



Mark Franko, plesni teoretik

Arheologija pozabljenega plesa

Mojca Kumerdej
foto Jure Eržen

Biografija Američana Marka Franka je neobičajna tako za plesalca in koreografa kot tudi za plesnega teoretika, in to zlasti zato, ker je v svoji karieri uspešno povezal vse troje. Mark Franko, ki bi ga lahko označili tudi za arheologa plesa, je izredni profesor na oddelku za študije gledaliških umetnosti Univerze v Kaliforniji v Santa Cruzu. Osrednji temi njegovega obsežnega knjižnega opusa so raziskave začetkov dvornega baleta in vpliv baročnega plesa na sodobni ples dvajsetega stoletja ter raziskovanje zamolčanih zgodb zgodovine plesnega modernizma, o čemer je na svojem obisku v Sloveniji tudi predaval. Sicer pa se ameriškega plesnega modernizma podrobneje loteva v študiji *Plesati modernizem/Uprizarjati politiko*, katere prevod je v teh dneh izdal zavod En-Knap v plesno-teoretski zbirki Prehodi.

Plesalci in koreografi se po koncu plesne kariere pogosto lotijo praktične plesne pedagogike, a zelo redko se, tako kot vi, posvetijo plesni teoriji?

Očitno je v meni tudi akademska plat, še kot plesalec pri koreografu Paulu Sanasardu, o katerem sem pred leti napisal knjigo, sem se v začetku osemdesetih let odločil napraviti doktorat iz francoske literature. Še ko sem plesal, sem začel pisati o plesu in šele po opravljeni disertaciji sem se lotil lastnih koreografij. Zame je nujno poznavanje zgodovine, ki je ne razumem v antikvarnem smislu, ampak kot široko polje za odkrivanje novih koreografskih idej. Ko sem se loteval rekonstrukcije starih plesov, sem začutil, da je rekonstrukcija mogoča samo s teorijo, in tako je teorija postala moje ustvarjalno koreografsko orodje. Ne gre za to, da bi se s teorijo povlekel iz plesne prakse, pač pa v teoriji odkrivam nove koreografske ideje.

Biografije plesalcev in koreografov vsebujejo imena plesnih pedagogov in sodelavcev. Kakšen pa je bil CV začetnikov baleta, kralja Ludvika XIV., ki je v vlogi Sončnega kralja prvič zaplesal pri trinajstih in kasneje ustanovil Kraljevsko plesno akademijo?

Tudi začetniki baleta so imeli svoje plesne pedagoge, v 17. stoletju je obstajala tradicija družabnih plesov, ki je segala v 15. stoletje, poleg tega je bil že razvit sistem plesnega zapisa. Francozi so ples razvili v spektakulsko formo, to obdobje je tudi začetek gledališkega plesa, s podporo francoskega dvora je ples postal osrednja umetnost v družbi, zaradi svoje pozicije pa se je lahko razvil v baletno formo.

Ali je mogoče pojasniti, zakaj je balet ob svojem nastanku izvor gibanja postavil v središče hrbta (v hrbtnično os, iz katere se gibljejo roke, noge, telo), tri stoletja pozne-

je pa je Isadora Duncan, ki velja za začetnico modernega plesa, izvor premaknila v trebušni predel, v pleksus?

Težko, v resnici ne vemo, od kod je gibanje prišlo, toda plesalčeva roka je bila v obdobju baroka manj toga kot roka v kasnejšem, razvitem baletu. Na delavnicah, ki so zasnovane kot raziskava zgodovinskih korenin ba-

ročnega modernizma v 20. stoletju in v katerih delo sodobnih koreografov, na primer Williama Forsytha, povezujem z nenormativnimi, baročnimi baleti zgodnjega 17. stoletja, plesalcem za izhodišče dam prav baročne gibe, pri katerih je hrbet zelo sproščen in roke plavajoče.

Resda je Isadora Duncan na začetku 20. stoletja iznašla novo plesno paradigmo, a ona je bila hkrati tudi del širšega kulturnega okolja, ki je vključevalo različne pojave, od ženskih gibanj in njihovih salonskih druženj do tedanjih idej o kultiviranju telesa pa vse do golega poziranja v umetniških ateljejih. Isadora Duncan ni bila tako zelo unikativna, pač pa je znala duh časa prevesti v umetniški jezik. V svojih raziskavah pa se Isadore Duncan ne lotevam zgolj kot utemeljiteljice modernega plesa in plesalke, po čemer je najbolj znana, ampak tudi kot koreografinja. Šele v sedemdesetih letih je bilo odkrito, da je svojo plesno metodo prenašala na druge in da je tudi sama koreografirala, da je bila torej zelo kompleksna umetnica.

Iz vaše knjige Plesati modernizem/Uprizarjati politiko je mogoče razumeti, da je zgodovina plesnega modernizma hkrati zgodovina čustvene ekspresije, torej načinov izražanja čustev in subjektivitete; pri tem rušite nekatere dogme plesnozgodovinskega kanona, recimo poenostavljeno razumevanje napredka v umetnosti ...

Obstaja modernistični koncept o progresivni zgodovini modernega plesa, znotraj katere naj bi vsak koreograf nadgradil svojega predhodnika. Po tem klišeju naj bi bila Isadora Duncan v svojem plesu izražala samo sebe, njena naslednica Martha Graham naj bi neposredno obliko čustvenega izraza nadomestila z bolj objektivno formo, Merce Cunningham pa naj bi kasneje svoje gibanje povsem očistil ekspresije. To le delno drži, saj v knjigi želim poudariti, da je imel vsak od njih tudi svojo lastno koreografsko politiko, svojo politično estetiko, ki je vključevala odnos telesa. Vsi trije omenjeni, pa tudi mnogo drugih, manj znanih plesnih umetnikov iz tistega obdobja, med katerimi so močno prevladovali ženske, so se v svojem plesnem delu kritično lotevali teorije ekspresije in vsak od njih je po svoje konceptualiziral pojme zunaj/znotraj, zasebno/javno, telo/družba. Modernizem pomeni redukcijo na esenco samega medija, ki je v plesu seveda gib, reducirani gib pa ne potrebuje ekspresije, pač pa telo. In v plesnem modernizmu nikakor ni šlo za romantični koncept ekspresivnosti, po katerem ekspresija označuje notranje, ki postane zunanje, pač pa so se plesni modernisti lotevali ekspresivnosti na ravni plesne forme. In te rekonceptualizacije niso nujno vselej pro-

gresivne, ampak so lahko regresivne. Medtem ko je Isadora Duncan za odkrivanje in odpiranje mesta ženske v javnem prostoru uporabila svoj lastni jaz, je Cunningham desetletja kasneje ekspresijo iz plesa odstranil z namenom, da bi v javnem prostoru ohranil zasebno, kar je bilo pri njem povezano tudi z oblikovanjem gejevske politike na prelomu petdesetih v šestdeseta leta. Političnost v umetnosti vselej pomeni tudi estetsko operacijo, ki ni nujno poenostavljena progresivna, ampak pomeni manipulacijo s tistim, kar se zdi preseženo, inovacija te operacije pa je v uporabi forme, s katero je proizvedena tudi nova vsebina.

V knjigi odkrivате tudi zamolčana zgodovinska dejstva, kakršno je denimo povezava ameriškega modernega plesa v dvajsetih in tridesetih letih z levičarskim gibanjem ...

Res je, o tej potlačeni zgodovini modernega plesa se vse do devetdesetih let prejšnjega stoletja ni vedelo skoraj nič ...

A medtem ko so bile Isadora Duncan in njene sodobnice navdahnjene s sovjetsko revolucijo in s socialističnimi idejami in se je moderni ples v ZDA od dvajsetih let dalje razcvetel, pa so Sovjetska zveza in kasneje tudi drugi komunistični in socialistični državni sistemi moderni in kasneje sodobni ples zatrli ter dobesedno prevzeli klasični balet. Imate odgovor, zakaj?

To je pomembno in težko vprašanje. Mislim, da je Stalin moderni ples zatrl podobno, kot je v tridesetih letih zatrl rusko avantgardo, biomehaniko, konstruktivizem, Mejerholda, razlog za to je brez dvoma tičal tudi v ruskem kulturnem konservativizmu. A moderni ples v tistem času ni bil zadušen le v Vzhodni Evropi, ampak tudi drugod po Evropi, v Franciji, na primer. Neprimerno bolje od modernoplesnega modernizma jo je odnesel baletni modernizem z Nižinskim, Balanchinom ...

Kako to, da se je plesni modernizem razvijal v politično povsem nasprotnih smereh. Medtem ko je Marta Graham leta 1936 zavrnila Hitlerjevo ponudbo, da bi nastopila na olimpijskih igrah v Berlinu, je njena nemška sodobnica Mary Wigman Hitlerjevo ponudbo z veseljem sprejela.

Nacizem je nemški »Ausdruckstanz« podpiral že od začetka, otrese se ga je šele po letu 1936. Četudi je o tem napisanih kar nekaj knjig, še vedno ni enotnega odgovora na vprašanje, ali je nemški moderni ples podpiral nacizem ali pa si ga je nacizem zgolj prisvojil.

Toda eno je gotovo: tako ameriški kot nemški moderni ples sta do štiridesetih let 20. stoletja poskušala utelešati nacionalno identiteto. Morda pri Marti Graham to ni ta-

ko očitno, toda njen cikel *Ameriških del* (*American works*), ki se začnajo s premiero *Ameriških dokumentov* leta 1938 in se zaključijo tik pred koncem druge svetovne vojne leta 1944, vključuje plesna dela o ameriški zgodovini in identiteti skozi anti-fašistično perspektivo. Plesni deli Marthe Graham in Mary Wigman sta tako dve vzporedni determinanti, med katerima gre za antifašistično-fašistični konflikt, toda na neki način sta si vendarle podobni, saj poskušata ustvarjati nacionalno telo, plesalci v njih delih pa naj bi utelešali nacionalno identiteto.

V pisanju ste kritični tudi do interpretacije povojnega obdobja ameriškega plesa do pojava postmodernizma, ki naj bi se po uveljavljenih interpretacijah začel z newyorškim umetniškim kolektivom Judson Church (Trisha Brown, Yvonne Rainer, Lucinda Childs, Steve Paxton itd.). Kdo je po vašem torej začetnik ameriškega plesnega postmodernizma, je to nemara Cunningham?

Ne, Cunningham je vse to preskočil. V knjigi *Izlet za čudeže* (*Excursion for Miracles*) začetke ameriškega plesnega postmodernizma postavljam v konec petdesetih let, pri čemer mislim zlasti na predstavo *Seven New Dances* (1957) koreografa Paula Taylorja. S tem ko plesna teoretičarka Sally Banes označuje Judson Church kot začetek postmodernizma, to skupino fetišizira, saj je v istem obdobju, torej na začetku šestdesetih let, pa tudi že prej, v ameriškem plesu obstajalo veliko različnih plesnih eksperimentov. Zgodovina sodobnega plesa po drugi svetovni vojni še ni napisana, ker še ni natančno raziskana. Če so bila štirideseta leta v ZDA obdobje nacionalističnega moderne plesa in je šestdeseta leta zaznamoval plesni modernizem, so petdeseta leta še vedno nepopisan list papirja. Ključna so bila tudi osemdeseta leta, ko je sodobni ples tako

v ZDA kot v Evropi doživel izjemen razcvet, žal pa se je ameriška zgodba slabo končala, saj je bila na začetku devetdesetih let ukinjena večina državnih fondov, iz katerih je

bila umetnost financirana. Sodobna umetnost je tedaj postala prenevarna in premočna. V tistem obdobju se je v ZDA sprožil val obtožb sodobne umetnosti, najhujše so letale na performerko Karen Finley, ki je v svojih delih izpostavljala goloto, in na vizualnega umetnika Andresa Serrana zaradi njegovega dela *Posceni Kristus*. V tem sovražnem duhu je potekala široka javna polemika o javnem denarju in mnogi so napadli umetnike, češ da z javnim denarjem žalijo davkoplačevalce. Tako je na področju plesa preživelo le nekaj velikih baletnih in sodobnoplesnih skupin, kot sta Cunningham in ansambel Marka Morrisa, večina plesnih skupin pa se muči preživeti z denarjem iz zasebnih fundacij, donacij.

Ta proces ste verjetno izkusili na lastni koži?

Ja, prav tedaj sem se premaknil od koreografije k teoriji, po eni strani zato, ker je bilo koreografske projekte finančno vse težje izpeljati, hkrati pa sem čutil, da se moram poglobiti v razumevanje tega, kar se je dogajalo. Nisem prenehal koreografirati, sem se pa v začetku devetdesetih let osredotočil na pisanje in teorijo.

In kako ocenjujete plesno dogajanje v minulem poldrugem desetletju; katera predstava se vas je nazadnje močno dotaknila?

Mislím, da se po Pini Bausch in Williamu Forsyhtu ni zgodila nova plesna paradigma, a brez poznavanja zgodovine in vezi z zgodovino se paradigma niti ne more zgoditi. V zadnjem obdobju se me je še najmočneje dotaknil *butoh*, razsojanje o aktualnem plesnem dogajanju pa raje prepuščam komu drugemu, ki gleda ples vsak dan, jaz ga ne, ker nisem plesni kritik. Tudi po zaslugi teorije se moj okus spreminja, in zgodi se mi, da včasih kaj razumem šele s časovnim odmikom. Zelo verjamem v retrospekcijo, v tisto, česar v trenutku dogajanja ne vidim in kar ugledam in razumem šele kasneje. In prav to me v plesu tudi najbolj zanima – njegovo platenje in postopno odkrivanje njegovih različnih ravni. ❧

Stran / Page: 23

Doseg / Reach: 153.800

Država / Country: SLOVENIA

Površina prispevka / Size: 996 cm2

4 / 4



Mark Franko, plesalec, koreograf, plesni teoretik