

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 03.12.20

Ballett

Av latin (og italiensk) “ballare”: “danse”. Kunstnerisk dans eller dansedrama. Ballett har utviklet seg fra dans, pantomime og beslektede kunster. Opprinnelig var ballett en italiensk dansemåte, og som ble introdusert og populær ved det franske hoffet fra 1500-tallet. Typisk for ballett er stiliserte kroppslige bevegelser som prøver å “overvinne” tyngdekraften.

Den franske “solkongen” Ludvig 14. elsket ballett. Allerede som sjuåring hadde en ballett blitt tilegnet han, skapt av italieneren Giovanni Baptista Balbi. Italieneren Giacomo Torelli hadde konstruert scenemaskineriet som ble tatt i bruk under forestillingen. Handlingen dreide seg om et kjærlighetseventyr som den greske krigerhelten Akillevs blir viklet inn i. Akillevs må forkle seg som kvinne for å flykte fra en kvinne han har forført, men nekter å gifte seg med. Først når den forførte kvinnen spiller sinnssyk, bestemmer Akillevs seg for giftermål (Coron 1998 s. 184). Ludvig 14. opptrådte for første gang som Solkongen femten år gammel i en ballett av Jean-Baptiste Lully, *Nattballett* (Souiller 1988 s. 86; på fransk *Ballet de la nuit*). Ballett inngikk alltid i kongens fester.

Kordansen i de antikke, greske tragediene har blitt oppfattet som en forløper for både ballett og opera (William Moritz i Bódy og Weibel 1987 s. 17). Barokkens dans ved kongehoffene fikk senere stor betydning for utviklingen av ballett. Som grunnlegger av ballett som kunstart regnes den franske danseren og koreografen Jean-Georges Noverre med boka *Brev om dans og ballettene* (1760). Noverre er også skaperen av blant annet balletten *Rosendronningen fra Salancy* (1775).

Den tyske komponisten Christoph Willibald Gluck er en av dem som skapte balletten *Don Juan eller steingjesten* (1761). Den er basert på et skuespill fra 1600-tallet av den franske komedieforfatteren Molière, men hos Gluck blir handlingen uttrykt gjennom dans.

Den engelske dikteren George Gordon Byron (lord Byron) deltok på begynnelsen av 1800-tallet i grekernes frihetskamp mot Tyrkia og døde under forsvaret av Mesolongion i Hellas. Etter hans død ble det i Italia skapt “a heroic ballet by Antonio Cortesi, *L’ultimo giorno di Missolonghi* (The last day at Messolonghi) performed 41 times in Milan in 1836” (Cardwell 2004a s. 92).

Giselle (1841), med musikk av Adolphe Adam og libretto av blant andre den franske dikteren Théophile Gautier, er en typisk romantisk ballett. Giselle er en ung bondejente som på grunn av kjærlighetssorg begår selvmord, men som også redder den hun elsker. “Klassisk ballett er dansesjangeren du finner i balletter som “Svanesjøen”, “Nøtteknekkeren”, “Giselle” og “Romeo & Julie”. Klassisk ballett danner grunnlaget for all annen dansetrening innen scenedansen.” (<http://norskballettinstitutt.no/>; lesedato 08.08.14)

“Bolsjoj-balletten, kompagniet ved Bolsjoj Teater for Opera og Ballet i Moskva. Kompagniet blev grundlagt 1776. I 1800-t. fik berømte balletter som *Don Quixote* (1869) og *Svanesøen* (1877) deres førsteopførelse her. Det samme gjaldt sovjetballetten *Den røde valmue* i 1927. Efter 2. Verdenskrig skiftede centrum i sovjetisk balletliv fra Kirov Teatret i Leningrad til Bolsjoj-balletten med Galina Ulanova som ledende ballerina og Leonid Lavrovskij (1905-67) som balletmester. En grandios, stærkt ekspressiv balletstil har udviklet sig på Bolsjoj med koreograf og balletmester Jurij Grigorovitj som den betydeligste eksponent. Han har præsenteret værker som *Spartacus* (1968) med musik af A. I. Khatjaturjan og *Den gyldne tidsalder* (1983) med musik af Sjostakovitj. Kompagniet tæller flere hundrede medlemmer.” ([http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Dans/Dans_generelt/Bolsjoj-balletten?highlight=ballett](http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Dans/Dans_generelt/Bolsjoj-balletten?highlight=ballett;); lesedato 19.09.14)

Svanesjøen “er den mest kjente av de store, fortellende klassiske ballettene fra 1800-tallet. Den rommer alt det som umiddelbart springer frem på netthinnen for den som hører ordene “klassisk ballett” [...] Prins Siegfrieds strenge mor vil presse ham til å gifte seg, og til å velge en brud under et kommende ball. Den nedtrykte prinsen drar på svanejakt. Men i måneskinnet forvandler svanene seg til unge kvinner, og en av dem, Odette, forteller at de er forhekset av trollmannen Rothbart, slik at de er svaner om dagen og kvinner om natten. Trolldommen kan bare brytes hvis en av dem blir elsket av én som aldri har elsket før. En forelsket Siegfried vender tilbake til slottet. Men til slottsballet kommer Rothbart med sin egen datter, Odile, som han har forvandlet så hun ligner Odette. Siegfried blir forført av Odile og frir til henne, og innser for sent at han har tatt feil. Han oppsøker den virkelige Odette og de to kaster seg i sjøen sammen, i en oppofrelse som bryter trolldommen over de andre svanene og dreper Rothbart. [...] I det ytre er balletten et melodramatisk eventyr som får nyanser og følelsesmessig kraft av den stemningsfulle musikken og den drømmende koreografien. Det finnes sterke versjoner som berører, og middelmådige versjoner som blir svulstige og pompøse. Men balletten rommer også nok av stoff å ta tak i for den som vil nytolke eller tilføre flere lag.” (Inger Merete Hobbestad i *Dagbladet* 30. april 2014 s. 54)

“Roller som Odette og Odile, den hvite og den sorte svanen, som som regel dances av samme ballerina, regnes for den klassiske ballettens mest krevende. I tillegg til sekvensen av 32 fouetteer, altså tåspisspiruetter, på rad, må ballerinaen skifte lynraskt mellom den hvite svanens inderlige, flytende kroppsspråk og den sorte svanens selvsikre, utfordrende dans på slottsballet. Dette er fruktbar jord for

psykologisering: I Odette og Odile kan man lese en mannlig tendens til å se kvinner som jomfruer eller horer, eller en kvinnelig splittelse mellom ulike lyster og forventninger. I “The Black Swan”, Darren Aronofskys spillefilm fra 2010 som sikret Natalie Portman en Oscar for beste kvinnelige hovedrolle, spiller Portman en nevrotisk ballerina som brister under presset etter å ha blitt tildelt dobbeltrollen som den hvite og sorte svanen. Den hvite, lydige og plikttoppfyllende siden av henne viker til sist for den sorte, grådige og hensynsløse. Den klassiske balletten handler i stor grad om å strekke seg oppover, trosse tyngdekraften og tegne særegne linjer med kroppen som er like vakre som unaturlige. Den bærer i seg en iboende estetisering og stilisering av historiene og følelsene den fortolker. I historien om Odette og Siegfried er det svanens eleganse, de grasiøse vingeslagene, som er det koreografene tar tak i og som er utgangspunkt for bevegelsene til de hvitkleddede geleddene på scenen. De som vil komplisere og oppdatere “Svanesjøen”, har ofte gjort det enten ved å mørkne følelsene og psykologien, eller å vende seg mot det stykke natur som er utgangspunktet for handlingen: Skogen, tjernet, svanene.” (Inger Merete Hobbestad i *Dagbladet* 30. april 2014 s. 54-55)

“Da koreograf Matthew Bourne skapte sin oppsiktsvekkende og bejublende versjon av “Svanesjøen” i London i 1995, med menn i alle svanerollene, tilbrakte han time etter time med å stirre på svaner i parken. Den opprinnelige balletten, mente han, var bare opptatt av det vakre ved svanen. Når han så på svanene, så han langt mer enn eleganse. Han så noe aggressivt og muskuløst. Dette ville han bringe inn i balletten. Det er forøvrig Bournes verk som sees i den berømte sluttscenen av spillefilmen “Billy Elliot” fra 2000, der gruvearbeidersønnen som ville danse ender opp i rollen som nettopp den hvite svanen, den som tradisjonelt har vært kvinnelige danseres store prøve og paradegren.” (Inger Merete Hobbestad i *Dagbladet* 30. april 2014 s. 55)

Faunens ettermiddag (1912) er en énakter-ballett med musikk av franskmannen Claude Debussy, libretto og koreografi av polsk-russiske Vatslav Nijinskij og med dekor av russeren Léon Bakst. Denne balletten var i 1912 “a product of several constituent works of art in different media – a poem, a musical composition, a dance, drawings, paintings, costumes, stage settings, and all the other elements which contribute to a theatrical spectacle. [...]

Mallarmé: the poem, *L'Après-midi d'un Faune* (1876).

Manet: illustrations for the poem (1876, 1887).

Debussy: tone poem for orchestra (1894).

Nijinsky: the dance; choreography (1912).

Bakst: the decor; costumes and setting (1912).

Diaghileff: the direction and co-ordination of all factors (1912).

To this list one may add, for English readers, the name of Aldous Huxley, author of an excellent English translation of this difficult poem.” (Munro 1956 s. 342-343)

“Even the much-expurgated pantomime of the ballet was regarded as shocking by many of its first Parisian observers and critics, who raised a tumult in the auditorium. Nevertheless, Mallarmé himself is credited with the first suggestion that his poem be transformed into a dance, in the following quotation from the original program of the ballet in 1912: “*On devrait danser ‘L’Après-midi d’un Faune’ au milieu d’un paysage avec des arbres en zinc.*” Still more, this sentence goes far to hint at the final conception of the ballet as flat and highly stylized. A talented group of artists in different fields, some of whom called themselves “impressionists,” met regularly at Mallarmé’s home. Among them was Debussy, a much younger man, who listened eagerly to the brilliant conversation of Mallarmé and Baudelaire. Some eighteen years after the poem was written, he produced his tone poem by the same name, giving credit to Mallarmé’s poem as its inspiration. Mallarmé lived to hear Debussy play it on the piano, and liked it. “I had not expected anything like that,” he said. “The music prolongs the emotion of the poem and fixes the scene more vividly than color could have done.” He did not live to see the ballet. Debussy’s *Prélude* was first performed by orchestra in 1894 before a small group, and the critics were divided in their opinions.” (Munro 1956 s. 347) Spesielt “Nijinsky’s archaistic pantomime” (Munro 1956 s. 360) ble kritisert.

“The poem represents the faun only as dreaming of his past encounter with the nymphs; the ballet undertakes to show that encounter itself, and the music lends itself to that interpretation. Hence music and ballet can both be called “preludes” to the poem. The music begins [...] with an attempt to suggest in sound the atmosphere of drowsiness and dreaminess, as of a hot afternoon in a forest glade. [...] Both Debussy and Monet were drawn especially to clouds, waves, ripples in water, and the foliage of woods and gardens. In the *Prélude*, Debussy conveyed them with the full power of the orchestra” (Munro 1956 s. 348-349).

“Nijinsky, greatest dancer of the epoch, was fascinated by the theme, and worked out his own choreographic interpretation of it for the Russian Ballet. Léon Bakst, Russian decorator who poured bright Slavic colors into the somewhat drab rooms and garments of early twentieth-century Europe, designed the scenery and costumes. The organizing genius of Diaghileff merged all these individualistic temperaments, as well as those of orchestra and stage crews, into a finished performance. [...] The official program of the seventh season of the Russian Ballet, presented in Paris in May, 1912, announces “*l’Après-midi d’un Faune, Tableau Chorégraphique de Nijinsky sur le Prélude à l’Après-midi d’un Faune de Claude Debussy, dans le décor de Léon Bakst.*” ” (Munro 1956 s. 349-350)

“Jean Bersier [...] once saw Nijinsky dance the Faun at a private gathering at the home of Jacques Emile Blanche, long after its first stage presentation. For background, he says, Nijinsky chose a plain black curtain. For music, there was a string quartet with piano. Someone proposed the Debussy music, but Nijinsky indicated his distaste for it. He or someone else then proposed Borodine. A score was found and played without rehearsal to his satisfaction. The exact composition

is not known but it was more accented, staccato, and violent than Debussy's.”
(Munro 1956 s. 359)

“G. Calmette of *Figaro*, outraged by Nijinsky's final gesture with the nymph's veil, denounced it in an article entitled *Un faux pas*: “We saw a faun, incontinent, vile, his gestures of erotic bestiality and heavy shamelessness. That is all. And well deserved boos greeted this too expressive pantomime of the body of an ill-made beast, hideous from the front, even more hideous in profile.” [...] Serge Lifar, director of the ballet at the Paris Opera [...] His own conception of the Faun, Lifar continued, was less realistic; he held no grapes, but raised his hand above his mouth as if pretending to eat some. His movements were more continuous, though sharply angular and tense; more in keeping with Debussy's music, which he used with many repetitions of certain passages. Believing that Mallarmé's Faun had not really seen the nymphs, but only imagined them, he preferred to dispense with them entirely in the ballet. At one time he danced the role entirely alone on the stage, lying down much of the time, and indicating his fantasies by gestures. But, he said, the ballet managers had insisted on having the nymphs to please the public, so he had included them in recent years.” (Munro 1956 s. 351)

Hos østerrikeren Hugo von Hofmannsthal er det flytende grenser mellom pantomime og ballett (Grunewald m.fl. 2011 s. 49). Dette gjelder f.eks. hans og grev Harry Kesslers *Legenden om Josef* (1912), som ble skrevet for Den russiske balletten og tonesatt av Richard Strauss.

Amerikaneren George Herrimans tegneserie *Krazy Kat* (fra 1913) ble i 1922 adaptert av russeren Adolph Bolm til en moderne ballett (Baron-Carvais 1985 s. 114). “In the early 1920s, in an effort to create a production that was solely American, Bolm choreographed and starred in a contemporary experimental production entitled *Krazy Kat: A Jazz Pantomime*, based on the newspaper cartoons of George Herriman.” (<http://library.syr.edu/digital/exhibits/d/DawnNewAge/bolm.html>; lesedato 21.04.15)

Den tyske maleren og designeren Oskar Schlemmer skapte i 1922 verket *Den triadiske ballett*, delvis inspirert av *Commedia dell'arte* (Grunewald m.fl. 2011 s. 68). “Schlemmer, the ballet's creator, was a preeminent Bauhaus figure and polymath known for his paintings, sculptures, stage designs, and choreography, which he described as “artistic metaphysical mathematics” and a “party in form and color.” He taught at the Bauhaus school from 1921 to 1929. He debuted his ballet in Stuttgart in 1922, but before long, the rise of Hitler put a stop to his work. [...] Back in the 1920s, Schlemmer himself described his goal: to make the audience feel amazed. “One should... have respect for and stand in awe of every possible movement of the human body, especially when on stage,” he wrote.” (Kate Brown i <https://news.artnet.com/exhibitions/triadic-ballet-bauhaus-1444630>; lesedato 12.08.20)

Tyskeren Kurt Jooss skapte i 1932 *Det grønne bordet*, en ekspresjonistisk ballett, som han kalte en “danse macabre i åtte tablåer” (Grunewald m.fl. 2011 s. 70). Den har også blitt karakterisert som en “anti-krigs-ballett”, og den gjorde Jooss verdensberømt som koreograf (<https://www.sk-kultur.de/de/themenschwerpunkt-tanzarchiv/detailseite/news/kurt-jooss-der-gruene-tisch/>; lesedato 12.08.20).

I Cleveland i USA framførte danseren Isadora Duncan en “interpretation” av lyrikken til Walt Whitman (Fender 1977 s. 77).

Den franske forfatteren Louis-Ferdinand Céline var interessert i og skapte noen balletter. “Céline’s fascination with the ballet spans his literary career: three of the pieces [...] were written around the same time that he published his great novel, *Voyage au bout de la nuit*, which he dedicated to the dancer Elisabeth Craig. At the time of his death, according to his wife, also a dancer, he was planning a book devoted to dance. “A man who doesn’t dance confesses some disgraceful weakness,” he wrote Milton Hindus. “I put dancing into everything.” In 1936, after finishing his monumental second novel, *Mort à crédit*, Céline visited Russia, where he hoped to have some of his ballets performed at the Theater Marinski in Leningrad. He failed to get any of them performed. But through this period he continued writing ballets. In 1959 five ballets were collected by Éditions Gallimard with illustrations by Éliane Bonabel. The result is this edition, never before published in English, that reveals a central concern of Céline’s writing while simultaneously displaying his comic structures and the struggle between idyllic beauty and inescapable deterioration, death, and the grotesque of his great fictions.” (<http://www.greeninteger.com/>; lesedato 19.03.12)

Den britiske forfatteren Arthur Conan Doyle ble berømt for sine Sherlock Holmes-historier, og historiene har blitt adaptert mange ganger, bl.a. i 1953 til en ballett basert på detektivens bedrifter (Oudin 1997 s. 47). “Holmes and Watson have also danced ballet. British composer Richard Arnell wrote *The Great Detective*, performed at Sadler’s Wells Theatre, London, in 1953. The music is charming with satirical touches: “Pas de Deux of Distracted Ladies and Suspect.”” (<http://simanaitissays.com/2012/12/10/holmes-on-stage/>; lesedato 12.12.13)

“Når bøker blir ballett. For at ord skal bli trinn og bokkapitler scener, trengs en dramaturg og en koreograf som vet hva de vil fortelle – og hvordan. Noen lykkes. “Don Quixote”, “Alice i Eventyrland” og “Coppélia” er kjente og kjære ballettforestillinger. Men at en bok er populær betyr ikke automatisk at balletten basert på den vil bli det. [...] Å koreografere ut fra litteratur er utfordrende. En fare er at det kan bli banalt, mener koreograf Kristian Støvind. Han er koreografen bak ballettutgaven av Tarjei Vesaas’ “Is-slottet”, med urpremiere i Den Norske Opera & Ballett 27. mars, og han mener at nettopp fordi balletten så klart formidler de store følelsene, kan narrativ ballett fort bli oppfattet som overtydelig og klisjéfyllt. Samtidig er det ingen som forventer at dans skal gjengi handlingen i en bok trinn for trinn. Dermed står man langt friere når man dramatiserer for dans enn når man

dramatiserer for teater eller film. - Utfordringen er å forkorte fortellingen og samtidig beholde dybden. Dans går inn til essensen i en historie. Vår oppgave er å finne essensen. Den ligger ofte i det mellommenneskelige, i følelsene, sier “Is-slottet”-dramaturg Bibbi Moslet. Hun mener at forskjeller i kunstuttrykk gir mulighet for å skape dybde og nye refleksjoner, fordi man åpner andre perspektiver og får tilskueren til å tenke over historien på nye måter. [...] Som kunstart er dans både fysisk og abstrakt. Handlingen i ballettutgaven av “Is-slottet” er naturligvis abstrahert sammenlignet med bokutgaven. Men publikum skal kunne følge historien uten problemer. [...] - Noen av Vesaas’ metaforer har vi kunnet oversette direkte til dans. Andre har vi måttet endre på. For eksempel beskriver boka skogens sus. Det gjengir ikke vi. Men forhåpentlig kan musikken gi publikum en følelse av å være i skogen, sier Bibbi Moslet.” (*Dagbladet* 27. mars 2012 s. 60-61)

“Hanne Ørstavik er en av de mest kroppsnære forfatterne i Norge i dag, og nå debuterer hun også som ballettforfatter. Denne helgen fremfører koreograf, danser og forfatter Janne-Camilla Lyster *Gult lilla grønt* på Kunsternes Hus i Oslo. Verket er en 20 minutters solodans basert på et nyskrevet manus av Ørstavik. “Et stringent arbeid som bygger en presis emosjonell arkitektur”, loves det i pressemeldingen.” (*Morgenbladet* 4.–10. september 2015 s. 49)

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>