

kovnega izraza že tako vsestransko in zase dokončno rešil, da mu ni več v oviro pri zadnji spolnitvi svojega najintimnejšega značaja. Ko se bosta tako izkristalizirala umetniška značaja bratov Vidmarjev, bomo lahko govorili tudi o slovenskem bistvu njunega dela.

K. Dobida

## ŠTUDIJA O PLESU

### RAST PLESNE UMETNOSTI V EVROPI

Ples je primarna, elementarna umetnost. Še pred arhitekturo in muziko se je porodil v človeškem rodu kot najčistejši izraz duševnega doživljanja, prikazan v ritmičnem ali melodičnem gibanju telesa.

Ples je človeška praumetnost. Ko človek še ni poznal jezikovnih fines, da bi izražal svoje misli in čustva, ko morda še »govoriti« ni znal, ko ni poznal sredstev, da bi pel, igral, risal, gradil, mu je bilo dano lastno telo — najneposrednejši in najobčutljivejši instrument, s katerim je mogel drugemu človeku izražati to, kar je čutil. Zajel je ritem rastoče in počivajoče zemlje, let ptic in oblakov, gibanje morja in brzih tekočih vod. Vse to se je odražalo in oblikovalo v človeškem telesu, njegovi hoji, kretnji rok in života; še več: smrtni drhtljaj živali, ki jo je zadavil in jo žrtvoval svojemu bogu, šepet listja, ki je brstelo spomladi in umiralo jeseni, rosa na travi, ki je še kositi ni umel.

Bil je to ples pračloveka, še brez namena in vprašanja, zgolj izraz čistega življenjskega človeškega občutja. To je bil ples, tako nujen, kakor je hoja po hribu navzgor nujno drugačna kot s hriba navzdol in po ravnini.

Človek je rasel iz sebe, v odnosu do soljudi pa je spoznaval, iskal in odkrival vedno nove možnosti, da se je razodeval svojemu drugu. — Tako se je polagoma zavedel svojih kretenj, ki so postale tudi drugim razumljive in jih je ponavljal, kadar je hotel izraziti ista doživetja.

Z rastočo zavestjo človeškega občutja se je nenamerna in neiskana ritmična kretnja prelila v zavestno in namerno; stopila je v službo ljubezni in bogočastja. To je bil začetek plesa, ki mu pravimo narodni ples, in je po svojem emocionalnem izvoru erotični in bojni ples ter ples božanskega kulta.

Erotični ples je ples moža ženi in žene možu, ples kot snubitev, ples, ki mu je notranji ritem udarjal večni eros.

Bojni ples je rodilo divje navdušenje nad lastno telesno močjo in duševno hrabrostjo. V kasnejši dobi narod sploh ni poznal vojske brez bojnega plesa in v Tesaliji so vojskovodje nazivali »predplesalce« (tako piše Lucian v »Razgovoru o plesu«).

Ples božanskega kulta, ritualni ples, je oblika plesa, ki korenini v najglobljem in poslednjem človekovem odnosu do nekega bitja, ki je nad njim, ki ga je treba s častmi in žrtvami prisiliti, da ne uniči, temveč ohrani človeka. Ritualni ples je šele prav in edinstveno človeški; šele tedaj, kadar prepoji s svojo mislijo erotičnega in bojnega, se ta dva približata našemu pojmu plesne umetnosti. (Tudi pri živalih opazujemo neko vrsto stalnih kretenj, ki pa niso erotični, pač pa spolni in bojni ples. Te kretnje naj bi privabliale drugospolnega ali v drugih živalih prebujale krvoločnost.) Ritualni ples pa more biti le izraz človeka, ki se je zavedel samega sebe in svojega položaja v vesoljstvu.

Skoraj vzporedno z ritmičnim gibanjem telesa je zorel spremenjajoči ga glas. Ritem je pobarvala melodija, ki je bila v začetku neskončno preprosta, pa je naraščala v vedno večjo pestrost in barvitost. Pridružila se ji je beseda, ki je poskušala izraziti vse, kar je občutil človek, kadar je snubil ženo, se navduševal za boj, ali častil in prosil svojega boga. (Tako so n. pr. judovski psalmi spremljali ples svečnikov ali ljudskih množic.)

Plese, o katerih sem pisala doslej, označujemo s skupnim naslovom: narodni ples. Ponazarjajo narodov značaj in tradicijo.

Primitivni narodi imajo ohranjene še vse tri plesne oblike: bojni ples (Indijanci, nekatera zamorska plemena), erotični in ritualni ples (otok Bali). Primitivni ljudje imajo neposrednejši odnos do svojega telesa in naravnejše kretnje. Pokrajina, v kateri žive, obrazuje močnejše njihovo izražanje v kretnji in govoru.

V Evropi, morda najbolj civilizirani deželi med petimi kontinenti, so že zdavnaj minuli časi, ko so njeni narodi v otroški dobi svoje rasti še s primitivnimi plesi izražali svoja ljubavna, bojna ali pobožna čustva, gone in stremljenja. Preostalo je le še nekaj značilnih plesov, tako: madžarski »čardaš«, ruski »kazačok«, italijanska »tarantela«, slovanska »kola«. Nekateri med njimi so prešli že v družabni ples. (O slovenskih narodnih plesih v naslednjem poglavju.)

Plesna umetnost v Evropi kaže sledeče razvojne linije.

Na eni strani je spontana, primarna narodna plesna umetnost počasi hiralala med ljudstvom in se postopoma umikala novim pridobitvam civilizacije. Na drugi strani je krščanska miselnost strogo obsojala ples kot poganski običaj, ki izvira iz »poželjenja mesa«. Vendar se je v nekaterih sedanjih oblikah še ohranil prvotni ljudski ples. Danes lahko iščemo odmeve prvotnega erotičnega plesa v našem družabnem plesu, ki si je prisvajal najrazličnejše oblike od francoskih »menuetov« do dunajskega valčka, tirolske polke in zamorskega »foxtrotta«.

Kar je bil človeku pred stoletji bojni ples, to mu danes nadomeščajo vojaške parade z bobni.

Ostanki ritualnega plesa pa žive v procesijah in cerkvenih ceremonijah.

Tukaj lahko omenimo še značilno dejstvo, da je v človeku gon po plesu, ko se docela sprosti telo, izbruhnil tudi v kasnejših dobah, ko je krščanstvo že prepojilo ljudstva. Tako n. pr. omenja Tavčar v »Visoški kroniki« in »Grajskem pisarju« versko sekto »skakavcev«, ki so plesali pred cerkvami do onemoglosti in ekstaze ter jih je cerkvena oblast preganjala. Nekaj podobnega najdemo v Rusiji pri Rasputinovih pristaših.

Vzporedno s socialno vibracijo zgodovine je dobila tudi plesna umetnost svojstveno poslanstvo in pomen. Ko se je ljudstvo delilo v plemiče in meščane ter nepomembni kmečki stan, tedaj je najvišji sloj ustvaril svojo plesno umetnost, ki je bila namenjena le njemu. V stoletjih, ko je dvorska kultura dosegla vrhunec svojega razvoja, je cvetel balet kot dvorska plesna umetnost.

Balet, Laban ga naziva »plesna ornamentika«, je imel nalogo, da z estetsko dovršenimi oblikami in kretnjami ustvari plemenite zabave. Baletna umetnost zahteva od plesalca, da si z vajo in vztrajnim gimnastičnim delom tako podredi telo, da mu noben gib ni nemogoč. Različne misli, ki jih na ta način lahko prikazuje, se vse podrejajo tehniki popolnega ravnotežja in se obenem morajo pokoravati režiserju, ki zahteva od vseh plesalcev iste gibe. Čustvo, ki preveva vodilno misel, ni važno, prav tako ne ekstaza; potreben je le charm, ki polje iz lepega, izvežbanega telesa.

Balet je bil, kot je vsaka umetnost, nujen, pošten izraz svoje dobe.

Pravi tvorci baleta so bili Italijani, ki so v dobi renesanse hoteli obnoviti tudi antično plesno umetnost takó, da so v plesu prevzemali linije antičnih skulptur. Vendar je ta »obnovljeni« ples našel svoj stil v baletu.

Posebno je cvetela baletna umetnost v Franciji v XVII. in XVIII. veku; tam je sam Ludovik XIV. plesal v baletih, ki jih je prav zanj sestavljal komponist Lully. Po l. 1789. pa se je balet populariziral in istočasno prešel v diletantizem. Ta proces se je završil vzporedno s prehodom oblasti na meščanski sloj.

Po francoski revoluciji se avtomatično preseli cvet baletne kulture na ruski carski dvor, kjer so bili vrhovi družbe še vedno car in njegovi. Tako se je ustvarila tradicija slavnemu ruskemu baletu, ki je dosegel največ, kar se v baletni umetnosti more doseči.

Balet je v Rusiji do Sergeja Djačileva nastopal le v operah. Djačilev pa je hotel ustvariti ruski narodni balet in ga osamosvojiti. To revolucionarno delo se mu je v precejšnji meri posrečilo. Iz te dobe so znana slavna imena: Nižinskij, Ana Pavlova, Tamara Karšavina in drugi. — Prav tako je poskus Šveda Rolfa de Maré, ki je vnesel v balet plesne motive in nošo svojega naroda, osvežil balet.

Toda poskusi niso dosegli trajnega uspeha, balet je končal svoje zgodovinsko poslanstvo.

Nekako ob prehodu iz XIX. v XX. vek se pojavi prvi zavestni upor proti baletni umetnosti, ki je v svojem bistvu omrtvela vzpo-

redno z družbeno preobrazbo. Balet je s svojo disciplino trdno oklepal vsakega posameznika, da ni mogel izživeti svoje umetniške individualnosti.

Prva, ki je kljub železni plesni tradiciji baleta skušala najti pot do same sebe, je bila Isadora Duncan. Po vzoru je segla prav do Grkov. Študirala je grško plastiko. Poskusila je ustvariti nov način plesa, ko je iskala v plesu prehodov od ene do druge »klasične« drže kipov, kot so jih bili upodobili grški kiparji. Pri tem pa ni našla svojega stila in njeno hotenje, ustvariti v plesni umetnosti nekaj novega, velikega, je odjeknilo skoraj v prazno. Vendar pa je bilo prizadevanje Isadore Duncan prvi sunek v novo smer, ki je hotela ples absolutno osamosvojiti in sicer kot umetnost, ki se poraja iz plesalčeve osebnosti.

Počasi se je ples osvobajal tudi godbe in zorelo je priznanje: da je plesalcu edini instrument telo, ki se giblje v individualno svobodnem ritmu. Tem začetkom se je v letih 1910 do 1920 odzvala predvsem umetniška generacija v Nemčiji, z Labanom na čelu, ki je telesno gibanje povsem osvobodil od muzikalnega. Laban ni iskal pobude v antični kulturi, ampak je posegel še dalje nazaj v dobo praplesa. Ta »nova plesna umetnost«, ki zahteva v kretnji telesa polno duševno vsebino, je nekaka renesansa plesne umetnosti, ki črpa izrazno plesno bogastvo pri izvorih plesne umetnosti, pri primitivnem ljudstvu. »Nova« plesna umetnost korenini v naravnih človeških kretnjah, je v njih osnovana, in te ji dajejo življenjsko možnost.

Iz Labanove šole je izšla cela umetniška generacija plesalk in plesalcev.

Najpopolnejše stvaritve je prikazala Mary Wigman v svojih nesmrtnih petih plesih: *Monotoine*, *Traumgestalt*, *Hexentanz*, *Zeremonielle Gestalt*, *Ballade*. — Wigmanova ima danes svojo plesno šolo v Dresdenu. Poleg mnogih solo plesov (iz zadnjih let so znani *Tanz in den Tod*, *Tanz für die Sonne*, *Tanz der stillen Freude*, *Mütterlicher Tanz*) je ustvarila s svojimi učenkami tudi prelepe zborne plesne (Hochzeitlicher Reigen, Totenklage, Tanz der Seherin). Plesalke po edinih skupin veže ista ideja, vzajemno delo, zavest skupnosti in služba umetnosti. Prav to jih tudi loči od baletnih skupin. Zato priznava Wigmanova, da zavisi bodočnost plesne kulture od razvoja skupinskega plesa v smislu teh idejnih smernic.

Od slovenskih plesnih umetnikov je izšel iz Labanove šole Mlakar Pino, ki sedaj deluje v Zürichu, kjer z ženo vodita gledališko plesno šolo.

Lydia Wissiakova je učenka baletnega mojstra Vlčka, ki je po rodu Čeh. Kasneje se je šolala v Hellerau in Dresdnu. Začela je z baletom in si osvojila tudi tehniko modernega plesa. Nastopala je s samostojnimi prireditvami v Ljubljani, po raznih slovenskih mestih in v Beogradu.

Rut Vavpotič je bila najboljša delavka pri baletnem zboru ljubljanske opere; sedaj je učenka Gončarove in Conatove v Parizu.

Vavpotičeva zastopa rusko-francosko klasično operno šolo, ki spaja klasično tehniko z ritmično ekspresivnim izražanjem najnovejše ruske smeri na področju plesne umetnosti.

Meta Vidmar, učenka Mary Wigman, deluje s svojo plesno šolo v Ljubljani. V svojih solističnih nastopih in pri produkcijah svoje plesne skupine skuša doseči enoten slovenski izraz v plesni umetnosti, v katerem naj se zrcalijo oblika, značaj pokrajine in narodna plesna tradicija.

(Se nadaljuje)

Kristina Vrhovec

## BIBLIOFILSKE UGOTOVITVE

Zavest lastne vrednosti je dala Prešernu pogum za optimistično sodbo o usodi njegovih pesnitev v bodočnosti:

vendār té bodo morebít' ostále  
med njími, kèr njih poezíje míle  
iz srca svôje so kalí pognále.

Že dobršen čas opravičujejo Prešernov optimizem tudi slovenski bibliofili. Marsikdo, ki starejše slovenske pisce v svoji knjižnici lahko pogreša, se ne more sprijazniti z možnostjo, da ne bi mogel doma seči tudi po kaki izvirni Prešernovi izdaji. In to se ne godi iz praznega postavljanja, ampak iz hvaležnosti, ki jo čutimo do slovenskega genija, in iz želje, dobiti z njegovim ustvarjanjem čim ožjo zvezo.

Oni dan je opozarjal »Slovenčev« kulturni referent na Vrhovnikov primerek Prešernovih »Poezij« iz 1847: »Kakor sem obveščen, je pokojni g. Vrhovnik hranil tudi izvod Prešernovih pesmi, v katerega je Prešeren lastnoročno napisal nemško posvetilo grofu A. Auerspergu. Morda bi bilo dobro, rešiti tudi to malenkost« (S 13. VI. 1936).

To bi res bilo tem bolj dobrodošlo, ker je doslej znano le eno posvetilo »Poezij« (Prešeren I, 228). Toda Vrhovnikov primerek »Poezij«, ki je danes takšen, kakršnega je marljivi rajni nabiratelj kupil v Jugoslovanski knjigarni, last Državne študijske knjižnice v Ljubljani, nima nobenega Prešernovega zapisa, ampak samo lastnikov podpis: A. Auersperg m. p. Dasi pa nima knjižica danes ničesar, kar bi moglo obogatiti zbirko Prešernovih oblikovanj, je vendar vredna neke pozornosti.

V izdaji »Poezij« z letnico 1847 razlikujem, kar se tiče strani 129. — 144. (to je 9. pole, v moji izdaji strani 135. — 150.) in strani 147. (v moji izdaji 153.) tri variante.

Prva varianta ima na straneh 129. — 144. zelo mnogo tiskovnih napak, med drugimi na strani 130. »sêsti« namesto »sêstri«, na strani 132. »razsveljêno« namesto »razsvetljêno« itd., a »Magistrale« na 147. strani je brez akrostiha, ker so besede v 1., 7., 10. in 11. vrstici tako pomešane, da začetne črke ne dajo legende »Primicovi Julji«.