

N. A. Kapustina u baletu „Plamen Pariza“
B. V. Asafjeva

Bez sumnje, Oktobarska revolucija je imala ogroman uticaj na sve umetničke grane, pa prema tome i na balet. Ali moramo priznati da je bilo tih već u dobroj mjeri pripremljeno za socijalističku umetnost i njen realizam. Nova umetnost imala je dva veoma solidna kamena temeljca — tehničku tradiciju imperatorskog baleta i traženje puteva Mihaela Fokina. Carski balet imao je tada već dvestogodišnju tradiciju i uveliko je negovao i razvijao baletsko blago, koje je primio sa Zapada krajem XVII veka. Kao i ostali Slaveni, i Rusi su veoma talentovani za igru. Strani umetnici, koji su počeli da rade u Imperatorskom baletu zadržali su naime sve najbolje tradicije zapadnog baleta, ali su bili — možda i nehotice — prisiljeni da ga u izvesnoj mjeri rusificiraju. Bez sumnje je na to uticao drugačiji mentalitet, koji se najbolje održavao u širokoj skali ruske narodne igre, koje su ti stranci sigurno morali videti. U carskim hronikama piše, da su već za vremena cara Petra I godine 1671, na dvoru izvodili neku rusku komediju sa pevanjem, kozačkim i poljskim igrama. Te narodne igre, snažne i muške u muškim elementima, nežne i dostojanstvene žene, mnogo su uticale na već feminizirani zapadni balet. To je i jedan od glavnih uzroka, da su u ruskom baletu bile više manje obe strane — i muška i ženska — uvek u ravnopravnom odnosu. Na zapadu se naime balet tretirao kao ženska umetnost a muškarci su u najboljem slučaju bili samo pratnja. (Mada je istorija već uveliko dokazala, da je to pogrešno, jer gde ne postoje dva elementa — muški i ženski — nema međusobnog takmičenja i umetnost ostaje sterilna — i dan današnji ima poznatih koreografa i baletskih teoretičara, koji tvrde da je balet prvenstveno ženska umetnost).

Obogaćen svim tim elementima, ruski balet (osnovan najpre u Peterburgu 1736, a tek 1806. u Moskvi) doživio je svoje najblavstevije doba u drugoj polovini XIX veka, u doba velikih baletskih umetnika J. Ferota, A. Saint-Leona, M. Petipa i Ivanova, i uz saradnju velikih kompozitora Čajkovskog, Glinke, Rimski-Korsakova, Glazunova. Baleti kao Labudovo jezero, Ščelkunčik, Raymonda i drugi ostali su i ostale standardna dela baletske umetnosti. To je bilo vreme kada je carski balet bio bez sumnje prvi na svetu.

Ali pojava formalizma između dva veka nije mimošla ni baletsku umetnost. Balet sve više postaje samo sredstvo za zabavu, nešto lepo za gledanje — lepe varijacije i dueti, kostimi, nožice — a ne umetnost koja hoće i koja ima nešto da kaže. Kao protest tome počinju se radati novi zahtevi i nove ideje. Mlada i vitalna zemlja koja nije bila opterećena dugogodišnjom tradicijom — Amerika — prva je pošla u borbu za novu igru. Velika igračica Isidora Duncan donela je i u Rusiju svoje poglede na novu estetiku i izražajnost baleta — poglede, koji su odbijali formalizam i golu tehniku i tražili povratak na prirodnu igru bez baletskih patika i patki, bez tehničkih kanona i ograničenja. Tražila je da emocija bude osnov igre, a u tehničkom pogledu ugledala se na starogrčku igru, koju je pokušavala da rekonstruiše iz antičke kiparske i slikarske umetnosti, kao i iz tadašnje grčke narodne igre.

Mladi ruski koreograf Mihael Fokin u sebi je osećao da mora tražiti nove puteve u koreografiji. U svojim Memoarima piše da je o tome razmišljao već mnogo pre dolaska Dunconove i žali se kako se uvrežilo mišljenje da ga je ona inspirisala za traženje novih puteva. Bilo kako bilo, Fokin je svojim novim baletima — koji su još uvek zadržali fantastiku u sizeima, ali su u koreografijama tražili i našli mnoge nove mogućnosti — u golemu senzaciju u Parizu, gde je poznati

IKO OTRIN

15-751 79783

sovjetski balet

veliku senzaciju u aPrizu, gde je poznati impresario Serž Džajiljev organizovao gostovanje ruskog baleta. To je bio drugi veliki uspon ruskog baleta (Petruška, Zar-ptica, Silpyč, i veliki igrači Ana Pavlova, Nižinski, Karsavina, Spesiva, Bolm i ostali).

Takva je bila situacija u ruskom baletu uoči Oktobra. Ali posle je trebalo ići dalje. Kako? Skoro cela Džajiljevleva ekipa ostala je u emigraciji na Zapadu. Nije bilo novca, hrane, ogreva. Ali bilo je još uvek dosta sposobnih ljudi koji su želeli da nekadašnju aristokratsku umetnost približe i „učine dostupnom najširim masama jer njima i pripada“ (Lenjin). U raskošna pozorišta, gde su nekada imali pristupa samo aristokrati, počeo je dolaziti običan narod, mnogo puta direktno s fronta, u prašnjavim kabanicama, mundirima i šinjelima u teškim cokolama i čizmama. Ali ta nova publika pokazala je izvanrednu ljubav za pozorište. Dolazila je u njega u očekivanju nečega važnog i nevidenog. Stanislavski se seća da se tada narod s poštovanjem odnosio prema umetnicima.

Prvih godina posle Oktobra repertoar je ostao stari — standardni, ali pitanje nove umetnosti, nacionalne po formi i socijalističke po sadržaju, postajalo je sve aktuelnije. Doduše bilo je mnogo ljudi, koji su smatrali da ne treba čuvati klasičan balet, jer je to ostatak prošlosti i da sve treba početi nanovo. U starim baletima pojavljivali su se pretežno kraljevi, princeze, vile, bogovi, fantastika i idilika, a to sa socijalizmom nema baš mnogo zajedničkog. Iz toga doba previranja ostala nam je jedna anegdota kako su negde u nekom sovjetskom pozorištu „socijalizirali“ poznato i omiljeno „Labudovo jezero“. Princ, čarobnjak, začarana lepotica — toga nema u realnom životu. Ali čovek ponekad i sanja i u snu može svašta da mu se desi. I tako se rodio prolog, u kome neki vojnici na frontu zaspali i uz pratnju artiljerijske kanonade sanjaju snove, koji su identični sa baletom Čajkovskog. U epilogu ga budi topovska granata. Tako je vuk ostao sit i koze na braju, kao što kaže narod. Ne znamo da li je ta anegdota istinita, ali je dobar primer dokle može da dovede vulgarni socijalizam.

Trebalo je naći drugo rešenje. Očuvati klasičnu tradiciju i na njoj izgraditi novu umetnost. Bez sumnje je to bio težak zadatak i u ostalim umetnostima, ali u baletu sa njegovim specifičnim uslovnostima to je bio kardinalan zadatak. Kako oživiti savremenu temu sa sredstvima klasičke pirouetima i zanosnima? Je li to uopšte izvodljivo? Treba li ipak tražiti sasvim nove forme? To su bila pitanja, koja su sovjetski umetnici rešavali i teoretski i praktično. Bilo je mnogo eksperimenata, neuspeha i razočarenja. Tu treba spomenuti baletmajstora F. Lopuhova, koji je bio jaka ličnost sa ogromnom pozorišnom kulturom. Njegovi koreografski pokušaji strpljivo su širili izražajne mogućnosti i obogaćivali igru. Mnogo neuspelih dela ostavljalo je svojom nedorečenošću mučan utisak, ali konačno je došao i uspeh — „KREPOSTNAJA BALERINA“ na muziku K. Korčmareva — dramatičan balet o balerini u feudalnom društvu. U njemu je bilo mnogo ruskih

igara i horova. Drugi takav uspeh bila je „Katerina“, opet iz feudalnog doba i pokazivao je kako plemići ugnjetavaju siromašni i bespomocni narod. To su već novi junaci, nov sadržaj, ali je koreografija još slična starim baletima.

Mnogo uspeha donela je koreografija „Ledene device“ na Griegovu muziku. Klasična azbuka bila je, naročito u duetima, upotunjena, a ponekad i sasvim iznuta akrobatskim elementima. Mnogi igrači i baletomani smatrali su da je to degradacija igre, ali predstava je doživela velik uspeh i postala uzor mnogim sličnim pokušajima.

Vreme traženja i pokušaja završava se premijerom Glierovog baleta „CRVENI MAK“ 1927. godine.

Na scenu definitivno stupaju novi junaci — iz redova običnog naroda. Libreto opisuje borbu kineskog naroda za slobodu. Kao i kompozitor, tako su i koreografi V. Tihomir i L. Laščilin crpeli gradivo iz kulturnog blaga drevne i savremene Kine. Pored toga prvi put je u baletskoj predstavi zaučula tema Internacionalne. Narodne igre nisu bile samo umetak, nego su bile dramaturški opravdano uklopljene u sadržaj. Dva sveta bila su u tom baletu. Svet slobode, koji su personificirali sovjetski mornari i svet kapitalističke eksploatacije, personificiran u licu ciničnog Li San Fua i nesrećne Tao Hoo, koja umire od neprijateljskog zrna. Umirući, ona predaje deci crveni cvet, koji je dobila od sovjetskog kapetana — simbol slobode.

Balet je doživio veliki uspeh. M. J. Kalinjin je izjavio da je to „prekrasna, već sasvim sovjetska tvorevina“.

Uspeh kao da je dao novog podstreka. 1932. pojavljuju se novi revolucionarni balet „Plamen Pariza“ — istorijska hronika francuske buržoaske revolucije.

Kao u „Crvenom maku“, i tu je glavni junak revolucionarni narod. U koreografskom pogledu pojavljuju se novi žanri klasičnog baleta. Iako je sve bilo od takta do takta postavljeno baletmajstorom i precizno nastudirano, izgledalo je kao da su igrači improvizovali. Nije bilo varijacija i pojedinih numera. Manir izvođenja klasičnih koraka bio je mnogo slobodniji, naročito u pokretima ruku.

Jedan od teških problema novog baleta bio je kostim. Igrati u realističkom, teškom kostimu, koji je sputavao i sakrivao igračeve pokrete, nije bilo moguće. Igrati u klasičnim kostimima, ili i u kojoj meri stilizovati realistički kostim — bilo je novo pitanje. Prvo nije bilo dobro, jer niko ne bi mogao zamisliti kolhoznicu kako igra u baletskoj patki od tila, nasuprot tome opet ne može da se igra npr. uloga vojnika u teškom mundiru i sa punim naoružanjem.

Već se godinama govorilo o tome da treba na baletsku pozornicu preneti tvorevine sjajne ruske literature. Koreograf Zaharov prvi je na baletski jezik preveo Puškina i njegovu poemu „Bačisarajska fontana“. I pokazalo se da se Puškinova poezija može ne samo recitovati nego i divno odigrati. To je bilo 1934. g.

Zaharov je pokušao da nađe nov baletski jezik i nove rediteljske prijeme i zato je smelo kombinovao igru i pantomimu. U „Bačisarajskoj fontani“ nema virtuoznosti, koja je sama sebi cilj. Svaki pokret, svaki arabesque, svaki pirouet



Maja Pliseckaja u „Hovanščini“

mora nešto da znači, nešto da kaže. Nema više starih uslovnih gesta — npr. ruke na srce za „ja te volim“ itd. Sve je bilo povezano logičnim mizanscenom. Pokreti svakog igrača bili su izdiferencirani prema potrebama i zahtevima uloge. Marijina igra je bila lirična i puna žensvenosti, Zaremina, naprotiv, temperamentna i erotički obojena. Tatari su igrali divlje, a na poljskom dvoru vladali su graciozna mazurka i dostojanstveni polonez. Sve te promene nama su sada jasne i logične, ali trebalo je do njih doći. Zaharov kaže da mu je bila glavna osnovna ideja poeme, koju mu je Belinski ovako formulisao: „Preporodjenje divlje duše kroz veliku ljubav.“ To je bila misao, velika i duboka i na njoj je bazirao ceo balet. Ali Zaharov se nije razbacivao pokretima da oživljava tu misao. Samo nekoliko igračkih pokreta bilo je dovoljno da plastično prikaže sve psihološke nijanse u dušama junaka.

Drugi takav balet bila je „Laurenjsija“, čiji je libreto pravljen po motivima Lope de Vega. Naravno, veoma važnu ulogu igrala su ruke, naročito u herojskoj igri, kada žene napadaju zamak feudalnog gospodara.

Uporedo sa razvijanjem klasičnog baleta Sovjeti su mnogo radili i na narodnim igrama. Pojavljivali su se mnoge grupe, profesionalno školovane, i polako se stvarao nov stil igre — takozvani karakterni balet, koji je predstavljao sintezu klasične i narodne igre. Prvi interesantni pokušaji, da se koreografija neke predstave rešava u tom stilu, bio je balet „Partizanski dani“ sa muzikom B. Asafjeva, na temu građanskog rata. Bio je to veoma interesantni pokušaj, čiji uspeh je mnogo umanjio naturalistički tretman dekora i kostima. Za nas je možda interesantna činjenica, da je baš u tom baletu doživela svoj prvi uspeh sovjetska balerina Nina Anisimova, koja je gostovala kao koreograf pre nekoliko godina u Beogradu i Sarajevu.

Sovjetski balet potražio je nove teme i u Shakespeareovom delu „Romeo i Julija“, za koji je napisao izvanrednu muziku veliki kompozitor Prokofjev. Njegova uloga u razvoju sovjetskog baleta bila je ogromna. Da napomenemo pored „Romea“ još „Kameni cvet“, „Suta“, „Pepeljugu“, u kojoj je produžio tradiciju velikih baleta Čajkovskog.

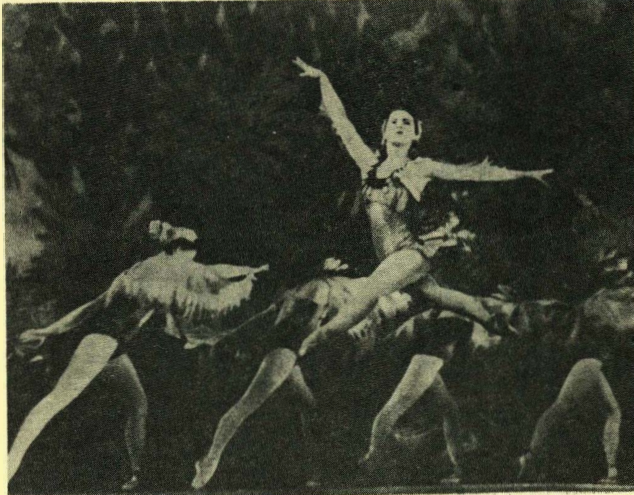
Drugi veliki sovjetski baletski kompozitor je Aran Hačaturjan sa baletima „Gajane“ i „Špartak“.

Koreograf Lopuhov doveo je na baletsku scenu i Gogoljevog „Taras Bulđu“.

Ali bez obzira na prekrasni prvi čin, balet se nije dugo održao na sceni.

Za vreme drugog svetskog rata, baletski ansambli bili su evakuisani iz Moskve i Lenjingrada u gradove iza Urala. Posle rata pojavilo se mnogo novih baletskih dela, od kojih priličan broj sa tematikom iz narodnoslobodilačkog rata, kao „Tatjana“ A. Kreina, koju je postavio jedan od najoriginalnijih sovjetskih koreografa Vladimir Burmajster. Posle toga „Breg svat“, balet o sovjetskoj deci. Tu treba napomenuti da su sovjetski koreografi stvorili i mnogo veoma uspešnih dela da decu: „Astenok“, o sovjetskim pionirima i njihovoj ljubavi prema životinjama, „Dr Jojboli“ i druge.

Pri kraju ovog kratkog prikaza o sovjetskom baletu treba napomenuti da smo govorili najviše o lenjingradskom i moskovskom ansamblu, koji imaju najdužu tradiciju. Ali posle Oktobra balet je obuhvatio celu zemlju. Raduju se baletske grupe po raznim školama, kulturnim domovima, kolhozima, Armiji itd. Sve to svedoči o izvanrednom interesovanju sovjetskih ljudi za balet, a isto tako i omogućava baletskoj umetnosti veliki izbor mladih umetnika, bez čega nema napretka. Jer kako je kazao neki stari filozof: „Umetnost se rada tamno, gde pretaše prosečnost!“



Igra ptica u baletu „Astenok“ D. L. Kiebanova