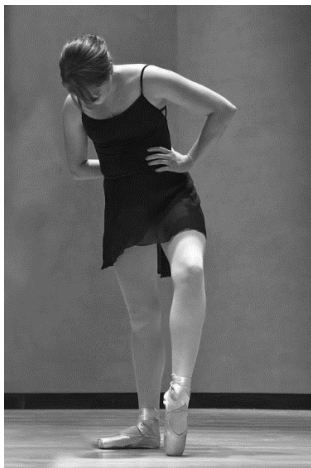


GLASBA IN PLES USTVARJATA BALETNO UMETNOST

Rojstvo umetniškega dela je posledica vplivov skupnosti, družbe in družbene atmosfere na umetnika. Vsako veliko umetniško delo je enkratna koprodukcija časa, socialnih in razrednih razmer. Odnos med umetnikom in umetniškim delom je v različnih umetnostnih zvrsteh različen: glasba in literatura obstajata v času; slikarstvo in arhitektura v prostoru. V plesu pa gre za specifičen odnos, ker ta zvrst v sebi združuje obe omenjeni dimenziji: čas in prostor, kjer sta ustvarjalec in stvaritev, umetnik in umetnina nedeljiva, kar posredno govori o tem, da vse umetnosti izvirajo iz plesa, kot ugotavlja muzikolog Kurt Sachs.

Ples, poezija in glasba so prvotno bili ena sama nedeljiva celota. Skozi zgodovino je učinek diferenciacije oziroma specializacije vplival na to, da so se te oblike človekovega udejstvovanja postopoma razvijale vsaka v svojo smer in danes imamo opraviti s samostojnimi umetniškimi področji. Princip diferenciacije oziroma specializacije se nadaljuje tudi v plesu samem. Tako starosta slovenskega baleta Pino Mlakar razlikuje tri osnovne kategorije plesa, ki se znotraj svojih okvirjev še naprej diferencirajo: obredni ali kultni ples, družabni (tudi folklorni) ples in gledališki ples, ki ga poznamo pod najpogostejšim imenom balet. Prvi dve kategoriji sta skupinske narave, gledališki ples pa je osredotočen na posameznika tudi takrat, ko izvaja plesno podobo več oseb. Ni dvoma, da sodi gledališki ples ob operi in drami v skupino gledaliških umetnosti in tako tudi zanj veljajo enaka dognanja na temo umetnosti kot kulturne tvorbe. S to razlago naj bi vzpostavili »most« med plesom kot družbenim pojavom in baletom kot sestavnim delom umetnosti.



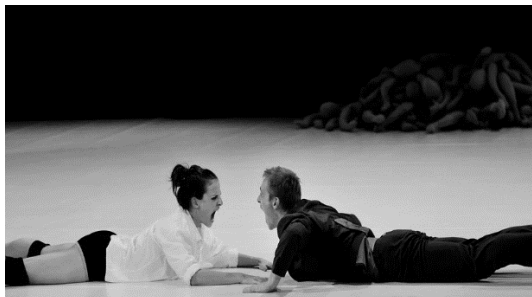
V pričujočem razmišljanju nas posredno prek pojma umetnost zanima vpliv družbenih dejavnikov na umetniško ustvarjanje in povezava umetnosti z drugimi oblikami družbene realnosti. Četudi nikoli ne deluje enosmerno in neposredno, družba na umetnost vpliva predvsem prek položaja umetnika v družbi in preko organiziranosti umetniškega delovanja: od vpliva različnih družbenih skupin, institucij in organizacij na umetnika in njegovo ustvarjanje. Zgodovinsko gledano družbeni dogodki pogojujejo tematiko umetniškega oblikovanja prek različnih vrst in prek različnih kvalitete izraznih sredstev, estetskih idealov in vrednot. Ob tem je potrebno upoštevati tudi družbene mehanizme, ki ustvarjajo okus publike, in vplive drugih oblik duhovnega ustvarjanja na razvoj umetnosti.

Umetnik po navadi ustvarja sam, vendar je njegova zavest pod vplivom kulture in družbenih okoliščin, njegova občutljivost in talent pa sta plod socializacije. Lahko bi rekli, da imajo razprave o biti umetnosti oziroma umetnika in njegove umetnine v različnih dobah in v različnih kulturnih panogah skupni imenovalc. Filozofinja Suzane Langer o jedru umetnosti pravi, da umetnost izraža idejo o doživljanju različnih subjektivnih izkušenj, ki omogočajo objektivno predstavitev subjektivne realnosti. Tisto, česar vsakdanja govorica ne zmore, zmorejo raznovrstna umetniška dela: predstaviti naravo čutnega in čustvenega življenja. Umetniška dela so namreč izrazne oblike, ki simbolizirajo naravo človeških občutij. Teorija Langerjeve o umetniškem ustvarjanju temelji na znanstveno dokazani sposobnosti človeškega uma, da iz vtisov, to je iz tvarine, s katero ga oskrbuje, čuti in ustvarja simbole. Na simbolizacijo gleda kot na osnovni proces v človekovem umu in začetek intelektualnih dejavnosti. Simbolizacija je zanjo izhodiščna točka predstav o nastanku umetniških del. V človeku neprestano poteka proces pretvarjanja izkustvenih in doživljajskih podatkov v simbole. To pomeni, da je um neprekinjen izvor misli in idej, naj so racionalne, domišljijske, nore ali modre, povprečne ali genialne. Umetnik ustvarja dela tudi na temelju idej, ki jih ustvarjajo vtisi. Rezultati njegovega ustvarjanja niso spontana reakcija na od zunaj dobljene vtise, temveč so njihov simbolično oblikovani prikaz. Ta prikaz se razlikuje od vsega spontanega odziva v isti meri, v kateri se razlikuje vsako resnično dogajanje od njegove kasnejše interpretacije. Z umetniškim scenskim podajanjem upravljajo namišljena čustva, a ne resnična.

Umetnost bistveno opredeljuje ustvarjalna dimenzija in rezultat tega procesa je umetnina. V ustvarjalnem procesu je umetnik sam, toda v svoji biti je usmerjen in pogojen z drugimi ljudmi, torej v razmerju med umetnino in okoljem, ki obvezno vključuje vrednotenje umetnine. Helga de la Motte-Haber v kontekstu psihologije glasbe razpravlja tudi o sprejemanju umetnine s strani poslušalca/gledalca (okolja), ki jo estetsko presoja. Razlikuje spontano ugajanje in preiščeno, objektivno utemeljeno sodbo. Opozarja na to, da ovrednotiti še ne pomeni tudi objektivno presoditi.

Četudi ni namen umetnosti, da neposredno vpliva na resničnost in jo spreminja v »zaželeni« smeri, se ta vpliv kljub temu realizira. To najbolje vidimo v dejstvu, da umetnost, razen da dela človekovo življenje lepše, kritično raziskuje vse vrednote in jih tudi spreminja, bogati in razvija človekove potrebe, preizkuša in širi meje človekove svobode, plemeniti človeško naravo in humanizira medsebojne odnose.

Odnos med družbenim okoljem in umetnikom iz zornega kota ruskega režiserja Borisa Aleksandroviča Pokrovskega je videti, kot da naše življenje postaja vse bolj sestavljeno, se razvija in pogloblja; postaja raznoliko in njegova vseobsežnost je v celoti že nedostopna posameznemu umu – človeku. Zajeti vse življenje je postalo težko – človek se lahko skoncentrira samo na eno ozko področje, postaja specialist ne samo v svoji profesiji, ampak tudi v splošnih interesih. Izgublja možnost zajeti življenje na globalni ravni (v svetovnih razmerah). Sposobnost upoštevanja biti življenja je sposobnost zaobjeti mnoge obraze življenja, konsolidirati posamezne dele realnosti in jih postaviti vzporedno z umetniško, asociacijsko sposobnostjo za ustvarjalno domišljijo, ustvarjanje likov, pojavnost življenja in ne njegove fotografije. Po eni strani razvoj znanja pelje k diferenciaciji življenja, po drugi pa diferenciacija škoduje celostnemu sprejemanju sveta. Rešitev za doseganje vsestransko harmonično razvite osebnosti je v vzgoji in tudi v treningu kolektivne domišljijivosti in sposobnosti vsakega posameznika, da ima domišljijo. Pokrovski intenzivno poudarja mikrokozmos vsakega posameznika. Ravno to prenašanje iz mikrokozmosa posameznika v širši prostor naj bi bila ena od nalog umetnosti.



Povezanost glasbene in plesne umetnosti

S področja glasbene in baletne umetnosti ni veliko primerljivih in zanesljivih raziskovalnih podatkov za preteklost in sedanost. Dognanj iz različnih zvrsti umetnosti ne moremo neposredno prenesti z enega umetniškega področja na drugo, naj sta si ti še tako sorodni, zagotovo pa nam pomagajo k splošnemu uvidu v primerih, kjer nam primanjkuje ne le empiričnih raziskav, ampak tudi razmišljanj na določeno temo.

V socioloških krogih se Theodor Adorno povezuje s t. i. »frankfurtsko šolo« oziroma »kritično teorijo družbe«, katere najpomembnejši predstavnik je bil. Prav tako se je Adorno uveljavil tudi v glasbi. Bil je odličen pianist, teoretik, skladatelj in kritik. Ozek krog bralcev, kompetentnih na obeh področjih, je razburjal s svojimi pogledi oziroma pristranskimi idejami in prepričanji.

Adorno izhaja iz predpostavke, da glasbena dela nosijo v sebi nekaj objektivno strukturiranega in smiselnega, kar se odpre analizi in kar je mogoče zaznavati z različnimi stopnjami pravilnosti. Prek slušnih tipov lahko dobimo nekaj predstav o glasbenem poslušanju kot sociološkem indeksu, mogoče tudi o njegovi diferenciranosti in determinantah, njihovih značilnostih, na osnovi katerih bi lahko odločili o upravičenosti ali neupravičenosti njihovega sprejetja, in sicer z namenom, da pridemo tudi do nekaterih socialnih ali socialnopsiholoških korelacij. Adorno ocenjuje, da bi bistveno pri tovrstni raziskavi bilo, da se kanon, ki vodi konstrukcijo tipov, ne veže samo na okus, priljubljenost, odklanjanje in navade poslušajočih kakor pri zgolj subjektivno usmerjenih empiričnih poizvedovanjih. Temeljno vodilo bi bila *ustreznost ali neustreznost poslušanja poslušane*.

Glede na dejstvo, da glasba in ples (posebej še opera in balet) temeljita na istih zgodovinskih in teoretičnih osnovah (ritem, dinamika, melodija, harmonija), si dovoljujemo delno primerjavo med tipi poslušalcev glasbe, kot jih razlikuje Adorno, in plesno publiko, ki v sebi združuje odnos do tistega, kar vidi, in tistega, kar sliši.

Tip eksperta za glasbo bi lahko bil identičen s tipom *eksperta za ples* iz identičnih razlogov, kot jih navaja Adorno – zavestno in strukturirano poslušaj glasbo, razločevalno dojema hkratna prepletanja in poseduje kompletno glasbeno logiko. Le poklicni plesalci lahko analitično spremljajo dogajanje na vidni sceni (plesni stil, koreografijo, kompozicijo, dramaturgijo, tehnično izvedbo, umetniško sporočilo) in jo istočasno povezujejo z glasbenim ozadjem, kar pomeni, da mora tip enako obvladati obe umetniški področji.

Vzporedno z Adornovim tipom dobrega poslušalca bi lahko postavili tudi tip *dobrega opazovalca*. Značilnosti dobrega opazovalca bi bile identične kot pri glasbenem tipu – bolj svobodno opazuje več plesnih posameznosti, spontano vzpostavlja povezave, presoja utemeljeno, ne zaveda pa se tehničnih in strukturnih implikacij. Mogoče bi dodali še to, da v ta tip nedvomno sodijo široko izobraženi ljudje z naravnim občutkom za skladen gib, ki stoji v harmonični povezavi z glasbo.

Za tip *izobraženega konzumenta* bi našli ustreznega opazovalca v dobro informiranem uporabniku – ples intenzivno spremlja, je dobro informiran na plesnem področju, zbira videoposnetke, ples sprejema kot kulturno dobrino in je značilen za meščanske kroge.

Če izhajamo iz tega, da je baletna glasba (vsaj tista, ki tvori klasični baletni repertoar) večinoma emocionalno obarvana (in pogosto s strani glasbenih poznavalcev ne tako visoko cenjena), lahko predpostavimo, da jedro baletne publike tiči prav v *emocionalnem tipu opazovalca*, ki se močno odziva na prepoznavno emocionalno obarvano glasbo.

V prvih štirih tipih bi zagotovo našli največ publike (gledalcev/poslušalcev), ki spremlja umetniški ples – klasični balet, neoklasični balet in moderni balet različnih smeri. Torej, občinstvo, ki hodi v gledališče.

Tovrstna analiza odpira vprašanje, kaj je mogoče narediti, da bi baletna umetnost postala primerljiva z drugimi umetnostmi, in spodbuja teoretična in empirična raziskovanja na tem področju. Ali je na primer mogoče v plesu najti nekaj objektivno strukturiranega in smiselnega, kar se odpre analizi in kar je mogoče zaznati z različnimi stopnjami pravilnosti. Prek »vizualnih« tipov lahko dobimo nekaj predstav o »plesnem gledanju« kot sociološkem indeksu, mogoče tudi o njegovih diferenciranostih in determinantah, njihovih značilnostih, na osnovi katerih bi lahko odločili o upravičenosti ali neupravičenosti njihovega sprejetja, in sicer z namenom, da se dokoplujemo tudi do nekaterih socialnih ali socialnopsiholoških korelacij.

Kako doživeti balet kot umetnost

Pomembna je tudi ustrezna edukacija gledalcev/poslušalcev, ki je možna tudi ob sproščenem pogovarjanju o skupaj ogledani baletni uprizoritvi, kot je recimo Hora.

V baletnih uprizoritvah so plesalci umetniško sredstvo, s katerim koreografi izražajo svoje vizije in ideje. To pomeni, da je koreograf v veliki meri odvisen od plesalcev, njihovih tehničnih zmogljivosti, pripravljenosti za sodelovanje, skupnega plesnega diha in predvsem sposobnosti poglobljanja v vloge, ki so jim zaupane. Mariborski baletni plesalci odlično izpolnjujejo omenjene pogoje in so tudi pri enodejanki *Hore*, koreografa Edwarda Cluga, potrdili sloves visoko profesionalnega ansambla, ki sodi v sam vrh baletne umetnosti. Misel, da so plesalci center tega razmišljanja, se vsiljuje ob ogledu omenjenega baleta sama po sebi. Redko vidimo, da dogajanje na odru ustvarja vtis enega samega telesa, ene duše in energije, kot je bilo to čutiti v omenjeni uprizoritvi. Zlitost gibov v solističnih nastopih, duetih in tudi v ansambelskih nastopih nas vodi skozi koreografove zamisli v svet onkraj vsakdanjosti v zibelko človeških skupnosti, kjer so bili gib, glasba in izraz še nedeljivi kot ena sama celota.



Zasnovo *Hore* podpisujejo koreograf Edward Clug – z uporabo glasbe godalnega kvarteta Balanescu –, asistent Matjaž Marin, scenograf Marko Japelj in kostumograf Leo Kulaš. Želja ali potreba koreografa, da se poglobi v davno pozabljeni ritem življenja v prvotni obliki, kjer še vladajo rituali, pri katerih je človek samo delček nečesa večjega in pomembnejšega, sta v plesnem utripu dobila svojo realnost. Povezanost in podrejenost pomeni preživetje. Skupnost je odvisna od harmonije med posamezniki – ta koreografova ideja je izjemno dobro izražena v umirjenem plesu skupine, ki skoraj neopazno drsi skozi prostor in čas, ter se samo na trenutke ustavlja pri pomembnih življenjskih križiščih.

Glasba kvarteta Balanescu se globoko dotika poslušalca in vzbuja otožnost, skoraj bolečino v stapljanju z vizualizacijo v plesu. Scenski element Marka Japlja v obliki mogočnega 'S' nevsiljivo služi kot simbol življenjskih vzponov in zdrsov ter podpira dramaturško dogajanje. V svoji preprostosti in lepoti deluje čisto in pomirjajoče. Kostumi Lea Kulaša barve beige, sprva trikoji, potem krajše haljice so prav tako poudarjali koreografovo idejo: vsi smo enaki, vsi smo eno, ni delitve po spolu, starosti, družbenem položaju ... V procesu od splošnega k posameznemu, kar je v nadaljevanju nakazano v plesu dvojic, pa kostumi preidejo v kolorit zemeljskih barv, ki poudarijo lahкотnost gibanja oziroma življenja.

Literatura

- Adorno, T. (1986). *Uvod v sociologijo glasbe*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Adorno, T. (1981). *Umetnost, družba, estetika. V Misel o moderni umetnosti*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Blaukopf, K. (1993). *Glasba v družbenih spremembah – Temeljne poteze sociologije glasbe*. Ljubljana: ŠKUC.
- Hauser, A. (1983). *Umetnost in družba*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Langer, S. (1990). *Problemi umetnosti*. Niš: DIGP "Prosveta".
- Mackrell, J. (2005). *Razumevanje plesa*. Ljubljana: Forma 7.
- Mlakar, P. (1999). *Ples kot umetnost in gledališče*. Celje: Mohorjeva družba.
- Monte-Haber, H. (1990). *Psihologija glasbe*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Pokrovski, B. A. (1979). *Razmišljenja ob opere*. Moskva: Zvezno založništvo.
- Rutar, D. (2001). *Sociologija glasbe po Adornu*. Ljubljana: Samozaložba.