

sočno zeleno okolje. Spet moramo ugotoviti, da so velike železne plastike na Ravnah tudi po tehnični plati nekoliko hvaležnejše gradivo za okusno in učinkovito razmeščanje, ker je tu mogoče širše preizkušanje novih, drznih učinkov.

Ob desetletnici kiparskih simpozijev nas verjetno zanima tudi vprašanje, ali je taka prireditev, v taki obliki potrebna tudi vnaprej. Po eni strani ugotavljamo, da se število plastik na posameznih mestih nesorazmerno zgošča, kar nam po drugi strani omogoča tudi postopno izbiranje. Seveda kolikor bi bila radikalna selekcija sploh še v skladu s pravili igre. Iz istih razlogov je verjetno nemogoča razdelitev eksponatov po drugih krajih in središčih. V tem primeru bi morali avtorje tudi pošteno plačati, to pa pri nas še ni v navadi.

Vsekakor bo treba tradicijo kiparskih srečanj nadaljevati in tako bogatiti naš kulturni fond. Verjetno bi bilo treba simpozij kot ustanovo obdržati — seliti pa kraj in morda celo predpisovati tematiko — čeravno bi določena tema najbrž pomenila krepko zavoro. Morda pa bi morali bolj načrtno in preudarno izbirati udeležence med mladimi ekstreminimi in avantgardnimi oblikovalci.

Tako bi postopoma dobili nekakšno »galerijo« novih tokov v svetovni ali morda evropski plastiki. Tu se nam torej ponuja možnost, ki smo jo, žal, zamudili v grafiki — ker pač zaradi kratkovidnih »koristi« nismo kupovali grafičnih listov, razstavljenih vsaki dve leti v Ljubljani.

Sicer pa lahko kiparski simpozij tudi v taki obliki, kot je živel, živi še nekaj let — vendar bi to pomenilo le odložitev problema. Gotovo bi bila nepopravljiva napaka tako ustanovo opustiti zaradi finančnih težav. Treba ji bo dati le novo spodbudo za nadaljnjih deset let in ji zagotoviti čim kvalitetnejšo udeležbo. Sicer pa tudi »velika« in obetajoča imena niso poroštvo za kvaliteto, vsaj na takih prireditvah ne. Tudi če bo vsakih nekaj let narejena le ena izjemno dobra plastika, naporji niso bili zaman. Predvsem pa bomo lahko rekli, da imamo v Sloveniji štiri kraje, ki so res kvalitetno opremljeni s plastiko in javnimi spomeniki. Kljub temu ne moremo brez grenkobe ugotoviti, da so to samo štirje kraji, kjer tega okrasja ne merimo vselej z logičnimi merili umetnosti, marveč pogosto s sprenevdavimi frazami o turističnem pomenu in vabljalnosti!

Ivan Sedej

KOREOGRAFSKA PROTISLOVJA BALETA JOAN OD ZARISSE

ob jesenski premieri ljubljanskega
Baleta SNG

Balet *Balet je odrska predstava, izvajana s plesnimi izraznimi sredstvi (po Lincolnu Kirsteinu)*

Balet je plesna sinteza dramaturške, glasbene, likovne umetnostne panoge v teatrski dogodek, namenjen publiki (po Noverri-Fokinu-Sachs)

Balet je integralni del kulture sleherne razvite civilizacije (po Kurtu Sachs)

Z jesenjo in začetkom nove gledališke sezone se je balet *Joan od Zarisse* preselil iz prostranih Križank v svojo matično hišo, zaokrožil je svoj abonmajsko serijski lik in nam z njim omogoča, da si ga dodobra ogledamo — konec koncev gre za domačo koreografsko realizacijo svetovnega repertoarnega dela — in poiščemo razloge za izravnoteženost in raztrganost predstave, ki vsebuje celo vrsto lepih in tudi intenzivnih in prepričljivih sekvenc, ki je našemu baletnemu ansamblu razvojno koristna, in vendar se ne zmore sestaviti in razrasti v suvereno umetniško celoto.

Joan od Zarisse — bogve zakaj ga je naše baletno vodstvo poimenovalo po nemškem izvirniku za Joana von Zarisso — čeprav gre za plemiča francoskega srednjeveškega prostora in mita, zaradi česar ga je pred tridesetimi leti pariški koreograf Sergej Lifar tako rekoč ob njegovem rojstvu že preimenoval in pofrancozil v Joana de Zariissa, in je isto nekoliko kasneje opravila v Buenos Airesu tudi znana koreografinja nemškega prostora Tatjana Gsovška, in čeprav veljata pri nas na splošno običaj in pravilo, da operne in baletne naslove zaradi lažjega stika z gledališkim občinstvom ponašimo, čeprav tako ponašanje celo že obstoji v beograjski postavitvi, ki je doživela hkrati z našo premiero svojo obnovo pod naslovom Joan od Zarisso — ta balet torej prihaja na naš oder trideset let po nastanku kot klasika, stilno vezan na obdobje ekspresionizma med vojnama in izvajalsko prvenstveno na nemško kulturno področje, iz katerega vzporedno z občasnimi stilnimi in estetskimi premiki postopoma prodira tudi k nam.

Hkrati dobiva ponovno stik z estetikom in problematiko dobe in postaja spet zanimiv in celo aktualen.

Don Jouanovska motivika v svojevrstni varianti večne tematike Fausta in Mefista, postavljena na parametre diabolčne ljubezni in mrtvaškega plesa, nastala ob samem začetku druge svetovne vojne, ob Hitlerjevem napadu na Poljsko, predstavlja in vsebuje po razlagah nemških baletnih kritikov srhljvo umetniško napoved nezadržne Apokalipse. Komponist in avtor baleta Werner Egk (rojen 1901. leta na Bavarskem) je tedaj, ko je oblikoval svoj prvi balet, živel v tesnem sodelovanju in pod umetniškim vplivom nemške plesalke Mary Wigmanove, kar skozi delo proseva in se prebija v barvah temne spontanosti in usodnosti dogajanja *akcijskega baleta* ter se izživlja v patosu plesnih in karakternih dimenzij dogajanja in razpoloženja.

Joan od Zarisse je po svojem temelju drama v pravem pomenu besede, tragedija velikega formata določena skozi svojo dramaturško izgradnjo, karakterje, stil svoje dobe in tangente, potegnjene od nje v naš čas, mišljenje in odnose in seveda tudi estetiko.

Koreografi, ki so postavljali tako zastavljeno stvaritev, so v dobrem delu prihajali iz vplivnega kroga plesnega ekspresionizma in nemške plesne *moderne* smeri; navajam že imenovanega koreografa Lifarja v njegovem ekspresionističnem obdobju, pa prav tako že imenovano Gsovsko (izšla iz eksperimentalnega moskovskega teatra Isadore Duncan), Eriko Hanko, ki je v svoji dunajski postavitvi za glavnega interpreta uporabila najbolj znanega učenca Mary Wigmanove Haraldal Kreutzberga; navajam dalje našega koreografa Pina Mlakarja, in med poslednjimi leta 1960 v Münchnu Heinza Rosena (učnec Kurta Joosa). V Jugoslaviji je delo kot jugoslovansko premiero oblikoval 1968. beograjski koreograf Dimitrij Parlić in je z njim ustvaril eno svojih najzrelejših del in verjetno v tem času v svetovnem prostoru eno izmed najbolj vrednih, tudi sodobnih in za določen čas suvereno avtoritativnih.

Ljubljansko baletno predstavo je oblikoval koreograf naše srednje generacije *Metod Jeras*, ki je poleg koreografskih opravil hkrati tudi dolžnosti dramaturga in režiserja predstave. Baletu, ki zahteva zaradi svoje dramaturške kompleksnosti, temeljito dramaturško analizo in obdelavo, ki potrebuje prav tako tudi izkušnost in profesionalno znanje režiserja, ni bil dodeljen team oblikovalcev, ki bi se medsebojno povezal in omogočil koreografu vsestransko, profesionalno pripravljeno ustvarjalno sprostitev.

Koreograf Jeras je po svojem umetniškem nagnjenju izredno spontan ustvarjalec, ki mu leži senzualen ko-

morni balet ljubezenskega pas de deuxa enako kot karakterno koncipiran moški solističen ples; oblikovno je razpet med pantomimsko akcijski baletni realizem in romantični akademizem in razpolaga z obiljem oblikovne fantazije, ki raste iz občutenosti in je sugestivna. Zelo pristno mu nastajajo posamezni krajši baletni stavki. Za njihovo zlitje v uglašen in dinamičen umetniški lok pa mu zmanjka zavestne kontrole, dramaturškega in režijskega obrtnega znanja in poznavanja sodobne zakonitosti zelo zahtevnega sodobnega baletnega odra, ki daleč presegajo spontanost in instinkt.

Nesporazumi in nasprotja, ki se rodijo iz tega, udarjajo iz baletne predstave vsepovsod.

Eden izmed prvih nesporazumov je celovito likovno oblikovanje predstave, ki je bilo zaupano scensko in kostumsko znanemu beograjskemu umetniku Dušanu Ristiću, ki je dokaj pogost in zelo uspešen sodelavec našega baletnega odra. Omenjam zaradi primerjave sceno baleta Romeo in Julija (Prokofjev), ki je v njej ustvaril skupaj s kostumsko rešitvijo na majhnem odru monumentalen plesni prostor policentrične vizualne mreže in akademske statičnosti, ki omogoča izredno svobodo gibanja in v njej naravnost nešteto opor za grupiranje, pregrupiranje plesnih struktur, za podčrtavanje plesnih kombinacij, linij in likov. Nasprotno s tem pomeni v centralno os grajena scena Joana od Zarissee s svojim vehementnim dekorjem zaključeno vizualnost, ki požira ples in plesalce, ker jih ne potrebuje, ki nima nobene, res prav nobene točke za oporo gibanju, ki deluje sakralno urejeno namesto psihodelično razkrojeno, in bi bila imenitna za patetičen monolog igralca ali solarijo pevca, tudi za opero nasploh bi bila uporabna — ne za balet. Isto velja za kostume, ki niso usklajeni in je med njimi pravi smrtni greh parkljevsko rdeč kostum Joana od Zarissee, radikal-

no naiven in brez magije se ne ujame z ničemer okrog sebe, tudi ne z lovsko barvo plemičevega spremljevalca in zveste sence, pasje navezanega sovražnika Lefouja.

Nesporazum se nadaljuje v koreografsko-dramaturški konstrukciji, kjer manjka delu opredelitev osnovnih gonilnih parametrov, ki iz njih raste dogajanje. Manjkata struktura in prostorsko kinetična arhitektura srednjeveškega dvorskega gibanja kot stabilna osnova, iz katere in nad katero živi po eni strani pasivni pol dogajanja v majestozni zadržanosti in pozneje zavdani strastni obsedenosti vladajoče plemkinje Isabeau; po drugi strani in kot akcijsko dinamičen kontrapol pa ritual satanske moškosti Joana, ki predstavlja motor tragedije.

Za zameno nam predstava in koreograf nudita deško vragoljasto vedrino šarmantnega mladega plesalca, nadarjenega, vendar za Joana še premladega Mojmira Lasana, ki s prostodušnostjo nadomešča praslò apokaliptičnosti; ne najsrečnejše izbrana naša najbolj romantična plesalka Vida Volpijeva kot vojvodkinja Isabeau spreminja monumentalne razsežnosti antične tragične katarze v romantično ljubeznivo otožnost. S tem seveda padeta oba nosilna stebra baletne stavbe. Ker oblikovanje simfoničnega plesnega prostora ni močna stran komorno uglašena koreografa, nam od akcijske baletne dramame namesto monumentalne freske ostaja seštevek baletnih stavkov, ki so vseakor vredni ogleda.

Še posebej, ker naš balet postopoma prevzemajo plesalci in plesalke, ki prihajajo iz urejene in solidne ljubljanske baletne šole, dovolj stroge in resne, da nam lahko oblikuje baletno profesionalnost odra in baletno tradicijo ansambla. Mladost in radost plesa je tisto, kar večeru daje čar in nam je včasih bližji od mračne zgodbe o mračnem demonu Joanu od Zarissee.

Pregledujem posamezne sekvence baletne predstave in med njimi na prvem mestu celovit lik norca Lefouja v interpretaciji na koreografske prijeme koreografa Jerasa izjemno uglašene Mija Basajlovića, karakternega izvajalca zadostne koncentracije, ki z njo premaguje nekatere svoje tehnične težave. Naštevam njegov solo ples pantomimsko realistične barve, hkrati satanski in dobročudno prijateljski, hlapčevski in bolešno nasilen. Naštevam dalje eno najbolj uspešnih sekvenc, čudovit plesni duet Basajlovića z Danilko Švaro; muhastega Harlekina in iskrivo Perette — Colombino. Pa plesni solo »gole« lepotice — ujete Mavretanke, plesalke Silvane Urbanija. In vrsto vražje zabavnih mečevanj, ki jih uprizarja sebi in nam v veselje in zabavo športno nepremagljivi Cassius Clay — Joan od Zariše. Naštevam plesni duet mladega viteza Vojka Vidmarja z mlado deklico.

Naštevam manj uspešno koreografsko upodobitev Joanovega vabljenja in snubljenja vojvodinje Isabeau v prvi sliki, ki naj bi se v odmevu odvijalo podvojeno skozi sočasni ples drugega para (Lefou — Perette); koreograf je to skušal doseči očitno skoz enakost gibanja, ki pa seveda ni odmevnost gibanja.

Končno naštevam najbolj celovito zadnjo sliko baleta v pivnici in kockarnici, kjer se odigrava pravzaprav zaključena, celovita baletna drama — v ekstraktu koncentrirana Jerasova *Nina*. Baletni duo Lefouja in Joana, ki kockata za deklico Florence v edinstveni interpretaciji plesalke Lidije Sotlarjeve, čeprav je koreograf oblikoval dogajanje s prehitrim prehodom v tragedijo deklice, namesto da bi bil stopnjeval njen tragični trenutek skozi dogajanje in ga koncentriral v časovni razpon od trenutka, ko se ona zave, da je zakockana in je Joan ne potrebuje več, pa

do njenega samomora. Plesalkin celoten in intenziven plesno dramatičen lik odkriva, kako je plesalka skozi svoje Julije dozorela za velike dramatične kreacije.

Škoda, da koreograf nima poguma, da bi izpeljal strahoten makabrski prizor ljubezni med mrtvo deklico in frustriranim obsedencem Lefoujem, ki bi bil logičen zaključek dogajanja.

Prav tako je škoda, da se koreograf ni odločil med dvema konceptoma okvira baletne balade: magijsko ritualni krog, ki ponazarja pretakanje časa mimo občasnega dogajanja, ni niti srednjeveški mrtvaški ples niti kolobar antičnih alegoričnih likov, ampak mešanica, ki v njej osrednji baletni lik neke vrste ženskega Apolona deluje — namesto ritualno — dekorativno.

Kot zanimivost dodajam, da občasn Gledališki list (Opera — Balet št. 6, sezona 1970/71), tiskan na luksuznem in elegantnem papirju, prinaša namesto besed komponista baleta Egka zelo odvečno razmišljanje velikega Stravinskega o masovni glasbi in podobnem, namesto domačih glasbenih in baletnih razlag in stališč ob predstavi, netočen in mestoma nepravilen prevod iz Reclams Ballet führerja, pa še to brez navedbe avtorja in izvora (in tudi brez navedbe prevajalca).

O baletu praktično razen scenarijskega izvlečka ničesar.

Bogve, čemu je tak Gledališki list potreben in bogve, komu koristen. Približevanju baleta gledališki publiki prav gotovo ne; razvijanju plesno-baletne teorije prav tako ne.

Najbrž snobom, ki cenijo »fin« papir bolj kot na njem napisano vsebino. Toda financira se najbrž prav tako — iz dotacije vseh in ne le snobov.

Marija Vogelnikova