

HELENA VALERIJA KRIEGER¹

Balet in ples 20. stoletja

Izvleček: V umetnosti 20. stoletja se je zgodil prelom z umetniško tradicijo in potreba po eksperimentiranju je botrovala nastajanju novih umetniških smeri kot oblik modernizma, ki niso imele istih programov, skupen jim je bil le antitradicionalizem. Ples in znotraj njega balet je dobival novo podobo, ki je sooblikovala razvoj dveh vej plesne umetnosti: moderni balet in moderni ples. Skozi stoletje sta se ti dve formi odmikali in približevali ena od druge in v osemdesetih letih sooblikovali novo, postmoderno formo, ki je postala temelj sodobne plesno baletne umetnosti 21. stoletja. Namen besedila je pregled in osvetlitev plesno baletne transformacije in hibridizacije baletne klasike skozi zgodovinsko perspektivo od obdobja moderne do konca 20. stoletja, ki ga je zaznamoval postmodernizem. Uporabili smo kvalitativno deskriptivno vsebinsko analizo, s pomočjo katere smo preučili posamezne faze postopne transformacije ter vplive umetniških tokov, ki so posegali v odnos do telesa, giba, tradicije, forme, reprezentacije in rojevanje novih plesnih slogov, ki so prispevali k hibridizaciji baletne klasike in razvoju postmodernega plesa.

Ključne besede: plesni modernizem, balet, postmodernizem v plesu, baletno plesna transformacija, totaliteta, individualni slog

¹ Helena Valerija Krieger je doktorandka ISH AMEU in vodja baletne šole na Konservatoriju za glasbo in balet Maribor. E-pošta kriegerhelena@gmail.com / Helena Valerija Krieger is a doctoral student at ISH AMEU and Head of the ballet school at the Maribor Conservatory of Music and Ballet.

Ballet and Dance of 20th Century

Abstract: In the art of the 20th century, there was a break with the artistic tradition and the need for experimentation led to the emergence of new artistic directions as forms of modernism that did not have the same programs, the only thing they had in common was anti-traditionalism. Dance and within it ballet was given a new image, which co-shaped the development of two branches of dance art: modern ballet and modern dance. Over the centuries, these two forms have shifted and converged from each other and in the 1980s co-created a new, postmodern form that became the foundation of the 21st century contemporary dance and ballet art. The purpose of the paper is to review and illuminate the dance-ballet transformation and hybridization of ballet classics through a historical perspective from the modern period to the end of the 20th century, marked by postmodernism. We used qualitative descriptive content analysis to study individual phases of gradual transformation and the influences of artistic currents that interfered with the relationship to body, movement, tradition, form, representation and the birth of new dance styles that contributed to the hybridization of ballet classics and the development of postmodern dance.

Key words: Dance Modernism, Ballet, Postmodernism in Dance, Ballet Dance Transformation, Totality, Individual Style

1 UVOD

Avantgardna gibanja so ob koncu 19. stoletja umetniško miselnost obrnila od realizma ter meščanske kulture in družbe skozi dekadentni uporniški prehod v simbolizem, ki je na vseh področjih umetnosti pomenil preobrat iz realistične zunanje opisnosti v človekovo notranjost, neotipljivost, nedoumljivost in skrivnostnost. Osredotočenost se je začela nanašati na umetnost sedanjosti, ne

pa na njen odnos do preteklosti. Umetniška gibanja so odsevala duh znanstvenega raziskovanja, ki je omogočalo razumevanje in obvladovanje človekovega okolja, industrializacije in tehničnega napredka, ki so ga nekateri umetniki odobraval, drugi so bili do njega kritični. V umetnosti 20. stoletja se je zgodil prelom z umetniško tradicijo in potreba po eksperimentiranju je botrovala nastajanju novih umetniških smeri kot oblik modernizma, ki niso imele istih programov, skupen jim je bil le antitradicionalizem.

Nova umetnost je podvomila tudi v tradicionalno sprejeta pravila in omejitve, ki so definirale klasični balet. V tem obdobju, imenovanem *zlata doba baleta*, je bila baletna umetnost na vrhuncu, baletno tehniko je opredeljevala dovršenost in virtuoznost na akademskem nivoju, repertoar je skozi simfonizirano strukturo predstav, ki je zadoštila paradigmi formalne popolnosti baletnega klasicizma prav tako dosegal svoj vrhunec. Avantgardni principi s sodbami o zastarelosti, dolgočasnosti in predvidljivosti izvajanja baletne tehnike in baletnega repertoarja so vstopali v polje baleta z zahtevo po novih pristopih, načinih razmišljanja in delovanja. V ospredje so postavljeni individuum, ekspresija, novi ritmi, linije in kompozicije. Revolucija v baletu je sicer omogočila njegovo preoblikovanje in nadaljnji razvoj, hkrati pa se je začel eksistenčni boj tradicionalne klasicistične plesne forme, ki je trajal skozi dobršen del 20. stoletja. Ples in znotraj njega balet je dobival novo podobo, ki je sooblikovala razvoj dveh vej plesne umetnosti: moderni balet in moderni ples. Skozi stoletje sta se ti dve formi odmikali in približevali ena od druge in v osemdesetih letih sooblikovali novo, postmoderno formo, ki je postala temelj sodobne plesno baletne umetnosti 21. stoletja.

Namen naloge je bil pregled in osvetlitev plesno baletne transformacije in hibridizacije baletne klasike skozi zgodovinsko perspektivo od obdobja moderne do konca 20. stoletja. Uporabili smo kvalitativno deskriptivno vsebinsko analizo, s pomočjo katere smo preučili posa-

mezne faze postopne transformacije ter vplive umetniških tokov, ki so posegali v odnos do telesa, giba, tradicije, forme, reprezentacije in rojevanje novih plesnih slogov, ki so prispevali k hibridizaciji baletne klasike in razvoju postmoderne plesa. Izpostavili smo ključne akterje, ki so zaznamovali to obdobje: Ballet Russes, Michaela Fokina, Georgea Balanchina, Fredericka Ashtona in Mercea Cunninghama, Martho Graham, Williama Forysthea. Uporabili smo vire avtorjev Sally Banes, Ramsay Burta, Aleša Erjavca, Roselee Goldberg, Joann Kealiinohomoku, Michaela Kirbya, Alastaira Macaulaya, Graham McFeeja, Judith Mackrell, Wolfganga Welsha idr.

Skozi vsebinsko analizo smo želeli uvideti vpliv zgodovinske avantgarde, kot prve prelomnice v spremembi dojemanja in reprezentacije tradicionalne plesne forme ter posledice te revolucije, ki je vplivala na nadaljnji razvoj baletne umetnosti in moderne ter postmoderne plesa. Pri tem nas je zanimalo preseganje konvencij, tradicije in abstraktne reprezentacije, ki so v zgodovini zahtevale nenehne redefinicije plesa, nanašajoče se na moralno in akademsko, brez podrejanja formalizmu. Analiza nam je omogočila razumevanje teoretično praktičnih zasnov udejanjanja plesno baletne umetnosti 21. stoletja, kar bomo uporabili kot eno izmed izhodišč nadaljnjega raziskovanja teme doktorske naloge, kjer želimo v konkretnem primeru koreografske prakse sodobnega koreografa Edwarda Cluga identificirati njegov koreografski slog in ga umestiti v širši diskurzivni kontekst. Torej objavljeni prispevek predstavlja doktorsko delo v nastajanju.

2 PLESNI MODERNIZEM

2.1 Dekonstrukcija estetskih konvencij in strukturiranje novih konceptov v plesu

Avantgardna gibanja sovpadajo z začetki akademskega raziskovanja, ki so povzročili velik preobrat v dojemaju umetnosti. Z negiranjem tradicije 19. stoletja, ki je temeljila na zgodovinski in

domišljjski tematiki ter formalnosti umetniških uprizoritev, se je umetnost začela napajati iz čustev in občutij in je umetnikom na vseh področjih ponudila veliko svobodo izražanja. Vzroki avantgardnih gibanj so bile družbene in gospodarske spremembe kot posledica industrijske revolucije ter nezadovoljstva s političnim sistemom, kar je vodilo k odporu in izkazovanju vse večjega interesa za sodobno družbo, v umetnosti pa za novo umetniško motiviko in tehnike. Razvilo se je nekoherentno realistično gibanje, ki ga Mary Hollingsworth (1993, 418) razlaga kot izrecno socialistično usmerjeno na eni strani in na drugi umetniško gibanje, ki je bilo manj zavezano politiki. Oba pola sta kljub različnim izhodiščem zavračala zgodovinske in domišljjske teme ter poudarjala objektivno beleženje sodobnega življenja. Ti prvi avantgardni eksperimenti, ki so jih razvoj industrije, železniškega prometa, uporabe novih materialov ter posledično znaten napredek v arhitekturi, vse večja družbena razslojenost in ekonomska moč potisnili v revolucionarno gibanje, so v začetku 20. stoletja dobili znaten zagon. Odprle so se neskončne možnosti individualnega izražanja in se postopoma razvile v različne umetniške smeri, ki so temeljile na postavljanju novih konceptov in konvencij ter transformacijo ustvarjalnih pristopov. Spremembe so pomenile veliko spodbudo in inovativnost je postala temeljni ustvarjalni princip. Zavržene so bile vrednote lepote, predstavljanja form in prostora. Umetniki so se vse bolj umikali v intelektualna, konceptualna ali čustvena stanja in iskali navdih v avtonomiji umetnosti in umetniškem eksperimentiranju. Industrijska civilizacija, tehnika, nasilje in vulgarnost so bili temeljni principi futurizma, dadaisti so s provokativno umetnostjo in anti umetnostjo protestirali proti vojni in umetnosti, kubisti so novo vizijo sveta interpretirali skozi geometrične like, ekspresionisti so iskali esenco bivanja, nadrealizem se je kot vrh revolucionarnih gibanj umaknil v svet višje stvarnosti in

nezavednih mehanizmov. Nove umetniške smeri so se razvijale in uresničevale v slikarstvu, kiparstvu, glasbi, literaturi in arhitekturi. Kot novi področji sta v umetnost vstopili fotografija in film. V gledališki umetnosti in znotraj nje plesu se je avantgarda odražala kot preplet novih praks. Osnovna funkcija gledališča ni bila več uprizarjanje temveč je gledališče postalo samo sebi namen. Odmik četrte stene je postavil gledalca v dogajanje, scenografija in kostumografija sta se umaknili uprizoritveni dialoški atmosferi akterja in gledalca. Ideja avtonomnosti igralca in izraza njegovega telesa se je najbolj približala ekspresionizmu, kot novemu občutku modernosti. V plesni umetnosti se je kot plesni ekspresionizem razvil v Nemčiji z Rudolfom von Labanom, Mary Wigman, Kurtom Joosom, Marie Rambert, idr. Umetniško prakso Emile-Jaquesa Dalcroza, ki je temeljila na trditvi, da mora glasbenik čutiti ritem v telesu in s telesom, ne pa z razumom in štetjem (Otrin 1998, 161), so prenesli v balet in jo začeli uresničevati. Pristaši Dalcrozove teorije Sergej Djagilev, Michael Fokin, George Balanchine ter Vaclav Nižinski so postali tudi najpomembnejši akterji avantgardne transformacije klasičnega baleta.

Ramsay Burt (1998, 20) je avantgardo označil kot obdobje koreografiranja motečega novega prostora modernosti, ki je v umetnost vnašala »čudne« elemente distanciranja oziroma odtujitve in s tem postajala običajna forma repertoarja. Bistvo estetike se je začelo odražati na globljem nivoju. Liberalizacija tradicionalne forme je vzpostavljala popolnoma nove odnose v kulturi celotne družbe. Moderna dela so zavzela formo progresivne dekonstrukcije zastarelih estetskih konvencij.

Telo, osnovni element plesa, ki ga je tradicionalni koncept v uprizoritvah subjektiviziral s strmenjem k breztežnosti in nadnaravnosti, je postalo predmet težnosti, geometrije in se s tem transformiralo v negacijo tradicionalne forme, odstopilo je od

trenutnega atributa. Material prevpraševanja in osnova za umetniško ustvarjanje je postalo vse, kar prej ni moglo biti, umetnost je začela postajati avtonomna (Bučar 2018). Burt (1998, 22) še dodaja, da sta se balet in ples z implikacijo neodvisnosti odmikala od vrednot buržoazne družbe in kulturnega konservatizma devetnajstega stoletja.

Z odrov Zahoda se je v veliki meri umaknila virtuoznost, konvencionalne strukture klasičnega baleta, uprizoritvene analogije baletov ni bilo več. Gib je postajal sam sebi zadosten in njegova sporočilnost ni več imela estetske vloge ugajati in biti lep, temveč je gib vedno bolj izhajal iz ustvarjalca, bodisi koreografa ali plesalca. Šlo je za njegovo razgradnjo, ki je v tej obliki nudil nove možnosti oblikovanja in neupoštevanje ustaljenih gibalnih elementov ter izražanje in konstrukcijo inovativnih gibalnih struktur, ki so dosegle novo formo. Roselee Goldberg (1979, 6) je tedanjo idejo manifesta predstave označila kot izražanje disidentstva z namero iskanja pomena vrednotenja umetniške izkušnje v vsakdanjem življenju. Cilj predstave ni bila všečnost širšega kroga občinstva. Bilo je šokiranje, ki je vzbujalo prevpraševanje posameznikovih stališč o umetnosti v odnosu do kulture. Ideja umetniške deformacije, ki spodbuja skrajne manifestacije s simbolnimi gestami, ki zavračajo ustaljene norme so pravzaprav načela avantgardizma. Prav zaradi nekonvencionalnosti, absurda in anarhičnosti se je lahko predstava referirala na literaturo, dramo, glasbo, arhitekturo, poezijo, film, fantazijo ali katerokoli kombinacijo navedenih polj umetnosti. Vsak umetnik je lahko oblikoval svojo definicijo procesa in izvedbe vseobsegajoče umetniške stvaritve.

Nekoliko drugače se je revolucionarno avantgardno gibanje na področju baletne umetnosti odražalo v tedanji Carski Rusiji. Kljub političnim spremembam z velikim pretresi in rojevanjem novih umetniških slogov (konstruktivizem, kubizem, supremati-

zem, imaginizem ...) je balet ostajal konservativen. Teatrski ples je ohranjal baletno tradicijo 19. stoletja, medtem ko so se izven teh okvirjev začele razvijati ideje svobodnejših plesnih oblik. V Sankt Peterburgu so bili v Carskem baletu prvi poskusi izvedbe predstav v modernem, ekspresionističnem plesnem slogu popolnoma zatre, saj je politika, ki je financirala institucionalizirano umetnost, le to izrabljala za uresničevanje svojih ciljev. Propagandna, politično obarvana umetnost ni dovoljevala eksperimentiranja, obravnavanja problematičnih tem in družbene kritike, zato so se nekateri umetniki odločili za »izgnanstvo« na Zahod. Najpomembnejša kompanija ruskih emigrantov, ki so lastno vizijo modernih pristopov, temelječo na klasični baletni tehniki, uresničevali v Parizu, je bila Ballet Russes.

2.2 Razvoj modernega baleta

Na področju baletne umetnosti je bilo v začetku 20. stoletja čutiti nasičenost z družbeno sprejeto formo tedanjega kulturnega trenda. V novih pristopih v plesu je bil v ospredje postavljen posameznik z inovativnimi idejami, ki so bile delno ali popolnoma v nasprotju s tradicijo in konvencijami. Lepota in resnica sta bili iskani v novih linijah, ritmih in razmišljanjih o predelavah klasičnih struktur v nove kompozicije, kar je povzročilo pravo revolucijo, ki je zaznamovana kot zgodovinska prelomnica v razvoju baletne umetnosti. Ustvarila sta se idejna pola zagovornikov dveh estetik: novodobnega modernega plesa na eni strani ter tradicionalnega akademskega klasičnega plesa na drugi.

Avantgardni principi soustvarjanja umetnosti, interdisciplinarnost giba, kostuma, scenske uprizoritve, umetnikova zunanja podoba v vlogi konstrukta umetniškega dela, prehajanje mej nacionalnosti so postali temeljni ustvarjalni koncept kompanije Ballet Russes, ki je orala ledino modernemu baletu v evropskem

prostoru. Njeni člani se niso strinjali z nadaljevanjem dela po klasičnem principu, vendar so kljub temu črpali iz tradicije ruskega carskega baleta, jo nadgrajevali z modernimi elementi ter tako spreminjali dojemanje baleta. Kakorkoli se ta transformacija sliši tragično, je nadaljnja uporaba baletne tehnike v novih oblikah plesno odrskega izražanja pomenila novo obdobje klasičnega baleta in za balet izjemno pomembno prelomnico umetniške samoohranitve.

Kritik André Levinson (Macaulay 2016, 58) je leta 1914 o Djagilevi kompaniji kot predstavnici novodobnega plesa zapisal: »Pot, ki so jo izbrali je samomor baleta na javni sceni. Če ne bi bilo velike konservativne sile, kot je klasična pedagogija naše baletne šole, je neizogibna pot baleta v popolno degeneracijo«. Kritik je izhajal iz takratne prakse v tedanji Rusiji, kjer je ideja baleta ostajala tradicionalna, predstave Mariusa Petipaja so bile uspešne, baletne zvezde Kšesinskaja, Pavlova, Preobraženskaja in Gelcer so z virtuosno tehniko navduševale publiko in utrjevale pozicijo klasičnega baleta v sferi visokih umetnosti. Zagovorniki baletne klasike so nihilistično prepričanje o obstoju, odvečnosti in ničvrednosti tradicionalne umetnosti obsojali ter opozarjali, da je s tem balet ogrožen in obsojen na propad. V mislih so imeli predvsem Djagileva (Macaulay 2016, 61), ki je razložil:

Obtožujejo me, da gledam na klasicizem s prezirom. Neumnost! Klasicizem tako kot vse ostalo evolvira. Odločiti se moramo kaj razumemo kot klasicizem. Znanost našega teatarskega plesa je izjemno mlada. Medtem ko sta klasično slikarstvo in kiparstvo nastajala skozi stoletja, je baletni klasicizem nastal šele v 18. stol. in se razvijal v 19. stol. v baletnem krilcu kot plesni uniformi prejšnjega stoletja. Klasicizem je akademska osnova modernega koreografa, če pa želimo, da se razvije gledališka kreacija, ne moremo ostati na nivoju akademizma.

Djagilev je v razmišljanju sugeriral, da je klasicizem le akademska šola, ki je neobhodno potrebna profesionalnemu plesalcu kot oblika treninga, kar pogrēša pri modernih plesalcih, vendar je videl napredek baletne umetnosti le v raziskovanju novih idejnih oblik. Tako je avantgarda začela spreminjati pogled na ples in v začetku formalno nesprejemljivo obliko izražanja giba spremenila v umetnost. Začelo se je tudi razmišljati in teoretizirati o konceptualizaciji avantgardnega plesa, saj ni temeljil ne na metodi ne na eksplicitni ideji plesno odrskega izražanja. Odrska dela so večinoma temeljila na zgodbah, glasbenih motivih, kostumografiji in scenografiji ruske folklore ter grške in egipčanske kulture, kar sta publika in strokovna javnost sprva dojemali kot eksotično in novo, kasneje so se porajala resna politična vprašanja o negiranju lastne teatarske identitete in tradicije. V visoko umetniško formo je začel vstopati etnološki princip, ki je manifestiral bazično človeško aktivnost, kar lahko razumemo tudi kot dadaistično provociranje in konfrontacijo s takratno buržuazno publiko. Moderni ples ni temeljil na vsečnih estetskih momentih in izraznosti ter akademskem principu uporabe klasične baletne tehnike z uporabo pozicij *en dehors*, virtuoznosti izvajanja plesnih kombinacij, lahkotnosti gibanja, uporabe značilnega baletnega kostuma, temveč je postal osnovni princip izhajanje iz sebe in lastnih občutenj z uporabo gibalnega principa *en dedans*, težiščem usmerjenim navzdol, kar je popolnoma v neskladju z osnovnimi načeli baletne tehnike ter baletnega klasicizma. Odrsko izražanje je bilo realistično, sproščeno in spontano, nedefinirano in nekoreografrano, če strnemo tradicionalno in formalno estetsko nesprejemljivo in vmesno je bilo zastaviti vprašanje, kje potegniti mejo in kaj še imenovati umetnost. Martin (Martin v Kealiinohomoku 1983, 537-545) je poskušal odgovoriti z definicijo umetnosti kot estetske ekspresije. Želel je osvetliti, v koliki meri je balet dejansko povezan z etnologijo. Seve-

da ga je opredelil kot določeno formo teatarskega plesa, ki ima tradicijo, tehniko in določeno estetiko, vendar po drugi strani nakazal kako »etničen« je balet začenši s proskenijem, aplavzi, dolžino baletov, francosko terminologijo, kostumi, ljudski običaji (poroke, krst, žalovanje, pogrebne slovesnosti, vile čarovnice, živali, zlodej, monarhi, kmetje, sužnji, vladarji,...), skratka kulturno in versko dediščino. Razlika med plesom, baletom 19. in 20. stoletja nakazuje, da je v novodobnem plesu uprizoritev etnoloških prvin veliko bolj neposredna in konkretno vnesena v gib medtem, ko v klasičnih baletnih uprizoritvah 19. stoletja bolj prikrito, sofisticirano vnese na v kontekst. Goldberg (1979, 8) o teh pomislekih ne dvomi in je poudarila, da so avantgardni umetniki kreirali dela, ki so odražala življenje kot subjekt, v katerega je asimilirana igra in ustvarjalni užitek, ki ga ne obremenjujejo tradicionalne omejitve, ki delajo umetnost objektivno in zaključila, da je lahko na ta način ustvarjalna forma karkoli.

Graham McFee (1992, 69) je opredelil »novo stanje« destrukcija z oblikovanjem novih, drugačnih, nekonceptualnih form umetniških del. Judith Mackrell (2005, 37) je v tem kontekstu analizirala bistvene prvine in značilnosti, ki jih je ponudil avantgardni ples: »Plesno telo se je nenadoma polastilo cele vrste različnih možnosti in podob. Ker ni več stremelo k tradicionalnim idealom plemenitosti in gracilnosti, si je lahko privoščilo, da je oponašalo veliko širše palete značajev, prepuščajoč surovemu čustvu, da je prebadalo njegovo popolno zunanost in v zraku izrisovalo različne oblike.« Avtorica je v nadaljevanju opisala novodobni ples kot popolno nasprotje tradiciji in ustaljenim konvencijam, zato je nerazumljen, brez kakršnega koli obstoječega, teoretičnega ozadja, ki bi potrjevalo njegovo modificirano formo, iz katere bi lahko potegnili formalne ali strukturalne paralele z obstoječo obliko umetnosti. McFee (1992, 70) je Mackrell pritrnil, da je v baletu prišlo do popol-

ne negacije tradicije in konvencij. Z razmišljanjem Betty Redfern (1983, 16) lahko sklenemo, da je v avantgardni umetnosti šlo za več kot menjavo sloga plesanja, saj so koreografi, plesalci, kritiki tedaj doživljali razcvet umetniške ustvarjalnosti, ki bi jo lahko primerjali z obdobjem renesanse iz 16. stoletja. Ples in ostale veje umetnosti so bile odraz politične, socialne in etične atmosfere v družbi. Hollingsworth (1993, 443) je strnila odkritje radia, Freudovo tolmačenje sanj, Einsteinovo relativnostno teorijo, Amundsenov prihod na južni tečaj, Marconijev izum brezžične telegrafije, polet z motornim letalom bratov Wright, kot nov raziskovalni duh, ki je dramatično povečal razumevanje in obvladovanje človekovega okolja, kar je vplivalo tudi na dožemanje umetnosti. V plesu se je duh novega časa odražal v depersonalizaciji plesne figure, uporabi tehnologije in geometričnega oblikovanja, delovanje kompanije Ballet Russes pa je postal središče modernega baleta 20. stoletja, vse do zaključka njenega delovanja, leta 1929, kar je vplivalo na nadaljnji razvoj baletne umetnosti. V povojnem obdobju se je balet razmahnil po celem svetu, za kar so zaslužni predvsem umetniki Ballet Russes, ki so po razpadu kompanije svoje delo nadaljevali v velikih svetovnih gledališčih. George Balanchine je deloval v New York City Ballet, Michael Fokin v American Ballet, Serge Lifar v Pariški operi, Ninette de Valois v Royal Ballet, drugi so gostovali kot plesalci ali koreografi. Razkropljeni po celem svetu, vendar umeščeni v velike in pomembne baletne institucije, so razvijali individualne sloge in iskali nove izrazne forme ter tako nadaljevali z baletno tradicijo. Kljub pomembnosti vseh navedenih je potrebno izpostaviti Fokina (1880 – 1942), ki mu teoretiki pripisujejo revitalizacijo baleta zgodnjega dvajsetega stoletja. Njegove koreografije so vsebovale kompleksna čustva, odrsko gibanje je postalo bolj demokratično in moški plesalec je prevzel osrednjo vlogo. Njegov baletni besednjak je bil večji, izognil se je baletni tehniki, ki je bila sama sebi

namen, ples in pantomimo je združeval v dramatično povezano celoto. Balete je skrčil v enodejanke, v katerih je razvil določeno temo. V njegovih delih je prepoznati elemente simbolizma in naturalizma skozi njegov individualistični pristop, svobodomiselnost in intuicijo v uprizarjanju vsakdanjega življenja navadnih ljudi. S simbolistično-naturalistično estetiko je definiral moderno vlogo koreografa, ki kreira plesno delo in ima osebno identiteto. Vpliv metode igre Konstantina Stanislavskega, ki temelji na ekspoziciji samoanalize, refleksije in utelešenja čustev, se prav tako kaže v Fokinovih interpretacijah. Filozofija koreografiranja je temeljila na tem, da je za vsak balet poiskal določen način, formo gibanja, ki je ustrezala zgodovinskemu in geografskemu kontekstu, ples in geste so podpirali akcijo in so vključevali celotno telo, ansambel se je aktivno vključeval v prizore in ni imel le dekorativne vloge. Ples, kostumi in scena so bili tesno povezani in skladno zasnovani. Straus (2016, 8) navaja, da je Fokin svoje delo označil kot nasprotovanje tradiciji in hibridizacija klasike.

Različni pristopi h koreografiranju modernih baletov so začeli razmejevati pripovedne balete od abstraktnih, ki so se samozadostno nanašali le na glasbo. Pojav abstrakcije v plesu sovпада s premiki v umetnosti nasploh, kjer se je dekorativnost vse bolj umikala funkcionalnosti. Zaradi izjemno slabe ekonomsko politične situacije v Evropi, ki je nastala po 2. svetovni vojni, se je center umetniškega ustvarjanja preselil v Ameriko, kamor se je po razpadu kompanije Ballet Russes odpravil njen član, George Balanchine (1904 – 1983), kjer se je kot koreograf najprej spogledoval s čistim baletnim klasicizmom. V središče koreografije je postavil akademski slog plesanja ob predpostavki, da umetnost tvorita dva osrednja lika in sicer bog glasbe in plesna muza (Stravinski 1975, 143). Alastair Macaulay v delu *Razmišljanja o plesnem klasicizmu* (Macaulay 2016, 62) sugerira, da nerazumevanje Mauricea Petipa-

ja vodi k nepopolnemu razumevanju Balanchina ter obratno, da Balanchinovo delo ponuja ključ do razumevanja Petipaja. Znotraj koncepta plesnega klasicizma je začel raziskovati abstraktni gib ter z novimi koreografskimi pristopi skozi izrazni gib, temelječ na klasičnem besedišču iskal vsebino. Zvrst predstave je bila poimenošana abstraktni balet - model baletne predstave, v kateri plesalci raziskujejo načine, kako se izraziti skozi abstraktne vloge, slog plesanja pa neoklasicizem. Predponi »neo« in terminu neoklasicizem nekateri plesni strokovnjaki oporekajo. Andreja Jeličič (2013) predpono »neo« argumentira kot uporabljeno izven strokovnega konteksta, kot popolnoma neprimerno in kontaminirano z brezkritično uporabo, ki sugerira, da je vse dovoljeno, samo da so v baletu prepoznavni elementi klasične forme. Erjavec (1992, 124) pa argumentira tezo Wolfganga Welsha, ki značilnosti modernosti utemeljuje z poudarkom na posebnostih in posameznostih, ki so delne in ne vseobsegajoče in prav to izključuje neoklasicizem iz vodilne reprezentacije modernizma. Neoklasicizem, po njegovih besedah, ne izhaja iz temeljnega preoblikovanja vrednot in interesov. Kljub takšnim argumentom, ki imajo svojo težo, se v stroki ta termin pogosto uporablja. V tem kontekstu je potrebno omeniti tudi angleškega koreografa Frederica Ashtona, ki se ga opredeljuje bolj kot klasicista, vendar manj radikalnega, pa Johna Neumeierja, Johna Cranka, Kenneth MacMillana in drugih, ki so v svojih delih združevali tradicijo z modernostjo.

2.3 Razvoj modernega plesa

Vzporedno s transformacijo baleta se je na prelomu stoletja začel razvijati moderni ples kot oblika ekspresionističnega naravnega gibanja, popolnoma odmaknjena od klasične baletne tehnike v imenu svobodnega, osebnega in čustvenega interpretiranja glasbe brez dramske osnove. Pionirji modernega plesa so bili Loie Fuller,

Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Ted Shawn, Rudolf Laban idr. Tem so sledile generacije plesalcev in koreografov, ki so v prvi polovici 20. stoletja utirali pot sodobnemu plesu v vseh njegovih slogovnih oblikah, pristopih in tehnikah. John Martin (Martin v Hrvatin 2001, 86 - 90) je okarakteriziral moderni ples ali plesni modernizem kot negacijo klasičnega in romantičnega plesa. Temeljne plesne prvine so tako postale *gibanje* kot dejanska substance plesa, kar je imenoval absolutna umetnost, ki je neodvisna, samozadostna, je predmet raznovrstnosti in je gibanje v sebi in zase, *metakineza*, ki združuje telesno gibanje s psihično namero. Za tem je v ospredje postavil *stališče* modernega plesa s približevanjem individualizmu ter odmik od standardov, sistemov, kod in tradicionalnih oblik plesa ter *dinamizem*, ki iz plesa izključuje statične prvine (dekorativne poze v klasičnem baletu) in v ples vnese pavze, ki jih postavlja na konec fraz ali plesnih sekvenc ter vnese moment mirovanja.

Od dvajsetih let pa vse do petdesetih let 20. stoletja se je formirala in nadgrajevala moderna plesna tehnika, ki si je pot utirala od ekspresionistično in simbolistično navdahnjenih prvin, ki jih je v svojih koreografijah upodabljala ena vidnejših predstavnic modernega plesa, Martha Graham (1894 - 1991), ter kasneje njihove abstrakcije in za tem negiranje predhodnega z eliminacijo ega, ko se je oblikoval hladen in neoseben slog. Zagotovo je na ples vplival tudi eksistencializem, ki je konec 40. letih vzpostavil pojem *tvegavanja*, kar sta v koreografskem smislu uporabila kot moment *naključja* ameriški koreograf Merce Cunningham (1919 - 2009) in skladatelj, glasbeni teoretik in filozof John Cage (1912 - 1992). Kljub temu, da v tem poglavju govorimo o modernem plesu, ostre ločnice z baletom ne moremo potegniti. Martha Graham je bila tipična predstavnica modernega plesa, vendar je oblikovala svojo plesno tehniko, v kateri je urila plesalce ter svoje predstave imenovala balete, kar ne pritiče plesnemu modernizmu. Prav tako so Cunninghamova dela

vključevala specializiran in omejen tehnični besednjak znotraj določenega konteksta, njegov slog je bil vertikalni in silovit, kar je tudi v nasprotju z definicijo modernega plesa. Upodabljal je moderni intelekt v formalnih koreografijah ter svoje predstave uprizarjal znotraj umetniških institucij. Prav zaradi teh plesnih značilnosti se je oddaljil od modernega plesa in približal baletu. Cunningham je v sodelovanju s Cageom glasbo, scenografijo in ples postavil kot avtonomne elemente odrske uprizoritve, s čemer je vzpostavil tudi nove definicije plesnega klasicizma. Po Macaulayu (2016, 63) je moderni ples do tedaj temeljil na osebnostih, ki so bile preveč krhki material, da bi se na njih gradila umetnost. Osebnost se je lahko povezovala s slogom, vendar ples potrebuje poleg tehničnih kvalitiet tudi moč, vitalnost, jasnost izražanja in ritmično strukturo, kar je moralo biti modernemu plesu lastno in univerzalno. Avtor je tolmačil: »Balet poseduje tradicijo jasnosti svoje ritmične strukture. Ta konkretna sredstva balet ne more posoditi, ker so njemu lastna. Funkcija, ki jo izpolnjuje, pa ni lastna temveč univerzalna«. Personalizacija baleta temelji na ritmičnem fraziranju in skupaj s kostumi, sceno in baletno tehniko dviguje to zvrst plesa na višji nivo. Cage (1961, 90, 91) je sugeriral, če se klasični gib, kostumi, scena umaknejo iz plesa, mora ples posedovati ritmično jasnost in moč, da je lahko ples uspešen. Njegova glavna teza je bila: »Z *jasnostjo* ritmične strukture je efekt čara dvojen. Kot »telo in duša« se čar in *jasnost* dopolnjujeta, čeprav čar deluje proti *jasnosti* ritmične strukture. *Jasnost* je hladna in matematična, vendar bazična in materialna. Čar je topel in neizmerljiv, ljudski, v nasprotju jasnosti in obstaja kakor zrak«. Na *jasnosti* in čaru sta Cage in Cunningham zgradila teorijo in prakso pristopa h koreografski kompoziciji. Odnos uporabe dvojnosti (dopolnjevanje in kontrast) obeh kvalitiet je Cage primerjal s poezijo, kjer se pesnik poigrava z domiselnimi občasnimi odstopanji od ustaljene glavnine. Tudi v baletu se v praksi uporablja rek: »Zamudi, da ne zamudiš!«, s

čemer plesalec ustvari gibalno dinamiko, izraznost ali čar ter hkrati zadosti *jasnosti*. Cage in Cunningham sta s svojo teorijo o jasni ritmični strukturi, obarvani s čarom, želela vplivati na sodobne plesne koreografske tokove, kjer se je kazalo pomanjkanje v izvirnosti, ki je sledila vzorcem tradicionalnih umetniških oblik. Ravnovesje čara in *jasnosti* se odraža v slogu plesa, v odnosu do glasbe skozi določeno ritmično strukturo, združeno v umetniško estetski obliki. Predpostavljala sta, da bi ta oblika lahko postala metoda za nadaljnje koreografske kompozicije, kar je bil tudi cilj njunega raziskovanja.

Cunninghamova praksa predstavlja most med plesnim modernizmom in postmodernim plesom, vendar ne kot temelj oziroma metoda, ki naj bi postala navdih bodočim generacijam koreografov in plesalcev, temveč je prišlo do negacije njegovih načel delovanja, torej zavračanja formalne koreografije, tehnike, vertikale in prostorske umeščenosti. Le avtonomnost elementov odrske uprizoritve, ki sta jo vpeljala z Cageom v moderni ples, je klub negaciji preostalih prvin njegovega sloga postala ena od temeljnih tem postmodernizma v plesu.

3 PLESNI POSTMODERNIZEM

3.1 Vprašanje totalitete v plesu

Ena izmed velikih tem filozofije devetnajstega in dvajsetega stoletja je bil tudi pojem totalitete, ki jo Ernest Ženko (2003, 15) jo je razložil kot izraz naše nezmožnosti, da bi v izkustvu zajeli celoto sveta in hkrati z mišljenjem strnili temeljno strukturo te celote, zato je predlagal, da jo razumemo kot konstruirani teoretični model, ki pa dejansko ni celota, temveč rezultat konstrukcije po parcialnem načelu, ki tvori neko širšo enotnost. Avtor (166) je v svoji razpravi o totaliteti in umetnosti v ospredje postavil filozofe Jean-Francoisa Lyotarda, Fredrica Jamesona in Wolfganga Welsha, ki so s teoretskimi razpravami na področju kulture in umetnosti pomembno zaznamovali

sodobno filozofijo postmoderne družbe in kulture. Ti pa niso zavzemali enakih stališč o vprašanju omenjene problematike. Jameson se je zavzemal za holizem in ohranjanje totalitete v družbi ter obstoj velikih zgodb, medtem ko je bil Lyotard goreč nasprotnik tega, kar je zagovarjal Jamerson, kar se kaže predvsem v zagovarjanju malih zgodb, navezanih na globalno in splošno krizo narativne funkcije. Jamerson je na to odgovoril s predlogom da ni potrebno ukiniti pojma velikih zgodb, temveč sprejeti, da le te učinkujejo na drugačen način. Welshu (167) je bila bliže umetnost in je bil zagovornik odprte oblike totalitete, ki sledi dinamiki transverzalnega uma in ni enovita, temveč ohranja heterogenost in razlike med svojimi deli. To trditev je razširil v polje kulture in s tem zagotovil celovitejši pristop v odnosu med različnimi kulturami s poudarkom na heterogenosti, saj je izhajal iz sodobne družbe, ki temelji na multikulturalnosti in zaobsega množstvo različnih načinov življenja in življenjskih slogov. Lyotard (2002, 60) je v tem kontekstu opredelil stanje postmodernizma kot nov napad na manifestacije totalitete, kjer ne gre toliko za teorijo kot za odnos. Welsh (1997, 9) je nadaljeval, da se razcep med modernostjo in postmodernostjo najjasneje kaže kot konflikt med malimi in velikimi zgodbami, ki zagotovo ni v prid slednjim in razumevanje postmodernosti pod vplivom Lyotarda sklenil: »Postmodernost se prične tam, kjer se konča totaliteta«.

V polju umetnost ugotavljamo, da je razlaga umetniških praks, ki je v zgodovini prav tako težila k iskanju totalnosti, opredeljene v kontekstih, omogočala razumevanje in umeščanje delovanja v logične okvirje in omogočala obstoj velikih zgodb. Ob zavračanju vseh atributov preteklih umetniških praks je v postmodernizmu v ospredje vstopila avtopoetika, ki ima, po besedah Erjavca (2004, 25), drugačno odgovornost kot v preteklosti, namreč ni več ideologij, ki bi jim bila zavezana ali bi se s pomočjo njih utemeljevala. Pordrejena je lastnim pravilom v umetniškem svetu, v katerem obsta-

ja. Še po drugi svetovni vojni so umetniki delovali v skupinah in smereh združenih v kulturnih imperijih, obstajala je neka obča norma, ki si jo spoštoval ali pa nisi obstajal. Ko se je modernizem prevesil v postmodernizem, se je zgodilo prav obratno. Welsh (Welsh v Erjavec 2004, 24) je spremenjeno stanje ubesedil: »Postmodernost preči spoznanje, da se totaliteta porodi le tako, da se določena partikularnost postavi v položaj absoluta, kar je nato neizbežno vezano na odpravo drugih partikularnosti«. Aleš Erjavec (2004, 25) Welshov aksiom razlaga, da s pojavom partikularnosti težnje po univerzalnosti v postmodernizmu ni več, posledica takšnega stanja pa je, da je skupni imenovalec teh partikularnosti zelo majhen, kar otežuje tudi vzpostavljanje meril skupnega vrednotenja.

Leta 1975 je Michael Kirby (1975, 3) zastavil koncept postmoderne plesa kot novega žanra: »Po teoriji postmoderne plesa koreograf pri svojem delu ne uporablja vizualnih standardov. Pogled je ponotranjen: gib ni vnaprej izbran zaradi svojih značilnosti, temveč je posledica določenih odločitev, ciljev, načrtov, shem, pravil, konceptov ali problemov. Vsak dejanski gib, ki nastane med predstavo, je sprejemljiv, če je le zvest tem omejitvam in nadzoru teh načel«. Nadalje je Kirby (1975, 4) razložil zavračanja muzikalnosti gibanja, pomena, karakterizacije, vzdušja ali atmosfere, sporočilnosti v plesu ali izražanje stališč. Plesalci ne igrajo vlog temveč prezentirajo sami sebe, uporabljajo kostume, ki so le formalni in funkcionalni in ne reprezentirajo ničesar. Tudi funkcija luči ima zgolj uporabno vrednost in ne služi oblikovanju scenske atmosfere ali efektov. Pogosto je prostor dogajanja nekje na prostem, kjer se uporablja naravna svetloba. Ob tem se je avtor spraševal ali se »postmoderne ples« sploh še referira na »ples«, saj je le ta zreduciran na naravni gib, vendar je zaključil, da je poudarjeno dožemanje giba in s tem plesa na intelektualnih gradnikih in ne na vrednostih sodbah. Pri tej razlagi pogrešamo avtorjevo natančnejšo kronološko opredelitev obdobja

plesnega postmodernizma, na katerega se sklicuje, saj kot bomo v nadaljevanju osvetlili, gre za različna tematska in ciljno naravnana ustvarjalna obdobja plesnega postmodernizma.

Katja Praznik (2010, 273) gleda iz širšega zornega kota in je stanje označila kot izgubo iluzije totalnosti in osredotočena na ples ugotavlja, da gre za razpad celovitosti umetniškega objekta, ko se raziskovanje in upiranje modernistični ideji, ki temelji na znanju in spoznanju ter vprašanju resnice v postmodernizmu usmeri v prepričevanje o temeljnih vprašanih obstoja, kar pomeni, da se tudi ples sleče do lastne obisti. Ob tem menimo, da izguba totalitete, ki v ospredje postavlja partikularnosti, le tem omogoča izražanje v njihovi popolnosti, upoštevajoč načelo postmoderne pluralnosti poseganja v koreografsko, ekonomsko, teoretsko, estetsko, telesno, ideološko, kinetično in/ali politično polje, kar odpira neskončne možnosti umetniškega ustvarjanja. Preigravanja realnosti in fikcije, intertekstualnost, možnosti samorefleksije, ironije ali parodije, prepletanje žanrov in visoke ter nizke kulture v ekscentričnost ali originalnost, postanejo možnosti izražanja, ki lahko definirajo posameznika in njegov slog. Postmoderni umetniki so tako dobili priložnost neomejenih možnosti uresničevanja lastnih umetniških potencialov, ki so jih lahko kot prepoznan skupek individualnih referenc, strnjenih v individualnem slogu, izstrelili v popularnost. V nadaljevanju želimo na kratko osvetliti tudi pojem sloga, ki sovпада z obravnavanim obdobjem.

3.2 O slogu

Slog se nanaša na način klasifikacije, ki je bil v tradicionalnih umetnostih značilen za določena zgodovinska obdobja. Skupne slogovne lastnosti so se nanašale na materialno in nematerialno. Materialno ali oblikovno, lahko rečemo tudi zunanje, se je dopolnjevalo z nematerialnim oziroma neodtujljivo povezanim z izrazom kultu-

re, kar je Gell (1998, 194) razložil kot povezanost skupnih vrednot skupnosti s slogovnimi značilnostmi izdelkov prek osnovnega shematskega transfera. Graham McFee (1992, 199) razmišlja nekoliko bolj ohlapno in je slog opredelil kot skupek določenih karakteristik: delo mora izzvati umetniški interes v okviru določenega koncepta, ki ga umetnik presega ali drugače interpretira. V kolikor se vrednotenje umetniškega dela ne nanaša na preteklo umetniško prakso in teorijo, ne identificiramo kritiškega ali umetniškega kanona, ga ne moremo povezati z nobeno umetniško tradicijo. Če karakteristike niso opredeljene, se delo tudi ne more vrednotiti. Pri tej razlagi pogrešamo vključenost definiranja značilnosti sodobnejših umetniških praks, ki jih njegova definicija karakteristik umetniškega sloga ne upošteva.

Podrobneje je to opredelil Richard Wollheim. Argumentiranje pojma sloga, ki se lahko pojasnjuje s številnimi interpretacijami Wollheim (Wollheim v Lang 1987, 183 – 187) je v razpravi o estetsko in umetnostnozgodovinskem kontekstu slikarskega sloga, ki se lahko nanaša tudi na ples, s slogovno analizo pojasnil ločevanje kolektivnega in individualnega sloga. Kategorijo kolektivnega sloga je nadalje klasificiral na univerzalne realistične in abstraktne sloge na eni strani ter na zgodovinske na drugi strani. Individualni slog, ki ga Wollheim poimenuje tudi generativni, s čemer označuje opis slogovnih značilnosti umetniškega dela in ga ne razlaga v zgodovinskem kontekstu, kar je argumentiral z nezmožnostjo utemeljevanja slogovnih značilnosti, ki se izražajo v delu posameznega umetnika. Upoštevati je potrebno tudi ali predvsem psihološki vidik, ki vzbuja pozornost v umetniški stvaritvi in je lasten le avtorju.

Wollheim (Wollheim v Lang 1987, 188) je individualni slog označil kot osebnost v estetski obliki in predpogoj za estetski interes, slogovno analizo pa zahteval na skrajno abstraktni ravni in ne taksonomski. Paradigmo »kolektivnega« je Gell (1998, 197), ki se na-

naša na Wollheima, definiral kot omejevanje na parametre slogovne koherence in odsotnost umetniške identitete, ki jo nadomešča virtuoznost. Pri tem je opozoril na logično dilemo med individualnim in kolektivnim. Posameznika definira prav skupnost, ki je njegovo nasprotje oziroma le ta izstopa iz nje z individualno izrazitostjo, zato je individualni slog odvisen od obstoja kolektivnega. V zadnjo trditev dvomi filozof Jean-Luc Nancy (Nancy v Sorčan idr. 2005, 245), kajti postmoderno stanje duha se je izreklo za odprto možnost v iskanju resnice in smisla in se odreklo enotni zapovedi o naravi sloga, kar pomeni, da je umetniški slog v sorazmerju s svojo opredelitvijo resnice in smisla.

3.3 Kronološka opredelitev postmodernega plesa in baleta

Analitično se je postmodernega plesa, predvsem v kronološkem smislu, lotila Sally Banes v razpravi o postmodernem plesu, ki jo je podala leta 1987 v njeni znameniti knjigi *Terpsichore in Sneakers*. V slovenskem prevodu je tekst uredil Emil Hrvatinič, ki se ga bomo v večji meri poslužili kot vira v tem poglavju, kjer želimo strniti izjemno pomembno razumevanje pristopov h koreografiji ter širše gledano k plesno gledališkim uprizoritvam skozi obdobje od zgodnjih šestdesetih let pa vse do osemdesetih let 20. stoletja. Pogosto literatura, ki obravnava to področje, ostrejšje kronološke meje večinoma zabrisuje, kar otežuje identifikacijo in umeščanje posameznih plesnih stvaritev ter njihovih avtorjev v časovni in slogovni okvir. Prav zato želimo v tem poglavju strniti opredelitev Banesove, ki lahko služi kot vzorčna matrica v raziskovanju postmodernih plesnih praks.

V 60. letih prejšnjega stoletja se je vzporedno s klasičnim baletom na področju sodobnega plesa začelo obdobje postmodernizma, minimalizma in fizičnega teatra. V veliki meri se je eksperimentiralo z gibom, odkrivale so se možnosti kombinacij, ki raziskujejo gibanje, prostor, glasbo, svetlobo, sceno in kostume. Koncept plesnega

postmodernizma je bila abstrakcija giba, raziskovanega izključno kot gibalne prvine, pristopa z namenom razširitve sodobnega plesnega vokabularja in redefinicije plesa. Ples je vstopal v popkulturo, se mešal z glasbo, športom, literaturo, naravnim gibanjem, filmom, fotografijo, predavanji, skratka postal je kontekst in ne več koncept.

Banesova (Banes v Hrvatini 2001, 110 -115) je natančneje šestdeseta leta opredelila kot obdobje od 1960 do 1973, ko je bila naloga zgodnjih postmodernih koreografov izčiščenje in izboljšanje modernega plesa, s poudarkom na njegovi družbeno umetniški funkciji. Argumenti so se nanašali na odmikanje modernega plesa navadnemu človeku ter njegovo približevanje ezoteričnosti in inteligenci, kar je bilo enako oddaljeno od človeka kot klasični balet. Moderni ples je postal slog, nanašal se je na literaturo, dramaturgijo in gibalne pomene, v plesnih skupinah so se dodeljevale vloge po sistemu hierarhije in mladi koreografi so imeli malo možnosti za delovanje znotraj obstoječih institucij. Cilj zgodnjega plesnega postmodernizma je bilo polemiziranje v plesu, ki je temeljilo na naslednjih temah: raziskovanje plesnih površin, ki je plesno dogajanje preselilo iz institucij v vsakdanje prostore. Raba prostora, ki ni plesni podij je postala ustvarjalni izziv. Oziranje v preteklost so koreografi popolnoma izvzeli iz ustvarjalnega konteksta. S tem so negirali tehniko, virtuoznost, plesno, trenirano telo in upoštevanje teatarskih elementov umetniške uprizoritve. Funkcija rabe plesnega telesa je dobila družbeni pomen, kar pomeni, da je bilo sprejemljivo le naravno telo brez kakršnih koli omejitev. Zadnja izmed pomembnejših tem je bila dožemanje plesa kot konteksta, s čemer je bil ples osiromašen gibalnih kvalitiet in vsebine. Zgodnji plesni postmodernizem se je v letih po 1968 prevesil v analitično fazo, vendar do leta 1973 govorimo o prehodnem obdobju, kjer so bile glavne teme politika, vpletenost občinstva ter vstop nezahodnih plesnih tradicij v gibalno plesni besednjak.

Sedemdeseta leta so bila zaznamovana kot obdobje nezadovoljstva in deziluzij, ki je prineslo ponovno prevpraševanje o plesu in njegovem smislu. Vietnamska vojna, zavračanje elitizma, omejevanje svoboščin mladih in mejnih skupin, kapitalizem so začeli izpostavljati politične teme kot so participacija, demokracija, ekologija, feminizem, homoseksualnosti, človekove pravice. V plesna dela je začel pogosteje vstopati princip nezahodnega plesa. Pomembna sprememba v plesnem dogodku je postala aktivna udeležba gledalca in koncept performansa. Nova ideja konceptualne umetnosti je bila razumevanje stvari v njihovi biti, brez razlag in brez višjih ciljev. Ustvarjalni impulz je postala funkcionalnost kot odraz upora proti modernim inovacijam, zato se tudi ni raziskovalo, ni iskalo ničesar novega, cilj je bil zgolj obstajanje. Banesova (Banes v Hrvatin 2001, 115-118) razlaga, da so se pripadniki analitičnega postmodernizma zavezali novemu cilju, redefiniranju plesa, definiciji, ki zadeva strukturo in postavljanje giba v ospredje, z možnostjo gledalčevega vpogleda vanjo s ciljem popolne demistifikacije gledališča. V ospredje je bil postavljen gib sam, brez ekspresivnih, iluzionističnih učinkov ali referenc. Pojavil se je reduktiven, faktičen, objektiven in prizemljen slog plesanja. V istem obdobju se je vzporedno začela razvijati tudi nova veja postmodernega plesa, ki je temeljila na raziskovanju duhovnih, religioznih, zdravilnih in družbene funkcije plesa drugih kultur, kar je vodilo k novim metafizičnim držam. V ples so ponovno vstopili ekspresija in gledališki elementi, ki so značilni za moderni balet, vendar v kontekstu postmodernih procesov in tehnik, ki izhajajo iz zgoraj navedenih tem. Tako imenovani metaforični postmoderni ples je vključeval kostume, osvetljavo, rekvizite, ekspresivne metafore in reprezentacije, zaradi česar ga lahko opredelimo kot vejo avantgardnega plesa, saj so omenjeni atributi značilni tudi za historični moderni ples. Kar pa ga dela postmodernega je radikalno juksta-

pozicioniranje v polju koreografije, nova razmerja med gledalcem in izvajalcem, uporaba drugih medijev ter uporaba neinstitucionalnega prostora.

Osemdeseta leta so v plesu ponovno izpostavila naracijo plesnega dogodka, kar je bil radikalen preobrat, vrnitev k teatralizaciji plesa in s tem tudi k baletu. Tudi Banes (Banes v Hrvatin 2001, 118 – 128) navaja, da je prišlo do velikega slogovnega premika, zato se je začelo govoriti o drugi generaciji plesnih postmodernistov.

Avtorica pri referiranju na novo generacijo podvomi o ustreznosti uporabe termina »postmoderni ples« in izrazi svoje pomisleke:

Morda bi morali ta termin uporabljati samo tedaj, kadar bi govorili o analitičnem plesu sedemdesetih let, enako kot nas najstrožja definicija modernega plesa omejuje na obdobje od dvajsetih do petdesetih let. Tedaj bi bilo mogoče odpadniške koreografe iz šestdesetih let označiti za predhodnike postmodernega plesa, tako kot Isodoro Duncan, Loie Fuller in Ruth St. Denis sem in tja imenujejo za predhodnice modernega plesa. In novemu plesu osemdesetih let bi lahko rekli »postmodernistični«. Toda kot sem že pojasnila, se zavzemam za vključujočo rabo pojma »postmoderno«, takšno, ki se nanaša na odpadniški ples šestdesetih, analitični in metaforični ples sedemdesetih let in novi ples osemdesetih let, kajti vsi tokovi so povezani, zlasti zato, ker so se ločili od glavnega toka v gledališkem plesu na načine, ki niso preprosto kronološki (Banes v Hrvatin 2001, 118-119).

Druga generacija postmodernistov je razgrnila vprašanja, značilna za plesni modernizem, tako o slogu kot tudi o metodi. V preprostosti analitičnega postmodernega plesa, ki je bil ob koncu sedemdesetih let osiromašen do praznega formalizma in brezizraznosti, so videli brezizhodnost, zato so začeli ukvarjati s *pomenom* v plesu in zavrgli osrednje vprašanje dotedanjih postmodernistov

»Kaj je ples?« S tem so vnovično odprli vprašanje *vsebine*, ki je v plesne uprizoritve ponovno vključila gledališke prvine, tehnično virtuoznost, trajanje repertoarja, rabo drugih medijev, ponovno vzpostavitev odnosa med glasbo in plesom, dopustila vpliv množične kulture ter razširila plesni prostor. Ena od reprezentativnejših metod umeščanja *pomena* in *vsebine* v ples je bilo prilaščanje jezika in njemu podobnih sistemov. Govorica gluhonemih, govoren tekst, prstna abeceda so se povezovali s krettno kot ilustracijo, simbolom, odzivom ali kot abstraktni gibalni vzorec. Preporod pripovedi je temeljil na avtobiografskem žanru, kjer se v predstavi prepletata vsebina in osebni, intimni pristop, kar je lahko imelo tudi politično konotacijo. Novi ples si je prizadeval za dekontekstualizirano in nekategorizirano, deloma abstraktno prezentiranje razpoloženja, čustev, karakterja in situacij, ki ne ponuja dokončnih interpretacij, kar je bilo v nasprotju z analitičnim postmodernim pristopom, ki zavrača ekspresijo in hkrati v nasprotju z reprezentativnimi pristopi, ki so bili značilni za plesni modernizem. Najbolj očiten premik od predhodne generacije je bil v rabi glasbe, ki v plesu podpira izraznost in jo slednji lahko vizualizira. Zlitju glasbe in plesa se je vse od petdesetih let v ustvarjalnem procesu poskušalo izogniti in prav to je nova generacija izkoristila kot radikalen avantgardni zgodovinski premik v plesu 20. stoletja, ki je sovpadal z avantgardo drugih polj umetnosti. Novo razmerje med glasbo in plesom je postmoderne koreografe navdihnilo, da so se začeli tesneje povezovati z družabnimi plesi, pop glasbo in kulturo, celo začeli so se zanimati za koreografiranje baletov. Če se iz te perspektive ozremo nazaj, k modernemu baletu, lahko ugotovimo, da imajo njegove formalistične vrednote več skupnega s postmodernim plesom kot z modernim in obratno, ples druge generacije je uporabljal za tehnično urjenje telesa klasično baletno tehniko in ne individualnih modernih plesnih tehnik (Graham, Cunnin-

gham), oziroma se je od tehnik celo distanciral, kar je bilo značilno za prvo generacijo postmodernistov. Nova plesna perspektiva je z uporabo pluralističnih gradiv močno razširila koreografsko polje in odprla pot novim idejam in slogom. Tako je postmoderna ples v osemdesetih letih dobil nov kontekst.

Če pogledamo še v polje baleta, ugotovimo, da kljub temu, da se je balet v tem času širil in populariziral na večini kontinentov, vpliv postmoderne plesa ni ostal izven okvirjev nastajanja novih baletnih koreografij. Poleg klasičnega baletnega repertoarja so baletni ansambli začeli eksperimentirati s sodobnim gibom in postopoma vključevali v repertoar tudi sodobne predstave, konceptualno temelječe na postmodernih imitativnih, ekspresivnih in formalističnih pristopih, z akademsko treniranimi plesalci, kar je v sodobni ples vneslo nove kvalitete, baletnemu kanonu pa dalo novo podobo. Helena Wulff (1998, 45) je slogovno opredelila prepletanje sodobne tradicije z novimi principi plesa kot neoklasični slog, vendar je opozorila tudi na druge definicije. Kot primer je navedla opredelitev Heidi Gilpin, ki je uporabljala termin postbaletni plesni slog.

Postmodernist William Forsythe je s konceptom intertekstualizacije baletne koreografije v ustvarjalno polje vkomponiral področja glasbe, literature, filozofije, popularne kulture, geometrije, višje matematike in kognitivne znanosti. S tem je razširil možnosti praktično teoretične uporabe postmodernih konceptov, ki so določale smeri bodočim generacijam koreografov, kar je vplivalo na drugo revitalizacijo baleta (Spier 2011, 2). Bučar (2018) dodaja, da je balet rešil zgodovinskosti. Tehnika je po Forsythu postala *ideja* in koncept *metoda*.

K dobremu pozicioniranju klasičnega baleta na Zahodu so po letu 1989 prispevale tudi masovne migracije ruskih baletnih umetnikov (plesalcev, pedagogov in koreografov), kamor so širili znanje dovršene klasične baletne tehnike ter vrhunski repertoar

baletne dediščine. Teoretska znanja baletne tehnike in klasičnega repertoarja so v času sovjetske izolacije ostajala v »baletnem inkubatorju« nedotaknjena, dokumentirana, ohranjena in dovršena, zato se je lahko v devetdesetih letih 20. stoletja, po padcu železne zavese, ideja zahodnega baletnega klasicizma z močnim impulzom prenesenega znanja okrepila še iz Vzhoda.

V sedanjosti transnacionalna mobilnost plesalcev, koreografov in pedagogov omogoča mešanje različnih slogov, metod, plesnih in gledaliških praks ter se v skladu z integralno teorijo sintetizira v nove koncepte s preseganjem totalitete nacionalnih kultur. Sodobna družba je danes sama po sebi multikulturna in težko je iskati neki skupni imenovallec, za katerega se je v preteklosti zavzemal Johann Gottfried Herder (Herder v Ženko 2003, 164) v pojmovanju pojma kulture v smislu interkulture zamejitve. Tako kot kulture danes niso homogene tvorbe, tudi umetnost sili v različne sfere, kar ji omogoča mešanje in prežemanje, presegačoč pojem tradicionalnosti in prav to rojeva nove postmoderne koncepte, kot so transmodernizem, metamodernizem in digimodernizem, v katerih se pojavlja nova umetniška forma *Dance video*, ki se razlikuje od dotdanjega plesnega in dokumentarnega filma (Sečak 2021). Omenjeni postmoderne koncepti temeljijo na tradiciji in modernosti skozi nove umetniške perspektive. Balet v postmoderne zahodni družbi poznega 20. in v 21. stoletja ostaja umeščen med lepe in gledališke umetnosti, vendar tesno ob boku postmoderne plesa oziroma baleta, ki oba presegata meje nacionalnega in nanju vpliva učinek globalizacije in internacionalizacije. Koncept sodobnega postmodernizma sicer omogoča horizontalni soobstoj različnih plesnih zvrsti in gibalnih praks, vendar lahko trdimo, da imata klasični balet in njegova hibridizirana različica zaradi dominanc v institucionalizirani kulturi zaenkrat še prednostno pozicijo v polju plesnih umetnosti.

4 ZAKLJUČEK

Institucionalizirano gledališko, plesno, umetniško obliko, namenjeno predvsem višjim slojem, so umetniška avantgardna gibanja na prelomu stoletja pahnila v nemilost in boj za lastno eksistenco. Propad buržoazije in novi umetniški tokovi so zahtevali dekonstrukcijo estetskih konvencij in strukturiranje novih konceptov v plesu, liberalizacijo plesnih form ter vzpostavitev novih odnosov v kulturi. Umik virtuoznosti in konvencionalnih struktur klasičnega baleta sta zamenjali plesna anarhija in umetniška svoboda definiranja procesa in izvedbe umetniških stvaritev kot kritični odgovor na tradicijo, ki je družbo skozi ekonomsko krizo zaradi industrializacije, napredka tehnike ter poglobljanja družbeno ekonomskih razlik konec 19. stol pahnila v nemilost.

Ballet Russes in pionirji modernega plesa so orali ledino ekspresiji, ki je postala temeljni element modernega plesnega izražanja. Transnacionalni principi mešanja kultur so prav tako v novodobni ples vnesli drugačne gibalne kompozicije in s tem razširili kulturno umetniški kontekst, v katerem je gib dobil nove dimenzije in ustvarjeni so bili temelji za nadaljnje plesno raziskovanje. Transformirana produkta baleta sta postala moderni ples in moderni balet, temelječa na abstrakciji, simboliki in naturalizmu, samoanalizi, refleksiji in utelešanju čustev.

V obdobju modernizma je v koreografiji prišlo do razmejitve med pripovednimi in abstraktnimi baleti. Klasični balet je bil v tem obdobju zapostavljen, modernisti pa so v odmiku od libreta iskali smisel v izražanju skozi abstraktni gib. Poudarek je bil na zavračanju tradicionalne plesne forme ter odmikanju od vrednot buržoazne družbe in kulturnega konservativizma 19. stoletja. V ospredje sta bila postavljena osnovna elementa plesa, telo in gib, s katerima so se ukvarjali plesni teoretiki in praktiki v iskanju bistvenih prvin, novih stanj, konceptov in kontekstov. V prvih

šestdesetih letih so nastale različne moderne plesne tehnike, vzporedno pa se je ohranjala klasična baletna forma v prvotnem smislu in slogovni različici, imenovani neoklasicizem. Te forme so v začetku 60. let 20. stoletja vstopile v obdobje postmodernizma, ko je v ospredje stopil minimalizem in fizični teater, čemur je sledila plesno gibna redukcija, s poudarkom na prikazovanju ustvarjalnega procesa, ki je postal končni izdelek in smisel plesnega ustvarjanja. Družbena klima se je odražala v popkulturi, ki je namensko poudarjala inovativnost v neinovativnosti, množični reprodukciji in ustvarjanju zaradi ustvarjanja brez cilja. V plesu se je to stanje kazalo sprva v zavračanju uporabe vseh plesno teaterskih atributov, kar pa je novodobni, avantgardni ples v osemdesetih letih ponovno privzel. Postmodernizem se v baletu ni odražal v tako radikalni obliki. V tem obdobju je zaznati ekspanzijo baleta po celem svetu, odpiranju šol klasične baletne tehnike ter uprizarjanju narativnih in abstraktnih baletov ter formiranju velikih baletnih centrov. Zaradi spremenjenega odnosa do akademske plesne forme na področju avantgardnega plesa je ponovno prišlo do vzpona in revitalizacije baleta. V plesu se je ponovno izpostavila naracija plesnega dogodka, kar je bil velik preobrat od abstraktnega dojemanja plesa in vrnitev k teatralizaciji plesa in s tem tudi k baletu. V teoriji se je nova ideja plesa opredelila kot postbaletni plesni slog, ki ga tvori preplet sodobnih plesnih tehnik s klasično. Sodobni koreografi so v svojih koreografskih stvaritvah začeli uporabljati baletni kanon, kar je ponovno oživilo baletno repertoarno tradicijo 19. stoletja. K utrditvi pozicije baleta so prispevale tudi migracije plesalcev, koreografov in pedagogov, ki so po padcu železne zavese iz Vzhoda, zibelke klasičnega baleta, prinesle znanje in izkušnje.

90. leta so zaznamovana kot obdobje transnacionalne mobilnosti umetnikov, mešanje in nadgrajevanje slogov, ki presegajo njihovo

vo formalno omejevanje in definiranje, pristopov in konceptov. Te prakse so se v modificiranih oblikah nadaljevale tudi do konca 20. stoletja in v 21. stoletju, ko je digitalizacija posegla v uprizoritev v tehničnem smislu, vendar sta telo in gib še vedno ostala osnovna izrazna elementa plesa.

Kljub burnim umetniškimi tokovom v prejšnjem stoletju, ki večinoma niso bili najbolj naklonjeni baletu kot tradicionalni plesni formi, sta se baletna tehnika in baletni repertoar, kot nosilca baletnega klasicizma ohranila. Njegova transformacija v sodobne umetniške forme, ki danes bogatijo klasični baletni repertoar pa zagotovo omogočila njegovo ohranitev.

Zaključimo lahko, da akademsko dovršena klasična baletna metoda, izjemen klasični repertoar, modernizacija in hibridizacija baleta ter moderni ples, ki se je razvil v prejšnjem stoletju in doživel vse svoje slogovne transformacije, skladno popularizirajo ples v institucionaliziranih in drugih okvirjih in s tem prispevajo k ohranjanju prelepe veje umetnosti.

5 SEZNAM LITERATURE IN VIROV

BURT, RAMSAY. 1998. *Alien Bodies*. London: Routledge.

BUČAR, MATEJA. 2018. Zapiski s predavanja: *Koreografija v plesu*. Maribor: Alma Mater.

CAGE, JOHN. 1961. *Four statements on the dance. Silence: Lectures and Writings* (pp.97-96). Middletown, CT: Wesleyan University Press.

ERJAVEC, ALEŠ. 1992. *Filozofski vestnik. Vol. 13 No. 1 (1992): Logika refleksije - logika argumentacije - transcendentalna logika*. Postmodernizem in umetniške avantgarde. Ljubljana: Znanstveni center SAZU, Filozofski inštitut.

ERJAVEC, ALEŠ. 2004. *Ljubezen na zadnji pogled*. Ljubljana: Založba ZRC, Filozofski inštitut ZRC.

- GELL, ALFRED. 2007. *Umetnost in delovanje. Antropološka teorija*. Oxford: Oxford University Press.
- GOLDBERG, ROSELEE. 1979. *Performance. Live Art 1909 to the Present*. New York: Harry N. Abrams, Inc.
- HOLLINGSWORTH, MARY, 1993. *Umetnost v zgodovini človeštva*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- HRVATIN, EMIL. 2001. *Teorije sodobnega plesa*. Ljubljana: Maska.
- JELIČIĆ, ANDREJA. 2013. *Plesna scena*. (15. veljače 2013). Dostopno na: <https://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=1547> (18. avgust 2021)
- KEALIINOHOMOKU, JOANN. 1970. »An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance« v Copeland, R. & Cohen, M. (eds) (1983) *What is Dance?* Oxford: Oxford University Press.
- KIRBY, MICHAEL. 1975. *Post-Modern Dance Issue: An Introduction*. Cambridge University Press. Dostopno na: https://www.jstor.org/stable/1144960?read-now=1&refreqid=excelsior%3A85c-c56329922e1d691066d727a5a2c9e&seq=1#page_scan_tab_contents (16. avgust 2021)
- LANG, BAREL. 1987. *The Concept of Style*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- LYOTARD, JEAN FRANCOIS. 2002. *Postmoderno stanje. Poročilo o vednosti*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- MACAULAY, ALASTAIR. 2016. Razmišljanja o plesnom klasicizmu, *Kretanja. 2015/16*.
- MCFEE, GRAHAM. 1992. *Understanding Dance*. London in New York: Routledge.
- MACKRELL, JUDITH, 2005. *Razumevanje plesa*. Ljubljana: Založba Forma 7.
- OTRIN, IKO. 1998. *Razvoj plesa in baleta*. Ljubljana: Debora.
- PRAZNIK, KATJA IN EDA ČUFER. 2010. *Kronotopografija plesa: Dve razpravi*. Ljubljana: Emanat.

REDFERN, BETTY. 1983. *Dance, Art and Aesthetics*. London: Dance Books.

SEČAK, SVEBOR, 2021. Dancefilm. In *Proceedings book with Peer Review on Professional Contributions on Dance*, ed. Svebor Sečak, 8-13. Maribor: Alma Mater Press.

SORČAN HRIBAR, VALENTINA IN LEV KREFT. *Vstop v estetiko*. 2005. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za filozofijo.

SPIER, STEVEN. 2011. *William Forsythe and the Practice of Choreography*. New York: Routledge.

STRAUS, RACHEL. 2016. *Michael Fokine*. New York: Routledge.

STRAVINSKI, IGOR. 1975. *Autobiography*. London: Calder and Boyars.

WELSH, WOLFGANG. 1997. *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin: Akademie Verlag (Acta humaniora).

WULFF, HELENA. 1998. *Ballet Across Borders: Career and Culture in the World of Dancers*. Oxford: Routledge.

ŽENKO, ERNEST. 2003. *Totaliteta in umetnost Lyotard, Jameson in Welsh*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.