

44—45

MILICA JOVANOVIĆ

LJUBLJANA

1985

DSGFM

XXI

PIA IN PINO
MLAKAR



DOKUMENTI

SLOVENSKEGA GLEDALIŠKEGA IN FILMSKEGA MUZEJA



UDK 792 + 791.43(497.12)(091)(05)

Izdaja Slovenski gledališki in filmski muzej v Ljubljani

Svet revije: France Brenk, Majda Clemenž, akad. dr. Dragotin Cvetko, dr. Bruno Hartman, Marija Kaufman, akad. dr. Bratko Kreft, akad. Dušan Moravec, Liljana Nedić, France Štiglic, dr. Mirko Zupančič

Uredništvo: Bojan Kavčič, akad. dr. Dragotin Cvetko, akad. dr. Bratko Kreft (glavni in odgovorni urednik)

Izdela: Reprostudio Mrežar, Ljubljana

VSEBINA

Predgovor (F. S.)	1
Milica Jovanović: Pia in Pino Mlakar	4
Vojko Vidmar: O dvojici z galerije	77
Slikovna priloga: (Pripravila Francka Slivnik)	82
Povzetek (F. S.)	146

CONTENTS

Preface (F. S.)	1
Milica Jovanović: Pia and Pino Mlakar	4
Vojko Vidmar: The Couple from the Gallery	77
Photograph Supplement: (Prepared by Francka Slivnik)	82
Summary (F. S.)	146

INHALT

Vorwort (F. S.)	1
Milica Jovanović: Pia und Pino Mlakar	4
Vojko Vidmar: Das Paar aus der Galerie	77
Photographienbeilage: (Vorbereitet von Francka Slivnik)	82
Zusammenfassung (F. S.)	146

DOCUMENTS OF THE SLOVENE THEATRE AND FILM MUSEUM

Year XXI, No. 44—45, 1985

Published by the Slovene Theatre and Film Museum in Ljubljana

Board of the Review: France Brenk, Majda Clemenž, Acad. Dr. Dragotin Cvetko, Dr. Bruno Hartman, Marija Kaufman, Acad. Dr. Bratko Kreft, Acad. Dušan Moravec, Liljana Nedić, France Štiglic, Dr. Mirko Zupančič

Editorship: Bojan Kavčič, Acad. Dr. Dragotin Cvetko, Acad. Dr. Bratko Kreft (editor in chief)

Printing: Reprostudio Mrežar, Ljubljana

DOKUMENTEN DES SLOWENISCHEN THEATER UND FILMMUSEUMS

Jahrgang XXI, Heft 44—45, 1986

Herausgegeben vom Slowenischen Theater und Filmmuseum in Ljubljana

Rat der Zeitschrift: France Brenk, Majda Clemenž, Akad. Dr. Dragotin Cvetko, Dr. Bruno Hartman, Marija Kaufman, Akad. Dr. Bratko Kreft, Akad. Dušan Moravec, Liljana Nedić, France Štiglic, Dr. Mirko Zupančič

Redaktion: Bojan Kavčič, Akad. Dr. Dragotin Cvetko, Akad. Dr. Bratko Kreft (Chef- und verantwortlicher Redakteur)

Druck: Reprostudio Mrežar, Ljubljana

PREGOVOR

Težko je najti pravo mero pri oceni deleža Slovencev v evropski ali jugoslovanski kulturi. Često je opaziti pretirano in precenjeno misel o našem vstopu v mednarodno areno, drugič zopet smo premalo samozavestni tudi tedaj, ko se oziramo na že prehojeno pot naših izjemnih ljudi. Premajhni samozavesti se rada pridruži zavist samozadovoljnih ljudi, ki v življenju niso uspeli opozoriti nase z izjemnimi stvaritvami in bi v mlako provincialnega mišljenja radi potegnili tudi dosežke in uspehe sodobnikov, ki jim je tujina v svojem času dala vse priznanje, jim izkazovala čast, bila vesela njihovih ustvarjalnih vzponov ter jim zato omogočala delo, razvoj in vrhunske dosežke. Ob Pii in Pinu Mlakar ne more biti dvoma — sta umetnika evropskega slovesa.

Redki so uspeli posamezniki, ki so za časa življenja pri nas deležni celostne ocene ustvarjalnega opusa. Ob posameznih jubilejih s slavnostnimi besedami obudimo spomin na izredne dogodke, enkratne dosežke rojakov, potem pa pustimo, da spet tonejo v pozabo. Delovni in življenjski jubileji nas predramijo le za hip, opus preteklosti potresemo s privzdignjenimi frazami, to pa je tudi vse. Še raje to počnemo ob smrti. Ob žalostnih priložnostih skušamo nadomestiti zamujeno, dati priznanje, ki bi ga morali dati takrat, ko je bil še čas. Tehtamo in se sprašujemo, ali imamo veliko izjemnih osebnosti, ugibamo, ali smo znali ceniti in ali znamo spoštovati dosežke, ki so doma in v svetu odmevali kot prvovrstni umetniški dogodki.

Tokrat skušamo prehiteti čas, četudi z zamudo in četudi vse, kar je bilo načrtovano, verjetno ne bo izpeljano. Spomladi 1985 je bilo predvideno praznovanje 60-letnice začetkov baletne poti Pie in Pina Mlakar. V Cankarjevem domu naj bi obnovili Vraga na vasi, snemal naj bi se film, pri katerem naj bi sodelovala umetnika, Slovenski gledališki in filmski muzej pa naj bi v Cankarjevem domu pripravil razstavo o ustvarjalnem opusu Pie in Pina Mlakar.

Zdi se, da so prizadevanja za uresničitev nekaterih projektov zvođenela, zagotovo pa so se zamaknila in ne ve se, ali bodo vsi načrti izpeljani.

Poleti leta 1985 je bil storjen prvi korak. Na pobudo Festivala je Slovenski gledališki in filmski muzej v Križevniški cerkvi postavil priložnostno razstavo o Pii in Pinu Mlakar. Ilustrirala je delo, ki ga je Milica Jovanović analizirala na simpoziju — Festival ga je priredil v Novem mestu na domačiji Mlakarjev. Misli, izrečene v referatu niso v celoti vzbudile pritrdjevanja, vendar je pomembnejše dejstvo, da je beograjska umetnica, sama nekdanja baletna plesalka, skušala poravnati dolg do umetnikov, ki ju Slovenci štejejo za svoja, pa jima doslej še nismo izkazali te časti.

Praznik umetniškega para Mlakar je pobudil voljo celostno in strokovno oceniti njegov opus na podlagi pisanih virov ter ga predstaviti z izborom fotografij, ki zgovorno pričajo, da vznesene besede kritikov niso bile zlagane, pač pa iskren izliv hvaležnosti za enkratna umetniška doživetja.

Zapis Milice Jovanović se je razrasel v tolikšni meri, da je Slovenski gledališki in filmski muzej začel razmišljati o izdaji zbornika ali monografije. K sodelovanju smo povabili slovenske avtorje, pa se vabilu niso odzvali. Izjema je baletni umetnik Vojko Vidmar, katerega osebna doživetja in občutenja umetniškega para naj bodo uvod v slikovno prilogo, dodano študiji Milice Jovanović.

Slovenski gledališki in filmski muzej se je odločil izdati monografijo o Mlakarjih z jasno zavestjo, da takšnih umetniških osebnosti, kot sta Pia in Pino Mlakar, Slovenci nimamo veliko.



70 2549/86

Edinstveni par, ves predan baletni umetnosti, z bogatim in tehničnim opusom, uvrščajo med svoja gesla vse svetovne baletne enciklopedije in leksikoni: *Enciclopedia Dello Spettacolo*, *A Dictionary of Ballet* G.B.L. Wilsona, *The Concise Oxford Dictionary of Ballet* Horsta Koeglerja, *Reclams Ballettführer* Otta Friedricha Regnerja in Heinza Ludwiga Schneidersa, *Rečnik baleta* Larousse itd.

Nemirna gledališka popotnika sta s svojimi vznemirljivimi plesnimi stvaritvami dramila in navduševala gledalce evropskih središč, presvetljevala ozke slovenske razmere, širila svojo plesno kulturo po vsej Jugoslaviji v obdobju med vojnama kakor tudi po drugi svetovni vojni.

Med vojnama sta se Sloveniji predstavila le kot gosta, po drugi svetovni vojni pa sta se (z izjemo nekaj sezon) trdno vsidrala v Ljubljani in dala močan pečat slovenski plesno-baletni kulturi obeh obdobj.

Četudi delita usodo vseh gledaliških umetnikov polpretekle dobe, da živita le v spominu nekdanjih ljubiteljev baletne umetnosti in njihovih učencev, v zapisih kritikov in na fotografijah, saj nimamo filmskih zapisov njihovih nastopov, ju je danes moč plastično predstaviti mlajšim rodovom in povedati prepričljivo zgodbo o njihovi nadčasovni umetniški moči, duhovni in telesni lepoti, s katero sta prežarjala avditorij, neusahljivi ustvarjalni energiji, neponovljivi fantaziji, neusmiljeni delovni vnemi in disciplini, ki sta jo terjala od sebe in od ansamblov, s katerimi sta ustvarjala in jih tvorno dvigovala na zavidljivo raven.

Njuni nastopi bi verjetno še danes ne pomenili nekaj preživelega, zaprašenega, staromodnega. Nasprotno. Skrbno hranjene fotografije, nekatere stare tudi nad pol stoletja, kažejo plesalca, ki še danes učinkujeta sodobno, estetsko, izjemno. Umetnika sta gibka, polna ustvarjalnega zanosa, lepote, kulture, ubranosti, izbranosti, mladostne razgibanosti in poleta.

Fotografije umetniškega para so zgovorni dokumenti, saj sta bila Pia in Pino Mlakar izjemno fotogenična, vse pa kaže, da tudi fotografov nista izbirala naključno. Posnetki njunega plesa so prave umetniške fotografije, plesalca sta ujeta v značilnem trenutku in položaju, zaznaven je gib, ki je bistveni element baletne umetnosti.

Kljub statični naravi fotografije si je moč o umetniškem paru Mlakar ustvariti predstavo o njihovi izpovedni moči. Ta je bila zabeležena tudi v številnih strokovnih kritikah (nekatero je ples Mlakarjev navdihnil od prav literarno-poetičnih opisov), ki so zgovorne priče o tem, da je umetniški par Mlakar pustil trajne sledi v evropski plesno-baletni umetnosti, da sta umetnika, kakršnih nima vsaka generacija.

Med nami sta še, mineva šest desetletij, odkar sta krenila na pot baletnih umetnikov, in kljub publiciteti in javnim priznanjem ter visokim nagradam še nista doživela obširnejše, poglobljenejšje analize opusa. Kdo bi si upal po sledeh tako številnih postaj, kdo bi tvegala zbiranje tako obilnega in neznanega gradiva po časopisih v tujini in Jugoslaviji?

Natančna, skrbna, vsa urejena, bolj kot so nasploh gledališki umetniki, ti večni bohemi, nemirni duhovi in iskanci, hranita bogat arhiv, ki sta ga na prošnjo ljubeznivo odprla ter bila hkrati dragocena pomoč pri rekonstrukciji njune prehojene umetniške poti.

Samozavestna in zadovoljna, da sta častno opravljala svojo nalogo, svoj življenjski poklic, pa nista prav nič nečimrna in samoljubna. Skromna sta v svoji veličini, kakor so skromni izjemni ljudje. Ne gre za narejeno skromnost, gre za ustvarjalca, ki jima je bil balet velika ljubezen, delovna naloga, poslanstvo, notranja nuja in ne poza. Njuni rezultati so bili rezultati genija in trdega dela, ne pa plitvega stremušva in nastopaštva, zato je bila njuna umetnost iskrena, trajna, nepozabna.

Rodovi njihovih učencev se jima približujejo s spoštovanjem, spoštljivim spominom na trdo delo, ki sta ga terjala od njih, na polet, ki sta jim ga dajala. In ni jih malo. Prvaki ljubljanskega baleta, velika jugoslovanska imena baletne umetnosti (tudi Šparemblek) so v mladosti oblikovali svoje vloge, osebnost in izraz pod vodstvom para Mlakar. Tudi Milica Jovanović, avtorica pričujoče študije, je plesala pod njunim vodstvom.

Temeljita poznavalka baletne umetnosti, baletna solistka NP v Beogradu, diplomantka moskovskega Državnega inštituta gledališke umetnosti (diplomirala je iz Metodike klasičnega baleta na katedri za koreografijo), ki ji zaupa tudi par Mlakar, je zarisala o njiju prvo monografijo.

Cetudi se bo komu zdelo, da ta podoba še ni hkrati dokončna sodba o baletnih umetnikih Mlakar, bi bilo prav, da poskus monografije pozdravimo, saj na tem področju naše kulture opravlja pionirsko delo. Če bo pobudila tudi nova razmišljanja in nove zapise o teh dveh ustvarjalcih ter vzpodbudila k pisanju monografij o slovenskih gledaliških umetnikih, bo dosegla svoj namen.

Slovenski gledališki in filmski muzej se umetnikoma Mlakar zahvaljuje za dragoceno sodelovanje.

(F.S.)

Pia in Pino Mlakar

1. UVOD

Minilo je več kot petdeset let od prve predstave Pie in Pina Mlakar na baletnem odru Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani. Kaj pravzaprav vzbuja v nas, poleg globokega spoštovanja in zavesti o zgodovinskem trenutku, tudi čustveno vznemirjenje? Zastavljajo se nam mnoga vprašanja; na videz nepovezane slike nezadržno vstajajo iz podzavesti ob čudovitem spoznanju, da smo imeli in da imamo Mlakarja, da imamo z njima v temelju, v procesu razvoja in tudi v doseganju vrhov tisto, na kar bi bili drugi narodi in okolja še bolj ponosni — imamo svojo baletno dediščino.

Pol stoletja! Jubilej dela, častnega in poštenega odnosa do sebe in poklica, jubilej petdesetletnega vztrajanja pri človeških in umetniških načelih — lahko bi rekli tudi jubilej mladostno čistih in visokih umetniških stremeljenj Mlakarjev. Teh petdeset let nam omogoča, da sprejemamo njuno delo kritično, kaže pa nam tudi, kako sta naša umetnika plod časa, dogodkov in naroda, kateremu zgodovina ni bila posebno naklonjena. Mlakarja pripadata generaciji, ki je preživela dve svetovni vojni. Med prvo sta bila otroka, med drugo mlada baletna ustvarjalca. Njuna umetniška pot se je začela pospešeno; vodila je od uspeha do uspeha, vedno više in više v obdobju, ki mu na kratko pravimo čas med obema vojnama. Takrat sta povezovala Evropo z Jugoslavijo. Bila sta umetnika, ki sta vznemirjala s svojim ustvarjanjem; revolucionarno-umetniško sta odkrivala nove poti, dobivala privrženca med naprednimi razumniki tistega časa. Z vsakim gostovanjem, vsakim koncertom, načinom lastne plesne vizije in osebnega dela pri koreografijah sta načenjala razprave in utrjevala spoznanje, da je staro preživelo in da je novo — nujnost.

2. BALET V JUGOSLAVIJI MED OBEMA VOJNAMA

Ni lahko predstaviti časa, družbe in ljudi pred več kot petdesetimi leti. Kakšna je bila takrat Ljubljana, kakšno Slovensko narodno gledališče, kakšno je bilo Hrvatsko narodno kazališče in kakšno Narodno pozorišče v Beogradu? Katero pot sta morala Pia in Pino prehoditi, kolikšen talent, delo in napor sta morala vložiti, da sta bila sposobna osvojiti gledalce čustveno in razumsko? Kako je sploh prišlo do tega, da sta Pia in Pino postala to, kar sta: Mlakarja?

Takrat je bilo v Jugoslaviji vse majhno in v razvoju. Ljubljana je imela meščansko tradicijo še iz 14. stoletja. Na začetku 19. stoletja je bila središče Ilirskih provinc, glavno mesto dežele Kranjske do leta 1918, imela je svojo univerzo, Slovensko matico, knjižnice, filharmonijo, muzeje, dve gledališči, stare spomenike, park Tivoli — ta Ljubljana je imela v času oblikovanja umetniških osebnosti Pie in Pina Mlakar v tridesetih letih tega stoletja, okrog 59.000 prebivalcev. Baletne, plesne tradicije do takrat ni imelo nobeno gledališče v Jugoslaviji. Šele s prihodom ruskih baletnih umetnikov se je pričelo ustvarjati in negovati tisto, kar bomo šele precej kasneje lahko imenovali jugoslovansko baletno umetnost.

Glavna gledališka središča so bila Beograd, Zagreb in Ljubljana s svojimi operami in baletnimi ansambli, ki so se šele razvijali. Zagreb je sicer imel že ob koncu 19. stoletja kratek čas svojo baletno skupino, vendar je prišlo do nepretrganega razvoja, skrbi vodstev gledališč, osredotočenosti na razvoj domačih sil, sprejema pa tudi navdušenja občinstva v Zagrebu, še posebej pa v Beogradu, šele v času med obema vojnama (1918—1941).

V beograjskem in zagrebškem baletnem gledališču sta imeli velik vpliv in vlogo ruski baletni umetnici Jelena Poljakova¹ in Margarita Froman. Jelena Dmitrijevna Poljakova, solistka Imperatorskega Marinskega teatra iz Petrograda (danes: Gledališče Kirova, Leningrad), udeleženka Ruskih sezon Djagileva, programov prvih gostovanj Ane Pavlove v Evropi, je prišla v Jugoslavijo po koncu prve svetovne vojne. Prve koncerte je imela v Skopju, nato pa v Ljubljani, kjer je bila dve sezoni baletna plesalka, baletna pedagoginja in koreografinja Slovenskega narodnega gledališča. Od tu je odšla v Beograd, kjer je vse do leta 1943 veliko prispevala k razvoju baletne umetnosti. Na baletnem odru Narodnega pozorišta v Beogradu je delala kot šef baleta, prva balerina, pedagoginja in koreografinja. Kot pedagoginja je delala tudi v baletni šoli in istočasno od leta 1922 do leta 1943 nepretrgoma vodila še privatno baletno šolo. V obdobju med obema vojnoma so bile privatne šole ali „študij“, kot so se takrat imenovali, običajen in pogost pojav. To je bila uradno registrirana šola Jelena Poljakova. Njeno delo še do danes ni ovrednoteno.

Balet Narodnega pozorišta v Beogradu je imel med svojim nastajanjem in razvojem vzpore in padce, pa tudi bolj ali manj uspešne baletne predstave, med katerimi so bili tudi triumfalni uspehi. S pedagoškim delom je Jelena Poljakova ne glede na uspešne ali neuspešne sezone stalno zagotavljala uravnotežen, profesionalno izreden baletni ansambel. Pri njej je tudi Pia Mlakar v tridesetih letih odkrivala skrivnosti klasične baletne šole.

Tudi Margarita Petrovna Froman je imela svoje prve koncerte v Ljubljani, delovala pa je v Zagrebu, v Hrvatskem narodnem kazališču. Njene zasluge so nekoliko drugačne narave. Prišla je kot mlada solistka baleta Bolšoj teatra iz Moskve. Z njo so bili tudi brata Maksimiljan in Valentin, baletna umetnika, brat Pavel, scenograf, in sestra Olga, izredna glasbenica — pianistka. V Jugoslavijo je prišla v času rasti svojega plesalskega talenta. Kot plesalka je znala navdušiti in najbolje prikazati, kaj je baletna umetnost. Skupaj z bratom Maksimiljanom sta bila več let člana skupine Djagileva², med gostovanjem v ZDA (v sezoni 1916/17) pa je Margarita kot solistka večkrat plesala kot partnerka Vclava Nižinskega. Tudi Margarita Froman je imela v Zagrebu svojo šolo; veliko let je bila šef baleta, koreografinja, primabalerina, režiserka oper in operet, ki so bile tedaj najprijubljenejša zvrst v zagrebškem krogu.

Z bratom Maksimiljanom in Pavlom je od leta 1927 do leta 1931 in potem še leta 1937 delala v Narodnem pozorišču v Beogradu. Lahko rečemo, da je z beograjskim ansamblom ustvarila ogromno delo, eno najpomembnejših na beograjskem baletnem odru. Njej se lahko zahvalimo, da so tako ansambel kot gledalci spoznali mojstrovine baletne dediščine. Omogočila je, da je bil predstavljen in osvojen skoraj ves repertoar skupine Djagileva: koreografije Mihaila Fokina, ravno tako pa tudi celovečerni baleti iz klasičnega baletnega repertoarja v redakcijah A. Gorskega in M. Petipaja.

Na oder je postavila tudi *Lectovo srce* in *Imbrek z nosom* Krešimira Baranovića, kasneje pa je tudi prva režirala in pripravila ples v operah *Ero z onega sveta* Jakova Gotovca in *Koštano* Petra Konjovića. Po koncu druge vojne je prva postavila na oder tudi balet *Ohridska legenda* Stevana Hristića. Prav ti dve umetnici sta zelo vplivali na to, da so se beograjski in zagrebški gledališki in kulturni krogi opredelili za klasično šolo.

¹ M. Borisoglebski. Materiali po istorii ruskogo baleta. Tom I. Izdanie Leningradskogo Gosudarstvenogo Uchilishcha, 1939, str. 161. — Marius Petipa. Materiali, vospominania, statii. Izdatelstvo „Iskustvo“, Leningradskoe otdelenie, 1971, str. 359. — M. Fokin. Protiv techenia. Izdatelstvo „Iskustvo“, Leningradskoe otdelenie, 1962, str. 243. — Milica Jovanović. Balet Narodnog pozorišta između dva rata. Teatron. 5. marec 1976, str. 56—74. — Claire H. de Robilant. Elena Poliakova (neobjavljeni materijali) Pisma autoru.

² Nesta Macdonald. Diaghilev observed by Critics in England and United States, 1911—1929, str. 196. — Richard Buckle. Diaghilev. Weindenfeld and Nicholson, London, str. 210, 222, 272, 316. — Richard Buckle. Nijinsky. Weindenfeld and Nicholson, London, str. 210, 235, 251, 272, 316. — Milica Jovanović. Balet Narodnog pozorišta između dva rata. Teatron. 5. marec 1976, str. 59, 61, 62—65, 69.

Rezultat tistega obdobja — posebno dvajseta leta, čas svetovne krize, velik odmev, ki ga je imela oktobrska revolucija, in vsa vrenja nezadovoljstva v svetu — so bile nove opredelitve in iskanja v kulturi, umetnosti in seveda tudi v plesnem izražanju. Na začetku stoletja je imel veliko privržencev Jacques Dalcroze s svojim plesno-glasbeno-ritmično-množičnim gibanjem. Rudolf Laban je močno vplival na izražanje tistega, kar so kasneje narobe poimenovali: nemški impresionizem.

V Ljubljani so se pojavili občutljivi odsevi teh evropskih umetniških tokov — med drugim najdemo podobne tendence tudi v glasbi, slikarstvu in literaturi. Tako v Beogradu kot v Zagrebu so se pojavile številne šole za študij sodobnega plesa, ki so ga takrat imenovali „plastični balet“.

S koncerti so gostovali tudi predstavniki teh smeri — od Valerije Kratine, Vere Milčinič-Tašamire, Klotilde in Aleksandra Saharova, Haralda Kreutzberga pa vse do Labanove in Josseve skupine. Jugoslovanski gledalci so imeli priložnost videti tudi Ano Pavlovo in Tamaro Karsavino.³ Beograd, v tistem času že prestolnica z okrog 220.000 prebivalci in gledališčem z okoli 1000 sedeži, je bil v privilegiranem položaju: od teh umetnikov in skupin so gostovali samo tam. Seveda je to močno vplivalo na razvoj dobrega okusa občinstva, na odnos do domače baletne skupine in tudi do naših umetnikov.

Beograd je bil takrat privilegiran še v marsičem. Narodno pozorišče je imelo izvrstne upravnike in sodelavce. Zaradi njihove pametne politike pa tudi popolne podpore kritike in gledalcev je gledališče pritegnilo vse najboljše. Pa ne samo pritegnilo, znalo jih je tudi obdržati.

Ne Margarite Froman ne Jelene Poljakove ne Lidije Wisiakove — izvrstne mlade ljubljanske balerine, ne Pie in Pina Mlakar niso zadržali v Ljubljani. Alice Nikitina⁴ je odšla iz Ljubljane in v zelo kratkem času postala prva balerina skupine Djagileva — skupine, ki še danes nima tekmeca glede na umetniški pomen. Slavko Eržen je svoja najlepša umetniška leta preživel v beograjskem baletu. Ana Roje, Oskar Haroš, Zora Marković, Danica Živanović, Nana Šilović so prišli iz Zagreba in dolgo ostali v baletu Narodnega pozorišta, prav tako Boris Pilato, Marija Tuljakova iz Ljubljane, Erna Moharjeva, Mlakarja, Wisiakova in Pilato-Moharjeva so odšli v tujino. Beogradu je uspelo, ne samo to, da je zbral najboljše baletne umetnike, ampak tudi to, da jih je znal poklicno in čustveno navezati na svojo gledališko hišo.

Vedeti je treba, da baletni umetniki takrat niso imeli nikjer, tudi v Beogradu ne, niti približno urejen svoj delovni status, ki je bil zanje povsod neugoden — danes bi rekli izkoriščevalski. Manjšina — tisti najboljši — je imela stalni angažma, drugi pa so bili stalni honorarni ali občasni člani baletnega ansambla. Vendar so entuziazem, ugodna klima kot tudi stalna umetniška rast in obeti za prihodnost celotnega kolektiva zadrževali baletne umetnike in jih vezali na beograjsko baletno sceno kljub takim, še malo ne lahkim pogojem.

³ Gostovanja tujih baletnih umetnikov — Sent M'Ahesa — 1920, Valerija Kratina — 1922, Skupina Rudolf Laban — 1924, Ana Pavlova — 1927, Tamara Karsavina — 1928, Klotilda in Aleksander Saharov — 1930, 1931, 1937, 1940, Skupina Loie Fuller — 1931, Vera Milčinič-Tašamira — 1935, Skupina Udeja Šan-Kara — 1936, Poljski balet Parnel — 1937, Jelisaveta Nikolska — 1937, Skupina Kurt Jooss — 1937, Malajski balet Devi-Dja — 1939, Aleksandar Svain — 1939.

⁴ Alice Nikitina, rojena v Sankt Petersburgu (Leningrad) leta 1909, umrla v Nici leta 1978. V sezoni 1920/21 je bila angažirana v Narodnem gledališču v Ljubljani. Od tam je odšla leta 1922 in kot solistka nastopala v Berlinu v skupini Borisa Romanova Romantični balet. Nastopila je v njegovem baletu *Chasse de Diana* (1923). Od leta 1924 do 1929 je bila v skupini Ruski balet Diaghileva in kreirala glavne vloge v baletih: *Les Facheus* B. Nižinske (1924), *Zefir in Flora* L. Mjasina (1925), *Romeo in Julija* in *Les Biches* B. Nižinske (1926), *La Chatte* (1927), *Apolon* (1928), *Le Bal* (1929) G. Balanšina. Po Diaghilovi smrti je nastopala v Kóh-ranovih londonskih revijah, pri Georgu Balanšinu 1933, pri Ruskem baletu Monte Carlo. Napisala je knjigo Nikitina o sebi (1959). — Nesta Macdonald. Diaghilev observed by Critics in England and Unated States, 1911—1929, str. 301, 314, 322, 344, 354. Talk to Djaghilev. „Observer“, 28. junij 1925. — Francis Toye. London would like It. „Morningpost“, 13. november 1925. Alice Nikitina. Nikitina by Herself. Allan Wingate, 1959, str. 91. Peter Golovin. Odlomek iz mojih spominov. Petdeset let slovenskega baleta, Ljubljana 1970, str. 19. — Pino Mlakar. Balet na slovenskem odru. Dokumenti slovenskega gledališkega muzeja, tretja knjiga, 10, str. 236—240.

V času, ko sta Mlakarja v Beogradu postavljala na oder svoje prve baletе — **Legenda o Jožefu in Till Eulenspiegel** — je skupina štela 52 članov. Repertoar je bil stanovit, zavarovan. Baleti, ki so bili postavljeni v letih od 1924 do 1931: **Labodje jezero**, **Začarana lepota**, **Giselle**, **Raymonda**, **Don Kihot** in drugi, so bili stalno na repertoarju vse do 6. aprila 1941. leta⁵ — dneva, ko so prve nemške bombe porušile tudi oder Narodnega pozorišta v Beogradu. **Labodje jezero** so plesali več kot stokrat. V tridesetih letih se je program že ustalil pri izvedbi okoli 60—73 baletov v eni sezoni. V sezoni 1937/38 so balet **Vrag na vasi** do konca leta izvedli kar dvajsetkrat, čeprav je bil prvič na sporedu šele marca; pri tem so trikrat popolnoma zamenjali vloge: Vrag: Oskar Harmoš, Aleksandar Dobrohotov, Sima Laketić; Vragova žena: Marina Olenjina, Anica Prelić; Jela: Pia Mlakar, Nataša Bošković, Janja Vasiljeva; Mirko: Pino Mlakar, Anatolij Žukovski, Miloš Ristić. Tudi število predstav in kakovost zasedb prepričljivo potrjujejo umetniško uveljavitev in vpliv baleta na družbeno sfero. Kritiki dr. Miloje Milojević, dr. Viktor Novak, Pavle Stefanović, Milenko Živković, Branko Dragutinović, Petar Bingulac, Kosta Manojlović, Dragutin Čolić so baletnim predstavam večinoma posvečali cele eseje. Skoraj redno je baletni dogodek spremljalo 6 do 8 velikih, redko vzornih analitičnih in kompetentnih kritik.

Niso pisali samo o premieri, marveč tudi o vsaki poznejši, individualni umetniški interpretaciji. Čeprav primerjave niso priporočljive, se vendar vsiljujejo kar same. Skoraj istočasno se je moral upravnik⁶ Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani braniti, ker so ga napadli, češ da je razsipnež, čeprav so bile vse tri predstave **Vraga na vasi** razprodane in izvedene pred prepolnim gledališčem.

Zagrebska scena se je v medvojnem času razvijala nekoliko drugače. Tudi tu so bili odločilnega pomena ogromna energija, talent in delovna sposobnost Margarite Froman. Od leta 1921 je v Hrvatskem narodnem kazalištu delala kot balerina, od leta 1929 do 1941 pa kot šef baleta, koreograf in režiser oper in operet. Do leta 1956, pri tem moramo izvesti sezone 1927—1930, ki jih je preživela v Beogradu, in čas od leta 1941 do 1945, ko ni bila v Hrvatskem narodnem kazalištu, je postavila na oder okoli 45 baletov, 56 baletnih delov v operi in 42 v operetah, režirala pa je okoli 32 oper in 14 operet. To je v resnici velik opus! Tudi njeno delo v Zagrebu še ni primerno ovrednoteno. Glede samega baletnega repertoarja je njen pomen v tem, da je k nam prinesla najpomembnejša dela iz programa skupine Djagileva.

To so koreografije Mihaila Fokina: **Silfide**, **Don Juan**, **Polovski plesi**, **Tamara**, **Karneval**, **Petruška**, **Metulji**, **Šeherezada**; koreografije Leonida Mjasina: **Trirogelnik** in **Pulcinella**; koreografija Bronislave Nižinske **Svatba** in **Chout** — koreografija Slavinskega-Larionova.

Postavila je tudi baletе iz programa Ane Pavlove — **Kraljica lutk** in **Bakanal** — kot tudi prve izvedbe baletov jugoslovanskih komponistov: po motivih Leharja, **Lectovo srce** in **Cvetje male Ide**, **Imbrek z nosom** Krešimira Baranovića, **Sence** Božidarja Širole, **Zlato** Borisa Papandopula ter **Figurine** in **Sanje** Luja Šafranek-Kavića.⁷

Medtem ko so na beograjskem baletnem odru v glavnem izvajali celovečerne baletе, je bil baletni repertoar v Zagrebu zasnovan večinoma na baletih v enem dejanju. Šele leta 1940 so prvič izvedli celovečerno redakcijo **Labodjega jezera** Petra Ilića Čajkovskega.

Zagrebski baletni ansambel je bil maloštevilen — v tridesetih letih je štel okoli 25 članov. Margarita Froman je v baletih glavne vloge dodeljevala sebi in svojima bratoma Maksimljanu in Vale-rijanu. Medtem ko je Maksimljan od leta 1920 do 1929 predaval ritmiko na Igralski šoli, je imela Margarita Froman šolo, ki je delovala v sklopu Hrvatskega narodnega kazališta.

⁵ Arhiv i muzej Narodnega pozorišta, Beograd. Zbirka plakata, 1924—1941.

⁶ Oton Župančič. Izjava. Slovenski narod, Ljubljana, 18. oktober 1937.

⁷ Hrvatsko narodno kazalište, 1894—1969. Enciklopedijska izdaja, Zagreb, 1969. — Milica Jovanović. Stvaralaštvo Margarite Froman na sceni Baleta Narodnog pozorišta u Beogradu. Referat s simpozija IX. Bienala baletne umetnosti v Ljubljani. 29. junija 1981. Festival Ljubljana, Arhiv.

Karakteristično za zagrebško baletno skupino je bilo, da so v njej nastopali kot člani baleta tudi dramsko-operetni umetniki — verjetno kot odlična pomoč maloštevilnemu ansamblu. Kontinuiranosti in ustaljenosti repertoarja pa se ni čutilo, kot tudi ne večje skrbi za baletni kader. Za ta čas je značilna tudi pogosta menjava članov baletnega ansambla in njihovo kratkotrajno zadrževanje na odru Hrvatskega narodnega kazališta, kar je moralo vplivati na fiziognomijo kolektiva.

Tudi zagrebško gledališče je imelo izredno vodstvo, izredne glasbenike, vrhunsko opero in razvito opereto, ki je bila zelo priljubljena. V repertoarni politiki je umetniško vodstvo Hrvatskega kazališta ves čas izrazito in daljnovidno dajalo poudarek domačemu glasbenemu ustvarjanju. Skoraj vse prve izvedbe jugoslovanskih avtorjev oper in operet so bile v Zagrebu.⁸

Zagrebška in beograjska gledališka uprava sta imeli tudi različna stališča glede vloge in vpliva dela koreografa na baletni ansambel. Beograjski baletni oder je bil precej bolj odprt do sprejema koreografov. Do leta 1941 so se na odru Baleta Narodnega pozorišta v Beogradu pojavili kot koreografi umetniki: Jelena Poljakova, Aleksandar Fortunato, Fedor Vasiljev, Margarita Froman, Anton Romanovski, Nina Kirsanova, Boris Knjazev, Elizabeta Nikolska, Pia in Pino Mlakar, Anatolij Žukovski in Boris Romanov. Tako raznovrsten koreografski sestav je nedvomno veliko prispeval h kultiviranju baletnega ansambla, imel pa je tudi nekaj negativnih strani. Zamenjava koreografa je tedaj pomenila tudi zamenjavo šefa baleta, kar se je odražalo tudi na stabilnosti umetniškega in kadrovskega načrtovanja.

V baletu Hrvatskega narodnega kazališta je bil položaj povsem drugačen. Koreografsko je bil baletni oder tega gledališča skoraj v celoti kraljestvo družine Froman — v glavnem Margarite. V tem obdobju, se pravi do leta 1941 (ko je bila Margarita Froman v Beogradu), so bili kot koreografi angažirani samo Fedor Vasiljev ter Pia in Pino Mlakar, ki sta kot gosta koreografa postavila na oder svoj balet **Vrag na vasi**.

Tretja baletna scena z baletom SNG v Ljubljani nikakor ni mogla prebroditi začetnih težav pri ustanavljanju in razvoju svoje baletne skupine. Vidna želja in iniciativa, da bi ustanovili svoj baletni ansambel, se je uresničila po koncu prve svetovne vojne. Vendar za razmah nove umetnosti ni bilo niti dovolj sredstev, niti znanja niti prostora, niti ugodnega ozračja. Pionirji baletne umetnosti so se v Ljubljani v resnici srečevali z nepremostljivimi težavami. Delovnega prostora za vaje in produkcijo niso imeli, začasno so to rešili z namestitvijo v dvorani Narodnega doma, vendar primerne baletne dvorane Balet SNG še danes nima. Zavora razvoju je bilo tudi maloštevilno članstvo z nihajočim številom baletnih umetnikov. Značilna je bila še pogosta zamenjava šefov baleta kot tudi pogubno nezanimanje za to, da bi zadržali svoj najbolj nadarjen umetniški kader. Ruth Vavpotičeva, Lidija Wisiakova, Erna Moharjeva, Slavko Eržen, Boris Pilato, Štefan Suhi in Maks Kirbos so bili predstavniki mladih, idealnih moči, ki so s svojim delom v drugih okoljih v Jugoslaviji in tujini v kratkem času potrdili svoj umetniški in statusni ugled, da o Pii in Pinu Mlakar niti ne govorimo!

Kritika je gledala na balet zviška in pokroviteljsko⁹, prvi uspehi baletnega ansambla pa so izzvali odpore, zastrašujočo hudobijo in ortodoksnost. Na začetku sezone leta 1927 je imel Balet lep uspeh v baletnih delih opere **Faust**, vendar ni bil deležen pohval ali vsaj analitičnih kritik. Pino

⁸ Svatovac Ivana Zajca-Krešimirja Baranovića (Zagreb — 1922, Ljubljana — 1930) — Licitarsko srce Krešimirja Baranovića (Zagreb — 1924, Ljubljana — 1925, Beograd — 1927) — Hasanaginica Luja Šafraneka-Kavića (Zagreb — 1924, Beograd — 1934) — Figurine Luja Šafraneka-Kavića (Zagreb — 1926, Ljubljana — 1931) — Zlato Borisa Papandopula (Zagreb — 1930) — Koštana Petra Konjovića (Zagreb — 1931, Beograd — 1931) — Morana Jakova Gotovca (Zagreb — 1931, Beograd — 1933) — Adel i Mara Josipa Hacea (Ljubljana 1932, Beograd — 1933) — Ohridska legenda Stevana Hristića (Beograd — 1933) — Nikola Šubić-Zrinjski Ivana Zajca (Zagreb — 1933, Beograd — 1939) — Dorica pleše Krste Odaka (Zagreb — 1934, Beograd — 1935) — Sanje Luja Šafraneka-Kavića (Zagreb — 1924) — Ero s onog svijeta Jakova Gotovca (Zagreb — 1935, Beograd — 1937) — Simfonijsko kolo Jakova Gotovca (Beograd — 1941) — Djavo u selu Frana Lhotke (Zagreb — 1937, Beograd — 1938).

⁹ Peter Golovin. Odlomek iz mojih spominov. Petdeset let slovenskega baleta. Ljubljana 1970, str. 20.

Mlakar je o tem času zapisal: „Časopisje je pričelo udarjati posredno po baletnikih, neposredno po novem upravniku. Rado Kregar je pokazal posluš 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 odškodnino za te kostume 300 dinarjev. 5. Ni res, da plačuje uprava baletnike z horendnimi vsotami po 8000 dinarjev na mesec. Najvišjo gažo ima baletni mojster in plesalec g. Vlček 4000 dinarjev in gdč. Wisiakova 3500 na mesec.”¹⁰

V isti sezoni so **Baletni večer** izvedli šestkrat. „Uspeh je lep, a delati in še živeti tukaj ni mogoče. Wisiakova in Vlček odpotujeta nazaj v Pariz, Rado Kregar preda upravljanje drugim — in v novi sezoni 1928/29 postane maloštevilni balet samo še rekvizit opere in operete.”¹¹ In deset let kasneje — kot da se ni nič spremenilo. Po eni redko uspehih premier ljubljanskega baleta **Vrag na vasi**, ki je bil izveden v plesni koprodukciji avtorjev Pie in Pina Mlakar ter zagrebškega in ljubljanskega ansambla in solistov, se je moral upravitelj Narodnega gledališča Oton Župančič zagovarjati in braniti svoja častna in visoko umetniška načela. **Vraga na vasi** so izvedli trikrat pred popolnoma razprodanim gledališčem.

Uspeh je bil izjemen, tako velik, da se je bilo najbolje „bati“, da ima ljubljanska Opera skrivne egoistične namene. Na anonimni članek v Slovenskem narodu je odgovoril Oton Župančič: „Žal mi je, da sta gospod Mlakar in gospod Lhotka, ki diha 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 brez materialnega dobička. Uprizoritev 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 bi ne mogli vzeti na svoja pleča.”¹²

Po koncu prve svetovne vojne, v novoustanovljeni Kraljevini Srbov, Hrvatov in Slovencev, potem Kraljevini Jugoslaviji, je bila v ljubljanskem gledališču prva baletna skupina sestavljena večinoma iz čehoslovaških baletnih umetnikov — Vlček, Pohan, Svobodova in drugi; od leta 1920 beležimo val ruskih baletnih umetnikov — Poljakova, Nikitina, Strešnjev, ki pa se v Ljubljani niso zadržali dolgo.

Nekateri od njih, kot Marija Svobodova, so se umetniško uveljavili v drugih okoljih. Jelena Poljakova je naredila izjemno kariero kot pedagog baleta v Beogradu in Santiagu. Alice Nikitina je postala prva balerina v skupini Djagileva, Valerij Strešnjev — solist beograjskega baleta — pa član ansambla v isti skupini.

V kratkih presledkih sta se zamenjala Grega Poggiolesi in Aleksander Trobiš, ki sta vodila ljubljansko skupino — kmalu pa ju je nadomestila Tuljakova. Kazalo je, da se je Tuljakova dobro

¹⁰ Pino Mlakar. Balet na slovenskem odru. Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja. Tretja knjiga, 10. Ljubljana 1967, str. 244.

¹¹ Pino Mlakar. Balet na slovenskem odru. Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja. Tretja knjiga, 1. Ljubljana 1967, str. 244.

¹² Oton Župančič. Izjava. Slovenski narod, Ljubljana. 18. X. 1937.

znašla.¹³ V baletnem ansamblu so bile že mlade slovenske baletne moči, vendar podpore ni bilo več, balet od leta 1925 do 1928 ni imel niti ene samostojne predstave. Marija Tuljakova pa je bila nato do leta 1935 članica beograjskega baletnega ansambla.

V Ljubljani je ponovno prišlo do zamenjav vodstva in koreografov (Vlček, Golovin, Maksimiljan Froman, par Mlakar, Boris Pilato), kar je skupaj z nekontinuiranim delom povzročilo, da od leta 1935 do 1937 ni bilo baletnih predstav. V času do nemške zasedbe je bil šef baleta najdalj Peter Golovin.

Repertoarna politika je zajemala pretežno baletne večere divertimentnega značaja, balet v enem dejanju. Opera je imela letno okoli 18 premier — od tega 10 operet. Veliko število premier je bilo verjetno pogojeno z maloštevilnim občinstvom, maloštevilni baletni ansambel se je neprestano boril s časom, obremenjen pa je bil tudi z nespoštovanjem profesionalnih pravil. Seveda pa je sploh vprašanje, ali so obstajali pogoji za ustvarjanje profesionalnih norm.

Eden od redkih celovečernih baletov na ljubljanskem odru je bilo **Labodje jezero** v koreografiji — režiji, kot se je tedaj pisalo, Vaclava Pohana. Že samo površen pogled na plakat predstave vzbuja dvom. S tako majhnim številom baletnih umetnikov se ni dalo izpeljati niti osnovne fabule libreta, tudi če izključimo njihovo mladost, neizkušenost in to, da so imeli malo šole in prakse. Med petimi začaranimi princesami sta bili „mali“ gospodični Nikitina in Vavpotičeva. Ni bilo vloge Bele labodke — Odette niti Črne — Odilije, pravzaprav vlogi, ki sta osnova baleta ter idejna opredelitev libreta in glasbe Petra Iljiča Čajkovskega. Obstoječemu divertimentu iz III. dejanja baleta so bili priključeni še: tirolski, češki, indijski, holandski, francoski, slovaški plesi, plesi, ki ne pripadajo niti temu delu niti opusu Čajkovskega. Ti plesi so bili izvedeni kot solo, duet ali v troje, brez obveznega sodelovanja ansambla (tega niti ni bilo), zahtevali pa so izjemen napor izvajalcev in preoblačenje iz plesa v ples. Koliko je to sploh bilo **Labodje jezero**?

Hkrati se je v Ljubljani povečalo zanimanje za sodobni ples, ki pa je bil v glavnem omejen na individualno in amatersko delo. Zanimive misli je napisala Marija Vogelnek v svoji knjigi **Sodobni ples na Slovenskem**: „V majhnem in medsebojno družbeno in družabno razprtem mestu je delovala z ljubosumno ambicioznostjo več vzporednih plesnih centrov in studijev, ki je vsak od njih zastopal svojo umetniško in mednarodno določeno plesno usmeritev, svojo stilno pripadnost in filozofijo, do neke mere tudi svojo družbeno zasidranost. To je moralo spreminjati in je spreminjalo na tem enem kulturnem področju razmere malega mesta v razgledanost velikega in svetovno informiranega mesta.

V takih proporcijah je bilo zanimivo obnašanje ljubljanskega baleta, ki je formalno in čustveno razvijal vsaj bolj ali manj mržnjo do sodobnega plesa. Od leta 1928 ga je vodil šef baleta Peter Golovin, ruski emigrant brez baletne osnovne izobrazbe in tistega znanja, ki bi bilo moglo in moralo našemu baletu pomoči do profesionalizacije. Pa inteligenčen, delaven in na vse kraje prilagodljiv. Brez avanturističnih želja odločen, da preživi svoj čas do penzije na mestu baletnega mojstra ali z drugimi besedami, na mestu, ki potrebuje izmenjave in brez njih strašno hitro zapade dolgočasju, konvencijam in praznini. Tembolj če mu ne stoji ob strani niti znanje niti družbena osveščenost. Golovinu je manjkalo eno in drugo. Bil je uradnik in je disciplinirano opravljal svoje delo. Stalno pomanjkanje sredstev, ki je pestilo ljubljansko gledališče, mu je varovalo delovno mesto in je odbijalo zahtevnejše pretendente nanj.

Dokler se ni oglasil plesni par Mlakar, ki je Golovina moral vznemiriti in v njem prebuditi zavest ogroženosti. Dobro je razumel, da je k oceni prvega **Plesnega koncerta** plesnega para Pie in Pina Mlakar, ki jo je pisal glasbenooperni kritik Vilko Ukmar (v „Slovenecu“ 31. januarja 1933), zapisano poleg vere v resno umetniško stremljenje in močno ustvarjalno silo Pie in Pina tudi upa-

¹³ Pino Mlakar. Balet na slovenskem odru. Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja. Tretja knjiga. 10. Ljubljana 1967, str. 241.

nje, da bi mogla taka dva umetnika *mnogo storiti za prospeh naše gledališke kulture*. Na neki način je ogrožala ob strani Ferda Delaka Golovina tudi Katja Delakova s svojo aktivnostjo, privlačnostjo in gledališko spretnostjo. Posredno mu je bila nevarna — in baletu trn v peti — Meta Vidmarjeva s svojo šolo, ker je nezadržno pridobivala zase publiko in kulturniške simpatije. Kar se plesnega para Mlakar tiče, se je jasno videlo, da dejansko želita delati pri nas in z našimi plesalci in da dejansko sanjata o sodobni plesni šoli za gledališče pri nas. Vedelo se je in po pritisku publike k vsaki predstavi Mlakarjev lahko tudi finančno ocenilo, da bi ju vsaj del opernega in gledališkega vodstva še kako z veseljem zamenjal za to, kar je Golovin Ljubljani lahko nudil.¹⁴

Marija Vogelnikova je morda uporabila preostre epitete, vendar je natančno zadela bistvo problema in vzrokov za upočasneni razvoj ljubljanskega baleta.

Primer „režije“ baleta **Labodje jezero**, neprofesionalni koreografov odnos do dela, odnos gledališke uprave do takega koreografa in prepričljivo razmišljanje Marije Vogelnik, zasnovano na dejstvih, kažejo na kompleksnost pogubnih elementov, ki v tistem času niso dovolili hitrejšega in nebolečega razvoja baletne umetnosti v Ljubljani. Vendar so si mnogi prizadevali za razvoj baleta na svojih tleh — med njimi tudi sodobni jugoslovanski in slovenski skladatelji. Ljubljanski baletni oder se je že od prvih poskusov obračal k domačim glasbenim ustvarjalcem (Josip Ipavec s popularnim **Možičkom**, Risto Savin, Ivan Zajc, Krešimir Baranović, Lujo Šafranek-Kavić, Slavko Osterc, Danilo Švara, Demetrij Žebre, Lucijan Marija Škerjanc, Marjan Kozina).

Trije jugoslovanski baletni odri narodnih gledališč Beograda, Zagreba in Ljubljane so imeli skupne lastnosti pa tudi izniansirane razlike.

Za medvojno obdobje je izrazito zaupanje gledaliških uprav ruskim baletnim umetnikom, zaradi česar so ti tudi prevladali, včasih tudi brez prave profesionalne upravičenosti.

Del repertoarne baletne politike se je naslanjal na rusko klasično-baletno dediščino ali pa se je zgledoval po tem modelu. Koreografije Mariusa Petipaja, Leva Ivanova, Saint Leona pa tudi koreografske redakcije njihovih baletov Aleksandra Gorskega, ki je na začetku stoletja na odru Bolšoj teatra v Moskvi izvajal pomembne eksperimente, s katerimi je poskušal posodobiti in približati občinstvu in novemu času v mnogih stvareh že preživelo baletno dediščino. To so bili baleti **Labodje jezero**, **Krčko Oraščić**, **Don Kihot**, **Konjič Vilenjak**, **Coppélia** in drugi.

Drugi del jugoslovanskega baletnega repertoarja pa je zajemal dela Mihaila Fokina, Leonida Mjasina, Bronislave Nižinske — slavnih koreografov še slavnejše skupine Djagileva, ki je s svojo koreografsko-izvajalsko-glasbeno-likovno dejavnostjo od leta 1910 do leta 1929 izvedla renesanso baletne umetnosti v Evropi, spodbudila pa tudi razvoj baleta v ZDA.

Pri ustvarjanju jugoslovanskega baletnega repertoarja, izvajanju baletov in glasbe jugoslovanskih skladateljev sta prednjačila zagrebški in ljubljanski baletni oder, medtem ko je imel glede izvajalskega potenciala, podpore občinstva, kritike in javnega mnenja najboljši položaj beograjski baletni oder.

V vseh gledališčih pa se je čutilo pomanjkanje finančnih sredstev. Državno Glumačko-baletsko šolo je imel Beograd (1921—1927, od leta 1937 pri Muzički akademiji), Baletsko šolo v okviru Narodnega kazališta v Zagrebu (od leta 1921), Oddelek za ples in balet pri Operni šoli državne konservatorija — Ljubljana (1938).

V Beogradu, Zagrebu, Ljubljani pa tudi drugih krajih je bilo veliko privatnih šol različnih plesnih smeri: od klasičnega in sodobnega baleta (takrat imenovanega „plastični balet“) do španskih plesov, ritmike in ljudskih plesov. Ples so negovali tudi v kulturno-umetniških društvih. S plesno umetnostjo se niso ukvarjali le bodoči profesionalci, ampak tudi del mladine in otrok iz ljubezni do tega načina umetniškega izražanja in tudi zaradi prepričanja, da je to del izobrazbe.

¹⁴ Marija Vogelnik. Sodobni ples na Slovenskem. Knjižnica Kinetikon 1. Ljubljana 1975, str. 101, 102.

Za to obdobje je značilno tudi povečano zanimanje za ples naših narodov, ki se je kazalo v spoznavanju, zbiranju in sistematiziranju jugoslovanske ljudske plesne zakladnice.

Tedaj sta se Pia in Pino Mlakar življenjsko opredelila za plesno umetnost, trdno izoblikovala svoj plesni izraz in z meteorsko hitrostjo uspela doseči evropske umetniške vrhove.

3. PIA IN PINO MLAKAR MED OBEMA VOJNAMA

3.1. Mladost

Pino Mlakar se je rodil 2. marca 1907 v Novem mestu. Oče Ivan je bil sodni uslužbenec, mati Marjeta, rojena Rodica, pa je bila iz kmečke družine v okolici Sežane-Trsta. Pino je maturiral leta 1925 na klasični gimnaziji v Mariboru, kamor se je družina preselila po očetovi upokojitvi. Na maturitetni prireditvi v gledališču je Pino nastopil s svojima plesoma. Takrat je bil izrazit primer samouka, prodornega izvirnega talenta.

Na gimnaziji je bil krožek, v katerem so se učili družabne plesne, vendar ga Mlakar ni obiskoval pa tudi nikjer drugje se ni učil plesati. V prazni sobi stanovanja svojih staršev je preživel ure in dneve, vadil in plesal s svojimi gibi, ki so bili nenaučeni, zato pa so prihajali iz globine duše in srca. Velika nadarjenost je utirala pot lastnemu izrazu.

Margarita Froman je bila koncertno zelo aktivna in je z Maksimiljanom, pogosto pa tudi z Olgo Orlovo, Zlato Lanović in Julijo Bekefi obiskovala Beograd, Zagreb, Ljubljano, Sarajevo in — Maribor. Mladi Mlakar jih je videl, vendar ga niso tako navdušili, da bi se odločil za baletni poklic. Vpisal se je na Filozofsko fakulteto v Ljubljani, redno študiral, delal izpite in po redno končanem četrtem semestru, leta 1927, odšel v Hamburg, da bi se spoznal z Labanovo šolo. Denar za pot je sam zbral tako, da je med poletnimi počitnicami delal kot natak. Jeseni leta 1928 je bil na natečaju sprejet na Labanov koreografski inštitut.

Nekaj več kot leto dni po rojstvu Pina Mlakarja se je v daljnem Hamburgu 28. decembra 1908 rodila deklica Pia. K romantiki nagnjen kronist bi verjetno že tedaj prerokoval neobičajnost otroških usod in napovedal to, kar se bo kasneje imenovalo **Lok** — lok kot duhovno, intelektualno, ustvarjalno in izrazno, prvobitno in civilizirano zvezo moškega in ženske.

Marie Luise Pia Scholz je rasla v družini intelektualcev: njen oče je bil dr. phil. et. chem. Viktor Scholz, mati Marie, rojena Immermann, pa je bila iz družine univerzitetnega profesorja medicine iz Basla. Mati je bila dobra pianistka, rada je imela gledališče, njen stric pa je bil Karl Immermann, književnik, dramaturg, režiser-novotar v Düsseldorfu. Družinsko ozračje, materina muzikalnost in gledališki entuziazem so instinktivno usmerjali mlado Pio. Na dobrodelni šolski prireditvi je Piina mati pripravila in spremljala na klavirju celoten balet **Kraljica lutk** Josefa Bayerja. Med sošolkami je Pia plesala Kraljico!

Pia je preživljala mladost do konca prve svetovne vojne v Dresdenu, nato pa se je družina Scholz zaradi lakote in pomanjkanja hrane ter slabe oskrbe preselila v Šlezijo, od koder je bil oče. Tam je Pia tudi končala licej — žensko gimnazijo, nato pa se je preselila k teti v Halle, kjer se je začela učiti prve plesne korake. V svoje rojstno mesto se je vrnila leta 1927 in stopila v plesno šolo Bewegungschöre Laban. Kot Pino je tudi ona po natečaju leta 1928 prestopila na Labanov koreografski inštitut.

Danes ni niti malo lahko natančno opredeliti in opisati pomen in vse vrste vplivov, ki jih je tedaj imel v plesni umetnosti Rudolf Laban. Prav ima znani baletni publicist Horst Koegler, ki je menil, „da je kot pomemben sistematik in začetnik modernega plesa komaj ocenjen.“¹⁵

Rudolf von Laban (R.L. de Varaljas), plesalec, koreograf, baletni mojster in plesni teoretik se je rodil leta 1879 v Bratislavi, umrl pa je v Waybridgu (Anglija) leta 1958. Po lastnih izjavah je od

¹⁵ Horst Koegler. Rudolf von Laban. Reclams Ballett Lexikon. Stuttgart. Reclam, 1984.

leta 1900 do 1907 živel v Parizu kot plesalec in študent umetnosti. Od leta 1907 do 1910 je bil plesalec v nemških mestih, leta 1910 pa je prišel v München in ustanovil šolo. Mary Wigman se mu je pridružila leta 1913, da bi skupaj s G. Leistikowom, Suzanne Perrotet in Käthe Wulff v poletnih mesecih 1913/14 v Monte Veritá pri Asconi pripravljali zanimiv projekt „Ples-ton-beseda-komad“ pesnika in plesnega zgodovinarja Hansa Brandenburga. Vojna leta je preživel v Asconi in Zürichu. V Stuttgartu je od leta 1920 pripravljaval veliko filozofsko plesno delo **Svet plesalcev (Die Welt des Tänzers)**; tam se je med njegovimi učenci pojavil tudi Kurt Jooss. Od leta 1922 do 1926 je delal v Hamburгу — v plesni šoli Laban-Bewegungschöre. Vzporedno je 1925/26 ustanovil v Würzburgu Koreografski inštitut, ki ga je leta 1927 preselil v Berlin.

S svojo skupino je nastopil na kongresu plesalcev v Magdeburgu — 1927, na festivalu v Bayreuthu — 1930 in na olimpijskih igrah v Berlinu — 1936. V svojih koreografijah je večinoma opuščal dekor, pogosto pa tudi glasbeno spremljavo ali pa se je zadovoljil samo s tolkali. Naročal je tudi glasbeno spremljavo za že skoraj pripravljena koreografska dela, postavljaval pa je tudi baletne na že obstoječo glasbo. Zanj karakteristična dela so: **Kockar (Der Spielman)** — 1917, **Nebo in zemlja (Himmel und Erde)** — 1921, **Casanova** — 1923, **Agamemnonova smrt** (po Noverru) — 1925, **Dömernde Rhythmen** — 1925, **Don Juan** (na Gluckovo glasbo) — 1925, **Terpsichore** (Händel) — 1925 in **Ritterballett** (Beethoven) — 1927. Kot socialist in pacifist se je moral leta 1937 izseliti iz Nemčije, svojo dejavnost je nato razvijal v Angliji in ZDA.

V Manchesteru je skupaj z industrijalcem Lavrencem razvil Sistem industrijske ekonomije dela. Z imenom Rudolfa von Labana je povezan tudi pojem plesnega zapisovanja — kinetografije, ki je bila v svetu sprejeta še kot Labanotation. Je avtor knjig: **Welt des Tänzers** (1920), **Choreographie** (1926), **Schrifttanz: methodik, orthographie, erläuterungen** (1928), **Ein Leben für den Tanz** (1935), **Effort** (1947), **Modern Educational Dance** (1948), **The Mastery of Movement on the Stage** (1950), **Principles of Dance and Movement Notation** (1956) in **Choreutic** (posthumno, 1966). Na njegovih teoretičnih in praktičnih delih je bil osnovan tudi sodoben ekspresionistični ples.¹⁶

Seveda je Laban in stik z njim pomenil mladima Pii in Pinu ustvarjalni impulz. Delo v njegovem Inštitutu jima je odprlo obzorja. Med njunim študijem je Laban predstavljal v praksi in teoriji to, k čemur sta instinktivno težila.

3.2. Začetek skupne poti

Pia in Pino sta se poročila leta 1929 na Rabu in kot Pia in Pino Mlakar vtkala svoji imeni v neločljivi spoj svoje, jugoslovanske in evropske plesne umetnosti.

Istega leta sta bila prvič profesionalno angažirana. Leto dni sta bila člana baleta Landestheater v Darmstadt, leta 1930 pa sta kot solista in šefa baleta — koreografa odšla v Friedrichstheater v Dessau.

Svojo ustvarjalnost sta potem razvijala kot plesalca, šefa baleta in koreografa v Zürichu (1934—1938), Münchnu (1939—1943), od leta 1946 v Ljubljani, nato ponovno v Münchnu (1952—1954) in po vsej Jugoslaviji vse do danes. Njuna ustvarjalnost obsega koreografije okrog 50 baletov — med njimi 12 celovečernih, od katerih so jih 42 izvajali po svetovnih in jugoslovanskih baletnih odrih. O uspešnosti njune poti navzgor najzgovorneje priča podatek, da sta še kot čisto mlada koreografa na A.I.D. Competition v Parizu leta 1932 dobila za koreografijo **Un amour du Moyenâge** bronasto medaljo, Kurt Jooss pa je takrat za svoj **Green table** dobil zlato. Kot plesni par sta bila tudi izjemno koncertno dejavna. Čeprav sta bila z delom vezana na tujino, sta ves čas negovala vezi z jugoslovanskimi baletnimi odri.

Kot kreativni plesno-koreografski par sta revolucionarno vplivala na razumevanje baleta in koreografske umetnosti v Jugoslaviji. Njun ples je številno občinstvo ponesel v svet novega umet-

¹⁶ Podatki po: Reclams Ballett Lexikon. Stuttgart, 1984.

niškega življenja, kakršnega do tedaj na jugoslovanskih odrih niso videli. Kot predstavnika novih, tedaj najsodobnejših tokov v umetnosti, ki so bili blizu evropskemu ekspresionizmu, sta z deli dokazovala, da je bistvo njunega plesa in koreografskega ustvarjanja v globoki poduhovljenosti, odsotnosti manir in preračunljivih efektov. Borila sta se za vsebino, za notranjo polnost, za duhovni izraz gibanja. Ples je bil čista, neposredna lirika ali ep, svobodno izražen, iskren in brez vsakih šablon.

Kronološki podatki o njunem plesno-koreografskem opusu najzgovorneje potrjujejo njuna umetniška načela, odnos do glasbe in libreta, kažejo na nemir in neprestano umetniško iskanje, na neutrudno ponovno dokazovanje kot tudi na stalnost vezi z Jugoslavijo in z jugoslovanskimi baletnimi scenami. (Glej preglednico na straneh: 70—73)

3.3. Dessau, tekmovanje v Parizu; gostovanja v Ljubljani, Mariboru, Pragi, Beogradu, Skopju, Zürichu

Svoje prve gledališke sezone je mladi plesni par preživel v Darmstadtu in Dessauu. Že v Dessauu so se pokazale njune človeške in umetniške lastnosti: globoka predanost delu, izrazito obvladane podaljšane koncentracije, velik smisel za organizacijo dela kot tudi neverjetna delovna sposobnost.

V Dessauu sta Pia kot plesalka solistka in Pino kot šef, koreograf in baletni solist organizirala projekt in uspela zanj pridobiti skupino kolegov. Vsi mladi — Pii je bilo 24, Pinu pa 25 let — umetniško neznani, so vložili svoj talent, delo, pa tudi materialna sredstva, da bi uresničili koreografske ideje baleta Pie in Pina Mlakar.

Prav v tem času je v Parizu leta 1933 Rolf de Maré s Pierrom Tugalom pripravil prvo svetovno tekmovanje koreografov v okviru dela A.I.D. — Archives Internationales de la Dance.¹⁷ Tudi ob tej priložnosti lahko vidimo še eno odliko Mlakarjev: pazljivo in senzibilno sta spremljala vse, kar se je dogajalo v svetu, in skoraj takoj reagirala s svojim umetniškim stališčem. Brez poze, reklame in bučnih najav sta se preprosto pretopila v delo.

Balet *Un amour du Moyenâge*, ki sta ga prijavila na razpis v Parizu, sta postavila na glasbo A. Vivaldija in J.S. Bacha. Sama sta skrbela za vse — za koreografijo, vadbo, kostume, dekor in celo za vozne karte. Kot se spominjata, ju v Parizu niso sprejeli tako, kot bi pričakovali. Ob prijavljenih koreografijah Borisa Knjazeva, Ljubov Egoreve, Kurta Joossa, Gertrude Bodenwieser je kazalo, da skupina Mlakarjev nima kaj pričakovati.

To se je pokazalo tudi na generalki. Po propozicijah natečaja so imeli vsi udeleženci tekmovanja zagotovljeno generalko na odru. Ko je prišel na vrsto balet Mlakarjev, niso spoštovali osnovnih profesionalnih gledaliških pravil, s tem pa tudi ne propozicij organizatorjev tekmovanja. Odrska tehnika je naenkrat začela delati brez volje, svetlobnih efektov niso hoteli postaviti tako, kot je želel koreograf.

Takrat sta Pia in Pino Mlakar dobila prvo lekcijo, o moči tega, kar se še danes imenuje zakulisje. Vse je kazalo, da bo njuna zamisel propadla. Po kratkem posvetu s svojo izvajalsko skupino sta sklenila, da bodo vseeno nastopili, pa čeprav brez odrske osvetlitve.

¹⁷ Rold de Mare (Stockholm 1898 — Barcelona 1964), švedski zbiralec umetnin in mecen; v Parizu je leta 1920 ustanovil Les ballets Suedois, skupino z avantgardnim repertoarjem. Do leta 1925, ko je skupina prenehala delovati, je sodeloval z umetniki: P. Claudel, P. Bonnard, D. Milhaud, J. Cocteau, A. Honegger, F. Léger, F. Picabia, René Clair. Skupaj s Pierrom Tugalom je leta 1931 v Parizu ustanovil A.I.D. — Archives Internationales de la Dance — bogat arhiv z nenavadno bogato knjižnico, zbirkami, skicami kostumov in dekorja, not in libretov iz celega sveta. V okviru dejavnosti A.I.D. so v Parizu leta 1932 organizirali tudi prvo svetovno koreografsko tekmovanje. — Velik del zbirke je leta 1950 prevzel Muzej opere v Parizu, ostane pa Muzej plesa opere v Stockholmu.

Natečaj je potekal 1., 2., 3. julija leta 1932. Intelektualno-umetniško-baletna elita je predsedovala kot žirija, v kateri so bili: C. Zambelli, G. Astruc, C. Avelline, R. v. Laban, A. Masson, F. Schmitt, F. Léger, A. Volinin, P. Volkonsky.

Zgodil se je čudež! Celo brez pomoči odrske tehnike — drugi so jo imeli, v zelo močni konkurenci, Jooss je bil takrat že pojem, poleg tega pa je v žiriji sedel njegov učitelj in somišljenik Laban, sta Pia in Pino Mlakar dobila za svoje koreografsko delo bronasto medaljo.¹⁸

Komajda so se zavedali uspeha. Nekaj kolegov je moralo steči na vlak, pa tudi sama sta hitro zapustila Pariz, ki ju je razočaral s svojim zakulisnim ozračjem, ne glede na uspeh in neverjeten odmev, ki ga je v taistem Parizu imela njuna koreografija.

Samo nekaj mesecev kasneje, 24. oktobra 1933., sta Pia in Pino Mlakar nastopila v Ljubljani s programskim plesnim koncertom **Mlada pota**, kar kaže na njuno neprekinjeno aktivnost in osredotočenost na plesno-koreografsko ustvarjanje. Gostovala sta na odru Narodnega gledališča, za klavirjem pa ju je spremljal dr. Danilo Švara.

Že sam izbor glasbe in imena koreografskih miniaturnih govorijo o študijskem pristopu mladih umetnikov. V okviru koncertnega programa sta hotela s svojim plesom in koreografijo dati jasno in določeno sporočilo.

V Parizu sta 1., 2. in 3. julija prikazala svoj balet na prvem svetovnem tekmovanju koreograf — se pravi, da sta celo leto posvetila bodočemu koncertnemu nastopu. Treba si ga je bilo zamisliti, narediti dosleden izbor glasbe, ga koreografsko oblikovati in nato plesno pripraviti za odrsko izvajanje. Imela sta naslednji program:¹⁹

Za začetek: Bach
Korak — Prokofjev
Samogovor — Casella
Pogovor — narodna
Radost — Rimskij Korsakov
V objemu — Godard
Pohod — brez glasbe
Bolest — plesna študija
Privid — Petyrek
Eteričen ples 1. — Chopin
Eteričen ples 2. — Chopin
Samogovor 2. — Rahmaninov
Za konec — M. de Falla

Koncert sta ponovila v Ljubljani, potem pa sta s tem umetniškim programom gostovala v Mariboru in Zagrebu — leta 1932 v Pragi in Beogradu leta 1933 ter ponovno v Beogradu, Skopju in Zürichu leta 1934.²⁰

Njunemu življenjskemu in umetniškemu nazoru se je že takrat upiralo površno reklamiranje. Reklamo sta imela takrat in jo imata tudi še danes za nedostojno poštene ustvarjalne skromnosti umetnika.²¹

Zato je bil toliko večji in bolj presenetljiv njun umetniški uspeh. Če danes listamo po poročilih in kritikah s koncertnih gostovanj Pie in Pina Mlakar, vidimo, da sta bila sprejeta z velikim spo-

¹⁸ Bronasti medalji sta dobili še Rosalia Chladek in Trudi Schoop.

¹⁹ Opera Slovenskega narodnega gledališča. Gledališki plakat. 24. X. 1933.

²⁰ Gledališki plakati. Arhivi Slovenskega narodnega gledališča, Hrvatskog narodnog kazališta, Narodnog pozorišta u Beogradu. Dušan Mevlja. Mariborski balet, 1919—1969. Petdeset let slovenskega baleta, Ljubljana 1970, str. 47.

²¹ Hrvoje Macanović. **Djavo** se rodio u Budvi. Novosti, Zagreb, 18. april 1937.

štovanjem, kot nov pojav v umetnosti, in da sta s svojo plesnoavtorsko navzočnostjo izzvala zelo močne čustvene in intelektualne reakcije.

Njuno stališče je bilo takoj sprejeto, spodbujalo je k razmišljanju in — osvajalo. T. Potokar je zapisal: „Lahko rečemo, da sta gospa Pia in gospod Pino Mlakar revolucionarno vplivala na razumevanje baleta in koreografske umetnosti v naši prestolnici. Njun prvi večer, ki je bil na začetku novembra prejšnjega leta v veliki dvorani Kolarčeve univerze izpolnjen s solo plesi in plesi v duetu, je ponesel številno občinstvo v svet novega, na beograjskih deskah še ne videnega umetniškega življenja in ga povlekel za sabo. Ni presenetljivo, da sta mlada umetnika isti program predstavila nekaj tednov kasneje drugič, tokrat v gledališču, v veliki stavbi, kjer sta se lahko v prostoru veliko bolj svobodno premikala in izrazila bistveneje kot prvi večer. Po tem drugem večeru so oba umetnika sprejeli tudi tisti, ki so ju na začetku gledali z nekakšnim omalovažujočim nezaupanjem. Nekaj naslednjih mesecev sta bila ga. Pia in g. Pino Mlakar zatopljena v delo, študij dveh pantomim na glasbo Richarda Straussa: **Legenda o Jožefu** in **Till Eulenspiegel**, k čemur ju je pritegnila uprava beograjske opere. Posebej je treba poudariti zasluge g. Ivana Brezovška, namestnika direktorja beograjske opere, ki je mlada umetnika pripeljal na deske beograjskega gledališča. On sam je pantomimo pripravil glasbeno, režija in koreografija pa sta bili v rokah Mlakarjev. Premiera je bila 28. marca istega leta.

Ga. Pia in g. Pino Mlakar sta predstavnika najmlajših, lahko rečemo tudi najsoodobnejših smeri v baletu. Šla sta skozi šolo znanega in priznanega nemškega predstavnika baletne umetnosti, filozofa moderne koreografije — Rudolfa Labana. Bistvo njunega plesa je globoko občutenje in odsotnost vsega maniriranega, preračunano efektnega, sladkega. Od prvega trenutka plesa se bori-ta za vsebino, notranjo polnost, za duhovni izraz telesnega giba. Ples je čista, neposredna lirika, svobodno izražena, vendar iskrena. Plesalca nista vezana na nobeno stvar; kadarkoli nastopata, znova ustvarjata, brez kakršnekoli šablone. S takim plesom sta gostovala v številnih nemških gledališčih, požela uspehe v Parizu in Pragi, v zadnjem času dve leti tudi doma, v Ljubljani, Zagrebu in Beogradu.

Nimam namena pisati strokovne kritike umetnosti Mlakarjev; to je delo glasbenih kritikov. Hočem le reči, da bi bila velika škoda, če mlada umetnika po tolikih uspehih določen čas ne bi ostala v Beogradu in pripravila še nekaj del — ker je njuna vloga v beograjskem baletu neke vrste apostolsko delo.²²

Branko Dragutinović je svoje vtise strnil v naslednji zapis: „Mladi plesni par Pia in Pino Mlakar sta prinesla najmodernejša stremeljenja baletne umetnosti. V šoli Rudolfa von Labana sta se osvobodila ustaljenih oblik klasičnega baleta. Njun cilj je glasbeno ekspresijo kot sintezo ritma, melodije in harmonije transponirati v baletni izraz s pomočjo stiliziranih linij in gibanja. Z drugimi besedami, v prostoru hočeta materializirati tiste fenomene svojega notranjega življenja, ki se pojavljajo kot asociacije na poslušano glasbo. Na osnovi elementov, ki sta jih dobila z razpadanjem stereotipnih klasičnih oblik, iščeta nove poti umetniškega raziskovanja. Daleč od tega, da bi dala baletni divertissement, hotela sta — in pri tem uspela — da skozi povezanost občutkov in misli ustvarita vsebinsko celoto svojega programa. Ne bomo analizirali celega programa, vendar želimo kot primer poudariti, koliko prefinjene in nežne lirike sta vnesla v **Pogovor**, narejen po ljudski melodiji, in s kolikšno natančno simultanostjo v ritmu sta plesala **Pohod** brez glasbene spremljave. G. dr. Danilo Švara je za klavirjem s polno avtoriteto pianista ustvaril glasbeno podlago, na kateri sta Pia in Pino Mlakar gradila svoje plesne stvaritve.“²³

Zelo značilno za razumevanje tega, kako je bila sprejeta umetnost Mlakarjev, je pisala Marija Vogelink: „Mimogrede omenjam, da so bili **Eterični plesi** plesani s toliko spontane prirodnosti; da

²² T. (one) P. (otokar). Pozorište. Srpski književni glasnik XLII. No. 1. 1. maj 1934, str. 77, 78.

²³ Branko Dragutinović. Muzika u zemlji. Zvuk No 2. God II. December 1933, Beograd, str. 63, 64.

je na ponovitvi **Plesnega koncerta**, ko se je plesalki med plesom odvijal okrog pasu navit dolg pas — trak, ki ga je bila očitvidno premalo trdno zapela ali zataknila, da je takrat tisti dolgi široki pas med odvijanjem drsel in plesal s plesalko, dokler ni polegel po tleh; in mu je bilo dano plesati s telesom plesalke, toliko samo po sebi razumljivo, da smo celo tisti, ki smo videli prvo predstavo, občutili vse kot nujnost eteričnosti **Eteričnega plesa**. Enkratno in neponovljivo, kot je vsaka improvizacija enkratna in neponovljiva.²⁴

Iz navedenih zapisov in zelo kompetentnih kritik se vidi tisto, kar je v njunem nadaljnjem umetniškem vzponu postalo zakonito. Kjerkoli sta se prvič pojavila, kjerkoli so videli njuno delo — takoj je sledilo povabilo za gostovanje na baletnem odru mesta, v katerem sta gostovala. Tako je bilo v Ljubljani, Zagrebu in Beogradu, tako je bilo tudi v Zürichu, Münchnu in Berlinu.

Po prvem gostovanju v Ljubljani je tedanji direktor Opere Mirko Polič povabil par Mlakar, naj z baletnim ansamblom ljubljanskega gledališča napravi baletni večer in na njem sodelujeta. Izbrala sta **Punčko — Kraljico lutk** J. Bayerja. Marjan Kozina je sodeloval kot skladatelj glasbe razširjenega baletnega dela, medtem ko je drugi večer predstavljal *divertissement* sodobnega plesnega izraza. Izbor **Punčke** ni bil naključen. Mlakarja sta partituro dobro poznala, saj sta v Dessauu leto dni prej že pripravljala in postavila ta balet, Pia pa je imela nanj tudi čudovite otroške spomine.

Najboljši dokumentarni opis sodelovanja, možnosti ansambla, načina dela in mišljenja, kako ustvariti baletno predstavo v tistem času, so spomini Pie in Pina Mlakar: „V ljubljanski Operi sva večkrat nastopila z lastnimi koncerti, z njenim ansamblom pa sva pred vojno praktično sodelovala le v dveh baletnih premierah.

Prvič je prišlo v zimi 1932/33, in to na željo takratnega ravnatelja Opere Mirka Poliča. Zamislil si je baletni večer, katerega naj bi midva naštudirala z njegovim ansamblom, v katerem naj bi midva plesala in ki bi moral iti skozi abonmaje. Želel si je balet na glasbo takrat aktualnih skladateljev I. Stravinskega in M. de Falle. Nisva bila proti temu, saj sva imela v svojem repertoarju Stravinskega **Petruško** in de Falle **El amor brujo**, pa njegovo opero, ki sva jo baletizirala — **La vida breve**. Vendar se nisva mogla odločiti za takšen program, ker so primanjkovalle potrebne plesalske moči v operni hiši. Ravnatelj Polič je bil mnenja (še vedno naletimo na taka mnenja), da je renominirana glasba že garancija za uspeh baletnega večera. Midva pa sva se zavedala, da brez plesnega dogajanja na odru ne more biti govora o baletni premieri. Pomagati si s člani opernega zbora ali z igralci tam, kjer morajo nastopiti plesalci, pomeni uvajati ali trpeti diletantizem v poklicnem gledališču. Za čitalniško ljubiteljstvo to seveda ni pregreha, za poklicno gledališče pa je nedopustno, in to tudi takrat, če gledališče trdi, da ga v to silijo skromne razmere.

Naposled smo se zedinili za **Kraljico lutk** J. Bayerja, ker smo jo lahko zasedli s člani ljubljanskega baleta in s skromnimi sredstvi scensko in kostumno dopadljivo opremili. To delce ne izpolni celega večera, zato smo si zamislili kot dodatek **Divertissement** solističnih in skupinskih plesov, ki bi kot kontrast **Kraljici lutk** bil v sodobnem zabavnem občutju in za katerega naj bi prispevali svoje lahke skladbe Šijanec, Švara, Žebre. Pravočasno sta prinesla svoje skladbe le Šijanec in Švara. S Švarovim **Valse interrompue**, ki naj bi ga plesal baletni ansambel, smo se dolgo mučili. Nikakor se nista koreografija in plesno izvajanje slogovno vključila v ostali del **Divertissementa**. Na kraju smo se odločili, da balet ne bo plesal **Valse interrompue**, izvajal ga bo le orkester kot svojo točko. **Divertissement** se je razbil v razne točke, baletne in orkestralne, takšna celota, kakor sva si jo zamislila, pa se nama je izjalovila.²⁵

²⁴ Marija Vogelnik. Stirje pionirji. Pia in Pino Mlakarja. Sodobni ples na Slovenskem. Knjižnica Kinetikon 1. Ljubljana 1975, str. 82.

²⁵ Pia in Pino Mlakar. Bilo je leta 1933 in 1937. Petdeset let slovenskega baleta. Ljubljana 1970, str. 27.

Po gostovanju s **Plesnim večerom** v Beogradu novembra leta 1933 in marca 1934 so jima ponudili delo z ansamblom Baleta Narodnega pozorišta v Beogradu. Izbrala sta glasbo Richarda Straussa in njegovi glasbeni pesnitvi: **Legendo o Jožefu in Tilla Eulenspiegla**. Sledilo je do detajla premišljeno, odlično organizirano in disciplinirano uresničeno delo. Ansambel, ki so ga tedaj repertoarno in tehnično usmerjali po klasičnih modelih, se je prvič srečal s svobodnim, plastičnim gibanjem v plesu. Pia in Pino Mlakar sta jih znala navdušiti.

Tudi Marina Olenjina, solistka tedanjega baleta — ki je sodelovala pri predstavi, in Vladimir Žedrinski, scenograf in kostumograf, sta se po mnogih letih živo spominjala vzdušja, ki sta ga izzvala prihod in delo Mlakarjev. Žedrinski je resnično izredno opremil predstavo. Že samo njegove skice prepričljivo potrjujejo nov, sodoben pristop k predstavi. Navdihnjeno in z izbranimi besedami sta pripovedovala o načinu dela Mlakarjev, o detajlih, premieri in o odmevu, ki ga je imela predstava med gledališkimi ljudmi. Videlo se je, da so **Legenda o Jožefu in Tilla Eulenspiegel** ter sodelovanje z Mlakarjema spadali med dragocene umetniške doživljaje iz njune preteklosti. **Legenda o Jožefu in Tilla Eulenspiegel** je bil naslov premiere baleta Pie in Pina Mlakar, ki je bila izvedena 28. marca 1934. Sodelavca Mlakarjev sta bila še dirigent Ivan Brezovšek in scenograf Vladimir Žedrinski, pred nami pa je tudi seznam vlog po gledališkem plakatu:²⁶

Legenda o Jožefu

Putifar	Harmoš
Njegova žena	Pia Mlakar
Sužnja	Miklaševska
Šejk	Laketić
Gostje	Bologovska, Stefanović, Torbica, Lebedev, Mirni, Šalendić
Sulamit	Olenjina
Ritualna igra poročne noči	Vasiljeva, Živanović, Prelić, Lankau, Jezeršek, Maksimova, Kamarit, Slupska
Boksarji	Panajev, Ristić, Dobrohotov, Krstić
Jožef	Pino Mlakar
Žene	Prelić in ansambel
Arhangel	Panajev
Krvniki	Ristić, Rosijski, Lebedev, Žukov

Till Eulenspiegel

Till Eulenspiegel	Pia Mlakar
Meščani in branjevce	Olenjina, Prelić, Bologovska, Kamarit, Maksimova, Stefanović, Jovanović, Torbica, Crnković, Vorobjova, Vizner in Dobrohotov, Laketić, Ristić, Runjanin, Šalendić
Galantni par	Živanović, Lankau, Ristić
Filistri in sodniki	Harmoš, Grebenščikov, Krstić, Lebedev, Rosijski, Šalendić, Mirni, Runjanin

Vesten gledališki kronist je takrat zabeležil, da so bile predstave Mlakarjev igrane pred razprodano hišo in da so do konca sezone največkrat plesali baleta **Legenda o Jožefu in Tilla Eulenspiegel** — devetkrat.²⁷

²⁶ Arhiv i muzej Narodnog pozorišta. Zbirka plakata 1924—1941. Beograd.

²⁷ Narodno pozorište v Beogradu. Pozorišni godišnjak 1933—1934. Službeno izdanje, Beograd, 1934, str. 19, 21, 27.

Tudi gledališka kritika je pozdravila in odlično ocenila delo Mlakarjev. Iz priloženega citata se danes lahko prepričamo, katere umetniške lastnosti in principi mladega umetniškega para so tedaj očarali gledalce ali kritike. „Pia in Pino Mlakar, ki sta izvrstno postavila oba baleta, sta s svojimi režijskimi in koreografsko zanimivimi idejami uspela oblikovati odlično zaokroženo celoto baleta. Z izvrstno igro Jožefa, pastirja, ki ne podleže skušnjavi razuzdane Putifarjeve žene, je Pino Mlakar, ki ga je podpiral ples Pie Mlakar (Putifarjeva žena) dajal impulz celemu ansamblu, ki je prese- netil s svojo elastičnostjo in razumevanjem modernega baleta. Posebej je izstopala odlična Olenjina v ritualnem plesu poročne noči. Tudi skupina boksarjev in ostali ansambel so bili disciplinirani in natančni.

Pia Mlakar v vlogi Tilla je pokazala svoje umetniške sposobnosti. Svojo vlogo je kreirala z izrednim umetniškim sentimentom, z mnogo humorja, temperamenta in okusa. Zaradi odlične re- žije, trdne povezanosti glasbe in koreografije ter uigranosti baletnega ansambla je bila reprodukcija tega izvrstnega baleta zelo prepričljiva in je pustila globok vtis na gledalce.

Operni orkester, dopolnjen z glasbeniki iz Kraljeve garde, je bil več kot dober. Po dolgem ča- su so se ob tej priložnosti spojile vse odlike tega ansambla — elastičnost in sonornost. Posebej je iz- stopal zelo čist in mehak zvok hornistov, ki so čudovito igrali svoja tehnično težka sola.

G. Brezovšek je tudi tokrat pokazal velike dirigentske sposobnosti in umetniški okus. Uspela premiera **Legende o Jožefu in Tilla Eulenspiegla** je precej tudi zasluga g. Brezovška . . .²⁸

Navedeni stavki nam pomagajo, da se spoznamo še z nekaterimi značilnimi lastnostmi ali vrli- nami Mlakarjev. Beograjski baletni ansambel je tedaj že imel določeno fiziognomijo in med solisti tudi nekaj močnih umetniških osebnosti. Za mlade avtorje in interprete je nenavadno, da so z izku- šenim očesom in nezmotljivim instinktom za sodelavce vedno izbrali najboljše. Odnos do njih in do baleta Narodnega pozorišta v Beogradu potrjuje tudi skrb gledališke uprave, da bi omogočila tudi najboljšo možno glasbeno izvedbo zares zapletene partiture teh del Richarda Straussa.

Mlakarja sta se neprestano izpopolnjevala v vsem. V tem obdobju — denimo na začetku tri- desetih let — sta se začela zelo zanimati še za klasični balet in si želela pridobiti znanje tudi s tega področja. V Beogradu sta zato obiskovala privatne ure klasičnega baleta pri Jeleni Poljakovi.

Kaj vse se je v teh tridesetih letih dogajalo v Evropi? Na začetku stoletja najdemo v klasični baletni umetnosti očitne znake dekadence. To je bil čas nemirov, zatrtih revolucij, zorenja novih idej in iskanja novih poti.

Teorija in praksa J. Dalcroza, pojav in splošno sprejemanje Isadore Duncan in njenih privr- žencev, krize pred prvo svetovno vojno in po njej, vpliv R. v. Labana potrjujejo zakonitost procesa razvoja sodobnega plesnega izraza.

S svojimi idejami in prepričljivim osebnim plesnim primerom je velika Isadora pomagala Mi- hailu Fokinu, da je definiral svoj reformatorski odnos do klasičnega baleta. V prvem obdobju us- tvarjanja v skupini Djagileva je Fokin izzval v Evropi navdušen sprejem.

Po oktobrski revoluciji so evropska baletna gledališča zasedli ruski baletni umetniki — emi- granti. S svojo prepričljivo šolo so vztrajno vzdrževali svoj vpliv, boreč se za umetniški in življenj- ski obstoj.

Vzporedno in svobodno je bil sprejet kot nov izraz sodobnega človeka in plesni govor prihod- nosti plesni ekspresionizem. Imel je odmev po celem svetu, vendar najbolj v Nemčiji — tam so se med drugim oblikovale in delale take avtoritete, kot so V. Kratina, M. Wigman, R. v. Laban in Kurt Jooss.

Operni in baletni gledališki odri so se v svojem repertoarju v glavnem še vedno naslanjali na tradicijo. Nemški ekspresionizem in do neke mere z njim povezan sodobni izrazni ples sta se v tri- desetih letih začela izgubljati in transformirati — veliko tudi pod pritiskom fašističnih idej.

²⁸ D. (ragutin) Čolić. **Priča o Josifu i Til Ojlenšpigel.** Pravda. Beograd, 30. marec 1934.

Sodobni plesni izraz je ostal umetnikom kot osebni izbor, vendar so se morali prilagajati povpraševanju, če so hoteli delovati. Sodobni ples je imel vseeno velikanski pozitiven vpliv, prepletal se je z obstoječim in dajal impulze nadaljnjemu razvoju plesne umetnosti.

Učenju klasičnega baleta sta Pia in Pino Mlakar dodala še zanimanje za naše ljudske ples.

Pia in Pino Mlakar — z njima pa eno poletje tudi Božidar Jakac, ki je bil slikarsko prevzet z isto idejo — sta peš in na legendarnem oslu obhodila dele Jugoslavije. Bila sta povsod tam, kjer sta lahko kaj videla, se naučila ali dobila vtis o našem plesu.

Z umetniško senzibilnostjo sta sprejemala in jemala vse, kar bi jima lahko koristilo pri koreografskem ustvarjanju: od naravnih lepote, zahoda in vzhoda sonca, zvoka pastirske piščalke ob zatonu dneva, prek ljudskih kol, običajev pa vse do tega, s kakšnim korakom, povezanim čvrsto z domačo zemljo — stopa liški kmet v svojih opankah. Vse to sta kasneje znala bogato uporabiti. Čas je bil za to že zrel.

3. 4. *Vrag na vasi* (1935)

3. 4. 1. Nastajanje baleta

Kako je nastajal balet **Vrag na vasi**, sta najbolje opisala Pia in Pino Mlakar: „Midva s Pijo, učenca Labanove šole, sva v skladu z lastno vizijo koreografske ustvarjalnosti in zaradi možnosti vsakdanjega kruha sprejemala razne aranžmane v ansamblih stalnih gledaliških hiš. Poleg teh obveznosti sva še vedno imela dovolj moči za samostojne stvaritve in za plesne koncerte po vzorcu plesne moderne, kakor so jo takrat nazivali. Takšen samostojni, plesni koncert sva imela novembra 1932 v zagrebškem Malom kazalištu (danes Dramsko gledališče dr. Gavella), in pri klavirju nam je spremljal Danilo Švara. Nepoznana in brez prijateljev sva prodrla. Med občinstvom je sedel tudi Ivan Meštrović. Njegov navdušeni sprejem tako rekoč vsake točke sporeda je razvnel tudi prisotne zagrebske Slovence. Med njimi sva čez noč dobila nekaj prijateljev za celo življenje. Brez njih ne bi nastal **Vrag na vasi**.

Nekega dne leta 1933 sprejmeva izvleček za klavir približno 35-minutnega baleta **Djavo i njegov šegrt**, skladbo rektorja zagrebske Muzičke akademije Frana Lhotke. To delo so nama poslali Makso Pitamic, njegova žena Flora in njena sestra Zora Zarnikova, poznejša pedagoginja klavirja pri čudežni deklici Dubravki Tomšičevi, s prošnjo, da bi midva znala plasirati to delo v inozemstvu. Hrvatsko narodno kazališče ga je namreč v minuli sezoni uprizorilo pod taktirko Krešimira Baranovića in v koreografiji, režiji in izvajanju Margarite Froman in Maksa Fromana. Predstava pa pri občinstvu ni „vžgala“. Tudi midva se nisva mogla ogreti za predlogo, četudi je klavirski izvleček kazal na polnokrvnega glasbenika. Le scenarij ni izhajal iz plesalske fantazije. Bil je bolj gluma, sloneča na ljudski pripovedki, pač scenarij, kakršnih je nemalo: amatersko razumevanje ali podcenjevanje koreografske ustvarjalnosti za uspeh odrskega dela. V najinih očeh je bil videti kot površno manipuliranje z narodnim blagom. Bil je to izziv in s Pio sva pričela predloženo delo po svoji pameti in občutju inačiti in drugačiti.

V čem je bil umetniški problem? Lhotkovo glasbo, pretežno slonečo na ljudskem melosu in marsikje ilustrativno povezano s fabulo, sva morala upoštevati in ta je najini domišljiji klicala po folklorni koreografski tvornosti. Midva sva imela precej izostren čut za te ljudske vrednote. Lahko bi rekli še več, imela sva sveto spoštovanje do njih. Kadar sva le mogla, sva bila na prireditvah tako zvane Seljačke smotre. Pomenile so nama nepozabna doživetja podeželskega kulturnega bogastva, kakršno je takrat še obstajalo. Ne da se ga z besedami opisati, izražalo se je v plesu in petju. Enovitost zdravih moči telesa in duše, koreografska fantazija, ritmi in barve, dvoglasno petje žena, ki si čisto od blizu pojejo druga drugi v uho na dolgih pretresljivih tonih, prehajajočih po četrtrinskem in

poltonskem intervalu v disonanco sekunde in zopet v blagoglasnost enega tona ali terce. Kdo naj to razume, če tega ni slišal, videl in doživel? Eno poletje sva peš prepotovala po dolgem in počez vzdolž Bosne celo Dalmatinsko Zagoro, kajti tam je ljudstvo še plesalo svoja kola brez glasbene spremljave, in to naju je še posebno zanimalo.

Izvirna ljudska koreografska oblika je že tudi njena vsebina in plesna skupina, ki bi posvetila vse svoje moči in čas študija življenju in tako koreografijo, bi morda dosegla tudi umetniške dosežke v tem smislu. Do tega prepričanja sva takrat prišla. Baletnemu ansamblu je že spričo gledališkega repertoarja tak dosežek a priori nedosegljiv. Zato sva Lhotkovi predlogi iskala način, kako ob artizmu profesionalnega baleta doseči prepričljivost ljudske poetičnosti, ne da bi pri tem zapadla v divertissement tako zvanih karakternih plesov in morala prepustiti fabulo glumi. **Djavo i njegov šegrt** je temeljil na fabuli, toda kako to pripovednost prevrednotiti, da postane ogródje za plesalsko izpovednost? Koreografska dramaturgija pa je še nepoznan pojem. Torej nov scenarij! Razkrival se nam je v razmerah in razmerjih vas — mesto, kultura — civilizacija. Tiholazno sta podeželsko življenje in poezija njegove stvarnosti postajala žrtev industrijske in meščanske civilizacije. V ljubezenskem paru tega baletnega dela je zaobjeta tudi vas. Reklamno spretni in trgovsko podjetni vrag izpodjeda to ljubezen in fanta dobesedno razosebi. Fantu je ime Mirko in njegovi ljubi Jela — Eros nima vsebine brez etosa. Moč in lepota erosa pa se že od pamtiveka pogovarjata v plesu.

Da bi lahko stkala takšno koreografsko pričevanje življenjske resničnosti in ljudske poetičnosti ob trenutku njene ogroženosti, sva potrebovala kar neke vrste plesalsko epičnost, bolj na široko razpredene plesne prizore kot poroštvo, da bi gledališko občinstvo spremljalo in razumevalo baletno dogajanje brez kakršnih tiskanih spremnih vodil. Ko pa sva minutila tako zamišljeno koreografsko delo, sva se prestrašila: balet bo narasel na tri dejanja in bo zahteval več kot še enkrat toliko nove glasbe v primerjavi s predloženo. Ali bo Lhotka pripravljen sprejeti tako veliko nalogo?²⁹

Fran Lhotka³⁰ se je odzval njuni želji. Po delu v Beogradu in uspešni premieri baletov **Legenda o Jožefu** in **Till Eulenspiegel** sta Pia in Pino Mlakar odšla v Budvo na zaslužen „počitek“, ki pa je bil pravzaprav posvečen ustvarjanju in glasbenemu oblikovanju **Vraga na vasi**. V Budvi sta v stari, zapuščeni kasarni najela sokolsko dvorano, v kateri je bil tudi klavir, vendar v zelo slabem stanju. Na pol uničen, brez tipk je bil zatočišče mišim. Mlakarja sta iz Dubrovnika pripeljala uglaševalca, ki je instrument očistil in popravil. Prišel je tudi Lhotka in tako je dva meseca teklo skupno delo s skladateljem. Sokolsko dvorano so lahko uporabljali ves dan.³¹

²⁹ Pia in Pino Mlakar. Beseda o **Vragu na vasi**. Gledališki list. 4. 1977—1978. Slovensko narodno gledališče, Ljubljana, str. 4—8.

³⁰ Fran Lhotka (Mlada vožice pri Budejovicah, Čehoslovaška, 1883 — Zagreb, 1962). Diplomiral (rog, kompozicija) na Praškem konservatoriju pri profesorjih K. Steckerju, J. Kličku in A. Dvořáku. Od leta 1908 profesor konservatorija v Jekaterinoslavu, od leta 1909 v Zagrebu kot prvi rogist in korepetitor Ope-re, od leta 1910 pa učitelj glasbene šole Hrvatskega glasbenega zavoda — kasneje Glasbene akademije. V letih 1920—1961 — razen med okupacijo, ko je bil upokojen — profesor Glasbene akademije v Zagrebu; njen rektor v obdobjih 1923—40 in 1948—1952. Kot dirigent in zborovodja je vodil pevsko društvo Lisinski in društveni orkester Hrvatskega glasbenega zavoda od leta 1912 do 1920. S sodelovanjem Pie in Pina Mlakarja in po njenem scenariju je skomponiral balete **Vrag na vasi** (1934), **Balada o srednjeveški ljubezni** (1936) in **Lok** (1937). Skomponiral je tudi operi **Minka** (1918) in **Morje** (1920), balet **Vrag in njegov vajenec** (1931), **Duša morja** (1953) in **Amazonke** (1954). Na področju orkestralne glasbe: Hrvatski rapsodiji (1928), Jugoslovanski capriccio (1913), Svečana uvertura (1930). S področja komorne glasbe: Koncert za godalni kvartar (1924), zborne kompozicije, masovne pesmi, filmska glasba. Pisec učbenikov iz glasbene teorije: Dirigiranje (1931), Osnove homofonega sloga (1948).

³¹ Hrvoje Macanović. Djavo se rodio u Budvi. Novosti. Zagreb, 18. IV. 1937.

3. 4. 2. Zasnova baleta

Vrag na vasi

Balet v osmih slikah po zasnovi Pie in Pina Mlakar
Glasba Fran Lhotka

Prvo dejanje.

Prva slika: Pod cvetočo češnjo blizu vodnjaka leži kmetič Mirko in igra na piščal, pričakuje svoje dekle. Jela pride in oba sta neizmerno srečna. V lahni igri začneta svoj ples, ki se konča v globokem ljubezenskem občutju.

Druga slika: V ruto dveh src se prikrade vrag in njegovi roki se kot polip oklepata dveh mladih src — Jeli odtrga Mirka.

Tretja slika: Dekleta prihajajo k vodnjaku po vodo. Jesen je tu in dekleta vedo marsikaj o Jelinu ljubezni, ko pa Jela iznenada pride, dekleta utihnejo in se porazgube. Jela pričakuje svojega Mirka, gleda v vodnjaku svojo sliko in se vdaja iluzijam nove sreče. Pojavi se Mirko v objemu dveh deklet, s katerima gre na sejem, zaslepljen pregazi Jelo.

Četrta slika: Na sejmu je postavil tudi vrag svoj šotor in v njem predmete za lišpanje. Mirko kupi pri njem pas, ki ga učara, oropa lastne volje in priklene na vraga. Ljudje svariyo Mirka, ga hočejo odvrniti, pa se sami zapletejo v vragove ritme ter prestrašeni zbežijo, ko odneseta dva vražiča učaranega fanta. Vrag triumfira in izgine. Zapuščene šotore obliva mesečina. Jela tava med njimi in išče izgubljeno srce. Iz daljave je slišati dva moška glasova, ki pojeta.

Drugo dejanje.

Peta slika: Iz gostilne „Pri vražjem mostu“ odmeva petje pijancev. Nerao sledi Mirko vragu in da bi vrag oklevajočemu pokazal svojo vsemoč, mu pričara vizijo: pokaže se mladenič, kakršen je Mirko in ta zmoro svoje roke, noge in glavo upravljati tudi ločeno od telesa. Potujoča roka zagrabí v zraku višeeo mošnjo polno zlata, s katerim privablja k sebi zapeljiva dekleta. Prikazen izgine, zapeljivke pa plešejo naprej, dokler se Mirko brezglavo ne vrže najzapeljivejši v objem. V tem trenutku se spremeni lepota v grdo hudičevo babo. Nastopi Jela, morda še reši izgubljenega fanta. Pred pijano družbo se umakne.

Šesta slika: Mirko je pahnjen v praznino pekla, v spomin mu prihaja srečanje z Jelo pod cvetočo češnjo. Hudičeva baba pa mu ne da miru, hoče ga zaplesti v mreže svojega plesa. Njemu pa ne prestando zahajajo misli k zapušeeni Jeli. Vest ga teži, silno obžaluje svojo zaslepljenost in se hoče vrniti k prejšnjemu življenju. Iz daljave se oglasi prepevajoči vrag, ki se vrača z zmágovitih pohodov. Končno doma, zavihti svoj vražji plašč, ga zaluča od sebe v zrak in se spusti v divji ples. Mirko se pretkano polasti plašča, preotme s tem vragu njegovo moč in zbeži iz pekla, vrag pa za njim.

Tretje dejanje.

Sedma slika: V domači hiši lepe Jele pričakujejo najavljenega snubača in bodočega ženina. Ko prideta in se vsi posedejo za dolgo mizo, prigovarjajo Jeli to možitev, ona pa se ne da premakniti in tiho sedi. Prosi jo mati, stric, rotita prijateljica in soseda, a Jela se ne da ukloniti. Snubač zagrozi, češ da je že preneumno, da bi toliko prigovarjali tej trmi revnega deklega. To zmede Jelo in samo za trenutek popusti v svoji odklonilni drži. Navzoči to izrabijo in potisnejo v ospredje ženina, v svesti so zmage, da mora ubogo dekle koncem koncev le vzeti tega ženina.

Osma slika: Stalno vraga za petami, se izmučeni Mirko zgrudi na razpotju ob kapelici. Oglasi se godba in prihaja svojevrsten svatovski sprevod: veseli otroci, razpoloženi gostje in muzikantje,

toda žalostni svatje. Mirko skoči pokonci, spozna nevesto Jelo, zaluča od sebe vražji plašč v zavetno kapelico — blisk in grom razpršita svatovski sprevod. Na prizorišču ostaneta le Jela in Mirko in se najdeta skozi plesno reminiscenco iz prve slike. Postopoma se vračajo začuden gostje in otroci, svatbeni sprevod se zopet uredi in krene na pot k cerkvi, k poroki.

Na koncu se razvije mogočno ljudsko veselje z zaključnim narodnim kolom.

3.4.3. Prva izvedba v Zürichu (1935)

Jeseni leta 1934 kolegij režiserjev in dirigentov Mestnega gledališča v Zürichu novega baleta ni sprejel v svoj repertoar. Mlakarja sta bila seveda zelo prizadeta. Z gledališčem sta hotela prekiniti pogodbo in tako sta direktorja K. Schmidta — Blossa pridobila za izvedbo **Vraga na vasi**. Tako je bila svetovna premiera tega baleta v Zürichu 18. 2. 1935.

Bojazen in rezerviranost tedanjega umetniškega kolegija zürškega gledališča je treba razumeti. Ideja o celovečernem baletu je bila popolnoma nova. Repertoarna praksa zadnjih desetletij je negovala prikazovanje koreografskih miniatur v enem dejanju, kar je posebnost repertoarja XX. stoletja.

Umetniški, organizacijski in vplivni propagator take repertoarne organizacije baletnega prikazovanja Sergej Djagilev in skupina umetniških ustvarjalcev okrog njega, so v tretjem desetletju tega stoletja poskušali ponovno oživiti prikazovanje celovečernih koreografskih del, a niso imeli uspeha. Ta poskus je zaradi več razlogov doživel nezadosten obisk publike in finančni polom, ne glede na izreden interpretacijski dosežek.

Ta ne dovolj analiziran primer je bil gledališkemu kolegiju opomin, zato so bili previdni, ko so se odločali, ali bi balet Mlakarjev dali na repertoar. Šele sedaj lahko trdimo, da je imela vztrajnost Mlakarjev močno vizionarsko pobudo.

Uspeh svetovne premiere jugoslovanskega baleta v Zürichu je presegel vsa pričakovanja, saj tako prodornega in senzacionalnega uspeha Stadttheater ni doživel že veliko let. S Pio in Pinom Mlakar, avtorjema, koreografoma in nosilcema glavnih vlog, z glasbo Frana Lhotke, scenografijo Romana Clemensa je balet **Vrag na vasi** tedaj začel svoje — tudi za svetovne baletne razmere — dolgo življenje.

Vlogo Vragove žene je igrala Maja Kübler, vlogo Vraga — Mihail Panajev. Med gostovanjem v Baletu Narodnega pozorišča v Beogradu sta Pia in Pino Mlakar s svojim načinom dela pridobila baletne umetnike tega ansambla: Danico Živanović, Mihaila-Mišo Panajeva in Miloša Ristića, da so od začetka sezone 1934/35 začeli delati v ansamblu zürškega baleta pod njunim vodstvom. Miša Panajev je bil zelo dober baletni umetnik, Danica Živanović je imela v beograjskem ansamblu mesto solistke specifične individualnosti, Miloš Ristić pa je bil izrazit virtuosni talent. V Zürichu se je tedaj šele oblikoval kot mlad plesalec, vendar je po nepolnih treh letih, ko se je vrnil v beograjski baletni ansambel, že igral vlogo Mirka v beograjski predstavi **Vrag na vasi**.

Prvo izvedbo **Vrag na vasi** je občinstvo pričakalo z burnim aplavzom in neverjetnim številom „zaves“ za Pio in Pina Mlakar na koncu predstave, kritika pa je senzacionalen uspeh poudarila z naslovom: „Die künstlerische 'Invasion' der Jugoslawen hat bei uns verdient einem grossen volkstümlichen Erfolg zu vezeichnen.“³²

Po uspehu na pariškem natečaju koreografov z **Balado o srednjeveški ljubezni** sta bila Pia in Pino Mlakar tudi v žarišču zanimanja časopisa A.I.D. „... ta drzni podvig je resnična noviteta v koreografski tvornosti naših dni ... Mlakarja imata neizpodbitne zasluge za plesno umetnost, saj sta v obliki pravega baleta prikazala človeško dramo, ki vznemiri tako kakor operna ali govorna dramska predstava ... Saluons sette enterprise hardie, qui constitue vraiment une nouveauté dans la production choréographique de notre époque.“³³

³² Der Teufel im Dorf. Neue Züricher Zeitung, 20. februar 1935.

³³ Gilbert Baur. Le Diable au Village. Les Archives internationales de la Danse. Paris, 15. julij 1935.

Navajamo odlomek iz članka „Razmišljanje o baletu **Vrag na vasi**“, ki ga je napisal švicarski gledališki kritik Claude Campiche v Zürichu leta 1935 ob prvi uprizoritvi v koreografiji Pie in Pina Mlakar: „... Mlakarja sta zelo velika umetnika, katerih ustvarjanje zrcali z visoko resnobo in toplo človečnostjo predahnen, izrazito duhovni videz, ki ima pečat univerzalnosti, ker zna malo v velikem in veliko v malem z enako močjo prepričati in ostane v vsem odkrit, ne da bi pri tem izgubil samoumevno izvirnost. Prav ta univerzalnost, ki po svojem bistvu označuje vsako zares veliko umetnost in kateri tudi daje tisto svežost, ki nas vedno znova preseneča in privlači, deluje časovno in prostorsko, zarodkov in spodbude polno v daljavo, umetnost, ki se nam skratka zdi neizčrpna.

Njeno bistvo ni v množini, temveč v popolnosti, njena neizčrpnost ni posledek ekstenzivnosti, marveč intenzivnosti in globine. Vsaka velika umetnost je konec koncev preprosta celo tam, kjer s svojo snovjo posega daleč nazaj. Njeno univerzalno bogastvo pa ne pride nikjer bolj očitno do izraza, kakor če obravnava najbolj skromne in ponižne stvari.

... V stvariteljskih rokah Mlakarjev se je iz nedolžne, povsem neproblematične legende rodila drama. V čudovitem, visoko napetem loku se dviga dramsko dogajanje iz stanja popolnega, neoskrunjenega zasanjanega dueta in naslednjih prizorov zapeljevanja do najvišjega patosa slike v peklu, da nato spet omahne v začetnem duetu ustrezajoč, zaradi vsega, kar se je vmes zgodilo, pa vendarle duhovno poglobljen, čudovito bogat prizor, ki izzveni vedro in živahno. Veseli, celo razposajeno komični prizori se v osmih slikah zelo posrečeno prepletajo z zadržano prisrčnostjo in visokim patosom, kar označuje karakter dela. Živi, naravni, z mikavnimi podrobnostmi razsipno okrašeni opis vaškega življenja se razraste sam po sebi v obsežen prikaz človeške bitnosti, z bogato obilico življenjskih aspektov. Kdor je mogel večkrat videti uprizoritev, se je lahko prepričal, da njena vsebina ni kmalu izčrpana, temveč je vselej lahko odkril nove podrobnosti ali pa globlje doživel celoto.

... Zato ni naključje, da je prav Mlakarjema kot prvima po šestdesetih letih uspelo podariti svetu nov celovečerni balet. Njuna umetnost je namreč videti sposobna, da točno in nedvoumno upodobi tudi komplicirana notranja dogajanja in s pomočjo tega ustvarja dramsko napetost, ki jo vzdrži in spelje vse do njene razrešitve. Kar samemu nizanju liričnih situacij do neke mere ni dano, da bi namreč tri ure ohranilo živo pozornost občinstva, zmore tukaj ta napetost. Pri tem je seveda nadvse velikega pomena dejstvo, da Mlakarja nista le plesalca, temveč v enaki meri tudi pesnika. Pesnik in igralec se kot v času Shakespeara in Molièra tu združujeta v isti osebi.³⁴

S citatom iz razmišljanja Clauda Campiche se dopolnjuje slika učinka baleta **Vrag na vasi** v času, ko se je pojavljal na odrih. Osredotočenost kritike na to baletno delo, mnoga skoraj enaka pozitivna mišljenja, blag zanos s čistostjo dela je spremljal in potrjeval pot **Vraga** še naslednjih petdeset let!

Isto sezono kot **Vrag na vasi** so bili v Zürichu postavljeni tudi baleti: **Kaiserwalzer** (Kraljevski valček) J. Straussa, **Die Rekrutierung** (Nabor) W. Mozarta in **Die Geschöpfe des Prometheus** (**Prometejeva bitja**) L.v. Beethovna, vse v okviru enega večera. O baletu na glasbo L.v. Beethovna bomo še govorili. Ta balet sta Pia in Pino Mlakar postavila v Münchnu še leta 1938, v Ljubljani 1947, z Lovrom Matačičem, v.d. Opere v Beogradu pa sta se dogovarjala za postavitev tega baleta na beograjskem baletnem odru leta 1940.³⁵

Na koncu leta 1935 se jima je rodila Veronika, tako da sta do konca sezone 1935/36 v Zürichu postavila svoje „beograjske“ balette: **Legendo o Jožefu** in **Tilla Eulenspiegla** na glasbo simfoničnih pesnitev R. Straussa.

³⁴ Gledališki list, 4. Slovensko narodno gledališče. Ljubljana 1977—1978, str. 22, 23.

³⁵ Po pogodbi sta začela pripravljati predstavo, ki pa je nista končala, ker Narodno pozorišče ni upoštevalo rokov iz pogodbe. Tako sta se Mlakarja po izteku določenega roka vrnila v München, kot je o tem pisala Politika, Beograd, 14. novembra 1940, str. 11.

3.5. *Balada o srednjeveški ljubezni* (1937)

V treh poletnih mesecih leta 1936 sta v Baški vodi, tako kot dve leti prej v Budvi, iz dneva v dan, iz takta v takt ustvarjala nov balet. Še ob prvi izvedbi baleta **Vrag na vasi** — F. Lhotka je takrat dirigiral kot gost — se je žüriška uprava dogovorila z istimi avtorji za nov balet. Mlakarja sta bila zelo zadovoljna s sodelovanjem s F. Lhotko, zato je razumljivo, da sta vztrajala in želela, da bi tudi svoj naslednji balet ustvarila skupaj z njim. Vrnila sta se k svoji temi — **Baladi o srednjeveški ljubezni**.

3.5.1. Nastajanje baleta

Postavljena za Pariz na glasbo J.S. Bacha in A. Vivaldija je tokrat morala prerasti v celovečerni balet z istim imenom, istimi avtorji libreta in novim skladateljem — F. Lhotko.

Za koreografa je izbor glasbe neprecenljivega pomena. Ko želi s svojim ustvarjanjem nekaj sporočiti, gre lahko po različnih poteh. Lahko ustvarja tudi spontano brez glasbe. Pia in Pino Mlakar sta imela tedaj pozitivne izkušnje, dokazala sta jih s svojim plesom in uspehom pri gledalcih. Lahko pa nato išče tudi potrebno podporo v obstoječem glasbenem materialu. Na drugi strani pa že samo poslušanje glasbe daje močan idejno-plesno-koreografski impulz. V takem primeru je glasba gonilna sila tistega, kar se bo prelilo v koreografovo sporočilo.

Kaj narediti, ko je libreto že narejen? Pia in Pino Mlakar sta na glasbo J.S. Bacha in A. Vivaldija z znanim uspehom že kreirala svojo idejno-koreografsko temo. Ne glede na veličino in genialnost obeh skladateljev ni dvoma, da je bilo kreiranje zamisli baleta Pie in Pina Mlakar oteženo zaradi dveh različnih skladateljev in nemožnosti, da bi dosegla slogovno-glasbeno enotnost in kontinuiteto, potrebno za razvoj tako velike scenske oblike, kot je celovečerni balet. Nujno sta rabila glasbo skladatelja, ki bi sprejel njune ideje, ki bi vztrajal skupaj z njima.

Zaradi izkušenj, ki sta jih imela s F. Lhotko, in dela, ki je rodilo triumfalen plod z baletom **Vrag na vasi**, je bilo njihovo soavtorstvo še pristnejše. Tako je Pino Mlakar tudi opisal svoje zadovoljstvo, ki ga je čutil pri sodelovanju z Lhotko: „Delali smo. Dva meseca, neutrudno vsak dan na voljo. Tam sva vžljubila najinega komponista. Z njim se odlično razumeva — kajti on ve, kaj želi-va in kaj nosiva v sebi.“³⁶

Premiera — prva izvedba celovečerne **Balade o srednjeveški ljubezni** je bila izvedena v Zürichu dne 13. februarja 1937. Avtorja libreta in koreografa sta bila Pia in Pino Mlakar, scenograf Roman Clemens, kostumograf Wilhelm Reinking. Nosilci glavnih vlog so bili Pia in Pino Mlakar, Heinz Rosen, Irja Hagfors, Elizabeth Wartmann.

3.5.2. Zasnova baleta

Prva slika. Vpad sovražnikov. — Napadalcı v napadeni deželi uničujejo in rušijo vse pred seboj. Njihov poglavar je poosebljena divja moč. Na njegov ukaz mu pripeljejo zaslužnjeni narod. Izbere si mlado deklico, ki pa jo po surovi igri pahne od sebe. Enemu od ujetih mladcev ukaže, da mu poljubi nogo. Toda mladenič se temu kljub pretnjam s sabljami upre in zbeži.

Druga slika. V trdnjavi — ločitev. — V tem mirnem trdnjavskem dvorišču se paži zabavajo in igrajo. Tedaj priteče, izmučen od dolge poti, ubegli mladenič in pove strašno novico, da se približuje sovražnik. Knez zbere vojsko. Kneginja se od njega ne more ločiti, toda bobni ga spomnijo na dolžnosti. Paži mu prinese bojno opremo. Knez in kneginja zaplešeta ples ločitve in ponosne, kljubovalne radosti. Potem knez odločno odide na bojišče. Z odhajajočo vojsko gre tudi burkež, kne-

³⁶Hrvoje Macanović. **Vrag** se rodio u Budvi. Novosti. Zagreb, 18. aprila 1937.

zov zvesti služabnik. Z obzidja pošiljajo žene vojski zadnje pozdrave. Paž, ki je ostal v varstvo kneginje doma, poljubi rob njenega plašča.

Tretja slika. Knezovi šotori. — Vojaki se pred šotori zabavajo z raznimi vojnimi igrami. Razi-grani zapirajo drug drugega v sod. V igri jih vodi knezov burkež. On in oni v sodu „viteško“ smešijo zaljubljenice; igra, ki so se je naučili od tujih križarjev. Dobro razpoloženje vojakov narašča. Pred odločilno bitko piše knez svoji ženi ljubezensko pismo in ga izroči zvestemu služabniku, da bi ga odnesel v grad. Služabnik odide, knez pa razvršča vojake v bojne vrste.

Četrta slika. V sobi kneginje. — Že dolgo sedi kneginja na oknu svoje sobe v stolpu, da bi ugledala možev povratek. Večer je. Paž prižge svečo. Le stežka se loči od svoje lepe gospodarice. Njegov ples je poln prvega mladeniškega ljubezenskega ognja. Gospodarica mu vrže žogo, da bi ji v igri čas hitreje pošel. Toda igra se polagoma spreminja v ljubezensko igro. Njun zanos pretrga zvok burkeževih kraguljčkov. Prišel je s knezovim pismom. Toda zvesti služabnik pri vratih obstane, ker mu nihče ni prišel nasproti. Kaj to pomeni? Ko zasliši korake se skrije. Paž razburjeno odide. V ženi pa, ki je ostala sama, se vzbudi vest. V njeni čisti naravi se oglasi ljubezen do moža. V težki borbi s svojo dvojno naravo se onesvesti. Paž se vrne, da bi se gospodarici zaradi predrzne igre opravičil. Preplašen jo dvigne v naročje. Prav tedaj pride v sobo knezov služabnik in v jezi prebode pažu srce.

Peta slika. Cerkev. — Žene in otroci molijo za mir in srečen povratek očetov in sinov. Mladi kneginji pa vest ne da miru. Zato gre v cerkev v upanju, da bo tam našla uteho. Knezov burkež ji šele zdaj izroči knezovo pismo. Tople besede moževe ljubezni jo pomirijo. Zdaj ve, da je samo njegova in za vselej njegova. Misli se ji stapljaajo z molitvijo ljudstva.

Šesta slika. Bojišče — smrt. — Knezovi vojski v boju s sovražniki ne uspe, da bi si priborila odločilno zmago. V borbi s sovražnim poglavarjem je knez smrtno ranjen. Vojski se borita. Tudi osamljeni knez se še bije z množico neprijateljev. Ko se zruši na zemljo, se mu v misli povrača lik njegove mlade žene. Ona v dalji to čuti in sprejme zadnji možev pozdrav. Sluti, da jo kliče v smrtnem boju. Hiti k njemu, toda najde ga mrtvega. Poleg njega pade tudi ona — mrtva.

Sedma slika. Freska. — Trupli prekrijeta angela smrti, angela življenja pa ju prestavita v svet večne ljubezni. Zvestoba je krona ljubezni. Freska oživi in pleše himno zvestobi.

3.5.3. Prva izvedba v Zürichu (1937)

Ocene prve izvedbe v Zürichu leta 1937 so bile superlativne: „Premiera je doživela velikanski uspeh. Skladatelj, ki je izvedbo mojstrsko izpeljal, oba Mlakarja, ki sta kot znana koreografa natančno naštudirala balet in skupaj virtuosno prikazala glavni vloji, kot tudi njihovi številni sodelavci na odru in v orkestru so imeli zelo hvaležno publiko, ki je pazljivo spremljala dogajanja na odru.“³⁷ „Sijajna uresničitev zelo kvalitetne novitete tako v izrazu kot v plesnem gibanju.“³⁸

Balada o srednjeveški ljubezni je bila na jugoslovanskih baletnih odrih izvedena po triindvajsetih letih. Posebej zanimivo je izzvenela v izvedbi beograjskega baletnega ansambla leta 1950.

V Zagrebu in Ljubljani sta bili premieri leta 1951, v Münchnu pa leta 1953. V novih, spremenjenih pogojih po koncu druge svetovne vojne je to delo dokončno zablestelo.³⁹

³⁷ Balade einer mittelalterlichen Liebe. Volk-recht. Zürich, februar 1937.

³⁸ Balade einer mittelalterlichen Liebe. Tagesanzeiger. Zürich, februar, 1937.

³⁹ Pogledati poglavje Balada o srednjeveški ljubezni na odru Narodnega pozorišta.

3.6. *Vrag na vasi v Zagrebu (1937)*

Samo dva meseca po praziedbi **Balade o srednjeveški ljubezni** v Zürichu je v Zagrebu prišlo do dogodka, ki je bil še mnogo let kasneje ocenjen kot pomemben dogodek v zgodovini jugoslovanske baletne kulture in dedišine. Zagrebška prva izvedba **Vraga na vasi** Pie in Pina Mlakar ter Frana Lhotke je bila 3. aprila 1937. Scenograf predstave je bil Marijan Trepše, orkestru pa je dirigiral avtor. Zasedba vlog je bila naslednja:

Vrag	Oskar Haroš
Vragova žena	Olga Orlova
Jela	Pia Mlakar
Mirko	Pino Mlakar
Mati	Paula Hudi
Stric	Josip Kavur
Prijateljica	Mary Afrić
Soseda	Elizabeta Reichman
Snubec	Zvonimir Pintar
Ženin	Ivan Susović
Dekleti	Zlata Lanović, Mila Segnan
Lutka	Neda Čegodajeva
Prikazni	Olga Zaharevska, Zlata Lanović, Mary Afrić, Ruža Jurković, Lia Skrygin, Elizabeta Reichman, Mila Segnan

Malo manj kot petdeset let je že minilo od takrat. Zelo zanimivo je danes brati odzive na njihovo delo in na interpretacijo vlog v stolpcih tedanje časopisne kulturne rubrike. Tako osebnosti umetnikov kot odnos do dela, baletne umetnosti in gledališča, pa tudi umetnostna kritika — vse to si zasluži vso našo pozornost in spoštovanja vredno oceno.

„Delo je doživelo pred polno dvorano topel sprejem. Novo reprezentativno delo naše glasbeno-scenske produkcije“ — se glasi podnaslov ene od ocen. „Uspeh Lhotkovega baleta **Vrag na vasi** v tujini je povsem upravičen. S tem baletom je ustvarjeno delo, ki ima vse pogoje, da lahko zbudi zanimanje občinstva.

Lhotka se po svojih operah **Minka** in **More** dolgo ni pojavil z novim scenskim delom. Leta 1931 se je oglasil z baletom **Djavo i njegov šegrt**, ki so ga z uspehom uprizarjali v Zagrebu. Nato je ta balet temeljito predelal in z njim — z novim naslovom — doživel nenavadno velik uspeh v Zürichu. Ko je našel ustrezne sodelavce, je navdihnjen z uspehom in sodelavci v kratkem času ustvaril nov balet **Sredovječna ljubav**, s katerim je spet osvojil inozemsko občinstvo. Uspeh **Vraga na vasi** v Zürichu in Karlsruheju je ponesel njegovo slavo, tako da ima danes Lhotkovo ime mednarodni zven.

Za svoj balet **Vrag na vasi** je Lhotka napisal izredno zanimivo partituro, ki zasluži neomejeno priznanje in občudovanje. Tehnična stran te partiture je kratko malo impozantna in je živa priča velikanske skladateljske domišljije ter glasbenega znanja. Partitura je koncipirana izvedensko, z znanjem, rafinirano in s polnim občutkom za orkestrski zvok ter scensko učinkovanje. Živopisnost in bujna polnost te partiture sta neustavljivo mikavni. Glasba je v tesnem stiku s scenskim dogajanjem, njena posebno močna stran pa je njena ilustrativna sposobnost. V tej smeri kaže duhovitost (valček vraginje, scena z ženinom itn.), dramatičnost in mehko liričnost. Celotna partitura je odsev kultiviranega glasbenika, ki popolnoma suvereno obvladuje svoj metje.

V tem obsežnem delu je imel skladatelj veliko povedati. Vendar ga je širina, ki je v baletu **Djavo i njegov šegrt** učinkovito delovala, mogoče zavedla. Zaradi tega je uvertura izpadla nekoliko predolga (glasbo iz uverture poslušamo pozneje v posameznih scenah), proti koncu pa je delo tudi malce razvlečeno. Vendar je to stvar občutka, zato so avtorji verjetno tudi slišali mnenje, da bi bilo delo brez tega oslajljeno.

Pia in Pino Mlakar sta stara znanca. Pred sedmimi leti⁴⁰ sta v Malem Kazalištu pokazala vso resnost prizadevanja, talent in okus. Njune mehke kretnje, krepak ritem in kreativne sposobnosti so ogrele naše občinstvo. Vse te odlike sta Mlakarja vložila v koreografijo **Vraga na vasi** in z glasbo dosegla ustrezne rezultate. Vsak takt veličastne partiture sta izdelala zavestno in spretno, poudarila sta glasbo in dala ritmom živo gibanje. Pa ne samo to, s svojo izvirno invencijo sta stopnjevala glasbeno delovanje, sveže in iskreno scensko delo.

Pia in Pino Mlakar sta znala tudi z ansambлом doseči nove učinke. Zborove scene so vzorne in pri tem je treba izpostaviti prizor na sejmju, še posebej pa prizor pri nevesti. Avtorji tega baleta so se izkazali tudi kot odlični izvajalci svojega dela. Skladatelj Lhotka je vodil izvedbo z dirigentskega pulta in izvabil iz orkestra ves tonski sijaj in precizen — še malo ne lahek ritem. Pia in Pino Mlakar sta se pokazala kot inventivna umetnika, ki sta delo realizirala zelo kultivirano, talentirano in uspešno.

Tudi vsi ostali sodelujoči zaslužijo pohvalo: od njih omenimo Oskarja Harmoša (**Vraga**), Olgo Orlovo (**Vragova žena**), Josipa Kavura (**Stric**), Ivana Susovića (**Ženin**) itd. Orkester je bil sijajen. Razprodano gledališče je bilo navdušeno in je izvajalce ter avtorja, ki so morali šestetokrat pred zavoso, nagradilo s spontanim aplavzom.

S tem baletom smo ponovno dobili reprezentativno odrsko delo, ki je pred občinstvom v tujni že doslej potrdilo svojo pravico do obstoja. Upajmo, da bosta še pogosteje prenesla slavo naše glasbeno produktivne moči.⁴¹

„Tako je nastalo delo, organsko povezano v vseh svojih elementih. Glasba je zrastle z dogajanjem na odru, v njej se ne odražajo samo zunanji dogodki, vsak gib, vsaka gesta, ampak tudi notranji doživljaji, emocije. Karakterizacija likov in situacij je v vseh detajlih dosledno uresničena . . .

V osmih slikah se pred našimi očmi odvija dejanje, polno fantastike, prepleteno z elementi stiliziranega ljudskega plesa in moderne groteske, vendar ostaja vedno v mejah popolnoma estetskega, nevsihljivega in nenapihnjenega. Seveda bomo našli vzporednice z nekaterimi scenami v drugih podobnih delih (**Stravinskij**, **Petruška**), poleg tega prva in tretja slika po živosti in giblivosti dela zaostajata za drugimi in ne dajeta močnejšega vtisa. Vendar je izjema konec tretje slike, v kateri je gospa Mlakar prikazala Jelino bolečino zaradi nezvestobe svojega dragega tako živo in globoko, da je izzvala spontan aplavz na odprti sceni.

Režija in koreografija sta bili delo mladih plesnih umetnikov, baletnih prvakov mestnega gledališča v Zürichu — Pie in Pina Mlakar. Pri oblikovanju posameznih slik in scen nista pokazala samo veliko fantazije in invencije, pri izvedbi posameznih plesov in sestavljanju plesnih skupin pa okusa in kreativne moči, temveč sta tudi znala s finim občutkom odvzeti banalnost tistim scenam, ki bi lahko same po sebi tako delovale.

Posebno dobre so bile slike na sejmju, pred krčmo „Pri vragovem mostu“ in v peklu: živo je kipeel humor v sedmi sliki, ko se pripravlja poročna povorka za cerkev. Vendar nekaterih blelih scen prve in tretje slike ni mogla popraviti niti režija.

Glavni vlogi Jelo in Mirka sta kreirala ga. Pia in g. Pino Mlakar. Njun ples je bil pravo bogastvo oblik, izrazov in sprememb. Elastičnost in lahkotnost njunih kretenj, tisto prvobitno v ritmu ob skladnosti njunih simpatičnih figur, sta dajali posebno draž njunima kreacijama, v katerih se je enakovredno kazal tudi čisto duševni moment. Ti kreaciji sta puščali močan neposredni vtis.⁴²

Narobe bi bilo, če bi o umetniškem paru Mlakar ustvarili legendo, posuto z rožami. Že iz sedaj povedanega se da ugotoviti, koliko talenta, energije, dela, vztrajnosti, odrekanja vsemu, kar ne pelje k pravemu cilju, sta morala vložiti, da sta postala enostavno — Pia in Pino Mlakar.

⁴⁰ Narobe: minila so le štiri leta.

⁴¹ Ž. H. Izvanredan uspeh Lhotkinog baleta **Djavo u selu**. Večer. Zagreb, 5. aprila 1937.

⁴² S.S. Lhotkin balet **Djavo na selu** doživeo je na premijeri potpuni uspjeh. Novosti. Zagreb, 5. aprila 1937.

Imela sta prijatelje, pri umetniškem ustvarjanju pa sta bila osamljena — imela sta drug drugega. Svoje ideale in principe, ki sta si jih postavila zelo visoko, sta morala neprestano na novo osvajati, preverjati in dokazovati. Sama sta si odredila cilj, njuni kriteriji za umetniško uspešnost so bili precej višji od kriterijev tistih, ki so ju ocenjevali. To posebej dokazuje njuno neprestano vračanje na delo kot začetek.

Občinstvo ju je vedno sprejemalo s povišano čustvenostjo. Kritika, s katero so se v tistem času ukvarjali predvsem glasbeni strokovnjaki, je včasih delala nedopustne napake in je zaradi nespoštovanja analitičnega pristopa h koreografskemu delu nosila pečat žalitve baletne umetnosti v celoti.

Tudi takole so pisali: „To je zelo obsežno delo, ki izpolnjuje cel večer, temelj pa mu je ljudska pripovedka o vragu in njegovem vajencu. Vendar ta enostavna fabula ne daje toliko gradiva, da bi se lahko komponiralo delo, katerega izvedba traja tri ure.

Tu so avtorji naredili osnovno napako. Groteskni balet zahteva že po značilnostih svojega sloga strnjenost in kratkost. Pravi vzor za ta tip je **Petruška**, ki traja okrog ene ure. Groteskni balet zahteva hitro dogajanje na odru pa tudi tako glasbo, pri kateri ni ne oklevanja ne izmikanja.

Prvo dejanje **Vraga na vasi** nikakor ne ustreza zahtevam takega sloga. Po vsebini in po glasbi ne kaže mnogo povezave s kasnejšim dejanjem. Samo delo se pravzaprav začneja z drugim dejanjem, ki kaže povsem drugačen obraz, enako tudi tretje. Tudi tu so še mesta, ki zadržujejo dejanje, vendar bi se to dalo odpraviti z okrajšavami.

Vpliv Stravinskega je na trenutke zelo izrazit: na primer valček v sliki, ki se odigra v peklju, je očitna kopija valčka iz prve slike **Petruške**. Pri samem razvijanju glasbenega gradiva pa se pozna Dvořákov vpliv. V delu so uporabljene tudi nekatere naše ljudske melodije, vendar samo kot dekoracija.

Pia in Pina Mlakar sta plesala glavni vlogi in sestavila koreografijo. Iz scene jima je uspelo narediti zanimivo in živahno sliko. Tako pri skupinskih kot tudi pri posameznih plesih sta se izogibala vsaki baletni stereotipnosti. S svojim plesanjem sta pokazala nedvomne umetniške kvalitete, pri tem pa sta s pomočjo svojih kretenj izrazila ne le samo dejanje, temveč tudi čiste emocije, to pa pomeni zelo visoko stopnjo plesne umetnosti.⁴³

Odmevi velikega uspeha Mlakarjev z baletoma **Vrag na vasi** in **Balado o srednjeveški ljubezni** v Zürichu ter jugoslovanska premiera baleta **Vrag na vasi** v Zagrebu so izzvali naravno željo in nujnost, da bi koreografijo in ples Mlakarjev videli tudi na baletnem odru Narodnega pozorišta v Beogradu.

Zadnje sezone od leta 1933 do 1937 so od Pie in Pina Mlakar zahtevale veliko ustvarjalne in interpretacijske aktivnosti. Med poletnimi odmori, določenimi za počitek, sta dve poletji — prvo v Budvi — skupaj s Franom Lhotko glasbeno in scensko oblikovala **Vraga na vasi**, naslednje leto pa v Baški vodi **Balado o srednjeveški ljubezni**. Temu so takoj sledile prve izvedbe baletov in tudi prava novih: **Cesarski valček**, **Nabor**, **Prometejeva bitja**, **Legenda o Jožefu** in **Till Eulenspiegel** v Zürichu, poleg tega pa tudi koreografsko-plesno gostovanje v Zagrebu in delo z ansamblom Baleta HNK s predstavo **Vrag na vasi**. Zares velikanska profesionalna aktivnost! V tem času je prišlo še do drugih pomembnih dogodkov v Mlakarjevi družini: rodila se jima je mala deklica — bodoča baletna umetnica — hči Veronika,⁴⁴ nekaj let zatem pa sin Tomo.

Takšna in tolikšna aktivnost Mlakarjev ne kaže samo na njuno izjemno profesionalno energijo in veliko delovno sposobnost, ampak je tudi dokaz njune očitne umetniške uspešnosti in povpraševanja na umetniškem tržišču.

⁴³ B. Ivekić. H.N.K. Fran Lhotka: **Djavo u selu**. Obzor. Zagreb, 6. aprila 1937.

⁴⁴ Veronika Mlakar, baletna umetnica, hči Pie in Pina Mlakarja, rojena 8. decembra 1935 v Zürichu. Izobraževala in izpopolnjevala se je pri starših, pri Miletu Jovanoviću, v baletnih šolah v Ljubljani, Zagrebu, Beogradu, Sadler's Wells School London, Madame Rousanne Pariz, VI. Dokoudovsky New York. —

3.7. Vrag na vasi v Beogradu (1938)

Ko sta leta 1938 prišla v Beograd kot avtorja, koreografa in plesna interpreta glavnih vlog v baletu **Vraga na vasi**, nista imela enakega položaja kot ob prvem gostovanju v Beogradu, ko sta kot malo znana umetnika osvojila gledalce, kritiko in baletne kolege. Od prvega prikaza baletov **Mlada pota**, **Legenda o Jožefu** in **Till Eulenspiegel** so minile samo štiri sezone, Beograd in Balet Narodnega pozorišta pa sta ju sprejela kot spoštovana, zrela, ljuba in svoja umetnika.

Vrag na vasi je v Beogradu doživel svojo premiero 25. marca 1938. Po gledališkem plakatu so bili nosilci vlog:⁴⁵

Vrag	Harmoš (Oskar)
Vragova žena ⁴⁶	Olenjina (Marina)
Jela	Pia Mlakar
Mirko	Pino Mlakar
Stric	Krstić (Radomir)
Prijateljica	Kolesnikova (Elizabeta)
Soseda	Korbe (Jelena)
Snubec	Dobrohotov (Aleksandar)
Ženin	Lebedev (Vladimir)
Dekleti	Marković (Zora), Lankau (Sonja)
Zapeljive prikazni	Živanović (Danica), Lankau (Sonja), Polonska (Tamara), Jezeršek (Otilija), Marković (Zora), Maksimova (Tamara), Kolesnikova (Elizabeta)
Vaška dekleta, fantje, vragi, godci, otroci. Sodeluje celoten baletni zbor.	
Scenografija:	Miomir Denić
Kostumi:	Milica Babić

Pravo definicijo njene umetniške individualnosti je podal nemški baletni publicist Horst Koegler: „Je karakterna balerina z elektrizirajočim osebnim žarom.“ Vloge: Zabi (**Danina oder Joko, der Brasilianische Affe**, kor. Pia in Pino Mlakar, München 1941), **Mala balerina**, kor. Pia in Pino Mlakar, Ljubljana 1947; Danica (**Ohridska legenda**, kor. Pia in Pino Mlakar, Ljubljana 1949); Vest (**Balada o srednjeveški ljubezni**, kor. Pia in Pino Mlakar, Ljubljana 1951 in München 1952); Zolea (**Danina**, kor. Pia in Pino Mlakar, Ljubljana 1952); Svanilda (**Coppelia**, kor. Pia in Pino Mlakar, München 1953); Florence (**Joan von Zarissa**, kor. V. Gsovsky, München 1953); Das Einhorn (**Die Dame und das Einhorn**, kor. H. Rosen, München 1953, Berlin 1954); Biljana (**Ohridska legenda**, kor. Pia in Pino Mlakar, Ljubljana 1954); Zuckerfee (**Nussknacker pas de deux**, kor. M. Petipa-A. Carter, München 1954); Taube (**Taubenflug**, kor. A. Carter, München 1955); **La Chambre**, kor. R. Petit, Pariz 1955; Primabalerina (**Nekdanje svečanosti**, kor. Pia in Pino Mlakar, Ljubljana 1956); **Le loup**, kor. R. Petit, London 1956; **Prométhée**, kor. M. Béjart, Pariz 1956; 1956/57 s skupino Mišković, Pariz na evropski in južnoameriški turneji z vlogami v baletih: **Promethee**, kor. M. Béjart; **La druyade**, kor. J. Charrat; **Rideau rouge, L'equerre, La griffe**, kor. J. Taras; **La combat**, kor. W. Dollar; Lepa Vida (**Lepa Vida**, kor. Pino Mlakar, Ljubljana 1957); Odeta (**Labodje jezero**, kor. Mleta Jovanovića, Ljubljana 1957); **Quatour**, kor. M. Šparenblek, Monte Carlo 1957; **La dame dans la lune**, kor. R. Petit, Pariz 1958; z Chicago Opera Ballet Ruth Page na severnoameriški turneji 1958/59; **Carmina burana**, kor. J. Battler, New York 1959, **Catuli carmina**, kor. J. Battler, New York 1964). — S skupino J. Robbins Ballet USA, Spoleto in evropska turneja z vlogami v baletih: **Moves, La Cage, Afternoon of a Faun, The Concert, Opus Jazz**. Od 1963 do 1967 v skupini Am. Ballet Theatre, New York z vlogami v baletih: **Echoing of Trumpets, Pillar of Fire, Dark elegies**, kor. A. Tudor; **Les noces**, kor. J. Robbins; **Le combat**, kor. W. Dollar; **Miss Julia, Moonreindeer**, kor. B. Cullberg; **Ricercare, Mythical hunters**, kor. G. Tettley. Leta 1968 je prenehala nastopati na baletni sceni

⁴⁵ Arhiv in muzej Narodnog pozorišta u Beogradu. Zbirka plakatov 1924—1941. Gledališki plakat. 25. marca 1938.

⁴⁶ Ime Vloge Vragova baba je pri kritikih izzval pripombe. Menili so, da je vloga koreografsko in interpretacijsko-plesno polna mladostne očarljivosti in ženske zapeljivosti, da jo kreirajo v glavnem mlade baletne solistke. Pogosteje in povsem spontano se za vlogo navaja ime Vragovka. V zagrebški in beograjski verziji programa in plakata se ta vloga imenuje Vragova baba, v nemškem Vragova soproga, v ljubljanskem pa Vragova žena.

Čeprav je bil Ivan Brezovšek na plakatu napovedan kot dirigent, na premieri ni dirigiral. Iz gledališkega arhiva izvemo, da je Fran Lhotka kot dirigent svojega baleta gostoval 25., 26. in 30. marca 1938 v Beogradu, 23. aprila 1938 v sofijskem Narodnem teatru, ko je Balet Narodnega pozorišta gostoval z **Vragom na vasi**, 27. aprila 1939 pa z istim delom in ansambлом v Frankfurtu.⁴⁷

Na beograjskem baletnem odru sta Pia in Pino Mlakar gostovala kot nosilca glavnih vlog — Jele in Mirka — 25., 28., 30. marca 1938 in 10. ter 14. novembra 1938.⁴⁸

Oskar Harmoš je v vlogi Vraga gostoval 25., 28. in 30. marca 1938.⁴⁹ Oskar Harmoš⁵⁰ je baletni umetnik, ki je bil član Beograjskega baletnega ansambla od leta 1930 pa vse do leta 1935. Ko sta leta 1937 Mlakarja pripravljala **Vraga**, sta mu dala naslovno vlogo. Z njegovo interpretacijo sta bila zelo zadovoljna, zato je razumljivo, da sta vztrajala pri njegovem gostovanju v beograjski predstavi. Čeprav so to vlogo potem predstavili mnogi izkušeni baletni umetniki, se zdi, da je vse do prihoda Vojka Vidmarja in Damira Novaka pri Mlakarjih užival največje spoštovanje s svojo interpretacijo Vraga prav Oskar Harmoš.

Mlakarja sta vedno skrbela za nadaljnje življenje in usodo predstave. Z odličnim beograjskim kadrom baletnih solistov sta tedaj zagotovila predstavi dolgo življenje. Do začetka vojne in nemške okupacije so balet odigrali dvajsetkrat.⁵¹ Zagotovila sta več zelo zanimivih izvajalcev, kar se je moralo odraziti tudi v interpretacijski ravni cele predstave in v stalni težnji solistov in baletnega ansambla k še boljšemu plesu.

Tako so bili zadovoljni gledalci, ko so gledali svoje baletne idole v različnih interpretacijah — ustvarjalo se je ozračje pozitivne konstruktivne konkurence — pa tudi gledališka blagajna si je opomogla.

3.7.1. Odmevi v Beogradu

Predstavo **Vrag na vasi** so v Beogradu sprejeli z veliko pozornostjo, ta se je pri občinstvu pokazala z obiskom predstav in številom izvedb, pri glasbeno-baletni kritiki pa z nenavadno velikim številom resnih, analitičnih recenzij in ocen.

Čeprav nekatere ocene danes delujejo nekoliko arhaično — v petdesetih letih so se pač spremenili jezik, slog pisanja in mišljenje — bomo navedli nekaj avtorjev, da bi dokumentirano predstavili vtise o Mlakarjih, vzdušje, pozornost, ki so jima jo posvečali, stanje baleta v času beograjske premiere baleta **Vrag na vasi**, pa tudi zato, da bi potrdili logične teze, ki bodo sledile.

Dr. Miloje Milojević je tedaj med drugim zapisal: „Ko sta Mlakarja izdelovala baletne scene, sta imela čisto nacionalne tendence, tako v vizualni kot tudi v psihološki smeri. Svoje ustvarjalno stališče sta izpovedala z besedami: 'Dejanje . . . je vzeto iz jugoslovanskega narodnega okolja. Zaradi tega različne scene diha jo z določeno epsko širino, vendar se te ne sme rušiti, nasprotno, treba jo je izdelati čim bolj pазljivo.' S tem svojim razumevanjem avtorja podčrtujeta pripovedni element pri našem narodu, ki ima kot izraz njegovih poetičnih nagnjenj tipične vrednosti, vendar se nam zdi, da ta epska širina za tek dejanja na odru ni najboljša . . .

In resnično, bila sta dva, trije trenutki, ki so se nam zdeli daljši, kot bi lahko bili, dejanje se je nekako zaustavljalo na mestu, gibanje je bilo razvlečeno, namesto da bi bil pulz živahnejši. Mislimo, da bi bile določene okrajšave koristne za to sicer zelo izrazito delo. Tudi sklepno kolo bi lahko prej prišlo v finalni paroksizem.

⁴⁷ Narodno pozorište v Beogradu. Pozorišni godišnjak 1937—1938. Službeno izdanje. Beograd 1938. str. 34, 35.

⁴⁸ Narodno pozorište v Beogradu. Pozorišni godišnjak 1937—1938. Službeno izdanje, Beograd 1938, str. 34, 35.

⁴⁹ Narodno pozorište v Bgd. Pozorišni godišnjak 1937—1938. Službeno izdanje, Beograd 1938, str. 34, 35.

⁵⁰ Narodno pozorište v Beogradu. Pozorišni godišnjaki. 1928—1935. Službena izdanja — 1933, str. 11; 1934, str. 9; 1936, str. 9.

⁵¹ Narodno pozorište v Beogradu. Pozorišni godišnjak 1937—1938. Službeno izdanje. Beograd 1938. str. 35. — Arhiv in muzej Narodnega pozorišta v Beogradu. Zbirka plakatov. 1938—1941.

Dramskega dejanja ne smemo prekiniti zaradi zunanjega učinka, ustvariti ga tudi ne smemo z igralsko mimiko; vse dejanje mora biti realizirano popolnoma koreografsko in samo s plesom. Ta zahteva je vredna spoštovanja in Mlakarja sta jo dosledno uresničila.

Pri **Vragu na vasi** je odlika ideje in kreacije Mlakarjev v tem, da je plesna gesta osnovno sredstvo za razvoj psiholoških prelivov dejanja in dogajanja, da je vse na osnovi plesa; dejanje, tesno vezano na duševno doživljanje kmečkega fanta Mirka in njegove Jele, se uresničuje samo s plesnimi kombinacijami posameznikov, skupine solistov ali celega baletnega ansambla . . . ⁵²

Ko je Milojevič kazal na podobnost odnosov Mirko-Vrag in Faust-Mefistofeles, ustvarjenih z našo psihologijo, je kazal na prepletanje dveh sfer v tem baletu — realne vaške in irealne hudičevske. Druga je prinesla s seboj tudi fantastiko.

„Ta kombinacija je za baletno delo posrečena in avtorji so jo izkoristili do potankosti. Zanimivo se kontrasti tudi nadaljujejo — lirizem v pomladanskem pejsazu, kjer se zaljubljenca v plesu ljubkujeta, takoj zatem pa simbolična igra Vragovih rok . . . Po tem simboličnem mračnem plesu Vragovih rok pa spet lirizem pejsaza, sedaj jesenskega, in Jelin stik z vodonosci pa semenj, pisanost folklorne in mistika Vragovih mahinacij . . . potem — veličastna scena pred krčmo: realizem, voden z močjo alkohola, in fantastika, začarana z Vragom. Ta fantastika doseže vrhunec v sceni pekla . . . in na koncu v realistični sceni — čudovita scena snubitve, lirska, boleča, na trenutke groteskna, in scena svatov, najprej hoja Jele in neljubljenega (neumnega vaškega jecljavca), potem pa Jele in Mirka, ki je odgnal Vraga in našel svoje srce, staro srce, Jeli namenjeno.“⁵³

In še del, ki se nanaša na izvedbo: „S to novo kreacijo je naš baletni ansambel doživel zaslužen uspeh. Na samem mestu so bile mojstrske kreacije Pie in Pina Mlakar. Tudi Haroš kot gost je profilirano oblikoval Vraga. Skladno s to kreacijo je potekal tudi ves razvoj Vragove žene, ki jo je v dobrem slogu odigrala Olenjina.

V epizodnih vlogah so uspeli — Lebedev kot plašen in neumen snubec, Krstić, Jelin stric, Dobrohotov in Kolesnikova ter Korbe, živa sosedka, mimično razigrana. Vlogo matere je odigrala Vrobjeva korektno, v razvoj dveh deklet ob fantu Mirku pa sta vnesli polno draži Marković in Lankau. Opazna je bila tudi skupina zapeljivih prikazni Živanović, Lankau, Polonska, Marković, Jezeršek, Maksimova, Kolesnikova.

Ansambel zasluži vso pohvalo. Z ritmično gesto, določeno, jasno, izdelano, je uspešno razvil dogajanje, voden z zrelo režijo Pie in Pina Mlakar. Deničev dekor in kostumi Babičeve so bili popolnoma uglaseni z dogajanjem in idejo. Scena je dihala z barvami in karakterjem . . . Uspeh tudi za našo ustvarjalno glasbo in baletno izvajalsko umetnost, to je premiera baleta **Vrag na vasi**.“⁵⁴

Čez mesec dni se je dr. Milije Milojevič ponovno oglasil z dokončnim stališčem: „Z velikim zadovoljstvom smo v torek zvečer vstopili v dvorano Narodnega pozorišta, da bi po krajšem premoru videli uspeli balet Lhotke — Mlakarjev **Vrag na vasi**; da bi uživali v lirizmu sižaja in glasbe, v fantastiki, groteski in poudarkih tihe potrnosti, vse na temelju naše folklorne, vendar tudi v okviru fantastike ritmov, melosa, orkestrske barve. Da bi videli sugestivne slike in doživeli sugestivni plastični ples našega marljivega baleta, kateremu je ta kreacija nacionalnega baleta lahko v čast.

Z velikim, zelo velikim zadovoljstvom smo spremljali kreaciji dveh glavnih vlog Jele in Mirka, ki sta ju ustvarila ga. in g. Mlakar, sedaj pa sta jih prevzela prvaka našega baletnega ansambla, ga. Nataša Bošković in g. A. Žukovski, ravno tako pa tudi predstavitev Vraginje — ge. Prelič in Vraga g. Dobrohotova, snubca g. Krstića in strica Laketića.

Naš balet ni razvit na osnovi plastičnega plesa. Kljub temu se inteligentni 'klasiki' lahko zelo uspešno znajdejo tudi kot 'plastiki'.

⁵² Dr. Miloje Milojevič. Djavo na selu. Politika. 27. marec 1938.

⁵³ Dr. Miloje Milojevič. Djavo na selu. Politika. 27. marec 1938.

⁵⁴ Dr. Miloje Milojevič. Djavo na selu. Politika. 27. marec 1938.

Gospa Bošković, katere plesna virtuoznost je zavidanja vredna, je ustvarila perfektno kreacijo Jele, toplo, navdihnjeno in mojstrsko je svojo 'klasično' gesto podredila zahtevam plesne tehnike. Tudi g. Žukovski je bil nalogi kos v vseh pogledih. Oba predstavnika najvišje ravni naše baletne umetnosti sta rešila vse probleme plesa v dvojce zelo živo, popolnoma skladno in z interpretacijsko slikovitostjo.

Močan temperament in sugestivni ples naše karakterne plesalke gospe Preličeve sta se najlepše pokazala pri oblikovanju zanimive vloge Vragove žene. Problem 'prostaškega valčka' v peklju je gospa Prelič rešila zelo živo, skladnost njenega plesa z Mirkovim in Vragovim pa je bila v tej sceni popolna.

G. Dobrohotov je dobro oblikoval vlogo, in to tako z gesto kot z mimiko, gibkostjo odnosa, poze in plesa, odlično maskiran.

Čudovite tipe sta ustvarila g. Laketić in g. Krstić. Dobrosrčne ljudi iz vasi sta mlada plesalca odigrala s potrebnim poudarkom in s povsem določenim in skladno obvladanim ritmom, slikovito in sugestivno.

G. Lhotka, ki je znova suvereno vodil ansambel za dirigentskim pultom, je lahko zadovoljen z beograjsko izvedbo svojega baleta, kot je tudi Beograd zadovoljen, da je doživel izvedbo njegovega v resnici uspelega baleta **Vrag na vasi**, kateremu želimo, da bi še dolgo ostal na repertoarju. To res zasluži.⁵⁵

Skladatelj Milenko Živković, tudi glasbeno-baletni kritik med obema vojnama, je imel nekaj pripomb. Menil je, da koncept libreta **Vraga na vasi**, zasnovan na folklornih motivih, ni slogovno enoten. Etično tendenco baleta z osnovo v katoliško-faustovski ideji o izgubljenosti in tavanju duš ter njihovi odrešitvi sta Mlakarja ustvarila zelo učinkovito, vendar po Živkovičevem mnenju — naivno.

Sliko o delu umetniškega para Mlakar je še precej razširil: „Pri režiji sta Mlakarja izkoristila množico tehničnih možnosti našega gledališkega odra in s tem dosegla nekatere zelo uspele svetlobne učinke. Z razporeditvijo dekorja — sočna in koloritna stilizacija je delo g. Denića — sta dobila ugoden prostor za razvijanje plesnega zamaha. Zato sta tudi dosegla gibanje baletnih mas, polno poleta, pri čemer je prihajalo celo do kontrapunktičnih kombinacij gibanja. V koreografijo sta vnesla obilico invencije, polne kontrastov in raznovrstnosti. Posamezniki in množice so pokazali vzorno izurjenost in disciplino. Pri tem sta, se razume, prednjačila Pia in Pino Mlakar. Onadva sta res idealen par s sijajno plesno tehniko in velikansko izpovedno močjo. Svoj koncept sta v tem baletu ustvarila dosledno, do najpodrobnejših detajlov natančno, emotivno in tehnično čisto. Povsod — v ljubezenski duet Jele in Mirka, ki je bil poln skromne čistosti, ali krčevite trzljaje ob njenem slovesu — sta vnesla mojstrsko veščino in umetniški zanos. Harmoš je tako po figuri kot tudi po plesni tehniki odlično upodobil Vraga. S svojim ekspresivnim plesom in mimiko (čeprav premladega lika) je izstopila Olenjina v vlogi Vragove žene. Tehnično brezhibno in izrazno živo so plesale Vorobjeva, Markovičeva, Lankau, Kolesnikova, Korbe in Živanovičeva v skupini zapeljivih prikazni kot tudi g. Krstić, Dobrohotov in Lebedev.⁵⁶

Podobna mišljenja, analitična, vendar tudi polna realnih priznanj koreografskemu in plesnemu delu Mlakarjev, včasih že kar romantično zanesenih pohval, so prinašale tudi ocene drugih kritikov.⁵⁷

Na izjemen sprejem baleta **Vrag na vasi** kažejo tudi nekatera druga dejstva. Ta potrjujejo tudi izvajalsko-umetniško moč in ugled tedanjega Baleta Narodnega pozorišta v Beogradu.

⁵⁵ Dr. Miloje Milojević. Novi nosioci glavnih uloga u Lotka-Mlakarevom baletu **Djavo na selu**. Politika. 14. april 1938.

⁵⁶ Milenko Živković. **Djavo na selu**. Vreme. 27. marec 1938.

⁵⁷ P.(avle Stefanović). **Djavo na selu** u novoj podeli. Pravda. 14. april 1938.

3.7.2. Gostovanje v Sofiji (1938)

Za predstavitev jugoslovanske gledališke kulture v Bolgariji, za gostovanje v Sofiji, so bili izbrani baleti **Vrag na vasi**, **Žar ptica** I. Stravinskega in **Človekova usoda**, balet na glasbo Simfonije št. 5 P.I. Čajkovskega.

Če bi kdo posumil v nepristranskost ocen zagrebških in beograjskih ocen baleta **Vrag na vasi**, naj prebere, kakšen je bil odmev tujega tiska. Po prvem letniku časopisa Narodnega pozorišta v Beogradu: „Z željo, da bi poglobili stike in zблиževanje bolgarskega in jugoslovanskega naroda, je bilo konec junija leta 1938 organizirano gostovanje celotnega baletnega ansambla v Narodnem teatru v Sofiji. Tako uprava gledališča v Sofiji kot igralci, strokovna kritika in nazadnje občinstvo so z navdušenjem pričakali naše umetnike. Ob najelitnejši publiki, pred polnim gledališčem so 23. junija izvedli **Vraga na vasi**, balet v treh dejanjih Frana Lhotke, 24. junija pa **Žar ptico**, balet v dveh slikah I. Stravinskega in **Človekovo usodo**, balet v štirih slikah P.I. Čajkovskega. Strokovna kritika (časopisi Duma, Zora, Slovo, Mir, Dnes, Le parole Bulgare in drugi) so se najugodneje izrazili o umetniški vrednosti prikazanih baletov, ravno tako pa tudi o umetniškem plesu posameznikov in celega ansambla.“⁵⁸

„Gostovanje beograjskega baleta je naredilo na naše občinstvo zelo dober vtis. Imeli so prilomnost videti zelo resno baletno umetnost, ki so jo prikazali spretni mojstri. Tako lepo izvedenega klasičnega baleta in posebej baleta moderne šole pri nas doslej še ni bilo. Z vso pravico je beograjska Opera lahko ponosna na svoj Balet, ki je v samo dveh večerih osvojil občinstvo . . .“⁵⁹

„Gostovanje Baleta beograjskega Narodnega pozorišta, je bilo resnično zmagoslavje jugoslovanske koreografske umetnosti. Dva dneva — četrtek in petek — sta bila dneva uspehov jugoslovanskih baletnih plesalk in plesalcev. Naše občinstvo je bilo resnično navdušeno nad tako plemenitim plesom, nad lepoto plesov, baletnim ansamblom in prikazanima baletoma . . . Naši bratje imajo odlične plesalce in plesalke. Skupaj z njimi smo lahko tudi Bolgari ponosni, ker so to Slovani, ki ustvarjajo slovansko umetnost. Hvala jim!“⁶⁰

„Sprejem, ki so ga junija pri nas doživeli baletni plesalci in plesalke, navdušenje, ki se je manifestiralo v burnih aplavzih, niso bili samo izraz prijateljstva, ki veže dva bratska naroda, niti gostoljubja, politike, ljubeznive vljudnosti, temveč navdušenje nad resnično umetnostjo, katere čarobna moč ruši vse pregrade, zблиžuje jezike, narode in države. Gostje so se nam predstavili z zapletenimi baletnimi kompozicijami, v katerih smo videli njihov uspeh v 'krilati umetnosti' . . . Nacionalni balet **Vrag na vasi** je bil za nas presenečenje . . . Močen, resen ustvarjalni odnos do ljudskih modrosti in verovanj, zelo izrazita glasba, pretkana s svežimi toni iz ljudskih pesmi in besede, harmonična preciznost zvoka in gibanja — Vse to so odlike baleta **Vrag na vasi**, ki je popolno umetniško delo in je v čast Pii in Pinu Mlakar . . . Celotna predstava teče z dinamiko, ki preseneča. Koreografska spretnost se vidi v umetnosti razporejanja skupin v ansambelski igri . . .“⁶¹

3.7.3. Gostovanje v Frankfurtu (1939)

Naslednje leto se je uspeh nadaljeval. Beograjski balet je gostoval z Opero v Frankfurtu na Maini. Izvedli so opero **Ero z onega sveta** J. Gotovca in balet **Vrag na vasi** F. Lhotke.

Tudi frankfurtski kritiki so z bogatim besednjakom analizirali koreografsko delo Mlakarjev. Z izbranimi besedami so analizirali glasbo F. Lhotke, najlepše pa so se izrazili tudi o izvedbi, scenografiji in kostumih.⁶²

⁵⁸ Narodno pozorište v Beogradu. Pozorišni godišnjak 1937—1938. Službeno izdanje. Beograd, 1938. str. 32.

⁵⁹ Dnes. No. 719. Sofia, 27. junij 1938.

⁶⁰ Duma. No. 382. Sofia, 27. junij 1938.

⁶¹ Zlatorog. No. 6. Sofia, 6. julij 1938.

⁶² Gerhard Schwarz. **Der Teufel im Dorf**. Frankfurter Central-Anzeiger. 16. junij 1939.

„Ne samo da je eno dejanje, od katerih ima eksponirani prvi štiri slike, zgrajeno na rastoči moči, temveč je tudi cel tek baleta podan z edinstvenim crescendom dramatskega postopka . . .“⁶³ je tedaj ugotovil Karl Holl, dr. Wilhelm Hendel pa je napisal: „Veliki jugoslovanski balet je bil mojstrsko izveden; ples je naravni dar, je strastno hrepenenje po ritmičnem redu.“⁶⁴

Še veliko detajlov s te predstave je ostalo v spominih izvajalcev. Marina Olenjina, interpretinja Vragove žene je mnogo let kasneje zanimivo pripovedovala o gugalnici v sceni pekla, na kateri se je v ritmu valčka gugala na začetku svojega plesa, o muhastem in šarmantnem pogovoru z rokami z Vragom, ki ji je bil iz predstave v predstavo vse bolj všeč, o lirskem učinku, ki so ga dosegli na puisti sceni samo z enim razcvetelim drevescem. Sima Laketič je ponosno pripomnil, da je on tedaj igral Strica.

Kakšno spoštovanje, ljubezen in ugled je uživala ta predstava, najbolje ilustrira ganljiv podatek o Nataši Bošković. Po njeni smrti je bila po zaslugi njenega moža iz ZDA poslana skromna baletna zapuščina v Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije. Med stvarmi, zvezki z napisanimi vajami in fotografijami, so našli tudi nekaj kostumov. Eden od njih je bil Jelin kostum iz **Vraga na vasi**.

3.8. Sklepna misel

Umetniški par Pia in Pino Mlakar je s postavitvijo baleta **Vrag na vasi** v Zürichu, Zagrebu in Beogradu ter **Balade o srednjeveški ljubezni** v Zürichu končal pomemben del svoje umetniške poti. V kratkem času nepolnih petih let je pripravil in postavil na oder balete, dosegel zgodnjo umetniško zrelost in dobil priznanja.

Za to obdobje se že vsiljujejo določeni sklepi: Izpopolnjevanje pri R. v. Labanu je morda v medvojnem obdobju ustvarjanja Pia in Pina Mlakar preveč poudarjeno. Neizpodbitno je, da sta Mlakarja pri njem našla potreben impulz. Pri njem sta tudi zavestno oblikovala svoje umetniško bistvo. Vendar sta v svojem nadaljnjem razvoju pokazala samostojnost in originalnost umetniške misli, ki je na tak — specifično njun način — ne srečamo pri drugih Labanovih naslednikih.

Kot baletna ustvarjalca sta začela s komorno obliko, ki pa jima je kmalu postala pretesna. Talent in ustvarjalno umetniško v njima sta iskala polnejšo obliko, da bi se lahko popolnoma razvila. Prek prehodne, razvite komorne baletne oblike **Un amour du moyen âge** v Parizu sta prešla na veliko — celovečerni balet.

V tem obdobju sta za uresničitev svojih idej — zelo značilno — izbrala jugoslovanskega skladatelja in jugoslovansko temo. Če bi hotela, bi takrat lahko izbrala kateregakoli evropskega skladatelja. Znano je, da jima je (sicer nekaj let kasneje) mladi Carl Orff poskušal zbuditi zanimanje za svoje glasbeno ustvarjanje.

Mlakarja sta zanimiv fenomen, ki se v zgodovini našega baleta do danes še ni ponovil — v Evropi sta ustvarjala balete jugoslovanskih avtorjev libreta, glasbe, koreografije in z našimi interpreti glavnih vlog — se pravi jugoslovanske balete. Šele po nenavadnih uspehih v tujini so te balete iz Evrope kot jugoslovanske uvozili v Jugoslavijo. Tako se je zgodilo z baletom **Vrag na vasi**, po koncu druge svetovne vojne pa tudi z **Balado o srednjeveški ljubezni**. Ta dejstva zadostujejo že sama po sebi in ne potrebujejo dodatne analize.

Kako sta Mlakarja ustvarjala svoje balete? Sveže in iskreno, dosledno plesno karakterizirajoč like, pri čemer sta se izogibala vsaki banalnosti. Z značilnim odnosom do ljudske modrosti, name-noma epsko široka in opredeljena za kontrapunkt scenskega delovanja, sta uspela, da so ju sprejeli kot umetnika, ki sta strastno težila k ritmičnemu in plesnemu redu.

⁶³ Karl Holl. Die Belgrader Oper in Frankfurt. Zweites Gastspiel. **Der Teufel im Dorf**. 17. junij 1939.

⁶⁴ Dr. Wilhelm Hendel. Fran Lhotkas **Der Teufel im Dorf**. Grosser Erfolg des jugoslawischen Balletts im Frankfurter Opernhaus. Frankfurter Volksblatt. 17. junij 1939.

Kot plesna interpreta svojih zamisli nimata tekmecev. Niti ene pripombe na njun ples. Nasprotno, sama navdušena poročila, analitična priznanja, ponekod celo romantični nacionalni zanos — odvisno od kritikov.

Da bi poudarili njun uspeh pri občinstvu, povejmo, da je dobila Pia Mlakar kot Jela aplavz na odprti sceni v četrti sliki **Vraga na vasi**. Na pustem sejmu, med opuščenimi prodajalnami, ponoči v mesečini išče Jela svojega Mirka. Se zaveda, da ga je izgubila, ali ve, da je dal dušo Vragu? Odšel je z razuzdanim dekletom, mogoče jo je pustil. Komu je dala svoje deklško zaupanje in ljubezen? Vsi, ki smo v poznejših interpretacijah gledali to sceno — konec četrte slike, smo jo doživljali bolj kot logičen konec slike, kot prehod v naracijo k temu, kar sledi. Pia Mlakar je Jelino doživljanje pripeljala do take tragičnosti, do tako polnega podteksta monologa, da je za to, kar so kasneje označili kot relativno neučinkovito sceno, dobivala aplavz na odprti sceni. V teh aplavzih pred petimi desetletji je treba iskati in najti najboljšo razlago interpretacijskih uspehov Mlakarjev.

Pia in Pino Mlakar sta imela še druge zelo pomembne odlike — znala sta izbrati sodelavce. V okoljih, kjer sta delala, so bili to vedno najvidnejši umetniki. Dr. Danilo Švara, Marjan Kozina, Fran Lhotka, Marijan Trepše, Miomir Denić, Milica Babič-Jovanović, Vladimir Žedrinski, Ivan Brezovšek — so danes uveljavljeni umetniki, skladatelji, scenografi, kostumografi, dirigenti, ki prepričljivo predstavljajo našo jugoslovansko kulturno preteklost in sedanjost.

Iz navedenih kritičnih prispevkov bomo izločili nekaj pripomb, ki so jih naslavljali na Pio in Pina Mlakar tudi pozneje. Pri tem gre za možne učinkovitejše rešitve, ki bi jih, po mnenju nekaterih kritikov, lahko dosegla s potrebnimi okrajšavami.

Mlakarja v svojem umetniškem besednjaku nista imela besed „učinkovite rešitve“. Njuna vizija pravega, prvobitnega, humanega, umetniškega ni bila nikoli povezana s potrebo po učinkih. Iskala sta pravo mero in enostavnost in ju tudi dosegla, kar je v umetnosti bilo in je tudi še danes najtežje doseči. Epski način izražanja jima ni bil samo opredelitev, ampak tudi nujnost. Kako drugače izraziti tisto ljudsko — „Nekoč je živel neki . . .“ ali „Tudi jaz sem bil tam, med in pivo pil in brke pomočil . . .“, kako skrajšati sklepno kolo, če sta „živela srečno, dolgo, zdravo in veselo“?

Ljudska epika ima svoj notranji, večni metro-ritem, svoj nepreksljivi razumen tempo in Mlakarja sta ga dosledno spremenjenega in transformiranega po plesno-scenskih zakonitostih prepričljivo uresničevala. Avtorica teh vrstic se je v to popolnoma prepričala med premiero v Ljubljani 2. marca 1978., ko je prvič videla integralno koreografijo **Vraga na vasi**. Takrat sta Mlakarja vrnila baletu tudi svoje „neme“ plese, zato sta plesno-koreografska naracija in slogovna dovršenost prišli do polne veljave, delo pa je dobilo zrelo končnost.

V tistem času so pripominjali, da nekaj v delih para Mlakar deluje naivno. Kritiki je s pridržkom svoje mišljenje sprožil kot pripombo. Danes lahko s pomočjo preteklih let rečemo, da je naiva Mlakarjev njuna umetniška odlika, in dodamo, da sta bila nekako pred svojim časom. Ali nas ni o tem dovolj prepričal prodor naivne umetnosti petdesetih let tega stoletja v svetovnih razmerah?

Če pozorno analiziramo velike umetniške tokove, bomo hitro odkrili, da ni niti enega umetniškega dela, ki ne bi vsebovalo občutne doze naive. Samo kič ni naiven.

Tudi epska širina, ki so jo nekoč pripisovali Mlakarjema, je danes močno prisotna v ustvarjanju sodobnega ameriškega plesnega ekspresionizma.

Podobno je tudi z baletom **Balada o srednjeveški ljubezni**. Tudi v njem sta Mlakarja pred vsemi občutila temo, ki je precej pozneje začela vznemirjati tudi evropske umetniške in kulturne kroge. Vračala sta se k času in temam iz srednjega veka, temi seveda, ki je precej bolj univerzalna, vendar z nekaterimi odlikami predvsem našega podnebja. Sredi petdesetih let je Pariz šele ob razstavi jugoslovanske srednjeveške umetnosti odkrival našo srednjeveško umetnost in ji dajal občudujoča priznanja.

Glasba Frana Lhotke je bila sprejeta z naklonjenostjo. V času, ko se je balet pojavil — v letih 1935 in 1937, je imel precej močan vpliv Stravinskij; neki žüriški kritik pa je našel analogijo z glasbo

Richarda Straussa. Če že govorimo o vplivih, je gotovo, da je imel I. Stravinskij velikanski vpliv na glasbo in glasbenike našega stoletja. V tem pogledu F. Lhotka ni nikakršna izjema. Nihče pa ne omenja vpliva, ki je v Lhotkovem ustvarjanju primaren, plemenit in razumljiv. To je vpliv A. Dvořáka, vpliv profesorja na svojega študenta. Dobronamerno ugotovitev züriškega kritika, da je F. Lhotka „jugoslovanski R. Strauss“⁶⁵, lahko povežemo z dejstvom, da sta bili v Zürichu sezono pred izvedbo baletov Mlakarjev in Lhotke izvedeni pesnitvi R. Straussa **Till Eulenspiegel** in **Legenda o Jožefu** v koreografiji Pie in Pina Mlakar.

Dobra organizacija dela, notranja disciplina, kar pregovorno uspešno načrtovanje Mlakarjev tudi leta 1938 jima je zagotovilo več kot uspešno, obilno umetniško delo. V tem letu je bil spomladi v Beogradu postavljen **Vrag na vasi**, o čemer smo že govorili. Na odru züriškega gledališča sta kot svojo normalno koreografsko obveznost v tej sezoni pripravila **Die Blaue Blume** na glasbo W. Müllerja von Kulma, **Igro kart (Die Kartenspiel)** I. Stravinskega in **Trirogelnik** Manuela de Falle. To leto sta tudi gostovala kot koreografa in baletna umetnika v Münchnu in postavila balet **Prometejeva bitja (Die Geschöpfe des Prometheus)** L.v. Beethovna.

Ta balet je imel svojo prvo izvedbo na Dunaju leta 1801 v koreografiji S. Viganòja. Libreto prve izvedbe se je izgubil, vendar sta glasba in tema, večno aktualni, potem inspirirali mnoge umetnike, med njimi tudi Pio in Pina Mlakar.

Še enkrat dajmo besedo tedanjim marljivim kronistom kulturnih dogajanj — baletnim in glasbenim publicistom. Čeprav so teksti pisani v drugem jeziku, v državi z drugačno kulturo, je presemtljivo, da naletimo, ko gre beseda o Pii in Pinu Mlakar, na iste iskane stvari, epitete, analitični postopek avtorjev različnih narodnosti in okolij bo skupaj postavil Mlakarje na zelo visok umetniški postament.

3.9. *Pia in Pino Mlakar v Münchnu (1938—39)*

Baletni kritiki Otto Oster, Otto Friedrich Regner⁶⁶, Eberhard Rebling⁶⁷, publicisti, muzikologi in pisci — to je samo nekaj od svetovno znanih imen, katerih kakovostna razmišljanja nam lahko zagotovijo pravo sliko tega, kar sta Mlakarja tedaj predstavljala.

3.9.1. **Prometejeva bitja** v Münchnu (1938), **Cekin ali gosli** v Münchnu (1939), **Lok** v Münchnu (1939)

Otto Oster je leta 1942 svoje vtise strnil v naslednji tehtni zapis: „Ko je plesni par Pia in Pino Mlakar v letih svoje ustvarjalne mladosti v najzrelejšem in najplodnejšem pomenu 15. julija 1938 prvič nastopil skupaj na odru Münchenske državne opere (odtlej pripadata baletnika temu inštitutu kot vodilni osebnosti baleta državne opere), so čez oder zavele sape globoko osrečujočega dogodka in postale doživetje. Preobrazba je bila očitna. Ta plesna umetnost se je otrsela vsega večrajšnjega. Nič več ni bilo čutiti pantomimičnega sloga, ki je povečini — kot največji nasprotni primer izvemamo elementarno človeško umetnost Mary Wigmanove — združeval nasilne stilno oblikovne sile dionizijstva in apolonstva na povsem intelektualni površini v neredko vprašljivo (zakaj epigonsko) celoto. Kajti pantomima mora vselej ostati duhovno abstrahirajoča in zatorej umetni-

⁶⁵ **Balada o jednoj sredovječnoj ljubavi**. Iz prikaza o inozemnim izvedbama Lhotkina baleta. Pozorišni program. HNK. Zagreb 1951. str. 6.

⁶⁶ Otto Friedrich Regner (1913—1963), baletni kritik in pisec. Avtor knjig *Das Ballettbuch* (1954), *Reclams Ballett—führer*.

⁶⁷ Eberhard Rebling (1911), pianist, muzikolog, baletni publicist. Emigriral v Holandijo 1936, od 1945—52 kritik „De Waarheid“, Amsterdam, od 1952 v Berlinu, profesor, potem rektor Hochschule für Musik. Pisec številnih kritik, avtor knjig: *Een eeuw danskunst in Nederland* (1950), *Ballett gestern und heute* (1951, 1961), *Ballett von A bis Z* (1966), *Das Grosse Ballettlexikon* (1981), *Tanz der Völker, Folklorballetten heute* (1972), *Marius Petipa* (1975), *Die Tanzkunst Indiens* (1981).

ško relativirana plesna umetnost. Racionalno je zmeraj njen primarni element, vitalno pa je v takem primeru bolj dopolnilo kot samoniklo oblikujoča se nadgradnja. Skratka: pantomima je pristanek na bankrot plesnega praelementa, odrekanje njegovemu duhu in zakonu.

Umetnost Pie in Pina Mlakar odkriva novo rojstvo plesne umetnosti iz jasnejše duhovne perspektive. Iz perspektive, katere jasnega vizualnega čuta ne kali nikakršno intelektualno nagnjenje in katere zanesljive osredotočenosti ne rušijo nikakršni intelektualni nagibi. Sile dionizijstva in apolonstva se povezujejo v vizijo najsvetlejšega človeškega ideala. Iz njegovih vezi in nasprotij se poraja močna plesna vznesenost in postaja tisto, čemur se mora pantomima odrekati, postaja ustvarjalno življenje. Razvezale in oblikovale pa bodo to življenje globlje sile duhovnih moči. Tak način upodabljanja, ki širino neke kulture preobraža v duhovno podobo umetnosti, se spušča v globino človeškega ideala in jo plameneče transformira iz čutov v telo, tak način upodabljanja je skrivno gibalno vseh plesnih stvaritev, ki sta jih Pia in Pino Mlakar družno zasnovala in inscenirala.

Prvi večer smo videli balet **Prometejeva bitja**. Beethovnova glasba je odražala povsem univerzaličen pojav. Hotenje po izpovedovanju je postalo razkošje neposrednih, globoko človeških obrazov. Njunemu stopnjujočemu se rajanju je dalo ustvarjalno prvi nagib, da bi kot osveščena orgelska točka odmevalo dalje. Prizadevamo si spoznati pojavni svet tega (in neposredno za njim še bistveno drugačnega) dela. Zdi se, da smo zgolj na robu stvari, v resnici pa smo čudovito blizu njihovi utripajoči življenjski sredi: tako mogočna je skrivnost preobrazbe, prelivajoča se v koreografiji Pie in Pina Mlakar z obrazov duha v umetniško stvaritev, ki se je otresla slehernega okova glumaške pantomime, da bi oznanila svojo večno pričujočnost v duhovni veličini plesa.

V brezimni uri bajeslovne dobe ustvari Prometej prvo človeško dvojico po svoji natančni podobi. Po nadihu njegove božansko elementarne moči se te navzamejo tudi sama bitja te zemlje. Še brez diferencirane zavesti o svoji telesnosti, se polagoma osvobode zemeljskih verig. S prebujajočim se čutom za gibanje udov se v blaženo naivni nagonskosti prebudi prvi plesni gib. — Spočetka je bil ritem, najmogočnejša prasila v slehernem udejanjajočem se pojavu! — Toda, da se strastna razanca mladoživo prelivajoče se ditiramske razgibanosti ne bi docela prelivala v dionizijstvo, se bog svetlobe postavlja po robu preveč drznemu samospozablajočemu se zanosu. Bitjem odkriva smisel omejevanja, smisel apolonskega modela, ki je modrost in merilo za vse stvari. Premagana je zakrnелost njune telesne podobe, dozorevata za svoje notranje učlovečenje. In napoči odločilen trenutek, ko je oznanjeno spoznanje človeškega duha in rojstvo duše. Pred razprtimi čuti bitij razstira življenje obe ravnini svojih najplodnejših stvariteljskih krogov: ta vstopajo v kraljestvo umetnosti in bojnih odločitev. Pred alegoričnim pojavom antičnega oboževanja lepote — Apolon in muze v tej koreografiji niso slepila, marveč v brezčasno življenje stopajoče postave zahodnjaškega, grškega hrepenenja — pred temi oznanjevalci dovršenih mer se mudita bitji v rastočem spoznanju. — Šele raven vojne jih znova povsem povleče v njihovo neposredno sfero. In tukaj razvijeta Pia in Pino Mlakar tisti najvišji vrh, ko se iz medsebojno opirajočih se vojščakov prelevita v bojujoče se krdelo. Vzklilo je, kar napoveduje rojstvo duše. Moškega preveva pogled bojevnika med bojevniki. (Znamenje vojne je tukaj hkrati simboličen izrazni znak za sleherno k dejavnosti usmerjeno delovanje v smislu ustvarjalnega življenja.) Ženska se prvokrat sreča s pesmijo človeškega srca: njena duša, prebujena od bolečine žene, ki žaluje ob trupu svojega mrtvega moža, spozna brezimnost trpeče vdanosti — in prvič ji privre potoček sestrsko naklonjenega čustvovanja in sočutja do takšnega trpljenja. Neizrekljivemu niso potrebne besede, oznanjenje je ožarilo obličje. Očarljivo v teh scenah, ki odkrivajo individualno duhovno prebujenje moškega in ženske, primerljivo z nenehno porajajočo se polariteto v usodnostnem krogu človeškega življenja, zares fascinantno v njih je to, da izraznost obličja nikoli ne odreveni v pantomimičnem, marveč se razcveta in predvsem stopnjuje v tekoči neposrednosti čistega plesnega giba.

Izčrpeje smo opisali najpomembnejše preobrate v koreografiji **Prometejevih bitij**, ki doživi vrhunec v zmagoslavni apoteozi, s pogledom v globino in širino pa se znova zablešči skrivnostna

pot tega baleta — prebujenje duše: v plesni skladbi **Lok** (po glasbi Frana Lhotke). Toda sled te poti tokrat ne vodi v univerzaličen krog življenja, marveč v skrivnosti njegovega notranjega kroga. V **Prometejevih bitjih** so se duševne sile razlile v vse smeri, vse razvijajoče se moči so se zraščale v nove ljudi in življenjska kraljestva in se notranje premešale z novimi doživljajskimi snovmi. V **Loku** pa si sleherni pojav želi zrasti v višino, kjer ga bo obsvetila večna luč. To vzpenjanje poteka v treh stopnjah. Da mu opazujoč sledimo, pomeni: potopiti se za čudovit trenutek v najgloblji, najdragocenejši krog umetnosti plesnega para Mlakar. Vse v tej najnežnejši stvaritvi Pie in Pina Mlakar je docela prepojeno s čarom silno tankočutne intimnosti. Če hočete, lahko zanjo uporabimo kar izvirni izraz 'plesni koncerti'. Pri tem mislimo na dva človeška glasova, ki se izražata in stopnjujeta skozi plesno funkcioniranje. V zamisli je opazen usodnostni lok, ki se pne med moškim in žensko. Prvi del — 'Mladost' — zrcali zgodnji življenjski krog moškega in ženske. Oba svetova sta še blazna sama v sebi, nosi in napaja pa ju zelo osebna specifika mladega para. Spočetka krožita oba svetova še v svoji pralastni sferi in okoli svojega docela osebno občutenega tečaja. Šele na koncu, ko se iz prebujanja izlušči postava, šele tedaj se svetova soočita. (Kot se človeški svetovi zmeraj srečajo šele v trenutku prečudne kristalizacije!) Drugi del — 'Ljubezen' — pne iz še nedotaknjene samote lok dvobivanja. To je lok lahnega dotika. Obsijan s svetlobo človeške miline obkroža pokrajino človeškega srca, ki se hoče izliti v oznanjenju svoje blaženosti. Tretji del — 'Zrelost' — odkriva iz usod sestavljen lok. Življenjski krogi se odtuje med seboj, ko se jih v notranjosti dotakne in jih rani žarek tistih preizkušenj, ki se vselej izmuznejo blaženemu opoju. Med svetovoma gnězdi groza bolečine in kljubovanja. Šele milostna moč ljubezni, to najčlovečnejše spoznanje in vednost o drug drugem izkleše lok mostu v kraljestvo pripadnosti in namenjenosti drug drugemu. Ta lok, skovan in izoblikovan iz zmagujoče lepote, je lok modrosti. Tiho in previdno se prepustiti rastočim krogom ta plesni slog oblikujoče predstave plesnega para Mlakar, je globoka modrost povsem dozorelega srca. Stvarstvu razlagajo resničnost in merijo na nekaj nadresničnega pojavi in doživetja, ki vselej pripadajo nečemu sedanjemu, zares pa se kot nekaj veljavnega izpopolnjujejo šele v brezčasju. Osebno prerašča v nadosebno. Podoba se povzdigne in preobrazi v prispodobno.

V **Prometejevih bitjih** in v **Loku** je pričujoča ideja, ki jo je Hans Carossa v svoji knjigi **Leto lepih utvar** izrazil takole: tisto, kar preveva obe stvaritvi, je 'brezčasje nad prizori časa'. — Crescendo v plesu Pie in Pina Mlakar, ki je v Beethovnovem baletu potegnili bitji v središče prometejskega sveta, je prežarilo kroge **Loka** s plamenom najosebnejše biti. Plesni par Mlakar je odkril vse najskrivnejše kroge njegove stvaritve.

Čudovito, kako sta spočetka vzklikaje obhodila kroge življenja, se potem po usodnostnih stopnjah spustila v njihovo sredico — kako je individuum iz vse bogatejše polnosti velikega človeka ustvaril svet. Pretresljiv je v zadnjem delu ples kastanjet Pie Mlakar, kljubovalen v crescendo in trpeč v diminuendu zvoka kastanjet. Pojem 'plesni koncert' je tukaj postal doživetje usode . . .

V baletu **Prometejeva bitja** in še bolj ter naravnije v plesnem duetu **Lok** se najbogateje razgrinjajo individualne vrednosti Pie in Pina Mlakar, morda tudi zato, ker sleherni od njiju ni samo človeški nosilec najbistvenejših dogajanj (ki v **Loku** zmeraj ohranjajo čisto in svetlo pojavno obliko), marveč še posebej tudi njihov umetniški oblikovalec . . .⁶⁸

Leta 1939 sta Mlakarja na Münchenskem odru znova uspešno postavila svoj balet **Vrag na vaši** in poleg baleta **Lok** še balet na Dvořákovu glasbo **Cekin ali gosli (Taler oder Geige)**. O slednjem je Otto Oster zapisal: „V tem baletu . . . je koreografija Pie in Pina Mlakar raztopila folklornost na zelo diferenciran in v čudovitih sekvencah se prelivajoč način in močno individualizirane posamične in skupinske plesne. Zemeljski sokovi in njene sile v teh plesnih slikah močno prežemajo človeške čute. Našemu zaznavanju ne uide dragotina, ljubko vesel napev Dvořákov **Humoreske**, ki se v plesu Pie spreminja v ljubko podoben miline.“⁶⁹

⁶⁸ Otto Oster. Das Tänzerpaar Mlakar. De Vlag. Brüssel, 2. september 1942, str. 75—79.

⁶⁹ Otto Oster. Das Tänzerpaar Mlakar. De Vlag. Brüssel, 2. september 1942, str. 75—79.

3.9.2. Vrag na vasi v Münchnu (1939)

Münchenska premiera baleta **Vrag na vasi** je bila sprejeta kot zrelo baletno delo zrelih umetnikov — Mlakarja sta to v tem času tudi bila. Otto Oster je takrat zapisal: „Če gledamo iz srede, je tej stvaritvi vendarle najbližji balet **Vrag na vasi**, ki ga je prav tako uglasbil Fran Lhotka in ki ima za osnovo ljudsko sago, živečo v predstavah ljudi z dežele. Pri tem baletu je treba vsekakor omeniti dinamično koreografijo. Kar snov ponuja oblikovalcu folklornega, to umetniški duh preobraža v bajeslovne naravne sile. Tako so videti ljudje v teh plesnih scenah, ki se odigravajo na zemlji in v hudičevem kraljestvu, manj uročeni od stvari samih na sebi kot od demonične magije, ki jo te stvari izžarevajo. To pomeni, da se plesna podoba približuje stilizirajočemu duhu. Vendar nikakor ne v pomenu snovne abstrakcije: obilju snovi ničesar ni odvzeto. Stilizacija tukaj ne izpričuje drugega, kakor da se redči gostota snovi, da bi njena prava bit postala prozorna.

In v resnici je koreografija v tem baletu dosegla čistost, v kateri se lahko zrcali srce slehernega pojava. Dinamičnost nikjer ne pojema, tudi tam ne, kjer je gibalo senčnega kroga tragičnega, gibalo težišča. Kakor koli že popolna breztežnost plesa Pie in Pina Mlakar prepleta tudi umetniški duh njune zelo mnogoplastne koreografske stvaritve, vselej ima razmaterializirana umetnost te koreografije izjemno svetilno moč.⁷⁰

4. PIA IN PINO MLAKAR MED DRUGO SVETOVNO VOJNO

Štirideseta leta. Del evropskih držav in narodov že dodobra spoznava, kaj so strahote vojne, kaj pomeni razrušen dom, izguba svobode, okupirana država, ujetništvo in izguba ljubih. Evropa se tedaj še ni zavedala strahot, ki jih prinaša fašizem. Veliko umetnikov in intelektualcev, naprednih mislecev je emigriralo, selili so se iz države v državo, upajoč, da se bodo izognili uničenju. Pod udarom fašistične ideologije se je znašla tudi plesna umetnost — posebno naj sodobnejše smeri, ki so se rodile prav v Nemčiji — tisti nezadovoljni, napredni Nemčiji.

Tudi K. Jooss in R.v. Laban sta morala emigrirati, tako kot veliko nemških intelektualcev. Zavest tistih, ki niso imeli kam in niso mogli emigrirati, se je morala v prvi vrsti ukvarjati s samoohranitvijo in različnimi načini samoobrambe. O odporu tedaj ni bilo niti govora — fašizem je v tistih letih mlel in zmagoval.

Mlakarja sta ob koncu tridesetih let pravzaprav dosegala maksimalne koreografsko-plesne rezultate. Kazalo je, da se njuna umetniška pot navzgor ne bo tako kmalu prekinila. Vendar je bila njuna pot k še višjim vrhovom prekinjena z vsem tistim, kar prinaša vojna.

Po čem je neka vojna grozna: ne samo zaradi fizičnega rušenja, izgube svobode, zaradi lakote in bede, ne samo zaradi smrti — to je tudi popolno zrušenje nekega sveta zunaj in znotraj tako za narode kot za posameznike.

4.1. Danina v Münchnu (1940)

Pia in Pino Mlakar sta morala leta 1940 v Münchnu pripravljati baletе. Izbrala sta (namerno, naključno, instinktivno?) že davno pozabljeni balet F. Taglionija **Danina ali Joko, brazilska opica**. Istege leta sta za münchenski oder pripravila **Venusberg** R. Wagnerja in s svojim triumfalnim **Lokom** gostovala v Ljubljani 16. februarja 1940, v Zagrebu 21. februarja 1940 in v Beogradu 17. in 20. oktobra 1940. Od njunega gostovanja ni minilo niti pol leta, ko je nemško bombardiranje razrušilo gledališče, v katerem sta doživljala največje ovacije in priznanja jugoslovanskega občinstva, Jugoslavija pa je za štiri strašna leta prenehala obstajati.

Danina ali Joko, brazilska opica je balet v štirih dejanjih na glasbo Petra von Lindpaintnera. Pri prvi izvedbi v Stuttgartu 12. marca 1826 je libreto in koreografijo oblikoval F. Taglioni. Danino je plesala balerina, ki je obeležila romantično baletno obdobje — slavna Marie Taglioni. Balet

⁷⁰ Otto Oster. Das Tänzerpaar Mlakar. De Vlag. Brüssel, 2. september 1942, str. 79.

je imel tedaj neverjeten uspeh in za tisti čas tudi neverjetno število izvedb — v dveh sezonah trinindeset predstav.

V središču pozornosti je Danina, lepa Brazilka, ki ob neki priložnosti reši opico Joko pred ujemom kače strupenjače. Joko se ji pozneje oddolži tako, da reši njenega sina pred načrtovano ugrabitvijo.

Ta balet je bil v prejšnjem stoletju izveden v številnih scenskih realizacijah po mnogih evropskih baletnih odrih, vendar je s prihodom novih romantičnih baletov hitro padel v pozabo.

Mlakarja sta leta 1940 v Münchnu za Münchener Staatsooper naredila novo verzijo.

Ko sta iskala idejo za nov balet, je Pia Mlakar v gledališkem arhivu povsem naključno našla balet F. Taglionija. Libreto je bil dokončno izgubljen, kazalo je, da tudi glasba. Z znano energijo sta preiskovala evropske glasbene arhive in v Stuttgartu kompletirala glasbeno gradivo. Libreto sta rekonstruirala iz najdrobnejših detajlov.

Vsebina baleta:

V Braziliji živi kot kolonist in bogat farmar Don Alonzo, doma iz Portugalske. Njegov sin Alvar, poveljnik tamkajšnjega brodovja, je skrivaj poročen z Danino, rojeno Brazilko, ki spada k sužnjam v hiši njegovega očeta. Danina mu je rodila sinčka Zabija.

Medtem ko je Alvar s svojim ladjevjem na morju, živi Danina na skrivnem kraju s svojim sinčkom. Samo lovci in živali džungle ju sem in tja obišejo. Joko, brazilska opica, beži pred kačo, ki jo zasleduje. Danina to vidi, s puščico ustrelji kačo in si opico sčasoma udomači. Mulat Jeauffre Danino nasilno zasleduje s svojimi ljubezenskimi izbruhi. Topovski strelji z ladij oznanjajo, da se Alvarovo ladjevje spet približuje. Veselje za očeta, veselje tudi za Danino, ki pa tega ne sme nikomur povedati, edino svoji zaupni prijateljici Zoleji.

Carlos, Don Alvarov hišnik, in vsa hiša pripravljajo sprejem Don Alvaru. Njegov prihod je prava slovesnost z raznimi plesi. Proti večeru se v bližini hiše prikaže celo Joko. Prične se lov na „nebodigatreba“.

Alvar občišče Danino in Zabija v njenem skrivališču, očetu Don Alonzu pa jih izda Jeauffre, ki jih hoče ločiti, pa čeprav nasilno. Jeauffre najde ob tej priložnosti tudi Zabija, ki ga hoče ugrabiti za ceno poznejšega Danininega ljubezenskega privoljenja. Joko, ki se medtem igra z mulatovo puško, pa po naključju sproži petelina in Jeauffrea zadene v komolec. Mulat pobegne zaradi bolečin in strahu, Joko pa zbeži z Zabijem v džunglo. Obup in žalost, ki muči starše ob misli, da so izgubili svojega sinčka, globoko gane Don Alonza. Ko pa se vrne Joko z malim Zabijem, oče privoli v zakon Danine z Alvarom.

Dan svečane svatbe je določen. Brazilke spremljajo svojo Danino in ji odplešejo ženitovanjski ples družic z zvončki. Nasilni vpad Jeauffrea v slovesnost se kmalu pozabi in veseli plesi zaključijo zgodbo.

Balet je bil izveden neoporečno, bil je poln šarma daljne preteklosti, naivnega in blagega humorja. Vloga opice Joke je plesalcu omogočila fantastične plastične interpretacijske možnosti. Vzorno izvajanje, neoporečnost v vsem, očarujoči ples Mlakarjev — to so bile umetniške vrline, ki so jih od našega umetniškega para tudi pričakovali. Vendar se vseeno zdi, da tako **Danina** kot **Sylvia** v Münchnu leta 1943, **Die Jahreszeiten der Liebe** — na Dunaju leta 1941, v Münchnu leta 1942 in njun sijajno zamišljeni in uresničeni balet **Die Verklungene Feste** — v Münchnu leta 1941 z izborom tematike in odhodom v preteklost predstavljajo neke vrste beg. V vseh naštetih baletih manjka tisto, v čemer sta Pia in Pino Mlakar umetniško najnaprednejša in najmočnejša — sporočilo.

4.2. Lok v Ljubljani, Zagrebu in Beogradu

Spomladi in jeseni leta 1940 je jugoslovansko baletno občinstvo videlo **Lok**. To je pravzaprav tridelni balet programskega karakterja, z globokim humanim sporočilom. **Lok** je zveza med fantom in dekletom, človeška, ljubezenska, življenjska. Lok je njuno skupno življenje, katerega linija

se dviga in oblikuje kot svod, lok je vse tisto — čustveno, intelektualno, življenjsko, kar ustvarja zvezo med možem in ženo. Dekle in fanta sta kreirala Pia in Pino Mlakar od leta 1939 do 1947. Vtis tega dela na občinstvo je bil pretresljiv. V času, ko se je pojavil **Lok**, je jugoslovanska baletna publika že imela možnost videti Ano Pavlovo, Tamaro Karsavino in Labanovo ter Joossovo skupino, vendar se razburjenje, ganjenost in navdušenje, s katerimi je bila sprejeta izvedba baleta **Lok**, ne da primerjati z ničimer. Pia in Pino Mlakar sta s tem baletom ustvarila vrhunski koreografsko-interpretacijski dosežek.

Poglejmo, kako je Marija Vogelnik uredila svoje vtise o vlogi, ki jo je imel balet **Lok** v opusu para Mlakar kot tudi v jugoslovanski baletni kulturi: „V svetovnem merilu je **Lok** kot enovito ne-abstraktno in nefilozofsko delo, ki hoče gledalca vznemiriti in se ga dotakniti čustveno, verjetno unikum celovečernega komornega baletnega dela za dva plesalca. Porajalo se je štiri leta v Zürichu in je doživelo svojo premiero v Münchnu leta 1939. V Ljubljani sta plesalca nastopila z njim dvakrat (16. in 28. februarja 1940) in sta v njem prinesla svoji privrženi publikli svojo novo varianto ljubezenske izpovedi — loka, ki povezuje ljubezenski par in prek njega ves svet, in ga Mlakarja imenujeta za 'vir vsega ustvarjalnega'. Visoka pesem ljubezni, ki je privzdignjena do rituala, pomeni v umetniškem pristopu Mlakarjev zaokret v zaprt in posvečen krog družine — že od vsega začetka center ustvarjalne pozornosti Mlakarjev — in v času, ko je hitlerizem ogrožal svet in se je bilo treba dokončno odločiti, edino možno zatočišče in ustvarjalno varnost. Kasneje, se pravi po vojni, se je iz iste koncentracije v družino porodila tudi kot doživetje ljubezenske zaokroženosti z odnosi moža, žene in otroka celovečerna sestavljena **Mala balerina**, uvajanje plesalke Veronike Mlakarjeve v plesno dinastijo družine.

Lok je torej celovečerno plesno delo za dva izvajalca, plesalko in plesalca in najbrž še več, moža in ženo. Mlakarja sta v njem plesala in razprla pred svetom svoje življenje kot življenje slehernika-moža-žene, lok ljubezni in mladosti, zorenja in zrelosti. V treh delih, ki sta jih plesalca poimenovala za **Mladost, Ljubezen, Zorenje** — in sta jim namesto scenarija dodala svojevrstno v neke vrste poezijo zbrana gesla posameznih stavkov.

'Naslov pomeni lok med dvema človekoma, ki se ljubita. Kompozicija kot pri klasičnem instrumentalnem koncertu', je zapisal k prapremieri **Loka** v münchenske Dramaturgische Blätter kritik Rudolf Bach. Mlakarja pa sta v ljubljanski spremnici razložila, da je to tretje plesno delo, ki so ga skupaj ustvarjali komponist Fran Lhotka in plesalca Pia in Pino Mlakar, nastajalo dve leti do izdelane partiture in potem dve leti do končne zrelosti, pri čemer sta ocenjevala komponista za 'najiznajdljivejšega, najnaravnjšega, najbarvitejšega' med našimi skladatelji.

'Preprosto brezčasno dogajanje v jasni, plastični plesni obliki', je ocenil v končnem stadiju delo Rudolf Bach. Stvaritev osvobodene plesne izpovedi iz prve roke v zelo čistem plesnem jeziku, ustavljenem nekje sredi med izhodišči ekspresionizma časa in kulturnega obdobja in bogastvom prevrednotene vsakdanje kretnje v njen ritmičen in plesno neposreden gibni ekvivalent. Epopeja vsakdanjosti in pot človeka skozi življenje, 'skozi igrivost do temnega dna ljubezenskega bistva', kot je zapisal Rudolf Bach; skozi trdoto nasprotij tja do 'himne radosti', kot se je izrazil Pino Mlakar. Vsekakor gre za Mlakarjev osrednji izpovedni opus, po drugi strani pa pravzaprav za zaključni del plesnega in sodobno plesnega ustvarjanja umetnikov Mlakar, ki sta od tam naprej krenila v moderni balet akademske in klasične tradicije, odkoder se nista vrnila.⁷¹

Najbrž najtežjo gledališko nalogo, namreč vezanje napetosti gledalcev na ples dveh izvajalcev skozi vsebinsko povezan in niti ne najbolj preprost koncept dogajanja, sta umetnika dosegla z zelo

⁷¹ Ta trditev ne ustreza dejstvom: Pia Mlakar je kreirala balet **Plesalec v sponah** z izrazito osebnim izrazom, Pino Mlakar pa je kreiral izjemen balet s sporočili, ki so blizu današnjemu plesnemu gledališču — **Heloti**.

zavestno delitvijo plesnih sredstev v tri raznorodne vsebinske barve sporočanja. Nista se odrekla niti šegavosti spodobnega tivolskega sprehajanja v dvoje niti ilustracije ljubezenskega objema, kakor tudi ne upodobitvi elementarnih nasprotij in sovražnosti med ženskim in moškim polom ljubezenskega loka. Čeprav je bil občasen vtis, da stvaritev proti koncu usiha in da je končna himna 'rado-sti' nekam prepatetična, je vendar zelo težko postavljati kakršnekoli sodbe za današnje rabo. Treba bi bilo delo obnoviti; z novimi plesalci doseči resnično današnjo revalorizacijo umetnine, odr-gano od prvih avtorjev-izvajalcev.

Naj ob tem dodamo, da je umetniški par Mlakar poskušal z obnovo in da sta prvič plesala **Lok** neposredno po vojni (1946), kar je bilo verjetno prežgodaj za delo, ki ni spadalo v modele takrat uveljavljenega enotnega akademskega baletnega sistema po moskovskih predlogah socrealizma; prežgodaj je bilo tudi v odnosu na povojno razboleno občutljivost pri nas, ki se je težko pri-jaznila z zaprtostjo umetnosti v ozek družinski krog. Vkljub temu pa je bila takratna obnova **Loka** koristna in dobra, ker je delo predstavila generaciji, ki bi sicer o njem ne dobila ne predstave in ne sodbe in odnosa.

Ponovno sta se Mlakarja lotila obnavljanja **Loka** leta 1970 v obliki suite in v izvedbi mladega plesnega para Vojka in Maruše Vidmar. Mlada plesalca sta svoj del opravila z izredno zavzetostjo in vidnim spoštovanjem. Toda suitea ni celovita stvaritev ampak samo njena majhna slutnja. In za polno zrelost **Loka** sta bila plesalca takrat verjetno še premlada.⁷²

Glasbeno je **Lok** napisan za komorni orkester — godalni kvartet, flavto, oboo, klarinet, fagot in klavir. Delo je imelo trdno obliko in je v mnogočem resnično delovalo kot instrumentalna kom-pozicija. Tridelna oblika je bila koreografsko določena še s podstavki:

I. del: Mladost

Fant veselo hiti naprej.

Dekle srečna prisluškuje.

Fant opazuje in razmišlja.

Dekle sanjari in hrepeni.

Fant samozavesten in odločen.

Dekle razigrano in veselo.

Dva svetova se srečata.

II. del: Ljubezen

Srečanje.

Ob ograji.

Čarobna pastirska piščalka.

Razpasani pas.

Ljubezenski pogovor.

Objem.

III. del: Zrelost

Sum.

Ženina bolečina in kljubovanje.

Moževa bolečina in kljubovanje.

Kot sovražnika.

Milost ljubezni bo vse prebredla.

Lok je zveza med možem in ženo.⁷³

Koreografska pesnitev **Lok** je res globoko čustveno pretresala gledalce. Dr. Miloje Milojević, muzikolog, skladatelj, kritik, neke vrste kritik-kreator sodobne umetniške perspektive med obema

⁷² Marija Vogeltnik. Sodobni ples na Slovenskem. Knjižnica Kinetikon 1. Ljubljana 1975, str. 88, 89.

⁷³ Gledališki plakat. Narodno pozorište v Beogradu. Zbirka plakatov, 17. oktober 1940.

vojnama, je pisal o paru Mlakar z neskritim vznemirjenjem: „... Slika iz življenja dveh bitij, moža in žene, to je plesna pesnitev **Lok**, ki sta jo plesala Pia in Pino Mlakar, naša slavna predstavnikinja čudovitega, plastičnega baleta, za katerega je glasbo napisal Fran Lhotka, glasbeni sodelavec plesnega para, avtor zelo uspešnega baleta **Vrag na vasi**. Mlakarja z **Lokom** ne prikazujeta samo slike iz življenja oz. določene trenutke iz življenja moškega in ženske — od prvih naivnih drgetanj prek celega niza duševnih peripetij do zrelosti ob popolnem spoznanju smisla življenja; s plesom odkrivata pravo vsebino svoje pesnitve: mož brez žene in žena brez moža nimata polnega življenja. Usoda ju pripelje do stika skozi njuni duši in zapečati smisel tega dotika z zmagošlavjem krvi. Plamen, vendar v istem trenutku že tudi neka umiritev v zrelosti, ki je ozarjena z neizmernim sijajem tega plamena, ki ga nihče še ni videl, vendar so od njega zagoreli milijoni ljudi; nosil jih je kot vihar ali pa so v njem občutili smisel, edini smisel popolnega življenja.

Žena in mož preživljata in doživljata drugače peripetije od tistih, ki sta jih nakazala Mlakarja v svojem plesnem spevu **Lok**, bolj tragično in tudi duševno drugače. Zvišene neštetokrat ravno tako, kot je zvišen tudi trenutek krvi v življenju moža in žene, vendar drugače zvišene, iz drugih razlogov in z drugačnimi posledicami za človeka iz ljudske množice in za svet, ki ju obkroža. In mogoče so kontrasti takih doživljajev, ko gre za prenašanje realnega življenja na oder z umetniško stilizacijo, močnejši od kontrastov, ki jih načena **Lok**, zasnovani na odnosu telo in duša, na odnosu dveh bitij iz družbenega kolektiva. Kolikor so močnejši, toliko so tudi slike bolj raznolike in psihološko bolj zapletene, kompleksnejše.

Vendar je očitno, da Mlakarja svoje ideje nista hotela niti razširiti niti vizualno kontrastirati. Sublimirani smisel življenja in ljubezni in njen lirski značaj, ki pa je daleč od idiličnega; v njej je idila samo trenutni kontrast — to je bila njuna ideja.

Ga. Pia in g. Pino Mlakar, inteligentna kot človeka, prefinjena v svoji čudoviti plesni umetnosti, polna fantazije, sta izredno inspirirano in v tehničnem smislu z globokim in izrazno pomembnim plastičnim plesom ustvarila **Lok** do maksimuma virtuosno, vendar tudi ekspresivno, izrazito do potankosti. V idejo sta se tako poglobila, da sta takrat, ko sta jo zagledala realizirano z gesto, hotela izriniti vse bogastvo plesne geste, in to sta tudi naredila, da bi podčrtala vsako žilo dovodnico tega dela, ne boječ se, da bi do teh potankosti izcizelirana plesna materializacija lahko postala v določenih trenutkih tudi malo daljša, kot zahteva tok dogajanja.

Vendar, čeprav se nam je zdelo, da je na dveh, treh mestih izživljanje življenjskega trenutka s plesom mogoče nekako prešlo mejo, koristno za neposredno scensko delovanje, so bili lepota gest in logični odnosi tako izdelani in premišljeni, da smo v njih uživali, ne da bi med gledanjem razmišljali, ali bi lahko sceno ustvarila tudi s krajšim razvojem. Roke so jima govorile, telo je bilo v celoti instrument njune duše in krvi, zvito ali trdno prilepljeno na tla ali ločeno od tal v skoku ali postavljeno v „statičnem gibu“, ustvarjenem s kontrastno razporeditvijo rok in nog. Opis s pomočjo telesa in vsak opis je imel psihološko opravičilo.

Zato je bil uspeh Mlakarjev in realizatorjev **Loka**, zopet Mlakarjev, tako lep in poln. V jutro življenja sta se dva človeka odpravila proti soncu, ločeno drug od drugega. Vedra sta bila, tako fant kot dekle, vesela. In preden je pomlad odprla njune popke, sta občutila življenjsko gibanje v sebi in se fatalno srečala. Stopila sta drug k drugemu, se razigrala, v podzavesti, narava jima je spregovorila, dokler jih ni v objem zlila. Pa sta v dvomu trpela, se zaradi nesporazuma razšla kot sovražnika, da bi se na koncu v milosti ljubezni našla na odru zrelosti.

Za to vsebino je Fran Lhotka napisal glasbo, ki ima posebni vrline: to je glasba določenega ritma in metričnega periodiziranja, se pravi taka, kakršna za ples mora biti — sicer pa je Lhotka že dokazal, da ima smisel za baletno glasbo, in to je prefinjena glasba, ki jo je skladatelj ustvaril z občutkom v mejah komornega orkestra, v katerem igra klavir vlogo, na trenutke virtuosno in solistično...

O Lhotkovi glasbi lahko rečemo, da slogovno ni enotna. Poudarki so raznoliki in izhajajo iz različnih slogovnih vzorov, v prvi vrsti melodijskih, pa tudi harmoničnih (klasika, romantika, na-

turalizem). To dela slogovno podoba njegove glasbe neenotno in pogosto ne kaže osebne, personalne „note“ svojega avtorja, temveč je očitno odmev nekega vzora (nenameren); ima slogovne zveze s slogovnimi tipi, ki so zasnovani zunaj Lhotkove delavnice.

Vendar je zvočni mozaik v glasbi za **Lok** zgrajen z neizpodbitno izkušnjo, s katero Fran Lhotka brez dvoma razpolaga, kadar gre za glasbo, uporabljeno ob plesu in tudi psihološko poglobljeno. V tej, psihološki smeri je dal Lhotka lepe trenutke, dobro konstruirane...⁷⁴

Da bi ilustrirali vpliv Mlakarjev na sodobnike, bomo navedli še kakšen izvleček iz tedanjih kritik in literarnih ocen. Bralec se bo sam prepričal, da so bili vtisi in mišljenja o paru Mlakar pri vseh pozitivni. Spoznal bo še eno izjemno karakteristiko. Ko so kritiki in drugi pisali o Mlakarjih, so vedno iskali posebne besede. Njun ples in njuno koreografsko ustvarjanje sta bila sprejeta tudi s filozofske življenjske plati pa z intelektualno-umetniške in s človeške — pisali so o nekom, za katerega se je čutilo, da je odkril do tedaj nevidno in neodkrito področje.

Milenko Živković je leta 1940 zapisal: „...Koreografske konstrukcije v **Loku** so široko zasnovane s plastično dramo in imajo pregnanten psihološki izraz. Mlakarja gradita lasten slog z veliko originalne invencije in koreografske fantazije. Mejna linija njunega sloga ima stične točke z Joosovim realizmom, z absolutnim plesom Mary Wigman, s plastičnimi tokovi Labanove šole in s plesno poezijo Saharovih. V tem obsežnem krogu Mlakarja razvijata svojo umetnost z ustvarjalno voljo, ki ju dviga v prve vrste današnjih predstavnikov modernega plesa. S skupnimi napori sta dosegla idealno tehnično skladnost, izrazna oblika njunega plesa pa se pojavlja kot rezultat vzajemnega in logičnega dopolnjevanja.

Specifične umetniške posebnosti gospe Pie Mlakar izvirajo globoko v njeni senzualni ženskosti, ki je nikdar ne pripelje v plitvo čutnost in banalno erotiko. Za Pina Mlakarja lahko rečemo, da je odlični plastik s sijajno tehniko. Njun gibek in s figurami bogat ples rok pušča nepozaben vtis, ki smo ga mogoče doživeli samo še ob slavnem indijskem plesalcu Udej Šankaru.

Enostavni, vendar originalni kroji kostumov ter okusno in mehko komponiranje svetlobne barve izpopolnjujejo scenski uspeh tega odličnega umetniškega para.⁷⁵

4.3. *Nekdanje svečanosti v Münchnu (1941)*

Balet *Verklungene Feste (Nekdanje svečanosti)* predstavlja plesno vizijo iz dveh stoletij. Tudi tokrat sta se Pia in Pino Mlakar pojavila kot avtorja libreta, koreografa in plesna interpreta. Glasbo je napisal Richard Strauss po motivih in delih Françoisa Couperina. Scena: Rochus Gliese. Prva izvedba baleta se je odigrala na odru Bayerische Staatsoper, National Theater v Münchu, 5. aprila 1941.

Osebe okvirnega dogajanja: Vojvoda, Plesalka, Baletni mojster. — Osebe slavnosti: gospe in gospodje, nastopajoči v alegoriji: Flora, Zefir, harlekini, silfide.

Dogajanje poteka okoli leta 1830 pri Parizu. Neki vojvoda sanjari o razkošju in umetniškem blišču dvornih slovesnosti svojih predhodnikov ter povabi k sebi operna prvaka — plesalca in plesalko — da bi se z njima pogovoril o prireditvi, ki naj bi bila posvečena oživitvi takšnega praznovanja. Umetnika soglašata, prizadevata pa si prepričati vojvodo tudi o lepoti tisti čas — 1830 — modernih plesov: o bujno romantičnem plesu na konicah prstov.

⁷⁴ Dr. M(iloje) M(ilojević). Beogradska premijera plesne poeme **Luk**. Politika. Beograd, 20. oktober 1940.

⁷⁵ Milenko Živković. **Luk** od Frana Lotke u izvodjenju Pie i Pina Mlakara. Vreme. Beograd, 19. oktober 1940.

Na praznovanju se zbere velika plesna družina, ki se razkazuje v čudovitih kostumih iz časa baročnih in rokokojskih plesov: Courante (maestoso): Corps de ballet (baletni zbor); Carillon (zvonjenje, allegretto vivace): Pas de cinq; Sarabanda (largo): Pas de deux (dvokorak); Gavota (s solo violino, živahno): Corps de ballet (baletni zbor).

Kot most med starim in novim razvije alegorija „**Flora in Zefir**“ nadaljevanje plesnih vizij iz dveh stoletij. V tej alegoriji želijo umetniki predstaviti svojemu naročniku transformacijo historičnega baročnega sloga v njihovo sedanost z „novim“ romantičnim plesom. Sledijo plesi silfid na konicah prstov, to so romantične podobe v pravem pomenu. Vojvoda je videti že na pol pridobljen, toda kakor sanjska vizija se mu iz spomina izluščijo podobe njegovih prednikov (Allemande, moderato, Menuet, andante), pokažejo se mu pred duhovnimi očmi ter brž odplavajo v temo. Tedaj se prebudi iz sanjarjenja (Marš, allegro) v resničnost, kamor mu ta zdavnaj izzvenela slavja minulih časov ne morejo slediti.

Pino Mlakar, izraziti poznavalec plesnih oblik, je ob tem baletu zapisal: „V času, ko je končaval opero **Capriccio** in se loteval opere **Ljubezen Danae**, nama je veliki mojster Richard Strauss izrazil željo, da bi zložila baletni libreto, tako da bi z novimi stavki razširila njegovo Couperinovo suito in napravila iz nje pravi balet. Tako so pozimi 1940/41 v Garmischu in Münchnu nastale **Nekdanje svečanosti**.“ Pri krstni uprizoritvi — glasbeno vodstvo Clemens Krauss — je Pia Mlakar plesala vlogo plesalke in Flore, Anselm Gerster je predstavil vojvodo, baletni mojster Walther Matthes pa Zefirja Haralda Harthoorna. Ob priložnosti frankovskega prazničnega tedna Bavarske državne opere v Bayreuthu leta 1953 pa je koreografski par Mlakar **Nekdanje svečanosti** znova uprizoril — v idealnih razsežnostih: prvi plesni par tukaj sta bila Jovanka Bjegojevič in Duško Trninič, hkrati pa tudi Flora in Zefir; v enaki zasedbi je bil balet uprizorjen tudi v času münchenskih prazničnih iger leta 1954.⁷⁶

Odziv kritikov je bil velik tako kot vedno, kadar je šlo za Mlakarje. Karl Ruppel je zapisal: „Pia in Pino Mlakar sta predstavo izdelala na osnovi slovečih koreografskih prijemov osemnajstega stoletja. Vendar gre tudi pri tem za nič manj kot regeneracijo zgodovinskih baletnih figur. Historično je za iscenatorja samo nadih fantazije. Plesna upodobitev sama počiva na povsem modernem doživljanju prostora, ki dopušča osupljive variacijske možnosti tudi za ceremonialne skupinske plese pavana, gavota in menuet, sicer strogo zavezujoče v koraku. Vredna občudovanja je telesna disciplina münchenskega baleta prav v teh oblikovno strogih plesih, pri katerih lahko že malenkostna vnemarnost moteče deluje na celotno kompozicijo. Razložimo jo lahko s pomočjo vzgojnega ideala, kot ga Pia in Pino Mlakar sama ponazarjata v dveh solo plesih **Nekdanjih svečanosti** — v Pas de deux med markizo in kardinalom in v plesu Silfide. Prva skladba je skoraj samo serija umetniško izvedenih korakov na kar najožjem prostoru, primer do abstraktnosti sublimirane plesne oblike najzlahtnejšega giba, druga — ki jo pleše Pia Mlakar sama — samo igra rok in glave, pri kateri že lahen premik, sprememba položaja prstov predstavlja izrazno različico, da se prebude spomini na plesno kulturo eksotičnih ljudstev, Indijcev, Javancev, Balijcev. Prav stapljanje te v prastarem izročilu kanonizirane govornice znamenj z alegoriko je resnična duhovna last prvakov münchenskega opernega baleta, značilna ravno tako za njuno umetniško oblikovanje kot za izvirnost njune kompozicijske fantazije in hkrati dokaz za to, na kako različnih elementih lahko temelji doživljanje oblike, če le ima moč za njihovo nadaljnje oblikovanje in organski razvoj, izhajajoč iz ustvarjalne osebnosti.“⁷⁷

⁷⁶ Otto Friedrich Regner. **Verklungene Feste**. Ballettführer. Reclam Verlag. Stuttgart, 1959, str. 371—373.

⁷⁷ Karl Ruppel. *Getanztes Barok*. Kölnische Zeitung (Reichausgabe). Nedatirano. Zasebni arhiv Pie in Pina Mlakarja.

4.4. *Legenda o Jožefu v Münchnu (1941)*

Ob **Nekdanjih svečanostih** sta Pia in Pino Mlakar v Münchnu prikazala tudi **Legendo o Jožefu**, eno od svojih zgodnejših koreografij. V kombinaciji z baletom **Nekdanje svečanosti** je celotna predstava izzvala določene in zanimive asociacije, kritikom pa je omogočila, da izredno osvetlijo odtiske bogatega interpretacijskega daru Mlakarjev. Navesti velja zapis Karla Ruppla: „**Nekdanjim svečanostim** sledi uprizoritev **Jožefove legende** Richarda Straussa, tudi tukaj dveh povsem različnih predstavnih svetov: biblijsko egiptovskega in baročno beneškega. Stilistični problem, ki izvira iz tega, je münchenska dekorativna in koreografska upodobitev dela znova rešila na zelo osebni način. V odrski podobi in kostumih Rochusa Gliesesa se zrcali v blišč zagledana veronska umetnost. Prizorišče plesnega dogajanja je visoka, odprta dvorana, ki jo zapira velikansko stopnišče, prek katerega odide Jožef na koncu, medtem ko se oder počasi vrti, s spremstvom angelov iz pokvarjenega sveta nečistih želja in poželenj v svobodo svoje pastirske biti. Inscenacija se torej vnovič distancira od odrskih efektov baročne teatske apoteoze in poišče prelepo končno rešitev zgolj v dramaturški ideji Jožefove podobe: brez nevarnosti je fant prehodil cono skušnjave, ta se za njim potaplja v meglo, zakrivajoč njegovemu pogledu pošastni smrtni izraz podlegle skušnjavke, medtem pa se mu odpira svet v globoki, nedotaknjeni samoti kakor ob svitu prvega dne življenja.

Freskno ilustrativna glasba **Jožefove legende** skorajda kliče po pantomimični razlagi. Toda münchenska inscenacija Mlakarjev temelji povsem na plesnosti, tako temeljito, da postane celo spravitev mize, ki jo opravijo Putifarjevi sužnji, mikaven, prijeten intermezzo med prvo in drugo sliko — švigajoč, iskreč se scherzo, ki ga prvič vidimo v tem delu, sicer tako pogostoma prežetem izključno z mimičnim patosom. Tudi scena boksarjev in samo trpinčenje Jožefa je ob vsej drastičnosti upodobljena povsem plesno; zgolj ritmično gibajoče se telo je nosilec dogajanja in nikakršni rekviziti mu niso potrebni, da bi ga razlagal. (Pri neki starejši münchenski uprizoritvi so na oder privlekli kotel in rešetke, razbeljene klešče in velikanske nože; učinek je iz oblike prešel na aparat.) Igra telesa, zapeljivo čutna zaradi mične zadržanosti, je ples tančic in Sulamithe, ki ga je Hansi Dichtl upodobila z očarljivo gibkostjo, onkraj sleherne cenene revijske erotike, iz skoraj prečiščene zavesti o slojevitosti lepote. Toda vse to je samo površje izjemnega dosežka zakonskega para Mlakar v glavnih vlogah Putifarjeve žene in Jožefa.

Putifarjeva žena je pantomimično dramska figura, ki jo je mogoče oživiti tako psihološko kot plesno. Upodabljali sta jo pevki močne mimične izraznosti kot Marie Gutheil-Schröder in Zdenka Mottl-Fassbender — bila je tragedija frigidne ženske, ki jo nenadoma premagajo čuti. Pia Mlakar pa je tudi tukaj predvsem plesalka. Psihološka osvetlitev vloge se umika osupljivo živi gestikulirni upodobitvi, ki na lepem, po prvem Jožefovem plesu, sprosti svojo vzorniško odreenelo držo. Zapeljivo v ženski naravi ima pri Pii Mlakar nekaj elementarnega, kar se je otreslo slehernega teatraličnega demonstva. Izrazna govorica telesa je neznansko polna modulacij: njena mimična abeceda obsega tako nežno hrepenenje kakor razjedajočo strast; tako opoj koprnjenja kot razjarjenost ob razočaranju. Glavna poteza pojave, ki je daleč od sleherne visoke dramske poeetike, je živčna milina zatrte ženske, ki skoraj v strahu zaznava moč svojih nagonov. Jožef Pina Mlakarja se je otresel sleherne histerične zamaknenosti „izbranca“, s katero so celo obdobje radi utemeljevali to figuro. Njegov veliki ples ni ekstatični „pogovor s svojim bogom“, marveč razkritje čiste, preproste pastirske narave. Nedolžna življenjska sila se prebujala v skokih in obratih iz čudovito natančnih plesnih kretanj. Njegova zmaga nad skušnjavo ne izvira — kot pri upiranju preroka Jokanaana poželenju princeze Salome — iz zavestne trdnosti, marveč iz globoke, nepremamljive nedolžnosti. Zato se temu Jožefu na koncu ni treba 'reševati'. Vrne se v svoj pastirski svet, sam, ker je gotov vase, angel pa ga popelje zgolj čez prag, da mu pokaže pot.“⁷⁸

⁷⁸ Karl Ruppel. *Getanztes Barok. Kölnische Zeitung (Reichsausgabe). Nedatirano. Zasebni arhiv Pie in Pina Mlakarja.*

W.E. Süskind se je ustavljal predvsem ob kreaciji Pina Mlakarja. Zapisal je: „Vendar je Mlakarjev Jožef močno poduhovil to tako na miku čutnega zasnovano pantomimo. Ta plesalec je znal z notranjo resnobo svojih najdrznejših plesnih kretenj do konca obvladovati svojo vdanost in trpljenje, skrivnost odrešitve pa je v njegovi pregnanski poti v svetlobo enako pričujoča kot ves sijaj v rembrandskih ali tudi delakroajskih tonih zatemnjene scenarije.“⁷⁹

Kasneje sta Mlakarja v Münchnu postavila na oder še **Obdobja ljubezni** (*Die Jahreszeiten der Liebe*), svojo ponovljeno dunajsko koreografijo na glasbo F. Schuberta, in balet L. Delibesa *Sylvia*, po koncu vojne pa sta se ponovno pojavila v baletu **Lok**. Pomembno obdobje njunega ustvarjanja je bilo za njima, drugo pa pred njima.

5. PIA IN PINO MLAKAR PO DRUGI SVETOVNI VOJNI

V novi Jugoslaviji sta leta 1946 v Ljubljani popolnoma predana, navdihnena z entuziazmom, značilnim za povojni čas obnove in visokih idealov, nekako začela vse od začetka.

S svojim **Lokom** sta nastopila na koncertih v Ljubljani in Zagrebu, z ljubljanskim baletnim ansamblom pa sta pripravila balet **Vrag na vasi**.

5.1. Konsolidacija baletnega ansambla in prizadevanje za baletno šolo v Ljubljani

Kot vodja in koreografa Baleta slovenskega narodnega gledališča sta vložila veliko naporov v to, da bi zagotovila priliv profesionalnih kadrov v ljubljanski balet, kar pa nista mogla uresničiti brez ustrezne šole. Skrbela sta za repertoar v gledališču, poleg tega pa sta zbirala mlade in sposobne ter z njimi zavzeto delala. O tem času je Pino Mlakar zapisal: „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 svetovni vojni, kot minister prosvete in kulture slovenske vlade pa je hotel vse to dohiti 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 odpustiti 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 Mariboru 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 in pri temeljnem, najvažnejšem vprašanju, ki se tiče baleta. Gledališki ples je artistska 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 spet selekcija odra. Kako, kdaj bomo Slovenci zmogli tako selekcijo? Mlakarje-

⁷⁹ W.E. Süskind. Richard Strauss' hōfisches Tanzspiel. Zur Münchener Uraufführung der **Verklungenen Feste**. Das Reich. Berlin, 13. april 1941.

ma 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 malo 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 priglajajo, 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 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 v svojo 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 tako rekoč na cesto, dokler končno ne dobi ustreznih prostorov 1962. leta 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 skladov republike, pozneje občine. Večina baletnega ljubljanske Opere in televizije od 1954. leta 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 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...⁸⁰

5.2. *Vrag na vasi v Ljubljani (1946)*

Vrag na vasi je bil uprizorjen 7. aprila 1946 na baletnem odru Narodnega gledališča v Ljubljani. Pripravil ga je ansambel ljubljanskega baleta: vlogo Jele je imela Pia Mlakar, kot Mirko je nastopil Pino Mlakar, vlogi Vraga in Vragove žene pa sta kot gosta izvedla Oskar Haroš in Mira Sanjina. Kmalu zatem sta Pia in Pino Mlakar postavila temelje tega, čemur danes pravimo pravilna in zakonita zamenjava umetniških generacij. Po komaj šestih letih, 10. aprila 1952 sta ljubljansko-mu občinstvu predstavila **Vraga na vasi** z izključno ljubljanskimi umetniškimi močmi.

Tedaj je Bogdan Pogačnik pretanjeno reagiral s svojimi priznanji: „Zavest umetniškega doživlja in narodnega ponosa, ki sem ga občutil, in pristrčno ploskanje, ki se je razlegalo z vseh strani gledališke hiše, ko je padla zavesa na premieri baleta **Vrag na vasi**, sta mi bila dokaz, da je bila ponovna uprizoritev tega dela na ljubljanskem odru potrebna in da je uspela v celoti. Glavni razlog za

⁸⁰ Pino Mlakar. Balet na slovenskem odru. Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja. Tretja knjiga. 10. Ljubljana 1967, str. 251—254.

to, da je **Vrag na vasi** že tretjič prišel na ljubljanske deske, pač ne more biti samo v tem, kot se Mlakarja v Gledališkem listu skoraj sramežljivo opravičujeta, ker je njegovo uprizoritev narekovala štednja — drugi baleti terjajo namreč znova velika sredstva — ampak v enostavni resnici, ker je **Vrag na vasi** še vedno naš najboljši balet, balet ki je zaradi svojega nezastarljivega, vedno svežega ljudskega jedra in svoje nežne lirске poezije o ljubezni in epske o dobrem in zlem, ki sta jo Mlakarja mojstrsko brez besed izrazila v plesu, Lhotka pa spojil s sodobnim glasbenim izrazom, spet in spet novim tudi onemu, ki ga je že nekajkrat videl. Folklorno ljudski element **Vraga** s svojo legendo, v vseh časih enako kmečko sobo, narodnimi nošami, ženitovanjskimi običaji in silnim praritmom množičnega kola sega globoko nazaj v tisočletja našega ljudstva; a če boš vse to dojemal z odprtim srcem, se ti bo zdelo, da je vse to danes, ti bo sveže, kot tvoja vsakdanja misel, kot problematika našega vračanja k čistim vrelcem vsemu kljubujočega ljudstva, kot problematika človeštva sploh... nič čudnega ni, če je na sinočnji premieri v ljubljanski operi med ostalimi gledalci navdušeno poskal tudi direktor edinburškega festivala, strokovnjak, ki je gledal že stotine baletov po vsem svetu, in če sta bila med ostalimi poslušalci posebno ganjena tudi oba naša velika rojaka iz tujine — naš ameriški pisatelj Etbin Kristan in angleški slavist Janko Lavrin.

Prav je bilo torej, da se je balet Frana Lhotke in Mlakarjev znova uprizoril na našem odru, dvakrat prav, ker je bila zdaj ta, tretja uprizoritev **Vraga** resnično naša. Pri prvem nastopu **Vraga** v Ljubljani leta 1937 je levji delež opravilo zagrebško gledališče. Gosti iz Zagreba so pripeljali razen svojega baleta s seboj tudi kostume in deloma tudi rekvizite in dekoracijo. Po devetih letih sta uprizorila Mlakarja **Vraga** v Ljubljani samo še z nekaterimi gosti — solisti iz Zagreba, pri čemer sta takrat izrazila upanje, da bi vzbudila tudi med slovensko mladino dovolj zanimanja za umetniški ples, tako da bi lahko prihodnjo uprizoritev postavila že v celoti ljubljanska opera sama. S sinočnjo premiero je bilo to v polni meri doseženo. Letošnja uprizoritev **Vraga** je popolnoma naša in, kar je še posebno vredno, je popolnoma mlada. Mladi fantje in dekleta, ki sta jih vzgojila Mlakarja v svoji baletni šoli, so častno opravili svojo nalogo. Poseben uspeh predstavlja sedanji **Vrag** za mlado Jelo in Mirka — Majno Sevnikovo in Metoda Jerasa, ki sta svoji težki nosilni vlogi tehnično morda včasih še šibkeje opravila, zato pa vsebinsko z vsem svojim bistvom doživela. V ostalih vlogah so plesali Vraga S. Polik, Vragovo ženo B. Šmidova, Jelino mati G. Bravničarjeva, Jelinega strica V. Laznik, prijateljico B. Šmidova, sosedo S. Japljeva, snubca S. Eržen, ženina G. Vospernik, devojki L. Lipovževa in M. Godinova, lutko V. Zoričeva. Dirigiral je Bogo Leskovic.⁸¹

Šele danes lahko, vključujoč tudi izvedbo **Vraga na vasi** 2. marca 1978 na ljubljanskem odru — ponovno z novimi močmi — začutimo velikanski umetniški in vzgojni vpliv Mlakarjev na vse povojne generacije baletnih umetnikov kot tudi na formiranje pozitivnega odnosa do pojava nacionalnih baletov. Analogni vpliv je viden tudi na drugih jugoslovanskih baletnih odrih: Zagreb, Beograd.

Podatki o ljubljanskih baletnih umetnikih, ki so do danes interpretirali vloge v **Vragu na vasi**, so zelo zgovorni. Vlogo Vraga so interpretirali: Mijo Basailović, Oskar Harmoš, Vlado Laznik, Stane Polik in Vojko Vidmar.

Vlogo Jele so interpretirale: Tatjana Remškar, Majna Sevnik, Maruša Vidmar in Magda Vrhovec.

Vlogo Vragove žene so imele: Lidija Lipovž (Sotlar), Lidija Mila, Mira Sanjina, Lane Stranič in Breda Šmid.

V vlogi Mirka pa so nastopili: Metod Jeras, Mojmir Lasan, Janez Miklič in Vojko Vidmar.⁸²

To so bile in so še največje moči ljubljanskega baletnega odra. Zgovorno je tudi število izvedenih predstav. Z „mlado predstavo“, kot pravi B. Pogačnik, **Vrag na vasi** je Balet Slovenskega

⁸¹ Bogdan Pogačnik. **Vrag na vasi**. Ob premieri v ljubljanski operi. Sl. poročevalec. Ljubljana, 16. april 1952, str. 2.

⁸² Iz zbirke plakatov arhiva Slovenskega gledališkega muzeja.

narodnega gledališča nastopil devetinštiridesetič v okviru prireditev 1. Ljubljanskega festivala na vrtu JLA 9. julija 1953 — v izvedbi — predhodnici današnjega Jugoslovanskega bienala v Ljubljani.

5.3. *Mala balerina v Ljubljani (1947)*

Balet **Mala balerina** vsekakor predstavlja novost v scenski umetnosti Jugoslavije, mogoče pa tudi širše. Tak način propagiranja umetnosti med ljudmi in širšim občinstvom se je pojavil pri nas in tudi v Evropi precej kasneje. V času, ko se je pojavila **Mala balerina**, je bil to osamljen primer — izum Mlakarjev. Tudi v tem sta bila pred časom.

Mala balerina dopolnjuje umetniško sliko o Mlakarjih. Libreto baleta govori o življenju in delu družine potujočih igralcev. Že slavna, zrela umetnika Mlakarja sta se s svojo hčerko Veroniko odpravila s šotorom po Jugoslaviji in prikazovala svoj balet, ne da bi delala razliko med manjšimi mesti in vasmii, in tako propagirala baletno umetnost tam, kamor ne bi mogla prodreti.

Avtorja libreta in koreografije Pia in Pino Mlakar, interpretira likov skupaj z Veroniko Mlakar, S. Prek s kitaro, v kostumih po zamisli V. Žedrinskega so obšli Zagreb in Beograd leta 1948, München in Zürich leta 1949, Celje, Gorico, Ilirsko Bistrico, Jesenice, Kranj, Koper, Litijo, Maribor, Novo mesto, Opatijo, Piran, Postojno, Split, Šibenik, Trbovlje, Zadar in Zagorje v letih 1947 in 1948.

Delo sta si zamislila kot koreografsko-plesno celoto, sestavljeno iz petih suit:

Etudna
Komedijska
Romantična
Baročna
Sodobna

Poleg skladb Stanka Preka na kitari so uporabili še glasbo drugih skladateljev (R. de Visee, M. Giuliano, L. Chavarri, N. Paganini). Po ideji je ta balet Mlakarjev nekako predstavljal sklepni del trilogije njunega umetniškega ustvarjanja. Obstajala je notranja logika, ki je vezala in tvorila ciklus — **Mlada pöta, Lok, Mala balerina**. Baleti, ki sta jih ustvarila v časovnem razmiku petnajstih let, kažejo na še eno zanimivo in pomembno komponento njunega umetniškega bitja — na neprekinjeno zvezo plesa z njunim osebnim življenjem. Eno se je prelivalo v drugo, plesni ideal je bil tudi družinski, način mišljenja, sporočanja in komunikacije z drugimi se je odražal v plesu.

V Ljubljani sta na baletnem odru Slovenskega narodnega gledališča v letih 1947 in 1948 postavila koreografije svojih baletov iz predvojnega obdobja: **Igra kart, Prometejeva bitja, Cekin ali gosli** pa tudi novi balet **Diptihon**⁸³ na glasbo Marjana Kozine. Čudovita simfonična glasba, dela Padlim in Bela Krajina, je vplivala na to, da sta se Mlakarja čez deset let vrnila k istemu skladatelju. Dodala sta še stavek Ilova gora in leta 1958 z baletom **Triptihon**⁸⁴ potrdila svoje zanimanje in spoštovanje do ustvarjanja M. Kozine.

5.4. *Ohridska legenda v Ljubljani (1949)*

Mlakarja sta se vedno zanimala za dela jugoslovanskih skladateljev. V predvojnem obdobju sta to zanimanje — lahko rečemo tudi načelno stališče — kazala z izrazitim in ne majhnim sodelovanjem s Franom Lhotko. Tudi z mladim Marjanom Kozino in Danilom Švaro ju je vezal ustvarjalni kontakt še iz časov njunega najzgodnejšega koreografsko-plesnega opusa.

V tem obdobju značilnega duhovnega poleta v državi, ki je še močno čutila posledice vojne, vendar z narodom, ki je stremel k velikim ciljem, so v novih pogojih tako baletni umetniki kot gle-

⁸³ **Diptihon**. Glasba Marjana Kozine. Scenografija M. Pliberška. Vloge: G. Bravničar, Š. Suhi. Prva izvedba: 5. junij 1948, Ljubljana, Slovensko narodno gledališče.

⁸⁴ **Triptihon**. Glasba Marjana Kozine. Scenografija J. Savinška. Kostumi A. Bartl. Prva izvedba: 23. april 1958. Ljubljana. Slovensko narodno gledališče.

ril sultanu. To ni ne bojno polje ne cesta ne šotori. Karavana, ki so jo razredčili janičarji, je prišla in se namestila zraven nekega hana. (Gotovo ste imeli v Skopju priložnost ogledati si Kuršumli han!) Mislila sva, da je to najboljša rešitev za take priložnosti. Vašo misel razumeva: spektakel, kot je **Ohridska legenda**, mora imeti tudi svoje grande scène orientale d'Istambul. Poleg tega je v sultanu in Istambulu personificirano vse tisto, kar si ljudska in kulturna domišljija predstavlja kot turško suženjstvo. Prav imate in midva bi prva z največjim veseljem uresničila takšno grande scène. Čudovito! Vendar, če sva iskrena, morava povedati, da v tem študiju pompozni spektakel ni bistvo tretje scene, kakor je napisana — in upoštevajoč realen prostor in realne možnosti se v Ljubljani lahko zadovoljivo postavi.⁸⁶

Nazadnje sta Stevana Hristića pridobila. Na premieri ni skrival svojega zadovoljstva, ki ga je kasneje tudi pisno potrdil: „Še enkrat vama izražam, da sem zelo zadovoljen z vajino pripravo mojega baleta. Vajin Stevan Hristić.“⁸⁷

Ta koreografija Mlakarjev je bila na ljubljanskem baletnem odru obnovljena 30. junija 1954, razen na matičnem odru pa so jo z velikimi priznanji izvajali v Gradcu in Celovcu leta 1950, v Trstu leta 1954, na 3. in 5. Ljubljanskem festivalu v Križankah — leta 1955 in leta 1957, v Passauu leta 1958, v Zagrebu — leta 1960, v Gradcu — leta 1965. Isto koreografsko verzijo sta Pia in Pino Mlakar postavila na baletnem odru Narodnega pozorišta v Beogradu leta 1978.

Naslednje sezone so prinesle umetniškemu paru Mlakar stalno zgoščeno umetniško aktivnost. Po premieri **Ohridske legende** v Ljubljani sta gostovala z **Malo balerino** v Münchnu in Zürichu, leta 1950 pa sta ustvarila jugoslovanske prve izvedbe svojih baletov — **Balado o srednjeveški ljubezni** v Beogradu in **Danino** v Ljubljani. V naslednjih letih sta ustvarila celo tri **Balade** — v Zagrebu in Ljubljani — leta 1951, v Münchnu leta 1952.

Jugoslovanska prva izvedba **Balade o srednjeveški ljubezni** je zelo veliko pomenila tako baletnemu gledališču, v katerem so balet pripravljali, kot tudi širši jugoslovanski kulturni javnosti.

5.5. *Balada o srednjeveški ljubezni v Beogradu (1950)*

Idejo za balet **Balada o srednjeveški ljubezni** sta Mlakarja že dolgo nosila v sebi in tako sta na premierah v Beogradu, Zagrebu in Ljubljani pokazala popolnoma zrel umetniški koncept in svoj, za jugoslovanske razmere izrazito individualen slog. Prvič sta se navdušila za to temo, ko sta pripravljala plesni program za natečaj koreografov francoske institucije Les Archives Internationales de la Dance v Parizu leta 1932. Njun balet, suita **Un Amour du Moyen Âge**, je bil tedaj postavljen na Vivaldijevo in Bachovo glasbo. Na željo koreografov so glasbo za to plesno zamisel naročili pri Franu Lhotki; prva izvedba celotnega, sedaj celovečernega baleta, je bila v Zürichu leta 1937. Jugoslovanske premiere so pripravljali z velikim navdušenjem in z znano, kar pregovorno delovno disciplino in studioznostjo Mlakarjev. Tudi izbor sodelavcev je pričal o visoki kvaliteti predstav.

V Beogradu so leta 1950 sodelovali: dirigent Oskar Danon, scenograf Miomir Denić, kostumograf Milica Babić; v Zagrebu 1951: dirigent Fran Lhotka, scenograf Aleksandar Augustinčić, kostumograf Inge Kostinčar — sama imena najimenitnejših jugoslovanskih umetnikov. **Balada o srednjeveški ljubezni** je bila nenavadno zanimiva predstava. Odlikovala se je s svojim koreografskim slogom, čvrstim znamenjem Mlakarjev. Koncept baleta je dajal nove rešitve, ki jih do tedaj na jugoslovanskih odrih še ni bilo videti. Vse to sta vodili subtilni umetniški osebnosti, Pia in Pino Mlakar. Dekor, kostumi, ples so bili zamišljeni in ustvarjeni tako, da delujejo, kot da so posneti z jugoslovanskih srednjeveških fresk, premišljeno epsko predstavljeni posamezni plesi in množični prizori so dajali baletu sijaj svetlikanja daljne preteklosti.

⁸⁶ Dopisovanje Pie in Pina Mlakar s Stevanom Hristićem. Zasebni arhiv Pie in Pina Mlakar.

⁸⁷ Dopisovanje Pie in Pina Mlakar s Stevanom Hristićem. Zasebni arhiv Pie in Pina Mlakar.

5.5.1. Odmevi v Beogradu

Balada o srednjeveški ljubezni je bila prvič izvedena v Beogradu dne 19.10.1950, ob obletnici osvoboditve mesta.⁸⁸ Navajamo podatke po gledališkem plakatu: Šest⁸⁹ fragmentov iz baleta sta napisala Pia in Pino Mlakar. Glasbo je napisal F. Lhotka. Koreografa in režiserja: Pia in Pino Mlakar. Dirigent: Oskar Danon. Scenograf: Miomir Denić. Kostumi: Milica Babić. Nastopili so:

Knez	Branko Marković
Kneginja	Katarina Obradović
Njena vest	Vera Kostić
Paž	Dušan Trninić
Vodja napadalcev	Dimitrije Parlić
Mlada ujetnica	Jasmina Puljo
Ujeti mladenič	Nebojša Krgović
Dvorni norec	Sima Laketić
Njegov prijatelj vojak	Vladimir Lebedev
Paži	Nada Jović, Sonja Juskević, Ivanka Mikić, Natalija Minić, Darinka Prvulović, Ljubica Stefanović
Kneževi vojak	Dragiša Djulić, Nenad Prica, Gradimir Hadži-Slavković, Svetozar Dobrovoljac, Petar Marković, Vojin Nikolić

Napadalci, zasluženo ljudstvo, ženske v cerkvi, kneževa vojska — pleše baletni ansambel.

V delo z beograjskim baletnim ansamblom sta Pia in Pino Mlakar vnesla vse svoje znanje. S svojimi idejami sta uspela pritegniti in očarati sodelavce. Beograjski balet je imel takrat zares odlične moči. Solisti so bili zanimive in močne umetniške osebnosti, baletni ansambel so sestavljali mladi baletni umetniki, zaljubljeni v balet in delo.

Zadostuje, da pogledamo razdelitev vlog in takoj ugotovimo, da so izvajalci predstavljali v tistem času najboljše in kreativno najmočnejše med baletnimi umetniki. Vest v izvedbi Vere Kostić — superiorna, demonsko močna, Dimitrije Parlić kot vodja napadalcev v svoji do tedaj mogoče najboljši kreaciji, Jasmina Puljo kot sužnja; celo njeni dolgi lasje so po ideji Mlakarjev prišli v koreografijo dueta, šest pažev čiste slogovne rondo tehnike, izreden, prefinjeno eleganten, s plastičnimi linijami, mladi Dušan Trninić, odlične epizode Sima Laketića in Vladimira Lebedeva z odlično izvedenim dekorjem na dveh ravneh, kar je bila tedaj novost na beograjskem baletnem odru — prelepi kostumi — vse to je dalo eno od redkih zanimivih in posebnih predstav.

Odlika predstave je bila dosledna in natančna uresničitev do najmanjših podrobnosti. Robec v kneginjinih rokah, igranje z žogo, trojna kopja bojevnikov, ki so v perspektivi povečevala število bojevnikov — udeležencev bitke — vse to je bilo podvrženo poznavalski režiji in koreografiji Pie in Pina Mlakar in je v mnogočem kazalo na izvire, ki so navdahnili koreografa. To ni bila kopija srednjeveškega fresko slikarstva ali detajl iz kake inicialke naše srednjeveške pisave, temveč doživet ples kot trenutek stvarnosti. Oskar Danon je o glasbi baleta napisal: „Fran Lhotka je v **Baladi o srednjeveški ljubezni** daleč od ljudskega melosa; ustvarjajoč glasbeno podlago za razvoj dogajanja v preteklosti je neizogibno moral v stilizacijo, v umetniškem oblikovanju celotnega dela pa je moral uporabiti tudi bogato dediščino, vendar je pri tem vseeno ostal originalen v invenciji in izrazu.“⁹⁰

Oskar Danon je zabeležil tudi detajle, ki bolje pojasnjujejo, zakaj je direkcija beograjske opere „snela“ sedmo sliko baleta, kar je upravičeno ogorčilo oba avtorja. Kot se spominja Danon, te-

⁸⁸ **Balada o jednoj srednjevekovnoj ljubavi** (Srednjeveška ljubezen). Libreto.

⁸⁹ Po libretu Pie in Pina Mlakar ima **Balada o srednjeveški ljubezni** 7 slik. Pojasnil sledi v tekstu.

⁹⁰ Oskar Danon. Muzika jugoslovenskih baleta prikazanih na mednarodnem festivalu v Edinburgu. Književne novine. Beograd, 27. oktober 1951.

danji direktor Opere in dirigent **Balade o srednjeveški ljubezni**, so v pogovoru s soglasjem Frana Lhotke sklenili, da sedme slike ne bodo izvajali, „ker se v njej ne dogaja nič bistveno novega.“⁹¹

Vseeno se zdi, da je bil v tej lepi, čudoviti, ne tako davni, a vseeno daljni preteklosti glavni vzrok za to, da je slika, imenovana **Freska**, nekatere spominjala na raj, kakršnega obetajo v religijah. Takrat se je zdelo, da bi to lahko vznemirjalo gledalce. Sliko so v Zagrebu in Ljubljani izvajali.

Pri pripravi baleta **Balada o srednjeveški ljubezni** sta Mlakarja pokazala še eno svojo značilno vrlino. Bila sta ne samo sposobna odlično občutiti skrite moči posameznih baletnih umetnikov in dati pravi impulz za njihovo maksimalno umetniško razraščanje, temveč sta znala tudi odkriti talente in jim dati največjo podporo. Tako se je zgodilo tudi tokrat, ko sta z nezgrešljivim instinktom zaupala devetnajstletni Jovanki Bjegojević odgovorno glavno vlogo kneginje. Od tedaj je bilo nje-no ime kot pojem povezano z **Balado**.

5.5.2. Gostovanje v Edinburghu (1951)

Balet Narodnega pozorišta iz Beograda je septembra leta 1951 gostoval na Edinburškem festivalu v Edinburghu. To je bilo prvo povojno gostovanje kakega jugoslovanskega baletnega ansambela in razumljivo je, da je veliko pomenilo. O **Baladi o srednjeveški ljubezni** je angleški tisk pisal:

Edinburgh Evening News: „Redko so borbene scene in dvoboji prikazani tako jasno in močno, kot je to prikazal jugoslovanski balet v Empire theatru. Ansambel je bogat z moškimi plesalci in njihova moškost, kombinirana s koreografijo Pie in Pina Mlakar, je iz **Balade** naredila nepozaben dogodek.“⁹²

Evening Dispatch: „Eno od del, ki puščajo med jugoslovanskimi baleti najgloblji vtis, je **Balada o srednjeveški ljubezni**.“⁹³

Scottish Daily Mail: „**Balada** je močna zgodba, igrana s potrebno močjo in prodornostjo.“⁹⁴ Organizator je izbral jugoslovansko baletno umetnico, da je na sklepni slovesnosti Edinburškega festivala v kneginjinem kostumu opravila ceremonialni del. Čeprav ta gesta ne spada v domeno kritike, kaže na mesto in pomen, ki so ga dajali **Baladi** v okviru Edinburškega festivala, bogatega z gledališkimi dogodki.

Pod imenom **Srednjeveška ljubezen** je ljubljanski baletni ansambel izvedel **Balado** že 17. marca 1951. Kneginjo je odplesala Tatjana Remškar, kneza Stane Polik, paža Henrik Neubauer. Iste-ga leta, 22. decembra 1951, je bila premiera tudi v Zagrebu. Kneginja je bila Sonja Kastl, knez Milko Šparenblek, paž Ivica Gauza, vodja napadalcev Ivica Sertić.

Citiranje teh imen enako kot v prejšnjih primerih potrjuje tezo o razvejanosti vpliva para Mlakar v jugoslovanskem baletnem okolju. Nista le dajala impulz talentom, ki sta jih odkrivala, ampak sta sodelovala pri oblikovanju in negovanju prve povojne generacije jugoslovanskih balet-nih umetnikov, pomembne zaradi marsičesa. Doslej omenjena imena sama pričajo, za kakšne umetniške osebnosti gre.

Danes ima vsaka teh osebnosti že svoj igralsko-koreografski opus. Ko sta jim Mlakarja zau-pala odgovorne naloge, so bili še vsi mladi umetniki, ki so šele dokazali, da njuna izbira ni bila niti zaman niti naključna.

5.6. Med Münchnom, Bayreuthom in Ljubljano

Začetek petdesetih let, od 1952. pa vse do 1955. leta, pomeni za Mlakarja še vedno povečano dvojno dejavnost. Z dobrim načrtovanjem sta zmogla delo na dveh baletnih odrih in celo na treh.

⁹¹ Pogovor z O. Danonom, april 1985, Beograd.

⁹² Kazališne vijesti. Hrvatsko narodno kazalište. Zagreb, letnik II, št. 4, 1951—1952, str. 7.

⁹³ Kazališne vijesti. Hrvatsko narodno kazalište. Zagreb, letnik II, št. 4, 1951—1952, str. 7.

⁹⁴ Kazališne vijesti. Hrvatsko narodno kazalište. Zagreb, letnik II, št. 4, 1951—1952, str. 7.

V Münchnu sta, kot je znano, postavila **Balado o srednjeveški ljubezni**; leta 1953 **Prosit Neujahr** na glasbo G. Rossinija, **An der Schönen Blauen Donau** J. Straussa in **Coppélio** L. Delibesa. Istega leta sta v Bayreuthu postavila **Entrée pour Bayreuth** G.P. Händla in F.D. Grossea, v Ljubljani pa **Coppélio** L. Delibesa.

Tudi leto 1954 je bilo po strnjenosti dela in obveznostih podobno. V Münchnu sta postavila **La tragédie de Salomé** F. Schmitta, **Bolero** M. Ravela, **Le Renard** I. Stravinskega, **Prinzessin Turandot** G.v.Einema. Za Bayreuth sta pripravila balet W.A. Mozarta **Les petits riens**, ki sta ga ponovila tudi v Münchnu. Istega leta je Pino Mlakar postavil v Ljubljani **Valpurgino noč**, na odru zagrebškega Hrvatskega narodnega kazališta pa se je kot dogodek pojavil balet **Vrag na vasi**.

5.7. *Vrag na vasi* v Zagrebu (1954)

Izveden je bil 25. marca 1954 v scenografiji A. Augustinčiča in kostumih I. Kostinčer-Bregovac ter s F. Lhotko kot gostom za dirigentskim pultom. **Vrag na vasi** je še danes na repertoarju Baleta Hrvatskega narodnega kazališta. Kaj sta ob prvi povojni izvedbi svojega baleta v Zagrebu pisala Pia in Pino Mlakar, kaj sta omenjala, kaj jima je bilo pomembno?

„Ko sva se leta 1935 v Zürichu lotila študija šele komponiranega baleta **Vrag na vasi**, katerega konture so bile šele nakazane, sva naletela na velike težave pri nekdanji upravi züriškega Stadttheatra. Na seji umetniškega sveta so izrazili bojazen, ali bo ta celovečerni balet zadovoljil tamkajšnje občinstvo, ko pa v njem ni sprememb številnih kostumov niti številnih sprememb scene.

K. Schmidt-Blossa, direktorja züriškega gledališča, smo komaj pridobili za izvedbo in tako je bil **Vrag na vasi** vendarle izveden dne 18. februarja 1935. Prva izvedba v Zürichu je bil pravi prodor in senzacionalen uspeh, ki ga Stadttheater ni doživel že vrsto let, so navdušeno poudarjale kritike. Od tedaj so ta balet izvajali na številnih odrih in na repertoarju se je obdržal vse do danes. Koliko pomeni, če kakšno baletno delo oceni poznavalec, ki pozna občutljivo in vedno novega željno gledališko publiko!

Vrag na vasi ima torej v sebi nekaj, kar ga vedno znova spravi na oder in sicer zaradi posrečene povezave scenarija, glasbene spremljave in koreografije v tem originalnem baletnem delu. Scenarij je preprost in temelji na ljudski povesti, ki pa ni uporabljena samo z namenom, da bi prikazali zunanjo podobo vaškega življenja. V scenariju je obdelano samo tisto, kar razgrinja notranje elemente, ki neposredno zadevajo glavno, elementarno občutenje — ljubezen.

Glasbena partitura sloni na ljudskem melosu — pesmi in plesu. Komponist je vzel narodno pesem, jo predelal po svoje in hkrati iz svojega dodal skladbe, ki so kakor narodne pesmi. Morda je ravno to pomembno pri komponistu Lhotki, ker je polnokrvni glasbenik. Čeravno ta glasba diha tudi z zdravo ljudsko folkloro, pa je vendar razširjena in obogatena s kulturo in talentom evropskega skladatelja. Veliko tehnično znanje in Lhotkova povečana folklorna senzibilnost ustvarjata mostove tudi do tiste publike po svetu, ki bi ji bil morda tuj južnoslovanski melos. V Lhotkinem delu je mogoče neposredno čutiti skladatelja in odličnega glasbenika. To dokazujejo deli partiture, ki naj delujejo tuje in ki so grobo nasprotje drugemu melosu, ki pa je vendarle tako prilagojen, da se ta tuji folklorni element povezuje z ostalo partituro in edinstveno melodičnostno demonstracijo (šest baletnih slik).

Koreografsko posredovanje tega baleta mora rešiti naslednje pomembno vprašanje: kako naj bo izdelan plesni stil baleta, katerega scenarij in glasba se naslanjata na ljudski motiv, v vsem baletu pa je en sam ljudski ples, in to kolo v zadnji sliki.

(Želel bi spomniti na zgled iz drugega našega baleta, Hrističeve **Ohridske legende**, kjer je sedem ljudskih kol ter plesi Romunke, Bolgarke, Grkinje, Biljane v tretjem dejanju in vsi temeljijo na ljudski folklori — brez tega pa si **Ohridske legende** ne moremo niti predstavljati. Koreografija klasičnega stila ne bi prišla v poštev za vaško nečimrnost, hkrati pa ne bi mogli niti brez ljudske folklore. Koreografsko rešitev bi lahko našli samo v kakšnem modernem plesnem stilu, ki ima poudarek na neposrednem gibanju v ritmu človeške narave.

Ravno ta poudarek je bistven za balet **Vrag na vasi**, ki se ob lepoti in dekorativnosti plesnih motivov izogiba vsemu, kar bi bila samo zunanja dekorativnost. Kmečka globoka poezija, ki se drugače izraža s pesmijo, ornamentiko in plesom, je morala tukaj najti novi izraz v koreografiji (celo vrage v šesti sliki so vzeti iz motivov na preprogah in ljudskih rezbarijah). In ker ljudska poetična tvornost uporablja metafore in hiperbole in epskem smislu, srajce, krilo, lajbič, suknjič, ruta, ogrinjalo niso oživiljeni samo s kakšno skromno ornamentiko, ampak polno in bogato, smo tudi mi v **Vragu na vasi** želeli, da s koreografskim prepletanjem napravimo vtis, ki kljub množici koordiniranih koreografskih motivov — mora delovati jasno, naravno in elementarno. Gre za to: za jasnim, elementarnim teži tudi moderna umetnost, vendar zaradi tega zavrača vse, kar bi jo oviralo na tej poti. Jedro, destilacija, okus pa še mora obstajati. K takšnemu pojmovanju umetnosti ne želimo postavljati nasproti česa drugega, toda v **Vragu na vasi**, baletu naše vaške poezije, je potrebno oblikovati to jasnost in elementarnost z bogastvom narodnih motivov.

Kakšni so koreografski motivi? Večina med njimi temelji na korakih ljudskega kola, toda to kolo etnografsko ni vezano na kakšen hrvaški kraj, vendar bi kot takšno lahko obstajalo. Ta naša kmečka poezija v **Vragu na vasi** je na prvi izvedbi v Zürichu spregovorila tako toplo, plastično, osvežilno in prepričljivo, da je kritik v Neue Züricher Zeitung o premieri napisal: „Kulturna invazija Jugoslovancev.“ Štiri leta kasneje je slavní münchenski kritik Alexander Berché zapisal: „Pri takšnem uspehu smo po pravici vsi nevoščljivi, da ni takšno resnično zrelo delo kmečke poezije nastalo pod našim nebom in na naši zemlji.“

Vrag na vasi je bil doslej izveden na številnih tujih in domačih odrih in doslej je doživel največ izvedb od vseh naših baletov. V Zagrebu so **Vraga na vasi** postavili leta 1937. Takrat sva midva tudi plesala glavni vlogi — Pia Jelo, jaz pa Marka. Vraga je plesal Oskar Harmoš, Vragovo ženo pa Zlata Lanović in Olga Orlova. Naj bo ta na novo postavljena premiera **Vraga na vasi** avtentični izraz in dokaz bogastva, lepote in možnosti novega slikanja tiste kulture, iz katere vsi izhajamo — smo namreč z vasi.⁹⁵

Redkokatera predstava se lahko pohvali s takšno trajnostjo in kontinuiranim izvajanjem kot predstava **Vraga na vasi** Pie in Pina Mlakar. Od leta 1954, ko sta jo Mlakarjeva znova postavila na zagrebški baletni sceni, se izvaja vse do danes. Tridesetletnico kontinuiranega izvajanja so proslavljali leta 1984, toda Hrvatsko narodno kazalište ne bi zgrešilo, če bi proslavljalo tudi 50-letnico **Vragovega** kontinuiranega izvajanja. Jugoslovanska premiera tega baleta leta 1937, obnovi, ki ju je s svojim koreografskim pečatom postavil Oskar Harmoš leta 1943 in 1945, kažete na še daljšo kontinuiteto izvajanja na zagrebški sceni. S to predstavo so odrasle štiri generacije baletnih umetnikov — kar je rekord, na katerega bi bil lahko baletni ansambel Hrvatskega narodnega kazališta ponosen!

Impresivna je lista solistov, ki so interpretirali vloge v tem baletu Mlakarjevih: vlogo Vraga so plesali Dragutin Boldin, Štefan Furijan, Damir Novak, Pavel Rotaru, Ivica Sertić, Ladislav Sertić, Marin Turku, Vojko Vidmar.

Vlogo Jele so plesale Dušanka Berce, Ljiljana Gvozdenović, Sonja Kastl, Milena Leben, Djurdjica Ludvig, Vjera Marković, Ivanka Žunac. Vlogo Vragove žene so interpretirale Nevenka Bidjin, Vesna Butorac-Blaće, Neda Jančić, Lidija Mila, Silvija Muradori, Melita Skorupski, Maja Srbljenović, Zlatica Stepan. Vlogo Mirka so plesali: Dinko Bogdanić, Dragutin Boldin, Štefan Furjan, Ostoja Janjanin, Nenad Lhotka, Stane Leben, Tomo Mlakar, Žarko Prebil, Miljenko Vikić, Zlatko Voženilek. Vse to so imena, ki so pomenila in še pomenijo interpretacijske vrhove zagrebškega baletnega odra.⁹⁶

⁹⁵ Pia i Pino Mlakar. O koreografiji baleta **Djavo u selu**. Kazališne vijesti, HNK Zagreb, št. 12, marec 1954.

⁹⁶ Nekateri od teh solistov v baletu **Vrag na vasi** so dosegli svoje osebne rekorde. Damir Novak je 25 let plesal vlogo Vraga, vlogo Vragove babe je Vesna Butorac-Blaće interpretirala 21 let, Nevenka Bidjin in Melita Skorupski 13 let. — Z vlogo Jele je Milena Leben nastopala 19 let, Djurdjica Ludvig 17 let, Sonja Kastl

Balet Hrvatskega narodnega kazališta je z **Vragom na vasi** veliko gostoval doma in na tujem. Malodane povsod so ga sprejemali na poseben način. V Pragi so zapisali: „Celoten ansambel nam je pričaral scensko okolje, lepo kot v pravljici, ki se odlikuje z lepoto ljudske poezije, pestrostjo oblačil in preprosto lepoto ljudskih plesov. Gledalci so čisto pozabili, da sedijo v prepolnem gledališču in so s pritajenim dihom poslušali čisto preprosto zgodbo . . . Navdušena publika je dolgo po koncu predstave burno ploskala jugoslovanskim umetnikom.“⁹⁷

Med tistimi, ki odkrivajo in kažejo na bistvo **Vraga na vasi**, je podal izredno sliko svetovno znan baletni pisec Richard Buckle ob gostovanju tega baleta v izvedbi baletnega ansambla Hrvatskega narodnega kazališta v Londonu: „Le redkokdaj je mogoče videti moderni balet, v katerem so združene glasbene, koreografske, scenske in izvedbene prvine v tako enoten vtis jasnosti, pristnosti in udarnosti . . . To delo je take stvariteljske narave, kakršno je zmoglo od Fokina do danes ustvariti le malo koreografov . . . **Vrag na vasi** je v svoji neposrednosti prava lekcija za naše visokoleteče sanjače nepomembne ničnosti.“⁹⁸

5.8. Slovo od plesa, številne koreografije

Leta tečejo, gledališke sezone so polne zgoščenega dela, ustvarjalnosti, razmišljanja o novih baletih. Delovna sposobnost Mlakarjev prihaja maksimalno do izraza: V sezonah 1953/57 sta ne glede na napor postavila kar 21 baletov, od tega 5 celovečernih predstav! Svoje baletne obveznosti sta opravljala v Münchnu in Ljubljani, gostovala pa še v Zagrebu, Bayreuthu, Skopju in Beogradu.

Poleg znanja in izkušenj pri delu z baletnimi ansambli in njune že znane spretnosti pri načrtovanju in organizaciji dela je na uspešno opravljanje tako obsežnega dela vplivalo tudi to, da sta uporabljala Labanovo pisavo.⁹⁹

Pia in Pino Mlakar sta bila že od prvega bivanja pri Labanu navdušena pristaša kinetografije. Uporabljala sta Labanovo pisavo, ki jima je zelo pomagala pri ponovnem postavljanju ali obnavljanju njunih baletov. Tako sta koreografije svojih baletov vedno kreirala popolnoma pripravljena. Poleg tega je koreografski zapis vedno omogočal še zaščito avtorskih pravic.¹⁰⁰

5.8.1. *Lisica Zvitorepka*, *Danina*, *Les petits riens*, *Simfonično kolo* v Ljubljani

Na odru ljubljanskega baletnega gledališča so bile leta 1955 izvedene naslednje koreografije Pie in Pina Mlakar: **Lisica Zvitorepka** I. Stravinskega, eden od baletov nekdanje skupine Djagileva — **Nekdanje svečanosti** — se pravi koreografije, ki sta jih Mlakarja že postavila v Münchnu, kakor tudi **Les petits riens** W. A. Mozarta. Ta balet pomeni še eno koreografsko rekonstrukcijo.

Pia in Pino Mlakar sta vedno cenila koreografsko-plesno dediščino. Z baletom **Danina ali Jo-ko**, **brazilska opica** sta pokazala spoštovanje Filipu Taglioniju. Z rekonstrukcijo tega baleta z veliko obzirnosti ter z uporabljanjem stare gravure, s pozornostjo do vsake najmanjše podrobnosti sta se stilsko in koreografsko, z znanjem in blago ironijo obrnila k predromantični baletni preteklosti.

10 let. Miljenko Vikić je ravno tako 12 let kontinuirano plesal vlogo Mirka. Nekateri od njih, kot denimo Damir Novak, so praznovali v tem baletu Mlakarjevih osebne jubileje.

⁹⁷ Prace. Gostovanje v ČSSR 1956. Gledališki program, Balet HNK. **Vrag na vasi**, 30 let kontinuiranega izvajanja baleta **Vrag na vasi**. Zagreb, 24. april 1984.

⁹⁸ Richard Buckle. The Devil in the Village. Observer London, 6. februar 1955.

⁹⁹ Pod naslovom Kinetographie, Labanotation — sistem zapisovanja plesnih gibov po zamisli R. von Labana.

¹⁰⁰ Mimogrede: Zaščite avtorskih pravic Pia in Pino Mlakar nikoli nista zahtevala, čeprav sta imela za to razlog.

Ta preteklost — prva polovica 19. stoletja — je čas koreografske moči Filipa Taglionija in interpretatorskega pomena Marije Taglioni, čas, ko balerine stojijo in plešejo na tako visokih polprstih, da ta način kmalu postane ples na prstih. Naravno je, da je Mlakarjeva to pritegnilo, tako da sta uspešno rekonstruirala ta tipični čas, ki ga danes uvrščamo na začetek nove dobe.

Les *petits riens* je balet J. G. Noverra, z ljubkim, galantnim libretom. Po nekaterih virih so ta balet prvič izvedli na Dunaju leta 1767 na glasbo CH. W. Glucka, nova verzija na glasbo W. A. Mozarta pa je bila izvedena leta 1778 v Parizu.

Galantni čas se zabava z igricami in plamenčki ljubimkanja ogrevajo to družbico. Ali deklisko srce je nežno in se hitro ujame v lastno občutljivost. Ne more drugače, kot da izpusti navihanega Amorja iz kletke. Amor resda pomaga užaljenemu srčku do zadoščenja, ali pri tem zmeša vse štrene in prijateljska družbica bi se sprla do smrti, da ni vse skupaj prazen nič, *Les petits riens*, ki si ga je izmislil Anakreont.

Tudi ta koreografska rekonstrukcija Pie in Pina Mlakar v izvedbi baletnega ansambla Slovenskega narodnega gledališča je imela visoke slogovne odlike in je kazala na dobro čutenje obdobja, Majna Sevnikova pa se je za tiste jugoslovanske razmere izkazala v tem baletu kot izrazita in edinstvena interpretka delikatnega štila že zdavnaj minulega časa.

Istega leta sta Mlakarja postavila kot del baletnega večera še *Simfonično kolo* Jakova Gotovca. V programu piše: *Simfonično kolo* ne sloni na kakšni osnovni odrski zgodbi. Gre le za poskus ponaazoriti Gotovčeve simfonične pesnitve v plesni obliki in v folklornem okviru našega kola.

5.8.2. Vrag na vasi v Skopju (1955)

Na odru Makedonskega narodnega teatra je bila 1. septembra 1955 postavljena še ena, tokrat skopska premiera baleta *Vrag na vasi*. S solisti in ansamblom skopskega baleta je delal Pino Mlakar. Vloge so interpretirali naslednji baletniki: Vrag je bil Jovan Pašti, Rajko Pakaški, Vragova žena Ljiljana Dulović, Janka Atanasova, Jela Natka Penušliska, Magdalena Janeva, Mirko-Todor Sulevski, Čedomir Dragičević. Zanimivi o spomini Ljiljane Dulović, solistke baleta Narodnega pozorišča Beograd, ki je sodelovala pri delu in izvajanju predstav *Vraga na vasi* kot članica zagrebškega baleta v letih 1954/55, kot članica skopskega baleta v letih 1955/56 in potem v Beogradu. Njena prva vloga je bila vloga Vragove žene. "To je bila moja prva velika izkušnja. Pino Mlakar je znal dvigniti duha in moralo. Delali smo od jutra do večera, ves dan. — Med gostovanjem v Londonu sta bila Mlakarja sposobna vaditi z nami posamezne dele predstave, če naše izvajanje ni ustrezalo njunim kriterijem odlične izvedbe."¹⁰¹

5.8.3. Plesalec v sponah, Ljubezen in pravda, Lepa Vida v Ljubljani

Velika privrženost delu in uresničevanje novih zamisli je skrivalo družinski nemir Mlakarjevih. Pia Mlakar se je čedalje težje gibala. Z ogromnim naporom se je pripravljala na vsak svoj korak „v svet“ ali baletno dvorano. Kaj je to pomenilo za umetnico, ki ji je bilo gibanje način izražanja, je za mnoge ostalo skrito. Prve bolečine so se pojavile že v času idiličnega ustvarjanja baleta *Lok*. Pia in Pino Mlakar sta v članku „Bilo je to leta 1933 in 1937“ opisala, kako se je vse to začelo: „Po prihodu v Ljubljano sva torej končno našla možnost za bivanje in študij v gradu Bokalci. Tam je bila v prvem nadstropju precej velika dvoranica, ki sva jo morala izprazniti, da sva dobila prostor za svoje delo. Pri Brezniku v Ljubljani sva vzela na posodo klavir, in ko so ga delavci pripeljali in postavili v dvoranico, naju je napolnil nemirno osrečujoči občutek: sedaj se bo pričelo delo, ki naju ne bo izpustilo iz objema nekaj mesecev. Mladi absolvent Glasbene akademije Valens Vodušek je prikolesaril vsak drugi dan iz Ljubljane, da nama je korepetiral pri skušnjah in *Lok* je pričel rasti v korake, obrate, poskoke, drže in hitrice . . .

¹⁰¹ Pogovor z Ljiljano Dulović. Beograd, april 1985.

Tako so potekali meseci maj, junij in julij. Stik z domovino in Ljubljano je bil neposreden. Nedeljski zvonovi z Dobrove, obiski prijateljev in telesno-duhovno delo plesa je določalo ritem tednov iz meseca v mesec. Na gradu Bokalci je napravil kipar France Gorše kompozicijo Plesni par. Motiv je povzel iz neke faze **Loka**. Fran Lhotka, skladatelj baleta **Lok**, se je nekajkrat pripeljal iz Zagreba, da bi pogledal, kar je slišal. Bratko Kreft je celo prijahal na obisk in bil je kar teatralen v sedlu in prisrčen, ko je bil z nama na tleh. Silvester Škerl je prinesel kakšno dragoceno knjigo in povezal svojo izvirnost s tujo učenostjo, s svojo Akademsko Založbo in s prijetno družabnostjo. Lili Novy je prepesnila nekaj Prešernovih pesmi v nemški jezik in jih brala v družbi baronice Müller-Dithenhof, lastnice gradu Bokalci.

Prav nič nama ni moglo vzeti delovnega poleta. Niti ekcemna Veronikina bolezen, ki jo je povzročila sprememba hrane, niti občasne Piine bolečine v levem kolku. Oznojena v napornih vsakodnevni vajah sva se hodila umivat oziroma kopat kar v Gradaščico, ki se vije pod gradom; kopalnice ali prhe grad ni poznal. Prvega avgusta sva prekinila z delom za **Lok** in se odpeljala z vlakom v Topusko, kjer so nama priporočili zdravilne kopeli za Piin kolk v tamkajšnji vodi in blatu. S ponovno vadbo in skušnjami sva pričela šele desetega septembra.¹⁰²

Ustvarjati, ustvarjati — delati — to je bila že od samega začetka življenjska zapoved Mlakarjevih. Nekaj let je minilo od takrat, ko je Pia bolečine še lahko skrivala in obvladovala z močnim značajem, pa do časa, ko je bila gibljivost kolka vse manjša.

Pia Mlakar je prenehala plesati leta 1949 — hkrati z njo pa tudi Pino Mlakar. Baletni umetnosti sta se od tedaj posvečala s koreografskim delom. Piino trpljenje, ki ga je skrivala pred drugimi, je bilo vedno večje. Šele sredi šestdesetih let je po uspešnih operacijah obeh kolkov občutila ponovno pridobljeno svobodo gibanja.

Je bil to občutek osebne ujetosti ali se je želja po samopotrjevanju pojavila spontano — iz tistega časa namreč poznamo vrsto samostojnih koreografij Pie in Pina Mlakar.

Pia je postavila po marsičem nenavaden balet, ki ima simboličen naslov **Plesalec v sponah**.¹⁰³

Ritem oživilja in obseda plesalca v sponah, dokler se ta ne zgrudi na tla. Melodija ga dviga in spremlja, vendar ga ne more sprostiti, kakor se spojita in sprostita ritem in melodija, ki sedaj zapuščata plesalčev prostor. Osamljen plesalec kljubuje usodi. Kot tolažnica in radost prihaja Terpsihora, nimfa plesa, v trojstvu raznih oblik. Sedaj pa nosita ritem in melodija sproščenega plesalca. Izpolnjen je prostor in čas. — Balet je izvajan brez glasbene spremljave, po koreografu zamisli je glasba v telesih plesalcev, v gibu, v koraku, ki se je slišal, kadar je koreografija to zahtevala.

Vloge v tem baletu so kreirali: Plesalec Henrik Neubauer, Ritem: Vlasto Dedović, Radomir Krulanović, Tomislav Pečarić, Melodija: Stanka Brezovar, Nataša Neubauer, Vera Marinc, Terpsihora: Tatjana Remškar, Vida Klančar, Vesna Vider.

Pia Mlakar je naredila tudi načrte za kostume. Balet je bil brez glasbene spremljave, vendar so sami plesalci, po izvirni ideji Pie Mlakar, ob plesu uporabljali vrsto instrumentov: gong, boben, tamburin, kastanjete, činele. Sama Pia je tako razložila svoj koreografski pogled: „Vsebinska je čisto plesna, brez zgodbe, in plesalci in plesalke se sami spremljajo na razne ritmične instrumente. Glasbe v pravem pomenu besede pa ni. Zakaj to? Iz izkustva, da ples brez glasbene spremljave, vezan samo na telesni ritem, razvzmeta v njegovem izvajalcu zbranost in napon, ki je neko posebno lepo doživetje in obenem veliko obogatjenje za vsakega plesalca, posebno v umetniški smeri.“¹⁰⁴

Nenavadnost tega baleta je v temi in koreografskem pristopu. Ples brez glasbe smo srečevali že v prvih koreografijah Mlakarjev. Znano je, da sta se že v mladosti navduševala nad prvobitnimi, ljudskimi — nemimi plesi. Pri koreografskem pristopu in dramaturgiji baleta **Plesalec v sponah** se Pia Mlakar ni vračala k starim obrazcem, ampak je uporabila izkušnje prehojene ustvarjalne poti,

¹⁰² Petdeset let slovenskega baleta. Opera in Balet SNG, Ljubljana, 1970, str. 30, 31.

¹⁰³ Prva izvedba, 25. maj 1956.

¹⁰⁴ Pia in Pino Mlakar. Nova baletna premiera. Gledališki list No. 6. Ljubljana 1955—1956, str. 163—164.

da bi naredila izrazito nov balet. Velika škoda je, da balet ni bil širše predstavljen in da drugi plesalci niso imeli možnosti občutiti njegovo nenavadnost in stihijo.¹⁰⁵

Istega večera sta poleg **Plesalca v sponah** izvedena še baleta **Ljubezen in pravda** ter **Lepa Vida**, prva izvedba v koreografiji Pina Mlakarja in na glasbo V. Ukmarja.

Morje — kakor življenje samo, nemirno in polno skrivnosti — pljuska ob kopno, kjer stanuje lepa, mlada Vida. Mož, oče, snaha, stara mati, to so štirje vogali te hiše. Lepa Vida pa ni srečna v nji niti ob pogledu na sinka v zibki. Mladost išče daljine. Vida je lepa in lepota so odprte poti na vse strani. Življenje vabi, poslalo je svojega zvestega sla, črnega zamorca, ki popelje lepo Vido čez morje, mimo blestečih mest na dvor kraljice španske, kjer naj doji 'sinka njen'ga, mlad'ga cesariča'. Hujga dela ni imela, vendar utehne tam ni našla. Sprašuje sebe, sprašuje druge hrepeneče srce. Nemi so vsi odgovori, čeprav nosi vsako bitje v sebi ta hrepeneči klic. Tudi v zamorcu se oglasi pesem po daljni domovini. Vida se preda morju. V plahem pričakovanju stopa na domači prod. Ob nemi zibelki preneha živeti njeno lepo telo in obraz.

Tisti čas in tako se je rodila nesmrtna pesem o **Lepi Vidi**.

Vloge v tem baletu so plesali:

Morje	Baletni zbor
Morsko bitje	Štefka Sitarjeva
Lepa Vida	Stanka Brezovarjeva
Njen mož	Stane Polik
Njen oče	Slavko Eržen
Zamorec	Vlasto Dedović
Služabniki španske kraljice	Marija Gradova, Vesna Vidrova
Dva bliščečnika	Henrik Neubauer, Jaka Hafner
Tri gracije	V. Klančarjeva, M. Sevnikova, Št. Sitarjeva
Moški eros	Gorazd Vospernik
Tri dvorjanke	V. Marinčeva, B. Šmidova, Ks. Hribarjeva
Trije dvorjani	Raša Benedik, Janez Miklič, Janez Mejač
Španska kraljica	Lidija Lipovž

Prvi izvedbi baletov **Plesalec v sponah** Pie Mlakar in **Lepa Vida** Pina Mlakarja je ljubljanska baletna kritika sprejela skrajno različno. Po eni strani so kritiki negirali možnost, da bi se kot možni izraz v plesu lahko uporabile plesne copate¹⁰⁶, po drugi strani pa so premiero ocenili kot „v celoti najbolj uspeši baletni večer v letošnji sezoni“¹⁰⁷

5.8.4. Vrag na vasi v Beogradu (1957)

Na baletnih odrih v Ljubljani, Sarajevu in Skopju je bil **Vrag na vasi** že daljši ali krajši čas ne-nehno na sporedu. Uprava beograjskega Narodnega pozorišta je menila, da mora **Vrag na vasi** postati tudi sestavni del beograjskega baletnega sporeda, zato je povabila oba Mlakarja k sodelovanju.

Za interprete glavnih vlog so izbrali: Stevana Žunca za vlogo Vraga, Katarino Obradović za vlogo Vragove žene, Duška Sifnios in Dušan Trninić pa sta nastopila v vlogi Jele in Mirka. Pri opremi scenskega dela predstave so imeli izredne sodelavce — Miomira Denića in Milico Babić, ki ju je z Mlakarjema povezovalo ne samo veliko medsebojno spoštovanje, ampak tudi dolgoletno

¹⁰⁵ Balet so izvajali le na ljubljanskem baletnem odru in na dubrovniškem poletnem festivalu.

¹⁰⁶ Živa Kraigher. Trije izvirni baleti. Ljudska pravica, Ljubljana, 14. junij 1956, št. 139.

¹⁰⁷ J.G. Lepa Vida v baletu. Zadnja baletna premiera v letošnji sezoni. Ljubljanski dnevnik. 9. junij 1956, št. 135.

sodelovanje. Ob tej postavitvi **Vraga na vasi** so se srečali s solisti, ki so bili — malodane vsi — vzgojeni po načelih klasične baletne šole in repertoarja. Ponujala se je in tudi zorela spet nova interpretacijska rešitev. V pogovoru s Pio Mlakar se je razkril zanimiv podatek. Ko je Duška Sifnios vadila vlogo Jele, se je skoraj vedno, ko bi morala plesati na polprstih, spontano dvignila na prste. Pia Mlakar je cenila spontanost giba in naravnost izraza na prstih Duške Sifnios in je zato ni hotela begati. Podobno je bilo tudi z vlogo Vragove žene. Pia in Pino Mlakar menita, da bi tudi danes napravila enako, če bi naletela na takšne baletne umetnike. Končno — enako sta ravnala tudi dobrih dvajset let kasneje pri ponovni postavitvi tega svojega baleta na ljubljanskem baletnem odru.¹⁰⁸

Predstava v Beogradu je bila narejena z veliko predanostjo, trudom ter ustvarjalnimi ambicijami baletnih umetnikov. Kostumi Milice Babić so bili zelo uspešni in bolj navdahnjeni s folkloro kot z dobesedno stilizacijo. Pri občinstvu je balet vzbudil veliko zanimanje, za kar je bilo več vzrokov. Na beograjski baletni sceni je bila to prva povojna postavitev **Vraga na vasi**, Pia in Pino Mlakar sta si namreč že ob svojem prvem nastopu v Beogradu pridobila velik umetniški ugled, zato je bil vsak njun ponovni nastop spremljan z globokim zanimanjem za njuno delo.

Glede na tedanje umetniške zmogljivosti beograjskega baleta je bilo tudi več interpretov vlog. Vlogo Vraga je plesal še Milan Momčilović, vlogo Vragove žene Mira Sanjina, vlogo Jele Milica Jovanović in Višnja Djordjević. Mira Sanjina je plesala na polprstih, in to iz istih razlogov, zaradi katerih je Sifniosova plesala na prstih, ker sta Mlakarja po pravici čutila, da je za Sanjinovo, karakterni plesno umetnico, to naraven in edini način plesnega izražanja. Danes se je zakoreninilo mnenje, da je ta predstava pomenila neuspešen eksperiment, toda v času izvajanja baleta so gledalci polnili dvorano, mnenja kritike pa so bila deljena in kontradiktorna. Po objavljenih kritikah je komaj mogoče, da bi katerikoli zgodovinar lahko rekonstruiral pravo podobo uspeha ali „zgrešene eksperimenta“, kot je mogoče slišati po tridesetih letih.

Primerjanje ocen posameznih vlog in celovitega odnosa do baleta bo najprepričljiveje rešilo te dvome.

Branka Rakić je zapisala: „Duška Sifnios deluje v prvem delu silfidno, v drugem delu pa premalo temperamentno za lik, ki ga interpretira (s plesnega stališča so bile zahteve pod njenimi zmogljivostmi).“¹⁰⁹ Dragutin Gostuški je takole občutil: „Za eteriačno lahkotnostjo, s kakršno se je gibala po sceni, se je kazal odtенок nezadostne koncentracije, ki je izginila na koncu predstave. Tedaj je v statični, vendar impresivni sceni snubitve Duška Sifnios našla globok izraz za tragično situacijo.“¹¹⁰

Stana Djurić-Klajn: „Mlakarja sta kot koreografa postavila vlogo ljubezenskega para Jele in Mirka z veliko invencije, stila in finega lirizma. Ni dvoma, da sta v Dušanki Sifnios in Dušanu Trniniću našla interpreta, ki ustrežata njunim zamislim. **Vrag na vasi** je ponudil novo priložnost, da se lahko prepričamo o nenehnem in neprekinjenem razvoju in vzponu talentirane Duške Sifnios, in to tako v tehničnem kot tudi v izraznem smislu. Poetiko in tragiko mladega vaškega deklega je oblikovala s sebi lastno svojsko ljubkostjo in gracijo ter z veliko preciznostjo pri plesu... Lik nesrečnega in zapeljanega fanta je Trninić plesal z bogato skalo emocionalnega izraza. V lirskih duetih z Jelo in tudi grotesknih plesih z Vragovo ženo (ki jo je temperamentno, z veliko notranje dinamike in tehnično zrelo oblikovala Katarina Obradović) je bil na visokem nivoju plesne umetnosti.“¹¹¹ Dalje je Branka Rakić opažala: „Katarina Obradović je bila očitna žrtev te klasične transpozicije. To je na reprizi pokazala tudi Mira Sanjina, ki je nastopala brez baletnih copat. V nenehnem hitenju, da bi ujela fraze, gibov ni mogla končavati, vse je bilo odplesano z naglico, s

¹⁰⁸ Povojna premiera baleta **Vrag na vasi** v Beogradu, 1957, zadnja integralna obnova tega baleta v Ljubljani leta 1978.

¹⁰⁹ Branka Rakić. Domaći baletni izraz. Lhotka-Mlakarevi: **Djavo u selu** sa beogradskim baletom. Književne novine. Beograd, 23. december 1957.

¹¹⁰ Dragutin Gostuški. Mlakarovi i Lotka. Borba. Beograd, 23. december 1957.

¹¹¹ Stana Djurić-Klajn. **Djavo u selu** Frana Lotke. Politika. Beograd, 25. december 1957.

katero koreografija ni računala, ter s potrebno ostrino releveja. Sanjina je zato imela čas za vsak gib, vsak pregib je lahko izpeljala od nožnih prstov do nohtov na rokah, in bila je odlična.¹¹²

Dragutin Gostuški je zapisal: „Katarina Obradović je imela kot Vragova žena odličen dan v eni od svojih najboljših kreacij. Temperamentna in zapeljiva je logično opravičevala razlog, ki je neizkušnega vaškega fantiča pripeljal v pekel... Širši publiki doslej malo znani Stevan Žunac je bil majhno odkritje te premiere.“¹¹³

Branka Rakić je bila tudi kritična: „Vrag je, mislim, popolnoma zgrešen... Drugače Stevan Žunac niti kot plesalec še nima potrebnih kvalitet: mjasinovske mimike in plesne virtuoznosti.“¹¹⁴

In Stana Djurić-Klajn ga je ugodno ocenjevala: „Mlakarja sta z veliko kreativno močjo, iskrenim trudom in strastnim naporom dosegla maksimum od izvajalcev in oblikovala živo ter do podrobnosti izdelano predstavo s sugestivnim prenašanjem svojih zamisli (čudovit zgled je groteskni ples Sime Laketića kot Ženina) tudi na skupine baletnega zbora. Le-te so z uporabljanjem zlasti plesnega, pa tudi mimičnega izraza izvedle dramsko zelo prepričljive prizore, kakršen je na primer scena v peklu ali režijsko duhovita in inventivna scena snubljenja (ogledov), tako da so dajale tudi skupinskim ansamblom zmeraj živo in aktivno mizansceno. Splošni visoki izvajalski nivo te predstave bo nedvomno zagotovil temu baletu stalno mesto na sporedu Beograjske opere doma in na tujem. Potrditev za to nam daje tudi velik uspeh, ki ga je delo imelo na beograjski premieri.“¹¹⁵

5.8.5. Med Ljubljano, Zagrebom in Sarajevom

V naslednjih letih sta Pia in Pino Mlakar na ljubljanskem baletnem odru postavljala svoj **Triptihon** na glasbo Marjana Kozine in balet **Naše ljubljeno mesto** Bojana Adamiča, oblikovala sta balet Sergeja Prokofjeva **Pepelka**, balet Gottfrieda von Einema **Princesa Turandot** iz svojega Münchenskega obdobja, Pia Mlakar pa je, očarana od glasbe Maurica Ravela, postavila balet **Daphnis in Chloe**. Od teh predstav sta v naslednjih letih na zagrebški sceni postavila **Pepelko**, **Le-pò Vido**, s sarajevskim baletom pa ljubki balet **Danina**. Na ljubljanski sceni se nista več pojavila celih — osemnajst let!

5.8.6. Heloti v Zagrebu (1963)

Na baletnem odru zagrebškega Hrvatskega narodnega kazališta je Pino Mlakar postavil v marsičem izjemen balet. To je balet **Heloti**. Balet-oratorij v dveh dejanjih s prologom na glasbo Ivana Brkanovića. Libreto — Pino in Tomo Mlakar¹¹⁶, scenograf je bil Dušan Džamonja, kostumograf Goranka Vrus-Murtić. Balet je bil prvič izveden 17. marca 1963 v Zagrebu.

Zasedba vlog je bila naslednja:

Heloti — protagonisti	Miljenko Vikić, Ivanka Žunac, Stane Leben
Kirka	Vesna Butorac
Nasilje	Oskar Harmoš
Heloti	Nataša Orlandini, Gordana Petrović, Renata Popek, Ana Prebeg, Viktorija Slamnik, Branka Zubčić, Zoran Grgić, Silvio Pavletić, Guy Perković

¹¹² Branka Rakić. Domaći baletni izraz. Lhotka-Mlakarevi. **Djavo u selu** sa beogradskim baletom. Književne novine. Beograd, 23. december 1957.

¹¹³ Dragutin Gostuški. Mlakarovi i Lotka. Borba. Beograd, 23. december 1957.

¹¹⁴ Branka Rakić. Domaći baletni izraz. Lhotka-Mlakarevi. **Djavo u selu** sa beogradskim baletom. Književne novine. Beograd, 23. december 1957.

¹¹⁵ Stana Djurić-Klajn. **Djavo u selu** Frana Lotke. Politika. Beograd, 25. december 1957.

¹¹⁶ Tomo Mlakar, rojen dne 12. maja 1942 v Münchnu, inženir elektrotehnike, sin Pie in Pina Mlakarja. Do konca študija se je ukvarjal z baletom, plesal vlogo Mirka v baletu **Vrag na vasi** kot gost na odru HNK v Zagrebu, s Pinom Mlakarjem soavtor libreta za balet **Heloti**.

Pesnik	Branko Bezjak
Sluge	Silvia Muradori, Melita Skorupski, Silvio Pavletić, Tomislav Pečarić, Zvonimir Reljić
Ženske	Milena Ignjatović, Djurdja Ludvig, Silvia Muradori, Branka Zubčić
Moški	Zoran Grgić, Djuro Herceg, Silvio Pavletić, Guy Perkov
Glas	Mica Glavačević

Branka Rakić je pisala: „Helot je suženj. Ni pomembno, kje in v katerem jeziku. Helot je človek. Njegova zgodovina in usoda. Človek pa je suženj drugega človeka, samega sebe, svojih strasti, fobij ali ambicij, svojih simpatij ali fikcij... Človek je problem brez rešitve, edino živo bitje brez absolutne svobode.

Brkanović je na koncu svojega dela želel z oratorijsko apoteozo, Mlakar pa s koreografsko kompozicijo sublimiranega človekovega vzdiga rešiti problem človekovih usodnostnih teženj in iskanj, za katere filozofija še nima rešitev. Kajti — svoboda — to je tisto najbolj resnično, najkompletnejše faustovsko preklestvo v človeku. Helot je dobesedno prevedeno že zdavnaj izumrli izraz. Že v času prenehanja sužnjelastniškega sistema je Helot celo kot sinonim objektivnih zgodovinskih resnic samo periodičen pojav. Helot kot pojem individualiziranega doživljanja nikoli ne bo prenehal biti najtesneje povezan s pojmom človek.

Brkanović, z njim pa Pino in Tomo Mlakar, razvija problem človekove svobode, njegovo odvisnost od sočloveka, od oblasti, sovražnika... to je od zunanjih sil, močnejših od njega samega, od tistih, ki se mu vsiljujejo s svojo močjo in ga silijo k samoobrambi. Vendar se sploh ne ukvarja s tistim skoraj perverzno krutim problemom: s svobodo odločanja, samoopredelitve v odnosu do lastnega odločanja, lastnih želja, okusov, stališč do vsega tistega, kar človeka oblikuje v določeno osebnost. Res je, da je to problem, ločen od tistega, ki ga je navrgel avtor. Toda, če je do te mere obseden, kot pravi sam Brkanović, z vprašanjem svobode — potem mora to biti svoboda sodobnosti in ne preteklosti.

Brkanović, z njim pa Pino in Tomo Mlakar, so šli po poti klasičnega vprašanja svobode: to je — človek je zmeraj suženj v večni težnji, da bi se tega suženjstva rešil, dokler se mu na koncu (po atomskih alarmih in sirenah!?) to celo ne posreči... Če je Brkanović želel svojo glasbo izraziti v baletnem jeziku, celo stiliziranem, potem ni mogel najti boljšega tolmača svojih idej, kot je Mlakar. Kajti to, kar sta si oba avtorja zamislila, sta zmogla tudi uresničiti. Ansambel zagrebškega baleta ju je popolnoma dojel... Končno je bil Mlakar v svojem elementu. Vzgojen in prepričan labanovec je skozi klasiko vse življenje 'tíhotapil' ekspresionizem svojega nemškega maestra. Zdaj se mu je ponudila priložnost, da brez maske spregovori v svojem jeziku: in to prav v ekspresionizmu. V tej baletni, ali bolje rečeno plesni kompoziciji je bila klasika samo pomožno sredstvo. Prišlo je celo do mešanja stilov — Kirka, zlo, kot pojem razdora na eni strani in ostali na drugi. Čista klasika in skoraj čisti modernizem, kar je pri takšni koncepciji največja napaka koreografa. Medsebojna pomoč dveh stilov, če je v duhu in z mero, je zmeraj sprejemljiva, mešanje stilov pa nima smisla. ('Zlo' namreč ni nekaj ločenega od človekove psihe, da bi moralo biti zunaj njegovega stila.)

Boljše razumevanje te koncepcije omogoča tudi grandiozna Džamonjeva inscenacija, ki govori o kamnolomih iz prvih obdobj človekovega zavestnega bivanja in o abstraktni skulpturi vrhunca človeške civilizacije. V teh dveh dekorijih (gre morda za skrajne primere, ali so v mislih določena obdobja?) ljudje tisočletja trpijo od ljudi samih — med seboj podobna bitja in usode, izvzete iz zakonitosti ratia.

Mlakar je dal vse od sebe kot umetnik in kot mislec. Končno je dobil svojo priložnost. Če njegova koreografija ne bo ugajala oboževalcem klasičnih del, on vseeno ne bo kriv, kajti samo na takšen način je mogel izraziti ideje, ne da bi pripovedoval vsebino. To se resda ne dela pogosto, ko pa se, se dela prav na ta način... Ansambel Zagrebškega baleta je bil zelo dober. Skoraj celotno delo, zgrajeno iz številnih individualnih tragedij, ki se integrirajo v neko splošno, množično nesrečo,

ponuja možnost tako rekoč vsem plesalcem, da se čisto solistično ločijo iz skupine. In o nobenem posamezniku ni mogoče reči ničesar negativnega.

Trio človek (heloti) Vikić-Žunac-Leben se je zelo dobro uglasil. Vikić je bil intenzivnejši kot sicer, in to disciplinirano intenziven, kar je zelo pomembno. Ivanka Žunac je bila v izrazu nevtralna, v tehničnem pogledu eksaktna, umerjena in brez napak. Presenečenje je novi plesalec Stane Leben: možat in tehnično popoln. Vesna Butorac je dala najizrazitejšo interpretacijo celotnega dela. Oskar Harmoš je pretirano grotesken — čemu takšna koncepcija? (Svoboda je odvisna od vrste oblasti: heloti se mučijo, oblast pa je smešna!?) Ansambel je dobro uigran bodisi v skupinskih bodisi individualnih ekspresijah.

Poleg priznanja komponistu, ki je imel pogum za tako grandiozno delo, mora dobiti priznanje koreograf Mlakar, kajti takšen kreativen napor (invencije vsakega posameznika v mozaiku nasploh, dveurne kompozicije) ni zmozel doslej niti en ustvarjalec še tako velikega klasičnega spektakla. Edino vrednost zaključne scene, zbora in čistega kompozicijskega efekta plesalcev, strnjenih pred publiko, kakor smo jih videli na odru, ostane za razpravo. V vsakem primeru je treba izpostaviti izredne kompozicije množic in skupin kot Mlakarjeve najmočnejše trenutke večera. S premiero **Helotov**, ki jo je odlično dirigiral Samo Hubad, je Ivan Brkanović praznoval 30-letnico svojega skladateljskega delovanja; Pino Mlakar je prav tako praznoval z uprizoritvijo enega svojih najzrelejših del — medtem ko so Dušan Džamonja z inscenacijo in Goranka Vrus z uspešnimi kostumi debitirali v gledališču. Premiera, ki si jo velja zapomniti.¹¹⁷

Kritiku se je posrečilo odlično prikazati vse vrline baleta **Heloti** in pokazati na pomen te koreografije — „premiere, ki si jo velja zapomniti“. Ponekod v analizi pa Pino Mlakar le ni bil v celoti razumljen. Popolnoma nesprejemljiva je naslednja trditev: „Vzgojen in prepričan labanovec je skozi klasiko vse življenje 'tihotapil' ekspresionizem svojega nemškega maestra.“ Reči bi bilo namreč mogoče kvečjemu nasprotno, ali pa še to ne.

Tudi Pia in Pino Mlakar sta se začela razvijati pod vplivom Labanovih idej, toda ta vpliv je pri nas precenjen in slabo analiziran. Mlakarja sta se zelo hitro — in to napoveduje že koreografija baleta **Mlada pota**, da o **Vragu na vasi** sploh ne govorimo — razvila v umetnika individualnega koreografskega stila, ki je bil v Evropi precej redek. Ali se lahko idejno, vsebinsko, oblikovno ali kakorkoli šteje njuno koreografijo **Loka** za dosledno rezultanto labanizma? To ni mogoče in tudi potrebno ne.

Pia in Pino Mlakar sta torej imela svoj koreografski jezik, zakaj naj bi torej „skozi klasiko 'tihotapila' ekspresionizem“? Če bi hotela ekspresionizem, bi ga preprosto uporabljala. Prav tako je velika zabloda misel, da sta Mlakarja ob klasiki, povrhu še „vse življenje“ po malem — tihotapila ekspresionizem.

Klasika ni bila njun koreografski jezik. Ko je bilo potrebno, sta uporabljala tudi tradicionalni baletni jezik — prej bi bilo mogoče reči leksiko. Že površni pogled na seznam njunih koreografskih stvaritev avtorskega značaja potrjuje prejšnjo misel dovolj močno. Na poznavanje in uporabo klasične dediščine sta se opirala ali pa sta se morala opirati kot voditelja baletov tradicionalnih odrov, kjer sta delovala.

Enako se zdi, da gre za nazor in ne za mešanje stilov, ko se Pino Mlakar odloči, naj bo Zlo-Kirka interpretirano na prstih. Ali je mešanje stilov mogoče navajati kot negativen pojav v umetnosti, ko pa je mešanje, prelivanje, dodajanje enega k drugemu pravzaprav zakonitost estetskega pogleda na svet?

V drugih umetnostih — denimo v arhitekturi — je zgradba, katedrala, denimo, toliko pomembnejša, prijetnejša na pogled, kolikor bolj očitno je stoletno „mešanje“ mogoče videti na nje-

¹¹⁷ Branka Rakić. Praizvedba baleta-oratorijuma. **Heloti** Ivana Brkanovića sa zagrebačkim ansamblom, koreografija Pina Mlakara. Telegram. Zagreb, 22. marec 1963.

nih lepih obrisih, fasadah in notranjosti.¹¹⁸ Mar za klasično baletno dediščino, kot so znamenite predstave iz 19. stoletja, ni značilno mešanje dveh stilov — klasičnega in ljudsko-scenskega? Stole-tje je odvršalo in narodno-scenski stil je že postal klasika. Zato lahko štejemo „mešanje“ stilov v baletu **Heloti** v koreografiji Pina Mlakarja le za še eno njegovo koreografsko vrlino več. Kirka, Zlo — na konicah prstov, torej na klasičen način, celo tako — literarno in brez opazovanja koreograf-ske poteze Pina Mlakarja — razumemo moč njegovega sporočila. Kritiki menijo: „Zlo ni nekaj loče-nega od človekove psihe, da bi moralo biti zunaj njegovega stila.“ Koreograf in Mlakar mislita dru-gače in v tem je pravzaprav veličina koreografske in gledališke umetnosti, da gledalcem ponuja osvobajajoče vizije in optimistična sporočila. Pri Mlakarjih je to odlika: čeprav je kdaj naivno, pa je njuno sporočilo zmeraj globoko humano in skorajda nedosegljiv ideal.

In zares, z najznačilnejšimi individualnostmi zagrebškega baleta je Pino Mlakar na plesno-koreografski način pel o svobodi, o človeški svobodi v razmerju do oblasti, sovražnika, zla, o pra-vici do svobode. Večni suženj, ki večno hrepeni po tem, da bi se rešil suženjstva! V dekorju D. Džamonje je Pino Mlakar s sodobnim ekspresionizmom izlival svojo koreografijo in pogled na svet. „Eleutheria, eleutheria — svoboda!“ je klical zbor in zapiral tisočletno pot komaj osvoboje-nega človeka. Pino Mlakar je po svoji navadi, pridobljeni ali prirojeni v mladosti, sanjal in ustvar-jal na način, ki ga je šele danes mogoče prepoznati, priznati in razumeti.

Znano je, da odkar obstajajo gledališča, obstaja tudi problem njihovega financiranja. Skozi spremne citate in iz medvojne periodike je bilo to mogoče dobro čutiti. Ko so leta 1937 prvič izva-jali balet **Vrag na vasi** s Pio in Pinom Mlakar ter zagrebškimi solisti, je izjemno velik uspeh v Ljubljani izzval zavist. Anonimni avtor je ob tej priložnosti napadel direktorja Slovenskega na-rodnege gledališča, da razsipava že tako skromna sredstva gledališkega proračuna. Podobno je bi-lo tudi pri prvih, pionirskih korakih ljubljanskega baleta. Ko so uspešno izvedli baletni del opere **Faust — Valpurgina noč**, je bila uprava ravno tako napadena zaradi „razkošne“ opreme baleta, če-prav je bil balet opremljen s kostumi in dekorjem iz fundusa.

Od leta 1945 dalje so imeli gledališko-baletni delavci spet materialne probleme, čeravno v dru-gačni obliki. Sprva je bilo tako zaradi opustošene države in posledic vojne. Kasneje pa gledališke uprave niso mogle slediti hitremu razvoju družbe in družbenih pogojev proizvodnje kakor tudi zahtevam časa. Posledica tega je bilo nenačrtno in stihijsko pristopanje k baletnemu repertoarju in premalo skrb za strokovne umetniške kadre. Ni bilo šolanih baletnikov niti skupnega pravilnega reševanja proizvodnje baletnih copatk, kar je poleg mnogih drugih problemov še povečalo stroške vsakega baletnega gledališča. Skupnega planiranja in razmišljanja ni bilo več. Nestrokovnost in pomanjkanje daljnovidnosti pri delu sta zlagoma pripeljala v precep tudi perspektive in prihodnost jugoslovanskega baleta.

V okviru nagradenih in v naglici reševanih problemov se ni mislilo na niti eno pomembnejšo komponento naša baletne kulture. Dosledno skrb za našo baletno preteklost in prihodnost ne po-zna niti eno baletno gledališče v državi. Nihče ne razume, da je to del kulturne prihodnosti; četudi imamo baletno dediščino, se do nje vedemo neodgovorno. Tako se je lahko zgodilo, da balet **Heloti** Pina Mlakar, redka zanimiva koreografska stvaritev, osamljen pojav v jugoslovanski koreograf-ski umetnosti v času prve izvedbe ni posnet, kakor tudi ne **Vrag na vasi** in drugi baleti ali dela dru-gih avtorjev.

Snemanje predstav — s filmsko ali video tehniko ali z bogato fotodokumentacijo je neznan pojav v naših baletnih gledališčih. Medtem, ko po svetu zapisujejo na trak skoraj vsako igrano predstavo, pa jugoslovanska baletna umetnost uporablja pri rekonstrukciji nekaj fotografij, ki so jih mimogrede posneli slabi fotografi, o tem, kar se je dogajalo pred dvajsetimi leti in s čimer lahko v kulturni zgodovini predstavljamo preteklost.

¹¹⁸ Élie Faure. Zgodovina umetnosti.

5.8.7. Lok (1970) in Vrag na vasi (1978) v Ljubljani, Ohridska legenda (1978) v Beogradu

Pia in Pino Mlakar sta ustvarjala v takšnih razmerah. Zares velika, nepopravljiva škoda je, da ni nič iz njunega opusa ohranjeno kot kulturni in umetniški dokument, čeprav je njuno ustvarjanje del jugoslovanske baletne dediščine. Mlakarja sama sta po svoje skušala vzdrževati generacijsko kontinuiteto. Poglejmo, kaj o tem piše Marija Vogeltnik:

„Naj ob tem dodamo, da je umetniški par Mlakarjev poskušal z obnovo in sta prvič plesala **Lok** neposredno po vojni (l.1946), kar je bilo verjetno prežgodaj za delo, ki ni spadalo v modele takrat uveljavljenega enotnega akademskega baletnega sistema po moskovskih predlogih socrealizma; prežgodaj je bilo tudi v odnosu na povojno razboljeno občutljivost pri nas, ki se je težko sprijaznila z zaprtostjo umetnosti v ozek družinski krog. Vkljub temu pa je bila takratna obnova **Loka** koristna in dobra, ker je delo predstavila generaciji, ki bi sicer o njem ne dobila predstave in ne sodbe in odnosa.

Ponovno sta se Mlakarja lotila obnavljanja **Loka** leta 1970 v obliki suite in v izvedbi mladega plesnega para Vojka in Maruše Vidmar. Mlada plesalca sta svoj del opravila z izredno zavzetostjo in vidnim spoštovanjem. Toda suita ni celovita stvaritev, ampak samo njena majhna slutnja. In za polno zrelost **Loka** sta bila plesalca takrat verjetno še premlada.

Tudi Pia in Pino Mlakar sta zorela do **Loka** skozi desetletno samostojno ustvarjanje in skozi **Plesni koncert** kot **Lokov** plesni predples.¹¹⁹

To je bil vseeno pozornosti in spoštovanja vreden poskus. Po daljši pavzi sta se Pia in Pino Mlakar leta 1978 koreografsko vrnila na dva baletna odra — v Ljubljano z **Vragom na vasi** in v Beograd z **Ohridsko legendo**.

V Ljubljani je **Vrag na vasi** s svojo svežino, naivnostjo in trdno formo ponovno osvajal gledalce. Minilo je 33 let od prve izvedbe tega baleta v Zürichu in 31 let, kar ga je prvič videlo ljubljansko občinstvo. Balet ni zgubil niti malo svoje lepote — nasprotno! Časovni preskus je povzročil, da se je marsikaj v njem izkazalo in končno sprejelo kot pravo. Trajna vrednost tega dela je nekaj, kar se razume samo po sebi.

Z **Ohridsko legendo** na beograjskem baletnem odru je bilo nekoliko drugače. Pia in Pino Mlakar sta bila povabljeni, naj postavita svojo koreografsko verzijo v času, ko se Balet beograjskega Narodnega pozorišča še zdaleč ni mogel približati ugledu nekoč prvega baletnega ansambla v državi. Razpoloženje, na katerega sta naletela Mlakarja, nezanimanje, pomanjkanje zaupanja, profesionalna nepoštenost in nedisciplina niso bili naklonjeni niti ustvarjalnemu niti kakršnemu koli drugemu resnemu delu. To predstavo sta izpeljala z velikim naporom in največjim, pogosto nesmiselnim trudom. Najbrž sta želela to sodelovanje čim prej pozabiti. Končno, morala sta ostati nezadovoljna in morala sta se vprašati, zakaj sta bila sploh povabljeni, če jima je bilo pravo delo onemogočeno? Čeravno Pia in Pino Mlakar nista bila zadovoljna z delom in s pogoji, ki so spremljali pripravo njune **Ohridske legende**, je to predstavo beograjski Balet prikazal 75-krat ter z njim gostoval v Moskvi.

Avtorica tega teksta je imela zanimive pogovore s sovjetskimi baletnimi strokovnjaki o njihovem pogledu na **Ohridsko legendo**. Nekatera njihova mnenja zaslužijo pozornost in analizo.

Medtem ko je Nikolaj Simačov, baletni umetnik, pedagog-repetitor baletnega ansambla Bolšoj teatra iz Moskve, menil, da je **Ohridska legenda** tipičen zgled uporabe socialističnega realizma v koreografiji, pa je Nikolaj Eljaš, profesor, baletolog, pisec vrste knjig s tematiko s področja baletne umetnosti in osebnost, ki je prepričan, da je koreografija velika umetnost, menil: „Vaš balet **Ohridska legenda** me je napeljal, naj resno razmislim, do katere mere smo in ali sploh smo strokovnjaki in baletni umetniki na pravi poti, ko ponujamo gledalcem abstraktne balette, meneč, da je

¹¹⁹ Marija Vogeltnik. Sodobni ples na Slovenskem. Knjižnica Kinetikon 1. Ljubljana 1975, str. 89—90.

gledalec šel skozi iste faze kot mi in da ve vse, kar je znano nam. Pozorno sem spremljal, kaj se koreografsko dogaja na sceni, pa tu reakcije občinstva ob srečanju z neznanim baletom in njim neznanim koreografom. Aplavzi na odprtem odru, odobravanje zgodbe, povezanost koreografije in libreta me je prepričalo, da gledalec hoče videti ogenj, če gre za ogenj, ne pa da se mora razumeti samo po sebi, kakor predlagajo koreografske rešitve novejših baletov. Tudi na vaši predstavi sem se prepričal, da število takšnih gledalcev v nobenem primeru ni majhno in ni zanemarljivo. Mislim, da sem na vaši predstavi dobil zanimiv poduk in resen material za razmislek.¹²⁰

6. ZAKLJUČEK

Cilj te monografije je bil, da pokaže na izjemen umetniški in kulturni pomen osebnosti Pie in Pina Mlakar. Njuno delo, naprednost koreografskega in plesnega pojmovanja v času med obema vojnama jima je že zagotovila mesto v evropski baletni dediščini. Hkrati pa ju njuno pionirsko delo na jugoslovanskih koncertnih in baletnih scenah in delo v novi Jugoslaviji pri oblikovanju baletnega ansambla Slovenskega narodnega gledališča in Baletne šole v Ljubljani postavlja na mesto kreatorjev, ki sta neločljivo povezana z vsem, kar je mogoče imenovati baletna kultura, tradicija in dediščina kakšne države.

Kreatorja zelo velikega opusa, iz katerega smo po pomenu poudarili avtorske baletne **Vrag na vasi**, **Balada o srednjeveški ljubezni**, **Diptihon**, **Triptihon**, **Plesalec v sponah**, **Heloti** in koncertne baletne **Mlada pota**, **Lok in Mala balerina**, imata že s temi deli častno mesto v zgodovini jugoslovanske baletne umetnosti. Kot plesalca interpretira sodobnega plesnega izraza sta bila edinstvena in nedosegljiva po vplivu in vtisu, ki sta ga naredila na gledalce. Njun pomen se je širil tudi na področje odkrivanja in spodbujanja razvoja velikih jugoslovanskih baletnih umetnikov. Ni področja baletnega življenja, kjer Pia in Pino ne bi sodelovala in kjer se ne bi trudila tako, kakor sta samo ona znala — s popolnim žrtvovanjem svoje osebnosti. Zmeraj sta se z mlado in svežo močjo borila za poštene, častne in visoke ideale in za njihovo uveljavljanje v jugoslovanskem baletnem okolju — pa naj je šlo za propagiranje Festivala Ljubljana, ali idealno zamišljenega bienala baletne umetnosti v ljubljanskih Križankah, ali za delo v Zvezi baletnih umetnikov Jugoslavije, katere prvi predsednik je bil Pino Mlakar.

Pino Mlakar je bil od leta 1946 pa do upokojitve tudi redni profesor na ljubljanski Akademiji za gledališče, film, radio in televizijo. Na katedri za eukinetiko je poučeval predmete: ritmika in ples, umetnost giba, zgodovina baleta in na svoje mlade študente — bodoče umetnike — prenašal poleg svojega velikega znanja in kulture tudi tisto čudežno iskro predanosti gledališču. Vloga Pie in Pina Mlakar je bila zmeraj med pionirji, bojevniki, propagatorji.

Za svoje delo sta dobila naslednje nagrade:

Les Archives Internationales de la Dance, Pariz 1932 — Médaille de bronze; orden svetega Save; Komite za kulturo in umetnost pri vladi FLRJ jima je dodelil priznanja za najboljša dela in uspehe v letu 1947, in sicer drugo nagrado Pii Mlakar za vlogo v baletu **Prometejeva bitja** L. van Beethovna; Prešernovo nagrado za delo v letu 1948, in sicer za koreografijo baleta **Cekin ali gosli** A. Dvořaka in **Soročinski sejem** M. Musorgskega; nagrado za najboljšo koreografijo sta dobila za koreografijo baleta **Pepelka** na VIII. ljubljanskem festivalu od 30. junija do 10. julija 1960; priznanje ob 50-letnici slovenskega baleta za dolgoletno delovanje v korist slovenske umetnosti v Slovenskem narodnem gledališču, Ljubljana, leta 1970; Prešernovo nagrado za življenjsko delo na področju plesne umetnosti pa sta prejela leta 1972.

Pia in Pino Mlakar sta bila tudi dvakrat odlikovana:

15. decembra 1949 z redom dela z zlatimi žarkí, ki jima ga je podelilo predsedstvo Ljudske skupščine;

¹²⁰ Pogovori z avtorjem, Moskva 1979.

4. aprila 1972 pa z redom zaslug za narod s srebrnimi žarki, ki jima ga je podelil predsednik republike.

Te nagrade vendarle niso dovolj, da bi nas odvrnile od prepričanja, da se niti en narod ne vede tako trdo do svojih kulturnih dosežkov kot mi v Jugoslaviji. Kaj je bilo storjenega za to, da bi delo Pie in Pina Mlakar ne potonilo v pozabo danes, v času filma, video tehnike in računalnikov. Ali se res zavedamo, kaj pomeni že izvajanje enega domačega dela v teku petdesetih let?

Naša dolžnost je, da zavestno sprejmemo opus Pie in Pina Mlakar kot del naše kulturne dediščine, da dojamemo, koliko smo od njiju prejeli in kako malo vrnili. Za narod in njegovo kulturo je pogubno, da se lahko o osebnostih, kot sta Pia in Pino Mlakar, informira le v tujem jeziku. Pričujoča monografija je zato napisana z namenom, da bi se umetnikoma končno skušali zahvaliti za vse brezmejno bogastvo, ki sta nam ga darovala.

7. KOREOGRAFSKE STVARITVE PIE IN PINA MLAKAR

1931

I. Stravinskij

Petruška

Dessau

M. de Falla

El Amor Brujo

Dessau

1932

J. Bayer

Pupenfee (Kraljica lutk, Punčka)

Dessau

A. Vivaldi, J.S. Bach

Un amour du moyen âge

(Srednjeveška ljubezen)

Pariz

glasba raznih skladateljev

Mlada pota

Ljubljana, Zagreb,

Maribor

1933

J. Bayer

Punčka

Ljubljana

glasba raznih skladateljev

Mlada pota

Praga, Beograd

1934

glasba raznih skladateljev

Mlada pota

Beograd, Skopje, Zürich

R. Strauss

Till Eulenspiegel

Beograd

R. Strauss

Priča o Josifu (Legenda o Jožefu)

Beograd

F. Wilckens

Robes Pierre et Co.

Zürich

P. Schulhoff

Soirée

Zürich

1935

F. Lhotka

Der Teufel im Dorf (Vrag na vasi)

Zürich

J. Strauss

Kaiserwalzer (Kraljevi valček)

Zürich

W.A. Mozart

Die Rekrutierung (Nabor)

Zürich

L.v. Beethoven

Die Geschöpfe des Prometheus

(Prometejeva bitja)

Zürich

1936

R. Strauss

Till Eulenspiegel

Zürich

R. Strauss

Josephslegende (Legenda o Jožefu)

Zürich

1937

F. Lhotka

Balade einer mittelalterlichen Liebe

(Balada o srednjeveški ljubezni)

Zürich

F. Lhotka

Djavo u selu (Vrag na vasi)

Zagreb

F. Lhotka

Vrag na vasi

Ljubljana (P. in P. Mlakar

in Balet HNK Zagreb)

1938

F. Lhotka

Djavo na selu (Vrag na vasi)

Beograd

L.v. Beethoven

Die Geschöpfe des Prometheus

(Prometejeva bitja)

München

W. Müller v. Kulm

Die Blaue Blume (Modri cvet)

Zürich

I. Stravinskij

Die Kartenspiel (Igra kart)

Zürich

M. de Falla

Der Dreispitz (Tirogelnik)

Zürich

1939

F. Lhotka

Der Teufel im Dorf (Vrag na vasi)

München

F. Lhotka

Der Bogen (Lok)

München

A. Dvořák

Taler oder Geige (Cekin ali gosli)

München

1940			
P. Lindpaintner	Danina oder Joko der Brasilianische Affe (Danina ali Joko, brazilska opica)	München	
R. Wagner	Venusberg	München	
F. Lhotka	Lok	Ljubljana, Zagreb, Beograd	
1941			
R. Strauss	Josephslegende (Legenda o Jožefu)	München	
Fr. Couperin, R. Strauss	Verklungene Feste (Nekdanje svečanosti)	München	
Fr. Schubert	Die Jahreszeiten der Liebe (Obdobja ljubezni)	Dunaj	
1942			
Fr. Schubert	Die Jahreszeiten der Liebe (Obdobja ljubezni)	München	
1943			
L. Délibes	Sylvia	München	
F. Lhotka	Der Teufel im Dorf (Vrag na vasi)	Berlin	
1945			
F. Lhotka	Der Bogen (Lok)	München	
1946			
F. Lhotka	Lok	Ljubljana, Zagreb	
F. Lhotka	Vrag na vasi	Ljubljana	
1947			
I. Stravinskij	Igra kart	Ljubljana	
L.v. Beethoven	Prometejeva bitja	Ljubljana	
St. Prek	Mala balerina	Ljubljana	
1948			
M. Kozina	Diptihon	Ljubljana	
M. Musorgskij	Noč na golem brdu	Ljubljana	
A. Dvořák	Cekin ali gosli	Ljubljana	
St. Prek	Malá balerina	Zagreb, Beograd	
1949			
St. Hristić	Ohridska legenda	Ljubljana	
St. Prek	Mala balerina	München, Zürich	
1950			
F. Lhotka	Balada o jednoj srednjevekovnoj ljubavi	Beograd	
P. Lindpaintner	Danina	Ljubljana	
1951			
F. Lhotka	Balada o jednoj sredovječnoj ljubavi	Zagreb	
F. Lhotka	Srednjeveška ljubezen	Ljubljana	
1952			
F. Lhotka	Balade einer Mittelalterlichen Liebe (Balada o srednjeveški ljubezni)	München	
F. Lhotka	Vrag na vasi	Ljubljana	

1953		
G. Rossini	Prosit Neujahr	München
J. Strauss	An der Schönen Blauen Donau (Na lepi modri Donavi)	München
G. F. Händel,		
Friedrich d. Grosse	Entree pour Bayreuth	Bayreuth
Ch.W. Gluck	Der Prinz von China (Kitajski princ)	Bayreuth
L. Delibes	Coppélia	München
L. Delibes	Coppélia	Ljubljana
1954		
F. Lhotka	Djavo u selu (Vrag na vasi)	Zagreb
F. Schmitt	La tragédie de Salomé (Saloma)	München
M. Ravel	Bolero	München
W.A. Mozart	Les petits riens	Bayreuth, München
Ch. Gounod	Valpurgina noč	Ljubljana
I. Stravinskij	Le Renard (Lisica Zvitorepka)	München
G.v. Einem	Princessin Turandot	München
1955		
I. Stravinskij	Lisica Zvitorepka	Ljubljana
F. Couperin-R. Strauss	Nekdanje svečanosti	Ljubljana
J. Gotovac	Simfonično kolo	Ljubljana
F. Lhotka	Gavol na selo (Vrag na vasi)	Skopje
1956		
G.F. Händel	Ljubezen in pravda	Ljubljana
brez glasbe	Plesalec v sponah (koreog. Pie Mlakar)	Ljubljana
V. Ukmar	Lepa Vida (koreografija Pina Mlakarja)	Ljubljana
1957		
F. Lhotka	Djavo u selu (Vrag na vasi)	Beograd
1958		
M. Kozina	Triptihon	Ljubljana
B. Adamič	Naše ljubljeno mesto	Ljubljana
1959		
S. Prokofjev	Pepelka	Ljubljana
P. Lindpaintner	Danina	Sarajevo
1960		
S. Prokofjev	Pepeljuga (Pepelka)	Zagreb
V. Ukmar	Lepa Vida	Zagreb
G. v. Einem	Princesa Turandot	Ljubljana
M. Ravel, kor. Pie Mlakar	Daphnis in Chloé	Ljubljana
S. Hristić	Ohridska legenda	Novi Sad
1961		
S. Hristić	Ohridska legenda	Novi Sad
1963		
I. Brkanović	Heloti (koreografija Pina Mlakarja)	Zagreb

1970		
brez glasbe	Koreografska suita	Ljubljana
1978		
S. Hristić	Ohridska legenda	Beograd
F. Lhotka	Vrag na vasi	Ljubljana

8. IZVAJANJE BALETOV PIE IN PINA MLAKAR NA GOSTOVANJIH JUGOSLOVAN-SKIH BALETNIH GLEDALIŠČ V TUJINI

- 1938
F. Lhotka: **Djavo u selu (Vrag na vasi)**, Sofija. Balet Narodnega pozorišta v Beogradu.
- 1939
F. Lhotka: **Djavo u selu (Vrag na vasi)**, Frankfurt. Balet Narodnega pozorišta v Beogradu.
- 1950
S. Hristić: **Ohridska legenda**. Graz, Celovec. Balet SNG v Ljubljani.
- 1951
F. Lhotka: **Balada o jednoj srednjevekovnoj ljubavi (Balada o srednjeveški ljubezni)**. Edinburgh. Balet Narodnega pozorišta v Beogradu.
- 1952
F. Lhotka: **Vrag na vasi, Danina**. Graz. Balet SNG v Ljubljani.
- 1953
F. Lhotka: **Vrag na vasi**. Celovec. Balet SNG v Ljubljani.
- 1954
L. Delibes: **Coppélia**. Celovec. Balet SNG v Ljubljani.
S. Hristić: **Ohridska legenda**. Trst. Balet SNG v Ljubljani.
- 1955
F. Lhotka: **Djavo u selu (Vrag na vasi)**. London, Nervi, Genova. Balet HNK, Zagreb.
- 1956
F. Lhotka: **Djavo u selu (Vrag na vasi)**. Praga, Brno, Bratislava. Balet HNK, Zagreb.
- 1958
S. Hristić: **Ohridska legenda**. Passau. Balet SNG v Ljubljani.
F. Lhotka: **Djavo u selu (Vrag na vasi)**. Wiesbaden, Lausanne. Balet Narodnega pozorišta v Beogradu.
- 1960
F. Lhotka: **Djavo u selu (Vrag na vasi). Pepeljuga (Pepelka)**. Neapelj, Brescia, Catania. Balet HNK, Zagreb.
- 1962
F. Lhotka: **Djavo u selu (Vrag na vasi)**. Bologna, Linz, Salzburg. Balet HNK, Zagreb.
- 1964
R. Strauss: **Legenda o Josifu (Legenda o Jožefu)**. Salzburg. Balet HNK, Zagreb.
- 1965
S. Hristić: **Ohridska legenda**. Graz. Balet SNG v Ljubljani.
- 1969
F. Lhotka: **Djavo u selu (Vrag na vasi)**. Bejrut, Teheran, Karači, New Delhi, Hajderabad, Bombaj. Balet HNK, Zagreb.
- 1979
S. Hristić: **Ohridska legenda**. Moskva. Balet Narodnega pozorišta v Beogradu.

9. IMENSKO KAZALO

- Adamić Bojan 63, 72
 Afrić Mary 27
 Astruc Gabriele 15
 Atanasova Janka 59
 Augustinić Aleksandar 53, 56
 Avelline Claude 15
 Babić-Jovanović Milica 30, 32, 36, 52, 53, 54, 61, 62
 Bach Johann Sebastian 14, 15, 25, 53, 70
 Bach Rudolf 42
 Baranović Krešimir 5, 7, 8, 11, 20
 Bartl Alenka 51
 Basailović Mijo 50
 Battler John 30
 Baur Gilbert 23
 Bayer Joseph 12, 17, 70
 Beethoven Ludwig van 13, 24, 37, 39, 68, 70, 71
 Bekefi Julija 12
 Benedik Rasa 61
 Berce Dušana 57
 Berche Alexander 57
 Bejart Maurice 30
 Bezjak Branko 64
 Bidjin Nevenka 57
 Bingulac Petar 7
 Bjegojević Jovanka 46, 55
 Bodenwieser Gertrud 14
 Bogdanić Dinko 57
 Boldin Dragutin 57
 Bologovska Marija 18
 Bonnard Pierre 14
 Borisoglebski Mihail 5
 Bošković Nataša 7, 32, 33, 35
 Brandenburg Hans 13
 Bravničar Gizela 50, 51
 Brezovar Stanka 60, 61
 Brezovšek Ivan 16, 18, 19, 31, 36
 Brkanović Ivan 63, 64, 65, 72
 Buckle Richard 5, 58
 Butorac-Blace Vesna 57, 63, 65
 Campiche Claude 24
 Carossa Hans 39
 Carter Alan 30
 Casella Alfredo 15
 Charrat Janine 30
 Chavarri Lopez Eduardo 51
 Chladek Rosalie 15
 Chopin Frederic 15
 Clair Rene 14
 Clemens Roman 23, 25
 Claudel Paul 14
 Cocteau Jean 14
 Couperin François 45, 46, 71, 72
 Crnković Ljubica 18
 Cullberg Birgit 30
 Čajkovski Peter 7, 10, 34
 Čegodajeva Neda 27
 Čolić Dragutin 7, 19
 Dalcroze Jaques Emile 6, 19
 Danon Oskar 53, 54, 55
 Dedović Vlasto 60, 61
 Delak Ferdo 11
 Delak Katja 11
 Delibes Leo 48, 56, 71, 72, 73
 Denić Miomir 30, 32, 33, 36, 53, 54, 61
 Djagilev Sergej 5, 6, 7, 9, 11, 19, 23, 58
 Dichtl Hansi 47
 Dobrohotov Aleksandar 7, 18, 30, 32, 33
 Dobrovoljac Svetozar 54
 Dokoudovsky Vladimir 29
 Dollar William 30
 Dragičević Čedomir 59
 Dragutinović Branko 7, 16
 Dulović Ljiljana 59
 Duncan Isadora 19
 Dvorak Antonin 21, 29, 37, 39, 68, 71
 Djordjević Višnja 62
 Djulic Dragan 54
 Djurić-Klajn Stana 62, 63
 Džamonja Dušan 63, 64, 65, 66
 Egorova Ljubov 14
 Einem Gottfried Von 56, 63, 72
 Eljaš Nikolaj 67
 Eržen Slavko 6, 8, 50, 61
 Falla Manuel de 15, 17, 37, 70
 Faure Elie 66
 Fokin Mihail 5, 7, 11, 19, 58
 Fortunato Aleksandar 8
 Froman Maksimilijan 5, 7, 10, 12, 20
 Froman Margarita 5, 6, 7, 8, 12, 20, 52
 Froman Olga 5
 Froman Pavel 5
 Froman Valentin 5, 7
 Fuller Loie 6
 Furijan Stefan 57
 Ganza Ivica Ivo 55
 Gavella Branko 20
 Gerster Anselm 46
 Glavačević Mica 64
 Gliese Rochus 45, 47
 Gluck Christoph Willibald 13, 59, 72
 Goddard Benjamin Louis-Paul 15
 Godina Marija 50
 Golovin Peter 6, 8, 10, 11, 48
 Gorski Aleksander 5, 11
 Gorše France 60
 Gotovac Jakov 5, 8, 34, 59, 72
 Gostuški Dragutin 62, 63
 Gounod Charles 72
 Grad Marija 61
 Grebensčikov Oleg 18
 Grgić Zoran 63, 64
 Grosse Friedrich der 56, 72
 Gsovsky Victor 30
 Giuliano Mauro 51
 Günthel-Schröder Marie 47
 Gvozdenović Ljiljana 57
 Hace Josip 8
 Hadži-Slavković Gradimir 54
 Hafner Jaka 61
 Hagfors Irja 25
 Handel Georg Friedrich 13, 56, 72
 Harmaš Oskar 6, 7, 18, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 49, 50, 57, 63, 65
 Harthoorn Harakl 46
 Hendel Wilhelm 35
 Herzeg Djuro 64
 Holl Karl 35
 Honegger Arthur 14
 Hribar Ksenja 61
 Hristić Stevan 5, 8, 52, 53, 56, 71, 72, 73
 Hubad Samo 65
 Hudi Paula 27
 Ignjatović Milena 64
 Immermann Karl 12
 Immermann Marie 12
 Ipavec Josip 11
 Ivanov Lev 11
 Jakac Božidar 20
 Jančić Neda 57
 Janeva Magdalena 59
 Janjanin Ostoja 57
 Japljeva Silva 50
 Jeras Metod 50
 Jezeršek Ottilija 18, 30, 32
 Jooss Kurt 6, 13, 14, 15, 19, 40, 42, 45
 Jovanović Milorad Mile 29, 30
 Jovanović Milica 5, 7, 62
 Jovanović Smilja 18
 Jović Nada 54
 Jurković Ruža 27
 Juskević Sonja 54
 Kamarit Ivana 18
 Karsavina Tamara 6, 42
 Kastl Sonja 50, 57
 Kavur Josip 27, 28
 Kirbos Maks 8, 49
 Kirsanova Nina 8
 Klančar Vida 60, 61
 Klička Josef 21

Knjazev Boris 8, 14
 Koegler Horst 12, 30
 Kolesnikova Jelisaвета 30, 32, 33
 Konjović Petar 5, 8
 Korbe Jelena 30, 32, 33
 Kostinčev-Bregovac Inge 53, 56
 Kostić Vera 54
 Kozak Ferdo 48, 49
 Kozina Marjan 11, 17, 36, 51, 63, 71, 72
 Kraigher Živa 61
 Kratina Valerija 6, 19
 Krauss Clemens 46
 Krefl Bratko 60
 Kregar Rado 9
 Kreutzberg Harald 6
 Krgović Nebojša 54
 Kristan Etbin 50
 Krstić Radomir 18, 30, 32, 33
 Krulanović Radomir 60
 Kübler Maya 23
 Laban Rudolf de Varaljas 6, 12, 13, 15, 16, 19, 35, 40, 42, 45, 58, 65
 Laketić Sima 18, 32, 33, 35, 54, 63
 Lankau Sonja 18, 30, 32, 33
 Lanović Zlata 12, 27, 57
 Laričev Mihail 7
 Lasan Mojmir 50
 Lavrin Janko 50
 Laznik Vlado 50
 Lebedev Vladimir 18, 30, 32, 33, 54
 Leben Milena 57
 Leben Stane 57, 63, 65
 Leger Fernand 14, 15
 Lehar Franz 7
 Leistikov Gertrud 13
 Lesković Bogo 50
 Lhotka Fran 8, 9, 20, 21, 23, 25, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 42, 44, 45, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 60, 62, 63, 70, 71, 72, 73
 Lhotka Nenad 57
 Lindpaintner Peter von 40, 71, 72
 Lipovž Lidija 50, 61
 Ludvig Djurdja Djurdjica 57, 64
 Macanović Hrvoje 15, 21, 25
 Macdonald Nesta 5, 6
 Maksimova Tamara 18, 30, 32
 Manojlović Kosta 7
 Mare Rolf de 14
 Marine Vera 60, 61
 Marković Branko 54
 Marković Petar 54
 Marković Vjera 57
 Marković Zora 6, 30, 32, 33
 Masson Andre 15
 Matačić Lovro 24
 Matthes Walther 46
 Mejač Janez 61
 Meštrović Ivan 20
 Mevlja Dušan 15
 Mikić Ivanka 54
 Miklaševska Ljudmila 18
 Miklič Janez 50, 61
 Mila Lidija 50, 57
 Milčinoić-Tašamira Vera 6
 Milhaud Darius 14
 Milojević Miloje 7, 31, 32, 33, 43, 45
 Minić Naralija 54
 Mirni Anton 18
 Mjasić Leonid 6, 7, 11
 Mlakar Ivan 12
 Mlakar Marjeta 12
 Mlakar Tomo 29, 57, 63, 64
 Mlakar Veronika 24, 29, 42, 51, 60
 Mohar Erna 6, 8
 Moliere Jean-Baptiste P. 24
 Momčilović Milan 62
 Mottl-Fassbender Zdenka 47
 Mozart Wolfgang Amadeus 24, 56, 58, 59, 70, 72
 Müller W. von Kulm 37, 70
 Muradori Silvija 57, 64
 Musorgskij Modest 68, 71

Neffat Anton 48
 Neubauer Henrik 55, 60, 61
 Neubauer Nataša 60
 Nikitina Alice 6, 9, 10
 Nikolić Vojin 54
 Nikolska Elizabeta 6, 8
 Nižinska Bronislava 6, 7, 11
 Nižinski Vasil 5
 Novak Damir 31, 57, 58
 Novak Viktor 7
 Noverre Jean-Georges 13, 59
 Novy Lili 60
 Obradović Katarina 56, 61, 62, 63
 Odak Krsto 8
 Olenjina Marina 7, 18, 19, 30, 32, 33, 35
 Orff Carl 35
 Orlandini Nataša 63
 Orlova Olga 12, 27, 28, 57
 Oster Otto 37, 39, 40
 Osterc Slavko 11
 Paganini Niccolò 51
 Page Ruth 30
 Pakaski Rajko 59
 Panajev Mihail Miša 18, 23
 Papandopulo Boris 7, 8
 Parlič Dimitrije 54
 Pašti Jovan 59
 Pavletić Silvio 63, 64
 Pavlova Ana 5, 6, 7, 42
 Pečarić Tomislav 60, 64
 Penuslika Natka 59
 Perkov Guy 63, 64
 Perrotet Suzanne 13
 Petipa Marius 5, 11, 30, 37
 Petit Roland 30
 Petrović Gordana 63
 Petyrek Felix 15
 Picabia Francis 14
 Pilato Boris 6, 8, 10
 Pintar Zvonimir 27
 Pitamic Flora 20
 Pitamic Maks 20
 Pliberšek Marjan 51
 Pogačnik Bogdan 49, 50
 Poggiolesi Grega 9
 Pohan Vasilav 9, 10
 Polić Mirko 17
 Polik Stane 50, 55, 61
 Poljakova Jelena 5, 6, 8, 9, 19
 Polonska Tamara 30, 32
 Popek Renata 63
 Potokar Tone 16
 Prebeg Ana 63
 Prebil Zarko 57
 Prek Stanko 49, 51, 71
 Prelić Anica 7, 18, 32, 33
 Prešern France 68
 Prica Nenad 54
 Prokofjev Sergej 15, 63, 72
 Prvulović Darinka 54
 Puljo Jasmina 54
 Rahmanjinov Sergej 15
 Rakić Branka 62, 63, 64, 65
 Ravel Maurice 56, 63, 72
 Rebling Eberhard 37
 Regner Otto Friedrich 37, 46
 Reichman Elizabeta 27
 Reinking Wilhelm 25
 Reljić Zvonimir 64
 Remškar Marta 48
 Remškar Tatjana 50, 55, 60
 Rimskij-Korsakov Nikolaj 15
 Ristić Dušan 18
 Ristić Milos 7, 23
 Robbins Jerome 30
 Robilant Claire de 5
 Rodica Marjeta 12
 Roje Ana 6
 Romanov Boris 6, 8
 Romanovski Anton 8
 Rosen Heinz 25, 30

Rosijski Vladimir 18
 Rossini Giacchino 56, 72
 Rotaru Pavel 57
 Rousanne Madame Sarkissian 29
 Runjanin Borivoje 18
 Ruppel Karl 46, 47
 Saharov Aleksander 6, 45
 Saharov Klottida 6, 45
 Saint-Leon Arthur 11
 Sanjina Mira 49, 50, 62, 63
 Savin Risto 11
 Savinšek Jakob 51
 Schmidt-Bloss Karl 23, 56
 Schmitt F. 56, 72
 Scholz Marie 12
 Scholz Marie Louise Pia 12
 Scholz Victor 12
 Schoop Trudi 15
 Schubert Franz 48, 71
 Schulhoff P. 70
 Schwarz Gerhard 34
 Segnan Mila 27
 Sertic Ivica 55, 57
 Sertic Ladislav 57
 Sevnik Majna 50, 59, 61
 Shakespeare William 24
 Sifnios Duska 61, 62
 Simačov Nikolaj 67
 Sitar Siefka Stefanija 61
 Skorupski Melita 57, 64
 Skrigyn Lia 27
 Slamnik Viktorija 63
 Slavinsky Taddeus 7
 Slupska Irina 18
 Srbljenović Maja 57
 Stecker Karel 21
 Stefanović Ljubica 54
 Stefanović Pavle 7, 33
 Stefanović Radmila 18
 Stepan Zlatica 57
 Stranič Lane 50
 Strauss Johann 24, 56, 70, 72
 Strauss Richard 16, 18, 19, 24, 37, 45, 46, 47, 48, 70, 71, 72, 73
 Stravinskij Igor 17, 28, 29, 34, 36, 37, 56, 58, 70, 71, 72
 Strešnjev Valerij 9
 Suhi Stefan 8, 51
 Suskind W. E. 48
 Susovic Ivan 27, 28
 Svain Aleksander 6
 Svobodova Marija 9
 Safranek-Kavic Luj 7, 8, 11
 Salendić Djordje 18
 Sankar Udaj 6, 45
 Sijaneć Drago Marjan 17
 Silović Nana 6
 Širota Božidar 7
 Škerjanec Lucijan Marija 11
 Škerl Silvester 60
 Smid Breda 50, 61
 Sparenblek Milko 30, 55
 Sulevski Todor 59
 Svara Danilo 11, 15, 16, 17, 20, 36, 51
 Taglioni Filippo 40, 41, 58, 59
 Taglioni Marie 40, 59
 Taras John 30
 Tettley Glen 30
 Tomšić Dubravka 20
 Torbica Smilja 18
 Toye Francis 6
 Trepiše Marjan 27, 36
 Trninčič Dušan 46, 54, 61, 62
 Trobiš Aleksander 9
 Tugar Pierre 14
 Tuljakova Marija 6, 9, 10
 Turku Marin 57
 Ukmar Vilko 10, 61, 72
 Vasiljev Fjodor 8
 Vasiljeva Janja 6, 18
 Vavpotič Rut 8, 10
 Vider Vesna 60, 61
 Vidmar Maruša 43, 50, 67
 Vidmar Meta 11
 Vidmar Vojko 31, 43, 50, 57, 67
 Vigano Salvatore 37
 Vikić Miljenko 57, 58, 63, 65
 Visce Robert de 51
 Vivaldi Antonio 14, 25, 53, 70
 Vizner 18
 Vlček Václav 9, 10
 Vodusek Valens 59
 Vogelink Marija 10, 11, 16, 17, 42, 43, 67
 Volkonsky Peter 15
 Volinin Aleksander 15
 Vorobjova Evgenija 18, 32, 33
 Vospersnik Gorazd 50, 61
 Voženilek Zlatko 57
 Vrhovec Magda 50
 Vrus-Murtić Goranka 63, 65
 Wagner Richard 41, 71
 Wartmann Elisabeth 25
 Wigman Mary 13, 19, 37, 45
 Wikkens Friedrich 70
 Wisiak Lidija 6, 8, 9
 Wulff Kathe 13
 Zaharevska Olga 27
 Zajc Ivan 8, 11
 Zambelli Carlotta 15
 Zarnik Zora 20
 Zoričić V. 50
 Zubčić Branka 63, 64
 Žebre Demetri 11, 17
 Žedinski Vladimir 18, 36, 51, 52
 Živanović Danica 6, 18, 23, 30, 32, 33
 Živković Milenko 7, 33, 45
 Žukov Djordje 18
 Žukovski Anatolij 7, 8, 32, 33
 Žunac Ivanka 57, 63, 65
 Žunac Stavan 61, 63
 Župančič Oton 7, 9

Skeleča bolečina, sprva komajda zaznavna, a počasi in vztrajno naraščajoča, mi je vse pogosteje moteče posegla v zavest. V nekakšnem poslušnem hotenju izpolnjevati navodila, želje, ukaze (kdo ve za pravo ime odnosa med koreografom in mladim plesalcem) sva se premikala, vodena z nevidno energijo, ki je bila tu; v zraku, v ušesih, tu pred nama, okoli naju... Ne, tedaj nisva imela časa ugotavljati oblike te energije.

A ta zoprna, moteča stvar v srednjem bočnem delu telesa je postajala vse vsiljivejša, vse bolj navzoča. Ni mi bila povsem neznana. Srečala sva se že večkrat, posebno poleti, ko se je moje telo z brezskrbno neobremenjenostjo in mladostno energijo igraje premikalo, medtem ko so se stopala komaj zaznavno dotikala toplih tal, ki so me nosila naprej, naprej, naprej.

Toda sedaj, ta hip, ko komajda dohajam (ali res?), ko skušam reševati in koordinirati vse probleme in podatke, ki mi jih vsak trenutek narekuje ta navzoča energija, me začne skeleča bolečina utrujenosti resno načenjati. Samoobrambni mehanizem telesa, skrit nekje v meni, mi govori: „Ustavi se, saj vidiš, da ne moreš naprej!“ Ne obvladujem se več. Bolečina postane očitna.

„Je kaj narobe? Vas kaj boli?“ Dobro znani grleni „r“ in vprašujoče oči obeh, ki sta do tega trenutka v nekakšnem neustavljivem toku vodila vajo, sta me postavila v „ta svet“. V trenutku so mi skozi spomin šinili utrinki situacij, ki so mi v kratkem času, odkar sem končal baletno šolo in pričel z delom (delom?) v gledališču, orisali odnos plesalcev, najinih kolegov do dvojice pred nama. Skriti ogorek v rokavu obleke, steklenica piva za hrbtom; vse skupaj še najbolj podobno vojaku, ki ga starešina zaloti pri stvari... ki preprosto ni v redu.

Prsti roke se mi počasi, obnavljajoče približajo vraničnemu predelu telesa in nedvomno je bil moj izraz dovolj zgovoren.

„Ah, saj to ni nič. To je dobro. Sedaj se tvorijo rdeča krvna telesca. Nič zato če malo boli, ampak to je dobro. No, le dajmo, dajmo!“

Niti moč utrujenosti niti bolečine nista zadržali nasmeška, ki se mi je prikradel na ustnice. Napol v obupu nad neuspehom moje samoobrambne akcije, napol v občudovanju energije, ki me je v samem čistem trenutku odrešila vsake dileme. Ostala je samo ena pot. Naprej...

* * *

Kakšen je bil pravi razlog ali naključje, da sta Mlakarja v naju z Marušo videla možnost oziroma obliko njune okrasitve slovesnosti v počastitev pol stoletja trajajočega dela ljubljanskega baleta in hkrati njuno predstavitev ljubljanskemu občinstvu po večletnem premoru, se sprašujem šele danes. Zadnjič. Za naju, ki sva, dovolj zelena, šele začela spoznavati gledališke zakonitosti, čeprav že popolnoma zasvojena s hitro delujočim strupom z imenom „gledališče“, je bila to naloga, ki je v določenem trenutku stala pred nama, kot že vrsto drugih, in to je bilo vse.

Nekaj predhodnih podatkov o Mlakarjih, zbranih v garderobah in v odmorih med vajami, mi ni pomenilo veliko. S pričetkom dela pa se je predalček s podatki začel polniti s silovito hitrostjo. Ugotovitev, da sva zjutraj v gledališče prihajala prva in zvečer odhajala zadnja, sem si razlagal kot operativno rešitev ob obilici drugega dela. Ugotovitev se je dokončno zamajala, ko sva na dan generalne vaje (in to dopoldanske) celotno „Suito“ ponovila namesto zajtrka, pred samim začetkom vaje. Tudi moja ustaljena predstava o vsakodnevnih vajah je bila deležna novih odkritij.

Pričelo se je vsak dan enako: dve glavi skozi vrata, moška osivela, z izrazom dela, ki nas čaka, in ženska, z nasmehom skrbnika, učitelja, matere; obe pa polni žareče energije in delovnega elana. Tedaj mi je to pomenilo samo eno: tu ni rešitve, od tod naprej je samo delo. Intenzivno, zgoščeno, dolgotrajno, ponavljajoče, brezkončno.

Izpolnjujoč navodila po svojih najboljših močeh, vlagam svoj miselno obstoječi maksimum. Roka, ki večkrat zaide v osivele lase in s prsti na kratko podrgne njih korenje, mi pove, da stvar ni zadovoljiva. Ogledujem se v ogledalu, ogledujem in poslušam demonstracijo. Razlaga. Napravim

vse, kar mi poreko, a obraza pred menoj vztrajno ne izkazuje zadovoljstva. Pa saj vendar vse napravim... Poslušam razlago, gledam demonstracijo... Spoznanje prihaja s časom. Sprva komaj zaznavne malenkosti postajajo večje, pomembnejše. Skozi delo in čas postajajo še večje, prehajajo v bistvo... Odškrnila so se vrata.

* * *

S hrbtom proti avditoriju, sam sredi odra pričenjam vajo za **Suito**. Ne napravim koraka, že sem deležen prve današnje „porcije“.

„Na odru ne moreš stati kar tako. Kljub temu, da ljudem kažeš hrbet, moraš biti dvignjen, pri stvari, stoprocentno prisoten, moraš si verjeti, biti moraš velik... To stanje je del plesa. Če popustiš samo za trenutek, to publika takoj opazi in od tedaj naprej ti ne bodo več verjeli. In kaj pomeni na odru plesalec, ki mu gledalci ne verjamejo?“

Razmišljam o baletni šoli, razmišljam o gledališču. Delam, skušam napraviti, poslušam... opazujem... gledam se v ogledalo. Zastor hipoma pokrije mojo podobo v zrcalu.

„To ni dobro. Ne glejte se v ogledalo. Plesalci se tako radi gledajo v ogledalu. To ni dobro, postanejo samozadovoljni. To ni dobro.“

Delam, skušam napraviti... skušam razumeti... poslušam... opazujem.

Danes imam „srečo“. Iz kota dvorane opazujem Marušo. Kleče na kolenih skuša posnemati „njene“ roke. Sekvenca v plesu, kjer pripovedujejo ženske roke. Pripovedujejo? Ne. Roke, ki jih oba opazujeva, ne pripovedujejo — pojejo. Je mogoče oponašati roke, ki pojejo?

Moje in samo moje premišljevanje zmoti tu navzočo energijo. Zazna mojo pasivnost, moje „privatiziranje“.

„No, ni dobro, da takole stojite. Shladili se boste. Bova midva na tem koncu poizkusila tisto...“

Moje današnje „sreče“ je bilo konec. Vsak na svojem koncu dvorane — dve ženski in dva moška...

Pozno odhajava domov.

Generalna vaja za slovesni koncert.

Nekako domače se počutiva po vaji, ki sva jo opravila navsezgodaj že pred generalno vajo. „In že spet sva tam kot prej.“

Suita iz baleta **Lok** nama je po dvomesečnem delu že kar v krvi. Kri gre po celem telesu. Napor je velik.

Ko končujeva ples... aplavz!? Kaj je to? Saj vendar ni predstava. Radovedni kolegi, ki jim zadnje čase ni ušlo, da sva se skoraj preselila v gledališče, z odobravanjem zro v najina zbegana in utrujena obraza. „Pripravite se za naslednjo točko...!“ Glas iz zvočnika ukazuje — tečem se preobleč.

Po končani vaji smo spet skupaj. Kvartet. „Ta aplavz... pustite to... to ni nič. Ne ozirajta se na to. Jutri je treba napraviti dobro. Vidimo se zvečer — bomo vadili.“

Utrujenost me zmaga. Ni moči za kakršnakoli umovanja. V glavi nosim svetlobni napis: „Jutri je predstava!“ Napis je močan. Zaradi njegove svetlobe je komaj zaznati še kaj drugega.

Tokrat gre zares. Napetost je tolikšna, da danes po petnajstih letih fizično ne vidim Mlakarjev. Čutim jih. Tu sta, okrog mene, nad mano, v meni, nekje v temi zadaj za menoj — pomešana nekje v množici, ki jo ločuje od mene samo zastor, ki se bo vsak hip dvignil. Jaz pa sam sredi odra... in če samo za trenutek popustiš, ti ne bodo več verjeli...

Dvajset minut... ko bi plesala vsaj na glasbo... tako pa samo srce, dihanje, ritem nekje globoko v meni... in če samo za trenutek popustiš...

Plavava skozi svet, ki sta nama ga odkrivala zadnji čas. Ni težnosti. Nekaj se dogaja. Ne obstajava — nasprotno, tu sva, povsod, v vsakem kotu odra in še na sredini in tudi zgoraj... dihanje

se stopnjuje, pljuča gorijo, a vse to opazujem kot v sanjah... in konec.

Zastor se spušča in dviga in spušča in zopet in zopet... Nič več ne razumem. Čutim samo to, da se je NEKAJ zgodilo, da je lepo. In še vedno ta aplavz...

Premlad sem in premalo izkušen, da bi se v tem hipu lahko zbral, in ga znal sprejeti kot nagrado za „nekaj“.

* * *

Avtobus se ustavi. Do Mačkovca je še kar lep kos poti, a ravno prav da razmigava noge in spoznava okolico Novega mesta. Krka je res lepa.

Domačija Mlakarjev.

Z ljubeznijo razkazuje hišo in okolico. Toplo je in domačno. In vse je obkroženo s prelepo naravo.

Tu vodnjak iz baleta **Vrag na vasi**, tam klop pred hišo s slamnato streho iz baleta **Giselle**, spet drugje prekrasne visoke smreke, ki sta jih posadila s svojimi mladimi rokami, in vrt z najrazličnejšimi vrtninami, sadeži, cvetjem. In na vhodu domačije v tla vklesan napis „pas de deux“ (ples v dvoje). Nenavadno. „Da ne pretiravata v svoji ljubezni do baleta?“

Leta dolgo pot sem moral prehoditi, da sem spoznal in začel razumevati to domačijo, pa čeprav sva z Marušo, tedaj že skoraj mojo sopotnico, na njej preživela tisto leto veliko časa.

* * *

Desetletje in pol kasneje, v zrelih letih plesalca spoznavam in začenjam razumevati, da to ni ljubezen do baleta, temveč da je njuno življenje — balet (oprostita) baletna umetnost. Začenjam razumevati, da tisti vodnjak ni iz baleta **Vrag na vasi**, temveč da je ta vodnjak življenje, da je celotna njuna domačija življenje, da je baletna umetnost njun način življenja. Začenjam razumevati tesno povezanost baleta-plesa in narave, o čemer sta nama tolikokrat govorila. Začenjam razumevati njegov karajoči pogled, ko sem mu povedal, da sem ubil strupenjačo, ki se je zavlekla levit v hišo, medtem ko jo je on nekaj dni prej podil z verande z besedami „No le pojdi, tukaj ni tvoje mesto!“ Začenjam razumevati, da je njuno življenje balet, življenje z grenkimi udarci usode in narave in z neizmernimi bogastvi lepote, umetnosti in ljubezni. Začenjam razumevati njuno kristalno jesen življenja.

Na tej domačiji sta nama odkrivala skrivnosti baletne umetnosti. Skrivnosti o tem, da tehnična izvedba nikoli ni pomenila balet, da je za balet z veliko začetnico to veliko premalo, da je to oblika življenja, ki gledalcem ne dopušča nikakršnega dvoma. Skrivnosti o tem, da je samozadovoljstvo nevaren strup, da kaže hvalo jemati „po kapljicah“, da je vse v gledališču podrejeno predstavi, da perfekcija ne obstaja. Da zadovoljstvo po uspeli premieri ali predstavi traja le „trenutek“, kajti že naslednje jutro te v baletni dvorani čaka vsakdanji in brezkončni boj s samim seboj, s svojo voljo, s svojimi zmogljivostmi — z življenjem.

Učila sta naju krutosti baleta, ki je hkrati krutost življenja, da so prvi in da so drugi in drugi, da je to v baletni umetnosti še bolj zaostreno in da tu kompromis ne obstaja. Da je pošteno delo ti sta največja garancija zadovoljstva in da vse drugo prihaja za tem.

* * *

Leta teko. Premiere se vrste. Dva para oči z galerije nas ne zapustita.

Včasih sem deležen udarca z dežnikom po hrbtu. Na oko skromno priznanje, da jima ni žal zaupanja, ki sta ga izkazala pred leti.

Vrag na vasi me osem let po **Loku** ponovno pripelje v ustvarjalni svet Mlakarjev. Osem let, tako kratka in tako dolga doba. Toliko se je vmes zgodilo in toliko se je spremenilo. Tudi gledališče. Posebno tisti, živi del gledališča. Izrinili smo pojem avtoritete, se „osvobodili“ in lansirali svoja mišljenja . . . Nekaj se jih kljub vsemu drži starih tradicij in nepisanih gledaliških načel.

Prijetno mi je opazovati to dvojico pri delu. Cvetita na krilih delovnega zanosa. Mesec maj v zreli jeseni.

Neverjetno. Če je popolno zaupanje v naravo tisto, kar ju vodi . . . kar ju uspešno vodi in ohranja . . . Strah se mi prikrade v misli. Strah me je deklariranega napredka današnjega časa . . .

Ju zavestna sila ali instinkt vodi skozi življenje?

Uspehi preteklih let mi dokazujejo, da je njuna pot resnična, da ni le šop principov.

Delo za **Vraga** . . . teče. Vse je podrejeno predstavi . . . tudi tri mesece skoraj vsakodnevnega dodatnega dela za plesni element, ki bo v predstavi trajal le pet, šest sekund . . .

Toda toliko se je spremenilo. Tudi gledališče. Posebno tisti, živi del . . .

Kriza.

Odhajata . . . dokončno!

Sredi dela? Sredi njune ljubezni? Sredi življenja?

Tla se mi zamajajo pod nogami. Čutim, da je nekaj narobe — hudo narobe. Ni očitnega poizkusa rešiti krizo. Dodatno razočaranje. Hkrati novo spoznanje. Nič in nihče ne uide zavojem življenjske poti.

Vsi naši dolgi pogovori, vsa ljubezen, ki sta nama jo naklonila skozi delo . . . vse je podrejeno predstavi . . .

Z Marušo se gledava. Besede niso potrebne. Razumevanje ne prihaja skozi besede.

Doma sta. Sprejmeta naju kot vedno, kot da sva njuna. Zelo hudo mi je, ko opazujem megleno kopreno, ki je zakrila majsko cvetje. Prekleta. So mar še tako jasne in čvrste stvari na tem svetu relativne?

Skoraj hlastno se vržemo v pogovor, prehitavamo drug drugega. Prostor žari, tako kot verjetno moja lica. Besede letijo, čustva se trgajo. Dokazovanja in prepričevanja. Onadva nama, midva nazaj.

Mnogo kasneje se zavem, da sva branila njune barikade; barikade naše umetnosti, na katere sta naju postavila skoraj desetletje pred tem. Predstavljala sva zgolj refleksijo njunih prepričanj, stališč, njunega življenja, njune ljubezni. To sploh ni bil dialog dveh parov, le njun boj s samim seboj.

Sta imela kakšno upanje na zmago? Sta jo v resnici sploh želela?

Delo za **Vraga** . . . se nadaljuje. Od tedaj naprej neke v svojem intimnem kotičku imenujem to predstavo „moja predstava“. Ne moti me spoznanje, da je bila vse skupaj le njuna ponovna zmaga.

Je sreča pri delu menjavati sodelavce?

V našem poklicu nedvomno. Vsaka predstava, vsaka premiera, vsak koreograf in vsak pedagog zapuščajo za seboj trajne sledi. Izkušnje se kopičijo. Življenje daje svoj pečat.

Baletno gledališče Igorja Stravinskega. Milko Šparemblek. Nova velika in lepa izkušnja.

Ponovno sta tu. Srečanje dveh velikih svetov. Zrem v veliko različnost njihove enakosti pred oltarjem baletne umetnosti — življenja.

Premiera.

Prejemam priznanje, ki se ga bojim, ker je največje, ki ga poznam. Solza v očeh starca, ki to ni.

Dovolim si utrinek občutka, da sem majhen sestavni del njunega življenja.

* * *

Mlakarja; postavil sem vaju na galerijo. Bolj pičlo je zasedena, a nudi mi neizčrpen vir energije, za vero v življenje, v ljudi, v baletno umetnost.

Kadar sem na odru, se skušam oddolžiti — saj sta me učila živeti na odru, mar ne?

Grožnjan, 1985

Vojko Vidmar

Slikovna priloga

(Pripravila Francka Slivnik)



Pia in Pino Mlakar. Darmstadt, 1929.



*E. Schulhoff: Soirée. Darmstadt, 1930.
Kor.: C. Eckstein
Prizor*



*E. Schulhoff: Soirée. Darmstadt, 1930.
Kor.: C. Eckstein
Tri dame: Irja Hagfors, Pia Mlakar, Irena Scheinpflug*

Slikovna priloga
Priloga k Glasniku



I. Stravinskij: Petruška. Dessau, 1931.
Kor.: P. & P. Mlakar
Pia Mlakar — Balerina, Walter Trappe — Za-
morec, Pino Mlakar — Petruška



J. Bayer: Kraljica lutk. Dessau, 1932.
Kor.: P. & P. Mlakar
Pia Mlakar — Kraljica lutk



J. Bayer: Kraljica lutk. Dessau, 1932.
Kor. P. & P. Mlakar
Pino Mlakar — Harlekin



Mlada pota. Zürich, 1932.
Kor. P. & P. Mlakar
Pia in Pino Mlakar



*B. Godard: Mlada pota. Ljubljana, 1932.
Kor.: P. & P. Mlakar
Pia in Pino Mlakar*



*B. Godard: Mlada pota. Ljubljana, 1932.
Kor.: P. & P. Mlakar
Pia in Pino Mlakar*



*M. de Falla: Mlada pota. Ljubljana, 1932.
Kor.: P. & P. Mlakar
Pia in Pino Mlakar*



*B. Godard: Mlada pota. Ljubljana, 1932.
Kor.: P. & P. Mlakar
Pia in Pino Mlakar*



B. Godard: *Mlada pota*. Ljubljana, 1932.
Kor.: P. & P. Mlakar
Pia in Pino Mlakar



S. Prokofjev: *Mlada pota*. Ljubljana, 1932.
Kor.: P. & P. Mlakar
Pino Mlakar

(brez glasbe) Mlada pota. Ljubljana, 1932.
 Kor.: P. & P. Mlakar
 Pia Mlakar



F. Chopin: Mlada pota. Ljubljana, 1932.
 Kor.: P. & P. Mlakar
 Pia Mlakar



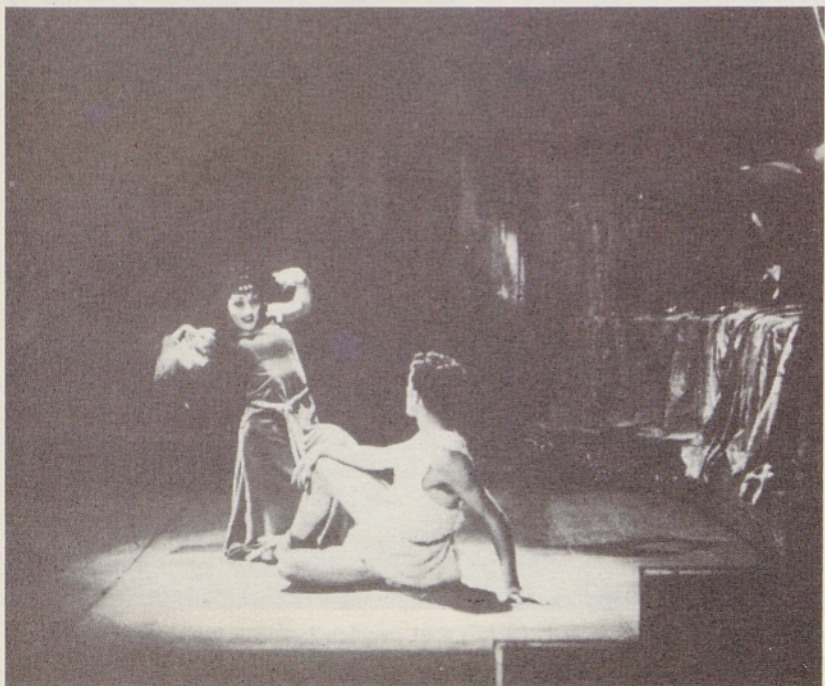
F. Chopin: Mlada pota. Ljubljana, 1932.
 Kor.: P. & P. Mlakar
 Pia Mlakar



R. Strauss: Till Eulenspiegel. Zürich, 1936.

Kor.: P. & P. Mlakar

*Richard Strauss kot dirigent pred predstavo v
razgovoru s Pio in Pinom Mlakar*



R. Strauss: Legenda o Jožefu. Zürich, 1936.

Kor.: P. & P. Mlakar

Pia Mlakar — Putifarka, Pino Mlakar — Jožef



*R. Strauss: Legenda o Jožefu. München, 1941.
Kor.: P. & P. Mlakar
Pia Mlakar — Putifarka, Pino Mlakar — Jožef*

Josephslegende

Handlung von Harry Graf Kessler und Hugo von Hofmannsthal

Musik von Richard Strauss

Inszenierung und Choreographie Pia und Pino Mlakar

Bühnenbilder und Kostüme Dušan Rijčič

Putifhar	Miljenko Vikić
Putifhars Weib	Vesna Butorac
Deren Lieblingsklavin	Neda Janjčič
Ein Scheid	Silvio Pavličić
Ein Kaufmann	Zvonimir Reljić
Putifhars Gäste	Viktorija Slanin, Renata Popok, Zana Pernat, Branko Berjak, Guy Perkov, Zdravko Zubčić
Joseph, ein Hirsenknecht	Aleksej Judenič
Erzengel	Stane Lehen
Sulamith, eine Thakarin	Maja Berjak
Die Verschleierte	Djordjica Lovrić, Branka Zubčić, Ivanka Znanec
Die Unverschleierte	Milena Ignjatović, Gordana Petrović, Veronika Pal
Dienstmädchen	Natasa Orlandini, Božena Miletić, Ana Prebeg
Bauer	Damir Novak und Corps de Ballet
Kriegswärter	Silva Muradović und Corps de Ballet
Hemerknechte	Zoran Grgić und Corps de Ballet

Dienste, Knechte und Leibwachen Putifhars

Choreographische Assistenten Tono Mlakar, Zvonimir Reljić

PAUSE

R. Strauss: *Legenda o Jožefu*. Salzburg, 1964.
Kor.: P. & P. Mlakar
(plakat)



R. Strauss: *Legenda o Jožefu*. Salzburg, 1964.
Kor.: P. & P. Mlakar
Vesna Butorac — Putifarka, Aleksej Judenič — Jožef



F. Lhotka: Vrag na vasi. Zürich, 1935.

Kor.: P. & P. Mlakar

Pino Mlakar — Mirko z dekleti Elizabeth Wartmann in Trudi Hadorn



F. Lhotka: Vrag na vasi. Zürich, 1935.

Kor.: P. & P. Mlakar

Praizvedba. Pia in Pino Mlakar — zaključno kolo

JARODNO KAZALISTE

ORGAN KRALJA ALEKSANDRA

Zagreb, subota 3. aprila 1937.

Predstava 252. Izvan predbrojke

Gostovanje Pie i Pina Mlakara

Prvi put

DAVO U SELU

Izvedeno iz tri čina (8 slika) od Pie i Pina Mlakara. Glazbu napisao Fran Lhotka.

Scenograf: FRAN LHOTKA k. g.

Koreografi: PIA I PINO MLAKAR

Davča
Davčeva baba
Jela
Mirko
Jelina majka
Lepk
Priznateljica
Suseda
Prosvodadžica
Mladjenica

Oskar Harmec
Olga Orlova
Pia Mlakar
Pino Mlakar
Paula Hudi
Josip Kavur
Mary Afric
Elizabeth Reichman
Zvonimir Pintar
Ivan Susovic

LIČA:
Dvije djevojke
Latka

Zavodljive prikaze

Zlata Lamovic
Mila Segnan
Neda Cagolajeva
Olga Zaharevska
Zlata Lamovic
Mary Afric
Ruža Jurkovic
Lya Skrytin
Elizabeth Reichman
Mila Segnan

Svecke djevojke, mame, davi, muzikanti, djeca

Scenograf: MARIJAN TREPSE

Iza svakog čina duža pauza

F. Lhotka: Vrag na vasi. Zagreb, 1937.
Kor.: P. & P. Mlakar (plakat)



F. Lhotka: Vrag na vasi. Zürich, 1935.

Kor.: P. & P. Mlakar

Pino Mlakar — Mirko, Pia Mlakar — Jela



F. Lhotka: Vrag na vasi. München, 1939.
Kor.: P. & P. Mlakar
Pia Mlakar — Jela, Pino Mlakar — Mirko



*F. Lhotka: Vrga na vasi. München, 1939.
Kor.: P. & P. Mlakar
Pia Mlakar — Jela*



*F. Lhotka: Vrag na vasi. München, 1939.
Kor.: P. & P. Mlakar
Pia Mlakar — Jela*



F. Lhotka: Vrag na vasi. München, 1939.
Kor.: P. & P. Mlakar
Pino Mlakar — Mirko, Eleonore Kerre —
Vražica



F. Lhotka: Vrag na vasi. München, 1939.
Kor.: P. & P. Mlakar
Pino Mlakar — Mirko



*F. Lhotka: Vrag na vasi. München, 1939.
Kor.: P. & P. Mlakar
Pia Mlakar — Jela*



*F. Lhotka: Vrag na vasi. München, 1939.
Kor.: P. & P. Mlakar
Pino Mlakar — Mirko z dekleti*



F. Lhotka: Vrag na vasi. München, 1939.

Kor.: P. & P. Mlakar

Pino Mlakar — Mirko na sejmu



F. Lhotka: Vrag na vasi. München, 1939.

Kor.: P. & P. Mlakar

Kmečka soba



F. Lhotka: Vrag na vasi. München, 1939.
Kor.: P. & P. Mlakar
Pia Mlakar — Jela, Pino Mlakar — Mirko



F. Lhotka: Vrag na vasi. München, 1939.
Kor.: P. & P. Mlakar
Zaključno kolo

F. Lhotka: Vrag na vasi. Ljubljana, 1952.
Kor.: P. & P. Mlakar
Majna Sevnikova — Jela, Metod Jeras —
Mirko



F. Lhotka: Vrag na vasi. Ljubljana, 1952.
Kor.: P. & P. Mlakar
Stane Polik — Vrag na sejmu

*F. Lhotka: Vrag na vasi. Ljubljana, 1952.
Kor.: P. & P. Mlakar
Lidija Soltar — Vražica, Janez Miklič — Mirko*



*F. Lhotka: Vrag na vasi. Ljubljana, 1952.
Kor.: P. & P. Mlakar*



*F. Lhotka: Vrag na vasi. Zagreb, 1954.
 Kor.: P. & P. Mlakar
 Po generalici: Pino Mlakar, Fran Lhotka, Pia Mlakar*



*F. Lhotka: Vrag na vasi. Zagreb, 1954.
 Kor.: P. & P. Mlakar
 Po premijeri: A. Augustinčić, Nevenka Bidjin, Sonja Kastl, Pia Mlakar,
 Ivica Serić, Pino Mlakar, Fran Lhotka, Nenad Lhotka,
 Inge Kostinčer*



*F. Lhotka: Vrag na vasi. Beograd, 1958.
Kor.: P. & P. Mlakar
Duška Sifnios — Jela, Dušan Trninić — Mirko*



*F. Lhotka: Vrag na vasi. Zagreb, 1962.
Kor.: P. & P. Mlakar
Damir Novak — Vrag*



F. Lhotka: Vrag na vasi. Beograd, 1957.

Kor.: P. & P. Mlakar

Milica Jovanović — Jela (avtorica študije o Pii in Pinu Mlakar)



F. Lhotka: Vrag na vasi. Ljubljana, 1978.

Kor.: P. & P. Mlakar

Maruša in Vojko Vidmar

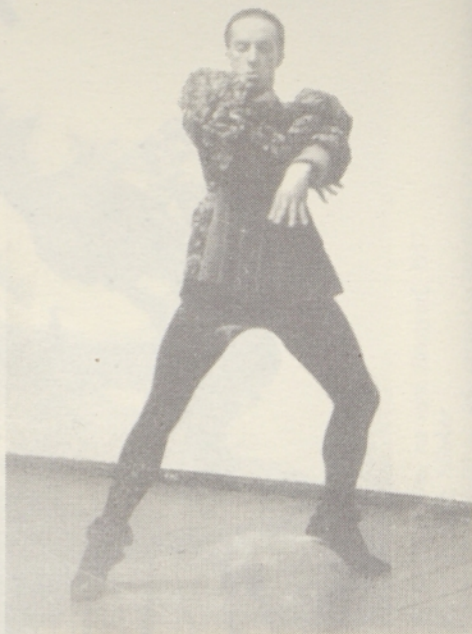


F. Lhotka: Balada o srednjeveški ljubezni. Zürich, 1937.

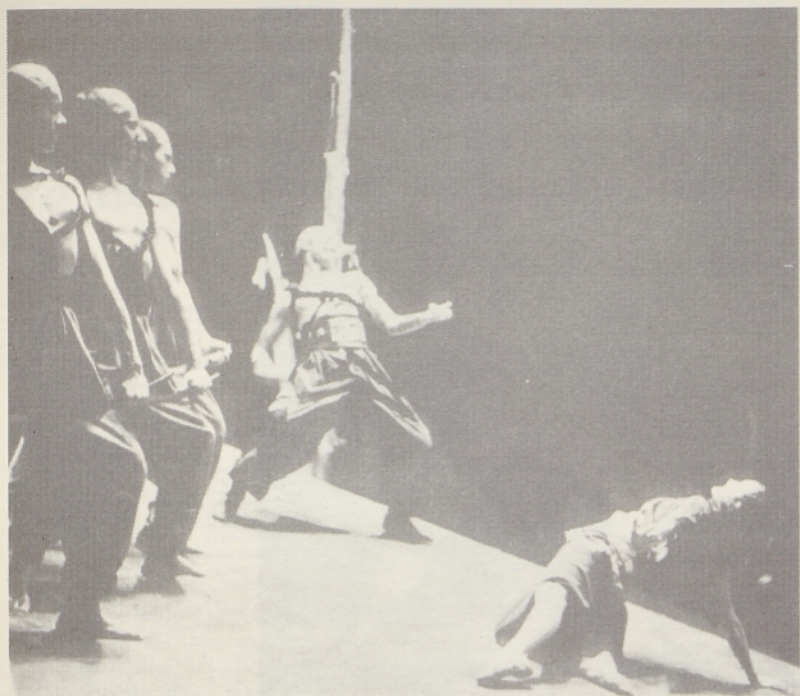
Kor.: P. & P. Mlakar

Pia Mlakar — Kneginja, Pino Mlakar — Knez

F. Lhotka: Balada o srednjeveški ljubezni.
Zürich, 1937.
Kor.: P. & P. Mlakar
Pino Mlakar — Knez



Prvo preigravanje glasbe za novi balet v Zürichu.
Pia in Pino Mlakar s pianistko Lis Heilman



F. Lhotka: Balada o srednjeveški ljubezni. Zürich, 1937.
Kor.: P. & P. Mlakar
Heinz Rosen — Napadalec



F. Lhotka: Balada o srednjeveški ljubezni. Beograd, 1950.

Kor.: P. & P. Mlakar

Milica Jovanović, Ivanka Mikić, Dušan Trninić, Sonja Ivskijević, Branko Marković, Mira Sanjina

F. Lhotka: *Balada o srednjeveški ljubezni*.
 Beograd, 1950.
 Kor.: P. & P. Mlakar
 Mira Sanjina — Kneginja, Vera Kostić — Vest



F. Lhotka: *Balada o srednjeveški ljubezni*.
 Beograd, 1950.
 Kor.: P. & P. Mlakar
 Jovanka Bjegojević — Kneginja, Dušan Trninić — Paž



ČETVRTAK, 22. STUDENOGA 1951.

IZVAN PREDBROJKE

I. put

Predstava 74

BALADA o jednoj sredovječnoj ljubavi

BALET U SEDAM SUKA od PIA I PINO BLAKAR. Muška FRANA LHOTKA

Koreografi i redatelji: PIA I PINO BLAKAR i g.

Scenograf: ALEKSANDAR ALJOSTIĆ

— Dirigent: FRAN LHOTKA

Novi kostimi: INGA KOSTINER

OSOBE:

Vrba kupačica		Irena Senti
Zorabijeva djevojka		Zorika Šegan
Zorabijeva majka		Zoranka Pavković
Knez		Milko Špavenski
Kazanje		Sanja Katić
Majčina surpt		Zorika Šegan
Put		Irena Senti
Dvoja dvorjanka		Vera Velić
Dvorka Jela		Marijka Bilić
Njegov rati drug		Zoranka Pavković
		Irena Senti

Naposladi, porobljeni narod, prijeti, kneževa vaski, žene, djeca u erki, bednici

VII. akto (dreski):

Knez		Milko Špavenski	I. put		Vera Velić
Kazanje		Sanja Katić			Zoranka Pavković
Tri djevojke		Zorika Šegan	II. put		Marijka Bilić
		Stefka Jakušić			Radmila Matković
		Dorča Lehtig			Marijka Bilić
I. put		Marijka Bilić			Marijka Bilić
		Veseljko Sakić			Marijka Bilić

Orkestar, ženski zbor kazališta, djeca star. i ml., neznanjaci iz ulice

Inspektor: Milivoj Mužević

Koreograf: ALEKSANDAR ALJOSTIĆ

Majstor posrednik: Irena Vukobrat

Musika: Felice Cesti

Teatarski voditelj: Viktor Krizović

Koreograf: Edoard Smolčić

Koreograf: Drago Emanić

Marijka Bilić

Dekoracija i kostimi izradili su u suradnji s H. N. K. pod vodstvom E. Marković, A. Sakić i L. Novak

Kriza stanka iz druge slike

Duga stanka iz četvrte slike

Ulasne cijene: od 45.- do 250.- Din	Carla i Jela Marjanović	Din 250.-	Bulkin	I. red	Din 130.-
	Lola i kći i dječak I. red	220.-		II.-IV.	100.-
	Pokret	140.-		V.-VII.	80.-
	V.-VII.	100.-		VIII.-IX. red (džet)	55.-
	IX.-XII.	70.-		Stajanje	45.-

PRETPODAJA ULAZNICA: 11.—13, 17.—18 I SAT PRUJE PREDSTAVE NA LURVOJ SLADANOJ VELIKO KAZALIŠTE

POČETAK U 19-30

SVBŠETAK U 22

izvorno izlazi izdava

F. Lhotka: Balada o srednjoveški ljubezni.
Zagreb, 1951.
Kor.: P. & P. Mlakar
(plakat)

F. Lhotka: Balada o srednjoveški ljubezni.
Zagreb, 1951.
Kor.: P. & P. Mlakar
Milko Špavenski — Knez

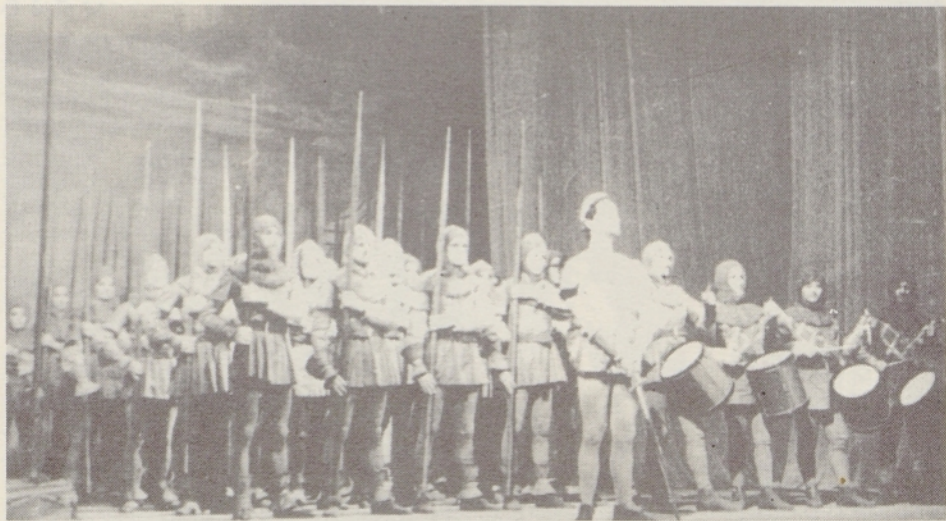




*F. Lhotka: Srednjeveška ljubezen. Ljubljana, 1951.
Kor.: P. & P. Mlakar
Stane Polik in Tatjana Remškarjeva. Umirajo-
čega kneza v viziji pozdravlja kneginja*



*F. Lhotka: Srednjeveška ljubezen. Ljubljana, 1951.
Kor.: P. & P. Mlakar
Metod Jeras — Napadalec*



*F. Lhotka: Srednjeveška ljubezen. Ljubljana, 1951.
Kor.: P. & P. Mlakar
Stane Polik z vojsko pred napadom*



L. van Beethoven: Prometejeva bitja. München, 1938.

Kor.: P. & P. Mlakar

Pia in Pino Mlakar — Prometejevi bitji, Oskar Haroš — Prometej



L. van Beethoven: Prometejeva bitja. München, 1938.

Kor.: P. & P. Mlakar

Pia in Pino Mlakar — Prometejevi bitji



L. van Beethoven: Prometejeva bitja. München, 1938.

Kor.: P. & P. Mlakar

Parnas: Walther Matthes — Apolo z muzami



I. Stravinskij: Igra kart. Zürich, 1938.

Kor.: P. & P. Mlakar

Štiri dame: Pia Mlakar, Elizabeth Wartmann, Ester Hüni, Trudi Hadorn



I. Stravinskij: Igra kart. Zürich, 1938.

Kor.: P. & P. Mlakar

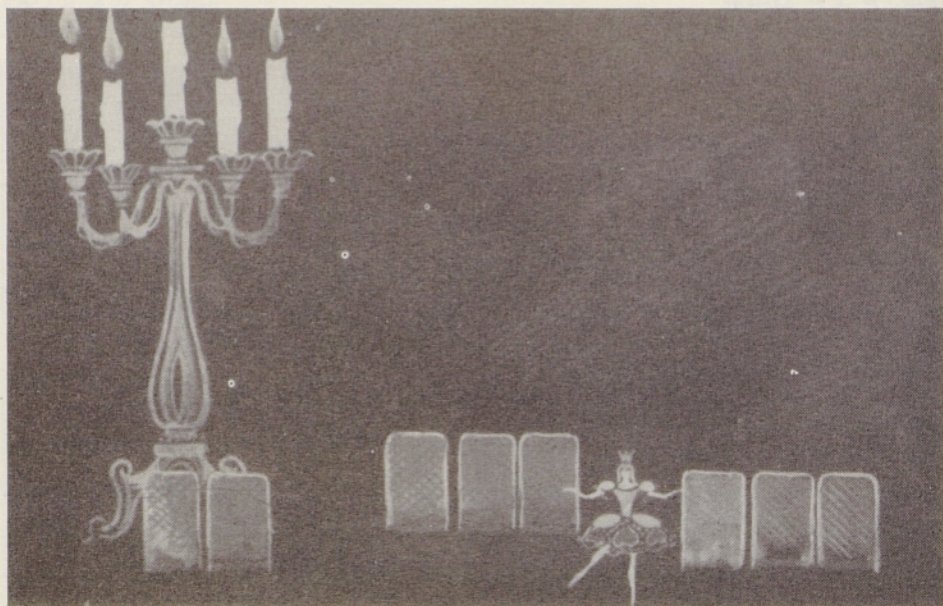
Pino Mlakar — Joker



*M. de Falla: Tirogelnik. Zürich, 1938.
Kor.: P. & P. Mlakar
Pia Mlakar — Mlinarica, Pino Mlakar —
Mlinar*



*I. Stravinskij: Igra kart. Ljubljana, 1947.
Kostumski osnutek V. Žedrinski*



*I. Stravinskij: Igra kart. Ljubljana, 1947.
Scenski osnutek V. Žedrinski*



F. Lhotka: Lok. München, 1939.
 Kor.: P. & P. Mlakar
 Pia Mlakar — Žena, Pino Mlakar — Mož



*F. Lhotka: Lok. München, 1939.
Kor.: P. & P. Mlakar
Pia Mlakar — Žena, Pino Mlakar — Mož*



*F. Lhotka: Lok. München, 1939.
Kor.: P. & P. Mlakar
Pia Mlakar — Dekle*



F. Lhotka: Lok. München, 1939.

Kor.: P. & P. Mlakar

Po praizvedbi Pia in Pino Mlakar z dirigentom Bertil Wetzelsbergerjem



F. Lhotka: Lok. München, 1939.

Kor.: P. & P. Mlakar

Pia Mlakar — Žena, Pino Mlakar — Mož



F. Lhotka: Lok. München, 1939.

Kor.: P. & P. Mlakar

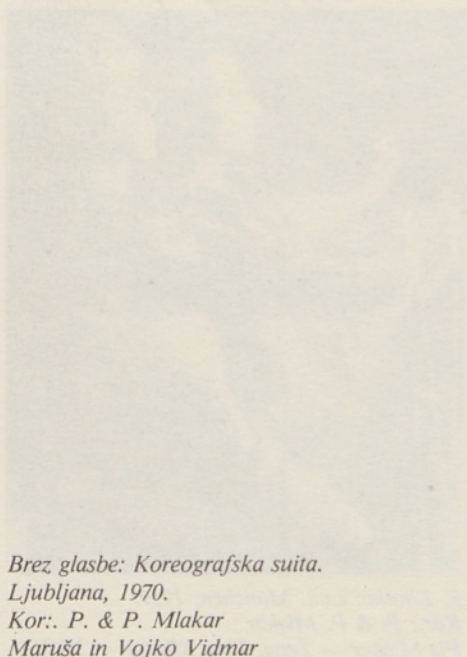
Pia Mlakar — Žena, Pino Mlakar — Mož



*F. Lhotka: Lok. München, 1939.
Kor.: P. & P. Mlakar
Pia Mlakar*



*F. Lhotka: Lok. München, 1939.
Kor.: P. & P. Mlakar
Pia Mlakar — Žena, Pino Mlakar — Mož*



*Brez glasbe: Koreografska suita.
Ljubljana, 1970.
Kor.: P. & P. Mlakar
Maruša in Vojko Vidmar*



A. Dvořák: *Cekin ali gosli*. München, 1939.
 Kor.: P. & P. Mlakar
 Maja Beck — Botrca s cekinom, Joseph
 Tulach — Boter z goslimi



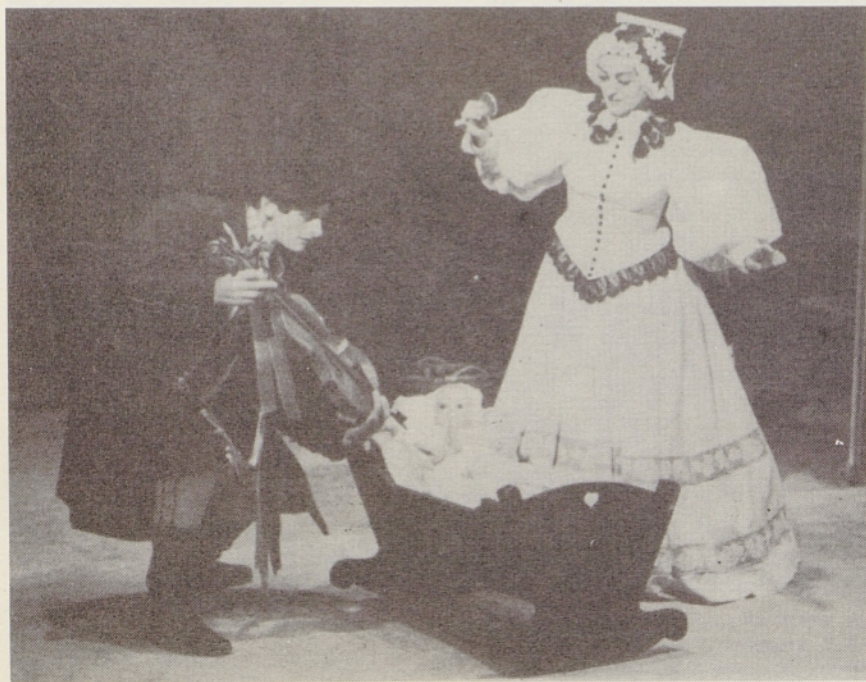
A. Dvořák: *Cekin ali gosli*. München, 1939.
 Kor.: P. & P. Mlakar
 Pia Mlakar — Mařenka, Pino Mlakar — Jan



A. Dvořák: *Cekin ali gosli*. München, 1939.

Kor.: P. & P. Mlakar

Pia Mlakar — Mařenka in štirje fantje



A. Dvořák: *Cekin ali gosli*. Ljubljana, 1948.

Kor.: P. & P. Mlakar

Štefan Suhi — Boter, Silva Japljeva — Botra



P. Lindpaintner: Danina. München, 1940.

Kor.: P. & P. Mlakar

Pia Mlakar — Danina, Walther Matthes —
Don Alvar, Veronika Mlakar — Zabi

P. Lindpaintner: Danina. München, 1940.

Kor.: P. & P. Mlakar

Pino Mlakar — Opica Joko



P. Lindpaintner: Danina. Ljubljna, 1950.

Kor.: P. & P. Mlakar

Tatjana Remškarjeva — Danina, Jaka Hafner — Opica, Boris Pouhe — Zabi



P. Lindpaintner: Danina. Ljubljana, 1950.
Kor.: P. & P. Mlakar
Tarantela, 2. dejanje



P. Linpaintner: Danina. Ljubljana, 1950.
Kor.: P. & P. Mlakar
Zaključni prizor: 4. dejanje



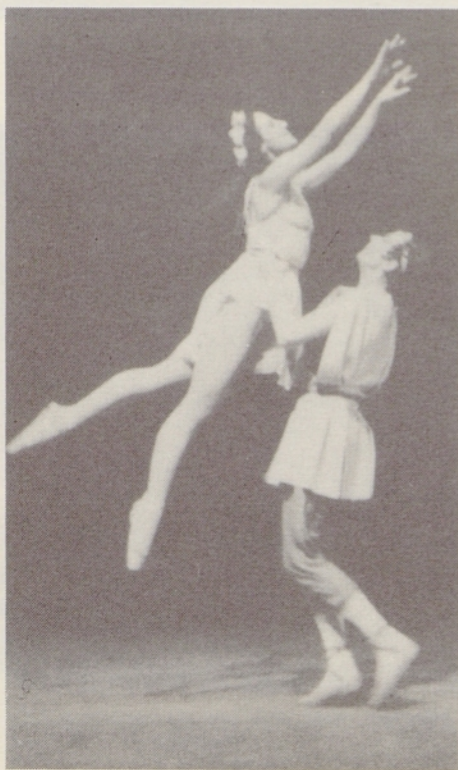
F. Couperin — R. Strauss: Nekdanje svečanosti. München, 1941.
 Kor.: P. & P. Mlakar
 Couranta



F. Couperin — R. Strauss: Nekdanje svečanosti. München, 1941.
 Kor.: P. & P. Mlakar
 Couranta



*F. Couperin-R. Strauss: Nekdanje svečanosti.
München, 1954.
Jovanka Bjegojević, Dušan Trninić*



*L. Délibes: Sylvia. München, 1943.
Kor.: P. & P. Mlakar
Pia Mlakar — Sylvia, Kai Molvig — Amintes*



S. Prek in drugi: Mala balerina.

Ljubljana, 1947.

Kor. P. & P. Mlakar

Romantična suita: Veronika Mlakar, Pia in Pino Mlakar



S. Prek in drugi: Mala balerina.

Ljubljana, 1947.

Kor. P. & P. Mlakar

Veronika Mlakar in Pia Mlakar



S. Prek in drugi: Mala balerina. Ljubljana, 1947.

Kor.: P. & P. Mlakar

Romantična suita: Stanko Prek, Pino Mlakar in Veronika Mlakar

L. Delibes: Coppelia. Ljubljana, 1953.

Kor.: P. & P. Mlakar

Veronika Mlakar — Svanhilda, Heino Halhuber — Franz, Walther Matthes — Coppélius



M. Kozina: Diptihon . Ljubljana, 1948.

Kor.: P. & P. Mlakar

Albina Vrtačnik, Jaka Hafner, Tatjana Remškarjeva, Štefan Suhi, Marjanca Petanova, Stane Polik, Slavko Eržen, Malutka Golieva



S. Hristić: Ohridska legenda, Ljubljana, 1954.
 Kor.: P. & P. Mlakar
 Stane Polik — Marko, Vida Volpijeva —
 Biljana



S. Hristić: Ohridska legenda. Ljubljana, 1954.
 Kor.: P. & P. Mlakar
 Tatjana Remškarjeva — Biserka, Stane
 Polik — Marko



S. Hristić: Ohridska legenda. Ljubljana, 1954.
 Kor.: P. & P. Mlakar
 Ples janičarjev. V sredini Metod Jeras



*S. Hristić: Ohridska legenda. Ljubljana, 1949.
Kor.: P. & P. Mlakar*



*S. Hristić: Ohridska legenda. Ljubljana
Kostumski osnutek M. Babić*



*S. Hristić: Ohridska legenda. Ljubljana
Kostumski osnutek M. Babić*



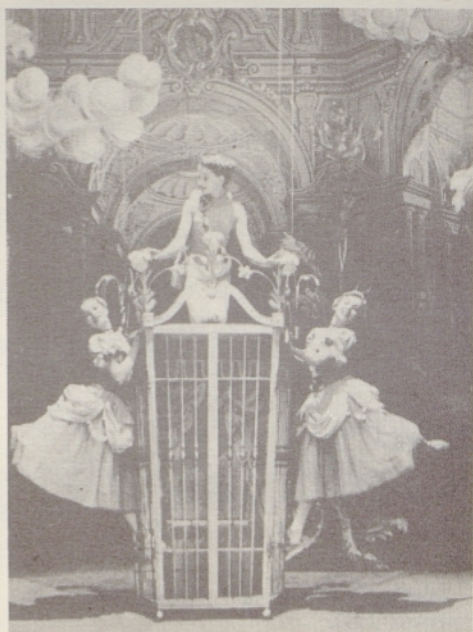
C. Gluck — G. Angiolini: Kitajski princ.
Bayreuth, 1953.
Kor.: P. & P. Mlakar



F. Händel & Friderik Veliki: Entreé pour
Bayreuth. Bayreuth, 1953.
Kor.: P. & P. Mlakar



F. Händel & Friderik Veliki: Entreé pour Bayreuth. Bayreuth, 1953.
Kor.: P. & P. Mlakar



W. A. Mozart: Les petits riens. Bayreuth, 1954.
Kor.: P. & P. Mlakar



W. A. Mozart: Les petits riens. Ljubljana, 1955.

Kor.: P. & P. Mlakar

Vida Klančarjeva — Dama, Breda Pretnarjeva — Dama, Štefanija Sitar — Dama, Nada Polikova
— Amor



G. von Einem: Princesa Turandot. München, 1954.

Kor.: P. & P. Mlakar

Irene Skorik — Turandot, Heino Halhuber — Kalaf iz Astrahana



G. von Einem: Princesa Turandot. Ljubljana, 1960.

Kor.: P. & P. Mlakar

Metod Jeras — Kalaf in tri uganke: Lidija Sotlar, Štefanija Sitar, Magda Vrhovec



G. von Einem: *Princesa Turandot*. Ljubljana, 1960.
 Kor.: P. & P. Mlakar
 Apoteoza



G. von Einem: *Princesa Turandot*. Ljubljana, 1960.
 Kor.: P. & P. Mlakar



S. Prokofjev: Pepelka. Ljubljana, 1959.
Kor.: P. & P. Mlakar
Tatjana Remškarjeva — Pepelka, Metod
Jeras — Princ



S. Prokofjev: Pepelka. Zagreb, 1960.
Kor.: P. & P. Mlakar
Sonja Kastl — Pepelka in baletni zbor



S. Prokofjev: Pepelka. Ljubljana, 1959.
Kor.: P. & P. Mlakar
Vida Volpijeva, Tita Ivkovičeva, Nada Polikova, Pikica Bercetova, Ksenija Hribarjeva, Marija
Gradova, Štefanija Šitarjeva, Marija Skaza, Bogomira Gabrijelčičeva, Milena Horvatova



S. Prokofjev: Pepelka. Ljubljana, 1959.

Kor.: P. & P. Mlakar

Jaka Hafner — Grda hči, Stane Polik — Mačeha, Vlasto Dedović — Grda hči



S. Prokofjev: Pepelka. Zagreb, 1960.

Kor.: P. & P. Mlakar

Maja Bezjak, Damir Novak, Miljenko Vikić, Asim Bukva, Silvije Pavletić



*V. Ukmar: Lepa Vida. Zagreb, 1960.
Kor.: P. & P. Mlakar
Maja Bezjak — Vida, Vlasto Dedović — Črnc*



*V. Ukmar: Lepa Vida. Zagreb, 1960.
Kor.: P. & P. Mlakar*



B. Adamič: Naše ljubljeno mesto. Ljubljana, 1958.

Kor.: P. & P. Mlakar

Janez Mejač — Dolgin, Majna Sevnikova — gdč. Frufru



B. Adamič: Naše ljubljeno mesto. Ljubljana, 1958.

Kor.: P. & P. Mlakar

Tomo Mlakar — Kolesar, Raša Benedik — Prometnik, Breda Šmidova — gdč. Cici, Jaka Hafner — Jaka, Janez Mejač — Dolgin, Majna Sevnikova — gdč. Frufru, Vlasto Dedović, Vera Marinčeva — gdč. Majolika



M. Ravel: Daphnis in Chloe. Ljubljana, 1960.
Kor.: P. & P. Mlakar
Štefanija Sitar — Chloe, Raša Benedik —
Daphnis



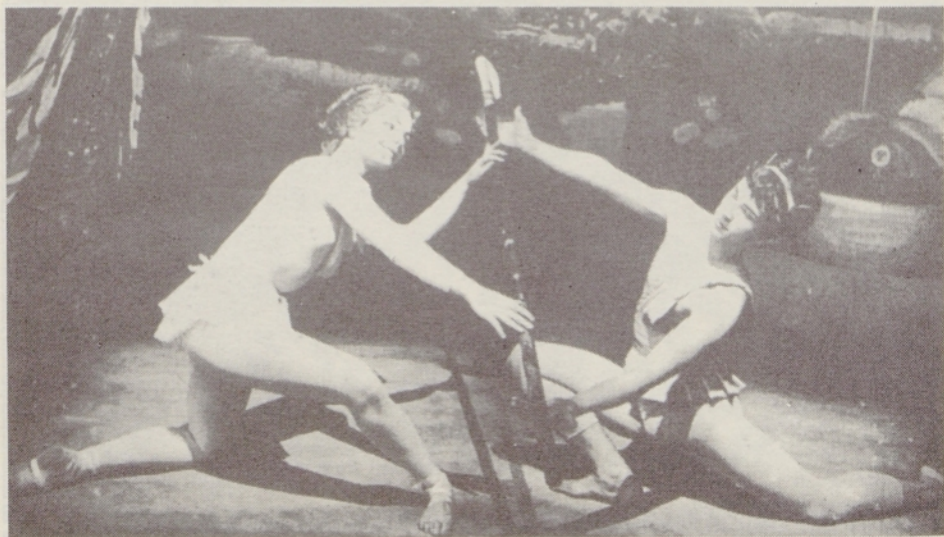
M. Ravel: Daphnis in Chloe. Ljubljana, 1960.
Kor.: P. & P. Mlakar
Stane Polik — Pan, Tatjana Remškarjeva —
Nimfa Sirinks



M. Ravel: Daphnis in Chloe. Ljubljana, 1960.
Kor.: P. & P. Mlakar
Prizor iz bakanala



M. Ravel: Daphnis in Chloe. Ljubljana, 1960.
Kor.: P. & P. Mlakar
Tita Ivković — Chloe, Vlasto Dedović — Daphnis



M. Ravel: Daphnis in Chloe. Ljubljana, 1960.
Kor.: P. & P. Mlakar
Dušanka Berce — Chloe, Tomo Mlakar — Daphnis

Rečnik baleta



»VUK KARADŽIĆ«
— LAROUSSE

G. B. L. Wilson

A DICTIONARY OF BALLET

THIRD EDITION
WITH EIGHT PAGES OF PHOTOGRAPHS
AND TWENTY LINE DRAWINGS

ADAM & CHARLES BLACK
LONDON

MLAKAR. 1) Pino, jugoslovenski igrač i koreograf (Novo Mesto, 1907) Počeo igrački da se školuje i obrazuje tek u 20. godini života (kod R. Labana u Berlinu i Jelene Poljakove u Beogradu). Umetničku karijeru počeo u baletskom ansamblu Opere u Darmštatu (1929) Dalja karijera: član beogradskog Baleta (1930), solista baleta u Dessau (1930—1933), baletmajstor Gradskog pozorišta u Cirihu (1933—1938), koreograf i solista Državne opere u Minhenu (1938—1943), koreograf i profesor na Akademiji za igračku umetnost u Ljubljani (od 1947).

2) Pia, igračica i baletski koreograf (Hamburg, 1910). Žena Pina Mlakara i

Pia i Pino Mlakar na premijeri »Ohridske legende« u Narodnom pozorištu u Beogradu sa izvođačima D. Simićem i Bjelićevom. (Snimak M. Krstić).

MLA

njegov stalni saradnik. Studije baleta završila 1929. godine kod R. Labana u Berlinu. Umetničku karijeru započela u Opere u Darmštatu. Solistkinja baleta u Dessau (1930—1933). Dalja karijera: Beograd, Gradsko pozorište u Cirihu (do 1938), igračica i koreograf Državne opere u Minhenu, koreograf u Ljubljani (od 1947).

Mlakarevi spadaju u red najznačajnijih jugoslovenskih koreografa; oni su uspeali da u svojim postavkama ujedinje klasičan, romantičan i ekspresionistički stil savremene igre i obogate ga elementima stilizovanog folklora jugoslovenskih naroda. U saradnji sa kompozitorom Franom Lotkom napravili su uspešna umetnička baletska ostvarenja poznata i rado izvođena širom Evrope (*Davo na selu*, *Balada o jednoj srednjovekovnoj ljubavi*, LuK). Takođe su poznate njihove koreografije baleta *Legenda o Josifu* (R. Strauss), *Igračka sveta* (Dvoržak), *Igra karala* (I. Stravinski), *Trorogi šejir* (De Falla), *Ohridska legenda* (S. Hristić), *Tragedija Salome* (Smit), *Bolero* (M. Ravel), *Kolo* (J. Gotovac) i druge.

3) Veronika, ćerka Pje i Pina Mlakara. Počela u studiju svojih roditelja da igra još u petoj godini.

Posle završetka baletskog školovanja 1953. godine dobila jednu od glavnih uloga u baletu *Devojka za jednoroga* Žana Koktoa. Dve godine kasnije Roland Petje angažovao u svoju trupu, gde je igrala u Simononovom baletu *Soba* (muzika Žorž Orić). Ostali baleti u Parizu: *Jahačica*, *Prometej*, *Lestivec*, *Kandje*.

Prišla u trupu Baleta Opere u Čikagu i pod umetničkim rukovodstvom Rut Pejdž igra kao primabalerina.

MLAKAR, Pia, b. Hamburg 1908. Yugoslav dancer and chor., wife of Pino and mother of Veronika Mlakar. Studied under Laban in Berlin and Poljakova in Belgrade. Début Darmstadt Opera 1929. Principal dancer Dessau 1930—33, Zürich 1935—38, Munich 1939—43, retired 1947. Ch. many ballets with her husband (q.v.).

MLAKAR, Pino, b. Novo Mesto 1907. Yugoslav dancer and chor. Studied under Laban in Berlin and Poljakova in Belgrade. Début at Darmstadt Opera 1929 and became soloist at Dessau 1930. Won Bronze Medal for his *Un Amour du Moyen Age* (Handel-Vivaldi) at the A.I.D. Competition, Paris 1932. Principal dancer and chor. Zürich 1935—38, Munich 1939—43 and 1952—54. Chor. *Josephslegende* (R. Strauss) Belgrade 1934, *The Devil in the Village* (with his wife, Pia, m. Lhotka) Zürich 1935, *Prometheus* (m. Beethoven) Zürich 1935, *The Ballet of a Medieval Love* (with his wife, m. Lhotka), Zürich 1937, *The Little Ballerina* (with his wife, and his daughter in chief rôle, m. Prek) Ljubljana 1947, etc.

MLAKAR, Veronika, b. Zürich 1935. Yugoslav dancer. Pupil of her parents, Pino and Pia Mlakar. Début at Ljubljana Opera 1947. Became soloist at Munich State Opera 1954. Cr. chief rôle in Cocteau's *La Dame à la Licorne* Munich 8 May 1953, Berlin 10 Apr 1954. Studied at S. Wells Sch. 1952—54. Principal dancer Ljubljana Opera 1954, of Petit's Ballets de Paris, Paris 1955, Ballets: U.S.A. 1961. Joined Ballet Theatre 1964 as a principal. Danced in John Butler's Co. 1967.

THE CONCISE OXFORD DICTIONARY OF BALLET

HORST KOEGLER

LONDON
OXFORD UNIVERSITY PRESS
NEW YORK TORONTO
1977

Reclams Ballettführer

von
Otto Friedrich Regner
und
Heinz-Ludwig Schneiders

SIEBENTE. UM EINEN ANHANG
ERWEITERTE AUFLAGE
MIT 32 BILDTAFELN

PHILIPP RECLAM JUN. STUTTGART

Mrakar, Pia (née P. Scholz; b. Hamburg, 28 Dec. 1908). Ger.-Yugosl. dancer and choreographer. Studied with Laban in Berlin and Poljakova in Belgrade, where she met Pino Mrakar, whom she married. For her further career see *M.*, *Pino*.

Mrakar, Pino (b. Novo Mesto, 2 Mar. 1907). Yugosl. dancer, choreographer, and b. director. Studied with Laban in Berlin and Poljakova in Belgrade, where he met and married *Pia M. They went to Darmstadt and Dessau; b. directors in Zurich 1934-8. Their bs. included *Devil in the Village* and *The Ballad of Medieval Love* (mus. both F. Lhotka, 1935; for an earlier version of *Ballad* they were awarded the Bronze Medal of the Paris A.I.D. Competition 1932). B. directors of the State Op. Munich 1939-44; their new bs. included *Der Bogen* (mus. Lhotka, 1939 - a full-length chamber b. for a solo couple), an attempt to reconstruct Taglioni-Lindpaintner's *Danina or Jocko the Brazilian Ape* (1940), and *Verklungene Feste* (mus. R. Strauss, 1941). They have lived in Ljubljana since 1945, apart from a return to Munich, as directors of the State Op. b., 1952-4. In Yugosl. they have worked in Ljubljana, Belgrade, Dubrovnik, and Zagreb. They were among the 1st choreographers to use *Labanotation. Parents of *Veronika M.

Mrakar, Veronika (b. Zurich, 8 Dec. 1935). Yugosl.-Amer. dancer. Studied with her parents Pia and Pino M. and at the Belgrade State B. School. Danced in her parents' *Danina* (Munich, 1941), and made her professional debut in H. Rosen's *The Lady and the Unicorn* (1953). Appeared with Bs. de Paris, Chicago Op. B., J. Butler, Robbins's B.: U.S.A., Amer. B.Th., and Cullberg. Created roles in Petit's *La Chambre* (1955) and *La Dame dans la lune* (1958), and Béjart's *Prométhée* (1956).

DER TEUFEL IM DORF

Ballett in drei Akten (acht Bilder). Libretto: Pino und Pia Mrakar; Musik: Fran Lhotka; Choreographie: Pino und Pia Mrakar. Bühnenbild: Roman Clemen. Uraufführung: Stadttheater, Zürich, 18. Februar 1935. (Dauer: abendfüllend.)

VERKLUNGENE FESTE (Couperin-Suite)

Tanzszenen aus zwei Jahrhunderten. Libretto: Pia und Pino Mrakar; Musik: Richard Strauss nach François Couperin; Choreographie: Pia und Pino Mrakar; Ausstattung: Rochus Gleier; Uraufführung: Bayerische Staatsoper, National-Theater, München, 5. April 1941.

Pino Mrakar (geb. 1907 in Novo Mesto) und Pia Mrakar (geb. 1908 in Hamburg), die Autoren des Balletts, waren Schüler von Rudolf von Laban (Ausdruckstanz) und der Russin Jelena Poljakowa (Ballett).

Dem »Teufel im Dorf« liegt als Fabel eine kroatische Variante der Faust-Sage zugrunde. Choreographie und Musik des Balletts sind stark von der jugoslawischen Folklore beeinflusst. Der Komponist Fran Lhotka (1883-1962), ein Schüler Anton Dvořáks, galt lange als der bedeutendste Komponist Jugoslawiens. »Der Teufel im Dorf« gilt jedenfalls heute als das jugoslawische »Nationalballett«.

ENCICLOPEDIA DELLO SPETTACOLO

FONDATA DA
SILVIO D'AMICO



CASA EDITRICE LE MASCHERE
ROMA

MLAKAR. - Famiglia di ballerini e coreografi jugoslavi contemporanei, composta da PINO, dalla moglie PIA e dalla figlia VERONIKA.

PINO, n. a Novo Mesto nel 1907, è considerato, accanto a D. Parlić, uno dei maggiori cor. jugoslavi. Studiò a Berlino con Laban e quindi con Jooss, e si perfezionò a Belgrado con la Poliakova. Scritturato nel corpo di ballo dell'Opera di Darmstadt nel 1929, dal '30 al '32 fu I ballerino e cor. al Friedrichth. di Dessau. Nel '32 vinse la medaglia di bronzo al concorso internaz. di coreografia indetto dalle Archives internat. de la danse al Th. des Champs-Élysées di Parigi con *Un Amour de Moyen-âge* (mus. Händel e Vivaldi). I ballerino all'Opera di Belgrado, nel 1932 coreografo e interpretò con la moglie *Till Eulenspiegel* e *Josephslegende* di Strauss; fu poi I ballerino e maître de ballet allo Stadtth. di Zurigo e I ballerino e cor. alla Staatsoper di Monaco (1939-43). Dal 1945 al '51 diresse con la moglie la Scuola statale di balletto di Lubiana, dove nella stag. 1946-47 presentò *Jeux de cartes*, *Les Créatures de Prométhée* (mus. Beethoven), e *Diptichon* (mus. Marjan Kozina). Fu quindi di nuovo a Monaco fino al '54, quando tornò a Lubiana, ove attualmente risiede, come cor. stabile del T. dell'Opera.

Tra i suoi ball. più famosi (che portano quasi tutti anche la firma della moglie), entrati ormai nel repert. della maggior parte delle comp. jugoslave, sono: *Der Teufel im Dorf* (mus. Liszka; Zurigo, Opera, 1935 [anche interpr.]), «sublimazione di elementi di danza moderna, classica e folclorica» (*Yugoslav Ballet*, Belgrado 1938); *Ballade von einer mittelalterlichen Liebe* (mus. id., sc. M. Denić, cost. M. Balic-Jovanović; ivi 1937); *Der Hagen*, per 2 ballerini (mus. id.; Monaco 1939); *Verklungene Feste* (mus. R. Strauss da Couperin, sc. e cost. R. Ghese; ivi 1941); **La Piccola ballerina* (mus. Prek; Lubiana 1947); *Ohridska Legenda* [La leggenda di Ohrid] (mus. Hristić; ivi 1951).

La moglie PIA, n. ad Amburgo nel 1908, allieva di Laban, quindi di Jooss e della Poliakova, fu accanto al marito fin dall'epoca del suo debutto all'Opera di Darmstadt. I ballerina a Dessau, Zurigo e Monaco, dopo l'interpr. della **Piccola ballerina* (Lubiana 1947) si è dedicata all'attività d'insegnante e di cor. in questa città. Tra le coreografie firmate esclusivamente da Pia, citiamo **Il Danzatore legato* (senza mus.; ivi 1956).

La figlia VERONIKA, n. a Zurigo nel 1935, iniziò lo studio del balletto coi genitori e con Lydia Visjakova e M. Jovanović; calò le scene a 7 anni alla Staatsoper di Monaco, ma debuttò ufficialmente all'Opera di Lubiana nel 1947 nel ball. dei genitori **La Piccola ballerina*. A Monaco, dove aveva seguito i genitori, danzò *Coppelia* e *Jeux de cartes*, ed ebbe la prima grande affermazione nel '53 come protag. di *La Dame à la licorne* (libr., sc. e cost. J. Cocteau, mus. Jacques Chailly, cor. H. Rosen; parte dell'Unicorno). Nell'inv. 1953-54 studiò per 5 mesi alla Scuola del Sadler's Wells di Londra, quindi tornò a Monaco per interpretare alcuni ball. di Alan Carter (*Four by Four*, *Concertino* e *House of Shadows*). Dopo avere appieno rivelato la sua ottima tecnica e il suo prestigio scen. nell'interpr. di *La Chambre*, il ball. giallo di R. Petit (libr. G. Simonon, mus. Auric, sc. e cost. B. Buffet; Parigi, Champs-Élysées, 20 dic. 1953), continuò gli studi a Parigi con la Rosanne, e nel 1956 entrò nei «Ballets 1956» di Miskovitch e della Lidova, con cui si esibì in varie città francesi e al Festival di Nervi in Italia, creando fra l'altro, *Quatuor* di Sparemblek (Montecarlo, 18 apr. 1957); con elementi di questa comp. interpretò a Montecarlo due ball. di John Taras: *Entre cour et jardin* (mus. R. Blavet, sc. e cost. A. Levasseur) accanto a Claire Sombert, e *Suite New-Yorkaise* (mus. A. de Monfred, sc. e cost. id.) accanto a Colette Marchand. Con la comp. di Miskovitch girò poi il Sudamerica e il Nordafrica finché nel 1958 ritornò con la comp. di R. Petit per una tournée americana. Invitata da R. Page a far parte del Chicago Opera Ballet, vi è tuttora (1960) I ballerina.

BIBL.: *Yugoslav Ballet*, a cura di S. Dorić Klajn, Belgrado 1958; S. Goodman, *Veronica M.*, in *DM*, 22, 1959.
G. B. L. W. e *



Pia in Pino Mlakar. Zagreb, 1954

V monografiji o umetniškem paru Mlakar (Pii, rojeni Nemki, in Pinu, rojenemu Slovencu) povezuje Beograščanka Milica Jovanović zapise in kritike v pripoved o njihovih poglavitnih dosežkih v dolgoletni umetniški karieri v času med obema vojnama in po vojni.

Avtorica, ki je bila sama baletna solistka NP v Beogradu, se je z Mlakarjema delovno srečala po drugi svetovni vojni, poleg tega pa se je izobraževala v Moskvi na Državnem inštitutu gledališke umetnosti (GITIS), kjer je diplomirala iz metodike klasičnega baleta na katedri za koreografijo. Poznavanje praktičnih in teoretičnih problemov plesa ter osebni odnos do umetnikov Mlakar jo vodi k poskusu globljega razumevanja baletnih stvaritev, oblikovalnih postopkov, teženj ter sporičilne vrednosti umetniške izpovedi Mlakarjev.

Uporabljeno gradivo Milica Jovanović obsežno dokumentira v opombah, kar daje monografiji večjo tehtnost.

Delo Mlakarjev obravnava Jovanovićeva v kontekstu časa in prostora, v katerem sta ustvarjala. V uvodnem poglavju opisuje splošen položaj baleta v jugoslovanskem prostoru med obema vojnama. Ob skopih oznakah dogajanj v svetu se osredotoča na tri kulturna središča: Ljubljano, Zagreb, Beograd. Prikazati poskuša bistvene značilnosti, ki so določale odnos gledališč, občinstva ter kritikov do baletne umetnosti. Iz njene pripovedi je moč sklepati, da je to čas polaganja temeljev jugoslovanski plesno-baletni umetnosti, čas prvih resnih poskusov oblikovati lastne ansamble, zagotoviti kontinuiteto dela in pripeljati k nam tokove klasičnega baleta ter sodobne plesne umetnosti. Jovanovićeva dokazuje tezo, da je Beograd kazal največ posluha za balet in da je zato dosegal najvidnejše uspehe in si izoblikoval najštevilčnejši ansambel. Tako je pridobil stalno občinstvo tudi že za celovečerne balette, pobudil strokovno pisanje baletne kritike, pritegnil k sebi ter zadržal vrsto pomembnih ustvarjalcev, ki v drugih središčih (Ljubljana, Zagreb) niso mogli pognati korenin.

Ob opozorilu, da je bila fluktuacija kadrov velika, skuša Milica Jovanović zarisati delo tistih osebnosti, ki so speljali v Jugoslavijo med obema vojnama (zlasti v Zagreb in Beograd) pomembne tokove svetovne plesne umetnosti in pri nas zapustili najpomembnejšo sled (Fromanova, Poljakova). Iz pripovedi Jovanovićeve je moč zaključiti, da često nismo presegli provincialne ravni in da si je zlasti v ljubljansko gledališče balet težko utiral pot ter da dolgo ni dosegel profesionalne ravni.

Jovanovićeva tudi kaže na odnos do plesne umetnosti zunaj gledališč in ugotavlja, da je bilo zanjo zanimanje veliko. Privatne šole so bile dobro obiskane in so opravile pomembno vlogo pri popularizaciji baleta.

Obdobje med obema vojnama naj bi v Jugoslaviji pomenilo čas srečanj s klasičnim baletom in modernim plesom ter čas povečanega zanimanja za folkloro — ples jugoslovanskih narodov.

Uvodna razmišljanja skušajo biti okvir času in prostoru, v katerega sta vstopila Pia in Pino Mlakar s svojimi gostovanji po jugoslovanskih središčih v času, ko sta ustvarjala v tujini.

Uvodnemu zapisu sledi nekaj skopih biografskih podatkov o Pii in Pinu Mlakar: mlada entuziasta sta se srečala v Labanovi šoli, ki ju je umetniško zaznamovala za vse življenje. Kratka postaja umetnikov Mlakar v Darmstadt, Dessau, vsidranost v Zürichu (1934—38), Münchnu (1939—1943 ter 1952—1954), angažma v Ljubljani po drugi svetovni vojni, prizadevanja za ustanovitev baletne šole prav tam ter njuna številna gostovanja z bogatim opusom po Evropi in Jugoslaviji so osrednji predmet raziskave.

Uspeh na tekmovanju v Parizu (1932) je dal slutiti, da gre za obetavna umetnika evropskega formata, in v monografiji najdemo tezo, da sta med obema vojnama kot plesno koreografski par revolucionarno vplivala na razumevanje baleta in koreografske umetnosti v Jugoslaviji.

Avtorica se ob pomembnejših dosežkih tudi podrobneje pomudi — kritike, spominske zapise in pripovedi povezuje v pripoved, ki naj bi ob razumevanju zgodovinskih okoliščin ter njihovih izpovednih hotenj oba umetnika približala bralcu. Poglobljenejši vtis dobi bralec tako, da se seznani s

pogoji nastajanja nekaterih baletov, z vsebino, fabulo, idejo oziroma sporočilom baleta, včasih z zasedbo vlog ter z odzivom občinstva in gledaliških soustvarjalcev, z vplivom gledališkega vodstva na nastanek baleta ter z odmevom v strokovni kritiki.

Avtorica monografije ne ocenjuje vseh del opusa Mlakarjev, ampak se odloči za izbor tistih baletov in tistih postavitev, ki se ji zde zanj značilne: tekmovanje s **Srednjeveško ljubeznijo** v Parizu (1932), gostovanje z baletom **Mlada pota** (1932—34); **Vrag na vasi** v Zürichu (1935); **Balada o srednjeveški ljubezni** v Zürichu (1937); **Vrag na vasi** v Zagrebu (1937) in Beogradu (1938), gostovanje z njim v Sofiji (1938) in Frankfurtu (1939); **Prometejeva bitja** v Münchnu (1938); **Lok in Vrag na vasi** v Münchnu (1939); **Danina** v Münchnu (1941); **Legenda o Jožefu** v Münchnu (1941). Zatem spregovori o Pii in Pinu Mlakar v Ljubljani, o njunem prizadevanju za konsolidacijo baletnega ansambla v Ljubljani in o njunih načrtih za baletno šolo. Iz obdobja po drugi svetovni vojni se ustavlja ob nekaterih ljubljanskih postavitvah: **Vrag na vasi** (1946), **Mala balerina** (1947), **Ohridska legenda** (1949), **Lisica Zvitorepka**, **Danina**, **Les petits riens**, **Simfonično kolo**, **Plesalec v sponah**, **Ljubezen in pravda**, **Lepa Vida**; **Lok** (1970), **Vrag na vasi** (1978); nekaj beograjskih: **Balada o srednjeveški ljubezni** (1950) — tudi gostovanje z njo v Edinburghu, **Vrag na vasi** (1957) in **Ohridska legenda** (1978); od zagrebških balete **Vrag na vasi** (1954) in **Heloti** (1963); dalje ob skopskem **Vragu na vasi** (1955), omenja pa tudi sodelovanje s Sarajevom.

Med poglavji, posvečenimi posameznim uprizoritvam, se občasno ustavi ob pregledni oceni nekega obdobja z namenom prikazati kontinuiteto dela in zaokrožiti pripoved o umetniškem paru. Ob koncu navaja nagrade in priznanja, ki sta jih Pia in Pino Mlakar prejela za svoj opus, ter ponuja preglednico koreografij glede na čas in kraj ter preglednico gostovanj jugoslovanskih baletnih gledališč v tujini z deli, ki sta jih koreografirala Pia in Pino Mlakar.

Preglednica upošteva le pogloblitve stvaritve, ki ponujajo sliko o baletnem opusu Pie in Pina Mlakar, namenoma ne upošteva njunih koreografij baletov v operah niti oblikovanja giba v dramskih gledališčih. Na to področje sta posegala predvsem v povojnem času v Sloveniji. Slovenski gledališki in filmski muzej je pripravil slikovno prilogo, ki naj nazorno prikaže plesno umetnost in koreografije Pie in Pina Mlakar, imensko kazalo ter plastičen opis umetnikov pri delu z mladimi, ki ga je napisal slovenski baletni umetnik Vojko Vidmar.

Z izborom baletnih stvaritev ter s citati zapisov o stvaritvah Mlakarjev Jovanovičeva skuša poudariti tiste posebnosti, ki so za njuno baletno ustvarjalnost karakteristične: odsev Labanove šole, seznanjanje z elementi klasičnega baleta, zanimanje za folkloro ter posrečena kombinacija teh elementov v svojski stil Mlakarjev. Iz pripovedi je moč razbrati, da sta bila izredno disciplinirana, tehnično perfektna, hkrati pa izvirna. Kritiki so jima priznali poglobljeno psihološko karakterizacijo likov, slogovno kontinuiteto, harmonijo plesnega para, ubranost elementov glasbe in plesa, ritmično domiselnost, naravnost, duhovno izraznost, poetičnost, liričnost, senzibilnost, eteričnost, okus, temperament in izjemno sugestivno moč, s katero sta osvajala najzahtevnejše občinstvo tako v gledališčih, kjer sta bila angažirana, kakor na številnih gostovanjih ne le v Jugoslaviji, marveč tudi v Evropi.

Pia in Pino Mlakar sta za večino baletov izoblikovala scenarije, jih koreografirala in v njih nastopila kot solista. Nekatere balete sta snovala skupaj s skladatelji (F. Lhotka, R. Strauss, M. Kozina, B. Adamič).

Kot plesalca sta doživela izjemna priznanja tako v baletih s komorno zasedbo oziroma v plesih, ki sta jih oblikovala za lastne koncertne nastope, kakor tudi v celovečernih baletih z množičnimi nastopi.

Z izjemnimi koreografijami in umetniško dovršenim plesom sta med vojnama marsikje pomagala utrditi položaj celovečernemu baletu, ki mu gledališča večinoma niso bila naklonjena.

Iz kritik, ki jih citira Jovanovičeva, je razvidno, da sta imela izostren občutek za detajl, izredno sposobnost razporejanja baletnega zbora ter srečno roko pri zasedbi vlog in pri iskanju mladih talentov. Ob številnih superlativnih ocenah ponudi Milica Jovanović tudi nekaj zadržkov, ki so bili

izrečeni, ter skuša v luči evropskih plesnih dogajanj in v luči ozkih provincialnih razmer pojasniti vzroke za domnevno neustrezne reakcije.

Glavnino besedila Milica Jovanović predstavljajo citati iz kritik, ki naj bi ponazorili vrhunske dosežke teh dveh umetnikov, opaziti pa je željo avtorice, da ob Mlakarjih prikaže širše kulturno obzorje v prostoru in času, ki sta jima umetnika pripadala in se jima razdala.

Številne superlativne ocene, tehtne in poglobljene analize baletne kritike doma in v tujini utemeljujejo poskus predstavitve baletnega umetniškega para Mlakar v samostojni monografiji, četudi z njo še niso izčrpane prav vse njune stvaritve.

Iz monografije je razvidno, da par Mlakar ni pomemben le kot izvajalec, ampak tudi kot ustvarjalec baletne literature-scenarijev. S svojo bogato dejavnostjo sta Mlakarja veliko prispevala h kulturni zgodovini Jugoslovanov.

(F. S.)

Summary

In the monograph on the artist couple Mlakar (Pia, a born German, and Pino, a born Slovene) the authoress Milica Jovanović from Belgrade has linked the reports and critics into a narrative of their main achievements in their long artistic career between the World Wars and after the Second World War.

The authoress herself was the prima ballerina at the Narodno pozorište (National Theatre) in Belgrade. After the Second World War she had working contacts with the Mlakars. At that time she studied at the State Institute of Theatre Arts (GITIS) in Moscow, where she graduated from the Chair of Choreography in the Classic Ballet Methodology. Her knowledge of the practical and theoretical problems relating to the art of dance, as well as her personal relationship to the artists Mlakar makes her try to understand more profoundly ballet creations, choreography procedures, tendencies as well as the communication value of the artistic expression of the Mlakars.

Milica Jovanović extensively documents the used material in the remarks, thus giving the monograph greater weight.

She deals with the work of the famous couple in the context of time and place in which they were creative. In the introductory chapters she describes the general situation in connection with ballet in Yugoslavia between the Wars. Only in a few words describing what was going on in the world at that time she focuses her attention on three cultural centres: Ljubljana, Zagreb, Belgrade.

She tries to present the essential characteristics determinating the relation of theatres and audience, as well as of critics to the ballet. According to her narration one can come to the conclusion that was the time of laying foundations of the Yugoslav art of ballet dancing, the time of the first serious attempts to shape our own ensembles, to assure the work continuity, to bring to us the flows of the classical ballet and contemporary art of dancing. The authoress tries to prove the thesis according to which Belgrade had ear for ballet at the most, that fact also being the reason of its achieving the greatest successes, shaping the most numerous ensemble, gaining the permanent public for the evening ballet performances, stimulating a more professional approach to the ballet criticism, drawing in and keeping a number of prominent creators, who couldn't strike roots in other centres (Ljubljana, Zagreb).

Drawing attention to the fact of great eader fluctuation Milica Jvoanović tries to outline the work of those personalities who have lead the important flows of the art of dancing of world importance to Yugoslavia between the World Wars (especially to Zagreb and Belgrade) leaving behind the most significant traces (Mrs. Froman, Mrs. Poljakova). From the authoress's way of presenting the situation one might arrive at a conclusion that we often didn't overcome the provincial level and that the art of ballet only with difficulties paved its way, especially to the Ljubljana theatre, and couldn't reach the professional level for a long time.

As for the relation to the art of ballet dancing outside the theatres Milica Jovanović finds out that the interest was quite great. The private schools were well resorted and played an important role in the ballet dancing popularization.

For Yugoslavia should the period between the Wars mean the time of coming across the classical ballet and modern art of dancing, as well as the time of increased interest for folklore, i. e. folk dances of the Yugoslav nations.

These introductory reflections should serve to make a frame to the time and place Pia and Pino Mlakar stepped in as visiting ballet dancers in the Yugoslav centres in the time of their engagement abroad.

The introduction is followed by a few biographic data on Pia and Pino Mlakar: the young enthusiasts met at Laban's school which marked them as artists for the whole of their life. The main attention of this research work is dedicated to the short station of the artists Mlakar in Darmstadt, Dessau, their anchoring in Zürich (1934-1938), in München (1939-1943 and 1952-1954), en-

gagement in Ljubljana after the Second World War, their efforts to found a ballet school in Ljubljana, as well as their numerous engagements with their rich opus through Europe and Yugoslavia. Their success at the competition in Paris (1932) predicated promising artists of European importance. From the monograph one can gather the thesis that between the Wars they as a ballet dancing choreographic couple had a revolutionary effect on the ballet and choreography comprehensions in Yugoslavia.

The more important achievements the authoress deals with more in detail: she has linked critics, memorial reports and stories into a narrative which should make us closer understand the artists in the frame of historical circumstances as well as expression intentions of the Mlakars. A reader should gain a more profound impression through his being instructed upon conditions of some ballet comings into existence, contents, fable, idea resp. message of a ballet, sometimes upon casts of parts, response of the audience, theatre co-creators, upon the influence of the theatre direction on the ballet development as well as upon the echo of the professional critique.

Milica Jovanović doesn't estimate all the works of the Mlakars' Opus, but has decided to pick out those ballets which she holds to be characteristic of them: competition with **The Medieval Love** in Paris (1932), engagement with the ballet **The Young Ways** (1932-34); **The Devil in the Village** in Zürich (1935); **The Ballad of a Medieval Love** in Zürich (1937); **The Devil in the Village** in Zagreb (1937) and Belgrade (1938), engagement with this ballet performance in Sofia (1938) and Frankfurt (1939); **The Creatures of Prometheus** in München (1938); **The Arc** and **The Devil in the Village** in München (1939); **Danina** in München (1940); **The Arc** in Ljubljana, Zagreb and Belgrade; **The By-Gone Feasts** in München (1941); **The Legend of Joseph** in München (1941); afterwards she speaks about Pia and Pino Mlakar in Ljubljana and their efforts to consolidate a ballet ensemble in Ljubljana, about their plans referring to a ballet school foundations. As for the period after the Second World War she deals more in detail with some of the stagings in Ljubljana: **The Devil in the Village** (1946), **The Little Ballerina** (1947), **The Legend of Ochrid** (1949), **Le Renard**, **Danina**, **Les petits riens**, **The Symphonic Kolo**, **Dancer in Chains**, **The Beautiful Vida**; **The Arc** (1970), **The Devil in the Village** (1978); in Belgrade: **The Ballad of a Medieval Love** (1950) — also the engagement with it in Edinburgh, **The Devil in the Village** (1957) and **The Legend of Ochrid** (1978); in Zagreb particularly **The Devil in the Village** (1954) and **Heloti** (1963); **The Devil in the Village** in Skopje (1955); she mentions also cooperation with Sarajevo.

In the chapters, dedicated to the individual stagings, the authoress at times gives a synoptic estimation of a certain period in order to illustrate the continuity of their work and round up the narrative on the famous artistic couple. At the end she mentions the prizes and awards Pia and Pino Mlakar were given for their opus, gives a survey of the engagements of the Yugoslav ballet theatres abroad with the works, choreographed by Pia and Pino Mlakar.

In this survey Milica Jovanović takes into account only the main creations giving picture of Pia and Pino Mlakar's ballet opus, deliberately ignoring both their ballet choreographies in the opera-houses and movements design in the playhouses. They engaged themselves in that field mostly after the Second World War in Slovenia. The Slovene Theatre and Film Museum has prepared an extensive picture supplement, demonstrating the art of dancing and choreography of Pia and Pino Mlakar, the table of names and contributed a plastic description of the artists at their work with the young, written by the Slovene ballet artist Vojko Vidmar.

By choosing ballet creations and quoting the reports on creations by the Mlakars, the authoress tries to emphasize particularities characteristic of their ballet creativity: reflection of the Laban's school, their getting acquainted with the elements of classical ballet, interest for folklore, as well as chosen combination of those elements into the original style of the artists Mlakar. According to the monograph they were extraordinarily disciplined, technically perfect, but at the same time original. The critics admitted them a profound psychological figure characterizations, style continuity, harmony of a dancing pair, harmony of the music and dance elements, rhythm imagi-

nation, naturalness, spiritual expressibility, poeticism, lyricism, sensibility, etherality, taste, temperament and an extraordinary suggestive strength, with which they aroused interest of the most pretentious audience so in the theatres, where they were engaged, as on numerous engagements not only in Yugoslavia, but also in Europe.

Pia and Pino Mlakar themselves wrote scenario for most of the ballets, choreographed them and appeared on the stage as solo dancers. Some ballets they created together with composers (F. Lhotka, R. Strauss).

They won extraordinary recognition as ballet dancers so in the ballet performances with chamber cast of parts they created for their own concert appearances on the stage, as in the evening ballet performances with mass appearances on the stage.

With marvellous choreographies and artistically perfect ballet dancing they contributed to position consolidation of the evening ballet performances in the theatres in the period between the Wars which otherwise were not inclined to them.

From the reviews, quoted by Milica Jovanović, it is obvious that they had a sharpened feeling for details, remarkable talents to arrange the ballet chorus, lucky hand at parts casting and looking for young talents. Along with numerous superlative estimations M. Jovanović cites also some reservations, trying to explain the reasons for suppositionally inadequate reactions in the light of European happening in connection with ballet dancing, as well as in the light of restricted provincial circumstances.

The major part of the text are quotations from the reviews that should illustrate the topmost achievements of the two artists. One can, however, also trace the wish of the authoress to illustrate, beside their work, a broader sphere of ideas in the time and place the artists belonged to and gave themselves away.

Numerous superlative estimations, substantial and profound analyses of the ballet critiques at home and abroad ground the attempt to present the ballet artists Mlakar in an independent monograph, although it is far from having exhausted all their work.

The monograph shows that the artists Mlakar aren't important only as performers, but also as creators of the ballet literature — scenarios. With their rich activity they contributed a great deal to the cultural history of Yugoslavia.

In der Monographie über das Künstlerpaar Mlakar (Pia, die geborene Deutsche, und Pino, der geborene Slowene) verbindet die Belgraderin Milica Jovanović die Berichte und Kritiken in die Geschichte über die größten Erfolge ihrer langjährigen künstlerischen Karriere in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen und nach dem Zweiten.

Die Autorin selbst war Solotänzerin im „Narodno pozorište“ (Volkstheater) in Belgrad. Sie hatte auch Arbeitskontakte mit Mlakars nach dem Zweiten Weltkrieg, zugleich studierte sie in Moskau am Staatsinstitut für Schauspielkünste (GITIS), wo sie am Lehrstuhl für Choreographie aus der Methodik des klassischen Balletts diplomierte. Ihre Kenntnisse hinsichtlich der praktischen und theoretischen die Tanzkunst betreffenden Fragen, sowie auch ihre persönliche Beziehungen zu den beiden Künstlern führen sie zu einem Versuch, die Ballettschöpfungen, den Gestaltungsvorgang, das Bestreben und den Mitteilungswert ihrer künstlerischen Aussage eingehender zu verstehen.

Milica Jovanović dokumentiert das gebrauchte Material umfangreich in den Bemerkungen, wodurch die Monographie an der Wichtigkeit gewinnt.

Sie behandelt das Werk der berühmten Ballettkünstlers im Zeit- und Raumkontext, in welchen sie schufen. Im Einleitungskapitel wird die allgemeine Lage der Ballettkunst im jugoslawischen Raum zwischen den beiden Weltkriegen beschrieben. Nur spärlich die Wertsituation nahebringend, konzentriert sich die Autorin auf drei Kulturzentren: Ljubljana, Zagreb und Belgrad. Sie versucht die wesentlichen Eigenheiten, die Beziehung der Theater, des Publikums, sowie der Kritiker zur Ballettkunst bestimmend, darzustellen. Aus ihrer Erzählung kann man Schlüsse ziehen, daß diese Zeit die Zeit der Grundlegung der jugoslawischen Balletttanzkunst sei, die Zeit der ersten ersten Versuche, die eigenen Ensemble zu gründen, die Arbeitskontinuität zu sichern, die Strömungen des klassischen Balletts und der zeitgenössischen Tanzkunst zu uns zuzuführen. Sie versucht die These zu beweisen, wonach Belgrad am meisten das Gehör fürs Ballett gezeigt und dementsprechend die größten Erfolge abgerntet, das zahlreichste Ensemble gestalltet, ständiges Publikum schon auch für die Abendsballettsvorstellungen zugezogen, das Fachschreiben der Ballettkritik angeregt und eine Reihe von wichtigen Schöpfern, die in anderen Zentren (Ljubljana, Zagreb) Wurzel nicht schlagen könnten, zu sich zugezogen und behalten hätte.

Auf die große Kaderfluktuation hinweisend, Milica Jovanović versucht die Arbeit derjenigen Persönlichkeiten im Umriß darzustellen, die zwieschen den beiden Weltkriegen nach Jugoslawien die wichtigen Strömungen der Welttanzkunst zugeführt und eine Spur von größter Bedeutung bei uns hintergelassen hätten (Frauen Froman, Poljakova). Aus der Erzählung von M. Jovanović kann man schließen, daß bei uns die provinzielle Ebene oft nicht überwunden würde und daß sich die Ballettkunst nur mit Mühe seine Bahn besonders ins Ljubljanaer Schauspielhaus gebrochen hätte und daß sehr lange die professionelle Ebene nicht erreichen könnte.

Milica Jovanović beschreibt auch die Beziehung zur Tanzkunst außen der Spielhäuser und stellt fest, daß es dafür ein großes Interesse gäbe, daß die privaten Tanzschulen gut besucht wären und daß sie eine wichtige Rolle beim Ballettpopularisieren gespielt hätten.

Die Zeit zwischen den beiden Weltkriegen sollte in Jugoslawien die Zeit der Begegnung mit dem klassischen Ballett, modernen Tanz, sowie die Zeit vergrößerten Interesse für die Volkskunde — die Volkstänze der jugoslawischen Völker, sein.

Die Einleitungserwägungen sollten den Rahmen der Zeit und dem Raum bilden, in die Pia und Pino Mlakar mit ihren Gastspielen in jugoslawischen Zentren zur Zeit ihres Engagements im Ausland einträten, darstellen.

Der Einleitung folgen einige spärliche biographische Angaben über Pia und Pino Mlakar: die jungen Enthusiasten trafen in der Labans-Schule, die sie als Künstler für ihr ganzes Leben bezeichnet hätte, zusammen. Die kurze Station der Künstler Mlakar in Darmstadt, Dessau, ihre Verankerung in Zürich (1934—38), München (1939—1943 und 1952—1954), ihr Engagement in Ljubljana

na nach dem Zweiten Weltkrieg, ihre Bemühungen, die Ballettschule in dieser Stadt zu gründen, sowie ihre zahlreiche Gastspiele mit dem reichen Opus durch Europa und Jugoslawien — das alles ist die Hauptthema dieser Abhandlung.

Ihr Erfolg im Wettkampf in Paris (1932) ließe ahnen, daß es um die versprechenden Künstler Weltformats ginge. In der Monographie läßt sich die These erkennen, daß sie zwischen den beiden Weltkriegen als Tanz — und choreographisches Paar revolutionären Einfluß auf die Ballet — und choreographische Kunstauffassung in Jugoslawien ausgeübt hätten.

Milica Jovanović behandelt eingehender die wichtigeren Erfolge des berühmten Künstlerpaars: Kritiken, Erinnerungsberichte und Erzählungen verbindet sie in eine Geschichte, um uns die beiden Künstler durch gleichzeitige Auffassung der geschichtlichen Verhältnisse, sowie ihrer Aussageabsichten nahezubringen. Der Leser sollte die eingehendere Auffassung gewinnen durch sein Kennenlernen der Umstände, in welchen einige Ballett-Tänze entstanden seien, des Inhalts, der Fabel, der Idee bzw. Mitteilung des Ballets, manchmal der Rollenbesetzung, des Publikumsanklangs, der Theatermitschöpfer, des Einflusses der Theaterführung aufs Ballettsentwerfen, sowie der Reaktion der Fachkritiker.

Die Autorin bewertet alle Werke des Mlakars Opus nicht, sondern entscheidet sich diejenigen Ballettvorstellungen und -inszenierungen, die sie bezeichnend für die beiden Künstler hält, hervorzuheben: der Wettkampf in Paris mit **Einer mittelalterlichen Liebe** (1932), Gastspiel mit dem Ballet **Junge Wege** (1932—34); **Der Teufel im Dorf** in Zürich (1935); **Balade einer mittelalterlichen Liebe** in Zürich (1937); **Der Teufel im Dorf** in Zagreb (1937) und Belgrad (1938), Gastspiel mit dieser Ballettvorstellung in Sofia (1938) und Frankfurt (1939); **Die Geschöpfe von Prometheus** in München (1938); **Der Bogen und Der Teufel im Dorf** in München (1939); **Danina oder Joko der brasilianische Affe** in München (1940); **Der Bogen** in Ljubljana, Zagreb und Belgrad; **Verklungene Feste** in München (1941); **Josephs-legende** in München (1941); weiter spricht sie von Pia und Pino Mlakar in Ljubljana und ihren Bemühungen, das Ballettensemble in Ljubljana zu konsolidieren, und ihren Plänen hinsichtlich der Ballettschule. Aus der Zeitperiode nach dem Zweiten Weltkrieg hält sie sich bei einigen Ballettinszenierungen in Ljubljana auf: **Der Teufel im Dorf** (1946); **Die kleine Tänzerin** (1947), **Die Ochridlegende** (1949), **Le Renard**, **Danina oder Joko der brasilianische Affe**, **Les petits riens**, **Symphoniereigen**, **Der gefesselte Tänzer**, **Schöne Vida**; **Der Bogen** (1970), **Der Teufel im Dorf** (1978); in Belgrad: **Balade einer mittelalterlichen Liebe** (1950) — auch Gastspiel mit dieser Ballettvorstellung in Edinburgh, **Der Teufel im Dorf** (1957) und **Die Ochridlegende** (1978); von den Ballettvorstellungen in Zagreb sind vor allem **Der Teufel im Dorf** (1954) und **Heloti** (1963) erwähnt; von diejenigen in Skopje **Der Teufel im Dorf** (1955). Es wird auch die Zusammenarbeit mit Sarajevo erwähnt.

In einigen den einzelnen Inszenierungen gewidmeten Kapiteln gibt sie übersichtliche Bewertung eines Zeitabschnittes, um die Arbeitskontinuität darzustellen und die Geschichte übers Künstlerpaar abzurunden. Am Ende führt sie die Preise und Auszeichnungen an, die Pia und Pino Mlakar für ihr Opus verliehen wurden, bietet die Übersichtstabelle von Choreographien mit Hinsicht auf Zeit und Ort, sowie die Übersichtstabelle der Gastspiele der jugoslawischen Ballettheater im Ausland mit den von Pia und Pino Mlakar choreographierten Ballettvorstellungen.

In der Übersichtstabelle werden nur die Hauptschöpfungen in Betracht genommen, die ein Bild des Ballettopus von Pia und Pino Mlakar bieten sollten. Sowie ihre Ballettchoreographien in den Opern als auch ihr Bewegungsentwerfen in den Schauspielhäusern werden absichtlich nicht in Betracht gezogen. Sie hätten in diesen Bereich vorwiegend im Nachkriegszeit in Slowenien eingegriffen. Das Theater- und Filmmuseum der SR Sloweniens hat eine umfangreiche Photographienbeilage vorbereitet, die anschaulicherweise die Tanzkunst und Choreographie von Pia und Pino Mlakar darstellen sollte, das Namenverzeichnis, und eine plastische Beschreibung der Arbeit beider Künstler mit den Jungen, geschrieben vom slowenischen Ballettkünstler Vojko Vidmar.

Durch die Auswahl der Ballettschöpfungen, sowie durchs Zitieren der Berichte über die Schöp-

fungen der Künstler Mlakar versucht Milica Jovanović diejenigen Eigenheiten unterstreichen, die für ihre Ballettschaffenslust charakteristisch seien: das Widerspiegeln der Labanschule, das Kennenlernen der Elemente des klassischen Balletts, das Interesse für die Volkskunde, sowie die gelungene Kombination dieser Elemente in ihren eigentümlichen Stil. Aus der Geschichte geht hervor, daß sie äußerst diszipliniert, technisch perfekt, zugleich aber originall wären; die Kritiker hätten ihnen die eingehende psychologische Figurencharakterisierung, Stilkontinuität, Harmonie des Tanzpaares, Harmonie der Musik- und Tanzelemente, Rhythmusfindigkeit, Natürlichkeit, geistige Ausdrucksfähigkeit, den poetischen Schwung, den Lyrismus, die Sensibilität, Ätherigkeit, den Geschmack, das Temperament und die außerordentliche suggestive Kraft, mit welcher sie anspruchsvollstes Publikum sowie in den Schauspielhäusern, wo sie engagiert wurden, als auch auf den zahlreichen Gastspielen nicht nur in Jugoslawien, sondern auch in Europa, eroberten, anerkannt.

Pia und Pino haben für die meisten Ballette das Szenarium entworfen, es choreographiert und in diesen Balletten als Solotänzer aufgetreten. Einige Ballette haben sie zusammen mit den Komponisten (F. Lhotka, R. Strauss) gestaltet.

Sie haben außerordentliche Anerkennungen als Tänzer erlebt sowie in den Balletten mit der Kammerrollenbesetzung bzw. in den Ballett-Tänzen, die sie für ihre eigenen Konzertauftritten gestaltet haben, als auch in den Abendballetten mit den Massenauftritten.

Mit ihren außerordentlichen Choreographien und künstlerisch perfektivischen Tanz haben sie zwischen den beiden Weltkriegen manchenorts zur Lagekonsolidierung des Abendballetts in den Schauspielhäusern, die demselben zwar nicht zugeneigt waren, verholfen.

Aus den von Milica Jovanović zitierten Kritiken ist es evident, daß sie verschärftes Gefühl für Details, hervorragende Fähigkeit des Ballettchoranordnens, glückliche Hand bei der Rollenbesetzung und Suche nach den jungen Talenten hatten. Außer zahlreichen superlativischen Bewertungen gibt Milica Jovanović auch einige ausgesprochene Anstände an und versucht diesbezüglich die Ursachen der angeblich unentsprechenden Reaktionen im Licht der europäischen den Tanz betreffenden Geschehnisse, sowie im Licht der engen provinziellen Verhältnisse zu erklären.

Den überwiegenden Teil des Textes von Milica Jovanović stellen die Zitate aus den Kritiken vor, die Gipfelleistungen dieser zwei Künstler veranschaulichen sollten. Man kann aber den Wusch der Autorin bemerken, zugleich auch den breiteren kulturellen Horizont in der Zeit und dem Raum zu verbildlichen, denen sie zugehörten und sich verschenkten.

Die zahlreichen superlativischen Bewertungen, bedeutungsvolle und eingehende Analysen der Ballettkritik zuhause und im Ausland begründen diesen Versuch, das Künstlerpaar Mlakar in einer selbstständigen Monographie darzustellen, obwohl damit alle ihre Schöpfungen gar nicht erschöpft sind.

Aus der Monographie geht hervor, daß sie nicht nur als Vollzieher, aber auch als Schöpfer der Ballettliteratur — Szenarien von Bedeutung sind. Mit ihrer reichen Tätigkeit haben sie zur Kulturgeschichte Jugoslawiens zugetragen.

MILICA JOVANOVIĆ

Rojena leta 1932 v Beogradu, kjer je končala tudi gimnazijo, Srednjo baletno šolo in Akademijo za gledališče in film. Od leta 1950 je delovala kot solistka Baleta Narodnega pozorišta v Beogradu. Izpopolnjevala se je v Parizu (1953) in Londonu (1954). Ljubljansko baletno občinstvo se je bržčas spominja po vlogi Odette v prvi povojni premieri **Labodjega jezera** na odru SNG Ljubljana.

Na Državnem inštitutu za gledališko umetnost (GITIS) v Moskvi, ki ga je obiskovala v letih 1966—1970, je diplomirala iz metodike klasičnega baleta na katedri za koreografijo. Na tem inštitutu je pripravljala tudi disertacijo „Baletna scena Narodnega pozorišta v Beogradu med obema vojnama“. Od leta 1970 je bila pedagog-repetitor solistov Baleta Narodnega pozorišta v Beogradu, v letih 1972—1974 pa šef baleta. Je sodelavka sovjetske enciklopedije „Balet“ in ameriške „Dance Encyclopaedia“, z referati je sodelovala na simpozijih v Varni in Ljubljani. Je tudi avtorica cele vrste objavljenih besedil s področja zgodovine baletne umetnosti in številnih baletnih kritik. Kot kritik sodeluje v kulturni rubriki Politike ekspresa.

Prevod iz srbohrvaščine: Dragica Breskvar

Lektor: Tine Logar ml.

Prevod v nemščino in angleščino: Lidija Berden

Uredila: Francka Slivnik

Translation from the Serbo-Croatian: Dragica Breskvar

Lector: Tine Logar jr.

Translation into the German and English: Lidija Berden

Editor: Francka Slivnik

Übersetzung aus dem Serbokroatischen: Dragica Breskvar

Lektor: Tine Logar, jr.

Übersetzung ins Deutsche und Englische: Lidija Berden

Redakteur: Francka Slivnik

Dokumente SGFM sofinancira Kulturna skupnost Slovenije