

SODOBNI SLOVENSKI PLES

Neja Kos

O plesu in plesni umetnosti je težko pisati, saj ples kot kinetični pojav v času in prostoru zaradi svoje begotne narave obstaja le, ko (in dokler) se dogaja. Kot oblika je v svojem nastajanju in izginjanju neulovljiv. V nasprotju z, denimo, likovno umetnostjo, literaturo, arhitekturo, ne pušča za seboj nič snovnega in oprijemljivega, četudi je – kakšen paradoks! – njegov instrument živo človeško telo v vsej svoji konkretni materialnosti! O slovenski plesni umetnosti lahko torej – vsaj do prvih skromnih filmskih drobcev in osebnih izkušenj – govorim le na podlagi sorazmerno pičlih, a zato toliko bolj dragocenih zapisov, priložnostnih publikacij, fotografij in osebnih pripovedi.

V prvih letih 20. stoletja so Slovenci lahko gledali ples na domačem odru le v izvedbi ljubiteljev in igralcev v obliki opernih plesnih vložkov, ki so jih aranžirali kar režiserji in kapelniki. V svoji izjemno informativni knjigi *Razvoj baletne umetnosti na Slovenskem* (1997) dr. Henrik Neubauer omenja kot prvo samostojno plesno predstavo na odru Slovenskega deželnega gledališča "izvirno muzikalno pantomimo" Josipa Ipavca Možiček, uprizorjeno 3. oktobra 1912. Režiral je Rudolf Feifar, plesali pa so igralka in igralci. Takratna kritika je zapisala: "Pantomima je nekaj srčkanega, ker pa baletov pri nas nismo vajeni, smo lahko veseli, ako dobimo odmev tega, kar imajo srečna velika mesta."

Na začetku 20. stoletja doživlja svet velike spremembe: zgodovinska in znanstvena pojmovanja, družbeni sistemi ter etične in estetske dogme se v temeljih spreminjajo in vplivajo tudi na plesno umetnost (Loie Fuller, Isadora Duncan, sestre Wiesenenthal, Emile Dalcroze, Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Joos, Harald Kreuzberg, Mihail Fokin, Vaclav Nižinski...). Tipični predstavniki modernega plesa zavračajo baletni formalizem in akademizem, ki se po Noverrovih reformah in ustvarjalnih vrhuncih baletne romantike znova uveljavi, ter iščejo nov plesni jezik za nov čas. Marsikaj od tega se je dotaknilo tudi nas. Ker nismo imeli šolanih baletnih plesalcev, ni bilo mogoče uprizarjati klasičnih in romantičnih baletnih del, ki so v svetu in naših tedanjih (pa tudi poznejših) aspiracijah veljala za pojem prefinjene in edino prave plesne umetnosti.

Tako kot v Nemčiji, kjer se je izoblikovalo jedro evropskega modernega plesa, tudi pri nas nismo imeli klasične baletne tradicije, zato smo bili sprva tudi mi neobremenjeni in odprti za aktualne plesne tokove. Tako smo bili Slovenci do druge svetovne vojne povsem na tekočem s takratnimi modernimi plesnimi težnjami, ki so obenem močno vplivale na našo plesno produkcijo. V uprizoritvi Cankarjevega Pohujšanja v dolini Šentflorijanski leta 1907 je Jacintin ples odplesala Čehinja Josipina Kreisova in navdušila ter navdihnila tudi avtorja samega, Janko Traven pa je vizionarsko zapisal: "Ta ples je bil kot zastavljen problem, ki naj ga rešuje potomstvo. Možnosti so slejkoprej neizčrpne. Stvariteljsko vzpodbujajoča Cankarjeva zamisel Jacintinega plesa zato ni mogla ostati samo prigodna, ampak bo še dolgo oplajajoča za bodoči slovenski gibni izraz."

Četudi je tedanje meščansko občinstvo vsekakor hotelo imeti balet in ga je z novoustanovljeno Opero leta 1918 tudi dobilo, pa je bil uvoženi češki baletni mojster in plesalec Vaclav Vlček pravzaprav nekakšno "kukavičje jajce". Da bi ustregel pričakovanjem po dopolnjevanju opernih predstav s plesnimi vložki, je sicer ustanovil baletni ansambel s tremi solistkami in desetimi zboristkami, povečini Čehinjami, s prvo solistko Klimentovo pa sta odprla tudi baletno šolo. Vendar sta na produkciji maja 1919 pokazala tudi nekaj, kar zelo verjetno ni bilo klasični balet. To lahko sklepamo po besedah ene izmed takrat predstavljenih nadarjenih mladih plesalk, poznejše znane plesne umetnice Lidije Wisiak: "Značilno za Vlčka je bilo, da je iskal vedno nekaj novega: takrat se je začel zelo navduševati za moderno plesno smer" (šlo je za vplive Isadore Duncan, ki je imela na Češkem veliko privrženecv). Balet Vlčka v bistvu ni zanimal, saj sta šla z mlado, izjemno nadarjeno Lidijo Wisiak kmalu zatem študirat in se izpopolnjevati k takratnim pionirjem evropske moderne plesne pedagogike in umetnosti: k Emilu Dalcrozu, utemeljitelju evritmike v Hellerau, nato pa še k Mary Wigman, veliki plesni ustvarjalki evroskega moderne "izraznega plesa" (Ausdruckstanz), sicer učenki Rudolfa Labana. Po vrnitvi v Ljubljano leta 1921 sta pripravila nov program plesnih recitalov v modernem slogu in v naslednjih letih postala prava ljubljenska občinstva. Čeprav Fran Govekar v svoji oceni njunega Večera komornih plesov (1925) zagodrnja, da "je odkrit nasprotnik take neplesne plesarije", hkrati občuduje "globoko preštudirane, z duševnostjo prepojene kreacije" obeh plesalcev. Preostala kritika ugotavlja "iskanje novih izrazov telesa", opaža ekspresijo čustev – veselja, žalosti, obupa, blaznosti – ekonomičnost gibanja, logičnost kompozicije in gibalno fantazijo. Slabo plačana, žrtvi pritiskov in intrig, sta Vlček in Wisiakova odšla v Pariz. Wisiakova se je želela vrniti v Ljubljano, a jo je uprava baleta večkrat odklonila, češ da ni sredstev. Vlček je odšel v Brazilijo, Wisiakova pa se je po vojni preusmerila v neoklasični balet.

"Nora dvajseta leta" so bila čas prebolevanja vojnih travm, jazza, charlestona, dekadence in gospodarskih kriz, trideseta pa že tudi groženj fašizma in nacizma s slutnjo vojne nevarnosti. V umetnosti se uveljavlja modernizem, ki ga na križišču evropskih vplivov (Dunaj, Praga, Nemčija) spontano vpija tudi slovenski ples. Vlček, Wisiakova, pozneje pa še Rut Vavpotič ga s svojimi nastopi dvignejo na raven umetniških dogodkov par excellence. Poleg tega je v večjih slovenskih mestih gostovalo kar nekaj predstavnic in predstavnikov modernejših in "eksotičnih" plesnih usmeritev (Sokolova s "plastičnim baletom", orientalska plesalka Sent M'Ahesa, Cara Negri, Valerija Kratina, Mirjam D. Janečkova, Xenie Burghauser, španski plesalec Vincente Escudero s soplesalkama, Mia Čorak, Rosanelli Hrdinova, Mercedes Goritz - Pavelić, skupina Devi Dja z otoka Jave, Mira Sanjina), tako da sta bila informiranost in pretok idej na zadovoljivi ravni. Tudi ruski balet z Jeleno Poljakovo, ki je imela za seboj izkušnje Marinski teatra v St. Petersburgu, Ane Pavlove in produkcij Ruskega baleta Diagileva, pride za kratek čas k nam v moderni obliki kot protiutež izpraznjeni baletni romantiki.

Nekako na pragu 30. let se začne slovenski moderni ples razvijati v dveh smereh: po eni strani se še nekaj časa obdrži v okviru institucije (Opere), kjer pa ohrani svojo vitalnost, le dokler sloni na dveh močnih umetniških osebnostih, plesnem in koreografskem paru Pinu in Pii Mlakar. Po drugi strani se razrašča kot samostojna, svobodnejša, vendar zato tudi bolj ranljiva dejavnost, katere prva nosilka je Meta Vidmar (1888–1975), diplomantka šole Mary Wigman, ustvarjalke, ki je v Dresdnu gradila in po svoje razvijala evropski plesni ekspresionizem smeri Dalcroze-Laban.

Meta Vidmar se je s svojim plesnim recitalom prvič predstavila v ljubljanski Operi 7. januarja 1927. V nadaljnjih štirih desetletjih pedagoškega dela je v svoji šoli pripravila sedem produkcij, ki niso bile le šolski prikazi, marveč vsaka zase tudi skrbno zasnovan umetniški dogodek, temelječ na modernih plesnih načelih: tehnika je vedno le orodje in izhodišče za ustvarjanje, največkrat po metodi improvizacije, ki črpa iz doživetja. Ustvarjeno gibno gradivo je šele v drugi fazi podrejeno obdelavi. Pomembni so prostor, nasprotja med napetostjo in sproščenostjo, aktivnim in pasivnim, hitrim in počasnim; gibanje raste iz središča telesa in hrbtenice in je prežeto z dihačo kvaliteto. Meta Vidmar je dodala osebne odtenke k razvijanju in stilizaciji osmičnih vzmahov rok s kroženjem telesa, tudi nog, in krivulj v prostoru (okrogla linija) ter poudarjala individualnost (avtorski ples).

Ni bila niti velika plesalka, niti koreografinja, zato pa odlična pedagoginja – umetnica izjemne senzibilnosti, "polna poezije in videnja". Svojim učenkam in učencem – nekatere, kot Marija Vogeltnik, Marta Paulin in Živa Kraigher, so pozneje odločilno vplivale na razvoj slovenskega sodobnega plesa – je dala "bistvene, dragocene osnove, na katerih so lahko gradile svojo pot: znanje in vzgibe za lasten umetniški razvoj".

V sezoni 1932/33 sta v Ljubljani s plesnim večerom Mlada pota prvič nastopila Pia (roj. Scholz, 1910–2000) in Pino Mlakar, ki ju je za vse življenje združil in umetniško usmeril študij modernega plesa pri Rudolfu Labanu v Hamburgu in Berlinu. Uspeh je bil izreden: "Njun ples raste iz notranje potrebe po izrazu, kaže preciznost, ekskviziten okus, inteligenco." Kot plesni in koreografski par ter pozneje kot vodji baletnih ansamblov sta se že zgodaj uveljavila v evropskih mestih, predvsem v Zürichu in Münchnu. O šolanju pri Labanu poroča Pino Mlakar takole: "Učenci so morali na podlagi praktičnih vaj priti do občutja, kako se iz težišča, iz sredine telesa rojeva plesni gib, imenovan impulz, in razvije plesno kretnjo in obliko skozi vse hrbtenične členke, skozi grodnico, se hkrati nadaljuje v roke in noge do prstov, do njihovih konic. Odzove se tudi v vratu in glavi." Raziskovali so napetost-popuščanje, ozkost-širokost gibov, priteg-odriv, sunkovitost-lagodje, vse v razmerju do prostora in časa. Naučiti so se morali smeri zamahov (vzmahov) in gibov, kakor jih predstavlja ikozaeder. Vzmahi so se usmerjali po točkah ikozaedra s predstavljanjem treh temeljnih ploskev: strma, ploščata, in viseča (steil, flach, schwebend – dvanajst vzmahov skale A in dvanajst vzmahov skale B, ki so lahko čisto gibanje, dosega pa tudi izrazne kvalitete). Študirali so gibanje in njegove prostorske izpeljave, preučevali zaporedja gibov in iskali ter sestavljali ustrezna nova gibna zaporedja. V predmetniku so bili še predmet improvizacije na zastavljeno temo (izrazitev čustva ali akcije ali pa formalne naloge na podlagi tehničnih elementov), kinetografija (Labanov sistem plesne notacije) in nekaj ur tedensko klasične baletne tehnike.

Po vojni, leta 1946, postavi nova oblast Mlakarja za vodji ljubljanskega baleta. V naslednjih štirinajstih letih izoblikujeta njegov umetniški profil z bogatim repertoarjem svojih del (Vrag na vasi, Lok, Mala balerina, Lisica Zvitorepka, Danina, Srednjeveška ljubezen, Igra kart, Prometejeva bitja, Cekin ali gosli, Ohridska legenda, Plesalec v sponah, Ljubezen in pravda, Lepa Vida, Diptihon/ Triptihon, Coppelia, Pepelka, Naše ljubljeno mesto, Dafnis in Chloe). Mlakarja sta po besedah balerine in poznavalke baletne umetnosti Milice Jovanović zanimiv fenomen, ki se do danes še ni ponovil: šele po nenavadnih uspehih njunih plesnih del v tujini so ju "kot jugoslovanska uvozili v Jugoslavijo".

Mlakarja sta bila po načinu, kako sta v plesni kompoziciji obravnavala gib v času in prostoru, izrazita predstavnika modernega plesa, vendar se sama glede tega nista povsem jasno opredelila oziroma dajeta glede tega vtis nekakšne ambivalentnosti. Vendarle pa Mlakar v svoji knjigi *Ples kot umetnost in gledališče* (1999) na nekem mestu pravi takole: "Oba s Pio sva se (v času študija) trudila, da bi takšno telesno disciplino (baletno tehniko) razumela in sprejela. Za čudo pa najine notranje plesne usmeritve to ni spremenilo. Tudi pozneje, ko sva se intenzivneje ukvarjala s klasičnim baletom, naju ni mogel prepričati, da je v njem dovolj gibalne vsebine za sodobnega gledalca, kaj šele plesalca." Vendar pa sta delovala predvsem v baletnih ansamblih, zelo verjetno zato, kjer sta znotraj institucij našla ugodnejše razmere za profesionalno delo in varnejšo eksistenco, kot bi jih imela v svobodnem poklicu. Zanimivo in značilno pa je, da so vso moderno usmerjeno, znotraj institucij nastalo plesno produkcijo pred drugo svetovno vojno in po njej – vse do leta 1960, ko sta se Mlakarja umaknila s scene, označevali kot balet in to počno še danes! Nekaj nejasnosti gotovo izvira z različnih ravni razumevanja termina "balet" in nedorečenosti preostale slovenske plesne terminologije. Mlakar se je tega zavedal in je težavo nakazal, (ne pa tudi razrešil!) takole: "Zaradi preprostosti, poljudnosti besedila (op.: v knjigi *Ples kot umetnost in gledališče*) bo beseda 'balet' pomenila celotni gledališki ples; le kadar bi razpravljanje posebej potrebovalo razločevanje med pojmom in slogom plesanja, hočem to poudariti."

O vzrokih za umik Mlakarjevih se ni nikoli odkrito govorilo, niti ne pomnim, da bi sama kadar koli in kakor koli komentirala svoj umik, razen da sta omenjala Piine težave s kolkii. Vprašanje pa seveda ostaja: zakaj bi se komaj petdesetletna umetnika na vrhuncu ustvarjalnih moči odrekla dotlej izrazito uspešnemu delu v ansamblu? Plesalka in koreografinja Ksenija Hribar v svojih spominih na tisti čas, tik pred svojim odhodom v London leta 1960, kamor se je odpravila v želji, da bi študirala sodobni ples, pravi takole: "Mlakarja sta vodila ansambel z železno roko, človeško integriteto in visokimi umetniškimi ideali. Bila sta oboževana tirana, veliki umetniški osebnosti. Kmalu sta se zamerila vse primitivnejšim silam, ki so si prisvojile oblast nad vsem – umetniškim, strokovnim, zasebnim ... Kot v grdih sanjah se spominjam nekakšnega 'sindikalnega' sestanka, s kompletnim opernim in baletnim ansamblom in obtožujočimi v parterju ter Mlakarjem na odru. Zmedena sem poslušala neumne obtožbe in v strahu občudovala njegov pogum. To so bili začetki 'samoupravljanja' v gledališču, sodba pa je seveda padla drugje: po moji vrnitvi kako leto pozneje je imel balet že novega šefa. Po letu 1960 sem našla podatke le še o enem njunem izvirnem delu, čez dve leti, v Zagrebu. Takrat se je umetniška kariera tega izjemnega, izobraženega, evropsko razgledanega in uveljavljenega ter doma, v takratni Jugoslaviji ukoreninjenega plesnega para – prisilno končala. Čez kakih deset let so ju oblasti spet pričele častiti z nagradami za nazaj, a prepozno." Kot kakšni sveti ikoni "slovenskega baleta", prijazna, vedno bolj siva, dostojanstvena starčka smo ju odtlej videvali le na različnih baletnih premierah in obletnicah. Na svoji plesni domačiji na Dolenjskem pa sta naprej sanjala svoje sanje o plesnem središču za vadbo, študij in raziskovanje, tam so nastajale knjige in druga pomembna besedila o plesu, tam je zbrano zgodovinsko gradivo o plesni umetnosti kot nadvse dragocena kulturna dediščina, a za to se slovenska kultura še danes prav malo meni, še manj pa stori.

Slovenski balet je v naslednjih letih brez Mlakarjevih izgubil skoraj ves ustvarjalni potencial in avtorsko prepoznavnost. Žal je bolj ali manj tako še danes. Balet v ožjem pomenu (baletni akademizem) postane z vso svojo gibno in duhovno neproblematičnostjo ter enoznačno estetiko edina uradno priznana in s strani kulturne in splošne politike podpirana plesna umetnost. Tudi šola, ki sta jo Mlakarja v petdesetih letih zasnovala kot Šolo za ples in balet, je po dekretu postala baletna šola po sovjetskem zgledu, a brez ruske tradicije, ki bi jamčila kakovost. Šolo je dolga leta vodila Lidija Wisiak, nekdanj modernno usmerjena soplesalka Vaclava Vlčka, ki pa se je pozneje usmerila v balet in očitno ni premogla volje, interesa in moči, da bi svoje nekdanje izkušnje z modernim plesom kakorkoli vključila v profil šole. "Zanimivo je," pravi nadalje Ksenija Hribar, "kako se je imperialni baletni sistem, le z minimalnimi kozmetičnimi popravki, kot uradno potrjeno plesno gledališče preselil v ves komunistični blok (kot tudi v druge totalitarne sisteme – op. N. K.). Tradicionalna hierarhična ureditev, stroga disciplina in vsebinska neproblematičnost so bile v ostrem nasprotju s poudarjenim individualizmom sodobnih umetniških smeri."

Umetniško vodenje obeh ansamblov (ljubljskega in mariborskega) je ostalo prav do danes mlačno in brez vizij, program omejen na železni baletni repertoar, nova dela domačih, "hišnih" in povabljenih koreografov v nekakšni "neoklasični" maniri pa največkrat niso in še vedno ne vsebujejo ne duha, ne znanja, ne umetniškega naboja*. Velika priložnost, ki sta jo z usmerjenostjo v sodobnost, izrazno specifičnost in avtorsko prepoznavnost začrtala Mlakarja, je bila zamujena. "Baletna srenja" se je po njunem odhodu v obrambi svojih pozicij in strahu pred novimi idejami začela nasproti vedno močnejšim sodobnim plesnim težnjam vesti kategorično odklonilno, nemalokrat celo agresivno. Dialog na strokovni ravni sploh ni bil mogoč. Zaradi topoumne ozkosti, strokovne in širše neinformiranosti baletnih ter posledično tudi kulturnopolitičnih krogov, ki so kar naprej razglašali stereotip, da je sodobni ples nekakšno amatersko razgibavanje v prostem času, je bil ta vse do osemdesetih let potisnjen povsem na obrobje. To se je usodno pokazalo v skoraj nikakršni materialni podpori, slabih delovnih razmerah – zlasti v pomanjkanju vadbenih prostorov ter v neurejenosti šolanja. Sodobni plesalec in ustvarjalec naj bi po njihovi logiki ne potrebovala posebnega šolanja, kajti temelj vseh plesnih zvrsti naj bi bil le klasični balet! Plesalec, izšolan v klasični baletni tehniki, naj bi se bil zmožen brez težav prilagoditi zahtevam koreografa katerega koli plesnega sloga! Posledice tega odnosa do sodobnega plesa, ki pa mu je do konca stoletja vendarle uspelo, da si je izbral prostorček pod slovenskim kulturnim soncem, se kažejo žal še danes.

Pia kot izjemno izrazna moderna plesalka je plesala tudi v baletnih copatkah na konicah prstov, njuna hči Veronika je nastopala kot Mala balerina, in ne kot Mala plesalka. Je bil slog, v katerega sta Mlakarja z modernim pristopom vpletala v svoje plesno gledališče tudi prvine baleta in folklore, zgolj kompromis zaradi kariere in preživetja? Kritik ob zagrebški premieri Helotov marca 1963 med drugim zapiše: "Pino Mlakar je kot vzgojen in prepričan labanovec skozi klasiko vse življenje 'tihotapil' ekspresionizem svojega nemškega maestra." Beograjčanka Milica Jovanović – ki se je po brezuspešnem snubljenju slovenskih avtorjev ob

* V sezonah 2001/02/03 je opaziti v obeh ansamblih nekatere premike (uspešna mlada koreografa kot sta Edward Clug in Goran Bogdanovski, ki se povezujeta s sodobnim izrazom; odprtejša repertoarna politika – npr. pritegnitev sodobnih tujih koreografov – kot Ann Papoulis Adamović).

praznovanju 60. obletnice slovenskega baleta leta 1985 edina (z izjemo plesalca Vojka Vidmarja, ki je prispeval nekaj spominov) s študijo o Mlakarjih, izdano v Dokumentih Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja, odzvala pozivu – se tej trditvi upre: “Mlakarja sta se začela razvijati pod vplivom Labanovih idej, toda ta vpliv je pri nas precenjen in slabo analiziran. Zelo hitro – in to napoveduje že koreografija baleta Mlada pota, da o Vragu na vasi sploh ne govorimo – sta se razvila v umetnika individualnega koreografskega stila, ki je bil v Evropi precej redek. Ali se lahko idejno, vsebinsko, oblikovno ali kakorkoli šteje njuno koreografijo Lok za dosledno rezultanto labanizma? To ni mogoče in tudi potrebno ne. Imela sta svoj koreografski jezik, zakaj naj bi torej ‘skozi klasiko tihotapila ekspresionizem’? ... Klasika ni bila njun koreografski jezik. Ko je bilo potrebno, pa sta uporabljala tudi tradicionalni baletni jezik – prej bi bilo mogoče reči – leksiko ... Na poznavanje in uporabo klasične dediščine sta se opirala – ali pa se ste se morala opirati kot voditelja baletov tradicionalnih odrov, kjer sta delovala.”

Vsekakor sta tradicionalno baletno gledališče uporabila po svoje in ga obogatila z vrsto izvirnih zamisli in tehnik ter se navsezadnje izkazala tudi kot uspešna načrtovalca programa in organizatorja z dobrim občutkom za povpraševanje. Vpliv šolanja pri Labanu se je ves čas kazal predvsem v načinu obravnavanja prostora in časa – zelo drugačnem od klasičnega – in zatorej tudi v kompoziciji, še posebno skupinski. Sodoben, odprt način razmišljanja ju je vodil tudi pri ustvarjalnem, suverenem preizkušanju združevanja plesnogibnih slogov in prijemov, kar imamo lahko že za prvo napoved povezovanja na pogled nezdružljivih prvin, tako značilnih za ples ob koncu 20. stoletja. Opredelitev “Moderni ples ni sistem, temveč stališče” (John Martin) velja tako za Mlakarja kot za sodobnike in plesne ustvarjalce, ki so jima sledili.

Otroški spomini na očaranost z opico Joko (Danina) in Lisico Zvitorepko, poznejše globoko doživetje obnovitve dela njunega znamenitega, leta 1939 nastalega plesa Lok, ki ima sicer tri dele (Mladost, Ljubezen, Zrelost) v izvedbi Maruše in Vojka Vidmarja (1970), pa predstave Vrag na vasi (obnovitev iz leta 1978) in navsezadnje tudi na žal blede obnovitev Lepe Vide v ljubljanskem baletu v devetdesetih letih, pa vrsta veljavnih ocen, pričevanj, opisov, predvsem pa Mlakarjeva lucidna razmišljanja, vse to me vedno znova prepričuje, da je vendarle šlo predvsem za kreativno sintezo in avtorski presežek. V omenjeni obnovitvi Loka sta avtorja glasbo Frana Lhotke opustila in ples teče v tišini, zaradi česar je modernost pristopa še bolj opazna (“Midva razumeva pod koreografijo gibno kompozicijo v prostoru, nošeno od ritma telesa in duše”). Substanca je torej gibanje samo, ki je v sebi in zase medij za prenos čustvenega in estetskega koncepta v zavest drugega posameznika. Kljub temu da je izvirnik dokumentiran le s fotografijami, je tudi posnetek plesa takrat mladih plesalcev Maruše in Vojka Vidmarja prevzemajoč in poln lastnega ritma, koreografija pa pretkana z zanimivimi gibnimi in prostorskimi rešitvami. S svojo avtonomnostjo ta ples dokazuje drugotnost glasbe, ki pa jo še danes mnogi pojmujejo kot edini, nepogrešljivi vzgib za ples. Lok je in ostaja “sporočilo o močeh čiste ljubezni in čistega plesa”.

Po zaslugi Vlčka, Wisiakove, zlasti pa Mlakarjev, Vidmarjeve in Delakove, pa tudi v ljubljanskem baletu nekaj časa (1940–1942) delujočega, moderno usmerjenega, široko formiranega plesalca in koreografa Borisa Pilata ter zanimivih gostovanj je bil torej moderni ples v letih pred drugo svetovno vojno v Sloveniji dobro znan: imel je svoje privrženo občinstvo in celo dovolj kultivirano kritiko, ki je skupaj z ustvarjalci ozaveščala slovensko kulturno javnost o njegovih vrednostih.

Četudi izrazita predstavnika plesnega modernizma, ki sta na podlagi Labanove šole in absolutnega plesa Mary Wigman gradila lasten slog z veliko inventivnosti in gibalne fantazije, sta se Mlakarja kmalu začela – tudi pod vplivom Kurta Joosa – usmerjati v gledališki ples in se oddaljevati od prvotne usmeritve. Plesnemu modernizmu zveste pa ostanejo tudi po drugi svetovni vojni Meta Vidmar in njene učenke Marta Paulin Brina, Marija Vogelink ter Živa Kraigher. Meti Vidmar "konkurenčni" predvojni studio mlade Katje Delak, različne plesalke dunajske moderne plesne smeri, ki je v času svojega bivanja v Ljubljani (1932–1938) pedagoško in z odmevnimi predstavami intenzivno prispevala k naši takratni moderni plesni sceni, žal ni obstal, saj se je Delakova kot Židinja pred nacizmom umaknila v Ameriko.

Pred vojno je v Mariboru delovala še šola Hede Pečnikove za ritmično gimnastiko, ki pa je gojila tudi "ritmične plesne" ter prirejala Ritmične plesne večere. Znana je bila še Celjanka Erna Kovač, ki se je šolala na Dunaju pri Rosalie Chladek, se predstavljala z Umetniškimi plesnimi večeri in prirejala nastope tudi z učenkami svoje šole.

Zakaj se predstavniki našega takratnega sorazmerno močnega modernega plesnega gibanja niso zmogli (ali hoteli?) povezati v skupnem prizadevanju in delu za nadaljnji razvoj te plesne smeri, je, kot kaže, vprašanje, vredno posebne raziskave.

Živa Kraigher (1920) se je po šolanju in nastopanju pri Meti Vidmar izpopolnjevala pri Mary Wigman, Gret Palucca v Dresdnu in Karin Waehner v Parizu, od koder je prinesla k nam tudi prve informacije o sodobnih ameriških plesnih tehnikah in plesu. Sprva v Pionirski knjižnici, nato pa na Zavodu za glasbeno in baletno izobraževanje, sedanji Srednji glasbeni in baletni šoli, vodi Živa Kraigher od 1956 do 1979 Oddelek za izrazni ples. V sodobnemu plesu izrazito nenaklonjenih letih ji je uspelo zgraditi trden, čeprav formalno nepriznan plesni center. Predstavnike generacij, ki jih je vzgojila ali vplivala nanje, najdemo danes med znanimi plesalci, koreografi, gledališčniki, profesorji, plesnimi strokovnjaki, kritiki in pisci (Lojzka Žerdin, Jasna Knez, Damir Zlatar Frey, Jožica Avbelj, Matjaž Farič, Breda Kroflič, Neja Kos idr.) V svoji skupini, v kateri je gojila profesionalen odnos do dela, je pripravila vrsto produkcij, nastopov in koreografij (Upor, Vodič po orkestru Benamina Brittna, Concertino za harfo in orkester Zvonimirja Cigliča, Atom Pink Floydov itn.). V celoti je podprla svoje učenke, ki so želele raziskovati in ustvarjati po svoje, in tako leta 1973 prispevala k ustanovitvi Studia za svobodni ples Ljubljana, naše prve samostojne sodobne plesne skupine. V Studiu so delovali: Jasna Knez, Daliborka Podboj, Goga Schmidt, Silva Ros, Neja Kos, podmladek in posamezni ustvarjalci.

Studio za svobodni ples se je v 70. in 80. letih s svojimi plesnimi raziskavami (spontana in strukturirana improvizacija, skupinsko ustvarjanje, intermedialnost, ambientalni eksperimenti – "dogodki") vključeval v takratne avantgardne tokove, čeprav so se njegovi člani z njimi seznanjali večinoma v strokovni literaturi in revijah, filmskih in že tudi videoposnetkih ter pri redkih sodobnih plesnih predstavah (zlasti v delih Mercea Cunninghama, Bédarta, Van Manena), ki so jih hodili gledat v tujino (Pariz, Dunaj, London, Benetke). Kar nekaj informacij je sredi 60. let ponudil tudi ljubljanski poletni festival (gostovali so Maurice Béjart, Glenn Tetley, Alwin Nikolais, London Contemporary Dance Theatre ...). Studio je nastal ob vsem spoštovanju do svojih korenin vendarle kot reakcija na plesni ekspresionizem (relativizacija "naravnega giba", "vživljanja", "izraznega plesa") s

preusmeritvijo v raziskovanje čistega giba in minimalističnih pristopov, zato kljub skromnosti poskusov pomeni začetek sodobnega postmodernega plesa v Sloveniji. Studiu je kmalu sledil Laboratorij Kinetikon pod vodstvom Vogelnikovih. Značilen za tisti čas je bil Dogodek v Mestni galeriji v Ljubljani decembra 1972, ko so plesalci med obiskovalci razstave danskega grafika D. Mortensena pet dni v živi improvizaciji oblikovali svoj plesni odnos do dinamičnih ploskev in črnih linij. V začetku 80. let je Studio opustil začete raziskave, začel sodelovati z Damirjem Zlatarjem Freyem in se preizkusil v slogu njegovega plesnega gledališča (Lenora, Dinarske skice, Jankobi, zaman je šepet).

Studio za svobodni ples in nekaj kvalitetnejših skupin, ki so mu sledile, so se znašli na razpotju zaradi omejitev svojega ljubiteljskega statusa. Za preskok v profesionalnost bi potrebovali več finančne podpore, ustrezne delovne razmere, boljšo organiziranost, pa seveda možnost ustreznega sodobnega plesnega šolanja. Vzel je pričela vsaj delno zapolnjevati Zveza kulturnih organizacij Slovenije (danes Javni sklad republike Slovenije za kulturne dejavnosti), ki je – sicer zgolj v okviru ljubiteljstva – s tem ko je leta 1977 povabila plesno pedagoginjo Karin Waehner iz Pariza, prva v Sloveniji zastavila sodobno plesno izobraževanje. Odtlej je redno organizirala plesne seminarje, na katere je vabila priznane tuje, pa že tudi domače strokovnjake (npr. Ksenijo Hribar). Na teh seminarjih (Poletna plesna šola, Zimska plesna šola in Plesni izziv – pomlad/jesen ter vrsta manjših, regionalnih seminarjev), ki potekajo nepretrgano vse do danes, so se z osnovami različnih sodobnih tehnik, baleta, jazzovske tehnike in mejnih oblik, kot tudi s pristopi k plesnemu ustvarjanju (improvizacija – kompozicija) seznanjale množice mladih, med njimi skoraj brez izjeme tudi vsi, ki so bili, ali še vedno so del naše profesionalne sodobne plesne scene. Mladi so v 70. in 80. letih odhajali po plesno znanje (tehnike graham, limon, cunningham, balet, jazz, joga, plesna kompozicija in improvizacija, labanotacija itn.) tudi na Mednarodno poletno plesno šolo v Rovinj, kjer so poučevali nekateri izjemni pedagogi (Yme Dahlberg, učenka Yuriko, znane plesalke pri Marthi Graham, Jean Cebon, nekdanji vodilni plesalec pri Kurtu Joosu, Trudi Kressel in Karin Waehner, predstavnici posodobljene nemške šole, idr.), na seminarje v Belgijo, Avstrijo, Italijo, najbolj zagnani pa so s skromnimi štipendijami odšli študirat ples v tujino (Francija, Anglija, Belgija, Nizozemska, Združene države Amerike, Afrika ...).

Junija 1985 pripravi Ksenija Hribar (1938–1999 – končala je ljubljansko baletno šolo, plesala v baletnem ansamblu, se srečala z Mlakarjema, v 60. letih študirala sodobni ples in nastopala v London Contemporary Dance Theatre) ter Damir Zlatar Frey (r. 1954 – končal je zagrebško Šolo za ritmiko in ples – Labanova usmeritev) v ljubljanskih Križankah predstavo Krst. Gre za umetniško srečanje dveh takrat izstopajočih plesnih ustvarjalcev, s katerim zaznamujeta rojstvo Plesnega teatra Ljubljana (PTL), naše prve sodobne plesne skupine s formuliranimi profesionalnimi ambicijami, ki v nekaj letih dokončno preraste v profesionalno skupino s svojimi prostori in sorazmerno urejenim financiranjem. Pod pedagoškim in umetniškim vodstvom Ksenije Hribar je PTL v 80. in 90. letih zarezal v slovenski kulturni prostor z odmevnimi predstavami. V Metastazah D. Z. Frey uporabi glasbo Laibacha in z intenzivnimi prizori, ki spominjajo na plesno gledališče Pine Bausch, gledalce razburi in navduši. Koncert Ksenije Hribar zabava gledalce s "hudomušnim posmehovanjem akademizmom, vsemu, kar diši po formalizmi, meščanskosti, pa tudi trpklo razmišlja o življenju, odnosih, resnicah" (iz ocene N. Kos). Sledi njena humorja in posmeha polna uspešnica Alpsko sa-

njarjenje. Humornost, občutljivost in koreografsko inventivnost razvija Hribarjeva naprej (Nostalgija, Odisejev povratnik, Sentimentalne reminiscence) ter zna pritegniti tudi druge ustvarjalce (npr. Majo Milenovič – šolala se je v LCDS v Londonu in pri Cunninghamu v New Yorku, ter Branka Završana iz pariške šole Jacquesa Lecoqa z izjemno predstavo Panoptikum). Priložnost sta dobili tudi mladi, danes uveljavljeni koreografinji Sinja Ožbolt in Tanja Zgonc. Frey pozneje zapusti ples in nadaljuje uspešno kariero kot režiser in dramatik v svoji Koreodrami, vendar s Hribarjevo veljata za ključni koreografinji osebnosti poznih 70. in 80. let, vsak po svoje zavezana ne povsem definirani smeri "plesnega gledališča" zadnje četrtine 20. stoletja.

Kot sodobna slovenska različica legendarne Isadore Duncan je Jasna Knez (1949) ostala zvesta avtorskemu soloplesu, ki temelji na improvizaciji in raziskovanju giba. Čeprav kot učenka Žive Kraigher še nekaj časa sledi ekspresionističnim izhodiščem in "naravnemu gibu", pozneje, po izpopolnjevanju v Londonu (LCDS), na najrazličnejših seminarjih v tujini in na svojih popotovanjih po Jugoslaviji, Sudanu in Taškentu, kjer se seznani tudi z orientalskim plesom, išče svojo novo plesno identiteto. ("Rada bi, da bi bil moj ples osvobojen vseh stilov, da ne bi spominjal na nobeno šolo, metodo, tečaj, tehniko.") Jasna Knez, ki jo kot plesalko odlikujejo natančno časovno modeliranje in niansiranje giba ter izrazita odrska karizma, goji improvizacijo kot ustvarjalno metodo in odrsko obliko: podobno kot v glasbi (ad libitum), zlasti pa v jazzu je njena odrska improvizacija strukturirana, hkrati pa polna presenečenj ter globoko izrazna. Raziskovala je ples zunaj odra (narava, stavbe, mesto, interierji) ter sodelovala z likovniki, fotografi (Tone Stojko: monografija Izgubljeno telo J. K. – fotografije, posnete na ulicah evropskih mest – vzporedno z videodokumentacijo), filmskimi ustvarjalci, gledališkimi režiserji (Brezovec), glasbeniki in koreografi (Frey). V zadnjih letih znova raziskuje ambientalni, zlasti pa "notranji ples", včasih že v smeri "antigiba" ("Plesala bom do konca – v kakršnikoli obliki!"). Obenem skuša v vasi Koštabona v slovenski Istri uresničiti svojo različico sna o plesni domačiji – prostoru za živ ples in raziskave. Se bo posrečilo njej, kar se ni Mlakarjem?

Po obdobju Mlakarjev je slovenski balet povsem zaprl vrata sodobnemu plesu. Tehnična raven se v primerjavi s prejšnjimi obdobji znatno dvigne, tako da ljubljanski in mariborski ansambel dokaj solidno strežeta sprotnim potrebam z deli v ne povsem opredeljenem neoklasičnem slogu domačih in tujih koreografov ter z železnim repertoarjem klasičnih baletov. Hromi pa ju pogosto menjavanje vodij, pomanjkanje trdnega pedagoškega vodstva, predvsem pa prožnega razmišljanja ter umetniške in razvojne vizije. Kar nekaj zaupanja pa si je pridobil Milko Šparemblek, kultiviran in razgledan koreograf z bogato mednarodno kariero, zavezan smeri modernega baleta, ki sicer zahteva klasično šolano telo, a se poigrava tudi s svobodnejšim oblikovanjem, obravnava prostor na sodoben način in vztraja pri notranjem telesnem ritmu. Leta 1977 je v Ljubljani prvič pripravil Webern duet z Lane Stranič in Vojkom Vidmarjem ter Bachov Magnificat, v katerem se je izjemno izkazal celoten ansambel. Kot izrazit eklektik (Petit, Graham, Limon, Béjart) morda ni tako izviren, je pa velik mojster celostnega odrskega oblikovanja in ima izrazit čut za odkrivanje in razvijanje potenciala v plesalcih. Močno je vplival na Vojka Vidmarja, da se je po obdobju z Mlakarjema dokončno razvil v izjemnega sodobnega baletnega plesalca. Z ljubljanskim ansamblom je Šparemblek ustvaril vrsto del z vrhunci, kot so Baletno gledališče Stravinskega (1983), Triptih (1986) in Vražji trilček (1995).

Po osamosvojitvi v devetdesetih letih smo tudi Slovenci začeli vstopati v proces demokratizacije, se odpirati v Evropo in svet ter se obenem soočati z novo, vseobvladujočo "ideologijo trga". S svetom delimo občutja negotovosti in zmede, ni več enovitih odgovorov, konec je velikih idej in jasnih konceptov. Ni trdnih teorij, ni zgrajene estetike in poetike. Na voljo so nam nepregledne količine predmetov, informacij, vsebin, ponujenih možnosti. Edini oprijemljivi "koncept" se zdi eklekticizem. Mogoče je vse, vse je igra: živimo sredi megamarketa in lahko namečemo v voziček karkoli ter se pri tem zabavamo. Diskurz umetnosti se je spremenil: če ni velikih idej, je pač treba ugajati. Umetniško delo je danes bolj kot kdajkoli predvsem proizvod, ki mora biti izdelan tako, da ga bo moč prodati. Umetnostni trg zahteva dobro povprečje, in ne sofisticiranih skrajnosti. Ni več revolucionarnih preobratov, je le še evolucija! Tudi umetnostna produkcija je postala množična (npr. hollywoodski komercializem), vendar se zdi, da avtorstvo le ni povsem ogroženo: le produkcija je toliko večja in zato je tudi toliko več "odpadkov". Ostane le majhno število kakovostnih izdelkov.

Marsikaj od tega opažamo tudi v svetovni in domači sodobni plesni produkciji: povezovanje "nezdružljivega" – mešanje tehnik, slogov in medijev, recikliranje ter reinterpretacije starega, hibridne, multimedialne oblike (nove različice performansa 70. let), uporaba novih tehnologij ter drugačna obravnava telesa. Naši koreografi, rojeni v 60. in 70. letih, se vključujejo v evropske in svetovne trende. Močan je bil zlasti vpliv belgijske scene (Jan Faber, Wim Vandekeybus, Ana Teresa de Kersmaaker s skupino Rosas in drugi) ter tehnike kontaktne improvizacije.

Matjaž Farič (delo s tujimi pedagogi na seminarjih ZKOS, baletna šola v Mariboru, Palucca Schule v Dresdenu, temelječa na tradiciji nemškega modernega plesa) se od uspešne faze avtorskega plesa (izjemni Solo '94) preusmeri v velike projekte, ambiciozne reinterpretacije velikih baletnih del Labodje jezero, Romeo in Julija, Posvetitev pomladi (1994–1998), se nato poigrava s fantazijsko mešanico plesnih prijemov (Otok) in z možnostmi kombiniranja živega in virtualnega plesa (Klon), se loti slovenske literarne predloge, Pohujšanja po Cankarju s sodobnimi in baletnimi plesalci iz mariborskega ansambla (2001) in se spet vrne k zrelemu soloplesu (3 Solo 2002).

Iztok Kovač (športni ples, seminarji doma, šolanje v Belgiji pri Rosas in drugod) je opozoril nase in uspel z osupljivim, fragmentarno grajenim solom Kako sem ujel sokola (1991). Kot pri nas nihče dotlej se je znal povezati s tujimi koproducenti, združiti v svoji skupini En-Knap odlične domače in tuje plesalce ter graditi kariero tudi v tujini. V zgodnejših 90. letih se je ukvarjal s preskušanjem načinov improvizacije ("odprte in zaprte forme" v delih Razširi krila, slon nerodni, Struna in želo, Zakonitosti kobre), v zadnjih letih pa ga zanimata multimedialnost (video in film, sodelovanje z glasbenikom-performerjem Vinkom Globokarjem). Uveljavil se je tudi kot soavtor plesnih filmov s Sašom Podgorškom (Vrtoglavi ptič, Dom svobode).

Branko Potočan (Fakulteta za šport, seminarji ZKOS, PTL; Vandekeybus) in njegovi "gibalci" v skupini Fourklor gojijo nostalgичno tematiko, polno čustev, topline in humorja, ter uporabljajo kontaktno tehniko – podobno kot popularni in v prvi polovici 90. let doma in v tujini uspešni Betontanc režiserja in koreografa Matjaža Pograjca, ki ga odlikujeta domišljena dramaturgija in v mejah uporabljene tehnike dovolj domiselni gib. Podoben pristop gojita tudi Sebastijan Starič in Dušan Teropišič.

Sinjo Ožbolt (balet, Kazina, Živa Kraigher, Studio za svobodni ples, seminarji ZKOS, Rovinj, LCDS London, PTL) zanimata človek našega kaotičnega časa kot "telo – necela, razcepljena subjektivnost" in "eksczesno gibanje" z nenavadnimi premiki; ples povezuje z likovnostjo, niza prizore kot "zapolnjevanje črne luknje med začetkom in koncem" in soustvarja z glasbeniki vzporedno z nastajanjem koreografije (Rdeči čevljički, Zrcaljenja, Skriti vrtovi pogledov, Prikazen transformacije).

Koreografije Tanje Zgonc (gimnastika, balet, folklor, Studio za svobodni ples, seminarji ZKOS, pantomima pri Andrésu Valdesu, japonski buto ples pri Ko Murobušiju) so spoj različnih gibnih sistemov s smislom za funkcijo minimalnega giba (liza, Hiša) ter s poudarkom na avtorski obdelavi buto giba (Kagami/Odsev in Koora v sezoni 2001/2002).

Mateja Bučar (študij biologije, balet v Ljubljani in Cannesu, SNG balet Ljubljana, PTL) raziskuje telo v neobičajnih dimenzijah na različnih scenskih konstrukcijah, povezuje ples z novimi tehnologijami, raziskuje možnosti razgradnje in rekombiniranje giba ter preobrazbe baletnega giba s sodobnimi postopki – vse v povezavi z izvirnimi svetlobno-scenskimi rešitvami Vadima Fiškina (Bos na Veneri, Disciplina kot pogoj svobode, Cukrarna, Dependance, Telborg, Media Medici). Poleg Mateje Rebolj, Sanje Neškovič, Marinke Ribič, Maje Delak ter najmlajših dveh, Gorana Bogdanovskega in Dejana Srhoja, je tudi Mateja Bučar predstavnica skupine klasično šolanih plesalk in plesalcev, ki so se povsem ali delno, nekateri prej, drugi pozneje, umaknili iz ustvarjalno nespodbudnega okolja baletnega ansambla in se uspešno vključili v sodobna plesna iskanja. Ta svojevrstni pojav v našem plesu je vreden premisleka in podrobnejše analize.

Med najmlajšimi se vrača k čutno-čustvenemu plesu Valentina Čabro (Exah, Motovilke), v zanimive raziskave depersonaliziranega telesa in fantastike se podaja Uršula Teržan (200 %, Doma, se mi zdi v sezoni 2001/2002), nase pa opozarjajo tudi plesalci in mladi koreografi Matej Kejžar (School for New Dance Development Amsterdam), Snježana Premuš in Andreja Rauch (obe LCDS London).

Zlasti v zadnjih petnajstih letih se tudi vrsta avtorjev gledaliških projektov in režiserjev loteva zanimivih prepletanj gledališkega izraza s scenskim gibom in plesom (Dragan Živadinov, Vito Taufer, Damir Zlatar Frey, Tomaž Pandur, Matjaž Pograjc, Emil Hrvatin, Tomaž Štrucelj, Vlado Repnik, Marko Peljhan, Barbara Novakovič, Ivan Peternelj in drugi), tako da je meja med gledališko in plesno predstavo pogosto zabrisana.

Ob koncu stoletja je naš sodobni ples v marsičem močno napredoval: dobili smo profesionalno sceno z vrsto dobrih plesalcev in zanimivih koreografov. Za tako majhno deželo in populacijo imamo nenavadno bogato produkcijo, pohvalimo pa se lahko tudi z nekaj uspehi v tujini. Imamo dobro delujočo mrežo ljubiteljskega plesa, iz katerega se rekrutirajo talenti in prihodnji profesionalci, navsezadnje pa vzgaja tudi obveščeno in privrženo plesno občinstvo. Po pol stoletja trajajočih brezuspešnih prizadevanjih je bil storjen celo korak naprej k ureditvi sodobnega plesnega šolanja: v okviru umetniških gimnazij smo leta 1999 dobili v Ljubljani štiriletni program sodobnega plesa, ki ga vodi Maja Delak. Sicer to še vedno ni povsem, samostojna plesna šola, pomeni pa dober začetek in morda tudi uvod v ustanovitev tako nujno potrebnega visokošolskega študija plesa. Imamo že tudi kar nekaj tehtne izvirne domače in prevedene plesne literature, vendar je pri plesalcih in koreografih kot tudi tistih, ki se ukvarjajo z drugimi

zvrstmi umetnosti, raven znanja, teoretične misli in zavesti o plesu še vedno dokaj nizka. Poleg tega žal še vedno niso rešeni temeljni problemi materialne in organizacijske narave (npr. ustrezno financiranje dejavnosti, izobraževanja in projektov, kriteriji, plasiranje predstave ...), pereče pa je zlasti pomanjkanje vadbenih prostorov.

Preveč sredi dogajanja smo še, da bi lahko – kolikor je to sploh mogoče – objektivno ocenili kakovost naše sodobne plesne scene ob prehodu v novo stoletje in tisočletje. Včasih je prav zares težko razložiti, kdaj gre le za površno – celo modno – zasledovanje trendov in kdaj za pravo kreacijo, navsezadnje tudi zaradi razlik v načinu percepcije. Znan ameriška plesna kritičarka Arlene Croce je zapisala: "Preveč me je skrbela teorija, da bi lahko gledala ples ... Pozneje sem opustila strašni umski napor, da bi razumela, in sem preprosto začela uživati." Pristop, ki ga je razvijal Merce Cunningham s spodbujanjem "polipozornosti" (sočasnega dojetja dveh ali več nepovezanih pojavov), izvira iz ugotovitve, da v sodobnem svetu občutenje celovitosti izginja. Plesna predstava je namenjena "zaznavnemu urejanju" – načinu torej, kako tisto, kar se dogaja na odru, vidimo in slišimo, ne pa razvozlanju "pomenov" in "sporočil". Namesto da bi tarnali nad fragmentacijo, pomanjkanjem strukture in "razpadom senzibilnosti" (Eliot), nas Cunningham spodbuja k uživanju v izkušnji razdrobljenosti.

Tudi v slovenskem sodobnem plesu najdemo v zadnji četrtini 20. stoletja pestre različice takšnih in podobnih bolj ali manj premišljenih postopkov, žal pa tudi veliko zgolj površnega in praznega posnemanja. V tem kaosu informacij, možnosti in trendov se vendarle zdi, da bo za ples novega tisočletja (znova) bistveno, da prepoznamo avtentično govorico – "osebno pisavo", ki zrcali individualnost ter ponuja presežek. Najbrž je tudi to stvar izbire: nekateri izberejo pot varnega in sorazmerno uspešnega povprečja, drugi, ki so seveda v manjšini, pa pot presežka. Po eni strani se torej na vseh področjih, tudi v umetnosti, uveljavlja tržno pogojena težnja k poenotenju v smeri "dobrega povprečja", po drugi strani pa že tudi v poslovnem svetu ugotavljajo: "Znašli smo se v paradoksalnem obdobju, ko imamo na voljo obilje različnih izdelkov in storitev, ki pa si postajajo vse bolj podobni ... Moč se s strani tistega, ki prodaja, preveša na stran tistega, ki kupuje ... zato mora podjetje kdaj narediti tudi kaj radikalno novega in revolucionarnega" (iz predavanja švedskega poslovnega strokovnjaka dr. Jonasa Ridderstraleja).

Ne glede na to, ali je danes sploh še mogoče narediti nekaj "radikalno novega", pa potreba po spremembi nedvomno visi v zraku. Ali bo to morda spet preusmeritev od hibridnih oblik v "čisti ples", od abstraktnosti v novo pripovednost ter rehabilitacijo "čustva, čustvenosti, lepote, resnice in dobrote", kot se starinsko vzneseno izraža stari Mlakar, vendar prevedeno v sodobnejši jezik zveni povsem sprejemljivo, saj ne pomeni nič drugega kot poudarjanje pomembnosti estetskega oblikovanja, avtentičnosti in humanosti?

Vprašanj je toliko, da postaja vse očitnejša potreba, ki jo je na več mestih, še posebno pa v Memorandumu, dragocenem dokumentu iz leta 2000, v katerem želi opozoriti sodobnike in zanamce na temeljne probleme in smernice naše plesne umetnosti, podčrtal – kdo drug kot spet Mlakar! Opozarja na nujnost raziskovanju vseh konstitutivnih parametrov plesa, pri čemer je treba stopiti na področje teorije in filozofije plesa. Gre torej za permanentno potrebo po objektivizaciji, ki je prvi pogoj za integracijo plesne dejavnosti v umetnost. "Objektivizacija je prinesla umetnosti pomenljivost, pomembnost in ugled. Tudi plesno-

koreografska ustvarjalnost bi ga morala imeti, a vemo, da ga v polni meri nima. ... Analiziranje prinese teoretično razmišljanje in objektivizacijo plesnega predmeta, ta pa objektivizacijo koreografske umetnine, še več, pokaže razvoj, kakovost zvrsti."

Bibliografija

Neja Kos: XX. stoletje – slovenska plesna umetnost – serija kratkih člankov za Delo od marca do junija 2001 – v knjigi Slovenska kultura v XX. stoletju, Mladinska knjiga 2002. Za prispevek je bilo uporabljen razširjeno gradivo za te članke iz virov:

– Dr. Henrik Neubauer: Razvoj baletne umetnosti v Sloveniji (I. in II. del), Ljubljana 1997, založba Forma 7 Sedem in Društvo baletnih umetnikov Slovenije

– Marija Vogelnik: Sodoben ples na Slovenskem 1975 – samozaložba, Knjižnica Kinetikon

– Neja Kos: Ples od kod in kam, Ljubljana 1982, založila in izdala Zveza kulturnih organizacij Slovenije v zbirki Umetnost in kultura

Teorije sodobnega plesa, uredil Emil Hrvatin. Založba Maska, Ljubljana 2001

Pino Mlakar: Ples kot umetnost in gledališče, Mohorjeva družba, Celje 1999