

OPERA SNG V LJUBLJANI



MAURICE RAVEL

DAPHNIS IN CHLOÉ

GOTTFRIED VON EINEM

PRINCESA TURANDOT

GLEDALIŠKI LIST štev. 5 – 1959-60

MAURICE RAVEL

DAPHNIS IN CHLOÉ

Balet Mihaela Fokina v treh slikah

I.

Nimfa Sirinks	TATJANA REMŠKARJEVA
Chloé	DUŠANKA BERCETOVA
Obredne plesalke	VERA MARINČEVA, NADA POLIKOVA, MARIJA SKAZOVA, JELKA RUŠOVA, MAGDA VRHOVČEVA
Daphnis	TOMO MLAKAR
Ovčice	UČENKE SREDNJE BALETNE SOLE
Dekle Liscion	MARIJA GRADOVA
Kravji pastir Darkon	JAKA HAFNER
Deklica	NADA POLIKOVA
Dva pastirčka	MIRO LUŽAR, MIŠO BRICELJ
Pan	STANE POLIK
Drevesa	BALETNI ZBOR

II.

Chloé	BALETNI ZBOR
Daphnis	TITA IVKOVIČEVA
Tekmeči	VLASTO DEDOVIČ ROMAN ANŽUR, BRANE DROŽG, STEFAN FURIJAN, RADOMIR KRULANOVIC MARKO POGAČAR, ZVONE PENKO

III.

Chloé	ŠTEFANIJA SITARJEVA
Daphnis	RAŠA BENEDIK
Bakchantka I	LIDIJA LIPOVŽ- SOTLERJEVA
Njeni spremljevalki	JELKA RUŠOVA, GABRIJELA GRADOVA
Bakchantka II	MAJNA SEVNIK- POLAKOVA
Njeni spremljevalki	BEBE GABRIJELČICEVA MAGDA VRHOVČEVA
Zaljubljeni pari	BALETNI ZBOR

Koreografa
in režiserja:

Pia in Pino
Mlakar

Dirigenti:

Danilo Svara

Scenograf in

kostumograf:

akademski slikar
Dušan Ristič k. z.

Korepetitorja:

Boris Borštnik,
Leo Engelman

Insipient:

Igor Hribar

Izdelava kostumov:

Gledališke krojač-
nice pod vodstvom
Eli Rističeve in
Staneta Tančka

Odrski mojster:

Celestin Sanein

Režiserji svetel:

Tone Drčar

Lasulje in maske:

Janez Mirtič,
Emilija Saneinova

GOTTFRIED VON EINEM

PRINCESA TURANDOT

Balet Luigija Malipiera

Princ iz Samarkanda . . .	PAVLE OBLAK
Tri uganke	LIDIJA LIPOVŽ- SOTLERJEVA, STEFANIJA SITARJEVA, MAGDA VRHOVČEVA
Rabelj	IVO ANŽLOVAR
Princesa Turandot . . .	VIDA VOLPIJEVA
Priprošnjici samarkand- skega princa	VERA MARINČEVA, BREDA SEVERJEVA
Princ Kalaf iz Astrahana	METOD JERAS
Demoni	RAŠA BENEDIK, VLASTO DEDOVIČ, STANE POLIK
Služabnice princeze Turandot	MILENA HORVATOVA, TITA IVKOVIČEVA, NADA POLIKOVA, MARIJA SKAZOVA
Bog vojne	RAŠA BENEDIK
Mladenič	RADOMIR KRULANOVIČ
Ključec	JAKA HAFNER
Srečna ljubezen	MAJNA SEVNIK- POLAKOVA, VLASTO DEDOVIČ
Nesrečna ljubezen . . .	BREDA SEVERJEVA, STANE POLIK
Pekinško ljudstvo in dvorne straže . . .	BALETNI ANSAMBEL

K PREMIERI BALETOV »DAPHNIS IN CHLOÉ« TER »PRINCESA TURANDOT«

Pred sedmimi leti sva postavljala v Münchenski Državni operi balet »Princesa Turandot«. Za svojeglavo mladostno glasbo Gottfrieda von Einema sva iskala kontrast pri francoskih glasbenih impresionistih. Ravelov balet »Daphnis in Chloé« bi bil za tak kontrast kot naročen, pa vendar se takrat nisva mogla zanj odločiti. V gledališču namreč to delo nima tistega uspeha, kakor ga ima v koncertni dvorani. Kolikokrat se to ali ono veliko gledališče potruди, da angažira izbrane baletne soliste, prve koreografe in izredne slikarje (zadnjo pariško inscenacijo je napravil Chagall!), ki naj bi oživili ta balet, odnosno mu zagotovili pomembnejši in daljši uspeh. Rezultat ni nikdar tak, kakršna so pričakovanja. Ta fino tkana glasba (tudi takrat, kadar je prodorno navdušujoča) kot da ne more vezati baletne scene v gledališko vznemirljiv užitek.

Ponoviti v Ljubljani lepo baletno trojko, kakor smo jo dali takrat v Münchenu — Salome, Bolero, Turandot — pa nisva hotela, ker je bila Florent Schmittova Salome neke vrste ponovitev. Saj jo je pred leti v ljubljanskem baletu postavil Nenad Lhotka.

Tako so se misli vedno znova vračale in ustavljale pri »Daphnisu in Chloé«, tako mikavnem Ravelovem delu in ne tako uspešnem Fokinovem baletu. Le kje je vzrok temu nesorazmerju? Fokinova priredba antične pesniške zgodbe je vendar služila tudi Ravelu. Ali je morda Fokinov scenarij premalo liričen? Ali ga preveč obtežuje secesionistična dramatičnost? Vsi njegovi napotki za realizacijo tega baleta so dobro premišljeni in umetniško iskreno občuteni. Takrat, 8. junija 1912, sta Fokin in scenograf Bakst pariško elitno občinstvo prepričala. Nedvomni uspeh pa se pozneje — ko Daphnis ni bil več Vaclav Nižinski in Chloé ne več Tamara Karsavina — ni več ponavljal. Po prvi svetovni vojni se je tudi secesijski okus vedno bolj odmikal. Mi imamo danes ob taki secesionistični dramatičnosti subjektivno občutek neke nelagodnosti. Še več, kar preradi je obtežimo neiskrenosti in ji s tem odvzamemo umetniški *raison d'être*.

Tukaj sedaj ni mesto, da bi dalje razvijali to zapleteno estetsko in umetniško vprašanje. Niti nočemo omalovaževati Fokinove koncepcije. Nasprotno, on je bil kot malokdo iskren gledališki umetnik. Toda nekaj objektivno drži: zveza med Fokinovo in Ravelovo predstavo te snovi nima notranje enotnosti; nekje je eno ob drugem. Ravel se skuša držati predloženega scenarija — in uspeva mu, da najde čudovite impresionistične odtenke prav za vsak Fokinov detajl. Celote pa v Fokinovem smislu ni zadel, če smemo kaj takega reči. Tega ne ugotavljamo samo mi danes (po 50 letih), temveč sta oba umetnika ugotavljala že pred premiero. Med njima je bilo mnogo vročih diskusij, razlaganj in posredovanj Djagileva. Libretist in koreograf je bil popolnoma prepričan v svojo predstavo, muzik pa v svojo. Dolgo je Maurice Ravel iskal pravo umetniško sožitje med baletnim scenarijem in svojo glasbe-



*Vaclav Nižinski in Maurice Ravel
ob partituri »Daphnisa in Chloé.«*

no predstavo; bolj ko se je ukvarjal s snovjo, bolj mu je bila pri srcu. In tako je končno nastal balet »Daphnis in Chloé«, ki ga Ravel označuje kot *symphonie chorégraphique*.

Mihael Fokin pa je hotel balet v slikah, kakor ga je snoval že leta 1904 v Petrogradu — in bi takega napravil tudi za pariško premiero. Pa je napravil le deloma tako — in za njim poskušajo od takrat naprej tudi drugi koreografi. Uspeha v pravem gledališkem pomenu ni več.

Ali je imel Fokin prav, ko je dokazoval Ravelu potrebo po baletno-scenski učinkovitosti? In da ima balet svoje zakone in svoj prav? Ali je imel Ravel prav, ko se je resnično trudil napisati tako čudovito glasbo, da kar vidimo Daphnis in Chloé? Mar je sploh mogel razumeti Fokinove proteste? Večina bo dala Ravelu prav.

Tako smo bili pred težko nalogo: Fokinov baletni scenarij v zvezi z Ravelovo glasbo ne ustvarja v gledališču tistega zadovoljstva, ki ga gledališče mora dati. V koncertni dvorani pa ima Ravelov Daphnis in Chloé vedno uspeh. Naj iz tega sklepamo, da je delo nekam tako intimno, da sploh ne more imeti širšega gledališkega uspeha? Zakaj naj ga potem uprizorimo? Samo zaradi čudovite glasbe? Za to je vendar koncertna dvorana, ki za uspeh potrebuje komaj nekaj desetlin odstotkov tistih stroškov in naporov, ki jih zahteva taka uprizoritev na odru.

Po dolgem izpraševanju vesti pa sva se le odločila, da postava pred »Princeso Turandot« balet »Daphnis in Chloé«. Odločitev je padla, ko se nama je odprlo, da bi bila možna rešitev baleta

iz duha Ravelove glasbe — mimo Fokinovega scenarija, vendar pa s koreografsko realizacijo poglavitne njegove zamisli in izhodišča za cel balet: čista, sončna, zvesta in neumrljiva ljubezen dveh človeških otrok. Čim manj zgodbe, kar največ poezije za to Fokinovo zamisel!

Redki so taki plesni pari na svetu, ki bi mogli držati gledalce célo uro v takem naponu lirične evforije. Zato je Pia prišla na drugo misel: Daphnis in Chloé naj bosta v prvi sliki ravno odrasla otroštvu, v drugi sliki naj bosta v obdobju osemnajstletnih — in v tretji sliki v obdobju zrele polnoletnosti. V vsaki sliki naj pleše v naslovni vlogi drug par. Saj lahko predpostavljamo, da v tej najini varianti Daphnis in Chloé nista vezana na čas in na prostor. Pač: na grški prostor. To zahtevata i Fokin i Ravel. Tako sva vse tisto, kar združuje oba avtorja, poskušala dosledno obdržati in iz tega razvijati koreografsko scensko dogajanje. Obdržala sva večino Fokinovih nastopajočih oseb, le njihove funkcije so delno premaknjene, pomanjšane ali povečane. Popolnoma sva opustila pirate.

Dobro se zavedava, da je uspeh ali neuspeh take baletne rešitve »Daphnisa in Chloé« delikatna zadeva.

Ker ni do danes še nobeno gledališče v Jugoslaviji skušalo uprizoriti tega baleta in ker občinstvo ne pozna originalnega Fokinovega scenarija, priobčujemo Fokinov tekst v celoti in seveda tudi najinega.

Prav tako izvajamo balet »Princesa Turandot« Gottfrieda von Einema prvič v Jugoslaviji.



Vera Fokina in Mihael Fokin
V »Daphnisu in Chloé«

»DAPHNIS IN CHLOÉ«

(IZVIRNI SCENARIJ)

Medtem ko se zastor dviga, opazimo na levi strani praznega odra vilam posvečeno votlino, v ozadju Panov oltar — prvi atiški gaj. Začujemo mrmrajoče petje mladine — klic vilam. Sprevod mladih grških podeželanov prinaša vilam vence in cvetje. S svojega pašnika prihaja navzdol mladi pastir Daphnis, kmalu se prikaže tudi nežna Chloé. Pomladna dvojica se približa vilinskemu oltarju, da bi posvetila vilam svojo ljubezen in si tam zaobljubila zvestobo. Plesoča mladina ju sprejme medse, vendar ju loči. Daphnisa vzame v svojo sredo skupina zapeljivih deklet, ki se na vso moč trudijo, da bi mu ugajale. Chloé se kuja, toda fantje ji ne dajo miru in jo obkrožijo. Darkon, eden izmed pastirjev in Daphnisov prijatelj, se nenehoma suče okrog nje.

Daphnis išče Chloé. Oba prijatelja, Daphnis in Darkon, hočeta da tekmovanje med njima razsodi, kdo naj prejme Chloino naklonjenost. Vlada veselo razpoloženje, saj je vse le igra. Vsi vedo, kako se bo končalo: mladi gledalci se zabavajo ob Darkonovi neokretnosti in robotosti; Daphnis pa zapleše s svojo pastirsko palico vesel in poetičen ples, s katerim si pridobi odobravanje vseh navzočih. Chloé ga nagradi s poljubom. Darkon odide, dekleta odvedejo Chloé v gaj.

Daphnis ostane sam, leže in se prepusti sanjarjenju. Vtem se prikaže zapeljiva Lykanion. Z vso svojo lepoto in vabljenjem izkušene zapeljivke ji le ne uspe zapeljati že na pol osvojenega mladenciča. Daphnis spozna, da zapeljivka ogroža njegovo ljubezen do Chloé in jo zavrne.

Na obali so pristali gusarji. Otočani napadejo vsiljivce. Bitka. Nezaščitena dekleta hite v varstvo boga Pana, gusarji pa se ne menijo na sveto zatočišče. Byraxis, poglavar gusarjev, popade Chloé in jo ugrabi še preden se mu utegne Daphnis postaviti v bran.

Potrti in nesrečni Daphnis pokliče vile in boga Pana. Tri vile in dekleta odvedejo tožече Daphnisa pred Panov oltar, mrmrajoči zbor preide v melodijo orkestra — skrivnostna svetloba razjasni nebo, bog Pan obljubi svojo pomoč.

Iz daljave se spet oglasi zbor z žalostinko, ki jo spremljajo samo trobenta in violončela. Ko se zastor dvigne, uzremo gusarsko skrivališče v skalnatem zalivu. Večeri se. Gusarji slave svoj uspeh z divjim in veselim plesom. Prineso uropano dragocenost — Chloé z zvezanimi rokami. Byraxis, gusarski poglavar, ukaže deklici, naj pleše zanj. Chloé pleše, strah jo je med temi možmi, s plesom prosi za milost. Ko jo Byraxis zgrabi in jo sili, da mu sede na kolena, zasije na nebu skrivnostna svetloba, plameni švignejo iz zemlje in iz skal privrejo satiri in razne fantastične prikazni, ki poženejo osuple gusarje v beg. Pan je poslal svojo pomoč. Chloé ostane sama v zalivu in z neba lije nanjo jasna svetloba.

Spet v vilinskem in Panovem gaju. Sončni vzhod. Daphnis še ni zapustil vilinske votline. Dva pastirja prideta, da bi potolažila prijatelja. Spet zadoni petje zbora, mladi podeželani prihite, skupina pastirjev skrivnostno privede Chloé. Nedotaknjena se približa Daphnisu in ga objame: zdaj tudi on spozna, da je božanski Pan pomagal njuni ljubezni. Stari pastir Lemmon objasni mladini, da je

Pan prišel Chloé na pomoč zaradi spomina na vilo Sirinks, ki jo je nekoč ljubil. Nežna pantorrina, v kateri nastopata Daphnis kot Pan in Chloé kot vila Sirinks, prikaže ljubezen med ljubečim bogom, ki igra na flavto, in lepo vilo.

Mlade deklice, ki so se preoblekle v bakhantke, zaplešejo s pastirji radostni ples, ki se ga udeleže tudi Darkon in oba — končno združena — zaljubljenca.

»DAPHNIS IN CHLOÉ«

(NAŠA UPRIZORITEV)

Arkadija, zemlja gajev, ovac in leporogih goved, pečin in studencev. V modrini njenih juter, v dišeči omami poletnih nalivov, v svetlobi popoldanske luči prebiva nimfa Sirinks in njeno bivanje je ples. Ljudje so ji namenili steber iz belega marmorja, kamor lahko poromajo dekleta, želeč si njene naklonjenosti. Nimfa vodi korake in želje lahkono mladi.

Chloé je še deklica med dekleti in njen vrstnik Daphnis pase ovce. Ob neki priliki si posadi starejši kravji pastir Darkon Chloé na koleno. Daphnis vzkipi, tega ne trpi. On in Chloé, to je čista pesem, ki je ostali ne razumejo. Nič ne de, če se zategadelj nasmiha. Blížajoča se nevihta prižene ovčke v stajo in raztepe pastirsko družčino.

Veter je eolska harfa nimfe Sirinks, in ko pleše, bedi nad nedolžno ljubeznijo. Še bog Pan je zaveznik, ker mu je nimfa Sirinks zelo všeč.

II.

Dolgi meseci in leta so samo trenutki časa. Pride praznik, ko bodo dekleta izbirale in ko bodo izbrane. Tudi Chloé nosi v roki venec za zmagovalca. Kdo od pastirjev si ga bo izbojeval? Res je mnogo tekmecev, toda kdo se sploh more meriti z njim? Daphnis in Chloé — to je ljubezen, čista, nepremagljiva in stalna. Naklonjena sta ji nimfa Sirinks in bog Pan. Če ga vidijo ljudje, zbeže v strahu pred njim — in kadar ga ne vidijo, se uklonijo njegovi volji.

III.

Celo nimfa Sirinks dela tako. Vedno pleše bežeč pred njim. Toda kadar bog Pan igra na svoje čudovite orglice, jo lahko dohiti, kadar hoče. Tako včera, jutri in pred mnogimi tisočletji — neumrljiva nimfa Sirinks in bog Pan.

Le Daphnisi in Chloé se vedno menjajo. Svetloba njune ljubezni pa je nespremenjena in nespremenljiva kot bog Pan. Svetila je že, ko sta bila Daphnis in Chloé še otroka. V igri se mu je skrila za drevo. Presrečen jo je iskal. In ko jo je našel, sta bila oba čisto druga in prav ista kot pred dva tisoč leti in pol.

Takrat je bil Dionizov praznik. Bakhantke so plesale po arka-dijskih gajih. Z njimi so se zaneseno prepletali mladi pari. Celo smešni razposajeni Darkon s svojo ljubico. In vsi ti so hkrati bili majhni delčki vseobjemajoče sreče, ki jo čuti srce čiste in zveste ljubezni Daphnisa in Chloé.

MIHAEL FOKIN — »DAPHNIS IN CHLOÉ«

Mihael Fokin, največji koreograf tega stoletja, je že leta 1904 predložil direktorju Carskega gledališča v Petrogradu balet, čigar koreografija bi se opirala na Longusovo starogrško pesnitev o čisti ljubezni Daphnisi in Chloé. V svojem pojasnilu k predlogu je napisal, da namerava opustiti vstope in točke običajnega baletnega dela. Njegov balet naj bi »pokazal celovitost umetniškega hotenja, celoto, ki naj bi jo sestavljali trije elementi: glasba, slikarstvo in



Sergej Djagilev (1872—1929)

plastika. Značilnost tega novega baleta je ena sama, in to je uresničenje absolutne lepote«.

S Fokinovimi načrti za »balet bodočnosti« je soglašal šele Djagilev, ki je naročil Ravelu, naj komponira glasbo za »Daphnis in Chloé«. Ravel je pisal glasbo samo za Fokina, toda pri pripravah za predstavo, ki so jo nameravali uprizoriti že pozimi leta 1911, so se pojavile neštete težave in celo spori. Tako so baletno glasbeno suito prvič predvajali že pred uprizoritvijo samo. Med Djagilevim in Fokinom pa so nastala v mnenjih resna umetniška nasprotja in Fokin je za dve leti zapustil svoje delo. Vendar so vsi priznali, da je balet uspel; in to zaradi Fokinove koreografije, zaradi obeh

umetnikov — Vaclava Nižinskega in Tamare Karsavine — ki sta plesala naslovni vlogi, in zaradi Ravelove glasbe.

Frederick Ashton je za londonski Sadler's Wells Ballet priredil »modernizirano« in bolj na človeško kakor na mitološko jedro usmerjeno verzijo — z Margot Fonteyn in Michaelom Somesom v glavnih vlogah. Georges Balanchine je delo označil takole: »Oba zaljubljenca, Daphnis in Chloé, sta zelo mlada in nedolžna. To doživljamo in hkrati občutimo vso vznemirjenost, ki ju preveva. Na koncu smo srečni, ker njuna izrazita nedolžnost ni bila resno ranjena. Oba se še ljubita, toda drugače, in to ju še bolj osrečuje«. Sreča obeh nedolžnih ljudi vzbuja v gledalcih notranje sočustvovanje, ki je ostalo nezmanjšano od prve uprizoritve pa do današnjega dne.

MAURICE RAVEL

(1875–1937)

je eden največjih komponistov dvajsetega stoletja. Čeprav ima njegova glasba tipično francoske lastnosti, v njem ni bilo mnogo francoske krvi: njegov oče je bil Švicar, mati pa je izvirala iz pirenejsko-baskovskega področja. (Tega ne smemo pozabiti, ker nam pojasnjuje trajno Ravelovo nagnjenost k španski tematiki, ritmiki in melodiki). Komponiral je že v svojem dvanajstem letu. Leta 1889 se je vpisal na pariški konservatorij, ki ga je obiskoval šestnajst let. Postal je dober pianist, pozneje pa je študiral kontrapunkt in fugo z Gédalgeom in kompozicijo s Fauréjem. Potegoval se je za Rimsko nagrado, pa je kljub pomembnim delom (»Jeux d'eau« in godalni kvartet) ni dobil. Še več: leta 1905 so mu vzeli pravico do nadaljnjega tekmovanja. Konservativni člani žirije namreč niso hoteli dovoliti, da bi v natečaju sodeloval komponist, ki je že večkrat javno dokazal, da z užitkom krši pravila, ki so jih oni zastopali. Ta dogodek je umetniške pariške kroge precej razburil. Napredni umetniki so javno protestirali. (Med njimi tudi Romain Rolland). Fauré je bil globoko užaljen in se je iskreno zavzel za svojega učenca. Škandal je izzval ostavko Th. Duboisa, tedanjega upravnika konservatorija. Na njegovo mesto je bil imenovan vprav Gabriel Fauré. Seveda je postal Ravel po tej aferi še bolj popularen, čeprav se za Rimsko nagrado ni več potegoval. Pravo popularnost pa so mu prinašala njegova dela, ki so žela vedno večje zanimanje v Franciji in izven nje.

Ravel je živel precej osamljeno na svojem posestvu v Montfort-l'Amauryju. V Pariz je prihajal le k važnejšim dogodkom iz glasbenega življenja, Francijo pa je od časa do časa zapuščal zaradi dirigentskih turnej.

Leta 1932 je napisal svoje poslednje delo »Tri pesmi Don Kihota Dulsineji«. Ostalih pet let njegovega življenja se je spremenilo v žalostno vsakdanjost človeka, ki so ga vedno resnejše živčne motnje docela odtujile praktičnemu delu. Dočakal je brezuspešno možgansko operacijo, ki je pospešila konec.

Ravelove kompozicije so s področja klavirja, komorne, vokalne in orkestralne glasbe ter glasbe za gledališče. Med pomembne klavirske skladbe sodijo »Pavana za umrlo infantinjo« (1899), »Igra

vode« (1901), ciklus »Miroirs« (»Ogledala« — 1905), Sonatina (1905), ciklusi »Gaspard de la nuit« (1908), »Ma Mère l'Oye (1908), »Valse nobles et sentimentales« (1911, orkestrirani in koreografirani), suita »Le Tombeau de Couperin« (1914–1917, orkestrirana) in dva koncerta za klavir in orkester. (Oba 1931, eden je napisan samo za levo roko).

V komorno področje spadajo zelo pomemben godalni kvartet v F-duru (1902–1903), klavirski trio v a-molu (1914–1915), sonata za violino in čelo (1920–1922) in sonata za violino in klavir (1923–1927).

Za orkester je Ravel napisal uverturo »Šeherezada« (1898), »Špansko rapsodijo« (1907), koreografski poem »La Valse« (1920) in Bolero (1928, koreografiran). Sem sodi tudi izredno uspela orkestracija »Slik z razstave« M. P. Musorgskega.

Nekaj mojstrovih del je tudi s področja solopesmi: »Histoires naturelles« (1907), »Tri Mallarméjeve pesmi« (1913), omenjene »Tri pesmi Don Kihota Dulsineji« (1932), namenjene filmu.

Za gledališče je napisal Ravel enodejanko (komično opero) »L'Heure espagnole« (1907), balet »Daphnis et Chloé« (1909–1911) in



Maurice Ravel na fronti

Ravel: »Ko sem skladal
 »Daphnis in Chloé«, sem
 hotel napisati obsežno
 glasbeno fresko — ne
 da bi skrbno izbiral
 arhaizme; napisati sem
 hotel delo, ki naj bi
 bilo zvesto Grčiji mojih
 sanj. Freska naj bi bila
 navidezno taka, kot so
 si jo zamišljali in
 jo opisovali francoski
 umetniki pod konec
 osemnajstega stoletja«.



*Fruhaufova karikatura
 M. Ravela*

ALINE
 FRUHAUF

»L'Enfant et les Sortilèges« (1925). Tudi iz klavirske suite »Ma Mère l'Oye« (po Perraultovih povestih) je nastal balet.

Instrumentalno delo izrazito virtuoznega značaja je rapsodija »Tzigane« za violino in klavir (1924).

Ravela pogosto omenjajo skupaj z Debussyjem. Oba uvrščajo med impresionistične komponiste. Nepoučeni mislijo, da so njuna dela mnogo bolj povezana s sorodnimi obeležji, kot pa so v resnici. Dejansko je Ravel le deloma impresionist. (Milnoins, Gaspard de la nuit). Druge, zanj zelo značilne poteze, ga precej oddaljujejo od Debussyjevega sveta. Debussyjeva čustvena razpoloženja se le redko prilagajajo zakonitostim formalnih glasbenih obrazcev, medtem ko se jim Ravel ne izogiba. V njegovi ustvarjalnosti, v kateri je intelektualna ostrina vedno krotila čustvene vplive, je živela težnja k preglednosti in jasnosti umetniškega izraza, k spoštovanju pravilnega in jasnega odnosa med deli. Svobodo, ki jo je Debussy iskal in našel v neomejenosti pogledov, je Ravel pojmoval v svobodnem izboru omejitev, ki jih je potrebno obvladovati z visoko razvitim občutkom za ravnotežje in z okusnim reševanjem izbrane problematike. Pri Debussyju so ritmične konture pogosto nedoločene, Ravelu pa je ritem eden od osnovnih elementov v delovanju njegove glasbe. Ni slučaj, da so mogli toliko njegovih kompozicij naknadno koreografirati. Plesni ritmi so mu zelo ugajali in obsegajo pri njem obsežno časovno razdobje od baročnega menueta in pavane do valčka in modernega bluesa.

Tudi Ravelov orkester se razločuje od Debussyjevega. Kolorit je bolj poudarjen, obrisi so ostrejši. Tudi odnos polifonije in harmonije je pri Ravelu drugačen. Debussyjeva pozornost velja predvsem iskanju posebnih harmoničnih spleto, oziroma docela svobodni uporabi privzetih harmoničnih sklopov. Ravela pa privlači tudi samostojnost gibanja posameznih delov; njegova dela so tudi kontrapunktično bogata.

V borbi intelekta in čustvenosti je v Ravelu zmagal duh nad čustvom. Tako njegove umetnine niso postale intimne izpovedi. Vendar je užival v reševanju zavitih skladateljskih nalog, ki bi se drugim zdele nerešljive. Ravel je imitiral tudi različne stile, odnosno obeležja glasbenega izraza drugih narodov in časov. Vendar mu ni bilo do tega, da bi prvenstveno tolkel umetniške rekorde in osvajal s preračunanimi efekti. Ostal je iskren v opisu svojega duševnega sveta, v katerem je bilo mnogo ljubezni do narave in stvari, do dogodivščin iz otroškega življenja, do oživljanja davnih časov v starinskih plesih in razpoloženjih (mitični liki Daphnisa in Chloé), do bujnega kolorita vročega Juga v bogato izkoriščeni španski tematiki, ki ga je tako zelo privlačila.

Ravel je vsekakor eden od največjih mojstrov sodobnega orkestra. Smisel za novo izkoriščanje zvočnih efektov — kdaj pa kdaj bizarnih, rafiniranih in duhovitih — je umetnik dokazal v vrsti svojih orkestralnih del, v Španski rapsodiji, v koreografsko simfonični pesmi »La Valse«, v popularnem Boleru, v orkestraciji lastnih klavirskih kompozicij, pa tudi v odlični orkestralni transkripciji Musorgskega »Slik z razstave« in v svojih gledaliških delih, ki zaslužijo posebno pozornost. Tako v komični enodejanki »L'Heure espagnole« (v kateri recitativ omogoča pravilno razumevanje teksta, ker raste iz besed samih, čeprav na drug način kot pri »Pelléasu in Mélisandi«) ustvarja orkester potrebna razpoloženja in ostaja tesno

povezan s splošnim razpoloženjem, ki ga izzivajo misli in besede v dušah protagonistov. Glasba je docela v rokah orkestra v pomembnem Ravelovem baletu »Daphnis et Chloé«, ki ga je avtor imenoval »koreografska simfonija«. Napisan je bil za znameniti baletni korpus Sergeja Djagileva (1872–1929) in izraža skladateljevo simpatijo do antičnega sveta, do svobode življenja v svobodi narave,



Ravelov vrt v Montfortu

do neukrotljivosti ritmičnega izživljanja, do pričaranja pisane pokrajine in njenega združevanja s fantastičnimi elementi. Iz partituro tega velikega dela, ki je eden prvih vzorcev modernega simfoničnega baleta, je Ravel razvil dve orkestralni suiti, ki sta postali sestavni del svetovnega simfoničnega repertoarja. Tudi tretje in poslednje mojstrovo gledališko delo sodi v baletno zvrst. »L'Enfant et les Sortilèges« je zgodba o neposlušnem dečku, ki se noče učiti, kvari knjige in razne predmete v hiši ter draži živali. Oživljeni kosi pohištva in razni predmeti ga z živalmi vred napadejo. Ker pa je z ranjeno veverico usmiljen, so mu malopridnosti oproščene. V tem enostavnem dogajanju kljubovalnosti in tople človečnosti, v

katerem se fantastičnost in morala svojevrstno združujeta, je Ravel dokazal izreden smisel za humor in duhovitost. Bogastvo ritma je neizčrpno; ljubezen pa, ki jo je vedno gojil do igrač in na videz nepomembnih predmetov, s katerimi je krasil svoje stanovanje, mu je pomagala pri personificiranju neživih objektov. Njim je Ravelov orkester podaril zanimivo življenje in nenavadno sodelovanje v pisanosti na odru.

Ravel je združeval v svojem umetniškem ustvarjanju uravnoteženost in eleganco, duhovitost in ironijo, ogromno znanje in smisel za zapletene kompozicijske probleme, ljubezen do preteklosti v njenih različnih manifestacijah in kolorit. Z vsem tem in z izredno ritmično invencijo je postal Ravel zelo pomembna osebnost novejših francoske glasbe, katero je povzdignil do vodilnega položaja v celotni evropski glasbeni umetnosti.

(Prev. in prir. M. Š.)

GOTTFRIED VON EINEM

Von Einem je bil rojen 24. januarja 1918 v Bernu. Od leta 1938 do 1943 je bil korepetitor v berlinski Državni Operi in Blacherjev učenec. Študijska popotovanja so ga vodila po Evropi in Ameriki. Od leta 1948 do 1952 je bil član uprave Salzburškega festivala, od leta 1954 pa je član umetniškega vodstva dunajske Državne Opere. Von Einem je avstrijski državlján.

Mednarodna javnost je postala nanj pozorna ob izvedbi njegove opere »Dantonova smrt« (po istoimenskem Büchnerjevem gledališkem delu) leta 1947 na festivalu v Salzburgu. Praizvedba te opere je bila pomemben dogodek ne samo za tedaj devetindvajsetletnega skladatelja, ampak tudi za nadaljnje delo festivala. Gottfried von Einem je nenadoma postal slaven in uprava Salzburškega festivala se je tedaj odločila, da bo vsako leto sprejela v svoj spored eno izmed modernih del.

Von Einemova najpomembnejša dela veljajo operi in baletu. Poleg zgoraj omenjene »Dantonove smrti« je napisal še opero »Proces« (1953, po istoimenskem romanu F. Kafke). Sam pravi: »Umetnostna oblika opere me je vselej privlačevala in izpodbujala. Stremel sem k domiselnemu poigravanju izrazitih oblik in k natančnemu izoblikovanju dramatskega razpleta«. V Einemovih odrskih delih se scenična moč predstave rojenega gledališkega glasbenika in močna oblikovana volja povezuje na posrečen in nenavaden način. Scenična vizija mu je vselej primaren vrelec navdiha in na tej osnovi poskuša s čistimi glasbenimi sredstvi doseči umetniško skladnost in notranjo povezanost besede, slike, gibanja in glasbe.

Njegovi baleti so: »Princesa Turandot« (1944), »Rondo o zlatem teletu« (1952), »Pas de Coeur ali smrt in povelicanje balerine« (1952), »Sreča, smrt in sen«.

Balet »Princesa Turandot« je von Einemovo prvo delo. Dresdenska Državna Opera, zatočišče glasbene tradicije, je 5. februarja 1944 to delo prvič uprizorila, in sicer pod pokroviteljstvom dirigenta Karla Elmendorffa. Zaradi tamkajšnje običajne prednosti glasbeno-

duhovnega nad sceničnočutnim, ni ta dresdenska baletna praznovdva v zavesti publike zapustila nikakršnega odziva. Začelo se je pač najhujše leto vojne.

Walter Abendroth je napisal o Einemovi glasbi: »Je ilustrativna, vendar se zato ne odreka strogim oblikam in čisti glasbeni logiki.« Fred Hammel je zapisal: »Ta balet je dokazal, da se v skladatelju razvija pristni dramatski temperament, izraziti odrski instinkt«. O koreografiji Tatjane Gsovsky poročajo, da je povezala »ekstatiko presegajočo gestiko s strastno razbrzdanostjo plesnih gibov«. Libre-



*Skladatelj Gottfried
von Einem — rojen
leta 1918 v Bernu*

tist Luigi Malipiero je svoji ustvarjalni domišljiji dodal vso resničnost v inscenaciji in kostimih. Nosilca glavnih vlog sta bila Evelyne Marek (Turandot) in Franz Karhanek (Kalaf).

Balet so med drugimi uprizorili tudi v berlinski Mestni Operi (med festivalom leta 1952). V **münchenski uprizoritvi moramo omeniti koreografa Pina Mlakarja**, scenografa Helmuta Jürgensa in oba izvajalca — Ireno Skorik in Heineja Hallhuberja.

Gottfried von Einem sam je k baletu »Princesa Turandot« zapisal: »Povezanost med glasbo in dogajanjem na odru ni ilustrativna. Poskušal sem najti vsakemu prizoru ustrezen glasbeni material, ki sem ga potem obdelal po čisto glasbenoformalnih vidikih.«

Poleg prirojenega glasbenodramatskega daru je dan von Einemu še neki, za gledališkega glasbenika temeljni predpogoj: ima namreč dolgoletne, praktične gledališke izkušnje, ob katerih je spoznal mnogo pomembnih režiserjev. Značilnosti njegove glasbe so v izvirnosti in svežini njegovih domislekov, v močni oblikovalni volji in v resničnem, rokodelskem znanju.

Gottfried von Einem je poleg gledaliških del ustvaril tudi glasbene umetnine z drugih področij. Tako je napisal Capriccio za orkester; Koncert za orkester; Serenado za dvojni godalni orkester; Meditacije; Dvojni koncert za klavir, violino in orkester; Sonato za violino in klavir; dve Sonatini za klavir; »Himno« (»An Goethe«) za alt, zbor in orkester; Pesmi.

(Prev. in prir. M. Š.)

»PRINCESA TURANDOT«

(VSEBINA)

Zgodba pripoveduje, da je kitajska princesa Turandot hotela vzeti za moža samo tistega knežjega prosilca, ki bi znal rešiti tri njene uganke. Kdor jo prosi za roko, ugank pa ne zna rešiti, mora umreti.

Pred vrati cesarske palače pričakuje pekinško ljudstvo preizkušnje novega prosilca. Kakor že mnogi pred njim, tudi princ iz Samarkanda ne zna rešiti ugank; še na poti na morišče ga obletavajo. Zaman! Rabelj je nared, princesa Turandot nepristopna in trda kot jeklo. Priprošnjici odbije.

Ko je grozno delo opravljeno, prinese rabelj oblačila obglavljenega samarkandskega princa v svarilo novim drznežem.

Med gledalci tega prizora je tudi tujec, princ Kalaf iz Astrahana. Pri pogledu na ta oblačila se mu v duši rodi odpor — in komaj dá temu čustvu odraz, že se mu pridruži tudi ljudstvo Pekinga. Odpor postaja upor. Nenadoma se med njimi pojavi Turandot. Vsem zastane dih in gib. Sele v trenutku, ko je princesa spet v palači, se zgane množica v upornem nemiru. Princa Kalafa pa je tako prevzela njena skrivnostnost in lepota, da se takoj odloči prositi za njeno roko.

Dvorne straže ga sprejmejo. Skozi njihove vrste gre v zavesti, da hoče odrešiti grozot ne le to ljudstvo, temveč tudi Turandot samo. V to zavest se mešata tudi dvom in strah.

Velika vrata prestolne dvorane se odpro in ceremonial pozdravov in postavljanje ugank se prične. Turandot hoče prišleca zмести s svojimi slikovitimi prispodobami. Kalaf ostane priseben in reši prvo uganko, ki pomeni smrt; reši drugo, ki pomeni norost — in reši slednjič tretjo uganko nesrečne in srečne ljubezni: to je uganka Turandot sama.

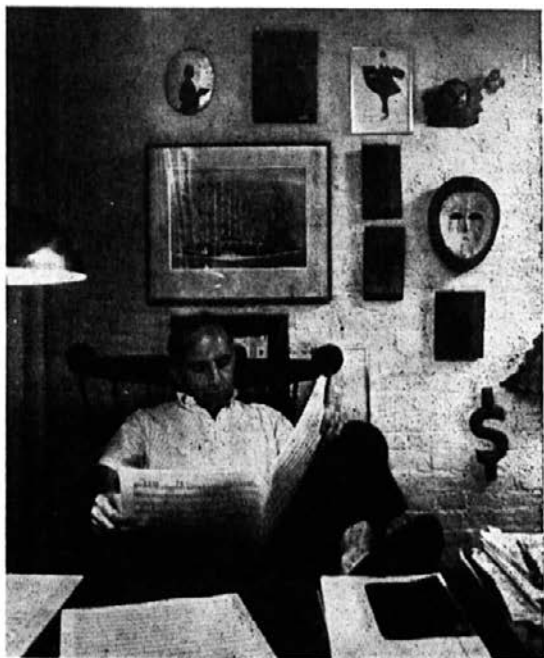
Čprav premagana, se princesa še noče vdati. Kalaf tedaj spozna smisel svoje ljubezni in v dotiku njegovih rok občuti Turandot resnično in osvobajajočo ljubezen. Ne more mu več odreči srca in vladaričine roke.

Dvor in narod sta srečna. Za deželo je prenehala doba grozot.



JEROME ROBBINS IN NJEGOV USA BALET

To je baletni ansambel, ki je osvojil občinstvo zaradi svoje originalnosti. Res je — kritiki imajo svoje pripombe in posamezne točke izvajanega programa različno ocenjujejo. Istočasno pa dajejo polno priznanje koreografu Jeromu Robbinsu, njegovim izvrstnim

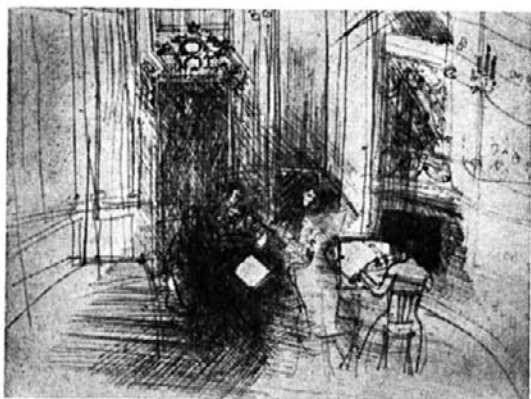


Jerome Robbins

plesalcem, komponistu Princu, dirigentu Torkanowskemu in ostalim.

Osrednja osebnost je vsekakor Jerome Robbins. Ta mladi 40-letni koreograf je danes med vodilnimi koreografi Amerike. Odlikujejo ga lastnosti, ki obetajo, da lahko še veliko pričakujemo od njega. Vsi mu priznavajo izreden umetniški čut, bogato fantazijo, močno intuicijo in inteligenco. Ima izreden posluh za ritem in muziko, obvlada klavir, violino, dramsko igro in solopetje. Udejestvuje se kot plesalec, koreograf in umetniški vodja. Sodeluje pri gledališču, filmu in televiziji. Pri vsem tem pa je skromen. V pogovoru ni želel prikazati svojih osebnih zaslug. Omenjal je vse znane ameriške koreografe (Balanchina, Limona in druge) s pripombo, da je

umetniški izraz njegovega nastopajočega ansambla plod prizadevanj vseh teh osebnosti in izvajalcev kot celote. Razen tega ne pozablja na vplive okolja, v katerem živi in dela. Ravno ta izredni posluš za življenje, ki ga živi današnja Amerika, in originalni način umetniškega upodabljanja neizrečenih hotenj mlade ameriške generacije, sta mu priborila vodilno mesto med mladimi koreografi. Pri svojem delu je avtoritativen. Plesalci ga spoštujejo zaradi njegove osebnosti in doslednosti pri obdelavi celote in podrobnosti. V njegovih baletih ni dolgočasnih mest in praznin. Tudi najtežja mesta tehnične izvedbe učinkujejo lahkotno-umetniško. Obvlada tehniko in prostor. Njegove kompozicije navdušujejo, čeprav so često plod eksperimenta, iskanja novih načinov umetniškega izraza v baletni umetnosti. In ravno v tem je njegova mladost, njegova



moč in originalnost. Uspešnost njegovih prizadevanj dokazuje, da tudi baletna umetnost ni statična, zmožna je spremljati tudi življenje in odražati njegove pojave. Ne gre za načelna stališča o »klasiki in modernizmi«. Robbins predpostavlja pri plesu popolno znanje tehnike klasičnega plesa, ki mu je osnova, kajti tudi najmodernejši jazz-plesi s svojo bogato ritmiko ne morejo nuditi take osnove. Njegovi plesalci obvladajo oboje. Poleg moderne in klasične plesne tehnike pa večina plesalcev obvlada tudi dramsko igro in solopetje. Tako lahko rečemo, da je njihov način umetniškega izražanja zelo pester in bogat. Mnogi izmed njih sodelujejo v svoji domovini v raznih gledališčih, pri filmu, revijah in televizijskih oddajah. Razumljivo je, da je Robbins znal izbrati najboljše, ko je izmed 600 kandidatov sestavil današnjo skupino. Robbins pozna človeka — plesalca. Z veseljem sem sledil skušnji, ko je na lep — neopazen način pomagal plesalcu, da je čim uspešneje izvedel svojo nalogo. Njegova priljubljenost, nesebičnost, odkritost in jasna predstava o tem, kako naj plesalec oživi njegovo zamisel, so mu omogočili, da je v razmeroma kratkem času, komaj po šestih tednih skupnega dela, že lahko krenil na pot v Evropo.

Ni moj namen pisati v superlativih, ker sem pač videl nekaj, kar je »iz Amerike«. Vsekakor pa je za nas zanimiv način dela, ki je nedvomno uspešen, kajti kljub kritičnim pripombam k posameznim točkam programa, je treba priznati, da ansambel obvlada

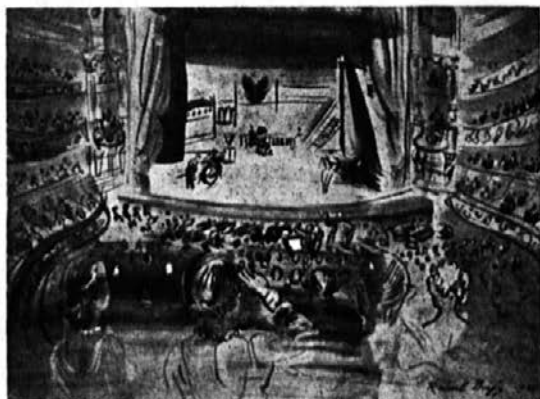
velike zahteve pestrega programa, združujoč raznovrstnost tehnike in stila pri klasiki in modernizmu. Ta harmonična skladnost pride zlasti do izraza pri najbolj originalnem Robbinsovem eksperimentu, imenovanem »gibi«, ko skuša koreograf s polnim občutkom za notranji ritem posredovati samo z gibi svojih plesalcev vso izrazno moč plesnega giba kot takega. Glasbene spremljave ni. Scene in kostimi pa so potisnjeni tako v ozadje, da ne morejo motiti gledalca s svojimi asociacijami. Občinstvo lahko reagira res samo na vse tisto, kar izhaja iz samih gibov. Priznati je treba, da je moč in lepota giba zaradi dozorelega podajanja prišla do popolnega izraza. Prav gotovo pa ta studija predvsem dokazuje originalnost koreografovih prizadevanj, čeprav kot morebitni način umetniškega plesnega izražanja po mojem mnenju nima bodočnosti.

Tudi »Faunovo popoldne« je bilo predmet živahne diskusije po predstavi. Morda moti že sam naslov, ki nehoti spominja na grško mitologijo in na klasično izvedbo po koreografiji Nižinskega. V kolikor tega ne upoštevamo, je podana variacija vsekakor dojemljivejša za današnjega človeka in je temu primerno Robbins prestavil Fauna v sodobnejše okolje. Odplesani »Pas des deux« obeh solistov je bil izvrsten in je doživeto ponazoril sodobnega Fauna z Nimfo našega časa.

Najbolj »ameriška« je bila tretja točka programa »New York Export Opus Jazz«. Odlična je že sama muzika, za njo pa prav nič ne zaostaja tudi koreografija, s katero je Robbins dokazal svoje globoko razumevanje in oster čut za opazovanje življenja v svoji okolici, zlasti življenja in hotenja ameriške velemestne mladine. Mojstrska koreografija je morda za naše pojme včasih preveč abstraktna, toda tudi našim gledalcem da čutiti mehanizirani tempo ameriških mest, v katerih se mladina čuti osamljeno, se zapira vase ter išče izhoda in izraza na sebi lasten način.

Tudi »Koncert«, zadnja točka, ni razočaral gledalcev. Enostavnost, duhovitost in istočasna psihološka utemeljenost z dognanim igralskokarakternim podajanjem, sta razkrili tudi s te strani bogastvo in izvirnost koreografove umetniške moči.

Skupina Jeroma Robbinsa zgovorno priča, da je balet umetnost, ki ima možnosti vsestranskega razvoja in polnega umetniškega izražanja pri aktivnem sodelovanju in obravnavanju sodobne družbene problematike.



O MARTI GRAHAM

»Spoznavaš svojo domovino«, kliče Marta Graham ameriškemu plesalcu. »Kadar se bodo njena življenjska sila, njena svežina, njena bujnost, njena mladost in njena prekomejna jakost, njeni kontrasti izobilja in jalovosti manifestirali v obliki gibanja na sceni, tedaj bomo pričeli gledati ameriški ples. Potrebno je, da je plesalec dovzeten za vtise te dežele, da pozna njeno zgodovino in geografijo ter njeno politično življenje... Ameriški ples ni neka vrsta novih korakov. To je več, brezmejno več. V Ameriki je ples karakterističen ritem, posebna hitrost, jasen, oster in staccato akcent... Mi se obračamo k Ameriki, da ji ustvarimo tako mogočno umetnost, kot je ta dežela sama, Mi se obračamo k plesu..., da bi vlili v gledalca bolj prodirljivo zavest o moči, o skrivnosti, o humorju, o raznolikosti in o čudesih življenja.«

To pa ni samo klic ameriškim plesalcem, to je klic vsem plesalcem sveta in tudi — našim!

V Jugoslaviji te velike plesne umetnice skorajda ne poznamo. V zadnjih letih je gostovalo pri nas sicer več ameriških sodobnih plesalcev (Jose Limon s sedaj že pokojno Doris Humphrey in njuno plesno skupino, Jerome Robbins s svojo plesno skupino); Marta Graham ali pa vsaj njeni učenci do nas še niso prišli. Pač, za plesni kader se je na čisto internih predstavah vrtel v raznih mestih Jugoslavije film »Svet plesalca«, ki je bil narejen l. 1957 za televizijo v Pittsburgu. Podrobneje sem se o vsebini tega filma, ki prikazuje na najčudovitejši način različne plesne študije in delo Marte Graham s svojo skupino, razpisala že v enem izmed mojih pisem iz Pariza. Morda sem takrat pozabila v oceni poudariti tisto veliko spoštovanje, tisto veliko ter iskreno predanost tej umetnosti kot taki, ki izžareva iz sleherne študije in tudi iz slehernega plesalca in ki veje tudi iz celotnega življenja in dela Marte Grahamove same.

Rojena v predmestju Pittsburga je s štirinajstimi leti prvič prisostvovala predstavi Ruth Saint-Denis in dve leti kasneje tudi vstopila v njeno šolo. »Denishawn« — tako se je imenovala šola, ki sta jo vodila Ruth Saint-Denis in njen mož Ted Shawn — je bila prva šola avtohtonega ameriškega plesa. Ruth Saint-Denis sama se je predvsem posvečala študiju in spoznavanju orientalskih in egipčanskih plesov. Poleg tega pa je šola svojim učencem dajala tudi znanje karakternih plesov, klasičnega baleta, metodo Dalcroza, toda vse obdano z neko posebno poezijo in s posebno ljubeznijo do plesne umetnosti. Ruth Saint-Denis je smatrala, da je ta notranji elan, ki naj bi ga imel sleherni plesalec, še potrebnejši od tehnike. Na takem terenu se je začela razvijati ameriška moderna plesna umetnost in tu je pridobivala svoje prvo znanje o plesu — Marta Graham.

Kaj pravi Ruth Saint-Denis o začetkih Marte Grahamove? »Bila je izredno plaha in mirna, z istim zanimivim in skromnim obrazom kot ga ima še danes. Najčešče je sedela v svojem razredu mirno in pazljivo. Če je spregovorila, je to storila zato, da je postavila kako inteligentno vprašanje... V nasprotju z njeno naravno zadržanostjo je eksplodirala s strašno vitalnostjo, kadar je naravnost odletela na sceno kot mlad orkan in naelektrizirala vso

atmosfera... Kadar je človek gledal Marto, ko je izvajala neki ples, je le-ta postajal neznatni in bled, če ga je skušala zaplesati kaka druga plesalka. Vsi njeni plesi so bili prežeti z vibrajočo kombinacijo izrednega temperamenta in natančnega tehničnega znanja.«

Tako je polagoma zorela. Toda ni se zadovoljila s tem, da bi bila prva plesalka v grupi »Denishawn«, kjer so ji bile koreografije tuje. Asimilirala je vse, kar ji je šola dala in se čutila zrelo, da bi kultivirala dar, ki je postajal edinstven. L. 1923 je zapustila šolo in se dve leti nato nastanila v New Yorku in začela kariero velike umetnice.



Marta Graham

Premalo je prostora, da bi človek v enem samem članku lahko navedel vso njeno pot, njeno življenje, vse njeno ustvarjalno delo, vse njene borbe, vse njene plese, katere je sama kot skupno s svojo grupo plesala preko vse Amerike in velikega dela Azije in Evrope.

Morda bi bilo še zanimivo pregledati, od kod je jemala ideje in vsebino za svoje mnoge solistične in skupinske plese. Kaj jo je inspiriralo? Na kratko bi lahko odgovorila — življenje. Življenje, ki ga je sama intenzivno živela, življenje, ki ga je zaznavala okrog sebe z vso prodornostjo velikega umetnika. In inspiriral jo je človek.

V »Denishawn« je študirala orientalske plese, predvsem indijske. Toda ne bi se moglo reči, do kakšne mere si je bila svestna vpliva teh plesov, kajti originalnih ni nikoli plesala. V njenih plesih so le-ti odsevali zelo indirektno. Pač pa so jo zelo zanimali Indijanci, njihov duh, njihova narava in disciplina. Indijanski plesi so mnogo pripomogli k dozorevanju njenega originalnega stila in v začetku svoje umetniške poti je ustvarila celo vrsto plesov, ki so bili posvečeni Indijancem — kot na primer »Ceremonials«, »Primitive Mysteries«, »Episode Indien« in drugi.

Človeštvo in družba sta jo vedno zanimala. Tako je že v prvi dobi svoje kariere posvetila vrsto plesov raznim človeškim slabostim. V »Fragilité« (Hindemith) je predočila plahost in vizije te težke dobe doraščajočega človeka.

Skozi nešteto njenih plesov je odseval njen visoki ideal po resnični demokraciji, in skozi mnogo njenih plesov se je zrcalila borba preganjanih narodov, kot na primer v »Revolt« (Honegger), »Immigrant« in »Poems of 1917«, »Heretic«, »Panorama«, nato še »Theme Imperial« in »Theme Populaire«.

Prav tako jo je revoltiral nastop fašizma v Evropi in bližajoča se katastrofa druge svetovne vojne. Tako so nastali plesi »Cronicle«, »Deep Song«, »Immediate Tragedy«.

Opisovanje puritanske ameriške družbe je igralo veliko vlogo pri njenih delih. Plesi »American Provincials«, »Episode Puritain«, »American Document« in »Letter to the World« so odraz tega.

Še in še bi lahko naštevala njene plese in njih izvor, toda omenjeni prostor mi tega ne dovoljuje. Zato bom na koncu še v kratkih besedah orisala njeno plesno metodo.

Po njenem vse gibanje plesa izhaja iz centra telesa proti periferiji. Plesalec mora dobiti gotov občutek, ki mu preprečuje, da bi se sile brez potrebe razkropile. Trdnost hrbtenice z ravnim tilnikom, združena s stisnjenjem bokov in trebušnih mišic, razvije neko stanje notranje dinamike. Ta drža je nasprotna tistemu plesu, kjer se telo zlekne in čisto sproščeno giblje v prostoru. Nasprotna je tudi tisti muzikalni prelesti, kjer se vsi deli telesa enako predajo melodičnemu ritmu. Marta Graham je študirala anatomijo človeškega telesa s stališča ekspresivnosti drže posameznih delov telesa. Tako je odkrila ekspresivno vlogo prsnega koša in v zvezi s tem razvila svojo »contraction«.

Napetost in sproščanje sta dve karakteristični fazi za gibanje modernega plesa. Nemška smer moderne to na široko uporablja — to se pravi, da je zajeto pri tem celo telo. »Contraction« Marte Graham pa se razlikuje po tem, da je zelo lokalizirana, da se omejuje samo na gotovi del telesa. Izvor »contraction« je v ritmičnem gibanju dihanja in ustreza neki vrsti stiskanja mišičnega delovanja k dihalnemu centru. »Contraction« se lahko izvaja počasi, sunkovito ali na način poglobljanja v samega sebe. O ostalih tehničnih posebnostih metode Marte Grahamove bi se dale napisati še cele razprave, toda, ker je to le informativen članek, sem opisala le njeno najosnovnejše bistvo.

H koncu bi pripomnila, da Marta Graham ni edina začetnica plesne moderne v ZDA, da se je nekako vzporedno z njo razvijala tudi Doris Humphrey in njen dolgoletni partner in sodelavec Charles Weidman, ki sta tudi izšla iz »Denishawn« in razvijala svojo metodo moderne predvsem na bazi dihanja in predelave vsakega posameznega dela telesa ter razvila posebno metodo o ravnotežju. Iz te šole izhaja tudi José Limon. Po l. 1930, ko se je stalno nastanila v Ameriki, je razvila še svojo posebno metodo Hanja Holm, dolgoletna učenka in sodelavka Mary Wigmanove, ki pa se je kmalu spojila z ameriškim življenjem in temu prilagodila tudi svoje plesno delo.

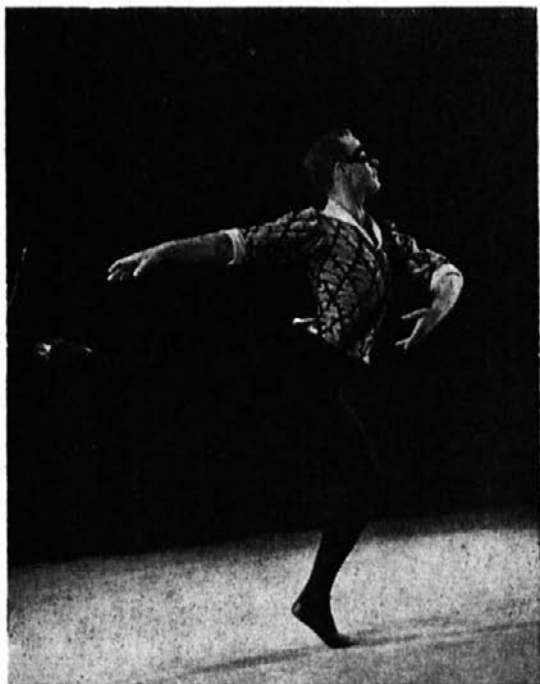
Danes je Amerika — Severna kot Južna — preplavljena z učenci vseh teh šol. Mnogi od njih so obiskovali prav vse tri in mnogi od njih so prišli v Evropo in dalje širijo in razvijajo to, kar so započeli njihovi veliki učitelji.

LONDONSKI FESTIVAL BALET

Londonska baletna skupina, ki domuje v veliki, razkošni in izredno akustični Kraljevi festivalski dvorani ob Temzi, si je v razmeroma zelo kratkem času, v nekaj letih, priborila tolišken sloves, da je postala ena vodilnih tovrstnih kulturnih skupin na angleškem otoku.

Tudi naše občinstvo je imelo priliko videti del njenega programa. Izvajalci so doživeli zelo lep uspeh, kakršnega so bili deležni tudi po drugih državah, kjer so nastopali. Obiskali so že skoraj vse dežele sveta in se krepko učvrstili med svetovnoznanimi baletnimi skupinami.

Prav zaradi vsega tega in razmeroma kratke tradicije, je zanimiv nastanek in razvoj te baletne skupine, ki šteje danes okrog sto članov. Njen generalni direktor dr. Julian Braunschweig ima pri tem največ zaslug. Izkušnje in stalni stiki, ki jih je imel z najbolj znanimi baletnimi skupinami in posamezniki po svetu, so mu pri tem znatno koristili. Kot nekdanji impresario je predstavil angleškemu občinstvu Ano Pavlovo, Bronislavo Nižinsko in njeno skupino, Lifarja, Mjasina, Colonel de Basila, originalni Ballet Russe,



John Gilpin

indijski balet »Pam Gopal«, španski balet »Ana Esmeralda« — in še vrsto znanih plesalk in plesalcev. Ko je dr. Braunschweig kot impresario indijskega baleta na gostovanju po Ameriki prišel v stik z Alico Markovo in Antonom Dolinom, ki sta tedaj tam nastopala, ju je povabil na turnejo po angleškem otoku.

Sijajni uspehi konkretnih nastopov teh dveh svetovnoznanih solistov so bili vzpodbuda: zbrali so skupino mladih plesalk in plesalcev, ki je postala temelj današnjemu Festivalu baletu, katerega umetniški direktor je Anton Dolin. To je bilo pred desetimi leti. Od takrat je šel razvoj te skupine nezadržno navzgor.

Ne gre za poveljevanje posameznikov in tujih umetniških skupin, vendar je treba priznati, da so v teh desetih letih veliko dosegli, zlasti še glede na dejstvo, da se morajo vzdrževati sami. Ne prejemajo nobene gmotne podpore. Kljub temu so po letih trdega in načrtnega dela danes trdno na lastnih nogah. Vprav gmotni oziri jim sicer narekujejo, da morajo repertoar pogosto prilagoditi okusu publike, toda istočasno je treba poudariti, da obsega njihov program izredno število baletnih del, ki nudijo plesalcem vse možnosti polnega umetniškega uveljavljanja in lahko zadostijo tudi najbolj zahtevnemu občinstvu. Tu ne gre toliko za tvegana eksperimentalna dela kot za dobro in načrtno repertoarno politiko, ob kateri se širi razgledanost baletnega občinstva — od standardnih klasičnih in romantičnih del, pa tja do novih modernih koreografskih stvaritev. S tako načrtnostjo se ne vzgaja samo občinstvo, ampak tudi plesalci. Tudi njihov ljubljanski program nas je o tem prepričal. Ne gre dvomiti, da jim klasika služi za osnovo, vendar so istočasno živo povezani z življenjem in razvojem novih koreografskih hotenj. V tem je tudi njihova vitalnost, ki dopušča izvajanje del različnih koreografov, od katerih ima vsak svoj način dela, pa vendar ta različnost samo bogati pisanost programa, razgledanost publike in izkušnje plesalcev.

Gre torej za razvoj celote, v kateri se lahko istočasno uveljavlja tudi posamezna umetniška osebnost. Načrtnost v pripravi in izvajanju programa omogoča resnično dognanost v oblikovanju vseh podrobnosti umetniške in tehnične izvedbe. Veliko število predstav omogoča rutiniranost plesalcev, njihovo večjo sproščenost — in s tem daje istočasno tudi možnost resničnega doživljanja in izražanja posameznih vlog. To velja za posameznike, pa tudi za celoto, v kateri se načrtnost ali pa njeno nasprotje — kampanjsko delo — najbolje odražata.

Take misli so se mi porajale, ko sem ob proučevanju njihovega repertoarja ugotovil, da so v eni sami sezoni izvajali kar 25 različnih baletnih del, pri čemer je sodelovalo 12 koreografov. Vsekakor ima konstruktivno umetniško vodstvo Antona Dolina pri tem baletu znatne zasluge. O njegovi umetniški karieri, ki jo je začel leta 1924 v baletu Djagileva, je v baletni literaturi že mnogo napisanega, saj je doživel veliko priznanj na svetovnih odrih. Morda je ravno zato še toliko bolj zanimivo, da Dolin kljub svojim osebnim uspehom in zvestobi klasičnemu baletnemu izražanju, ni ostal baletnik-individualist, temveč je znal povezati izkušnje svoje dobe s hotenji nove generacije in ji dal polno možnost vsestranskega razvoja v skladu z utripi vsakdanjega življenja. In to je bistveno vplivalo na uspešen razvoj in uveljavljanje njegove baletne skupine, za katero lahko rečemo, da res živi in ustvarja svojo tradicijo.



Diane Whesterman

K temu vsak po svoje doprinaša svoj delež. Omeniti moram Geoffreya Corbetta, sivolasega dirigenta, katerega smo videli tudi v Ljubljani. Dolgo je bil sicer bolj poznan kot operni dirigent, toda sčasoma ga je dirigiranje baletnih predstav docela prevzelo. Ta njegova obojestranska dejavnost in izkušnost še podčrtava resničnost njegovih misli, ki jih je izrazil o načinu dirigiranja opernih in baletnih predstav. (Pri operni predstavi mora dirigent paziti na pevčevo dihanje oziroma besedilo, pri baletu pa mora biti njegova pozornost posvečena plesalčevim nogam, katerih ritem in napetost mora podoživljati muzikalno frazo.) Že ta osnovna primerjava kaže, kako zelo je plesalec — tudi pevec — odvisen od dirigenta in koliko lahko ravno dirigent doprinese ne le uspehu celote, temveč tudi uspehu posameznega plesalca.

Seveda mora dirigent do podrobnosti poznati baletno delo in vloge posameznih plesalcev v njem. Dirigent Corbett se seznanja s temi zahtevami pri skušnjah solistov in baletnega zbora, pa pri vseh korepeticijah, kjer si skuša zapomniti čim več korakov. Sam pravi, da edino na ta način lahko v polni meri pomaga plesalcu. S tem v zvezi naj omenim še njegovo mišljenje o orkestru in njegovi vlogi pri baletni predstavi. Pravi, da je v splošnem baletna glasba le v pomoč in spremljavo plesnemu dogajanju na odru in le od časa do časa prevzame vodilno vlogo orkester. Tako kot misli — tudi dela. Plesalci resnično občutijo njegovo doživeto sodelovanje in pomoč, ki jih prevzameta in dobesedno držita v zraku,

če bi hotel to nekoliko bolj plastično opisati. Ni čudno, da ga vsi zelo cenijo in spoštujejo kot najboljšega prijatelja.

Velika zahtevnost in pisanost baletnega programa zahteva od umetniškega vodstva tudi nenehno skrb za doslednost v izvajanju priprav, skušenj in izpopolnjevanju vseh nastopajočih. Če govorimo o odličnih solistih Johnu Gilpinu, Toni Lander, Andréu Prokowskem, Belindi Wright in drugih, ne smemo pozabiti na smotrno pedagoško vodstvo, ki je osnova za resničen napredek in uspeh. Isto lahko rečemo tudi o baletnem zboru.

Moje vrstice naj ne izzvene v nekak slavospev. Ljubljanska predstava nas ni seznanila z njihovimi najboljšimi stvaritvami, vendar je dala slutiti, da se za izvajanjem skriva vsestransko obvladanie velikih zahtev baletne predstave, prežeto s predanostjo in ljubeznijo, ki združuje celotno skupino — vodstvo in nastopajoče — v zavidanja vreden kolektiv. Načrtno delo, medsebojno spoštovanje in zaupanje še povečujejo njihovo veselje pri doseganju skupnih ciljev.

Ob takih in podobnih gostovanjih se človeku nehote porajajo misli o vzrokih uspehov in neuspehov. In tam, kjer vidimo uspehe, je prav, da se pozanimamo za izkušnje, ki so pogoj takim uspehom.



Picasso: Baletka

BALET PO SVETU

JAPONSKA

Ples jelenov (modernizirani japonski narodni ples).

Japonska ima posebno mnogo narodnih plesov. Prikazujejo seve, sajenje ali žetev riža. Navadno je namen teh plesov, da pridobe z njimi naklonjenost bogov, ki naj poskrbe za obilen dež in pridelek in naj preprečijo poplave. Ker pa postaja japonsko življenje z vsakim dnem modernejše in so kinematografi in televizijski že osvojili deželo, postajajo stare navade vse bolj komercializirane in čudoviti plesi izginjajo.

Takaya Eguchi je priznan japonski plesalec. S svojo ženo Masako Miya sta ustanovila baletno šolo in skupino — Eguchi-Miya Company, kjer poučujeta moderni balet. T. Eguchi je najprej študiral klasični balet v Japonski, leta 1930 pa je odpotoval v Dresden, da bi se izpopolnil pri Mary Wigmanovi. Zanimajo ga japonski narodni plesi na osnovi moderne koreografije in glasbe. Na ta način upa, da bo ohranil nekatere narodne plesne in jih obenem približal ljudstvu.

Nedavno je Nobuaku Ohatsu, član japonske RTV družbe, uveljavil v program oddajo, sestavljeno iz filma o različnih narodnih plesih, posnetega po vaseh, in iz oddaje v študiu, kjer plesalci skupine Eguchi-Miya plešejo »Ples jelenov«, žetveni ples iz severne Japonske, ki ga je priredil T. Eguchi. S Akirom Efekubé sta proučevala ta ples v kraju, odkoder izvira — in na njunih študijah slonita koreografija in glasba moderne verzije tega baleta.

V »Plesu jelenov« nosijo vaščani okorne, črne maske z ogromnimi, sovjimi očmi, na gobcu zijajo četverkotna usta in kažejo zobe, iz vsake strani maske štrli belo rogovje. Oblečeni so v črna oblačila z belimi pikami in v široke hlače. Okrog vratu jim visi boben, v rokah pa držijo paličico za bobnanje. Vsak plesalec ima na hrbtu pritrjeni dve 9 čevljev dolgi bambusovi palici, oviti z belim papirjem. (Ti palici predstavljata plevel, ki raste med jesenskim rižem.) Človek bi mislil, da je nemogoče plesati v takšnih kostumih, toda vaščani dirjajo tako oblečeni v krogu, se ustavljajo in tolčejo na boben, se priklanjajo in spet tolčejo po tleh. T. Eguchi je te preproste in robate plesne korake izpremenil v bolj disciplinirane in ritmične. Glasba pa je postala diskretnejša in je obdržala čvrsti takt in vso usodnost originalnega plesa. Maske plesalcev so podobne onim, ki jih nosijo vaščani. Udarjanje z bambusovimi palicami po tleh ter nenadni udarci na boben so dramatično zelo učinkoviti. Eguchijeva koreografija sloni deloma na originalnih, deloma na izmišljenih korakih. Balet traja pol ure in opisuje kratko zgodbo košute (ki jo pleše Massako Miya). Šest mlajših jelenov jo skriva pred jelenom (T. Eguchi), dokler jih ta ne prisili, da mu jo vrnejo.

T. Eguchi je po televizijski predstavi povedal, da namerava uprizoriti še druge narodne plesne po tem načinu. Pri tem bi rad obdržal občutje originalnih plesov in prikazal silno energijo, ki jo vsebujejo japonski narodni plesi.

V TOKIU je od 27. septembra do 3. oktobra gostoval Mojsejev državni balet. Prav tako kot evropske in ameriške gledalce, je očaral tudi one na Srednjem vzhodu in gledalce v Tokiu. Mojsejev je v

precej večjem obsegu uresničil to, kar danes poizkuša T. Eguchi: oživil je narodni ples. Užitek je gledati njegovo plesno skupino. Svežina in živahnost plesalcev vsakogar očarata in njihovi triki ter skoki vzbujaajo precejšnjo osuplost. Posebno učinkovit je prizor v »Partizanih«, ko se zdi, da plesalci v dolgih in širokih zimskih plaščih polze po odru kot na kolesih. Odkar sem ga pred leti videl v Beirutu, se repertoar Mojsejevega baleta ni izpremenil. Zdi se, da je področje plesa takšne vrste precej omejeno.

BERMUDI

Že dolgo vrsto let živi velika jugoslovanska balerina in baletna pedagoginja, Ana Roje po pol leta v Splitu (kjer vodi baletno skupino) in pol leta v Ameriki (kjer jo zelo cenijo kot plesno pedagoginjo). V letu 1958 pa je poučevala par tednov tudi na Bermudih in letos v avgustu so jo naprosili, da bi tamkaj ob priliki svečanosti postavila na oder nekaj baletov. Na ta način so na Bermudih prišli prvič do celovečernega baleta in tudi Ana Roje je pri tej prilžnosti na zapadni polobli prvič nastopila na odru.

Težave, ki jih je imela pri tem, ko je sestavljala baletno skupino in vadila plesalce za dva popolna sporeda — vse to v nekaj tednih — so bile ogromne. Vsak dan je delala od devetih zjutraj do polnoči ali še dalj. Skupino je sestavljalo enaintrideset solistov, ki jih je privabila iz Amerike in iz Splita. Med njimi so bili tudi domači plesalci, ki jim je pa primanjkovalo odrskih izkušenj. Solisti iz Splita so bili: v Ameriki rojeni Myles Marsden in njegova žena Herci Munitič ter mnogo obetajoči mladi plesalec Jelko Jureša (ki je bil nedavno z Belindo Wright na turneji po Evropi). Sodelovala je tudi Patricia Gray, ki se je izpopolnjevala pri Rojetovi v Splitu in New Yorku.

Predstave so bile v gledališču na prostem. Prvi spored je vseboval baletе: »Drugi takt«, »Peta simfonija« (nova verzija odlomka enega najbolj pomembnih baletov iz repertoarja splitskega baleta), in »Giselle«. V drugem sporedu pa so poleg drugih uprizorili »Fausta« (baletni prizor iz Gounodove opere) in pet prizorov iz »Romea in Julije«. Ana Rojetova je nastopila v dveh svojih najboljših vlogah, kot Giselle in Julija. Jelko Jureša je v »Peti simfoniji« plesal Usodo (težka dramatična vloga, kjer je pokazal veliko nadarjenost) ter Hilariona. Bermudska plesalka Patricia Gray je plesala večje število zanimivih vlog: Pas de deux v »Faustu« in v »Labodjem jezeru«, Kraljico Wilisa in Ljubezen v »Peti simfoniji«.

Baletne predstave so privabile veliko število ljudi in so za Bermudčane predstavljale velik dogodek. Zaradi Ane Rojetove pa niso bile samo krajevnega pomena, privabile so tudi Anatola Chujoya, glavnega urednika newyorških »Dance News«.

AVSTRALIJA

Konec julija je v Melbourne prispelo dvanajst plesalcev, članov baleta Velikega moskovskega gledališča in Kijevskega baleta Ševenko. Vse vstopnice so bile razprodane in kritiki so se razpisali kot še nikdar poprej. Umetniška raven ruskih baletnih umetnikov nam daje slutiti, kako čudovit mora biti celoten ansambel.

Po devetdnevнем gostovanju v Melbournu so odpotovali v Brisbane. Nastopili so v novi Festivalni dvorani, kjer je prostora za 5500 ljudi. Ni potrebno poudariti, da jih je bilo pri vsaki predstavi okrog 6000, na tisoče pa jih je ostalo brez vstopnic.

Člani obeh baletnih skupin so prikazali odlomke večjih baletov in krajše balete. S seboj niso imeli niti orkestra niti kulis, spremljal jih je njihov pianist Alexey Zibcev. V »Valpurgini noči« se je posebej odlikoval Esfandijar Kašani kot Pan. Njegovo ime je bilo natisnjeno zadnje, vendar je izmed moških plesalcev najboljši. Kot vsi ostali, je tudi on močan, precej močnejši kot avstralski ali angleški plesalci, vendar s lahkoto drsi po zraku in včasih se zdi, kakor da bi visel v prostoru. Juri Kondratov — Bacchus — je večinoma korakal naokrog in tuintam vzdignil kakšno plesalko. V večini baletov smo mogli opaziti, kako plesalci visoko dvigajo svoje plesalke in zdi se, da Rusom to posebno ugaja. Balerine so plesale izvrstno, zlasti je ugajala Nina Čkalova kot Bakhantka. Če jo pogledamo od blizu, vidimo, da ni več tako mlada, vendar pleše lahkotno in z vso tehnično virtuoznostjo in zdi se nam, da lebdi pred nami sijoča mlada deklica.

Rimma Karelskaja je izredno lepo plesala Adagio iz »Labodjega jezera«, vendar ni mogla prekositi spomina na Dame Margot, ki je ta odlomek prikazala leta 1957, ko je v Avstraliji gostoval angleški balet. Sledila je Poloneza iz »Ivana Suzanina«, kjer smo prvič videli Suzano Zviagino. To je odlična interpretinja narodnih plesov, v ne preveč posrečeni koreografiji tega odlomka pa ni mogla pokazati vseh svojih odlik. Nova verzija Pas de deux iz »Hrestača« Avstralcem ni preveč ugajala, čeprav je to eden njihovih najljubših baletov. Težko je pač najti boljšo izvedbo od Borovanskyjeve. Pogrešali smo tudi orkester, ki precej pripomore k uspehu omenjenega Pas de deuxa.

Gledalcem je ugajal ruski narodni ples »Mali labod«, zlasti pa je ugajal Mansur Kamaletdinov v »Gorskem plesu«.

Druga polovica sporeda je prikazala tretje dejanje »Bahčisarskega vodnjaka«, ki ga Avstralsci dobro poznajo. Brez povezanosti s celoto je ta odlomek nejasen. Mimika plesalcev je bila brezizrazna. Občudovati pa smo morali Nino Čkalovo. Suzana Zviagina je bila v »Mirandolini« prava Španka. V Pas de deuxu iz »Don Kihota« sta nastopila Margarita Smirnova in Gennadi Lediak. Lahko smo ju primerjali z Roweno Jackson in Philipom Chatfieldom londonskega Royal Balleta. Moramo reči, da sta nas razočarala, zlasti ako se domislimo zanosa in preciznosti Rowene Jackson. Esfandijar Kašani ni povsem uspel v »Gajani«. Vrsta skokov, ki ga je kmalu utrudila, je postala utrudljiva tudi za gledalce.

»Moldavski ples« z Lariso Trembovelskajo in Mansurom Kamaletdinovim je bil najboljši narodni ples predstave. V »Valčku« po glasbi Moškovskega smo bili priče najbolj fantastičnim skokom in metom Nine Čkalove in Gennadija Lediaka.

Sovjetski plesalci so zapustili v gledalcih pričakovanje in željo, da bi jih kmalu obiskal celoten ansambel. Nina Čkalova si je pridobila vsa srca publike. Čistost in milina plesnih gibov ostalih balerin sta ostali nepozabni, prav tako je gledalcem ugajala mišičasta močnatost plesalcev. Množica je umetnike ob odhodu toplo pozdravljala.

EGIPT

Festival v Aleksandriji se je začel nekolikanj pozno, a je prirediteljem, ki so ga pripravili v enem mesecu, nudil veliko zadovoljenje.

Predstavam v Theatre de Verdure so sledili nastopi aleksandrijskega baleta, ki ga vodita Dora Salone in Gorilovičeva.

Sezona v Kairu se je začela v novembru, in sicer z gostovanjem leningrajskega baleta, v katerem nastopa osemindeset plesalcev. Po tritedenskem gostovanju v Kairu bodo teden dni nastopali tudi v Aleksandriji.

ANGLIJA

V Londonu je septembra gostovala plesna skupina Jeroma Robbinsa iz Amerike. Zanj je bilo toliko zanimanja, da bi lahko ostala tudi šest mesecev, ne da bi izpremenila program, vendar je trajalo gostovanje le teden dni.

Jerome Robbins je eden vodilnih ameriških koreografov. Na njegovo koreografijo je vplival moderni ples Marte Graham. Leta



Margot Fonteyn in Roland Petit

1949 je postal umetniški vodja New York City Balleta in ustvaril precej baletnih del.

Balet »Gibanje« je bil povsem abstrakten, brez zgodbe. Plesali so ga brez scenarije in glasbe. Erin Martin in južnoafriški plesalec Michael Maule sta učinkovito plesala Pas de deux, v katerem je Jerome Robbins prikazal nov svet gibov in ritma, ki ni podoben svetu glasbe.

»Faunovo popoldne« je vsebovalo čudovito zamisel: Mallarméjevo pesnitev, Debussyjevo glasbo in Nižinskega balet je Robbins prestavil v baletno učilnico z namišljenim zrcalom ob rampi. Ob tej priliki smo videli tudi najprepričljivejšega fauna po Nižinskem: Johna Jonesa, lepega črnca, podobnega grškemu bogu, ki je vzbujal pozornost, četudi se ni niti premaknil. Njegovi počasni gibi so bili prav to, kar sta zahtevali zgodba in glasba. Wilma Curcley je bila prelepa nimfa — in v trenutkih, ko sta plesala skupaj, sanjavo strmeča v lastna obraza v namišljenem zrcalu, ju je bilo prav zabavno gledati, obenem pa sta bila nekako surrealistično skrivnostna. Vendar Robbins ni izrabil vseh možnosti zgodbe, najbrže zato, ker je pustil vse dogajanje v istem počasnem tempu, medtem ko se je njegova domišljija razvname le ob hitrih tempih.

Balet »New York Export; Op. Jazz«. Vitalnost jaza je dosegla vrhunec oblike in stila na osnovi črnskih in latinsko-ameriških plesov. Mnogi koreografi so ustvarili uspela dela, toda Robbins jih je vse prekosil, in to zaradi svojega močnega čuta za strukturo in dinamiko in zaradi svoje iznajdljivosti. Povzel je ideje iz vseh mogočih plesov — od javanskih dvornih plesov do srbskega kola — in jih prilagodil ritmu jazza s tako spretnostjo, da so se povsem vskladili z afriškim, latinsko-ameriškim modernim plesom. Nepravilno bi bilo, če bi kogarkoli od teh nadarjenih plesalcev posebej omenil, rad bi imenoval edinole Patricio Dunn, katere predniki so bili doma na Koreji. Ta umetnica je dala vsem svojim gibom nekaj tiste izredne natančnosti in pomembnosti, kot ju vsebujejo gibi plesalke Yuriko, učenke Marte Grahamove.

Glasba Roberta Princea kaže bistro razumevanje jazza. V nemem prizoru je omejena le na tolkala in nas spominja na gibanje okrog leta 1920, ko so tudi resni skladatelji, kot n. pr. Stravinski, črpali svoje ideje iz afriškega polritma jazza. Ben Shahn je nedvomno eden najboljših živečih ameriških slikarjev in njegova scenerija je odgovarjala razpoloženjem prizorov. Njegova uspela abstraktna scenerija zadnjega prizora je predstavljala živobarvno, kockasto ploskev in zgovorno prepričevala, da je jazz ustrezno nasprotje barvitega, abstraktnega slikarstva, ki je tako razširjeno med mladimi ameriškiimi slikarji. Ker so bili kostimi in scenerija uničeni ob letalski nezgodi, je Ben Shahn spet poletel v New York, kjer je nadzoroval pripravljanje novih kostimov in scenerij, ki so bili potrebni za pravočasno uprizoritev.

»Koncert«, ki je zaključeval spored, je bil eden najbolj nenavadnih baletov, kar smo jih videli v Londonu. Na svež in domiselni način se je norčeval iz klasičnega baleta in huronski smeh publike je od časa do časa kar preglasil orkester. Najboljše je bi prikazan ples v slogu Petipovega baleta, ki je opisoval mučne sanje nekega plesalca: kadar bi morali plesalci dvigniti roke, so jim te vselej obvisle ob telesu, in kadar bi se morali prikloniti, so vselej omahnili nazaj. Omenil bi rad čudovito komedijantko Muriel Bentley, Patricio Dunn, prav tako pa tudi Michaela Maulea.

V svojem članku je Jerome Robbins poudarjal, da spored prikazuje vrsto tehničnih spretnosti, slogov in načinov plesa, ki so do- slej nastali v Ameriki in da so plesalci morali torej pokazati vso to mnogovrstnost. Ni pa omenil, zakaj baletu manjka dramatičnosti, odnosno zapleta, ki mu je vselej veliko pomenil. V repertoarju za- man iščemo del, ki bi bila podobna njegovim prejšnjim baletom. Peti balet v tem sporedu (ki ga pa v Londonu niso izvajali), je ab- straktna »Medigra«, ki prav tako priča o novi umetniški smeri Je- roma Robbinsa. Značilno za njegovo trenutno hotenje je namreč prav to opuščanje zgodbe. Ko je ustvarjal svoj satirični balet »Kon- cert«, si je zamislil nekaj sijajnih komičnih zgodbic, vendar jih ni vstavil vanj. Namesto njih je vključil druge, ki niso bile prav nič zabavne in se s celoto sploh niso skladale.

Take nenavadnosti se dogajajo vselej tam, kjer vodi koreograf svojo lastno skupino: njegova umetniška politika odraža v nekem oziru lastne umetniške težnje in notranje konflikte, ne pa želje pu- blike (in plesalcev) po uravnovešenem programu. Trenutno je Rob- bins očitno pod vplivom Georga Balanchina in Lincolna Kirstei- na — direktorjev New York City Balleta. Ples mu je nekaj vzvišeno samozadovoljujočega in zato ne pusti, da bi se njegova čudovita



Renée Jeanmaire (Carmen)

skupina razmahnila v dramatskem izražanju. Njegovi baleti so namenoma »hladni«, čeprav na škodo najboljših ustvarjalnih sil v njem. Toda ne verjamem, da bi dolgo nadaljeval v tej smeri in z veseljem pričakujem njegovega prihodnjega gostovanja.

V LONDONU so lani nastopali ukrajinski kozaki, letos pa gostuje Georgijski državni balet s Kavkaza. Predstave se vrste od devetega do petindvajsetega novembra v Royal Albert Hallu.

Skupino osemdesetih članov vodi trikratni Stalinov nagrajenec Ilko Šukišvili. Lani so nastopali v Parizu, nekaj članov je obenem z drugimi ruskimi umetniki gostovalo v ZDA, sicer pa ta skupina le redko nastopa v tujini. Po londonskem gostovanju bo skupina nastopala v Manchesteru.

*

Balerina Alicia Markova je skupaj z nekaterimi vrhunskimi umetniki nastopila na londonski televiziji. To so bili Maria Callas, baritonist Tito Gobbi in španski pianist Jose Iturbi. Markova je plesala tirolski Pas de deux iz »Wiljema Tella«, njen partner pa je bil Vladimir Skuratof. Naslednjega dne je Markova odpotovala v Združene države Amerike.

*

»Royal Ballet« je svojo sezono v operi Covent Garden začel 19. oktobra s praizvedbo »Antigone« Johna Cranka. V glavnih vlogah sta plesala Svetlana Beriosova in Michael Somes.

*

Londonski »Ballet Rambert« je 14. julija gostoval na festivalu v Massachusettsu, ZDA. Ta plesna skupina je bila zibelka mnogih najboljših angleških koreografov in je slovela kot ena najznamenitejših plesnih skupin na Zahodu. Žal je na tem festivalu nastopala takoj za baletom Velike moskovske Opere in primerjava med njima ni bila ravno njej v prid. Med drugim so izvajali baleta »Giselle« z Beryl Goldwyn in Johnom Lyallom in »Laidrerette« z Lucette Aldous, ki je bila izredno prepričujoča in ganljiva.

AMERIKA

Metropolitanska Opera je imenovala tri koreografe, katerim je poverila štiri balete v novi sezoni. Alexandra Danilova in Dania Krupska bosta pripravili plese v Straussovem »Ciganu baronu« in »Cesarjevem valčku«. Zaharij Solov pa bo ustvaril tri nove balete za »Aido«, za »Fausta« in za »Manon«.

V New Yorku so odprli v juliju prvo gledališče na prostem, ki ima oder v sredini. Gledališče leži na Manhattanu in je zelo ljubko, vendar za balet ni ravno najbolj primerno.

Otvoritvena predstava z baletno skupino Andréja Eglevskyja je to potrdila. Tudi Ruski balet iz Monte Carla, ki je gostoval teden dni, ni mogel zmanjšati tega problema. Gostje: Alicia Alonso, Igor Youskevitch in Natalija Krasovska ter člani: Nina Novak, Georg Zoritch, Irina Borowska in Alan Howard so pripomogli skupini le do enostranskega uspeha.

Pač pa se je pokazalo, da oder ustreza nastopom etnografskih plesov — haitskih, cejlonskih, hebrejskih itd. Tudi edino baletno delo, ki ni bilo etnografskega značaja, Alvina Aileya »Blues Suite«, je uspešno izkoristilo nekaj ugodnosti okroglega odra.

»New York City ballet« je v avgustu začel svojo enajsto sezono. Med drugim smo mogli videti obnovljeni balet Francisca Moncionia in Georga Balanchineja »Otroške igre«. Svečano so oznanili povratek balerine Marie Tallchief in novo angažiranega plesalca Royesa Fernandez, vendar smo ju zaman čakali, kajti Maria Tallchief je odpovedala nastopanje zaradi bolezni v družini, Royes Fernandez pa si je poškodoval nogo.

Repertoar je sestavljen nalašč za mlade plesalce, ki nastopajo v tej skupini. Preobilica mladih obrazov pa razodeva tudi slabost te skupine: pomanjkanje pravega umetnika, odnosno balerine visokih kvalit. Zato tudi repertoar ne vsebuje baletov, ki zahtevajo resnično umetniško dozorelost. Sicer pa moramo reči, da razposajene Odette v »Labodjem jezeru« že kar dolgočasijo. Morda so nas ruski umetniki tako razvadili.

Balet »Otroške igre« sloni na Bizetovi glasbi. Ko so ga leta 1955 prvič uprizorili, ni imel uspeha. Tudi sedaj, ko je obnovljen, ne moremo trditi, da je kaj posebnega. Vsebuje vrsto plesov, ki med seboj niso povezani, je brez humorja in niti ne daje prilike posameznim plesalcem, da pokažejo svoje znanje. Vendar je odlo-mek o punčkah na papirju in škarjah zelo posrečen. Pas de deux Roya Tobiasa — svinčenega vojaka, in Allegre Kent — punčke, ki ga ljubi, ni prav nič domiseln. Ne vem zakaj vsi plesi lutk poudar-jajo vprav njihove najbolj groteskne značilnosti: togost, negibnost itd. Dandanes je to že zastarelo. Zato so »Otroške igre« v taki obliki kaj skromno razvedrilo za staro in mlado.

*

V septembru je v newyorškem gledališču Winter Garden dva tedna gostoval Roberto Iglesias in njegov »Ballet Español«. Moč Roberta Iglesiasa je v njegovi dramatični osebnosti. V zgodbi Garcia Lorce »Soledad Montoya«, ki nam jo je prikazoval, je jedro te ciganske poeme izhlapelo in dvospev dveh strastnih ljubimcev je postal seksualno poblašneli in vulkanični teater. Njegova soplesalka Rosario Galan mu je dramatično ustrezala. Kitarist Felix de Utrera in pevec Pepe Segundo sta večje zviševala napetost. Ugovarjali bi edinole Iglesiasovi težnji po vulgarnosti. Preveliko poudarjanje spola večkrat raje zmanjša, kakor pa poveča silovitost čustev in dogajanja.

Esperanca Galan, Rosariina sestra, je izredna plesalka in je s svojo šaljivo in bujno »Dono Frasquito« ustvarjala ravnovesje v programu. Skupaj z Antoniom Españolom je nastopila v mehikan-skem plesu, stiliziranem kot stara ujedanka tropskega Veracruz »El Palomo y la Paloma«.

Glavni ples večera »Corrido« se nekako ni posrečil. Glasbo zanj je napisal Armando Lavalle, za koreografijo pa sta poskrbela R. Iglesias in Marcelo Torrebianca. Delo pripoveduje staro mehi-kansko zgodbo o Joseju in Lupiti, ki si obljubita zvestobo. Ko Jose odide v svet poiskat srečo, prisili oče Lupito, da se poroči z bogatim starcem. V poročni noči Lupita zbeži in sreča Joseja. Njega ubijejo in Lupita zblazni. Snov spominja na Lorcovo »Krvavo svatbo« in vsebuje vse elemente za uspešno uprizoritev. Vendar dramatični razvoj ni prišel do izraza in liki so ostali samo nakazani.

V baletu »Gaditanas« nam je R. Iglesias sijajno prikazal va-riacije s petami in konicami na osnovi »flamenco« korakov.

Pri vseh treh skupinskih točkah je R. Iglesias zagrešil staro napako, ki se je ne more otresti noben vodja španskih plesnih sku-

pin; v njegovih plesih se prepleta tehnika španskih plesov z baletnimi koraki. Rezultat tega so vselej nepristni španski plesi in neustrezen balet.

Ana Mercedes je v »El Albaicinu« in »Leyendi« (oboje po Albenizovi glasbi) dokazala, da je prava umetnica. Njen slog se je nagibal h klasičnemu, in čeprav se je izognila preveč gledališkimi skrajnostim svojih kolegic, je kljub temu pritegnila gledalce in jih ganila.

Inglesiasovo telo ne ustreza idealnemu plesalcu španskih plesov in manjka mu togosti, ki jo zahteva španska tehnika. Njegova druga napaka je povsem drugačne narave. Vselej se drži tako resnobno, da skorajda spominja na krutost. Malo šaljivosti bi ublažilo monotonost njegovega izraza.

SOVJETSKA ZVEZA

Moldavska Opera.

V Sovjetski zvezi je dvaintrideset opernih in baletnih gledališč in več dramskih gledališč, ki tudi uprizarjajo baletе. Pred kratkim so uprizorili mnogo baletov na zgodovinske in sodobne teme. Tako je tudi moldavska Opera postavila na oder svoj prvi moldavski balet »Sestre« — po glasbi L. Kogana in libretu V. Angela. Mladi komponist je spretno stkal narodne melodije v živahno in blestečo baletno glasbo.

Leningrad.

Po libretu Y. Slonimskega in glasbi A. Petrova so v opernem in baletnem gledališču Kirova uprizorili »Bregove upanja«. Glavne vloge so plesali A. Makarov, S. Gribov, T. Legat, O. Mojsejeva in N. Petrova.

Kazan.

V Musa Djalil Operi so uprizorili premiero baleta v enem dejanju »Egiptovske noči« po glasbi A. Arenskega. Tudi ostala gledališča so uvrstila v svoj program več baletov, med njimi »Bolero« po Ravelovi glasbi, »Chopiniano« in »Začarane lutke«.

Baškirska gledališče.

Druga baletna premiera je bil »Gorski orel« (N. Sabitov in K. Akhmetov), posvečena priljubljenemu junaku baškirskega ljudstva. Na oder ga je postavil glavni baletni mojster gledališča K. Karpinski, libreto pa sta napisali K. Safiulina in K. Karpinskaja.

TRGOVSKO PODJETJE

Svila

(BIVSI URBANC)

v Ljubljani

*pri Prešernovem
spomeniku*

*priporoča
obiskovalcem
gledališča
svoje bogate
zaloge svile
in drugih
tkanin!*



TOVARNA
KOVINSKE
EMBALAŽE

LJUBLJANA

PROIZVAJA VSE VRSTE LITOGRAFIRANE
EMBALAŽE — KOT EMBALAŽO ZA PRE-
HRANBENO INDUSTRIJO, GOSPODINJSKO
EMBALAŽO, BONBONIERE ZA ČOKOLADO,
KAKAO IN BONBONE TER RAZNE VRSTE
LITOGRAFIRANIH IN PONIKLJANIH PLAD-
NJEV. RAZEN TEGA PROIZVAJAMO ELEK-
TRIČNE APARATE ZA GOSPODINJSTVA KOT
N. PR. ELEKTRIČNE PEČI.



IZDELUJEMO TUDI PRIBOR ZA AVTOMO-
BILE IN KOLESA, IN SICER AVTOMOBILSKE
ZAROMETE, VELIKE IN MALE, ZADNJE SVE-
TILKE, STOP-SVETILKE, ZRAČNE ZGOŠČE-
VALKE ZA AVTOMOBILE IN KOLESA TER
ZVONCE ZA KOLESA. IZDELUJEMO TUDI
PLOČEVINASTE LITOGRAFIRANE OTROŠKE
IGRAČE.

TRGOVSKO PODJETJE

„CVETA“

LJUBLJANA, TRUBARJEVA ULICA 32

S svojimi poslovalnicami:

Stritarjeva ul. 6, Celovška c. 56, Karlovška c. 13,

Ajdovščina, Čopova ul. — (Perlon), Miklošičeva c.

nudi potrošnikom raznovrstno žensko in moško perilo,
volnene izdelke in galanterijo po zmernih cenah.

Se priporoča kolektiv »CVETE«

„ELEKTRONABAVA“

Podjetje za uvoz elektroopreme in elektromateriala,
nakup in prodaja proizvodov elektroindustrije FLRJ

Ljubljana, Resljeva 18-II

Telefon: 31-058, 31-059, telegram: Elektronabava Ljubljana

Skladišče: Črnuče-tel. 382 172

dobavlja ves električni material iz uvoza in domačega trga

PRED PREDSTAVO IN PO NJEJ

OBIŠČITE

Tavčarjev bram

COMMERCE

Zastopstvo inozemskih tvrdk

LJUBLJANA, Dolničarjeva 1

tel. št. 20-761 22-241

20-762

20-763

20-764

Zastopamo renomirane inozemske firme, ki oskrbujejo našo kemično, tekstilno, papirno, gradbeno in druge industrije s surovinami, stroji in orodji ter naše kmetijstvo z umetnimi gnojili in rastlinskimi zaščitnimi sredstvi.

VSE, KAR POTREBUJETE
ZA DOM IN DRUŽINO
LAHKO KUPITE
POD ENO STREHO!

V E L E B L A G O V N I C A

n a m a

V L J U B L J A N I P R E D P O Š T O

VAS VABI, DA SI OGLEDATE
BOGATO IZBIRO

VSEH VRST TEKSTILA, MODNE KONFEKCIJE,
PERILA IN GALANTERIJE, OBUTVE,
MODERNIH GOSPODINJSKIH APARATOV,
ŠTEDILNIKOV, POHIŠTVA, ŠIVALNIH STROJEV,
KOLES ITD.

BLAGO LAHKO KUPITE TUDI NA KREDIT
ALI NA BARIRANE ČEKE.

OBIŠČITE NAS IN ZADOVOLJNI BOSTE
S HITRO POSTREŽBO.

KRAŠ

RUM-KO!

odlična kombinacija za Vas!

RUM-KO!

*izvrsten čokoladni desert,
polnjen z rumom
ali konjakom!*

RUM-KO!

proizvaja „K R A Š“!

TOVARNA KLEJA

LJUBLJANA

ŠMARTINSKA CESTA 50

Telefoni: 30-368 in 30-611

Brzjav: »OSSA«

Proizvaja:

kostne in kožne kleje, želatino tehnično in prečiščeno, tehnične maščobe, gnojila in krmila

*Prijavite pravočasno
svoje potrebe, ker vas
med letom zaradi ome-
jene proizvodnje ne
bomo mogli upoštevati*

Schwarzkopf izdelke za nego las
proizvaja tovarna »ZLATOROG«
v Mariboru



Male Režke
velika želja

NARTA

sport

KREMA

NARTA

sport

KREMA

NARTA

sport

KREM

NART

sport

KREMA

NART

sport

KR



OB VSAKI PRILIKI. OB VSAKEM VREMENU

NOVE IZDAJE:

JOŽE MEKINDA: POHOD II. GRUPE ODREDOV

PLATNO 1660 DIN —

ILUSTRIRANA BIBLIOGRAFSKA IZDAJA

GORAN KOVAČIČ: JAMA

PLATNO 800 DIN —

NUMERIRANA V USNJE VEZANA 1400 DIN

KNJIGE DOBITE PRI



**DRŽAVNI
ZALOŽBI
SLOVENIJE
LJUBLJANA**

- MESTNI TRG 3
- ČOPOVA 3
- TRG REVOLUCIJE 19

C E L J E

- TRG V. KONGRESA 3



Lastnik in izdajatelj: Uprava Slovenskega narodnega gledališta v Ljubljani. Predstavniki: Smiljan Samac. Urednik: Mitja Šarabon. — Tisk časopisnega podjetja »Delo«. — Vsi v Ljubljani.