno je napomenuti i kako je autorica radi nedostatka literature o ovom neistraženom području, pronalazila sugovornice te je u mnogim segemntima koristila i vlastito stručno, plesno znanje i iskustvo.

Rezultati istraživanja i proučavanja teme prikazuju kako su se ergonomske zahtjevi baletnih kostima mijenjali ekvivalentno s pojavom novih, sve zahtjevnijih pokreta. Dakle, kao što je već spomenuto, kostim mora pratiti i koreografiju i ljudsku figuru, ali i znatno doprinijeti ukupnom dojmu predstave. Naime, činjenica je kako su plesači kroz povijest bili opterećeni glomaznim i neadekvatnim kostimima koji im nisu omogućavali slobodu pokreta, koja bi, umjesto nezgrapnog kostima, trebala biti u prvom planu baletne predstave.

Danas je učinjeno gotovo sve kako bi kostimi ispunjavali visoke zahtjeve estetike, efikasnosti i sigurnosti izvedbe, materijali su moderni, lakši i prozračniji, te su u potpunosti prilagođeni ergonomske zahtjevima pokreta u plesu kako bi bilo omogućeno neometano izvođenje onoga radi čega plesači i jesu na pozornici, a to je balet.

Kostim plesaču treba pristajati kao da na sebi nosi još jedan sloj kože, bez ograničavanja slobode pokreta. Iz tog razloga, u novije doba su se trikoi počeli izrađivati od materijala potpuno ergonomski prilagođenim ljudskom tijelu, a zatim i obuća, odnosno špice. Pačke su izrađene od krutog i čvrstog tila kako bi unatoč zahtjevnim pokretima zadržali svoju formu. Izrada kostima dugotrajan je i kompliciran proces koji iziskuje mnogo sati rada, što može potvrditi i svaki kostimograf.

Plesom se oduvijek izražavaju emocije, a pojavom novih i korištenjem postojećih tehnoloških otkrića u odjevnoj i tekstilnoj industriji, plesaču je znatno olakšano izvođenje tehnički pravilnih pokreta. Dodatna sloboda je omogućena i koreografu pri stvaranju novih, zahtjevnijih figura i razvoju stilova, te kostimografu u kombiniranju dva najvažnija činitelja dobrog kostima - vlastitih estetskih rješenja i ispunjavanja ergonomskih zahtjeva.

16. LITERATURA

1. Bertrand, L. : *Luj XIV*, 1943.
2. Brkljačić, D. : *Baletna klasika*, 2013.
3. Brkljačić, D. : *Uvod u balet*, 2006.
4. Cihangir, E., Ardak, F., Değirmenci, E. : *Kalip hazırlama: iç giyim*, 2007.
5. Clarke, M., Crisp, C. : *Ballet: An Illustrated History*, 1992.
6. Cohen, S. : *Ples kao kazališna umjetnost*, 1988.
7. Gottlieb, R.: *George Balanchine: The Ballet Maker*, 2004.
8. Grant, G. : *Tehnickal Manual and Dictionary of Classical Ballet*, 1982.
9. Greskovic, R. : *Ballet 101: A Complete Guide to Learning and Loving the Ballet*
10. Grieg, V. : *Inside Ballet Technique*; 1994.
11. Homans, J. : *Apollo's Angels: A History of Ballet* , 2010.
12. Jovanović, Lj. : *Obuča koja pleše*, 2016.
13. Lincon, K. : *Four Centuries of Ballet*, 1984.
14. Milanović, D. : *Teorija i metodika treninga* , 2010.
15. katalog Muzeja za umjetnost i obrt : *Balet i strast - Donacija Jelka Yureshe*; 2017./2018.
16. Needham, M. : *Louis xiv and the Académie Royale de Danse*, 1997.
17. Scholl, T. : *From Petipa to Balanchine: Classical Revival and the Modernization of Ballet*, 1994.
18. <https://fashion-history.lovetoknow.com/clothing-types-styles/> 30.08.2018.
19. https://dancedesire.com.au/en_pointe_shoes/ 29.08.2018.
20. <https://repositorij.ttf.unizg.hr/islandora/> 29.08.2018.
21. <https://www.balet.com.hr/category/> 21.07.2018.
22. <https://www.britannica.com/art/dance/> 30.08.2018.
23. <https://www.orchestra-magazine.com/pdf/podlistak/> 28.08.2018.
24. <https://www.plesnascena.hr/index.php/> 30.08.2018.
25. <https://www.russianpointe.com/perfect-fit/pointe-shoe-history/> 29.08.2018.
26. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/> 24.08.2018.
27. <https://www.theguardian.com/stage/> 27.08.2018.
28. <https://www.ttf.unizg.hr/tedi/> 30.08.2018.
29. <https://www.vam.ac.uk/content/articles/> 23.07.2018.

Slike:

1. <https://3.bp.blogspot.com/-CoawcBxtSJ0/>
2. <https://i.pining.com/originals/1b/b4/>
3. <https://www.1st-art-gallery.com/Jean-I-Berain/Jean-I-Berain-oil-paintings/>
4. https://enrecreations.fr/mg-rencontres-parcen_taglioni.php
5. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Modern_grace.jpg
6. <https://www.love-laurie.com/2015/11/new-pointe-shoes>
7. katalog Muzeja za umjetnost i obrt : *Balet i strast - Donacija Jelka Yureshe*; 2017./2018.
8. <https://kids.britannica.com/students/article/Marie-Taglioni/>
9. <https://globedancer.com/balanchine-black-white-new-york-city-ballet/>
10. <https://themakingofmarkova.com/tag/tutu-construction/>