

Romantisk ballett i Tyskland – en umulighet?

**Et analytisk blikk på historien om den romantiske balletten
som den gjerne blir fortalt**

Av Bente Skagestein

Hovedoppgave i teatervitenskap

Avlagt våren 2007

ved Institutt for kulturstudier og orientalske språk,
Universitetet i Oslo

Innholdsfortegnelse

Forord	1
1 Innledning	5
1.1 Problemstilling og hypotese.....	5
1.2 Faghistorie	6
2 Metode og teori	11
2.1 Mytens funksjon i historien.....	12
2.2 Den problematiske teorien	15
2.3 Jeg velger metode og teori	16
2.4 Avgrensninger.....	17
2.5 Begreper og definisjoner.....	18
Romantisk ballett	18
Tysk og Tyskland.....	22
3 Analyse Del 1: Fantet tysk romantisk ballett eller ikke?	23
3.1 Mulige argumenter for at det ikke fantes romantisk ballett i Tyskland.....	23
3.2 Mulige motargumenter – Hva hadde de å bygge på?	24
3.3 Hva skjedde egentlig i Tyskland	25
Lucile Grahn i Tyskland	29
Grahn som koreograf og iscenesetter	31
Grahn som pedagog	31
3.4 Begynner tysk balletthistorie etter krigen?.....	32
3.5 Slutning i etterpåklokskapens lys.....	33
3.6 Konklusjon Del 1	36
4 Analyse Del 2: Casematerialet - mine tre primærkilder	38
4.1 Opplegg for analyse av primærtekstene.....	38
4.2 Forfatterens bakgrunn	38
Egil Bakka, <i>Europeisk dansehistorie</i>	38
Roy Jonassen, <i>Dansens historie</i>	39
Rudolf Liechtenhan, <i>Ballettgeschichte im Überblick</i>	39
4.3 Uttalt hensikt med det budskapet som sendes ut.....	39
4.4 Fagplanene for danseteori og dansehistorie for VKI og VKII	41
4.5 Omslag og layout.....	42
Omslag til <i>Dansens historie</i> av Roy Jonassen	42
Omslag til <i>Europeisk dansehistorie</i> av Egil Bakka.....	43
Omslag til <i>Geschichte im Überblick</i> av Rudolf Liechtenhan.....	43
4.6 Bøkenes oppbygging og vinkling.....	44
5 Analyse Del 3: Hvordan samsvarer mine tre primærkilder med nyere forskning?	47
5.1 Hva denne delen av analysen handler om og hvordan	47
5.2 Ballerinadyrkelse med fortrenkning av mannsdansen.....	47
5.3 Sex i balletten.....	52

5.4	Kanskje problemet ikke er å ha en kropp, men å ha et intellekt?	52
5.5	Eстетisk arv	53
5.6	Hvordan så balletten ut før romantikken?	55
5.7	En kort diskusjon av dansestilen som antas å ha kommet inn i balletten med romantikken	56
5.8	Det nasjonale kontra det internasjonale, etnisitet i den romantiske balletten	60
5.9	Hvordan spredte balletten seg?	61
	Liechtenhan om Danmark	62
	Liechtenhan om Russland	63
5.10	Etnisitet i ballettuttrykket og scenedansen	65
5.11	Den nasjonale dansens popularitet	67
6	Diskusjon	68
6.1	Et problem til besvær blir til et spørsmål om hvem jeg er; Min personlige identitet	68
6.2	Metode- og resultatkritikk	69
6.3	Oppsummering	71
6.4	Ingen tysk romantisk ballett?	73
7	Konklusjon	75
7.1	Faren ved definisjoner	76
7.2	Balletthistorien som identitetsgivende myte	77
8	Videre perspektiver	80
8.1	Det var romantikken, men nå da?	80
8.2	Den romantiske kunstnermyten	81
8.3	En dansers identitet i romantikken og nå	82
8.4	Ballettdansere og andre dansere	82
8.5	Klassisk trening og alternativ trening	82
8.6	Angående historie som identitetsskaper: Hvorfor beholde eller revidere myten?	85
8.7	Balletthistorien videre	87
	Litteraturliste	89
	Vedlegg 1	92
	Vedlegg 2	95
	Sammendrag	103

Forord

Som ny student i teatervitenskap ved Universitetet i Oslo på 80-tallet lærte jeg at teaterstudentenes forening var oppkalt etter en tysk teaterhistoriker, nemlig Heinz Kindermann. Jeg lurte en stund på hvem denne Kindermann var som hadde fått denne æren? En dag bladde jeg derfor litt i hans ”Theatergeschichte Europas”, i ti imponerende bind. Som godt over middels ballettinteressert måtte jeg naturligvis se om en teaterhistoriker hadde noe å si om ballett. Mye var det ikke, men de få setningene man kan finne innimellom ”teaterstoffet” ved å bruke stikkordsregisteret var med på å starte prosessen som førte til denne oppgaven. Litt senere fant jeg følgende i tillegg i et stort tysk musikkhistorisk verk:

Die deutsche Romantik betrachtete das Ballett als undeutsch und unromantisch. Und doch hätte die Plastik und die rhythmische Kraft von Schumanns Musik einen starken Impetus geben können. Dies kann man später bei Fokine in seinem Ballett Karneval mit der Musik von Schumann leicht erkennen. (Nettl, 1949-1951:1175).

Jeg stusset litt over dette av flere grunner, men viktig i første omgang er at jeg mente å ha oppfattet at den tyske romantikken hadde betydning som kulturell inspirasjon langt utenfor eget lands grenser, også i balletten.

Jeg trodde at grunnen til at jeg ikke hadde hørt om tysk romantisk ballett noen gang, var at de balletthistoriebøkene jeg hadde vært borte i var av den typen som tok for seg hovedlinjene i fugleperspektiv. Dessuten var de som regel engelskspråklige, noe jeg også antok kunne ha litt å si: Norsk ballett blir jo heller bortimot aldri omtalt internasjonalt,¹ men vi har da både utdannelseinstitusjoner, en visst omfang av tilbud til amatører og et profesjonelt dansemiljø, selv om det er lite. Hvordan kunne det hevdes at det ikke fantes romantisk ballett i Tyskland? Og det måtte vel være sant, for kilden virket seriøse nok på meg. Så hvorfor mente de dette? Syntes virkelig de tyske romantikerne at ballett var ”uromantisk”? Det kan vel i forhold til den alminnelige oppfatning av ballett nå, virke ganske oppsiktsvekkende. En tanke som dukket opp var naturligvis at dette utsagnet fortalte noe om hvor stort skiftet fra før-romantisk til romantisk ballett var, og at ballett for mange i samtiden skilte seg så mye fra det vi forbinder med ballett, eller var så sterkt forbundet med den gamle tiden, at de ikke greide å se potensialet for utvikling i det som fantes, selv om det ser merkelig ut i ettertid.

¹ Engelsk er et internasjonalt språk, og oppfattes kanskje ubevisst som mer ”felleskulturelt” i innhold fra en norsk leser enn det er ment fra noen som har det som morsmål?

Jeg tenkte videre at dette kunne være et stjerneeksempel på at man skal være forsiktig med å tro at selv om premissene synes å være tilstede, så er det rimelig å anta en gitt konsekvens. I dette tilfelle ville jeg for eksempel, ut fra mine forutsetninger og kunnskaper om ballett, trodd at det fantes romantisk ballett i Tyskland i romantikken.

Skulle ikke tyskerne ha kunnet danse ballett? Det ble fort mange spørsmål inspirert av noen små avsnitt. Og etter hvert tror jeg heller ikke udelt på at det ikke fantes romantisk ballett i Tyskland - en mulighet jeg vil drøfte i denne oppgaven.

Da jeg først begynte å fundere over dette og kom til å nevnte temaet som, ”romantisk ballett i Tyskland – en umulighet?”, for noen medstudenter, var mange av de spontane kommentarene av typen: ”Romantiske, tyskerne, nei! – Ordnung muß sein. Så klart de ikke hadde romantisk ballett!” – Og det sier vel både noe om hvor ”romantisk” ballett oppfattes som nå, og hvor ”uromantiske” tyskerne oppfattes som. Dette er jo nesten å snu de tyske romantikernes syn på hodet. Vi er gått fra: Ballett er uromantisk og utysk, til ballett er romantisk og derfor utysk.

Men den første befatningen jeg hadde med ballett og balletthistorie har også avgjørende betydning for både problemstilling og interesseområdet for denne oppgaven, så først litt om dette:

Da jeg begynte å interessere meg for balletthistorie var det som elev ved ballettlinjen på Fagerborg videregående skole på 80-tallet. Interessen hang sammen med at jeg ville ha noe mer å henge praksisen på. Hvorfor skulle et trinn eller linje være sånn eller slik? Hva vi egentlig drev med utover å plassere armer og ben i forskjellige retninger? Jeg ville ha noe mer for hodet å forstå bevegelsene med.

I tenårene er man gjerne glødende opptatt av det man er interessert i, og man godtar det meste som kommer fra autoritetene innen feltet nokså ukritisk. Men det å være i opposisjon skal være en del av å vokse opp også. Man blir opplært i en tradisjon hvor noe skal være som det er ”for slik har det vært i fire hundre år”.² Hva gjør man hvis den oppleste fasiten ikke

² Det var faktisk en ballettlærer som svarte akkurat det på et spørsmål fra en av elevene sine i klassisk ballett – spørsmålet har jeg glemt, men svaret overrasket meg tilstrekkelig til at jeg fortsatt husker det! Jeg nevner dette fordi jeg mener det er et eksempel på hvor tradisjons- og autoritetstro den klassiske balletten er, også i innstilling.

stemmer med det man opplever eller ikke gir svar på det man lurer på? Da begynner man vel å stille spørsmål på tross av autoritetene.

Historieinteressen min har altså en praktisk forankring. Ettersom jeg lærte om ballett i praksis som ballettelev, ble jeg etter hvert ganske interessert i stilen og metodikken og tenkte jeg kunne finne ut mer om dette via å studere historien bak. Jeg skriver derfor dette fordi jeg opplevde bakgrunnskunnskapene mine som magre i forhold til det jeg gjerne ville ha ut av dem – og jeg leter fortsatt etter den boka som kunne tenne lyset – selv om jeg i årenes løp etter hvert har fått noen aha-opplevelser og har sluttet å danse. Dette er i første rekke tenkt som en deskriptiv oppgave med mål å finne en annen forståelse, rydde litt i kaos. Jeg håper at jeg på denne måten skal komme fram til noe som kanskje kunne oversettes til praktisk teknisk /stilistisk innsikt – selv om jeg ikke danser selv lenger. Etter hvert har det kanskje kommet til å handle mer om hvordan vi forholder oss til våre historier.

Først tok jeg påstanden om at det ikke fantes romantisk ballett i Tyskland i romantikken som sann. Romantikken ligger såpass nær oss i tid, og tyskerne, som har slikt ord på seg for å være så grundige, ville sikkert visst det hadde det vært noe. Jeg gikk altså i gang med å skulle skrive noe i retning av en sosiologisk-historisk oppgave om hvorfor det ikke fantes tysk romantisk ballett. Problemene oppstod raskt.

Det blir ofte hevdet at det aldri er mangel på kilder som er problemet; kunsten er å velge og å velge bort. Så da jeg begynte å lete etter kilder til denne oppgaven på sent 90-tall følte jeg at det nok måtte være meg det var noe feil med som fant så lite relevant. Det var tilsynelatende ikke nye bøker om balletthistorie i lengre tid, og eldre litteratur var nokså engelskspråklig dominert. Jeg var innom Tanum bokhandel. Der fant jeg ikke noe særlig av balletthistorisk litteratur i hyllene og fikk derfor låne boklistene av en behjelpelig ansatt, for å se om det var noe av interesse der. En tittel var fra 1921. Det ble ingen handel. Og foreløpig falt det meg ikke inn at det var noe poeng i å notere seg noe om dette; boka var gammel og uinteressant i mine øyne den gangen. Jeg noterte meg derfor ikke engang tittelen.. Tysk ballet var i hvert fall et ikke-tema. Tysk dans er et tema for moderne dansehistorie, men ikke klassisk ballett, og det fantes jo etter sigende ikke? ”Kanskje det er for mye forlangt at noen skal ha skrevet om noe som ikke fantes?” tenkte jeg. Hva skulle jeg gjøre med problemstillingen min?

Leting etter gode kilder i beslektede temaer var også til liten hjelp. Man kunne for eksempel tro at den nære forbindelsen mellom ballett og opera ville gjøre det sannsynlig at man via operahistorien kunne få vite litt om ballett. Men en stor del av litteraturen om opera konsentrerte seg om musikken, og handlet den om fremføring eller utseende, handlet det som regel om scenografi og arkitektur og ikke dans. (Og rett skal være rett: De handlet heller ikke så ofte om spillestil.)

Så jeg gikk tilbake til den generelle balletthistoriske litteraturen for å sjekke en gang til det jeg trodde jeg visste: Hva skriver balletthistorikerne egentlig? Nå ble jeg raskt frustrert over at alle tilsynelatende hadde lest hverandre, men ingen hadde egentlig lest kildene. Her sikter jeg ikke til den vanlige oppfatningen om at studieobjektet er borte idet forestillingen er over. Det var rett og slett mye større tilgang til den typen bøker som gjerne har fine bilder og glanset papir enn bøker som bygget på vitenskaplig forskning. Og jeg fikk etter hvert en sterk følelse av å gå i ring.

En annen følelse som meldte seg var at da jeg skulle gjøre noe jeg trodde skulle gjøre det lett å komme i gang, nemlig å avgrense den romantiske balletten som periode og begrep, oppdaget jeg at veldig mange tilsynelatende tror at alle forstår det samme ved ”romantisk ballett”. Ved nærmere lesning var det mange nyanser og tolkninger. Følelsen av å gå rundt og rundt uten å komme i nærheten av det jeg lette etter, og følelsen av å lese samme historien gjenfortalt om igjen og om igjen uten altfor grundig diskusjon, gikk sammen. Det som ble skrevet om den romantiske balletten lignet mistenkelig mye på en myte. Ved ”myte” forstår jeg en fortelling som blir gjenfortalt med etter hvert faste trekk i innhold og fortellerstil som blir brukt for å videreføre verdier og holdninger blant dem som er brukere av den. En myte i denne betydningen oppfattes å være sann, men behøver ikke å bygge på faktiske, objektive sannheter.

Jeg vil takke min veileder Anne Helgesen for inspirerende faglige og språklige innspill. Jeg vil også takke min mann og min datter for tålmodighet under skriveprosessen.

1 Innledning

1.1 Problemstilling og hypotese

I denne oppgaven forsøker jeg å belyse det jeg velger å omtale som ”myten om den romantiske balletten”. Idéen til denne vinklingen kommer fra et påstått fravær av romantisk ballett i Tyskland i et tysk musikkhistorisk verk (*Musik in Geschichte und Gegenwart Allgemeine Enzyklopädie der Musik Band 1.*) fra 1950-tallet og Kindermanns *Theatergeschichte Europas* fra 1960-tallet. Min problemstilling tar altså utgangspunkt i myten om den romantiske balletten. Hva forteller den og hvorfor? Hvorfor er den så seiglivet? Og kan en tolkning av “myten om den romantiske balletten” belyse min opprinnelige problemstilling om et antatt fravær av romantisk ballett i Tyskland? Hypotesen for denne oppgaven er at *fraværet av romantisk ballett i Tyskland kan være et spørsmål om tolkning eller definisjoner og del av en historiefortellertradisjon.*

Den romantiske balletten blir ofte hevdet å ha vært av så stor betydning at vi fortsatt ser gjenskinnet i dagens ballett. Den ga oss trekk som fortsatt identifiserer en erkeballerina av i dag: tåspissdans, hvit tyll, håret i knute og en dansestil som vektlegger lette, yndige og (antatt) feminine bevegelser. Den romantiske balletten er sånn sett interessant fordi epoken er gitt normativ betydning i danseres og nok også publikums bevissthet, selv om ikke alle vil gå rundt og bruke romantisk ballett som begrep. Blant publikum vil kanskje dette gjenskinnet for eksempel ha blitt identisk med klassisk ballett i kontrast eller motsetning til moderne danseformer. Epoken er også blitt beskyldt for å ha feminisert dansen og fordrevet ekte mannfolk fra scenen ved sin ballerinyrking.

De fleste av de verkene som nå regnes som klassiske³ er kommet til i romantikken. Det som da skjedde, påvirket holdninger og oppfatninger om dansere og ballett ellers i samfunnet, blant annet ideen om kvinnelige (ballett) dansere som tynne, skjøre, eteriske vesener, selv om vi ut fra vår tids idealer ved en direkte sammenlikning med dagens dansere vel ville anse romantikkens damer som ”noe kraftige”.

³ ”Klassisk” til forskjell fra senere neoklassisk eller moderne ballett. Blant disse klassikerne nevnes som regel *La Sylphide*, *Giselle*, *Coppelia*, *Tornerose*, *Nøtteknekeren*, *Svanesjøen* og noen av Bournonville balletter. (Vår tids versjoner av *La Sylphide* bygger på Bournonville.)

Man får altså stadig høre at balletten som vi kjenner den i dag fikk en gjenkjennelig form først i romantikken. Noen vil også si at ballett er romantisk i andre betydninger. De fleste som ikke liker ballett, vil feste seg ved det fjerne og uvesentlige, altså romantisk i betydningen svermeri og uten dypere mening for dagens rasjonelle mennesker: ”Ballett handler ikke om noe viktig og er bare virkelighetsflukt.” Historiene i de ballettene som tilhører det klassisk/romantiske standardrepertoaret vi har fått overlevert ender (nå) helst godt som i eventyrene, og handlingen er ikke så vanskelig å få med seg. Man kan hevde at med det samme en kunst kan mistenkes for å være lett og enkel, i alle betydninger, eller bare til underholdning, mister den status i kulturhierarkiet.

Andre av dem som også oppfatter ballett som virkelighetsflukt, mener det positivt; som et fristed i en vanskelig hverdag. Også virkelighetsflukten er noe romantikerne selv kommenterer i sin egen tid. Her ligger mye av meningen i de romantiske ballettene.

Men ellers er det også aspekter ved den romantiske ballettens mening som ble borte eller mindre synlig på veien. Slike betydninger kommer gjerne fram når noen går mer analytisk inn i historiene som ballettene forteller, og forsøker å se hvilken betydning de hadde for sitt opprinnelige publikum.

Den romantiske balletten er blitt gitt normativ betydning for dagens ballettradisjon. Man kan finne flere av poengene ovenfor i de fleste balletthistorier,⁴

1.2 Faghistorie

Når det gjelder dans og balletthistorie, har flere – blant andre Alexandra Carter – pekt på at det meste er skrevet av ballettomane publikummere eller ”entusiaster”. Alexandra Carter er redaktør av både *the Routledge dance studies reader* (1998) og *Rethinking dance history* (2004) Hun underviser i dansehistorie og kritiske studier ved Middlesex University i London

In Britain, writing on dance in the twentieth century was also initiated by individual enthusiasts such as Cecil Sharp who documented folk dance and in so doing was responsible for a resurgence of its popularity in education during the early part of the century. Currently, journals such as *Dance Studies*, the *Journal of the English Folk Dance and Song Society* and *Historical Dance* are among the serious repositories for research in folk and historical dance. In theatre dance, the

⁴ Se for eksempel Garafola: “Introduction”; innledningen til *Rethinking the sylph, new perspectives on the romantic ballet*

London performances of the Ballet Russes from 1911 onwards gave to a new breed, the British amateur historian. With accounts often based on personal experience placed within an historical overview, these balletomanes shaped writing on British ballet from the 1930s to the 1950s (Carter, 2004:3).

Den faglige sammenhengen og objektive synsvinkelen man ville forvente av en faghistoriker mangler kanskje i denne typen beskrivelser. Dansere skriver sjelden selv og er dessuten heller ikke upartiske. De deltar selv i det de gjør. Når ballett enten blir skrevet om av en ivrig tilskuer eller eventuelt en aktiv utøver er det derfor vanskelig å finne kilder som ikke er farget av personlig engasjement.

Tysk dansehistorie og forskning på sin side fokuserer gjerne på mellomkrigstiden med dens moderne ”Ausdruckstanz”. Noe er også skrevet om ”Tanztheater”

In the political climate poised between aesthetic and sociocultural premises, two particular national dance identities evolved in Germany during the twentieth century: the *Ausdruckstanz* of the 1930s and the West German *Tanztheater* of the 1970s and the 1980s (Jeschke og Vetterman, 2000:55).

Ellers har vi den vanlige utviklingen etter krigen i alle europeiske land: Import av utenlandske krefter skaper ny giv og bygger opp sterke kompanier i forbindelse med ofte allerede eksisterende operahus; en slags felles (vestlig) kulturarv som revitaliseres

In the early 1960s, however, the American influence on West German life in general became prevalent, and materialized on the dance stage as ballet neoclassicism, notably through the works of George Balanchine. Its technical brilliance soon modified by a more human, emotional and also narrative element, as practised by a number of English choreographers, such as John Cranco (Jeschke og Vetterman, 2000:62)

I Norge er det lite av akademisk forskning om ballett.

På norsk har jeg funnet tre hovedoppgaver og to doktorgradsavhandlinger som er danse- eller ballettrelatert. Noe forskning er også kamuflert under noe annet enn dans- og balletthatten; for eksempel kan man finne en interesse for dans som pedagogisk virkemiddel i skoleverket på forskjellige nivåer. Dessuten har vi folkedans.

Men så vidt jeg kan se finnes det bare en hovedoppgave med historisk emne, nemlig Valdemar Hansteens *Dans: om scenedansens utvikling og vilkår i Norge* (1987). Denne ble det senere bok av: *Historien om norsk ballett* (Hansteen 1989) Dette speiler interessen eller mangelen på interesse for historiske emner.

Kildetilfanget av akademisk type er større på andre språk, men utgivelser fra 40 – 50 tallet domineres av titler som forteller balletthistorien i tre-hundre års perspektiv. Disse er stort sett engelskspråklige.

Mer enn et halvt århundre har gått siden den gang, og i 1977 pekte for eksempel Royce på at fokuset i historieforskningen har skiftet.

Writing historical accounts of dance has by no means lost its fascination for scholars, nor has the number of such studies decreased. They are simply of another order. What we find now are accounts specific either to a dance type or to a time period or both (Royce, 2002:93).

Anaya Peterson Royce er *Chancellor's Professor* i antropologi og sammenliknende litteratur ved Indiana University. Hun har også en tidligere karriere i klassisk ballett. Nå skriver hun historie av det gamle slaget som begynner med dansen i tidenes morgen og fortsetter frem til i dag.. Hun peker på at ingen lenger forsøker å skrive inn en slags mytisk, felles opprinnelse for dansen. Royce' ærend er antropologiske studier i dans. Mitt bokeksemplar er en utgave fra 2002, så det kan virke som om hennes synspunkter angående antropologiske studier i dans fortsatt blir formidlet til studenter i dag.

Lite av den forskningen som er gjort med mye metoder fra samfunnsfagene er nedfelt i viten innenfor det norske dansemiljøet. Det er ikke så merkelig, for balletthistorier av det overgripende slaget skrives fortsatt i stor grad på en måte og med et ordvalg som får det til å se ut som utviklingen er gått fremover, fra begynnelse til slutt. Forfatterne har ikke tatt konsekvensene av positivismekritikken ellers i samfunnsfagene. Det gjelder vel og merke danseteknikken og ikke dansens status. En forklaring kan være ballettens natur i form av tradisjon som overleveres fra generasjon til generasjon. En tradisjonsprosess er per definisjon konserverende, og det er rimelig å anta at man da verken vil gi videre eller bevare noe man anser for verdiløst. Konsekvensen er da at det traderte uten verdi enten vil forsvinne eller forandres. Så lenge en tradisjon består, synes det nærliggende å anta at nye generasjoner vil legge til en merverdi.

Det meste av ny forskning på dansefronten er ikke historisk orientert, og ser man bredere på det, er det fortsatt populært å skrive bibliografier, handlingsbeskrivelser, håndbøker i koreografi og naturligvis alt av teknisk interesse. Det finnes bøker om alt fra hvordan kle seg til prøvedans, skadeforebygging, trening og metode, samt nedtegnelser av faktiske balletter.

De som kommer under historie omhandler gjerne nyere tid, og bygger ofte på samtaler og intervjuer med noen som deltok eller forrige generasjon som fortsatt husker.

Men noen viktige forskningsarbeider har kommet til:

Mine to opprinnelige tyske kilder, *Theatergeschichte Europas VI. Band Romantik* (Kindermann, 1964) og “Ballett” i: *Musik in Geschichte und Gegenwart Allgemeine Enzyklopädie der Musik Band 1* (Nettl, 1949-1951) som startet denne prosessen er fra 50-60 tallet, så hva med nyere kunnskap som kunne imøtegå dem?

Jeg nevner nå de med mest direkte relevans for denne oppgaven av de som handler om den romantiske balletten.

Danske Erik Aschengreen, nå professor emeritus ved universitetet i København og mangeårig ballettkritiker, både nasjonalt og internasjonalt, skrev *Farlige sylfider* (1975) hvor han spør og diskuterer om balletten egentlig var en del av den øvrige romantikken og hvor dyp forståelsen for den romantiske ånd i balletten egentlig var, og han diskuterer forskjellene mellom den danske og den franske ballettromantikken.

Bournonvilles romantiske repertoire holdt seg på scenen i København lang tid etter at romantikken var død alle andre steder, undtagen i Russland; ja det holdt sig helt op til vore dage. Enten det så skyldtes skæbnens gunst, en særlig biedermeierholdning hos det danske publikum eller det faktum, at København i hvert fald den gang var en afsidesliggende by. Danskerne førte den franske ballettradition videre, som bournonville havde lært i Paris. (Aschengreen, 1975: 7)

Så en danske til: Elsebeth Aasted har skrevet: *Sylphide og heks. Den romantiske ballettdanserinde Lucile Grahn* (1996) som er en biografi bygget på hennes doktoravhandling ved Københavns universitet i 1995. Den er interessant for mitt tema, særlig fordi hun skriver noe om Grahns tid i Tyskland. Med denne boken ønsker Aasted:

at belyse Lucile Grahns liv og kunstneriske utvikling i Danmark. [...] Gennem Lucile Grahns kunstneriske virke er det samtidig hensigten at give en karakteristikk af epokens kunstsyn, dens livsholdninger og stil. (Aasted, 1996: prolog)

Marian Smith er *associate professor* i musikk ved Universitetet i Oregon og ser i sin *Ballet and opera in the age of Giselle* (2000) på forholdet og sammenhengen mellom ballett og opera, i stedet for som vanlig er å analysere opera og ballett hver for seg.

The argument I wish to make in this book is simple: that the longtime marriage between opera and ballet at the Opéra had not yet fully ended in the 1830s and 1840s. This may seem an odd proposition, since the affinities of these ballet-pantomimes with opera are no longer obvious to today's theatregoer (Smith, 2000:Xiii).

Dessuten har Marian Hannah Winter skrevet en interessant bok om perioden før romantikken: *The pre-romantic ballet* (1974). For å skrive denne boken har Winter hatt bred kontakt med arkiver i flere land og på flere språk. Winter skriver og foreleser på engelsk og fransk og er spesialist på underholdningsikonografi. Denne spesialkompetansen har hun brukt flittig som kilde.

”By 1821 the pre-Romantic ballet might be considered ”early romantic,” because two dated prints show Fanny Bias and Mlle Méès on the *pointe*, and all the romantic ballet themes have made an appearance.” (Winter, 1974:4)

Og nesten alle artiklene i *Rethinking the Sylph, New Perspectives of the Romantic Ballet* (1997) – red. Garafola – er interessante i direkte eller indirekte betydning for oppgaven min. Her stilles spørsmål ved flere av de vante oppfatningene, ofte med forskning på avgrensede, mindre felt, og dermed belyses variasjoner over den faste formen i den overbyggende historieskrivningen.

Det er interessant å merke seg, mener jeg, at alle som en av de overnevnte blant kildehenvisningene sine har noe skrevet av engelske Ivor Guest. Han er kjent for å ha skrevet en lang rekke leseverdige balletthistoriske bøker, med grundig forskning i bunnen

På tross av disse nye perspektivene, er hovedtendensen fortsatt den at det er gjennom en lineær utviklingshistorie i den positivistiske stilen at ballettstudenter får lære om fortiden.

2 Metode og teori

Det jeg vil forsøke å gjøre i denne oppgaven, er å undersøke forholdet mellom historiografi, myte og identitet i en typisk versjon av historien om den romantiske balletten. Min synsvinkel er at historien om den romantiske balletten har blitt til en myte, med få variasjoner som alltid inneholder de samme fakta og vanligvis de samme ideene om hvordan det var. Jeg hevder som et utgangspunkt at myten om den romantiske balletten er blitt lite påvirket av det paradigmeskiftet som ellers har skjedd i samfunnsfagene. Jeg vil diskutere denne oppfatningen ved å belyse en del av et antatt fravær i mikrohistorien, nemlig en oppfatning fra kyndig hold om at det ikke fantes romantisk ballett i Tyskland. Så vil jeg sammenholde dette med den historien som vanligvis blir fortalt om den romantiske balletten, eller, om man vil, den som når frem til den gjengse bruker av balletthistorien. Dette vil jeg gjøre ved å analysere tre utvalgte ballett/dansehistoriers omtale av denne perioden, to skrevet på norsk for bruk i den videregående skolen i Norge og en skrevet på tysk for ballettstuderende i Tyskland.

Jeg har delt analysen i tre. I den første delen diskuterer jeg hvor sannsynlig det er at det ikke skulle blitt, eller har vært, noen romantisk ballett i Tyskland. I den andre delen ser jeg på primærkildene mine, på rammer og fremførelse og så ser jeg på innholdet i dem i del tre.

Jeg vil altså etter å ha drøftet hvorfor det er merkelig om Tyskland ikke skulle ha hatt romantisk ballett, se på den romantiske balletten som den blir beskrevet i mine valgte teksteksempler. Hvordan har historiografien (og egentlig kanskje også muntlig historieoppfatning via praktisk tradisjonsoverlevering) bidratt til å opprettholde myten om den romantiske balletten? Jeg vil også se litt på balletthistorie som fag i fagplaner til videregående skole i Norge, fagplaner som de to norske teksteksemplene jeg bruker forholder seg til.

Jeg vil forsøke å drøfte myten med særlig vekt på de tre sidene ved den romantiske balletten som stadig får oppmerksomhet:

- Ballerinadyrkelse/ fortrenkning av mannsdansen
- Nasjonalitet, etnisitet i den romantiske balletten
- Estetisk arv

Jeg vil bruke eksempler på ulik begrepsbruk ved i hovedsak tradisjonell omtale av romantisk ballett i Danmark, Russland og Paris for å belyse det antatte fraværet av romantisk ballett i Tyskland. På denne måten kan jeg komme nærmere et svar på hvorfor det kan hevdes at det ikke fantes romantisk ballett i Tyskland.

De fleste som ønsker å lære noe om ballett generelt eller romantisk ballett spesielt er henvist til denne typen sekundære kilder. Med sekundære kilder mener jeg i denne sammenhengen bøker bygget på annenhåndslesning, og ikke lesning av kilder samtidige med hendelsen de beskriver. Få har gått i arkivene selv. Den historien som stadig blir gjentatt, blir til slutt en sannhet som det er interessant å diskutere. Min opprinnelige praktiske interesse for ballett har også vært viktig for valg av og syn på kilder.

De såkalte sekundærkildene blir primærkilder når myten skal analyseres. Lærebøker innen et fag er ofte i en form som refererer allment akseptert kunnskap uten å diskutere eller stille spørsmål ved den, og kan slik ses som myteoverførere. For å belyse det jeg oppfatter som myten har jeg derfor valgt tre tekster av typen lærebok. Jeg bruker disse som eksempler for å diskutere den tradisjonelle oppfatningen av hvordan det var. De tre tekstene jeg har valgt, to norske og en tysk, er valgt fordi de er skrevet med tanke på den alminnelige ballettstudent og fordi de er det nyeste jeg har klart å finne av denne typen i de to relevante landene, Norge og Tyskland.

2.1 Mytens funksjon i historien

I kulturhistorie blir mytebegrepet beskrevet som noe som blir oppfattet som sant uavhengig av faktiske forhold. Det betyr ikke at en myte ikke inneholder noe som kan være faktisk og objektivt sant, men som myte er det betydningen historien er blitt og blir tillagt som er det viktige. Det vesentlige er altså mytens funksjon. Hvorfor blir den fortalt som den blir? Det går derfor an å bruke myter som historiske kilder, men sjelden for å få greie på de faktiske forhold, oftere for å få satt oppfatninger i sammenheng og perspektiv ved å prøve å forstå meningen brukerne av historien gir den. Dette illustreres av Kaldal, professor i historie ved NTNU:

Innanfor tradisjonsforskinga i folkloristikken er søkelyset gjerne retta mot det kommuniserte og traderte, mot framstillingar som har grodd fast som gjengangartema i segner, mytar og tradisjon. Da er ikkje målet å skrelle av forteljingane det ein ikkje kan lite på, men å tolke det dei fortel, *som det dei er*. (Kaldal, 2003:92)

Ritualer er et annet, men beslektet emne som det blir stadig vanligere å forholde seg til i kulturhistorien. I sitt innledende kapittel til *Ritualer Kulturhistoriske studier* kommer Amundsen inn på ritualer i forhold til kompetanse. ”Ekspertene kan ses som bærere av en gruppes felles rituelle hukommelse; de har som sin oppgave å føre fortellinger og praksiser videre” (Amundsen, 2006:24). Amundsen er kulturhistoriker tilknyttet Universitetet i Oslo.

Nytteverdien av å studere ritualer, kommer til uttrykk ved at også samfunnsfaglig forskning har tatt inn dette elementet:

Også den samfunnsvitenskaplige forskningen har siden 1980-tallet vært opptatt av ritualer, og i praksis har det vært stor grad av samvariasjon mellom religionsvitenskapelig og samfunnsvitenskapelig teoridannelse og anvendelse av ritualbegrepet. I den samfunnsvitenskapelige kunnskapstradisjonen har ritualbegrepet igjen blitt brukt klassifikatorisk på det religiøse feltet, samtidig som ritualene gjerne har blitt undersøkt i en eller annen form for funksjonskontekst (Amundsen, 2006:12).

De bøkene jeg bruker som primærkilder til myten om den romantiske balletten er alle skrevet som lærebøker, som er spesielt sentrale i å skape holdninger hos de unge:

Lenge har eit viktig motiv vore å bruke historie til å danne gode haldningar. Gjennom å formidle til oppveksande slekter historisk kunnskap om framveksten av nasjonalt sjølvstende, demokrati, industriell effektivitet, sosial velferd, menneskerettar osv., skulle ein på eit vis utvikle ein respekt for det som var bygd opp, og skape vilje til å både forsvare og bygge vidare på det (Kaldal, 2003:178).

Vi finner slike eksempler på historie brukt som identitetskaper i den tradisjonelle historieundervisningen i skolen. Her er historie med på dannelsen av nye generasjoners oppfatning av hva som er norsk, bra eller dårlig i følge rådende kultur og myndigheter.

”Når nasjonar presenterer seg sjølve, og det dei ser som sine særpreg, gjer dei det med historier om fortida til det folket og det geografiske området dei består av” (Kaldal, 2003:165). Folkeminnene og tradisjonsforskningen har vært en stor del av vår og andres nasjonale identitetsbygging. Som konsekvens er det for eksempel derfor brukt en del ressurser i Norden på å forske i folkedansen og dens historie, noe som oppfattes som viktig for den hjemlige og egne kulturelle tilhørighet. Dette skiller seg tydelig fra noe av utviklingen ellers i Europa, skal man tro Arkin og Smith som hevder at det særlig bør forskes på folkedansens betydning, særlig i balletten, og få plassert denne som en del av den øvrige kulturhistorien

For the marginalization of this idiom in much dance historiography has not only left a lacuna in the Romantic ballet per se, but also made national dance virtually inaccessible to scholars in other disciplines who could no doubt draw analogies between its contributions to ballet and the manifestations of folk-derived expression in the other arts. Indeed, a fuller treatment of this topic

by dance historians will doubtless lead into its integration into the scholarly discourse of nineteenth-century cultural studies in general (Arkin og Smith, 1997:12).

Romantikken kom som en reaksjon på den regelstyrte opplysningstida og var nok mer i tråd med virkelighetsoppfatningen i en kaotisk verden full av sosiale omveltninger. Jeg siterer Kaldal:

Slik kan ein ofte spørje seg om ikkje interessa for å bruke historia til å bygge identitetar og sjølvbilde har lett for å bli sterkast i situasjonar der det ikkje lenger er sjølvsgt kven ein er og kor ein hører til (Kaldal, 2003:166).

Det kan være et poeng at interessen for myter, sagn og eventyr var en vesentlig del av romantikken. Det er fra denne tiden vi har fått samlingene både fra Asbjørnsen og Moe og brødrene Grimm. Også de romantiske ballettene er fulle av eventyrfigurer og -fortellinger.

Det er ikke gitt at balletthistorien er en myte selv om den ligner mye på en. Det er den stadige følelsen av å gå i ring uten å komme noe sted – at mange bare refererer til hverandre mer eller mindre kritisk – som har inspirert til en folkloristisk innfallsvinkel, med den romantiske balletten som en slags mytisk aktør i en levende selvoppfatning.

Det er mange akademiske disipliner som har utvikling av egne teorier og begreper som en viktig del av sin kunnskapspraksis. En slik kunnskapspraksis er selvsagt heller ikke fremmed for en kulturhistorisk tilnærming, men den kan samtidig ikke sies å være konstituerende eller grunnleggende for denne fagtradisjonen. I første rekke er kulturhistorien en empirisk arbeidende disiplin (Amundsen, 2006:7) [...]Kulturhistorikere starter gjerne med detaljert kunnskap om en empiri, og deretter forsøker de å vise veier i og gjennom denne empirien (Amundsen, 2006:10).

Det er en altså en oppfatning i kulturvitenskapen at myter kan brukes som kildemateriale i historisk forskning, men man må vite hva man har å gjøre med og hva materialet kan brukes til og hvilke begrensninger det har. Da kan folkeminneforskning og historisk forskning gå hånd i hånd.

For meg er det altså nyttig å definere omtalen av romantikkens ballett som en myte og balletthistorier som myteframstilling, og hente inspirasjon fra en folkloristisk eller kulturvitenskaplig forståelse av mytens betydning som identitetskapende og tradisjonsprosessen som konserverende.

2.2 Den problematiske teorien

Det er kommet få historier av den typen som ser dans som en del av resten av samfunnet. Som nevnt i innledningen har flere etter hvert kommentert mangelen på vitenskapelig litteratur innenfor balletthistorie. Det kan også hevdes at danseforskningen er en så ny disiplin som selvstendig gren, at man kan dra nytte av alle de nye perspektivene uten fare for å sitte fast i gammel fagtradisjon.

Unlike other subjects, which might be hampered by a long tradition, it is possible to be flexible in methodology and adaptable in technique in dance history practice. To be free from entrenched positions about what dance history should do and how it should do it can be an advantage in developing a discipline that is responsive to the activity being studied (Layson, 1994:xi).

Det blir som å stikke hånden ned i en uendelig godtepose, for hva skal man ta? Alt kan brukes, alt er nytt og kanskje like godt.⁵ Det kan synes som om mangelen på akademisk forskning er skrikende. Jeg lister her som eksempel noen ønsker som i 1983 ble fremført i en artikkel i *Dansens Vilkor Kulturpolitisk debatt*, utgitt av det svenske kulturrådet. I en artikkel av Karl-Ola Nilsson går han igjennom hva flere sentrale aktører i danse-Sverige ønsker seg av danseforskningen. Dette gjaldt altså Sverige. Men Sverige har en ballettradisjon i alle betydninger av ordet, og er dessuten på mange samfunnsområder sammenliknbart med Norge. Forholdene der er relevante for oss. I følge Nilsson mener

- Bengt Häger ved dansemuseet at den folkelige dansen og selskapsdansen er det som bør utforskes.
- Gösta Svalberg, sjef for danseutdannelsen ved svenske ballettskolen, vil ha metoder til hjelp til utvelgelsen av elever til skolen og fysiologiske studier.
- Rektor for Danshögskolan mener Dansens betydning for barns utvikling er et viktig forskningsobjekt.
- Kirsten Gram Holmström, professor i teatervitenskap ved Stockholms universitet, mener publikumsundersøkelser er et stort forskningsfelt, for hvorfor har dans økt sin popularitet? - Likeledes ønsker hun seg forestillingsanalyse, men som danseforskningens første oppgave ser hun å utforske Labanotasjonens muligheter i en datatid, altså hvordan dans kan registreres (Nilsson, 1983:114).

⁵ Nå kan det egentlig diskuteres hvor ny danseforskningen er, blant annet i barokken hadde dansen en helt annen status og da var det også noe som ble skrevet om og fundert over.

Av disse punktene leser jeg at hver og en som er knyttet til det store og mangesidige feltet som dans er, savner teori for der skoen for dem selv trykker mest. – Et nokså teorifattig område eller i hvert fall lite oppdatert i forhold til hva samtiden trenger. Slik er det nok fortsatt. Mine undersøkelser viser at tilsiget av forskningsbasert danselitteratur ikke har vokst særlig raskt etter 1983.

Det kan også være at det blir bedrevet danseforskning andre steder enn innenfor akademiske fag, men problemet kan være å passe inn i det som kalles aksepterte normer og idealer for forskning.

2.3 Jeg velger metode og teori

Ann Jonsson skriver i sin anmeldelse av Alexandra Carter,(red.) *Rethinking Dance History* at

Boken vill inte bara förmedla en mängd olika infallsvinklar, utan också bidra till att öppna och omformulera danshistorieskrivningens gränser. [...] Den postmoderna historieskrivningen, så starkt markerad av poststrukturalistiska och feministiska teorier tycks i dag ha överlevt sig själv (Jonsson, 2004:23).

Jeg har strevd mye for å unngå nettopp den feministiske synsvinkelen, men så fant jeg en som satte ord på ”hvorfors” for meg: Sally Banes skriver:

Like so many women involved in dance, I long felt that an explicit feminist analysis was simply unnecessary in a highly feminized field, where many of the leading figures – both artists and scholars – are women. [...] I agree with her (Banes refererer her til Arlette Farge), and find that one starts neither with an assumption that all women are victims nor with the idea that they are all heroines, [...] (Banes, 1998:2)

Det er særlig det siste som pleier å plage meg med feministiske perspektiver også. Hvorfor skal et kjønn være bedre enn det andre? I min verden er menn og kvinner like mye verdt. Jeg får innimellom en underlig følelse av å lese fagstoff forfattet på andre siden av Atlanteren: Langt fremme i teater- og danseteoretisk forskning, men så langt etter oss her i landet når det gjelder likestilling mellom kjønnene. Det er derfor med en viss uvilje jeg ser at dette ofte er en vinkel som likevel får belyst mange nye sider.

Carol Brown lister for eksempel opp alle de gode grunnene hun kommer på til at feminisme er en fruktbar vinkling for danseforskning. (Brown, 1994:198-214) Jeg leser henne slik at bare

det å tenke på en annen måte enn den tradisjonelle, er feministisk, fordi den tradisjonelle per definisjon er skapt av menn.

Men uansett hvilken type historie man leser, ny eller gammel, blir romantikken beskrevet som ballerinaens tidsalder. Blant annet derfor er en bortimot selvsagt teoretisk tilnærming til en kritikk av ballettmyten, eller danseforskning i det hele tatt, feminismen i flere versjoner. I denne sammenhengen er det praktisk å være feminist. Det går nesten ikke å komme utenom diskusjoner om kjønn når det gjelder den romantiske balletten.

Det har vært en frustrerende utfordring å velge teoretiske grep for denne oppgaven, men jeg har etter hvert havnet i ”stol på meg selv som kilde- versjonen” og en praktisk- empirisk tilnærming, og komparativ metode. I denne oppgaven er magefølelsen og en erfaring om hvordan noe er i praksis også gjenstand for analyse. Den historien jeg prøver å få ned på papiret, er kanskje allerede skrevet i kroppen. Dette gjelder like mye mentale erfaringer.

2.4 Avgrensninger

Jeg begrenser meg i analysen min til to sentrale lærebøker fra Norge og en tyskspråklig, da det er myten, eller den fortellingen om den romantiske balletten som blir fortalt her i landet, som er mest relevant for en norsk ballettelev. Og siden emnet mitt er inspirert av en tysk oppfatning av balletthistorien, er det relevant hva en tilsvarende bok på tysk har å fortelle. Men myten er internasjonal. For å belyse andre poeng eller trekk ved de tekstene jeg analyserer, har jeg måttet trekke veksler på den forskningen som er gjort: Den er ofte engelsk eller amerikansk basert, men man kan anta at den har påvirket disse bøkene. Hvis ikke kan den nye forskningen komme til å bidra til en revurdering av innholdet i lærebøkene.

Det blir særlig fremhevet tre ballettsentra i romantikken: Paris, representert ved operaen der, København representert ved Bournonville, og den klassisistiske blomstringen knyttet til Petipa ved det russiske hoff. Alle har bidratt med elementer til dagens tradisjon. Ny forskning viser at det også var andre steder som hadde ballett av betydning, i hvert fall for sine samtidige. Norge er et ikke-sted som aldri er med i den internasjonale historien, men mine to norske teksteksempler prøver naturlig nok å plassere Norge inn i sammenhengen og får stå som eksempel på at det ikke bare var i de store byene folk kunne oppleve dans og ballett.

En forutsetning for den romantiske balletts suksess var endringer i sceniske muligheter: Introduksjonen av gassbelysning på scenen ga anledning til stemningsskapende lyssetting som ga et helt nytt visuelt inntrykk, eller om man vil ”uttrykk”. Det er slik også av betydning at ballett er en teaterkunst, men jeg vil ikke gå inn på sceniske løsninger i denne oppgaven fordi det er de eventuelle mentale effektene jeg er ute etter, samt den innvirkningen romantikken hadde på danseteknikk og stil. De nye mulighetene som innføringen av gassbelysning på scenen ga, er et ofte nevnt poeng i omtalen av den romantiske balletten, men hadde som jeg ser det, mest betydning for sin samtid. I vår tid kan vi få til hvilke lyseffekter vi vil. Det er ikke den delen av den romantiske ballettens nyvinninger som er interessante i denne forbindelsen.

2.5 Begreper og definisjoner

Romantisk ballett

Det er ikke alltid like klart om man mener ”romantisk ballett” som en spesiell stilgenre, eller ”romantisk ballett” som den ballettformen som utfoldet seg under romantikken som kulturrepoke, eller eventuelt all ballett i tiden som kalles for romantikken. Romantikken for balletten blir ofte plassert fra rundt 1830 og til slutten av århundret hvis man inkluderer det som skjedde i Russland, og det kan virke som dette er den vanlige måten å gjøre det på nå. Perioden kan defineres på andre måter også, og blir det.

For denne oppgaven er det særlig bruken av begrepet ”romantisk ballett” som har betydning slik problemområdet er kommet til å se ut. For virkelig å få tak i mest mulig av dette, bruker jeg den videste definisjonen av begrepet.

Romantikken blir ofte kalt for en gullalder for balletten. Det kommer av stor popularitet i sin tid og den påvirkningen romantikken har hatt på balletteknikken og det repertoaret som er overlevert til senere tider. Vi snakker om kostymetradisjon som lange, etter hvert kortere skjørt, ”tu-tuer”, tåpissdans som kunstnerisk virkemiddel, innhold i form av overnaturlige vesener og handlingsballetter som blir etablert som mønster. Flere av ballettene som nå finnes på kulturarvrepertoaret som klassikere, kommer bredt sett fra denne perioden.: *Tornerose*,

Svanesjøen og *Nøtteknekkeren* med musikk av Tsjajkovsky blir oftest regnet med som en senere del av romantikken, *La Sylphide* og *Giselle*, med musikk av Adam, plasseres oftest midt i den sentrale ballettromantikken, mens *Coppelia* og *Sylvia* med musikk av Delibes gjerne blir omtalt som balletter som lykkes, til tross for at romantikken var på vei ut og balletten på vei ned.⁶

På begynnelsen av 1800-tallet skjedde endringer i tanke og kultur som etter hvert ble betegnet som romantisk. Av romantikken i dagligspråket vårt nå er det følelsesdelen igjen. Som idé eller epoke er det flere fremtredende trekk som går igjen i beskrivelsene, for eksempel skillet mellom den åndelige og fysiske virkelighet, lys og mørke, dyrkelsen av geni og en trang til å finne tilbake til naturen i form av ren naturdyrkelse, panteisme: – Gud i alt, og det folkelige som anses som mer opprinnelig og derfor mer ekte. Derav kommer bonde- og nasjonalromantikken.

Romantikken omfatter ikke alle og berører ikke alle individer i et samfunn på samme måte på samme tid. Kanskje finnes som før antydning mange svar på problemstillingen min i ulike oppfatninger hos romantikerne i forskjellige land. Derfor er det viktig både hva samtiden mente og også hvordan den er blitt fortolket i ettertid. Hva de faktisk gjorde/hvordan de uttrykte seg er vesentlig, fordi det ofte er de praktiske eksemplene som videre tradisjon bygger på heller enn romantikernes ideer om hva de drømte om å få til. Først handler det om ballett:

Den definisjonen som oftest blir benyttet om romantisk ballett, refererer til stilistiske særtrekk. Som regel blir to hovedlinjer fremhevet innenfor det som i stil defineres som romantisk ballett:

1. Fremmed lokalkoloritt, eksotisme og inspirert av ulike folkedanser (Her kunne tolkningene være temmelig frie.)
2. Folkloristisk inspirert fra sagn og eventyr med alver, feer, alle slags overnaturlige vesener, spenningen mellom fornuft og følelser, lengselen etter det andre og det hinsidige. Den makten

⁶ Det er kanskje påfallende at disse ballettenes fellestrekk i form av ledemotiver og musikken som meningsbærende element sjelden blir omtalt eller diskutert. Noen viktige unntak når det gjelder å diskutere musikkens betydning i balletter er: Wiley (2003), som er en ny utgave av en bok det blir henvist til i diskusjonen mellom Macalaulay og Bourne (1999), Arkin og Smith (1997) og Smith (2000).

slike vesener hadde over dødelige ble i den romantiske balletten en metafor for lengselen etter det uopnåelige. Denne versjonen av romantisk dansestil ble gjerne fremført i luftige hvite skjørt og ble derfor kalt *ballet blanc*, altså hvit ballet, også på grunn av de lette danseriske kvalitetene som ble etterstrebet. En tilsynelatende vektløshet og flytende, grasiøse bevegelser var idealet.

Disse to hovedlinjene kunne godt kombineres, slik de ble det for eksempel i *Giselle*. *Giselle* blir derfor ofte fremhevet som et høydepunkt, som toppen av utviklingen av den romantiske balletten.. Men nasjonale danser kunne for eksempel legges inn som et divertissement i en handlingsballett, gjerne som en fest i handlingen. Senere eksempler på dette finnes i *Nøtteknekkeren* hvor Clara feires i Sukkertøyfeens slott med både temadanser og karakterdanser (stilisert folkedans), og i slottsballet i *Svanesjøen* og *Tornerose*. Disse tre ballettene kan sies å være romantiske også på en annen måte: De bygger på eventyr, selv om *Nøtteknekkeren* baserer seg på et kunsteventyr skapt av en forfatter, og ikke er basert på fortellertradisjon. Nettopp innsamling og nedskrivning av sagn og eventyr ble populært da romantikken fikk en nasjonal vinkling, og tekstene har holdt seg som aktuell kilde til mang en ballett. Grimmebrødrene ble inspirerende. Eventyret om Askepott er det blitt mange balletter av, og i ballett i *Tornerose* kommer blant annet Katten med støvlene på besøk. – Et eventyr i eventyret.

For egen del mener jeg tre definisjoner er mulige. Ulikhetene mellom dem har i første rekke med ulik tidfesting av perioden å gjøre, stiltrekk er felles, selv om det naturligvis over tid skjer forandringer i disse.

1. En gruppe balletter med stilistiske fellestrekk som nevnes som ”romantiske” (hvor lang tid det dreier seg om kan diskuteres og her ligger de største ulikhetene i bruken av begrepet). Typiske romantiske trekk finnes i kostymene; tu-tuer i forskjellige lengder, hårfasong, myke sko med snøring, og i dansestilen: luftighet, tåpissdans, (om enn ikke helt slik den blir brukt i dag), nasjonalt inspirerte danser av alle slag, og andre typer folklore hentet fra sagn og eventyr.

Denne avgrensingen forholder seg altså bare til det som skjedde i balletten som kunstart, ikke romantikken i samfunnet for øvrig. Da den romantiske ballettens stil spredte seg fra land til land – noe som nødvendigvis tok litt tid, kommunikasjonsforholdene tatt i betraktning –

skjedde det lokale tilpasninger. De russiske ballettene *Svanesjøen*, *Nøtteknekkeren* og *Tornerose* til Tsjaikovskys musikk går inn i denne gruppen som sen-romantiske. Likeledes hører *Coppelia* og *Sylvia* med musikk av Delibes og *Die Puppenfee* med musikk av Joseph Bayer (1852 - 1913) hjemme her. Men det er å bemerke at når ballettene har beveget seg over i det sen-romantiske, har de ofte fått andre trekk som ses som det fremtredende fordi det tidligromantiske nå ses som en selvfølge. Eksempelvis fremheves Tsjaikovsky-ballettene for sine formelle klassiske trekk heller enn de romantiske. Disse ballettene blir derfor sjelden nevnt i forbindelse med de romantiske, (med mindre man løser hele problemet med definisjoner av den romantiske balletten ved å inkludere alt); romantikken ellers i samfunnet er over, og disse blir derfor ikke tolket som uttrykk for samme ånd. Balletten har nå i hovedtrekk fått sin form og blitt til klassisk ballett.

2. Alle balletter med felles romantiske stiltrekk som nevnt over uansett når de ble skapt. Med en slik avgrensning blir blant annet også *Les Sylphides*, skapt i 1909 i romantisk stil av Fokine som en hyllest til den romantiske balletten, selv romantisk.

3. De balletter som er ekte romantiske, skapt av romantikere med bevisst idémessig vinkling i kulturperioden med merkelappen ”romantikken”. Perioden blir da snevrere, for den slutter tidligere på grunn av tidsforskyvning: Romantikken i balletten begynner senere enn i andre kunstarter. Her begrenses den romantiske ballettens periode til noen hektiske tiår – knyttet særlig til Paris – som ble særlig avgjørende for det som kom etter. Med et slikt syn blir balletten, som teknisk sett kan kalles sen-romantisk, lett stemplet som gammeldags og konserverende, og det kan også diskuteres om balletten i Danmark da egentlig var romantisk.

Disse tre forslagene til definisjoner likner hverandre tilstrekkelig til at de sjelden blir nærmere presisert, man snakker ganske enkelt om ”romantisk ballett”, og tror at alle mener det samme fordi man i første rekke mener det stilistiske. Men ser man nærmere på hva den enkelte faktisk skriver om, blir det klart at begrepet brukes ulikt avhengig av plasseringen i tid. De fleste bruker likevel den første eller den tredje definisjonen. Har ballettene overlevd over tid, eller det blir skapt nytt i gammel form, brukes oftest andre begreper i tillegg, *ballet blanc*, *divertissement-ballett* eller rett og slett *klassisk ballett*. Likevel mener jeg at definisjon nummer to er interessant, fordi den sier noe om hvor stor gjennomslagskraft denne type ballett hadde. Den er blitt den klassiske.

For å kunne diskutere problemstillingen min har jeg brukt den videst mulige definisjonen tidsmessig, men begrenset til den antatte stilistiske nyskapningen som skjedde i begynnelsen av den romantiske ballettens utvikling, fordi det var den som spredte seg og inspirerte andre (med mest mulig samtidighet i forhold til romantikken i andre kunstarter). Men jeg har også begrenset tematisk og stilistisk som teoretisk avgrensning som følge av andre tenkte utviklingsmuligheter, for eksempel for en tysk romantisk ballett som ikke passer inn i noen tradisjonell definisjon. Romantisk kunst bar ellers preg av de ulike land.

Tysk og Tyskland

Forfatteren av mitt tyske teksteksempel, Liechtenhan, er noe uklar på om eller når han skiller mellom Tyskland og det tyskspråklige området, og det sier kanskje noe om hvor mye språket fungerer som en sammenbindende faktor. For denne oppgaven kan det ha betydning å skille, for gjør man det ikke, kan man for eksempel inkludere Wien i den tyske balletthistorien. De hadde nemlig en sterk ballett, og en av de store ballerinaene som alltid regnes med under romantikken, Fanny Elssler, kom derfra. Det kan også være andre grunner til at det er vanskelig å skille mellom det tyskspråklige området og Tyskland. De historiske og administrative grensene er endret mange ganger i løpet av de siste par hundre år. Jeg lar derfor for enkelthets skyld det antatte fraværet av romantisk ballett gjelde Tyskland, med de omtrentlige grensene landet har i dag. Jeg mener det er ganske trygt å bruke dagens grenser da ballett da som nå i hvert fall er knyttet til byer, og mange av de som ble regnet som det i romantikken fortsatt finnes. Selv om de ytre grensene for staten er flyttet frem og tilbake i historiens løp er de fleste av byene som er av relevans for historien innenfor disse grensene.

Det ville nok være av større betydning å forholde seg til det tyske. At ballett er utysk blir brukt som en begrunnelse i påstanden. Men hva vil det si at noe er tysk?

Det blir for omfattende å gjøre en analyse av selvoppfattelse sett fra en etterkrigsgenerasjon i forhold til den oppfatningen av hva selvoppfattelse kunne ha vært for de som levde i romantikken. Noe nyere forskning er gjort for eksempel av nasjonaldansens betydning i den romantiske balletten. Dette vil jeg si noe om, slik at det likevel til en viss grad kommer til å handle om etnisitet.

3 Analyse Del 1: Fantes tysk romantisk ballett eller ikke?

Det er fra tysk hold blitt hevdet at det ikke fantes noen tysk romantisk ballett. Jeg vil diskutere argumenter for og imot denne oppfatningen. Hvis man skal følge tanken om at historie har en identitetsgivende funksjon, ville svaret kanskje ha betydning for tysk selvfølelse. Det er ikke gitt at det å ha hatt en romantisk ballett nødvendigvis ville styrke den. Kulturelle oppfatninger og handlinger er en del av identitetsfølelsen, men det kan være at det for den kulturelle selvfølelsen i dette tilfelle heller ville være et poeng ikke å ha hatt del i den romantiske balletten.

Jeg har ikke muligheter til å drive grunnforskning i tyske arkiver, men diskutere oppfatningen og sannsynligheten ut fra det jeg kan finne i sekundære kilder.

3.1 Mulige argumenter for at det ikke fantes romantisk ballett i Tyskland

Jeg tok først påstanden for å være sann, og tenkte at her kunne jeg lære noe om historieskrivning og balletthistorien generelt ved å se på dette fraværet av realiserte muligheter. – En slags slutning fra fravær av en mulig mikrohistorie i makrohistorien til en økt forståelse for historiske prosesser. Mulige forklaringer på fravær av romantisk ballett kan være at

- a) Romantikken i Tyskland var i første rekke litterært inspirert.
- b) Ballett var knyttet til adelskapet, romantikken oppstod i borgerskapet
- c) Utviklingen av den romantiske balletten er personavhengig og ikke et resultat at en uunngåelig prosess.

Men det kunne også tenkes at kildene tok feil. Hvorfor kunne ikke det tyske borgerskapet utviklet seg til et like ivrig publikum til dansen som det franske gjorde?

3.2 Mulige motargumenter – Hva hadde de å bygge på?

Da jeg først stusset over tanken på en fraværende romantisk ballett i Tyskland, var det både på grunn av historien som jeg kjente den angående det som skjedde før romantikken, og også på grunn av noen trekk ved den romantiske balletten som alltid går igjen i historiebøkene. Jeg vil nå diskutere noen sider ved dette.

Før romantikken fantes det i hvert fall ballett i Tyskland. Kindermann nevner som sitert i innledningen, Ludwig Tiecks holdning til ballett og opera. Han syntes opera og ballett hadde for stor betydning i forhold til teatret. Så fantes den ikke i neste periode, eller ble i hvert fall ikke romantisk skal man tro et større tysk musikkleksikon. (Nettl, 1949-1951:1175)

Kindermann refererer til Ludwig Tiecks erfaringer fra en reise rundt 1825 gjennom flere av de viktige teaterbyene:

Sie kamen nach Wien und Prag, nach München, Stuttgart und Zürich, nach Karlsruhe, und Darmstadt, nach Frankfurt und Kassel, nach Hannover und Braunschweig. Was sie sahen, schien ihnen nicht erfreulich; denn da sie keine besonderen Freunde der Oper und des Balletts waren, staunten sie sehr über den harten Kampf, den das Schauspiel immer noch gegen die Übermacht der Oper und des Balletts auszufechten hatte. (Kindermann, 1964:19)

Det er flere spørsmål som kan stilles til dette avsnittet. Tiecks reiseerfaringer tyder for eksempel på at det i hvert fall ikke manglet ballett i det tyskspråklige området på denne tiden. Dessuten tolker jeg dette avsnittet slik at balletten i kombinasjon med opera stod sterkere enn det vi vil kalle taleteater. Tieck likte altså verken opera eller ballett. For ham var det taleteateret som gjaldt, og Tieck var en av de meningsførende romantikerne i Tyskland, en av dem som blir sitert når det hevdes at de tyske romantikerne syntes ballett var uromantisk og utysk. Men hans meninger hindret i hvert fall ikke at operaen hadde en romantisk blomstring i Tyskland. Poenget er at skulle man tatt konsekvensen at dette argumentet fullt ut, ville det ikke vært noen romantisk *opera* i Tyskland heller. Og det vet vi ikke stemmer⁷ (Bomberger 1998).

Det er dessuten urimelig å bruke førende romantikers mening fra tidlig romantikk som forklaring og bevis for at det ikke ble noen romantisk ballett i Tyskland. Min hypotese er at

⁷ For eksempel regnes Webers *Der Freyschütz* ofte som den første romantiske opera, senere har vi Wagners operaer som (oftest) også regnes som romantiske.

det snarere kan ha hatt noe å gjøre med tolkning og definisjoner av hva den romantiske balletten var.

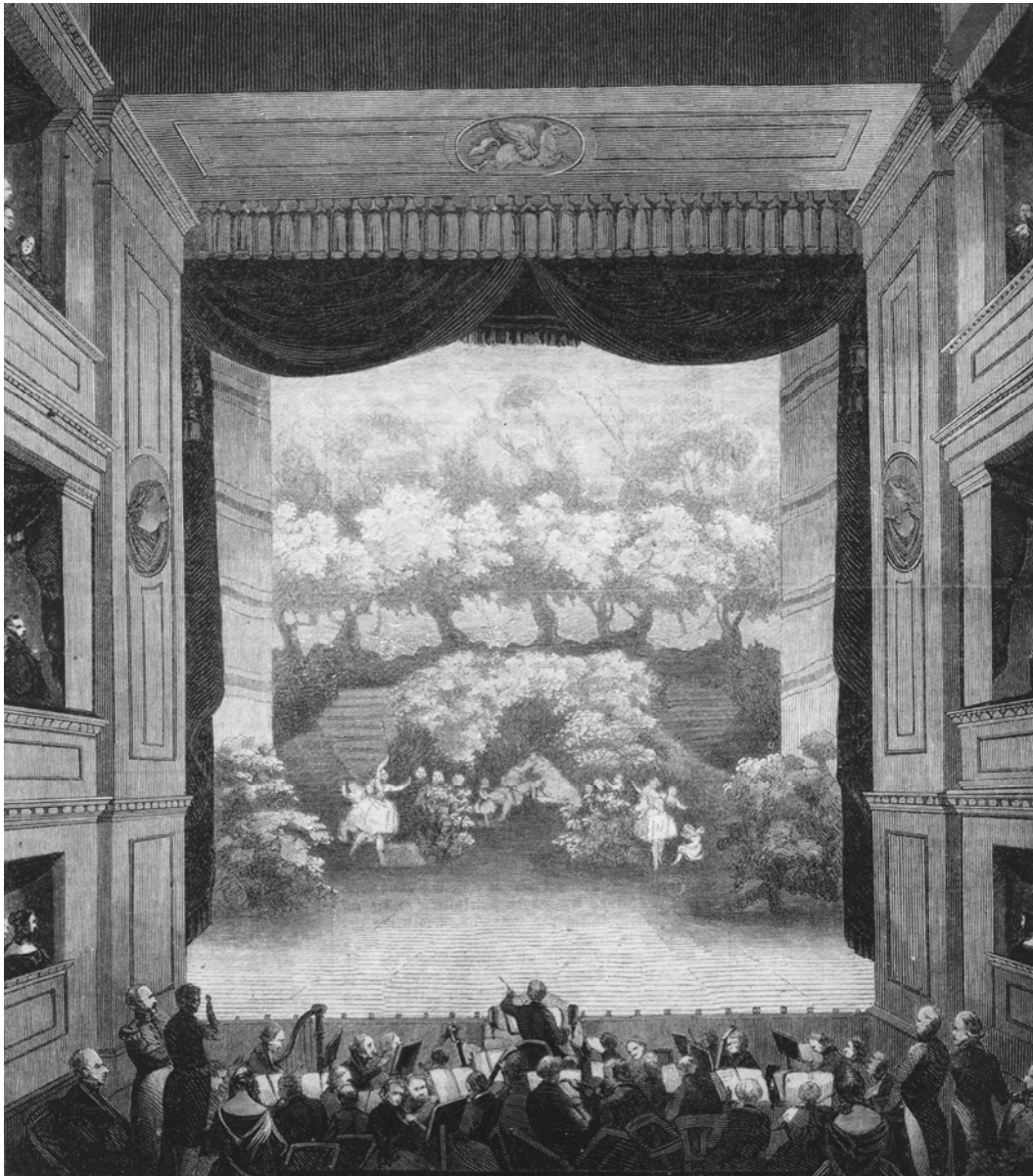
Ballett er fra sin begynnelse knyttet til hoff og adel, og i det tyskspråklige området var det fra gammelt av begge deler. Tyskland var en del av Europa og ikke ukjent med ballett før romantikken heller. For eksempel utga Noverre⁸ sine 'brev om dansen og ballettene' også i Stuttgart 1760 og i Hamburg. Romantiske ideer slo godt an i Tyskland i andre kunstarter enn den litterære hvor de hadde sitt utspring, så hvorfor skulle balletten være unntaket? Balletten vi hører om fra romantikken hadde flere inspirasjonskilder fra Tyskland, for eksempel forfattet Heine den fortellingen som ble til *Giselle* og E T A Hoffmanns fortellinger ble via litt gjendiktning etter hvert til ballettene *Nøtteknekkeren* og *Coppelia*. Skulle de ikke ha like gode forutsetninger som andre? At romantikkens ballett i Paris kan sies å være borgerskapets kunst og ikke adelens er vel heller ikke noe argument for mangel på romantisk ballett i Tyskland? Balletten i Frankrike var også i høyeste grad adelig forbundet i perioden før den romantiske blomstringen og fortsatte å være det i Danmark og Russland, som mange inkluderer i fortellingen om den romantiske balletten.

Tysk romantisk kultur hadde stor innflytelse i Europa, også på ballett, så hva skulle hindret en sterk før-romantisk ballett i å bli romantisk, i Tyskland? Hva skjedde egentlig der? Jeg vil nå gå over til å se litt på det.

3.3 Hva skjedde egentlig i Tyskland

I den teaterhistoriske litteraturen fra Tyskland romantiserer man musikken, publikums smak, de sceniske løsningene, innholdet i handlingen, og alle andre elementer man kan komme på i en operaforstilling, unntatt balletten. Man kan naturligvis holde balletten i gjeldende opera i før-romantisk stil. Et alternativ er at man kan holde på opplegget med sammensatte program; først ser vi en opera, senere på kvelden en ballett. Men hvorfor skulle alt bortsett fra balletten få et romantisk uttrykk?

⁸ Jean George Noverre skrev sine brev med ønske om endring i sin tids ballettstil. Han så for seg at dansen kunne bære forestillingen selv og var en sterk talsmann for handlingsballetten. Han hadde også sterke meninger om dansens uttrykksfullhet og ville ha bort bruken av masker. Han var en praktiker og arbeidet selv for å få satt sine ideer ut i livet som koreograf og ballettmester. Kanskje også på grunn av sin evne til å uttrykke ideene sine skriftlig har han fått stor ære for endringene som faktisk skjedde, for det var andre også som arbeidet med liknende tanker.



Illustrasjon 1.

Fra Kindermann, Heinz (1964): *Theatergeschichte Europas VI. Band Romantik* Salzburg: Otto Müller Verlag

I Kindermanns teaterhistorie (Kindermann, 1964:17) finnes en gjengivelse av et samtidig litografi (se illustrasjon 1) fra Tiecks oppsetning av *Sommernachtstraum* (1843), som var originaloppsetningen med Mendelssohns musikk. Første gang jeg så denne illustrasjonen, var min umiddelbare reaksjon at den viser tegn til at Tieck med tiden kanskje kan ha ombestemt seg angående ballettens egnethet for å uttrykke romantiske ideer: Illustrasjonen fra denne oppsetningen viser klart og tydelig en samling ”ballettsylfider” i hvite skjørt og noe som likner på de nå for balletten aksepterte romantiske positurer. Men ettersom pantomime også var en del av den romantiske balletten, kan det likegodt være skuespillere avbildet i

romantiske gester og romantisk draktskikk tilpasset scenen. Det har vært hevdet at det romantiske sylfidekostymet er en tilpasning av datidens ballmote, men det motsatte synet er også vanlig. Alle slags moter ble *a'la Sylphide*.

Kindermann skriver en del om denne forestillingen. Han ramser opp hvilke skuespillere som er med, og også at det medregnet statistene var rundt hundre personer på scenen.

(Kindermann, 1964:28) – Ingen dansere altså, med mindre de ble regnet som statister. En annen ting er at Tieck etter hvert som han ble eldre, ble litt mer praktisk og ikke fullt så romantisk når idealene skulle settes ut i livet. Men fra da Tieck reiste rundt i de tyske teaterbyene og gremmet seg over teaterets stilling i forhold til opera og ballett, via for eksempel oppsetningen av *La Sylphide* i 1832 i Paris som viste at balletten kan brukes romantisk, og til Tieck i 1843 setter opp Shakespeare i egen oversettelse, har det skjedd mye kulturimport, for eksempel av den romantiske dansestilen. De romantiske ballettene som huskes i dag hadde sin første oppførelse på Operaen i Paris. Dette med unntak av Bournonvilles balletter, men han var en omreisende og språkmektig kosmopolitt – dessuten hadde han studieopphold i Frankrike og fransk far, og da er han vel litt fransk han også. Hans *Sylfiden*, som er den som etter tradisjonsoverlevering blir danset i dag, ble dessuten inspirert av den franske *La Sylphide*

Men Kindermann har en interessant vri på oppfatning av opprinnelsen:

Die Taglionis waren über Wien aus ihrer italienischer Heimat nach Paris gekommen: das spürte man durch in ihren weissen Tänzen, die alle besten Eigenheiten des romantischen Wesens in sich schlossen [...] Einer der besten Kenner des französisch – romanischen Balletts spürte sehr deutlich die deutschen Einflüsse. Marie Taglioni [...] habe im Grunde getanzt „ce qu'avait chante Novalis, ce qu'avait imaginé Hoffmann“ (Kindermann, 1964:148).

Og da kan man likegodt spørre om ikke den romantiske balletten egentlig kom fra Tyskland, eller i det minste det tyskspråklige området. Kanskje Tyskland hadde en mer direkte betydning for den romantiske balletthistorien enn å bidra med litt eventyrstoff?

Winter skriver i sin bok om den før-romantiske balletten: at Herr Taglioni med familie kom til Stuttgart i november 1824 etter et kort opphold i Paris hvor han ikke hadde greid å skaffe Marie en debut på operaen. Han hadde da vært ballettmester i Wien. Den kontrakten de først fikk i Stuttgart var for en kort periode, men ble forlenget. Kong Wilhelm I av Württembergs

hoff i Stuttgart hadde ikke like mye å bruke på ballett som i Charles Eugènes regjeringstid. I 1824 var de også engasjert i München.

Filippo Taglioni hadde ikke mistet kontakten med danserne i Wien, og hovedsaklig kom danserne i kompaniet han hyret derfra. Hans *1. seriøse danser* var Anton Stuhlmüller som fulgte Taglioniene til München for vårsesongen som partner til Marie. Stuhlmüller ble ikke med tilbake til Stuttgart, grunnet gode tilbud andre steder. Til slutt ble han hoveddanser ved operaen i Berlin som mesteparten av karrieren hans er knyttet til. Han var også ved noen anledninger partner til Fanny Elssler. (Winter 1974:253-256)

I Stuttgart kuttet Taglioni ut ballett-pantomimer i stor skala på grunn av begrensede ressurser og fokuserte i stedet på koreografiske grupper for fire eller fem dansere framfor storslått scenografi og kostymer. Noen fra den gamle tiden kritiserte publikums smak for Marie Taglionis ”hopp og sprang” i kontrast til ”gratiene” fra den gamle stilen. (Winter 1974:259 - 260). Så man kan i det minste tro at han var inne på noe, selv om de da kanskje fortsatt tilhører før-romantikken?

Et musikkstykke er nedtegnet med noter som blir trykket og spredt, et maleri eller en skulptur er konkret nok. En bok kan trykkes og sendes over landegrensene. Men hva med en dans eller enda verre kanskje en dansestil? Hvordan sprer eller flytter en dans seg? Siden dans kan defineres som bevegelse, er kanskje spørsmålet heller: ”Hvordan migrerer den?” Jeg vil drøfte dette problemet videre i tredje del av analysen i den delen som handler om etnisitet og spredning.

Men for å komme tilbake til den romantiske ballettens muligheter i Tyskland:

Liechtenhan omtaler to av de romantiske ballettkunstnernes virke i Tyskland. Det gjelder Paul Taglioni og Lucile Grahn. Om Grahn i Tyskland forteller han

[...] Lucile Grahn trat häufig in Deutschland auf. Sie siedelte schließlich nach München über, wo sie, wie zuvor in Leipzig, in späteren Jahren auch choreographisch tätig war. In München wurde sogar in der Nähe des Prinzregenten-Theaters eine Straße nach der Grahn benannt (Liechtenhan , 1990:82).

Om Paul Taglioni (1808-1884) skriver han:

[...] ging in die Ballettgeschichte ein, weil er dem Ballett in Berlin den Stempel seiner Persönlichkeit aufzudrücken verstand. Von seinen zahlreichen Balletten ist wenig übrig geblieben. Sein Name wird hingegen noch in Zusammenhang mit einer Neufassung des Balletts „La fille mal gardée“ genannt. Taglioni ließ sich für seine Neufassung (1864) eine neue Musik durch den

Komponisten P. L. Hertel schreiben. *Diese wurde dann durch Marius Petipa in Rußland verwendet; sie ist dort teilweise auch heute noch im Gebrauch. Eine Degeneration des Ballets konnte Paul Taglioni trotz seines bekannten Namens jedoch nicht verhindern* (Liechtenhan, 1990:87).

Etter å ha fortalt om Paul Taglioni i Berlin fortsetter han forresten med å fortelle om Wien

Ein Lichtblick, wenigstens was den erzielten Erfolg angeht, war in Wien zu verzeichnen. Dem österreichischen Choreographen Joseph Hassreiter (1845 – 1940) gelang mit seinem Ballett „Die Puppenfee“ (1888) ein richtiger Wurf. Die Musik des Komponisten Joseph Bayer (1852 – 1913) geht ins Ohr und hat an der Verbreitung dieses Werks im ganzen deutschen Sprachgebiet einen Anteil gehabt. Die „Puppenfee“ wurde an vielen, auch kleinen Bühnen, zwischen 1888 und der neueren Zeit nachgespielt. *Sie ist erst 1919 von einer neuen Fassung durch den Choreographen Leonide Massine und dem Komponisten Ottorino Respighi unter dem neuen Namen „Boutique fantasque“ (Zauberladen) verdrängt worden* (Liechtenhan, 1990:92)

Uthevningen i teksten er her gjort av meg for å fremheve den tendensen jeg tydelig mener å lese i hele boka – og som jeg kommer inn på i del 2 av analysen: Fortiden eller fremtiden blir alltid hengt på som poenget i historien. Det er kontinuiteten han er ute etter å beskrive.

Aasted har mer informasjon om Lucile Grahn's liv i Tyskland, og jeg vil nå skrive litt om dette fordi det belyser definisjonsproblemet for tysk romantisk ballett. Når det gjelder Grahn sier Aasted, som følgende avsnittet bygger på, at det finnes mye kildemateriale til Grahn's år i utlandet (det vil si utenfor Danmark), men de er spredt over store områder og derfor må det hun skriver bare bli en skisse. Likevel synes jeg at hun mye å fortelle om Grahn i Tyskland, sett i betraktning av at den romantiske balletten ikke skulle finnes der (Aasted, 1996:200-218).

Lucile Grahn i Tyskland

Lucile Grahn, den berømte danske romantiske ballerinaen, er en av de store som har satt spor. Så er hun i tillegg æret med å få en gate oppkalt etter seg i München, ”Lucile Grahn Straße”, og hun testamenterte formuen sin til et legat som skulle gå til utdanning av Münchens mindre bemidlede kvinner og menn. Når det gjelder gateoppkallingen, kan Liechtenhan (1990:82) leses som om det skyldes hennes innsats for dansen, men skal man tro Aasted (1996:216) er det er nok mer for å ære hennes veldedighet. Lucile Grahn ligger gravlagt i München, og gravsteinen er bekostet av byen (Aasted, 1996:257).

Grahn giftet seg med en tysk tenor, oppga sitt danske statsborgerskap og bodde og arbeidet i Tyskland. Der får man vel si hun hadde et bredt virke innen dansen, for hun oppgis både som danser, koreograf og ”ballettdirektrise”.

For danseskolen som hun ledet i München hadde hun Bournonvilles prinsipper som ideal. Stikkord var ”utholdenhet, sikkerhet, eleganse og ynde”. Hun fikk gode resultater, men trakk seg tilbake grunnet konflikter med Franz Fenzl som da tok over som ballettmester. Fenzl var av en gammel teaterfamilie (Winter, 1997:256) og sikker godt skolert i de gamle oppfatningene.

Men Grahn gjorde seg først bemerket i Tyskland ved gjesteopptredener. I Hamburg i 1838 ser vi av lønn og billettsalg at hun ble sett på som helt spesiell, for hun fikk tre ganger månedslønnen hun hadde på Det kongelige Teater i København per kveld. Hun vakte så stor oppsikt at det ble satt opp en ekstraforestilling som også var utsolgt uten fribilletter og abonnement.

På programmet sto *Zoloé* i *Brama* og *Bayaderen*, *La Chachucha* og *El Jaleo de Xeres* som hun nettopp hadde innstudert i Paris. Dette var en spansk nasjonaldans som hun hadde sett danset av søstrene Lise Noblet og Alexis Dupont. Hun danset også abbedissens dans fra *Robert de Diable*. Grahn ble tilbudt ennå høyere honorar for å danse enda noen forestillinger, men hun var bundet av en kontrakt med Det kongelige Teater i København og måtte reise hjem. Senere samme år vender hun tilbake til Hamburg hvor hun opptrer til stor begeistring på Stadttheater i Hamburg: Therese i en dramatisk handlingsballett av Aumer. Senere ga hun to gjesteforestillinger i Lübeck og så igjen i Hamburg.

I juni 1856 gifter hun seg med tenoren Friederich Young (1824 – 1884). Han sang hovedpartiet som Brama i *Der Gott und die Bajadere* hvor Grahn danset en forelsket *Zoloé*.

Hun hadde vært plaget med skader og trappet ned på dansekarrieren, så etter hvert opptrer hun mest i mimiske roller. Da hennes manns engasjement ved hoffteatret i München var slutt, ble hun med ham til Leipzig hvor de ble til 1861. I 1859 opptrådte hun i en forestilling som *Yelva* i *Yelva, die stumme Waise* og noen måneder senere sammen med sin mann i Aubers opera *Die stumme von Portici* hvor han sang rollen som fiskeren Masaniello og hun danset rollen som hans søster Fenella.

Grahn som koreograf og iscenesetter

Leipzig: Balletten hadde ikke hatt noen særlig fremtredende posisjon, men dette endret seg med hennes arbeide. I 1859 iscenesatte hun Perrots *Des Malers Traumbild* i egen gjendikting, og i 1860 *Gisela oder Die Wilis (Giselle)*. Hun avsluttet med ennå en ballett av Perrot, nemlig *Sirene, Tochter der Wellen*.

München: Grahn iscenesatte her atskillige balletter: *Die Wassernixe, Giselle, Der Blumen Rache, Esmeralda, Der Gott und die Bajadere, Robert der Teufel* og *Ein Ball unter Ludwig XV* (1873). Aasted kommenterer den siste med at denne balletten kanskje var mer eller mindre inspirert av Perrots *Un Bal sous Louis Quatorze* (1843), men at Lucile Grahn er oppgitt som koreograf (Aasted, 1997:210).

Ved hoffteatret ble det oppført mange operaer av Wagner. Etter Wagners eget ønske og etter bestemmelse av kong Ludwig II av Bayern, var det Grahn som skulle ha iscenesettelsene av masseopptrinnene i operaene hans der.

Man vet lite om henne som koreograf, men hun skal ha vært særlig musikalsk og fikk ros for sin evne til å lage fine grupper i masseopptrinn.

Min erfaring er at dansere får litt liten ære for sin egen tolkning når det blir fortalt at de setter opp en ballett eller danser en dans sånn eller slik som de har sett noen andre gjøre. Med mindre samtlige av disse er begavet med en fotografisk hukommelse, skal det litt til å huske alt stegrett. Men ellers kan det vel være at om det ikke alltid var så nøye med opphavsretten, så kan vendingen ”en dans de har sett” være nettopp en følge av respekt for den de har lært dansen av, eller ble inspirert av. Man skal ære sin læremester.

Grahn som pedagog

I 1868 begynte hun som ballettdirektrise og leder av ballettskolen ved hoffteatret i München. Kontrakten ble forlenget og hun virket som ballettmester i syv år. Hun fikk æren for å ha fått balletten på fote igjen, men sluttet som nevnt etter strid med ballettinstruktøren Franz Fenzl. Han var uenig i den stilen hun ønsket, som var den hun var opplært i av Bournonville. Fenzl delte heller ikke hennes sosiale synspunkter.

I praksis fungerte hun også som ballettleder ved teatret i Leipzig i den tiden hun var der. Hun øvde med ballettkorpset, hadde elever og iscenesatte ballett. Dette gjaldt også dans i andre forestillinger enn de «rene» ballettene. Også i Leipzig fikk danserinner ros for det de oppnådde under hennes påvirkning. Blant disse var en danserinne ved navn Marie Rudolph som fikk lære Grahns repertoar.

3.4 Begynner tysk balletthistorie etter krigen?

De to opprinnelige kildene *Theatergeschichte Europas VI. Band Romantik* (Kindermann, 1964) og “Ballett” i: *Musik in Geschichte und Gegenwart Allgemeine Enzyklopädie der Musik Band 1* (Nettl, 1949-1951) som inspirerte til denne oppgaven er fra femti- og sekstitallet. Mitt tyske teksteksempel: *Ballettgeschichte im Überblick für Tänzer und ihr Publikum* (Liechtenhan, 1990) i del 2 av analysen er fra 1990. Om de turnerende ballerinaene i romantikken sier han at de ikke gjorde Tyskland til noe ballettland (Liechtenhan, 1990:84). Han fortsetter med å sammenlikne med London, St. Petersburg, Milano og Paris og hevder at Tyskland først våknet av sin Tornerosesøvn de siste tretti årene av vårt århundre.

Holdningen er altså fortsatt er den samme. Men samtidig har også Liechtenhan nevnt Lucile Grahns innsats. Poenget er at Liechtenhan mener at Tyskland først ble et ballettland etter krigen, til tross for at han forteller at to av dem som må sies å kunne ha hatt tydelig tilknytning til den romantiske balletten, arbeidet i lengre tid i Tyskland. Så hva vil det egentlig si å være et ballettland? Skjedde det et brudd i historien med krigen, så Tyskland egentlig har to balletthistorier?

Om Hitlertiden skriver Liechtenhan:

Die Hitlerzeit war dem klassischen Tanz zwar nicht restlos abgeneigt, tat aber umgekehrt auch nichts, um ihm und dem Ballett zu einer Vorwärtsentwicklung zu verhelfen. Im Vordergrund stand der „Volk und heimatlichem Boden verbundene Volkstanz (Liechtenhan, 1990:149).

Ballett fantes altså, men fikk ikke oppmerksomhet av myndighetene. Det skal kanskje være et argument for manglende betydning. Det blir ofte hevdet at ballett er en kunst for de øvre lag av samfunnet og i flere perioder eksplisitt brukt for å demonstrere makt og status. Hvis makthaverne ikke viser interesse, må det bety at balletten ikke er viktig. Viktigheten i øvre lag av samfunnet avgjør ofte hva som får plass i historien.

Skal man dømme ut fra helheten i Liechtenhans *Ballettgeschichte im Überblick für Tänzer und ihr Publikum* kan det synes som det å være ”et ballettland” har med publikums gunst å gjøre, i kombinasjon med et til byen permanent tilhørende ballettkompani. Viktig er det nok også at balletten skal ”stå for seg” som selvstendig kunstart.

Die Theater sahen mangels Interesse des Publikums keinen Anlaß, dem Ballett mehr Aufmerksamkeit zu schenken denn als Hilfskraft beim Aussmücken von Operetten und beim Tanzen der Balletteinlagen in den Opern (Liechtenhan, 1990:149).

Men når Liechtenhan så beskriver dagens situasjon, gjør han det igjen på den tradisjonelle måten med å ære enkeltpersoners innsats og nevne de viktigste forestillingene. – Og de er å bemerke alle utlendinger som kommer til det tysktalende området og viser via det praktiske eksempel verdien av klassisk dans.

For meg ser det nesten ut som om Tyskland på en måte har to balletthistorier, en før og etter krigen, men man kan alltid nevne forbindelsen til Noverres tid i Stuttgart – se sitat fra Au lenger ned (Au, 1988:186-188).

Men nå er det er altså slik at danseforskningen når det gjelder Tyskland særlig har konsentrert deg om den moderne dansen. Den tyske ”uttrykksdansen” og kammerdansen plasseres i mellomkrigstiden og deretter. Tyskland ble sønderbombet i de to verdenskrigene, så mange interessante arkiver er tapt for den som kanskje ville ha forsket i den klassiske dansens historie i Tyskland. Tapte arkiver kunne ha gått ut over den nyere scenedansen også. Men kanskje på grunn av annen status og fordi den er av nyere dato, kan den moderne dansen ha kommet heldigere fra det. Det har jo også i lang tid vært mulig å snakke med levende kilder til denne delen av historien; det vil si dansere og publikum som faktisk hadde vært med på det som skjedde.

3.5 Slutning i etterpåklokskapens lys

Det er mye som kan virke merkelig sett i lys av ettertiden, som eksempel har tyskerne også, som jeg, undret seg over mangelen på tysk «romantisk» ballett. (sitert tidligere, i innledningen 1. side)

Det jeg særlig synes det er grunn til å legge merke til her, er argumentet om at Fokine har koreografert til Schumanns musikk, hvilket burde fått noen til å tenke på denne muligheten før. Schumann levde i romantikken, men Fokine tilhører en senere periode. Fokine kom til Europa med Diaghilevballetten.

Den vanlige utviklingen etter krigen i alle europeiske land: Import av utenlandske krefter skaper ny giv og bygger opp sterke kompanier i forbindelse med ofte allerede eksisterende operahus, en felles vesteuropeisk kulturarv som revitaliseres. Ballett kan godt betegnes som en internasjonal bevegelse. Slik ser bortimot alle balletthistorier ut: Balletten får nytt liv via en bølge som kommer fra Russland med Diaghilevballetten, til ”stakkars” Europa som etter romantikkens høydepunkt i Paris har glemt hva ballett kan være. Bevisstheten om Diaghilevs betydning for balletthistorien er tydelig til stede i enhver tradisjonell balletthistoriebok.

Liechtenhan skriver for eksempel:

Es erstaunt immer wieder, daß die „Ballets Russes“ in den Ländern deutscher Sprache wenig aufgefallen sind. Gewiß, es gab unter anderm Gastspiele in Berlin und in wenigen andern Städten. Europa war jedoch gespalten, einerseits in die romanischen Länder und England und andererseits in die dem deutschen Ausdruckstanz verschriebenen Länder Deutschland, Österreich und deutsche Schweiz. [...] Eine im Jahre 1928 in einer Tageszeitung erschienene Kritik über ein Gastspiel der Anna Pavlova sagt alles: „Wir glaubten den ganzen Zauber (gemeint ist der klassische Tanz) längst im Theatermuseum. Nur in der „Grand Opéra“ und den Variétés konnte man noch verspäteten Nachzüglern begegnen, aber auch sie durch Girls und Niggers auf den Aussterbeetat gebracht (Liechtenhan, 1990:121-122).

Foruten Diaghilevs betydning er det her publikums holdning det pekes på. Hvorfor skjønte ikke de tyskspråklige hvor stort dette var?

Så når Tyskland er med i «balletthistorie» i internasjonal sammenheng nå, er det på den samme måten.. Tyskland er en del av den moderne dansens historie. Først de siste par tiår har ballettkompanier som Hamburgballetten og Stuttgartballetten som også har en stor del klassisk ballett på repertoaret, fått oppmerksomhet utenfor sitt nærmeste publikum.⁹ Jeg har litt moro av den stedlige tilhørigheten i navnesettingen her, kompanier har trolig dansere fra

⁹ Jeg kan ikke dy meg for å komme med en liten historie i den forbindelse: Jeg var en gang i mine mest ballettinteresserte tenår gjest hos en tysk familie utenfor Hamburg som gjerne ville vise meg ”byens ballett” Forestillingen vi så var en i en serie av matineer med ulike tema. Ballettsjefen, John Neumeier, sto selv og fortalte for et fulltallig publikum, med personlig vinkling og mye humor innimellom utdrag fra forskjellige balletter som illustrerende eksempler. Tema denne gang var «Ballett og de fem sanser». Etter min hukommelse fortalte han i forbindelse med «smakssansen» blant annet om en ballett fra sen-romantikken hvor kostymemoten med hvite tu - tuer ble kombinert med det populære «døde ting blir levende - temaet» for å framstille pisket krem i en godtebutikk! Eksemplet ble ikke illustrert med noe danseinnslag...

mange land, men tilhører ett sted, i en by. Balletten (eller operaen) er vår. Nå kan den tyske balletten til og med bli omtalt i engelskspråklig litteratur, slik som for eksempel balletten i Hamburg blir det, med en ballett ved sin John Neumeier (Au, 1988:188) eller slik som balletten i Stuttgart blir det:

The Stuttgart Ballet, based in the city where Noverre spent many fruitful years flowered in the 1960s under the leadership of the South African-born choreographer John Cranko (1927-73) His narrative ballets, [...] (Au, 1988:186).

Poenget her er å vise enda et eksempel på sammenheng bakover og en slags tro på grobunnen.

Jeg har nå forsøkt å belyse det problematiske ved den tanken at tysk ballett ikke skulle ha vært romantisk.

Nedenfor følger en tabell som summerer opp argumentasjonen for og imot sannsynligheten av om det fantes romantisk ballett i Tyskland.

Påstand: Det er sant. Det fantes ikke romantisk ballett i Tyskland.	Påstand: Det er ikke sant. Det fantes romantisk ballett i Tyskland.
Romantikken i Tyskland var i første rekke litterært inspirert. Danserne hadde ikke noe med de litterære kretser å gjøre.	Ja, det er sant at balletten ofte var litterært inspirert. I andre land var den til og med ofte inspirert av tysk litteratur.
Ballett var knyttet til adelskapet, romantikken oppstod i borgerskapet og mye som en reaksjon på det bestående. Derfor er det naturlig at det opprørsk i den romantiske bevegelsen ikke tok til seg en kunstform som så lenge hadde vært knyttet til adelens kultur.	Balletten i andre land var også knyttet til adelen. Det er ingen gode grunner til at ikke det tyske borgerskapet ikke kunne vært et like ivrig publikum til dansen som det franske ble. Dessuten var det som skjedde i Russland og Danmark med ballett fortsatt knyttet til hoffet og privilegier derfra likevel oppfattet som en del av den romantiske balletten.
Utviklingen av den romantiske balletten er personavhengig (av enkeltpersoner) og ikke et resultat at en uunngåelig prosess i kollektivet. Det er alltid enerne som blir nevnt.	To av personlighetene innen den romantiske ballettet virket i lengre tid i Tyskland: Paul Taglioni, bror til Marie, arbeidet i Berlin. Lucile Grahn flyttet til Tyskland og innstuderte noen av sine roller med tyske dansere, hun virket også som ”ballettdirektrise” i München og koreograf. Også i Leipzig gjorde hun seg gjeldende.
Den romantiske balletten i Tyskland kan være ukjent, fordi kilder kan være gått tapt i krig.	Aasted har funnet mange av sine opplysninger om Lucile Grahn i tyske arkiver.

<p>Det er historikere i andre land som har fått definere hva som var viktig og minneverdig ved balletten i romantikken og har satt standarden for hva som regnes som romantisk ballett.</p> <p>Det ble tross alt danset i romantikken på tyske scener</p>	<p>Det finnes som nevnt over eksempler på romantiske dansekunstnere som virket i Tyskland, men noe av det faller i den tiden som havner etter den (franske) romantikken som veldig mye av forskningen som er gjort handler om.</p>
<p>Vi definerer den romantiske balletten ut fra det som spilles i dag og som derfor defineres som det mest verdifulle. Det som ikke passer inn i dette bildet er ikke romantisk ballett av verdi, eller kanskje ikke engang romantisk.</p>	<p>Det er tradisjonsprosessen og det vi har fått overlevd som gjør at vi oppfatter den dansen som var i Tyskland i romantikken som uromantisk eller fraværende. Av de ballettene som har overlevd via tradisjon er ingen tyske.</p>
<p>Det fantes ballett, men den var importert og kan derfor ikke regnes med som tysk romantisk ballett.</p>	<p>Men hvor kom det som ble importert fra? Det er ett og annet som kan tyde på at Filippo Taglioni som sies å ha en stor del av æren for datteren Marie Taglionis suksess, plukket opp strømninger i romantikken og var i ferd med å utvikle stilen allerede da han arbeidet i Stuttgart.</p>

3.6 Konklusjon Del 1

Jeg har overfor forsøkt å diskutere sannsynligheten for at det fantes romantisk ballett i Tyskland eller ikke. De to opprinnelige kildene som startet prosessen til denne oppgaven er omtrent samtidige, og holdninger fra den tiden angående ballett kan ha farget oppfatningen. Men det ser ut som om holdningen til ballett på mange måter har holdt seg, i hvert fall hos publikum. De tyske romantikerne avviste ballett fordi den var utysk og uromantisk og kanskje fordi den var for mye forbundet med den gamle tiden. Konservativer krefter i det vante publikummet var ikke bare positive til det Marie Taglioni viste tidlig på 20-tallet, og når vi er kommet så langt i historien som til at Grahn bosetter seg i Tyskland, møter hun også motstand fra interne krefter, selv om hun er berømt og feiret og både publikum og presse er begeistret.

Flere av de kunstnerne som regnes som tilhørende til den romantiske perioden arbeidet altså faktisk i Tyskland. Det var ikke slik at det bare var gjennom gjestespill at de gjorde seg gjeldende. Både Lucile Grahn og Paul Taglioni (bror til Marie) arbeidet der i lengre tid etter at den romantiske balletten hadde fått feste i folks bevissthet. Og om Grahn kan man si at hun deltok og levde i den tyske romantikken også, ikke bare importerte noe fra utlandet, siden hun personlig, som koreograf, var en del av oppførelsene av Wagners operaer som ellers pleier å ruve i tysk kulturhistorie. Det var ikke slik at hun bare så dem og gikk hjem og lot seg inspirere eller bare fortsatte med sitt i en egen isolerte ballettverden. Så vidt jeg kan forstå,

kan man samlet ikke på noen måte frata Lucile Grahn en plass som kunstner plassert i romantikken, uansett hvordan man definerer omfanget og innholdet av den, og det gjelder også hennes virke i Tyskland. Ser man på ballettene hun iscenesatte, er det mange titler felles med det franske repertoaret, mens hun i utførelse gjerne ville følge den stilen hun var lært opp i av Bournonville. Det hun bidro med i oppsettingene av Wagners operaer kan i hvert fall ikke være noe annet enn hennes eget. Noen vil kanskje si at det bare var grupper eller ”arrangementer” hun lagde, og ikke egentlig danse- eller ballettkoreografi. Da får man ha i mente at publikum satte stor pris på nettopp harmoniske grupperinger. Det var en del av tidens ballettuttrykk og en del av det koreografens dyktighet ble vurdert ut fra.

Men det Grahn gjorde var dansk og fransk, det Paul Taglioni gjorde i Berlin kanskje mest italiensk, og det de andre stedlige kunstnerne gjorde, var kanskje mer eller mindre fortsatt av en gammel tid og ble kanskje ikke oppfattet som tysk det heller. Men Winter peker på at det fantes blant alle de omreisende teaterfamiliene noen som i flere generasjoner arbeidet fast i det tyske språkområdet, og til tross for franskklingende navn ble oppfattet som tyske eller østerrikske (Winter, 1974:237).

Min tolkning nå er at det med ”ingen tysk romantisk ballett” menes at de ikke skapte et eget tysk uttrykk. Jeg lurer på om Tieck så for seg hvordan det skulle se ut, eller om han mente at ballett rett og slett ikke egnet seg; ikke bare for tyske romantikere, men for romantikk overhodet? Og her handler det kanskje om *språket*, og den kulturelle egenarten og betydningen romantikerne la i det. Selv om dans ofte blir beskrevet som et språk, ville kanskje ikke en litterat som Tieck ha kommet på muligheten for en slik kobling. Men jeg synes fortsatt det er usannsynlig at det av kulturuttrykkene bare var balletten som skulle unngått å bli romantisk i Tyskland.

Uansett om påstanden er riktig eller ikke. Denne diskusjonen illustrerer i hvert fall ett poeng: definisjoner kan brukes etter behov i historiografien. Jeg vil nå se nærmere på hvordan den romantiske balletten blir beskrevet i læreboktekst.

Hvilken andel av bevisstheten har balletthistorien, og på hvilken måte, i de norske lærebøkene i sammenlikning med den tyske? Norges balletthistorie har også trekk av å være importert etter krigen. Hvordan ser myten ut her, og hva har det som konsekvens for den kulturelle identiteten?

4 Analyse Del 2: Casematerialet - mine tre primærkilder

4.1 Opplegg for analyse av primærtetekstene

Jeg har tidligere begrunnet kildevalget mitt og vil derfor gå rett på en analyse av de tekstene jeg har valgt som primærkilder.

De tre tekstene er:

Jonassen, Roy Lie: Dansens historie (Nilsemarka 1999)

Bakka, Egil: Europeisk dansehistorie (Aurskog 1997)

Liechtenhan, Rudolf: "Ballettgeschichte im Überblick (Wilhelmshafen 1990)

Denne delen av analysen bygger på kommunikasjonsteori.

Jeg vil se på hvem senderen er og hvem mottakeren er ment å være.

Jeg vil se på om det finnes en uttalt hensikt med det budskapet som sendes ut og hvilke rammer forfatterne forholder seg til. Videre vil jeg se litt på bruken av visuelle virkemidler ved billedbruk og oppsett.

Så vil jeg si noe om den helhetlige oppbygging av tekstene. Jeg vil også se om forfatterne viser videre til andre kilder, for det kan også være med på å vise en sammenheng. Innholdet vil jeg se nærmere på i del 3 av analysen.

4.2 Forfatterens bakgrunn

Først vil jeg vil nå se på mine utvalgte forfatteres bakgrunn.

Egil Bakka, *Europeisk dansehistorie*

Forfatteren presenteres på baksiden av boka. Da den ble skrevet var forfatteren "daglig leder for folkemusikk og folkedans, Rff - senteret og professor II i folkedansvitenskap ved Musikkvitenskapelig institutt ved Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet i Trondheim." (Bakka, 1997:forord)

Den faglige tyngden han har innen folkedans synes i boka også, noe som jeg vil komme tilbake til. Han er nå forfremmet til professor. Interessant i forbindelse med emnet mitt er at han sammen med Anne Fiskvik står som fagansvarlig for et par kurs i danse- og balletthistorie ved NTNUs videreutdanning. Disse er tiltenkt særlig lærere i videregående skole.

(http://videre.ntnu.no/pages/enkeltkurs/andre_fag/)

Roy Jonassen, *Dansens historie*

Forfatteren blir presentert i forordet av forlaget. Først nevnes at han underviser i teater- og dansehistorie ved Statens balletthøgskole (som nå er lagt inn under Kunsthøgskolen i Oslo). Av utdanning er han skuespiller og instruktør. Det legges vekt på hans forbindelser med det praktiske teaterliv. Det nevnes også at han er opptatt av å ”utforske sceniske uttrykk som ligger i krysningsfeltet mellom teater og dans” (Jonassen, 1999:7)

Rudolf Liechtenhan, *Ballettgeschichte im Überblick*

Forfatterens CV begynner med utdanning ved konservatoriet i hjembyen Basel og karriere innen musikkforlag i Sveits, Paris og London, men da Waslaw Orlikowsky¹⁰ kom til Basel ble det ballett som ble hovedinteressen.

Han har arbeidet som dramaturg ved flere ballettscener, og har etter å ha kommet med *Ballettgeschichte im Überblick* skrevet flere bøker om dans og ballett. Liechtenhan døde i 2005.

Disse praktikerne fra pedagogisk virksomhet og teater- og dansevirksomhet har hatt en hensikt med det de skriver og noen konkrete rammer å forholde seg til. Jeg vil nå se på disse.

4.3 Uttalt hensikt med det budskapet som sendes ut

Liechtenhans forord er skrevet i ydmyk 3. person. Han er svært konkret i formålet: Etter å ha undervist i balletthistorie ved flere yrkesutdannelse for dansere, måtte han skrive en bok fordi han ble svar skyldig når elevene ba om henvisning til noe de kunne lese på i forhold til det de hadde lært i timen. Han har begrenset seg til sånt de av erfaring kan vente å få spørsmål om til eksamen, men har villet sette dette inn i sine kulturelle omgivelser.

¹⁰ [...] ein gebürtiger Russe, der aus der Sowjet-Union nach Westeuropa gekommene Waslaw Orlokowsky (geb.1921). Er hat, zuerst in München und Oberhausen, später während 12 Jahren in Basel fast das gesamte Repertoire der russischen Handlungsballette,[...] als erster in der deutschsprachigen Ballettlandschaft zur überaus erfolgreichen Aufführung gebracht.“ (Liechtenhan, 1990:150)

Wie wäre es möglich, über die großen Ballette der Romantik, wie etwa "La Sylphide" oder "Giselle" etwas auszusagen, ohne nicht die kulturelle Umwelt der Romantik einzubeziehen? Wie wäre es einer Tänzerin später möglich die Rolle der „Giselle“ zu tanzen, wenn sie über die Romantik und deren Geist und Wesen wenig oder nichts erfahren hat? (Liechtenhan, 1990:7-8).

Jonassens bok er skrevet for videregående kurs I og Bakkas for videregående kurs I og II i faget danseteori og dansehistorie i retning dans i studieretning for musikk, dans og drama i den videregående skolen i henhold til læreplan fra 1994. Etter "Kunnskapsløftet" (2006) er dansehistoriefaget lagt inn under et fag som kalles "Dans i perspektiv 1 og 2" under hovedområdet "dans, estetikk og samfunn". Det ene hovedområdet er danseteknikk og danseformer. Det andre hovedområdet for dette faget er danseteori og dansehistorie og dette skal sees i sammenheng med det første. Det finnes et Bind 2 av Jonassen som handler om dans i vår tid (1900-tallet). Da inspirasjonstemaet mitt kommer fra romantikken, forholder jeg meg til Bind 1 som er det hvor denne perioden blir beskrevet.

Bakka vil legge omtrent like stor vekt på de ulike genrene i historien. Det synes han har vært en utfordring, fordi det ikke har vært skrevet en såpass omfattende og generell europeisk dansehistorie i de nordiske landene på svært lenge.

Det som gjeld scenedansen speglar nok mest av vanleg vektlegging i nyare amerikansk og europeisk faglitteratur. Det som gjeld selskapsdans og folkedans er retta meir mot å kaste lys over norsk tradisjon (Bakka, 1996: forord)¹¹.

Forordet i Jonassens bok presenterer boka som en reise, hvor leseren er turist i historien: "Du blir med på en reise [...] Du får se [...] Du får være med [...] får du blant annet hilse på Marie Taglioni, som med *La Sylphide* løftet dansen opp på tåspissene." Og så: "Vi håper at boken vil fungere som et springbrett til å forstå og verdsette de mange ulike danseformene som 1900-tallet kan vise til".

De to norske forfatterne har skrevet i lys av en offentlig godkjent fagplan, og jeg vil nå si litt om den.

¹¹ Både Bakkas og Jonassens bøker er skrevet på vekselvis nynorsk og bokmål. Bakka har sannsynligvis formulert seg på begge målformer selv, for forordet hans er på nynorsk, og han har skrevet det selv. Det pleier å være bokmålsfolk som trenger hjelp med målform nummer to og Jonassen har fått sine nynorskkapitler oversatt av en annen. Det er ikke noe stort poeng i to målformer for oppfatningen av innholdet, men jeg nevner dette om målformen for å understreke hvor lite dette faget er. Det er ikke penger eller interessenter nok til at forlaget vil gi ut boka i begge målformer. Forlagene tilgodeser begge målformer, som de er pålagt, i litteratur for videregående skole, ved å dele.

For ordens skyld: Liechtenhan skriver på tysk.

Jeg har ikke funnet nyere bøker skrevet med tanke på å dekke pensum i dansehistorie for denne studieretningen, verken ny eller gammel ordning, og vil derfor i det følgende forholde meg til læreplanen fra 1994 som disse bøkene er skrevet ut i fra.

4.4 Fagplanene for danseteori og dansehistorie for VKI og VKII

Det følgende er tatt fra læreplanen lagt ut på Udanningsdirektoratets nettsider og gjelder faget danseteori og dansehistorie. Dansehistoriedelen i faget ligger under punkt tre.

I VKI skal de

[...] ha en oversikt over dansens eldre historie i Norge og i andre europeiske land

Elevene skal kunne
gjenkjenne noen av hovedformene fra dansens eldre historie i Europa

gi en enkel oversikt over norsk folkedans, dens historie og viktige
danseformer

I VKII skal de under mål 2:

[...] ha kjennskap til dansens nyere historie i Europa og i Norge med hovedvekt på minst én dansesjanger

Elevene skal kunne

noen viktige sjangrer eller stiler i nyere dansehistorie

gjengi hovedlinjene i dansehistorien og kunne plassere minst én
dancesjanger i denne

gi en enkel oversikt over den sceniske dansens historie i Norge

Ordet ”ballett” er her overhodet ikke nevnt. Enhver som kan noe om scenedans i Europa vet at ballett har hatt stor innflytelse på den. Jeg regner det derfor som underforstått at ballett hører innunder den sceniske dansens historie, og at elevene nødvendigvis er nødt til å få noe undervisning i det mer spesifikke emnet ”balletthistorie”. Ellers noterer jeg meg at det for så vidt er fritt fram for tolkninger om hva dansehistorie er og hva som skal vektlegges i undervisningen. Lærerkrefter og eventuelle valg av læremidler får stor betydning. Og kravene til hva som skal læres kan vel ikke sies å være spesielt høye? Men forfatterne av bøker til dette studieretningsfaget har i hvert fall selv kunnet skrive og vinkle teksten sin nesten helt

etter eget hode. Eneste begrensninger er at dette skal gjelde europeisk dans, Norge skal ha sin plass i historien, folkedans skal være med og man skal ha en genrebevissthet. Her er det egentlig fritt frem for nye tolkninger.

4.5 Omslag og layout

Med mindre jeg er pålagt å kjøpe en bok fordi den er pensum, kunne jo omslaget avgjøre om jeg ville kikke nærmere på en bok eller ikke. Det ville, bortsett fra tittelen på boka, særlig være omslaget som ville få meg til å bla litt for å se om nettopp denne boka var noe jeg ville ha. Jeg vil derfor nå se nærmere på omslagene til disse bøkene, fordi de uansett innhold gir førsteinntrykket og vanligvis er ment å påkalle interessen til leseren. Da burde de gi signaler om innholdet. Omslagene finnes gjengitt i vedlegg 1

Omslag til *Dansens historie* av Roy Jonassen

Man får de rareste assosiasjoner av bilder: ”Hvorfor et kors med eføyranke?”, tenkte jeg første gang jeg så omslaget til *Dansens historie*, ”men eføy er jo eviggrønn, så hvorfor oransje? Litt symbolsk eføy på et forgylt kors eller rustne armeringsjern kanskje, ja hva er det de har tenkt her da, er det viktig med den religiøse dimensjonen ved dans, eller den kristne kirkes oppfatning av den som jo har hatt stor betydning?”

Men ser man mer nøye etter er det naturligvis noe helt annet man ser, nemlig en nedtegnelse av en dans (”gulvmønsteret”). Det ser jeg jo egentlig, ettersom jeg har sett noen eksempler på det. Og på baksiden av boka, hvis man bryr seg med å kikke bak, står det at forsiden er ”sarabande a deux. Dansenotasjon fra tidlig 1700-tallet av Kellom Tomlinson.” Bunnfargen på hele forsiden er hvit og det er jo fint med blanke ark når noe skal skrives ned. Tittelen på boka står pent og tydelig med store røde bokstaver øverst på siden. Under tittelen til boka står notelinjen til dansen og under den har vedkommende som har tegnet ned dansen notert navnet; altså sarabande for to. Så står navnet på de to som skal danse og trolig hvem som har lagd dansen. Til tross for at jeg nå vet hva jeg ser, er likevel det første jeg tenker på når jeg ser omslaget av denne boka et kors... Og navnet til forfatteren står pent i rødt ved foten av ”korset”. – Et pent monument?

Omslag til *Europeisk dansehistorie* av Egil Bakka

Forsiden viser et lett gjenkjennelig og ofte brukt bilde av danserinnen Anna Pavlova i svanekostymet i kjent døende positur med overkropp og armer foldet over fremstrakt ben på gulvet i hennes antatt udødelig solo (svanen, eller svanens død, ikke Svanesjøen) på svart bakgrunn (hvitt på svart) ved siden av tittelen. Det er blitt hevdet at svanen er ballettens sterkeste varemerke (Meinertz 2001: 4-8).

Resten av omslaget er en gjengivelse av et maleri i jordfarger av broket, folkelig lurveleven. Mange ville kalt det folkelig dans eller en forsamling bønder kanskje? De identifiseres som dansende bønder, eller folkelige dansere, på grunn av håndfatning, mann og kvinne sammen, ganske runde i kroppen og heller ikke det man vil anta oppfattes som elegant påkledning. De fleste har hodeplagg. Vi ser koneskaut og forklær hos de fleste kvinnene og luer og kniv i beltet hos mennene. Det ser ut til at de er mer opptatt av sin egen dans og moro enn av fellesskapet. Mellom de to bildene; altså den folkelige dansen og den døende svanen går en rød strek. Forfatterens navn er skrevet med rødt. Er dette den røde tråd?

Omslag til *Geschichte im Überblick* av Rudolf Liechtenhan

Smussbindet viser på forsiden et par. Den ene har det typiske romantiske utseendet med glatt hår med midtskill, smalt liv, utrigningen dratt godt ned og ut på skuldrene, hvitt klokkeformet skjørt litt nedfor knærne. Man aner et litt gjennomsiktig skjørt over et tettere og kortere. Vedkommende står på tå i rosa sko med snøring. Armene er grasiøst svingt til siden foran. En liten bukett rosa blomster er festet i utrigningen og en annen bak i håret.

Den andre personen har langermet vinrød kjortel til litt over knærne med stramt belte i livet. Noe blondebluseaktig synes i utrigningen. Drakten er kantet i en mørkere farge. Håret er kort med sideskill og krøller over ørene. En arm holdes rundet opp og den andre holder så vidt rundt livet på den andre. Denne personen står på ett ben på flat fot og har krysset det andre foran med tåen i bakken. Vi ser svarte såler på det som ser ut som myke ballettsko.

Trolig er dette i hvert fall en kvinne og sannsynligvis en mann. Av bildet å dømme kunne dette også ha vært et eksempel på en kvinne i mannskostyme, men jeg har funnet dette bildet i en annen kilde også, og ifølge denne viser dette de to danserne Fanny Cerrito og Antonio Guerra i *Le Lac des Fées* i London i 1840 (Binney, 1985: uten sidetall, illustrasjonen er

nummerert [IX] 37). Bakgrunnen som de er til stede i, er i duse farger og viser et landskap med åser, trær og sypresser. Litt vann og mindre planter synes i forgrunnen. Liechtenhan har altså valgt seg et forsidemotiv fra romantikkens ballett.

I tittelen, som står over hodet på danserne, er "Ballettgeschichte" skrevet med hvitt brukket i to ord, med "geschichte" (med liten bokstav) skrevet under og litt forskjøvet for "Ballett". Så er det plass til forfatterens navn i svart i litt mindre skriftstørrelse og i en annen font ved siden av øverst på høyre side. "im Überblick" står med litt større skrift enn forfatterens navn, også i svart og med samme font under siste del av "geschichte" og i samme kolonne som forfatterens navn. Man kan ledes til å tro at de hører sammen: "Rudolf Liechtenhan im Überblick." Det kan vel være ment slik at Balletthistorien er det viktige og at det er forfatteren som tar overblikket?

4.6 Bøkenes oppbygging og vinkling

For lettere å få en oversikt over oppbygging og innhold har jeg satt kapittelinnndelingen til de tre bøkene ved siden hverandre i en tabell. Dette viser sammenhengen den romantiske balletten er satt inn i. Vi ser for eksempel med det samme at Jonassen har skilt ut romantikken som eget kapittel, mens Bakkas kapittel om den romantiske balletten ikke synes i innholdsfortegnelsen. Den befinner seg skjult i kapittelet om 1800-tallet. Liechtenhan på sin side har mange kapitler med relevans for den romantiske balletten. Det virker som om hans bok er oppdelt i flere kapitler, men blar man i boka ser man at hans overskrifter og skriftstørrelse er lik uavhengig av kapittelinnndeling. Han har ingen overordnet inndeling. Stilistisk virker alle kapitler like viktige, og alle er også med i innholdsfortegnelsen.

Tabell over kapitteinndeling

<p>DANSENS HISTORIE Bind 1</p> <p>Av Roy Jonassen</p>	<p>EUROPEISK DANSEHISTORIE</p> <p>Av Egil Bakka</p>	<p>BALLETTGESCHICHTE IM ÜBERBLICK¹²</p> <p>Av Rudolf Liechtenhan,</p>
<p>Urdans Antikken Middelalderen Renessansen Barokken Romantikken Den folkelige dansen</p>	<p>Antikken Mellomalderen Renessansen Barokken 1700-tallet 1800-tallet 1900-tallet</p>	<p>Renessanse Ballettens aner Ballettens tidlige historie Barokken Ballett i Solkongens tegn Store danserinner og dansere i barokken Overgang mellom barokk til klassisisme Veien til handlingsballetten Koreografer, danserinner og dansere i det 18. århundret De første årtier i det 19. århundret Romantikken Romantisk ballett Nedgang for den mellomeuropeiske ballett mot slutten av det 19. århundret Den danske ballett og August Bournonville Ballett ved Tsarhoffet i Russland [...] Tyskland og Sveits blir til ballettland¹³ [...]</p>

En oversikt over illustrasjoner til det stoffet som handler om den romantiske balletten med bildetekstene finnes som vedlegg til denne oppgaven. Alle illustrasjoner i alle tre bøker er gjengitt i svart-hvitt. Hos Jonassen er det en jevn fordeling mellom rollebilder og portretter av

¹² Kapitteloverskriftene i Liechtenhans bok er oversatt av meg.

¹³ Og så kan jeg jo som norsk leser bli fristet til å nevne bare for å få med Norge i den europeiske balletthistorien også: Under innholdsfortegnelsen er et bilde med følgende tekst: ”Hochzeitszug aus ”Peer Gynt”, Musik Edvard Grieg, Choreographie Waslaw Orlikowsky – Ballettensemble des Stadttheaters Basel”. Nasjonalromantikk så det holder.

kjente navn i historien. Dessuten er et av bildene fra nonneballetten i *Robert le Diable* sett fra bak i salen. Det som er interessant med dette bildet som jeg ser det, er at det sitter mange damer i publikum. Det pleier å være det mannlige publikumet som blir fremhevet i forbindelse med romantikken, men denne forestillingen blir jo ofte betraktet som begynnelsen på denne perioden, så andelen menn i salen økte kanskje proporsjonalt med dominansen av kvinner på scenen? Bakka har en tegning av tidlig tåspissdans, en av ballerinaene sammen i *Pas de Quatre* og to portretter av henholdsvis Petipa og Bournonville. Liechtenhan har i det store og hele (gjennom hele boka) for det meste scene- og rollebilleder. I bildematerialet sitt har han altså valgt å forsøke å gi et inntrykk av hvordan det så ut.

Av andre visuelle og strukturerende grep kan nevnes at Jonassens bok har en bred marg på utsiden av hovedteksten. Denne brukes til bildetekster, men også noen få kommentarer som i en akademisk fremstilling sannsynligvis ville vært oppført som noter.

Bakka har et strukturelt skille mellom folkedans, selskapsdans og teaterdans. Alle delene følger hverandre gjennom hele boka. Jonassen behandler folkedansen i et eget kapittel til slutt. Liechtenhan skriver ikke om folkedans, unntatt når emnet dukker opp på den vanlige måten som inspirasjon i den romantiske balletten eller som karakterdans.

Bortsett fra vektleggingen av folke- og selskapsdans igjennom hele teksten hos Bakka i kontrast til Jonassens, som skiller folkedansen ut i eget kapittel, er det et trekk som særlig skiller de to norske lærebøkene. Det er at Bakka bruker primærkilder som illustrerende eksempler for det han forteller. Med jevne mellomrom kommer et klipp fra en samtidig kilde. Hvis originalen er på et annet språk enn norsk, er den oversatt.

Liechtenhans bok har en bibliografi og forslag til annen lesning på flere sider. Han lister opp litteratur på tysk, fransk og engelsk. Bakka har en side i to spalter med litteratur på nordiske språk, noe tysk og engelsk. De tyske henvisningene er til litteratur om selskapsdans og historiske danser. Jonassens bok har ingen litteraturliste.

Ellers har Bakka etter hvert kapittel noen oppgaveforslag til elevene; ting å gjøre – se, høre, prøve ut. Dette er nok tenkt som øvelser i å sette historien inn i en praktisk sammenheng. Jeg vil nå se nærmere på innholdet i disse bøkene. Hvordan omtaler de den romantiske balletten?

5 Analyse Del 3: Hvordan samsvarer mine tre primærkilder med nyere forskning?

5.1 Hva denne delen av analysen handler om og hvordan

Jeg vil nå se på hvordan myten som den blir omtalt i mine tre læreboktekster samsvarer med forskning gjort på dette området. Jeg vil sammenlikne disse tre kildene på en del punkter som stadig går igjen i historiebøkene. Hvordan plasserer disse tekstene seg i forhold til myten og definisjonene? Jeg vil se på om de sier de noe som støtter eller svekker hypotesen min om at svaret på om det fantes romantisk ballett i Tyskland eller ikke, kan være et spørsmål om tolkning eller definisjoner og del av en historiefortellertradisjon. For å få en oversikt over området, vil jeg diskutere tre trekk som er del av fortellingen og som jeg mener har særlig betydning i denne sammenhengen.

Det første av de trekkene jeg vil diskutere er ballerinyrkelsen med en fortrenkning av mannsdansen som konsekvens, en sannhet som finnes i alle definisjoner av den romantiske balletten, og som har skyld i at mange av de nye perspektivene som er anlagt for å diskutere denne perioden er gjort med ulike feministiske standpunkter i bunnen.

Det andre av de trekkene jeg vil diskutere er estetisk arv. Dette har å gjøre med sannheten som sier at det var med den romantiske balletten vi fikk en form på balletten som vi ennå i dag kjenner igjen.

Det tredje av de trekkene jeg vil diskutere er etnisitet i balletten. Denne er en naturlig og viktig følge av at romantikerne i Tyskland skal ha ment at ballett var utysk og uromantisk og at det var derfor det ikke ble noe romantisk ballett i Tyskland.

5.2 Ballerinyrkelse med fortrenkning av mannsdansen

En mye referert kilde i nyere kritisk forskning angående den romantiske balletten er Ivor Guest's *The Romantic Ballet in Paris* (Guest 1966). Denne boka blir mye referert til på grunn av det grundige arbeidet som ligger til grunn og som få har anledning til å gjøre etter. Guest

har virkelig dukket ned i arkivene, lest gamle magasiner, brev, spilleplaner, prøvenotater, aviskritikker eller hva han ellers har funnet av det som regnes som kilder som gjelder. Men første gang jeg leste denne boka reagerte jeg ganske kraftig på hans bruk av saftige historier fra Operaen i Paris. Var det virkelig nødvendig for en seriøs mann å live opp et stykke grundig forskning med sladder? Dette bekrefter bare fordommer. Etter hvert har jeg innsett muligheten av at det ville vært uærlig forskning å underslå disse historiene, de belyser nok en vesentlig side (eller flere) av det han skriver om. Det er et faktum at lønnen til danserne ved Operaen i Paris (Operaen var det som gjaldt den gangen) som ikke var stjerner, kom fra bemidlede mannlige beundrere. Man får kalle det hva man vil.

Det er et faktum at han ikke er den eneste forskeren som bruker datidens kritikere som kildemateriale. Disse kritikerne er litterære menn som ikke legger skjul på hva de liker eller misliker i det de ser. Det de ser etter er rett og slett pene damer, og uttalelsene deres er ofte blitt tolket som representative eksempler for det øvrige publikum også. Så godt som alle som har skrevet noe om balletten i romantikken i Paris refererer til kritikere som Jules Janin og Theophile Gautier, og de var jo samtidige og regnes selvfølgelig derfor som gode kilder.

Gjentatte illustrerende historier for eksempel den om de mannlige beundrerne i Russland som skal ha spist ballettskoene til Marie Taglioni finnes både hos (Jonassen, 1999:95) og hos (Bakka, 1997:180) og hos (Wiley, 2003:11) Og da hopper vi over freudianske tolkninger av ”sko”...

Og tematikken i romantiske balletter: Mange eksempler på analytisk tolkning av innhold, handling og betydning viser at de handler om sex. Alle de ballettene som vi oppfatter som overlevert fra romantikken er blitt analysert med den slags synspunkter.

Det er faktisk vanskelig å unngå å snakke om kjønn i forbindelse med den romantiske balletten. Hva med sannhetsgehalten i myten: ”Den romantiske balletten fordrev de mannlige danserne fra scenen. Dette var ballerinaens tidsalder.” Dette er min formulering, men innholdet finnes altså i *alle tradisjonelle* balletthistorier, også i mine tre læreboktekster. I det Bakka skriver om den før-romantisk balletten kan man lese:

Mange av koreografane og ballettmeistrane på denne tida var framifrå dansarar, og dei største stjernene var menn. Slik står perioden i sterk kontrast til den ein-sidede kvinnedominansen under romantikken (Bakka, 1997:171).

Videre har vi denne tolkningen:

Ein mann av romantikken treng eit symbol på denne perfekte menneskelege tilstanden, det å vere i draumen. Symbolet hentar han frå den mest raffinerte kunstforma som finst: dansen. Symbolet står klart, lett kledd og på tå, til glede av alle menn av borgarskapet som vil drøyme" [...]mannsrolla i ballettene blir redusert til berar av ballerinaa, særleg i Frankrike (Jonassen, 1999:89).

Og så kommer klisjeen om ballerinaens tredje ben (om den mannlige danseren): "Das 19. Jahrhundert wiederum gehörte den Ballerinen, während die Tänzer eher „das dritte Bein“ der Tänzerinnen waren" (Liechtenhan, 1990:84)

Hvorfor kom menn i en slik posisjon? Jo, her kommer den vanlige forklaringen, for alle som en nevner de eller siterer Theophile Gautier:

"Theophile Gautier, der wegen seiner großen Bedeutung für das romantische Ballett immer wieder zitiert werden muß, hat sich ausgesprochen negativ über die tanzenden Männer geäußert." (Liechtenhan, 1990:84)

En av Bakkas gjengivelser av en samtidig kilde er Gautier beskrivelse av Fanny Elssler i *Chachucha* (Bakka 1997 s.179) Det Bakka gjengir her er et mye brukt eksempel. Elssler ses som den jordiske og erotiske i en karakterdans. Motsetningen skulle være Marie Taglioni som var den åndfulle og dydige.

Med romantikken fell den mannlige dansen heilt i unåde, spesielt i Frankrike. Diktaren, journalisten og kritikaren Theophile Gautier (1811-72) var lidenskapleg oppteken av ballett. Han vart gjennom det han skreiv om emnet, tonegivande for publikumssmaken og haldningsskapande for utviklinga av balletten under romantikken (Bakka, 1997:177).

Jonassen på sin side greier faktisk å la være å referere noen av synspunktene til Gautier. Han henviser bare til ham som en respektert fransk ballettkritiker og skaper av historien til *Giselle* og en liten bok som Petipa senere lagde ballett av (Jonassen, 1999:107). Dessuten kommenterer han at Gautier var forelsket i Carlotta Grisi som rollen som Giselle ble skrevet for og som han håpet skulle gifte seg med ham. "Men slik gikk det ikkje" (Jonassen, 1999:96). – Hvordan gikk det da?

Jo, han giftet seg med søsteren til den uoppnåelige Carlotta og stiftet familie, (Liechtenhan, 1990:76) og (Fonteyn, 1979:226). Margot Fonteyns kommentar er: "Not very romantic, I would say."

Da teppet gikk ned for Coppelia, den siste betydelige romantiske balletten i Paris i 1870, og den store franske romantikeren Theophile Gautier døde to år senere, flyttet ballettens tyngdepunkt seg fra St. Petersburg og Moskva i Russland. (Bakka, 1997:190)

Får her Gautier ”æren” for ballettens nedgangstid i Vest-Europa?

Winter forteller at krisen i balletten ble analysert av Saint-Léon. Han mente at nedgangen blant annet skyldtes Operaens ”privilegier”. Sammen med teatret Porte-Saint-Martin hadde den en slags første rett til å produsere balletter. De nye ballettene var ennå mer avhengig av stort scenemaskineri og forseggjort produksjon enn de gamle. Dette kunne ikke teatrene i provinsen følge opp på grunn av små budsjetter. Etter som publikum ville se det som ble spilt i hovedstaden, sluttet teatrene i provinsen å produsere ballett, i stedet for å utvikle en lokal stil som kunne presenteres med mer begrensede ressurser. Saint-Léon kritiserte også librettistene. Koreografen kunne ikke lenger tilpasse et litterært verk så det passet hans dansekomposisjon, og man ga heller ikke oppgaven til talentfulle diktere som Gautier. Hele ballettens struktur, også i musikken, måtte komme fra den som lager den, mente Saint-Léon (Winter, 1974:262).

Saint-Léon skylder i hvert fall ikke på damene. De får verken skylden for forfallet eller for mangel på menn på scenen, og kanskje er ikke den romantiske ballettverdenen fullstendig tapt for menn likevel. Det fantes heldigvis andre steder enn London og Paris. Jonassen skriver det rett ut:

Da Ballet Russes drog på den første turneen sin til Europa i 1909, skjøna med eitt det europeiske publikumet kva dans kunne vere. Men den urolege politiske situasjonen i Europa med to verdskrigar sette ein stoppar for revitaliseringen av dansen. Først i 1960-åra var mannen igjen på plass som ein likeverdig partnar på scenen, også denne gongen takka vere ein russar: Rudolf Nurejev. Med han kom det ein renessanse for mannleg dans (Jonassen, 1997:119).

Og noen inkluderer Danmark i redningen. Danmark lå, som Russland, også litt utenfor allfarvei, og var ikke offer for den samme nedtursperioden. – Altså takket være Bournonville som var mann og danset selv. Litt tidligere på siden har for eksempel Jonassen allerede fortalt at ”Mot slutten av romantikken er det Russland, og i ein viss monn Danmark, som er dei stadene der ein levande dansetradisjon framleis eksisterer. Det har noko med den mannlege dansaren å gjere.” (Jonassen, 1997:119) Vet han hva det ser ut som han skriver? Det ser ut som om ballerinaene får skylda for nedturen i balletten. Med mer velvilje kan det tolkes slik at han forklarer det med at spenningen er blitt borte. Med bare et kjønn mister balletten en viktig dimensjon.

Skylden for dette nesten ensidige fokuset på ballerinaene er det – bortsett fra skrivelserne til Gautier – vanlig å legge på Marie Taglioni og især hennes far som utdannet henne i den nye stilen som alle kopierte så godt de kunne.

Men Winter skriver om den før-romantiske perioden og Taglioni, både far og datter:

Moreover, Filippo still kept the equilibrium between men and women dancers. Because Marie Taglioni so aversively affected the role of male dancers, and led to their increasingly subsidiary position during the Romantic and post-Romantic ballet, he has often been blamed since he created in her the supreme ballerina image (Winter, 1974:259).

Når det gjelder mannsdansen i Danmark, blir det alltid sagt at den ble holdt i hevd av Bournonville fordi han var en god danser selv og ville opptre. Jeg får ofte inntrykk av at det var de manglende mulighetene til å opptre som oppfattes som beveggrunnen for eksempel for Perrot og Saint-Léon til å gå inn i de skapende rekker, når de ikke lenger fikk stå foran på scenen fordi de var fordrevet derfra av publikums krav om ballerinaer. Nettopp Perrot og Saint-Léon blir gjerne fremhevet som gode dansere, ofte som de eneste som fikk litt positiv oppmerksomhet i en verden full av ballerinaer. Men ville det være så galt å gjøre karriere bak scenen? Det ville kanskje falle ganske lett for flere av dem som var vokst opp i gamle teaterfamilier. I følge Winter måtte man, om man var blant de omreisende ballettmestrene, være mangesidig og kunne det meste som hadde med en forestilling å gjøre. Man måtte ordne kanskje ikke bare med dansen, men med musikk, scenografi, kostymer og scenarier. (Winter, 1974:260-261)

De hadde sin ballerinaperiode i Russland også. Winter (Winter, 1974:261) nevner at selv om de fortsatte å utdanne mannlige dansere i Russland, København og Italia, fikk de små muligheter av koreografene (som vel var menn?). Så Bournonville danset i sine egne balletter. Men hva gjorde egentlig de mannlige danserne i Russland? Tok de til takke med en drøm om å få være koreografer for ballerinaene? Det kan avgjort være en fordel med god teknisk innsikt for å koreografere. Og mime var en viktig del av den romantiske balletten. Da er det også bra å være godt trent med god kroppsbevissthet. Og så slo de seg kanskje løs med folkedans på scenen. Til og med Gautier godtok at menn deltok i mimede scener og folkedans. Det var også en god tradisjon i Russland å anse menn i folkedansen som mandige, det er mye av stilen og trinnene i russisk folkedans som fremhever spenst og hurtighet.

Det er umulig å late som balletten var kjønnsnøytral. Den er det fortsatt ikke, og kanskje av den mest naturlige grunn av alle.

5.3 Sex i balletten

Denne overskriften bringer fort tankene over på tabloid og kulørt presse og skaper derfor litt uvilje hos meg, men jeg fant ingen vei utenom dette temaet så jeg har valgt å beholde denne lett sensasjonspregede, men likevel betegnende formuleringen. Jeg skal nå forklare hvorfor.

Adair (1992) tolker hele danseverdenen som full av undertrykkende elementer. Selv når kvinner ikke føler seg undertrykte, er det en del av undertrykkelsen fra den mannlige dominans i vår kultur. Hun ser hele kvinnerollen som kulturelt konstruert. Hun siterer for eksempel fra en artikkel av English fra 1980. Her tolkes kvinnens kropp i den klassiske *pas de deux* som et symbol for mannens penis og måten han behandler hennes strake og stramme kropp på som onani. Videre ses det at heltinnen i de klassiske ballettene ofte dør på slutten som et uttrykk for orgasme (Adair, 1992:78).

Man må ha en fysisk kropp for å danse uansett hvor mye idealene i dansetil eller samfunnsmoral strever etter det motsatte, og Forster (1996) ser på de kroppslige følgene i form av hvordan koreografien speiler samfunnsforholdene. Hun ser dansen som et arbeid og dansere som dyktige arbeidere, ikke som uopnåelige vesener av en annen verden.

Banes (1998) ser på ekteskapsmotivet i noen av de klassiske ballettene, og finner at de naturligvis speiler det franske borgerskapets idealer (Banes, 1998:5-42).

Da er det kanskje ikke så merkelig at Albrecht finner tilbake til sin forlovede i den opprinnelige slutten til Giselle, i stedet for å bli ved Giselles grav (som han som regel gjør i dagens oppsetninger av *Giselle*). Gautier, som var delansvarlig for scenariet, fikk jo ikke gifte seg med drømmen sin (Carlotta Grisi, den første Giselle), men måtte ta til takke med søsteren hennes.

5.4 Kanskje problemet ikke er å ha en kropp, men å ha et intellekt?

Da jeg gikk i annen klasse ved Fagerborg skole, bestemte universiteter og høyskoler seg for at "ballettlinjen" som den da ble kalt ikke kunne gi generell studiekompetanse. Begrunnelsen var at linjen hadde for lite teoretisk tyngde i fagkombinasjonen. Diskusjonen gikk høyt, for mange mente at det å danse *i seg selv* var så utviklende for læringsevnen og karakteren, at dette bare var nok et eksempel på den lave forståelsen og anseelse dans hadde i samfunnet. Vi fikk også et spørreskjema fra høyere hold hvor et av spørsmålene angikk studiekompetanse og om hva vi mente om dette? – "Ikke noe problem", mente jeg som i grunnen liker teoretiske fag. "Det er jo bare å lage et studiefag som er relatert til dans. Man behøver ikke så stor fantasi for å tenke seg at både treningslære, musikkteori, danseteori eller for den saks skyld balletthistorie kunne bygges ut til å bli det 8-timers teoretiske linjefaget som var kravet for at ballettlinjen igjen skulle gi den generelle studiekompetansen vi var fratatt". Jeg fikk noen tåspiss-sko kastet etter meg av noen av jentene i klassen, " – for vi hadde da lekser nok."

Likevel leser jeg til min forundring nå mange år etter i Liechtenhans forord følgende:

Die Tänzer Ausbildung nimmt die jungen Leute in einem solchen Maß in Anspruch, daß die allgemeine und die ballettbezogene- theoretische Ausbildung zu kurz kommt, ja zu kurz kommen muß. Zu den verständlichen Ermüdungserscheinungen nach einem Tag härtester körperlicher Arbeit kommt als Zeiterscheinung dazu, daß die allgemeinbildende Schule den angehenden Tänzern das Lernenkönnen nicht unbedingt erleichtert. In unserem optischen Zeitalter des Fernsehens und der „Cartoons“ sind Anstrengungen, welche das Lesen längerer Texte und das Zuhörenkönnen erfordern, nur noch wenig gefragt. (Liechtenhan, 1990:7).

Forundret ble jeg over at noen kunne tillate seg å skrive det, men han mener det jo ikke som noen nedvurdering av danseelevne. Danselever er ikke dumme – dans *i seg selv* er krevende nok. Men Liechtenhan snakker ikke om studiekompetanse. Begrunnelsen hans for teoretisk skoling kommer senere og gjelder utøvelsen av dansen. Man må også utdanne sin sjel og sin ånd for å kunne danse bra, for å ha noe å formidle på scenen.

Det er et ideal at dansen skal føles. Det er da ikke noe å teoretisere om. Slik henger også romantikken igjen. Det som ikke er inspirert og følt avvises.

5.5 Estetisk arv

For å kunne si noe om stilutviklingen og myten om at den romantiske balletten hadde så stor betydning for utseendet til balletten av i dag, kunne man ønske seg en sikker metode for stilanalyse. Ballettens paradoks er at den som annen dans kan hevdes bare å finnes der og da i utøvelsesøyeblikket, og at den samtidig er avhengig av årelang trening for å kunne utøves.

Denne treningen skjer ved en tradisjonsoverlevering. Sånn sett skulle man kunne tro at det er rimelig å trekke slutninger fra hvordan balletten ser ut i dag, til hvordan den så ut før.

Jeg begynte forsøksvis å analysere og observere i de klassene jeg selv deltok i. Og jeg var ganske fornøyd når jeg syntes jeg hadde identifisert et typisk trekk ved den ene eller andre metoden som jeg kanskje kunne bruke i en sammenliknende modell. Men noen forsiktige spørsmål for å teste ideen, viste veldig raskt at dette nok ikke var fullt så enkelt og teknikken ikke så skolerett. Jeg fikk svar av typen: “Å, gjør jeg det? Nei, det har ingenting med metode å gjøre, det er dessverre en uvane jeg har.” Eller:” Nei, dette er noe jeg har fra moderne teknikk, jeg synes det bygger styrken så godt...”

Hvis man ikke engang kan isolere levende klassisk balletteknikk fra annen påvirkning, eller hvor muligens identifiserbare trekk kommer fra i samtidighet, hvordan skal man gjøre det med noe som ikke finns lenger?

En trøst er det at dansere hadde to armer og to ben før i tiden også, så det finnes i det minste noen fysiske forutsetninger som begrenser mulighetene litt. Det går an å forestille seg hvordan andre fysiske muligheter som scene og kostymer har påvirket teknikken og bokstavelig talt bevegelsesmulighetene. Hvis man setter sammen alle tenkte variasjonsmuligheter med slike tenkte begrensninger, åpner det likevel et stort antall variasjoner over temaet. Men selv om man aldri kan komme frem til hvordan det opprinnelig så ut, verken objektivt eller subjektivt, gir det å prøve å forestille mange muligheter til ny innsikt og inspirasjon. Etter å ha lest vet jeg i hvert fall at det bildet jeg fikk av den romantiske balletten på videregående skole, ikke stemmer så veldig godt med det jeg har nå. Og jeg lærte, i hvert fall når det gjelder ballettdelen, omtrent det samme som innholdet i Bakkas eller Jonassens bøker.

Det som har endret seg i bildet mitt, gjelder særlig forholdet mellom musikk og dans, den store andelen med mime som var en del av fortellerstilen i handlingsballettene – også i de vi har arvet – og vektleggingen av grupper og posering. Det er lenge siden jeg lærte at man ikke kan bruke den tids ikonografi som kilde til hvordan dansen så ut, for man ser jo så tydelig at de bare poserer. Alt dette er egentlig en følge av en utvikling mot vår tids dans som ren dans i større og større grad. Også Bournonvilles balletter sies å ha overlevd fordi hans arvtakere skjønnte at de måtte kutte ut de lange mimiske passasjene som Bournonville selv satte så stor

pris på (Aasted, 1997:223) og kanskje et ønske fra forfatteren eller historiefortellerens side om å fremheve dansen. ”Nå skal jeg skrive om ballett bare, for det er så viktig”.

5.6 Hvordan så balletten ut før romantikken?

Kanskje Tiecks avvisning av balletten har mer å gjøre med hvordan balletten artet seg da han så den, enn det potensialet den hadde. Tieck var ikke danser, og man kan ikke forvente at han skulle se mulighetene. Tieck gjorde reisen sin rundt 1825. Reisen omfattet også flere enn de byene som nå ligger innenfor Tysklands grenser, deriblant Stuttgart. Han var også i Wien. Filippo Taglioni var ballettmester i begge disse byene i hver sine perioder i relevant nærhet i tid. Tieck kan faktisk ha sett noe av det Taglioni gjorde, så det kan være interessant å vite noe om hvordan tilstanden var før romantikken. Det revolusjonerende ved den romantiske balletten blir ofte fremhevet. Det er kanskje ikke så merkelig; vi befinner oss tidsmessig ikke så langt unna den franske revolusjonen, og ballettens publikum i Paris er det nye borgerskapet.

Den romantiske balletten virket kanskje som et friskt pust, men at balletten både før, etter og kanskje også samtidig fulgte sin egen linje, mer enn at den plutselig ble så totalt annerledes. Nye publikumsgrupper ble det romantiske ballettpublikumet. Hadde de forutsetninger til å vurdere hvor ny eller gammel den såkalte nye stilen var?

Den romantiske balletten fant inspirasjon andre steder enn i seg selv og oppsto ikke over natten, men brukte tid på å vokse og utvikle seg. Mange av dens karakteristiske trekk hadde forløpere i utviklingen i ballett på slutten av 1700-tallet og begynnelsen av 1800-tallet.

I følge Winter ble flere av romantikkens nye ideer først brukt på de mer nyskapende ”boulevardteatrene” i Paris hvor flere av tidens fremste koreografer prøvde seg. Coralli satte for eksempel i scene en sylfideballett så tidlig som i 1828 i en melodramatisk tilretteleggelse av Goethes Faust, men først fire år senere kom Nonnenes sylfideballett i *Robert djevelen*. Boulevardteatrene var også først ute med bruken av illusjonistiske effekter. Det var tre i følge Winter tre litterære og ikonografiske kilder utnyttet i den før-romantiske balletten som fortsatt ble brukt i den romantiske balletten. Det var det eksotiske, overnaturlige og ”trubadur” - genren, hvorav de to første alt hadde blomstret i hoffballettene. Fra de første oppdagelsesreisene, ble eksotiske folk, dyr og steder del av teaterarbeid av alle slag. Årene

mellom 1600 og 1660 var en stor periode for reisebøker. Da fikk man i ballettene ”virkelige” eller tenkte reiser, inklusive den om å reise til månen, som i århundrer representerte den ytterste flukten. Trubadurgenren som introduserte handlinger tatt fra middelalderfortellinger påvirket balletten primært visuelt gjennom slag, prosesjoner og slott i temaer tatt fra korsfarenes tid. Lenge etter at trubadurstilen var gått av moten i litteratur og maleri, gjorde teatret bruk av de mer spektakulære temaene. Pariseroperaens Nonnenes dans i operaen *Robert le Diable* i 1831, som vanligvis blir satt som startpunkt for den romantiske balletten, brukte teknikker som i årtier hadde vært vanlige på populære teatrene (Winter, 1974:178 – 178).

5.7 En kort diskusjon av dansestilen som antas å ha kommet inn i balletten med romantikken

Læreboktekstene mine er enige om ballerinaenes dominans på bekostning av mannsdansen. Men de er enige om mer.

Bakka skriver bare at den moderne piruetteknikken og tåspissdansen trolig blir etablert i begynnelsen av 1820-årene like før den romantiske perioden (Bakka, 1997:176).

Jonassen skriver at:

Den sceniske dansen får former som vi kjenner att enno i dag, og frå denne perioden har vi fått overlevert mange verk i ubrotten tradisjon. Piruetteknikken og tåspissdansen slår verkeleg igjennom [...] (Jonassen, 1999:89).

Piruetteknikken blir vanligvis ikke diskutert, oftest bare ”tilegnet” mannlige dansere som Vestris og Gardel (Bakka, 1997:176). Men så var det tåspissdansen da.

Liechtenhan skriver at Marie Taglioni i *Abbedissens dans* i operaen *Robert Djevelen* for første gang gikk opp på tå ”mer enn flyktig”, og på denne måten egentlig startet tåspissdansen (Liechtenhan, 1990:73).

Filippo Taglioni skal i Stuttgart ha hyret danserinner som alle var i stand til å gå helt opp på tåspissene, det var ikke bare datteren hans som kunne dette. I hvert fall i et tiår etter Maries debut måtte alle kompanier ha ledende ballerinaer som kunne danse på tå, men det var fortsatt

ikke obligatorisk for 2. ballerina og i hvert fall ikke for ballettkorpset. Men alle de kvinnelige danserne i *Erinnerungen*¹⁴ danset på tå og det synes som om de var valgt ut med det for øyet.

Filippo Taglioni's innovations were not due primarily to his early acceptance of what came to be considered typically "Romantic" subjects. A change in mood was impending, presaged musically in 1821 by Weber's *Der Freyschütz*, which announced new dramatic possibilities. Filippo's distinction was in the actual physical composition of movement on stage. The rather naïve lithographs of the *Erinnerungen* albums which recorded highlights from his Stuttgart ballets, show the dramatic elements which characterized it. There is nothing in earlier ballet pictures to show structure and dynamics comparable to those of *Aglæé* [...] To compose for this sort of technical prowess while retaining an artistic discipline was new. (Winter, 1974:259)

I følge det som står om ballett i *Musik in Geschichte und Gegenwart Allgemeine Enzyklopädie der Musik Band 1*. var det *Camargo* (1710 -1770) som først danset på tå. (Nettl, 1949-1951: 1174), men dette er et syn som av og til blir referert til, og så avfeid med at det er usikkert hvem som egentlig begynte med dette. Det var nok mange som kom på samme idé samtidig da kostymene og fottøyet ble lettere og mindre begrensende for bevegelsene. Det går også alltid igjen at det først var i romantikken at tåspissdansens muligheter i kunstnerisk sammenheng ble fullt ut brukt for å få den lette og luftige stilen det er lett å tenke seg at feer og alver, (og spøkelser) kanskje burde ha. Altså: Teknikken først, så kan vi se hva den kan brukes til.

Kindermann mener for øvrig at Taglioni danset barføtt. (Kindermann, 1964:149)

I en artikkel av Häger finnes et bilde av en statue som viser nettopp en barføtt Taglioni. Takket være denne statuen vet man at hun hadde et anatomisk fortrinn når det gjaldt å kunne danse helt oppe på tåspissen. Tre av tærne var like lange og ga derfor en "større" flate å fordele belastningen av kroppstyngheten på (Häger, 2004:17). Ellers er de fleste bilder av en dansende Taglioni jeg har sett med sko. En barføtt Taglioni er også avbildet hos Banes (Banes, 1998:13). Det er også viktig, og det er et faktum som ikke blir underslått i historiebøkene, at skoene som ble brukt ikke var avstivede som nå, bare "polstret" med litt vatt, så om de faktisk trippet eller hoppet noe særlig lenge på disse tåspissene er ikke særlig realistisk å tro. Det er det jo viktig å vite hvis man skal prøve å forestille seg hvordan den romantiske balletten så ut, og man stadig får høre at det var først i romantikken tåspissdansen fikk et kunstnerisk innhold i tillegg til at det er da vi fikk former vi kjenner igjen i dag.

¹⁴ En serie litografier med motiver fra forestillinger Filippo Taglioni lagde i Stuttgart. Kilde: (Winter 1974).

Foruten tåspissdansen er det vanlig å nevne en italiener; Carlo Blasis (1795-1878), av Liechtenhan beskrevet som den italienske ballettpedagogikkens far. Fødselsåret til Blasis differerer i de tre kildene mine, og ganske mye også. Skyldes det trykkfeil, eller løy Blasis på alderen? Dødsåret kunne han i hvert fall ikke gjøre noe med. Susan Au er enig med Liechtenhan og mener at han levde fra 1795 til 1878 (Au, 1988:56)

Blasis var ansvarlig for ballettskolen i Milano og la grunnen til at Europa fikk så mange gode dansere av italiensk opprinnelse. Bortsett fra ballettskolen nevner han titlene på noe av det han har skrevet angående teknikk, estetikk og praktiske spørsmål, og kommenterer at dette fortsatt er svært leseverdige bøker om danseteknikk (Liechtenhan, 1990:69).

Bakka gir Carlo Blasis (1787 -1878) et eget kapittel. Det handler om hvordan ”Undervisningsmetodane og synsmåtane hans skin igjennom som eit grunnlag i det meste av ballettundervisninga enno i dag.” Han var sterkt påvirket av Noverre og Vigano. Han hadde teorier om likevekt og balanse og om de geometriske mønstrene som styrer kroppbevegelsene i ballettøvelsene. Han beholder det gamle skillet mellom fornem stil, halvkarakterstil og komisk stil. Den mimiske gestikken var viktig for ham. Han var redd den virtuose teknikken for sin egen skyld. 180 graders *turn-out*, *attityden* og den moderne piruetteknikken blir beskrevet. Han la grunnen for det lette og svevende i romantikken.

”Blasis levde litt inn i den romantiske perioden, men var også prega av ånda på 1700-talet, og han vart ein formidlar av den strenge klassiske stilen over i romantikken” (Bakka, 1997:175-176).

Jonassen gir også Carlo Blasis (1797-1878) et eget kapittel. Det handler om oppvekst i Marseille, med utdanning i dans koreografi og musikk. Så debuterte han i Marseille og fikk snart kontrakt med Operaen i Paris, men slutta fordi han syntes det var for mange intriger. Etterpå var han i Milano i 14 år. Han var inspirert av Dauberval og Noverre. Blasis fikk en kort dansekarriere på grunn av en skade, og konsentrerte seg derfor om å koreografere og å skrive. I *Terpsikores lover* som kommer ut i 1830 har han blant annet detaljerte beskrivelser av piruetten, 180 graders *turn-out*, og en forståelse av hva man kunne gjøre og ikke gjøre med kroppen. Han deler dansen inn i tre stiler: seriøs, *demi-characterè* og komisk. Ved det keiserlige danse- og pantomimeakademiet i Milano, hvor han ble sjef i 1837, la han undervisningen helt om. Den ble nå delt mellom ballettklassen, de daglige prøvene,

undervisning i ulike disipliner, for eksempel karakterdans, og pantomimeundervisning (perfeksjonering av det gestiske språket). Disse nye metodene førte til at italienske dansere dominerte alle de store operahusene i Russland og Europa (Jonassen, 1999:89-91).

Hva er felles? Beskrivelse av oppveksten, henvisning til læremestere og inspirasjon (for en gangs skyld nevner ikke Liechtenhan dette), Blasis skrev og koreograferte, delingen i tre dansestiler, og ballettskolen i Milano som han ledet. Denne utdannet dansere som ble spredt utover Europa. Og både Bakka og Jonassen har med vekten Blasis la på gester og mime.

Poesio har en artikkel i *rethinking the sylph, new perspectives on the romantic ballet*; (Poesio, 1997:131-141) – en av flere i denne antologien – som viser at det fantes noe annet i romantikken enn ballerinaen i Paris. Hun skriver om Blasis og den forestillingstradisjonen som fantes i Italia. Egenarten til italiensk ballett i det nittende århundret var, i følge Poesio, at balletten nektet å la seg influere av utenlandsk påvirkning. Italiensk teaterdans fortsatte å være forbundet med en nasjonal form for koreografi. Den nye formen etter Vigano var en strukturert og balansert sammensmelting av mime og ballett. *Ballo* ble brukt om forestillinger i italiensk stil, mens *balletto* var ment for produksjoner fra utlandet.

Although dancers, and works in the romantic style were generally welcomed and successful in every Italian city, the widespread appeal of French Romantic ballet did not alter the “classicist” nature of the Italian ballo, which retained its pre-Romantic identity throughout the century (Poesio, 1997:132).

Det er vanlig å plassere Blasis både litt i den romantiske perioden og litt utenfor. Men poenget er at når man legger sammen slike syn på balletthistorien med historien i Danmark og Russland, som takket være at de opprettholdt manndansen skal ha reddet balletten fra kunstnerisk død – så blir det stadig vanskeligere å godta tanken på den franske romantiske balletten som den altoverskyggende og revolusjonerende som feide alt annet av scenen med ballerinaer i hvit tyll. Noen inkluderer jo heller ikke balletten i Russland og balletten i Danmark under den egentlige romantikken. Den franske ballettromantikken var kanskje selvdestruktivt energisk, og jeg lurar på om det kanskje er på tide å innrømme at i den energien skapte de noe ettertiden har tatt vare på, men verden gikk faktisk videre andre steder. Det til tross for at Paris da lenge hadde satt tonen i alle moter, og dansere gjerne skulle ha danset ved operaen i Paris som kvalitetsmerke. Det var god markedsføring å kunne skilte med et engasjement der når man skulle reise Europa rundt.

5.8 Det nasjonale kontra det internasjonale, etnisitet i den romantiske balletten

Inspirert av Tiecks uttalelse og forklaringen om at fraværet av romantisk ballett i Tyskland skulle skyldes at balletten skulle være ikke bare uromantisk, men også utysk, må man selvfølgelig si noe om etnisitet og nasjonalisme eller internasjonalisme i balletten. For å gjøre dette er det to ting som er spesielt av interesse. Det ene er hvordan balletten har spredt seg som kulturuttrykk, det andre er elementer av etnisitet i selve ballettuttrykket. Begge disse sidene er omfattende og kan naturlig nok ikke bli behandlet fullt ut i denne oppgaven. Jeg kan bare peke på noen hovedpoeng.

Jeg siterer fra Winters bok om den før-romantiske balletten:

Dance history across Europe was characterized by the extreme mobility of its performers, choreographers, composers and scene designers. Whether from the grand Opera of – fill in the name of any European city – or that same city's fairground, theatre people were always on the move. On occasion they might stop at one court for several seasons, and often they played return engagements. Sometimes they stayed a season only and travelled on. Whenever an innovation was in the air there was a foregathering of the innovators. (Winter, 1974:40)

Videre siterer jeg fra Kindermanns forord:

Vom europäischen Ganzen her gesehen, ist die Stunde der Romantik einer der geschichtlichen Augenblicke, in denen das deutsche Sprachgebiet zum Gebenden für den ganzen Kontinent wird. Aber die Aufnahme dieser romantischen Impulse gebärdet sich bei jedem Volk grundanders; ja es liegt gerade im Wesen der Romantik, daß die theatralischen Sonderformen der einzelnen Nationen schärfer als bisher hervortreten. (Kindermann, 1964:forord)

Konsekvensen blir et slags internasjonalt kosmopolitisk ballettlag som derfor per definisjon ikke kunne være tysk eller drive det til noe innenfor tyske kulturelle ytringer. Dette internasjonale ballettlaget kunne da heller ikke bidra i det som senere ble nasjonalromantikk, heller ikke i Tyskland. For i nasjonalromantikken gjaldt det å finne det som var typisk eller også annerledes og som skilte fra andre. En slik type bevissthet om egenverd ble brukt i nasjonsbyggingen av mange nye stater, og blir det fortsatt. Det gjelder å finne det som skiller seg ut som forener og kan skape en felleskapsfølelse og samling om den nye staten og dens verdier.

Når det gjelder ballett var det i første rekke romantikken i Frankrike som hevdes å ha hatt størst betydning. Her ble blant annet balletten *Giselle* skapt. Men romantikken som kulturepoke er derimot felleseuropeisk: *La Sylphide* (1832), et høydepunkt blant

romantikens balletter, utspiller seg i det skotske høylandet, mens handlingen i *Giselle* foregår ved Rhinen. Historien til *Giselle* stammer fra tyskeren Heinrich Heines folkløse fortellinger, og ble omskrevet for å passe til en ballett av franskmannen Theophile Gautier. Rollen som Giselle ble først danset av italienske Carlotta Grisi og musikken var av Adolphe Adam som var fra Elsass. De berømte danserne i romantikken var slett ikke franske, og koreografene arbeidet mye andre steder enn ved operaen i Paris.

5.9 Hvordan spredte balletten seg?

Et trekk som ofte går igjen, er at det i de biografiske opplysningene til danserne gjerne går frem at mange har blandet opphav. Det er ikke bare reisevirksomheten som har gjort dem internasjonale. For eksempel hadde Marie Taglioni svensk mor og italiensk far. Bournonville svensk mor og fransk far. Disse nasjonalitetstilknytningene kan nok fortsatt brukes av noen for å hevde sin nasjonale stolthet. Nevnes kan at Bengt Häger i *Danstidningen* gjør et poeng av at det er trist at Sverige har latt det gå så stille forbi at Marie Taglioni ville fylt 200 år i 2004 – deres store ballerina. (Häger, 2004:19)

Vi i Norge, kunne jo følge opp og hylle Lucile Grahn, som hadde norsk far, John Jensen Grahn, som kom fra Trondheim. Han var løytnant i hæren, men foretrakk å bosette seg i København da Danmark-Norge ble skilt i 1814 (Aasted, 1996:13)

Den romantiske bevegelsen kom senere til balletten enn de andre kunstartene. Den fant ofte sin inspirasjon i litteratur, musikk eller billedkunst. Spesielt ga litteraturen ideer til mange balletter. Betegnelsen romantisk ble også først brukt innenfor litteraturen. På grunn av tidsforskyvningen har også Aschengreen spurt om ikke den romantiske balletten var en avledet bevegelse, og hvor dyp forståelsen av de romantiske strømningene egentlig var? Han svarer etter å ha analysert innholdet i noen av de berømte ballettene i Danmark og Frankrike, at de hadde fattet poenget (Aschengreen 1975). Hos Aschengreen går det også fram hvordan Bournonvilles plassering i forhold til den franske romantikken var. Bournonville ville ikke ha noe av det åpent erotiske og han ville ha en harmonisk slutt.

I perioden før romantikken sier Bakka at det skjedde mye nytt, men endringene kom i første rekke fra personer innen miljøet som var lite påvirket av de store omveltningene ellers i samfunnet (Bakka, 1997:171).

I Europa ble ofte koreografer som Perrot engasjert som gjester ved ulike operahus og teatre i mange byer der satte de opp sine mest berømte verk og skapte også nye. Perrot hadde arbeidet i boulevardteatrene og lært seg mye om bruk av sceniske effekter. Det er også sagt at han arbeidet andre steder enn på Operaen fordi han på grunn av konservatismen ikke fikk gjøre det han ville der.

Musikken til ballettene kunne bli spredt over store deler av Europa fordi partituret kunne kjøpes som kopier fra operaen i Paris. En stedlig koreograf kunne godt lage sin egen versjon av de berømte ballettene og forandre eller kanskje forbedre dem i prosessen.

Det er en god og lang tradisjon i balletthistorien å henvise til læremesteren. Dette finner man for eksempel også igjen i utallige teaterprogrammer, hvor, med mindre danseren som blir omtalt har gått på en berømt skole (som da nevnes), alltid ærer sine forgjengere og tradisjonsoverleveringen ved å nevne ”elev av den og den” eller ”etter studier med...”. Slik føyer Liechtenhans behandling av den (romantiske) balletten i Danmark og Russland seg pent inn i denne tradisjonen. Den er så preget av navn og årstall og hvem som lærte av hvem at nesten ingenting annet kommer fram i teksten hans om balletten i disse landene i denne perioden.

Hans spredningskart for Danmark og Russland er punktvis gjengitt under. Jeg velger å gjengi så mye for å understreke poenget: I disse kapitlene synes den malen hele boka er skrevet etter meget godt. Det kommer tydelig fram hvordan han setter alt i sammenheng. Hvem lærte av hvem og påvirket hverandre? Linjene trekkes både bakover og fremover i tid og fra land til land. Jeg har her satt inn piler for å forsøke å markere retningen i sammenhengen. Pil → betyr fremover i kronologisk tid og pil ← betyr tilsvarende bakover i kronologisk tid. Det er vanskeligere i en tekst å markere spredning fra eller mellom geografiske steder, men jeg har forsøkt å vise dette ved å utheve geografisk tilhørighet, i form av sted eller nasjonalitet.

Liechtenhan om Danmark

Franskmannen Jean- Baptiste Landé → flyttet til **Russland**

Engelskmannen John Rich (mime) → tivoli, forestillinger spilles fortsatt.

Vicenzo Galeotti (1733-1816) Hadde tidligere arbeidet i **Venezia** og **London** og kom i 1775 som ballettmester til **København** → ballerinaen Anna Margrethe Schall (1775-1852) hans elev. Ingen nyskapende koreograf, men satte opp verk i stil med sine samtidige ↔ Noverre og Angiolini

Antoine Bournonville (1760-1843) avløste Galeotti. ← Elev av Noverre ←og satte opp mest verker av ham. Men utdannet sønnen → August og av Galeotti ←. August dro så til **Paris** for å videreutdanne seg hos ←Gardel og Vestris. Opptrådte først i **Paris**, senere i **London** før han kom tilbake til **Danmark**. Ledet først ballettskolen til den kongelige ballett, men ble snart ballettmester hvor han skapte en mengde balletter, hvorav mange fortsatt spilles.

Hans Beck (1861-1952) beskytter av ← Bournonvilles repertoar og pekte mot fremtiden →.

Fra 1931 etterfulgt av Harald Lander (1905-1971) →. Lander dro senere til **Paris** hvor han blant annet var knyttet til operaens skole som leder.

Liechtenhan om Russland

Peter den store vil ha hoff etter europeisk modell. Tsarina Elisabeth hentet **franske** Landé som tidligere var i ← **Danmark** til hoffet for å undervise i dans. Sammen med **italiensk** opera ble fra 1736 for første gang også ballett kjent.

Landé ble avløst av en **italiensk** ballettmester; Antonio Rinaldi, som hadde fått rosende omtale av Noverre←, for sin åndfulle komiske¹⁵ dans.

Landé kom tilbake og konsentrerte seg om den danseriske utdannelsen til unge **russere**.

Fra 1758 Giovanni Baptista Locatelli (1713-1790) som fikk ansvaret for opera og ballett

Blomstring med koreografene Hilferding og Angiolini som innførte handlingsballetten

¹⁵ Med ”komisk” menes sannsynligvis her dramatisk som i gammel stil i de tre dansertypene som Blasis senere skriver om.

I 1738 i **St. Petersburg** den første russiske ballettskole, →forløperen til Vaganova -instituttet, Kirov

Så gikk det videre opp med **franskmannen** Charles-Louis Didelot

Siden Perrot og Saint-Léon som oppførte sine suksesser fra **vesteuropeiske** scener.

Russland forbindes også med **vestlige Europa** via de romantiske ballerinaenes gjestespill. Taglioni, Elssler og Grisi opptrådte både i **St. Petersburg** og **Moskva**

Den helt store tiden med **franskmannen** Marius Petipa (1818-1910). Han hadde tidligere danset i **Brüssel, Bordeaux, Nantes, Paris** og **Milano**. Fra 1838 begynte han å sette opp sine egne balletter, men først var han assistent for Perrot og feiret triumfer som danser og partner til de store ballerinaene.

Til sin død over 90 år gammel skapte Petipa ikke mindre enn 50 balletter, deriblant nye koreografier til *Giselle*, *Esmeralda*, *Le Corsaire* og *La Sylphide*. Blant hans egne mest kjente var *Don Quixote* og *La Bayadere*. Mens hans største berømmelse skyldes de tre helaftensballettene som Tsjaikovsky i tett samarbeid med koreografen skrev musikken til. *Nøtteknekkeren*, *Tornerose* og *Svanesjøen*, men den versjonen av *Svanesjøen* som i dag oftest blir spilt, kom til først etter komponistens død. Lev Ivanov (1834-1901) var assistent for Petipa og blir kreditert for koreografien til annen og fjerde akt.¹⁶

Italienske Pierina Legnani (1863-1923) er blitt berømt for sine 32 fouettépiruetter. Hun gjorde dem først i en askepottballett av Petipa. Alle øvde i gangen på å gjøre dette ifølge Tamara Karsavina → ("Diaghilev-ballerina"). Om Virginia Zucchi (1849-1930) erklærte en samtidig at "ryggen hennes var mer poetisk enn samtlige verk av alle samtidige **italienske** diktere til sammen." (Liechtenhan, 1990:99)

¹⁶ I følge Bakkas versjon var Lev Ivanov også ansvarlig for *Nøtteknekkeren*. (Bakka, 1997:184) Jonassen kan leses som det var Ivanov som var ansvarlig for at snøfnuggenes dans (det vil si "den hvite balletten") i denne forestillingen ble en stor suksess. Slik noterte for eksempel samtiden seg det som skjedde: "Second balletmaster L. I. Ivanov will mount *Nutcracker* with the counsel and instructions of balletmaster M. I. Petipa, whose continuing illness prevents him from supervising rehearsals personally" (Birzhevye vedomosti (22 sept. 1892) s.3 etter Wiley, 1985:200)

Med Mathilde Kschessinskaja (1872-1971) som i eksil senere giftet seg med den russiske storfyrsten André, og Olga Preobrajenska (1870-1962) fikk **vesten** to pedagoger som ga den **russiske** balletts høye kunst videre til en hel generasjon av dansere og danserinner. ← →

Etter Tsjajkovskys død arbeidet Petipa videre med en annen **russisk** komponist, Alexander Glazunov, utav dette samarbeidet kom blant annet *Raymonda*, en ballett som ble brakt til **vesten** av →Rudolf Nurejev.

I balletthistorien innehar Petipa en nøkkelrolle. Sammen med **italieneren** Enrico Cecchetti (1850-1928) den **franske** myke stilen med den harde **italienske** og skapte den typiske **russiske** dansestilen som i 1909 ble brakt til **Europa** med Ballet Russes og senere etter revolusjonen er utviklet videre til den **sovjetiske** stilen.

Takket være Petipa og Bournonville ble balletten reddet fra undergangen og over i det nye århundret.

For å presisere: poengene over er hentet fra Liechtenhan (Liechtenhan, 1990:93 -99)

5.10 Etnisitet i ballettuttrykket og scenedansen

Begrepene nasjonal- folke-, karakter- og etnisk dans blir brukt om hverandre i danselitteratur, kanskje med den mening at det er nyanseforskjeller, men de blir sjelden forklart.

Nasjonaldans skulle kanskje være en dans som blir identifisert med et bestemt land. Hvilken dans er det for eksempel turister blir vist? Kanskje de blant annet får se en *Tarantella* i Italia, en *Halling* i Norge, eller *Flamenco* i Spania? De fleste som har sett en forestilling av *Riverdance* i virkeligheten eller på TV eller DVD sitter igjen med et inntrykk av hva irsk folkedans er. Folkedansinspirert koreografi fenger fortsatt publikum. Autensiteten i disse forestillingene i forhold til hva det ekte ”folket” ville danset, varierer. Hvem står på scenen? Er det gode amatører som opptrer, eller folkedansere som er så godt trent i den og med en holdning som gjør at de kan kalles profesjonelle, eller er det akademisk (ballett-) trente dansere som har plukket opp noen trinn de tilpasser scenisk framførelse? Karakterdans er gått inn i vokabularet med betydningen ballettisert folkedans. Gjenværende eksempler på denne typen dans finnes i ballscenene i Tsjajkovsky-ballettene.

Arkin og Smith hevder at disse danseformene, uansett definisjon, så langt er ansett som noe som ga litt lokalkoloritt, men perifer for den genuine romantiske estetikken i romantisk ballett. Arkin og Smith mener dette ikke stemmer med bevisene og bruker primærkilder, i dette tilfelle vil det si kilder fra samtiden, for å vise dette. De definerer den romantiske perioden til tiden mellom 1830-1850 og konsentrerer seg om det som skjedde i Paris. ”A city often regarded as the cradle of balletic Romanticism, although by no means the only that warrant close study in this regard.” (Arkin og Smith, 1997:13)

I følge Arkin og Smith så sannsynligvis publikum mer nasjonal dans enn ”Ballet blanc”. De mener at folkekunsten og folkekulturens påvirkning på balletten ikke er fullt ut undersøkt og at dette gir publikum av i dag et falskt bilde av den romantiske balletten. Blant annet går datidens konnotasjoner til tysk kultur vår tids publikum hus forbi.

Though *Giselle* is not generally regarded as a ballet that reflects the romantic taste for national dancing, a closer examination of the documents generated at the time of its first production reveals that it originally did so. Recall that much was made in the press of its German setting and that the names “Gisela” (gallicized as “Giselle”) and “Albrecht” would have struck Parisian audiences as decidedly German. Like Carl Maria von Weber’s opera *Der Freischütz*, which had premiered at the Opéra only three weeks before, *Giselle* did much to satisfy the appetite for German folklore whetted in 1833 by the publication in France of Heine’s on Germany [...] (Arkin og Smith, 1997:46).

Bakkas bok kom i 1997 og Jonassens i 1999. Bakka har mye om folkedans i sin bok, og sett som et hele gir den et helt annet inntrykk av den klassiske skoledansens stilling. Den blir på en måte ikke det viktigste i verden, men står ved siden av og blir på den måten en del av en større og rikere kulturarv. Det er nemlig en mye større andel av boka som er viet sosial dans og folkedans. Men denne kunnskapen er lite til stede i ballett- eller scenedanskapitlene. Dette er et strukturelt preg – på en eller annen måte skal man jo ordne stoffet, men det får den effekten at balletthistorien ser ut som før, med de samme høydepunktene, de samme menneskene, de samme ballettene og de samme forklaringene.

For å begynne å bøte på nasjonaldansens status ser Arkin og Smith i sin artikkel på den nasjonale dansens popularitet, både på scenen og på det sosiale dansegulvet. Videre diskuterer de hvordan karakterdans ble brukt som fortellende trekk i den romantisk balletten. De bruker ordene til teoretikere og kritikere i datiden i et forsøk på å se på hvordan nasjonaldans ble brukt på scenen. De diskuterer arbeidene til Jules Perrot og dermed det falske skillet mellom karakterdans og ”ballet blanc”. Og de mener at når det gjelder historiografi, har det vært lett å bruke det tjuende århundrets forestillingspraksis og estetiske preferanser i vår vurdering av

fortiden og at dette har hindret oss i å forestille oss hvordan den romantiske balletten så ut i sine glansdager. Av særlig interesse for denne oppgaven er det at de så diskuterer den tyske filosofen Herder mot Blasis' tanker om nasjonal dans (Arkin og Smith, 1997:32-33). At han også i sine skrifter sa mye om nasjonal dans er det første gang jeg leser noe om. Skal man følge denne diskusjonen, og ta konsekvensen av at nasjonale danser spilte en helt annen rolle i den romantiske ballettens estetikk enn vi er vant til å tro, så var kanskje Blasis romantiker likevel.

5.11 Den nasjonale dansens popularitet

Nasjonal dans forekom ofte både i opera og ballett og ble også presentert i selvstendige dansesekvensen i enkelte teatre. Publikum var vant til store variasjoner og sammensatte forestillinger. Ved operaen i Paris fra rundt 1835 til godt over halvveis i århundret synes det som om nasjonal dans fantes i over tre fjerdedeler av forestillingene. (Arkin og Smith, 1997:13) Gautier mente at nasjonal dans og pantomime var det eneste en mannlig danser skulle opptre med.

Arkin og Smith kommer med mange eksempler på karakter- eller nasjonaldansens betydning. Man nesten begynner neste å smile halvveis i argumentasjonen. Dette er klart et forsømt område i oppfatningen av hva den romantiske balletten var. For eksempel: Noen mannlige dansere fra pariseroperaen ble invitert til å delta i og vant en polkakonkurranse med meget dyktige selskapsdansere.

Michel Saint-Léon underviste både i klassiske trinn så vel som karakterdans ved hoffet i Württemberg. Ballett-souvenirer som statuetter og litografier viste ballerinaer både i klassisk og karakter-antrekk.

Ballettstudenter i St. Petersburg fikk av og til stipend på grunnlag av karakterdansen.

Det var heller ikke slik at karakterdans var forbeholdt de mindre dyktige danserne. Ikke bare ensemblet, men også stjernene fremførte nasjonale danser. De høyest rangerte solistene ble forventet å kunne danse karakterdans, likesom det ble forventet at de skulle kunne mime og danse klassiske trinn.

6 Diskusjon

6.1 Et problem til besvær blir til et spørsmål om hvem jeg er; Min personlige identitet

Ja, jeg innrømmer at jeg har danset. På godt og vondt er det en del av min erfaring. Denne oppgaven ville aldri sett ut som de gjør uten. Jeg ville ikke følt behov for å si noe som helst om det heller hvis jeg ikke personlig hadde opplevd på kroppen motstridende meldinger og ulike budskap fra omgivelsene om hvordan jeg burde være.

Som noen sikkert etter hvert legger merke til, er flere eksempler i denne avhandlingen hentet fra egen erfaring. Jeg har jo i mitt stille sinn og av og til på papiret blitt forundret over hvor godt jeg selv sitter fast i egne oppfatninger. Har jeg ikke selv mange av de holdningene jeg mener er problematiske? For eksempel tenkte jeg første gang jeg leste Bakkas bok at ”Her har visst noen fått et stipend, og så redder hans seg unna balletthistorien ved å henvise til dårlige og manglende kilder og mye vandrestoff før han går over til å skrive om det han kan igjen. Hvor er det blitt av balletthistorien?” – helt i tråd med alle som ”furter” over ballettens manglende status. Nå synes jeg at nettopp tyngden den folkelige dansen har fått i denne boka er en av styrkene. Den kan kanskje være med på å sette balletten inn i nettopp den samfunnssammenhengen jeg etterlyser.

Det er en utbredt oppfatning at dansen er et eget språk som formidler nettopp det som ikke kan beskrives med ord. Det blir derfor feil å gjøre det, for dansen skal snakke for seg. Min mening er at man i alle fall får prøve, for skal dansen være en del av samfunnet, er det en fordel kunne kommunisere med det på andre plan, for eksempel må ballettpedagoger kanskje snakke og begrunne sine faglige valg for sine elevers forsatte, eller dansere og koreografer må skaffe midler til å lage en forestilling de brenner for. Da må de høyst sannsynlig kjenne til andre begreper enn sine egne kroppslig innlærte for å lykkes.

Det har vært et problem å holde seg på passende analytisk distanse synes jeg, til noe man er, eller har vært en del av og derfor har så mange følelser i forhold til. Og jeg har vært i tvil om hvor stor denne avstanden burde være; også derfor har den lange tiden som reelt er gått fra jeg begynte vært nødvendig for meg. Det har kanskje den effekten at det kan godt sitte teoretikere som kaller alt jeg har skrevet for gammelt nytt, men så lang tid har det tatt å reflektere meg til

der jeg er nå. Kanskje beskriver jeg noe som allerede er passé hvis man på alle områder var i stand til å holde seg fullt oppdatert på den danseforskningen som foregår i kriker og kroker, men jeg har likevel tatt sjansen på å stole på at den praksisen jeg har, er relevant erfaring til bruk i denne oppgaven, selv om praksis kan sies å være veldig individuell, og oppfatningen av den farget av ”oppleverens” egne kognitive kart og lite egnet å diskutere eller trekke teori ut av.

6.2 Metode- og resultatkritikk

De kildene eller lærebøkene som jeg har valgt å se nærmere på kan virke som et ”tynt” belegg for hva elevene faktisk lærer i balletthistorie og sånn sett dårlige eksempler, særlig hvis man selv kommer fra et fagområde med avhandling på avhandling om det meste. Men selv bestod min undervisning i balletthistorie i videregående skole av stensiler, video/filmeksempler og av engasjementet til læreren, da det den gang ikke fantes noen bok i det hele tatt på norsk. Vi var ganske beæret mange av oss da Jennifer Day, som vi hadde som lærer i jazzdansens historie, selv importerte en bok på engelsk til oss om det emnet (Stearns: *Jazz Dance*). Gleden ble litt mattere av å åpne boka for å oppdage at man syntes engelsken var litt vanskelig å forstå. Det ble mest for de fleste av oss til at vi leste det vi ble pålagt som lekse, og bildetekstene. Det er også derfor at jeg synes det er relevant å analysere innholdet i lærebøker på eget språk og også i en viss grad trekke inn visuelle virkemidler.

Noen vil synes det er å gå litt langt å kalle fremstillingen av den romantiske balletten for en myte. Verre er det kanskje å bruke norske lærebøker av i dag for å si noe om hvordan balletten ble oppfattet i romantikken i Tyskland, når disse bøkene ikke skriver om Tyskland?

Hvorfor ikke bare kutte ut den romantiske ballettens muligheter i Tyskland og bare se på myten? Eller hvorfor ikke kutte ut myten og bare se på de kulturelle forhold i Tyskland som kunne være av betydning for den opprinnelige problemstillingen? Eller hvorfor ikke bare se på historiografiske trekk i balletthistorien og så å si skrive en utvidet faghistorie? Dette problemområdet er nesten uendelig stort. Men jeg lurte altså på hva som skjedde i Tyskland. Så var jeg interessert i ballett, og ville derfor ikke skrive en generell kulturhistorie, og til sist er det gjentatte ganger på forskjellige relevante områder referanser til noe som skjedde i Tyskland. For eksempel gjør Arkin og Smith en direkte sammenlikning avsnitt for avsnitt

mellom sitater av den tyske filosofen Herders ideer om trekk i de enkelte folks særmerkte natur og ballett-teoretikeren Blasis sine tanker om folkedans (Arkin og Smith, 1997:32-33).

Også mange av artiklene i *Rethinking the sylph New Perspectives on the Romantic Ballet* (Garafola, red.1997) bærer preg av at det er mye å gjøre når man skal se på denne delen av balletthistorien med nye øyne. De fleste må per definisjon være korte, nettopp fordi dette er artikler. Men man rekker å peke på et poeng og begrunne det. Det gjelder både når noen ønsker å fortelle at det fantes ballett i romantikken andre steder enn i Paris, og også de nye sidene som kommer frem i ulike analyser av de kjente ballettene vi tror vi kjenner. Det er veldig mange tråder å ta tak i, men hvem skal nøste opp hele tråden? Slik har jeg også hatt det i denne prosessen. Men primærkildene mine tar oversiktsblikket. Jonassens romantikk befinner seg mellom sidene 86 til 123, det vil si knappe trettisju sider, og da inkluderes illustrasjoner, det som skjedde i Norge i denne tiden, og balletten i Danmark og Russland. Bakka tar for seg romantikken i hovedsak mellom sidene 176 til 184, og her er det også noen tegninger.

Jeg mener likevel at jeg har fått vist hovedpoenget mitt om at den romantiske ballettens fremstilling likner på en myte, til tross for at mange poenger i framstillingen kunne vært grundigere diskutert. Spørsmålet er om denne myten, eksemplifisert ved norske lærebøker, kunne si noe om fraværet, eller det antatte fraværet, av den romantiske balletten i Tyskland? Her mener jeg at den tyske læreboka jeg har brukt som sammenlikningsgrunnlag, viser at det i høy grad er en felles myte i de norske bøkene og den tyske. Det kan derfor være at en revurdering av myten også ville få konsekvenser for hvordan balletthistorien i Tyskland ville se ut.

Noen mener at historiekunnskap er bra, men dette kommer ovenfra, fra lærekreftene og de som fastsetter læreplaner. Er elevene enige? Hvis myten skal fungere som identitetsbygger, må man godta innholdet – eventuelt skaffe seg en identitet ved å ta avstand fra det. Er poenget ved historiefortellingen, enten man nå er bevisst de mytiske trekkene eller ikke, den samme om den kommer ”ovenfra” eller ”nedenfra”? Staten som lager læreplanene vil ha dyktige og reflekterte samfunnsborgere til nytte for seg selv og andre medborgere. Lærerne vil kanskje bidra til å utdanne gode dansere, elevene vil kanskje begge deler, men hva skal vi egentlig med historie oppe i det hele? Det er i hvert fall lettere å huske de rare fargerike historiene som gjør mennesker av alle navnene og årstallene, enn navnene på ballettene de danset i med

hvem og av hvem. Bryr egentlig noen seg om hva Marie Taglioni het? (Den halvsvenske herkomsten synes jo ikke engang i navnet.)

6.3 Oppsummering

Utgangspunktet for problemstillingen for denne oppgaven var noen avsnitt i tysk teater- og musikkhistorie som hevdet at romantikerne (dvs. de tyske) syntes ballett var `uromantisk` og ikke egnet til å uttrykke romantiske ideer. Jeg syntes påstanden om at Tyskland ikke hadde noen romantisk ballett var litt merkelig og tenkte at dette var et eksempel på fravær av fortalt historie, for skulle ikke tyskerne ha like gode forutsetninger som andre til å skape romantisk ballett? Gitt visse forutsetninger, er det ikke slik at tidsånden får individer til å komme på de samme tingene? Eller er ikke forutsetninger nok? Det tysktalende området hadde et fyrstehoff i nærmest hver krok, og koblingen mellom ballett og adel er godt kjent. Den romantiske bevegelsen sprang ikke ut av adelskapet, men hos det fremvoksende nye borgerskapet. Dette kunne være en åpenbar forklaring til at romantikerne syntes ballett var uegnet for deres formål, men ikke noen selvsagt forklaring på at balletten faktisk ikke viste seg i romantisk form i Tyskland. Den gjorde det ellers hvor ballett tidligere, som i Frankrike, Danmark og Russland, fortsatt var forbundet med adelens kultur.

Det blir i historisk forskning ofte påstått at det ikke er mangel på kilder som er problematisk, problemet er å begrense utvalget og velge. Men da denne oppgaven ble påbegynt ble jeg raskt frustrert over at alle tilsynelatende hadde lest hverandre, men ingen hadde egentlig lest kildene. Tyskerne blir ansett som grundige og den romantiske perioden er tross alt ikke er så fjern i tid. Hvis det hadde eksistert romantisk ballett i Tyskland i romantikken, ville tyskerne visst det. Jeg tok altså påstanden som sann. Men jeg mener selv ut fra det jeg visste om ballett at forutsetningen for romantisk ballett fantes. Mitt syn er at samfunnet kommer først, ikke stjernene, kunstnerne lever ikke isolert fra omverdenen, og jeg ville derfor finne forklaringen på problemet mitt i samfunnet rundt.

For når det skal skrives om ballett, er det de periodene i historien hvor ballett (tilsynelatende) har en mer selvstendig posisjon som kunstart som virker mest interessante. Forfatterne av tradisjonelle balletthistorier er vanligvis glade i såkalte gullaldere der dansen er for dansens

egen skyld og virker som selvstendig kunst, ikke som vedheng eller vedlegg til noe annet som for eksempel som del i en opera eller operette eller en annen type teaterforestilling.

Ballett er en tradisjon avhengig av levende overlevering. Tradisjonsprosessen er per definisjon konserverende. Man kan bli inspirert av så mangt, men ingen har utelukkende lest seg til praktiske ballettferdigheter. Det er kanskje lett å oppfatte noe som mer opprinnelig og likt det som var enn hva de faktisk er. På den annen side kan det faktum at dans er en levende tradisjonsprosess brukes som argument for at dagens ballettkompanier i Tyskland hadde en grunn fra tidligere tider å stå på?¹⁷ Man kan lett finne nyere kulturimport de senere år som skulle kunne bevise det motsatte. Det finnes kanskje likevel grunnlag for å mene at en grobunn har eksistert.

Jeg endte, etter å ha lett etter relevante kilder for å belyse grunnen til dette antatte fraværet, med en følelse av at framstillingen av den romantiske balletten hadde fått faste trekk, som en myte og med en hypotese om at fraværet er et spørsmål om tolkning og definisjoner og del av en fortellertradisjon.

Hvis det var slik at tyskerne ikke syntes ballett var romantisk, og dessuten utysk: hva sier det om balletten før romantikken? Kanskje sier det mer om romantikken enn om balletten? Eller forteller det om spesifikt nasjonale eller etniske trekk ved tyskerne/pariserne?

Bortimot alle understreker romantikken som en felleseuropeisk epoke.

For å belyse dette antatte fraværet av romantisk ballett i Tyskland har jeg har sett på den romantiske balletten som den blir beskrevet i tre valgte teksteksempler skrevet i hensikt å være lærebøker. Jeg har forsøkt å drøfte myten med særlig vekt på tre trekk som er fremtredende i balletthistoriene i tradisjonell omtale av romantisk ballett i Danmark, Russland og Paris fordi det er balletten i disse stedene som særlig blir omtalt under denne perioden. De trekkene det gjelder er: *Ballerinadyrkelse/fortrengning av mannsdansen*, *Nasjonalitet eller etnisitet i den romantiske balletten* og *Estetisk arv*.

¹⁷ En slik slutning fra nåtid til fortid når det gjelder norske forhold er for eksempel etter min mening brukt av Valdemar Hansteen i "Historien om norsk ballett". Jeg mener boka hans er et eksempel på identitetsgivende historieskrivning for å gi tyngde til den norske balletthistorien. "At det finne så lite skriftlig materiale om ballett i forhold til annen scenekunst, skyldes utvilsomt at Ordet lenge har vært det sentrale i norsk teater." (Hansteen 1989, forord)

6.4 Ingen tysk romantisk ballett?

Jeg har sett på og diskutert ulik begrepsbruk i definisjoner og brukt eksempler fra danseforskning for å belyse muligheten for at historien om den romantiske balletten kan sees som en myte og derfor er avgjørende for en oppfatning om at romantisk ballett ikke fantes i Tyskland. Hvordan har historiografien (og egentlig kanskje også muntlig historieoppfatning via praktisk tradisjonsoverlevering) bidratt til opprettholdelsen av myten om den romantiske balletten?

Man kunne tenke seg at de nasjonale dansene kunne vært brukt til noe; vals er en tysk dans. Og (Arkin og Smith, 1997:46) argumenterer for at Giselle danset vals i *Giselle* nettopp fordi publikum kjente den tyske bakgrunnen. Valsen var med på gi identitet til danserinnens rolle. Den forteller publikum om den tyske sammenhengen. Men vals var forbudt ved det østerrikske hoff når keiseren var til stede (Bakka, 1997:160). Nå er vals standard i ballett og ikke noe man tenker skulle ha en annen betydning enn en taktart å danse i. Men hadde tyskerne brukt vals til ballett, ville balletten ikke lenger være eksotisk, et viktig moment for ballettene i romantikken. Eller så kunne de selv ha latt seg inspirere av den sagn- og eventyrverden som tilhørte området. Men ballettdansen hadde strenge formelle krav, og det sto i kontrast til de romantiske ideene. Blant annet var Tiecks ideal lenge det regelløse, og ballett hadde arvet mye av det motsatte fra sin gamle forbindelse; adelen.

Kunne grunnen være at de ikke hadde hjemlige koreografer eller dansere som behersket det tekniske godt nok til å skape noe av varig interesse, slik at all den romantiske balletten som tyskerne ble presentert for var gjestespill? Et slikt synspunkt er ikke så lett å forsvare.. Tyskerne hadde dansere tilknyttet hoffteatrene, og tilstanden var ikke verre enn at Lucile Grahn kunne bruke ensemblene da hun besøkte de ulike scenene, og senere i innstuderinger av de ulike romantiske ballettene da hun bosatte seg i landet og virket over lengre tid på samme sted. – Selv om hun hadde litt å stri med. Grahn klager over mangelen på ensemblefølelse blant danserne, men det lot seg rette på slik at grupperingene i koreografien fikk den effekten de var tiltenkt. Det var også dansere som under hennes veiledning ble gode nok til at de kunne danse hennes roller og få ros for det. – Og da hadde jo kritikerne noe å sammenlikne med. Med sin stjernestatus og sine kunnskaper kunne hun få balletten ut av dvalen som underlegent vedheng til operaen. Men den stilen Grahn fremmet var den

Bournoville'ske og repertoaret var i første rekke det hun selv hadde danset som altså stammet fra den franske ballettromantikken, inkludert Perrots arbeid i London.

Jeg er i utgangspunktet ikke så opptatt av hvem og når, men det er mulig at romantikernes genibegrep gjør at for utviklingen av den romantiske balletten er individuelle oppfatninger og skaperkraft mer avgjørende enn ellers. Kanskje er utviklingen av den romantiske balletten og også fraværet av den, personavhengig.

Det er blitt hevdet at det er stjerneprestasjonene og den enkelte enestående forestillingen som gjør balletthistorien, det middelmådige blir glemt og er ikke det ettertiden tar med seg videre i tradisjon og til inspirasjon. Winters bok (1974) om den før-romantiske balletten er ekstremt full av navn, men dette er poenget. Hun har forsket i familiehistorien, hvem som er gift med hvem og hvilke døtre og sønner de har. Hun ønsker å beskrive hvordan disse familiedynastiene henger sammen i generasjon etter generasjon og er reisende i teater og dans. Det er hundrevis av disse danserne. – Ikke bare de få som de tradisjonelle oversiktsbøkene alltid nevner.

7 Konklusjon

Ble den klassiske balletten i Tyskland borte i krigshandlinger og siden importert? Eller fantes den virkelig ikke? Jeg skriver klassisk, ikke romantisk, med vilje her, ut fra den vanlige oppfatningen at den romantiske balletten hadde stor betydning for den ballettstilen vi i dag kaller klassisk. For er det som skjedde i Tyskland med bidrag av romantiske kunstnere ikke tysk romantisk ballett, er det enten slik at den romantiske balletten heller var et pust inn i en tradisjon som heller enn å revolusjonere seg fortsatte sitt eget spor, eller så skiller den seg ikke tilstrekkelig ut til å få betegnelsen tysk – den er ikke egen, men importert. Hva skulle i tilfelle dagens ballett i Tyskland da være? Mer tysk? Er det å være tysk nå kanskje noe annet enn å være tysk i romantikken, heller felles med Europa enn atskilt fra?

Slik blir en fjerde definisjon av romantisk ballett mulig: Den etniske: preget av kultur - geografisk - stilistisk: Hva slags selvstendige uttrykk fikk balletten lokalt? – Og i forhold til hvilken stil? Med andre ord: Så balletten ens ut over hele Europa før romantikken, er den lik i alle land, eller får den tross alt strøk av noe lokalt? Men med en slik definisjon blir beskrivelsen sannsynligvis ulik for hvert land og må bestemmes innenfor den romantiske bevegelsen for øvrig, og også ut fra noen kriterier for hva som fantes før romantikken. Da gjelder det samme for dans i romantikken som for alle andre kunstarter i romantikken.

Det er i de senere år gjort en del nytolkning av dansehistoriske temaer inspirert av den generelle utviklingen i samfunnsfag. En del av den nye forskningen kan tolkes som en støtte til en antakelse om at det fantes romantisk ballett i Tyskland.

Det fantes nok ballett i Tyskland i romantikken, men spørsmålet er om den ble romantisk eller om den fortsatte i gammelt spor. Jeg har vært inne på forbindelsen mellom ballett og opera, og Liechtenhan nevner jo også at balletten overlevde som vedlegg til opera og operetter (Liechtenhan, 1990:127)

Hvordan man konkluderer angående dette er i stor grad avhengig av vinklingen og perspektivet som anlegges. For den romantiske balletten er det kommet mange nye betraktninger, men det er et åpent spørsmål når og hvor mye av dette som kommer til å synes i de allment tilgjengelige framstillingene man finner for eksempel i en større bokhandel eller

et offentlig bibliotek.¹⁸ Men for spesielt interesserte har Internett åpnet en ny verden av muligheter til å skaffe seg kunnskap på et område som er lite i Norge. Det kan likevel ta sin tid, for greier jeg å oppfatte hva som er interessant av det nye som kommer, eller plukker jeg bare titler som bekrefter eller bare så vidt utvider de kunnskapene jeg allerede har?

Om det fantes eller romantisk ballett eller ikke i Tyskland, er et spørsmål om definisjoner og om hvordan tysk balletthistorie skrives. Hvis man er enig i at historieskrivning og historiefortelling har en identitetsgivende funksjon, er det viktig om man vektlegger det som forener med omverdenen eller det som skiller en ut. ”Ausdruckstanz” er noe eget for det tyskspråklige området, mens den klassiske dansen – uansett hvordan man ser på det – må sies å kunne kalles internasjonal, i hvert fall for den vestlige kulturkrets. ”Ausdruckstanz” er heller ikke isolert fra omverdenen, den har også inspirert langt utenfor Tyskland.

7.1 Faren ved definisjoner

Hvordan man konkluderer angående problemstillingen er i stor grad avhengig av definisjoner. Tenker man seg opera og ballett sammen eller som atskilte kunstgrener innenfor scenekunstene? Å lese Smiths (2000) forsøk på å se dem sammen er svært opplysende, synes jeg. Hun har i stor grad brukt notater på ikke offentliggjorte noteark til den opprinnelige ballettmusikken og også analysert betydninger i selve musikken som trolig fantes for det opprinnelige publikumet, men som vi ikke alltid oppfatter. En annen påfallende ting er at hun konsekvent kaller disse forestillingen for ballett-pantomimer, for virkelig å understreke sammenhengen mellom mime og dans, ikke bare dans og musikk. Dette gjelder også en forestilling som *Giselle*. Hun mener at skillet mellom dans og pantomime ikke ennå har skjedd fullt ut. De komplementerer hverandre for å fortelle historien, noe som er vanskelig å se i dagens oppsetninger av *Giselle*. Same type kilder bruker også Wiley (2003) for å analysere Tsjaikovsky-ballettene. Av begge disse fremgår det en helt annen sammenheng mellom ballettmusikk og dans enn den vi vanligvis tenker oss. Vi er vant til (i klassisk ballett) at musikken som regel er gitt og så koreograferer man til den.

¹⁸ Som interessant for dans har jeg lagt opp til automatisk varsling fra det Deichmanske bibliotek når de registrerer nye titler i dans og ballett. Det siste året har jeg fått melding om en ny bok *Dd/Dansdesign* – red. Helge Reistad (2000)

Det spiller en rolle om man skiller mellom Tyskland og det tyskspråklige området. Wien er for eksempel med i det tyskspråklige området, men ikke i det moderne Tyskland. Både Fanny og søsteren Therese Elssler kom fra Wien, og hvis vi da også definerer Østerrike som tysk, da har de fostret en av de ballerinaene som regnes med (pluss en halv Taglioni, som i det minste vokste opp i Wien) Wien var før romantikken også et stort og viktig ballettsenter.

Det spiller en rolle hva man lar romantikken omfatte og hvordan de ulike elementene blir vektlagt. Liechtenhan sier at det for balletten særlig var Frankrike som var av betydning. (Liechtenhan, 1990:70) Så skiller han ut Danmark og Russland som egne kapitler, hvor ordet romantisk ikke er nevnt en eneste gang. Begge disse kapitlene kommer etter nedturskapitlet. Dermed følger han opp den ideen at balletten overlevde takket være Danmark og Russland. Men romantisk ballett er det som skjedde knyttet til Paris.

Jonassen definerer romantikken til å omfatte alt, den hadde en hektisk blomstring fra 1830 til 1850 i de tradisjonelle sentrene for ballett, men han sier den utviklet seg på en annen måte i Danmark og at blomstringa i slutten av århundret også vanligvis regnes med (Jonassen, 1999:87).

Bakka sier at romantikken begynner rundt 1830 og varer til 1840-50 og kanskje enda lenger, spesielt i Russland (Bakka, 1997:176-182). Så skriver han om Danmark i eget kapittel senere, men av teksten fremgår at han regner Bournonville med til romantikken.

7.2 Balletthistorien som identitetsgivende myte

Jeg mener at jeg gjennom mine sammenliknende eksempler har vist at fremstillingen av den romantiske balletten har trekk som forsvarer å kalle denne for en myte. Det blir stilt få spørsmål til de alltid gjentatte fakta, og til og med rekkefølgen i historien er ofte påfallende lik. Men nyere forskning har kanskje vist at det kan være grunn til å tvile på noen av disse gamle sannhetene. Som jeg nevnte i innledningen, spiller det for en myte ingen rolle om de forhold den beskriver faktisk er objektivt sanne. Men alle de ulike feministiske vinklene den romantiske balletten er blitt analysert med, tyder på at mange nå føler seg ubekvemme med for eksempel den måten ballerinaene blir opphøyd på. Vi vil jo at menn også skal danse. En slik myte består så lenge den oppfyller sin funksjon som identitetsgivende. Nå er det kanskje

på tide å lage litt om på myten, for nå vil kvinner være med på lik linje og dansere, uansett kjønn, vil være en del av samfunnet og ikke ekskluderes.

Ved første øyekast kan det virke som ennå et bevis på dansens svake status i samfunnet at balletthistorien bare er en del av et større teorifag og ikke skilt ut spesifikt som egen disiplin, men det kan også tolkes som det motsatte. Balletthistorien er kanskje på vei inn igjen som en naturlig del av et hele.

Vår tids idé om den romantiske balletten med hvite tyllskinn i måneskinnsbelysning og tåspiss-svevende ballerinaer har trolig gjort sitt til at vi nå vurderer romantikken i Tyskland som fraværende. Til dette bidrar nok den sterke posisjonen ballettsentra som Paris, London, Moskva, St. Petersburg og København har i bevisstheten. Det kan fort gi inntrykk av at forestillinger andre steder ikke eksisterte eller var av dårligere kvalitet. Men hva besto kvaliteten i? Mange fremførelser av hver oppsetting? Publikums smak? ”Tro kopi” av originaler eller egne tolkninger? Egenprodusert og originalt? Kvantitet i utvalg og antall forestillinger? Er det vår tanke om at det naturligvis er det mest verdifulle som blir brakt videre til ettertiden som har slått ut i vurderingene? Av en slik tankegang følger selvsagt at det er de elementene fra den romantiske balletten som fortsatt eksisterer som var de beste. Men var det de samme tingene romantikkens ballettpublikum satte pris på? Det var noe de ikke likte også (– derfor er det blant annet sagt at Gautiers syn på mannlige dansere fordrev dem fra scenen). Og det fantes konservative og konserverende krefter som ville ha det ”som det var før.” Gardels konservatisme ved Operaen i Paris bremsset for den nye teknikken, så de franske danserinnene kunne ikke det som krevdes i den nye stilen. Dette blir alltid fremhevet som grunnen til at ingen av de feirede ballerinaene i romantikken var franske. I Tyskland hører vi også om konservative krefter. Grahn måtte gi seg som ballettmester i München etter stridigheter med herr Fenzl, som vi har sett.

Eksemplets makt er stor i slik tradisjonsarv som ballett er. Men hva med makten det marginale har? Dansens plass eller fravær i det offentlige rom kan også være identitetskapende? ”Alla som utövar dans, som arbetar för konstnärlig och dansteknisk utveckling eller som forskar på dansområdet drivs under dessa förhållanden lätt in i en sorts ghetttotilvaro, där man stolt slår vakt om sitt område och ogärna beblandar sig med världen utanför” (Gram Holmström, 1983:93)

Men det er ganske fint for en ung håpefull danser(inne) med drømmer om karriere å høre om ”den gangen da ballerinaene virkelig ble beundret og sett opp til.” Tenk, noen spiste til og med opp skoene til Marie Taglioni.

8 Videre perspektiver

8.1 Det var romantikken, men nå da?

En av flere mulige grunner til manglende revisjon av myten eller historien som den blir fortalt kommer av at den har en fungerende funksjon som identitetsskaper.

Det er særlig to sider i en kollektiv identitetsbygging som er viktige som jeg ser det:

- 1) Interne koder om hva som er lov og ikke lov for å bli akseptert i gruppen, og
- 2) Ytre tegn som signaliserer til omverdenen. For eksempel: ”Her kommer en danser Jeg har håret i knute og går med tærne pekende utover. Ser du det på holdningen min? På kroppen min?”

De klassiske danserne blir i hvert fall nøye utvalgt i henhold til helt bestemte kroppsidealene, og riktignok er noen anatomiske trekk mer relevante for en god teknikk og forebygging av skader enn andre, men mange vil være negative til den delen av en dansers utseende som er mer basert på estetisk tradisjon enn teknisk relevans. Danseres idealutseende har endret seg i takt med hva som regnes som pent i samfunnet forøvrig. De estetiske idealene er særlig problematisert for de kvinnelige danserne. Spiseforstyrrelser er vanlige.

Siden jeg bruker begrepet myte på den måten kulturvitenskapen bruker det, passer det kanskje å nevne individets bidrag til skapelsen av mytene. Det er blitt vist at noen bare gjenforteller det de har hørt av andre, andre tolker og legger til så de synes historien blir god, eller som den skal være. Men myter kan være skapt om enkeltpersoner og kan være skapt av den det gjelder, en ”imagebygging” så å si.

En gang jeg nevnte den moralske statusen scenens folk er blitt tillagt opp gjennom tidene for noen som kanskje kunne kalles perifere teaterinteressenter, fikk jeg som spontan kommentar: ”Men sånn er det jo fortsatt, det er bare å lese *Se og Hør!* Det må jo være noe i det når det står der.”

The women are damned if they have sexual affairs, damned if they are not. The life of an actress, as told by men, becomes a series of sexual anecdotes; who cares if the stories are based on truth! [...] Ever since the eighteenth century, actresses, when writing their autobiographies, have had to decide how to discuss (or avoid discussing) sexual issues. [...] (Postlewait, 2000:265).

Dette handlet riktignok om skuespillere, men finnes det en danser som ikke skjønner hva han mener? Kvinneidealet i romantikkens borgerskap kretset om hjem og familie. Hun skulle ikke tjene til livets opphold, dette var det horer som gjorde. Hvordan skaper man seg egen verdi når man blir sett ned på? Da dans ble et yrke forsvant anseelsen, da dans ble et yrke for kvinner forsvant aktelsen.

Med økende åpenhet rundt alle slags seksuelle orienteringer blir det seksuelle nå tillagt nye betydninger. Nå går de også ut over menn: Er det en spesiell fordel å være hvit, middelaldrene, homofil mann for å få adgang til de største scenene i verden som ellers er kvinnedominerte? Dette var for eksempel et seriøst stilt spørsmål i Danstidningen (nr1 2005).

Det er ikke lenger suspekt i vårt land for kvinner å tjene sine egne penger, lovgivningen legger opp til like plikter og rettigheter for begge kjønn, men skal en danser egentlig forvente å kunne leve av sin kunst?

8.2 Den romantiske kunstnermyten

Lucile Grahn (1819 – 1907):

[...] man maa ære sin Kunst som en Religion, elske og pleie den, ellers dør den hen. Og der kommer falske Profeter, som utgiver sig for sande og virkelige, og med Dristighed indfører det Overdrevne – og saa er det forbi med Kunsten (Grahn i Aasted, 1996:219).

Martha Graham (1894 - 1991):

-I am a dancer.

I believe that we learn by practice. Whether it means to learn to dance by practicing dancing or to learn to live by practicing living, the principles are the same. In each it is the performance of a dedicated precise set of acts, physical or intellectual, from which comes shape of achievement, a sense of one's being, a satisfaction of spirit. One becomes in some area an athlete of God." [...] "People have asked me why I chose to be a dancer. I did not choose. I was chosen to be a dancer, and with that you live all your life (Graham 2004:66 - 67).

Martha Graham var skapende til det siste og er et eksempel på en kunstner fra vår tid, til tross for at hun per definisjon egentlig er del av en reaksjon mot den klassiske dansen. Lucile Grahn får representere romantikkens dansere. Disse to er bokstavelig talt stjerneeksempler. Begge skriver på grunnlag av lang erfaring og med en bevissthet om egen plassering og tro på betydning for historien. De er to enere. Begge er geniforklart, Graham avviser forøvrig seg

selv som geni, men kommenterer andres oppfatning av dette. Grahn på sin side levde i den tiden da den kunstneriske geniforklaring så å si oppstod. Begge er klar over den posisjon de har hatt. De har av erfaring grunn til å tro på sin egen betydning.

Vi ser at begge understreker kallet og ser likheter med religion i sitt kunstneriske virke. Som jeg synes de tidligere sitatene fra Graham og Grahn viser har de en felles opplevelse av å være kallet til dansen. Graham nevner flere ganger *nødvendigheten*. Denne nødvendigheten skaper forbindelsen til det man kan kalle det høyerestående eller Gud. Det romantiske kunstsyn anså kunstnerne som best skikket til å oppnå kontakt med Gud, og så den spontane kunstopplevelsen som den ideelle fremfor en analytisk tilnærming.

8.3 En dansers identitet i romantikken og nå

Jeg vil forsøke å vise ”myten om den romantiske ballettens” relevans for den enkelte danser i dag. Det kan kanskje virke fremmed for mange, da de fleste dansere i dag ikke er knyttet til et klassisk ballettkompani. Men den romantiske balletten er stadig en del av den mer spesifikke balletthistorien.

8.4 Ballettdansere og andre dansere

Jeg vil argumentere for en relevant forbindelse mellom romantikken og vår tid. Klassisk ballett er av noen ansett å være en ”museal” kunstart. Det kunstnerisk nyskapende innen scenedans foregår, vil mange mene, andre steder enn innenfor den klassiske rammen. Både romantikken og romantikkens ballerinaer står for de fleste nokså langt fra det som betyr noe i samfunnet i dag.

8.5 Klassisk trening og alternativ trening

”Det finnes bare to slags dansere, de gode og de dårlige.”

Dette er en uttalelse som flere er kommet med, blant dem også Jennifer Day, som var vår lærer i jazzdansens historie ved Fagerborg videregående skole den gang jeg var elev der og litt senere ble en av grunnleggerne av Carte Blanche dansekompani. Uttalelsen kom som en

reaksjon på en elevs antydning om at jazzdans kanskje var litt teknisk mindreverdige og lettere å få til og derfor mindre fint enn klassisk ballett...?

I dagens situasjon er at klassisk ballettrening godt representert i de utdannelsene som tilbys innen scenedans her i landet. Klassisk ballett oppfattes av majoriteten som basistrening, uavhengig av hva slags koreografisk stil den enkelte ville foretrekke å opptre med eller koreografere i. Man møter holdninger som sier at klassisk ballett gir den beste skolering, teknikken er fullendt og kroppen får et operativt vokabular som kan brukes til alt.

Det er mye man som ballettelev kan føle seg fristet til å opponere mot. Det er for eksempel ikke alltid like lett å godta den disiplinen som kreves. En vanlig oppfatning man kan bli møtt med da er: ”Men gjør noe annet da. Synes du ikke moderne dans er spennende, det finnes så mange muligheter nå..” Jeg tillater meg å hevde at ”Moderne dans”¹⁹ kanskje er alternativ i teknikk og visualitet, men ikke i grunnholdning.

”Hvorfor danser du?”

- *Jeg liker følelsen av å mestre kroppen*
- *Jeg elsker musikk, og sånn får jeg uttrykt det*
- *Alle vennene mine danser*
- *Det var mitt eget sted, mamma fikk ikke lov til å være med inn*
- *Det er jo deilig å få lov til å føle seg spesiell da!*
- *Litt prinsesse?*
- *Der er det regler og disiplin, det gir meg ro i tilværelsen*

Dette er eksempler på svar jeg fikk da jeg begynte å lure på hvorfor jeg danset og kom til å stille andre det samme spørsmålet. Det å danse hadde til da virket så selvfølgelig, det var noe jeg skulle gjøre trodde jeg, noe skjebnebestemt. Og til tvilen kom, hadde jeg trodd at alle danset av tilsynelatende samme selvfølgelighet. Begrunnelsene listet her er noen få, og flere kunne det sikkert vært nevnt, men poenget er at de viser noen fellestrekk ved opplevelsen av det å danse: Mestring, sosiale trekk som det å tilhøre en gruppe, men også å være spesiell og å få uttrykke for eksempel musikalitet.

¹⁹ Jeg vil ikke her gå inn på å presisere definisjoner retninger av i ”ikke - klassisk” ballett, for eksempel moderne etterfulgt av postmoderne og så videre, som følger periodeinndeling ellers.

Da jeg skrev listen over mulige grunner til å danse, tenkte jeg at dette hørtet kjent ut på en annen måte. Jeg assosierte til musikalen *A Chorus line*. Her er handlingen at en gruppe dansere under en prøvedans blir bedt av koreografen om å fortelle om seg selv. Musikalen er bygd på reelle intervjuer med dansere. Jeg lurte på om dette ville være relevant for en oppgave som henter sin empiri i omtale av den romantiske balletten.

”I am a dancer. A dancer dances.” (Cassie i *A Chorus Line*)

Er det ikke den samme nødvendigheten eller i hvert fall selvfølgeligheten som også finnes i de sitatene av Lucile Grahn og Martha Graham som jeg tidligere har sitert som går igjen?

Showdansere i den amerikanske tradisjonen blir ofte kalt Gipsies. (Gipsy = sigøyner på engelsk.) Sigøynerne har alltid vært et reisende folk. Med fare for å trekke sammenlikningen for langt når det gjelder både status i samfunnet og reisevirksomheten, så ser vi kanskje her enda en forbindelse bakover. Balletten var og er internasjonal, men alltid marginal?

Er kunst en plass for det marginale? Må kunst være marginal for å være kreativ og skapende? Ballett sies å reprodusere allerede aksepterte normer. Men også regelbundet eller kodet kunst, (codified acting), for å referere til performance-teoretikeren og -praktikeren Richard Schechner (Schechner, 2006:155-162) er marginal; få oppnår kunstnerens status. Det krever så mye å tilegne seg disse kodene over så lang tid at dette ikke er for alle. For mange år siden reflekterte Eivind Solås i et tv-program over de klassisk skolerte dansernes årelange trening for å tilegne seg teknikken. Den avsluttende replikken var (etter min hukommelse): ”Først i møte med publikum blir de til kunstnere”.

Publikum her representerer også samfunnets holdning, Dette inkluderer også de som ikke refererer til noe annet enn *Nyttårskonserten* eller *Se og Hør*.

Lenge var dagspressens fremstilling i intervjuform av dansere preget av klisjeer om det fysiske slitet og alle skadene en danser pådrar seg i løpet av karrieren. Det var en fast form, bortimot uavhengig av hvilken anledning som hadde forårsaket intervjuet. Nesten uansett hvilken forestilling eller danser intervjuet gjaldt, var innholdet – litt satt på spissen – preget av det som sammenfattet kan kalles ofte stilte spørsmål fra folkemunne: Åh, danser du? Er det ikke vondt å gå på tå? Og - Kan du gå i spagat da...?

Romantikkens opphøyning av ballerinaen til noe uopnåelig med et teknisk arsenal av bevegelser som utrente ikke gjør etter, er ofte det som fascinerer.

Et viktig poeng i den definisjonen av teater som den er brukt ved universitetsfaget teatervitenskap, er at teater forutsetter samtidighet mellom publikum og aktør.

Derfor trengs begge sider for å belyse dansernes identitet. Samspillet må til for å skape identiteten, men det betyr ikke at vektingen er lik på begge sider. Hva er dans for dansere og hva er dans for publikum? Skaper man eller blir man skapt?

8.6 Angående historie som identitetsskaper: Hvorfor beholde eller revidere myten?

Identiteten i romantikken kan sees som fanget mellom fysikk og ånd, som tilfellet var for mennene i romantikken, skal man tro flere lesinger av de romantiske ballettene.

Identitetskonflikter mellom de idealene de hadde og det livet de måtte leve ble fremvist for dem i vakker innpakning av damene (se for eksempel Aschengreen 1975). Henvisninger til gullalderen "romantikken" går igjen mange steder, og jeg assosierer da så klart til en storhetstid, da alt var så mye bedre. "Gjenskinn" er også ofte brukt for å beskrive effekten av det inntrykket den romantiske ballettstilen har hatt på dagens stil. Ikke et eksakt duplikat, men noe som en gang var (bedre). Dette gir assosiasjoner til Platons berømte idélære. Jonassen henviser også til ham.

Romantikken fulgte ideen til Platon om at det bak alt levande finst ei høgare form for sanning enn den vi kan sjå til dagleg, først og fremst fordi alt som eksisterer, har eit felles opphav (ein gud eller ei ånd) (Jonassen, 1999:88).

Det er fint med en storhetstid å forankre idealene i, også for mennesker av i dag. Men hva når denne storhetstiden er beskrevet på en måte som etter hvert ikke svarer til dagens idealer, ikke en gang som gjenskinn. Hva når myten faktisk framstår som nedbrytende og uanvendelig for de dansere som trenger den i sin identitetsbygging? Flere av dem som nå skriver historie, eller kommenterer den, gjerne med en feministisk synsvinkel, har selv vært dansere eller er praktikere med forbindelser til scenen på andre måter. Det er ikke så merkelig at tidligere dansere blir danseteoretikere, for dansekarrieren er kort. Vanligvis er det mye igjen av livet etter scenetilværelsen. Da faller det kanskje naturlig for noen å tenke at de vil lære mer om det feltet de har lagt så mye engasjement i. Men det er mer påfallende at så mange erklærer seg

som feminister. Selv menn som skriver om romantisk ballett havner i analyser av ekteskapsmotivet og andre (problematiske) forhold mellom kjønnene. Den virkeligheten disse romantiske ballettene beskriver, når de blir utsatt for dypere analyse, har tematisk appell til mange mennesker av i dag. Når de avkles det romantiske, mytiske ”skinnet” er ikke disse historiene lenger så fjerne.

Den norske Nasjonalballettens oppsetting av *Giselle* i 1999 viste et kanskje ufrivillig poeng som kunne skyldtes lyssettingen. Wiliene i den ”hvite” akten i *Giselle 1843 akt 1 og 2* så ikke ut som rene, hvite åndfulle spøkelses. De så magre, sulteførede og litt uflidde ut der de kom opp av graven. De så ikke spesielt pene ut. Jeg har aldri skjønt helt hva som skulle være så vakkert ved hevn, og det er hevne seg wiliene gjør. De hevner seg på tilfeldig forbipasserende menn, fordi de av en eller annen grunn døde før de ble gift. Så fælt er det å dø som jomfru eller ikke få gifte seg. I den tid da denne balletten ble skapt betydde kanskje dette at noen hadde lurt til seg dyden til den stakkars jenta enten ved makt eller forførelseskunster. Like forkastelig begge deler fra et moralsk synspunkt. Verd å myrde for. Men så lenge et samfunn mener at det opprettholdes best ved at kvinnen (og mannen) oppfører seg til beste for kjernefamilien, har jo en slik fortelling et poeng.

Nå, med alle de nye familiemønstrene og selvrealiseringsmulighetene både menn og kvinner har, trengs nye tolkninger for at denne fortellingen skal ha relevans for flere enn noen få, og som noe annet enn historisk dokument. Jeg syntes kanskje de magre spøkelsene viste ennå et ufrivillig poeng: De hadde nesten reelle spøkelsesknokler som ikke kom frem ved sminke eller kostymer, men var ekte nok i dansernes kropp og fysisk synlig for alle i publikum. De hadde neppe slanket seg for denne forestillingen spesielt. Hva koster det av avmagret kvinnelighet å være ballettdanserinne? Kanskje verdt å dø for?

Da må man muligens gjøre noe med ballerinyten, kanskje i form av ny grunnforskning om mulig, kanskje ved å inkludere annen allerede kjent kunnskap. Med det mener jeg å slutte å isolere balletten som eget emne ”nå skal jeg skrive om ballett” og relatere den i større grad til sin kulturelle kontekst. Jeg tror kanskje grunnen til alle de nye perspektivene er at ubekvemheten med myten er blitt for stor. Det kan da ikke ha vært riktig det som vi hører eller leser? Aasted peker for eksempel på at Lucile Grahn hadde god forretningsans. Hun kunne faktisk leve godt de siste trettifem årene av sitt liv etter at hun trakk seg fra teatret på

det hun hadde tjent på sin dansekarriere. Penger å testamentere bort hadde hun også. Og hun forhandlet kontraktene sine frem selv. (Aasted, 1996:217)

8.7 Balletthistorien videre

Slik ser bortimot alle balletthistorier ut som har tatt seg som mål å gi en oversikt over historiens gang: Man skriver om de store periodene for dansen: Renessansen, barokken og romantikken som var særlig betydningsfulle for utviklingen, og det virker alltid som en utvikling til noe bedre. Forfatterne av denne type oversiktsverker finner det tydeligvis vanskelig å velge ord som ikke underbygger utvikling som noe som må videreføres. Hvis man skal tro på en fremtid av verdi for menneskeheten er det fristende å følge utviklingstanken. Historiene representerer et forsøk på å skape sammenheng i tid og med røttene. Men dette er en type evolusjonistisk tenkning som kunsthistorikeren og teatervitenskapen har forlatt. Richard Schechner bruker en antropologisk tilnæringsmåte for å vise at ulike typer performative gener eksisterer side om side i dagens samfunn, og at de har gjort det hele veien opp gjennom historien. Dette framstiller han i modeller ved å vise "The fan" (viften) der ulike typer performance ordnes side om side i vifteform, og i "The web" hvor han knytter genrene sammen i en vev hvor de gjensidige påvirker hverandre, og hvor det hele tiden må bli et valg hvilke forbindelseslinjer man velger å fokusere på. Schechner går til angrep på teaterforskere som prøver å skape en utviklingslære der ritualer utgjør et lavere stadium enn teater:

Origin theories are irrelevant to understanding theatre. Nor do I want to exclude ritual from study of the performative genres. Ritual is one of several activities related to theatre. The others are play, games, sports, dance and music. The relation among these I will explore is not vertical or originary – from any one to any other(s) – but horizontal: what each autonomous genre shares with the others; methods of analysis that can be used intergenerically (Schechner 2003:7).

Schechner skriver her om utviklingsmyter innen teatret, der mange forskere har villet se det slik at både det greske teatret og middelalderens europeiske teater utviklet ritualene og dermed kunne ses på som et høyre og nesten fullendt utviklingstrinn. Men Schechners innvendinger mot teaterhistorikerne kan også brukes mot balletthistorikerne som hevder at den romantiske balletten viser denne danseformens fullendte utviklingstrinn. Deretter blir den klassisk. De samme historikerne får problemer når de skal føre balletten videre fra romantikken: De hevder at balletten i Europa får nytt liv via en bølge som kommer fra Russland med Diaghilevballetten, til "stakkars" Europa som etter romantikkens høydepunkt i Paris hadde glemt hva ballett kan være (ref. Jonassen tidligere sitert i kapittelet om Ballerinadyrkelse og fortrenning av mannsdansen).

Og litt satt på spissen blir man etter å ha lest flere av denne typen historier, fristet til å tolke holdningen bak innholdet slik: ”Og det var det. Slik ble den klassiske balletteknikken til, resten er koreografi.” En vanlig oppfatning er for eksempel at den klassiske balletteknikken ble fullendt i Russland (se f. eks Bakka, 1997:183) og en slik holdning møter man ofte i klasserommet som ballettelev også. Det tekniske vokabularet er komplett og skal bare læres som det har vært. Hva gjør man med balletthistorikeren da?

Det kan ofte virke som det er vanskelig å skrive historie etter Diaghilevtiden. Da finnes så mange retninger og koreografer som påvirker hverandre gjensidig. Det var i grunnen lettere og mer oversiktlig med disse enerne som reiste Europa rundt med sin kunst og et felles repertoar. Men jeg leser ut av Winters bok at dansens verden allerede før romantikken var pluralistisk, selv om familiebåndene skapte en sammenheng og en tilhørighet. Pluralismen hang også sammen med allsidigheten til disse omreisende kunstnerne. De drev det stort i teater, ikke bare dans. Og da mener jeg teater som en sammensatt forestilling med alle delene den kan ha. Balletthistorien er nok mye preget av diskusjonen mellom dans for dansen skyld og dans som en del av en teaterforestilling, hvor den rene dansen er blitt sett på noe finere siden den taler for seg selv og ikke er avhengig av andre elementer.

Med en ramme gitt i form av en fagplan som ber om de viktigste trekkene i utviklingen, er det kanskje vanskelig å fri seg fra den vante måten å skrive historie på. Men fagplanene for det faget som balletthistorien er en del av er ikke mer spesifisert enn at det burde være mulig å gjøre det på et utall av andre måter som kanskje også virker både dannende, inspirerende og som kan sprengte myten om den romantiske balletten til fordel for andre mer frigjørende og nye identitetskapende historier.

Litteraturliste

Adair, Christy (1992): *Women and dance Sylphs and sirens*. New York: New York University Press

Adshead-Landsdale, Janet og Layson, June (1994) (red.): *dance history – an introduction*. 2. utgave London - New York: Routledge

Amundsen, Arne Bugge (2006): "Kulturhistoriske ritualstudier". I: Amundsen, Arne Bugge og Hodne, Bjarne og Ohrvik, Ane (red): *Ritualer kulturhistoriske studier*. Oslo: Universitetsforlaget

Arkin, Lisa og Smith, Marian (1997): "National dance in the romantic ballet". I: Garafola, Lynn (red): *Rethinking the sylph New perspectives on the romantic ballet*. Hanover - London: Wesleyan University Press

Aschengreen, Erik (1975): *Farlige sylfider. Studier i den romantiske ballet i Frankrig og Danmark*. København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck A/S

Au, Susan (1988): *Ballet & modern dance*. London: Thames and Hudson

Bakka, Egil (1997): *Europeisk dansehistorie*. Aurskog: Gyldendal Norsk Forlag

Banes, Sally (1998): *Dancing women Female bodies on stage*. London - New York: Routledge

Binney, Edwin (1985): *Glories of the romantic ballet*. London 1985: Dance Books. - uten sidetall, illustrasjonen jeg har henvist til er nummerert [IX] 37

Bomberger, E. Douglas (1998): "The Neues Schauspielhaus in Berlin and the premiere of Carl Maria von Weber's *Der Freischütz*". I: *Opera in Context Essays on historical staging from the late renaissance to the time of Puccini*. Radice, Mark A (red.): Portland, Oregon: Amadeus Press

Brown, Carol (1994): "Re-tracing our steps: the possibilities for feminist dance histories". I: Adshead-Landsdale, Janet & Layson, June (red.): *Dance history – an introduction*. 2. utgave London - New York: Routledge

Carter, Alexandra (2004) (red.) *Rethinking dance history*. London - New York: Routledge

Carter, Alexandra (1998): "General introduction". I: *the Routledge dance studies reader*. London - New York: Routledge

Fonteyn, Margot (1979): *The magic of dance*. New York: Alfred A. Knopf

Foster, Susan Leigh (1996): *Choreography and narrative: ballet's staging of story and desire*. Bloomington - Indianapolis: Indiana University Press

Garafola, Lynn (1997) (red): *Rethinking the sylph, New Perspectives on the Romantic Ballet* Hanover - London: Wesleyan University Press

Garafola, Lynn (1997): "Introduction". I: *Rethinking the sylph, New Perspectives on the Romantic Ballet* Hanover - London: Wesleyan University Press

Graham, Martha (1998): "I am a dancer". I: *the Routledge dance studies reader*. London - New York: Routledge

Gram Holmström, Kirsten (1983): "Dansens ställning i samhälle och forskning". I: *Kulturpolitisk debatt 9. Dansens vilkor*. Stockholm: Kulturrådet

Guest, Ivor (1966): *The romantic ballet in Paris*. London: Sir Isaac Pitman and Sons

Hansteen, Valdemar (1989): *Historien om norsk ballett*. Oslo: Universitetsforlaget

Häger, Bengt: "Marie Taglioni 200 år!". I: *Danstidningen* nr. 6 2004 s. 17-19

Jeschke, Claudia og Vetterman, Gabi (2000): "GERMANY: Between institution and aesthetics: choreographing germanness?". I: *Europe dancing. Perspectives on theatre dance and cultural identity*. Grau, Andrée og Jordan, Stephanie (red): London – New York: Routledge

Jonassen, Roy Lie (1999): *Dansens historie*. utgivelsessted: adresse til forlaget oppgitt: Nilsemarka 5c, 1390 Vollen: Tell forlag

Jonsson, Ann: "Kritikk av dansforskningen". I: *Danstidningen* nr 3 2004 s. 23

Kaldal, Ingar (2003): *Historisk forskning, forståing og forteljing*. Oslo: Det Norske Samlaget

Kindermann, Heinz (1964): *Theatergeschichte Europas VI. Band Romantik* Salzburg: Otto Müller Verlag

Landell, Liv: "Genus och dans". I: *Danstidningen* nr. 1 2005 s.4-7

Layson, June (1994) "preface". I: Adshhead-Landsdale, Janet & Layson, June (1994) (red.): *dance history – an introduction*. 2. utgave London - New York: Routledge

Liechtenhan, Rudolf (1990): *Ballettgeschichte im Überblick für Tänzer und ihr Publikum* Wilhelmshafen: Florian Noetzel Verlag

Macalaulay, Alastair (red) og Bourne, Matthew (1999): *Matthew Bourne and his Adventures in Motion Pictures*. London - New York: Faber and Faber

Meinertz, Alexander: "Den märkliga Svansjön". I: *Danstidningen* nr 5 2001(s 4-8)

Nettl, Paul (1949-1951) "Ballett". I: *Musik in Geschichte und Gegenwart Allgemeine Enzyklopädie der Musik Band 1*. Kassel – Basel: Im Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel

Nilsson, Karl-Ola (1983): "En samlad dokumentation och forskning behövs!". I: *Kulturpolitisk debatt 9. Dansens vilkor*. Stockholm: Kulturrådet

Poesio, Giannandrea (1997): "Blasis, the italian ballo, and the male sylph". I: *Rethinking the sylph, New Perspectives on the Romantic Ballet* Hanover - London: Wesleyan University Press

Postlewait, Thomas (2000): "Autobiography and Theatre History". I: *Interpreting the Theatrical Past*. Postlewait, Thomas og McConachie, Bruce A (red.). 3. utgave Iowa: University of Iowa Press

Royce, Anya Peterson (2002): *The Anthropology of Dance*. London: Dance books

Schechner, Richard (2003): *Performance Theory*. London – New York: Routledge

Schechner, Richard (2006): *Performance studies An introduction*. London – New York: Routledge

Smith, Marian (2000): *Ballet and Opera in the Age of Giselle*. Princeton – Oxford: Princeton University Press

Wiley, Roland John (2003): *Tchaikovsky's Ballets Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*. 2.utgave Oxford - New York: Clarendon press

Winter, Marian Hannah (1974): *The pre-romantic ballet*. London: Sir Isaac Pitman and Sons

Aasted, Elsebeth (1996): *Sylfide og heks – Den romantiske ballettdanserinde Lucile Grahn*. København: DEN GAMLE BY Danmarks Købstadsmuseums Skriftrække bind IV

Internettkilder:

NTNUs informasjonssider om videre utdanning:

http://videre.ntnu.no/pages/enkeltkurs/andre_fag/ [Lesedato 23.04.2007]

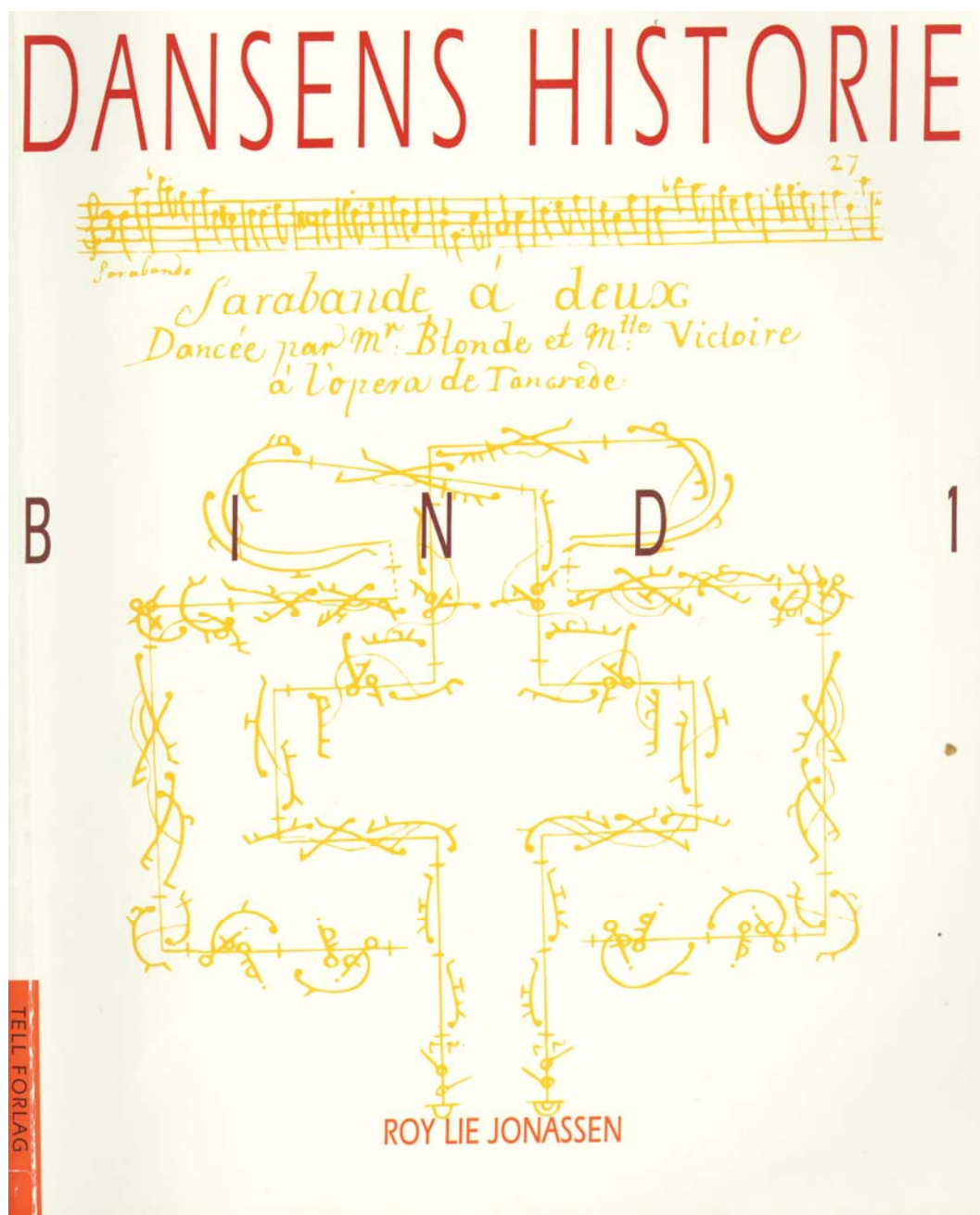
Utdanningsdirektoratets sider med fagplaner for videregående skole:

http://www.utdanningsdirektoratet.no/templates/udir/tm_Laereplan.aspx?id=2100&laereplanid=7682&visning=2&ho=62888 [Lesedato 05.03.2007]

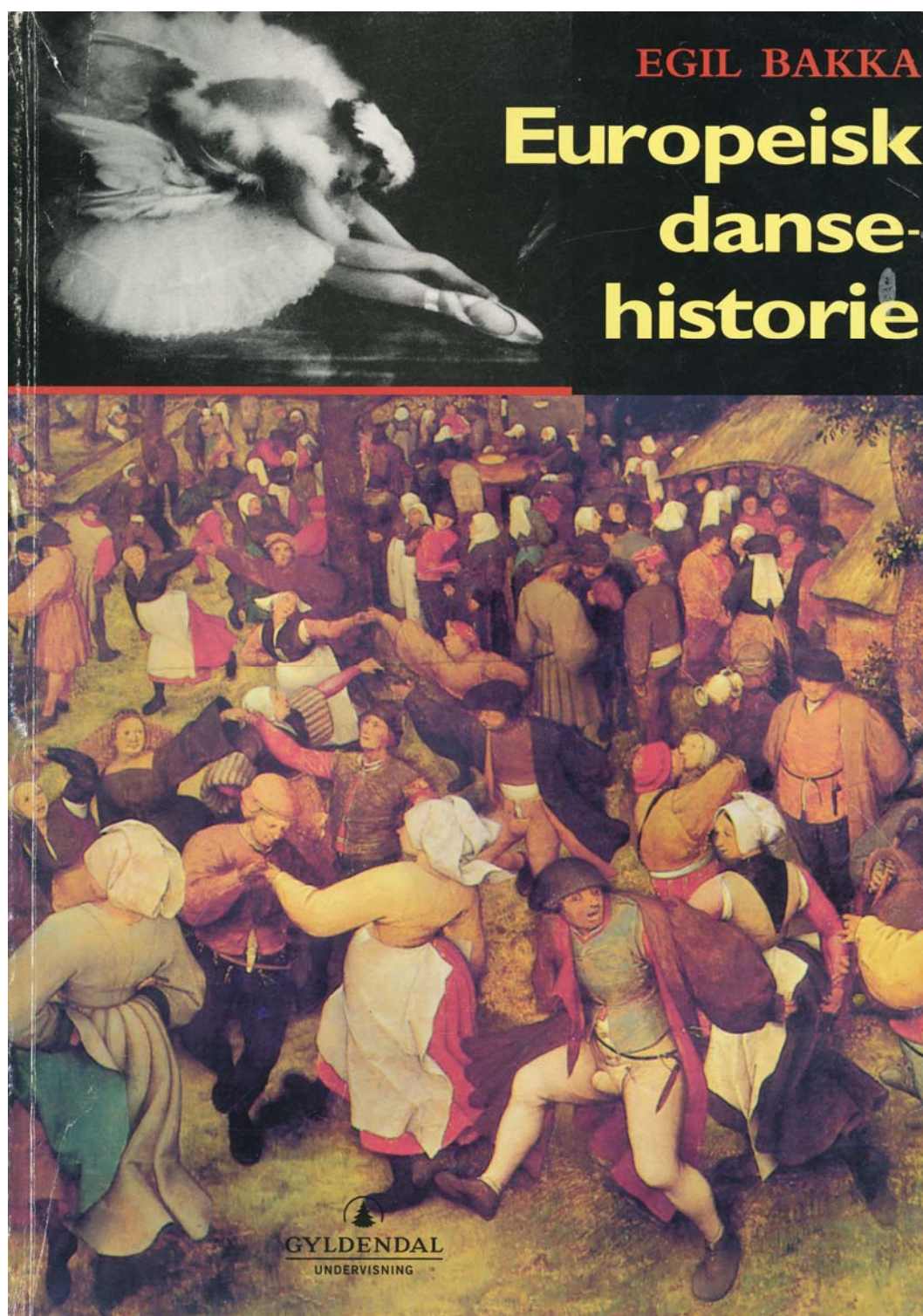
http://www.utdanningsdirektoratet.no/upload/larerplaner/Musikk,%20dans%20og%20drama/dans_vk1_vk2.rtf [Lesedato 05.03.2007]

Vedlegg 1

Illustrasjon 2. Omslaget til Jonassen, Roy Lie (1999): *Dansens historie*. Tell forlag



Illustrasjon 3. Omslaget til Bakka, Egil (1997): *Europeisk dansehistorie*. Gyldendal Norsk Forlag



Illustrasjon 4. Omslaget til Liechtenhan, Rudolf (1990): *Ballettgeschichte im Überblick für Tänzer und ihr Publikum* Florian Noetzel Verlag



Vedlegg 2

Tabell over kapitteinndeling og illustrasjoner om romantikken i *Dansens historie*

<p style="text-align: center;">DANSENS HISTORIE Bind 1 Av Roy Lie Jonassen</p>	
Kapitteinndeling	Illustrasjoner
Romantikken	
----	Marie Taglioni i LA SYLPHIDE; 1832
Romantikken som idé	Marie Taglioni
Carlo Blasis (1797-1878)	Illustrasjoner fra del to i TERPSIKHORES KODE
Ballerinaa	Madame Vestris i balletten OLYMPIC DEVILS 1832
	Frå nonneballetten i ROBERT LE DIABLE, Paris 1831
Marie Taglioni (1804-1884) La Sylphide	Marie og Paul Taglioni
Fanny Elssler (1818-1884)	Fanny Elssler
Giselle	Jean Coralli
	Carlotta Grisi, GISELLE, 1841
	Carlotta Grisi og Jules Perrot i LA POLKA, 1841
	Giuseppina Bozzacchi i COPPELIA, 1870
Coppelia	Grisi, Taglioni, Grahn og Cerrito i PAS DE QUARTRE
	Frå dansefoajeen, Paris 1841
STAGNASJON OG FORFALL	Peter den store
	Det store teateret i ST. Petersburg, 1816
DANSEN I RUSSLAND	Katarina den store
	Charles Louis Didelot
	Kø framfor billettskranken. Stor interesse for Marie Taglioni under gjestespelet hennar i St. Petersburg
	Marius Petipa
	Arthur Saint-Leon

	Olga Prebrajenska i RAYMONDA
Marius Petipa (1818-1910)	Virginia Zucchi Ivan A. Vsevoljskij Peter I. Tsjajkovskij
Tornerose, Nøtteknekkjaren, Svanesjøen	Skisse til originaldekorasjonen til TORNEROSE. Premiere på Miriinskijteateret i 1890 Kostymeskisse til NØTTEKNEKKJAREN, 1892 Pavel Gerdt (1844-1917) som prins Siegfried i SVANESJØEN, 1895 Lev Ivanov Frå SVANESJØEN Frå NØTTEKNEKKJAREN, 1892
Per Christian Johansson (1817-1903)	Auguste Bournonville Auguste Bournonville og Andrea Krætzmer i balletten PAUL OG VIRGINIA av Gardel, 1830 Lucile Grahn i LA SYLPHIDE, København 1836 ²⁰
DANMARK Auguste Bournonville (1805- 1879)	Andreas Füssel i rolla som Golfo i NAPOLI, 1862 Balla spela ei viktig rolle i det sosiale livet til overklassen. Her er eit ball i frå Fredrik den 6. si tid (1808 -1838) skildra på eit dansk postkort
Napoli	LA SYLPHIDE med Anna Scholl i tittelrolla og Hans Beck som James. Biletet er teken tidleg i 1880-åra.
DANSEN I NORGE FØR 1900	Ole Bull
Dei dramatiske selskapa	Ei framstilling av søstrene Price, tre elevar av Bournonville som følgde ham på turné i Norge i 1852
Det strøbergske Theater	Christiania Theater på Bankplassen

²⁰ I følge Aasted er dette feil: ”Netop på grund av vingerne er billedet hidtil blevet fejltolket som en gengivelse af Lucile Grahn i hendes mest berømte parti som Sylfiden.” (Aasted:28) Aasteds billedtekst lyder: ”Lucile Grahn sandsynligvis i rollen som Amor i divertissementet ”Zephyr og Flora” 1831. Maleri af Edvard Lehmann. Teatermuseet. ” (Aasted:27)

<p>Romantikken i Norge</p>	<p>Augusta Johannesén skildra med Kloumans satiriske strek</p>
<p>Bournonville i Norge</p>	<p>I ROSENLUND var eit av divertissementa Axel Kihlberg koreograferte på Eldorado Theater</p>
	<p>Tivoli husa teater, kabaret, revy – og ikkje minst varieté</p>
<p>Ole Bull og den norske balletten hans</p>	
<p>Dei private underhaldningsteatra</p>	
<p>Sirkus og varieté</p>	

Tabell over kapittelinnføring og illustrasjonar om romantikken i *Europeisk dansehistorie*

EUROPEISK DANSEHISTORIE	
Av Egil Bakka	
Kapittelinnføring	Illustrasjonar
<p>1800-tallet</p> <p>Jørgen Moe vitjar bondebryllaup i Tinn i juli 1846</p> <p>OM 1800-TALET</p> <p>SELSKAPSDANSEN</p> <p>Revolusjon i ballsalen</p> <p>Det sosiale presset under eineveldet</p> <p>Flørt med folkekulturen - ei flukt frå etiketten</p> <p>Frå folkeleg dans til selskapsdans</p> <p>Valsen – eit opprør for lidenskapen</p> <p>Den lidenskaplege valsen</p> <p>Den usømmelege valsen</p> <p>Frå tyskdans og allemande til vals</p> <p>Valsen spreiar seg</p> <p>Motstanden mot vals</p> <p>Utviklinga innanfor runddansfamilien</p>	<p>Eit brurefølje frå Telemark</p> <p>To utklede damer, den eine som herre. Ei forslag frå eit moteblad i byrjinga på 1800 – talet til maskeradeutkleiding</p> <p>Franske stikk av allemande-turar frå 1769</p> <p>Ein av dei tidlegaste illustrerte beskrivingar av vals frå London i 1861</p> <p>Sjølv kjente balletstjerner reklamerte for polka. Her kan vi sjå Carlotta Grisi og Jules Perrot i ein polka</p>

<p>Utviklinga av kontradansen på 1800-talet</p> <p>Engelskdans og feiar – fandango og figaro</p> <p>Fransese og lanciers</p> <p>1800-talskotiiljongen</p> <p>DEN FOLKELEGE DANSEN</p> <p>Nasjonaltromantikken og folkeleg dans på scena</p> <p>Premieren på skodespelet "Fjeldstuen" av Henrik Wergeland, Bergen 13. januar 1850</p> <p>Runddansteknikken</p> <p>Runddanstypane</p> <p>Den innverknaden runddansteknikken hadde på bygdedansane</p> <p>TEATERDANSEN</p> <p>Mellom klassisisme og romantikk</p> <p>Pierre Gardel og balletten ved Paris-operaen</p> <p>Jean Dauberval og "La Fille Mal Gardee"</p> <p>Salvatore Vigano og mimedramaet</p>	<p>Den store galoppen av Johan Strauss, ein karikatur av galoppysteriet i Wien. Den polkaliknande dansen der ein galopperte sidevis var veldig populær i 1820 -30-åra. Tempoet og temperamentet i dansen fekk dansarane til å engasjere seg utover det kritikarane fann sømmeleg.</p> <p>Turen knallbongbongen frå ei tysk instruksjonsbok i kotiiljong frå 1800-talet. Dama dansar hurteg rundt i salen med raude ballongar på slep i tre meter silkeband. Den herren som tråkkar på ballongen slik at den sprekk, får dansa med dama</p> <p>"En østlandsk St.Hans-aften" av Gerhard Munthe. Kan hende er det polkamasurka dei dansar?</p> <p>Pierre Gardel var ein av dei siste betydelege representantane for den gamle fornemme stilen, slik vi kan sjå her.</p> <p>Ekteparet Vigano/Medina i 1790-åra i lette kostymer som på mange måter er forut for si tid.</p> <p>Illustrasjonen hos Carlo Blasis først på 1800-talet til dei tre stilane ballett; fornem, halvkarakter og komisk</p> <p>Teikninga er eit av dei tidligaste døme på tåspissdans. Vi kan sjå halvkarakterdanserinna Fanny Bias i 1821</p> <p>Den store "Pas de quartre" i London i 1845. Ein engelsk manager</p>
--	--

<p>Charles-Louis Didelot og den russiske keiserballetten</p> <p>Carlo Blasis – teoretikaren bak danseteknikken</p> <p>Romantikken – gullalderen for romantikken</p> <p>Marie Taglioni – den første sylfida</p> <p>Fanny Elssler – virtuos og dramatisk</p> <p>Gautier skildrar Fanny Elssler i dansen ”Cachucha”</p> <p>Jules Perrot, Carlotta Grisi og ”Giselle”</p> <p>Nedgangstida</p> <p>Danmark og August Bournonville</p> <p>Russland og Marius Petipa</p>	<p>fekk fire av samtidas største ballerinaer til å gje ei forestilling saman. Jules Perrot hadde den vanskelege oppgåva å lage ein koreografi som framheva dei likt. Taglioni ståande, er omgitt av Fanny Cerrito, Carlota Grisi og Lucille Grahm</p> <p>Danmarks store dansekunstnar August Bournonville i 1841</p> <p>Marius Petipa</p>
--	---

<p>BALLETTGESCHICHTE IM ÜBERBLICK</p> <p>Av Rudolf Liechtenhan</p>	
Kapitteinndeling	Illustrasjoner
<p>Die Romantik</p> <p>Romantisches Ballett</p>	<p>Eine dem Namen nach unbekannte Tänzerinnen der Romantik, auf halber Spitze tanzend. Das in der Mitte gescheitelte Haar und das eng anliegende Mieder sind Merkmale der Ballerinen jener Zeit</p> <p>In Meyerbeers Oper „Robert, der Teufel“ (1831) erhob sich Maria Taglioni erstmals für längere Zeit auf die Spitzen</p> <p>Rechte Seite: Fanny Elssler beim Tanzen der berühmten Cachucha aus dem Ballett „Der hinkende Teufel“ (1836). Das Bild entstammt einem zeitgenössischen Brillenfuttermal, das von der Popularität der Tänzerin Zeugt.</p> <p>Die Popularität, deren sich die großen Tänzerinnen erfreuten, zeigte sich auch in zahlreichen Karikaturen. Hier Fanny Elssler als Denkmal, umtanzt von ihren Verehrern vieler Länder</p> <p>Adolphe Charles Adam (1803 -1856), der Komponist der „Giselle“. Zeitgenössische Lithographie.</p> <p>Szenebild des 1. Aktes der „Giselle“ mit Carlotta Grisi (Giselle) und Lucien Petipa (Albrecht) 1841</p> <p>Zwei choreographisch ähnliche Szenen, die eine eine exotische Volkstanzgruppe, die andere das Ensemble der Freundinnen aus „Giselle“</p> <p>Der Aufzug des Herzogs von Kurland in „Giselle“ (1841)</p> <p>Ein „Domino“ aus dem Ballett „Der hinkende Teufel“ -1836 – in dem Fanny Elssler ihre rasch berühmt gewordene „Cachucha“ tanzte.</p> <p>Alexandre Dumas der Ältere (1802-1870), der Autor des berühmten Romans „Der Graf von Monte Christo“, war ein großer Verehrer der spanischen Tänzerin Petra Camara. Er schrieb in seinem Enthusiasmus: „Sie ist der bewundernswerteste Kolibri zwischen Ceylon und Cachmir. Sie ist die schillerndste Paradiesvogel, den es zwischen Bombay und Chandernagor gibt. So etwas wie ihre Augen, wie ihre Füße, habe ich nie gesehen. Im Vergleich zu diesen Augen sieht man die Sterne nur wie durch einen Schleier und die Karfunkel wirken matt, die Diamanten sind bleich.“</p> <p>Rechte Seite: Pas de deux, angeblich aus einer Oper einer Aufführung einer „Faust“ des Komponisten Niccolò Piccinni (1728-1800) vermutlich um 1850</p>

<p>Zerfall des mitteleuropäischen Ballets gegen Ende des 19. Jahrhunderts</p>	<p>Sofia Fuoco und die Travestie-Tänzerin Maria in einem Pas de deux im Ballett "Ozai ou l'Insulaire" (1847), Musik C. Gide, Choreographie Jean Coralli</p> <p>Rechte Seite, oben: Ballett „Joko, der brasilianische Affe“ Choreographie von Paul Taglioni (1808 -1884)</p> <p>Rechte Seite, unten: Eine den Zerfall des Balletts ankündigende Massenszene des Ballets „Aladin und die Wunderlampe“, 1863 in Paris</p> <p>Oben, links: Aus der Zeit der Dekadenz, Ende des 19. Jahrhunderts: „Oh, mein Süßer, was für eine hübsche Kravattennadel dies doch ist...wie gerne möchte ich sie als Zeichen unserer Freundschaft für mich behalten!“ (Karikatur aus der Serie „L'Opéra au 19 siècle“ von Charles – Edouard de Beaumont (1812-1887)</p> <p>Oben, rechts: „Les deux Pigeons“ (Die beiden Tauben), Musik André Messager (1853-1929) und Choreographie Louis Merante (1828-1887)</p> <p>Rechte Seite: Das „Foyer de la Danse“ der Pariser Oper, in dem sich Tänzerinnen mit ihren Verehrern treffen konnten.</p>
<p>Die dänische Ballett und August Bournonville</p> <p>Ballett am Zarenhof in Rußland</p>	<p>Choreographische Notizen von Marius Petipa, die aufzeigen, dass der große Meister des zaristischen Balletts auch maßgebend an den Akten II und VI des „Schwanensee“ gearbeitet hat und daß er nicht, wie oft erklärt wird, ausschließlich seinem Assistenten Lew Iwanow überlassen hat.</p> <p>Linke Seite, oben: „La Bayaére“, Ballett in 3 Akten, Musik Ludwig Minkus, Choreographie Marius Petipa (1877 – Marinsky-Theater St. Petersburg)</p> <p>Linke Seite, unten: Die Uraufführung des „Dornröschen-Ballets“ 1890 im Marinsky-Theater in St. Petersburg</p> <p>Die Italienerin Pierina Legnani (1863-1923) und Olga Preobrajenska (1870-1962), zwei der großen Ballerinen des Zaren.</p>

Sammendrag

I denne oppgaven forsøker jeg å belyse det jeg velger å omtale som ”myten om den romantiske balletten”. Idéen til denne vinklingen kommer fra et påstått fravær av romantisk ballett i Tyskland i et tysk musikkhistorisk verk (*Musik in Geschichte und Gegenwart Allgemeine Enzyklopädie der Musik Band 1.*) fra 1950-tallet og Kindermanns *Theatergeschichte Europas* fra 1960-tallet. Jeg forklarer hvorfor jeg finner denne oppfatningen påfallende og drøfter mulige årsaker. Hypotesen er at hvorvidt er tilfelle at det ikke fantes romantisk ballett i Tyskland avhenger av tolkning og definisjonen av hva den romantiske balletten var. For å belyse det jeg ser som myten, sammenlikner jeg tre lærebøker skrevet for ballettelever i videregående utdanning, to norske og en tysk (forfattet av henholdsvis Bakka, Jonassen og Liechtenhan). Disse tre bøkene har så mange fellestrekk at jeg mener å ha påvist at balletthistorien angående den romantiske balletten kan ses som en felles myte. Nyere forskning synes i liten grad i de tilgjengelige lærebøkene. De lærebøkene jeg har analysert er de nyeste jeg har funnet i sitt slag og viser også hvor lite tilgjengelig litteratur ballettstuderende har tilgang til. Lite er revidert i oppfatningen av hva den romantiske balletten var de siste tjue årene. Jeg følger tankegangen i kulturvitenskapen som ser *myte* som noe som oppfattes som sant, uten nødvendigvis å inneholde objektive fakta. Funksjonen til en slik mytefortelling ses som identitetskapende. En myte består så lenge den fyller sin funksjon. Resultater av den nye forskningen som er gjort kan tyde på at ”myten om den romantiske balletten” nå er under revurdering. Den er blitt for ubekvem å leve med. Blant annet har mange feministisk inspirerte forskere nytolket den romantiske balletten. Dans og balletthistorie er et lite prioritert fag, og det et åpent spørsmål når ballettelever får en historiebok som tar høyde for nyere forskningsresultater. Slik lever elevene fortsatt med en historie som i liten grad er farget av det paradigmeskiftet som er skjedd i samfunnsfagene.