

LJUBLJANSKA PLESNA PANORAMA 1958/59

V pretekli plesni in baletni gledališki sezoni Ljubljane smo se srečali z dvema pomembnejšima dejstvoma.

Prvo je profil in obraz koreografskega oblikovanja ljubljanskih baletnih koreografov *Pie in Pina* Mlakarja skozi pet koreografskih stvaritev, ki so nastajale v različnih časovnih obdobjih in so v preteklem letu šle preko našega opernega odnosno festivalskega odra. V njihove časovne razmake je ujet velik del našega baletnega življenja; iz njihove različnosti odseva svetovni in domači, družbeni in umetniški in plesni razvoj.

Druga pomembnost je zavesten vstop koreografskega oblikovanja v naše *dramsko dogajanje*. Z njim je povezano ponovno srečanje z delom in seveda razvojem naših treh mladih koreografov (Majna Sevnikova, Henrik Neubauer, Metod Jeras), ki so pred časom stopili v skupnem baletnem večeru pred javnost (Silfide, Rondo o zlatem teletu, Fantastična prodajalna 1957).

V ostalem beležimo v življenju ljubljanskega baletnega in plesnega šolstva izostanek šolskih produkcij tako baletne kot plesnomoderne šole.

Akademija za igralsko umetnost je sodelovala s pantomimskim vložkom v dramski predstavi *Velika žehta* in se predstavila v šolski predstavi (*Kar hočete, Shakespeare*) z mimosko igro v smislu *commedie del arte* in s stilno-plesnim zaključkom.

V seznam *lanskoletnih medrepubliških*, to se pravi domačih gostovanj z veseljem zapišemo obisk baleta iz Skopja; medtem ko je beograjski balet že drugič potoval mimo nas v inozemstvo.

Med plesnimi obiski in gostovanji iz tujine smo dočakali dve veliki razočaranji; niti baletna skupina Jeroma Robbinsa (*Ballet U.S.A.*) iz Amerike se ni pri nas ustavila niti znani francoski mim Marcel Marceau nas ni obiskal. Pač pa smo doživeli srečanje z angleškim Festival baletom.

Film, današnji najmočnejši posrednik vizualnih umetnosti, ki nedvomno mednje spada ples z ozirom na gledalca, nam je posredoval koreografije znanege fancoskega režiserja Rolanda Petita (*Folies Bergère*), dalje ameriškega predstavnika modernega baleta Jeroma Robbinsa (*Kralj in jaz*), ameriškega filmskega koreografa Michaila Kidda (*Sedem nevest za sedem bratov*) in soustvarjalca filma *Amerikanec v Parizu* Gene Kellyja (*Povabilo na ples*).

Mladinsko gledališče nam je preteklo sezono prineslo poskus mimosko pantomimske predstave za otroke (*Vodnjak želja*).

V *amaterski in estetskovoizgojni* plesni dejavnosti na žalost nič novega.

I

Pet koreografskih stvaritev ljubljanskih opernih koreografov Pie in Pina Mlakarja: Triptihon in Naše ljubljeno mesto kot abonentski zaostanek preteklega operne sezone; letošnja baletna premiera *Pepelka; Ohridska legenda* v okviru predstav ljubljanskega Festivala kot prispevek ljubljanskega in *Vrag na vasi* kot prispevek zagrebškega baleta.

Če sledimo zaporedju časovnega nastanka, pripada prvo mesto *Vragu na vasi* (glasba Fran Lhotka, koreografija Pia in Pino Mlakar, izvedba baleta zagrebške opere), predvojnemu in obenem prvemu celovečernemu baletu koreografov Mlakarjev. Nastal je v času (prva izvedba Zürich 1935), ko je v Nemčiji plesna moderna že izgubljala tla in odre; in vendar je nastajal še pod močnim vplivom plesnomoderne šole in ob zavesti edinstvene plesne izraznosti plesne moderne.

Koreografa Pia in Pino Mlakar sta namreč izšla iz nemške plesnomoderne šole Rudolfa Labana, začetnika in najzvestejšega predstavnika *nemške plesne moderne*, revolucionarnega plesnega gibanja, ki je zrastle iz protesta proti nemetniškemu shematizmu baletne umetnosti tistega časa in proti njegovi družbeni zaostalosti. Kot ples, ki sloni na naravnem gibanju telesa in ne taji njegovih fizičnih funkcij, kot ples, ki prenese mimo uglajene breztežne miline tudi izraz trdih, upornih napetosti in bridkih, obtožujočih sproščenj, kot ples, ki je ustvarjalno dostopen slehernemu človeku bodisi poklicno ali amatersko, je postala v času med obema vojnama plesna moderna jezik socialnega odpora in antimilitarističnih idej in močno propagandno sredstvo socialističnih delavskih organizacij predhitlerjevske Nemčije.

Po Hitlerjevem nastopu je seveda plesna moderna izgubila v Nemčiji tako vrsto svojih najmočnejših umetnikov, ki so bežali deloma v Švico, pretežno pa v Ameriko, kot laične plesne zборе ob delavskih naprednih organizacijah in kot možnost in svobodo odkrite družbene kritike in sploh plesne izpovedi po nemških odrih.

Tradicionalna romantična baletna milina je spet osvajala izgubljene ali vsaj omajane postojanke.

Vrag na vasi ni več čista plesnomoderna koreografija, ampak v njem srečamo poleg silnega plesnoekspresivnega izraza, povezanega s stilizacijo (hrvatskega) folklornega gibanja, tudi simbol romantične baletne stilizacije, ples na prstih, kot vsebinsko in plesno nasprotje vaški folklorni monumentalnosti. Vrednost koreografije je v iskanju sinteze med folkloro in plesnim umetniškim gibanjem v smislu aktivnega ustvarjalnega oblikovanja in pa zavestno snovanje specifičnega umetniškega jezika. S svojo odprto, slovansko toplo liriko je umetniška kmečko folklorna izraznost Vraga na vasi pomemben prispevek k razvoju našega plesnega obraza.

Posebna odlika koreografije *Vrag na vasi* je čudovita, nepretrgana plesnost in tesna plesno glasbena zlitost tako v posameznostih kot v celotni dinamiki. Ni dvoma, da *Vrag na vasi* v vrsti petih koreografij zasluži ne le po času nastanka, ampak tudi po umetniški vrednosti prvo mesto.

Med *Vragom na vasi* in *Ohridsko legendo* (premiera v Ljubljani 1954) leži čas, leži skoro dvajset let; v njih vojna in naša revolucija. In prva poveljna leta in njihova težnja po absolutni naslonitvi na sovjetsko umetnostno shemo.

Za naš ples pomeni to zmago centralistične baletne ideje in z njo povezano organizacijo enotnega poklicnega plesnovzgojnega šolstva z izključno klasično baletno tehniko za vso državo; preko enotnega šolstva seveda tudi obveznost in možnost uporabe izključno baletne tehnike po vseh opernih odrih države. Obenem pomeni ta čas v okviru splošnih umetnostnih tendenc tudi plesno naslonitev na sovjetsko baletno oblikovanje.

Za sovjetsko baletno ustvarjanje te dobe je značilna čudovita briljantnost baletne tehnike, povezana z velikimi skupinskimi prizori kot izrazom demo-

kratičnosti in s čistimi ali stiliziranimi (do plesa na konicah prstov) folklornimi vložki kot elementom zdravega ljudskega ustvarjanja. Pantomima je nujni pripovedni posrednik vsebine; obvezna literarna vsebina in z bogatimi detajli obtežena scenerija pa atribut in zahteva primitivističnega pojmovanja realizma.

Vsebinsko se sovjetski balet ždanovske ere giblje pretežno v svetu romantičnih pravljic in plesnih realizacij Puškinovih zgodb in Shakespeara; le redko se loti časovno kasnejših ali sodobnih tem, ki pa jih večinoma kot pravljice enako postavlja v kmečko okolje in jih razkošno barva z neizčrpnim bogastvom svojega folklornega plesnega izobilja.

Razlogi za tako enostranost v plesni umetnosti sovjetske Rusije te dobe, ki je zanj značilno zgolj negovanje starega in prevzetega, kajti tako balet kot folklorni ples je produkt in simbol preteklosti; razlogi za to, da delavski razred stoji ob strani in je iz plesne umetnosti razen kot gledalec povsem izločen, so kompleksni.

Predvsem je tradicija ruskega baleta vkljub izgubi baletnega kadra, ki je v velikem obsegu prešel v inozemstvo, vendar trdna in caristično hierarhično dognana pričakala revolucijo, ki jo je s skrbjo in ljubeznijo prevzela. Vendar to samo še ni razlog, ker je prvih deset let mlade sovjetske države vrela komornih in eksperimentalnih plesnih skupin, ki so spremljale revolucijo in razvijale tako *modernizirani klasični balet* kot tako imenovani *plastični ples*, kakor je v Rusiji ime plesni moderni. Tudi baleti velikih opernih odrov v Leningradu in Moskvi so razvijali v tem prvem porevolucijskem času moderne plesne oblike.

Menda ni umetnostne panoge, ki bi laže tako neposredno izpovedovala družbeni protest in bi jo bilo težje kontrolirati, kot je ples. Spomnimo se samo raznih komičnih pantomimskih pamfletov, ki jim celo hitlerizem ni bil zlahka kos. Razumljivo, da ždanovskemu umetnostnemu centralizmu plesna svoboda ni odgovarjala; pač pa balet, ki mu caristična in sploh razredna družba, v kateri je nastajal in se razvijal, praktično ni dala sredstev, ki bi z njimi lahko izpovedoval družbeno kritiko.

Po drugi strani je bilo tudi baletu kot umetnostni panogi v nesvobodnem času mnogo laže in zato vabljivo umakniti se v romantično pravljичnost baletne tradicije, kot izpostavljati se težavam, ki so zvezane z obdelavo sodobnih motivov in problemov.

Končno ne smemo prezreti tudi dejstva, da se je v mladi sovjetski državi delavski razred več ali manj šele formiral in da so ob pretežno kmetškem prebivalstvu tudi pravljice lahko postale aktualne, če se je njihova vsebina naslonila na odnose med kulaki in zadrugarji.

Absolutna naslonitev na takratno sovjetsko baletno oblikovanje je pomenila za zagrebški in posebno beograjski balet naravno kontinuiteto baletnega razvoja, ker se je njuna baletna tradicija razvijala pretežno pod vplivom ruske baletne emigracije, folklora pa je pri prvih kot drugih še živo ljudsko oblikovanje. Za Ljubljano, ki je pravo plesno umetnost doživela šele v kontaktu s plesno moderno (Pia in Pino Mlakar, Meta Vidmarjeva), je pomenila ta naslonitev sunek in trganje umetnostne kontinuitete, tembolj, ker je bila plesna moderna usmerjena naprej, balet pa se je oziral nazaj. Položaj je bil še težji, ker je ljubljanski pedagoški kader za klasično baletno tehniko znatno zaostajal za zagrebškim in beograjskim.

Ce pogledamo koreografsko shemo baleta *Ohridska legenda* (glasba Stevan Hristić, koreografija Pia in Pino Mlakar, izvedba baleta ljubljanske opere), najdemo v njej vse tipičnosti tovrstnega baletnega oblikovanja. V njej se družijo pravičljiva vsebina boja za svobodo z junaštvom, seveda pravično nagrajenim, malega delovnega človeka. Realizmu je ugodeno z resničnimi opekami in apnenjo jamo in nosilnico in košarami za obiranje sadja, pa še s helebardami in biči za pretepanje sužnjev in ujetnikov. Stilno se srečamo s konglomeratom klasičnega baleta, folklornega plesa, ritmizirane in neritmizirane pantomime in gledališke igre brez besed. *Ohridska legenda* pretežno folklornega bogastva umetniško ne preoblikuje v nov plesni izraz, za razliko od Vraga na vasi, ki ustvarja nad folklorno bazo lastni monumentalni izrazni stil, ampak gradi dejanje na zaporednem sožitju raznorodnih elementov.

Seveda je razumljivo, da *Ohridska legenda* ni tako scela povezana z glasbeno dinamiko muzikalne kompozicije, ampak jo včasih spremlja le z enakostjo taktov.

Tudi med *Ohridsko legendo* in *Triptihonom*, *Našim ljubljanim mestom* in *Pepelko* leži čas: štiri ali pet let, hitrih in dinamičnih.

Za nas so to leta demokratizacije medsebojnih odnosov, za našo umetnost doba velike ustvarjalne sprostitev.

Za plesni in baletni razvoj so to leta številčne in kvalitetne rasti baletnega ansambla. Po drugi strani so tudi razdobje seznanjanja in spoznavanja plesnega in baletnega ustvarjanja sveta, vzhoda in zahoda in Daljnega vzhoda preko plesnih gostovanj in še bolj preko filma.

To spoznavanje in seznanjanje nam je prineslo zanimivo odkritje, ki je bilo, če premislimo, sicer več kot razumljivo, vendar nepričakovano.

Po vojni se je v Evropi zdelo, da je hitlerizem nemško plesno moderno smer zatrl in celo iztrebil. Kolikor je je ostalo, se je zdelo, da se je izčrpala in postarala in zastarela. Zdelo se je torej, da je bila njena plesna revolucija samo stilna epizoda umetnostnega ekspresionizma; časovna epizoda, ki je dozorela in ugasnila, da bi s svojim bivanjem in svojimi oblikami oplodila klasično baletno tradicijo ter s tem dopolnila svojo umetnostno nalogo.

Stik s svetovnim plesnim razvojem in dogajanjem in življenjem pa je to do kraja demantiral. Plesna moderna, ki se je rodila pravzaprav v Ameriki (Isadora Duncan) in od tam prešla na začetku dvajsetega stoletja v Evropo, se je zdaj ponovno javila pod novim imenom *moderni* ali *izrazni ples* iz svoje rojstne zemlje Amerike, kamor se je zatekla pred preganjanjem in pred umetniško nesvobodo. Javila se je kot plesno gibanje, ki je v času vojne odigralo aktivno napredno antifašistično vlogo in jo je nadaljevalo z bojem proti rasni diskriminaciji in pa z družbeno socialno kritiko kapitalističnega sistema. Javila se je kot plesno gibanje, ki je s svojo plesno in umetniško in družbeno vitalnostjo prekrvasilo ameriški klasični balet v tako imenovani *moderni balet*, ki je po vojni odtisnilo svojo barvo tudi francoskemu baletnemu oblikovanju, če izvzamemo baletni akademizem pariške opere, in proti njemu, kot smo videli ob gostovanju angleškega Festivala baleta, niti angleški balet ni imun.

Javila se je kot ples razvoja, ne plesna epizoda časa.

To ponovno srečanje je našlo tudi pri nas svoj odziv; z njim je prodiralo prepričanje in se je budilo spoznanje, da plesna moderna ali plastični ali izrazni ali moderni ples ni izraz *dekadence propadajoče buržuazije*, ampak *plod zdravega iskanja progresivnih družbenih sil in njihovih teženj k obliko-*

vanju lastnega umetniškega plesnega načina, sposobnega in po izraznem registru uglasenega na potrebe novih osebnih in družbenih odnosov.

Ponovne diskusije zadnjih let v Sovjetski zvezi o sposobnosti in nesposobnosti klasičnega baleta za izpovedovanje sodobnih problemov so temu samo dodatno potrdilo.

Spoznanje tako pomembnih stvari ni moglo mimo našega baletnega razvoja. Tako zagrebški in beograjski kot ljubljanski balet je dobival novo, vedno bolj sproščeno fiziognomijo.

Za ustvarjanje ljubljanskega baleta pomeni v tem razdobju nekako prelomnico balet *Rondo o zlatem teletu* (glasba Gotfried von Einem, scenarij Tatjana Gsovskaja, koreografija Henrik Neubauer 1957), in sicer ne toliko zaradi svoje popolnosti in umetniške dognanosti, kolikor zaradi svoje nove vsebine, zaradi novega odnosa do nje in zaradi novih plesnih sredstev, ki jih je izževal. Zaradi svoje družbene sodobnosti in naprednosti.

V oblikovanju koreografov Pie in Pina Mlakarja je v tem poslednjem času čutiti iskanje; iskanje novih načinov in v njem povezovanje s plesno moderno kot plesnim izhodiščem, ki ga je njuno delo prejšnjih let več ali manj zabrisalo; dalje povezovanje s širino ameriškega modernega baleta, ki je samo še čisto rahlo v tehniki pripet na klasični balet; povezovanje s svobodo v izbiri plesnotehničnih sredstev, kot jo ponuja svetovna plesna ustvarjalnost.

Triptihon (1958), *Naše ljubljeno mesto* (1958) in *Pepelka* (1959) so tri zaporedne baletne stvaritve, vendar so po stilu in hotenju in prijemu med seboj povsem različne.

Triptihon (glasba Marjan Kozina, koreografija Pia in Pino Mlakar, izvedba baleta ljubljanske opere) je plesni misterij, težak germansko gotski misterij, ki v njem nastopajo alegorije domovine in uporniške misli in poguma in žalosti in svobode in pomladi. Kot vizija temne in mrke, preklete in objokovane vojne je daleč odmaknjen od širine in tople človečnosti, ki jo izpoveduje glasba. Zaradi solistične poudarjenosti alegorij je kompozicijsko monoton in neizčiščen.

V njem ni ne revolucije ne partizanov ne fašizma. Brezčasen je in brezprostoren; in po zmoti koreografiran na llovo goro.

Plesno je *Triptihon* pogled nazaj, spomin na nemško plesnomoderno ustvarjanje. Le njegov tretji del, *Pomladni ples*, je plesna idila naše belokranjske folklore, pristna in igriva.

Naše ljubljeno mesto (glasba Bojan Adamič, koreografija Pia in Pino Mlakar, izvedba baleta ljubljanske opere) je po svojem značaju sorodno ameriškemu revijskemu musicalu, lahkotno in nepretenciozno. Njegov namen je šaljiva parafraza malomeščanščine našega ljubljenskega mesta. Žal je njena hudomušna ironija zastala nekje v polpreteklosti in spregledala leta in novi obraz našega mesta, ki se je vkljub vsemu izvilo iz čitalniške ozkosti in provincialnosti; spregledala je nove navade in razvade, ki bi jih bilo treba parafrazirati in ki še kako čakajo na to. Namesto uniformiranih internatovskih rožic v času promenadnih levov; namesto zaljubljenega pesnika v času vespe in fičota; namesto sladko pocukranih češnjatic...

Namesto gasilske veselice...

Seveda je časovna zaostalost satire in ironiji polomila bodice; hudomušnost se je zaprašila in je izgubila aktualno iskrost, ki je za tak musical nujna in bistvena.

Pepelka (glasba Sergej Prokofjev, koreografija Pia in Pino Mlakar, izvedba baleta ljubljanske opere) je na sovjetski medvojni baletni scenarij (Nikolaj Volkov) koreografirana lirična plesna pravljica. Njena lepota je v občuteni plesni liriki prvega in zadnjega dejanja, ki jo ritmizira in ji ustvarja plesno nasprotje plesna pantomima. Njena slabost je hoteno vnašanje baletnega principa dvorskega divertissementa po shemi Petipa (Labodje jezero) v drugem dejanju brez prečiščenih notranjih odnosov do njega; ta neprečiščenost je namreč razlog, da ples drugega dejanja ni polnokrven, da je drugo dejanje blede in razvlečeno in da mu primanjkuje plesne nujnosti.

Po konceptu je *Pepelka* korak v smer pretekle pravljичne romantike; posebno ker obdrži romantični princ čev karakter (medtem ko poskuša sovjetski scenarist iz princa napraviti lovca brez dvorskih navad), in seveda z njim opredeljuje vse gibanje, ki princa obkroža, brž ko se pojavi.

Plesno pa pomeni *Pepelka* sprostitev v svobodnejši izbiri izraznih sredstev in s tem obogatitev plesnega registra našega baleta.

(Konec prihodnjič)

Marija Vogelnikova

POLEMIKA

MOJ ODGOVOR V. PAVŠIČU

Na moje poročilo o Borovi drami *Zvezde* so večne (Naša sodobnost, 1959, št. 12) mi avtor omenjene drame v svojem polemičnem odgovoru »Kritika drame ali drama kritike« (Naša sodobnost, 1960, št. 2) pripisuje popolno pomanjkanje profesionalne sposobnosti, da omenim samo glavni izpad polemike med njenimi številnimi bolj ali manj neljubeznivimi očitki na moj naslov. Ako zadeva zame že ni tragična, je vsaj nerodna, ker avtor polemike v zvezi z očitkom moje popolne dramaturške nevednosti ni pozabil napisati, da sem po poklicu profesor dramaturgije.

Ta vrsta polemike se mi notranje upira ne glede na to, da sem z njo osebno prizadet. Kritiko pa tudi polemiko sem pojmoval vedno kot sredstvo za boljšo proizvodnjo, v našem primeru za boljšo literarno, dramsko proizvodnjo, ako jo pisec polemike pojmuje očitno drugače, kot nekaj zelo osebnega, je to stvar njegove vesti.

Pri vsej tej nevšečni zadevi pa mi je nekoliko v tolažbo okolnost, da nisem v razgaljeni sramoti sam, saj sta že mnogo pred mojim poročilom o Borovi drami o njej pisala v juniju preteklega leta Fran Albreht (Delo) in Finci (beograjska Politika) in oba kritika sta prišla do podobnih kritičnih ugotovitev, da so namreč situacije v tej zadnji Borovi drami v smislu odrskega realizma malo verjetne in da sta glavni osebi psihološko neprepričljivi.

Nekaj pa me v Pavšičevi polemiki vendarle skrbi, skrbi ne toliko za mojo, marveč za Borovo profesionalnost. Proti koncu svojega polemičnega pisanja pravi Pavšič: »Vendar pa ne mislim, da Borova drama nima v sebi slabih strani. Ima jih, a teh naš kritik Kralj žal ni odkril.«

Če to Pavšičevo samospoznanje povežemo z njegovim vztrajnim zanižanjem vseh pomanjkljivosti, ki mu jih je očitala kritika, nastane groteskna

PLES

LJUBLJANSKA PLESNA PANORAMA 1958/59

(Konec)

II.

Ob celovečernih oziroma čistih baletnih programih in predstavah nam je letošnja operna sezona prinesla tudi nekaj krajših baletov v obliki opernih baletnih vložkov. Nekateri med njimi po svoji zaključenosti predstavljajo samostojne baletne stvaritve.

Tudi v dramskem življenju smo srečali vrsto koreografskih plesnih ali pantomimskih posegov v dogajanje. Tolikšno vrsto, da se zdi, kot da se počasi budi zavest o pomenu gibanja kot bistvenega sooblikovalca izraza in nosilca stilizacije v našem dramskem življenju. Ne sicer sistematično; ne sicer z učinkom, ki bi edini lahko garantiral zavestno kvaliteto kretnje kot dramskega izrazila. Ne v spremstvu sicer obvezne in nujne zahteve po vsakodnevnem ritmično plesnem kultiviranju instrumenta. Vendar intenzivneje kot v preteklih sezonah.

Pomen teh krajših koreografij je v razvojnih možnostih mlajših koreografskih kadrov, ki se odločajo za koreografsko pot. Razen pantomime v dramski satiri *Velika žehta*, ki je plod pedagoškega dela koreografa *Pina Mlakarja* na igralski akamediji, so namreč vsi krajši plesni vložki delo mladih. Zato je njihov pregled obenem revija koreografskih naporov, dosežkov in predvsem perspektivnih obetov našega plesnega življenja.

V okviru dejavnosti opernega baletnega ansambla srečamo predvsem dva operna baletna vložka, baletno pantomimo v operi *Zapiski iz mrtvega doma* in plesne kompozicije v operi *Revizor*. Obe plesni stvaritvi je koreografirala plesalka *Majna Sevnikova*, ki jo poznamo kot koreografa raznih dramskih plesnih vložkov iz prejšnjih let in predvsem kot koreografa romantičnega baleta *Silfide* (1957. leta). Njen plesni in koreografski dar je vezan na veliko subtilnost in tenak in prefinjen občutek za plesno liriko.

V ta svoj občutek je znala ujeti plesni izraz koreografije v *Revizorju*, ki ji je bil po vsebini in karakterju plesnega dogajanja blizu in ga je oblikovala pristno in sveže in domiselno.

Manj je uspela burkasta pantomima v *Zapiskih iz mrtvega doma*. Naivna plesna zgodba je del praznične zabave izgnanih kaznjencev, ki jo tudi izvajajo. Naivna in močno poenostavljena burka. In verjetno je ravno ta burkavost zavedla koreografa, da je pozabil in prezrl trpki ton opere, ki bi nujno moral v pantomimi najti svoj odmev. Odmev in odtonek človeškega; odmev, ki bi izpovedoval, da kaznjenci niso rutinirani komedijanti, ampak najbednejši ljudje, ki želijo za hip pozabiti svojo bedo. Odtonek, ki bi se prebil skozi izplesano nerodnost težakov, skozi neokretnost mož, ki predstavljajo žene. Odtonek izvajalske predanosti in zadrege in mogoče celo trenutka sreče. Odtonek osebne prizadetosti mimo zunanje burke. Odtonek izraza, ki bi se spojil z navdušenjem mladega kaznjenca, ki se prvič sreča s komedijantsko predstavo.

Po sedanjem koreografskem konceptu pa je močnejši in prepričljivejši plesni izraz zbora, ki sledi begu osvobodjene ptice, kot pantomimski vložek.

V isto vrsto poklicne baletne dejavnosti je treba prišteti baletne vložke dramske komedije *Boter Andraž* (Ljubljanski festival, Križansko preddiverje)

in baletno medigro komorne komedije *Šola za očete* (Gledališče ad hoc). V obeh primerih gre namreč za izvedbo opernega baleta oziroma njegovih članov.

S koreografskimi posegi v komedijo *Boter Andraž* je stopil pred publiko plesalec *Metod Jeras*, ki ga poznamo po koreografski postavitvi baleta *Fantastična prodajalna* (leta 1957). Baletni vložki komedije so se razvijali v izredno lepem okolju preddvrske prostorske svobode in so bili prijetno lahkotni. Mogoče kar prelahkotni za renesančno komedijantsko radoživost Držičeve komedije in za njeno sočno režijsko interpretacijo.

Baletna medigra komedije *Šola za očete*, koreografski prvenec plesalca *Jaka Hafnerja*, se ni zmotila v načinu in je bila pristen interpret razpoloženja in časa dogajanja; bila pa je kompozicijsko šibka in plesno premalo uglašena.

Med dramskimi koreografskimi posegi, ki so jih izvajali dramski igralci, zasluži vsekakor prvo mesto koreografski način in izvedba plesov v *Faustu* (Eksperimentalno gledališče pri Ljubljanskem festivalu). Pokazal je namreč nov, pogumen in plesno presenetljivo svež in neposredno izpoveden plesni prijem, ki je dvignil izvedbo drame na višji nivo in plesno pomladil naš koreografski arhiv.

Njegov oblikovalec je koreograf *Henrik Neubauer*, ki ga poznamo iz vrste dramskih koreografskih poskusov in predvsem kot ustvarjalca baleta *Rondo o zlatem teletu* (leta 1957). Posebna vrednost koreografije *Fausta* je v odkrivanju plesnih sredstev in izrazil, ki odgovarjajo plesni zmogljivosti dramskega igralca. Način in zahteve so postavljene v tako medsebojno razmerje, da plesno gibanje ne zdrkne niti v neplesno pantomimo niti v diletantizem izvajanja, ampak zadrži in razvija izredno visoko raven plesa kot oblikovalec prostora in dinamično ritmične in izrazne celote.

Proti tej koreografiji so plesne zamisli in izvedbe koreografij v *Stekleni kletki* (Mestno gledališče) in *Yermi* (dramsko gledališče), delo istega koreografa, šibke in ne prestopajo meje zavestnega umetniškega oblikovanja, ampak zastanejo tam, kjer bi pravzaprav morale začeti, namreč pri vsakdanji borbi za plesno kondicijo igralcev.

Tudi plesna šaljivka in drami *Ozri se v gnev* (dramsko gledališče) boleha na premalo lahkotni izvedbi, medtem ko je po sredstvih, ki jih igralci zmorejo, in po duhoviti domiselnosti dokaz, da ima njen oblikovalec *Marjan Kralj* zelo mnogo smisla za sodobno plesno satiro.

Pantomimska groteska *Cice in Cace* v komediji *Veselje do življenja* (Oder 1957) pa predstavlja s svojim izredno prefinjenim občutkom za sozvočje najtanjših gibov in njihovega vizualnega učinka specifično vrednost. Njen koreograf je plesalka *Majna Sevnikova*.

Pregled rezultatov druženja in povezovanja dramske in plesne umetnosti je najprimerneje zaključiti z željo, da bi to medsebojno zблиževanje rodilo zrel sad. Rodilo potrebo, ki jo je spočelo gostovanje Vilarjevega T. N. P. iz Pariza in jo je hranilo gostovanje Piccolo Teatra iz Milana in srečanje s kitajsko odrsko umetnostjo. Potrebo po enotnosti umetniškega lika igralca in plesalca in pevca; ne diletanta niti amaterja, ampak poklicnega umetnika.

Ritmika, ples in pantomima spadajo v vsakodnevno delo takega odrskega delavca, ker so sicer njegove kinetične možnosti ozke, njegov vizualni izraz slučajen in rutinerski, njegova interpretacijska doba pa kratka, tako kratka kot koledarska in še krajša.

III.

Verjetno se zdi, da letošnji *izostanek javnih produkcij poklicnih plesnih odnosno baletnih šol* ni posebno važna stvar, ker se pouk v šoli lahko razvija brez ozira na njeno javno manifestacijo. In to je seveda res; vendar pa je tak izostanek znamenje, da plesno in ustvarjalno življenje v instituciji ni zadosti živo, da bi se prebilo in vzpostavilo kontakt z javnostjo. Pomanjkanje tega kontakta in potrebe po njem je namreč dokaz, da v šoli ni vse dobro; da šola potrebuje pomoč.

Kakršnokoli pomoč. Mogoče materialno, mogoče v ureditvi ali povečanju prostorov, mogoče v organizaciji.

Ljubljana ima dve plesni šoli, ki vzgajata odnosno naj bi vzgajali poklicni plesni ali baletni kader. Vsaka zastopa svojo plesno smer. Med seboj sta absolutno ločeni in brez delovnega kontakta. Različni po načinu dela, po učnem teku, po notranji organizaciji, kvalitetah in tendencah.

Srednja baletna šola je organizirana na bazi klasičnega baletnega načina in vzgaja baletni naraščaj za opero in njen balet. Po svojem učnem načrtu je sorodna tovrstnim šolam po vsej državi. Njen glavni poudarek je namenjen vzgoji kvalitetnih plesnih izvajalcev s čim čistejšo baletno tehniko. Manj skrbi je namenjene ustvarjalno umetniškemu razvoju plesalcev.

Organizacijsko je urejena in definirana, dasi morda nekoliko ozko in enostransko.

Plesnomoderna šola, ki je po nekem čudnem absurdu vezana na višjo šolo za telesno vzgojo, razvija po svojem plesnem konceptu predvsem plesno ustvarjalnost in umetniški oblikovalni občutek, zanemarija pa vsestransko plesno tehniko in predelavo, ki bi gojencem omogočala plesno svobodo izraza.

Organizacijsko je neurejena in njena poklicna perspektiva spričo dejstva, da šola ne daje nobenih spričeval, nejasna. Ta nejasnost je poleg neprimernih delovnih prostorov vzrok postopnega opadanja učencev in propadanja šole, ki se iz poklicne spreminja v amatersko, iz plesne v razgibovalno.

Potrebna je nujna in hitra pomoč. Potrebna reorganizacija predvsem plesnomoderne šole, ki zdaj ni sposobna vršiti svoje kulturno poslanstvo kot nosilec ustvarjalne rasti plesne moderne, torej plesnega načina, ki ima v naši plesni tradiciji že svoje upravičeno mesto. Potrebna pa je tudi reorganizacija klasične baletne šole, ki mora nujno razširiti svoje plesne osnove, če hoče dohajati svetovni baletni razvoj in če predvsem noče ostati plesni spomin preteklega družbe.

Nobenega razloga niti opravičila ni za medsebojno delovno izolacijo dveh plesnih smeri, ki se po celem svetu medsebojno približujeta, bogatita in umetniško oplajata, pa tudi potrebujeta. Široki in svobodni plesni registri plesne moderne, njena globoka izraznost in nujna ustvarjalnost je prepotrebna vsakemu baletnemu plesalcu, ki ne želi čemeti v ozkem formalizmu baletne stilizacije preteklega časa. Ustaljena in dognana, skoro znanstveno pretehtana baletna predelava telesa, ki so jo izkristalizirala stoletja in ji izračunala skrajno ekonomičnost ob maksimalnem učinku, bo prekorišten dodatek plesni sproščenosti moderne.

Enotna plesno baletna šolska ustanova z dvema vzporednima oddelkoma in pa obveznost, da vsak gojenec obvlada obe plesni tehniki, eno kot vodilno, drugo kot podrejeno, bi vzgledno rešila vse te probleme. Obenem bi rešila

poklicno plesno stimulacijo modernega plesnega šolstva, ki bi v tej dvojnosti zacvetelo kot bi klasično baletno šolstvo doseglo večjo plesno širino in umetniško nujnost.

Današnji plesni amaterizem, ki se izživlja v raznih baletnih krožkih in trpi ob togi in stilizirano nenaturni baletni tehniki, ki je na amaterski bazi skoro ni mogoče osvojiti v toliki meri, da bi ustvarjalne kvalitete premagale grobi diletantizem; ta plesni amaterizem bi lahko obkrožil reorganizirano šolo kot plodna zemlja in iz prirodne podlage plesne moderne črpal plesno srečo. In to srečo obilno vračal in obrestoval s prispevkom neposrednega ljudskega plesnega doživetja, današnjega, vsakdanjega.

Kajti kontakt z vsakdanjo kretnjo, ki je prekvalificirana v zavestno plesno izrazilo, edini lahko prerodi ples preteklosti v ples sedanjosti in prihodnosti.

IV.

Vsako plesno gostovanje je dogodek, kulturni dogodek, ki povezuje plesna izkustva in oblikuje plesna merila. Poleg tega pa druží svet v veliko družino, poglablja medsebojne odnose in gradi mir. Medrepubliška gostovanja imajo dodatno nalogo, izmenjavati medsebojna izkustva in delovno pomoč.

V okviru naših *medrepubliških baletnih obiskov* je bila pretekla sezona več kot skromna. Dve gostovanji v letu; gostovanji mladih baletnih družin, ki se šele trudijo za priznanje, za lastni umetniški obraz. Medtem pa zrela baletna telesa niso čutila potrebe, da nam pokažejo svoje znanje in svojo umetniško izpoved. Ali pa mi nismo dosti želeli, da jih spoznamo.

Leto za letom namreč potujejo baletne skupine iz Zagreba in Beograda takorekoč tesno mimo vrat naše operne hiše v tujino.

Sicer pa je mladi *makedonski balet iz Skopja* nadvse presenetil tako s plesno pristnostjo kot z višino nekaterih koreografij in s plesno čistostjo in lepoto nekaterih plesnih izvajanj. Mladi balet, ki svojo plesno tradicijo veže neposredno na ljudsko plesno ustvarjanje. Mladi balet, ki mnogo obeta.

Baletna skupina z Reke, ki je nastopila v okviru Ljubljanskega festivala, pa še ni premagala začetnih težav in jo čaka še velik boj za kvaliteto.

Med *gostovanji iz tujine* smo sprejeli baletno skupino *Festival Balet iz Londona*, ki nam je prinesel dih plesne lirike nad tehnično plesno eksaktnostjo. Balet na visoki ravni.

V vrsto baletnih obiskov iz tujine prištevamo tudi *plesne in baletne filme*, ki enako kot neposredna gostovanja posredujejo plesno in baletno ustvarjanje sveta v spoznanje, primerjavo in navdih.

Nekateri med njimi so s svojo visoko plesno kvaliteto zmožni naravnost nadomestiti včasih nedosegljivo neposrednost gostovanja.

Balet francoskega filma Folies Bergère je plesno koreografska stvaritev znanega pariškega koreografa *Rolanda Petita*. Visoka raven plesne izvedbe poleg zrelega, modernega in istočasno tehnično čudovito definirane in čistega koreografskega prijema je v osnovi bolj gledališko odrska kot neposredno filmska. Vendar je vsklajena z zasnovo in vsebino filma, ki se vrti med odrom in kulisami in garderobami varieteteja.

Amerikanski film *Kralj in jaz* in njegova koreografija, ki je prav tako bližja gledališču, nam prinaša čudovito lepoto orientalskega plesnega izražanja, organiziranega in oblikovanega z umetniško močjo *Jeroma Robbinsa* in s pro-

storsko in dinamično suverenostjo. Tudi v tem filmu je gledališki koncept gibanja vzporeden vsebinskemu dogajanju.

Plesna koreografija filma *Sedem nevest za sedem bratov* je gledališkemu konceptu povsem nasprotna. Naglašeno je filmska, v sredstvih sproščena in plesno tehnično manj stilna, vendar dinamična; plesno je blizu ameriškemu musicalu, ritmično pa izredno dognana. *Michail Kidd*, ki jo je oblikoval, spada med prve reformatorje ameriškega plesnega filma, med njegove osvoboditelje iz podrejenosti gledališču.

Absolutni plesni film, ki ga je koreografiral in režiral po lastnem scenariju plesalec in koreograf *Gene Kelly* *Povabilo na ples*, pomeni stopnjevanje filmskega prijema in je tako organsko filmski, da pozabiš, da je brez besed. Tempo in prostorski prijem in pa plesna dinamika so zlit s filmskimi izraznimi možnostmi.

Pri tem se koreograf ne zateka v stil ameriškega zabavnega plesnega filma, ampak zvrsti skozi svoje tri zgodbe vse plesne in baletne načine preteklosti od komedijantske pantomime mimo klasičnega baleta do plesne moderne, obogatene z izrazili ameriškimi latinskih družabnih plesov. Medtem ko sta prvi dve zgodbi zaradi visoke umetniške in plesno tehnične lepote naravnost šola za plesno izobrazbo, pa je žal tretja, zaradi nekvalitetne filmske risanke, ki je z njo povezana, zdrsnila do kiča.

Pretekla kulturna sezona nam je torej približala del angleškega, francoskega in ameriškega plesnega oblikovanja, da ga priključimo svojim preteklim znanstvom in si jih dopolnimo.

V.

Medtem ko letos naše dramske hiše niso bile ravno radodarne z baleti in plesi in pantomimami v okviru novoletnih predstav za otroke, smo srečali v *Mladinskem gledališču* zanimiv poskus pretežno pantomimske predstave *Vodnjak želja* (režija in koreografsko vodstvo *Balbina Baranovič*).

Predstava ni bila prva te vrste v okviru Mladinskega gledališča, ker smo se pred leti že srečali s pantomimskim pripovedovanjem pravljic *Bilo je nekoč*. Seveda je predstava *Bilo je nekoč* zrasla iz estetskovzgojne dejavnosti Mladinskega gledališča in je bila plod dela z mladino. *Vodnjak želja* pa je predstava v okviru predstav poklicnih igralcev za otroke.

Predvsem z gibanjem izraženo čustvo in karakter in doživetje je otroški predstavi več kot prirojeno. Brez dvoma je v tem pogledu predstava našla lepo in pravo pot. Vendar pa v izvedbi, pa tudi v konceptu ni bila izčističena in je imela nekaj površinskih, nekam preživelih secesijsko okrasnih nedognanosti, ki jih je secesijsko kostimiranje še podprlo. Mogoče je bila predstava tudi premalo poetična.

Vendar pa *Vodnjak želja*, kolikor pomeni vmesno razvojno stopnjo in napoveduje nadaljnje delo in trud in napor, izpolnjuje svojo nalogo. Želeti bi bilo le, da se možnosti Mladinskega gledališča uredijo tako, da bo zraslo v stalno ustanovo z urejeno hišo, kadrom in repertoarjem. V prepotrebno ustanovo, ki bo po eni strani izpolnila kulturno vrzel, po drugi pa ustvarila pogoje za delovno kontinuiteto in oblikovanje specifične odrske zvrsti.

Marija Vogeltnikova