

OPERA SNG V LJUBLJANI



SERGEJ PROKOFJEV

PEPELKA

GLEDALIŠKI LIST šte. 5 – 1958-59

PREMIERA DNE 11. MARCA 1959

SERGEJ PROKOFJEV

PEPELKA

BALET V TREH DEJANJIH
PO LIBRETU NIKOLAJA VOLKOVA

Koreografa in
režiserja:
Pia in Pino Mlakar

Dirigent:
Ciril Cvetko

Scenograf in
in kostumograf:
akad. slikar
Dušan Ristić

Inspicijent:
Milan Dietz

Izdelava kostumov:
gledališke krojač-
nice pod vodstvom
Eli Rističeve in
Staneta Tančka

Razsvetljava:
Marijan Ban

Lasulje in maske:
Janez Mirtič,
Emilija Sancičova

Pepelka	Tatjana Remškarjeva Vesna Vidrova
Njen oče	Slavko Eržen
Mačeha	Stane Polik
Njeni dve grdi hčeri	Vlasto Dedović Jaka Hafner
Starka, dobra vila	Vida Volpijeva
Krojač	Marko Pogačar
Frizer	Tomo Mlakar
Galanterist	Roman Anžur
Plesni mojster	Stane Leben
Pomlad	Vesna Vidrova Ksenija Hribarjeva
Njene spremljevalke	Pikica Bercetova Tita Ivkovičeva Marija Skazova
Poletje	Magda Vrhovčeva
Njene spremljevalke	Marija Gradova Bogomira Gabrijelčičeva Milena Horvatova
Jesen	Stefanija Sitarjeva
Njene spremljevalke	Vera Marinčeva Nada Polikova Jelka Rusova
Zima	Vida Volpijeva
Njene spremljevalke	Gabrijela Gradova Ljudmila Mavričeva Nataša Neubauerjeva
Kobilice	Učenke Srednje baletne šole
Ure	Učenke Srednje baletne šole
Mazur-solo	Breda Severjeva Janez Mejač Vera Marinčeva Stane Leben

Dame	Marija Gradova Tita Ivkovičeva Ivica Knavsova Ljudmila Mavričeva Nataša Neubauerjeva Nada Polikova Jelka Rusova
Kavalirji	Roman Anžur Mercedes Dobrškova, Brane Drozg Maks Furiijan Stane Leben Tomo Mlakar Marko Pogačar
Star kavalir	Slavko Eržen
Prince	Vlasto Dedovič Metod Jeras Janez Mejač
Solo plesalka v valčku . . .	Tatjana Remškarjeva Vesna Vidrova
Plesalke v valčku	Zenski baletni zbor
Trije paži, zamorčki	Učenke Srednje baletne šole
Tri oranže	Učenke Srednje baletne šole
Čevljarji	Roman Anžur Brane Drozg Mercedes Dobrškova Maks Furiijan Tomo Mlakar Marko Pogačar
Lepotice raznih dežel:	
Rusinja	Milena Horvatova
Spanke: solo	Štefanija Sitarjeva
duet	Tita Ivkovičeva Nada Polikova Gabrijela Gradova Jelka Rusova
tercet	Marija Gradova Vera Marinčeva Stane Leben
Orientalki	Breda Severjeva Vida Volpijeva
Zvezde	Zenski baletni zbor
Zvezda vodnica	Tatjana Remškarjeva Vesna Vidrova



OB PRVI IZVEDBI BALETA »PEPELKA« V JUGOSLAVIJI

Po načrtu, da hočemo seznanjati slovensko občinstvo tako s celovečernimi baletmi kot tudi s krajšimi baletmi, ki jih ob premieri združimo v celotni baletni večer, prihaja na vrsto zopet celovečerno delo. Današnjemu okusu ustreza razmeroma majhno število celovečernih baletov, zato izbira ne bi bila težka, če se tokrat ne bi zapičili ravno v Sergeja Prokofjeva. Napisal je namreč kar dva baleta, ki bi prišla za nas v poštev: »Romeo in Julija« ali »Pepelka«. Spočetka se je zdelo, da bomo najprej izvedli »Romea in Julijo«. Naše občinstvo je v zadnjih letih že gledalo ta balet v izvedbi zagrebškega opernega baleta, beograjskega opernega baleta in v sovjetskem filmu v izvedbi baleta moskovske Velike opere z Galino Ulanovo kot Julijo.

V dobrem spominu nam je izvedba zagrebškega baleta v koreografiji Margarete Froman in v izvedbi Ane Roje kot Julije, Nenada Lhoške kot Romea in Oskarja Harmoša kot Tibalda. V Parličevi koreografiji je stopil v ospredje bolj celotni beograjski operni balet in od solistov pred vsemi Dušan Trninić kot Mercutio. Ta balet so dajala v Jugoslaviji še sarajevsko, splitsko in reško gledališče. Poznana vsebina Shakespearove drame in prelepa glasba Sergeja Prokofjeva sta zelo mikavni za vsakega koreografa. In vendar je do danes izvedlo ta balet le nekaj gledališč na Zapadu. Sadler's Wells Ballet v Londonu ga še do danes ni izvedel — in pariška Velika opera, ki ga je pred dvema letoma izvedla v koreografiji S. Lifarja, je imela zelo deljen uspeh. Vse kaže, da živi med igralkami, ki lahko govore Shakespearovo besedilo, več Julij — in med igralci več Romeov, kot je to primer med baletnimi plesalkami in plesalci. Ti morajo brez Shakespearovega besedila pokazati uporabljajoči ogenj in čisti žar teh dveh zaljubljenecv iz Verone. In to je za evropsko občinstvo nekaj kočljivega. Tudi mi smo prišli do vprašanja — ali naj Ljubljana doda zgoraj naštetim jugoslovanskim izvedbam »Romea in Julije« še novo več ali manj uspelo predstavo tega zahtevnega baleta?

Ko pa smo se zamislili nad izvedbo »Pepelke«, so se nam odprle nove interesantne možnosti. Ta balet Sergeja Prokofjeva je nastal v Leningradu in ga poznamo pri nas v Jugoslaviji samo po pripovedovanju tistih, ki so ga videli v Leningradu, Moskvi ali v Londonu. Po naši radiodifuziji smo doslej slišali le suito te baletne glasbe. Zgodba je vzeta po pripovedki o krivično zapostavljeni deklici, ki jo končno reši pravi princ. Ta pripovedka je razširjena med mnogimi narodi in tudi Slovenci jo dobro poznamo. Ni čuda, da je bilo v prejšnjem in v našem stoletju že več poskusov, napraviti iz te pripovedke balet. Skoro gotovo pa je, da je baletna umetnost šele s to glasbeno kompozicijo dobila delo, ki bo ostalo trajno, kakor so postali baleti Čajkovskega železni repertoar vsakega baletnega gledališča. Glasbo Prokofjeva spoznamo takoj po njeni moderni strukturi tonalne čvrstosti, polne lirike in humorja, pa tudi grotesknosti, izvirajoče iz ekspresionističnih počel, in neverjetnega ritmičnega zanosa. Skoro vsa njegova glasba sili v koreografijo in ples. To je v njegovih operah manj obču-

titi, kot v simfonijah in seveda v baletih. (Morda se bo kdo čudil, češ, ali je mogoče, da glasba, ki je bila napisana za balet, ne bi silila v koreografijo in ples. Da, tudi tako glasbo poznamo; kljub temu, da se zanjo navdušita i koreograf in dirigent, vendar ne prinese v zvezi z odrom nič novega, odnosno impresivnejšega. Nasprotno: zablesti šele, kadar jo igramo brez zveze z odrom).



Tatjana Remškarjeva pleše v »Pepelki« naslovno vlogo

Če bežno naštejemo balete Prokofjeva, najdemo že leta 1921 v Parizu njegovo »Pripovedko o Pavlihi, ki je prepavlihil sedem Pavlih«. Napisana je čisto v duhu dijagilevskega avantgardizma. Ta bufonerija je po eni strani ruska narodna pripovedka, po drugi strani pa delana po baletnem vzorcu francoskih bufonerij 18. stol., kjer so si sledili kratki pantomimični prizori eden za drugim. Tako si tudi sledi sedem kratkih slik. Ob vedno večji priljubljenosti, ki jo uživa glasba Prokofjeva, bi bilo hvalevredno oživiti in postaviti to rusko bufonerijo na današnji oder.

Simfonično poemo za mladino »Peter in volk« so že marsikje spremenili v balet — in tako tudi »Klasično simfonijo«, ki jo je pred leti izvajal tudi ljubljanski operni balet.

O njegovem baletnem remek-delu »Romeo in Julija« smo govorili prej. Tako nam ostane še njegova »Pepelka«. Njegova še prav posebno zato, ker so humor in groteska na eni strani in lirika na drugi, pravzaprav njegovo glasbeno bistvo. Kako zelo leži Prokofjevu ta ponižana Pepelka, deklica plemenitega srca, občutimo iz kantilene in glasbenih motivov, ki v baletu govorijo o njej. Le redko se poslužuje Prokofjev v ostalih svojih kompozicijah v glavni temi godal. Tukaj, v »Pepelki«, zapoje tako lepo, da je človeku kar tesno in vroče pri srcu. Občutek imamo, da je Prokofjev kot zrel človek in umetnik našel vprav v tej partituri preprostost, ki je daleč od plitvosti ali posnemanja romantičnih mojstrov. Za ljudsko pravljico je našel tudi lahko doumljivo in vendar vedno živo in zanimivo glasbo. »Pepelka« ni drama, je samo pravljica. In sicer lahкотna pravljica, kot jih je pred sto leti celo vrsto podobnih v carskem Peterburgu postavil in plesal slavni Perrot. Iz njih se je razvil ruski »baletni spektakel«. Brez tega ne bi imeli Čajkovskega »Labodjega jezera«, »Hrestača« in »Trnjuhčice«. Ko prebiramo partituro »Pepelke«, kaj hitro lahko spoznamo že po zunanjih velikih oblikah, da je hotel Prokofjev ravno tukaj navezati kontinuiteto z velikimi baleti P. I. Čajkovskega. Le redko najdemo pri Prokofjevu oblike kot je grande valse, adagio na pas de deux itd. Kot ima vse to Čajkovski v svoji »Trnjuhčici«, tako ima Prokofjev te oblike v svojem jeziku v »Pepelki«. Svojo liriko in zaneseni temperament je tukaj združil z eleganco in lahкотnostjo Čajkovskega. Njegovemu grotesknemu registru pa je prišla prav od srca glasba, ki je namenjena gospodovalni mačehi in njenima grdim hčerkama. Nehote se človek spomni na opero »Zaljubljen v tri oranže«, kjer poje Kuharico basist. Kar ponuja se analogija, da zasede koreograf vlogo mačehi z moškim plesalcem, kar dejansko tudi dela mnogo baletnih gledališč. Tako plešeta tudi grdi sestri dva moška plesalca. Nastane svojevrsten kontrast med zapostavljeno, plemenito Pepelko z njenim ubogim očetom kot enim delom družine — in mačeho ter njenima hčerkama kot drugim delom te družine. V takem grotesknem poudarku nasproti romantičnosti Pepelke in princa, prav to varuje veliko lahкотnost in eleganco pred možnostjo osladnosti. Ker je Prokofjev ravno ta svoj balet posvetil spominu P. I. Čajkovskega, se je s tem verjetno hotel pokloniti ne samo glasbeni veličini, temveč tudi popularnosti njegovega nesmrtnega genija. Hkrati pa se je tudi zavedal, da bo njegovo lastno delo — »Pepelka« — doživelo popularnost prav zaradi zanimive povezave humorja, lirike in zanosa, ki je lastna v tej obliki in v taki meri prav samo njemu — Sergeju Prokofjevu. Hkrati s povezavo na to tradicionalno gradnjo ruskega baletnega spektakla z novimi glasbenimi in koreografskimi oblikami, pa potrjuje kontinuiteto še vedno močne ruske šole.

»Pepelka« je kaj hitro našla svoje mesto tudi v evropskih baletnih repertoarjih in navdušuje staro in mlado. Lahko mogoče, da se temu ali onemu evropskemu ušesu, ki je navajeno poslušati že čisto drugačne in ekstravagantnejše glasbene prijeme in eksperimente, zdi ta glasba Prokofjeva včasih kar preveč gladka, salonsko-elegantna, morda kdaj pa kdaj celo banalna. Toda Prokofjev ne beži pred tem. Primerjaj njegove simfonije! Vendar pa je v tej glasbi toliko resnične

pravičnosti, pristrčnosti in iznajdljivosti, da tudi tak glasbeni gurban ne more kar tako mimo njih.

V naši baletni izvedbi »Pepelke« smo se odločili, da plešejo mačehe in njeni hčerki moški plesalci. V Stanetu Poliku prihaja namreč v zadnjih letih poleg moške plesne elegance do izraza tudi njegov talent za karakterizacijo značajev in za humor. V celotni baletni družini ne bi mogli najti boljše mačehe za to pravljico. Tako je ta izbira narekovala tudi moško zasedbo obeh grdih hčera: eno bo plesal za grotesko nadarjeni Jaka Hafner, drugo pa Vlasto Dedović, ki je sicer plesalec elevacije in ljubimec. Zastavljena naloga grotesknega žanra pa ga utegne že bolj razgibati v kreativni smeri — in to bo lahko nekoč dragoceno plačilo za trud, ki ga nalaga v to vlogo. S to groteskno trojico pa je ustvarjeno Tatjani Remškarjevi tako ozadje, da bo na njem lahko zablestela njena sposobnost za naivnost, ljubkost, krhkost in dramatičnost plesne lahkotnosti. Vesni Vidrovi pa je v alternaciji dana možnost, da pokaže svoj talent kljub svoji mladosti. Metod Jeras bo imel priliko, da se predstavi v celovečerni vlogi, ki je ni prevzel po nekom drugem, temveč je rasel v njej in z njo od prvih ur študija. Plesal bo princa, ki mu teče prazno življenje v zabavah, dokler ne sreča na eni od takih zabav Pepelke. In ko jo vzljubi, jo naporno išče in končno odkrije v zajedljivem in vsiljivem okolju mačehe in grdih sestra ob sivem ognjišču. V tej vlogi bo debutiral še Janez Mejač. Čez čas pa bo princa plesal tudi Vlasto Dedović.

Pa tudi ostalim solistom in članom našega baleta nudi »Pepelka« dovolj možnosti, da oživijo to pravljico in se tako tudi sami v njej izkažejo.

Za sceno in kostume smo pripeljali v Ljubljano Dušana Ristića iz Beograda, slikarja in scenografa Narodnega pozorišta. Malo ljudi imamo v Jugoslaviji, ki bi se s tako vnašmo in tako uspešno posvečali prav baletni sceni, kot ravno ta srbski talentirani slikar. V baletu smo se vsa ta leta trudili, da bi našli za naše odrske in materialne prilike zadovoljivo glavno linijo, ki bi sčasoma lahko privedla do nekakšnega našega stila v dekoraciji in kostumih. Nekaj nam je uspelo, vendar še premalo. Brez podobnih tendenc v našem opernem ustvarjanju to ni bilo mogoče. Šele v zadnjem času poskuša naša Opera tudi na področju scenografije najti neke sodobnejše oblike. Mislim, da bo Dušan Ristić rešil nalogo scene in kostumov tako v njihovi funkcionalnosti z ozirom na pravljico in majhen oder, kakor tudi z vidika estetske, glasbene in stilne enotnosti.

Premiera »Pepelke« Sergeja Prokofjeva je prva izvedba tega baleta v Jugoslaviji in hkrati osma premiera celovečernega baletnega dela v ljubljanski Operi.

Ljubljanska Opera bo še v letošnji sezoni obnovila Verdijevo opero »Ples v maskah« in Massenetoovo opero »Manon«. Uprizorila pa bo tudi opero Wernerja Egka »Revizor« (po Gogolju).

SERGEJ PROKOFJEV

S smrtjo Sergeja Prokofjeva (1891—1953) je ruska in vsa sodobna glasba izgubila enega od največjih in najbolj individualnih predstavnikov. Prokofjev — glasbenik v slednji žilici svojega organizma — je z ustvarjanjem pol stoletja bogatil evropsko glasbo z edinstvenimi, po raznovrstnosti in širini razpona nenadomestljivimi deli, ki so našla svoj prostor v skladateljevi živi in bogati fantaziji. Seveda ne smemo trditi, da je vse, kar je ta umetnik napisal, na enaki višini. Elastičnost in gibkost ustvarjanja ga je kdaj pa kdaj vodila na stranske poti, ki so prekrile poglede k ciljem prave, resnične umetnosti. Vpadal je v zablude dekadentstva, v izumetničenost, v iskanje novega, ki je postalo samo sebi cilj. Vendar takšen Prokofjev ni tisti, o katerem je potrebno govoriti. Govoriti moramo o izvirnem umetniku, ki je napisal mnogo iskrenih, zaradi ljudskih lastnosti razumljivih del, ki so bila nova zaradi bogastva vtisov in strogo osebna zaradi sredstev, ki jih je umetnik uporabljal in zaradi načina, kako jih je uporabljal.

Nagnjenja h komponiranju je kazal mladi Prokofjev že zelo zgodaj. Prva klavirska dela je napisal, ko mu je bilo pet let. Enajstleten je skomponiral opero. Z resnim študijem glasbe pa je pričel, ko se je leta 1903 vpisal na petrogradski konservatorij, kjer so mu bili učitelji Ljadov, Rimski-Korsakov, Nikolaj Čerepnjin in Jesipova. Že s prvimi deli je vzbudil pozornost javnosti, ker se je z gotovostjo odločil za sodobna izrazna sredstva. Leta 1918 je šel na obsežno popotovanje po deželah Starega in Novega sveta. Nastopal je zelo uspešno kot pianist. Leta 1923 si je za svoje prebivališče izbral Pariz in je v desetih letih, ki jih je preživel v tem mestu, dosegel s svojo umetnostjo svetovno veljavo. Po krajših obiskih v Sovjetski zvezi se je leta 1932 dokončno vrnil v domovino, kjer je doživel novo slavo in prejel mnogo državnih nagrad, pa tudi ugovorov in kritik.

O Prokofjevu so mnogo in različno pisali. Vendar so tisti, ki so objavljali svoje vtise v njegovi umetnosti, zvečine redko zajeli v Prokofjevu celotnega umetnika, ker jim je malokdaj uspelo spoznati vse bistvene črte njegovega umetniškega profila. Največkrat beremo v spisih o tem mojstru sledeče izraze: »smisel za humor«, »duhovitost«, »kapricioznost«, »oblikovanje grotesknih prijetnosti«, »briljantnost«. Vendar je Prokofjev celovitejša umetniška osebnost. Morda je — vzpodbujen vprav zaradi enostranskih mnenj o svojem delu — v avtobiografski skici (objavljeni 1914. v časopisu »Sovjetska glasba«) nakazal vse komponente, ki ustvarjajo njegovo umetniško fiziognomijo. O sebi pravi: »V svojem umetniškem delovanju sem sledil nekaterim poglavitnim smerem. Prva je klasična in izvira iz mojega zgodnjega otroštva, ko sem poslušal svojo mater, ki je igrala Beethovne sonate. Ta smer v mojih koncertih in sonatah sprejema novoklasični videz ali pa oponaša klasični slog osemnajstega stoletja, n. pr. v gavotah, v »Klasični simfoniji« in deloma v Simfonieti. Druga smer je v znamenju uvajanja novih elementov. Povezujem jo s svojim srečanjem s Tanjejevim, ki me je grajal zaradi moje nekoliko »elementarne harmonije«. To obnavljanje se je spöčetka izražalo v iskanju individualnega harmonijskega jezika, pozneje pa v težnji za sredstvi, ki bi izražala močna čustva; tako v »Sarkazmih«, v »Skitski suiti«, v operi »Igralec«, v »Sedem jih je«, v drugi simfoniji itd. Nagnjenje k obnavljanju ni vplivalo le na harmonijske posebnosti, ampak tudi

na melodiko, na instrumentacijo in na operno glasbo. V tretji smeri izstopa tokatni, oziroma motorični element. Izzvala ga je morda Schumannova tokata, ki me je nekoč močno prevzela. Sem sodijo Etude op. 2, Tokata op. 11, Scherzo iz op. 12, Scherzo iz drugega klavirskega koncerta, Tokata v petem klavirskem koncertu, impulzivne figuracije v »Skitski suiti« in v »Jeklenem skoku«, pa nekatera mesta v tretjem klavirskem koncertu. Ta element je verjetno najmanj



Sergej Prokofjev

značilen. Četrta smer je lirična. Pojavlja se najprej kot lirski meditacija, n. pr. v »Pripovedki« iz op. 3, v »Sanjah« op. 6, v »Legendi« iz op. 12 itd., brez zveze z melosom. Kdaj pa kdaj se javlja tudi v širokih melodijskih frazah, tako v začetku prvega violinskega koncerta, v popevkah in drugod. Lirizem se je pri meni polagoma razraščal. V zadnjem času sem mu posvečal vedno več pozornosti. Rad bi se omejil na ta štiri obeležja, peto pa — grotesko — na katero opozarjajo nekateri kritiki, imam le za variacijo ostalih. Izraz »groteska« bi rajši zamenjal s »scherzom« ali s tremi besedami, ki označujejo njegove nianse: to so šala, smeh in porogljivost.

Malokaj bi mogli dodati tem besedam. Ne bi se strinjali edinole s skladateljevo izjavo o grotesknosti, ki ji odreja večjo pomembnost v svojem ustvarjanju, čeprav so elementi groteske v mnogih njegovih, predvsem scenskih delih, močno in uspešno poudarjeni.

Zapuščina tega umetnika je velika in raznovrstna, saj je napisal čez 130 zvečine obsežnih opusov. Privlačevale so ga vse oblike in v vsaki je pustil pričevanje svojega velikega mojstrstva. Napisal je opere »Magdalena« (1911—1913), »Igralec« (1915—1917, predelana 1927—1928), »Zaljubljen v tri oranže« (1919), »Ognjeni angel« (1920—1923), »Semjon Kotko« (1939), »Dueña« (1940), »Vojna in mir« (1941—1942, po Tolstojevem romanu, najprej zamišljeno kot dvovečerno delo, pozneje pa skraćeno v enovečerno) in »Povest o resničnem človeku« (1948). Vendar Prokofjev kljub uspehim mestom v posameznih operah, kljub privlačni in nenavadni glasbeni satiri na romantiko in veliko opero v Gozzijevi fantastični pripovedki »Zaljubljen v tri oranže«, kljub veličastnim prizorom, v katerih se v operi »Vojna in mir« razodeva ljudstvo in njegova volja — ni dal svojih najboljših scenskih del na opernem področju. Poiskati ga moramo tam, kjer mu nesporno pripada eno prvih mest: v oblikovanju sodobnega baleta. »Burkež« (1915, predelana 1920), »Jekleni skok« (1925), »Razsipni sin« (1928—1929), »Na Borystheneu« (1939), »Romeo in Julija« (1935), »Pepelka« (1944), »Pravljica o kamnitem cvetu« — so naslovi Prokofjevih baletov, izmed katerih je posebno »Romeo in Julija« remek-delo skladatelja in sodobne baletne umetnosti. V tem delu privlači predvsem človeška toplina, globoko umetniško oblikovanje ljubezenskih občutij, njihovih nastankov, naraščanj in pripravljenosti na največje žrtve; potem pa sposobnost, s katero skladatelj ustvarja z enostavnimi sredstvi zelo različne učinke; zrelost v iskanju glasbenega jezika, ki mu ne moremo odreči sodobnega, vendar pa ustaljenega in razumljivega obeležja; sodobnost, ki ume ostati v mejah tonalnosti, pa delovati izvirno in sveže.

Veliko je, tudi število Prokofjevih orkestralnih kompozicij. Sem sodi sedem simfonij, od katerih sta najbolj znani prva in peta. V prvi (to je že omenjena »Klasična simfonia«, 1916—1917) je komponist hotel pokazati »kakšno simfonijo bi napisal Mozart, če bi živel v dvajsetem stoletju«. Uspelo mu je ustvariti delo resnično klasične uravnovešenosti, enostavnosti in strnjenosti, v katerem se zelo izvirno združujeta preteklost in sedanjost, svet osemnajstega stoletja in skladateljeva nemirna umetniška občutljivost. V peti simfoniji (1944) — za katero je znameniti dirigent Koussevitzky dejal, da sodi med največja dela, kar jih je napisala današnja generacija — je zapel komponist (očividno pretresen od vojnih dogodkov, ki so takrat prinašali njegovi domovini hude izkušnje) himno veličini in svobodi človekovega duha. Od ostalih orkestralnih del omenimo Simfonieto, »Sanje«, »Skitsko suito« (1914), v kateri radikalnost in smelost sredstev nekoliko spominjata na Stravinskega »Posvečenje spomladi«, simfonično suito po glasbi za film »Poročnik Kljé« (1934), simfonično bajko »Peter in volk« (1936) za recitatorja in orkester, ki jo je namenil mladini, da bi jo seznanil z zvočnimi obeležji orkestrskih instrumentov (vsako vodilno osebo v tem delu — pa naj bo človek ali žival — predstavlja vedno isti, pazljivo in uspešno izbrani instrument), Rusko uverturo in Uverturo v počastitev otvoritve kanala Volga—Don. V to področje sodijo njegovi številni koncerti: pet klavirskih koncertov

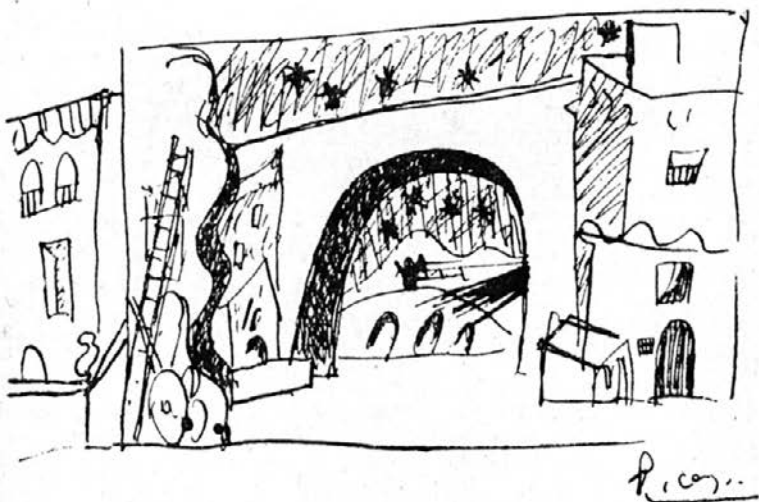
(1911—1932), od katerih je četrti napisan samo za levo roko, dva violin-ska koncerta (1913, 1935), koncert za violončelo.

Njegov doprinos komorni glasbi obsega dva godalna kvarteta, dve violinski sonati, sonato za dve violini, sonato za violončelo, sonato za flavto, kvintet za pihala in godala ter balado za violončelo in klavir.

Napisal je devet klavirskih sonat, od katerih je med najbolj uspešnimi sedma (1942), tako imenovana »Stalingrajska sonata«, nadalje nekoliko drugih del za klavir, ki ga je dovršeno obvladal, tako n. pr. sijajne Etude op. 2, Tokato op. 11, vrsto izvirnih kompozicij, združenih v op. 12, zajedljive, ostro disonančne »Sarkazme« (1912—1914), popularni ciklus »Visions fugitives« (1915—1917) in »Starkine pripovedke« (1918), ki govore o razvoju lirične črte skladateljevega talenta. Mladini je Prokofjev poleg »Petra in volka« posvetil tudi zelo uspešni ciklus klavirskih kompozicij »Musiques d'enfants« (1935).

Pisal je tudi popevke in večja zborovska dela v obliki kantat in oratorijev. Značilne so Kantata o dvajseti obletnici Oktobrske revolucije (1937), »Zdravica« (1939), »Povest o dečku, ki je ostal nepoznan« (1944), oratorij »Na straži miru«, nadvse veličastna kantata »Aleksander Nevski« (1938), ki je zrasla iz glasbe k istoimenskemu filmu in je eno od najboljših skladateljevih del. Opisujoč obrambo Novgoroda v trinajstem stoletju in zmago, ki so jo Rusi izbojevali pod vodstvom herojskega Aleksandra Nevskega nad Tевtoni v ledu izumrle narave, je Prokofjev s to kompozicijo dal ne le delo toplega, iskrenega rodoljuba, ampak tudi primer, kako je mogoče s sodobnimi izraznimi sredstvi izzvati v povprečnem poslušalcu globoke vtise.

(Prev. M. Š.)



Picasso: Osnutek za baletno sceno. (»Trirogeljnik«).

»PEPELKA«

Leta 1940 sta skladatelj Sergej Prokofjev in libretist Nikolaj Volkov pričela z realizacijo zamisli celovečernega baleta po znani pravljici »Pepelka«. Okvirno sta delo dokončala do julija 1941 in se dogovorila z V. M. Schabukianijem, ki naj bi balet koreografiral. Vojna pa je njihovo delo prekinila. Leningrajski teater je bil evakuiran v Molotov — in tam so s pripravami nadaljevali. Koreografijo je prevzel K. M. Sergejev. Tako je bila krstna uprizoritev »Pepelke« leta 1944 v Molotovu. Naslovno vlogo je plesala Galina Ulanova.

Zapadni svet je »Pepelko« spoznal šele leta 1948, ko je Frederick Ashton 23. decembra prikazal s Sadler's Wells baletom sijajno uprizoritev. (Covent Garden). Glavno vlogo je plasala Moira Shearer, princa pa Michael Somes.

Prva nemška izvedba je bila v bavarski Mestni operi (München) leta 1951 z Ireno Skorik in Heinom Hallhuberjem v glavnih vlogah. Skoraj istočasno so balet zelo uspešno uprizorili tudi v berlinski Operi.

Čeprav je pred »Pepelko« nastala vrsta istoimenskih baletov (Didelot, Cechetti in Ivanov; vseh skupaj okrog osem), je Prokofjev s svojo čudovito glasbo zasenčil vse ostale. Njegova »Pepelka« je na repertoarju vseh večjih baletnih skupin po vsem svetu.

Kratka vsebina baleta

Pepelka je vsa nesrečna in zapuščena, ker je oče pripeljal v hišo mačeho in njeni hčerki. Oče čuti hčerino žalost in jo hoče tolažiti, mačeha pa tega ne dovoli. Pepelka kljub vsemu ostane dobra; stari ženici da svoj zadnji kos kruha. Mačehini hčerki pa se šopirita in se s plesnim učiteljem pripravljata za ples, ki ga bo priredil princ v svojem gradu. Pepelka si je zapomnila, kar je videla pri plesnih vajah svojih po poli sestra. Starka — vila ve za Pepelkino željo: da bi namreč tudi ona rada šla v grad. Res ji priskrbi vse potrebno za ples.

V gradu se odvija plesni večer. Čez čas pride tudi čudovito lepa Pepelka. Vsi se ji klanjajo. Princ je očaran. Mačeha in hčerki niti ne slutijo, da je to Pepelka. Slavnost se nadaljuje. Pepelka na vse pozabi, ko pa presrečna odhiti domov, izgubi čevlček. Princ ji sledi, vendar je ne najde.

Princ skliče vse čevljarje, da bi izvedel za lastnico čevlčka. Toda nihče mu ne more pomagati. Zato gre na pot. Po dolgem iskanju pride tudi v hišo Pepelkinega očeta. Obe sestri zaman poskušata obuti čevlček, ki ga je princ prinesel s seboj. Pepelki pa zdrsne njen čevlček na tla. Princ ga ugleda in spozna v Pepelki svojo kraljično. Nihče ju ne bo več ločil.



Prvak naše Opere, basist Ladko Korošec, je prejel za svoji odlični kreaciji Sanča Panse in don Pasquala Prešernovo nagrado

O SODOBNEM BALETU

Zvok in barva

Maurice Touzé

Na majhnem kristalnem lestencu, ki krasi strop moje sobe, se včasih med letom ujamejo prvi žarki vzhajajočega sonca.

Visi tako, da vso sprejeto svetlobo razkroji, potem pa odpošlje na strop samo eno barvo.

Ko se pa sonce dviga, ga žarki zadevajo drugače, tako da odpošilja na strop drugo za drugo vse mavrične barve.



Picasso: Osnutek za kostum plesalca

Pravcata čarobna igra je gledati te barve, ki so tako čiste, ki si sledijo in se polagoma utapljajo druga v drugi.

Tako se godi vsako jutro, nekaj dni v letu svetloba razstavlja zame vse svoje barve; blizu sem najbolj blagemu in dovršenemu barvnemu pohodu, ki si ga je moči omisliti.

Zaporedja barvnih ali zvočnih gibov se vselej plodijo v določenem redu.

Tudi z zvoki moremo doseči vtis, ki je podoben temu blagemu barvnemu pohodu.

Degas:
Študija
plesalke



Zadostuje, da kateremukoli akordu sledi neposredno najbližji, da se tako zvrste drug za drugim.

Zdi se, da se zvoki z drobcenimi koraki mirno sprehajajo v domeni blagozvočnosti — povsem podobno barvnemu pohodu na mojem stropu.

★

Ce zadušimo vse zvoke in šume — je mir.

Ce zastremo vse barve in svetlobo — je noč.

Mar nista združena MIR in NOČ velika in najmočnejša harmonija?

Ko se prepustimo brez prisiljenosti vplivu čudotvornega miru noči, se misel veže v sanjo, da doseže vrh in se poistoveti s »harmonijo veselja«.

Balet ni gledališče

Lucien Francois

Pri baletu (vsaj pri takem, kot je dandanes zasnovan) so enako pomembne glasba, koreografija in plastičnost. Mičnost dosežejo ritem, gib in barva le kot skladna celota. Ni slikarja, ki bi se mogel upreti izkušnji omišljanja baletnih kostumov. Vabljuje so človeške arabske, ki se v dražilni igri srečujejo, razvijajo in zapuščajo blage ali silovite, razpršene ali nežne sledove.

Slikar Raoul Dufy je nekoč izjavil: »Pri baletu je plesalec element dekoracije. Dekoracija ni zahtevna: zadostujeta le okvir in zavesa v ozadju. Pri dramskem dejanju je zadeva drugačna: tam je treba graditi; treba je dvigniti verando in postaviti klavir na svoj prostor. Pri prvem gre za slikanje, pri drugem za neposreden, naraven prikaz.«

Svoj čas je ustvaril Dufy nepozabno sceno za »Zaročenca iz Havra« v Comédie Française: Zima na vrtu z vsemi odtenki premikajočega se širokega neba. Ustvaril je vzdušje, ki sicer določa prostor in podnebje, istočasno pa sega po človeku. Njegova vloga je bila omejena — postavil je sceno. Igralci so s svojo igro seznanjali gledalce s svojimi karakterji: razodevali so koketnost enega ali resnost drugega. V vsem ostalem je Dufy tolmačil Salacrouja, čigar delo je bilo v bistvu čisto gotovo lepo, vendar ne slikovito.

Ko je isti Dufy zasnoval kostume za »Beach«, balet Jeana Francaixa v Monte Carlu, (ki je na sceno postavil ženske na plaži), se je — nasprotno — brez zadržka umaknil samosilniški barvni igri.

Kostum ni dekoracija

Pri dekoraciji gre za ureditev prostora. Kostum pa, piše Paul Valéry, mora doseči gibanje barv. Iz vseh kosov obleke je treba ustvariti nekako favno dozdevnih gibov in neubogljive prostornine nakazanih in poskusnih potez, ki posnemajo naravnost, a ne upoštevajo nikakih realističnih navodil. Balet, čarovnija svoje vrste, lahko prekrši vse zakone: plesalec se osvobodi teže, temnega človeškega plazenja, vsega kiča, vse logike (razen tiste, ki uravnava harmonijo), vseh določitev (razen tistih, ki bi ovirale njegovo sproščeno telo v prostoru).

O ličnosti

Nevarnost je (in ne majhna), da zadenejo slikarji (ko je plesalca treba obleči) ob ličnost — eleganco.

Ne trdim, da mora kostumer ustvarjati eleganco, vendar v nobenem primeru ne sme biti z njo navzkriž. Res je, da umetnost in eleganca vedno ne soglašata. Velik umetnik nima nujno tudi okus. Okus, ki zahteva kritično presojanje, lahko tudi navdih zaduši. Pretiravanje pa seveda vodi naravnost v prisiljenost.

Pri baletu je ličnost nemogoče zapostavljati. Celo nenavadno, pretirano, smešno in strahotno mora vsemogočna domišljija sprijazniti z dobrim okusom.

O plesalki

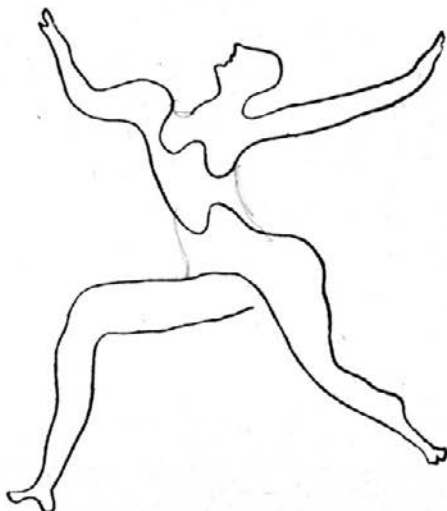
Ne tehnika, pač pa stil je po mojem merodajen pri ocenjevanju plesalke. Mehanizem prevladuje nad izraznostjo pri virtuozišnjah. Pri drugih nasprotno gospoduje osebnost plesalk na škodo njihove tehnike — te si ustvarjajo bolj nenavaden lasten stil — in so neobičajne (les baroques). So tudi take (teh je najmanj), ki zlijejo v celoto veliko fizično spretnost in ogenj in dosežejo skoraj čudeže: to so balerine. Nekatero obdarjene plesalke že s svojo navzočnostjo dajo čutiti, da so (te štejejo k odličnim): pantomimistke. Druge poznajo pravila in principe, vendar je njihova tehnika zelo pomanjkljiva; svojo nedovršenost skrivajo in se rešujejo s prevaro; niso avtentične ampak narejene: komedijantke (les cabotines). Ostale, mehanično še bolj nedovršene in brez stila, čudovito izvajajo vaje. Te so akrobatinje.

Plesni kritik naj bi imel oster pogled in tenak posluh. Vid in sluh morata delovati vsak zase, pač pa brezhibno sinhronizirana.

Oko naj bi bilo povsod. Prodre naj do najmanjših podrobnosti, istočasno pa se mora le toliko odmakniti, da si v hipu ustvari podobo celote.

Presoja je prepustiti prvemu še svežemu vtisu. Seveda naj bo presoja precej jasna, da se bo kritik lahko takoj nezmotljivo izrazil. Moč kritikovega razuma naj bi bila toliko učena, kot je moč plesalčevega telesa.

Kar zadeva okus: plesalec in kritik sta človeka.



Picasso: Plesalec

Ali se more lastno presojanje izuriti? Presojanje stremi k stalnosti, sicer si ne ohrani stanovitnosti. Če gre za ples, si je želeli gibčnega, hitro minljivega, skoraj spremenljivega mišljenja. Govoriti o plesnem prizoru se pravi ovekovečiti minljivost, popraviti to, kar se popraviti ne da, obuditi k življenju to, kar je za vedno umrlo, vrniti čas. Dolžnost kritika je, da »čudež« zaznamuje (in če je pesnik, da ga v lastni govorici oživi) ali pa objavi, da »čudeža« ni bilo. Tisti baletni kritik, ki veruje v svoj poklic, naj se nenehoma izprašuje in presoja, kajti balet je najbolj minljiv, spreminjajoč se in najmanj zaključen od vseh umetnosti.

Nobena oblika kritike ni na tako nizki ravni, kot je plesna kritika; tako da se vprašujemo, če je sploh kdaj bila.

(Prev. M. M.)

PREMIERA »ROMEA IN JULIJE« V BENETKAH

(Iz »Ballet To-Day«, Nov. 1958, Robert Paterson)

Poletna noč, zvezdnato nebo, zlasti lunin krajec, ljubko gledališče na prostem: »Teatro Verde« na otočku S. Georgio — kakšno popolnejšo scenarijo za balet naj bi si človek še želel? Preko lagune je vel lahen zefir in hladil plesalce in gledalce hkrati. Ko sem vstopil v anfiteater in pogledal navzdol na veliki oder, sem si predstavljal, da ležim na pobožjih Verone in na lastne oči gledam tragedijo Romea in Julije. To novo benečansko gledališče, ki ga obkroža morje z vseh strani, je edinstveno. Vsakdo, ki obišče Benetke, naj si ga ogleda in prevzela ga bo tišina, ki ga deli od zunanjega sveta — in če je le mogoče, naj si ogleda v njem baletno predstavo.

Tokrat je balet »Romeo in Julija« pomenil izredno važen dogodek. Poleg tega, da je bila to premiera, se je z njo začela tudi baletna povezava dveh slavnih opernih gledališč, »La Scala« in »Fenice«, ki jo je omogočil fond Giorgio Cini. Gledališče Fenice je sodelovalo z orkestrom, medtem, ko je La Scala dala svoje plesalce, scenarijo in kostime.

Predstava je bila skrajšana verjetno zato, da bi zgostila balet v okviru zahtevanih omejitev. Tako so izpustili prelepi poročni Pas de deux in spravo med Montegi in Capuleti, ki običajno zaključuje to zgodbo. Bilo je škoda, čeprav je bilo najbrže neizogibno, da je scenerija ves čas ostala ista, t. j. le z manjšimi izpremembami. Kljub temu, da je bila veličastna, je kmalu učinkovala monotono, posebno tedaj kadar je okolje zahtevalo izpremembo.

Razen v divertissementih, ki jih je preveč, Prokofjeva glasba ne prepričuje, ker ne more slediti poteku zgodbe. V opisovanju lažjih razpoloženj sta njegova invencija in raznolikost odlična. Glasba sama sili k plesu, tako je polna življenja in ritma. Toda čim se dotakne zgodbe Romea in Julije, ki je povsem drugačna od ostalih paradnih mest, začne skladateljeva invencija pojemati — in to vprav tam, kjer bi jo najbolj potreboval. V balkonski prizor vloži vso svojo najbolj čustveno glasbo in zato kasneje nima več kaj povedati. N. pr. glasba, ki sledi noči pred Romeovim pobegom, je le blede odsev tega, kar se je dogajalo popreje. Ob končnem prizoru v grobnici občutimo v glasbi le malo ali prav nič grenkobe. Z glasbo nam slika le mračno vzdusje dogajanja. In kakšno priliko je opustil tukaj Shakespeare sam, čemur je kriva okleščena francoska verzija zgodbe, ki jo je dobil v roke! V originalu zgodbe Mattea Bandella je namreč Romeo še živ, ko se Julija zbudi. Veličastni zanos obeh umirajočih ljubimcev, ki ga Shakespeare ni opisal, bi Prokofjev lahko prikazal v baletu z enim od najljubkejših in najganljivejših Pas de deux, kar jih je kdajkoli bilo.

Koreograf John Cranko je ustvaril nekaj lepih plesov. Njegova invencija je raznolika, n. pr. v Pas de trois ROMEA, Mercutio in Benvolio imamo priliko videti redkokdaj izvajani ronde de jambe en l'air, ki popolnoma odgovarja staromodnemu značaju baleta. Sijajni ples z blazinami pa nasprotno razodeva tenkočuten smisel za gledališki način prikazovanja vsebine, združen z vzišenimi gibi.

Po drugi strani pa Cranko ni poizkušal popraviti že »prirojeno« napako tega baleta: njegovo neizogibno zastajanje, dokler ne preide v sam spektakel in mim. Ker je izpustil sleherni ples ob poroki, je postal ta prizor povsem statičen. Najbrže mu tudi ni prišlo na misel, da bi namesto tega, da je v balkonski sceni osredotočil vse svoje najlepše zamisli, ponovil del te glasbe v grobnici, kjer bi lahko ustvaril višek zgodbe v najzanosnejšem Pas de deuxu in tako postavil v baletu ravnovesje tamkaj, kjer ga nujno potrebuje.

Razen med Romeom in Tybaltom, so bili vsi boji nerealistični in otročji, tako, da je ljudem, ki se nekolikanj razumejo na sabljanje, postajalo to že odvratno. Prepir v prvem prizoru je bil navadna burleska. Dvoboj med Tybaltom in Merkutiem z dekletom v roki je bil koreografova psihološka napaka, kot je bil sunek v Merkutiev hrbet zmota, kajti Tybalt je bil končno je gentleman, ne pa podel morilec.

Scenerija in kostimi Nicole Benoisa so bili sijajni. Barve so bile skrbno zamišljene in izbrane. Kostimi so bili tako bleščeči in slepeči, da je človek skoraj spregledal nekaj nenavadnih anahronizmov, n. pr. kmetice so plesale v srajcah in visokih klobukih, kot jih je risal Breughel, medtem pa so bile Julija in njene prijateljice na zabavi podobne Boticellijevim nimfam. Romeov kostim je odgovarjal, vendar ga med vso predstavo ni niti enkrat preoblekel.

Prvi in zadnji večer (26. in 28. julija) sta vlogi Romea in Julije plesala Mario Pistoni in Carla Fracci. Ta mlada plesalka je polna lahкотnosti in miline, vendar še ni dovolj zrela, da bi mogla upodobiti vso lestvico občutij, ki jo zahteva Julijina vloga. Njena osebnost se ne more uveljaviti najbrž zato, ker se preveč trudi, da bi to dosegla. Naučiti se mora vrednotiti svetlobo in senco, vedeti bi morala kaj je zadržavnje in ne bi smela hiteti od vsega začetka kar naravnost naprej. Njenemu izražanju manjka raznolikosti, kar velja tudi za ostale plesalce. Mario Pistoni je skušal upodobiti Romea edinole s skakanjem po odru in s prikazovanjem svojih zmožnosti (čeprav je dober in močan plesalec). Njegov prebledo našminkan obraz je vso predstavo spominjal na brezizrazno masko in njegov Romeo se je zdel na koncu predstave prav tako neživljenjski kakor v začetku.

Drugi večer sta v glavnih vlogah plesala Tera Colombo in Giulio Perugini. Po njuni zaslugi je na odru zgodba Romea in Julije v resnici oživela. Vera Colombo je ena izmed umetnic, ki jih le poredkoma srečamo v baletu, — je nežna in dovršena igralka. Njeno izvajanje lahko postavimo na isto raven kakor ples Ulanove, sodobne sovjetske umetnice. Višje je pač ne bi mogli oceniti. Čudoviti ples in mimiko v prizoru kjer Julija okleva od nasprotujočih si čustev, preden izpije usodno uspavalno sredstvo, je Vera Colombo tako realistično upodobila, da so tedaj človeku prihajale na um one slovite Shakespearove vrstice. Njen največji dosežek pa je bil v postopnem izpreminjanju Julije iz brezskrbne deklice v ženo, ki ji ni več do življenja, odkar je umrl Romeo.

Tokrat je Giulio Perugini pokazal, da je Romeo vreden takšne ljubezni. Plesal je z vso odkritostjo, spretnostjo in čustvovanjem. Njegov Romeo je bil plemenitaš. Plesal je kot plemenitaš in kot tak je umoril Tybalta in umrl. S časom bo njegova igra še pridobila, za zdaj pa v vlogi Romea še preveč poudarja gorečega ljubimca. Želeli

bi si, da bi bil veselejši v prvih prizorih in ni potrebno, da je na Capuletovem plesu tako resen.

Roberto Fascilla je odličen plesalec z močno osebnostjo, ki nikakor ni odgovarjala Mercutievi. Bil je razgrajač brez uglačane vljudnosti in prebrisanosti, ki jo zahteva vloga. Sele, ko je prejel smrtni sunek, je postal prepričljiv.

Aldo Santambrogio je plesal Tybalta. Dva dobro znana umetnika še iz Diagilevih časov, Černičeva in Grigorjev pa sta bila nenavadno neučinkovita kot grof in grofica Capulet.

Posebno pohvalo zaslužita Elettra Morini in Bruno Telloli za njun čudovit Pas de deux v divertissementu tretjega dejanja.

Luciano Rosada je mojstrsko in z občutjem dirigiral orkester gledališča Fenice. Pripravil je odlično predstavo, ki pa jo je včasih kazila napačna intonacija rogov, verjetno zaradi vlažnosti.

(Prev. J. Š.)



Derain: Osnutek za kostum plesalke

BALET PO SVETU

LONDON: Mednarodna baletna skupina Marquis de Cuevas

Ta baletna skupina je edinstven primer tipa baletnih skupin, je namreč ansambel bogataša. Ni v zvezi z nobeno od posebnih zvrsti koreografije in njeni solisti se menjajo iz leta v leto kakor ženska moda. Ta skupina obstaja dejansko le zato, ker markiza de Cuevasa veseli, da jo upravlja. (Markiz de Cuevas je namreč poročil vnukinjo Johna D. Rockefellerja). V nekem intervjuju z dopisnikom Daily Maila je markiz izjavil, da mu ansambel prinaša letno okrog štiri sto tisoč dolarjev izgube. V štirinajstih letih — toliko namreč obstaja ansambel, je zneslo to skupaj skoraj dva milijona dolarjev.

Čeprav se markizova politika umetniškega vodstva skupine vsako leto izpreminja, ostaja on sam vendarle zvest enemu samemu načelu, to je, da privabi v skupino določeno število slavnih zvezdnikov. Tako so na otvoritveni predstavi letošnje sezone v Coliseum nastopali: Nina Vyroubova (dolgoletna zvezdnica pariške Opere), Rosella Hightower, Serge Golovine, Leonide Massine in dr. Zato ni bil le slučaj, da so tretjo točko otvoritvenega programa »Pas de trois classique« plesali kar trije izmed njih: Hightowerova, Vyroubova in Golovine.

Balet »Nočna senca« je v precejšnji meri učinkoval le zaradi Vyroubove v vlogi mesečnice. Njeni gibi, polni miline, so navidezno izključevali vsak napor. Ta balet je nenavadno neuravnovešen, sprva učinkuje površno, nato pa postane prav dober. K sreči je Vyroubova na zaključku morala nositi Golovina le nekaj korakov. Pri nekdanjih predstavah je bil namreč nevšečen pogled na krhko balerino, ki nosi krepkega moža.

Ugajala je Massinova obnovitev lastnega baleta »Gaité Parisienne«, čeprav ji je manjkalo elana in šarma ostalih predvajanih baletov. Rosella Hightower namreč ni nadarjena za subretne vloge in pri njej nismo zasledili tiste zapeljivosti, ki jo narekuje njena vloga. Takoj v začetku pa je bilo občutiti, da je ustvaril ta balet koreograf z resničnim in mojstrskim znanjem. Sestavil je neskončna sosledja gibov, ki so se dovršeno ujemali z ritmom valčka Offenbachove glasbe: vprav osvežujoče nasprotje muzikalni ohlapnosti mnogih sodobnih koreografij. Massine sam je plesal Peruanca — groteskno vlogo, podobno mnogim vlogam, ki jih je ustvaril zase, n. pr. plesalca Can-cana v »Fantastični prodajalni« in mlinarja v »Trirogeljniku«. Z nostalgijo so mogli gledalci ponovno občudovati tega velikega plesalca. Za štiriinšestdesetletnega moža je bilo njegovo plesanje zelo dobro. Ostale plesalce je nadkriljevala Beatriz Consuelo kot Cvetličarka, ki je svojo vlogo izdelala očarljivo in z razumom. »Gaité Parisienne« seveda ni ena Massinovih velikih stvaritev, je pa sijajen zaključek programa in markiz je dobro ravnal, ker jo je priključil repertoarju.

V tej baletni skupini nastopa nekaj odličnih moških plesalcev, najpomembnejši je Serge Golovine, virtuoz, čigar izredno visoki skoki si slede brez najmanjšega vidnega napora. Toda kot večina moških plesalcev ima tudi on resno napako: nikdar ne iztegne kolen in tako nima nikdar povsem ravnih nog. Izredno dobro izvaja vse težje obrate in piruete, potrebuje pa še vaje v preprostih stvareh.

Po burkastem in po vsem časopisju objavljenem dvoboju med Sergejem Lifarjem in markizom de Cuevas je bilo zanimivo videti

balet, ki ga je Lifar ustvaril za markiza. »L'amour et son destin« s koreografijo Lifarja in Dimitrija Parlica ter z glasbo, ki se naslanja na Čajkovskega Patetično simfonijo, predstavlja dejansko vso dobro znano Lifarjevo izumetničenost, večje prilagojeno vzoru simfoničnega baleta, ki ga je Massine uvedel v prvih tridesetih letih. Vyrubova v vlogi Žene je imela nemalo težav, da bi tej banalni vlogi dala nekoliko človeških občutij. S svojimi koreografskimi idejami spominja Lifar na Henryja Forda, ki je kupcem ponujal svoj model T v »vsaki barvi, le da je črna«. Lifarjevi junaki so namreč vsi enaki, ne glede na glasbo in na témo, ki jo obravnava balet. Zato tudi Serge Golovin ni mogel spraviti kaj več iz svojega Moža.

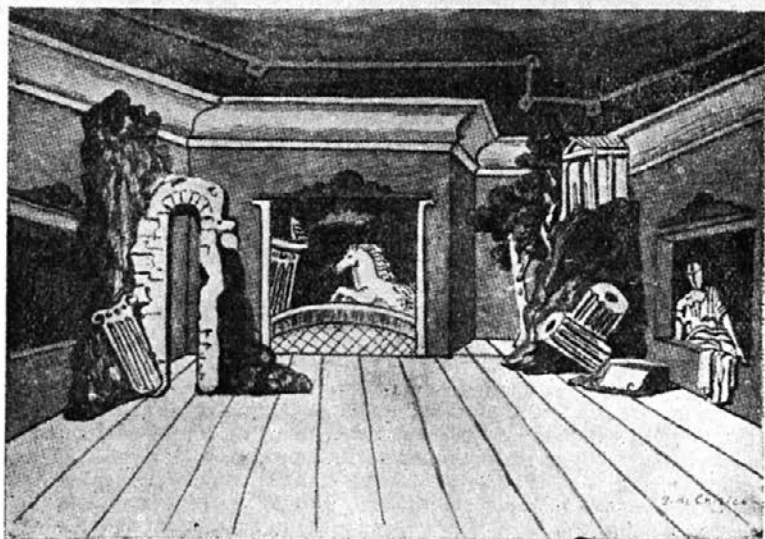
Komaj si moremo predstavljati večje nasprotje, kot je nasprotje med pravkar omenjenim baletom in baletom »Silfide« z Vyrubovo. Njen bleščeči in poetični ples je dosegel tisti višek, o katerem sanjamo, a nam ga je le redko usojeno videti. Končno je nastopila v veliki vlogi, ki ustreza njeni talentiranosti in se je tako uvrstila med največje sodobne balerine. S pravim čutom je sledila zgledu Pavlove v Preludiju in Pas de deuxu in je izmed vseh plesalk, kar sem jih videl v zadnjih petindvajsetih letih, resnično najboljše upodobila ta lik iz Fokinove koreografije. Presegla je celo nekatere izredno nadarjene umetnike, ki so izšli iz Fokinove šole (n. pr. Rjabušinsko, za katero je Fokin priredil novo verzijo Preludija). Tako si lahko predstavljamo visoke kvalitete tega baleta ob prvi uprizoritvi.

V »Silfidah« tehnika ni tako pomembna kakor sta pomembna slog in občutje, vendar je v Preludiju nekaj posebnih pasaž, n. pr. »posé« na konicah, od koder noga gladko zdrkne v vodoravno lego. Velika večina plesalk napravi ta korak kakor pač najboljše zna in poskuša, da pristane na tleh kar najbolj neopazno, toda Vyrubova je storila to tako voljno in ves njen korak je prevečala takšna odličnost in vzvišenost, da je postal eden vrhunskih točk baleta.

Na tisoče takih podrobnosti je dokazovalo, da je Vyrubova točno vedela, kaj je imel Fokine v mislih in je s svojimi odličnimi zmoglostmi gledalcem to tudi posredovala. (To daje misliti, da je morda povprašala katero od velikih Diagilevih plesalk za nasvet, kajti četudi je Vyrubova, vendarle ne more vsega zadeti s samim instinktom). Plesala je, kakor bi jo nosili zvoki glasbe. Gledalci so imeli občutek, da ni plesala po glasbi, temveč, da je ona sama ustvarjala glasbo, ki se je ovijala okrog nje in so ob njej nastajale, če lahko tako rečemo, posebne razsežnosti ritma in melodije.

Serge Golovin jo je spremljal lahkočno in sijajno, kljub temu me je ob brezhibnosti Vyrubove motila njegova že omenjena zanikrnost nog in kolen. S svojim talentom bi lahko dosegel kar bi hotel, le popreje se mora trdo oprijeti dela pod vodstvom dobrih učiteljev. Drugi solisti so bili povprečni in baletni zbor je pokazal le malo razumevanja za koreografijo in za glasbo. Toda to ni motilo, dokler je bila Vyrubova na odru, ker so bili vsi pogledi uprti le vanjo.

V New Yorku sem videl precej zanimivega plesanja v jazzovski zvrsti. O občutenosti ni bilo mnogo sledov, zato pa so se plesalci gibali s sproščeno in ritmično spontanostjo, ki je učinkovala izredno osvežujoče. Zato sem z radovednostjo pričakoval balet »Le Mal de Siècle«. To je jazz-balet po koreografiji ameriškega plesalca Jamesa Starbucka. Podnaslov tega baleta je »Spomin za bodočo generacijo« in izraža vso pomembnost jazza za sedanjo generacijo. Pravi naslov



De Chirico: Baletna scena

pa nam pove, da balet obravnava sodobno mladino po svetu, ki se vozi v starih avtomobilih, se izogiba rednemu delu in vsakdanjosti, ki je obupana in cinična in katere poglavitna zabava je poslušanje jazza. O tej mladini so pisali že v pesmih in romanih, težko pa bi bilo najti kakršnokoli sled trpkega upora te generacije v Starbuckovem baletu. Videli smo le skupino plesalcev v raznovrstnih kostimih, ki so izvajali neoklasične ples ob glasbi jazza, prirejeni za orkester. Ples in glasba nista bila ritmično prav nič povezana in rezultat je bil porazen.

»Diagrame« po koreografiji Janine Charrat je predstavljal spet enega izmed napadov na Bacha. Izvajali so ga štirje plesalci in ena plesalka v trikotjih s kapucami. Bilo je videti kot da bi pobegnili z neke komične prireditve. Plesali so v belih kostimih na belih tleh, zato so jih gledalci komaj videli. Iz vsega tega sklepamo, da je scenografu in koreografu primanjkovalo domišljije. Tu in tam je bilo opaziti boječ poizkus, da bi plesalci na odru izrazili ravnovesje glasbi, ki pa je kmalu zamrlo. Gibi sami pa so kazali kaj malo občutka za melodično in ritmično obliko glasbe.

AVSTRALIJA

Dolgo vrsto let Avstralija ni imela prilike, da si ogleda inozemski balet. Tej »lakoti« pa je sledila razkošna pojedina. Lansko leto je obiskala Avstralijo baletna skupina londonskega Covent Gardna z Dame Margot in Michalelom Somesom na čelu. Pokazala je avstralski publiki odlomke iz klasičnih baletov, da je lahko primerjala raven ugledne avstralske baletne skupine Borovansky z visoko ravniyo londonskega baleta.

Letos pa je New York City Ballet seznanil Avstralce s popolnoma drugačnim slogom: z modernim baletom na osnovi klasičnih korakov, ki pa je vendarle dokaj drugačen od prelivajoče se ljubkosti tradicionalne klasike. Tudi tistih nekaj plesov iz starejših baletov, ki so jih izvajali, je koreograf Balanchine obnovil.

Skupina štirinšestdesetih plesalcev je prispela v Avstralijo 15. aprila z letalom iz Japonske. Dva dni kasneje je bila otvoritvena predstava. Osem tednov zapored je bilo gledališče Empire Theatre njihov dom in takoj so pričeli z vajami pod vodstvom Vide Brown, ki v odsotnosti Georga Balanchina skrbi, da ostane raven baleta na isti višini. Od sam je ostal v Ameriki pri svoji ženi Tanaquil Leclerc, ki je zbolela za paralizo.

Turnejo je v okviru Mednarodnega kulturnega programa ZDA omogočilo združenje J. C. Williams Theatre Limited v imenu Vzgojnega združenja glasbene in dramske umetnosti.

Se preden je skupina prispela v Avstralijo, je bilo mnogo govora o uspehu gostovanja. Ljudje so mislili, da Avstralci, navajeni večinoma standardnih klasičnih in le v manjši meri modernih del, ne bodo preveč prijazno sprejeli amerikanskega programa. In zares, če bi hoteli verjeti vsemu, kar ste čitali po časopisju in po revijah, je bila turneja obsojena na neuspeh. Vendarle ni bilo vse tako, kot je kazalo, čeprav je bilo treba po enem tednu uvrstiti med moderna dela več neoklasičnih baletov.

Otvoritvena predstava je obsegala tri kratke balete in klasični Pas de deux.

Prvi balet »Serenada« (Čajkovski-Balanchine) se je odvijal v preprostem, tekočem slogu, vendar ni pomenil nič izrednega. Drugi balet »Fanfare« (Britten — Robins) je bil živahen in komičen, posebno v odstavku za tolkala. »Western Symphony« je vesela in vedra amerikkansko-glasbena revija. Gledalci so jo dobro sprejeli, vendar je bilo čutiti, da čakajo še na Pas de deux iz baleta »Sylvia«, katerega sta plesala André Eglevsky in Patricia Vilde. To je bil vrhunec večera.

Vsi so bili zadovoljni, to je gotovo, vendarle sem bil nekolikanj razočaran nad pomanjkanjem klasične izbrušenosti, ki je bila očitna, kajti lanskoletno gostovanje je bilo še sveže v mojem spominu. Neki sydnejski kritik je napisal: »Morebiti so klasično izbrušenost odvrgli pri iskanju večje svobode, — če so jo, je to bedna napaka, kajti kot nam je Margot Fonteyn pokazala, ta izbrušenost ne omejuje ničesar, a izpopolnjuje sleherni gib«.

Izpremenjeni program v drugem tednu gostovanja ni žel odobravanja. Balet »Dvoboj« v tretjem tednu je pritegnil pozornost publike. Vsi so bili mnenja, da je Melissa Hayden izredna, nekaterim je ugajala dramska zgodba, drugi so jo spet odklanjali kot prerezko in ne-realistično.

Balet »Kletka«, ki so ga izvajali kasneje, je tudi povzročil mnogo prerekanj.

Četrty program je morda požel največ uspeha, čeprav tega morda ni videti iz naslovov izvajanih baletov.

Prvi »Allegro-Brilliant« (Čajkovski-Balanchine) je abstrakten balet, ki je v omejeno časovno enoto stiral kar največ koreografije. Vendarle se je zvedelo, da ples ni v nobeni zvezi z glasbo. Baletni zbor pa je bil kljub temu veličasten.

»Škotska simfonija« (Mendelssohn-Balanchine) vsebuje precej klasičnega vzdušja »Silfid« in je postala najpopularnejša točka vsega gostovanja. Gledalci so uživali ljubke kretnje in lebdeče arabske Diane Adams in vzvišenost ter deško bujnost njenega knežjega partnerja Jacquesa D'Amboisea. Baletni zbor je izvajal predpisane gibe tankočutno in precizno ter je pripomogel k velikemu uspehu tega baleta.

Francisco Monican je razpredel zgodbo slepca do dramatičnega viška v kratkem baletu »Pastorale«, po glasbi Charlesa Turnerja.

V »Bourrée Fantasque«, burleski polni elegance in klasičnega baleta, se je spet odlikoval baletni zbor s svojo natančnostjo.

Osmega maja so imeli gledalci priliko videti Balanchinovo verzijo »Labodjega jezera«. Ker pa so bili vajeni gledati to delo v tradicionalni obliki, so mu to novo, a zanimivo verzijo nekako zamerili.

Vsega skupaj smo videli približno trideset baletov, od katerih jih je pet nastalo v zadnjih dveh letih. Poleg že omenjenih solistov so avstralski kritiki posebej pohvalili mlado Allegro Kent.

Po gostovanju v Sydneyju je skupina odpotovala v Melbourne, kjer je gostovala do šestega avgusta. Medtem ko bodo Avstralsci še naprej uživali v klasičnih delih, bo služilo to gostovanje v koristno vzpodbudo ustvarjalnosti avstralskega baleta. Prav tako so se avstralski moški plesalci mnogo naučili od Amerikancev, katerih atletski slog vsebuje vendarle polno miline in vzbuja oni izraz močnatosti, ki ga pogrešamo pri mnogih plesalcih.

IZRAEL

Obisk v Inbal Studiu, kjer vadi baletna skupina, ki se je vrnila z osem mesečne turneje, nas je nepričakovano presenetil. Našli smo popolnoma drugačno skupino, kot pa je bila tista, ki je pred dvema letoma zapuščala Izrael, da pokaže svetu svojo umetnost. Studio in plesalci so bili isti, a če ne bi bilo teh bradatih mož eksotičnega videza, bi mislil, da si vstopil v enega izmed newyorških studiev. Po vrnitvi s turneje je skupina nekajkrat nastopila pred polnim gledališčem in tudi kritiki so pisali o napredku domačega baleta. Pripravljajo nov baletni večer in mislijo na novo turnejo. V pomladi 1959 bodo obiskali skandinavske dežele in se bodo vračali domov preko Pariza in Švice, obiskali bodo Majski festival v Firenzah in morda še Solun in Atene. Konec leta 1959 pa se bodo vkrcali za Indijo in Japonsko. Nameravajo gostovati tudi v San Franciscu. To bo tedaj že drugo gostovanje v ZDA. Hoteli so tudi obiskati Nemčijo, čeprav ministrstvo za zunanje zadeve za to turnejo še ni dalo svojega privoljenja. Lansko pomlad je berlinski župan obiskal skupino na njenem gostovanju v Švici ter jo povabil v Nemčijo. Sedaj so se pričeli s to mislijo resneje ukvarjati.

Novi spored bo takle: »Pastirska suita« in »Polnočni molilec« (na jemenitsko temo), »Puščavska pesem« in »Samuel« (balet z napovedovalcem). Izmed mlajših članov baleta naj omenim Burya Levya, ki je v tem času nenavadno tehnično napredoval. Plesal bo glavno vlogo v »Puščavski pesmi«.

Vsi člani so se navduševali ob spominih na turnejo, niso pa vedeli povedati, kaj jim je najbolj ugajalo: ali potovanje samo ali ljubeznivi sprejemi vseh povsod. Želeli so le, da bi jim v bodoče preostajalo malo več časa za ogledovanje znamenitosti.

JAPONSKA

V zadnjih desetih letih se je na Japonskem silno povečalo zanimanje za balet. V Tokiu je več baletnih skupin in šestnajst izmed njih se je udeležilo baletnega festivala, ki je trajal od 5. do 14. julija 1958. To je bil že drugi baletni festival po vojni. Létos so z njim proslavili ustanovitev Japonskega baletnega združenja, izkupiček pa so namenili za zgraditev Narodnega gledališča.

Na Japonskem je mnogo majhnih baletnih skupin. Skoraj vsak večji plesalec ustanovi svojo skupino. To morda ne vpliva ravno ugodno na razvoj baleta, vzroki pa so finančnega značaja. Vlada, žal, ne daje tem skupinam nobene finančne pomoči in skupine si morajo pomagati same. Ker so plesalci z vsem srcem vdani plesni umetnosti, jim to nekako uspe, vendarle ne brez težav.

Festivalne prireditve so bile v Sankei Hallu, v modernem, umetno hlajenem gledališču. Znani japonski simfonični orkester ABC je vodil Kazuo Yamada. Spored A je obsegal: dve dejanji iz »Labodjega jezera«, Pas de deux iz »Don Kihota«, balet »Modra rapsodija«, Pas de deux iz »Sifid«, prizor iz »Carmen«, drugo dejanje iz opere »Princ Igor«, baleta »Lepotica in zver« in »Modra Donava«, dočim so spored B sestavljali baleti: »Serenada«, »Ironična etuda«, Pas de deux iz »Črne laboda«, »Valpurgina noč«, »Peter in volk« in »Pas Can Can«.

Spored B je bil boljši kot A, vendarle je bil prizor iz opere »Carmen«, ki ga je plesala Raeko Kondo, za vsakogar nepozabno doživetje. Baletni zbor je bil večinoma sestavljen iz članov raznih skupin. Balet »Lepotica in zver« z glasbo japonskega skladatelja Zazumi Yamamura in koreografijo Chigaru Yokoia je bil originalen in poln čarobnosti. Ples baletnega zbora v črnih in rdeče črtastih kostumih s kapucami je bil presenetljiv.

»Tokijska baletna skupina mladih« je inteligentno in učinkovito izvajala težko »Ironično etudo« in Yokohamska baletna skupina Harohi je v »Valpurgini noči« znala ustvariti pravo vzdušje orgij. Nakamura Tomotake je bil izreden »volk« v »Petru in volku«. Napisal je tudi koreografijo za ta balet, ki ga je izvajala skupina Otaki Ikō. Skupina Komaki je zaključila spored z živahnim baletom »Pas Can Can«. Natančno in posrečeno je upodobila vzdušje Pariza v letu 1890.

Morda so plesalci bolje uspeli v modernem baletu kot v klasičnem. Nekateri izmed njih so bili majhne postave, vendar je njihova odlična tehnika premostila to nevšečnost. Vsekakor je bilo očitno, da so plesalci strastno privrženi tej umetnosti in festival je v celoti uspel.

NEMCIJA

GOSTOVANJE BALETA VELIKEGA MOSKOVSKEGA GLEDALIŠČA V HAMBURGU

Člani tega baleta so uprizorili dve predstavi »Giselle« z Ulanovo, eno predstavo »Labodjega jezera« (Karelskaja in Kohlov), tri koncertne predstave in eno predstavo »Umirajočega laboda«. Nadvse prijetno je bilo videti njihovo inteligentno izvajanje klasičnega baleta, ki so ga izdelali do najmanjših podrobnosti. N. pr. ko vstopi v začetku prvega dejanja »Labodjega jezera« kraljica-mati, jo vsi pozdravljajo s smehljaji in s cvetjem, namesto s kislimi in presenečenimi obrazi, ki smo jih vajeni gledati v uprizoritvah z Zahoda.

Degas:
Plesalka



Ulanova pleše vprav neverjetno in hamburška publika jo je oboževala, čeprav ne moremo reči, da se ta publika kaj priča spozna na plesno umetnost. Po prvem večeru so jo gledalci neprestano klicali na oder, dokler ni nekdo izmed njih prihitel in ji poljubil roki. Še ko so spustili železni zastor, je na stotine neukrotljivih gledalcev ostalo v avditoriju in vzklíkalo. Končno se je Ulanova zopet prikazala, že oblečena, da jih poslednjič pozdravi. Morda je njen največji čar v tem, da ji uspe prepričati publiko kako nenavadno lahko ji je plesati in da na odru ostaja le zato, ker ji ni do tega, da bi poletela v zrak. Fadeječev je njen najboljši partner, kajti tudi njemu gledalci verjamejo, da ne pozna nikakega truda. Njegovi gibi so slični onim pod vodo, ki ne poznajo nikake težnosti.

Poleg Ulane in Stručkove je v tej baletni skupini toliko talentiranih mladih balerin, kolikor jih ne srečamo nikjer drugod (in to je le polovica celotnega ansambla). Karelskaja in Kondratjeva sta v zadnjih dveh letih občutno napredovali — in Timofejeva, ki se je spominjam kot okroglolične deklice z začudenimi očmi, je postala uravnovešena, elegantna mlada žena. V »Silfidah« je občuteno in brezhibno plesala Pas de deux. (Slučajno je ta Pas de deux povsem

identičen s Fokinovo verzijo, ki smo jo vajeni gledati na Zahodu, in ko smo vprašali Timofejevo, če so koreografijo tega baleta zabeležili po Fokinovi originalni verziji, nismo mogli verjeti njenemu negativnemu odgovoru).

Velikega uspeha je bila deležna tudi Bogomolova. Skoraj je zasenčila slavnega Jevdokimova v Pas de deux iz »Giselle«. Njena Labodja princesa v najbolj domiselnem kostimu, kar jih je videti, nam prikaže bistvo sleherne ruske bajke v pet minut trajajočem Pas de deux s »Pomladnimi vodami« in »Don Kihotom« je pripravila gledalce do nepopisnega navdušenja. Zelo je privlačna in zdi se nam, da si sproti izmišlja vsak korak in gib. Odprta so ji vsa pota do najvišjih uspehov plesne umetnosti. To nam potrjujejo vsi njeni dosedanjí uspehi, ki so plod dolgoletnega trdega dela in vaje.

Izmed moških plesalcev je Lapauri napravil silen vtis. Farmatianc je bil izvrsten v Variacijah iz »Tarasa Bulbe«. Jevdokimova smo videli v »Giselli«, v Italijanskem plesu iz »Labodjega jezera« in v »Valpurgini noči«. Nikoli ne bomo pozabili tudi Jaroslava Sekha v Španskem plesu iz »Labodjega jezera«, ko dvigne — skoraj vrže — roko predse. Ta ples je morebiti edina točka, ki bi jo mogli postaviti poleg »Umirajočega laboda« Ulanove.

PARIZ

Sezona pariške Opere (oz. baleta) se je začela precej hrupno. Serge Lifar je zapustil Opero in Ludmilla Tcherina je prenehala z vajami za »Atlantido«.

24. septembra 1958 je Georges Hirsch, direktor francoskih opernih gledališč, povabil zastopnike časopisov, da bi jim sporočil repertoar letošnje sezone. Prva uprizoritev naj bi bila opera »Atlantida«, delo skladatelja Henrija Tomasija. Glavno vlogo Antineje, skrivnostne junakinje slavnega romana Pierra Benoita, naj bi plesala Ludmilla Tcherina, ki pa je prav tisto jutro odpovedala svoje sodelovanje.

G. Hirsch je dejal novinarjem, da bo pač treba poiskati drugo balerino. Tcherina pa je obvestila časopise, da se je za ta korak odločila zaradi »razlike v mnenjih«. Izjavila je, da ne more stopati po trideset metrov visokih stopnicah ne da bi čutila vrtoglavico. Poleg tega je Hirsch hotel, naj namesto črnega trikoja obleče prosojen triko v barvi telesa. Temu pa je nasprotovala, ker se ji je zdel predlagani triko nespodoben. Dejala je o Hirschu, da nima okusa ter da je nedosleden. Omenila je tudi, da opera ni kabaret na Pigallu, kjer plešejo gole ženske.

Skladatelj Henri Tomasi je v svojih kasnejših izjavah časopisu »Le Monde« odgovoril Tcherini, češ da že dve leti nastopa v različnih gledališčih v omenjeni vlogi, in to v vedno istem, črnem, tesno se prilagajočem kostimu. G. Hirschu in njemu pa se je zdelo čudno, da bi kraljica Atlantide nastopala v bornem, črnem trikoju. Ko je Tcherina odklonila, da bi oblekla drugačen kostim, je glavni upravnik sklenil, da bo njeno vlogo prevzela balerina, ki se strinja s kostimom. To naj bi bila Claude Bessy, ki tudi sicer ustreza značaju te vloge.

Naslednjega dne je Claude Bessy prispela z letalom iz New Yorka v Pariz. (V New Yorku je z Erickom Bruhnom nastopala v operi Metropolitan, kjer je plesala »Lepo Heleno« po koreografiji Jeroma Robbinsa).

Ne da bi kdajkoli popreje videla »Atlantido«, je nova solistka izjavila, da ji bo do 10. oktobra gotovo uspelo pripraviti se za nastop.

Zdelo se je, da je kriza zaradi »Atlantide« minila, ko se je Serge Lifar, kateremu so poverili koreografijo, uprl, češ, da ne more izdelati baleta v tem kratkem času (do 10. oktobra). Zato je G. Hirsch dal izjavo tisku »da je na lastno pobudo in ne da bi počakal Lifarjevo mnenje, poveril koreografijo »Antinejinih variacij« Georgesu Skibinu.

To je položaj spet zaostriilo, in 1. oktobra je Lifar izjavil vsemu svetu, da zapuša Opero.

Vzroki njegovega odhoda pa so zakoreninjeni v preteklosti. Dejansko je Lifar že v maju podal ostavko, ki jo je G. Hirsch mirno sprejel. Ko je potekla Lifarjeva pogodba z Opero, ga je G. Hirsch opomnil, da od 1. oktobra dalje ni več član Opere, časopisju pa je izjavil, da od tega svojega sklepa noče odstopiti.

Lifar mu je spet odgovoril, da je bilo mnogo vzrokov, ki so ga prisilili k temu koraku. Eden izmed njih je bila odpustitev dela baletnega ansambla v februarju, o čemer se z njim, ki je bil šestindvajset let maître de ballet in koreograf pariške Opere, sploh niso posvetovali. K vzroku prišteva tudi razne skrivnostne dogodke v času, ko mu je sovjetska ambasada zavrnila vizo za vstop v SSSR — in končno ga v Operi moti prisotnost mnogih parazitov. Končal je z besedami, da bo o položaju obvestil ministrstvo.

»Atlantide« pa so vseeno uprizorili. Odločitev Ludmille Tcherine je najbržne v zvezi s filmskim snemanjem v Londonu v začetku oktobra, ki umetnici ni dovoljevalo nikakršnega zavlačevanja. Preden pa je zapustila Pariz, je izjavila, da namerava po vrnitvi ustanoviti svojo baletno skupino, katere zvezdnik naj bi bil Milorad Mišković.

Claude Bessy je plesala Antinejo v opekastordečem kostimu, ki ga Tcherina ni marala obleči. Resnično, bil je vreden vseh teh preprirov. Človek pa le ne ve, čemu je bilo toliko hrupa okrog te »Atlantide«.

Mehikanska baletna skupina »Ballets Mexicains Aztèques et Mayas«, ki jo je vodil g. Xavier de Leon, je imela dober namen, toda pariška publika jo ob priliki nastopa v Théâtre des Champs Elysées ni povoljno ocenila.

Barviti, nenavadni in dragoceni kostimi so napravili izreden vtis na gledalce, vendar so bili plesi rekonstruirani in to jim je jemalo še zadnjo iskrico pravega življenja. To je škoda, kajti Mehika ima veliko število zanimivih folklornih plesov. Predstava je bila dolgočasna, kot že rečeno — zaradi pomanjkanja koreografije in pravega etnološkega značaja plesov.

Tudi sloviti »Ples pernate kače«, s katerim hočejo mehikanski kmetje s čarovnijo priti v stik z zemeljskimi silami, ki naj bi jim zagotovile pridelek koruze, ni bil nič drugega kot samo razkazovanje na odru.

PRVI BALET V KITAJSKEM SLOGU

Po devetmesečnih pripravah in vajah v pekinškem experimentalnem opernem gledališču, so uprizorili celovečerni balet »Začarana lotosova svetilka«, s katerim se je pojavil nov element v kitajskem glasbenem življenju. Za kitajsko publiko, vajeno klasičnih kitajskih oper, kjer so govor, ples in petje neločljivo povezani med seboj, je prikazovanje zgodbe zgolj s kretnjami in glasbo precej nenavadno. V zadnjih letih si je balet na Kitajskem, po številnih gostovanjih

Narta



KOZMETIKA

sovjetskih in drugih baletnih umetnikov, pridobil veliko število ljubiteljev, katerim pa se je ta predstava zdela prav tako neobičajna. Njena koreografija sloni namreč povsem na plesnih gibih klasične kitajske opere in na narodnih motivih.

Sedanji čas je na Kitajskem zelo ugoden za odrske novosti. Nikdar v zgodovini ni kitajsko gledališče cvetelo bujnejše kot dandanes. Stare igre in domala izumrli dramatični prizori so obnovljeni, spet pojo in plešejo narodne pesmi in ples iz vse dežele, nove oblike dramske umetnosti poganjajo iz dediščine naroda in tešijo naraščajoče zahteve ljudstva po izobilju in raznovrstnosti gledališkega življenja. Da bi jim ugodili, si ustvarjalci ne pomišljajo izposojevati si od drugih narodov to, kar bi jim moglo koristiti. »Začarana lotosova svetilka« je svojo obliko povzela po ruskem baletu, njena koreografija pa ima korenine v domačih tleh.

Zgodba spominja na folkloro in na legende drugih narodov. Pri-poveduje o ljubezni neke gorske boginje in navadnega smrtnika in so jo že mnogokrat obravnavali v kitajski ljudski literaturi.

Zgodba: Mlad dijak, ki neke zimske noči izgubljen tava po gorovju Hwashan, si najde zavetje v templju, kjer v svojem kipu prebiva boginja San-Sheng-mu.

Njegovo občudovanje oživi kip. Komaj si izrečeta ljubezen, srdito vstopi njen brat, bog vojne Er-lang-shen in grozi, da ju bo ločil. S pomočjo čudodelne lotosove svetilke, ki visi ob oltarju, se jima posreči uiti.

Leto dni kasneje obadva polna ponosa in vesela pozdravljata goste, ki so prišli na proslavo stotega dne življenja njunega prvega sina. Pojavi se »hudobna vila« v podobi odposlanca boga vojne, ki se skrivoma plazi na veselico, zgrabi svetilko, premaga zbrano družbo in iztrga mlado mater sinu in soprogu ter jo odvede proti gorovju.

Po petnajstih letih ujetništva se ljudje še vedno spominjajo pri-ljubljene boginje in njen mož jo brez prestanka išče po svetu. Njunega sina Chen-hsianga, kateremu je dana nadčloveška moč, vzgoji neko božanstvo. Ko sin čuje o materini usodi, se odpravi na pot, da bi jo rešil. Sreča svojega žalujočega očeta, se bori z zmajem, najde po mnogih zaprekah lotosovo svetilko in odpre materino ječo. Sredi množičnega veselja se San-sheng-mu vrne k ljudem in k ljubljenuemu možu.

Zgodbo so izbrali zato, ker je njeno človeško jedro tako splošno in ker simbolizira upanje in borbe kitajskega naroda pod fevdalnim zatiranjem. Nudi pa tudi obilo možnosti za raznovrstne plesne oblike po narodnih plesih. Čeprav je v baletu v sedanji obliki potrebno še precej izboljšav, je koreografom uspelo ustvariti nekaj, kar kljub neobičajnosti ljudje radi sprejemajo.

Ples kot del opere ima na Kitajskem že dolgo tradicijo in je dosegel mednarodno priznano raven popolnosti. Toda kot samostojna odrska umetnost se je ples pojavil šele po osvoboditvi. Dandanes je na Kitajskem več baletnih skupin, ki štejejo skupaj okrog 3000 plesalcev, z narodnimi manjšinami vred, ki se pa spet posvečajo študiju in razvoju lastne narodne dediščine. V Pekingu samem je deset baletnih skupin. V plesni šoli je trenutno tri sto učencev, ki se uče plesati balet po zahodnem vzoru — in narodne plesne in tradicionalne plesne oblike drugih azijskih dežel. V zadnjih letih so skrbno proučevali kitajske plesne in plesne drugih narodov in izvajali so mnogo odlomkov iz teh baletov za zabavo ljudi in za obogatitev njihove

kulture. V letu 1957 je Drugi kitajski narodni plesni festival prikazal občuten napredek od prvega (1953) v raznolikosti, tehniki, ustvarjalni volji in v prikazovanju resničnosti.

Prvikrat so poizkusili izvajati balet v novem stilu leta 1955. K izredno dramatičnemu prizoru iz pekinške opere »Bela kača« so napisali glasbo, ki je nadomeščala petje in iz starih so priredili nove ples, ki naj bi pojasnjevali zgodbo. Nato so spet izbrali dogodek iz neke opere, tokrat je bila to opera »Pastir in škalka«. Originalni prizor vsebuje le malo plesov in ustvariti je bilo treba povsem nove. Ti poskusi so še povečali radovednost gledalcev in plesalcev. Njihov uspeh je opogumil koreografe, da so se lotili celovečernega baleta »Začarana lotosova svetilka«.

Pri tem je nastalo mnogo problemov. Tradicionalna kitajska drama je sestavljena oblika umetnosti, kjer so petje, ples, besede, kretnje in glasba tesno povezani med seboj. V svojem dolgoletnem razvoju so pri tem nastale številne že določene kretnje rok in nog, oči itd., in vsakršen drobec te mimike ima svoj poseben pomen. Zato je razumljivo, da se novi balet opira na klasično dramo, ki mu služi kot nekakšen »tehnični slovarček«.

Ni tako preprosto prilagoditi to popolno tehniko posebnim zahtevam baleta, katerega zakoni so čisto drugačni od opernih. N. pr. ples San-sheng-mu s trideset čevljev dolgim ogrinjalom se zdi na prvi pogled točen posnetek plesa iz znane klasične opere »Nebeška dekla trosi cvetje«. Toda junakinja opere lahko izrazi svoje misli in občutja tudi z besedami, balet pa mora vse čustvovanje izraziti s kretnjami.

Razlika je še občutnejša v bojnih prizorih. Umetnost borjenja je v kitajski operi točno določena in dosega presenetljivo verjetnost. Vendar so borbe večkrat vstavljene le zaradi učinka. Kaj takega si balet ne more dovoliti tam, kjer mora dogajanje pojasnjevati zgodbo. Obedve bitki v »Začarani lotosovi svetilki« pa pripomoreta k umetniškemu in čustvenemu višku povesti..

Poleg običajnih odrskih plesnih oblik uporablja ta balet tudi odlomke iz narodnih plesov. Klasični slog odlikujeta izbrušenost in gracioznost, slog narodnih plesov pa preprostost in moč.

Glasba: Tradicionalna kitajska drama ima svoj lastni bogat glasbeni repertoar. Balet se na te vire ne more opreti, vendar je glasba njegova bistvena sestavina. Skladatelj se zato vprašuje: v kakšnem slogu naj pišem glasbo? Ali naj uporabim pri tem kitajske ali zahodne instrumente?

Teh problemov še niso povsem ustrezajoče rešili. Za »Lotosovo svetilko« se je skladatelj Chang Shao-hu oprl na narodno glasbo, partitura pa je napisana za zahodne instrumente, in to zaradi njihovih večjih harmoničnih možnosti. Škoda je, da nekatera mesta niso bila napisana za kitajske instrumente, kar bi dalo glasbi več domačnosti.

Ta prvi korak pri ustvarjanju kitajskega baleta je bogato poplačal napore vseh sodelujočih ne samo zato, ker so ustvarili novo dramsko obliko, temveč predvsem zato, ker je ta nova oblika nastala iz stare.

Na vprašanje: »Ali stare plesne oblike lahko zrcalijo socialistično življenje, ki ga dandanes gradimo?«, so vsi sodelujoči odgovorili pritrdilno.

Da bi izvajali raznovrsten repertoar podobnih plesnih dram, morajo mladi kitajski plesalci doseči še večjo popolnost v izvajanju stare umetnosti. In če pogledamo današnji napredek, vemo, da tisti dan ni več daleč.

IZBRANA DELA F. M. DOSTOJEVSKEGA,

od katerih so doslej izšli naslednji romani:

BRATJE KARAMAZOVI, I. in II.,
polplatno din 2600.—
IZPOVED MLADEGA ČLOVEKA,
polplatno din 1600.—
PONIŽANI IN RAZŽALJENI,
polplatno din 1200.—

V programu so še za leto 1959:

IDIOT
ZAPISKI IZ MRTVEGA DOMA
SELO STEPANČIKOVO
BELE NOČI
BESI

Odplačujete lahko na obroke.

Naročila sprejema:

Državna založba Slovenije

**LJUBLJANA - Mestni trg 26, Čopova ulica 3,
Trg revolucije 19.**

ARGO



4 krožnike goveje juhe . . . din 60
4 krožnike gobove juhe . . . din 60
4 krožnike fižolove juhe . . . din 40
4 krožnike grahove juhe . . . din 40

„Argo“

TOVARNA ŽIVILSKIH IN KEMIČNIH PROIZVODOV
I Z O L A

Za opremo gledališč, odrov in dvoran,
za opremo stanovanj

Vam nudi svoje izdelke: svilene pliše
za zavese ● volnene pliše za pre-
vleke ● blago za pohištvo ● zavese
raznih vrst ● čipke na tilu in eta-
minu ● polsvilene dekoracijske tka-
nine ● žamete

Tovarna dekorativnih tkanin

Ljubljana,

Celovška cesta 280

v najboljši kakovosti,
v sodobnih vzorcih
in po zmernih cenah.

TRGOVSKO PODJETJE

Svila

(BIVŠI URBANC)

v Ljubljani

*pri Prešernovem
spomeniku*

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

TRGOVSKO PODJETJE

»GOLOVEC«

LJUBLJANA, PARMOVA 3

Telefon 23021

Prepričajte se o solidni in dobri postrežbi
in konkurenčnih cenah.

Poslovalnice:

PREŠERNOVA 35

PREDJAMSKA 24

ČERNETOVA 23

**DOMŽALE,
SAVSKA 1**

KINO-FOTO

DELAVNICA —
PRECIZNA MEHANIKA

LJUBLJANA
GOSPOSVETSKA 8
TELEFON 31-712

IZDELUJE IN POPRAVLJA

optične in neoptične instrumente za medicino,
laboratorijske instrumente in stroje, kino-foto,
mikrofone (kondenzatorske za študij), televi-
zijske in antene UKV, izdeluje in popravlja
vse nadomestne dele (izdeluje vsa strojna dela)



Naše sprejemnike, ki so
splošno znani po svoji
kakovosti in elegantni
izvedbi, lahko nabavite v
vseh strokovnih trgovinah!

Cene so nizke in vsakomur
dostopne!



10 tableta

Phenalgol

PROTIV BOLOVA

„Lek“ LJUBLJANA OdoBr. KZL: 373/54

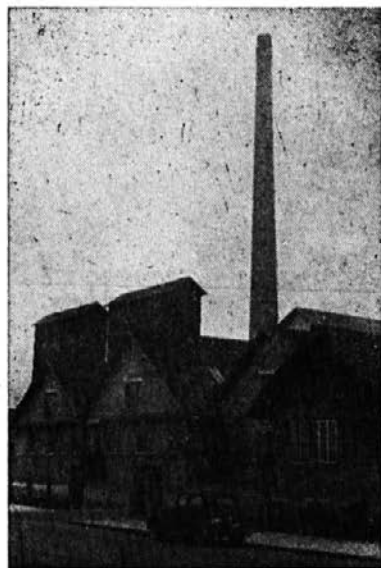
*Dobite
ga v
vsaki
lekarni!*



TOVARNA KOVINSKE EMBALAŽE - LJUBLJANA

Izdelujemo tudi pribor za avtomobile in kolesa, in sicer avtomobilske žaromete, velike in male, zadnje svetilke, stop-svetilke, zračne zgoščevalke za avtomobile in kolesa ter zvonce za kolesa. Izdelujemo tudi pločevinaste litografirane otroške igrače.

proizvaja vse vrste litografirane embalaže — kot embalažo za prehranbeno industrijo, gospodinjsko embalažo, bonboniere za čokolado, kakao in bonbone ter razne vrste litografiranih in ponikljanih pladnjev. Razen tega proizvodimo električne aparate za gospodinjstva kot n. pr. električne peči.



Tovarna kleja

LJUBLJANA

ŠMARTINSKA 50

Telefoni: 30-368 in 30-611

Brzjav: »OSSA«

Proizvaja:

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

Prijavite pravočasno svoje potrebe, ker vas med letom zaradi omejene proizvodnje ne bomo mogli upoštevati

VINO KOPER

IZVOZNO-UVOZNO PODJETJE — KOPER

nudi cenjenim odjemalcem kvalitetna istrska vina:

malvazija, navadna

malvazija, sladka

refoško

burgundec merlot

mištela dingač

cabernet teran

istrsko vino (črno in belo)

Vse informacije na Predstavništvu VINO KOPER,

Ljubljana, Resljeva cesta 20 - Telefon 31-835

Pred predstavo

in po predstavi obiščite

Tavčarjev bram!

■ Vino neposredno od vinogradnikov

■ Sveža, topla in hladna jedila





Vršim vsa generalna in ostala
popravila vseh vrst
motornih vozil!

JAN JANEZ
Telefon 20-283
Rudnik 15



Vse za

**FOTO
KINO**

dobite najugodnejše v trgovinah
trgovskega podjetja

Fotomaterial

LJUBLJANA

na Cankarjevi c. 7, telefon 22-509
in Titovi c. 28, telefon 22-321
Poštni predal 420



**TOVARNA BARV
IN LAKOV**

»**Color**«

**MEDVODE
SLOVENIJA
JUGOSLAVIJA**

Izdeluje firneže, oljnate
barve, podvodne barve,
lake, emajle, steklarski
kit, umetne smole, nitro-
lake, špiritne lake, trdilo
za obutev.





Lastnik in izdajatelj: Uprava Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani. Predstavniki: Smiljan Samec. Urednik: Mitja Šarabon. — Tisk Casopisnega podjetja »Slovenski poročevalec«. — Vsi v Ljubljani.

Cena din 30.—