

krat gleda na svet okrog pesnika s svojimi, ne s Kettejevimi očmi; še več, ti pogledi so včasih plod našega splošnega, neznanstvenega in površnega zgodovinskega prikazovanja, s kakršnim se biografski romanopisec ne bi smel zadovoljiti.

Roman Pojoči labodi torej ni toliko učinkovit, kot bi bil lahko, ko bi bila pisateljica ostala zvesta tistim bolj realističnim prijemom, kot jih je uveljavila v svojih prejšnjih biografskih ro-

manih. Škoda! Posamezna mesta so tudi v tem romanu sugestivno napisana, zlasti uspešno je prikazano Kettejevo umiranje v stari cukrarni, to pa najbrž zaradi tega, ker tu ni več nobenega eksperimentiranja s formami in odnosi. Najbrž je smrt kot veliki fenomen že sama na sebi toliko prevzela pisateljico, da se njeno pero ob stvareh, ki so stvari našega razuma, ni moglo več zatikati.

Jože Šifrer

Balet **TEH MARIBORSKIH
PETINDVAJSET BALETNIH LET
IN ENA PRISTNA NAVIHANKA
VMES**

Srečni smo — plešemo...

Mariborski baletni ansambel praznuje sredi živnega ustvarjalnega poleta svoj praznični jubilej petindvajset nepretrganih let dela in trdožive volje do obstanka in uveljavljanja; tudi v hudih časih suhih obdobij, ko so po Sloveniji zapirali gledališča in je bil mariborski baletni ansambel okrnjen na nekaj baletnih parov za potrebe in uporabo opernih predstav, do danes.

Če posebej izrečeš takle danes in ga celo naglasiš, z njim prav gotovo želiš zajeti nekaj določenega. Na primer: povečanje baletnega ansambla, ki je letos sprejel medse pet novih članov baleta iz Novega Sada, odkoder so sledili svojemu koreografu in pedagogu Iku Otrinu, dolgoletnemu šefu novosadskega baleta.

Ali na primer ustanovitev *baletnega studia*, ki je — kot povzemam po Gledališkem listu SNG Maribor (1970 do 1971, št. 8), izdanem ob 25-letnici stalnega mariborskega baleta — v kratkem času postal ustvarjalno jedro in magnet za mlade *plesalce*; medtem ko si ljubljanska standardizirana baletna šola skoraj brezuspešno prizadeva, da bi jih privabila. Pa na

primer pristna postavitve najstarejšega baleta evropske baletne zapuščine **LA FILLE MAL GARDÉE — NAVIHANKA** v obliki, ki ustreza njegovi prvobitnosti, stilu in ustvarjalnim konceptom, ki so jo porajali pred skoraj dvema stoletjema na sam večer pred francosko revolucijo.

In na primer rast in razraščanje živnega dinamičnega temperamenta v mariborskem baletnem ansamblu kot nasprotje in ljudski korektiv in dopolnilo ljubljanskemu vedno bolj reprezentativno konsolidiranemu baletu.

Izbira jubilejne predstave **LA FILLE MAL GARDÉE — NAVIHANKA** za petindvajsetletnico mariborskega baletnega ansambla je vsekakor vse prej kot naključna. O tem se prepričamo s pregledovanjem mariborskega baletnega repertoarja, ki je v zadnjem letu pripravil zelo domišljen repertoar sodobnega, romantičnega in zdaj klasičnega baletnega dela in s tem razgrnil pred svojo publiko panoramo baletnega evropskega razvoja skupaj z razvojem svojega baletnega ansambla.

Oblikovni koncept in tudi samo oblikovanje baleta **NAVIHANKA** sta pri tem zelo zavestna in toliko samostojna v opredeljevanju v primerjavi s samo dve leti starejšo predstavitvijo istega baleta v Ljubljani, da lahko govorimo o dveh stilnih ponazoritvah tradicionalnega baleta. Pri tem mariborska koreografska različica, ka-

kršno je postavil na oder in oblikoval koreograf Iko Otrin, ustreza tako vsebinsko kot stilno in oblikovno po svojem konceptu izvirniku iz konca 18. stoletja; medtem ko je ljubljanska postavitev bivše moskovske balerine Balašove po modelu iz Monte Carla (Gorski—Balašova 1947. l.) zelo tipičen koketno spogledljivi findesièclovski surogat za malomeščansko publiko. Lahko rečemo, da smo z mariborsko postavitevjo baleta *LA FILLE MAL GARDÉE* — *NAVIHANKA* prvič *prestopili bari-kade baletne secesije in romantike in posegli v predromantične koreografske izvire baletnega razvoja*. Pomen prestopa za naš baletni prostor povečuje tudi to, da je v tem predromantičnem baletnem ustvarjanju pred Otrinom zasidral svoja koreografska izhodišča že koreograf Pino Mlakar; da je torej lok bolj sklenjen, kot se zdi na prvi pogled.

Predvsem si je treba biti na jasnem, da *NAVIHANKA* nikakor ni niti pravljica niti lahkotno hudomušna baletna igralkarija, ampak realistično zasnovana baletna komedija koreografa Jeana Daubervalja, začetnika in očeta *moderne* komičnega baleta. Družbeno je z obema nogama zasidrana v svoj čas kot optimistično delo francoske predrevolucijske zanesene vere v dober razplet odnosov med plastjo bogatih vaških mogotcev in gmotno revnih vaščanov. Dogaja se med bogato vdovo posestnico, ki ima prefrigano hčerko, godno za možitev in še lepo povrhu, pa bogatim posestnikom in mlinarjem ter trgovcem, s sinom za ženitev, ki pa je, žal, malo čez les; in med prefrigano lepo hčerko in njenim vaškim izvoljencem, ki nikakor ne sodi v klan bogatih in torej ni primeren za seštevanje in množenje bogatij. Zelo podobna dramaturška razporeditev, kot jo poznamo iz opere o *PRODANI NEVESTI*; njun razplet si je, nasprotno, podoben samo navidez, v tem da se dva zaljubljena para srečno prebistroumita skozi postavljene zanke in s prefriganostjo iz-

igrata starše. Podtekst, ali bolje rečeno, vsebinsko jedro je diametralno različno. V *NAVIHANKI* je bogataška zakonska kupčija staršev osmešena; medtem ko je v *PRODANI NEVESTI* prikrito potrjena, ker mora ženin najprej postati srečni naslednik in zakoniti dedič velikega bogastva in šele potem lahko računa na žegne in pristanke staršev.

Med *NAVIHANKO* in *PRODANO NEVESTO* je skoraj stoletna razdalja. *NAVIHANKA* nosi protest in prevrat ter je v Francoski revoluciji deklica Liza pomenila sinonim in simbol revolta; *PRODANA NEVESTA* (1866) pa nosi ljudsko modrost prilagajanja obstoječemu redu in iskanja najboljših osebnih rešitev v njem.

Ocena baletnih zgodovinarjev, da gre v primeru *NAVIHANKE* v resnici za realističen in celo prvi obstoječi realističen balet, ni neutemeljena.

Nastanek baleta *LA FILLE MAL GARDÉE* — *NAVIHANKA* sodi v obdobje silnega protiformalističnega gibanja v baletu, ki je sledilo rokokojski galantnosti, in razvijanja baletne dramatike in usklajevanja baletnega oblikovanja z baletno vsebino. Obdobje učencev enega največjih baletnih ustvarjalcev vseh časov, velikega reformatorja Jeana Georgesa Noverre (1727—1810), čigar ideje so realizirali vsevprek po Evropi.

V takem času kakor tudi v bližini francoske revolucije in sredi dramatičnih sprememb v družbi *NAVIHANKA* (1786) seveda ni mogla biti formalizirana tako, kot na primer pol stoletja mlajši balet *GISÉLLE*. Določen ji je bil stil, določena dramaturška vsebinska zasnova. Nasprotno pa se je glasbena podlaga neprestano menjavala od prvotnega anonimnega glasbenega kolaža različnih francoskih ljudskih in poljudnih motivov in napevov do dveh glasbenih kompozicij dveh glasbenih avtorjev, ki ju danes uporabljajo in še

vedno od postavitve do postavitve prirejajo.

Isto velja za koreografsko oblikovanje.

Balet *LA FILLE MAL GARDÉE* — *NAVIHANKA* je sicer skozi malo manj kot dve stoletji ohranjal povezanost z odrom in publiko, vendar je praktično vsak koreograf pri vključevanju dela v repertoar ravnal svobodno, pri izvedbi svobodno in ga prirejal in prilagajal občasni estetiki in dramaturškimi in tudi plesnotehničnim principom dobe. Balet je ostal živ kot živa dramska predstava literarno in stilno opredeljenega gledališkega dela.

Mariborska koreografska in glasbena postavitev koreografa Ika Otrina je posegla po najnovejši verziji iz leta 1960, kot jo je priredil prav gotovo eden izmed najbolj zanimivih evropskih koreografov našega stoletja in naše dobe Anglež Frederick Ashton; imeniten koreografski humorist po potrebi, ki je naši publiko znan ne samo kot koreograf baletnega filma *HOFFMANOVE PRIPOVEDKE* (1951), ampak tudi kot izvajalec komičnega karakternega lika lutkarja v filmu. Zelo je verjetno, da je prav Ashtonova postavitev baleta najbližja prvobitnemu konceptu, ker so mu stali ob strani kot svetovalci najboljši poznavalci baletnih stilov.

Zanjo je značilna zvestoba Daubervalovemu in Noverrovemu principu doslednosti dramatičnega dogajanja in ta se kaže v baletnih sredstvih. Tudi mariborska Otrina postavitev je zvesta izvirni in dramatično celovita. Nasprotno temu je ljubljanska prilagojena okusu 19. stoletja do take meje, da spreminja dramaturško logični vrstni red dejanj baleta. Gre za drugo dejanje žetve, ki v izvorniku pomeni razvijanje dramaturške dispozicije, opredeljevanje karakterjev v dogajanje zapletenih likov in razreševanje medsebojnega spora, ali bolje rečeno, merjenje in tekmovanje dveh snubcev za deklico. Zato je nepogrešljivo potrebno razumevanju

končnega razpleta. V ljubljanski različici pa je najprej in vnaprej razrešeno in razpleteno dogajanje brez zaledja; žetev je prestavljena na konec baleta, ali bolje rečeno, pristavljena kot slavnostni konec, revija in razkazovanje baletnotehničnih spretnosti dveh protagonistov. Navada, ki je bila neizbežen koreografski davek vladi primabalerine 19. stoletja.

Postavitev *NAVIHANKE* na mariborski oder in v mariborski baletni ansambel je zanimiva po oblikovni plati zlasti zato, ker je v njej v veliki meri izložena pantomima kot pripovedni pripomoček baletnega dogajanja. Namesto nje je izveden balet kot plesna pripoved; pantomima kot del plesa.

Teža in odgovornost baleta je razporejena med tri nosilne adute. To je plesni lik deklice Lize, mlade plesalke Olivera Iličeve iz Novega Sada, sveže in lahkotne ter neposredne, v tehniki ne še povsem zanesljive, vendar sprejemljive in tudi v tem pogledu obetajoče. To je dalje baletni zbor, plesalke in plesalci; baletni zbor mariborskega baletnega ansambla je namreč postal od lanske premiere za dobro klaftro boljši. To je končno mati vdova Simona, ljudsko karakterno jedro predstave in njene dinamike in komike, v izvedbi in zasedbi koreografa Ika Otrina — tudi to po spodbudnem zgledu angleškega koreografa Ashtona in pred njim vrste moških Simon skozi odrsko pot *NAVIHANKE* in njenih skoro dvesto let. Tri barve, ki se izmenjujejo skozi tri nosilce baletnega dogajanja, dajejo poteku dinamiko, pestrost in preglednost dela.

Duhovitost, ki se sproži ob samem dvigu zastora s kokošjim plesnim zborom in prelije v liriko deklice sredi nje, ta duhovitost in posmeh, ki dosega svoj ljudski višek v kmečkem stepu matere Simone in plavanju ženina na rdeči mareli stran od lepe deklice in zaljubljenega fanta;

ta sveža duhovitost in neprestano navzoč posmeh sta podton baleta. Struktura mu je ples ansambla, ki se zdi, da ga je koreograf nameril ravno za majhen procent več, kot ga ansambel brez posebnih naporov zmore; če bo balet ostal — in želeli bi bilo tako — v repertoarju ansambla, bo ta procent s časom dosežen in presežen, z njim pa razvoj baleta odrinjen za ravno toliko ali več navzgor.

Šibka stran baleta v mariborski izvedbi je zabrisan odnos družbe bogatih proti družbi ali skupnosti ne bogatih, ki prihaja na dan in do veljave samo v zadnjem dejanju ob ženitnem notarskem barantanju za doto. V ljubljanski postavitvi je ta razpon dosti doslednejši in je tako rekoč neprestano navzoč kot izhodiščni vzgib komike in dogajanja. Seveda je treba priznati ljubljanskemu baletnemu ansamblu, da razpolaga na tem področju z liki, ki so sami po sebi markantni in karakterni

kratkomalo vehementni (Jaka Hafner in Janez Meglič).

Scela vzeto pa ni izključeno, da pomeni mariborska NAVIHANKA precej več kot eno predstavo več v mariborskem baletnem repertoarju. Njen ljudski ton pripovednosti spominja s svojo zvestobo pripovedi na danski baletni princip, ki s svojo dinamiko predstavlja dopolnilo švedskemu reprezentativno statičnemu.

Baletna umetniška celotnost je namreč sinteza obeh polov.

Zdi se, da mariborski balet postaja ne le druga baletna družina pri nas, ampak nosilec baletne ljudskosti in dinamike, ki je njena ustvarjalna naloga iskanje novih in novih ter sodobnih oblik. Velika in težka naloga. Srečna naloga.

Prav gotovo se zanjo izplača žrtvovati delo, napore.

Marija Vogelnikova

Poročamo — glosiramo

SIMPOZIJ TUDI V LJUBLJANI

Pričujoče razmišljanje o aktualnem dogodku, simpoziju »Aktualnost misli Hegla, Marxa, Engelsa in Lenina v družbenem življenju in znanosti 19. stoletja«, tvega, da bo v trenutku, ko bo izšlo, že zastarelo in bo ostalo zgolj odmev. Vendar je en sam razlog dovolj, da le pišem o njem — vsa ta naša družboslovna misel, filozofska, sociološka, politološka, še zdaleč ni ena od temeljnih in nujnih razsežnosti vsakršnega, tudi na videz oddaljenega mišljenja in dogajanja. To se je zopet pokazalo prav ob tem posvetovanju — v ravnanju naših množičnih občil.

Simpoziji so, kot znano, po navadi bolj ali manj uspešna, bolj ali manj raznolika in razburljiva parada mišljenj, stališč in tudi, recimo tako, nekaterih »simpozijških ljudi«. Ni pričakovati,

da bi se na kakem takem posvetovanju moglo razkriti na primer »kar je najtvornejšega v jugoslovanski ali slovenski družbeni misli«. Tem apriornim nesimpatičnim značilnostim pa je treba dodati še, da je ljubljanski simpozij potekal v znamenju več pomembnih jubilejev in je bil tudi zato zapoznel.

Nemara ni bilo realno pričakovati pravega, zagnanega, delovnega, strokovnega posvetovanja. Poleg tega so simpoziji dovolj razširjena, tudi prijetna oblika sodelovanja med strokami in jih je bilo, tudi na temo aktualnosti misli klasikov, v preteklem letu že nekaj — posebno izvirnih misli tedaj ni bilo pričakovati. Sama tema je kljub težnji po dokazovanju aktualnosti Heglove, Marksove, Engelsove in Leninove misli vendarle v temelju razmišljanje o zgodovinskih stvareh in s tem tudi