

Vesna Cestnik Tehovnik (Ljubljana)

EVROPSKI BALET V ZAČETKU 20. STOLETJA – V ISKANJU NOVEGA

Začetek 20. stoletja je v Evropi zaznamoval razvoj znanosti in tehnike, na družbeno političnem področju pa svetovna vojna in razpad velikih cesarstev. Posledično so se spremembe dogajale tudi na umetniškem področju. Umetniki dogajanju okrog sebe niso želeli zgolj slediti in ga opazovati, ampak so si prizadevali pri njem aktivno sodelovati in s svojimi deli kritično opozarjati na temne plati človeškega življenja. Rodila sta se ekspresionizem in kubizem. Na plesnem področju so se pojavile težnje po iznajdbi gibanja, ki bi ustrezno prikazalo tedanje razmere. Klasični balet za to ni bil primeren, saj je s svojo rigidnostjo koreografe omejeval, da bi povedali tisto, kar so želeli. Ustrezal je pravljичnim baletom, kot so *Giselle*, *Trnuljčica* ali *Labodje jezero*, v katerih so liki in zgodba prikazani romantično – z naivnega vidika. Trpljenja, vojnih grozot in psihologije človeškega uma pa besednjak klasičnega baleta ni zmožal prikazati ali raziskovati. Za to je bil potreben drugačen način giba in pristopa h koreografiji. Prve korake k spremembam sta naredila glasbenika in teoretika François Delsarte in Émile Jacques-Dalcroze, ki sta s svojimi spoznanji in sistemom vaj za izraznost telesa in prenašanjem ritma na gibe telesa¹ utrla pot nastanku sodobnega plesa. Med Dalcrozovimi učenci sta bila tudi Mihael Fokin in Vaclav Nižinski, ki sta teoretične plesne reforme udeležila in s skupino Ballets Russes spremenila status klasičnega baleta ter plesa v 20. letih prejšnjega stoletja.

ZATON KLASIČNEGA BALETA V ZAHODNI EVROPI, VZROKI ZA USPEH SKUPINE BALLETS RUSSES

Po zlati dobi baleta oziroma *ballet blanc*, kot so ga imenovali zaradi belih romantičnih kostumov, je balet v Zahodni Evropi pričel zapadati v dekadenco. Romantični balet, v katerem je blestela eterična in lahkotna Marie Taglioni, je v drugi polovici 19. stoletja izgubil zanimanje občinstva. Bolj kot nežen, hrepeneč, romantični balet so publiko privlačile predstave, v katerih so balerine v poskočnih ritmih na odrih visoko dvigovale svoje noge. Vsebine baletnih predstav so postajale vedno bolj plehke, glasba in koreografija pa pretirano

¹ Evritmija = poučevanje ritma in glasbenega izražanja z uporabo giba.

stereotipni. Baletnih partitur zaradi podobnosti skoraj ni bilo moč razlikovati. Koreografi so za nove balete skladateljem naročali natančno število taktov *allegro* ali *pizzicata* in jim tako puščali malo umetniške svobode, da bi ustvarili nekaj novega. Plačevali so jih glede na število napisanih taktov. Povsem rutinsko, platonično. Balet je izgubil svojo umetniško vrednost. Koreografe je, bolj kot umetniški zanos, k ustvarjanju gnal dobiček. Čeprav še vedno priljubljen, je balet postal cenena zabava.

Že v obdobju romantike so moški baletni plesalci izgubili svoj primat na odrih. Na njihovo mesto so stopile balerine – simbol lahkotnosti, krhkosti, vsega, kar je nadzemeljsko, metafora za osvoboditev iz tiranije resničnega zemeljskega sveta. Pomen moških plesalcev se je v drugi polovici 19. stoletja še zmanjševal in postopoma so moški plesalci izginili z baletnih odrov. Moške vloge so tako nadomestile plesalke v moških preoblekah, poznane kot »en travestie«. Ena izmed najbolj znanih vlog »en travestie« je vloga Franza v baletu *Coppélia* iz leta 1870. Balet *Coppélia* je bil eden izmed redkih baletov v drugi polovici 19. stoletja, ki je še ponudil umetniško vrednost. Balet je še danes vključen v repertoar baletnih skupin po svetu, vendar v spremenjeni obliki koreografa Mariusa Petipaja, in ne v izvorni različici Arthurja Saint-Léona.

Ob obletnici šole Bauhaus in poklonu *Triadnemu baletu* Oskarja Schlemmerja je na tem mestu smiselno omeniti pomen vloge Coppélie, lutke s porcelanastimi očmi. Dotika se dehumanizacije človeka, ki jo je Schlemmer izpostavil v *Triadnem baletu* leta 1922. Coppélia je lutka, v nasprotju s Swanildo, ki poseblja živo dekle in na kateri sloni tehnični ter umetniški plesni del predstave. V svojem bistvu je Coppélia igrača, robot, predmet brez človečnosti. Libreto Charlesa Nuittera je bil narejen po predlogi kratke zgodbe nemškega pisatelja Ernsta Theodorja Amadeusa Hoffmanna z naslovom *Der Sandmann* iz leta 1816. Bistvo zgodbe, ki se je ohranila v baletu, je ideja, da je umetnik sposoben stvarjenja predmeta, ki deluje in živi neodvisno.

Oskar Schlemmer (1888–1943) painter, teacher, creator of the Triadic Ballet, acknowledged three predecessors in attempting to free man from the bondage of his body: E. T. A. Hoffmann, whose night fantasy *Der Sandmann* prompted Coppélia, with its dancer-automaton; Heinrich von Kleist, whose famous essay on marionettes speculated on superhuman potential; Gordon Craig, whom Schlemmer quoted: »The actor must go, and in his place comes the inanimate figure – the Übermarionette („superdoll“)<« (Kirsten 1984: 214).

V času zatona baleta v Evropi se je ta razcvetel v Rusiji, ki ni imela lastne baletne tradicije. Sredi 19. stoletja je ruski balet capljal za evropskim. Ruski voditelji so sicer že od časa carja Petra Velikega naprej stremeli k temu, da bi bila Rusija razvita država tako na družbenem, gospodarskem, vojaškem in – nič manj pomembno – kulturnem področju. Zahodno Evropo so imeli za zibelko kulture. V njej so črpali navdih za kulturno razvitost, katere vrhunec so videli v klasičnem baletu. V Sankt Peterburg so vabili priznane italijanske in francoske plesne mojstre, koreografe in baletne zvezde.

Eden izmed njih je bil francoski plesalec in koreograf Marius Petipa, ki je v Sankt Peterburg prišel s svojim očetom, baletnim pedagogom in koreografom. Marius je imel v gledališču vlogo prvega plesalca, vendar kot plesalec ni nikoli zares blestel. V zgodovino se je zapisal kot koreograf. Svoj prvi večji uspeh je doživel z baletom *Faraonova hči*. Leta 1869 mu je bil dodeljen naziv glavnega baletnega mojstra v Mariinskem gledališču. Skupaj z asistentom, in nekoliko prezrtim brilijantnim koreografom Levom Ivanovim, je Petipa v drugi polovici 19. stoletja postavil na oder več kot šestdeset baletov, med njimi najbolj znane balete vseh časov, in sicer: *Labodje jezero*, *Trnuljčica*, *Hrestač*, *Don Kihot*, *Bajadera* in *Raymonda*, obnovil okrog petnajst že obstoječih evropskih baletov, kot so na primer *Paquita*, *Giselle*, *Gusar*, *Konjiček grbavček*, *Coppélia* in *Navihanka*, in prav tako koreografiral baletne vložke v več kot tridesetih operah, med njimi so *Aida*, *Faust* in *Carmen*. Zahvaljujoč Petipaju je Rusija prevzela vodilno vlogo v baletni umetnosti, ki si jo lasti še danes.

Ob začetku 20. stoletja, ko se je umetnost znašla v novi fazi eksperimentiranja, so Petipajevi nasledniki pričeli kritično gledati na njegova dela in jih imeli za zastarela ter izven sodobnih smernic. Petipa je izgubljal avtoriteto. Eden izmed najbolj gorečih zagovornikov novih reform je bil Alexander Gorsky, nekdanji Petipajev učenec, ki je v želji po reformah med drugim spreminjal Petipajeve balete in jih v novi različici postavljaj na oder še za časa Petipajevega življenja.

Po Rusiji se je pričel razlivati val sprememb. Umetniki so se odmikali od tradicionalnih smernic. Iskali so nekaj novega. Tudi balet je – v tesni povezavi z ruskimi slikarji, glasbeniki in koreografi – vstopil v novo poglavje.

SERGEJ DJAGILEV

Leta 1899 je v Rusiji izšla prva številka revije *Mir Iskusstva*, katere namen je bil promocija idej skupine mladih ruskih pisateljev in umetnikov, ki so si

prizadevali za odcepitev od tradicionalnih umetniških smernic, za katera so bili mnenja, da jih omejujejo. S svojo revijo, ki je izhajala pet let, so ozaveščali in vzgajali novo publiko. Pisali so o kulturnem dogajanju v Evropi in predstavili novi val umetniškega razmišljanja v Rusiji. Pobudnik za objavo revije in nastanek istoimenske skupine je bil mladi zagnani Rus z imenom Sergej Djagilev. Djagilev je iz rojstnega Novgoroda prišel v Sankt Peterburg z namenom, da postane pravnik. Bolj kot pravo pa ga je zanimala glasba. Na konservatoriju za glasbo je doštudiral petje in glasbo, a se s tem ni profesionalno ukvarjal. Kot študent se je pričel družiti s pisatelji, pesniki in slikarji in ideologija nove generacije ruskih umetnikov ga je popolnoma prevzela. Nanj so sprva gledali zviška, saj je izhajal iz manjšega mesta in ga niso imeli za svetovljana. Kmalu pa je zaradi svojega močnega značaja, prodornosti in voditeljskih veščin postal prvi mož skupine. Djagilev sprva ni čutil pretiranega zanimanja za balet. Ko pa je videl baletno predstavo *Raymonda*, se je nad baletom tako navdušil, da je ta postal neločljivi del njegovega življenja. Princ Volkonski, prijatelj skupine mladih umetnikov in takratnega direktorja Mariinskega gledališča, je Djagileva angažiral, da sodeluje pri postavitvi baleta *Sylvia*, vendar se sodelovanje ni obneslo. Djagilev je odpotoval v Pariz.²

Leta 1906 je Djagilev v Petit Palais postavil razstavo ruskih slikarjev in predstavil rusko umetnost Zahodni Evropi. Razstava je pri pariški publiko požela velik uspeh in sprožila nadaljnje zanimanje za rusko umetnost. Leto pozneje je predstavil sklop koncertov ruske glasbe v Palais Garnier in sklop opernih predstav *Borisa Godunova* s Feodorjem Chaliapinom v glavni vlogi. Ohrabren z uspehi dotedanjih projektov se je Djagilev leta 1909 odločil, da pariški javnosti predstavi še ruski balet. K projektu je privabil prijatelje iz skupine mladih umetnikov: slikarja in umetnika Alexandra Benoisa in Leona Baksta, dirigenta in skladatelja Nikolaja Čerepnina, kritika Valeriana Svetlova in koreografa Mihaela Fokina. Rezultat sodelovanja je bila prva sezona »ruskega baleta«, skupine z izvornim imenom »Les Ballets Russes de Serge Diaghilev«.

Djagilev si je prizadeval za premierno uprizoritev v Palais Garnier, vendar mu to ni uspelo. Zato je z namenom, da bi izgledalo bolj glamurozno, preuredil gledališče Théâtre du Châtelet. V vlogi organizatorja je opravil odlično delo. Uporabil je vplivna in premožna poznanstva in sprožil veliko oglaševalsko kampanjo, ki je potekala več tednov pred premiero. Dne 19. 5. 1909 je balet Sergeja Djagileva odprl vrata svoje prve sezone in s tem novega obdobja v plesu. Predstava

² Djagilev ni nato nikoli več deloval v Rusiji. Njegova dela so bila za ruski okus nekoliko preveč avantgardna.

je doživela velikanski uspeh. Plesalci so čez noč postali zvezde, o katerih sta govorila Pariz in Evropa. Sergej Džagilev se je s svojo skupino plesalcev in umetnikov zapisal v zgodovino baletne ter širše plesne umetnosti.

DJAGILEVA VIZIJA

Džagilev je ponovno vzpostavil zanimanje evropske publike za balet. Uspeh je bil rezultat njegove vizije, da balet spremeni v celovito vizualno umetnost.

Predstave Ballets Russes so bile vsebinsko, plesno, glasbeno, tehnično, kostumsko in scensko dovršene celote. Džagilev je bil namreč mnenja, da je potrebno pri ustvarjanju predstave enako pomembno upoštevati vse elemente: ples, glasbo, kostume in sceno. Publiko je zaposlil z vsemi čutili. To je bil ključ do uspeha. Ustvaril je sodelovanje med skladatelji, koreografi, plesalci, slikarji in modnimi oblikovalci, od katerih so bili mnogi vodilni na svojih področjih.

Za pisanje glasbe je najel skladatelje, kot so Claude Debussy, Maurice Ravel, Sergej Prokofjev, Erik Satie in drugi. Najbolj produktiven skladatelj skupine Ballets Russes je bil zagotovo Igor Stravinski, ki je napisal glasbo za številne uspešne balette, kot so *Ognjena ptica*, *Petruška*, *Posvečenje pomladi*, *Pulcinella*, *Slavček*, *Lisica* in *Svatba*.

Čeprav se je za oblikovanje scene in kostumov sprva zanašal le na ožji krog ruskih umetnikov, kot sta bila Benois in Bakst, je sčasoma razširil sodelovanje z nekaterimi neruskimi umetniki, kot so bili Jean Cocteau, Henri Matisse, Pablo Picasso in Joan Miró. Ena izmed njegovih oblikovalk je bila znamenita modna oblikovalka Coco Chanel. Kostumi so bili eksotični in v skladu z vsebino. Scena je bila razkošna, dinamična, poslikana z živimi in močnimi rdečimi, modrimi, zelenimi in oranžnimi barvami ter sestavljena iz tradicionalnih ruskih motivov v kombinaciji s stilom art nouveau. Do tedaj je bila v praksi uporaba nevtralnih in pastelnih barv, saj je morala biti odrska scena čim manj opazna; oblikovalci niso bili pomembni, njihovo ime je bilo običajno napisano na spodnjem robu programskega lista. Z drugačnim pristopom je Džagilev reformiral baletno umetnost.

S sceno, kulisami in kostumi je skupina Ballets Russes v balet vnesla elemente kubizma, futurizma in nadrealizma in s tem združila avantgardno umetnost s plesom. Zaradi Džagileve vizije je prispevek skupine Ballets Russes k sodobni umetnosti neizmerljiv.

LES BALLETS RUSSES

Djagilev je za premierno uprizoritev izbral balet *Armidin paviljon*, ki je bil v Fokinovi koreografiji prvič uprizorjen v Mariinskem gledališču leta 1907.

Na sporedu so bili naslednji baleti: *Armidin paviljon*, *Polovski plesi* iz *Kneza Igorja* in *Le Festin* (Divertissement 9 točk, med njimi so bili *Lezginka* iz opere *Ruslan in Ljudmila*, *Pas de deux Modre ptice* in princeze Florine iz *Trnuljčice*, *Gopak* iz *Soročinskega sejma*, *Čardaš* in *Grand Pas Classique Hongrois* iz *Raymonde*, *Trepak* iz *Hrestača* in veliki *Finale* na glasbo II. simfonije P. I. Čajkovskega) (Otrin 1998: 146).

V isti sezoni so uprizorili še balete *Les Sylphides*, *Princ Igor* in *Kleopatra*.

Koreografija je bila v domeni mladega perspektivnega koreografa in odličnega baletnega plesalca Mihaela Fokina, ki je zagovarjal idejo, da mora biti koreografija v skladu z vsebino in da klasični balet ne ustreza vsaki zgodbi. Verjel je, da mora biti baletna predstava od začetka do konca vsebinsko povezana celota. V svojih baletih je ukinil *divertissements*, saj so ga motile prekinitve med predstavo.

Prvotna zasedba plesalcev skupine Ballets Russes je štela 13 članov Mariinskega gledališča v Sankt Peterburgu. Zasedbo so med drugim sestavljali Ana Pavlova, Tamara Karsavina, Ida Rubenstein, Bronislava Nižinska, Mihael Fokin, Vaclav Nižinski, Adolf Bolm, Mihael Mordkin in Laurent Novikov. V poznejših letih so se skupini pridružili še drugi plesalci iz Rusije, po ruski revoluciji leta 1917 pa še plesalci iz skupnosti ruskih izgnancev, živečih v Parizu. Plesalci skupine Ballets Russes so sloveli po odlični tehniki in so prihajali iz vrst nekdanjih učencev baletnih šol v Sankt Peterburgu in Moskvi. Njihova tehnika je, po tedanjih merilih, presegala meje človeških zmožnosti. Ljubljenec pariške publike je bil takrat mladi plesalec Vaclav Nižinski. Publika ga je oboževala zaradi visokih skokov in karizme, ki jo je izražal na odru. Občudovali so ga tudi zaradi svoje neverjetne sposobnosti uživanja v vlogi. Vsaka vloga, ki jo je odplesal, je bila drugačna od prejšnje, pri vsaki je znal izluščiti bistvo – nesrečno lutko *Petruško*, ki ne more uiti svoji usodi, je odplesal s trpečim obrazom in mehкими gibi, v *Duhu vrtnice* je svoje lahkotne poskoke zaključil z dih jemajočim *grand jeté*, v *Les Sylphides* je v vlogi poeta med posnemanjem prvin romantičnega baleta upodobil neuslišano hrepeneje do nimf, kot *Favn* – pol človek, pol žival – se je v koreografiji z elementi sodobnega plesa poistovetil z naravo. Z Nižinskim se je v baletni svet vrnil pomemben položaj moških plesalcev, ki se je izgubil v času romantike.

Od druge sezone naprej je bil repertoar skupine Ballets Russes sestavljen iz popolnoma novih baletov, ki jih je Fokin ustvaril posebej za Djagileva. Tako skupina Ballets Russes ni več prikazovala že videnih baletov iz Mariinskega gledališča. Občasno so sicer obnovili katerega izmed Petipajevih ali romantičnih baletov, a v drugi sezoni so na primer obnovili *Giselle*, ki je bila v Evropi že popolnoma pozabljena, v Rusiji pa se je balet ohranil v prvotni različici. S tem je Djagilev pokazal Evropi, koliko je izgubila.

V letu 1910 je Fokin za skupino ustvaril tri pomembne balete: *Šeherezada*, *Karneval* in *Ognjena ptica*, leto zatem pa so bili med najodmevnejšimi baleti *Petruška*, *Duh vrtnice* in *Narcis*. Do takrat so bili plesalci še vedno polno zaposleni člani Mariinskega gledališča in so sodelovali v skupini Ballets Russes zgolj sezonsko. Prelomnica v razvoju skupine se je zgodila, ko je Mariinsko gledališče prekinilo pogodbo z Nižinskim, za kar je verjetno poskrbel sam Djagilev. Nižinski se je takoj nato pridružil skupini Ballets Russes za polni delovni čas. Sledili so mu še drugi plesalci. Skupina Ballets Russes je tako leta 1911 postala polno delujoča zasebna plesna skupina, ki je v povprečju 6–8 mesecev na leto gostovala po državah Zahodne Evrope ali Amerike. Kot glavnega baletnega mojstra je Djagilevu uspelo k sodelovanju pridobiti Enricca Cechettia, priznanega baletnega učitelja iz Italije.

Čeprav je bil Djagilev zadovoljen s Fokinovim delom, je postajal nestrpen v želji po ustvarjanju drugačnih predstav. Predvsem si je želel raziskati področje sodobnega plesa. Menil je, da se je Fokin pričel ponavljati, zato je na njegovo mesto postavil Nižinskega, s katerim je bil vpleten tudi v zasebno razmerje. Užaljeni Fokin je dal odpoved, pred tem pa je za Djagileva postavil na oder tri nove balete: *Modri bog*, *Tamar* ter *Dafnis in Hloa*, ki niso doživeli večjega uspeha.

Zanimanje Nižinskega za eksperimentiranje je Djagileva dokončno prepričalo, da Fokina ne potrebuje več. Verjel je, da je Nižinski prihodnost skupine. Ta je leta 1912 za skupino ustvaril balet *Favnovo popoldne*. Glasbo je napisal skladatelj Claude Debussy. Nižinski je bil kot koreograf popolnoma neizkušen, zato je Djagilev s svojo odločitvijo veliko tvegala. Vendar je Nižinskemu omogočil najboljše pogoje za delo. Način gibanja v paralelni poziciji in v profilu je plesalcem povzročal številne težave. Publika je bila glede všečnosti predstave razdvojena, zlasti erotika konče poze je sprožila neodobravanje pri konzervativcih. Ker pa je bil škandal dober za posel, je bil Djagilev zadovoljen s finančnim izkupičkom, ki ga je prinesla predstava. Nižinski je svoje ideje uresničil še

v dveh baletih, *Igre* in *Posvečenje pomladi*, ki ju je postavil na oder leta 1913. Za *Posvečenje pomladi* je Djagilev priskrbel Nižinskemu asistentko z imenom Marie Rambert³. Rambertova je študirala evritmijo pri Dalcrozu in je bila angažirana, da plesalcem interpretira glasbo. To je bilo naporno delo, saj plesalci ritma niso razumeli, po vrhu vsega pa je Nižinski vztrajal, da ima vsak ton svoj gib. Gibi so bili težki, zemeljski in prvinski. Premiera te predstave je bila ena najbolj nepozabnih v zgodovini skupine Ballets Russes. Odvila se je v novem gledališču na Champs-Élysée. Zaradi hrupa, ki ga je povzročala razočarana publika, je bilo skoraj nemogoče slišati glasbo iz orkestra, zato je Nižinski izza kulise glasno štel glasbo plesalcem na odru. Stravinski, ki je napisal glasbo za balet, je bil zgrožen. Dejal je, da fant nima pojma o koreografiranju. Še danes je Nižinskijev talent za koreografijo stvar razprave.

Leta 1913 se je Nižinski med turnejo po Južni Ameriki poročil z madžarsko plesalko Romolo de Pulszky. S tem je izgubil naklonjenost prizadetega Djagileva, ki mu je preko svojih zvez onemogočil nadaljnji profesionalni uspeh. Nižinskemu so obrnili hrbet vsi Djagilevi sodelavci. To ravnanje je posledično vplivalo tudi na izbruh duševne bolezni, ki je prekinila njegovo kariero. Leta 1917 se je za kratek čas sicer vrnil v skupino in na svoji zadnji predstavi s skupino odplesal baleta *Petruška* in *Duh vrtnice*.

Brez glavnega koreografa je Djagilev prosil Fokina, da se vrne. Čeprav nerad, se je Fokin za kratek čas vrnil in leta 1914 na oder postavil balet *Zlati petelin* in nato *Jožefova legenda*. V tem baletu je prvič v vidni vlogi nastopil baletnik iz Bolšoj teatra, Leonid Mjasin. Mjasin je kmalu postal Djagilev ljubimec in varovanec. Leta 1917 mu je Djagilev ponudil možnost, da uresniči svojo željo po koreografiranju. Na oder je postavil balet *Ženske z dobrim humorjem*. Uspeh tega baleta je opogumil Djagileva, da Mjasinu zaupa nadaljnje koreografije in ta je istega leta na oder postavil balet v enem dejanju z naslovom *Parade*. S tem baletom je posegel na novo področje. Ustvaril je avantgardni balet.

Mjasin je postal naslednji koreograf skupine Ballets Russes. Stil njegovih koreografij je bil hudomušen in navihani. Leta 1919 je ustvaril še dve pomembni deli: *Fantastična prodajalna* in *Trirogeljnik*.

Leta 1921 je pred ruskimi oblastmi v Pariz pribežala Bronislava Nižinska, sestra Vaclava Nižinskega. Ponovno se je pridružila skupini Ballets Russes in Djagilev ji je zaupal mesto glavne koreografinje. Njen stil je bil drzen, odmaknila se je od klasičnega baleta in v koreografije vključevala elemente

³ Pozneje je bila Madam Marie Rambert zaslužna za razvoj baleta in sodobnega plesa v Veliki Britaniji.

sodobnega plesa ter z minimalističnim stilom nakazala pot bodočemu neoklasicizmu. V času sodelovanja s skupino Ballets Russes je na oder postavila svoja najbolj odmevna dela: *Lisica* (1922), *Svatba* (1923), *Modri vlak* (1924) in *Košute* (1924). V tem času so se skupini pridružili poznejši pomembni koreografi in plesalci: Ninette de Valois⁴, George Balanchine⁵, Anton Dolin, Aleksandra Danilova in drugi.

Med leti 1925 in 1929 je v vlogi glavnega koreografa skupine Ballets Russes deloval Gruzijec Giorgi Balanchivadze, pozneje preimenovan v Georga Balanchina. Preden se je pridružil skupini Ballets Russes, je imel svojo skupino Sovjetski državni balet. Za Djagileva in Ballets Russes je ustvaril nekaj pomembnih baletov, med njimi *Jack in the Box*, *Pastorale*, *The Gods Go A-begging*, *Apolon, vodja muz* in *Izgubljeni sin*. V njegovih baletih je svoj talent kot plesalec pokazal Sergej Lifar⁶, ki bi lahko postal naslednji koreograf skupine Ballets Russes, vendar te možnosti ni dobil. Djagilev je leta 1929 zbolel in umrl. Tako se je končalo obdobje skupine Ballets Russes, ki je istega leta razpadla. Poslanstvo skupine sta v 30. letih prejšnjega stoletja nadaljevala René Blum in Colonel Wassily de Basil, ki sta ustanovila Les Ballets Russes de Monte Carlo. V skupini so med drugim sodelovali Fokine, Balanchine in Mjasin ter nekateri plesalci izvirne skupine. Skupina je po nekaj letih razpadla v dve manjši skupini, ki sta ščasoma prenehali delovati.

Po Djagilevi smrti se je končalo pomembno obdobje v baletni umetnosti in evropski kulturi, vendar pa je skupina Ballets Russes pustila neizbrisen pečat v plesni umetnosti in vplivala na razvoj plesnih in gledaliških tehnik ter nastanek novih predstav, med katerimi je tudi *Triadni balet*.

VPLIV SKUPINE BALLETS RUSSES NA SCHLEMMERJEV TRIADNI BALET

Pomembna vloga, ki jo je pri uspehu baletov skupine Ballets Russes igrala povezanost med koreografijo, glasbo in dekorjem, je pri ustvarjanju navdihnila mnoge umetnike, med njimi tudi slikarja in kiparja Oskarja Schlemmerja,

4 Madam Ninette de Valois je ustanoviteljica angleškega državnega baletnega ansambla The Royal Ballet.

5 Leta 1934 je Balanchina povabil v New York Američan Lincoln Kirstein. Ustanovila sta šolo The School of American Ballet, iz katere se je pozneje razvila skupina New York City Ballet. Balanchine je prav tako ustanovitelj neoklasicizma.

6 Sergej Lifar je po razpadu skupine Ballets Russes postal *premier danseur étoile* in umetniški vodja v Pariški operi. Bil je priznan kot eden izmed najboljših plesalcev svojega časa. Hkrati je bil koreograf in teoretik. Napisal je učbenike o plesni teoriji in v Parizu ustanovil Inštitut za koreografijo.

ki je tudi sam želel postati plesalec. To morda pojasnjuje dejstvo, da se je želel preizkusiti tudi kot koreograf. Predstava *Triadni balet* se sicer uvršča med avantgardne baletne, vendar je bolj kot plesna predstava abstraktni prikaz dehumanizacije. Plesni vložek v predstavi je namreč zanemarljiv, vendar pa je, kot navaja Kirstein »relevant as a casuistic experiment attempting to surpass human functions by eliminating humanity. If our anatomy is mere machine, movement can be reduced to mechanics« (Kirstein 1984: 214).

Vzporednice lahko povežemo med Schlemmerjevim *Triadnim baletom* in Mjasinovim avantgardnim baletom *Parade*. Nobeden od baletov nima izrazite koreografske vrednosti, ampak nosijo sporočilo predstave kubistično oblikovani kostumi in mehanični zvoki.

It was not that Schlemmer fought academic classic dance; he borrowed its symbolic silhouette of a ballerina's skirt. But he inherited no grammar, only inventing costumes whose plasticity provided a minimal idiom, licensing limited motion. Virtuosity lay in their manufacture rather than manipulation (Kirstein 1984: 214–215).

Schlemmer je razumel svoje delo kot metafizični poklon številki 3. Trojnost Schlemmer najde v oblikah, barvah, dimenzijah in geometričnih likih. Predsem pa v odnosu: ples – kostumi – glasba. »Weil die Drei eine eminent wichtige, beherrschende Zahl ist, bei der das monomane Ich und der dualistische Gegensatz überwunden sind und das Kollektive beggint« (Lichtenhan 1993: 118).

Čeprav okrnjen v koreografiji, je bil *Triadni balet* pomembna podlaga za mnoge gledališke tehnike in predstave.

Povzetek

V drugi polovici 19. stoletja je balet v Evropi izgubil svojo umetniško poslanstvo in se spremenil v ceneno zabavo. Pod vplivom Mariusa Petipaja in Leva Ivanova se je medtem razcvetel v Rusiji. Na začetku 20. stoletja so se pričele v Evropi dogajati spremembe na političnem, gospodarskem, družbenem in kulturnem področju. Umetniki so želeli biti aktivno udeleženi v dogajanju okrog sebe. Med njimi je bila skupina mladih ruskih umetnikov, imenovana *Mir Iskusstva*. Skupina si je prizadevala odcepiti od tradicionalnih umetniških smernic, za katera je bila mnenja, da jo omejujejo. Vodilna osebnost skupine je bil mladi Rus z imenom Sergej Djagilev. Leta 1906 je v Parizu predstavil dela ruskih slikarjev, nato koncerte ruske glasbe in petja. Opogumljen z uspehom je sklenil, da Evropi

predstavi tudi ruski balet. K sodelovanju je povabil ruske umetnike in plesalce Mariinskega gledališča v Sankt Peterburgu. Za koreografa je izbral Mihaela Fokina, čigar stil se je odmikal od tradicionalnega. Nastala je skupina Ballets Russes. Premiera baleta je bila 19. 5. 1909 v gledališču Théâtre du Châtelet v Parizu in je čez noč vrnila zanimanje evropske publike za balet: upor proti tradiciji in privrženost drugačni, dinamični koreografiji ter eksotično oblikovanje scene in kostumov so vrnilo življenje tej umirajoči umetnosti. Skupina je delovala v letih od 1909 do 1929 in v tem času gostovala po Evropi in Ameriki. Zaradi sprememb, ki jih je povzročila prva svetovna vojna in boljševiške revolucije, pa ni nikoli nastopila v domovini. Djagilev si je zagotovil uspeh pri svojih predstavah tako, da je sodeloval z najbolj priznanimi skladatelji, koreografi, plesalci, slikarji in modnimi oblikovalci tistega časa. S sceno, kulisami in kostumi je skupina Ballets Russes v balet vnesla elemente kubizma, futurizma in nadrealizma, in s tem združila avantgardno umetnost s plesom. Doprinos skupine Ballets Russes je za plesno umetnost neprecenljiv. Skupina je vplivala na razvoj plesnih in gledaliških tehnik ter nastanek novih predstav, med katerimi je tudi *Triadni balet* slikarja in kiparja Oskarja Schlemmerja.

Ključne besede: balet, Rusija, Sergej Djagilev, Ballets Russes, avantgardna umetnost

Abstract

In the second half of the 19th century, the ballet in Europe lost its artistic value and changed into cheap entertainment. In the meantime, it has flourished in Russia under the influence of Marius Petipa and Lev Ivanov. The beginning of the 20th century saw the changes in the political, economic, social and cultural spheres. Artists wanted to be actively involved in the events around them. Among them was a group of young Russian artists, called *The World of Art*. The group sought to break free from traditional artistic guidelines. The leading personality of the group was a young, ambitious Russian named Sergei Diaghilev. In 1906, he presented the works by Russian painters in Paris, followed by the concerts of Russian music and singing. Encouraged with success, he decided to present the Russian ballet to Europe. He invited to Paris Russian artists and dancers of the Mariinsky Theatre from St. Petersburg. As a choreographer, he hired Michael Fokin, whose style moved away from the traditional one. This was the beginning of the Ballets Russes. The premiere was on the 19 May 1909 at the Théâtre du Châtelet in Paris. The interest of the European audience for ballet has returned overnight: the rebellion against tradition, devotion to a different, dynamic choreography, and the exotic design of decor and costumes has restored the life of this dying art. The group performed between 1909 and 1929 in several cities across Europe and on tours around America. Due to the

changes caused by the First World War and the Bolshevik Revolution, the group, however, never performed in their homeland. Diaghilev ensured success in his performances by cooperating with the best-known composers, choreographers, dancers, painters and fashion designers of his time. With modern stage setting, decor and costumes, the Ballets Russes introduced elements of cubism, futurism and surrealism into the art of ballet, merging avant-garde art with dance. The Ballets Russes's contribution to dance art is invaluable. The group influenced the development of dance and theatre techniques, and the emergence of new performances, including *Triadic Ballet* of the painter and sculptor Oscar Schlemmer.

Keywords: ballet, Russia, Sergei Diaghilev, The Ballets Russes, avant-garde art

Seznam literature

KIRSTEIN, Lincoln (1984): *Four centuries of ballet*. New York: Dover Publications, Inc.

LIECHTENHAN, Rudolf (1993): *Vom Tanz zum Ballet: Geschichte und Grundbegriffe des Bühnentanzes*. Stuttgart, Zürich: Belser Verlag.

OTRIN, Iko (1998): *Razvoj plesa in baleta*. Ljubljana: Debora.