



SILFIDE

★

RONDO

O ZLATEM TELETU

★

**FANTASTIČNA
PRODAJALNA**

ROSSINI — RESPIGHI:

FANTASTIČNA PRODAJALNA

BALET V ENEM DEJANJU PO SCENARIJU
LEONIDA MJASINA

Dirigent:
Ciril Cvetko

Koreografija:
Metod Jeras

Scena:
Milan Butina

Kostumi:
Alenka
Barti-Serševa

Trgovec z lutkami	Slavko Eržen
Njegov pomočnik	Jaka Hafner
Tat	Stane Leben
Stara Angležinja	Milica Buhova
Njena prijateljica	Marjanca Petanova
Amerikanec	Staša Olup
Njegova žena	Albina Vertačnikova
Njuna hči	Tanja Luznarjeva
Njun sin	Tomo Mlakar
Ruski trgovec	Ivo Anžlovcar
Njegova žena	Iva Knausova
Njun sin	Marko Pogačar
Njune štiri hčere	Breda Guzeljeva Dušica Romihova Darinka Znidaršičeva Simonka Pikeljeva
Dva strežnika	Roman Anžur Leo Mesarič

Lutke:

Dve lutki	Dunja Guzeljeva Rezika Grivičičeva
Plesalca tarantelle	Jona Horvatova Radomir Krulanovič
Srčna Dama	Breda Severjeva
Karo Dama	Mercedes Dobrškova
Križev Kralj	Boris Janko
Pikov Kralj	Janez Mejač
Nadutež	Vlasto Dedovič
Krošnjar z melonami	Andrej Konrad
Kozaško dekle	Stanka Brezovarjeva
Vodja kozakov	Rašo Benedik
Štirje kozaki	Stane Leben Branko Drozg Tomislav Pečarič Stane Čoki

Plesoča psa: Nataša Neubauerjeva in Henrik Neubauer

Plesalca Can-Cana: Majna Sevnikova, Stane Polik (Tatjana Remškarjeva, Metod Jeras)

Njunih 12 prijateljic: Štefka Sitarjeva, Milena Horvatova, Vera Karič-Marinčeva, Ksenija Hribarjeva, Ela Gradova, Magda Vrhovčeva, Marjeta Znidaršičeva, Tita Ivkovičeva, Vesna Vidrova, Milica Mavričeva, Marija Skazova, Bogomira Gabrijelčičeva

PREMIERA DNE 16. JUNIJA 1957

SILFIDE

Balet Mihaela Fokina na glasbo Frédéricica Chopina

Koreografija po Fokinu: Majna Sevnikova Scena: Milan Butina

Dirigent: Ciril Cvetko Kostumi: Alenka Bartl-Serševa

Prelude kot uvertura

Nocturne, opus 32, št. 2 — Tatjana Remškarjeva, Stanka Brezovarjeva, Vlasto Dedovič, Majna Sevnikova, Vida Volpijeva in Janez Mejač

Valse, opus št. 1, — Vesna Vidrova, Štefanija Sitarjeva

Mazurka, opus 33, št. 3 — Stanka Brezovarjeva, Vida Volpijeva

Mazurka, opus 67, št. 3 — Vlasto Dedovič, Janez Mejač

Prelude, opus 28, št. 7 — Tatjana Remškarjeva, Majna Sevnikova

Valse, opus 64, št. 2 — Tatjana Remškarjeva, Vlasto Dedovič, Majna Sevnikova, Janez Mejač

Valse (Finale) opus 18, št. 1 — Tatjana Remškarjeva, Vesna Vidrova, Stanka Brezovarjeva, Vlasto Dedovič in baletni zbor — Majna Sevnikova, Štefanija Sitarjeva, Vida Volpijeva, Janez Mejač in baletni zbor.

Gotfried von Einem:

RONDO O ZLATEM TELETU

Tri plesne drame po scenariju Tatjane Gsovsky

Koreograf: Dr. Henrik Neubauer Scenograf: Ing. arch. Viktor Molka

Dirigent: Ciril Cvetko Kostumograf: akad. slik. Alenka Bartl-Serševa

I. Svatba

Bogati gospod, ženin	Stane Polik
Mlado dekle, nevesta	Nataša Neubauerjeva
	Breda Severjeva
Mladi mož	Janez Mejač
	Henrik Neubauer
Svatje, mladi ljudje	baletni zbor

II. Črni dan

Gospodje v črnem	} Raša Benedik Vlasto Dedovič Branko Drozg Andrej Konrad Stane Lehen Janez Mejač Štefanija Sitarjeva Vesna Vidrova Vida Volpijeva Magda Vrhovčeva	
Casopisne vesti		
Množica		baletni zbor

III. Igralnica

Starka	Jaka Hafner	
Mlad častnik	Stane Lehen	
	Henrik Neubauer	
Priletni gospod:	Slavko Eržen	
Dandy	Janez Mejač	
	Tatjana Remškarjeva	
	Vida Volpijeva	
Mladenič	Raša Benedik	
	Vlasto Dedovič	
Igralci na mizi	} Mercedes Dobrškova Raša Benedik Stane Čokl Branko Drozg Rado Krulanovič Leon Mesarič	
Ostali igralci		baletni zbor

GRAND PRIX DES DISQUES

Akademija Charles Cros v Parizu je po izboru vseh v preteklem letu snemanih plošč svetovnih podjetij izbrala Prokofjeva opero »Zaljubljen v tri oranže« v izvedbi ljubljanske Opere ter izrekla z »Grand prix des disques« najvišje priznanje, ki ga more operni posnetek dobiti.

To je nedvomno zasluga izredne kvalitete vsega našega ansambla, predvsem pa zasluga dirigenta Boga Leskovica in solistov:

Vande Gerlovič
Božene Glavakove
Sonje Hočevar
Manje Mlejnik
Bogdane Stritar
Vande Zihlerl
Draga Čudna
Vekoslava Janka
Ladka Korošca
Zdravka Kovača
Janeza Lipuščka
Friderika Lupše
Danila Merlaka
Simeona Carja
Slavka Štruklja

UVOD K DANAŠNJI BALETNI PREMIERI

Verjetno bodo pisali drugi o samih delih in avtorjih, ki so na sporedu današnje premiere. Ta članek hoče povedati nekaj o tisti umetniški dejavnosti, ki šele prikljči baletno delo na oder in pred naše oči: o koreografiji, o koreografski odgovornosti in njegovem delu.

Tudi v gledališču se najdejo ljudje, ki opravljajo vidne in važne umetniške funkcije, pa ne vedo kam s pojmi, ki jih slišijo ali kje čitajo, na primer: »Balet je postavil« ali »Po originalni koreografiji je balet naštudiral« ali »Koreografija Debussyjevega baleta« Faunovo popoldne »kakor jo je postavil Nižinski, je diametralno nasprotna koreografiji Jerom Robinsovi«. Še vedno misli velika večina gledališkega občinstva, da plesalke pač plešejo, ker jih nosi glasba; one pač znajo baletno prehajati iz giba v gib, znajo po hitrih obratih in sukanju zadržati tako ali drugačno držo in znajo ljubko postavljati drobne stopinjice na svoje mesto. In vendar kakšna zmot! Ena sama plesalka bi še nekako lahko zaplesala ob glasbi improvizacijo, ki bi pokazala popolno obliko plesa. Čim bi nastopilo več plesalk in bi vsaka po svojem občutju »tolmačila« glasbo, že ne bi več doživeli plesa in harmonije, temveč več ali manj enolično kaotičnost. Da bi dve osebi na isti način občutili glasbo in jo prinesli na plesne gibe, je namreč izključeno. Zato je ples dveh, treh in večjega števila oseb umski akt, ki sicer lahko izhaja iz dogovorov dveh in več oseb, po navadi pa samo iz umske predstave in volje ene same osebe. Narodni, folklorni, kulturni in družabni plesi sprejemajo svoje oblike kot gotova dejstva, kot plesno usklajenost, »ki je že od vedno«. Človek jih postopoma in že kot majhen otrok sprejema in tako prisvoji, kot da so te plesne oblike rojene prav iz njega samega. Samo navidezno so vsi istočasno našli isti plesni gib, v resnici so se ga naučili. Od milijonov možnosti so se naučili pač nekaj desetini možnosti, za drugo sploh ne vedo. Ni čudno, če teh nekaj desetini človek hitro sklene v enovitost, ki je brez primere.

Poklicna plesalka občuti nekaj stotin in tudi tisoč plesnih možnosti. Ona pozna svojevrstni čustveno-gibni svet in ga lahko razvija v najfinejše odtenke takrat, ko pleše svojo improvizacijo. Če pa naj taista plesalka ponovi in razloži to, kar je ravnokar plesala, tega od sto plesalk petindevetdeset ne bi več znalo. Za tako rekonstrukcijo je potreben nek poseben spomin, posluh, sposobnost, da vidno gibanje v prostoru in ritmu sprejememo in zadržimo v notranji predstavi. To je neka abstrakcija, umski akt, ki počiva v plesnem občutku in izhaja iz svojevrstnega čustvenega sveta, ki najde izraz in zadovoljstvo v ritmični igri človeškega telesa. Umsko sposobnost, ki sklada iz plesnega čustvovanja porojene oblike v plesno celoto, imenujemo sposobnost za koreografijo. To sposobnost ima vsak plesoč človek.

Ce zna nekdo na podlagi opazovanja plesnih improvizacij ene ali več plesočih oseb razbrati »ono najvažnejše in najlepše« in zna to, kar je razbral, izločiti iz ostalega, »nepomembnega« plesnega tkanja, te odlomke spraviti med seboj v logični sklad, že govorimo o močni obdarjenosti in koreografiji. In če je ta skladba gibov in ritma tako postavljena, da vidimo in občutimo začetek, sredino in konec plesa, potem že govorimo o koreografiji dotičnega plesa.

Sposobnost je pa lahko tudi takšna, da zna iz čisto svojih plesnih naporov in predstav izluščiti koreografske fraze in jih vskladiti v daljši

koreografski tok. Koreografska sposobnost prvega (empiričnega) tipa in koreografska sposobnost drugega (abstraktnega) tipa, prehaja in se preliva ob realnih nalogah večkrat ena v drugo. Po navadi je to proces dolgoletnega snovanja, delovanja in izkustva.

Z besedami začetek, sredina in konec smo že povedali, da priznamo kot ples samo tisto plesanje, ki ima neko obliko in jo tudi občutimo kot dovršeno skladbo. Ta skladba ali kompozicija pravilnega zaporedja, vzpenjanja, padanja in »logičnega« razvijanja plesnih gibov do zadnjega koraka ali drže, to je torej koreografija dotičnega plesa. Baletno delo ima celo vrsto takih skladb in za vse to skupaj uporabljamo besedo koreografija.

Plesalke in plesalci se morajo torej za vsako baletno premiero šele naučiti korake, napone, drže, prostorninske premike in sploh vse, kar pač vsebuje koreografija dotičnega baleta. Tega učenja ni nikdar konec, saj ima vsak novi balet tudi svojo koreografijo. Da pa bi ta koreografija vzbudila pri občinstvu zaželeni umetniški uspeh, morajo plesalke in plesalci vaditi in uriti svoje spretnosti, ki naj dajo lahkotnost, točnost, jasnost, gracilnost in stabilnost v labilnosti, kajti samo v luči dobrih izvajalcev lahko uspe koreografija. Kaj pleše balet, to je stvar koreografije. Kako pleše balet, to je stvar izvajalcev. Dobra koreografija mora v svojem kaj nositi tudi kako. In dobre plesalke in plesalci morajo znati zlitii kako in kaj v eno.

Kdor čuti v sebi precejšnjo mero koreografskih sposobnosti in veselje, da bi pričel »postavljati ples«, ali pa ga zanimajo baletna dela prav v tem, od kod je koreografsko tkivo in kako je sestavljena njegova koreografska skladba, pravimo, da se zanima za koreografijo in kaže sposobnosti za koreografa. V koreografa se razvijejo lahko tudi tisti, ki gredo skozi študij že obstoječih standardnih koreografij ali pa tudi mimo tega študija takoj na lastne koreografske poizkuse. Vendar bi prerastlo okvir in namen tega uvodnega članka, če bi hoteli odkriti mnogostranost in kompleksnost resnično zanimive, originalne in umetniške koreografove dejavnosti. Preidimo zdaj od tega tako važnega razpravljanja o koreografiji, ki pa je zaradi preozko odmerjenega prostora še vedno premalo analitična, k tistemu, zaradi česar smo se odločili za zapis teh misli.

Na današnji premieri imamo tri različna dela, za koreografijo in režijo vsakega posameznega dela pa odgovarjajo tri imena, ki so obiskovalcem baletnih predstav dobro poznana. To so Majna Sevnikova, Henrik Neubauer in Metod Jeras. Poznamo jih, ko so pričeli kot učenci naše baletne šole nastopati kot brezimeni baletniki v baletih, kot so: »Prometejeva bitja« (Beethoven), »Igra kart« (Stravinski), »Cekin ali gosli« (Dvořak). Ze vidno nastopajo v baletih »Ohridska legenda« (Hristič), »Danina« (Lindpaintner), »Vrag na vasi« (Lhotka). Prve vloge kreirajo v baletih »Ljubezen in pravda« (Händel), »Amaconke«, »Plesalec v sponah«, »Les petits riens« (Mozart) in »Labodje jezero« (Čajkovski). To je dvanajst baletov. To je približna polovica baletov, ki so bili od leta 1946 uprizorjeni na našem odru. Henrik Neubauer je plesal še v celi vrsti baletov, medtem ko sta šla Majna Sevnikova na študij v Pariz in Metod Jeras v London.

Kako pa je prišlo do tega, da so sedaj ti trije dobili nalogo, da pripravijo današnjo baletno premiero? Henrik Neubauer je pričel z manjšimi samostojnimi koreografskimi poizkusi v operi in drami že pred tremi leti. Na lastno željo je prevzel sedaj to, sedaj ono nalogo in končno je izrazil željo, da bi smel enkrat postaviti tudi kakšno večje delo.

Majna Sevnikova, ki se je lansko sezono vrnila iz Pariza in Metod Jeras, ki se je vrnil iz Londona sta tudi izrazila željo, da hočeta

CIRIL CVETKO,
novoaangažirani
dirigent naše Opere,
je glasbeno pripravil
naš novi baletni
večer



pokazati, kaj sta videla in kaj sta se v tem pogledu naučila v tujini. Vse te želje in najino prepričanje, da moramo dati tudi mladim možnosti, da pokažejo, kje so njihove sposobnosti, koreografsko in baletno-režiserske, to je privedlo do današnje baletne premiere.

Vsakdo od njih si je čisto sam izbral nalogo, naštudiral delo in si določil sodelavce v sceni in kostumih. Postavljene so jim bile meje le tam, kjer so postavljene nam vsem: v denarnih izdatkih in zasedbi plesnih izvajalcev.

Majna Sevnikova si je izbrala »Silfide« (Chopin) v originalni koreografiji Mihaela Fokina. Ta standardni balet si je tako verno vtisnila v spomin (tu je seveda študij, iskanje virov in zapisi), da je le z nekaj manjšimi spremembami, ki so še dopustne ob sklicevanju na original, naštudirala delo in kot baletni režiser poskušala vcepiti našim plesalkam tisti posebni stil, ki odlikuje ta slavni romantični balet.

Henrik Neubauer si je izbral balet »Rondo o zlatem teletu«, ki ga je napisala Tatjana Gsovski, glasbo pa skomponiral von Einem. Tatjana Gsovski je ta balet pred petimi leti koreografsko postavila v Nemčiji. Henrik Neubauer ga ni videl, zato je njegova današnja izvedba originalna Neubauerjeva koreografija in režija.

Se v Djagilevovem baletnem duhu je napravil Leonid Mjasin balet, ki še vedno živi na vseh baletnih odrih: »La boutique fantastique« (Fantastična prodajalna). (Za Djagilevov sladokusni instinkt je značilno, da je lahkotno Rossinijevo glasbo dal predelati sto let pozneje živečemu Respighiju.) Metod Jeras je ta balet gledal v Londonu, vendar ne z namero, da bi ga v originalu prinesel k nam, kakor je to storila Majna Sevnikova s Silfidami. Šele ko je tukaj v Ljubljani nastala

potreba po primernem kontrastu v kombinaciji Silfide-Rondo, se je odločil, da bo »Fantastično prodajalno« napravil pod vtisom, kot ga je dobil v Londonu, ali vendar na nek svoj način.

Tako ta baletna premiera ne prinaša samo treh različnih del, temveč tudi tri različne načine, kako se baletni repertoar po raznih odrih množi in obdrži. »Silfide« v originalni koreografiji (z dopustnimi spremembami), naštudirano in režirano po neki čisto drugi osebi; »Rondo« v originalni koreografiji in režiji, ki nima nič skupnega s koreografijo prve izvedbe. »La boutique fantastique« se naslanja na koreografijo in režijo Mjasina, vendar je sedaj že delo neke druge osebe. Kar je pa najvažnejše: odgovorni nosilci za koreografsko in režijsko dogajanje naštudiranega dela ostanejo vedno oni trije sami. Plesalke in plesalci so samo njihovi instrumenti.

Cestitava vsakemu posebej od te trojice, da so se spoprijeli s tako težavnimi nalogami, kot so ravno koreografske naloge, in jim želiva v tem in nadaljnjem srečno pot!

Pia in Pino Mlakar

»LES SYLPHIDES«

IN ROMANTIČNI STIL NEKDAJ IN DANES

»Na sceni pariške Opere vlada somrak ‚jour nocturne‘, je leta 1830 pisal romantični poet Théophile Gautier.

»V luninem svitu se kot meglice spreletavajo Elfe in Driade — gozdne vile, Wilise — duše umrlih nevest in Silfide — ki jim odpadejo krilca in umro, če se jih človek dotakne. Naše plesalke so se pretvorile v pravljicihna bitja severnjaške mitologije, nič zemskega ni več na njih, to so sence, ki se zavite v oblake muslina, komajda še dotikajo tal.«



**ALICIA
MARKOVA**
v vlogi
Silfide

In res, teh nekaj centimetrov, ki je plesalko dvignilo od tal, ko se je povzpela na konice prstov, je ustvarilo videz nematerialnosti. Maria Taglioni je na konicah satinastih čeveljčkov lebdela v zraku kot dah, to je bila Silfida, pojem romantičnega baleta. Pozabljen je danes balet o Silfidah, ki ga je napravil njen oče Filip Taglioni, pozabljena ležita nekje v arhivih libreto in povprečna glasba. A hvalospev, ki ga je navdušeni Gauthier napisal Mariji Taglioni, je danes opravičen: »Gospodična Taglioni je genij kot Byron in Lamartine, njeni ronds de jambe so vredni njihovih najlepših poem.« Res, kakor te pesnitve se je ohranil v baletu romantični stil Marije Taglioni, ali tudi »ballet blanc«.

Znameniti koreograf Mihael Fokin, ki je v začetku tega stoletja postavil »Les Sylphides«, je hotel ohraniti, kar je bilo najlepšega v »belem baletu«. Ognil se je libretu in ustvaril suito plesov, katere stil izvrstno ustreza atmosferi Chopinove glasbe. Silfide so nastale takrat pravzaprav kot reakcija na izumetničenost in manierizem v klasičnem baletu. Fokin se je v tem baletu vrnil k romantiki, k pravemu romantičnemu duhu, ki živi v vsaki dobi in vsaki umetnosti.

Leta 1908 je postavil suito plesov, ki jo poznamo dandanes, Djagilev je leto kasneje spremenil orginialni naslov suite »Chopiniana« v »Les Sylphides« za prvo turnejo ruskega baleta na Zapadu (ob tej priliki je plesala prvo Silfido Ana Pavlova).

Naslov sam je evokacija Taglionijevega baleta »La Sylphide«, čeprav je delo ohranilo od prvotnega le stil. Balet je suita plesov, vendar nikakršen divertissement. Sicer brez vsebine, čuva absolutno enotnost atmosfere. »Corps de ballet« ni uporabljen le kot ozadje variacijam, vsaka plesalka mora biti sposobna interpretirati glasbo. Balet ni dramatično-narativen, tu je Chopinova glasba, ki udarja na skrite strune našega srca, atmosfera, to so sanje Poeta, krhke in nedosegljive kot Silfidina krilca.

M. Sevnikova

**MAJNA
SEVNIKOVA**
je koreografirala
balet »Silfide«





MARIA
TAGLIONI
v vlogi Silfide

GOTTFRIED VON EINEM

Gottfried von Einem je po rodu Avstrijec — sin avstrijskega vojaškega atašeja in generala Williama von Einema — s svojima dvema operama »Dantonova smrt« in »Proces« je postal skladatelj salzburškega festivala, sedaj živi na Dunaju.

S svojim ostro razvitim in izrazito svojstvenim stilom je nekako sredi med tradicionalisti in »dunajsko šolo«, po svojih letih stoji med generacijami (rojen je leta 1918) ter je edini avstrijski komponist, ki je v reprezentativnem smislu uspel obogatiti sodobno glasbeno gledališče. Njegovi prijatelji, svetovalci in učitelji so bili v Nemčiji. Po grenkih doživljajih na plönski gimnaziji, ki se je v letu 1933 spremenila v nacionalsocialistično vzgojevališče, je na ratzenburški gimnaziji slednjič našel prave učitelje ter v direktorju Karlu Jensenu prvega mentorja, ki mu je obenem z Oskarjem Pfisterjem v znak hvaležnosti posvetil svojo opero »Proces«. Ze v študentovskih letih je von Einem pokazal veliko glasbeno darovitost. Prvo vzpodbudo za kompozicijo je našel v partituri Beethovnovne »Devete«. Tudi izvedbi Bachovega »Matejevega pasijona« in Wagnerjevega »Holandca« sta močno vplivali na odločitev ustvariti nekaj podobnega. Prve nauke mu je dal neki kapelnik v pokoju, toda važnejša stvar od pouka postane radio, kjer si je njegova znatiželjnost lahko poiskala, kar je potrebovala. Vzora prve periode sta bila Richard Strauss in Gustav Mahler in njun diferencirani orkesterski zvok mu je pomenil več kot pa doživljaj prve ljubezni. Takrat se je še zavedno obračal od skladbe Stravinskega »Ognjeni ptič« (slišal jo je pod Furtwänglerjevo taktirko v Kielu). Toda vse to

MOIRA SHEARER
članica baleta
Sadler's Wells
v vlogi Silfide



se je kmalu spremenilo. Po končanih šolah se je Einem odločil za študij glasbe. Toda Hindemith, pri katerem je želel študirati, je bil ravno suspendiran. Tako je bil prisiljen v letu 1938 kot volonter-korepetitor vstopiti v berlinsko državno opero.

V poletnih mesecih pa se dvajsetletni komponist udeležuje v Bayreuthu, v letu 1941 pa je v Borisu Blacherju našel učitelja, ki ga je potreboval. »K temu me je vzpodbudila« — tako piše Einem sam — »izvedba Blacherjeve simfonije, predvsem pa njegova muzikalno bogata zaključna fuga. Po posredovanju dirigenta Johannes Schüllerja sem postal njegov učenec ter se krepko lotil študija harmonije in kontrapunkta. Blacher mi je posredoval vso moderno glasbo: analizirala sva Milhauda in Stravinskega, ravno tako Hindemitha in Bartoka, skratka mojstre, ki niso bili v milosti nacionalsocialistične vladavine.«

V Blacherjevi šoli je nastal njegov prvi opus, balet »Turandot«, s katerim si je skladatelj hitro pridobil ime. To delo je bilo pravzaprav priložnostno delo: Werner Egk je namreč ravno takrat iskal delo, ki bi bilo lahko uprizorjeno skupaj z njegovim baletom v enem dejanju »Joan iz Zarisse«. Tako je von Einem skupaj z Luigiem Malipierom, ki je avtor scenarija, z Borisom Blacherjem in kolegi iz baleta ustvaril scenarij, po katerem je takoj začel komponirati. V koreografiji Tatjane Gsovske, ki je pozneje pripravila tudi njegov balet »Rondo o zlatem teletu« in pod taktirko Karla Elmendorffa se je balet Turandot pojavil v dresdenski operi, ki je po vsem svetu znana s svojimi krstnimi uprizoritvami Straussovih in Wagnerjevih del.

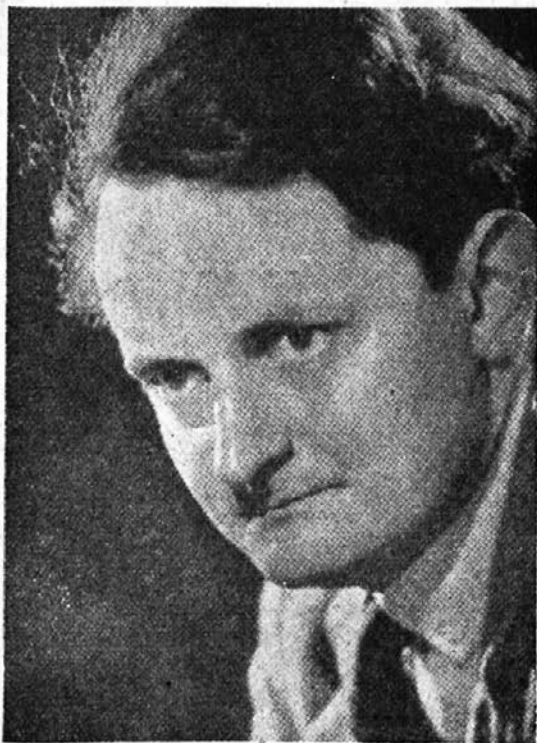
Po tem uspešnem startu je dresdenska opera povabila mladega komponista, da sprejme mesto glasbenega svetovalca operne direkcije ter se obenem obveže, da bo vse praizvedbe opernih in koncertnih kompozicij prepustil dresdenski operi. Pozimi leta 1943/44 išče Einem libreto za novo opero. Odločitev pade na Büchnerjevo dramo »Dantova smrt«. »Predelave teksta sva se lotila skupaj z Blacherjem ter

vpletla v libreto mnoga Bücherjeva pisma prijatelju Gutzkovu, ki so se mi zdela ko 'izžarevajoče vizije'. Mnoge scene sva seveda preobrnila ali združila in skrajšala. Bilo je težko delo, posebno v tistem času. Lastni doživljaji z gestapom, bliskovito se menjajoči dogodki časa, pomešani z visokimi upi ter pričakovanji so se stapljali v eno. Do februarja 1945. leta sem uspel izgotoviti polovico opere, potem sem zbolel. Delo sem končal v sezoni 1945/46. V njem so zapustile sled vse osebne težave kakor tudi močen odjek nürnberškega procesa.»

Delo je bilo namenjeno dresdenski operi, ki se je z režiserjem Fehlingom in Elmendorffom že pripravljala, da se loti realizacije. Toda v kaotičnih prilikah povojnih dni je načrt padel v vodo. V letu 1946 je delo sprejela založba »Universal« in kmalu se je za izvedbo zanimal tudi salzburški festival. Razgovori z režiserjem Schuhom ter scenografom Neherjem so bili kmalu pred ciljem, delo pa naštudirano pod taktirko Otta Klemperja. Zaradi nenadnega obolenja dirigenta je delo pozneje prevzel Ferenc Friczay in tako je bilo delo v letu 1947 prvič izvedeno pred inozemsko publiko ter postalo senzacija salzburškega festivala. Ta uprizoritev je obenem močno vplivala na bodoči sestav festivalskega programa, v katerem so od tega časa vsako leto vključena nova dela, ki so bila do tedaj obsojena, da utonejo v Reinhardt—Hoffmannsthal—Strausovi tradiciji.

Kot je bila nekdanj »Turandot« tista, ki je Einemu pripomogla do mesta v direkciji dresdenske opere, tako mu je sedaj »Danton« pripravil pot v direkcije salzburškega festivala. Tu se je Einem lahko posvetil umetniško organizacijskim nalogam, za katere ga je usposabljala v Berlinu, Dresdenu in Bayreuthu pridobljena kvalifikacija. »Umetniška forma opere me je vedno iznova privlačevala in vzpodbujala. Precizna formulacija dramskega konflikta in dialoga, ter fantazije polna igra z izrazitimi oblikami, to je bil moj ustvarjalni cilj. Nedvomno srečen dogodek je bil zame, ko so me v letu 1947 pozvali k sodelovanju v direkciji salzburškega festivala. Tu je bilo potrebno dokazati, da je reprezentativno gledališče tisto, ki bi naj način uprizorjanja del iz preteklosti rezultirala iz živega razpravljanja s sedanostjo. Tako je bila utemeljena odločitev, da se v vsakoletni festivalski repertoar sprejme tudi po eno še neuprizorjeno moderno delo. S tem, da je festival uspel tesno vezati režiserja Schuha in scenografa Neherja, se je pokazalo, da je mogoče ustvariti moderni in klasiko povezujoči izvajalski stil. Izvedbi Gluckovega Orfeja in Mozartove Čarobne piščali imajo skoraj enako logično ter fantazije polno podobo kot izvedbe Orffove Antigone ali obeh mojih, na tem mestu izvedenih oper. Sodelovanje s Schuhem in Neherjem, katerima sta se pozneje pridružila tudi dirigenta Furtwängler in Böhm je bilo zame enako važno kot pa študij glasbenih form ali pa kompozicijskih tehnik. Temeljito poznavanje gledališkega aparata zdaleka ni moglo ohromiti moje fantazije, temveč jo je kvečjemu podžigalo. Če bi komponisti, ki so pred štiridesetimi leti pisali opere, bolje poznali organizacijo gledališča, bi bila situacija opere danes povsem druga.»

Toda Einema ne zanima samo forma opere z njenimi tradicionalnimi vrednotami in novimi možnostmi, temveč tudi opera kot gledališče časa. Za njega je opera tisti instrument, s pomočjo katerega je mogoče najbolj izraziti duhovne, politične in religiozne napetosti sedanjega časa. V tej točki stoji Einem v isti vrsti z drugimi mlajšimi komponisti, v vrsti, ki prične z Brechtom—Weillom—Neherjem in Hindemithom, se nadaljuje z Werner Egkom, Wagner—Regenyjem ter sega v sedanost z Blacherjem, Libermannom—Stroblom in drugimi. Tako je segel Einem po romanu »Proces« ne iz kakšnega nagiba literarne Kafkove mode, temveč iz najrahljšega občutka za dobo. (Ko je Einem po



GOTTFRIED
VON EINEM,
skladatelj
baleta
»Rondo
o zlatem
teletu«

dokončanem Dantonu iskal nov libreto, so ga prijatelji Schuh in Neher opozorili na »Ameriko« Kafke, ne da bi do sedaj poznal tega avtorja.) Ravno tako moramo biti previdni pri raziskovanju Einemove muzikalne in stilistično vplivane preteklosti. Seveda pozna Einem vsa važnejša dela Stravinskega, Weilla, Wagner—Regenyja, Blacherja in drugih sodobnikov ter je temeljito preštudiral veliko število partitur. Toda ne moremo zanikati, da obstajajo gotove formalne in stilistične tendence, ki leže enostavno v zraku in jih lahko sprejema sleherni umetnik, ki poseduje vse potrebne antene, da jih potem na svoj način realizira.

Ce bi hoteli v okviru tega portreta še enkrat naštetii vse važnejše mejnike Einemovega svojstvenega stila, potem bi morali posebej omeniti tele: Volja do oblikovnosti, pregnantni tematični domisleki, kantabilna melodika, večinoma prožna ritmika, pogosti ostinati, deklamacija, ki se sicer izogiba ponavljanja besed, ljubi pa spreminjanje akcentov in taktov, barvitost, v prvih delih na R. Straussa spominjajoča orkestracija brez simfoničnega »razvijanja« v tradicionalnem smislu, ter končno harmonija, ki se komaj v posameznih primerih oddaljuje od odvisnosti osnovnega tona, torej jo smatramo za izraženo »nedodekafonsko«.

Ob priliki praizvedbe prvega Einemovega opusa je kritik, ki se je srečal s komponistom napisal sledeče: »Takoj razumem, da se iz te

glave ne more poroditi 'včerajšnja' glasba.« Vse je odeto v smel duhoven kroj: njegova pojava, njegova jasna beseda, njegovi osnovi, čisto skromno razmotrivanje o samem sebi...« Če bi hoteli v kratkem karakterizirati Einemovo glasbo, bi se morali poslužiti do sedaj v estetiki malo uporabljenega termina: mislimo namreč na duhovito-interesantno, spiritualno v visokem smislu. V Einemovih partiturah ni balasta, nobenih praznih mest in ničesar približnega. Ravno tako tega ne moremo najti v njegovem celotnem delu. (Prevedel H. L.)

ZAKAJ? IN KAKO?

(Razmišljanja ob prvi uprizoritvi v. Einemovega baleta »Rondo o zlatem teletu« v našem gledališču)

Dvoje vprašanj je, ki me spremljata, odkar sem začel s koreografijo novega baleta: eno slišim od zunaj (od prijateljev, znancev pa tudi drugih) — »Zakaj si izbral ravno ta balet?«, drugo se mi je vedno bolj oglašalo ob porajanju vizuelnih predstav tega baleta od znotraj (v meni samem) — »Kako predstaviti to delo našemu občinstvu?«

Na zunanje vprašanje »Zakaj?« sem že večkrat odgovarjal in je ta odgovor precej preprost. Prvotno sem imel v mislih en celovečerni balet, a žal do izvedbe tega načrta ni prišlo. Ker je bilo letos sklenjeno, da delam ta baletni večer skupno še z dvema mlajšima soplesalcema (Sevnikova, Jeras), je seveda na vsakogar odpadel kratek balet, ki naj bi zavzemal okrog eno tretjino večera. Ko je bilo to sklenjeno, pa seveda do prvotnega termina za premiero ni bilo več mogoče stopiti v stik z enim izmed naših komponistov, da bi se napravilo novo delo, ker ni bilo več dovolj časa, čeprav nosim nekaj scenarijev v grobih zasnovah že dalj časa v mislih. Na drugi strani je pa zaenkrat pri nas še zelo težko dobiti v roke baletno glasbeno literaturo. Da bi se človek odločil le na ime kakega komponista in naslov dela, ne da bi videl vsaj klavirski izvleček, je pa tudi nemogoče. Prav v tem času pa sta mi prišla v roko klavirska izvlečka dveh baletov Gottfrieda von Einema, znanega sodobnega nemškega komponista, ki ju je dobila knjižnica Akademije za glasbo v Ljubljani. To sta bili deli »Pas de coeur ali Vstajenje balerine« in »Rondo o zlatem teletu«. Ker je glasba precej obetala, sem se zanimal pri založbi Schott iz Mainza za scenarija. Ta sem res dobil v rekordnem času petih dni in odločil sem se za balet, ki ga boste imeli priliko videti.

Predvsem me je pri tem zapeljala glasba, ki je polna sijajno prepletajočih se ritmov. Že od nekdanj so me pritegovali ritmično čimbolj razgibani plesi. Menjavanje taktne mere, ritmičnih poudarkov v taktu, sinkope; pri vsakem tem zaigra srce pravega plesalca, plesalca z dušo in telesom. Glavno vlogo v glasbi »Rondoja o zlatem teletu« igra ritmičen poudarek in manj melodija, vendar ima kljub temu nekaj res lepih melodičnih mest (nevestina tožba v I. sliki, veselje množice v II. sliki, igra mladeniča v III. sliki, itd.).

Vsebinsko me je pa ta balet pritegnil zato, ker je sestavljen iz treh različnih slik, katere ne povezuje nastop istih oseb, temveč le denar in njegova moč, katere simbol je zlato tele. S tem, da je vsaka slika v sebi zaključena celota, pridobi balet na zanimivosti in je koreografska obdelava lahko mnogo bolj pestra.

**HENRIK
NEUBAUER**
*je koreografiral
balet »Rondo
o zlatem teletu«*



Torej se odgovor na »Zakaj sem si izbral to delo?« glasi: delno pomanjkanje tuje baletne glasbene literature pri nas, delno pomanjkanje časa za komponiranje novega baleta (s tem ni rečeno, da sem to misel opustil), predvsem pa srečna okolnost, da sem le dobil note, ki so mi kolikor toliko ustrezale, v knjižnici Akademije za glasbo.

Drugo vprašanje, »Kako predstaviti ta balet našemu občinstvu?« je bilo mnogo bolj zamotano in se je šele med delom popolnoma odmotalo. Takoj spčetka sem že videl, da zahteva ta balet posebne obdelave. Vsebinsko nam I. slika — Svatba kaže, kako denar uniči vse upe mladega dekleta, ki ne vidi druge rešitve pred nezaželenim starim možem, kot prostovoljno smrt (seveda bi se o tem dalo govoriti, toda...). II. slika — Črni dan pokaže moč denarja nad usodo ljudstva, II. slika — Igralnica pa ljudi, ki skušajo v igri na srečo dobiti ta prepotrebni rekvizit današnjega življenja in jim vsega drugega ni mar. Prvi dve sliki izpadeta zelo pesimistično in le v tretji je nakazan nek izhod iz tega, a to na zelo idealističen način z odhodom mladega para iz igralnice v novo življenje, kateremu se pridružujejo novi in novi pari.

Vse tri slike bi se lahko postavile v katerikoli čas in katerikoli kraj. Odločil sem se za čas pred drugo svetovno vojno, ko je ples okrog zatega teleta dosegel svoj vrhunec, ko je svet, ki mu je vladal denar, postavil usodo ljudi na kocko. Mislim pa, da takemu baletu najbolj ustreza sodobni način oblačenja. Seveda prirojen potrebam plesanja.

Ta balet je tako poln vsebine in dogajanja, da je bilo treba opustiti pri nas že skoraj tradicionalni klasični stil baleta, ker ne bi prenesel nobenega balasta, pa čeprav briljantno izvedenega. Od vsega začetka sem hotel, da bi se tokrat plesalci predstavili bolj s svojo izrazno močjo, kot pa z dovršeno tehniko. Vsak ples naj bi bil čimbolj naraven in tehnično ne preveč zahteven. Potreben pa je zanj dober ritmičen

posluh. Tako solisti kot nič manj tudi ostali ansambel lahko pri tem načinu pokažejo svojo izrazno silo, umetniško zrelost, vsak svojo individualno umetniško osebnost. Vem, da je to za koreografa tvegano, kajti tega se ne da naučiti, to mora imeti plesalec v sebi in to se lahko samo spodbuja k še močnejši rasti, vendar se mi zdi, da je izrazna moč za ansambel, kakršen želi biti pri nas, potrebna.

To je nekaj novega za nas, vendar da so se za to trudili že drugi, so mi dokaz besede, ki jih bom tu citiral. To so besede iz četrtega pisma velikega teoretika in reformatorja plesne umetnosti, ki je izbojeval baletu samostojnost, Jean Georges Noverra. Napisal jih je okrog leta 1760.:

»Plesu manjka samo lep vzgled, človek z genialnostjo, in baleti bodo naenkrat popolnoma nekaj drugega, kot so sedaj. (Ples je bil namreč v tem času podrejen komedijam in operam, popolnoma brez vsebine, predstavljal ni nič drugega kot le samega sebe. S človekom, ki ga omenja, se je očitvidno primerjal Noverre sam). Pojavi se ta, ki bo znova vzpostavil pravi ples, ta popravljalec lažnega okusa in napak, ki so naredile umetnost tako revno: toda — tukaj je v glavnem mestu! Poišče mlade plesalce, da jim odpre oči in se jim upa s prepričanjem reči: »Proč s ‚kabrioli‘, ‚entrechati‘ in s prezamotanimi koraki! Proč s temi spogledovalnimi grimasami, da se prepustite popolnoma občutkom, neizumetničenim čarom in izrazu! Prizadevajte si za plemenito pantomimo, ne pozabite nikdar, da je duša vaše umetnosti, prinesite duha in razuma v vaše pasdedeuxje, prisrčnost in radost naj označujeta njihove poti in genialnost naj ureja vsakega njihovih položajev; odložite hladne maske, te nepopolne kopije narave; one pokrivajo poteze vaših obrazov, zatemnjujejo tako rekoč vašo dušo in vas oropajo tega, kar je za izraz nepogrešljivo; odvrzite velike strašne lasulje, neznanske nastavke, ki pripravijo glavo ob pripadajoči odnos, ki ga mora imeti s telesom; odpravite uporabo okroglih trdih kril z ribjo kostjo, ki oropajo izvedbo vsakršnega čara, vzamejo položajem njihovo nežnost in pokvarijo najbolj mehke zunanje črte, ki jih mora imeti oblika v različnih legah.

Ogibajte se hlapčevskega posnemanja, ki dovede umetnost neopazno nazaj k njenemu detinstvu. Zanimajte se za vse, kar je v kakršnikoli zvezi z vašim talentom, bodite originalni, poskušajte po svojih najboljših močeh napraviti nekaj novega, posnemajte, a to le naravo, narava je najboljši vzor, ki ne zapelje nikogar, ki ji vestno sledi.

Posebno pa vi mladi ljudje, ki hočete sami ustvarjati balete in ki ste mnenja, da ni potrebno za to nič drugega, kot da nekoliko let figurirate pod vodstvom genialnega človeka: najvažnejše je, da ste sami genialni! Kako morete postati slikarji brez notranjega ognja, brez duha, brez domišljije, brez okusa in brez znanja? Kako boste komponirali po vzorih zgodovine, če o njej ničesar ne veste. Kako boste ustvarjali po pesnikih, če jih ne poznate. Učite se jih spoznavati, kajti vaši baleti morajo biti pesnitve, ali pesnitve, katerih vsebina je dobro izbrana. Nikoli se ne lotite velikih osnutkov, ne da bi najprej napravili dobro premišljen načrt, napišite svoje misli in berite jih stokrat, razdelite vašo dramo v prizore, ki so vsi zanimivi, ki nas brez zablod in brez ovinkov pripeljejo vedno bliže in bliže k srečnemu izidu. Pazljivo se ogibajte vsakršnega zavlačevanja, ki dela vsebino hladno in uspa potek dejanja. Pomnite, da so slike in poze najlepši deli kompozicije. Ne pustite torej vaših figurantov samo plesati, marveč naj s plesom govore in slikajo. Vsi skupaj morajo igrati in znati se morajo spremeniti v vse podobe. Če se njihove kretnje in fiziognomije stalno ujemajo z njihovo notranjostjo, bo iz tega izvirajoči izraz pravi izraz občutka in bo poživil vaše delo. Če greste k skušnjam, ne imejte v

glavi samo figure, vzemite s seboj tudi svoj razum in bodite prevzeti od svojega osnutka. Če je vaša domišljija živo prepojena s predmetom, ki ga želite slikati, vam bo ona dala poteze, barve in čopič. Vaše slike bodo dobile ogenj in moč ter bodo popolna resnica takrat, če je vaš vzgled na vas pravilno učinkoval...

Ce pa ste mlačni, če se vaša kri mirno pretaka po vaših žilah, če je vaše srce iz ledu, vaša duša brez čuta: O, tedaj se odpovejte gledališču in zapustite umetnost, ki ni za vas. Poprimite se obrti, za katero je manj potrebno gibanje duše kot rok, pri kateri je važnejše delovanje rok kot genialnost!»

Tako Noverre pred dve sto leti in mislim, da še kljub temu vse to velja. Presodite sami, ali je nam plesalcem uspelo popolnoma prepustiti se občutkom, neizumetničenim čarom in izrazu, kot je Noverre to tako lepo povedal.

Dr. Henrik Neubauer

VSEBINA

RONDO O ZLATEM TELETU

Tri plesne drame

I. SVATBA

Mladi mož stoji osamljen in čaka. Ne zmotijo ga niti razigrani fantje in dekleta, niti vase zamaknjeni pari. Tedaj prinese eden od fantov novico o bližanju poročnega sprevoda. In že je sprevod tu — bogati starejši ženin, mlada, skoraj premlada nevesta in nekaj svatov.

Mladi mož je dočakal — samo za trenutek zagorita dve srci, en sam dolg pogled. Svatje — dobre volje — zvabijo ženina k plesu. Na ženinov poziv se jim pridruži še radovedna mladina. Nevesta sama, izgubljena, brezbrizna, izključena iz te družbe, blodi v labirintu plesočih, ki jo bolj in bolj odrivajo. Par za parom zapušča sceno in počasi se oddaljuje svatovska družčina.

Mlada nevesta je ostala sama. Počuti se kot ujeta ptica v kletki. Boji se neizbežnega — pohlepnosti soproga, kateremu se bo morala ukloniti. Njena tožba se počasi spremeni v bojazen, bojazen v strah, poskuša razdreti nevidno ječo. Vendar poti iz tega ni, ostane samo nema tožba.

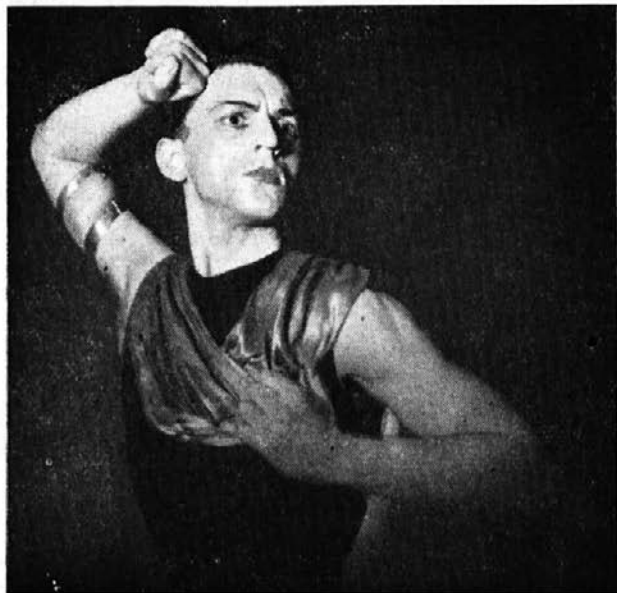
Mladi mož se vrača in ko se zagledata, je ni več prepreke, ki bi ju ločila. Pozabita, da se vsak čas lahko vrne pravi soprog po zakonu. Ljubezen ju nosi, izpolni ju vsa. Izročita se drug drugemu in potešita, ne da bi se branila, svoje hrepenenje. Tedaj se ona zave — edina rešitev zanjo je smrt in samo to prošnjo še ima. In mladi mož ji jo izpolni v zadnjem poljubu.

Hrupni svatje se vrnejo z dobro razpoloženim ženinom in pred njimi: kot negibna, neresnična slika mladega poročnega para — mladi mož z mrtvo nevesto.

II. ČRNI DAN

Pred mogočnim sivim portalom stoji na temnem prostoru v topi predanosti zbrana ljudska množica.

Iz globine prihajajo gospodje, črno oblečeni, s skrbno stisnjenimi rdečimi aktovkami pod pazduho. Premikajo se kot da predstavljajo



METOD JERAS je koreografiral »Fantastično prodajalno«

gospodarje usode: pozdravijo se, poklonijo drug drugemu in odidejo skozi portal, ki se zapre za njimi.

Dolgo čaka množica v negotovosti. Njihova telesa valovijo — valovi se razbijejo in izginejo in še vedno je tu negotovost in še vedno čaka množica.

Velika krila sivega portala poletijo narazen in vsakokrat izvržejo novo vest. Vsaka prinaša novo katastrofo; te se prehitujejo in mešajo kot v čudnem vidovem plesu.

Vrata se zopet odpro in tokrat prihajajo gospodje. Zanima jih le lastni obstoj. Množica se najprej umika, a ko si stoje gospodje z njo iz oči v oči, jih nenadoma zgrabi strah. Sedaj se oni umikajo, a zaman — portal je zaprt. Množica pritisne za njimi, portal jih ne reši. Brez usmiljenja jih prično premetavati in si jih podajajo, kot da bi bili voščene lutke, dokler ti ne klonejo. Kolena jim klecajo, zemlja jih ne drži več. Množica gre preko njih in jih potepta v tla.

Naenkrat ni več glasu o njih. Množica prisluškuje, trka, kliče. Izginili so. In ker ni odmeva, je ljudstvo prepričano, da je rešeno, osvobojeno svojih tlačiteljev. Tudi zanj zasije sonce in njihovo veselje se stopnjuje do prave omame. Novi upi vstajajo pred njimi, nov dan se začenja.

Tedaj prično prihajati iz globine novi gospodje, črno oblečeni, s skrbno stisnjenimi zelenimi aktovkami pod desno pazduho. Dostojanstveno se poklonijo, pozdravijo in odidejo skozi portal.

Zopet se zapro krila portala. In množica pred njimi molči in čaka. Njihova telesa valovijo, valovi se razblinijo, a množica še vedno molči in čaka...



Prizor iz baleta »Labodje jezero« v uprizoritvi naše Opere

III. IGRALNICA

Velika okrogla miza, nekaj slug in okrog mize igralci v vrtljaku strasti za denarjem. Nekateri skočijo na mizo in stavijo drug proti drugemu. Dobiček in izguba se vrstita: ta gospod je izgubil, ona gospa je prinesla srečo svojemu soprogu, zopet dva nimata sreče — igra je neodločna. In zopet se vrti kolo obsedenih, ki ga opazi stara gospa. Sluga ji pomaga na mizo. Nasproti se ji postavi mlad častnik. Stavita — pričakovanje je veliko — častnik izgubi. Ne dojamе takoj vsega, a starka je zadovoljna. Preden izgine, jo častnik prepozna; kot blisk mu prešine možgane — bila je smrt.

Od igre obsedeni igralci so že zopet v kolu, ki se vrti pred častnikovimi očmi; tudi mizna plošča se mu vrti, pogreza in dviga. Zaman išče ravnotežje. Končno potegne revolver, se ustrelji in zvali kot spirala med igralce, ki še naprej grabijo za denarjem. Sluge ga odnesejo.

Ze je tu nov gost — prileten gospod, ki ima takoj vse polno častilk. Kolo sreče se mu je nasmehnilo, vsi morajo izprazniti žepe pred njim. Nikomur ne uspe, da bi ga premagal.

Medtem je prišel v igralnico dandy s svojim dekletom, mladim, ljubkim, še nevednim in nedolžnim. Razkazuje ji igralnico, a pogled se mu bolj in bolj ustavlja na mizi. — Z druge strani je pa skoraj istočasno zašel sem mladenič, ki z otroško radovednostjo opazuje ves ta direndaj.

Dandy se ne more dolgo upirati strasti in ko nihče nima več poguma igrati s priletnim gospodom, stavi on. A tudi on izgubi ves svoj denar. Njegovo dekle ga prosi, da preneha, da odide iz tega kraja pohlepa, a njega je že strast oslepila. Ker nima več denarja, zastavi

njeno zapestnico, pa uhan, ogrlico, skratka ves njen nakit. Tudi tega izgubi in priletni gospod ga takoj razdeli svojim častilkam, ki postajajo vedno bolj grabežljive in že jih začne nekaj trgati obleko z mladega dekleta in se krasiti z njo. Osramočeno dekle se ne more braniti. Dandy hoče zastaviti še njo, a njeno meso je brez vrednosti za priletnega gospoda, dandy mora igro končati.

Mladenič je vse to opazoval, tudi sam je potegnil mal bankovec iz žepa in se vedno bolj bližal mizi. In že je na njej. Sam ne ve, kaj se vse godi: stavi za svoj mali denar, a denar se kopiči, priletni gospod izgublja in naenkrat je pred mladeničem celo premoženje.

Tedaj stavi vse to za dekle. Priletni gospod noče tega, a že je tu na denar obsedeni dandy. Igrata in zopet je mladenič dobitnik. Pogleda dekle in jo ogrne s svojo ruto. Denar vrže v zrak in ga prepusti drhali; tudi dandy ne ostaja za drugimi in ga hoče čim več nagrabiti.

Mladenič dvigne dekle z mize, še enkrat se pogledata in odvede jo proč od divje vrtečega se kola. Vzame jo v naročje, medtem ko se vrtiljak vedno bolj oddaljuje in postaja vedno bolj breztelesen — ta divji lov za denarjem.

Mlada dva bosta pa živela svoje življenje, življenje, kjer ni igralnih miz, divjih strasti in brezumnega pohlepa po denarju. In kmalu ne bosta več sama. Vedno več in več jih bo, ki bodo spoznali z njima vso brezumnost čaščenja zlatega teleta.

VSEBINA:

FANTASTIČNA PRODAJALNA

Dejanje se dogaja nekje na francoski rivieri v trgovini z lutkami. Nakupovalci — različni turisti izbirajo v trgovini lutke, lastnik jim pa razkazuje svoje novosti: plesalca tarantelle, kralje in kraljice igralnih kart, kozake in zlasti še dva plesalca can-cana. Nekateri od obiskovalcev se odločijo za nakup lutk. Med nakupovalci je tudi stara angleška gospodična s svojo prijateljico, ameriška družina in družina bogatega ruskega trgovca. Vsi so navdušeni nad obema plesalcema can-cana. Toda na nesrečo se morata plesalec in plesalka ločiti, kajti trgovec ju proda dvema različnima kupcema, ki plačata, nakar vsi odidejo. Trgovino pa preko noči zapro. Ponoči se lutke prebudijo in zažive svoje življenje. Lutke pomilujejo usodo obeh zaljubljenih plesalcev, ki sta bila ločena s tem, da so ju kupili različni ljudje, ki se med seboj ne poznajo.

Plesalca se odločita za beg in izgineta v noč, pri čemer jima pomagajo ostale lutke. Naslednje jutro trgovec in njegov pomočnik spet odpreta trgovino. Nakupovalci prejšnjega dne pridejo, da bi vzeli kupljene lutke. Pri tem se razburjajo, ker jim predmeti niso še bili dostavljeni, kot je bilo to obljubljeno. Trgovec jih miri in jim pokaže, da so zavitki že pripravljeni. Toda pri pregledu trgovcev v svoje veliko presenečenje ugotovi, da sta zavitka z obema plesalcema prazna. Kljub pojasnjevanju so nakupovalci prepričani, da jih je trgovec hotel oslepariti. Vsi zahtevajo, da se jim povrne denar. Ob tem lutke ponovno ožive in zrinejo razgrajajoče nakupovalce na ulico. Oba zaljubljenca se vrneta in trgovec jima obljubi, da ju ne bo nikoli več ločil.

DJAGILEV — KOT SEM GA POZNAL

Stalno naraščajoče zanimanje ameriške publike za plesno umetnost, uspeh izvrstnih plesnih izvedb ter močna stopnja darovitosti in znanja izvajajočih mi dajejo povod, oživiti spomin na učinkovito pojavo moža, ki ni samo bistveno doprinesel k svetovni popularizaciji te umetnosti, temveč je s svojo izredno vzpodbudno silo ter s svojo mnogostransko podjetnostjo dvignil ugled baleta do neslutene višine. Govorim o svojem pokojnem prijatelju Sergeju Djagilevu.

Devetnajst let najtesnejšega sodelovanja ter medsebojne naklonjenosti in prijateljstva mi je omogočilo, da morem dovolj točno orisati njegovo sliko in to natančneje kot so poročila nekaterih, ne čisto nepristranskih avtorjev, ki so Djagileva poznali le površno. Prvi stiki so se pričeli v jeseni 1909. leta, ko sem dobil od njega naročilo, da skomponiram glasbo za balet »Ognjeni ptič«. Djagilev je v petrograjskem umetniškem svetu že več let razvijal presenetljivo aktivnost ter se trdovratno boril proti obstoječemu stanju provincializma in kulturne nevednosti. Rezultati, ki jih je dosegel s svojimi izvrstnimi publikacijami ter briljantnimi izvedbami, ki so mi bili že dolgo poznani. Najini osebni stiki pa so se začeli šele, ko sem začel delati na baletu »Ognjeni ptič«. Ker sva stanovala v istem mestu, sem imel večkrat priliko, da bi ga čim bolje spoznal, toda te prilike nisem iskal nikoli. Po vsem, kar sem o njem slišal, sem si ustvaril o njem predstavo ošabnega, arogantnega in snobističnega človeka. Če hočem govoriti resnico, moram reči: Potem ko sem ga spoznal, se mi to splošno mnenje ljudi ni zdelo popolnoma neopravičeno. Imel je mnogo nesimpatičnih potez — ki pa niso pomenile bistva njegove nature. Te poteze so bile le nekakšno sredstvo za obrambo, ki jo je smatral za potrebno zato, da se zavaruje pred neumnostjo ljudi ter jih drži v gotovi distanci. Toda nikoli nisem doživel, da bi se proti komu obnašal surovo. Na kakršnekoli ljudi je naletel, vedno se je obnašal olikano. Če lahko uporabim ruski izraz: obnašal se je kot »barin«, to se pravi kot grandseigneur.

Jaz mislim, da ravno naziv »barin« dobro karakterizira naturo Djagileva, obenem pa tudi pojasnjuje njegovo udejstvovanje v smislu vzpodbujanja, pospeševanja in organiziranja velikega števila umetniških dogodkov. Med njimi naj omenim časopis »Mir iskustva«, številne slikovne razstave, ruski koncerti v pariški operi, izvedbe ruskih oper — predvsem »Borisa Godunova«, ki je 1908. leta prvič izveden v Parizu — in končno ustanovitev ruskega baleta.

Samo če razumemo naturo kultiviranega »barina«, kot se pojavlja v Rusiji (velikodušna, silovita in kapriciozna natura, z uporno voljo, močno razvitim čutom za protislovja ter globoko v preteklost zakoreninjena natura) lahko pojasnimo karakter in originalnost Djagilevove dejavnosti, ki se je močno razlikovala od povprečnih umetniških storitev. Ne glede na njegovo inteligenco, njegovo kulturo ter njegovo izredno umetniško tankočutnost in iskreno navdušenje, je bil človek železne volje in vzdržljivosti ter nekakšne skoraj nadčloveške odporne sile in borbenosti: svojstva, s pomočjo katerih je lahko premagal vse ovire. Z golo avtoriteto in prestižem je kot rojen voditelj uspel pri ljudeh doseči pokorščino, ne da bi kdajkoli uporabljal silo. Kazal je svojstva prosvetljenega despotu in rojenega voditelja, ki je znal krotiti tudi najbolj nasprotujoče elemente s prepričevanjem in šarmom.

Njegova brezprimerna vdanost stvari, kateri je služil, ter idejam, ki jih je zagovarjal, ter njegova popolna nesebičnost in pomanjkanje častilakomnosti pri vseh njegovih podvigih — s tem je vžigal srca svojih sodelavcev. Kajti morali so spoznati, da sodelovanje z njim pomeni izključno dejavnost za veliko umetniško stvar. Še danes so ljudje, ki trdijo, da so Djagileva ruski baleti bili zgolj poizkusi prenašanja dosežkov ruskega carskega baleta, ki je pred njim obstajal v Moskvi in Petrogradu in da je Djagilev igral samo vlogo spretnega impresarja. To ni samo huda pomota, temveč odkrita krivičnost, ki v veliki meri odkriva nevednost tistih, ki kaj takega trdijo. Repertoar Djagileva je sestavljalo nad petdeset del, od teh pa so bila v Petrogradu prikazana samo tri: »Le Pavillon d'Armide«, »Les Sylphides« in »Carnaval« in to še preden je Djagilev odšel na prvo turnejo po Evropi. Za izvedbo omenjenih treh del v Parizu, pa je Djagilev vsa tri predelal. Pozneje, ko se je povrnil h klasični plesni umetnosti, je predelal še Čajkovskega baleta »Labodje jezero« in »Trnjulčica«. Ves ostali repertoar je ustvaril Djagilev sam s sodelovanjem umetnikov, ki si jih je izbral. Določil je temo komponistu, scenografu in koreografu ter odredil zasedbo. Budno je pazil in vodil ves potek študija. Vsaka izvedba je z njegovim osebnim vplivom pridobila na pomembnosti in originalnosti.

Ne smemo pozabiti, da je bil repertoar ruskega baleta v času, ko je Djagilev odšel na prvo turnejo po Evropi večinoma sestavljen iz del, v katerih je bilo nekaj dobrega, mnogo več pa slabega. Dela so bila komponirana na nesmiselne teme in to na staromodni način. Oprema je bila sicer bogata, toda dekoracije in kostumi so bili konvencionalni in brez najmanjšega smisla za harmonično celoto. Kljub temu so bili baleti s sodelovanjem izvrstnih solistov ter odličnega baletnega zbora čudovito uprizorjeni. Koreografija teh baletov je v svojih nespremenjenih formah okamenela in brezuspešni so bili vsi poizkusi prenovitve ali oploditve z novimi idejami.

Glasba je bila — z izjemo nekaterih baletov Čajkovskega in Glazunova — večinoma pod povprečjem, ter večkrat brezupno banalna. Zasluga Djagileva pa je bila ravno v tem, da mu je uspelo v balet vdihniti novega življenja, spremeniti njegovo formo, vskladiti med seboj njegove raznolike elemente, ga napraviti popolnoma homogenega ter ga dvigniti do najvišje umetniške stopnje. V prvih letih mu je pomagala predvsem grupa mladih umetnikov carskega gledališča, ki jo je zbral okoli sebe in med katerimi so že takrat bili zvezdniki bodočega baleta. Kdo ne pozna imen Karsavine, Nižinskega, Bolma in Fokina? Slednji je kot koreograf debutiral prav v Petrogradu. Tam so se pa konservativni elementi stare garde močno prestrašili njegovih smelih novosti. Tako je Fokin šele pri Djagilevu našel plodovito polje za svoje nadaljnje udejstvovanje in tu je lahko v polni meri izkoriščal svojo darovitost.

Pozneje, po izbruhu prve svetovne vojne so bili vsi ti elementi prisiljeni, da se vrnejo v domovino. Djagilev pa je moral sestaviti novo grupo, ki jo je v težkih medvojnih letih treniral skupaj z znamenitim profesorjem Enricom Cecchetti-jem. V tej grupi so med drugimi bili: Nemčinova, Sokolova, Mjasin, Dolin in Lifar. Ko so se po ruski revoluciji nekateri umetniki carskega teatra umaknili zopet v tujino, jih je Djagilev sprejel z odprtimi rokami. Kajti vedno je bil navdušen oboževalec klasičnega baleta, ki ga je smatral za neizogibno potrebno osnovo vsake plesne umetnosti. Takrat je za glavno vlogo v baletu »Trnjulčica«, ki je bil prvič izveden v Londonu, angažiral znamenito Olgo Spesivčevo. V njej je videl utelešen ideal čistega klasičnega plesa. V istem času je angažiral očarljivo Danilovo in



Prizor iz baleta »Labodje jezero« v uprizoritvi naše Opere

Georgija Balančina, v katerem je kmalu odkril velikega koreografa, ki je v poznejših letih režiral večino njegovih baletov.

To omenjam zato, da bi mogel potrditi, da so ruski baletni stvaritev Djagileva in njegovih sodelavcev. Pred njim ni bilo mogoče videti nič podobnega in prav njemu se imamo zahvaliti za dokončni razvoj baleta v vsem svetu obenem z občudovanjem, ki ga je ta panoga še danes deležna. V podkrepitev svojih izvajanj bi lahko rekel, da tvori repertoar Djagileva do današnjega časa osnovo vsega baletnega repertoarja, in je še vedno iskan. In kako zanimivo! Te baletne uprizorjajo v vseh deželah sveta — razen v Rusiji! Kolikor vem, je edini balet »Petruška« (ki je bil v Rusiji izveden šele deset let po nastanku) ostal na repertoarju. Baleta »Ognjeni ptič« in »Pulcinella« sta bila sicer izvedena, pa se nista mogla obdržati na repertoarju. Resničen je pregovor: Nemo propheta in patria!

Djagilev je imel, kot vse velike osebnosti, ob istem času vdane prijatelje in zagrizene sovražnike. Brez pridržka je priznaval, da ima tudi on simpatije in antipatije, toda najbolj je sovražil banalnost, neznanje ter pomankanje tistega »savoir-faire«. Svoj odpor proti čemu je mnogokrat pokazal z zaničevanjem. Pri svojem delu je bil avtokrat ter je sovražil misel, da bi moral s komurkoli deliti odgovornost. Kljub temu pa se je posvetoval ne samo s prijatelji, temveč tudi s tistimi, katerih svet je spoštoval. Ko se je pa dokončno odločil, te odločitve ni več izpremenil. Ravno ta despotizem, s pomočjo katerega je bil sposoben doseči hitre odločitve, ki jih na drugi način ni bilo mogoče doseči, je večkrat izzval nevoljo njegovih sodelavcev. Tako je mnogokrat prišlo do sporov, ki so večkrat prerasli v prave drame.

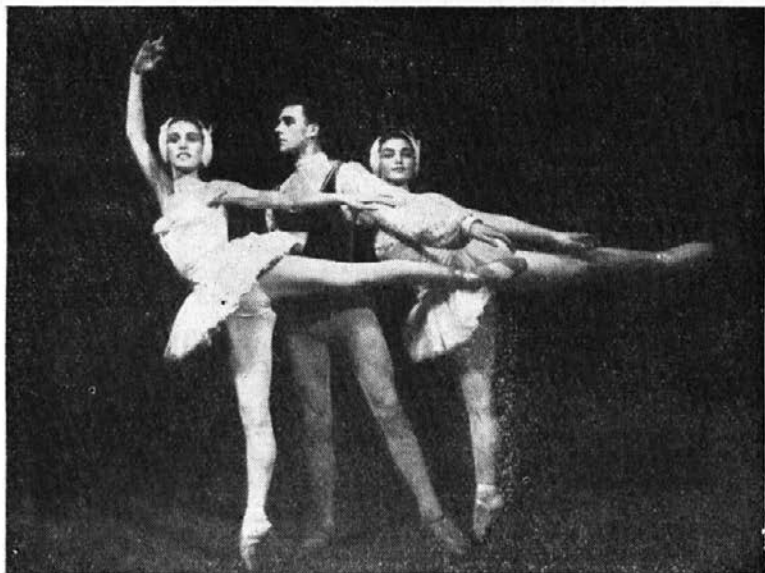
Na svoje prijatelje je bil neverjetno ljubosumen, posebno pa na tiste, ki so mu bili najbolj pri srcu. Nikoli jim ne bi dovolil, da bi

delali za drugega kot za njega. Če pa so to kljub temu storili, je to smatral za izdajo. In vendar je venomer stikal za novimi talenti, ki jih je navadno odkril tam, kjer drugi niti slutili niso. Svoj generalštab in svoje sodelavce je stalno izmenjeval. S tem je užalil stare prijatelje, ki so se hudovali na novice, ne zavedajoč se tega, da s svojim obnašanjem kažejo tisto, kar so pri Džagilevu najbolj grajali. Vse to je ustvarjalo mučno neslogo ter dolgo trajajoče odtujitve. Kljub temu pa niso trajale večno.

Kajti Džagilev je znal ustvariti okoli sebe presnetljivo aktivnost ter umetniško atmosfero, ki sta delovali kot električni tok, ki je vse sodelujoče vzpodbujal k delu, zaostрил njihovo fantazijo ter ustvaril videz, da je vsaka dana naloga vredna izpeljave. Tako so bili kmalu pozabljeni vsi napori in nesoglasja. Delovna mrzlica je potegnila za seboj vse, ki so čutili potrebo po čistem in nesebičnem delu. Ravno zato so tudi tisti njegovi sodelavci, ki so se v dramatičnih okoliščinah od njega ločili, čutili pritegnjene od njegovega šarma, ki se mu ni bilo mogoče upirati, ter bili (težave in pritožbe so utonile v pozabo) vedno pripravljeni vrniti se k tistemu vrelemu kotlu nesebične dejavnosti. In tudi Džagilev je kljub izbruhom temperamenta vedno pozabil na svojo jezo ter svoje prijatelje in umetnike, ki so se vrnili k njemu, sprejel kot da se ne bi nič dogodilo.

Strastno je ljubil glasbo ter jo z velikim razumevanjem poslušal. Toda njegov okus se je izpreminjal ter se ni vedno skladal z mojim. Večkrat je pokazal prav posebno nagnjenje do česa in temu je ostal vedno zvest, le včasih ga je žrtvoval iz razlogov smotrnosti. Tako se je na primer dolgo obotavljal pred javnostjo pokazati baletno Čajkovskega — čeprav se je navduševal za njegovo glasbo — in to samo zato, ker je čutil, da grupa tako imenovanih naprednih tega komponista iz meni nerazumljivih razlogov omalovažuje in prezira. Toda nikoli ni delal koncesij tako imenovani »veliki publiki«. Nasprotno, večkrat ga je zabavalo, da jih je lahko spravil v strah in osuplost. Če bi me bil kdo vprašal, kakšna glasba je nanj najbolj vplivala, bi odgovoril: (svoje glasbe ne bom omenjal). Najbližja mu je bila italijanska glasba ter Gounod in Čajkovski. Z velikim veseljem je brskal po bibliotekah — predvsem v Italiji ter študiral partiture in manuskripte Pergoleseja, Scarlattija in Cimarose. Kako je bil navdušen, ko je v Cimarosijevi operi »Le astuzie femminili« odkril plesni divertissement na ruske motive, imenovan »ballo russo«. To je bilo povsem razumljivo, ker je bil Cimarosa mnogo let kapelnik na dvoru Katerine II. Džagilev je to opero uprizoril najprej v celoti, potem pa je pokazal le eno dejanje, ki ga je imenoval »Cimarosiana«. Navduševal se je za Gounoda in večkrat sva skupaj poslušala izvedbo njegove opere »Philemon et Baucis«, ki je bila v letu 1923 uprizorjena v »Theatre du Trianon Lyrique« v Parizu. Tako se mu je porajala ideja, da privede tega čudovitega komponista spet do starih časti. Vneto je iskal pozabljena Gounodova dela in spominjam se, s kakšnim navdušenjem je poslušal glasbo za »Namišljenega bolnika«, ki jo je odkril in ki sem mu jo sam z vznichenjem preigral. V naslednjem letu je obe operi z veliko prizadevnostjo uprizoril v Monte Carlu. Toda njegov sen o oživitvi pozabljenega Gounoda se ni izpolnil zaradi ravnodušnosti in snobizma publike, ki se pač ni upala odobravati delo komponista, ki ni bil priznan »avantgardist«.

Džagilevo navdušenje pa je bilo na višku, ko je čutil, da je prišel trenutek, ko bo lahko publiki predstavil komponista, ki ga je najbolj ljubil — Čajkovskega, čigar balet »Trnjulčica« je z nedosegljivim bleskom uprizoril v Londonu. Po dolgih in težavnih pripravah, pri katerih sem sam sodeloval, je bil ta balet uprizorjen v briljantni



*Prizor iz baleta »Labodje jezero«:
Stefka Sitarjeva, Janez Mejač in Ela Gradova*

zasedbi — vključeni so bili najznamenitejši zvezdniki carskega baleta — in s čudovitimi dekoracijami ter kostumi inscenatorja Baksta. Toda zgodila se je katastrofa. Na koncu drugega dejanja, ko se vseh oseb poloti težak spanec, naj bi se del začaranega gozda z vejami in listjem vred pripeljal iz globine odra ter zakril večji del scene. V Petrogradu je to odlično uspelo, zahvaljujoč izkušenim odrskim delavcem ter izvrstni mašineriji. V londonskem Alhambra-gledališču pa je bila tehnična oprema mnogo primitivnejša. Tako je bilo na začetku te scene slišati grozovito pokanje, mašinerija je odpovedala, učinkoviti konec dejanja pa je bil s tem uničen.

Ta nesrečni dogodek je gotovo močno vplival na blede uspeh predstave. Djagilev je bil obupan. Dobil je živčni zlom, ki se je pozneje pokazal tudi kot posledica preutrujenosti in pobitosti. Ihtel je kot otrok in vsi, ki smo bili okrog njega, smo se trudili, da bi ga pomirili. V svojem običajnem praznovanju je smatral ta dogodek kot hudo znamenje ter pričel zgubljeni zaupanje v svoje delo, kateremu se je predal z dušo in telesom. Djagilev je ljubil blesk, razkošnost in briljantnost. Pri delu je bil velikopotezen. Žal ni nikoli imel ustreznih sredstev, da bi potešil svoja nagnjenja. Kako srečen je bil, kadar je končno dobil veliko denarja. S posebnim navdušenjem je poleti leta 1923 organiziral bleščečo slavnost v versaillskem gradu. V Parizu je bil namreč sklican komite, ki bi naj priredil v Versaillu celo vrsto slavnosti. Djagilev je dobil ustrezna sredstva, da bi v znameniti zrcalni galeriji uprizoril žive slike dvora Ludovika XIV. Takoj se je lotil dela ter v enem delu galerije postavil oder, ki je bil skoraj ves v ogledalih. Celu dohodi na oder so bili napravljeni iz zrcalnega stekla. Tako je Djagilev s plesalci in pevci sestavil čudovit spored. Vsak

nastopajoči je nosil dragocen kostum iz časa Ludovika XIV. Znamenita zrcalna galerija pa je bleščala v luči in v njej so se lesketali biseri prvih dam najvišje družbe. Prostori so bili razprodani že mnogo popreje. O tem edinstvenem večeru se je govorilo še mesece in mesece kot o dogodku sezone, ki ga ni bilo mogoče pozabiti niti ponoviti.

Djagilev je bil vreden potomec dolge vrste ruskih barinov, ki niso poznali pomena besedice »štednja« in ki so se, če je bilo treba zadovoljiti tudi najmanjšo željo, z neverjetno hladnokrvnostjo in brezbriznostjo vrgli v dolgove. Djagilev je podedoval isto velikopotezno naturo, samo, da so njegovi nagibi bili usmerjeni v svet umetnosti in kulture. Če bi bil Djagilev milijonar, bi nedvomno uničil samega sebe, na isti način pa bi našo umetniško rast obogatil s stvarmi, ki bi bile še lepše in grandioznejše, kot so te, ki jih je lahko pokazal. Toda na žalost ni nikoli imel na razpolago dovolj sredstev. Pred vojno, ko je bil še premožen, je razdajal denar brez premisleka, toda vedno za uresničenje svojih umetniških ciljev. Pozneje je moral preživeti težke čase, predvsem ob začetku vojne. Pomanjkanje in beda sta ga pripravila do tega, da je v svojih izdatkih postal previdnejši.

Niti v svojih najuspešnejših časih ni nikoli trošil denarja zase. V zadnjih letih življenja pa je živel v malih in preprostih hotelskih sobah, ki mnogokrat niso imele niti kopalnice. Preje je imel služabnika, toda ko je bil brez sredstev, ga je služabnik zapustil in od takrat ni nobenega več sprejel. Maloštevilni nakit, ki ga je imel, je dobil v dar. V toku časa pa ga je izgubil ali pa prodal. Avtomobila ni imel nikoli. Njegove obleke so bile navadno ponošene in večkrat smo ga morali spomniti, da si je kupil novo obleko ali si naročil nov klobuk. (Imel je tako veliko glavo, da je moral nositi klobuke po meri.) Denarja ni vračal nikoli. In tudi, če bi ga hotel, mu je bilo to nemogoče, kajti njegove potrebe so bile vedno večje od njegovih dohodkov. Vse kar je storil, je bilo idealistično. Trgovski način mišljenja pa je bil njegovi naturi tuj. Bil je izredno ustrezljiv. Ne spomnim se, da bi komu odrekel uslugo, čeprav so mnogi prosili zanje, in teh ni bilo malo. Znana ruska gostoljubnost je bila v njem globoko zakoreninjena. Če je imel denar, je z veseljem odprl vrata svoje hiše in takrat je imel navadno mnogo gostov. Težko bi bilo navesti število ljudi, ki jih je preživljal ali ki so ga izkoriščali. Vem — in lahko bi dokazal — kolikokrat je pomagal ne samo sorodnikom in prijateljem, temveč tudi ljudem, ki niso imeli z njim ožjega stika. O teh stvareh pa ni nikoli govoril, in ker tudi drugi po navadi niso o tem govorili, so ostale te stvari nepoznane.

Djagilev je bil izredno zdrav. Njegova odpornost in vztrajnost sta bili neverjetni. Nedelo je bilo zanj muka. Počivanje ali lenuharjenje ga je globoko deprimiralo, zato je bil zmeraj delaven. Ko je zidal na svoje herkulске sile, je precenjeval svoje zdravje. Niti takrat, ko je presegel petdeset let, ni hotel na zdravnikov nasvet spremeniti svojega načina življenja. Obenem pa se je bal starosti, bolezni in smrti. Najmanjši prehlad ga je zelo zmedel. Vožnja po morju pa ga je spravljala v blaznost. Med vožnjo čez Kanal se je ves tresel. Edino potovanje v Združene države je bilo zanj muka — bilo je seveda med vojno. Njegov strah pred okužitvijo je bil tako velik, da se je zaradi tega večkrat osmešil. Tako so se na primer na začetku stoletja, ko še ni bilo avtomobilov, v Petrogradu pojavili bolezenski primeri, ki so jih povzročili konji. Zbolel je samo ob misli na to in ni hotel več iti iz hiše. Navadno pa je vzel kočijo, toda okno je trdno zaprl. Njegovo najljubše mesto so postale Benetke, ker tam ni bilo konj. Ko so se pojavili prvi avtomobili je ta nesmisel k sreči nehal.

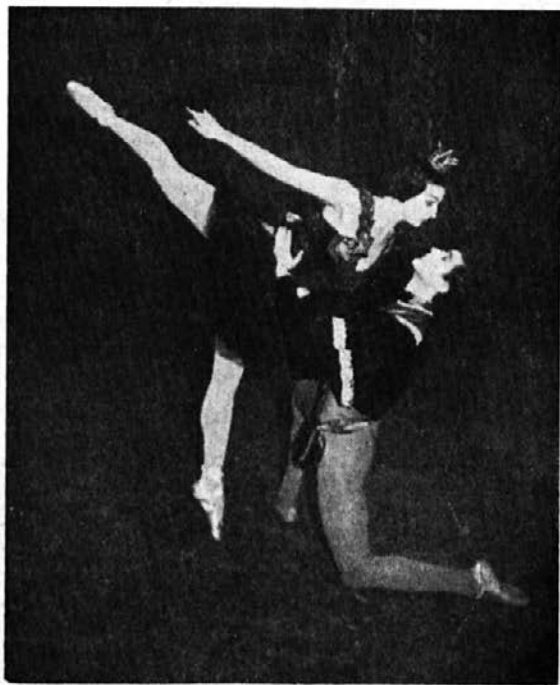


Iz vsega lahko vidimo, da je bil Djagilev grozno praznoveren. Na mnogih potovanjih po Italiji si je pod vplivom svojega italijanskega služabnika poleg ruskih praznovernih običajev prisvojil še italijanske. V svojih žepih je skoraj vedno nosil majhne stvarčice, ki naj bi mu prinesle srečo, ali pa ga varovale pred zlo usodo. To so bili navadno majhni novčiči ali pa majhni koščki koral.

Nekako dva meseca pred smrtjo se je zgodilo nekaj, kar je močno stopnjevalo njegove praznoverne slutnje. Djagilev je po zadnji predstavi v Parizu prišel v svoj stalni lokal večerjat. Tu bi se naj sestel z nekaterimi umetniki, med njim tudi z Lifarjem. Ta pa je ostal do zadnjega v garderobi, da bi našel paket, ki ga je preje položil na obešalnik. Ko je vzel paket v roke mu pade na tla njegovo ogledalo, ki ga je nekdo pomotoma položil na paket. Ogledalo se je razletelo na tisoč koščkov in po ruskem praznoverju je to predznak zato, da bo kmalu umrl eden od Lifarjevih sorodnikov ali prijateljev. To pa se lahko prepreči edinole s tem, da se pobere vse koščke stekla ter jih vrže v tekočo vodo. Lifar je to storil in vse skupaj zagnal v Seino. Djagilevu seveda ni črhnil niti besedice o tem.

Djagilev je umrl v Benetkah in je tam pokopan. Imel je srečo, da je lahko svoje življenje končal v deželi, ki jo je ljubil bolj kot karkoli drugo v življenju, ter v mestu, ki ga je ljubil pred vsemi drugimi. Ljudje, ki so bili v njegovi zadnji uri ob njem so pravili, da je v vročici nenadoma pričel peti. Bile so melodije Cajkovskega. Tako se je v deliriju in na pragu smrti nezavedno spomnil na to, kar je najbolj ljubil in česar ni prenehal nikoli ljubiti.

(Prevedel H. L.)



Prizor
iz baleta
»Labodje
jezero«:
Lidija
Lipovževa
in Vlasto
Dedovič

STO LET FRANCOSKEGA BALETA

Težavna naloga je orisati razvoj sodobnega baleta v Franciji. Še težje pa je to napraviti v krajšem sestavku, kajti navedena snov je istočasno zelo bogata, polna protislovij in zelo komplicirana. Treba je namreč upoštevati na eni strani dediščino romantike, dediščino od konca 19. stoletja, ki pa sega daleč v 20. stoletje, na drugi strani pa je treba upoštevati veliki vpliv Džagileva. In če smo vse to upoštevali, smo pravzaprav večji del razvoja sodobnega francoskega baleta že pregledali. Če pa se hočemo prebiti do poslednjih pojavov, potem je ta pot še težja. Težka pa je zato, ker se ravno v tej epohi na gosto prepletajo najrazličnejši vplivi s ciljem nekakšne združitve ali pa medsebojnega spodbijanja. Stvar pa postane še kompliciranejša, ker se ostalim vplivom pridružuje še nekakšna renesansa klasicizma. Končno nam mora biti jasno, da se od štirih elementov, iz katerih je ustvarjen normalen balet (dejanje, glasba, dekoracija, koreografija) nobeden izmed omenjenih ne razvija z enako hitrostjo, niti v enakem pravcu, kot drugi. V tem smislu so vsi nesporazumi razmeroma številčni, izvzemši pri periodi Džagilevovega vpliva, pri kateri je bila dosežena visoka stopnja najčudovitejše enotnosti. I pred nastopom Džagileva i za njim se srečamo često z baleti, katerih elementi izkazujejo starostne diference petdeset do sto let.

Ta izredna kompliciranost, ki jo v zgodovini francoskega baleta lahko ugotavljamo že celo stoletje, izvira iz dejstva, da je bilo svetovno središče plesa v tem obdobju v Parizu. Na področju plesne umetnosti se sicer lahko pomerijo mnoga mesta v Rusiji, Nemčiji, Italiji, Angliji in Združenih državah, ki so tudi ustvarjala zgodovinske epohe koreografske umetnosti. Vendar mislim, da lahko — ne da bi me kdo mogel obdolžiti pretiravanja ali šovinizma — trdim, da je Pariz že sto let nazaj središče plesa. V potrditev tega lahko navedemo mnogo vzrokov, ki sami po sebi pojasnjujejo kompliciranost razvoja: Prvič vztrajnost s katero »Ecole Nationale de Danse« in balet Velike opere gojita in vzdržujeta svojo tradicijo; potem izredna sprejemljivost vodilnih in na plesni umetnosti zainteresiranih krogov Francije za tuje vplive počevši od leta 1841, v katerem je Italijanka Carlotta Grisi plesala svojo »Giselle« v koreografiji gospe Coralli pa do Rusa Sergeja Lifarja, ki že petindvajset let vodi usodo »Academie Nationale de Danse« in še stotina koreografov in izjavalcev, o katerih bomo v tem članku še razpravljali; potem nepopustljiva aktivnost, vse privatne grupe razviti v Parizu in navdušeno zanimanje, ki jim ga je publika vedno kazala ter jih večkrat prisilila, da so se zadržale dalje časa; končno neverjetno tesno sodelovanje med koreografi in baletnimi mojstri z inštitutom za glasbo, slikarstvo in umetno obrt. Šele ko pregledamo listo kompozitov in slikarjev, ki so v teku osemdesetih let delali za francoski balet, se lahko zavedamo, da je Pariz v resnici postal najčudovitejši center vseh ustvarjalnih duhov baletne umetnosti.

Uvideti moramo, da je bogastvo ter mnogoobraznost v razvoju francoske baletne umetnosti rezultat plodovite sinteze duha tradicije z avantgardističnim duhom in da je to bogastvo vzniknilo iz stremljenja po napredku, iz stremljenja po komaj dosegljivi virtuoznosti ter iz smisla za najvišje umetniško ustvarjanje. Pod plavim in jasnim nebom »Ile de France« so se vsi ti različni in često nasprotujoči elementi združili v popolno harmonijo in ustvarili pravo ravnotežje.

Zdi se, da bi razvoj francoskega baleta lahko razdelili v pet obdobj, čeprav bi se take delitve lahko zdele slučajne ter vse mejitve spremen-

ljive: 1. Romantika. 2. Fin-de-siecle-ballet. 3. Djagilev v Franciji. 4. Balet poleg Djagileva in njegovih naslednikov. 5. Zadnja epoha s svojim neoklasicizmom, s svojo romantiko in s svojim neoavantgardizmom.

Perioda propada, ki je sledila velikemu klasičnemu, ter v ustvarjalnem smislu revolucionarnem višku epoha Lullyja in Rameaua, je romantično gibanje v baletni umetnosti izzvalo svoj odmev. Ta odmev je povzročil pesnik Théophile Gauthier; tri plesalke: Carlotta Grisi, Maria Taglioni in Fanny Elsler; trije koreografi: Coralli, Jules Perrot in Marius Petipa in dva muzika, katerih eden je utonil v pozabljenju: Jean Schneitzhoeffter, komponist baleta »La Sylphide« in Adolphe Adam, komponist baleta »Giselle«.

V članku, ki ga je Théophil Gautier objavil po uprizoritvi baleta »La Sylphide«, je v kratkih stavkih nakazano bistvo bodočega francoskega romantičnega baleta. Lahko trdimo, da je ta članek napovedal prvo leto nove koreografske ere. V njem beremo: Od baleta »La Sylphide« dalje so bile vse marmorne in zlate palače izročene prašnim magacinom (mišljene so odrske kulise). Od slikarjev dekoracij pa so zahtevali le še romantične gozdove, in doline, ki jih je navadno osvetljevala prikupna nemška mesečina Heinejevih balad. Opera je bila izročena škratom, vilam in »Undinam«, skratka človečkom, ki se radi predajajo fantazijam baletnega mojstra... Če je noga lepo okrogla ter proti koncu koničasta, če je snežnobelo stegno v oblakih muselina dovolj pohotno stegneno, potem si zaradi ostalega ne delamo več skrbi.

Mislím, da ne bi bilo mogoče bolje in natančneje definirati bistva francoskega romantičnega baleta. »La Sylphide« je bila komaj blede preroška napoved, slavni zaključek pa je prinesla »Giselle«. Po tem delu je romantični balet prekrila melodramatična pantomima. »Ballet blanc«, čisti ples, začarani gozdovi ter ljudske slavnosti so vzele slovo. Balet »Giselle«, ki nosi v sebi klice francoskega romantičnega genija pa je bila velika koreografska elegija, v kateri se pitoresknost 1. dejanja smiselno postavlja proti nadnaravnemu drugemu dejanju in v katerem je ustvarjeno pravo ravnotežje med dramatičnim in čistim koreografskim elementom. Ples je bil identičen z dogajanjem, koreografska pripoved pa si je ustvarila plastični vokabularij čudovite originalnosti in iznajdljivosti.

Sledečo periodo, ki smo ji dali naziv Fin-de-siecle-ballet, bomo omenili le na kratko. To je perioda dekadence, konvencionalnosti in manierizma. Velika opera v Parizu, edini zavod, ki ohranja velike francoske koreografske tradicije, je bila predvsem šola virtuoznosti, velike mehanične izurjenosti in to zaradi italijanskega (in specialno milanskega) vpliva. To je epoha plesalcev Sangalli, Sandrini, Rosita Mauri in Zambelli. Ples izgublja karakter duhovitosti in poetičnosti ter se nam razodeva samo v svojih najkonkretnjših aspektih. To je »danse pour la danse«. Vsi drugi elementi, ki normalno sodelujejo pri baletu, so zapostavljeni. Pripomniti moramo, da ta dekadencia, ta ozkost, ki jo balet ustvarja na samem sebi s tem, da se omejuje izključno na mehanične elemente, lahko razlagamo predvsem iz prekletstva, ki ga je R. Wagner uporil proti plesni umetnosti in ki je tudi v Franciji imelo močan učinek.

Kljub temu je tudi ta perioda odkrila dragocena dela, ki jih sicer ne moremo prištevati k nesmrtnim umetninam, pač pa razodevajo dovolj šarma. To je doba, ko je Adamov učenec Leo Delibes nastopil z baletom »La Source«, »Coppélia« in »Sylvia«, Edouard Lalo z baletom »Namouna« in André Messager z baletom »Les deux pigeons«. To so vedri baleti, katerih ljubkost učinkuje danes zelo staromodno. V vseh

pa lahko vidimo resno stremljenje držati mimične elemente v ravnotežju s plesnimi ter glasbi dati možnost razvoja. Toda iznajdljivost je zelo skopa ter se omejuje na stereotipne in malo učinkovite gibe. Kljub temu pa se ravno tem baletom, ki se vendarle dvigajo iz praznine in banalnosti tedanje produkcije, lahko zahvalimo, da so plesalci te dobe imeli na razpolago dober repertoar. Brez teh del bi bili plesalci navezani na klavrne divertissemente, ki so krasili velike Gounodove, Saint-Saënsove in Massenetove opere. Ravno baleti »Sylvia«, »Coppélia«, »Namouna« in »Les deux pigeons« so zvezni člen med veliko romantično epoko in prerodom, ki se je pod Džagilevim vplivom izvršil v XX. stoletju.

Smo pred 3. razvojno stopnjo. Tu hočem omeniti predvsem, v koliki meri so v razvoju francoskega baleta prišle do izraza Džagilevove ideje.

Pri tem moramo opozoriti na posebnost: Med prvimi desetletji XX. stoletja se je Velika opera v Parizu vsa predala omenjeni dekadenci ter za dolgo časa postala konservatorij te dekadence. Džagilevove ideje so proniknile tja šele v letu 1929, v usodnem letu, ko je Serge Lifar postal baletni mojster Velike opere. Do tega leta je ta veliki oder neumorno gojil dolgočasni in zastareli repertoar baletov iz Fin de siecla. Živi razvoj francoskega baleta pa se je porajal v tistih gledališčih, v katerih je nastopala trupa Džagileva.

Eklektični, univerzalni ter humanistični genij Džagileva je dal francoskemu baletu impulze, katerih učinki so zaznavni še danes. Ti učinki so bili tehnični in umetniški. Džagilev je v tehničnem smislu ustvaril sintezo francoskih, italijanskih in ruskih klasicizmov. Toda plastični vokabular njegovih plesalcev se ni omejel samo na te klasicizme. Džagilev jim je odkril čisto nove, dalekosežne možnosti s tem, da si je prisvojil tudi pantomimo, gimnastiko in v splošnem smislu celo šport ter s tem iz vseh mogočih človekovih gibov sestavil nekakšen »solfeggio mišic«, ki so daleko presegale skromno in omejeno gramatiko klasične virtuoznosti.

V umetniškem pogledu pa je Džagilev spet priklical v življenje tisto, na kar je romantična epoka pozabila: tisti »integrale« balet, v katerem so glasba, dekoracija in ples enako pomembni faktorji. Tako so se združili komponist, slikar in koreograf, da bi ustvarili enotnost, da bi ustvarili eno idejo v treh osebah, kar je vsekakor misel genialnega sintetika Džagileva. V tem smislu je Džagilev v svoji panogi uresničil ideal »Gesamtkunstwerka« in njegovo ime lahko zapišemo v gledališke anale skupaj z reformatorji, Monteverdijem in Wagnerjem. Komponist Francis Poulenc imenuje to »estetsko poroko«. V svojem »Razgovorih« razlaga Poulenc, kako so te poroke nastale: »Še ga vidim pred sabo, ko sem mu nekoč preigral skladbo Rietija. Najprej je omahoval, potem pa zaklical: »To je veličastno! To je balet za Utrilla!« Ko je slišal moja dela, me je takoj zaročil (duhovno seveda) z Mario Laurencin (za balet »Les Biches«), v istem času pa je tudi skladatelja Aurica zaročil z Braquom (za balet »Les Fâcheux«).

Omenjeni dve imeni nas privedeta k francoskim baletom, ki so nastali pod vplivom Džagileva, čigar ime je ostalo vedno tesno povezano s Francijo, kajti v Parizu v »Théâtre du Châtelet«, v katerem je 19. maja 1909 prvič nastopil ruski balet, so bila izvedena skoraj vsa njegova dela in na teh deskah se je odigral večji del njegove kariere. Pariz in Francija sta postali za Džagileva nekakšni dotikalni točki v duhovnem smislu in to ravno zaradi glasbenikov in slikarjev, ki so tu živeli.

Sedaj pa moramo navesti še nekaj del, ki čuvajo v nekem smislu še karakter »ballet russe«: »La après-midi d'un faune« od Débussyja



*Prizor iz baleta »Labodje jezero«:
Milica Jovanović in Vlasto Dedović*

in »Daphnis et Chloé« od Ravela, ki skupno z Dukasovim baletom »Peri« tvorijo mojstrovine leta 1912. Potem »La tragédie de Salomé« Florenta Schmidta in »Le Dieu bleu« Reynolda Hahna in Jeana Cocteaua. To so še vedno baleti, ki so opremljeni z orientalskim razkošjem in katerih teme so bile izbrane prav v te namene. To je bilo bistveno za Djagilevovo prvo periodo, ki jo pojasnjuje deloma tudi Fokinov režim in v kateri se razodeva stremljenje, pritegniti k baletu največje glasbenike in slikarje tistega časa. Druga perioda kaže nadaljnje avantgardistično stremljenje in hotenje, doseči še tesnejšo povezavo med plesom, glasbo in dekoracijo. To je doba »estetičnih porok« o katerih je govoril Poulenc. V tem smislu je bila prva in najkarakterističnejša uprizoritev »Parada« v letu 1917, ki so jo ustvarili Erik Satie, Jean Cocteau, Pablo Picasso in Leonid Mjasin. »Parada« je ostala tip po modi stiliziranega baleta. Guillaume Apollinaire je v svojem članku »Parada ali novi duh« opozoril publiko na sledeče: Ta nova sinteza — kajti do sedaj dekoracije in kostumi niso imeli neke posebne zveze s koreografijo — daje baletu »Parada« surrealistični videz in ravno v tem vidimo izhodišče novega duha. Ker je ta novi duh našel priliko, da se izpove s tem, da je pritegnil vse izbrane, upamo, da ne bo zgrešil cilja in spremenil vse splošne navade, kajti smotrno je, da te ostanejo na višini znanstvenega in industrijskega napredka.«

Apollinaire ne pretirava. »Parada« je bila preroška. Mogoče tega baleta ne bomo več videli, mogoče je zaradi starosti izgubil svoj čar, mogoče niti ni umetnina. Bil pa je odločilen korak, ki je francoskemu baletu pokazal novo pot.

Mladi umetniki so kmalu sledili vzoru baleta »Parada«. »Les Biches« (Auric, Marie Laurencin, Nižinska), »Les Fâcheux« (Auric, Braque, Nižinska), »Le train bleu« (Milhaud, Picasso, Cocteau), »Les

Matelots« (Auric, Pruna, Nižinska), »Le Chatte« (Sauguet, Balančin), to so le najvažnejša dela, ki pričajo o moči »novega duha« ter se pomembno uvrščajo med velika dela Igorja Stravinskega, ki pokaže Djagileva spet v drugi luči in med dela de Falle in Prokofjeva. Kakšna zlata era! Djagilevova smrt v letu 1929 nenadno prekine bogati dotok novega vrenja. Toda impulz je bil dan. Kajti že razen izvedb Djagilevove grupe so bile prikazane tudi druge zanimive uprizoritve. Ida Rubinstein je nadaljevala v Djagilevovi maniri iz prve dobe z deli: »Le Martyre de Saint Sébastien« (Débussy, D'Annunzio), »Hélène de Sparte« (Severac, Verhaeren), »Antoin et Cléopâtre« (Schmitt, Dresca), »Orphée« (Roger Ducasse), »L'Impératrice aux rochers« (Honegger). Švedski balet se je oprijel Djagilevove manire iz druge dobe. Prikazal je Milhaudova baleta »L'homme et son désir« in »Création du monde«.

Na začetku tridesetih let pa je bilo »heroične epohe« konec. Francoski balet je svojo revolucijo preživel. Pridobil si je novih sil ter se pomladil. Zapustil je epoho bojov ter se v toku nadaljnjega razvoja stalno utrjeval.

Takrat je prvo mesto zavzela spet pariška Velika opera, ko jo je iz njenega stoletnega čarobnega sna zbudil pravljичni princ, ki se je imenoval Serge Lifar. Nikoli ne moremo dovolj poudariti Lifarjevih zaslug za nadaljnji razvoj francoskega baleta. Pred njegovim prihodom je Velika opera večkrat oddala hišo ruskim baletom ali Idi Rubinstein. Njene izvedbe, ki so se še vedno oklepale Laloja, Messengerja in Delibes, pa ni prekalila velika reforma. Temu staremu, izsušenemu, toda še živemu organizmu je Serge Lifar vtil novega življenja. Pričel je z uprizoritvami klasičnega baleta po eklektičnih metodah novega stila. Otvorilni signal njegovega reformnega dela je bila nova izvedba Beethovnovskega baleta »Prometej«, ki je po pozlačenimi kariatidami palače Garnier deloval kot vojna napoved. Omenimo naj le nekaj novejših francoskih baletov: »Bacchus et Ariane« (Roussel, Chricico), »Jeunesse« (Ferroud, Godebski), »Salade« (Milhaud, Derain), »Icare« (Ritmi Szyferja) »Le Roi nu« (Francaix, Pruna), »Cantique des cantiques« (Honegger, Paul Collin), »Oriane et le Prince d'Amour« (Schmitt, Pruna), »Le Chevalier et la Damoiselle« (Gaubert, Cassandre), »Guignol et Pandore (Jolivet), »Les Anémaux modeles« (Poulenc, Cocteau); »Les Mirages« (Sauguet, Cassandre).

Ni mogoče v članku, ki je že zdaj tako dolg, natančneje orisati koreografsko produkcijo Velike opere v zadnjih letih. Lahko bi shematično posneli to, da služi za osnovo novih tendenc iz Djagilevove revolucije porojeni eklektični stil in da vsa nova dela lahko označimo za neoklasicistična, romantična ali neoavantgardistična.

Poleg Velike opere so se uveljavile tudi nekatere privatne grupe, pri katerih so se pokazale iste tendence in pri katerih stopata glasba in ples večkrat v ozadje. To je obžalovanja vredna potvorba, ki je razvoju francoskega baleta lahko samo škodljiva. Med posrečene izvedbe teh grup lahko prištevamo: »Les Forains« (Sauguet, Roland Petit, Christian Bérard), »Les Saisons« (Sauguet, Marquis de Cuevas), in »Le Loup« (Dutilleux, Roland Petit).

Produkcija zadnjih let je zelo pomembna, četudi razodeva mnogo pomanjkljivosti, v celoti pa ne posebno popolen okus niti ravnotežje, še manj pa silo, ki smo jo spoznali pri Djagilevu. Vzrok za to je med drugim tudi v komercializaciji plesa, ki je nastala zaradi neverjetnega uspeha, ki ga ima ples pri publikii, ki je skoraj tako številna kot kinopublika. Tak uspeh povleče s seboj tudi precejšnjo mero površnosti in banalnosti, ter sili komponiste, koreografe in inscenatorje, da delajo po izdelanih receptih, ki pa navadno ne privedejo do zaželene umetniške subtilnosti in originalnosti.

Prevedel H. L.

SADLER'S - WELLS - BALLET

K osnovnim potezam angleškega karakterja lahko danes razen smisla za praktičnost, razen ljubezni do športa in puritanskega življenjskega občutja prištevamo tudi manijo za balet. To nam potrjujejo dolge vrste pred blagajnami gledališč, ki napovedujejo baletne predstave v Londonu samem in v provinci, nepregledno število knjig o tehniki in zgodovini baleta, razen tega pa še dejstvo, da imajo vsi resni časopisi in dnevnik stalnega baletnega kritika.

Presenetljivo pa je pri tem dejstvo, da o angleškem baletu v pravem pomenu besede lahko govorimo šele od 1931. leta. Mišljen je namreč baletni ansambel, sestavljen od Angležev in pod vodstvom Angležev. Ta ansambel je 5. marca 1931 v Old-Vic-gledališču pokazal svojo prvo izvedbo. To je bila rojstna ura institucije, ki je danes pod imenom »Sadler's-Wells-ballet« v umetniškem življenju Anglije ne moremo več izbrisati.

Sadler's-Wells-ballet je nacionalni balet Anglije prav tako kot je »Old-Vic-Teater« in Stratfordsko gledališče nacionalno gledališče in »Covent Garden« nacionalna opera Anglije. Nacionalno gledališče — toda ne državno gledališče. Kajti nobeno teh gledališč ni nastalo na iniciativo oblasti. Sadler's Wells in Old Vic imajo skupno korenino nastanka. Najbrže ni velike umetniške institucije na svetu, katere nastanek ali začetek bi bil tako nenavaden in grotesken. Ustanovitev Old Vica in Sadler's Wells gledališča je rezultat prizadevanja grupe filantropskih dam, ki so hotele delavstvo viktorijanskega Londona s tem odvrniti od pijančevanja in prostitucije.

Victoria-gledališče (preje Coburg) je bilo otvoreno v letu 1818 na južnem bregu Temze. Čeprav je bilo prvotno namenjeno za dramo, se je v kratkem času prelevilo v povprečen »Music Hall« (v letu 1833), kjer so bile razen točk žonglarjev in akrobatov ter revolverskih iger glavna atrakcija dame iz »demi-monda«, ki so se prerivale po galerijah in barih, skratka tam, kjer se je točil gin. Pijanost in pokvarjenost publike v tem gledališču, ki je med ljudstvom znano pod imenom Old Vic, sta bili skoraj prislovični.

Toda kmalu so posegle vmes nekatere resolutne dame. Gonilna sila tega gibanja je bila Emma Cons, prva ženska članica londonskega grofovskega sveta. Ta dama se je že preje močno zavzemala za reformo stnovanjskega vprašanja najubožnejših predmestnih četrti. Sedaj je ustanovila družbo za pospeševanje življenja v Music Hallu seveda le s točenjem kave. Družba je odkupila stavbo Old Vic ter 1880. leta otvorila gledališče pod imenom: »Royal Victoria Hall and Coffee Tavern«. Iz stremljenja najti za prosvetljeni in »prečiščeni« lokal primerne programe, se je pod vodstvom Consove nečakinje Lilian Baylis razvilo gledališče, v katerem so po nizkih cenah prikazovali Shakespeara in močno skrajšane opere iz svetovnega repertoarja. 1931. leta je Lilian Baylis hotela svoj delokrog prenesti še na severna predmestja Londona in je v ta namen odkupila še drugo hišo, in to staro predmestno gledališče Sadler's Wells — ki je v 18. stoletju s svojo okolico Islington služilo še kot priljubljeni izletni in kopališki kraj z veselicami, toda naraščajoče raztezanje velikega mesta je to simpatično izletno točko spremenilo v najbolj umazan industrijski predel Londona. Šele v letu 1934 je bilo sklenjeno, da se funkciji obeh gledališč, namreč Old Vica in Sadler's Wellsa ločita. In tako je Old Vic postalo Shakespearovo svetišče, Sadler's Wells pa nacionalna opera in baletno gledališče.



Eau de cologne

Narta

Tako je dobil Sadler's Wells ballet svoje ime. Njegova umetniška tradicija je povezana z edino veliko osebnostjo irskega pokolenja, Ninette de Valois. Njeno pravo ime je Edris Stannus. Značilno je dejstvo, da so Angleži v tistem času smatrali balet še za tuj import in so Angležinje, ki so se želele posvetiti plesu, obvezno morale privzeti kako rusko ali francosko ime, ali pa ga navesti ob svojem. Anglija je imela za ples vedno navdušeno publiko: Fanny Elslers, Taglioni, Grisi, Grahn in Cerrito so mnogokrat in dolgo časa nastopali v Londonu. Heinrich Heine je svoj plesni poem Faust napisal po naročilu menažerja Drury-Lane-gledališča. Na prehodu v naše stoletje sta bila v Londonu še dva baletna odra, »Alhambra« in »Empire« — toda koreografi so bili večinoma Avstrijci (Katti Lanner — hčerka Josepha Lannerja) ali Francozi, soloplesalci so bili Italijani in Rusi ter — kot najpomembnejša plesalka te epohe, Adeline Genée — Danci. Nivo je bil skoraj popdovprečen. Publika je raje gledala stegna plesalk kot pa ples. Intelektualci in poznavalci umetnosti pa z baletom sploh niso hoteli imeti posla.

Nenadoma pa je nastal močan preobrat: 1911. leta je prišel v London Džagilev s svojim »ballet russe«. Učinek je bil velikanski. Ljudje so videli, da je lahko balet res umetnost, velika umetnost v smislu povezave glasbe, gledališča, gibanja in poezije — ustvarjalno oblikovanje nekakšne nove, višje ravni realnosti, nekakšne čiste sfere abstraktne lepote.

Ninette de Valois je zrastle v šoli Džagileva. Tekom časa si je uspela priboriti častno mesto med solisti njegovega ansambla. Toda njena častihlepnost jo je gnala naprej. Leta 1925 je Ninette de Valois zapustila Džagileva (čeprav je še pri njem gostovala) ter ustanovila v Londonu lastno baletno šolo. Tu je spoznala Lilian Baylis, direktorico Old Vica, od katere je dobila naročilo za postavitve majhnih baletnih vložkov za Shakespearove uprizoritve. Za božič 1928. leta je gledališče Old Vic prvič prikazalo kratki samostojni balet »Les petits riens«.

Ob istem času so nekateri entuziasti uspeli ustanoviti »Camargo Society«, družbo za pospeševanje nacionalnega baleta. Za to družbo je Ninette de Valois postavila prvi veliki balet, ki ga lahko smatramo za prvo veliko delo v zgodovini angleškega baleta: »Job«, ki ga je skomponiral Ralph Vaughan Williams, dekoracije pa je izdelala pomembna grafičarka Gwen Raverat. Ta uprizoritev je bila 5. julija 1931. To je bil prvi angleški balet: scena in kostumi so bili narejeni po izvrstnih ilustracijah h knjigi Hiob mistika, pesnika in slikarja Williama Blakesa. Glasba je bila skomponirana v duhu angleške narodne pesmi ter angleške cerkvene glasbe. Tema Hioba med bogom in satanom je močno spominjala na Miliona. Glavno vlogo satana je plesal Anglež z ruskim imenom Anton Dolin, njegova partnerica pa je bila Alica Markova, ki je nekdanj pripadala Džagilevovemu ansamblu.

V istem letu je Ninette de Valois zaprla svojo baletno šolo ter postala voditeljica baletne šole Old Vic v novo otvorjenem Sadler's Wells gledališču. Vic-Wells ballet, kot so ga takrat imenovali, je pričel dajati posebne baletne večere. Zvezdniki teh uprizoritev so bili Markova in Dolin. Oba plesalca, ki nastopata še danes, je angleška publika prav posebno ljubila, saj sta bila na začetku visoko nad zmogljivostmi ostalega ansambla.

1935. leta sta Markova in Dolin zapustila Sadler's Wells ballet. Mnogi navdušeni gledalci baleta so se takrat močno bali, da je s tem končala era Sadler's Wellsa. Toda dogodilo se je nasprotno: »27. septembra 1935. leta se je Sadler's Wells ballet predstavil enkrat brez zvezdnikov in navdušeni gledalci so spoznali, da je balet postal samostojen in da se je iz lastne baletne šole razvila cela generacija izvrstnih

plesalcev. Angleška baletna tradicija je s tem prvič dosegla zrelo stopnjo ter se osamosvojila in utrdila, toda ne s posameznimi zvezdniki, temveč na široki osnovi — močne grupe plesalcev z lastnim stilom. Od tega leta lahko v zgodovini razvoja Sadler's Wells baleta opazujemo nenehni in jasni vzpon k vedno novim uspehom. Med vojno, ko je bilo gledališče v Londonu zaprto, je ansambel potoval po celi Angliji ter nastopal v provinci in po oddaljenih vojaških oporiščih, včasih samo ob spremljavi klavirja ter ponesel navdušenje za balet tudi na deželo.

Po vojni je bila Sadler's Wells grupa povabljena, da se preseli v kraljevsko opero Covent Garden. Prvi ansambel Sadler's Wells baleta od takrat nastopa v tej stari in po tradiciji bogati hiši. Istočasno pa goji mlajši ansambel baletno umetnost v Sadler's Wells gledališču. V tem gledališču je tudi sedež baletne šole. To je popolna visoka šola, ki pripravlja mlade učence za bodoče plesne umetnike, istočasno pa posreduje tudi vso splošno izobrazbo. Direktor te šole je Arnold Haskell, eden najbolj znanih pisateljev zgodovine baleta ter v tem smislu ekspert svetovnega formata.

Največji sloves so angleškemu nacionalnemu baletu prinesle velike turnee po svetu. Na zadnji turneji Sadler's Wellsa po Združenih državah so bile vstopnice za predstave prodane že mnogo mesecev prej, preden je balet sploh krenil na pot.

V čem je posebnost in čar tega baleta? Za osnovo služi strogo upoštevanje in razvijanje klasičnega plesnega stila. Sadler's Wells je razen ruskega baleta edini ansambel, ki ima na sporedu vse celotne baletne Čajkovskega: »Hrestač«, »Labodje jezero« in »Trnjulčica«. Koreografija teh baletov je do potankosti izdelana po koreografiji Petipa. Tudi po izvedbah drugih del iz Djagilevovega repertoarja lahko vidimo, da se angleški nacionalni balet močno naslanja na veliki ruski



LJUBLJANA

Cankarjeva ul. 3

telefon 21-470

Cenjenim odjemalcem vljudno sporočamo, da bomo v letošnjem letu poleg običajnih radijskih sprejemnikov razpolagali tudi z UKV sprejemniki priznanih znamk. Priporočamo, da si za boljši sprejem inozemskih UKV oddajnikov nabavite specialno anteno in kabel pri nas. Sprejemamo naročila za uvožene televizijske aparate in magnetofone. — Na zalogi imamo vse vrste domačih radijskih sprejemnikov, ves pripadajoči radijski material, gramofone, radiogramofone, električne merne instrumente, žice, elektronke, baterije, antenski pribor itd. — Za vse potrebne informacije se izvolite obrniti na našo specializirano trgovino na drobno

balet, ki so ga ustvarili Fokin, Bakst in Benoit pod vodstvom Djagileva.

Na tej osnovi je zamišljen tudi veliki repertoar del, ki so ga ustvariti za to grupo v Angliji (namreč za Sadler's Wells). Stilni razpon, ki ga ta grupa razvija je zelo velik: razteza se od biblijskih plesnih dram, kot »Job«, preko čisto abstraktnih, simfoničnih baletov kot Fredericka Ashtona balet »Les Patineurs« (glasba Meyerbeera, obdelal Constant Lambert) in ki je pravzaprav študija gibov plesočih drsalcev. Humor in satira sta zastopana v »Divertissements« kot v znamenitem humor »Façade« (glasba: William Walton, koreografija: Frederick Ashton), ki je prirejen po surrealističnih in groteskni pesmih Edith Sitwell. V vrsti velikih baletov, ki so bili inspirirani od slavnih slikarjev in grafikov, moramo razen »Joba« naštet posebej: (The Rake's Progress (po Hogarthu, koreografija: Ninette de Valois, glasba: Gavin Gordon, scena in kostumi: Rex Whistler), »The Prospect before us« (po lesorezih Rowlandsona, koreografija: Ninette de Valois, glasba: William Boyce, priredil Constant Lambert, scena: Roger Furse) in »Bar aux Folies-Bergère« (po slikah Maneta in Toulouse-Lautreca, koreografija: Ninette de Valois, glasba: Emmanuel Chabrier, oprema: William Chapell).

Literarni teksti so inspirirali nekaj najboljših stvaritev Roberta Helpmanna, ki je razen de Valois in Ashtona tretji pomembni koreograf, ki je zrastle v Sadler's Wellsu. Helpmann je za balet predelal Miltonovo igro »Comus« (sceno je ustvaril Oliver Messel, glasba pa je Purcelllova). Najučinkovitejše Helpmannovo delo pa je »Hamlet« (glasba: Čajkovskega Hamlet-uvertura). Balet prikazuje vročične slike, ki jih umirajoči danski princ vidi pred svojimi očmi. Nenavadno združena in transfigurirana tragedija.

Iz kratkega pregleda del, ki smo jih omenili kot izbor iz cele vrste izvedb Sadler's Wells balleta, lahko vidimo, da je Sadler's Wells ballet institucija, v kateri na glasbenem, slikarskem in plesnem področju sodelujejo največje glave Anglije, in da je Sadler's Wells ballet resnično nacionalni inštitut. Glavna moč tega ansambla so plesalci solisti in »corps de ballet«. Na čelu solističnega ansambla je Margot Fonteyn »prima ballerina assoluta«, umetnica, ki združuje v sebi pretresljivo temno lepoto s popolno tehniko in iskrenim izrazom in ki jo v plesni umetnosti lahko postavimo v vrsto velikih zvezd v Pantheonu plesne umetnosti. Internacionalni filmski sloves si je pridobila Moira Shearer. Ta plesalka predstavlja v nasprotju z južnjaško Fonteyn (južno-ameriška kri) nekakšen izrazito angleški lepotni tip z rdečkastimi lasmi in globokimi plavimi očmi. Število izvrstnih solistk, ki so obema navedenima plesalkama skoraj enakovredne, daje Sadler's Wells balletu široko osnovo, ki nam jamči, da ansambel ne trpi v primeru boleznih ali odhoda posameznega plesalca: Beryl Grey, Nadia Nerina, Violetta Elvin in mnoge druge lahko vsak hip prevzamejo glavne vloge klasičnih baletov »Coppela«, »Giselle«, »Labodje jezero« ali »Spectre de la Rose«. Moški plesalci ansambla, predvsem Michael Somes, Alexander Grant in mnogi drugi, nadaljujejo tradicijo, ki so jo ustvarili Anton Dolin, Harold Turner in Robert Helpmann. Slednja dva nastopata v karakternih vlogah še danes. Helpmann se je kot igralec in režiser preselil v dramo ter je v Stratford-on Avonu med drugim igral tudi Hamleta. Omenjeni solisti se dvigajo iznad baletnega zbora, ki je izšel iz šole z močno individualnim stilom, ki je precizen in discipliniran, ne da bi to vzbujalo videz drila, in v katerem sodelujejo tudi osebnosti z močnim šarmom v smislu prave ansambelske stvaritve.

Kot v Covent Gardenu je tudi zunaj v Islingtonu Sadler's Wells gledališče, kjer nastopa drugi mladi ansambel te grupe. Tu se mogoče



*Prizor iz Janačkove opere »Jenufa«:
Janez Lipušček, Elza Karlovčeva, Vilma Bukovčeva*

bolj eksperimentira, kajti tu se učijo mladi bodoči koreografi. Publika pa tvorijo delavci, mali uradniki, dijaki in gospodinje. Ravno tu v rojstnem kraju Sadler's Wells balleta se najjasneje pokaže, da baletna umetnost v Angliji ni več stvar elite, temveč stvar široke publike. Drugi ansambel gradi zato tudi na tradiciji gostovanj v provinci.

V Angliji je postal balet narodna umetnost. Lahko bi celo rekli, da se pri ljudstvu opaža neka »žeja« po baletu. To lahko razlagamo na ta način, na ljudje umazane industrializirane vsakdanjosti potrebujejo barvni blesk magičnega ter neobremenjenega baletnega sveta. Brez dvoma pa je zasluga Ninette de Valois ter zasluga vseh ljubiteljev Sadler's Wellsa, da so ustvarili sredstva, ki lahko poteše to splošno željo za baletom ter milijonom ljudi lahko posreduje najvišjo življenjsko radost.

(Prevedel H. L.)

Metod Jeras:

SREČANJE Z BALETOM »BOLŠOJ TEATER« V LONDONU

Višek lanskoletne londonske baletne sezone je bilo vsekakor gostovanje moskovskega baleta iz »Bolšoj teatra« v Covent Gardnu. Zanimanje za to gostovanje je bilo izredno, predstave so bile razprodane več mesecev pred njihovim prihodom. Vzrok temu ni samo številno londonsko občinstvo, ki je vsako leto deležno zelo pestrih in bogatih predstav gostujočih skupin iz vseh delov sveta. Splošno vzdušje pričakovanja je namreč najavljalo veliko več, saj se je po 180 letih svojega



Prizor iz 3. dejanja Janačkove opere »Jenufa«

obstoja pojavil prvič na reprezentativnem odru v Londonu slavni moskovski balet z legendarno Galino Ulanovo na čelu.

Ljubitelji baleta in strokovnjaki so to doživetje primerjali s tistim, katerega je svoje dni takratnemu zahodnemu svetu pripravil slavni Djagilev s svojo skupino, ko je ruski balet postal mednarodni pojem, tradicija in standard za klasični balet. Člani Djagilevove skupine so se razšli po vsem svetu. V posameznih deželah so se pod njihovim vodstvom porajale mlade baletne skupine, od katerih vsaka ima svoje časovne, krajevne in nacionalne značilnosti. Ninette de Valois, Danilova, Mjasin, Balančin, Lifar, Markova, Dolin — ustvarjalci sodobnega baleta na zahodu so izgubili neposredni stik z ruskim baletom. Dolga leta jih je ločila železna zavesa. Zato je bilo za prihod moskovskega baleta še toliko večje zanimanje. Vsi so bili v pričakovanju, kakšen je nekdanji ruski balet, ki je v času Djagileva postal pojem, ali je ohranil svoje tradicije, ali jih je razvijal in v kateri smeri? Zlasti se je to pokazalo pri Angležih samih, ki so ponosni na svoj svetovnoznani Sadler's Wells ballet, za katerega je znano, da ima veliko število odličnih plesalk in plesalcev, bogato opremo in močan pedagoški kader, ki je prav tako nosilec in posredovalec klasičnega baleta, kar vse že prehaja v značilnost in tradicijo.

Primerjava je bila vsekakor zanimiva, predstave moskovskih umetnikov pa so izpolnile in presegle vsa pričakovanja. Bile so resnično doživetje in odkritje tudi za »klasične Angleže«.

Lahko rečemo, da ima Sovjetska zveza danes v primerjavi z zahodnim svetom izredno število odličnih plesalcev, koreografov in pedagogov. Če pomislimo, da je oder moskovskega »Bolšoj teatra« trikrat večji od Covent Gardna, ki je razmeroma velik, da na njem

lahko nastopi preko sto plesalcev z naravnost bleščeče izdelanimi kostumi in sceno, ob spremljavi prav tako številnega orkestra, lahko že na prvi pogled ugotovimo to številčno, finančno in materialno prednost. Znano je, da je v Sovjetski zvezi veliko število baletnih skupin in šol, med katerimi prednjačijo baleti »Bolšoj teatra«, leningrajski balet in balet gledališča z imenom Stanislavskega v Moskvi. Toda vodilno mesto pripada baletu »Bolšoj teatra«. Ni mogoče v tem kratkem pregledu analizirati vseh podrobnosti v koreografiji, dekoraciji, kostumih in glasbi ter sami temi posameznih predstav. Naj navedem samo glavne vtise. Napačno je mišljenje, da se ruski koreografi poslužujejo akrobatskih trikov in da z njimi dosežajo uspehe. Nasprotno — akrobatiki posvečajo ravno v tem ansamblu najmanj pozornosti. Pač pa ima koreografija Zaharova, Lavrovskega in drugih kvaliteto, katero pogrešamo pri nekaterih zahodnih koreografih — in to je razumljivost dogajanja na odru.

Baletna skupina »Bolšoj teatra« šteje preko 250 plesalcev in njen tekoči program obsega petnajst velikih baletov. Največje pozornosti med vsemi je bila deležna skoraj legendarna Galina Ulanova. Veliko je že napisanega o njej in nihče ji ne oporeka naslova največje balerine tega desetletja. Ona je plesalka nepopisnih kvalit. Njene predstave so rezultat globoko čuteče osebnosti, edinstvene tehnike in izrednega talenta za doživljanje vloge in celotnega odrskega dogajanja. Njena intelektualno dognana in občutena povezava gibov z glasbeno spremljavo predstavlja ob vsaki predstavi doživetje in fenomenalen uspeh. Slavna primabalerina Sadler's Wells balleta Margot Fonteyn je občudujoče vzkliznila: »Še nikoli nismo videli takega plesa. To je čudež. Zdaj vemo, kaj smo zamudili. Ne morem niti diskutirati o Ulanovi, kajti ona je nekaj tako vzvišenega, da ne morem izraziti tega z besedami.« Žal se Ulanova počasi poslavlja od odra, toda njene vloge Julije, Giselle, Odette-Odille, Aurore in druge ostajajo med ljubitelji baleta in ljudstvom nepozabljene.

Lik Ulanove postaja v zgodovini baleta podoben pojem kot Ane Pavlove. Malo je v zgodovini baleta tako dognanih umetniških osebnosti, ki bi z vsem svojim bistvom tako dosledno služile tej lepi umetnosti. Prav zato se mi pa zdi toliko bolj važno, da tudi naš mladi baletni naraščaj pozna ne samo imena — temveč tudi celotno analizo rasti, šolanja in dela, katerega plod je tisti končni umetniški izraz teh osebnosti, ki nam v vsakem pogledu služijo za zgled.

Nimam namena zaiti v podrobnejšo študijo o Ulanovi sami. Rad bi pa izrazil nekaj osebnih vtisov, ki so se mi porajali, ko sem občudoval njen ples na odru Covent Gardena.

Balet je umetnost, ki zahteva nenehno delo, kajti samo delo lahko dvigne plesalca do tistih višin, kjer postaja njegov ples navdahnjenje, lepota in milina. Seveda »delo« ni zgolj fizično delo rok, nog in telesa, kajti delo misli, srca in celotnega duha pri tem ne sme biti prezrto, čeprav to delo duha, intelekta ne prične naenkrat, temveč se razvija pogostoma pod vplivi pedagogov, gledališča, glasbe, libretov in vseh tistih drobnih pomembnosti iz plesalčevega okolja, ki vtisne svoj pečat že v zgodnjih otroških letih.

Prav zato pa tudi plesalčev intelekt zahteva neodvisnost, svobodo in dojemljivost za vse izkušnje in vtise, ki mu jih posreduje življenje. To ni individualizem, nasprotno, zahteva, da naj plesalec ne izraža samo dovršenosti svoje šole, temveč veliko več — naj izraža življenje samo, katerega znak je njegova umetniška osebnost.

Ples Ulanove, ki sem ga občudoval, je bil tako naravno preprost in plastičen, da je sam govoril o vsem tem. Ona ni plesala, ni igrala, gibala se je tako, kot da so ti gibi popolnoma prevzeli njo in publiko.

Ona obvlada tehniko do največjih fines, najtežje korake izvaja z lahkoto, sigurnostjo, preciznostjo in dovršeno jasnostjo — povezujoč jih med seboj v skladnost celotnega izraza lepote in iskrenosti ističasnega čustvenega doživljanja. Govoreč o njeni tehniki ne mislim samo na preciznost in virtuoznost gibov, marveč tudi njeno lahkotnost v plesu s partnerjem in še posebno na njeno muzikalnost, saj s svojim plesom naravnost pojasnjuje pomen spremljajoče glasbe in jo plastično posreduje občinstvu.

Brez dvoma bi pri takem razglabljanju morali upoštevati celotno problematiko umetniške zvrsti upoštevajoč talent, inspiracijo, način šolanja in smotno vodstvo posameznikov in celote ob ustreznih materialnih in finančnih pogojih. Tudi o tem bi lahko iz življenja Ulanove razbrali marsikaj poučnega, saj s svojimi nastopi priča tudi o tovrstni doslednosti in urejenosti, ki vlada v šoli in baletu moskovskega »Bolšoj teatra«, katerega zastopa tako častno, da je njegov simbol in ponos. Načrtnost pri vzgoji naraščaja se kaže že v dejstvu, da ima Bolšoj balet dolgo vrsto odličnih plesalk, ki bodo jutri prevzele vloge Ulanove, plesalcev, katerih posamezniki imajo odlike in spominjajo na Nižinskega. Vsak od teh s ponosom pove, da je član baleta »Bolšoj teatar«, pa čeprav morda ni solist. Tudi baletni zbor kot celota nastopa s tako doživetostjo in prepričljivostjo, da prav čutiš, kako se vsak posameznik med njimi zaveda pomembnosti zaupane mu vloge.

Celotni vtis posamezne predstave zgovorno priča o dejstvu, da je ruski balet ohranil in ostal zvest principu, da naj bo celotno odrsko dogajanje harmonična povezava vseh deležev, ki jih doprinesejo komponist, koreograf, scenograf in plesalec. Ostali so zvesti tradiciji in našli so tudi pravi izraz v današnji stvarnosti, ne da bi se izpostavili nevarnosti, da se njih umetnost izrodi. Toda za razliko od angleške klasike lahko rečem, da je bilo pri Rusih čuti več življenja, več naravnosti in več duha humanizma, kar vse jim omogoča izraziti njih bogata mimika. To velja za klasične plesе, še toliko bolj pa za karakterne, v katerih so neprekosljivi. Vse to je angleško občinstvo dobro občutilo in kot rečeno — preseglo je vsa pričakovanja.

Presenetila jih je celo materialna prednost, saj je celotna oprema, ki so jo Rusi pripeljali s seboj za štiri predstave tehtala 80 ton. Pri tem lahko poudarimo, da so bili posamezni detajli izdelani s tako natančnostjo in ljubeznijo, da se je neki angleški kritik o njih izrazil dobesedno tako: »Izdelani so tako, kot bi ljubeča mati sešila obleko svojemu miljenčku.«

Razumljivo je, da se je po vsaki predstavi razvila med občinstvom živahna polemika, kajti te predstave so imele še eno značilnost — baletno občinstvo. Mimogrede naj omenim, da je ustvarjalcem angleškega baleta s kvaliteto in s svojim nenehnim razvojem uspelo osvojiti in vzgojiti velik del angleškega gledališkega občinstva prav za baletne predstave. In prav to občinstvo zna realno odraziti vtis posameznih predstav, saj je sposobno o njih diskutirati. Pri teh predstavah pa so bili navzoči tudi najvidnejši predstavniki evropskega baleta: Ninette de Valois, Karsavina, Markova, Dolin, Lifar, Fonteyn, Beriova, Haskell, Danilova in cela vrsta baletnih kritikov. Prav med temi se je razvila najživahnejša diskusija, v kateri so se spuščali prav v podrobnosti in izčrpno analizirali poedinosti. Razumljivo je, da so bila mnenja včasih različna, saj je šlo pri tem tudi za prestižni pomen — toda zaključna sodba je bila enodušna: »Ruski balet je odličen.«

Ob zaključku še pripomba. Naj ne izzvene te vrstice v kopico superlativov na račun poveličevanja tistega, kar je izven naših meja. Nasprotno — v času svojega bivanja v tujini sem imel priliko videti veliko gostujočih baletnih skupin različnih narodov. Velika večina

med njimi nima tako velikega ansambla in takih materialnih možnosti, kot jih ima ruski balet in morda dve ali tri izjeme iz zahodnega sveta. Toda kljub temu so bile predstave nekaterih na veliki umetniški višini. Poznalo se jim je, da celotni ansambel družijo ljubezen do baletne umetnosti, smisel za skupno delo in želja za rast in napredek celote, načrtnost v vzgoji naraščajočih plesalcev in baletnega občinstva. S smotrnimi izbiro baletnega programa tako, da je možen vsestranski razmah baletne družine, so dosegli strokovno razgledanost in bogate izkušnje, ki so v korist posameznikom in celoti.

Vsekakor pa je potrebno, da poznamo bogastvo kulturnih zakladnic dežel z bogato baletno tradicijo, saj je del našega poslanstva tudi v tem, da prav to posredujemo našemu občinstvu.

Velik uspeh basista Ladka Korošca na gostovanju v Wiesbadenu

Beograjska opera je to leto spet nastopila na majskem festivalu v Wiesbadenu ter uprizorila Massenetovo opero »Don Kihot«, ki jo je pred leti izvedla tudi v ljubljanskem gledališču pod taktirko Rada Simonitija in v režiji Hinka Leskovška. Vlogo Sancha Pansa je pri nas že takrat z velikim uspehom pel Ladko Korošec. To pot je nastopil z Beograjčani ter dosegel pri kritiki in publiki velik uspeh in nedeljeno priznanje.

Nemški kritik Lewinski piše o njegovem nastopu sledeče:

»Majhni in okrogli Korošec je vredni Sancho svojega skoraj enkrat večjega gospodarja Kihota. On nas ne draži le k smehu temveč s svojim glasom pretrese tudi najbolj trezne operne obiskovalce.« To oceno je prinesel časopis »Die Welt«.

Drugi kritik je napisal sledeče: »Na nebu opere je zasijala nova zvezda: Ladko Korošec kot Sancho Pansa. Slišali smo velikega pevca — kajti Korošec je glasovni fenomen — in videli smo igralca — kajti majhni okrogli mož s štrlečimi lasmi je tudi čudovit igralec — oba partnerja (v mislih ima še Čangaloviča) sta ustvarjena druga za drugega. Obadva utelešata Cervantesovo vizijo ter eno kreaturo z nosom na tleh, drugo z nosom v oblakih. Scena smrti nas pretrese. Dva prijatelja se poslavljata za vedno. Je to bilo še petje, poezija? Je to bil srbski jezik? Bil je glas vesoljnega trpljenja in vesoljne sreče na zemlji.

MASTNE MADEŽE ČISTI

Cisten

ZAHTEVAJTE GA V SVOJI TRGOVINI

Gospodarsko Gospodarsko razstavišče

LJUBLJANA
LJUBLJANSKI VELESEJEM



organizira poleg stalnih razstav slovenskega gospodarstva specialne razstave in sejme za posamezne stroke gospodarstva republiškega, zveznega ali mednarodnega značaja. Vse večje prireditve so vnesene v mednarodni koledar razstav. V času, ko ni razstav, so razstavni objekti na razpolago tudi za razne družabne, kulturne in športne prireditve, kongrese, večje koncerte, plesе itd.

V letu 1957 priredi:

- | | |
|----------------------|---|
| 30. III. — 7. IV. | II. SEJEM MODE IN USNJARSTVA
z mednarodno udeležbo |
| 25. V. — 2. VI. | SEJEM PROMETNIH SREDSTEV
z mednarodno udeležbo |
| 29. VI. — 7. VII. | II. MEDNARODNI SEJEM EMBALAŽE |
| 3. VIII. — 11. VIII. | II. JUGOSLOVANSKI EKSPORTNI SEJEM |
| 26. X. — 3. XI. | IV. MEDNARODNI SEJEM RADIA
IN TELEKOMUNIKACIJ |



Potrošnikom nudi dnevno prvovrstno pecivo, kruh in vsakovrstne slaščičarske izdelke

Slaščičarna in pekarna LEDINA
POLJANSKA CESTA 11 — TELEFON 30-952

s svojimi obrati: Parna pekarna, Trubarjeva 25, telefon 31-779-5. Parna pekarna, Trubarjeva 76. Slaščičarska delavnica, Mestni trg št. 11, telefon 20-342. Slaščičarna, Miklošičeva 18 telefon 22-910. Slaščičarna, Trg Osvobodilne fronte 14, telefon 31-757. Prodajalna kruha in slaščic, Kolodvorska (poleg kina Sloge). Slaščičarna in prodajalna, Pražakova ulica 15. — Sprejemamo naročila!

GOSTINSKO PODJETJE

„Pod lipo“

LJUBLJANA

Borštnikov trg 3
Telefon 20-398

Vas dnevno postreže s pristnimi belokranjskimi vini, prvovrstno domačo hrano / Sprejemamo naročila za zaključene družbe / Informacije na telefon št. 20-398

Se priporočamo!

Zivila za gospodinjske potrebščine
nabavljajte pri
trgovskem podjetju

Mojca

LJUBLJANA, NAZORJEVA ULICA 10 — Telefon št. 21-586
PRESERNOVA 15 — NA VRTAČI
SVEŽE BLAGO / NIZKE CENE / DOSTAVLJAMO NA DOM!

V VELEBLAGOVNICI

nama

V LJUBLJANI (pred Pošto)

*boste postreženi
z osem blagom
hitro, solidno
in poceni.*

POSLUŽUJTE SE UGODNEGA NAKUPA NA KREDIT PRAVKAR PRISPELIH ŠIVALNIH STROJEV, KOLES, SODOBNIH GOSPODINJSKIH APARATOV TER LEPO IZDELANIH OPREM, NA KAR VAS ŠE POSEBEJ OPOZARJAMO.



Uvoženo in lepo domače sadje
in zelenjavo imamo po
zmernih cenah vedno v zalogi!

»VIŠNJA«, Gradišče 7

»VIŠNJA«, Titova 88

»VIŠNJA«, Arkade

»VIŠNJA«, Vodnikov trg

TRGOVSKO PODJETJE

Svila
(bivši Urbanc)

SE PRIPOROČA

Mestno podjetje

»OPTIKA« LJUBLJANA

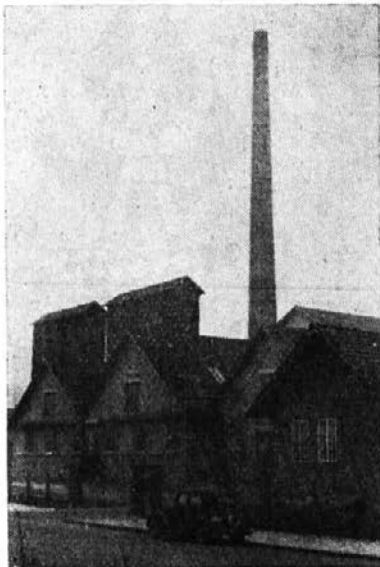
TRG REVOLUCIJE 4

izdeluje in popravlja strokovno vse vrste očal. Izvršuje vsa v optično
stroko spadajoča dela. — Sončna očala vedno na zalogi

V naših lepo urejenih
poslovalnicah Vas
vedno postrežemo
z dobrim blagom po
najugodnejših cenah!
Dostavljamo na dom,
sprejemamo telef. na-
ročila!

Koloniale
SENTVID 20 - LJUBLJANA

TELEFON 27-18



Tovarna kleja

LJUBLJANA

ŠMARTINSKA 50

Telefoni: 30-368 in 30-611
Brzjav: »OSSA«

Proizvaja:

kostne in kožne kleje, žela-
tino tehnično in prečiščeno,
tehnične maščobe, gnojila in
krmila

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



Dnevno prvovrstno sveže pecivo
in vse vrste kruha!
Naročila sprejemamo.
Telefon 21-796

trgovsko podjetje
Cveta



s svojimi poslovalnicami

Stritarjeva ulica 6

Karlovška cesta 30

Celovška cesta 56

Litostrojski blok

se priporoča



**Brivnice in
česalnice:**

Pražakova 15
Trubarjeva 5
Poljanska 1
Nazorjeva ul.
Kolodvor
(peron,
brivnica)
Gospodsvetska 1
(brivnica)
so odprte
dnevno od 6.
do 21. ure
neprekinjeno!

Barvamo lase in trepalnice v vseh
niansah, onduliramo hladno ameri-
kansko, hladno parno itd.
Priporočamo se za obisk!



**Pekarna
GRADIŠČE**

OBRATI: GRADIŠČE 5, STARETOVA
št. 19, VISKA 46, ROŽNA DOLINA
C. II št. 14, CELOVSKA št. 250 TER
SLASCICARNA, TRZASKA CESTA 85
nudi dnevno svež kruh in slaščice,
sprejema pa tudi naročila za razne
priložnosti. / Postrežba solidna.

Dete, mati, žena, oče,
vse v pekarno Galjevica hoče.

Zakaj???

Ker tam doma je kvaliteta,
naj bo kruh, čaj, torta,
iz slaščic pasteta.
Izbira očarljiva in za vse primerna,
lahko po naročilu.
Cena vedno zmerna!!!



**PEKARNA
GALJEVICA**

Poslužite se naše prodajalne Titova 15
kjer boste postreženi od kruha
do vseh mlečnih proizvodov
ter brezalkoholnih pijač
L J U B L J A N A
Dvorni trg 3/II
Telefon: 22-522

PRED ALI PO PREDSTAVI OBIŠČITE

-Tavčarjev hram-

- Vino direktno od vinogradnikov
- Sveža topla in hladna jedila

Pekarna „Ajdoščina“

Ljubljana, Gosposvetska cesta 7 (telefon 22-377)

KRUH, PECIVO, DROBTINE, PREPEČENEC,
PRESTE, KEKSI, BONBONI, ČOKOLADA

DVAKRAT DNEVNO SVEŽE PECIVO!
SPREJEMAMO NAROČILA!

TOVARNA NOGAVIC / LJUBLJANA / SAVLJE

Tanosa

IZDELUJE NOGAVICE IZ SINTETIČNIH VLAKEN, KAKOR NYLON,
PERLON, ENKALON IN SL., KAKOR TUDI VSE VRSTE RAZTEG-
LJIVIH NOGAVIC. PRVOVRSTNA KAKOVOST IN OKUSNA TER
PRAKTIČNA OPREMA!

KRANJICA Mestni trg 28 (bivši Samec)

Vam nudi v bogati izbiri mo-
ško in žensko perilo, volno in
volnene izdelke, razno otroško
perilo in galanterijsko blago

SE PRIPOROČAMO
»KRANJICA«,
MESTNI TRG

TRGOVSKO PODJETJE

»GOLOVEC«

LJUBLJANA, PREŠERNOVA 35

Telefon 21-921

Prepričajte se o solidni in dobri postrežbi
in konkurenčnih cenah.

Poslovalnice:

PREŠERNOVA 35

PREDJAMSKA 24

ČERNETOVA 23

TITOVA 71

CIGLARJEVA 26

DOMZALE,

SAVSKA 1

GRAND HOTEL

UNION

LJUBLJANA



se priporoča gledališki pu-
bliki za obisk kavarne, re-
stavracije in bifeja. Delovni
kolektiv vam bo postregel
z veliko izbiro časopisov, re-
vij in okusno pripravljenih
izbranih jedil, peciva in pr-
vovrstnih pijač.



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

Pravi užitek je kaditi cigarete

Morava

IZDELEK LJUBLJANSKE TOBAČNE TOVARNE

Lastnik in izdajatelj: Uprava slovenskega narodnega gledališča v
Ljubljani. - Urednik Smiljan Samec. Tisk Casopisno-založ-
niškega podjetja »Slovenski poročevalec«. Vsi v Ljubljani.





KRAŠ

