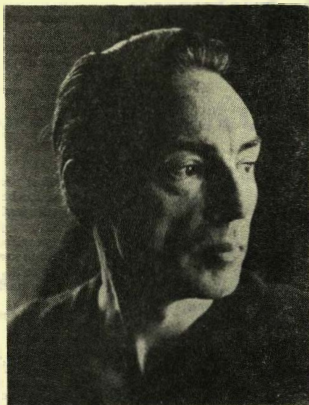


Postoji u životu umetnika unutrašnja nužnost koja ga primorava da svojoj misli saobražava ono što njegovo vreme daje. To je upravo ono što umetnika razlikuje od drugih ljudi.

Anri Fosijon



O D Ž O R D Ž U

BALANSINU

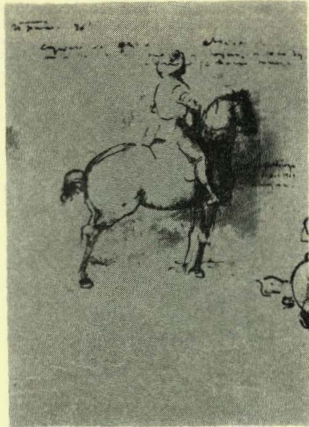
Filmsustvo Džordža Balansina u baletskoj umetnosti danas vrlo je živo i postojano. Njegovu umetničku vrednost nećemo stavljati na nivo reformatskog rada Novere ili Fokina, jer pravu reč o tome treba da dā istorija baleta, ali sa sigurnošću možemo reći da je njegov doprinos u razvoju klasične baletske igre neosporan. Upoznavši klasičan balet sa njegove tehnike i istorijske strane, Balansin je uspeo da je posvoji, da je zarobi i ovlada njome, a potom uništi, ili, blaže, izmeniti. Ovaj postupak je tako blizak slučaju fonologa Morisa Halea (SAD) koji je fonologiju doveo do njene maksimalne afirmacije, a zatim ju je, kako sam kaže, „uništio“.

Nekolike osobine Balansinovog koreografskog rada ljubiteljima baleta i široj publici poznate su već iz njegovog intervjua objavljenog u NIN-u jula prošle godine. Podsećam samo da za Balansina fabula u baletu nikako ne može imati prvo i glavno mesto. „U baletu komplikovanu priču nija moguće ispričati.“ U baletu pokret nema istu vrednost komunikacije kao reči u govoru. „Mi ne možemo da igramo sionime.“ I zato Balansin smatra da su većina zaleta u baletima banalni i nerazumni. On ne želi da upotrebi lepe i dugotrajne pokrete na koještariju (— beskonačne pantimime protokane kratkim, dodajljivim međugramama kakve su npr. u većini romantičnih baleta).

O odnosu muškarca i žene u baletu on kaže: „Balet je u čistom smislu reči stvar žene. To je žena — vrt prekrasnog ovceta. Covek je tu vrtlar. Žena može da igra bez muškarca u jednoj baletskoj predstavi, ali muškarac bez žene to ne može. Muškarci, baletski igrači, to ne vole da čuju, ali ja verujem da je to tako. Istina, muškarci su važni u baletu kao prinčevi, kao pratilci kraljice, ali žena je kraljica.“ U skladu sa ovakvim shvatanjem baletske fabule i uloge žene u baletu, Balansin je stvorio i novi tip igratičice: to su dugonoge Amerikanke, čvrstih miškulata enerგიčne igre, šarmantne na svoj način i nadasve prirodne. Sve su uglavnom veoma mlade. Jer današnja klasična igra podrazumeva veliku igratičku tehniku za koju je potreban mlad i izdržljiv organizam. I Balansinove igratičice se odlikuju upravo neverovatnom tehnikom. Po Balansinovim rečima, „tehnika je sposobnost, a ne brzina. Ona je upravo sposobnost da bi se stekla brzina, a mehanika je tu da bi se ona izrazila“. Prevarimo se ako ovaj pojam povežemo sa akrobatikom ili ruskom sposobnošću za fantastične podrške. Ne, kod Balansina je tehnika izražena u igratičevu mogućnosti da izvede one osnovne igratičke pokrete sa maksimalnom preciznošću i velikom brzinom u ograničenom prostoru i vremenu.

Zasluga Džordža Balansina, našeg savremenika, upravo je u tome što je pomorio gest sa muzikom, što je u već prastarim klasičnim koracima pronašao i drugačije izražajne mogućnosti, a da ovi pri tom nisu ništa izgubili u svojoj estetskoj komponenti i nužnoj izražajnosti. Kad bi neko želeo da mu se izdvoji najveći doprinos koji je Balansin dao baletu, morao bi se ukazati na ono uspešno izdavanje igratičkog elementa. Ranije su se u centru pažnje nalazili drugi elementi: virtuoznost individua/ne balerine, dekor, fabula. Ali Balansin je bio prvi koji je od koreografije načinio zvezdu predstave. Za ono što je stvorio kaže se da može predstavljati najčistiji oblik baleta u kome se sva dramatičnost nalazi u samoj igri — u obliku pokreta koji se razvija u prisnom odnosu sa muzikom.

Ne treba da zamislimo koreografsku ličnost Džordža Balansina poput onih američkih meteora koji se odjednom pojave i zadrže na umetničkom nebu, a zatim isto tako brzo nestanu kao guščiće pero u ustima psa koji laje. Naprotiv, rad Džordža Balansina je sistematski napredovao u smeru jedne stalne koreografske koncepcije i pažljivo se oblikovao taj novi svet pokreta od jedne do druge novonaznačene grupe igratičevih škole. Jer Balansin je znao da jedan igratički stil pobedi tek onda kad se stvori armija igratičica da taj stil reprezentuju publici, kad uz to egzistira i škola iz koje se regrutuju nove i mlade snage, i kad se u toj školi uči sistem zapisivanja igre (La-



banotacion) kojim će se omogućiti dokumentacija istog i širok publicitet u drugim zemljama. Može izgledati inkonkvatibilna sa ovim Balansinovom izjavom povodom premijere „Don Kihota“ jula prošle godine: „Samo „Don Kihot“ nikad neće otići u biblioteku, nikada neće biti sačuvan. Don Kihot postoji samo sada, sa ovim igratičima na sceni, što je živo, slično leptiru.“ To nije nedoslodnost, već se treba setiti da ni pisani jezik nije jednak govornom. Da će Balansinovi učenici zaštititi korake, kao podsetnik, a individualnu interpretaciju će sami doneti.

Izdvajanje muzike kao bitnog elementa igre, upravo je ono ogromno što Balansina izdvaja od svojih savremenika. Na seminaru za baletske stručnjake u Dubrovniku prošlog leta, Balansin nam je rekao: „Ja prilazim igri kao i igraču“ — u prostoru. A muzika je tu u vreme i trudim se da pronađem onaj interesantan odnos pokreta u vremenu i prostoru koji će omogućiti estetsko-vizuelni oblik pokreta. Muzika nije melodija na koju se oslanjamo (iako muzika jeste inspiracija i daje lepotu uhu), već je to vreme koje nam daje i melodiju. Zbog toga koreograf mora da zna koji je zvuk melodičan, harmoničan, i ritmičan. Pa onda da nešto pronađe gest u vremenu i vidi da li on daje ikakvu vizuelnu impresiju u prostoru.“

Drugim rečima, konstrukcija muzike je ono bitno za koreografsko izražavanje kao što je za strukturaliste u lingvistici važno da u ispitivanju utvrdi napre strukturu određenog jezika. Metodski gledano, Balansin sada traži kako da u tu muzičku strukturu uklopi gest (— suštinski element u igri), koji će, zatim, sobom doneti lepotu, grazioznost i ideju, kao što strukturalista odabira metod koji će mu omogućiti da sve jezičke jedinice određenog jezika precizno definiše, podrazumevajući pri tom jasnost i kratkoću.

Velika će promena nastati u igri ako Balansin kaže da pauza u muzici nikada ne može da bude prazan prostor. „Ona ne može da bude ništa, pošto se život nastavlja i u svakoj pauzi.“ Tajna adekvatnog preobražavanja muzičke partiture u vizuelnu sliku, leži u dinamičkoj upotrebi pauze, a zatim, i u našoj svesti o vremenu u najvećoj mogućoj meri. Mislim da bi ovakvom shvatanju u lingvistici odgovarala pojava 0 (nula morfeme) koja ima svoju gramatičku vrednost, može se materijalizovati ili ne, a ne znači ništa.

Balansin se zamera da zapostavlja emotivnu stranu igre, koju ova nužno uključuje po tradicionalnim kriterijima igre. Po njegovom mišljenju emotivnost može da bude u najbulojem slučaju samo jedan deo priči, jer muškarci ne gledaju igrača koji strasno doživljava igru (čak i plače na sceni), a telo mu se pri tom grči u nemogućim estetsko-vizuelnim pozama. Zato Balansin razum izdvaja iznad ostalog. Ako se omet vratimo lingvistima, strukturalistima, setićemo se da su oni slične prigovore dobijali od svojih kritičara: da su matematizirali jezik, da su ga sećkanjem na nivo i primenom taksonomije upravo osušili. Jer treba da shvatimo da se Balansinov balet često naziva i apstraktnim, ali češće neoklasičnim baletom.

Postavlja se pitanje kako Balansin oblikuje svoje koreografije?

A. Poznato je da u igri postoje tzv. glavni i vezivni koraci, kao što u jeziku postoje glavne i vezivne reči. Umetnost katekencije ovih dvaju fenomena kod Balansina je takva da vezivne korake diže na nivo glavnih, a glavne degradira u vezivne. Tako se dešava da se redaju glavne, i teške, igratičke figure jedna za drugom (ako primenimo kriterij glavni/vezivni), igratič preazi iz jedne igratičke poze u drugu bez prekida, što zahteva veliku koncentraciju pažnje i kondiciju. Eto zašto su Balansinu potrebne mlade, enerγιčne i izdržljive igratičice, jer je tako Balansin fizičke kvalitete: izdržljivost i intenzitet igratičevog razvoja kao elemente stilu. Na taj način je uspeo da američka igratičica izgleda prirodna u svom klasičizmu.

B. Primena fuge u koreografskom postupku je Balansinov omiljeni postupak. I to ne samo kad se radi o baroknoj muzici (Concerto Barocco na Bahov koncert za dve violine), već i kad koreografira Cetiri temperamenta Paul Hindemila. Sama u drugom slučaju igratič počinju svoje igratičke partije na nove muzičke fraze pojedinih instrumenata, a ne na novu melodijsku frazu, kako je to u baletima već standardno. Tako se dobija utisak orkestra pokreta na sceni, ono uspešno, a na prvi pogled košmarno, kretanje igratič u prostoru i dimenzijama vremena. Upravo je ovaj koreografski postupak to što zbunjuje njenog gledaoca, naviknutog da gleda igratič u dvodimenzijalno, ujednačeno kako pokretom tako i prostorom. Kad se u ovaj koreografski postupak uključi i princip poštovanja pauze, dobija se utisak neprekidnog Heraklitovog zakona da sve teče i sve se menja.

SVENKA

VASILJEV

Možda se na osnovu ovih nekoliko opaski može steći utisak da su ti igrači, viđeni na sceni, slični onom vežbaču na vratulu ili konju čija motoričnost traje od početka do kraja vežbe. Pogotovu će biti taj utisak ako dodamo da Balansinovi igrači najčešće igratu u trikoima i majicama, a samo baletske patike signaliziraju njihovu umetničku pripadnost. Ali to bi bilo nepravdom. Jer treba da se setimo da ove svoje specifičnosti koreografske, Balansin sretno kombinuje. Sem toga on sa isto toliko sposobnosti i uspeha (možda sa manje ljubavi) stvara i baletne akcije (balet d'action), sa raskošnim kostimima, dekorom i igratičkim kombinacijama, koje uz to često obiluju humorom i elementima folkloru. Takve su dve predstave: Kreko orašić Čajkovskog, i Don Kihot Nabokova. Ponekad je i obrnuto: naime, Balansin uzme folklornu temu, kao što je slučaj sa baletom Stika na tepihu, a ne upotrebi folklorne elemente. Pokužaje osnovnu inspiraciju za balet dala je umetnost Persije koja se ogleda u izvanrednim tepisima sa njihovim drvećem, cvećem, pticama. Ali Balansin je skoro poluno ignorisao persijskog folioru i umesto njega je našao, ili se predstavljao kao da je našao, vezu između muzike Hendla i umetničkog tkanja tepiha. Služeci se „Kraljevskim vatrometom“ i „Muzikom na vodi“ on je Sliku na tepihu pretvorio u balet koji je mogao biti prikazan na dvoru Luja XIV. (Iako pas de deux na kraju baleta ne uspeva da nadmaši u svemu prethodne igre, kao što bi to trebalo da bude; Balansin će to opravdati: to će bar biti onaj nedostatak na tepihu koji treba da stoji prostr godinama).

Putevi njegove koreografske invencije su nedokučivi. I nije nam posve jasno da li je u pitanju nedoslodnost ili nešto drugo. Jer ovakvim baletima Balansin kao da hoće da dokaže svojim savremenicima da i on može da pravi standardne koreografije poput njihovih, ali da oni ne mogu ništa da slede, ili je to prosto ustupak publici koja, na svim kontinentima, voli najviše da gleda raskoš i romantiku na sceni.

Zašto se smatra da je Balansinov neoklasični balet pr izraz našeg vremena nego li je to mpr, ruski ili engleski klasičan balet koji ima tako dugu svoju tradiciju?

Uzroke za ovo treba tražiti u novoj umetničkoj, američkoj sredini u kojoj se Balansin našao na početku svoje karijere (1933). Američki balet se tada upravo oformio i nije mogao biti opterećen evropskom baletskom tradicijom. Ono malo baletskih predstava, koje su bile preimućstvo snobova i bogatih, davale su pojedinačne gustuće trupe. Balansin je brzo i duboko apsorbovao duh i atmosferu svoje nove američke sredine. Uvidajući da svaki umetnik mora da stvara iz kulturne sredine u kojoj živi, on je ovu potpuno iskoristio, spajajući je sa onim što je doneo iz jedne bogate igratičke tradicije, Rusije, i s onim što je mogao da preuzme iz otkućaja bila jedne druge nacije. Na novom igratičkom terenu susreo se sa novim tipom igratičica koje nisu mogle da imitiraju ruske igratičice, jer su u sebi nosile druge kvalitete. Upravo je njih Balansin iskoristio.

Balansinov apstraktni balet ne teži ka iznakaženju novih gestova, to je domen modernog baleta, već primenjuje svoju apstraktnu formu na tradicionalnu, klasičnu tehniku teatarske igre. Njena novina nije u novim pokretima, već u novoj ideji o drukčijoj mogućnosti izražaja istinitih klasičnih figura, u tempu i ritmičkim rešenjima muzike.

Apstraktni neoklasični balet se odlikuje strogim odsustvom osećanja, a skoncentrisan je na geometrijska rešenja igratičkih sema i crteža. Stručno rečeno, to se vidi u većoj angažovanosti bokova i kolena negoli same kičme.

Da dodam da sigurno postoji tešnja veza između apstraktnog baleta i drugih grana umetnosti, kao što sam ja to uočila u vezi sa strukturalnom lingvistikom (koje su zajedno proizveli ovoga veka). To je siguran znak njegove savremenosti. Jer Balansinova saradnja sa savremenim američkim slikarima, vajarima i kompozitorima svedoči o tome. Sem toga, mnoge evropske baletske kuće primaju koncepcije neoklasičizma, (izrazitije u Nemačkoj i Belgiji), pa je i Dimitrije Parlič u svojoj najnovijoj premijeri u Narodnom pozorištu primenio neoklasične principe.