

Precizno zgodovinjeno plesne moderne

Nataša Berce, natasaberce@gmail.com

Živa Kraigher. *Ko se zgodi ples. Zapisi, dokumenti, spomini*. Posthumno uredil Tomaž Kraigher.

Maska, zavod za založništvo, kulturno in producentsko dejavnost, Javni sklad RS za kulturne dejavnosti (JSKD), 2016.

Knjiga Žive Kraigher *Ko se zgodi ples* je izjemno dragocen dokument, ne samo kot zapis o plesu kot umetniški dejavnosti skozi strastno in brezkompromisno predanost plesni umetnosti njegove avtorice, temveč tudi kot pregled ključnih premikov za profesionalizacijo sodobnega plesa, začetega s plesnim ekspresionizmom v burnih časih 20. stoletja. Knjiga predoči neprestan boj za obstanek modernega plesa¹ v družbenopolitičnih razmerah, ki mu niso bile izrazito naklonjene. Sodobni ples svoj boj na določenih frontah bojuje še danes, kljub vzpostavljenemu šolskemu sistemu, ki potrjuje njegovo profesionalizacijo. Knjiga se bere kot gostobeseden dnevniški zapis, saj je Kraigherjeva navedene podatke črpala iz lastnih, čez leta nastalih zapiskov in s tem ustvarila dobro podlago za sedimentiranje zgodovinskih dogodkov. Nekatere dele v knjigi Kraigherjeva odkrito kontekstualizira in jih jasno poveže z družbenopolitično situacijo (ki ji kot del politične družine Kraigherjevih ne more uiti; ne nazadnje pa je v ilegali tudi sama dolgo časa delovala), čeprav tudi sicer iz vsebine odseva duh takratnih razmer. Včasih se spusti v bolj poglobljene teoretske razlage gibalnih principov svojih učiteljev ter lastnih gibalnih in kasneje pedagoških izhodišč, a v celem se knjiga bere kot tankočuten spomin na več kot petdesetletno začaranost s plesom, pri čemer se vzporedno izrisuje tudi celotna zgodovina plesne moderne v takratni Sloveniji (in tudi v Jugoslaviji).

Zapisna strategija Kraigherjeve v knjigi je kronološka, tesno povezana z osebnimi vtisi. Pri izboru vsebine se največ osredotoča na lastno plesno, koreografsko in pedagoško pot, poseže pa tudi širše in poskuša zaobjeti čim bolj natančen pregled plesnega dogajanja izven protokolov baletnega, čeprav pogosto omenja tudi slednje, saj je nekaj časa kritiško vrednotila tudi baletno umetnost. Natančna je ob predstavitev znanj

¹ Izraz moderni ples označuje odmik od baletnih paradigem. V Sloveniji se je manifestiral kot izrazni ples, z večjim poudarkom na telesni ekspresiji kot na tehnično zasnovanem gibanju, in je izhajal iz nemškega ekspresionističnega plesa Mary Wigman. Izraz sodobni ples označuje ples po drugi svetovni vojni, ki vzpostavlja sodobnoplesne tehnike. Te tehnike, imenovane po njihovih snovalcih (tehnika graham po Marti Graham ali tehnika limon po Joseju Limonu), so danes med sabo vse bolj prepletene. Sodobni ples teži po svobodnem, inteligentnem telesu plesalca, ki zajema iz bazenov vseh tehnik in hkrati formira svoje unikatno telo.

drugih, iz njenih evropskih in jugoslovanskih srečanj dobimo pomembne podatke o nastajanju sodobnoplesne zgodovine na obiskanih lokacijah, svoja opažanja potrjuje s številnimi medijskimi in kritiškimi objavami. Za pridobivanje vpogleda v plesne vzgibe in telesne poudarke so dragocene številne predstavitve izstopajočih plesalk iz njenega dolgoletnega pedagoškega korpusa.

Knjiga *Ko se zgodi ples* nas uvede v celotno dogajanje na plesni sceni z začetka 20. stoletja, ko neinstitucionaliziran in od baletnega koda odmaknjen plesni vzgib dobi svoj zalet. Vse se namreč začne, ko se Meta Vidmar vrne iz Dresdna v Ljubljano z diplomo šole Mary Wigman in začne leta 1930 prenašati pridobljeno znanje na svoje učenke. Nekatere od njih so kljubovale vsem družbenopolitičnim preprekam, z vztrajnostjo so premikale meje do takrat znanih plesnih teles in kljub pičlemu tehničnemu znanju preiskovale in širile zmožnosti svojih teles. Plesni začetki Žive Kraigher segajo v leto 1935, ko se je petnajstletna vpisala k uram plesa Mete Vidmar, šolane pri osrednji figuri nemškega ekspresionizma Mary Wigman. Šola Vidmarjeve je bila zasebna in zato v času komunizma za nekaj let tudi ukinjena. Njene učenke so celoletno ustvarjalnost predstavljale v okviru vsakoletnih produkcij, ki so vedno naletele na medijsko in kritiško odzivnost; izrazni ples tako ni deloval kot zgolj kuriozitet za večino in predanost za peščico navdušencev. Kasneje je bila šola Mete Vidmar podržavljena, za nekaj časa priključena Srednji baletni šoli, a ker se sodelovanje ni uspelo razviti, je bila pozneje priključena Inštitutu za telesno vzgojo. Kot navaja v knjigi Živa Kraigher, je Meta Vidmar pretirano vztrajala pri svojih načelih, zato do tesnejšega sodelovanja z državnimi inštitucijami ni prišlo.

Izrazni ples, ki je temelje postavljala na telesni ekspresiji in določenih tehničnih figurah nog ali rok, recimo značilne osmice v nogah ali okrogle linije rok (koncept Mete Vidmar), je profesionalna javnost ves čas odrivala na obrobje amaterizma. Čeprav je Živa Kraigher iz svojega bogatega pedagoškega dela ustvarila funkcionalno enoto, z njo v sistem, ki bi dodeljeval spričevala, torej potrjeno izobrazbo, ni zmogla prodreti, saj funkcionalnost njenega pedagoškega dela ni izkazovala tehničnonapredovalne podstat. Iz izjav strokovne javnosti je v knjigi moč razbrati, da so cenili ustvarjalnost in ekspresivnost izraznih plesalk, a so se venomer spotikali ob njihove tehnične pomanjkljivosti. Kraigherjeva se je zavedala nezmožnosti sistemizacije izraznega plesa na način, kot ga ima baletna umetnost. Šolski program je osnovala na določenih, za izrazni ples značilnih figurah nog in rok ter na usmerjeni ustvarjalnosti in lastni gibalni motiviki učencev, z občutkom pa je sledila tudi čustveni in gibalni zrelosti učencev v različnih starostnih obdobjih.

Brez sistematičnega šolanja je tudi profesionalno ukvarjanje z izraznim plesom zastajalo. Predstavnice izraznega plesa se z njim niso zmogle preživljati. Edina, ki je z gorečo vztrajnostjo in nekaj iznajdljivosti uspela življenje posvetiti izraznemu

plesu in od tega živeti, je bila ena izmed najbolj nadarjenih učenk Žive Kraigher, Jasna Knez.

Dolga leta je bil Pionirski dom prostor delovanja Žive Kraigher in njenih učenk, pozneje je izrazni ples postal del Zavoda za glasbeno in baletno izobraževanje (ZGBI), kjer so vsakoletne produkcije osmišljale celoletno pedagoško delo. Kraigherjeva pogosto citira Marijo Vogelnik, tudi bivšo učenko Mete Vidmar, pozneje kritičarko: »Če torej nastop Oddelka za izrazni ples pri Zavodu za glasbeno in baletno izobraževanje ocenjujemo v smislu pedagoškega obračuna šole, lahko ugotovljamo zdravo in estetsko kvalitetno koncipirano metodo, ki bi jo z veliko koristjo lahko prevzemale splošnoizobraževalne šole kot eno izmed estetskovzgojnih dejavnosti« (154). Izrazni ples bi torej lahko bil učinkovit vzgojni postopek znotraj šolskega kurikulumu in bi predstavljal kompleksnejšo metodo za spodbujanje telesnega zavedanja kot športna vzgoja, a žal za to takrat ni bilo interesa.

Baletna umetnost za sodelovanje z izraznim plesom večinoma ni imela in ni želela imeti posluha. Umeščala ga je v rubriko ljubiteljskih dejavnosti in ga je zato dojemala kot neprimerne za sodelovanje s profesionalno baletno umetnostjo. Nerazumevanje in nesodelovanje med baletom in sodobnim plesom je moč zaslediti še danes, čeprav ima sodobni ples vzpostavljen srednješolski in visokošolski sistem ter izkazuje profesionalnost. Če smo čisto odkriti, je nerazumevanje bilo in je še vedno obojestransko, saj se zdi, da je zaradi različnih estetskih kriterijev in pristopov do giba težko najti skupen jezik.

Živa Kraigher v podrobnih predstavitev v knjigi odstira pregled nad svojim bogatim koreografskim opusom. Predstavi začetni vzgib, natančno opiše nastajanje koreografije, opise podkrepi s skicami, razpre delo s plesalci in ostalimi ustvarjalci plesne točke. Razumevanje sicer natančnih razlag koreografskih in izvedbenih postopkov je vedno nekoliko kočljivo, saj je delno omejeno zaradi plesnega medija, kajti plesna umetnost zaradi svoje kompleksnosti ne premore univerzalnega zapisnega sistema. Eda Čufer v svoji razpravi »Zapisovanje gibanja« pravi, da: »[...] čeprav obstaja več kot osemdeset različnih predlogov, kako bi se dalo sistematično zapisati (plesno) gibanje na dvodimenzionalno površino, se nobenemu od njih ni uspelo standardizirati do te stopnje, da bi postal univerzalno komunikacijsko orodje« (14). Zapisano tako nakaže vsebinsko polje, ki je nujno za vstop v koreografske paradigme določenega avtorja, detajli gibnih postopkov ostanejo zakriti. Opus Žive Kraigher je sicer zabeležen s fotografskim materialom, ki razpre slutnjo koreografskih postopkov, a giba v njegovi trirazsežnosti fotografski aparat ne more zaobjeti. Tako najustreznejša pripomočka za ohranitev plesa še danes ostajata filmski zapis, ki pa v času Kraigherjeve še ni obstajal v kakšnem večjem obsegu, ali prenos gibalnega materiala s telesa na telo. Televizija je kljub pogostim obljubam na začetku realizirala

le nekaj zabeleženj zgodnejših uprizoritev Žive Kraigher, ki pa se večinoma niso ohranile, kar Kraigherjeva v knjigi pogosto upravičeno obžaluje. Šele kasneje je nastala tesnejša povezava med RTV Slovenija in plesom. Veliko svojih koreografij pa je Kraigherjeva osebno prenesla naprej, jih aplicirala na druga telesa in iz teh teles izvlekla osebne gibalne manifestacije in ekspresijo.

Plodno in dolgoletno sodelovanje slovenskih skladateljev s predstavnicami izraznega plesa, vključno z Meto Vidmar, se je izkazalo za pomemben segment povezanosti več umetnostnih zvrsti. Glasbeno sodelovanje je pri Meti Vidmar skoraj izključno potekalo v smeri nastanka glasbene partiture na v tišini ustvarjen ples, Kraigherjeva pa je v svojih koreografijah ubirala različne pristope: črpala je navdih v že napisani glasbi, ji poiskala plesni ekvivalent ali pa je glasba nastala po naročilu, na dano plesno predlogo. Sodobna klasična slovenska glasba, posebej skomponirana za plesna dela, je plesni izraz podpirala in mu odpirala nove dimenzije, kar je Kraigherjeva intuitivno začutila in uporabila pri ekspresiji odplesanega. Občutke je pretila v gibalni material in v svoj plesni izraz, kadar je plesala sama, svoje učenke pa je v določeno ekspresijo usmerjala in jih spodbujala, da so poiskale in izrazile tudi lastno ekspresivnost.

Po odhodu iz šole Mete Vidmar, kjer jo je zaradi pomanjkanja svobode začelo ustvarjalno dušiti, je Kraigherjeva nadaljevala s samoizobraževanjem in odhodi v tujino. Prek dela s Karin Waehner in Juanom Carlosom Bellinijem je dobivala vpogled v tehniki ameriškega modernizma graham in limon ter si širila modernistična obzorja v Nemčiji z Gret Palucca. Poetiko nemškega ekspresionizma je postopoma premešala s sledovi na novo pridobljenih znanj v svojem plesnem izrazu in vpletla v svoje bogato pedagoško delo. Njeni stiki z že izdelanimi sodobnoplesnimi tehnikami pa so bili prekratki, da bi njeno telo nova znanja uspelo popolnoma sprejeti. Tehnike je na svoje telo aplicirala bolj kot nekaj zunanjega, primanjkovalo ji je zajemanja v globino, ki bi ji prineslo postopno sedimentiranje naučenega in preobrazbo telesnega ustroja. Njeno razumevanje novih plesnih paradigem je tako ostalo bolj estetske narave kot pa usvajanje znanja določene tehnike. Plesno in pedagoško poetiko Kraigherjeve kljub zastranitvam najbolj zaznamuje nemški ekspresionizem, ki ji je bil telesno in miselno najbližje.

Nekatere koreografije so se prenašale na druge plesalke, značilne so bile pogoste obnovitve predstav. Posebno mesto ima koreografija *Upor* (imenovana »Borba na začetku«) na glasbo Vilka Ukmarja, ki je v Živi Kraigher tlela deset let in predstavlja njeno občutje nemoči med drugo svetovno vojno, ko je delovala v ilegali in je bilo njeno ukvarjanje s plesom zgolj podtalno. Tako je *Upor* predstavljal politični upor, nekakšen izbruh zaradi nezmožnosti umetniškega izražanja. Vendar gesta, ki je vodila *Upor*, pomeni več kot zgolj osebni upor, je nekakšen eksistencialni krik ne samo Kraigherjeve, temveč naslavlja tudi obdobje, v katerem je nastal. Podoben vzклик je nekaj let prej v Nemčiji izustil s kultno *Zelena mizo* Kurt Jooss. *Zelena miza* kot slutnja

vojne, smrti in brezupa eksistence predstavlja ekspresionistično telo, zataknjeno v težko družbenopolitično obdobje, ki temnim mislim kljubuje s suhim humorjem, ki uprizoritev prežema. *Upor* je bil kasneje dopolnjen s še tremi plesalkami v ozadju. Kraigherjeva ga je uspešno prenesla na naslednje generacije: leta 1956 ga je plesala Saša Šubic, leta 1973 je koreografijo prevzela Jasna Knez. Od leta 1975 je ponovno uprizarjan v solistični izvedbi. Knezova, ki z izvedbo preseže začetni prispevek Kraigherjeve, ga je ponesla po svetu. *Upor* v izvedbi Knezove simbolnost zastavi kot upor proti kateremukoli etabliranemu okolju, ki ne podpira svobodomiselnosti. *Upor* ohranja življenje še sedaj, po več kot petdesetih letih od njegovega nastanka ga pleše ena izmed mlajših plesalk sodobnega plesa Urša Rupnik.

V želji po razvijanju plesa v natančneje zastavljenih okvirih je leta 1973 nastal Studio za svobodni ples pod vodstvom Žive Kraigher kot prva samostojna plesna skupina. Studio naj bi predstavljal poskus profesionalizacije sodobnega plesa pri nas, čeprav je za vse sodelujoče zaradi šibkih dotacij in nesistematiziranega dela lahko pomenil le popoldansko aktivnost in ne vir preživetja. Razkril pa je željo po samostojnosti in individualnosti svojih članic, zato se je Kraigherjeva iz njega po dveh letih umaknila. Zdi se, kot da po začetnem zagonu z nastopi na Srečanju mladih literatov in samostojni predstavi na tednu kongresa Zveze komunistov Slovenije, sestavljeni iz več točk, Studio ni premogel dovolj moči in sistematičnega delovanja ter morda predvsem prostovoljnega entuziazma, da bi se uspešneje razvijal. Sodelovanje s koreografom in režiserjem Damirjem Zlatarjem Freyem je skupini odprlo nov ustvarjalni prostor, njihovo sodelovanje je bilo plodno. Plesalke iz Studia so uspešno obeležile desetletnico delovanja in si vmes prislužile kar nekaj priznanj in nagrad. Strokovnokritičsko sito pa je spet izpostavilo, da sicer nadarjenim članicam primanjkuje koherence v gibanju in sistematičnega dela s telesom.

Vojna je ustvarjalnim mislim Kraigherjeve pustila močne sledove. Ob izdaji monografije *Ljudje in kraji na Pivškem med NOB* je v predgovoru zapisala, da je NOB kljub odklonu od aktivizma ostal v koreografski zasnovi prenekatero njene predstave. Če na *Upor* pogledamo kot na njen solistični vrhunec, predstavlja plesno delo *Requiem*, nastalo po istoimenski angažirani predlogi skladatelja Darijana Božiča na pesnitev Roberta Roždestvenskega, ki je protest proti vojni in nesmiselnemu nasilju, eno njenih najboljših skupinskih del. Zasnutki zanj so nastajali že leta 1975, v povezavi s Studiem za svobodni ples, intenzivnejše delo je ustavila bolezen Kraigherjeve. Z Oddelka za izrazni ples na ZGBI je Kraigherjeva leta 1976 pritegnila najboljše učenke za ustanovitev Skupine za izrazni ples ZGBI in z njimi potem postavila *Requiem*, ki je krstno izvedbo doživel leta 1978. *Requiem* je v koreografski misli osebnoizpoveden, prepleten s spomini na v vojni preminule člane njene družine.

Oddelek za izrazni ples na ZGBI je najprej prešel v roke njene učenke Vilme Rupnik. Zdaj ga vodi Jana Kovač Valdes. Kraigherjeva ni bila kritična le do svojih plesnih sposobnosti, njen kritički pogled je bil strog tudi do drugih. Ob spremljanju produkcij oddelka je pogosto zaznala tehnične in izvedbene pomanjkljivosti, ki jih je pripisala prekratnemu in premalo intenzivnemu delu s plesalkami. Sama je svoje koreografije, ki so vedno dolgo zorele, brusila v detajle, dokler s končnim izdelkom ni bila zadovoljna.

Prvoosebna pripoved *Žive Kraigher* natančno zareže v takratni čas in prostor, ki nista bila pretirano naklonjena eksperimentu. Ples, otresen zakonitosti baleta, se je v Evropi in Ameriki že dodobra razrasel in vpel v umetniško sceno kot legitimno in ustvarjalno plesno telo, v Sloveniji pa je bil še brez pravih temeljev za uspešen razvoj. Izobraževanje v drugi zvrsti kot baletu je bilo po drugi svetovni vojni v Sloveniji težavno. Najprej zaradi neobstoječega šolskega sistema, v tujini pa zato, ker je komunistična Jugoslavija postavljala določene omejitve. Ko je bilo praktično nemogoče kupiti devize za pot v tujino, pa je Živi Kraigher z vztrajnostjo uspelo pridobiti vsaj toliko finančne podpore, da je lahko svoje znanje v tujini dopolnila. Srečanja z mnogimi pomembnimi predstavniki sodobnega plesa in obiskovanje predstav so ji odprla nove horizonte sodobne plesne umetnosti. Kljub večletnemu trudu pa ji v Slovenijo ni uspelo pripeljati Juana Carlosa Bellinija, ki jo je navdušil s svojim pristopom, da bi širil plesna obzorja tudi njenim učenkam. Leta 1978 pa je bila uspešno realizirana enomesečna delavnica s Karin Waehner, v katero so se vključili tudi baletni plesalci.

Knjiga je nastala predvsem kot odraz nuje, da ne bi vsa neizmerna strast do plesa, ki je Kraigherjevo in njene sodobnice gnala v ustvarjalnost, pedagoško predanost in ustvarjanje zgodovine v precej nevhvaležnih razmerah, ostala nezabeležena. Tako, skoraj religiozno, kot pravi Rok Vevar v spremni besedi (353), predanost plesu je nemogoče ne občudovati. Knjiga, tako Kraigherjeva, pa je nastala tudi kot emotiven odgovor na tekste v reviji *Maska* iz leta 1994, v katerih pisci konstatirajo, da plesa v obdobju med Meto Vidmar in Plesnim teatrom ni bilo.

Z Meto Vidmar, ključno figuro nemškega ekspresionizma pri nas, so se z odklonom od baletne miselnosti in sistemizacije odprla vrata do plesa zagovornikom svobodnega gibanja in entuziastom, ki jih balet ni zanimal, z zagonom Plesnega teatra Ljubljana, z njegovo ustanoviteljico Ksenijo Hribar (soustanovitelj je bil tudi Damir Zlatar Frey), plesno izobraženo v Angliji, pa so se vzpostavili prvi trdni temelji za profesionalno pot sodobnoplesnih ustvarjalcev. V vmesnem času so sodobnice in naslednice Žive Kraigher orale ledino na področju sistemizacije, pedagoškega dela in zgodovinenja modernega plesa. Entuziastično delo, ki so ga opravile plesalke izraznega plesa, je prav gotovo na svojevrsten način tlakovalo pot sodobnemu plesu, kot ga poznamo sedaj, zato so njegove ustvarjalke neizbrisljivi del zgodovine modernega plesa, kar beležita Marija Vogelnik v knjigi *Sodobni ples na Slovenskem* (65–144) in Uršula

Teržan v knjigi *Sodobni ples v Sloveniji* (28–41). Pomembno je, da so plesalke in koreografinje izraznega plesa neodvisno od institucionaliziranega baleta ustvarjale medijsko prepoznavne stvaritve, usmerjale mnoge drugačnega plesa žejne mlade in jim širile prepoznavanje zmožnosti svojih teles in lastnih izraznih kapacitet.

Literatura

- Čufer, Eda. »Zapisovanje gibanja.« *Kronotopografije plesa: dve razpravi*, Eda Čufer, Katja Praznik, Emanat, zbirka Prehodi, 2010, str. 14–165.
- Kraigher, Živa. *Ljudje in kraji na Pivškem med NOB (1941–1945)*. Društvo piscev zgodovine NOB Slovenije; Organizacijski odbor ZZB NOB, 2002.
- Teržan, Uršula. *Sodobni ples v Sloveniji*. MGL, 2003
- Vevar, Rok. »Gibanje nevrščeni.« *Ko se zgodi ples*, Živa Kraigher, JSKD in Maska, 2017, str. 353–362.
- Vogelnik, Marija. *Sodobni ples na Slovenskem*. Kinetikon, 1975.