

Pino Mlakar

Balet na slovenskem odru

V gledališču je ples prisoten v bolj ali manj pomembni vlogi, bolj ali manj viden. Viden postane, ko zaživi na odru v samostojni obliki in takrat začutimo samosvojo njegovo vrednoto. Na sto let dolgi poti slovenskega gledališča srečavamo gledališki ples in mu hočemo slediti do baleta današnjih dni.

Uprave Dramatičnega društva so kaj kmalu spoznale, da si slovensko občinstvo želi mimo govornih besede še melodram, petje, glasbene in plesne vloške. Spočetka so to seveda čitalniške želje in rešitve, s časom postanejo želje zahtevnejše in jim ni mogoče tako hitro zadostiti. Tako sledijo sezonam, ki prinašajo ples sezone brez njega, nakar se zopet pojavi gledališki ples kot zvestno hotenje in naslednjo sezono izgine kot da ga sploh ni bilo. Te mene se v toliko razlikujejo od luninih, da dosežejo kvečjemu prvi krajec, rasti naprej pa ne morejo. Razmeroma pozno se zasidra balet na slovenskem odru do take mere, da več ne zatone.

Leta 1871 naletimo na prvo objavo na gledališkem letaku, da bo v burki Živo-mrtvi zakonski »med igro na odru komični ples«. V sezoni 1872 do 1874 najdemo plesne nastope združene »z živimi podobami po večstranski želji«. Tja do novega stoletja se pojavlja ples le v kakšnem »igrokazu s petjem in plesom« ob skladbah domačih skladateljev Ivana Zajca in Viktorja Parme.

Sele v sezoni 1901-2 nastopi v operi Carmen kar šest plesalk in v tretjem dejanju Rossinijeve opere Viljem Tell »je uprizorila balet gospa Vašičkova in ga plešejo štiri dame«. Ta baletni divertissement je obsegal štiri točke, pas de deux sta plesali gospodični Bergantova in Puhkova, pas seul gospa Vašičkova.

13. marca 1904 je bila premiera Auberjeve opere Nema iz Portici »na korist kapelnika slovenske opere g. Hilarija Beniška«. Naslovna vloga te opere je plesno-pantomimna in seveda za uspeh predstave važna. Fenello, nemo hčer napoljskega ribiča, je dala igralka Rückova menda v dražestnem mimičnem plesu.

Na Sv. Tri kralje leta 1905 so krstili domačo noviteto Martin Krpan. Kako da je zašel ta junak med odaliske ne vprašujmo, zanima nas le dejstvo, da je odaliske plesalo kar večje število slovenskih gospodičen, vse z imeni navedene in med njimi že omenjeni Bergantova in Puhkova. Kolo pa je zaplesal ženski in moški operni zbor. Čez leto dni plešejo v Krpanu še prav iste gospodične, kar dokazuje po eni strani že neko urejeno obveznost, po drugi strani pa, da sta jih Martin Krpan in Ljubljana rada gledala.

Zemaljsko kazalište v Zagrebu ima v tem času že dolgo svoj lastni baletni ansambel in se je pravkar dokopalo do nacionalnega baleta Plitvička jezera, ki

Naslovna stran klavirskega izvlečka
»Možiček« iz leta 1908



ga je napisal in uglasbil Albini. Odmev navdušenega sprejema je segel do Ljubljane in to v obliki suite, ki sta jo kot gosta plesala Hana Vojačkova in Drago Kreljus kar zapovrstjo skozi deset dni marca leta 1912. Pisala sta kot privlačno posebnost pred operetama Netopir in Dijak prosjak, mladi Niko Štritof ju je pa spremljal s Slovensko filharmonijo.

Še istega leta uprizori Deželno gledališče izvirno pantomimo Josipa Ipavca Možiček. »Plesne točke je aranžiral režiser Fejfar«. To prvo slovensko baletno delo je resda uprizorila že dve leti pred tem v tržaškem gledališču slovenska mladina, ljubljanska izvedba oktobra leta 1912 pa je uspeh še potrdila in tako srečujemo Možička po prvi svetovni vojni še večkrat. Bil je prvi naš in nadvse priljubljen balet.

Ta premiera in neposredne ponovitve so pomenile gledališkemu praktiku Fr. Govekarju več kot samo domačo novost. Zaslutil je, da bo treba vsekakor balet vključiti v gledališki obrat. Seveda ne takoj, saj je Dramatično društvo sploh prenehalo s slovenskimi predstavami še pred začetkom prve svetovne vojne. Komaj je vzšel prvi krajec, že je tudi utonil v mraku, ki je trajal celo vojno. Gledališki zgodovinar Janko Traven odkrije tudi v tem obdobju zanimivost. Danilovo Malo gledališče v Mestnem domu je leta 1917 uprizorilo fantastično orientalsko mimično dramo Budhov ognjeni nakit. Anton Cerar-Danilo je glumil vlogo Sultana Kambiza ter Mira Danilova plesala favoritko Fatimo, Klavdina Margitova, ki jo je pot po avstroogrskih mestih pripeljala tudi v Ljubljano, pa »je plesala indijsko kraljevo hčer na svoj za tisti čas posebnostni način«. Ali ne potrjuje tudi to, da se je pri naših tedanjih gledaliških delavcih oglasila potreba, da širijo svoje zanimanje tudi v smeri gledališkega plesa?

Z vero v novo rast v novi državi Jugoslaviji so se vrgli 1918. leta na delo tako Konzorcij slov. gledališča in Vaclav Vlček, ki je bil angažiran kot baletni



Opera.

Predstava 227. — Gled. predstava 3118.

V soboto, 10. januarja 1920.

Abonement A.

SANJE

Balet v 5 slikah s predigro. Godba po motivih Malata, Schumanna, Luigia, Čajkovskega, Saint Saënsa in Balatke. Sestavila Pohan in Balatka.

Dirigent: Balatka.

Koreograf in režiser: Pohan.

OSEBE:

Predigra.

Kitajec	Jezerškova.	Pomorščak	Drenovec.
Kitajka	Muhičeva.		

I. slika.

Fant	Pohan.	II. dekle	Chladkova.
Dekle	Svobodova.		

II. slika.

Pierott	Bežekova.	Kolmbina	Chladkova.
Harlekin	Svobodova.	Pantolon	Rus.

III. slika.

Veliki duhoven	Rus.	Plesalka-žrtvovalka	Vaupotičeva.
Zrtvovalec	Pohan.	Zlodej	Drenovec.
Duhovnica-plesalka	Spirkova.		

IV. slika.

Paša	Bežekova.	Trgovec s sužnji	Pohan.
Bela sužnja	Moharjeva.	Jetnik	Drenovec.
Odaliska ljubljenska	Spirkova.	Evnul	Jezeršek.
Možiček	Müllerjeva.	Stražar	* * *

V. slika.

Vodja tihotapcev	Pohan.	Gost	Drenovec.
Njegova ljubljenska	Vedova.	Častnik	* * *
Krčmar	Rus.	Vojaki	* * *

Predigra: V opijevi krčmi; I. slika: Slovaški ples; II. slika: Karneval; III. slika: Indijska maša. Ples smrti; IV. slika: Trebušni ples, ples s tamburinom, ples z mečem; V. slika: Bolero. Habanera.

Baletna praizvedba na slovenskem odru v koreografiji V. Pohana

*Diplomantka petersburške baletne šole
H. D. Poljakova (zgoraj desno) s Tamaro
Karsavino in še neko sošolko*



mojster. Osnoval je baletni tečaj in skrbel za koreografske potrebe opere. 13. maja 1919 je prvič v zgodovini slovenskega gledališča baletni večer. (Izvedba Možička leta 1910 v Trstu in leta 1912 v Ljubljani je bila strokovno gledana na drugačni ravni in je ne moremo še prištevati med baletne večere.) Ta baletni večer pa ima že profesionalne oblike in nastopijo češka trojka Hana Klimentova, Staša Bežekova, Vaclav Vlček in učenke baletnega tečaja. To je hkrati njihova javna produkcija. Učitelj Vlček je tudi koreograf. Ker so to še deklice v starosti od 12 do 15 let, jih spored omenja kot »mala Franketova«, »mala Bernotičeva«, »mala Wisiakova« itd. Baletni večer žanje pri občinstvu odobravanje in ga še trikrat ponovijo in sicer 15., 17. in 20. maja.

V naslednji sezoni 1919/20 nastopi mesto baletnega mojstra in kot prvi plesalec Čeh Vaclav Pohan, Vlček pa ostane vendarle v Ljubljani in se ukvarja s plesnim poučevanjem. Vaclav Pohan je več in spreten. S početniškim baletom »opremi« operi Pikova dama in Faust, operete Dijak prosjak, Netopir, Poljska kri. V drami nastopi v Shakespearovem Beneškem trgovcu in v Salomi O. Wilda postavi ples sedmih pajčolanov na »godbo, ki jo je zložil Balatka«. Igralka Nana Wintrova je plesala, pozneje tudi Mila Šaričeva.

V tej sezoni 1919/20 naštudira Pohan še tri samostojne balete: Coppelio, Kraljico lutk in Sanje. Prvi in drugi balet bomo srečali še večkrat. Sanje, balet v petih slikah s predigro pa je tisti čas nekako aktualno sodoben. Kot baletna motivika se je namreč pričel uveljavljati tisti svet, ki ga vzbujajo in hranijo mamila, opij, morfij, nikotin. Zamislil in koreografsko postavil ga je prav v Ljubljani in Anton Balatka je aranžiral glasbeno partituro po motivih Schu-



Alice
Nikitina

manja, Čajkovskega, Saint Saensa in svoje izvirnosti. Balet Sanje je izpolnil pol večera, zato so dajali pred tem igro Mauricea Maeterlincka Slepci. Takratni redni obiskovalec gledališča, mladi Boris Orel je po predstavi napisal, da je bila igra Slepci »grozna«, balet Sanje »izvrsten«.

To je prva sezona, ko je vodstvo gledališča zatrdno odločeno, da mora vzdrževati stalni baletni ansambel in da pomeni to za repertoar privlačnost in pestrost. Glasovi javnosti so ugodni in mladi obiskovalci gledališča navdušeni. Res je, da plešejo glavne vloge tujke in da so ob njih slovenske lastne moči še začetniške, vendar ni pretirano, če postavimo leto 1920 kot začetek slovenskega baleta in od tu dalje štejemo njegovo vzpenjanje in padanje.

Vzpon se prične že v naslednji sezoni 1920/21, ko se na ljubljanskih deskah in pri baletnem študiju pojavita dve odlični ruski balerini: Helena Dimitrijevna-Poljakova in Alice Nikitina. Kot prvo naštudira Poljakova balet Gozdne vile — Les Sylphides, ki zahteva že veliko stopnjo stilnega občutja. Glavnih vlog niso še plesale Slovenke; zato so pa imele priliko spremljati, gledati in sodelovati

v Beograd. Na žalost ju nismo imeli dlje, vendar je njuna prisotnost zapustila v baletnem naraščaju in v gledališkem občinstvu nedeljene in močne vtise c tem, kaj je plesna umetnost.

Bili sta resnični balerini znanja, zanosa, širine in človeške poštenosti. Ni znano, ali smo jima Slovenci kdaj pozneje izkazali svojo hvaležnost, razen nekaj stavkov, ki jih je leta 1932 prinesel Gledališki list: »... Svetle točke teh časov sta bili umetnici Nikitina in Polakova (pravilno Poljakova! op. P. M.). Obe priznani mojstrici ruske klasične šole. Tudi naš plesni ansambel je bil ves čas vzgajan v klasični maniri z redkimi presledki in izjemami.«

V sezonah 1920/21 in 1921/22 se je zvrstilo toliko baletnih večerov, da so postali kar važna postavka opernega gledališča ljubljanskega. To so bile že omenjene Silfide (Gozdne vile), Kraljica lutk, Šeherezada, Od bajke do bajke, Plesna legendica, Bajaja, vse v izvedbi baletnega ansambla novoorganiziranega Narodnega gledališča. Poleg tega pa še cela vrsta baletnih večerov tujih gostov. Med njimi so najštevilnejši večeri Margerite Froman in njenih treh bratov Maksa, Valentina in Pavleta ter karakterne plesalke Julije Bekefijeve. Nastopali so kot Bivši moskovski imperatorski balet.

Sledijo tuji gostje: večer Sent M'ahese. Večer Klavdije Isačenko, plesalke smeri Isadore Duncanove. To smer so v Rusiji nazivali plastični balet in Klavdija Isačenko se je zlasti v Beogradu trudila s predavanji, demonstracijami in krožki pridobiti gledališke ljudi za svoje nazore.

Vaclav Pohan in Helena Poljakova, oba skušata vsak po svoje ustvariti v Ljubljani tudi izvirna dela. Pohanov balet Sanje smo že omenili. Helena Poljakova pa postavi izvirni balet Rista Savina Plesna legendica. Po istoimeni noveli Gottfrieda Kellerja je Risto Savin delo priredil, uglasbil in ga imenoval kot je bilo to v modi: pantomima. Vaclav Pohan ni samo spreten, odlikuje ga tudi žilava energija in odločnost. Po njegovi zaslugi da slovensko gledališče Čajkovskega Labodje jezero 23. 11. 1921 in uspeh ni nič manjši kot deset ponovitev do 25. 1. 1922. Med plesalkami srečamo slovenski naraščaj: Japljevo, Moharjevo, Vavpotičevo in druge. Lidije Wisiakove ni med njimi. Hodi svojo pot ali bolje rečeno pridno se pripravlja pod vodstvom V. Vlčka in zadnje mesece tudi s pomočjo Poljakove, da da kot prva slovenska plesalka samostojni večer. 1. maja 1922 uresniči svoj prvi Večer baleta in ritmike v Operi. Uspeh je lep in večer ponovi čez teden dni in pozneje tudi v Mariboru. Že ta prvi nastop očitno kaže željo po serioznosti, svojskosti in kvaliteti. Verjetno izhaja ta želja tudi od učitelja in koreografa Vlčka; vsekakor je pomembna. Lidija Wisiakova je prva slovenska plesalka, ki je šla skozi nepretrgano in intenzivno vadbo celo vrsto let od svojega 12. leta dalje. Izkoristila je prisotnost Poljakove v Ljubljani, izkoristila je, skupaj z Vlčkom, razne občasne tečaje Dalcrozove ritmike v Hellerau in pozneje še enoletno šolanje pri Mary Wigmanovi v Dresdenu. Ni postala članica Narodnega gledališča vse do leta 1927. S svojimi plesnimi večeri je vzbudila zanimanje občinstva tako na Slovenskem kot tudi po drugih mestih Jugoslavije.

Prvemu samostojnemu plesnemu koncertu v ljubljanski Operi so sledili leta 1923, 1924 in 1925 še drugi z delno novimi sporedi in vedno večjo prepričevalnostjo. Vlčkova koreografska fantazija je iskala novih plesnih motivov prav ob Wisiakovi in leta 1925 nastopa ž njo tudi sam. Kako temeljito umetniško hotenje ju je gnalo, dokazuje to, da sta znala pridobiti slikarja Franceta Kralja za sodelovanje. Bilo je zelo uspešno, kot tudi sodelovanje ing. arh Rada Kregarja.

Das Tanzlegendchen

Rista Savina

Einleitung.

Funkeuf Schreier op. 19.

Lento.

1.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It begins with a whole rest followed by a series of quarter notes. The lower staff is in bass clef and contains a complex accompaniment of eighth and sixteenth notes. A piano marking 'p' is present at the beginning, and 'p dolce' is written above the staff in the second measure.

The second system continues the musical notation from the first system. It features similar rhythmic patterns in both staves, with various dynamics and articulation marks.

Andante.

The third system is marked 'Andante' and shows a change in the tempo and character of the music. The upper staff has more prominent melodic lines, while the lower staff continues with a steady accompaniment.

The fourth system continues the piece with more intricate rhythmic patterns in both staves, including some sixteenth-note runs in the upper staff.

The fifth system concludes the introduction with a final cadence. It features a variety of rhythmic values and dynamic markings, leading to a clear ending.

Iz uvoda v Plesno legendico Rista Savina



Baletni ansambel in hospitanti Narodnega gledališča ljubljanskega leta 1921 s Heleno Dimitrijevo Poljakovo v sredini

Koliko entuziazma in žrtev je bilo potrebnih, da je »mala Wisiakova« od prve baletne šolske produkcije leta 1919 dosegla raven evropske plesalke! Dosegla jo je brez moralne ali materialne pomoči s strani Narodnega gledališča in ko nastopi 1. septembra 1929 angažman soloplesalke v pariški Opéra Comique, se je s tem že začela kazati malo zavidna usoda slovenskega baleta.

Po odhodu Nikitine, Poljakove in Pohana uplahne baletni zagon Narodnega gledališča. Italijan G. Poggiolesi je naslednik in opravlja dolžnosti baletnega mojstra in soloplesalca samo eno sezono. Na edinem samostojnem Plesnem večeru nastopijo Svobodova, Kofska in Poggiolesi, med njimi pa se močno uveljavi Rut Vavpotičeva, članica baletnega ansambla. To je 13. aprila 1923. leta, samo 14 dni pred drugim samostojnim večerom Lidije Wisiakove. To sta dve imeni in takorekoč nada slovenske baletne bodočnosti. Kot smo videli, se je ena pripravljala na to pot zunaj Narodnega gledališča, druga v gledališču. Nadarjenost Vavpotičeve bi potrebovala prav v tem času baletnega mojstra, ki bi jo usmerjal in vodil. Čez dobro leto dni je ni več v Ljubljani. Odšla je v Pariz, od koder se ni več vrnila na slovenski oder. To je bila prva velika izguba za naš balet in tej so sledile in še sledijo nove.

Na G. Poggiolesija mesto pride z novo sezono 1923/24 Aleksander Trobisch, Nemeč, ki ostane dve sezoni, razmeroma plodovit. S prvim samostojnim Baletnim večerom 28. marca 1924 v prvem delu vidno izstopajo poslavljajoča se Rut Vavpotičeva, Silva Japljeva, Erna Moharjeva ter Svobodova s Trobischem. V drugem delu je zaključena in strnjena baletna pantomima Možiček po 12 letih



Vaclav Pohan uči podržko ljubljanski baletni ansambel

ponovno na našem odru. 27. januarja 1925 gleda Ljubljana celovečerni balet Smrtna tarántula (Julius Bittner), poznejši naslov Strupena Tarántula, v glavni vlogi Svobodova, v ostalem pa že same domače moči kakor jih je vključil Aleksander Trobisch. Sceno in kostumske osnutke je napravil arh. Rado Kregar in dal s tem predstavi še bolj domačo veljavo.


V sezoni 1925/26 prevzame baletno vodstvo Marija Tuljakova. S pomočjo E. Kralja pripravi 14. novembra dva krajša baleta Faunova noč in Svatovac. V prvem nastopijo Tuljakova in Japljeva, Kralj in Golovin, v drugem Tuljakova in Golovin. Šest tednov za tem sledi večer, ki obsega kar tri standardne baletе: Srce iz lecta (Baranović), kjer nastopa cel ansambel, Poziv na ples (Weber) s Tuljakovo, Moharjevo in Golovinom ter Capriccio Espagnol (Rimski-Korsakov) s Tuljakovo, Golovinom in Jančarjem.

Vse je izgledalo kot da se je Tuljakova dobro znašla, v drugi polovici sezone se prične razmerje krhati in za konec sezone se pojavi Aleksander Trobisch in napravi »kratki in sladki« balet Cvetice male Ide. Plešejo Svobodova, Japljeva, Moharjeva, Lutova in druge. In s tem je zatoni zadnji krajec te baletne mene, nakar sledi noč, dolga dve celi sezoni.

Ne moremo pa mimo raznih gostovanj, ki so tudi pomagala oblikovati balet na slovenskem odru in ljubljansko občinstvo. Od Novega leta 1923 pa do leta 1928 imamo v Operi razna baletna gostovanja bodisi večjih skupin bodisi solistične plesne večere.

Margareta Froman, katero smo že nekajkrat našli kot gosta na našem odru, prihaja še vedno s svojimi brati pa tudi učenkami svoje zagrebške baletne šole.

Med solističnimi nastopi moramo omeniti Večer dramatičnih plesov Valerije Kratinove, takrat ene učiteljic Dalcrozove plesne šole v Hellerau. V tem lahko vidimo povezanost Wisiakove odnosno Vlčka s Hellerau in posredno tudi Mete Vidmarjeve z Mary Wigmanovo. 7. januarja 1927 je v ljubljanski Operi Plesni večer Mete Vidmarjeve. Pet delov ima, ki vsi ljubeznivo izpovedujejo njeno človeško pa tudi programsko usmerjenost. Takole se glasi: Začetek, Narodni motivi, Melodije, Slovenske, Pesem. Večer je zapustil obetajoč vtis. Koreografska faktura je kazala na izhodišče M. Wigmanove. Ta nemška plesalka, spočetka učenka Dalcrozove šole in nato Rudolfa Labana, je po naporni in 12 let dolgi poti izoblikovala svoj umetniški ples in prebila led in okus občinstva. Prav v letih 1923, ko je ustanovila svojo lastno plesno skupino, pa tja do leta 1936 je posebjala plesno hotenje takratne mladine. Tukaj ni mesto, da bi bolj temeljito govorili o tej veliki umetnici, za razumevanje Mete Vidmarjeve pa je potrebno povedati, kako je Mary Wigmanova ustvarjala brezkompromisno vstran



Narodno gledališče v Ljubljani

OPERA

Red **A**
V sredo 23. novembra 1921
Red **A**

Labodje jezero

Balet v štirih dejanjih. Glasbo zložil P. I. Čajkovski.

Dirigent: A. NEFFAT.

OSEBE:

Režiser: V. POHAN.

Vladajoča kneginja	ga. Puhkova	Njihova mačeha, čarovnica	gna. Svobodova
Princ, njen sin	g. Pohan	Deorni maršal	g. Simončič
Njegova zaročenka	gna. Koroninova	Pisar	g. Krže
	gna. Nikitina	Zupan	g. Dezman
	gna. Spirikova	Učitelj	g. Beki
V labode začarane princeze	gna. Chladkova		
	gna. Vavpotičeva		
	gna. Moharjeva		

Drorjani, kmetje, sluge, vile itd.

Plesi v tretjem dejanju:

1. Tirolski ples	gna. Moharjeva, Jezerškova, Habicera
2. Češki ples	gni. T. Haberletova, Valencakova
3. Indijski ples	gna. Vavpotičeva
4. Holandski ples	gni. Vodniškova, A. Haberletova
5. Ruski ples	gna. Moharjeva, Jezerškova, Habicera
6. Francoski ples	gni. Japiljeva, Zorčeva
7. Slovaški ples	gna. Spirikova, g. Maliatky
8. Španski ples	gna. Chladkova, g. Drenovec
9. Italijanski ples	gni. Jančarjeva, Volbenkova
10. Poljski ples	gni. Spirikova, Zorčeva

Nove kostume izdelala po načrtu g. Pohana gna. Waldsteinova in g. Dobry.

Nove dekoracije po lastnem načrtu naslikal g. Skružny.

Prva izvedba Labodjega jezera v našem gledališču



Rut Varpetičeva

od tradicionalnega baleta in sploh gledališča, prepričana, da teater po svoji naravi in ustaljenem mehanizmu izmaliči ali celo uduši izvirno plesnost. Kakor je bilo nekaj resnice v tem in je je še vedno, vendar ni vsa mladina in tudi Rudolf Laban ne videla v gledališču in baletu zapeljivca, kateremu se ni mogoče upreti. Nasprotno, mogoče ga je premagati, če se potrudimo, da ga presežemo. Zato pa je potrebno vso tradicijo znati in iskati stične točke. Za Wigmanovo je iskanje stičnih točk pomenilo kapitulacijo in umetniško nemoralni kompromis. Saj je izšla skozi očiščevalni ogenj nešteti odklonov občinstva na koncu koncev zmagovita. Kot dozorela osebnost v prostranem in tudi umetniško zavzetem okolju je Wigmanova dosegla pomembne premike v baletni umetnosti. Za take brez-kompromisne nazore in načrte pa spričo slovenskega začetništva v tej gledališki zvrsti in po naravi utesnjemem kulturnem prostoru pravzaprav ni bilo mesta.

Meta Vidmarjeva, vkljub dobremu vtisu, ki ga je s prvim nastopom napravila, tega odnosa z gledališkim občinstvom ni obnavljala ali kar bi bilo še boljše poglobljala z vedno novimi stvaritvami. Bila je preplaha. Posvetila se je šoli

in s svojim pedagoškim delom odpirala mladini srce za plesni gib, vendar pa zvesta svoji veliki vzornici ni mogla ali ni hotela vzgajati naraščaja, ki bi se lahko vključeval v balet Narodnega gledališča.

To gledališče je živelo v težkih materialnih razmerah in njegov balet je bil na dnu umetniške in plačilne lestvice. S prihodom arh. Rada Kregarja za upravnika se je zdelo, da se bodo odprle nove možnosti za tisto plat gledališča, ki pomeni likovno — gibno — prostorski svet. Novi upravnik zadrži Marijo Tuljakovo kot baletnega pedagoga, angažira Vaclava Vlčka kot baletnega mojstra, koreografa in solista ter Lidijo Wisiakovo kot prvo slovensko baletno solistko. Tako postane na jesen 1927 Lidija Wisiakova prvič članica Narodnega gledališča. Baletni zbor šteje že celo vrsto Slovenk, ki niso več začetnice: Japljeva, Jezerškova, Habičeva (pozneje Marta Remškarjeva), Haberletova, Lutova, Moharjeva, Smerkoljeva in sestri Brclarjevi.

Svetlo in dobro obetajoče prične rasti nova luna. Že na začetku sezone, jeseni 1927 naštudirajo baletne prizore za opero Faust Ch. Gounoda. Uspeh je lep. Ali znotraj gledališča tli vedno zavist in kadar se ta poveže z nepremišljenostjo ali ambicioznostjo neodgovornih zunaj gledališča, ki mislijo, da morajo pokazati svojo budnost in kulturno prizadevnost po časopisju, nastane navadno škoda večja kot korist. Časopisje je pričelo udarjati posredno po baletnikih, neposredno po novem upravniku. Rado Kregar je pokazal poslušnost za balet in tudi skrb. Hotel je temu časopisnemu pisanju prav tam tudi javno odgovoriti. Časopisi niso hoteli objaviti njegovega zagovora. Priobčil ga je v Gledališkem listu pod naslovom Resnici na ljubo. Tukaj samo tisti stavki, ki govorijo prav o baletu: »... 3. Opera Faust se ni dala zaradi baleta temveč zato, ker je na repertoarju za abonma. 4. Ni res, da se je baletna scena dragoceno opremila. Res je, da ni stala ta scena niti pare, ker je bila sestavljena iz obstoječega fundusa. Istotako so bili kostumi baletnega zbora vsi iz prejšnjih sezon. Le g. Vlček in gdč. Wisiakova sta imela nove, a ti so njiju privatna last. Dobila sta oba skupaj odškodnino za te kostume 300 dinarjev. 5. Ni res, da plačuje uprava baletnike s horendnimi vsotami à 8000 dinarjev na mesec. Najvišjo gažo ima baletni mojster in plesalec g. Vlček 4000 dinarjev in gdč. Wisiakova 3500 dinarjev na mesec...«

Delati in živeti kot krivično zaznamovani priskledniki ni prijetno. Ali Wisiakova in Vlček in cel balet so se zagrizli v delo in 1. februarja 1928 je premiera baletnega večera s sledečim sporedom:

M. Musorgski: Slike z razstave
Anton Balatka: Iz Jutrove dežele
Fr. Chopin, B. Smetana, Zajc-Baranovič: Divertissement
Rimski Korsakov: Capriccio espagnol
Gabr. Pierne: Impresije iz Music-Hall-a

Se šestkrat ponovijo ta večer. Uspeh je lep, a delati in živeti še dlje tukaj ni mogoče. Wisiakova in Vlček odpotujeta nazaj v Pariz, Rado Kregar preda upraviteljstvo drugim — in v novi sezoni 1928/29 postane maloštevilni balet samo še rekvizit opere in operet.

Narodno gledališče rešuje svoje finance z operetami. Zato ne more popolnoma ukiniti baleta, potrebuje neobhodno vsaj 6 plesalk in še kakšno rezervo. Ubogi balet! Koliko neumnosti, koliko stopicanja, tekanja, preoblačenja in venomer nasmeh na ustih! Zadovoljstva pa nobenega. Tako rezonira ljubljanski

*Lidija Wisiakova in
Vaclav Vlček*



balet. Resnično najbolj ponižan in najbolj nesrečen korpus pri operetah v provinci je balet tostran zavese. Ko pa se zavesa dvigne in mora še na hitro zmašiti zaradi kakšnega bolezenskega izpada ali kakšne druge neprilike tisto, kar je že od rojstva borno, se razkrije in postane očita vsa revščina. Ravnatelja Opere obliva rdečica od sramu. V njegovem poročilu pred visoko upravo beremo, kako in zakaj zahteva večjo dotacijo. Občinstvu ne more nuditi nič boljšega, saj šteje balet 7 plesalk, pred osmimi leti jih je ljubljanska Opera imela 27. V naslednji sezoni so menda res primaknili nekaj jurjev, tistih s pravo sliko sv. Jurija na konju, ki se je s sulico spravil na zmaja. Ni bilo mnogo, ali bilo je v oporo novemu upanju in novi veri, predvsem Rusu ing. Petru Greserovu, ki pleše že nekaj let na ljubljanskem odru pod imenom Golovin. Zaverovan v balet in gledališče, je tudi režijsko in koreografsko zainteresiran član baleta in tako poskuša znova dvigniti baletno dejavnost.

Postavitev Ipavčevega Možička 17. marca 1930 (sedaj že tretja po vrsti od prve izvedbe) in zraven še Zajc-Baranovičev Svatovac je prvi uspeh. Ker smemo šteti Petra Golovina med Ljubljance, lahko rečemo, da so to premiero in od sedaj naprej tudi vse ostale plesale samo domače moči.

Balet z Golovinom na čelu se je zavedal bridke resnice, da morajo vsi skupaj večji del svojih moči in svojega časa vreči na cesto operet in da so lahko kar zadovoljni, če naštudirajo vsako sezono vsaj eno ali dvoje krajših baletnih del. Tako postavi Golovin 1931 Figurine zagrebškega skladatelja L. Šafraneka-Kavića, leta 1932 ob režiserju Bratku Kreftu Maske rdeče smrti, baletno pantomimo Slavka Osterca. Na jesen leta 1933 je premiera Nikolaja Čerepnina Začarani ptiči



Silva Japljeva in Slavko Eržen

z Gizelo Pavešič-Bravničarjevo kot solistko. Plesalci so Golovin, Eržen, Kirbos. Leta 1934 napravi kot koreograf in režiser celovečerni balet O. Nedbala Od bajke do bajke, 12 let po prvem Pohanovem uspehu. Leta 1935 je prva izvedba Petruške v Ljubljani. To delo Igorja Stravinskega je Golovin postavil kot nekakšen zaključek svoje koreografske in plesalske poti, bi si človek mislil, ker naslednja štiri leta se ne dotakne nobenega baleta več. Kako naj si to razlagamo? Ali ga je utrudila in navdala z malodušjem borba, ki jo mora koreograf v gledališču voditi, če hoče kakšno postaviti? Ali mu je bil potreben predah, ker ga je koreografsko ustvarjenje izčrpalo? Ali ga je zamikalo lažje delo režiserja oper in operet, ki pelje hitreje do cilja, ali se je morala kratkomalo uveljaviti zakonitost takratne naše Opere, da po toliko in toliko sezonah zatone balet v somrak?

Po štirih letih molka pride Golovin 14. januarja 1939 z novim večerom, katerega imenuje Baletne scene na glasbo slovenskih skladateljev in tako začenja novo nadaljevanje samostojnih baletnih večerov. Februarja 1940 sledi Suita iz baleta P. I. Čajkovskega Hrestač (Trlec) in še istega leta na jesen baletni večer v obliki divertissementa na glasbo raznih skladateljev. Kot solisti nastopajo: Bravničarjeva, Brcarjeva, Cerman, Pogačar in Pilato. 21. maja 1941 je premiera novega baletnega večera, kjer nastopi Boris Pilato kot koreograf in plesalec Gluckovega baletnega dela Don Juan, Golovin pa je koreograf štirih elegičnih plesov, Ravelovega Bolera in Lisztove Druge rapsodije. Ko so študirali ta program, se je vojna bližala Jugoslaviji in ko je bila premiera, je bila Ljubljana že okupirana. Golovin je že enkrat doživel dogodke, ki potežkajo posameznika in



Lidija Wisiakova in Maks Kirbos

narode. Globoko je razumel. Zato se je še bolj oklenil gledališča. »Malokdo je ves predan svojemu delu, malokdo je tako pripravljen vsega se dati in razdati svojemu poklicu«, piše o njem njegov operni ravnatelj Vilko Ukmar.

Sredi poletja 1942 je premiera, ki zahteva mnogo dela: Polovski plesi (Borodin), Pieretin pajčolan (E. Dohnanya) in Chopiniana. Naslednjo sezono opusti zopet koreografsko delo. Ali ga motijo pripombe Borisa Pilata ali zakoleba v spoznanju, da je mlajši Maks Kirbos strokovno bolj podkovan in da se je razgledal pri dobrih koreografijah drugod? Ta nekdanji talentirani začetnik v ljubljanskem baletu je odšel preko beograjske baletne šole v Pariz. Prišel je v baletno skupino Ballet de Monte Carlo, ki je imel v svojem repertoarju uspele baletne M. Fokina, L. Mjasina in drugih. Že leta 1935 v Petruški spozna Golovin v Kirbosu obetajočega plesalca, sedaj pa je pravi standardni plesalec, kakršnega ljubljanski balet še ni imel. 9. junija 1941 da Kirbos prvi Baletni večer skupaj s svojo ženo Ireno. Posebno v srednjem delu večera, v Lifarjevem baletu Ikarus, dokaže Kirbos, da mu balet pomeni umetnost in da je tudi sam umetnik. Kot zadnji del tega večera je baletni divertimento Igruške, kakor jih je postavil nekoč Fokin in so ga znali plesati samo ruski ansambli. Šest tednov za tem prideta s čisto novim programom, ki po izbiri koreografij ne zaostaja za baletomanskim okusom in je po izvedbi na solidni višini. To so: odlomki iz Silfid, cel Spectre de la rose, oboje v koreografiji Fokinovi, L'apres midi d'un faun Debussyja v koreografiji Nižinski-Lifar in v lastni koreografiji trije valčki v dvoje, humoreska Nogometiš in še nekaj plesov. Ni dvoma, Maks Kirbos in njegova žena sta dosegla stopnjo, ki utegne biti dragocena za naš balet.



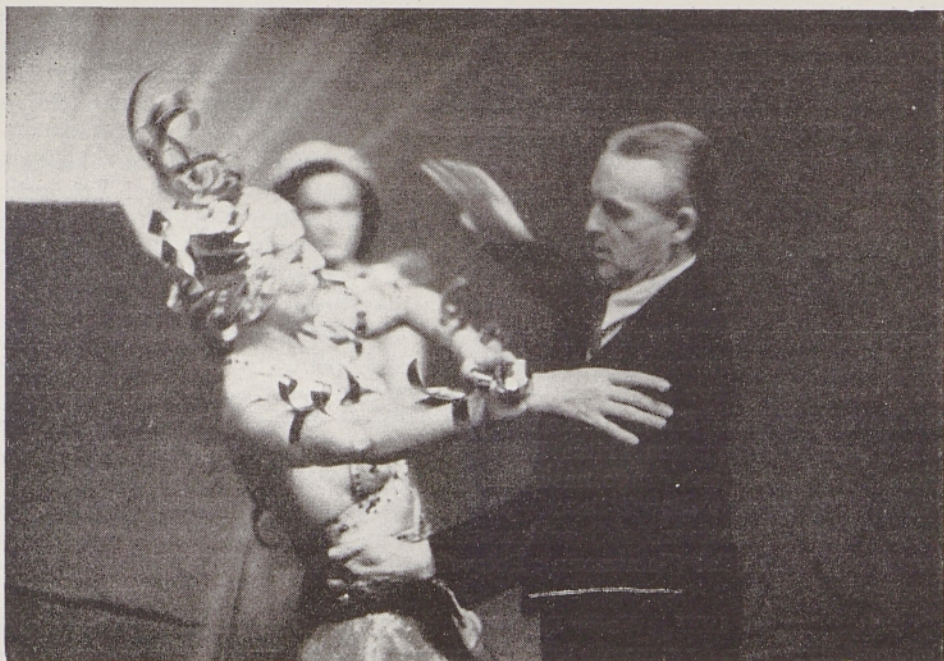
Marta Remškarjeva in Franc Čarman

Golovin vidi to, ni samoljuben. Še bolj se zave, kaj pomeni šola. Zato se trudi, da bi baletni tečajji v Operi postali prava šola, iz katere veruje (tako piše), da bo izšlo mnogo dobrih plesalk in plesalcev.

V Ljubljanski Operi režira Golovin opere in ko govori o koreografiji, kakršno si je on sam izoblikoval, pravi: »Koreografija je komplicirana režija. Zato režija zame ni težka stvar — seveda, v principu!... Kako sovpada koreografija z režijo boste lahko posebno opazili pri Peer Gyntu, zlasti v predzadnji sliki, v borbi med svetlobo in temo.«

Peer Gynt na glasbo E. Griega je osrednji del novega baletnega večera, ki obsega še obnovljeni Pieretin pajčolan in kot zaključek obnovljeni Bolero. Premiera tega večera je 17. junija 1944. Bil je umetniško najbolj zaokroženi večer, kar jih je postavil Golovin. Imel je tudi plesalke in plesalce ustreznih kvalitet: Bravničarjevo, Japljevo, Wisiakovo, Kirbosa, Pogačarja in Polika. Dirigiral je D. Žebre. Pomemben je ta večer še zategadelj, ker je prvič v zgodovini našega baleta izšel Gledališki list, ki je pisal o delu in umetnosti baleta bolj prizadevno kot kdajkoli prej in še s spoštljivim občudovanjem do domačih plesalk in plesalcev. Pisala sta Maša Slavčeva in urednik Vilko Ukmar.

Vojne in okupacije še ni konec. Ali bliža se koncu. 2. marca 1945 režira in plesno opremi Golovin krajšo opero Stara pesem. To dramatično romanco je leta 1898 poslovenil Ivan Cankar in uglasbil Viktor Parma. Tokrat jo je ponovno tekstovno priredil Vilko Ukmar in pokazal na 47 let staro slovensko opero. Drugi del večera izpolni Šeherezada. Ta balet Rimskega-Korsakova je



Koreograf in režiser Peter Golovin pri zadnji korekturi

prišel s tem že tretjič na naš oder, prvokrat ga je postavila Poljakova, drugič leta 1937 kot gost Maks Froman in sedaj v tretje Golovin.

V 15 letih, ko je vodil Peter Golovin ljubljanski balet, pa je šlo čez ta oder razen baletnih predstav, ki smo jih navedli, še precej drugih. Gostovale so tuje baletne skupine ali posamezniki, ljubljanski balet je imel tudi svoje predstave, ki so jih postavili gostje-koreografi. Do sedaj nismo omenili ne teh ne onih in vendar so neposredno ali posredno oblikovale naš balet. Zato jih hočemo kronološko bežno pregledati.

Leta 1930 gostuje baletni ansambel Dunajske državne opere s svojim glavnim adutom Sašo Leontijevim. Spomladi 1931 je baletni večer solističnega para beograjskega baleta Ksenije Gruntove in Anatola Zukovskega. Jeseni istega leta gostovanje pariškega baletnega ansamba Lóie Fuller, v resnici ameriške plesalke kvalitetnih music-hall-ov. Margerita Froman režira kot gost Konjovičevo opero Koštana in postavi v njej pomembni plesni del z našim ansamblom.

Jeseni 1932. imata svoj prvi plesni koncert v Ljubljani Pia in Pino Mlakarja, mesec kasneje pa svoj večer Katja Delakova. Direktor Opere Mirko Polič se dogovori z Mlakarjevima za nov baletni večer, katerega naj bi delno naštudirala z ansamblom ljubljanske Opere in v njem tudi sama nastopala. Tako pride do premiere 11. februarja 1933, ki ima dva dela: v prvem Punčka (Kraljica lutk) s sodelovanjem Marjana Kozine kot skladateljem razširjenega plesnega dogajanja, v drugem delu sodobni plesni divertissement. Ob tej priliki zasledimo v Gledališkem listu med ostalim prvič napisane tudi načelne misli

o baletnih postavitvah sploh in še posebej o tistih, ki se zavedajo položaja in razvoja našega domačega baleta. Pino Mlakar pravi: »... Postalo nam je jasno, da smemo postaviti samo nekaj takega, kjer ne bi trpelo delo zaradi katerekoli neenotnosti... Teatrski umetniški užitek je predvsem in ravno v tem, kako je delo pripravljeno in v kolikor smo mu kos.«

Spomladi leta 1934 nastopijo trije solisti beograjskega ansambla v lastnem Baletnem večeru in to Marina Olenjina, Janja Vasiljeva in Anatol Žukovski, čez leto dni pa dvojica iz Zagreba: Mija Ćorak in Antun Vujanić. Zanimivost različnih koreografij, ki jih podpisujejo Ćorakova, Fromanova in Vujanić. Pol-drugo leto za tem je Mija Ćorak odšla v veliki svet in čez nekaj let je postala v Severni Ameriki pomembna plesalka Mia Slavenska.

4. novembra 1935 je Baletno-koncertni večer Nine Kirsanove in Anatola Žukovskega ter baritonista Borisa Popova. Ta ista trojica gostuje z delno novim programom še enkrat 1940. 2. decembra 1935 je baletni večer Proskurnikove, Vasiljeve in Maksa Kirbosa. Komaj šest tednov za tem Plesni večer Katje Delakove s sodelovanjem Fritza Bergerja in Suse Weber in učenk Katje Delakove. To je že njeno drugo nastopanje, kateremu sledi čez dve leti tretje kot zadnje z naslovom Človek-Beseda-Barva. Kot gostujoči koreograf iz Zagreba postavi Maks Froman z ljubljanskim ansamblom 3 balete: Šeherezado (Rimski Korsakov), Metuljčke (Schumann), Polovske plesne (Borodin). Premiera je 6. februarja 1937.

20. septembra 1937 je Večer Dele Lipinske. Pia in Pino Mlakar pa pripravita kot gosta in zraven še sama plešeta v koprodukciji ljubljanskega in zagrebškega baletnega ansambla 3 predstave celovečernega baleta Vrag na vasi, za katerega je napisal glasbo Fran Lhotka. Dirigira Mirko Polič. Vse tri predstave 5., 6. in 11. oktobra 1937 so razprodane in umetniški uspeh nadvse lep. To pa nekaterim ne gre v račun in priobčijo v Slovenskem narodu nepodpisan članek zavijanj in laži z naslovom Gospodarstvo v našem gledališču; v plašču zaskrbljenosti za slovensko Opero so skriti egoistični nameni. Mlakarja članka nista brala, ker sta takoj po predstavi odpotovala. Na članek je odgovoril 18. oktobra 1937 upravnik Narodnega gledališča Oton Župančič: »Izjava. Žal mi je, da sta gospod Mlakar in gospod rektor Lhotka, ki dihata drug zrak, potegnjena v naše blato. Balet Vrag na vasi je po svoji ideji in muzikalni osnovi delo visoke cene in uprava bi bila moralno upravičena pokazati ga občinstvu tudi brez materialnega dobička. Vprizoritev je dosegla pri nas, kakor prej po svetu, poleg velikega umetniškega tudi lep blagajniški uspeh: čisti dobiček za naše gledališče presega skupni inkaso treh najbolj obiskanih opernih večerov v tej sezoni. Ker je bila izvedba tega baleta s sodelovanjem g. Mlakarja in ge. Pije Mlakarjeve mogoča samo v času njunega dopusta, ni bilo za študiranje z izključno domačimi močmi niti časa, niti polne zasedbe. Zahteve, naj bi avtorji svoj koncept zaradi nekaterih preobčutljivosti spreminjali ter svoje delo maličili in siloma natezali na manjše kopito, bi pomenilo neokretno lomastenje v umetniško tvornost izkušenih mojstrov, ki ga jaz kot vodja Narodnega gledališča ne bi hotel in smel, neodgovorni ljudje pa ne bi mogli vzeti na svoja pleča. Oton Župančič, upravnik.«

10. januarja 1938 poljski baletni večer umetniške skupine Parnell. 10. februarja 1939 Plesi z otoka Bali in Jave Devi Dja's. 9. oktobra 1939 in 16. februarja 1940 nastopita Pia in Pino Mlakarja s celovečernim komornim baletom Lok. Glasbo za komorni orkester je napisal Fran Lhotka. 9. decembra 1940 je Plesni

večer Marte Paulinove, ki ima tri dele: Otrokov dan, Mařenka in Nokturno. 7. marca 1941 Solistični baletni koncert Tatjane Farčićeve.

Gostovanja so bila že v prvem času od 1920 do 1930, od 1930 do 1941 pa se še stopnjujejo in med njimi se kažejo značilnosti izvirnega iskanja, kako udomačiti balet na slovenskem odru. Produktivnost v umetniškem plesu raste in tudi zanimanje občinstva. Vodstvo Narodnega gledališča registrira ta baletni val, hoče v korak z njim ali nič dalekosežno bistvenega ne more podvzeti. To obdobje plesnih koncertov zaključí zadnji gost in to že v okupirani Ljubljani 23. 1. 1942 Mira Sanjina s svojim večerom. Čez leto dni jo najdemo v Bosni med partizani. Prav tako Marto Paulinovo med slovenskimi.

Pri brskanju za gledališkim plesom na slovenskem odru od leta 1871. do 1913. se je izluščilo spoznanje, da v tem času vodilni ljudje Dramatičnega društva niso mislili ali celo iskali možnosti za kakšen balet. Igralci in igralkе, pevci in pevke, režiserji in kapelniki so po lastni iniciativi napravili, kar so napravili na tem področju in občinstvo jim je bilo vedno hvaležno za to. Šele z Jugoslavijo leta 1918. se rodi spoznanje v glavah nekaterih ljudi v gledališkem konzorciju, da moramo Slovenci sčasoma priti do svojega baleta. Obrnili smo mnogo listov, ki posredno ali neposredno o tem govore in v tej razpravi smo skušali slediti podatkom, ki nakazujejo in dokazujejo razvoj našega baleta od 1920 do 1945. Za marsikoga bo to branje utrudljivo, če že ne dolgočasno; ali brez dokumentarnega pregleda ne moremo razpravljati. Imena ljudi, naslovi del, časovni mejniki in datumi so bili nujni. Verjetno bi ta snov bila za branje bolj zanimiva, če bi jo spremljala še razna mnenja časopisnih poročil o teh predstavah. Ker pa bi to zelo raztegnilo ta poglavja, bistveno pa snovi ne bi pomagalo do večje preglednosti ali temeljitosti, zaenkrat tukaj in tokrat to ni prišlo v poštev.

V pregledu zasledujemo predvsem dokumentacijo, ki naj podpre razpravo v temeljnih točkah: 1. gibne in plesne prvine so v slovenskem gledališču že vedno prisotne. 2. Te prvine izstopajo vidno in dokazujejo svoje umetniško počelo in vsebino v letih med 1920 in 1945 in se v tem času uveljavijo kot dobrodošel zaveznik gledalcev in gledališča. To stremljenje podpirajo tudi številna gostovanja posameznikov, parov, trojk in celih skupin in s tem vedé ali nevede širijo obseg slovenskega gledališča. 3. Po letu 1945 pa začenja novo obdobje, ki bi ga lahko označili kot nastajanje slovenskega baleta; to je splošno uveljavljanje artistskih norm v baletu in uveljavljanje domovinske pravice v slovenskem gledališču z vsemi dolžnostmi in pravicami, ki iz tega slede.

Po osvoboditvi, potrditvi in razširitvi Slovenije v novi Jugoslaviji in s proklamacijami o pomembnosti, materialni varnosti in čim večji popolnosti gledališča, so se odprle tudi baletu večje možnosti razvoja.

Že enkrat prej, proti koncu prve svetovne vojne, se je obetal slovenskemu gledališču preskok z nižje na višjo raven. Vsaj tako se je vedel takrat gledališki konzorcij in v to je nekaj časa verjel tudi mladi profesor dr. Ferdo Kozak, ko se je potegoval, da bi bil tajnik tega konzorcija. Razočaran je obrnil hrbet tajništvu in konzorciju. Gledališče pa mu je ostalo globoko pri srcu. Sedaj po drugi vojni, kot minister prosvete in kulture slovenske vlade pa je hotel vse to dohiteti in popraviti, kar je mislil, da je bilo že enkrat zamujeno. Iskreno zaverovan v možnosti nove družbe, iz globoke potrebe po kulturi in iz ljubezni do tega naroda se je vrgel v delo za obnovo in širitev slovenskega gledališča. Bilo mu je jasno, začuda kako jasno in to književniku, da ni popolnega gledališča brez baletne umetnosti. Poklical je k sebi Pina Mlakarja, ki je bil baletni mojster

Državne opere v Münchnu in njegovo ženo Pio Mlakarjevo, ki je bila prvakinja in koreograf te Opere in ju pridobil za delo, ki naj dohiti zamujeno. Dr. Ferdo Kozak ni ljubil fraz niti pre nagljenosti, četudi je vedel, da mora delo biti temeljito in celovito. Zato je vprašal: »Ali ne bi bilo potrebno v baletu vse odpuštili in začeti s čisto mladimi močmi?« Mlakarja sta obdržala vse razen tistih, ki so že bili na novi dolžnosti, kakor Marta Remškarjeva, katero je angažiral Anton Neffat v Maribor in kamor je odšel pol leta pozneje še Golovin.

Mlade moči? Seveda potrebuje balet mladih moči, čim več — ali te moči morajo biti tudi šolane moči. In tako smo bili že takoj na začetku v stiski in pri temeljnem, najvažnejšem vprašanju, ki se tiče baleta. Gledališki ples je umetniška umetnost, ki zahteva ustrezno znanje. To je zvezano z mnogimi predpogoji. Že pri odločanju za poklic je potrebna selekcija, nato normalno šestletno šolanje ali še več in zopet selekcija odra. Kako in kdaj bomo Slovenci zmogli tako selekcijo? Mlakarjevima je bilo jasno, da še ne kmalu ali celo takoj. Zato sta poskusila s kontinuiteto ljubljanskega ansambla dajati baletne predstave in hkrati iskati dotok naraščaja. Saj utegnejo ravno predstave pritegniti mladino in zanimanje za balet.

Ansambel je bil maloštevilen in kako dobrodošli bi bili učenci katerekoli smeri, samo če bi pokazali vsaj nekaj znanja, volje ali spoštovanja do baleta. Kako koristna bi bila Maks Kirbos in njegova žena. Bila sta odsotna in ko sta se vrnila po posredovanju ljubljanske Opere, sta se brez posvetovanja odločila za Maribor. Škoda.

Z mladimi, ki se priglašajo, se ukvarjata Mlakarja in jih učita dnevno nekaj ur. Leta 1948 jih je že toliko in tako izbranih, da pride do ustanavljanja baletne šole. Pouk je lahko v jutranjih ali popoldanskih urah v baletni dvorani Opere. Seveda je to le izhod v prvi sili. Mlakarja se hočeta rešiti tega provizorija, ki ne more peljati zelo daleč in zahtevata prostore za šolo. Še več: poleg šole tudi internat. Saj bi komaj cela Slovenija dala tako izbiro gojencev, kakor jo zlahka da večje milijonsko mesto. In Mlakarja opirata to svoje prepričanje na dejstva. Z lastnim baletnim delom Mala balerina so trije Mlakarji in Stanko Prek s kitaro obšli vse večje kraje Slovenije in odziv med mladino je bil takšen, da bi internat pomenil ključ do pravega našega baleta. Minister dr. Ferdo Kozak je podpiral z vso dušo to zamisel. Za tako srednjo baletno šolo z internatom je Ministrstvo hotelo imeti točne predloge, predračune, arhitekt sestanke, na katerih so bila predelana vsa vprašanja ustroja šole, geometri so zahtevali natančne predloge zemljišča, katastra itd. Skoraj cela štiri leta je plamtelo upanje, da pride do uresničitve. Koliko sej, koliko pisanja in dokazovanja! Naposled pridejo konec leta 1951. tisti, ki imajo opraviti z državnim denarjem z bridko resnico na dan: denarja za Srednjo baletno šolo ni, kakor ga tudi za novo operno hišo ni.

Spomladi 1952 dobi Srednja baletna šola prostore v nekdanji Upravi Slovenskega narodnega gledališča v Gradišču. Ne ustrezajo. Vendar vsaj omogočajo diferenciacijo baletnega pouka. Po dobrih petih letih se mora šola zopet izseliti takorekoč na cesto, dokler končno ne dobi ustreznih prostorov 1962. leša v novo adaptirani stavbi med Vegovo in Gosposko ulico. Srednja baletna šola ima od ustanovitve 1948 svojo administracijo in svoje pedagoge, ki so bili spočetka plačani iz prosvetnih skladov republike, pozneje občine. Večina baletnega ansambla ljubljanske Opere in televizije od 1954. dalje izhaja iz te šole in danes so že mnogi med njimi solisti baleta in na vodilnih mestih v baletni produkciji in v šoli. Profesionalna raven absolventov te šole se je v primerjavi

s profesionalnostjo baletnega ansambla v letu 1946 objektivno zelo dvignila, vendar ne do take mere kot bi bilo želeli. Sedaj, ko imamo v Ljubljani ustrezne prostore za baletno šolanje, upajmo, da ni neumestno pričakovati okrog leta 1970 v baletnem ansamblu tiste in tako šolane mlade moči, kakršne je imel v mislih leta 1946 minister dr. Ferdo Kozak in kakršne sta si Mlakarja tako želela.

Po letu 1946 se je pričela pot baletnega ansambla ljubljanske Opere polagoma širiti in vzpenjati. Ker so leta tega razvoja večini bralcev še blizu, bo zadostovalo, če najdejo tukaj kronološki pregled vseh predstav z naslovom dela, koreografa in komponista. Nekaj del je doživelo obnovitveno premiero po preteku petih, šestih let. Tukaj bodo navedene le tiste, kjer se je zasedba v glavnih vlogah razlikovala od prve. To utegne bralcu koristiti pri obujanju spominov odnosno pri ugotavljanju resnice.

BALETNA DELA IZVEDENA V LJUBLJANSKI OPERI OD SEZONE 1945—1965

Komponist	Naslov dela	Koreograf	Premiera
1. Ant. Dvořak	Slovanski plesi	Peter Golovin	10. 1. 1946
2. L. M. Škerjanc	Mařenka	Peter Golovin	7. 2. 1946
3. Fr. Lhotka	Lok	Pia in Pino Mlakar	14. 3. 1946
4. Fr. Lhotka	Vrag na vasi gl. vloge: O. Harmoš, M. Sanjinova, Pia in Pino Mlakar	Pia in Pino Mlakar	13. 4. 1946
5. J. Stravinski	Igra kart	Pia in Pino Mlakar	3. 5. 1947
6. L. v. Beethoven	Prometejeva bitja	Pia in Pino Mlakar	3. 5. 1947
7. Visee, Paganini, Guiliano, St. Prek	Mala balerina	Pia in Pino Mlakar	27. 9. 1947
8. Ant. Dvořak	Cekin ali gosli	Pia in Pino Mlakar	5. 6. 1948
9. M. Kozina	Diptihon	Pia in Pino Mlakar	5. 6. 1948
10. St. Hristić	Ohridska legenda	Pia in Pino Mlakar	28. 4. 1949
11. P. Lindpaintner	Danina	Pia in Pino Mlakar	2. 3. 1950
12. Fr. Lhotka	Srednjeveška ljubezen	Pia in Pino Mlakar	17. 3. 1951
13. Fr. Lhotka	Vrag na vasi gl. vloge: St. Polik, L. Lipovževa, M. Sev- nikova, M. Jeras	Pia in Pino Mlakar	10. 4. 1952
14. L. Delibes	Coppelia	Pia in Pino Mlakar	18. 4. 1953
15. Fl. Schmitt	Tragedija Salome	Nenad Lhotka	2. 2. 1954
16. S. Prokofjev	Klasična simfonija	Nenad Lhotka	2. 2. 1954
17. C. Saint-Saëns	Danse macabre	Nenad Lhotka	2. 2. 1954
18. Kogan Semënov	Amaconke	Charatt - Lhotka	2. 2. 1954
19. Fr. Couperin- Rich. Strauss	Nekdanje svečanosti	Pia in Pino Mlakar	12. 3. 1955
20. J. Stravinski	Lisica Zvitorepka	Pia in Pino Mlakar	12. 3. 1955
21. J. Gotovac	Simfonično Kolo	Pia in Pino Mlakar	12. 3. 1955
22. W. A. Mozart	Les petits riens	Pia in Pino Mlakar	17. 11. 1955
23. Al. Borodin	Polovski plesi	Fokin - St. Eržen	17. 11. 1955
24. P. Lindpaintner	Danina (nova zasedba)	Pia in Pino Mlakar	14. 1. 1956
25. Ch. Gounod	Valpurgina noč	Pino Mlakar	25. 5. 1956
26. Chr. W. Händel	Ljubezen in pravda	Pia in Pino Mlakar	28. 5. 1956
27. Pia Mlakar	Plesalec v sponah	Pia Mlakar	28. 5. 1956
28. V. Ukmar	Lepa Vida	Pino Mlakar	28. 5. 1956

Komponist	Naslov dela	Koreograf	Premiera
29. P. J. Čajkovskij	Labodje jezero	Henrik Neubauer	18. 11. 1956
30. Rossini-Respighi	Fantastična prodajalna	Fokin - M. Sevnikova	16. 6. 1957
31. B. Blacher	Rondo o zlatem teletu	Pia in Pino Mlakar	16. 6. 1957
32. Fr. Chopin	Silfide	Pia in Pino Mlakar	16. 6. 1957
33. M. Kozina	Triptihon	Pia in Pino Mlakar	23. 4. 1958
34. B. Adamič	Naše ljubljeno mesto	Pia in Pino Mlakar	23. 4. 1958
35. S. Prokofjev	Pepelka	Pia in Pino Mlakar	11. 3. 1959
36. Von Einem	Princeza Turandot	Metod Jeras	27. 2. 1960
37. M. Ravel	Daphnis in Chloe	Henrik Neubauer	27. 2. 1960
38. B. V. Asafjev	Bahčisarajska fontana	Henrik Neubauer	27. 1. 1961
39. B. Blacher	Beneški zamorec	Henrik Neubauer	25. 6. 1961
40. J. S. Bach	Balletto a 18	Henrik Neubauer	12. 1. 1962
41. Fr. Schubert	In modo romantico	Henrik Neubauer	12. 1. 1962
42. J. Stravinski	Ognjena ptica	Henrik Neubauer	12. 1. 1962
43. Sl. Osterc	Iluzije	Ivanov,	25. 4. 1962
44. S. Prokofjev	Kamniti cvet	Mile Jovanović	16. 3. 1963
45. P. J. Čajkovski	Labodje jezero	Mitja Parlič	15. 11. 1963
46. J. Stravinski	Petruška	Mitja Parlič	23. 10. 1963
47. Ch. Banfield	Dvoboj	Mitja Parlič	23. 10. 1963
48. G. Bizet	Simfonija v C-duru	Metod Jeras	23. 10. 1963
49. D. Švara	Nina	Metod Jeras	12. 4. 1964
50. P. J. Čajkovski	Trnjulčica	Henrik Neubauer	14. 11. 1964
51. H. Dutilleux	Volk	Metod Jeras	6. 4. 1966
52. H. Berlioz	Fantastična simfonija	Metod Jeras	6. 4. 1966
53. M. Lipovšek	Festival	Henrik Neubauer	28. 6. 1966
54. V. Ukmar	Godec	Henrik Neubauer	28. 6. 1966
55. Zv. Ciglič	Obrežje plesalk	Henrik Neubauer	28. 6. 1966

V dvajsetih letih naštudirati 55 del in to z ansamblom, ki ni mnogoštevilen, zaradi pomoči substitutov v delu razdrobljen, po sili razmer na raznih stopnjah artističnosti, pomeni za cel balet velik penzum, četudi je 40 baletov navedenega števila le četrť ali polvečernih in le 15 celovečernih.

Predno pa bi dalje razpravljali o teh podatkih, moramo spregovoriti še o enem baletnem ansamblu na slovenskem odru, ki lahko predloži obračun svojega 20-letnega dela, o baletu Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru.

Omenili smo že, da je Anton Neffat jeseni 1945 kot umetniški vodja nove mariborske Opere povedel s seboj soloplesalko Marto Remškarjevo kot vodjo baleta in kmalu zatem tudi Petra Golovina. Želel je imeti neokrnjene operne predstave, kjerkoli je predpisan balet, poleg tega pa naj bi baletni ansambel še dajal svoje samostojne večere. Bilo je to pionirsko delo šolanja od začetnih pozicij in v luči takratnega zagona obetajoče. To prepričanje je potegnilo v Maribor tudi Maksa Kirbosa in njegovo ženo Ireno. Začetniški mariborski baletni ansambel je dobil tako profesionalni baletni par in odprle so se možnosti za samostojne baletne večere. Ko zapusti po nekaj letih Peter Golovin (in Marta Remškarjeva še pred njim) Maribor, postane Maks Kirbos glava mariborskega baleta do leta 1953, ko se naenkrat odloči, da gre z ženo v reško gledališče. Maribor si pomaga z angažmani iz drugih jugoslovanskih republik. Franju Horvatu sledi Radomir Milošević in temu Jitka Ivelja.

Po preteku petih let pride Kirbos še enkrat kot gost v Maribor, vendar se ne more več odločiti, da bi vodil ta ansambel naprej v profesionalizem. Baletno šolanje šepa, nekaj sposobnejših plesalk je že odšlo v druge balete, nekaj jih je ostalo v Mariboru, razvoj je zastal.

Uprava gledališča si pomaga z gostom, ki postavi baletni večer in zopet gre. S prihodom karakternega plesalca Ika Otrina, absolventa Srednje baletne šole v Ljubljani na položaj šefa baleta in koreografa, je izgledalo kot da hoče Maribor nadaljevati začeto profesionalno baletno delo: zopet šolanje naraščaja in vsako sezono nekaj samostojnih večerov. To traja na žalost le dve leti in pol. Iko Otrin odide v Novi Sad in mariborsko gledališče si pomaga z gostom Henrikom Neubauerjem.

Če preletimo balete, ki jih je mariborski ansambel plesal od leta 1946 skozi dvajset let, zadenemo na dela, ki so nam povečini znana iz prejšnjih odstavkov, kar pa še ne pove, da so bile njihove izvedbe enake ljubljanskim. Je pa tudi nekaj novih baletov med njimi in zato je potrebno navesti kar cel repertoar, kakor si je sledil.

BALETNA DELA IZVEDENA V MARIBORSKI OPERI OD 1947 DO 1966

Komponist	Naslov dela	Koreograf	Premiera
1. Liszt, Rahmanninov, Lortzing, Čajkovski	Prvi nastop mariborskega baleta	Marta Remškarjeva	15. 2. 1947
2. Saint-Saëns, Chopin, Tijardović, Gregors. Sibelius, Weber, Debussy, Bernard	I. baletni večer	Maks Kirbos	14. 2. 1948
3. Ch. Gounod	Valpurgina noč	Peter Golovin	13. 6. 1948
4. E. Grieg	Peer Gynt	Peter Golovin	13. 6. 1948
5. Rimski-Korzakov	Šeherezada	Peter Golovin	13. 6. 1948
6. Al. Borodin	Polovski plesi	Fokin - Maks Kirbos	19. 1. 1949
7. Ch. W. Gluck	Don Juan	Maks Kirbos	8. 4. 1949
8. Rimski-Korzakov	Capriccio espagnol	Maks Kirbos	8. 4. 1949
9. L. Delibes	Coppelia	Maks Kirbos	24. 2. 1951
10. J. Bayer	V trgovini z lutkami	Maks Kirbos	10. 2. 1952
11. J. Stravinski	Apollon Musagete	Maks Kirbos	10. 2. 1952
12. Manuel de Falla	Plameneča ljubezen	Maks Kirbos	10. 2. 1952
13. O. Nedbal	Od pravljice do pravljice	Maks Kirbos	19. 12. 1952
14. P. I. Čajkovski	Labodje jezero	Maks Kirbos	20. 6. 1953
15. St. Hristić	Ohridska legenda	Franjo Horvat	21. 2. 1954
16. A. Ch. Adam	Giselle	Radomir Milošević	26. 2. 1955
17. G. Gershwin	Rapsodija v modrem	Radomir Milošević	26. 2. 1955
18. Fr. Chopin	Silfide	Radomir Milošević	26. 2. 1955
19. Rimski-Korzakov	Šeherezada	Jitka Iveljeva	11. 6. 1955
20. Kr. Baranović	Srce iz lecta	Jitka Iveljeva	11. 6. 1955
21. B. V. Asafjev	Bahčisarajska fontana	Jitka Iveljeva	3. 3. 1956
22. P. J. Čajkovski	Francesca da Rimini	Jitka Iveljeva	22. 12. 1956
23. S. Lifar	Ikarus	Maks Kirbos	27. 4. 1958
24. St. Hristić	Ohridska legenda IV. dej.	Maks Kirbos	27. 4. 1958
25. R. Savin	Čajna punčka	Henrik Neubauer	14. 3. 1959
26. Bl. Arnič	Ples čarovnic	Iko Otrin	30. 4. 1960
27. Ab. Roussel	Pajkova pojedina	Iko Otrin	30. 4. 1960
28. Ch. W. Gluck	Baletna suita	Iko Otrin	12. 11. 1960
29. J. Gotovac	Simfonično Kolo	Iko Otrin	12. 11. 1960
30. S. Prokofjev	Ples in volk	Iko Otrin	6. 5. 1961
31. O. Nedbal	Princeza zlatolaska	Iko Otrin	6. 5. 1961
32. K. Cipci	Pika Nogavička	Iko Otrin	6. 5. 1961

Komponist	Naslov dela	Koreograf	Premiera
33. I. Otrin	E = MC ²	Iko Otrin	5. 5. 1962
34. E. Křenek	Mamon	Iko Otrin	5. 5. 1962
35. I. Ibert	Moja draga Klementina	Iko Otrin	5. 5. 1962
36. W. A. Mozart	Les petits riens	Iko Otrin	14. 1. 1962
37. V. Ukmar	Lepa Vida	Iko Otrin	6. 4. 1963
38. Kr. Baranović	Kitajska pravljica	Iko Otrin	6. 4. 1963
39. Fr. Schubert	In modo romantico	Henrik Neubauer	20. 6. 1964
40. Fr. Auric	Soba	Henrik Neubauer	20. 6. 1964
41. Zv. Ciglič	Obrežje plesalk	Henrik Neubauer	20. 6. 1964
42. Fr. Lhotka	Vrag na vasi	Henrik Neubauer	18. 12. 1965

Od tega števila 42 so štirje baleti celovečerni, ostali pa četrt ali polvečerni. V skoraj dvajsetletnem obdobju je mariborski baletni ansambel dal okrog 300 samostojnih predstav in je sodeloval v vseh opernih predstavah, kjer je to bilo potrebno in še pri nekaterih dramskih predstavah, zlasti igrach za mladino. To pomeni, da je postal balet sestavni del mariborskega gledališča in nas spominja v načinu, uspehih in težavah na ljubljanski balet med obema vojnama.

Če se sedaj povrnemo k preglednici premier ljubljanskega baletnega ansambla in seštejemo vse predstave, ki jih je ta ansambel tekom 20 let dal, pridemo do nemajhnega števila 668. Tu niso vključene opere, kjer je balet sodeloval. S 668 samostojnimi baletnimi predstavami je tako postal ljubljanski balet sestavni del in sonosilec repertoarja ljubljanske operne hiše po osvoboditvi. Ne bo odveč, če primerjamo na tem mestu število opernih in baletnih predstav vsake sezone in povprečni obisk opernih in baletnih predstav od sezone 1945/46 do vključno 1965/66.

Sezona	Število predstav	Celokupni obisk	Povprečni obisk na predstavo
1945/46	opera 174	opera 114 006	opera 655
	balet 28	balet 15 947	balet 531
1946/47	opera 174	opera 96 365	opera 553
	balet 11	balet 5 403	balet 540
1947/48	opera 180	opera 105 302	opera 585
	balet 29	balet 14 264	balet 491
1948/49	opera 157	opera 116 354	opera 731
	balet 33	balet 20 076	balet 608
1949/50	opera 144	opera 92 563	opera 643
	balet 31	balet 20 897	balet 674
1950/51	opera 150	opera 89 869	opera 599
	balet 43	balet 24 581	balet 571
1951/52	opera 155	opera 98 405	opera 634
	balet 32	balet 18 026	balet 563
1952/53	opera 182	opera 114 092	opera 626
	balet 22	balet 11 672	balet 535
1953/54	opera 178	opera 129 436	opera 727
	balet 32	balet 20 744	balet 648
1954/55	opera 167	opera 97 580	opera 589
	balet 33	balet 17 832	balet 540
1955/56	opera 163	opera 104 057	opera 638
	balet 40	balet 22 514	balet 562
1956/57	opera 157	opera 92 766	opera 584
	balet 40	balet 25 328	balet 633

Sezona	Število predstav	Celokupni obisk	Povprečni obisk na predstavo
1957/58	opera 159	opera 96 505	opera 606
	balet 44	balet 28 719	balet 652
1958/59	opera 172	opera 99 339	opera 577
	balet 27	balet 15 605	balet 577
1959/60	opera 175	opera 92 678	opera 529
	balet 25	balet 12 698	balet 508
1960/61	opera 148	opera 73 778	opera 487
	balet 35	balet 14 683	balet 419
1961/62	opera 127	opera 60 025	opera 472
	balet 25	balet 9 524	balet 380
1962/63	opera 130	opera 72 518	opera 550
	balet 40	balet 18 980	balet 474
1963/64	opera 149	opera 98 528	opera 661
	balet 45	balet 22 785	balet 506
1964/65	opera 140	opera 80 640	opera 576
	balet 25	balet 11 000	balet 444
1965/66	opera 133	opera 73 799	opera 554
	balet 34	balet 14 902	balet 438

Število baletnih predstav se od sezone do sezone spreminja in število opernih predstav tudi. Obisk opernih predstav je skoro vedno večji od obiska baletnih predstav, le v sezonah 1949/50, 1951/52, 1956/57 in 1957/58 je povprečno višji obisk baletnih predstav od opernih in v sezoni 1958/59 si držita ravnotežje. V zadnjih šestih sezonah se ni več izenačil, kar pa še ne pomeni, da bi zanimanje za baletno umetnost popuščalo. Vzrok upadanja je bila verjetno premalo pretehtana baletna repertoarna politika, saj so si sledile premiere zelo različnih, neuravnoveženih kvalitet in privlačnosti, kar vzbuja v občinstvu občutek nezaupanja do te umetniške zvrsti, zlasti še v okoliščinah komaj pridobljenega baletnega občinstva.

Vsekakor nam zgornje številke povedo, da je balet kot posebna in samostojna gledališka zvrst soudeležen na slovenskem odru v taki meri, da ne more nihče več, ki se ukvarja z gledališko kulturo, mimo njega. Balet na slovenskem odru je potrjena resničnost. Za številčno majhen narod in majhno mesto je to naložba, ki je lahko družbi v veselo breme ali v neprijetno. Gledališče namreč nekaj stane, operno in baletno po svoji nujni zgradbi raznih in številčno določenih umetniških skupin pa največ.

Kaj naj bi bilo tisto, kar bi to breme spremljalo z občutki in zavestjo srečnega in odprtega zadovoljstva? Prav gotovo ne samo plesanje mladih, lepih ljudi, ampak tisti svojevrstni delež, ki ga lahko doprinese naši gledališki kulturi le baletna umetnost.

Ples, ki je namenjen gledanju in ne lastni zabavi plesočih, in to je balet, je kar zapletena reč. Pa ne da bi bila težko dostopna tistemu, ki ples gleda. Balet je zapleten med kategorije, ki so si v razvoju človekove kulture izoblikovale čisto svojevrsten, avtonomni svet. Balet pa vendar klije in ustvarja iz prapočela enovitosti teh kategorij: iz tajinstvenega stikališča in pretakanja telesnosti in duševnosti. Torej iz tiste primarnosti, ko je že in kadar je še človek psihofizično bitje z vsem, kar iz tega sledi.

Gledalec ne zaznava samo oblik in linij plesočega telesa v prostoru, temveč ga tudi čutno doživlja. In prav to je najbolj pristno doživljanje plesa. Saj je



Tatjana Remškarjeva in Janez Mejač v baletu Nina, ki je koreografsko, scensko in glasbeno delo slovenskih tvorcev

likovni učinek samo prilastek in pridevnik igre celega telesa in njegovih udov z nenehno odvisnostjo te stvari od privlačnosti zemlje v čisto fizikalnem pomenu besede. Gledalec čutno doživlja vsak odgon plesalca od zemlje in vsako njegovò nujno srečanje s tlemi. Poigravanje s komponentami, ki so večji ali manjši odkloni od težnice, vzbujajo v gledalcu prav tako občutje lahkotnosti ali naprežanja, razsipne moči ali opotekajoče se raztrganosti, ugodja kot tudi peze.

Vso to svojevrstno, na videz brezsmiselno, za srce in pljuča utrudljivo, praktičnemu življenju brezkoristno igro z ravnotežjem pa poganja in oblikuje ritem. In tudi ta ritem doživlja gledalec čutno. Saj ritem v svojem izvoru ni niti akustična niti optična kategorija, temveč čutna. Ritem, razložljiv samo s fizikalnimi zakoni težnosti in odboja, je v svojih lastnostih metafizičen, je navdih dejavnosti med vzletanjem in padanjem, hranilec euforije bivanja. Ritem je tajinstven oscilator stikališča telesa z dušo in duše s telesom.

Ker sprejema občinstvo gledališki ples skozi oči, je prav lahko mogoče zamenjati čutno doživetje z optično-likovnim. Verjetno premami pri civilizirancu likovno doživetje čutno. To ni nič čudnega. Zaznavanje telesa in telesnih proporcij in linij, ki jih ustvarja plešoče telo v lastni razsežnosti in v obdajajočem prostoru, prepletanje gmot dveh, treh plesočih teles in skupin, vse to je lahko umetniški užitek, ki nas spominja na kiparstvo ali arhitekturo. V dekorju, barvi in kostumu nas objame kot slikarstvo. To likovno dojemanje baleta ali likovno postavljanje baleta potisne čutno dojemanje v podzavest in

slišimo govoriti občinstvo, da je bila predstava »nekaj za gledati« ali »paša za oči«.

Medsebojna povezava med plesom in glasbo obstaja, vendar ne v taki soodvisnosti kot da ne bi mogel ples obstajati brez glasbe. Vsak ples, tudi tisti, ki nima glasbene spremljave, nosi v sebi možnosti, da se ob njem glasba rodi. Lahko pa si predstavljamo glasbo brez ritmične strukture in taka ne more roditi plesa. Torej je ritem tisti, ki povezuje ples z glasbo in narobe. Vse kar sem malo prej povedal o ritmu in njegovih metafizičnih lastnostih, velja seveda tudi za glasbo. Kaj rada, skoro obvezno se poveže s tem vznikom, ki zna čvrsto držati uzde glasovnega pegaza in jih oblikuje. Ritem je soudeležen pri abstraktnem tkivu harmonij, ki jih »občutimo« pri poslušanju. Ples lahko zadene »občuteni smisel« glasbe, lahko pa ga tudi ne zadene. Vendar bosta v obeh primerih avtonomni vrednoti i glasba i ples. Enkrat bomo rekli, da je ples »iz duha glasbe«, enkrat, da je »ob glasbi« in obstoji še tretja mogočnost, da je »proti glasbi«. Za doseglo določenih učinkov so vse tri možnosti dopustne v gledališču, v duši glasbenika morda niso.

Glasba in likovna očarljivost sta lahko pobudnika in dobra zaveznika koreografa, baleta ne moreta roditi. Čutna primarnost vodi to zvrst gledališča. Lahko bi mi kdo ugovarjal, češ saj tudi drame in opere ni brez čutnosti in vendar počivata na literaturi in glasbi. Ta ugovor je dobrodošel, saj nas vodi v bistvo gledališča sploh in nam konec koncev predstavi plesno umetnost kot integralni del gledališča, še več, kot izhodišče gledališke umetnosti.

V drami kot v operi želimo doživeti psihofizično tajnost našega bivanja in če tega ne doživimo, lahko trdimo, da beseda ni meso postala. Proces v baletu pa je ravno obraten: meso mora postati beseda. To pa ne mora postati po sekundarnih glasbenih, likovnih ali literarnih prvinah, temveč iz samega sebe. Glasbene, likovne ali literarne prvine se lahko zrcalijo v baletu, pronicajo, dopolnjujejo, približavajo gledalcem plesno vsebino in tako lahko bogatijo gledališko doživetje.

Precejšen napor je potreben, da postane v drami ali operi beseda meso; kadar tam proces ne uspe, so še vedno tukaj besede in note, s katerimi se lahko naš duh ukvarja in razglablja o tem, zakaj transformacija ni uspela. Človek pri tem ni osramočen.

Nekaj drugega je balet. Če tukaj meso ne postane duh, nam preostane pač samo še meso. Več ali manj ustrezno telo v gibanju in v nekakšni koreografiji, ki niza gibe v sosledje brez stikališča in prapočela. Tedaj se v vsej goloti pokaže, kako nerazumljivo nerazumno je telo v primerjavi z jezikom, kako utrudljivo in okorno v primerjavi z glasbo in kako nezadovoljivo topo v primerjavi z likovnostjo. Vse, kar preostane, je prazno gibanje ali poziranje mesa, primerno kvečjemu za banalnost. Zato tak balet ne zadovoljuje človeka v gledalcu, nasprotno: prevzame ga občutek osramočenosti, bedne primitivnosti, dolgočasnosti ali celo odvratnosti.

Uspeh baleta leži v paradoksu: biti mora popoln v svoji telesnosti in hkrati uspevati to telesnost dematerializirati. K dematerializaciji nam bistveno ne pomaga ne glasba, ne literatura, ne likovno ogrinjalo.

Dematerializacijo zagotavljajo trije pogoji, ki morajo biti združeni v baletni umetnini: 1. Telesa plesalcev in plesalk morajo biti tako šolana in tako izurjena, da se lahko oblikovalno poigravajo s telesnim ravnotežjem v njegovi soodvisnosti telesnih udov na tleh in v zraku. 2. Istočasno morajo biti ta telesa kakor nabiti akumulatorji psihofizičnih izraznih mogočnosti. Tako šolana in obdar-

jena telesa pa lahko čutno in likovno hkrati odkrivajo in živijo duha v koreografski kompoziciji, če 3. ta kompozicija oscilira v stikališču duše in telesa (in ni samo adaptirano stikališče) in je izčiščena v območju likovnih, glasbenih, literarnih in intelektualnih gledaliških komponent.

Gledališki ples ali balet je torej zapletena reč predvsem za njegove nosilce. Dobiti take mlade ljudi, ki se odpovedo vsemu razen svojemu poklicu, ki nosijo v sebi in na sebi resnične zaklade izraznih mogočnosti je bolj izjemno kot normalno. Dobiti jedre koreografije, ki so v pravem razmerju z možnostmi baletne družine, imeti ugodne delovne okoliščine in dobro vodstvo, tudi to je bolj izjemno kot normalno. In podnebje, ki goji vse te izjemnosti, ali ga imamo danes in tukaj?

Vsekakor imamo na Slovenskem nekaj tega in nekaj onega, zavedati pa se moramo, da to ni nikjer in nobenemu bilo samo od sebe dano. Tudi umetniško podnebje ne. Potrebno je zavestno in požrtvovalno delo skozi mnogo let.

Nekaj trdnejših osnov pa naš balet le ima, kot smo videli v tej razpravi. In še več. Srednja baletna šola, ki smo jo omenjali, ima sedaj že nekaj let svoje lastne prostore, ki omogočajo intenzivno in ustrezno šolanje. Skoraj dvajset let smo se trudili, da smo jih dobili, ali sedaj so tukaj!

V repertoarju Opere tečejo odrsko-scenske priprave za vsako baletno premiero prav tako temeljito kot za operno premiero. Pred petnajstimi leti gledališki ustroj sploh ni mogel ali hotel razumeti, da je to nujno in bilo je potrebno prebrisan iskati luknje v opernem voznem redu, da so baleti sploh zagledali luč premiere.

Tudi občinstvo, ki spremlja baletne stvaritve redno skozi dvajset let, dobiva svoje poglede in merila, ki baletni umetnosti lahko samo koristijo. Pravih ljubiteljev menda še ni veliko, med samimi gledališčniki so celo zelo redki. Kakor je to bridko, podnebje vsled tega ni neprijazno niti prijazno. To isto občinstvo pa je že večkrat dokazalo, da zna vzljubiti nekaj, kar se vsaj približuje očarljivosti če že ne popolnosti. Našemu baletu in naši operni hiši pa vendar manjka še marsikaj, da bi se lahko sklicevala na očarljivost in populnost. Ali pot vodi do cilja, ta razprava to potrjuje in izjave obiskovalcev, ki vedo povedati, da jim je baletna predstava v večje zadovoljstvo kot operna ali dramska in da imajo prav tako pravico do tega užitka kot tisti, ki jim je pač opera ali drama pri srcu, balet pa jim »nič ne pomeni«.

Za slovensko gledališče pa ni balet potreben samo iz vidika, da je to samostojna zvrst, dobrodošla občinstvu kot sprememba in novost repertoarja in osebju Opere kot dana možnost za oddih ali bolj intenzivni študij, temveč tudi kot vzpodbuda, oblikovalni dejavnik in katalizator pri ustvarjanju zrelih odrskih stvaritev izven baleta in pri iskanju novih uprizoritvenih hotenj. Pa ne tako, da bi režiserji, dramaturgi, igralci in pevci morali posnemati baletne premike! To bi bilo nesmiselno in groteskno. Ne posnemati pač pa študirati in se uživljati v gibno-čutni, v prostorsko-čutni, v ritmično-čutni svet, ki ga tako nazorno prikazuje balet.

Mimo tega hrani baletna umetnost v sebi latentne silnice, ki pomagajo odpirati pristop do gledališča glasbi, kiparstvu, slikarstvu, folklornim zakladom vsake vrste in pomagajo oblikovati njihov jezik v gledališkega. V sodobnih, izoliranih, splošnosti odtujenih umetnostih je balet lahko tisti most, ki posreduje prva zblizanja med njimi samimi in človekom — odjemalcem. To sodelovanje raznih umetnosti v baletu zasledimo že v začetkih baleta na slovenskem odru in v tej razpravi smo jih tudi omenjali v dobi med obema vojnama. Nadalje-

valo in delno poglobilo se je tudi v zadnjih dvajsetih letih. Na žalost v razpravi ni vidno izstopilo; potrebovali bi za to še precej strani. Ker pa smo itak samo preleteli baletne premiere, ostaja celo to poglavje še odprto za temeljitejšo študijo.

Skrb in želja po slovenski besedi je botrovala pred sto leti ustanovljenemu Dramatičnem društvu. Iz te plemenite želje pa je zraslo čisto pravo gledališče. Iz potrebe, da obstanemo na tem koščku zemlje, je zraslo. Ni ga priklical v življenje kak vladajoči knez, kot je to bilo po Evropi vedno v navadi. In vendar smo prišli tudi do svoje opere in baleta. Morali smo priti do teh dveh tako kompleksnih in kar aristokratskih gledaliških zvrsti enostavno zato, ker brez njih ne bi imeli popolnega gledališča. Narod pa, ki nima svojega popolnega gledališča, ni narod.

V slovenskem gledališču res da balet še nima tretje besede ali tukaj je, živi in morda bo nekoč doprinesel temu gledališču nekaj tistega žlahtnega bleska, ki ga konec koncev mora izžarevati resnična in izvirna gledališka kultura.

Le ballet dans le théâtre slovène

Le ballet est une danse destinée à être regardée. Mais il ne sera jamais perçu pleinement par celui qui le regarde comme on regarde une exposition d'art plastique, et non plus par celui qui pense que le ballet reçoit sa valeur seulement de la musique, puisqu'il est presque toujours lié à la musique. Le ballet est un art sensuel, il est le jeu du corps humain avec l'équilibre, et la source qui inspire et alimente cet art est ce mystérieux point où le corps et l'âme se joignent. Le rythme, qui est une partie intégrante de la danse, naît de cette même source. Le charme plastique et la musique d'un ballet ne peuvent être que les alliés du chorégraphe, et il ne pourront jamais créer à eux seuls une oeuvre d'art. Pour atteindre ce but, il faut réunir un nombre considérable d'éléments dynamiques propres à l'anatomie visible et invisible du corps humain et à ses aptitudes psychophysiques, et qui sont liés au rythme du corps et à l'espace dans lequel il se meut. Le ballet est un art de théâtre autonome et souverain. L'adjonction de l'art musical, plastique ou littéraire peut rendre le ballet plus convaincant et plus varié seulement dans le cas où cette alliance est l'oeuvre d'une chorégraphe inspiré. Bien entendu, ce chorégraphe doit disposer d'un certain niveau artistique, sinon la chair ne se transformera jamais en verbe. Un ballet qui n'est pas capable de tirer de sa présence corporelle même une expression spirituelle n'est qu'une réunion des mouvements physiques, utilisable à la rigueur pour des banalités. Un ballet pareil ne peut pas satisfaire les aspirations de l'être humain dans le spectateur.

Le développement de l'art du ballet en Slovénie peut compter sur quelques bases solides. Il y a l'Ecole secondaire de ballet qui a reçu récemment des locaux convenables. Il y a notre répertoire, et il y a notre corps de ballet composé de danseuses et de danseurs du pays, ce corps de ballet qui est devenu dans les vingt dernières années une réalité et un facteur actif de l'Opéra de Ljubljana et que l'administration ne pourra jamais plus traiter comme une quantité négligeable. Nous avons un public fidèle qui ne manque jamais un spectacle de ballet. Tout cela prouve que le ballet est devenu, en Slovénie aussi, une partie intégrante du théâtre. Notre peuple, petit par son nombre, peut donc affirmer qu'il possède un théâtre complet.