

CAMILLE LAURENS

*Mala
četrnaestogodišnja
plesачica*



LEYKAM
international

Camille Laurens
MALA ČETRNAESTOGODIŠNJA PLESAČICA



LEYKAM international

Camille Laurens

*Mala
četrnaestogodišnja
plesaćica*

Zagreb, 2025.

NAKLADNIK

Leykam international d.o.o., Ilica 42, HR-10000 Zagreb
www.leykam-international.hr

ZA NAKLADNIKA

Jürgen Ehgartner

UREDNIKA

Eugenia Ehgartner

PRIJEVOD S FRANCUSKOGA

Mirna Sindičić Sabljo

LEKTURA I KOREKTURA

Neli Mindoljević

© Leykam international d.o.o., Zagreb 2025.

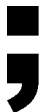
Nijedan dio ove knjige ne smije se umnožavati,
fotokopirati ni na bilo koji drugi način reproducirati
bez nakladnikova pismenog dopuštenja.

Naslov originala / Original title:

La petite danseuse de quatorze ans, Camille Laurens.

Original publisher: © Editions Stock, 2017

Knjiga je objavljena uz financijsku potporu Ministarstva
kulture i medija Republike Hrvatske i agencije
Centre national du livre (CNL) – Paris.



Republika
Hrvatska
Ministarstvo
kulture
i medija
Republic
of Croatia
Ministry
of Culture
and Media



ISBN 978-953-340-196-6

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne
i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 001254575.

ILUSTRACIJA NA NASLOVNICI

Edgar Degas, *Petite danseuse de quatorze ans*, Musée d'Orsay, Pariz

AUTORICA FOTOGRAFIJE

Mirna Sindičić Sabljo

GRAFIČKO OBLIKOVANJE

Tvrtko Gregurić

TISKARA

Denona d.o.o., Zagreb

Tiskanje dovršeno u veljači 2025.

U sjećanje na Jean-Marca Robertsa

*Za utjehu umjetnicima: umjetničko
djelo koje je danas neshvaćeno jednoga
će dana možda biti izloženo u muzeju i
s poštovanjem će se promatrati kao prvi
nagovještaj nove umjetnosti.*

Nina de Villard

*Koje li neobične sudbine tih sirotih
djevojčica, krhkih stvorenja žrtvovanih
pariškom Minotauru, čudovištu puno
opasnijem od onog antičkog, koje svake
godine proždire na stotine djevice. Nema
Tezeja da im priskoči u pomoć!*

Théophile de Gautier

Slavna je u cijelom svijetu, no koliko osoba zna kako se ona doista zove? Njezinu se liku možemo diviti u Washingtonu, Parizu, Londonu, New Yorku, Dresdenu ili Kopenhagenu, no znamo li gdje je njezino posljednje počivalište? Poznata nam je samo njezina dob, četrnaest godina, te posao koji je radila, jer bio je to pravi posao, u dobi u kojoj se naša djeca školuju. Tijekom 1880-ih godina ta malena učenica baletne škole plesala je u pariškoj Operi, no ono o čemu naše kćerkice nerijetko sanjaju za nju nije bio ni san ni sretno doba mladosti. *Sretno doba*, bio je to naslov televizijske serije iz vremena moga djetinjstva o životu mladih učenica Opere koje su izvodile gluposti, uspinjale se na krov palače Garnier¹, sjećam se, strahovali smo da će im se nešto strašno dogoditi, da će pasti ili da će ih

¹ Pariška opera, građena između 1861. i 1875. godine, naziva se i Opera Garnier ili palača Garnier u čast arhitekta Charlesa Garniera koji ju je projektirao. (nap. prev.)

otpustiti, disciplina je bila nemilosrdna. Više se ne sjećam kako je serija završila – zasigurno dobro, kad je već bila tako naslovljena. No mala plesačica iz 1880. godine otpuštena je nakon nekoliko godina naporna rada, ravnatelju su dojadili njezini opetovani izostanci, čak jedanaest tijekom posljednjeg tromjesečja. Imala je drugi posao, čak njih dva, jer nekoliko sua koje je zarađivala u Operi nije bilo dostatno da se ona i njezina obitelj prehrane. Radila je kao model, pozirala je slikarima ili kiparima. Jedan od njih bio je i Edgar Degas. Je li bila svjesna, dok je pozirala u Degasovu atelijeru, da će zahvaljujući njemu biti manje smrtna od ostalih djevojčica? Glupo pitanje, kao da je umjetničko djelo važnije od života. Ništa joj ne bi značila spoznaja, i to treba istaknuti, da će se stoljeće nakon njezine smrti još uvijek oko nje vrtjeti u muzejskim dvoranama visokih stropova, kao što su to činila gospoda u foajeu Opere, da će je odmjeravati od glave do pete i od pete do glave poput klijenata u bordelima u kojima je, prema majčinoj zapovijedi, prodavala svoje tijelo – svoje krhko tijelo pretvoreno u bronzu. No možda je, naposljetku, o tome ponekad i razmišljala, tko zna? Zar nije čula priče o *Mona Lisi*, skrivenoj tijekom rata protiv Prusije i ponovno izloženoj u Louvreu nakon poraza, kojoj se cijeli Pariz hrlio diviti i čija se reprodukcija

distribuirala zahvaljujući novoj tehnici reprografije? Dok mu je satima pozirala, umarajući se u tom položaju nazvanom „odmor”, s jednom nogom naprijed, ruku isprepletenih na leđima, posve tiha, možda se pitala je li gospodin Degas dovoljno nadaren, može li je učiniti slavnom te njezin lik malene statistice u operi pretvoriti u umjetničko djelo kojemu će se jednoga dana svi diviti? Je li zamišljala takvu budućnost – slavu koju joj ples neće nikada donijeti? Moguće je, na-
posljedku: djevojčice sanjaju o takvim stvarima.

Nadam se, ja koja danas promatram njezin lik na trodijelnoj razglednici kupljenoj u MET-u² – prikazan s leđa, sprijeda i iz profila – da nije saznala sve ono što je o njoj izrečeno nakon prve javne izložbe. Da, o njoj... Sjećate li se one anegdote o Cézanneovoj slici na kojoj je prikazana njegova supruga? Pojedini bi se posjetitelji izložbe zaustavili pred platnom i uzviknuli: „Kakva rugoba!”, dok bi drugi mrmljali: „Kakvo remek-djelo!” Što je važnije, slika ili model, umjetnost ili priroda? Pruža li nam umjetničko djelo utjehu u životu? U svakom slučaju, mala plesačica nije sudjelovala u raspravama o odnosu stvarnosti i njezine reprezentacije. Kao ni ostale plesačice. Toga dana u kolovozu 1881. godine kada je prvi put izložena na Salonu

² Muzej umjetnosti Metropolitan u New Yorku. (nap. prev.)

neovisnih malo se njih zamaralo tom razlikom. Estete i viđene žene, likovni kritičari i ljubitelji umjetnosti, s nestrpljenjem su hrlili vidjeti kip koji je, obavijen velom tajnosti, najavljen prošle godine, a potom se nije ništa dogodilo. I te ju je godine Degas sa zakašnjenjem izložio na Salonu, četrnaest dana nakon svečana otvaranja; dotad je prazna staklena vitrina zauzimala prostor i bila temom razgovora. Kružile su glasine: neće biti ni od mramora ni od bronce, čak ni od gipsa ili drva, već od voska. Obično se vosak koristi u pripreмноj fazi nastanka umjetničkog djela, no sada ga je umjetnik odlučio izložiti nedovršena. Odjevenu u pravu odjeću, poput lutke. Obuvenu u prave papučiце. S frizurom od prave kose. Koja bizarnost! No, istodobno, nema tu ničega čudnog: nije to službeni Salon³, već onaj neovisnih, onaj koji su osnovali impresionisti, neskloni akademizmu. Izuzev jednog portreta na drvu i Gauguinove brončane *Male Parižanke*, bila je jedina izložena skulptura. Napokon će je vidjeti! Među slikama Pissarroa, Cassattove, Gauguina, izložena je u svojoj staklenoj vitрини, što izaziva još veću znatiželju. Užurbano joj prilaze, približavaju lice ili monokle staklenoj pregradi, mršte obrve i uzmiču, no što je ovo,

³ Umjetnička izložba koja se u organizaciji pariške Akademije likovnih umjetnosti održava svake godine počevši od 17. stoljeća. (nap. prev.)

oklijevaju, uzmiču ili ostaju razjapljenih usta. Jer, iako senzibilni ili kultivirani, gotovo sve prožima osjećaj užasa pred malom plesačicom. To nije umjetnost! uzvikuju jedni. Ona je čudovište, govore drugi. Nakaza! Majmun! Bolje bi joj bilo u zoološkom muzeju, ironično primjećuje jedna kontesa. Izgleda zlobno poput kriminalke, dodaje jedna druga. „Koja je ovo grdoba!” domće mladi gizdelin. „Nadam se da će postati mali štakor u Operi⁴, a ne mačka u bordelu!”⁵ Jedan se novinar pita: „Postoji li *uistinu* tako užasan, tako odvratan model?” Jedan je esejist u engleskom časopisu *Artist* opisuje kao „poluidiotkinju”, „s tom glavom i astečkim izrazom lica”. Može li umjetnost pasti niže, pita se on.⁶ Koliko poročnosti! Koliko ružnoće! Umjetničko djelo i model nailaze na podjednako odbacivanje i izazivaju neprijateljstvo, mržnju čija snaga i danas čudi. „Ta djevojčica, tek zakoračila u pubertet, cvijetak s dna društva”⁷ upravo je postala dijelom povijesti umjetničkih revolucija.

⁴ Thomas Schlessier i Bernard Tillier, *Le Roman vrai de l'impressionnisme*, Paris, Beaux-Arts Editions, 2010., str. 69.

⁵ Igra značenjem riječi *rat* koja na francuskom jeziku označava štakora, dok *rat de ballet* ili *petit rat de l'Opéra* označava mladu plesačicu u operi, učenicu baletne škole, statisticu. (nap. prev.)

⁶ Richard Kendall, „L'art peut-il tomber plus bas?”, u: *Degas sculpteur*, Paris, Gallimard, 2010., str. 64.

⁷ Jules Claretie, *Peintres et sculpteurs contemporains*, vol. 2, Paris, 1883., citirano prema: Henri Loyrette, *Degas*, Paris, Fayard, 1990., str. 393.

Mala plesačica dvostruko je izložena: pogledu promatrača te opasnosti da bude uništena; estetskom sudu i moralnom zgražanju. Kip ili djevojčica, toga je dana svedena na objekt osuđen na mržnju, kao i na divljenje. Nitko od nje nije tražio dopuštenje za izlaganje takvu riziku, od nje, siromašne djevojčice čija je jedina vrijednost tijelo: riziku da se ne svidi, dakle, da doživi neuspjeh. Sramu poniženja. Vrlo je izvjesno, istina, da na Salon nije bila ni pozvana. Zasigurno ga nije posjetila tijekom tri tjedna njegova trajanja, na Kapucinskom bulevaru, u neposrednoj blizini Opere. Možda su joj o njemu pričali neki od slikarskih šegrta i grizeta⁸ s kojima se družila, izrugujući se vijestima o događaju: „Svi te hrle vidjeti. Ti si Mona Lisa?” No seanse poziranja izbljedgele su u njezinu sjećanju, toliko se toga u međuvremenu dogodilo, sada je imala šesnaest godina. Ima li svrhe okretati se unatrag? Osim toga, sirotinji, radnicama i prostitutkama ulaz nije dopušten. Modelu se nije čestitalo na strpljivosti, na nepomičnu stavu, na odricanju. Na njezinoj ljepoti, da, ako je baš bilo nužno, ako je bila umjetnikova ljubavnica. I to je sve. Nije vodila ljubav s Degasom, u svakom slučaju koliko nam je poznato. Nije čitala likovne kritike u novinama – rano je

⁸ Kitničarke, švelje, prodavačice u pariškim trgovinama. (nap. prev.)

napustila školu, jedva je znala čitati i pisati. Pozitivne su kritike bile rijetkost. Onu najljepšu potpisala je Nina de Villard, družica pjesnika Charlesa Crosa, koja je po izlasku s izložbe napisala: „Pred tim sam kipićem osjetila jedan od najsnažnijih umjetničkih doživljaja u svome životu: već dugo vremena o tome sanjam.”⁹ Marie o tome nije ništa znala. Nitko joj nije pročitao ni Huysmansove pohvale, uostalom namijenjene umjetniku, a ne njoj. Dok taj pisac hvali Degasovu slobodu koja dokida sve kiparske konvencije i „šablone koje se kopiraju već pet stoljeća¹⁰” „tako originalnim, tako smionim” [...], „uistinu modernim”¹¹ djelom, bez milosti opisuje malu plesačicu, njezino „boležljivo i si- vosmeđe lice, izmoreno i prije vremena ostarjelo”¹². Želim vjerovati da je pozirajući majstoru u tom drskom stavu, koji je likovni kritičar Paul Mantz sutradan u novinama *Le Temps* nazvao „bestijalnom bezobraštinom”¹³, predvidjela da će poštteni svijet biti skandaliziran, te da im je tom osornom ravnodušnošću unaprijed

⁹ Nina de Villard, „Exposition des artistes indépendants”, *Le Courrier du soir*, 23. travnja 1881., citirano prema: *Degas sculpteur*, n. dj., str. 45.

¹⁰ Joris-Karl Huysmans, *Ecrits sur l'art. L'Art moderne*, „L'Exposition des indépendants en 1881”, Paris, GF, 2008., str. 200.

¹¹ Ibid., str. 200. i 203.

¹² Ibid., str. 200.

¹³ Paul Mantz, „Exposition des œuvres des artistes indépendants”, *Le Temps*, 23. travnja 1881.

odgovorila, iz čega želim iščitati, unatoč svim preprekama, da njezina, samo njezina, sloboda, istovjetna Degasovoj, pripada samo njoj, smirenoj i gotovo nasmiješenoj, uzdignute brade.

Na kraju burna Salona 1881. godine Degas je odnio *Malu plesačicu* kući i više je nikomu nije pokazao. Neće biti izložena na velikoj impresionističkoj izložbi koju će trgovac umjetnina Durand-Ruel¹⁴ organizirati u New Yorku 1886. godine. Skupljat će prašinu u jednom kutu njegova atelijera, tamneći pred golim okom, nagurana među ostale kipove, baletne suknjice u dronjcima, pored plesnih papučica i fotografija plesačica. Svejedno je nastavila biti predmetom razgovora svojih suvremenika. Tijekom 1890-ih godina, Henri de Régnier i Paul Helleu govorili su o njoj pjesniku Stéphaneu Mallarméu. Umjetnici poput Mauricea Denisa, Georges Rouaulta ili Waltera Sickerta spominjali su je dugo nakon što je nestala iz vidna polja. Godine 1903. Louisine Havemeyer, upućena kolekcionarka i buduća sufražetkinja, predložila je umjetniku da je kupi: skandalozna mala plesačica zbog svoje se odsutnosti, obavijena velom tajnovitosti, pretvorila u mit. Degas odbija. Ne želi je ni prodati ni izlagati. Gospođa

¹⁴ Paul Durand-Ruel (1831. – 1922.), pariški trgovac umjetninama koji je kupovao radove slikara Barbizonske škole te one impresionista.

Havemeyer, koju savjetuje Mary Cassatt, inzistira u nekoliko navrata, no Degas ostaje imun na pritiske i zadržava svoj kip. Malo ju je doradio, vrti se oko nje, nije ju zaboravio: „Moram doći do srži tog kipa, makar to značilo izgubiti samoga sebe. Nastavit ću dalje sve dok ne padnem i dok god budem mogao stajati na nogama, unatoč mojim upravo navršenim šezdeset i devet godina”¹⁵, piše u jednom pismu iz ljeta 1903. godine. Potom mu prijatelji savjetuju da napravi odljeve u bronci, jer vosak je iznimno krhka tvar. Degasu, financijski uništenom, ili nedostaje sredstava da to plati, ili se ne želi odvojiti od originala, ili oboje, u svakom slučaju ništa ne poduzima. Ili je možda na svoje umjetničko djelo primijenio ono što je nekoć davno rekao o jednoj Rembrandtovoj slici koju je Louvre namjeravao restaurirati: „Dirati sliku! Ali slika treba propadati, vrijeme treba prijeći preko nje, kao i preko svega, tako nastaje njezina ljepota.”¹⁶

Dakle, tek će nakon njegove smrti 1917. godine više od sto pedeset voštanih kipića pronađenih u njegovu domu, više ili manje oštećenih, biti

¹⁵ Edgar Degas, „Lettre à Louis Braquaval”, citirano prema: *Catalogue Degas*, musée d’Orsay, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1988., str. 344.

¹⁶ Daniel Halévy, *Degas parle*, Paris, Editions Bernard de Fallois, 1995., str. 142.

konzervirani, a među njima i *Mala četrnaestogodišnja plesačica*. Degasovi nasljednici nisu dopustili da vrijeme učini svoje: nakon što su oklijevali bi li je restaurirali pa prodali kao jedinstveni rad, odlučili su je povjeriti tvrtki za lijevanje Hébrard. Zahvaljujući Degasovu prijatelju slikaru Paul-Albertu Bartholoméu, Hébrard će izliti dvadeset i dva odljevka u bronci na temelju prvoga gipsanog odljeva, koji su potom patinirani ne bi li što više nalikovali vosku, a onda će biti razasuti po muzejima i privatnim kolekcijama. Ta iznenadna odluka njegovih nasljednika, koja nimalo ne poštuje Degasovu osobnost i želju, pojedincima se doimala poput izdaje. Kako bilo, reprodukcija originala nije, kao što se Mary Cassatt pribojavala, djelu oduzela njegovu umjetničku vrijednost, odljevi su iznimno vjerni: aukcijski prodajni katalozi otkrivaju nam da je jedna među njima 1971. godine, u izvornoj odjeći, prodana za 380 000 dolara. Druga je u aukcijskoj kući Sotheby's kupljena za više od 13 milijuna funti. Umjetničko djelo nadahnjuje ulagače. Tako je, početkom XXI. stoljeća, Sir John Madejski, vlasnik između ostalog nogometnoga kluba Reading, kupio kip za 5 milijuna funti i prodao ga za 12 milijuna pet godina poslije. Nećemo cjepidlačiti o strahotnim nepravdama svijeta umjetnosti i novca, znamo koliko je slikara,

čija se djela danas čuvaju u sefovima, završilo u zajedničkim grobnicama.

Degas je uvijek živio od svoje umjetnosti. On je također bio veliki kolekcionar – Ingres, Delacroix, Manet, Pissarro, Daumier, Corot, Sisley, Hokusai, Van Gogh – nakon smrti u njegovu je posjedu nađeno, pohranjeno u njegovu domu, više od pet stotina remek-djela i tisuće litografija. No mrzio je novac. Sin propalog bankara nije podnosio da se umjetničko djelo tretira kao „luksuzni predmet“, jer ono je za njega bilo „osnovna potrepština”¹⁷. Svoja je djela prodavao kad mu je zatrebao novac – rijetko i skupo – ponekad teška srca, te je okrutno ismijavao svoje kolege koji su žudjeli za medaljama, počastima i nagradama. Što se *Male plesačice* tiče, odgovorne osobe iz nacionalnih muzeja nisu pridavale veliku važnost izvornoj voštanoj verziji: dopustili su da napusti Francusku za 160 000 dolara. Ona tako od 1956. godine pripada gospodinu Paulu Mellonu, američkom državljaninu, u čemu, naposljetku, nema ničega neobičnog, jer Degas je neko vrijeme boravio u Louisiani gdje je rođena njegova majka i živio dio njegove obitelji. Obožavao je u svoje rečenice umetati engleske riječi i zasigurno se ne

¹⁷ Edgar Degas, *Je veux regarder par le trou de la serrure*, Paris, Mille et une nuits, 2012., str. 64.

bi protivio repatrijaciji o kojoj je i sam nekoć sanjao. U Parizu se može vidjeti samo jedan posmrtni brončani odljev u baletnoj suknjici i s vrpcom – u muzeju d'Orsay. Uvijek možemo za dvadesetak eura kupiti plastičnu reprodukciju na internetu, i razglednice, naravno, poput onih koje sam tijekom godina nakupovala u velikom broju, puno prije početka rada na ovoj knjizi, zato što sam voljela tu malu plesačicu, jednostavno, oduvijek sam je voljela, pobuđivala je moje zanimanje i izazivala ganuće. Odavno me njezin lik prati, postavljena je na moj radni stol, na moje police. Uzdignuta nosa, ne gleda me, ali istovremeno joj se osjećam bliskom, ona me promatra na jedan drukčiji način. Svaki put kad uđem u dvoranu muzeja u kojoj se ona nalazi i gdje sam je došla potražiti, zbog razloga koji ne razumijem, moje se srce stisne.

I

*Istina nikada nije ružna, ako u njoj
pronađemo ono što želimo.*

Edgar Degas

*Srce sam zatočio u ružičastu satensku
cipelicu.*

Edgar Degas

Zove se Marie Geneviève van Goethem. Njezini roditelji bili su Belgijci. Poput brojnih sunarodnjaka – te Talijana i Poljaka – emigrirali su bježeći od bijede i nastanili se podno Montmartrea, u jednoj od najsiriromašnijih četvrti glavnoga grada. Majka je bila pralja, otac krojač. Rođena u Parizu 7. lipnja 1865., Marie je bila druga po redu od triju sestara. Antoinette, najstarija, rođena 1861. u Bruxellesu, Degasu je pozirala već od dvanaeste godine, prije nego što se počela prostituirati i, kad bi glad postala

neizdrživom, krasti, sama ili s majkom. Iz tog je razloga boravila u ženskom zatvoru Saint-Lazare. Louise-Joséphine, najmlađa kći, postala je učenica baletne škole u Operi u isto vrijeme kad i Marie. Njezin je životni put bio najmanje tragičan: postala je članica baletnog ansambla, a potom i cijenjena profesorica plesa – slavna zvijezda Yvette Chauviré bila je njezina učenica. Neobično je to s braćom i sestrama. Vidjeti kako iz istih nesretnih okolnosti izniču različite sudbine. Najmlađa, koju je ostarjela majka manje kudila, možda je iskoristila tu njezinu umjerenost, a možda je toliko zavoljela ples da ga je znala pretvoriti u svoju sudbinu, tj. obvezu koju joj je majka nametnula u priliku za spas.

Degas je sestre, ili možda najprije njihovu majku, mogao susresti u četvrti u kojoj su živjele. Između 1862., godine dolaska u Pariz, i 1882., godine u kojoj se obitelji van Goethem gubi svaki trag, promijenile su sedam različitih adresa, sve su se nalazile u devetom gradskom okrugu, u blizini Pigallea. Ta su se učestala preseljenja zbog neplaćene najamnine zasiurno odvijala u tajnosti, u trenutku kad bi se dugovi nakupili i kad više nisu mogle izbjeći vlasnika stana ili kako bi umaknule optužbama za prostituciju. Što se Degasa tiče, i on se također više puta selio, ostajući uvijek u istom perimetru – ulica Blanche, ulica Pigalle, ulica

Fontaine, ulica Ballu, bulevar Clichy – gdje je sada pokopan, na groblju Montmartre, gdje je tada živio veći dio boeme i dobar dio radnika, trgovaca i zaposlenika – oni koje su nazivali „radništvom”. Tu se dobro osjećao, uostalom i on je odijevao dugu košulju, široko radno odijelo u kojem je fotografiran, kao i brojni slikari. Ipak, on nije bio siromašan, nije stanovao na mansardi, nije vodio boemski život koji je besmrtnim učinila Puccinijeva opera¹⁸ i biografski filmovi o Modiglianiju. Bio je bogati pripadnik građanske klase, sklon konzervativizmu, koji je početkom 1880-ih godina nastanjivao peti kat novosagrađene zgrade i u dvorištu imao lijep atelijer. Njegova se obitelj ponosila plemićkim podrijetlom, no on je odbacio česticu „de”. Gospodin de Gas postao je Degas, čak i Degasse, kako fonetski možemo pročitati u evidenciji osoba koje ulaze iza pozornice Opere. Čestica koja ukazuje na plemenitaško podrijetlo postala je najobičniji prefiks, što mu se sviđalo. Vrtar se u svojoj kućici, ne znajući tko je tko, šalio s gospodom s cilindrima koji su dolazili promatrati djevojke. Degasse i droce, Degasse i flundre – te žargonske riječi onedavno kruže Parizom.

¹⁸ *La bohème* (Boemi ili Prizori iz boemskog života), opera koju je Giacomo Puccini skladao krajem 19. stoljeća. Libreto su, na temelju romana *Scène de la vie de bohème* Henrija Murgera, napisali Luigi Illica i Giuseppe Giacosa. (nap. prev.)

Kako bilo, u trenutku u kojem mu Antoinette, a potom Marie van Goethem, počinju pozirati, sredinom 1870-ih godina, iako se slikar odavno oduševljava plesačicama i pjevačicama, koje redovito odlazi gledati i iako je, Manetovim riječima, već stekao reputaciju „slikara plesačica”, još uvijek nema dopuštenje za slobodno kretanje iza pozornice nove Opere. Palača Garnier, zamjena za staru zgradu u ulici Le Peletier koja je uništena u požaru, upravo je otvorena, a propusnica koja će Degasu omogućiti ulazak kroz „unutarnje prolaze” i nazočnost probama bit će mu dodijeljena 1885., u zamjenu za kupnju pretplate na tri predstave tjedno. Godine 1882., moleći da mu dopuste ulazak iza pozornice na dan ispita iz plesa, Degas ironično primjećuje: „Toliko sam ovih ispita iz plesa odradio a da ih nisam vidio [sic] da se pomalo sramim¹⁹”. Iako tvrdi da najvažnije nastaje „na temelju sjećanja²⁰”, ima potrebu raditi na temelju motiva. Zato često angažira modele koji dolaze pozirati kod njega. Crta skice, izrađuje studije.

Dotad je uglavnom slikao. No, vid mu već nekoliko godina slabi. Još 1870., dok je bio angažiran u pješaštvu tijekom opsade Pariza,

¹⁹ Edgar Degas, *Lettres*, „A Albert Hecht”, Paris, Grasset, Les Cahiers rouges, 2011., str. 64.

²⁰ Prema Paulu Valéryju (*Degas Danse Dessin*), Degas je poštovao savjet svog učitelja Ingresa da uvijek radi „prema sjećanju”.

primijetio je da desnim okom ne vidi metu. Vлага i hladnoća nepovratno su mu uništili vid. Star jedva četrdeset godina, poluslijep, ne podnosi svjetlo, u Parizu ga prepoznaju po njegovim plavim naočalama. Okrutna sudbina za jednog slikara. „Kiparstvo je zanimanje za slijepca”²¹, pojašnjava galeristu Vollardu. Ono je nužnost, manje želja. Ruka će odsad biti „dodatno oko”²², mekoća dodira kompenzirat će rastuću nepreciznost vida. No taj kiparski angažman nije uvjetovan isključivo okolnostima. Vezan je i uz potragu za istinom: „Osvijestio sam da treba pribjeći trima dimenzijama kako bih postigao savršenu točnost koja bi stvarala osjećaj života”²³, otkriva. Kao i u slikarstvu, osnovna mu je želja uhvatiti čisti pokret, za što je vosak prikladan materijal, jer ga može jednostavno i beskonačno preoblikovati, dok mramor ili kamen, „materijali za vječnost”²⁴, ne omogućavaju da se „ruka približi ideji”. Vosak također najbolje oponaša boju ljudskog tijela.

²¹ Ambroise Vollard, *Degas*, Paris, Ed. Crès et Cie, 1924.

²² Jacques-Émile Blanche, *De David à Degas*, Paris, Ed. Emile-Paul Frères, 1927., str. 306.

²³ François Thiébault-Sisson, „Degas sculpteur raconté par lui-même, 1897”, *Le Temps*, br. 2553, 11. kolovoza 1931., u velikoj mjeri reproducirano u: *Degas sculpteur*, n. dj., str. 85-87.

²⁴ Ambroise Vollard, *Souvenir d'un marchand de tableaux*, 1937., u: *Degas sculpteur*, n. dj., str. 42.

Marie van Goethem, majka Marie Geneviève, bila je pralja, kao u jednom Zolinu romanu – ili radije obratno, zato što je autor *Jazbine* i *Nane* Degasu priznao da je na stranicama svojih romana „jednostavno opisao”²⁵ neke od njegovih slika. Imala je težak život, naporno radila gotovo ni za što, zadržavajući autoritarni stav. Otac, Antoine, odsutan je, zasigurno je rano otišao, umro ili se vratio u rodnu Belgiju. Prosječna životna dob pripadnika radničke klase dosezala je jedva četrdeset godina. Apsint ju je često skraćivao.

Siromašnim je osobama imati tri kćeri istovremeno bila katastrofa i zgoditak. Uvijek ih se moglo prodavati. U tom stoljeću u kojem djetinjstvo još uvijek ne postoji kao definirana sociološka ili pravna kategorija, postoji nekoliko razina trgovanja djecom. Prva je prisiljavanje na rad na posve legalan način. To je učinila majka prisiljavajući kćeri na zaposlenje u Operi. Zasigurno je pregovarala u grupnom angažmanu; skupine nekoliko sestara vrlo su česte. Gospođa van Goethem to nije doživljavala kao upis na tečaj plesa, ni audiciju s ciljem da njihov talent bude primijećen, već kao tijesno pogađanje usmjereno potpisivanju ugovora o

²⁵ Jules Claretie, „Le mouvement parisien. L'exposition des impressionnistes”, u: *L'Indépendance belge*, 15. travnja 1877.

radu, na koji će ona staviti nesigurni potpis ili križ. Zakoni Julesa Ferryja iz 1881. i 1882. godine, koji će osnovno školovanje učiniti javnim i besplatnim, a potom i obveznim za svu djecu između šeste i trinaeste godine, još uvijek nisu doneseni, a uostalom Opera će dugo vremena biti oslobođena njihova poštovanja: malim će plesačicama osnovno obrazovanje postati obvezno tek 1919. godine. Pisac Théophile Gautier, autor slabo poznata zajedljiva teksta o toj temi naslovljena „Učenice baleta”, s ironijom i tugom osvrće se na prosto neznanje tih „sirotih djevojčica” koje jedva znaju čitati i kojima bi „bilo bolje pisati nogama: uvježbanije su i spretnije nego njihove ruke”²⁶. Te siromašne, neobrazovane djevojčice moraju zarađivati za život, barem za svoju koricu kruha. Većini među njima otac nije poznat i glavna su potpora svojim obiteljima. Dječaci svoje ruke mogu iznajmiti u rudnicima i na poljima, a one, one mogu iznajmiti svoje noge, svoja tijela. Pariška Opera „učenice baleta” novači već u dobi od šest godina, poslije će ih nazivati „šetačice” zato što vrijeme provode koračajući, isprva u dvoranama za probe, a potom na pozornici na kojoj se pojavljuju tek s trinaest ili četrnaest godina – Marie će

²⁶ Théophile Gautier, „Le rat”, u: *Peau de tigre*, Paris, Michel Levy Frères, 1866., mrežni izvor: www.litteratureaudio.com

debitirati u *La Korrigane*, baletu u dva čina. I tu se opet Théophile Gautier izruguje nadimkom „šetačice” koji predviđa njihovu skorbu budućnost na pločniku. Početnice zarađuju dva franka na dan, što je ipak dvostruko više od plaće jednog rudara ili tekstilnog radnika. Pariz ne zaboravlja da je nekoliko godina prije, tijekom zime 1870., u vrijeme pruske opsade izgladnjela glavnoga grada, cijena jednog štakora, pravoga štakora, bila dva franka – da bi se pojela mačka trebalo je platiti osam, dok je za meso slona i deve ubijenih u zvjerinjaku Botaničkog vrta trebalo izdvojiti cijelu mjesečnu plaću. Samo su se bogataši mogli počastiti.

Opera uistinu omogućava priliku za ekonomski i društveni uspon, no to se događa rijetko i ovisi o zahtjevnim i skupim ispitima koji se održavaju dvaput godišnje. Kako bi se predstavile pred povjerenstvom, plesačice moraju platiti suknjicu od tarlatana, svilene vrpce, umjetno cvijeće u kosi. Tijekom godina najdarovitije se učenice uspinju na ljestvici i postaju bolje plaćene; svako sudjelovanje u javnoj izvedbi osigurava im „sitniš”, dodatak na njihove niske plaće. Ako polože ispit, prelaze iz plesne škole u baletnu trupu, a potom među baletne prvake. Tek u tom trenutku potpisuju stalni ugovor o radu na petnaest godina. Mali se broj njih proslavi. O toj slavi sve majke sanjaju, no većina

ih ne cilja predaleko: nerijetko udovice ili neudane, podrijetlom iz radničke klase, ravnatelja Opere zatrpavaju patetičnim pismima koje su nekomu diktirale, u kojima mole „zaštitu” za svoje kćeri – svakoj od uključenih strana i bez riječi je jasno na koji način jedan muškarac štiti ženu. Malenim je učenicama baleta dostupan i drugi izvor prihoda, koji se tolerira, ali ne priznaje otvoreno. Ono što bi danas bilo kvalificirano kao pedofilija, svodništvo ili štetan utjecaj na maloljetnike, u tom je svijetu, u to vrijeme, bilo uobičajena praksa a, prema Théophileu Gautieru, „odsutnost svakog morala jedini je moral na snazi”²⁷. Uostalom, prema zakonu iz 1863. godine spolna punoljetnost doseže se s tri-naest godina – dotad je bilo jedanaest. Iza pozornice, zanimanje posrednice između muških štovatelja i majki „koje žele predstaviti” kćeri ima gotovo službeni status. Policija zatvara oči, kao i uprava Opere. Fotelje u gledalištu i u ložama rezervirane su za „pretplatnike” koji uživaju u pravu ulaska u foaje, iza pozornice i u privatne salone, istinska mjesta galantnih susreta. Ostali, oni manje sretni, kojima je taj privilegij uskraćen, čekaju u hodnicima, u ulaznom holu, na izlaznim vratima. „Obožavam majke plesačica, uzviknuo je slavni libretist Ludovic

²⁷ Ibid.

Halévy. Od njih se uvijek nešto može naučiti. [...]. Istovremeno žive u različitim društvenim svjetovima. Prodavačice voća, krojačice i pralje tijekom dana, navečer u Operi prisno razgovaraju s najuglednijim muškarcima.”²⁸ Možemo posumnjati u to da je Marijina majka bila posrednica i posebna nadzornica svojih kćeri. Uoči njezina otpuštanja iz Opere, u jednom članku u *L'Événement*, novinama koje su se posebice zanimale za balerine, spominje se „Gospođica van Goeuthen [sic], petnaest godina. Jedna je njezina sestra statistica, a druga polaznica plesne škole. Pozira slikarima.”²⁹ Novinar dodaje da posjećuje kavane na Montmartreu i zaključuje: „Njezina majka... Ali ne: ne želim o tome govoriti... Reći ću nešto što će izazvati sram ili suze.” Možda se i majka prostituirala, u svakom se slučaju čini očitim da je vrlo rano, poput ostalih, poticala kćeri da pronađu bogata pokrovitelja. Balzac provincijalcu pristiglu s jugozapada opisuje tu tipično parišku lakrdiju:

„Vidi, pogledaj, kaže podižući svoj štap i pokazujući njime par koji je izlazio iz pasaža opere.

Tko je to? pita Gazonal.

²⁸ Ludovic Halévy, *Les Petites Cardinal*, Paris, Calmann-Lévy, prošireno izdanje, 1880., citirano prema Martine Kahane u: *Revue du musée d'Orsay*, br. 7, jesen 1998., str. 55.

²⁹ Martine Kahane, „Enquête sur la Petite danseuse de Quatorze ans de Degas”, *Revue du musée d'Orsay*, br. 7, jesen 1998., str. 57.