

Novinarsko gradivo ob premieri baleta Gusar 22. septembra 2020



OPERA
BALET
LJUBLJANA

SLOVENSKO NARODNO GLEDALIŠČE

Adolphe Adam

GUSAR

Balet v dveh dejanjih

Premiera 22. 9. 2020

Adolphe Adam

GUSAR

LE CORSAIRE

Balet v dveh dejanjih

Premiera 22. 9. 2020

Opomba: Izvedba premiere je bila prvotno načrtovana 9. 4. 2020.

Glasba

Adolphe-Charles Adam in

Cesare Pugni, Léo Delibes, Riccardo Drigo

Libreto

Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges po motivih pesnitve *The Corsair*

Georgea Noela Gordona Byrona

Glasbeni aranžma

Alexei Baklan

Dirigentka

Mojca Lavrenčič

Koncertni mojster

Gregor Traven

Koreograf

José Carlos Martínez (po M. Petipaju)

Scenograf

Matej Filipčič

Avtorja risb

Dejan Mesarič, Nastja Miheljak

Kostumograf

Iñaki Cobos Guerrero

Oblikovalec svetlobe

Jasmin Šehić

Asistentka koreografa

Anael Martín

Asistentka scenografa

Nastja Miheljak

Asistenti predstave

Viktor Isajčev, Mojca Kalar Simić, Olga Andreeva, Stefan Capraroiu

Zasedba vlog

Medora

Maia Makhateli k. g.* / Rita Pollacchi / Nina Noč / Chie Kato / Natascha Mair k. g.

Konrad

Vadim Muntagirov k. g.* / Kenta Yamamoto / Yujin Muraishi / Lukas Bareman

Birbant

Hugo Mbeng / Petar Đorčevski / Lukas Zuschlag / Filippo Jorio

Gulnar

Yaman Kelemet / Ana Klašnja / Natascha Mair k. g. / Marin Ino / Erica Pinzano k. g.

Lankendem

Petar Đorčevski / Filippo Jorio / Lukas Bareman / Thomas Giugovaz / Filip Jurič

Paša Seid

Lukas Zuschlag / Iulian Ermalai / Yuki Seki

Birbantova prijateljica

Tjaša Kmetec / Yaman Kelemet / Urša Vidmar

Gusarki

Marin Ino / Chie Kato / Johanne Monfret / Erica Pinzano k. g. / Mariša Nač / Gabriela Mede / Elli Purkunen / Neža Rus / Mariya Pavlyukova k. g.

Gusarja

Filippo Jorio / Yujin Muraishi / Filip Viljušič / Matteo Moretto / Lukas Bareman / Thomas Giugovaz / Oleksandr Koriakovskiy

Evnuh

Gregor Guštin / Ivan Greguš

Dekleta v sanjah paše Seida

Marin Ino, Chie Kato, Johanne Monfret, Tasja Šarler, Yaman Kelemet, Mariša Nač, Erica Pinzano k. g., Mariya Pavlyukova k. g., Diana Radić, Gabriela Mede, Neža Rus, Elli Purkunen

Solistke v haremu

Chie Kato, Marin Ino, Tasja Šarler, Diana Radić, Erica Pinzano k. g., Lara Flegar, Flavija Žagar k. g., Yaman Kelemet, Johanne Monfret

Gusarke in gusarji

Johanne Monfret, Erica Pinzano k. g., Sorina Dimache, Urša Vidmar, Mariša Nač, Gabriela Mede, Elli Purkunen, Mariya Pavlyukova k. g., Neža Rus, Diana Radić, Barbara Marič, Lara Flegar, Yuki Seki, Matteo Moretto, Lukas Bareman, Thomas Giugovaz, Christopher Thompson k. g., Filip Viljušič, Oleksandr Koriakovskiy, Uroš Škaper k. g., Filip Jurič, Aleks Theo Šišernik k. g.

Zbor v sanjah paše Seida

Diana Radić, Flavija Žagar k. g., Urša Vidmar, Sorina Dimache, Metka Beguš, Lara Flegar, Mariša Nač, Elli Purkunen, Erica Pinzano k. g., Gabriela Mede, Neža Rus, Assija Sultanova k. g., Tasja Šarler, Marin Ino, Mariya Pavlyukova k. g., Zarja Kotlušek Pavčič k. g., Mateja Železnik, Emilie

Tassinari, Katja Romšek k. g., Johanne Monfret, Nina Kramberger k. g., Janja Šinkovec k. g., Rajna Remović

Sužnje

Flavija Žagar k. g., Diana Radić, Tasja Šarler, Metka Beguš, Neža Rus, Katja Romšek k. g., Mariša Nač, Assija Sultanova k. g.

Ječarja

Alexandru Barbu, Gaj Rudolf

Čuvaji harema

Goran Tatar, Leonid Kouznetsov, Gregor Guštin/Ivan Greguš, Olexsandr Koriakovskiy, Christopher Thompson k. g., Iulian Ermalai

Gospe na trgu

Monica Maja Dedović, Romana Kmetič, Enisa Hodžić, Irena Kloboves, Olga Kori, Georgeta Capraroiu

Revni fant

Goran Tatar

Prvi prodajalec

Uroš Škaper k. g.

Drugi prodajalec

Tomaž Horvat

Revni paša

Ivan Greguš / Gregor Guštin

Žene v haremu

Mateja Železnik, Katja Romšek k. g., Barbara Marič

Ženski s pahljačo (vse k. g.)

Nana Hočeva, Manca Karčnik / Ela Novotny

Statisti (vsi k. g.)

Dorjan Dlaka, Ante Golob, Ređep Ramadani, Luka Velički

Orkester SNG Opera in balet Ljubljana**

I. violine: Rahela Grasselli, Domen Lorenz, Vesna Velušček, Natalija Čabrunič Pfeifer, Michela Dapretto, Metka Zupančič, Metka Udovč, Alma Gunzek*

II. violine: Margareta Pernar Kenig, Dragana Pajanović, Olga Čibej Pletikosić, Nastja Dolinar, Saša Kmet, Ana Stadler, Špela Jevnišek

Viole: Ana Glišić, Jevgenij Meleščenko, Martin Žužek Kres, Paolo Canarella, Aljaž Mihelač, Laslo Babinski

Violončela: Damir Hamidulin, Fulvio Drosolini, Barbara Gradišek, Jaroslav Cefera, Aleksandra Čano Muharemović, Ksenija Trotovshek, Tamara Gombač*

Kontrabasi: Dimitre Ivanov Goueorguiev, Valerij Bogdanov, Aleksandar Blagojević

Harfa: Maria Gamboz Gradišnik

Flavte: Helena Trismegist, Vesna Jan Mitrović, Matjaž Debeljak, Špela Benčina

Oboe: Claudia Pavarin, Jonathan Mauch, Darko Jager, Manca Marinko

Klarineti: Jakob Bobek, Tadej Kenig, Borut Turk, David Gregorc

Fagoti: Jure Mesec, Árpád Balázs-Piri, Milan Nikolić

Rogovi: Marko Arh, Primož Zemljak, Sabina Magajne Bogolin, Erik Košak, Timea Erdei*

Trobente: Gregor Turk, Uroš Pavlovič, Jure Močilnik

Pozavne: Andrej Sraka, Aleš Šnofl, Tine Plahutnik, Leon Leskovšek

Tuba: Aleš Plavec

Timpani: Tomaž Vouk

Tolkala: Rudi Podkrajšek, Gašper Gradišek, Katarina Kukovič*

Inšpektor orkestra: Bojan Gombač

Inspicent

Igor Mede

Producentka

Nives Fras

Koordinatorica baleta

Antonija Novotny

Scena in kostumi

Gledališki atelje SNG Opera in balet Ljubljana in SNG Drama Ljubljana

Vodja: Matjaž Arčan

Tehnična služba SNG Opera in balet Ljubljana

Vodja organizacijske enote tehnika: Matjaž Štern;

vodja scenske razsvetljave – lučni mojster: Jasmin Šehić; vodja odrske tehnike: Franci Stanonik;

mojster za zvok: Matjaž Kenig; video mojster: Marko Krajšek*/Matija Grošelj*;

rekviziterjev: Sandi Dragičević; vodja maske: Marijana Sešek; vodja frizerjev – lasuljarjev:

Nevenka Zajc; vodja garderobe za moške: Vida Markelj; vodja garderobe za ženske: Ksenija Šehić

Ekipe Radia Slovenija

Glasbeni producent

Matjaž Prah

Tonski mojster

Miran Kazafura

Tonska asistenta

Jože Lap, Matjaž Šercelj

Vodja reportažnega avtomobila

Dragan Petkovšek

*Zunanja sodelavka/zunanji sodelavec.

**Premiera in ponovitve predstave jeseni 2020 potekajo na posneto glasbo v izvedbi orkestra SNG Opera in balet Ljubljana.
Predstava ima en odmor.

VSEBINA GUSAR

PRVO DEJANJE

Prvi prizor

Tržnica

Trgovec s sužnji Lankendem strankam ponuja svoje »blago«. Prihod bogatega paše Seida zaneti precej nemira. Zviti Lankendem mu začne razkazovati svoje lepote, a pašo vse pustijo ravnodušnega. Na koncu mu razkrije pravkar ulovljen plen, izredno mikavno Gulnar. Njena lepota pašo prevzame in pri priči jo kupi. Mošnjiček s cekini vrže Lankendemu, ki žari od zmagoslavja – najboljši je namreč prihranil za konec: paši pokaže prelestno Medoro. Njena lepota zadene pašo kot strela. Na trgu je tudi skupina moških – gusarjev. Njihov vodja Konrad opazi Medoro in otrpne ob pogledu na lepotico.

Zaradi svojega neizmerne bogastva si paša lahko kupi še Medoro in jo pelje v svoj harem, ne da bi se zavedal namenov gusarjev: Konrad – k temu ga nagovarja tudi prijatelj Birbant – pred nosom besnega starega paše ugrabi lepotico. V zmešnjavi, ki pri tem nastane, gusarji odpeljejo tudi druge sužnje, tik pred prihodom turških vojakov pa se gusarjem posreči ujeti še Lankendema in skupaj s plenom zbežijo v votlino ob morju.

Drugi prizor

Gusarska votlina

Konrad in gusarji se vrnejo v svoje zatočišče. Veselijo se svojega drznega podviga, saj niso le iztrgali suženj iz Lankendemovih rok, temveč so za največji bojni izkupiček dobili njega samega. Sužnje pritiskajo na Medoro, naj pregovori Konrada, da jih izpusti. Ta se s tem strinja, vendar Birbant in nekaj gusarjev, ki se od suženj nadejajo zaslužka, temu ognjevitro nasprotujejo. Sledi nasilen prepir, a na koncu obvelja Konradova beseda, saj je še vedno njihov vodja. Sužnje razglasijo za svobodne. Konrad in Medora se najdeta na samem in se polna zaupanja predata ljubezni. Lankendem, vklečen v verige, medtem ves čas molče prisostvuje prepiru med gusarji. Pritajeno se približa Birbantu in njegovim pajdašem ter jim zahrbtno ponudi skrivno kupčijo: če ga osvobodijo, jim bo priskrbel zanesljivo sredstvo, s katerim si bodo lahko podredili Konrada. Ponudba je sprejeta. Lankendem ima pri sebi izredno močne omamne kapljice, ki dosežejo največji učinek, če se jih polije po rožah, nato pa nekdo tak šopek povoha.

Zaljubljenca se vrneti, srečna in polna čustev. Konrad zagleda šopek in ga hoče podariti Medori kot dokaz svoje ljubezni. Preden ji ga izroči, ga povoha, da bi se naužil opojnega vonja, in se omamljen zgrudi.

Skupina uporniških gusarjev obkoli Medoro, ki se na smrt prestrašena zave, da so njej in Konradu nastavili past. Gusarji Medoro izročijo Lankendemu in mu pustijo oditi. Birbant namerava umoriti spečega Konrada, a se ta nenadoma zbudi. Zaradi izgube Medore je obupan, začne jo neumorno iskati in priseže, da jo bo znova iztrgal iz Lankendemovih rok.

DRUGO DEJANJE

Prvi prizor

Harem paše Seida

Gulnar se upira haremskim pravilom in brez oklevanja kljubuje tudi samemu paši. Zaradi njene očarljivosti vedno ostane nekaznovana in je daleč najljubša paševa priležnica. Počasi ji novo življenje v haremu postane všeč. Na dvoru se pripravlja veliko slavlje, ko Lankendem iznenada pripelje Medoro. Pašo njena lepota spet popolnoma prevzame in trgovcu se zahvali z velikansko odkupnino.

Srečen, da ima ob sebi dve najlepši sužnji, paša med kajenjem zaspi. V sanjah odpluje v *Jardin animé*, kjer ga obkrožajo vse ženske njegovega harema in kjer vlada popolna harmonija. Nenadoma pa se zbudi in plane kvišku: medtem ko so stražarji spali, so gusarji vdrli v palačo in zbežali s sužnjami.

Drugi prizor

Vrnitev v votlino

Konrad in njegovi prijatelji se vrnejo v votlino in priredijo veliko slavlje v čast ponovnega snidenja Medore in Konrada. Po končani slovesnosti gredo v пристanišče, kjer jih čaka pripravljena ladja. Vsi se vkrcajo in odplujejo novim dogodivščinam in srečnemu življenju naproti.

EPILOG

Gusarska ladja

Gusarska ladja hitro pluje po odprtem morju. Nenadoma se razdivja nevihta. Na obali odkrijejo Medoro in Konrada, ki sta edina preživela.

Jan Ovník

»Baletna glasba ima prav poseben značaj. V primerjavi z operno je bolj zanosna, komunikativna in ekspresivna, kajti ni ji usojeno zgolj spremljanje in poudarjanje libretistovih besed, temveč mora sama postati celoten libreto.« Takšnega mnenja je bil Adolphe-Charles Adam (1803–1856), eden najvidnejših maestrov, ki so sredi 19. stoletja poosebljali vitalnost francoske baletne glasbe. Toda izpod njegovega peresa niso privrele le izvirne baletne partiture. Poleg štirinajstih baletov je namreč uglasbil tudi več kot sedemdeset drugih odrskih del, napisanih zlasti v žanru (svojčas med meščanstvom zelo priljubljene) *opéra comique*¹, sporadično pa je ustvarjal še za koncertne odre, salonska druženja in cerkvene priložnosti. Adamov opus je torej izjemno bogat, a večina njegovih stvaritev ni preživela estetskih premen in zahtev sodobnega časa, zato z izjemo dveh znamenitih baletov, *Gusarja* in še zlasti *Giselle*, dandanes le redko najdejo mesto na koncertnih in gledaliških sporedih. Njihova zgodovinska vrednost pa zato ni nič manjša, kajti lahkoten, eleganten in širokemu občinstvu dostopen glasbeni idiom tega pariškega mojstra je bil nadvse pomenljiv znanilec duha časa, v katerem sta se naravnost razcveteli operetna muza Jacquesa Offenbacha in eterična baletna umetnost Léa Delibesa, nenazadnje pa so se v njem naselili tudi že zametki koreografskega simfonizma Petra Iljiča Čajkovskega.

Adolphu-Charlesu Adamu je bila glasba tako rekoč položena v zibelko. Njegov oče Louis je bil priznan klavirski virtuoz, skladatelj in dolgoletni profesor klavirja na prestižnem pariškem konservatoriju. Svoje glasbenopedagoške aspiracije je uspešno udejanjal tudi kot avtor vplivnih klavirskih učbenikov, pri vzgoji Adolpha pa so iz neznanega razloga dodobra poniknile. Kljub sinovi izredni muzikalčnosti, velikemu veselju do klavirske improvizacije in strastnemu zanimanju za glasbeno gledališče je Louis celo ostro nasprotoval fantovi želji po sistematičnem študiju glasbe. Toda mladi Adam se je očetovi volji navkljub pri sedemnajstih letih vseeno odločil za študij kompozicije na pariškem konservatoriju. Tam je obiskoval ure orgel in tedaj priljubljenega harmonija pri profesorju Françoisu Benoistu. Kontrapunkt in fuga je poslušal pri pofrancozenem češkem skladatelju in progresivnem teoretiku Antonu Reichi, dobrem prijatelju Ludwiga van Beethovna ter mentorju nekaterih najodmevnejših skladateljskih imen 19. stoletja, kot so Franz Liszt, Hector Berlioz in César Franck. Vse potrebno kompozicijsko znanje in ključno spodbudo za svoje bodoče delo pa je Adam na konservatoriju prejel od enega največjih mojstrov francoske *opéra comique* François-Adriena Boieldieuja, imenovanega tudi »francoski Mozart«.

Že po treh letih študija je Adam začel redno komponirati pesmi za pariška vodvilska gledališča in v razmeroma kratkem času zložil glasbo za kar okoli dvajset vodvilov. S temi krajšimi, nezahtevnimi komedijami ali burkami si je skladatelj pridobil veliko dragocenih izkušenj na področju ustvarjanja za glasbeni oder, ki jih je že nekaj let pozneje s pridom izkoriščal za večja glasbeno-scenska dela, s katerimi je žel priznanje tudi onkraj francoskih meja. Med njimi je

¹ *Opéra comique* je francoska oblika opere z govornimi dialogi, ki je po vsebini lahko vedra ali resna oziroma celo tragična, zato oznake ni mogoče vselej prevajati kot komična opera. Nastala je približno sredi 18. stoletja kot odgovor na resno dvorno opero (*tragédie lyrique*) in je zato praviloma prikazovala manj obtežene, vsakdanje meščanske teme. Sprva je bila preprosta, duhovita in satirična, že kmalu pa je začela prevzemati tudi resnejšo sentimentalno, fantastično ali eksotično snov. V drugi polovici 19. stoletja je vedri tip *opéra comique* prešel v pariško opereto, resni pa v docela prekomponirano lirično opero (*opéra lyrique*).

največji uspeh dosegla opera *Postiljon iz Lonjumeauja* (*Le postillon de Lonjumeau*, 1836), katere sproščena, prikupno igriva in lahko umljiva glasba je povsem v skladu z Adamovo ljubeznivo in nezapleteno naravo, kot se zrcali tudi v njegovih baletnih partiturah. Skladateljev nesporni talent za komične situacije in karakterizacijo dramskih likov pride ob *Postiljonu* bržkone najbolj do izraza še v poznejši *opéri comique* z naslovom *Ko bi bil kralj* (*Si j'étais roi*, 1852), ki pa je časovno in slogovno že v neposredni bližini operete.

Podobno kot večina tvorcev lahkotnejše umetnosti je tudi Adam pisal hitro in skladateljvanja nikdar ni pojmoval kot garaško delo, marveč bolj kot razvedrilo: »Komponiranje je moja edina strast in zadovoljstvo. Če bo kdaj nastopil čas, da bo postalo ljudem malo mar za mojo glasbo, bom zanesljivo preminil od dolgčasa, kajti samo vročica ustvarjanja je tista, ki me iz dneva v dan pomlajuje ter ohranja pri življenju.« Tako ne čudi, da je skladatelj svoj opus magnum, glasbo za legendarni balet *Giselle* (1841), ki poslušalce in ljubitelje plesa danes ne osvaja nič manj kot ob svojem nastanku, dokončal v slabih treh tednih. Naglo ustvarjanje tega očarljivega romantičnega baleta pa Adama ni odvrnilo od iskanja nekaterih izvirnih kompozicijskih rešitev, med katerimi velja izpostaviti zlasti uporabo tehnike vodilnih motivov, ki je okostenela baletna muzika poprej ni poznala, vsaj ne v vlogi aktivnega razlagalca odrskega dogajanja.

V obdobju, ki je sledilo rojstvu daljnosežne baletne uspešnice, se je Adam na višku svoje slave hudo sprl z Alexandrom Bassetom, novim ravnateljem pariške Komične opere, katere vrata so mu bila odtlej zaprta. Skladatelj se je zato z lastnimi sredstvi lotil tveganega projekta ustanovitve tretjega opernega gledališča v Parizu, imenovanega Narodna opera. Ta naj bi poleg rednega uprizarjanja Adamovih stvaritev nudila možnosti predvsem mladim, še neuveljavljenim skladateljem, njen direktor pa si je vneto prizadeval tudi za obuditev starejših, po krivem pozabljenih francoskih oper. Gledališče je po odprtju leta 1847 sicer nekaj mesecev cvetelo, že naslednje leto pa je bilo primorano prenehati z delovanjem, saj je skladatelj med izbruhom revolucionarnega vrenja doživel popoln finančni zlom. Pretresljiv je denimo podatek, da tačas v hudi revščini ni zmožgal poravnati niti stroškov pogreba svojega očeta. Da bi odplačal gromozanske dolgove, se je ob komponiranju in priložnostnem poučevanju posvetil tudi pisanju glasbenih kritik in drugih časopisnih prispevkov. Vseh gmotnih bremen, ki jih je povzročil stečaj propadlega gledališča, pa se je lahko dokončno osvobodil šele nekaj let zatem, ko je leta 1849 zasedel mesto profesorja kompozicije na pariškem konservatoriju.

Adam se ugledni predavateljski funkciji ni odpovedal vse do konca življenja. Ko se je z vodstvenega položaja Komične opere umaknil njegov nasprotnik Basset, mu je bila končno omogočena tudi vrnitev v pariško buržoazno gledališče, ki ga je vselej imel za svoj drugi dom. To je bil tudi eden od odločilnih dejavnikov, da se je Adamova glasbeno-scenska tvornost v jeseni njegovega življenja znova razbohotila, saj je bila odvisna od naročil, ki mu jih v tem času nikakor ni primanjkovalo. Med poslednjimi naročili, ki jih je skladatelju še uspelo izpolniti, je bila glasba za baletno pantomimo *Gusar* (*Le corsaire*), prvič uprizorjeno 23. januarja 1856 na podiju osrednje pariške opere. Predstava je po sila uspešni praižvedbi še istega leta doživela kar dvainštirideset ponovitev, takoj po odhodu slovite italijanske primabalerine Caroline Rosati iz baletnega ansambla pa je produkcija za več let popolnoma izginila z gledaliških odrov. Vrh tega

se je Adolphe-Charles Adam že manj kot štiri mesece po premierni izvedbi svojega baletnega labodjega speva v rodnem Parizu spokojno poslovil od sveta.

Gusar je rezultat tesnega sodelovanja skladatelja z baletnim mojstrom in koreografom Josephom Mazilierjem (1801–1868), s katerim sta ustvarila kar pet različnih baletnih predstav, njuno prvo in zadnje sodelovanje pa zaokroža prav obdelava nekdanj nadvse popularnega romantičnega motiva istoimenske Byronove pesnitve o gusarskem kapitanu Konradu in njegovih razburljivih dogodivščinah. Prvo verzijo baletne glasbe, ki je nastala za predstavo *Morski razbojnik* (*L'écumeur de mer*), je Adam po Mazilierjevem scenariju napisal leta 1840 za mednarodno gostovanje v sanktpeterburškem carskem gledališču s primabalerino Marie Taglioni, prominentno znanilko romantičnega baleta, ki naj bi celo prva resnično plesala na konicah prstov (*en pointe*). Kljub neizmernemu uspehu, ki ga je bil gusarski balet deležen v Rusiji, je predstava utonila v pozabo vse do leta 1855, ko je Joseph Mazilier, ki je medtem postal vodja baleta pariške opere, k sodelovanju pri postavitvi nove kreacije z naslovom *Gusar* povabil prekaljenega libretista in dramatika Julesa-Henrija Vernoya de Saint-Georgesa (1799–1875). Ta je s prefinjenim občutkom za tedanje baletne konvencije in apetite občinstva spisal scenarij, ki se vsebinsko znatno oddaljuje od Byronove literarne predloge, zato pa omogoča dramaturško učinkovito sosledje baletnih in pantomimskih točk, za kar je z glasbo mikavno poskrbel tudi Adam.

Partituri baleta *Gusar* bi sicer lahko brez večjih pridržkov odrekli globino izraza, a bi s tem dodobra prezrli njeno funkcionalno bistvo. Adamov glavni cilj je bila namreč stvaritev preproste, melodično ter dramatično karseda učinkovite, četudi ne zmerom inventivne glasbe, zaznamovane z občutjem neposredne muzikalnosti ter vselej podrejene formalnim in estetskim imperativom plesa. Rezultat takšnega načrta je kalejdoskopsko zaporedje več kot šestdesetih kratkih in jasno strukturiranih glasbenih točk, katerih tvarina je pogojena predvsem s skladateljevim dobrim poznavanjem sočasne baletne prakse in specifičnih potreb za izvedbo zaželenih koreografskih izpeljav (zlasti v allegrih in variacijah) ter plesnih figur nasploh. Pri tem se značaj oblikovno zaokroženih in simetričnih glasbenih točk v glavnem izvrstno prilega pestri paleti razpoloženskih in psiholoških preobratov Vernoyjeve naracije, obenem pa s kontrastnimi sopostavitvami mestoma prepričljivo zaostrojuje odrsko dogajanje ter skrbi za vzdrževanje napetosti dramaturškega loka.

Bistvena odlika Adamovega obrtniško neoporečnega glasbenega izraza je v *Gusarju* gotovo privlačna invencija gracioznih in zavoljo plesa neobhodno repetitivnih melodij, katerih spevne konture tu in tam nemalo dolgujejo belkantistični tvornosti Vincenza Bellinija ter Gaetana Donizettija. Izpostaviti pa velja tudi zelo pisano in polnozvočno, a nikdar vsiljivo instrumentacijo, s katero francoski skladatelj nadoknadi prozaičnost harmonskega stavka in medlih, večidel docela homofonih tekstur.

Da bi Adam z glasbo čim bolj verodostojno naslikal romantične predstave eksotičnega miljeja in orientalske čutnosti, v pričujočem baletu nemalokrat poseže po izrazito temperamentnih ritmih, ponekod pa se poslužuje celo eksotizmov oziroma romantiziranih, psevdoorientalskih glasbenih karakteristik, udejanjenih zlasti z molovskimi tonalitetami, pentatoničnimi melodičnimi pasusi in

bolj ali manj klišejskimi instrumentacijskimi posegi (npr. solistična vloga oboe, izdatnejša uporaba bobnov ali drugih tolkalnih glasbil, kot so činele in triangel). Z različnimi kompozicijskimi postopki, ki ostajajo znotraj romantičnega kánona, pa skladatelj vdano upodablja tudi druge prizore vznemirljive baletne odisejade, denimo sončni zahod nad Črnim morjem, razbrzdano gusarsko veseljačenje, nenadni prihod zlovešče nevihte, bučanje viharja, divje premetavanje ladje pred brodolomom in naposled tudi sklepno apoteozo ljubezni, ko Konrad in Medora v objemu sredi morja ekstatično slavita svoje čudežno preživetje.

Med Adamovimi glasbenimi točkami, ki so se sčasoma še posebej priljubile občinstvu, so poleg gromovite uverture, predelane iz gradiva uverture k že omenjeni, nekaj let starejši skladateljevi operi *Ko bi bil kralj*, še Bakanal gusarjev s konca prvega dejanja, Ples treh odalisk iz drugega dejanja, Gulnarina variacija iz tretjega dejanja ter pompozen orkestrski finale. Adamovo glasbo so po prvotni pariški produkciji za namene številnih poznejših koreografskih postavitve večkrat rahlo spremenili ali dopolnili različni skladatelji, nekateri med njimi so za ta baletni spektakel napisali tudi čisto nove glasbene točke. Nekaj od teh se je zaradi svoje izstopajoče mikavnosti ohranilo vse do danes, še več, postale so zaščitni znak sodobnega *Gusarja*, katerega si brez njih skorajda ne gre več misliti. Mednje nedvomno spadajo Ples sužnjev iz prvega dejanja, za katerega je glasbo leta 1858 zložil vojvoda Peter von Oldenburg (1812–1881), ter solistična variacija Medore iz istega dejanja in divertissement Cvetni ples iz tretjega dejanja, pozneje preimenovan v Čarobni vrt (*Jardin animé*), ki ju je za Mazilierjevo koreografsko adaptacijo leta 1867 ustvaril nekdanji Adamov učenec Léo Delibes (1836–1891).

Za nadaljnji razvoj glasbene podobe *Gusarja* pa je vsekakor najbolj zaslužen znameniti francoski plesalec in koreograf Marius Petipa (1818–1910), ki je v svoje izvirne in referenčne koreografije baleta vsakokrat vključil tudi nekaj novokomponirane glasbene spremljave. Pod to so se poleg obeh že omenjenih avtorjev podpisali še Cesare Pugni (1802–1870), Ludwig Minkus (1826–1917) in baron Boris Fitinhof-Schell (1820–1901); zadnjo poznoromantično dopolnitev Adamove partiture pa je za Petipajevo četrto postavitve *Gusarja* leta 1899 prispeval italijanski skladatelj Riccardo Drigo (1846–1930), in sicer za virtuozni grand pas de deux (s Konradom vred lahko tudi pas de trois) iz drugega dejanja, ki se med vsemi deli gusarske baletne pustolovščine daleč najpogosteje izvaja tudi kot samostojna točka. Čeprav je glasbena podoba *Gusarja* danes resda pravcati konglomerat prispevkov različnih skladateljev, pa njen fundamentalni romantični sentiment še vedno ostaja razpoznavno delo enega samega maestra, Adolpha-Charlesa Adama.

Tradicija s pridihom samosvoje sodobnosti

Pogovor s koreografom Joséjem Carlosom Martínezm

Nataša Jelić

José Carlos Martínez doživlja ples kot telo, ki razmišlja, baletne plesalke in plesalce 21. stoletja pa kot bitja, ki s svojimi »klasično« izurjenimi telesi sprejemajo vedno nove izkušnje sodelovanja s koreografi, ki delujejo zunaj tradicionalnih norm gibalnega izražanja. Bolj kot virtuoznost in popolna klasična baletna tehnika navdihuje Martíneza sposobnost izražanja baletnih plesalk in plesalcev. José Carlos Martínez je za naš baletni ansambel ustvaril orientalsko baletno fantazijo *Gusar*, ki je nastala po motivih istoimenske pesnitve Georgea Gordona Byrona iz leta 1814 in bo na odru SNG Opera in balet Ljubljana zaživela prvič.

Rojeni ste bili v Córdoba, zato bi lahko človek stereotipno pomislil, da imate glasbo in ples zapisana v DNK-ju. Kako naravno je bilo, da ste v življenju našli ples, in kako se spominjate svojih plesnih in odrskih začetkov?

Pravzaprav je ples našel mene! Čeprav ne izhajam iz umetniške družine, sem že ob prvem stiku z njim začutil, da se mu bom zavezal za vse življenje. Živeli smo v Cartageni, sestra pa je obiskovala ure plesa. Ko sem bil star približno devet let, so v njeni plesni šoli priredili zabavo v maskah. Mama me je prosila, naj sestrico pospremim tja. Ko me je zagledala, mi je plesna učiteljica Pilar Molina predlagala, naj ostanem. Spominjam se, da sem na zabavi neskončno užival. Ko je mama prišla po naju s sestro, ji je učiteljica vzhičeno povedala, da imam dober občutek za ritem, in jo vprašala, ali bi se učil plesati. Bil sem navdušen! Kot edini deček na šoli sem se tako znašel ob drogu v beli majčki in pajkicah ter španskih, kakor les trdih usnjenih copatah, ki so mi prizadejale nemalo bolečin. Namesto da bi se zabaval, sem ob piljenju osnov klasičnega baleta trpel kot kakšen mučenik. Po prvem razočaranju me je zanimalo, kdaj bomo končno začeli plesati. Po treh mesecih smo uprizorili predstavo *Briljantina*, v kateri sem odplesal vlogo Johna Travolte. Kljub temu da pot mojega plesnega odraščanja ni bila vselej posuta z rožicami, sem pri svoji prvi učiteljici vztrajal, vse dokler mi nekega dne ni povedala, da me je naučila vsega, kar zna, in da je čas, da odidem še kam drugam. Tako sem pristal v Franciji, natančneje v Cárnesu, kjer je domovala slovita šola Roselle Hightower.

Vaša prva plesna učiteljica je bila torej Pilar Molina. Katerih njenih napotkov ste se najbolj držali, ko ste pristali v rokah nekoč slavnih in uspešnih plesalcev Američanke Roselle Hightower in Španca Joséja Ferrana? Zakaj ste izbrali ravno njuno šolo in kako je to šolanje vplivalo na vaše nadaljnje izoblikovanje v poklicnega plesalca?

Pilar Molina me je predvsem naučila spoštovati svoje telo. Čeprav je od mene pričakovala, da iz svojega telesa vselej iztisnem maksimum, nikakor nisem smel pozabiti, kako zelo je telo izpostavljeno poškodbam. Zavedanje o tem in odgovornost do svojega instrumenta izražanja sta za plesalca zelo pomembna. Leta 1984 v Španiji še ni bilo podobne plesne šole, zato sem izbral šolo v Cannesu, zavaljo raznolikosti plesnih slogov, ki jih je ponujala. Šolanje na tej šoli je bilo zame, kot bi živel v sanjah. Plesal sem od jutra do večera, saj sem vsak dan obiskoval šest ali sedem različnih klasov (učnih ur plesa, op. lekt.), na katerih sem spoznaval izjemno bogato

paleta klasičnih in sodobnih plesnih tehnik. Rosella Hightower in José Ferran sta bila zavzeta, strastna oboževalca plesa. Dejal bi, da sta s svojim poučevanjem že tedaj presegala vse današnje metode in brisala meje med t. i. klasičnim in sodobnim. Pri njiju se s sošolci nismo učili le plesati, marveč tudi živeti življenje plesalcev, ljubiti ples in svoj poklic. Spominjam se predstave, ki smo jo uprizorili na šoli. Po predstavi smo seveda imeli zabavo, ki je trajala pozno v noč. Rosella nam jo je sicer dovolila, vendar je poudarila, da nas v vadbeni dvorani pričakuje že ob 8. uri zjutraj. Naslednje jutro smo bili čisto vsi na svojih mestih že pol ure prej. Bila je zadovoljna, ker smo razumeli, kako zelo pomembno je, da ne prekinjamo vadbene procesa.

Predstavljam si, da vsak plesalec sanja o pridružitvi kateremu od prestižnih baletnih ansamblov. Ko govorimo o baletnem ansamblu pariške opere, ne moremo mimo njegovega slovitega umetniškega vodje Rudolfa Nurejeva, čigar obdobje ste kot mlad plesalec vendarle še ujeli, pa čeprav le za las. Kako se spominjate tistih časov?

Še pred pridružitvijo opernemu baletnemu ansamblu sem obiskoval baletno šolo pariške opere. Enoletno šolanje sem si prislužil z zmago na mednarodnem baletnem tekmovanju Prix de Lausanne. Tisto leto je bilo zame izjemno težko, saj se je učni pristop v Parizu zelo razlikoval od tistega v Cannesu. Po izrazito modernem in sodobnem plesnem repertoarju sem moral zagristi v strogo klasično baletno tehniko in spored baletnega ansambla pariške opere. Kljub svojim rosnim sedemnajstim letom sem bil za učenje klasične baletne tehnike že malce prestar, zato to nikakor ni bila lahka naloga, a zavedal sem se, da ni druge rešitve, kot da se prilagodim šolskemu programu. Pravzaprav nisem sanjal o tem, da bi postal član baletnega ansambla pariške opere. Če se tam ne bi počutil dobro, bi odšel drugam. Vse življenje me je vznemirjala misel o nastopanju na odru in ker smo s soplesalci veliko nastopali že med šolanjem, sem bil že takrat popolnoma zadovoljen, saj sem živel svoje sanje. Z Nurejevom nisem imel priložnosti neposredno sodelovati, saj sem kot mlad plesalec, ki se je šele pridružil ansamblu, najprej plesal v baletnem zboru. Pa vendar sem ga lahko opazoval pri delu s prvaki in solisti in se pri tem veliko naučil. Pozneje sem seveda plesal v njegovih postavitvah številnih baletov, ki jih je zapustil ansamblu. Že dejstvo, da sem se repertoarja učil od baletnih mojstrov, ki jim je svoje znanje predajal Nurejev, je bilo zame čudovito izhodišče za nadaljnji razvoj in napredovanje.

Angažma v baletnem ansamblu pariške opere vam je odprl vrata do vrhunskega in raznolikega plesnega repertoarja. Zato, kot razumem, niste imeli razloga, da bi odšli drugam. Katere predstave pa so vam na odru prinesle večje zadovoljstvo, tiste iz železnega klasičnega baletnega repertoarja ali predstave, ki so jih postavili tedaj najbolj zanimivi sodobnoplesni koreografi?

Najbolj so mi bile všeč spremembe oziroma »sprehodi« med različnimi plesnimi slogi. Bilo bi mi dolgčas, če bi moral plesati le klasični ali le sodobni plesni program. To, da sem plesal program, stkan iz stvaritev toliko različnih koreografov, se mi je zdelo naravnost imenitno. Ne boste verjeli, a najdejo se tudi takšni plesalci, ki se selijo iz ansambla v ansambel le zato, da bi lahko sodelovali s koreografom, čigar slog jim ugaja. Sam pa res nisem imel razloga, da bi zapustil svoj matični ansambel. V pariško opero so namreč prihajali vsi pomembnejši koreografi tistega časa. Tako smo lahko eno sezono delali z Matsom Ekom, že naslednjo pa z Jeanom-Claudom Gallotto. Vmes smo se posvetili baletu *Bajadera* Rudolfa Nurejeva, potem pa nas je obiskal še kakšen gostujoči koreograf. Življenje v baletnem ansamblu pariške opere je bilo vsaj z mojega gledišča

vselej vznemirljivo. Kot baletni solist in prvak sem lahko gostoval tudi na številnih drugih znamenitih baletnih odrih po svetu.

Omenili ste Matsa Eka, enega najbolj revolucionarnih koreografov 20. stoletja. Vas je delo z njim kot plesalca močno zaznamovalo? Kateri koreografski zapisi so pustili sled v vašem telesu in vas morda še vedno navdihujejo?

Prelomnico v svojem načinu gibanja sem začutil po sodelovanju z Matsom Ekom, ko je na oder pariške opere postavil svojo neponovljivo *Giselle*. Globoko sled v mojem telesu je gotovo pustila tudi Pina Bausch. Rečem lahko, da sem po teh dveh povsem drugačnih plesnih izkušnjah pravzaprav postal boljši plesalec klasičnega baleta, saj sem zavoľo njunega tako zelo drugačnega načina dela bolj spoznal svoje telo, kar mi je omogočilo, da sem k tehniki klasičnega baleta pristopil na drugačen, bolj naraven, osebni način. Navdihnili so me seveda tudi mnogi drugi koreografi, s katerimi sem imel priložnost delati, denimo William Forsythe s svojo specifično koreografijo, dinamiko, ravnovesjem gibov ... Vedno pa črpam iz gibalnega gradiva, ki sem ga pridobil iz koreografij Rudolfa Nurejeva. Tudi sedaj, ko se ukvarjam s koreografiranjem prizorov v baletu *Gusar*.

Kaj je pri vas sprožilo željo po koreografskem ustvarjanju, s katerim ste že kmalu poželi zavidanja vredne uspehe? Kakšni so bili vaši koreografski začetki?

Čeravno sem z veseljem sodeloval s številnimi koreografi, se mi je sčasoma ob izvajanju njihovih strogo določenih gibov začelo porajati vprašanje, kako bi se tega ali onega giba lotil sam. Večina koreografov gradiva ni črpala iz improvizacije, zato sem moral početi, kar so mi narekovali. Tako mi ni preostalo drugega, kot da tudi sam postanem koreograf in ustvarim nekaj svojega. Svojo prvo koreografijo z naslovom *Mi favorita* sem ustvaril z namenom, da raziščem plesni besednjak, ki bi ga želel plesati sam. Hkrati pa je bila tudi svojevrsten hommage vsem koreografom, s katerimi sem do tedaj sodeloval.

Vas je tudi kot koreografa pritegnila raznolikost oziroma prepletanje različnih plesnih slogov in tehnik?

Mi favorita je bila klasična baletna stvaritev, vendar so lahko gledalci v njej našli kopico gibov, za katere niso natančno vedeli, ali res spadajo v klasični baletni izraz. V predstavo sem namreč vključil nekaj nevšečnosti, ki so se nekoč na odru zgodile meni ali mojim soplesalkam in soplesalcem. Ena od plesalk je na primer morala uprizoriti, kaj se zgodi, ko si med plesom zviješ gleženj. Šlo je za duhovit baletni dogodek, ki je lahko v gledalcih vzbudil tudi reminiscence na stvaritve Williama Forsytha, ki pa so se na koncu izkazale za nekaj povsem drugega. Poigral sem se z različnim gibalnim, koreografskim gradivom in pripetljaji, ki lahko plesalcu zagrenijo življenje na odru. Predstava *Les enfants du paradis (Otroci raja)*, za katero sem prejel nagrado Benois de la Danse, pa je bila bolj ali manj neoklasični balet, v katerem so vse solistke plesale na konicah prstov. A tudi tu se nisem mogel izogniti nekaterim likom, ki so se gibalno na povsem drugačen način. Zgodbe, temelječe na istoimenskem filmu scenarista Jacquesa Préverta in režiserja Marcela Carnéja, ni bilo lahko prenesti v svet plesa, zato sem se domislil posebnega gibalnega besednjaka, s katerim sem ponazoril značaje posameznih likov. Izrazito negativni in temačni Lacenaire se je tako gibal pretežno po tleh, pri njem sem namesto neoklasičnega uporabil dokaj močno izstopajoč sodobni plesni izraz. Na ta način je bila zgodba razumljiva in je

ni bilo treba dodatno razlagati. Moji avtorski baleti še danes vselej temeljijo na klasiki, a končni izdelek je mešanica različnih plesnih slogov.

Ko ste pred desetimi leti prevzeli umetniško vodenje Compañía Nacional de Danza v Madridu, ki jo je pred vami dolga leta vodil Nacho Duato, ste rekli, da ste morali v španski narodni balet vrniti ples na konicah prstov. Zakaj ste še vedno pristaš trdih baletnih copat in klasičnega baleta?

Ker gre za tradicijo in obenem tudi sanje slehernega mladega dekleta, za nekaj zelo čarobnega in zelo posebnega. Nekaj, kar si navsezadnje lahko privoščijo le balerine. Prepričan sem, da je izogibanje klasičnemu baletu v narodnem baletnem ansamblu škodljivo. Za gledalce moramo vsekakor uprizarjati tudi sodobne plesne predstave z bosonogimi plesalci. Vendar morajo imeti tako gledalci kot plesalci možnost, da se vrnejo k tradiciji. Če želiš na poti v prihodnost napredovati, se moraš ozirati tudi v preteklost in tradicijo. To pomeni, da moramo v 21. stoletju na oder postavljati tako stare kot nove baletne zgodbe ali, in zakaj tudi ne, mešanico obeh. Starih zgodb ne smemo povsem spreminjati, vendar jim lahko dodamo kanček sodobnosti in jih osvežimo, da so videti bolj naravne. Dandanes baletno občinstvo pričakuje predvsem zgodbo, zato morajo biti vsi koraki, gibi, ki jih v baletu odplešemo, povezani z zgodbo, v službi dramaturgije. Če uporabljamo klasično baletno tehniko, mora ta vsebovati občutja, ki nagovorijo občinstvo. Le tako bodo klasične baletne stvaritve trajale večno.

Kot plesalcu vam je bila všeč raznolikost, nanjo stavite tudi kot koreograf, ključna je bila tudi v obdobju vašega umetniškega vodenja španske Narodne plesne skupine. V okviru njenega repertoarja si je bilo mogoče ogledati tako klasične kot ultramoderne predstave. Kako se je na tak program odzivalo občinstvo?

Na začetku ni bilo lahko, saj je bila Compañía Nacional de Danza v Madridu pred mojim obdobjem predvsem sodobna plesna skupina. Ko sem se lotil dela, so zaradi moje napovedi, da je skupini treba vrniti ples na konicah prstov, vsi mislili, da bomo uprizarjali le klasične baletne predstave. Bili so začudeni, da ne postavljamo baletov, kot je na primer *Giselle*, marveč precej drugačne odrske stvaritve. Ko pa so gledalci dojeli, da bomo v sosledju uprizarjali tako klasične kot sodobne plesne predstave, so lahko v miru začeli odkrivati veliko zanimivega. Nekoč mi je eden od baletnih mojstrov madridskega baleta po ogledu predstave Ohada Naharina *Minus 16* priznal, da je o sebi mislil, da ne mara sodobnega plesa, vendar ga je predstava slovitega izraelskega koreografa prepričala o nasprotnem. Upam si trditi, da je z našimi uprizoritvami v Španiji zavel nov veter, ki je s seboj prinesel pomembne spremembe. Pred tem smo bili v Španiji priča nekakšnemu boju med klasičnim in sodobnim baletnim gledališčem, mi pa smo gledalce seznanjali z vsem, kar se je v tistem hipu dogajalo na področju plesa. Obenem je občinstvo sledilo razvoju našega ansambla. V osmih letih delovanja smo največji uspeh dosegli s tem, da so ljudje prihajali na vse predstave, ne glede na to, v kakšnem plesnem slogu so bile zasnovane. Morda se je naš recept za uspeh skrival v tem, da smo naše občinstvo izobraževali postopoma.

Posebej za naš baletni ansambel ste pripravili novo različico baleta *Gusar*. V zadnjem času so odmevale številne uprizoritve tega baleta, ki so se precej oddaljile od njegovih izvirnih različic. Kako dobro ste prej poznali ta balet in kakšno nalogo ste si kot strokovnjak za samosvoje osvežitve klasičnih baletnih pripovedi zastavili tokrat?

Sam res veliko stavim na tradicijo, ki jo vselej skušam obarvati na svoj način. Za razliko od baletov *Don Kihot* in *Hrestač*, katerih nove različice sem postavil za Compañía Nacional de Danza v Madridu, sam v celovečerni produkciji *Gusarja* nisem nikoli plesal, preprosto zato, ker je ni bilo na repertoarju pariške opere. Preden sem se lotil svoje različice baleta, sem si ogledal več njegovih postavitvev, predvsem tistih v produkciji Ameriškega baletnega gledališča, angleškega Narodnega gledališča v koreografiji Anne-Marie Holmes in Dunajskega državnega baleta v koreografiji Manuela Legrisa. Ugotovil sem, da se različne postavitve *Gusarja* silno razlikujejo med seboj in da so si njihovi avtorji dovolili veliko ustvarjalne svobode. Naročali so celo novo glasbo, izpuščali stare točke in dodajali številne nove plese, variacije in kode. Občutek sem imel, kot bi novi dodatki služili zgolj predstavitvi bleščeče baletne tehnike in virtuoznosti plesalcev. Ob vsej načičkanosti sem pogrešal zgodbo, ki mora biti preprosta in razumljiva tudi gledalcu, ki se ne spozna na balet. Poleg tega izvorni *Gusar* traja kar tri ure! Meni pa se je ob tem zdelo primerno narediti izčiščeno različico baleta, sestavljeno iz dveh dejanj, baletno pravljico, podobno baletom *Giselle* ali *Hrestač*. Odločil sem se tudi za poenostavljeno dramaturgijo, stkano okoli glavnih likov Medore in Konrada. Strukturo baleta sem seveda postavil že prej, pozneje pa v vadbenih dvoranah ljubljanske Opere svoje zamisli predajal plesalkam in plesalcem in skušal najti najboljši način, kako bi plesalci zgodbo predstavili gledalcem.

Ste se pri pisanju zgodbe o lepotici Medori in gusarskem kapitanu Konradu naslanjali tudi na literarno predlogo Lorda Byrona? Kaj pa drugi liki v baletu, bodo kaj drugačni od tistih, ki jih poznamo iz njegovih izvirnih različic? Vam je morda pri pisanju libreta pomagal tudi dramaturg?

Tudi tokrat sem se pisanja libreta lotil sam, saj si zgodbo vselej želim povedati po svoje. Libreto po navadi v branje zaupam svojim sodelavcem, a le zato, da preverim njegovo razumljivost. Navdih za zgodbo sem poiskal tako v Byronovi pesnitvi kot v izvorni partituri Adolpha Adama, ki sem jo po potrebi tudi spreminjal. Kot že rečeno, nisem želel ustvariti povsem nove različice baleta, marveč bolj razumljivo in izčiščeno. Ker zgodba baleta *Gusar* gledalcem ni tako poznana kot zgodbe baletov *Hrestač* ali *Giselle*, je morala biti njena struktura preprosta. Medtem je naloga plesalcev, da jo gledalcem predstavijo karseda neposredno in tekoče. Tako imamo ljubzensko zgodbo med glavnima protagonistoma, njune znane sopotnike Gulnar, Birbanta, Lankendema, gusarje, sužnje, bogatega pašo, ki si prizadeva Konradu speljati ljubljeno dekle ...

Kaj pa koraki? Za izhodišče ste vzeli koreografijo Mariusa Petipaja, ki ste ji gotovo pridali nekaj svojega. Bomo lahko tudi v tej vaši baletni postavitvi priča za vas značilnemu poigravanju z gibi, prepletanju klasičnih in sodobnih plesnih slogov?

Ohranil sem vse tradicionalne dele baleta, med njimi seveda tudi Pas de deux, ki je eden najbolj znanih in pogosto uprizarjanih klasičnih baletnih odlomkov in ki se je občinstvu priljubil v izvedbi nenadkriljivih baletnih plesalcev Rudolfa Nurejeva in Margot Fonteyn. Gledalci bodo prepoznali tudi vse druge tradicionalne prizore: Pas d'esclave, Jardin animé, Pas de trois des odalisques ... Res sem se tudi tokrat poigral z gibalnim gradivom, ki nam ga je zapustil Petipa. Ohranil sem le obliko prizorov in del njegovih izvirnih postavitvev in korakov, vse drugo sem koreografiral sam, a bodo gledalci v moji koreografiji, ki seveda ni povsem klasična, prepoznali kopico nadrobnosti, ki jih bodo močno spominjale na koreografijo mojstra Petipaja.

Za razumevanje baleta je zelo pomemben tudi njegov vizualni vtis. Kako ste se s sodelavci lotili oblikovanja scenografije, kostumografije, luči?

Kostumografijo sem zaupal nekdanjemu plesalcu, sedaj uveljavljenemu in izjemno nadarjenemu oblikovalcu kostumov Iñakiju Cobosu Guerreru, s katerim sva uspešno sodelovala že v Madridu pri postavitvi baleta *Hrestač*. Kot nekdanji plesalec Guerrero natančno ve, kakšne kostume potrebujejo plesalci, da se lahko sproščeno gibajo po odru. Odločil se je za bogate, nazorne kostume v bordo, rjavih in zlatih barvnih tonih, ki nam pričarajo eksotično vzdušje romantične zgodbe, ki jo pripovedujejo plesalci. Razkošno kostumografijo je z minimalistično scenografijo zaobjel domači scenograf Matej Filipčič. Oder je videti kot popisan list papirja, na katerem prevladujeta bela in zlata barva. Izstopajoča nadrobnost je nalivno pero, ki nakazuje arhitekturne skice, risbe, krokije s prizori potovanj po pravljicnih deželah, značilne za obdobje romantike, v katerem je živel, pisal in potoval Lord Byron. Vse to dopolnjujejo video projekcije, ki so hkrati tudi svojevrsten pripovedovalec zgodbe. Scenograf in kostumograf na subtilen način poudarjata značilnosti okolij razkošne palače, skrivališča gusarjev, bazarja, trga, na katerih se razpleta klobčič zgodbe, pri čemer pa so vselej v ospredju plesalci, kar mi je seveda zelo všeč. Za dosedanje postavitve tega baleta so bile značilne težke in močno izstopajoče scenografije, ki naj bi gledalca čim bolj nazorno preselile v obdobje pred več kot dvesto leti. Mi pa smo tako kot v zgodbi tudi v njenem zunanjem videzu iskali čim bolj izčiščeno podobo. V tak okvir se vključuje tudi oblikovanje svetlobe, za katero je poskrbel domači oblikovalec luči Jasmin Šehić.

Kakšen vtis je na vas naredil naš baletni ansambel?

Odprtost in pripravljenost vaših plesalcev, da se soočijo z novimi, tudi nenavadnimi izzivi, me je prijetno presenetila. Takoj se opazi, da so imeli priložnost sodelovati z veliko različnimi koreografi. Mešanica mlajših in starejših plesalcev, ki skupaj ustvarjajo in napredujejo, pa ta ansambel prepaja z zares posebno energijo. Morda bi še posebej izpostavil interpreta glavnih vlog, Rito Pollacchi in Kenta Yamamoto, ki sta me že od prvega trenutka presenetila s svojo zrelostjo in tekočnostjo gibanja. Pri Riti, ki je izkušena plesalka, me navdušuje predvsem njena dojemljivost in sposobnost hitrega učenja, saj zna v hipu razumeti in ponoviti gib, ki ji ga ponudim ... Lahko bi dejal, da je del baletnega ansambla postala tudi naša dirigentka Mojca Lavrenčič. Da bi začutila glasbo, balet, katerega partitura je bila tudi njej precejšnja neznanka, je bila vseskozi navzoča na naših vajah, včasih tudi tako, da nas je sama spremljala na klavirju. Priznati moram, da imam kot koreograf le redko priložnost sodelovati z glasbenim vodjo, ki se želi naučiti tudi imen posameznih gibov in korakov, da bi lahko nemoteno sledil mojim napotkom na odru!

Po dolgoletnem umetniškem vodenju Narodne plesne skupine v Madridu se ponovno posvečate le koreografiranju. Kam vas bo pot vodila po ljubljanski premieri vaše zgodbe o Gusarju?

Nadaljeval bom svoje poslanstvo neodvisnega koreografa in še naprej z veseljem užival v umetniškem ustvarjanju. Po dveh produkcijah *Gusarja* (vzporedno z ljubljansko je namreč nastajala tudi uprizoritev v Rimu) me čaka še ustvarjanje različice baleta *Giselle*, ki jo bom postavil na oder HNK v Zagrebu. Zatem se bom vrnil v Pariz, kjer bom za baletno šolo tamkajšnje opere poustvaril balet skladatelja Dariusa Milhauda *Scaramouche*. V prihodnji sezoni pa se bom morda ponovno lotil *Gusarja*, le da bo takrat predstava zasnovana po načelih *commedie dell'arte*.

Pogovor s koreografom je bil opravljen med postavljanjem baleta za prvotno načrtovano premiero (9. aprila 2020).

V času priprav na jesensko premiero je koreograf odgovoril na nekaj dodatnih vprašanj. (Op. ured.)

Sredi marca je bila razglašena pandemija novega koronavirusa, zato je bila premiera baleta *Gusar* v našem gledališču prestavljena na jesenski termin. Kako ste doživeli to nenadno prekinitev dela, s kakšnimi občutki ste se vrnili v naše gledališče in kako vas je nekajmesečna vrzel v ustvarjanju zaznamovala z umetniškega vidika?

Preden smo sredi marca nenadoma prenehali delati, sem bil tako zatopljen v vaje, da niti nisem dojemal, kaj se pravzaprav dogaja »tam zunaj«. Vse do razglasitve epidemije je naše delo potekalo zelo dobro. Vsi solistični deli so bili že skoraj dokončani, tako da smo se že posvečali nadrobnostim in odtenkom v interpretacijah posameznih likov. Do zadnjega dne pa smo se intenzivno ukvarjali s koreografijo za baletni zbor, ki še ni bila v celoti postavljena, saj smo imeli po načrtih do premiere na voljo še mesec dni.

Kadar se plesalci šele učijo novega baleta, njihova telesa koreografije še ne izvajajo povsem naravno. Najprej morajo od koreografa izvedeti, kako bodo uporabili glasbo, z njo zlili svoje korake, odplesali posamezne sekvence ... Zato je ena dobrih strani tega velikega prisilnega premora tudi ta, da so se plesalci, zdaj ko obvladujejo že okrog osemdeset odstotkov koreografije, vrnili v vadbeno dvorano in se lotili dela malce drugače. Zdaj jim je veliko lažje, saj jim spomin na koreografijo, ki ga je ohranilo njihovo telo, pomaga, da jo lahko izvajajo z manj napora in se tako lažje posvetijo predvsem interpretaciji svojih vlog.

Čas med bivanjem doma sem porabil predvsem za snovanje novih projektov, a premišljeval sem tudi o koreografskem gradivu, ki sem ga ustvaril za *Gusarja*. Odločil sem se, da bom nekaj malenkosti vendarle spremenil. Tako bomo tokrat, namesto tiste prvotno zamišljene premiere, doživeli njeno novo, »zrelejšo« različico. Ko se nekaj mesecev po prvi uprizoritvi novega baleta koreograf po ustaljeni navadi vrne v gledališče, da bi balet obnovil, je njegova obnovljena, »druga« različica, ki jo ponudi na ogled gledalcem, praviloma boljša od prve, saj ima na voljo dovolj časa, da premisli o tem, kar je zasnoval. Tokrat sem že pred premiero imel nepričakovan, dragocen dodatni čas, da predstavo izboljšam. Zato sem posebne razmere doživel kot novo priložnost, ki sem jo s pridom izkoristil.

Virtuozno eksotični sistem baleta *Gusar*

Nataša Berce

Slavna Marie Taglioni, ključna balerina romantičnega baleta, ki se je začel razvijati v začetku 19. stoletja, je danes širše poznana, v obdobju romantike pa je bil njen vpliv krajše sape. Do pariške revolucije leta 1848 je transcendentni romantični balet zamrl. Z odra pariške opere se je najprej poslovala *Silfida* in pozneje še *Giselle*. Po državnem udaru leta 1851 in vrnitvi v avtoritarni monarhični režim Napoleona III. je bil poetični vidik plesa nadomeščen z lahkotnejšo plesno zabavo, s spektaklom in z izvajalsko virtuoznostjo. V igri so bili Folies Bergère, Moulin Rouge, pantomimske in čarovniške predstave, lutkovne igre in zabave v kostumih. Prirejali so celo amaterske gledališke dogodke, v katerih so vlogo nimf in silfid prevzele plesno neizobražene dame in gospodje. Tovrstna družbena zbiranja so močno podpirali politični uradniki, ki so jih razumeli kot obliko družbenega nadzora. Pariška opera je bila sicer še vedno deležna državne finančne podpore, a zanimanje gledalcev za njeno umetniško ustvarjalnost se je izgubilo. Balet je vedno bolj pripadal moškimi klubom Jockey, ki je bil širše znan kot »trg deklet«. Še več, nove generacije literarnih ustvarjalcev, ki so že zrlji v realizem, so se popolnoma odmaknile od romantičnih teženj po onostranstvu in poetični vzvišenosti. Fokus njihovih literarnih kreacij so bili stvarnost, znanost in pozitivizem, zato ustvarjanje libretov za idealizirani svet baleta ni bilo več v dometu njihove izbire.

V pozno romantiko umeščeni balet *Gusar*, ohlapno navdihnjen z istoimensko tragično pesnitvijo Lorda Byrona o gusarju Konradu, ki reši haremsko dekle Medoro pred prodajo paši Seidu, se razteza med zapuščino romantike z ljubezensko zgodbo in ustvarjalci *Giselle*, s skladateljem Adolphom-Charlesom Adamom in z libretistom Julesom-Henrijem Vernoyjem de Saint-Georgesom; med spektakelskimi težnjami tistega obdobja z virtuozno koreografijo, vabljivimi scenskimi učinki (scena brodoloma je predstavljala vrhunec takratnih tehničnih sposobnosti odrske tehnike) in umeščenostjo v eksotični Orient. Drugost, ki jo vnaša eksotična ikonografija, je vedno pozdravljena s čudenjem in fascinacijo nad nečim, kar je tuje, in še danes, kljub priznavanju (a ne vedno tudi sprejemanju) identitetno drugačnih okolij in globalni povezanosti, predstavlja dobro tržno nišo.

Baletna uprizoritev *Gusar* v postavitvenih postopkih ne izostruje ničesar novega. Naslanja se na že znano, v romantičnem obdobju vzpostavljeno fokusiranje na žensko plesalko s plesom na prstih, z moškim plesalcem v ozadju in z ženskimi ansambelskimi parti, ki predstavljajo zahteve skupnosti in za katere so značilni visoki etični standardi.

Pesnitev Lorda Byrona *Gusar (The Corsair)*, ki jo je posvetil svojemu prijatelju pesniku Thomasu Mooru, je leta 1914 izšla v deset tisoč izvodih in je veljala za uspešno literarno noviteto, čeprav so Byronova poznejša, bolj celovita dela dosegla mnogo višje standarde. Zahteve baletnega libreta po vzvišeni romantični ljubezni in srečnem koncu so krepko premešale vsebinske poteze izvirnika. Svetoboljni, pesimistični in cinični Byronov protagonist Konrad, nekoliko mizogin, je v baletni različici postal šarmanten junak. Premešale so se tudi značilnosti drugih likov in ustvarili

so se novi dogajalni prostori; od izvirne zgodbe je ostal le grobi okvir in poimenovanja glavnih likov.

Čeprav je bil balet v dveh dejanjih po Byronovi pesmi *Gusar* v londonskem Kraljevem gledališču v koreografski maniri francoskega plesalca in koreografa François Delcomba Alberta in na glasbo Roberta Bochsa postavljen že leta 1937 in na sporedu do leta 1844, šteje za izvirnega tisti, ki je bil leta 1856 izveden v pariški operi in vzor številnim drugim postavitvam. Pariškega *Gusarja* je plesalec in koreograf Joseph Mazilier ustvaril za slavno Carolino Rosati, najbolje plačano balerino tistega časa. Zanesljiva pri delu na konicah prstov in z močno dramsko predispozicijo je bila kot Medora izjemno uspešna. Vlogo Konrada, ki je bila v prvih različicah zgolj pantomimska, je prevzel Domenico Segarelli, uspešen baletni plesalec in priznan pantomimik. Premik od pantomimske do s plesom označene vloge Konrada se je zgodil mnogo pozneje in danes vloga predstavlja enega pomembnejših plesnih izzivov za moške plesalce. Mazilier je vlogo Medore iz leta 1937 razširil z elementi, ki so prej pripadali paševi najljubši sužnji Gulnar (s katero se je ta pozneje tudi poročil), s čimer je Gulnarino vlogo občutno zmanjšal in jo naredil za stransko.

Dve leti pozneje je bil balet *Gusar* uprizorjen v Rusiji, ki je bila nekakšno zatočišče za francosko romantično umetnost. Podobno kot v Franciji avtoritarni Napoleon III. je tudi v Rusiji novi car Nikolaj I. po zadušitvi upora dekabristov uvedel represiven način vladanja. Sledila je cenzura, omejitve potovanj, samovoljne aretacije in vzpostavitev tajne policije. V kontekstu domače restrikcije je bil ruski balet vezan na pariški romantični balet. Kratka baletna tradicija, ki se je začela šele s prihodom Petra Velikega na oblast (1689), še ni omogočala produkcije domačih baletnih mojstrov in plesalcev. V Sankt Peterburg so se za dobro plačilo in visoka umetniška priznanja zgrinjali baletni mojstri in plesalci iz vse Evrope. V Moskvi so bila carska gledališča ustanovljena pozneje, drugače kot v Sankt Peterburgu so bila šibkeje povezana z dvorom, pri izbiri gledaliških ustvarjalcev so dajala prednost pripadnikom svojega naroda. Šele ko je Moskva postala prestolnica, so primat prevzela tudi njena gledališča.

V začetku 19. stoletja, ko so revolucije po celi zahodni Evropi pripeljale do destabilizacije monarhij, se je zdelo, da ima le Rusija moč in željo, da se revoluciji upre in zadrži evropske monarhične in aristokratske tradicije, vključno z baletom, osredotočenim na romantično vznesenost. Klasična baletna umetnost je, kot smo že ugotovili, ravno v času romantike izostrila še danes veljavne in uporabljane karakteristike, zato je bila tendenca obdržati jih razumljiva.

Francoski plesalec in koreograf Jules Perrot, eden najbolj talentiranih baletnih mojstrov svoje generacije, se je kljub ponudbi delovnega mesta baletnega mojstra v pariški operi odločil za Sankt Peterburg in tam več kot deset let ustvarjal razkošne in spektakularne balete v grandioznem melodramatičnem francoskem romantičnem slogu. Leta 1858 je predstavil svojo različico *Gusarja* za carski balet v Sankt Peterburgu z Mariusom Petipajem v vlogi Konrada in Ekaterino Friedburg kot Medoro.

Marius Petipa, prišlek iz Pariza, v ruski baletni svet ni stopil kot velika zvezda, temveč se je po hierarhiji carskega gledališča vzpenjal z dna ter dolgo živel v senci starejšega Perrota. Svoj slog je oblikoval šele mnogo pozneje, po prelomni predstavi *Bajadera* (1877) s koreografsko izostreno sceno kraljestva senc, v kateri je folklorni ritual, preprost ples linij povzdignjen v formalno dvorno umetnost. Petipa je bil pri Perrotovi produkciji *Gusarja* koreografov asistent in je obnovil ključne dele Mazilierove postavitve: veliki ples s pahljačami, sceno zapeljevanja in slavni ples

odalisk. V svoji karieri je Petipa samostojno postavil štiri različice *Gusarja*; vsaki je dodal številne nove plesne in variacije. Vsako je ustvaril za slavno balerino tistega obdobja. Baletna gledališča so svojo identiteto gradila na hišnem koreografu ali baletnem mojstru in na osrednji plesalki. Zgodovinska praksa ustvarjanja za posamezno pomembno balerino ima, čeprav redkeje, odmev še danes. Hierarhična razporeditev v baletnih ansamblih je še vedno del tradicije.

V prvi postavitvi *Gusarja* leta 1863 v gledališču Boljšoj v Sankt Peterburgu je Petipa vlogo Medore namenil svoji ženi Mariji Surovščikovi Petipa. Njen vzpon je bil v tesni navezi s ponudbami njenemu možu za nove koreografije, v katerih je vlogo glavne plesalke namenjal njej. Zanj je ustvaril prav poseben solo, imenovan Mali gusar, v katerem je bila Medora oblečena kot gusar za zabavo Konradu. Na koncu je z megafonom v roki zavpila *Au board!* (*Vkrcajte se!*), kar je bil za romantično baletno umetnost, odtujeno od resničnosti, drzen preskok v profano. Solo Mali gusar je bil v carski Rusiji zelo priljubljen in je eden prvih baletnih delov, ki so bili posneti na film.

Sledile so še tri Petipajeve predelave *Gusarja*, vsaka je imela več poudarka na plesu in klasičnem slogu. Največji pečat je pustila njegova zadnja oživitev *Gusarja* iz leta 1899 na odru carskega Marijinega gledališča s Pierino Legnani v vlogi Medore. Legnani, nosilka naziva *prima ballerina assoluta*, je bila najpomembnejša italijanska balerina, znana tudi po tem, da je prva zavrtela dvaintrideset *fouettés*. Zanj je Petipa spremenil in dodelal solistične točke baleta *Gusar* ter celotno produkcijo povezal v virtuozen sistem.

Koreografske in estetske preobrazbe *Gusarja* si sledijo tudi danes. Produkcije se v veliki meri naslanjajo na postavitve Petra Guseva iz leta 1955, Konstantina Sergejeva iz leta 1973 ali Ivana Liske iz leta 2006. Med uspešnimi in za gledalce privlačnimi so postavitve, ki posežejo v zgodovino, kot na primer postavitve Alekseja Ratmanskega, ki se je oprl na Petipajevo različico iz leta 1899 in celo ohranil istovetnost z izvorno sceno in kostumi.

Že od začetka preprost *Gusarjev* libreto postaja s spremembami še ohlapnejši, saj je fokus usmerjen vedno bolj navzven na spektakelsko funkcijo tehničnih spretnosti plesalcev. Po drugi strani je *Gusar* eden redkih klasičnih baletov, ki doživlja večje posege tako v koreografskem kot v glasbenem kontekstu in potrjuje, da je tudi baletna umetnost lahko spreminjajoča se dejavnost. Tako solistične točke kot skupinske koreografije iz množice sprememb in dodatkov, ki so preobražali koreografsko obliko baleta *Gusar*, se danes pogosto izvajajo kot zaključene celote v okviru koncertnih formatov. Najbolj znan je gotovo veliki pas de deux, ki v nasprotju s splošnim prepričanjem ni nastal v Petipajevi koreografiji. Leta 1887 je Riccardo Drigo res skomponiral glasbo za pas de deux, a je bil ta pozneje izločen iz *Gusarja* in leta 1903 je Sergej Legat postavil svojo različico pasa de deux, vendar nobeden od njiju ni bil tisti, ki se izvaja danes. Današnji pas de deux je kreacija Samuila Andrianova iz leta 1915, v katerem je takrat še v akcijskem plesu plesal sam z veliko Tamaro Karsavino.

Po Petipajevi upokojitvi leta 1904 je bilo med plesalci in koreografi v navadi, da so dele baletov zamenjevali s koreografskimi vložki na glasbo iz drugih virov. Ta princip je bil še posebej značilen za veliki pas de deux v *Gusarju*. Slavna ruska baletna učiteljica Agripina Vaganova je za svojo zvezdniško učenko Natalijo Dudinsko Andrianov akcijski ples zamenjala za klasični pas de deux in

ji za partnerja namenila Konstantina Sergejeva. Premešala je tudi vloge, namesto Konrada je partnersko mesto v pasu de deux prevzel suženj, poimenovan Ali. Na zahod je *Gusarjev* pas de deux vstopil leta 1962 skupaj s prebežnikom iz Rusije Rudolfom Nurejevom. S slavno angleško primabalerino Margot Fonteyn sta v popolnem partnerstvu, ki se je nadaljevalo še mnogo let, s preišljeno in navdušujočo izvedbo povzdignila ta pas de deux do mitske ravni.

George Noel Byron: pesnik, popotnik, upornik
Eva Kučera Šmon

Pripoved o baletu *Gusar* začnimo z vpogledom v življenje tistega, čigar istoimenska pesnitev je med letoma 1826 in 1856 služila kot navdih za kar pet različnih baletnih variacij, pozneje pa še mnogo več. »Poznati ga je nevarnost,« je leta 1812 za svojega ljubimca Georgea Noela Byrona pripomnila Caroline Lamb. Njeno trditev lahko preverimo, če prečesemo literaturo, povezano s pesnikovim življenjem, in izluščimo nekaj najpogostejših pridevnikov, ki se pojavljajo v njegovih življenjepisih: promiskuiteten, incestuozen, homoseksualen, uporniški, bahaški, a še vedno šarmanten, prikupen, intuitiven. Byrona spoznamo kot človeka, ki ni ljubil sveta in svet ni ljubil njega, a je kljub temu dodobra spremenil ne samo pogled ljudi na umetnost, pač pa tudi pogled ljudi na naš neljubi svet. Kmalu je postal zgled mnogim romantičnim umetnikom in njegova umetnost je začela kipeti krepko čez okvire literature – počasi je pronicala v operno, pozneje pa tudi v baletno umetnost. Pesnik, čigar življenje še danes velja za polemično in kontroverzno, je zagotovo navdihujoč avtor, ki je v svojih umetniških delih puščal včasih majhne, še pogosteje pa večje avtobiografske okruške, ki nam danes, posebej če se natančneje poglobimo v njegovo življenje, služijo kot manjkajoči delčki uvida v celotno sliko umetnika, popotnika in šepajočega sanjača – Georgea Noela Gordona Byrona.

Pred vpogledom v Byronovo življenje zastavimo časovni okvir in umetniško obdobje, v katerem je ustvarjal. Obdobje romantike bi povsem po šolsko zamejili s prehodom iz 18. v 19. stoletje, ko so začele v rodnih krajih romantike (Angliji, Nemčiji, Franciji) odzvanjati ideje viharništva, ki so se spajale z mislimi Rousseauja. Ta je umetnike in mislece opominjal, da se bistvo in lepota skrivata v naravi, ki postane kontrapunkt svetu, dodobra pripravljenemu na prihod industrijske revolucije. Razklanost med odtujenim svetom in posameznikom je postajala glavno vodilo romantičnih umetnikov; poleg tega so romantiki težili k uničenju dotedanjih umetniških vzorcev in zahtevali popolno svobodo v umetniškem izrazu. Novi romantični junak je tako podoba nekoga, ki išče izhod v odtujitvi čustev povsem izropanega sveta ali še bolje – v smrti. Ustvarjalce je začel zanimati oddaljeni svet (orientalizem), ki je bil za romantične umetnike ideal, v katerem so iskali odtujeni smisel s pomočjo svojih junakov.

Med vidnejšimi predstavniki zgodnje angleške romantike, ki se je razvijala istočasno z romantiko v Nemčiji, je skupina pesnikov, ki so konec 18. stoletja bivali v okolici jezera Westmoreland: William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge in Robert Southey. Leta 1798 so skupaj izdali delo *Lirske balade*, s čimer so napovedali značilnosti in motive novega literarnega obdobja. Z drugo generacijo romantikov so se jim pridružili še Percy Bysshe Shelley, John Keats, Walter Scott, med najvidnejšimi pa ostaja George Noel Byron.

Rodil se je leta 1788 v Londonu, odraščal na Škotskem, prepotoval Albanijo, Španijo, Italijo, dobršen del Orienta in druge dežele ter naposled kot heroj umrl v Grčiji. Pesniku, ki je lordski naziv podedoval pri desetih letih, je deformacija noge le malo kalila samozavest; v svoji pojavi je bil povsem samosvoj in odločen. To je jasno razbrati iz njegovega prizadevanja, da bi kritikom vsakič znova dokazal svojo genialnost. Leta 1807 je objavil *Ure brezdolja* in po grobem kritičkem

napadu izdal še delo *Angleški poeti in škotski kritiki*. Svojo pesniško veljavo je dokončno potrdil z najbrž najznamenitejšim delom *Romanje grofiča Harolda*. Objavljal ga je po spevih, potem ko se je vrnil s potovanja, na katerem je bil poleti leta 1811. Prva speva je objavil marca leta 1812 in ju razprodal v pičlih dveh dneh, kar ga je dobesedno čez noč izstrelilo med zvezde evropske književnosti. Njegova slava je seveda bila omejena na intelektualno srenjo, do njegove množične prepoznavnosti je manjkal odločilni korak opismenjevanja srednjega razreda, ki se je zgodil nekaj let pozneje.

Byron je danes poznan po svojem pesniškem ustvarjanju, ki ga je zagotovo navdihnilo nesrečno otroštvo, in po njegovem vseživljenjskem preizpraševanju lastne erotičnosti in spolne usmerjenosti. Uvod v njegovo erotično razklanost med spoloma je bil odnos s sošolcem, ki ga je spoznal v času šolanja na Cambridgeu; ob njegovi smrti mu je celo posvetil pesnitev. V svojem življenju naj bi se zapletel s kopico moških, svojo spornost pa je poglobil še s pretirano navezanostjo na svojo polsestro Augusto Leigh. Erotično naklonjenost do nje je do popolnosti izživel s pomočjo svojih pesnitev. Da bi se izognil napadom, je črtal homoseksualne motive iz večine svojih del, prav tako iz *Romanja grofiča Harolda*.

Byron je poznan tudi kot borec za osvoboditev Grkov. Vojaškega znanja ni imel – Grke je spodbujal s pogumom in bojevitostjo pa tudi s finančnimi sredstvi. Še preden bi se lahko dokazal tudi vojaško, je umrl zaradi bolezni, znan kot največji romantični pesnik, v Grčiji pa je kljub umanjkanju časa za spopad in uveljavitev vojaškega znanja postal narodni heroj.

Neodobranje, ki ga je Byron mnogokrat doživel zaradi svojih spolnih afer, ga je pahnilo v iskanje sreče onkraj meja rodne Anglije. Popotovanje po Mediteranu je navdihnilo več njegovih del, ki so prežeta z motivi osmanskega cesarstva, islama, osvobajanja in uporništvu. Poleg *Romanja grofiča Harolda* so to še *Lara*, *Gusar*, *Nevesta iz Abidos*, *Parizina* in druga. Dela zaznamujejo jasne značilnosti tako imenovanega orientalizma, ki ga teoretiki radi navajajo kot eno najvidnejših lastnosti Byronove književnosti in kot bistveno razliko med njim in drugimi romantičnimi pesniki: Byron v svoje pesnitve ni vnašal le občutij, pač pa tudi resnične izkušnje, ki jih je pridobil v času svojega potovanja.

Byron je začel pisati *Gusarja (The Corsair)*, epsko pesnitev po vzoru Dantejeve *Božanske komedije*, 18. decembra leta 1813, zadnje popravke pa končal 16. ali 17. januarja 1814. Ob izdaji je bilo v enem dnevu prodanih vrtoglavih 10.000 izvodov. Pesnitev je jasno navdihnena z Byronovim popotovanjem po Portugalski, Španiji, Albaniji, Grčiji in Malti in ne odstopa v tipičnem pesnikovem orisu glavnega junaka, katerega značilnosti se kanonsko vijejo skozi večino Byronovih del. Vsak njegov junak ima značilnosti avtorja: ves čas išče mir in srečo, je popotnik v polnem pomenu besede, razklan ljubimec in revolucionar, ki je zaradi svojega svetobolja vselej pogubljen. V baletni umetnosti takšni motivi vsaj sprva niso bili dobrodošli. Bolj kot h grobim in krutim zgodbam je težila k lepim, v katerih je seveda bilo dopuščeno tudi trpljenje, a konec je bil vedno srečen. Kljub temu je Byronova pesnitev dve leti po pesnikovi smrti (1826) doživela prvo koreografsko različico v milanski Scali, potem pa v razmeroma kratkem časovnem obdobju še več koreografskih in opernih različic (na primer Verdijev *Il corsaro*).

Byron v pesnitvi *Gusar*, ki jo je z daljšim sestavom posvetil irskemu pesniku Thomasu Mooru, predstavi glavnega junaka Konrada, ki se odloči, da bo napadel pašo Seida. Žena Medora ga želi od napada odvrniti. Konrad po bitki osvobodi ženske iz paševega harema, med njimi tudi lepo Gulnar, ki pozneje sama reši Konrada v zahvalo za vse, kar je storil za ujetnice. Konrad se vrne domov skupaj z Gulnar, njegova žena Medora pa od žalovanja umre. Konrad se sam ponovno odpravi na pot. Tako Byron v pesnitvi *Gusar* ženski prvič podeli vlogo aktivne junakinje; hkrati ji dodeli nekaj moških značilnosti, na primer uporništvu. Byronovo delo, ki zrcali duh takratnega časa, romantiko in pesnikovo lastno življenje, jasno podčrta avtorjevo željo po uporabi, revoluciji in njegovo goreče zavračanje orientalskega despotizma ter britanskega kolonializma. Byronova epska pesnitev, ki je zaradi razgibanega dogajanja hitro našla svoj izraz tudi v likovni umetnosti, razgrinja pesnikovo deloma prikrito željo po političnem udejstvovanju, v katerega se je sicer zelo uspešno vključeval s svojo književnostjo.

USTVARJALCI

Mojca Lavrenčič

Dirigentka

Mojca Lavrenčič je svojo glasbeno šolanje začela z učenjem violine in klavirja v Ajdovščini, končala pa junija 2018 z diplomom summa cum laude iz orkestrskega dirigiranja na Akademiji za glasbo v Ljubljani pod mentorstvom red. prof. Marka Letonje in doc. Simona Dvoršaka. Prejela je študentsko Prešernovo nagrado za koncertno dejavnost, zlato priznanje in lavreat na mednarodnem tekmovanju komplementarnega klavirja v Nišu ter srebrno priznanje za čembalo na mednarodnem tekmovanju Svirel. Leta 2016 je debitirala kot dirigentka v SNG Opera in balet Ljubljana z monoopero Dnevnik Ane Frank Grigorija Frida, v naslednjem letu pa je dirigirala še mladinsko baletno predstavo Peter in volk Sergeja Prokofjeva ter opero Philipa Glassa Lepotica in zver. Glasbeno je vodila krstno izvedbo otroške pravljичne opere Gospod in hruške slovenskega skladatelja Dušana Bavdka. Sledile so še predstave Offenbachove opere Hoffmannove pripovedke ter baletna predstava Giselle Adolpha Adama, Brahmsovi Ljubezenski valčki ter operi Devica Orleanska in Luisa Miller. Mojca Lavrenčič je dejavna tudi zunaj gledaliških okvirov: občasno vodi poklicne orkestre (Orkester Slovenske vojske, Orkester Slovenske filharmonije, Simfonični orkester RTV Slovenija) in priložnostne komorne sestave. V sezoni 2017/2018 je bila kapelnica Glasbene kapele Jezuitskega kolegija, oktobra 2018 pa je prevzela mesto umetniške vodje Simfoničnega orkestra Grex Symphonicorum Univerze v Ljubljani. V domači Vipavi vodi enega trenutno najboljših tamburaških orkestrov v Sloveniji – Tamburjaše.

José Carlos Martínez

Koreograf

José Carlos Martínez je svojo baletno pot začel s šolanjem pri Pilar Molina v rodnem mestu Cartagena. Med letoma 1984 in 1987 je obiskoval mednarodni plesni center Rosella Hightower v Cannesu, leta 1987 pa zmagal na prestižnem baletnem tekmovanju Prix de Lausanne in bil sprejet v baletno šolo pariške opere. Leta 1988 ga je Rudolf Nurejev izbral za člana baletnega zbora pariške opere. Leta 1990 je postal solist, dve leti pozneje prvi solist, leta 1997 pa prvak.

V svoji karieri je prejel številne pomembne nagrade, kot so: zlata medalja na mednarodnem baletnem tekmovanju v Varni (1992), državna nagrada Španije za izjemne plesne dosežke (1999), francosko odlikovanje Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres, Prix benois de la Danse za najboljšo koreografijo (Moskva, 2009), Prix de l'AROP (1991, nagrada občinstva), Prix Carpeaux (1992, najobetavnejši mladi plesalec leta), nagrada italijanskih kritikov, ki jo podeljuje revija Danza & Danza (za najboljši plesni par leta z Agnés Letestu), Premio Positano (za interpretacijo v baletu El sombrero de tres picos), zlata medalja mesta Cartagena (2000), nagrada Elegance et Talent (2005), Premio de las Artes Escénicas (Valencia, 2007), Premio de Artes Escénicas y Música (nagrada podeljuje časopis El Mundo). V njegovem obsežnem baletnem repertoarju izstopajo vloge iz klasičnih baletov, kot so: Labodje jezero, Giselle, Don Kihot, Bajadera, Trnuljčica, Rajmonda, Hrestač, Silfida, Romeo in Julija ter iz neoklasičnih in modernih del avtorjev in koreografov, kot so Frederick Ashton (Rhapsody, Scenes de Ballet), George Balanchine (Le Palais de Cristal, Sylvia, Theme and Variations, The Four Temperaments, Agon, Diamonds, Capriccio, Pas de Deux Čajkovskega), Kenneth MacMillan (L'histoire de Manon,

Song of the Earth), Martha Graham (Temptations of the Moon), Jurij Grigorovič (Ivan Grozni), Antony Tudor (Jardin aux Lilas), Serge Lifar (Suite en Blanc), Harald Lander (Études), Paul Taylor (Aureole) in drugi. Sodeloval je z večino najpomembnejših koreografov 20. stoletja: Mauriceom Bédjartom, Johnom Neumeierjem, Matsom Ekom, Williamom Forsytheom, Jiříjem Kyliánom, Pino Bausch, Johnom Crankom, Rolandom Petitom, Patriceom Bartom, Joséjem Montalvom, Jeanom Claudom Gallotto, Blanco Li. Martínez je kot častni gost nastopil s številnimi priznanimi baletnimi ansambli, kot so: Kitajski narodni balet, balet moskovskega gledališča Boljšoj, Angleški narodni balet, balet milanske Scale, firenški baletni ansambel, balet rimske Opere, Nizozemski narodni balet, Državni balet v Berlinu, balet opere v Nici, balet Novega narodnega gledališča v Tokiu, balet iz Bordeauxa, Kubanski narodni balet in balet Marijinega gledališča v Sankt Peterburgu. Med njegova koreografska dela spadajo: Mi favorita (2002), Delibes Suite (2003), Scaramouche, Paréntesis 1 (2005), Soli-Ter in Mi favorita (2006), El Olor de la Ausencia (2007), Les Enfants du Paradis (2008), Ouverture en Deux mouvements (2009), Marco Polo – The Last Mission (2010), Sonatas (2012), Resonnance (2014), Don Kijot (2015), Hrestač (2018), Rajmonda in Giselle. Koreografiral je baletne točke, ki jih je na letošnjem tradicionalnem novoletnem koncertu v dvorani Musikvereina na Dunaju odplesal baletni ansambel Dunajske državne opere.

Anael Martín

Asistentka koreografa

Anael Martín je poklicno pot začela pri Kubanskem narodnem baletu, kjer je plesala petindvajset let, postala prva solistka, profesorica ter baletna korepetitorka.

Učila se je pri Fernandu Alonsu, Karemii Moreno, Aurori Bosch, Loipi Araújo, Josefini Méndez, Mirti Plá, Azariju Plisetskem, Hugu Guffantiju in drugih velikih plesalcih. Nastopila je v vseh predstavah klasičnega repertoarja Kubanskega narodnega baleta. Sodelovala je s številnimi priznanimi domačimi in tujimi koreografi, kot so: Alberto Méndez, Alberto Alonso, Iván Tenorio, Antonio Gades, José Antonio Ruiz, Maria Rovira, Brian Macdonald, Máximo Morricone in Hilda Riveros. V svojem repertoarju ima tudi folklorne, neoklasične in sodobne koreografije.

S Kubanskim narodnim baletom je obiskala več kot petdeset držav v Ameriki, Aziji in Evropi ter plesala v najuglednejših gledališčih, kot so Boljšoj in Marijino gledališče v Rusiji, gledališče na Elizejskih poljanah v Parizu, Colón v Buenos Airesu ter Metropolitanska opera in Kennedy Center v Združenih državah Amerike. Svoje znanje je delila na številnih domačih in mednarodnih festivalih.

Od selitve v Francijo leta 2001 je kot profesorica in asistentka koreografije sodelovala z baletno skupino Blance Li. V pariški operi je delovala kot profesorica in asistentka za vaje na odru.

Štiri leta je bila umetniška koordinatorica in profesorica klasičnega baleta na Andaluzijskem plesnem centru (Centro Andaluz de Danza) v Seville.

Kot profesorica je gostovala v Anhaltisches Theater v Dessau, v Komični operi v Nemčiji, pri španski Narodni plesni skupini (Compañía Nacional de Danza), v Narodnem plesnem centru (Centre National de la Danse), v Lyonski operi, pri Finskem nacionalnem baletu, sodelovala je s Joséjem Carlosom Martínezom in solisti pariške opere. Vodila je seminarje na vseh konservatorijih za plesno umetnost v Andaluziji.

Med letoma 2015 in 2019 je bila korepetitorica baleta pri španski Narodni plesni skupini.

Leta 2019 jo je Konservatorij za ples María de Ávila povabil k sodelovanju kot strokovnjakinjo za klasični baletni repertoar in plesni slog kubanske baletne šole.

Od leta 2016 sodeluje na baletnem seminarju v Saporu na Japonskem (Sapporo Art Park Ballet Seminar).

Iñaki Cobos Guerrero

Kostumograf

Iñaki Cobos Guerrero, ki se je rodil v Navarri (Španija), je nekdanji plesalec vladnega baleta v Valencii. Zanimanje za oblikovanje in izdelavo kostumov je gradil vzporedno s kariero plesalca in že kmalu začel prejemati naročila od pomembnih ustanov, kot sta Poklicni plesni konservatorij v Valencii (Conservatorio Profesional de Danza de Valencia) in Balet valencijske vlade (Ballet de la Generalitat valenciana), in posameznikov, kot je znani oblikovalec Francis Montesinos. Po koncu plesne kariere je nadaljeval izobraževanje na področju kostumografije na Centru za tehnologijo uprizoritvenih umetnosti (Centro de Tecnología del Espectáculo) v Madridu in v gledališkem ateljeju pariške opere. Ustanovil je atelje za oblikovanje in izdelavo scenskih kostumov Cobos Vestuario Escénico. Posebej velja izpostaviti kostume, ki jih je njegov atelje izdelal za baletni predstavi Hrestač (španska Narodna plesna skupina, koreografija José Carlos Martínez) in Antigona (plesna skupina Víctorja Ullateja). Kot kostumograf je sodeloval tudi v produkcijah Kraljevega poklicnega konservatorija za ples Mariemma (Real Conservatorio Profesional de Danza Mariemma) v Madridu.

Matej Filipčič

Scenograf

Po končani srednji naravoslovno-matematični šoli se je vpisal na Fakulteto za arhitekturo v Ljubljani, kjer je diplomiral leta 1989. Leta 2002 je končal magisterij iz scenografije in kostumografije na AGRFT Ljubljana. Od leta 2000 kot režiser, scenograf in producent ustvarja lastne avtorske gledališke projekte: Interieri (2000), Osum (po motivih iz filmov Rašomon režiserja Akire Kurosawe ter Funny in Alexander Ingmarja Bergmana, Moderna galerija, 2002), Sanset (po motivih iz igre Fedra Jeana Racina, Viteška dvorana Križank, 2004), Ko mine (po motivih Jesenske sonate Ingmarja Bergmana, Mestno gledališče ljubljansko, 2005), La La La ... (Stara elektrarna, 2007), Tosca (Mesto gledališče ljubljansko, 2008), Marija Antoinetta (Viteška dvorana ljubljanskih Križank, 2010), Melanholični croquis (po motivih novele Thomasa Manna in filma Luchina Viscontija Smrt v Benetkah, Grand hotel Union, 2015), Diracov akord (SNG Drama Ljubljana, 2018). Posebej vidne scenografije je ustvaril za predstave Poželenje (Cankarjev dom, 2000), Hrošč (MGL, 2001), Smer zahod (Cankarjev dom, 2003), Perzej (Lutkovno gledališče Ljubljana, 2003), Ta ljubezen (SNG Opera in balet Ljubljana, 2002), Veronika se odloči (SNG Opera in balet Ljubljana, 2005), Odtrgana slušalka (Lutkovno gledališče Ljubljana, 2005) in Krasni novi svet (SNG Drama Ljubljana, 2018). Kot scenarist, režiser in scenograf se je podpisal pod deset državnih proslav: ob dnevu državnosti 2019, 2013 in 2009, ob dnevu upora proti okupatorju 2018 in 2009, ob dnevu reformacije 2009 in 2008, ob podelitvi Prešernovih nagrad 2014 in 2015 ter ob petstoti obletnici rojstva Primoža Trubarja leta 2008. V zadnjih letih svoje gledališko delo predstavlja tudi z galerijskimi postavitvami. V Jakopičevi galeriji v Ljubljani je postavil retrospektivno razstavo svojih scenografij z naslovom Gledališki objekti (2010), v ljubljanski Mestni hiši je naredil postavitev Marija Antoinetta – gledališki objekt (2011), v Galeriji

ISIS razstavlja gledališki objekt z naslovom Razpoka v kozmičnem jajcu (2017), v Posavskem muzeju Brežice pa je postavil gledališki objekt z naslovom Melanholija (2019).

JASMIN ŠEHIĆ

Oblikovalec svetlobe

Oblikovalec svetlobe Jasmin Šehić je od leta 1999 član ansambla SNG Opera in balet Ljubljana, kjer od leta 2006 dalje deluje kot mojster luči – vodja scenske razsvetljave. V vlogi oblikovalca svetlobe je sodeloval pri številnih projektih matičnega gledališča (opereti Kneginja čardaša in Vesela vdova, baletne predstave Don Kihot, Picko in Packo, operne predstave Apotekar, Ženitna pogodba, Gledališki direktor, mladinska pravljica Pastir, Carmen, Deseta hči, monooopera Dnevnik Ane Frank, Katja Kabanova, Pepelka, Fidelio, Don Giovanni, Hoffmannove pripovedke, koda L, Devica Orleanska in Luisa Miller) in v opernih gledališčih na Poljskem (Vroclav), kjer je oblikoval svetlobo za opero Fidelio in v Franciji (Nantes, Angers in Rennes), kjer je oblikoval svetlobo za opero Katja Kabanova in za klasično francosko opero Hamlet skladatelja Ambroisa Thomasa. Za svoje delo je prejel odlične ocene.

GREGOR TRAVEN

Koncertni mojster

Gregor Traven je študiral v Celovcu, Oslu in na Univerzi Mozarteum v Salzburgu, kjer je leta 2004 magistriral z odliko. Na mednarodnih tekmovanjih v italijanski Gorici je prejel več nagrad, zmagal pa je tudi na tekmovanju komorne glasbe v nekdanji Jugoslaviji (1990). Sodeloval je v uglednih orkestrih, kot so na primer orkester Dunajskega koncertnega združenja (Wiener Concert-Verein Orchester), Spirit of Europe, Klasična filharmonija iz Bonna (Klassische Philharmonie Bonn), Koelnski komorni orkester (Koelner Kammer Orchester), s katerim je nastopal tudi kot solist. Poleti 2001 je imel serijo solističnih koncertov na Tajvanu. Od leta 2002 do 2004 je bil član Brucknerjevega orkestra v avstrijskem Linzu. Gregor Traven je od leta 2004 koncertni mojster orkestra SNG Opera in balet Ljubljana, od leta 2008 pa tudi koncertni mojster Komornega orkestra solistov Društva slovenskih skladateljev. Poleg tega deluje kot mentor in gostujoči koncertni mojster ali kot član žirije na tekmovanjih (Orkesterkamp v Bovcu, 2018; orkester Nova filharmonija; gostovanje s Slovenskim komornim orkestrom v Omanu, 2018; Mednarodno glasbeno tekmovanje mesta Palmanova, 2018).

Življenjepisi solistov so objavljeni na spletni strani www.opera.si.

Adolphe Adam

Le Corsaire

Ballet in Two Acts

Premiere 22. 9. 2020

Note: The premiere was originally planned for 9 April 2020.

Music

Adolphe-Charles Adam and
Cesare Pugni, Léo Delibes, Riccardo Drigo

Libretto

Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges based on the motifs of the poem *The Corsair* by George
Noel Gordon Byron

Musical Arrangement

Alexei Baklan

Conductor

Mojca Lavrenčič

Concert Master

Gregor Traven

Choreographer

José Carlos Martínez (after M. Petipa)

Set Designer

Matej Filipčič

Drawings

Dejan Mesarič, Nastja Miheljak

Costume Designer

Iñaki Cobos Guerrero

Lighting Designer

Jasmin Šehić

Assistant Choreographer

Anael Martín

Assistant Set Designer

Nastja Miheljak

Performance Assistants

Viktor Isajčev, Mojca Kalar Simić, Olga Andreeva, Stefan CapraroIU

Cast

Medora

Maia Makhateli a. g.* / Rita Pollacchi / Nina Noč / Chie Kato / Natascha Mair a. g.

Conrad

Vadim Muntagirov a. g.* / Kenta Yamamoto / Yujin Muraishi / Lukas Bareman

Birbanto

Hugo Mbeng / Petar Đorčevski / Lukas Zuschlag / Filippo Jorio

Gulnare

Yaman Kelemet / Ana Klašnja / Natascha Mair a. g. / Marin Ino / Erica Pinzano a. g.

Lankendem

Petar Đorčevski / Filippo Jorio / Lukas Bareman / Thomas Giugovaz / Filip Jurič

Seyd-Pasha

Lukas Zuschlag / Iulian Ermalai / Yuki Seki

Birbanto's Girlfriend

Tjaša Kmetec / Yaman Kelemet / Urša Vidmar

Female Pirates

Marin Ino / Chie Kato / Johanne Monfret / Erica Pinzano a. g. / Mariša Nač / Gabriela Mede / Elli Purkunen / Neža Rus / Mariya Pavlyukova a. g.

Male Pirates

Filippo Jorio / Yujin Muraishi / Filip Viljušič / Matteo Moretto / Lukas Bareman / Thomas Giugovaz / Oleksandr Koriakovskiy

Eunuch

Gregor Guštin / Ivan Greguš

Girls in the Seyd-Pasha's Dream

Marin Ino, Chie Kato, Johanne Monfret, Tasja Šarler, Yaman Kelemet, Mariša Nač, Erica Pinzano a. g., Mariya Pavlyukova a. g., Diana Radić, Gabriela Mede, Neža Rus, Elli Purkunen

Female Soloists in the Harem

Chie Kato, Marin Ino, Tasja Šarler, Diana Radić, Erica Pinzano a. g., Lara Flegar, Flavija Žagar a. g., Yaman Kelemet, Johanne Monfret

Pirates

Johanne Monfret, Erica Pinzano, Sorina Dimache, Urša Vidmar, Mariša Nač, Gabriela Mede, Elli Purkunen, Mariya Pavlyukova a. g.,

Neža Rus, Diana Radić, Barbara Marič, Lara Flegar,

Yuki Seki, Matteo Moretto, Lukas Bareman, Thomas Giugovaz, Christopher Thompson a. g., Filip Viljušič, Oleksandr Koriakovskiy, Uroš Škaper a. g., Filip Jurič, Aleks Theo Šišernik a. g.

Ensemble in the Seyd-Pasha's Dream

Diana Radić, Flavija Žagar a. g., Urša Vidmar, Sorina Dimache, Metka Beguš, Lara Flegar, Mariša Nač, Elli Purkunen, Erica Pinzano a. g., Gabriela Mede, Neža Rus, Assija Sultanova a. g., Tasja Šarler, Marin Ino, Mariya Pavlyukova a. g., Zarja Kotlušek Pavčič a. g., Mateja Železnik, Emilie

Tassinari, Katja Romšek a. g., Johanne Monfret, Nina Kramberger a. g., Janja Šinkovec a. g.,
Rajna Remović

Female Slaves

Flavija Žagar a. g., Diana Radić, Tasja Šarler, Metka Beguš, Neža Rus, Katja Romšek a. g., Mariša
Nač, Assija Sultanova a. g.

Jailers

Alexandru Barbu, Gaj Rudolf

Harem Guards

Goran Tatar, Leonid Kouznetsov, Gregor Guštin / Ivan Greguš, Oleksandr Koriakovskiy,
Christopher Thompson a. g., Iulian Ermalai

Ladies in the Market

Monica Maja Dedović, Romana Kmetič, Enisa Hodžić, Irena Kloboves, Olga Kori, Georgeta
Capraroiu

Poor Boy

Goran Tatar

First Seller

Uroš Škaper a. g.

Second Seller

Tomaž Horvat

Poor Pasha

Gregor Guštin

Ladies in the Harem

Mateja Železnik, Katja Romšek a. g., Barbara Marič

Ladies with a Fan (all a. g.)

Nana Hočevar, Manca Karčnik / Ela Novotny

Extras (all a. g.)

Dorjan Dlaka, Ante Golob, Ređep Ramadani, Luka Velički

Orchestra SNG Opera in balet Ljubljana**

Stage Manager

Igor Mede

Producer

Nives Fras

Ballet Coordinator

Antonija Novotny

Sets and Costumes by

Theatre Workshop SNG Opera in balet Ljubljana and SNG Drama Ljubljana

Head of Workshop: Matjaž Arčan

Technical Department SNG Opera in balet Ljubljana

Technical Director: Matjaž Štern;

Chief Electrician – Light Technician: Jasmin Šehić; Head of Stage Technique Department: Franci Stanonik; Sound Technician: Matjaž Kenig; Video Technician: Marko Krajšek* / Matija Grošelj*;
Props Manager: Sandi Dragičević; Mask Mistress: Marijana Sešek; Head of Hair and Wigs Department: Nevenka Zajc; Head of Men's Wardrobe Department: Vida Markelj; Head of Women's Wardrobe Department: Ksenija Šehić

Radio Slovenia Team

Music Producer

Matjaž Prah

Sound Engineer

Miran Kazafura

Sound Assistants

Jože Lap, Matjaž Šercelj

Head of Mobile Unit

Dragan Petkovšek

*External collaborator.

**Premiere on 22 September 2020 and autumn repeated performances are performed to recorded music by the SNG Opera in balet Orchestra.

The performance has one intermission.

ABOUT THE PERFORMANCE

The libretto for the ballet *Le Corsaire* was conceived by Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, in 1855. It is based on the epic poem *The Corsair*, written by Lord Byron, in 1814. The ballet was first staged to Adolphe Adam's music in Paris, in 1856, where it was choreographed by Joseph Mazilier, whereas the Petipa's version was staged only at the end of the 19th century for the Bolshoi Theatre in Moscow. Although the ballet masterpiece is regarded as one of the most impressive and narrative works from the classical ballet repertoire, it was performed only by few ballet theatres until the mid-20th century. In the 1960s, two great dancers, Margot Fontayne and Rudolf Nurejev, strongly contributed to this ballet's popularity, especially with their many stunning gala appearances in its famous *Pas de deux*. Thus *Le Corsaire* became a much-desirable ballet story within the repertoires of all major ballet companies around the world, as well as a grateful theme, tackled by many choreographers who persevered in creating its new and new versions. The story of this classical ballet fairy tale revolves around a sea Captain Conrad, who is outlawed by the society and thus forced into piracy. His fate, however, turns around quickly: a beautiful girl, Medora, who is held captive in the Seyd-Pasha's harem and into whom Conrad falls in love, faces him with yet another trial. The Captain and his companions devise a plan to attack the harem. Thus the brave man sets for an exciting adventure to free his beloved girl and win her heart.

The staging of the ballet *Le Corsaire*, which was never presented on our stage before, has been entrusted to the outstanding Spanish dancer and choreographer José Carlos Martínez. After many years of successful artistic managing of the Spanish National Dance Ensemble, he has recently dedicated himself to the freelance choreographing again. The orchestra of the SNG Opera in balet Ljubljana will be conducted by Mojca Lavrenčič.

Text: Tatjana Ažman

SYNOPSIS

ACT ONE1

Scene One

The Bazaar

The slave trader Lankendem offers his »merchandise« to his customers. The arrival of the wealthy Seyd-Pasha causes a considerable commotion. The cunning trader Lankendem presents to him his beautiful slave girls, but the Pasha remains unimpressed. Lankendem finally shows him his latest prey - the exceptionally tempting Gulnare. Entranced by her beauty, the Pasha buys her immediately. He throws his purse with ducats to Lankendem who triumphantly saves his best for the end: he now presents to him the charming Medora. Her beauty hits the Pasha like lightning. Meanwhile, a group of men – pirates also lingers on the market place. When Medora catches their leader's eye, he becomes entranced by her beauty as well.

Owing to his immense wealth, the Pasha is able to afford Medora as well and thus take her to his harem, quite unaware of the pirates' intentions: Conrad, who is also persuaded into the bold action by his friend Birbanto, kidnaps the beauty in front of the furious Pasha's nose. In the turmoil caused by the rather sudden events, the rest of the slave girls are saved as well. Shortly before the arrival of the Turkish soldiers, the pirates also manage to capture Lankendem himself and to escape to the cave by the sea together with their prey.

Act Two

The Pirate's Cave

Conrad and his fellow pirates return to their hideout. They rejoice in their bold feat, as they managed to not only pull out the slave girls from the trader's hands but also to capture their biggest trophy – the slave trader Lankendem himself. The slave girls urge Medora to persuade Conrad to let them free. Conrad agrees, but Birbanto and the part of their companions who hope for some quick earnings on the girls' account, fervently oppose to it. A violent quarrel ensues, but since Conrad is the gang's leader, his word comes to the fore. The slave girls are declared free. When they finally find themselves alone, Conrad and Medora trustingly surrender themselves to their love. Locked in chains, Lankendem quietly observes the quarrel between the pirates. He secretly approaches Birbanto and his companions and offers them a sneaky bargain: if they release him, he will provide them with a reliable means to subdue Conrad. The offer is

accepted. It turns out that Lankendem possesses a powerful intoxicating potion that has the greatest effect when sprayed on flowers, and when such a bouquet is offered to someone to smell.

The lovers return happy and overwhelmed by their emotions. When Conrad sees the bouquet, he decides to give it to Medora as a token of his love. Before he hands it over to his beloved, he smells it to indulge in its intoxicating scent and collapses.

The gang of the rebel pirates surrounds Medora who is scared to death as she realises that they set a trap for her and Conrad. The pirates hand Medora over to Lankendem and set him free. Birbanto is about to kill the sleeping Conrad who suddenly wakes up. Desperate for the loss of Medora, he sets on his frantic search for her and vows that he will pull her out of Lankendem's hands again.

ACT TWO

Scene One

The Seyd-Pasha's Harem

Resisting the harem rules, Gulnare defies even the Pasha himself. Due to her charm, her whims always remain unpunished. With time, she even finds her new life in harem pleasing. She is by far the Pasha's favourite concubine. Everybody at the palace is getting ready for a big celebration when Lankendem suddenly brings Medora. Utterly overwhelmed by her beauty again, the Pasha thanks the slave trader with a huge ransom.

Happy to have the two most beautiful slaves by his side, the Pasha falls asleep amidst smoking. In his dreams, he drifts off to the *Jardin animé* where he is surrounded by all the ladies of his harem and where everything is ruled by perfect harmony. He suddenly wakes up and jumps to his feet: while the guards were asleep, the pirates stormed the palace and escaped with the slaves.

Scene Two

The Return to the Cave

Conrad and his friends return to the cave where they celebrate the reunion of Medora and Conrad. After the great celebration, they head for the port where their ship is waiting for them ready to sail. The gang embarks and sets sail for new adventures and a happily ever after.

EPILOGUE

The Pirate Ship

The pirate ship sails swiftly across the high seas. Suddenly, it finds itself amid a raging thunderstorm. Medora and Conrad are discovered on the shore, as the only survivors of the shipwreck.

Excerpts from the Interview with the Choreographer

Nataša Jelić

I thought it was reasonable to make a »purified« version of the ballet, composed of two parts, i.e. a fairy tale, similar to *Giselle* or *The Nutcracker*. I also opted for a simplified dramaturgy, woven around the main characters of Medora and Conrad. I set up the ballet's structure in advance, of course, and then later on, conveyed my ideas to the dancers in the rehearsal studios of the Ljubljana Opera and tried to find the best way for them to present the story to the audience.

As I usually do, I wrote the libretto for my version of *Le Corsaire* by myself, because I always want to tell the story my way. I entrusted the reading of the libretto to my colleagues, but only to check its comprehensibility. I found the inspiration for the story as in the Lord Byron's poem, as well as in the original score by Adolphe Adam, which I also changed where necessary. As I already mentioned before, it was not my intention to make an entirely new version of this ballet, but only a more comprehensible and purified one. Since the story of *Le Corsaire* is not as familiar to the audience as those of *The Nutcracker* or *Giselle*, its structure had to be simple. Meanwhile, the task of the dancers will be to present the story to the audience as directly and fluently as possible. Therefore, what the audience will be able to see, is a story of love between the two main protagonists, their well-known companions Gulnare, Birbanto, Lankendem, the pirates, and the wealthy Pasha whose aim is to seduce Conrad's beloved girl ...

I kept all the traditional parts of the ballet and among them, of course, the Pas de deux, one of the most famous and frequently performed classical ballet fragments, which became popular among the audiences particularly in its interpretation by the unsurpassed ballet dancers Margot Fonteyn and Rudolf Nureyev. The spectators will also recognise all the other traditional scenes from this ballet: Pas d'esclave, Le jardin animé, Pas de trois des odalisques ... etc. I took the liberty of playing with the movement material left by Petipa this time as well. Thus, I kept only the form of the scenes and just a part of the ballet's original settings and steps, and choreographed the rest myself. But I am quite positive that the spectators will recognise in my choreography, which of course is not entirely classical, quite a few details that will strongly resemble the one that was once conceived by the great master Petipa.

Although I used the time we had at home during the coronavirus lockdown to think about my new projects, I also had some extra time to reconsider all the choreographic material I did for *Le Corsaire*. Therefore I decided to change »a thing or two« so that we will finally be able to see in this postponed premiere, the ballet's more "mature" version.

Sometimes choreographers change their choreography when they come back to the Company for the revival of their ballet and as a rule, its "second" version is much better because they have time to think about the work they did. Here I had this extra time before the premiere, so rather than anything else, I chose to embrace it as a most welcome opportunity.
