



OPERA
BALET
LJUBLJANA

SLOVENSKO NARODNO GLEDALIŠČE

ADOLPHE
ADAM
GISELLE

BALET

Adolphe Adam
Giselle

Balet v dveh dejanjih

Premiera 11. 4. 2019

Sezona 2018/19

Vsebina

Prvo dejanje

Vojvoda Albrect je zaljubljen v mlado Giselle, preprosto kmečko dekle. Na srečanje z njo prihaja preoblečen v kmeta, svoja razkošna oblačila pa pušča v lovski hišici blizu Gisellinega doma. Dekle ne ve, da je zaljubljeno v plemiča, ki je že zaročen. Njen oboževalce – lovski čuvaj Hilarion – odkrije Albrechtovo skrivnost in poskuša dopovedati Giselle, kdo je v resnici človek, ki ga je izbrala. Toda dekle ga noče poslušati ... Hilarion se prikrade v lovsko hišico in ukrade Albrechtov meč z viteškim grbom.

Rogovi najavljajo bližajočo se povorko. Courlanski vojvoda se s hčerko Bathilde, Albrechtovo zaročenko, in spremstvom vrača z lova. V slikoviti vasi se ustavijo, da si odpočijejo in se okrepčajo. Bathilde očarata Gisellina naivnost in neposrednost in zato ji podari svojo ogrlico. Vojvoda in Bathilde se odpravita počivat v Gisellino hišo. Kmetje veselo proslavljajo praznik žetve. Med plesalci sta tudi Albrecht in Giselle.

Ko je veselica na vrhuncu, se pojavi Hilarion z Albrechtovim mečem, ki ga pokaže vsem ljudem. Giselle mu noče verjeti, toda Hilarion zatrobi v rog in pred zmedenim Albrechtom se pojavi njegova nevesta. Giselle je tako pretresena, da se ji omrači um in umre.

Drugo dejanje

Vaško pokopališče na obali jezera. Opolnoči pride na Gisellin grob Hilarion. Pozabil je na zle vile, ki prežijo na človeka v nočnih urah in ga potem s plesom pahnejo v smrt. Ko opazi trepetanje luči v močvirju, zmeden pobegne. Gospodarica vil Myrtha z gibom čarobne palice prikličje Gisellino senco. Dobre vile jo potegnejo v svoj ples. Na Gisellin grob pride tudi Albrecht in šele tam spozna, kako močno jo je ljubil.

Ganjena zaradi njegovega obupa, se mu Giselle prikaže. Za trenutek sta spet srečna ... Zle vile najdejo svojo žrtev; ulovijo Hilariona, ga zavrtijo v norem plesu in porinejo v jezero. Enaka usoda čaka tudi Albrechta, toda Giselle brani svojega ljubljenega in roti Myrtho, naj se ga vendar usmili. Vendar je vse zaman. Myrtha je neusmiljena. Giselle, ki se ne more upreti njeni moči, zapleše smrtni ples. Vrti se vse hitreje in s seboj vleče Albrechta. Nenadoma se skozi jutranjo meglo začnejo prebijati sončni žarki. Moč vil pojenja, zato počasi izginejo. Giselle se z ljubeznijo v očeh posklavlja od svojega ljubljenega, ki mu je rešila življenje.

Življenje, zavezano gledališču

Veronika Brvar

Francoski skladatelj Adolphe-Charles Adam (1803–1856) si je svoje zgodovinsko mesto v repertoarju gledališč prislužil predvsem s stvaritvijo baletov. Brez baletnih umetnin *Giselle* (1841) in *Gusar* (*Le Corsaire*, 1856) bi ga verjetno poznal ožji krog navdušencev francoske komične opere, z danes še vedno priljubljeno Božično pesmijo (*Cantique de Noël*) pa bi morda celo ostal zapisan kot avtor uspešnice, ki ji je pripadla čast prvega radijskega predvajanja 24. decembra 1906. leta.

Kljub bogatemu opusu večina njegovih opernih del ni preživela. Bila so ustvarjena za tedanji duh časa, ki je bil željan vedrine in preprostega izraza, dajala pa so slutiti obdobje, v katerem sta se razcveteli Offenbachova operetna muza in Delibesova eterična baletna umetnost.

Po sledih skladateljeve življenjske poti

Adolphe-Charles Adam se je rodil v Parizu v glasbeni družini. Njegov oče Jean-Louis Adam (1758–1848), po rodu iz Alzacije, je bil priznan francoski pianist, skladatelj in profesor klavirja na prestižnem pariškem konservatoriju. Bil je tudi avtor enega prvih klavirskih učbenikov. Kljub sinovemu opaznemu glasbenemu talentu in zanimanju za glasbeno gledališče je

odločno nasprotoval njegovi želji po študiju glasbe. Mladi Adam se je tako proti očetovi volji pri sedemnajstih letih po študiju klavirja pri še danes znanem mojstru klavirskih etud, sicer tudi skladatelju in založniku Henryju Lemoinu (1786–1854), odločil za študij kompozicije. Na pariškem konservatoriju je obiskoval ure orgel in tedaj priljubljenega harmonija pri Françoisu Benoistu (1794–1878), kontrapunkta pri pofrancozenem Čehu Antonu Reichu (1770–1836), sicer bolj znanem po prijateljevanju z Beethovnom in poučevanju Franza Liszta, ter kompozicije pri skladatelju Françoisu-Adrienu Boieldieuju (1775–1834), imenovanem tudi francoski Mozart. Plodovit ustvarjalec komične opere Boieldieu je odločilno vplival na njegov razvoj in ga dobro pripravil za delo v glasbenem gledališču. Adolphe Adam je tako že pri dvajsetih letih prispeval uspešnice za pariška gledališča, kot nadarjen študent pa se je na profesorjevo pobudo kar dvakrat udeležil skladateljskega tekmovanja Prix de Rome. Prvič je dosegel nominacijo, 1825. leta pa visoko drugo nagrado. Ob tem priznanju je dobil tudi povabilo svojega profesorja kompozicije za sodelovanje pri pripravi gradiva za njegovo komično opero *La dame blanche*. Adamov klavirski izvleček Boieldieujeve opere je doživel natis in s tem prvim honorarjem se je

lahko kot študent odpravil na potovanje po Nizozemski, Nemčiji in Švici, kjer je v Ženevi osebno spoznal odličnega libretista Eugena Scribeja. Mladi glasbenik je libretistovo delo sicer dobro poznal in tudi že uporabil njegovo besedilo za eno zgodnejših del, ob srečanju pa se je dogovoril za enodejanko *Le mal de pays ou La batelière de Brientz*. Ta je doživela izvedbo 1827. leta. Po dobrem letu dni je sledilo prvo naročilo za komično opero *Pierre et Catherine*. Kar osemdeset ponovitev mu je prineslo uspeh in ugledno mesto med predstavniki francoske romantične komične opere. V nemirnih letih revolucionarnih vrenj je Adam odpotoval v London, kjer je v Kraljevem gledališču zaslovel z »vojaškim spektaklom« *His First Campaign*, pozneje pa še z baletom *Faust*. Ob vrnitvi v rodni Pariz je doživel enega največjih uspehov. Na premieri enodejanke *Le Chalet* (1834), za katero sta libreto, zasnovan po Goetheju, napisala Scribe in Mélesville, je zmagoslavje svojega učenca doživel tudi njegov profesor kompozicije Boieldieu. Delo ni bilo umaknjeno s sporeda vse do leta 1873 in je v slavni Komični operi doživelo okoli 1000 izvedb. V obdobju zmagoslavja je prvič dobil naročilo za komponiranje baleta v dveh dejanjih *La fille du Danube* (1836) za legendarno švedsko baletno plesalko Marie Taglioni (1804–1884). Taglionijeva je bila znanilka romantičnega baleta, v zgodovino baleta pa se je vpisala kot prva balerina, ki je resnično plesala na konicah prstov (en pointe). Prav v obdobju komponiranja baleta za pariško opero pa je na libreto Leuvena in Brunswicka Adam že pisal komično opero v treh dejanjih. To danes poznamo pod imenom *Le Postillon de Lonjumeau* (1836), v delovni različici še poimenovano *Une Voix*. Opera je nastala za legendarnega pevca Baptista Cholleta (1798–1892). Pevac je zaslovel v naslovni vlogi Auberovega Fra Diavola, prav v tej glasbi pa pogosto prepoznavajo sledi Adamovega ustvarjanja vzdruška za baletno glasbo. Sloves skladatelja je kmalu dosegel tudi carjevo gledališče v St. Peterburgu, kamor je Adam odšel na gostovanje s svojim baletom za Taglionijevo, balerini pa se je v ruski dvorni operi poklonil še z novim baletom *L'écumeur de mer* (1840). Taglionijeva je krstila balet pred celotnim ruskim dvorom. Ruskemu carju Nikolaju I. je Adolphe Adam posvetil opero *Le brasseur de Preston* (1838), ki so jo najprej premierno uprizorili v Parizu, v St. Peterburgu pa jo je izvedla nemška operna družba pod mojstrovo taktirko. Na poti iz Rusije je gostoval še v Dvorni operi v Berlinu, in sicer z novim delom, imenovanim opera-balet *Die Hamadryaden* (1840). Na vrhuncu mednarodnih gostovanj in uspehov je nastal legendarni balet *Giselle* (1841). Kot pričajo viri, naj bi

glasba nastala v slabih treh tednih. V naslovni vlogi je prvič zablestela Carlotta Grisi, francoska plesalka, rojena v istrski Vižinadi. Njena upodobitev Giselle je postala simbol romantičnega belega baleta. Adam pa je ob številnih zadolžitvah končno zložil tudi svojo prvo veliko opero *Richard en Palestine*, 1844, ki pa žal ni dosegla pričakovanega uspeha. Prav v tem letu se je tudi dokončno sprl z novim direktorjem Komične opere Alexandrom Bassetom, ki je prisegel, da Adamu v tej prestižni ustanovi ne bo nikoli več omogočil izvedbe njegovih del. Skladatelj se je zato podal v tvegan načrt ustanovitve tretjega opernega gledališča v Parizu, imenovanega Opéra- National, ki naj bi ponudilo priložnosti mladim ustvarjalcem in pevcem. V opero je vložil ogromno svojih prihrankov in tudi težko pridobljenega izposojenega denarja. Gledališče je po odprtju leta 1847 sicer nekaj mesecev cvetelo, kmalu pa je izbruhnilo revolucionarno vrenje in skladatelj je doživel popoln finančni zlom, opera pa se je morala zapreti. Pretresljiv je podatek, da v hudi revščini ni mogel plačati niti pogreba svojega očeta. Da bi odplačal dolg, se je ob komponiranju in poučevanju posvetil tudi pisanju glasbenih kritik in člankov za časopisa *Le Constitutionnel* in *Assemblée*. Z glasbeno publicistiko se sicer ni vpisal v zgodovino, zanimiva pa so njegova pričevanja o sodobnikih, npr. Meyerbeeru, Verdiju in Berliozu. O slednjem je prostodušno priznal, da ga ne razume in tudi ne ceni. Po očetovi smrti je končno lahko zasedel mesto profesorja kompozicije na pariškem konservatoriju, kjer je poučeval vse do konca življenja. Velik dolg je poplačal le tri leta pred smrtjo. V teh letih se je s položaja direktorja Komične opere umaknil njegov nasprotnik Basset in Adamu je bila omogočena vrnitev v osrednjo pariško operno gledališče z izvirnim delom *Giralda, ou La nouvelle Psyché* (1850) na besedilo Scribeja. To opero so poznavalci uvrstili med skladateljeva najboljša dela. Za Théâtre- Lyrique, gledališče, ki je nasledilo njegov neuspeli poskus ustanovitve nacionalne opere, je nastala *Si j' étais Roi* (1852), delo, ki ga še danes pogosto zasledimo na francoskem opernem repertoarju. V zadnjih letih življenja se je ustvarjalnost skladatelja znova razcvetela. Za Komično opero sta nastala še danes priljubljeni balet *Gusar* (1856) in opereta v enem dejanju *Les pantins de Violette*. Ta si je delila večer z Offenbachovo *Le the de Polichinelle* (1856). Le štiri dni po izvedbi se je Adolph Adam spokojno za večno poslovil.

»On ne travail plus, on s'amuse«¹

Podobno kot večina ustvarjalcev lahke muze je Adam pisal hitro in kot priča njegov zgornji citat, skladateljjevanja ni pojmoval kot delo, temveč predvsem kot razvedrilo. Glasbo Adolpha Adama raziskovalci njegovega dela sicer preprosto opišejo kot lahkotno in igrivo privlačno, katere glavni namen je ugajati občinstvu. Priznavajo mu obrtniško znanje, kar naj bi pokazala obravnavna orkestra, dobra gradnja solo spevov in ansamblov ter izjemen dar za dramaturgijo gledališča. Dramaturški instinkt ga je vodil pri karakterizaciji oseb, ustvarjanju vzdušja in izbrušeni stilistični gradnji pri njegovih odrskih delih. Celotna skladateljska zapuščina pa razkriva tudi darove v drobnih umetninah in veliko razvojno vrednost (ta se je pokazala predvsem v gledaliških delih), na katero je bil pozoren celo Richard Wagner.

V Adamovem obširnem opusu je več kot 200 ohranjenih lahkotnih, priložnostno napisanih pesmi in balad, številne fantazije, potpuriji ter priredbe in transkripcije za klavir pa tudi vrsta sakralnih in posvetnih zborovskih skladb. Prav z zborovskim delom, s kantato *Ariane à Naxos* (1825), je osvojil prestižno drugo nagrado na skladateljskem tekmovanju Prix de Rome, pisanju kantat in zborovskih skladb pa se je na začetku svoje profesionalne poti posvečal tudi kot vodja zbora v Théâtre du Gymnase. Veliko spretnosti in znanja, ki jih izkazujejo dela za koncertni oder, pa ne odtehta navdiha in obrtnih spretnosti za pisanje odrskih del. Kot navajajo viri, naj bi za glasbeno gledališče napisal kar 72 del (od preprostega vodvila, operete do komične opere v treh dejanjih), uprizarjali pa naj bi jih na različnih opernih prizoriščih od gledališča Gypcade, ustanovljenega na pobudo pariškega konservatorija za urjenje študentov, do tedaj zelo prestižne Komične opere ter Théâtre-Lyrique in »Adamove« Nacionalne opere. Prva enodejanka *Pierre et Mari, ou Le soldat ménétrier* naj bi nastala za gledališče Gypcade še v času njegovega študija 1824. leta, mednarodni uspeh pa mu je prinesel *Le Postillon de Lonjumeau*. Le tri mesece pred smrtjo so nastale enodejanka *Falstaff*, komična opera v dveh dejanjih *Mam'zelle Geneviève* ter opereta *Les pantins de Violette*.

Adolphe Adam se je imel predvsem za opernega skladatelja in ni želel revolucionarno prekinjati tradicije. Svoje ideale je iskal v nemški romantiki, kar v zrelih letih razkriva jasna struktura in instrumentacija v gledaliških delih, njegov melodični tek pa nas vodi

še do vzorov bel cantu Bellinija in Donizettija. Kot so narekovale priložnosti in tudi duh časa, je sledil klišejem svojih predhodnikov, med drugim predvsem Cherubinija, s polnokrvno muzikalnostjo in izvirnostjo pa je podčrtal vedrino, svetlobo in izrazno čustvenost, po katerih je pozneje zaslovel mojster francoske operete Jacques Offenbach (1819–1880). Most od komične opere njegovega učitelja Boieldieuja do del pofrancozenega Nemca je bil tako začrtan.

Znanje, ki ga je pridobil pri svojem profesorju kompozicije, je posebej izoblikoval njegov odnos do baleta. Tudi baletni opus je impresivno razkošen, saj obsega kar 15 del. V železni repertoar sta se vpisala Gusar in legendarna Giselle z zenita njegove kariere.

Ugled na tujih gledaliških odrih so mu prinesla sodelovanja z legendarnimi baletnimi plesalkami Mario Taglioni, Carlotta Grisi (1819–1899) in Fanny Elssler (1810–1884). Zanimivo je, da je njegov prvi samostojni balet Faust (1833) nastal za tuje gledališče, in sicer v obdobju njegovega londonskega bivanja. Naročilom londonskega in sanktpeterburškega gledališča je botrovalo sodelovanje z legendarno Mario Taglioni, njegova glasba pa je med nesmrtno zapisala prvo Giselle v zgodovini, baletno plesalko Carlotta Grisi. Giselle je postavila mejnik in pot, na katero se je podal njegov študent Léo Delibes (1836–1891). Giselle je ožarila tudi vsebino carjevega gledališča v St. Peterburgu in pripravila pot za nesmrtno balet Petra I. Čajkovskega.

Adolphe Adam na ljubljanskem odru

Prvi romantični balet, ki je neprekinjeno na sporedu od svoje prve uprizoritve 1841. leta, je ljubljanski oder osvojil zelo pozno. Spoštovanje do »baletnega Hamleta« in karizmatične vloge »baletne Ofelije« je bilo veliko. Baletni ansambel SNG Opera in balet Ljubljana je premiero Giselle pripravil šele 1967. leta, in to celo med zadnjimi v tedanji državi. Pred njim je Giselle že zaplesala na beograjskem, zagrebškem in celo sarajevskem ter mariborskem odru in tudi v Skopju. S svojo prvo balerino Tatjano Remškar v vlogi Giselle – prav za to vlogo je dobila Prešernovo nagrado za umetniško delo – in z baletnim plesalcem Janezom Mejačem v vlogi Albrechta, lanskoletnim Prešernovim nagrajencem za življenjsko delo, je baletni ansambel pripravil krstno izvedbo v Ljubljani pod vodstvom angleškega koreografa Antona Dolina. Če je bil za postavitev Giselle zaradi zahtevnosti potreben daljši premislek, pa kljub vsemu vzbuja začudenje ugotovitev, da slovenske baletne plesalke

¹ Adolphe Adam, *Ne delamo več, zabavamo se*.

niso vključevale v svoje avtorske večere nobenih baletnih variacij na Adamovo glasbo, in to predvsem v obdobju med obema vojnama, ko so bili avtorski baletni večeri posebej toplo nagrajeni.

Pogled v repertoar gledališč v Ljubljani pa razkrije tudi zanimiv podatek, da se je slovensko občinstvo zelo zgodaj seznanilo z Adamovo glasbo, in sicer z njegovo zadnjo komično opero *Le Pantins de Violette* (1856). Že leta 1870 je Dramatično društvo v Ljubljani pripravilo premiero Adamove zadnje opere v slovenskem prevodu, imenovane Pijerot in Vijoleta. Izvedba v slovenskem jeziku tako prav Adamovo delo uvršča med eno prvih oper, ki so ji obiskovalci predstave, to je vodil Anton Foerster, lahko sledili v slovenskem jeziku. Drugo Adamovo opero, ki je uživala največji mednarodni sloves, Postiljon iz Lonjumeauja, je ljubljanska Opera v svoj repertoar uvrstila natanko pred sto leti. Tako se je za nekaj desetletij končalo spoznavanje francoskega mojstra, ki so mu celo sodobniki priznavali razvojno vrednost v glasbi, plesalke pa našle v njem večni navdih in utelešenje visoke baletne umetnosti.

Ob novi postavitvi baleta Giselle v SNG Opera in balet Ljubljana se lahko vprašamo, kako daljnosežni bosta spodbuda in navdih za spoznavanje drugih Adamovih del.

Korenite spremembe uprizoritvenih struktur

Nataša Berce

Ko je romantika, umetnostna smer iz konca 18. stoletja in prve polovice 19., zavzela intelektualna stališča v družbi, je kljub njenim drznim načelom to pomenilo spogledovanje z nostalgijo, s čustvi, domišljjskim, nestvarnim. Na eni strani je šlo za zavračanje reda, harmonije in racionalnosti, kar je označevalo klasicizem, obdobje pred njo, in po drugi strani tudi reakcijo proti v razum in znanost usmerjenemu razsvetljenstvu 18. stoletja. V ospredje je stopil posameznik, njegova čustva in osebnost. Težo je imelo predvsem ukvarjanje z zelo posebnim posameznikom, nekakšnim herojem, s težiščem na njegovih notranjih bojih in s poudarkom na strasteh. Na novo je bil opredeljen umetnik s poudarjeno individualnostjo, samosvojestjo, njegova kreativnost je imela večjo težo kot zavezanost formalnim pravilom. Težišče zanimanja je bilo na spiritualni resnici, zasledovanju srednjeveškega duha in obče je bila razglašena naklonjenost nadnaravnemu in onostranstvu.

Tudi družba je bila konec 18. stoletja v primežu radikalnih sprememb, ki so z revolucijo v Franciji sprožile zaton monarhije, upad moči cerkve ter prestop v demokracijo ter globoko zarezale v družbenopolitične razmere celotne Evrope. Ponovna uveljavitev Burbonov in njihov vzpon na francoski

prestol med letoma 1815 in 1830 sta bila še en poskus, da Francija spet postane konservativna, v krščansko zgodovino usmerjena država. A leta 1830 je sledilo dokončno zatrtje reakcionarnih Burbonov. Z novim kraljem Louisom Philippom I. je upanje, da se bo Francija rešila revolucij in reakcij nanje ter se stabilizirala tako socialno kot politično, dobilo konkretne razsežnosti in trdnejše temelje. Nov način vladanja je imel takojšen vpliv na ples. Pariška opera je dobila zasebno vodstvo – Louisa Vérona, zdravnika po izobrazbi, ki je najprej ustanovil časopis *La Revue de Paris*, namenjen novi umetnosti in literaturi, dve leti pozneje pa prevzel vodenje pariškega opernega gledališča. Opera je delovala po sistemu komercialnega podjetja, ker pa je bila simbol francoske visoke kulture, je še vedno dobivala tudi kraljevo finančno pomoč. Véron je ob svojem odhodu kljub pomislekom zaradi pretirano materialističnega vodenja institucijo zapustil v dobrem finančnem stanju. Zamah ekstravagance, ki ga je Véron sprožil s svojim dandijevskim obnašanjem, se je razširil kot vihar: baletne plesalke so imele veliko petičnih oboževalcev, ki so jih hodili občudovat, od njih so dobivale darila, Véron je zavzete občudovalce spustil celo v dvorano, kjer so se dekleta ogrevala in pripravljala na predstavo. Z baletom obsedeni

gospodje so ustanovili celo Jockey Club pod pretvezo, da gre za konjeniške zadeve, jasno pa je bilo, da je bilo njegovo delovanje bolj namenjeno »proteknciji«
baletnih plesalk.

V luči sprememb v družbenopolitičnem sistemu so nastali novi koncepti in organizacije baletnih uprizoritev na več nivojih.

S francosko revolucijo so nastali pogoji za prvi baletni zbor (*corps de ballet*), kot ga poznamo danes. Dekleta, oblečena v belo, so predstavljala lepoto in čednost. Bila so ceremonialni, ne plesni del skoraj vseh revolucionarnih festivalov. V njih so sodelovala v tišini, bila so simbol očiščenja naroda pohlepa in korupcije. Pred francosko revolucijo so baletni zbor predstavljali pari, dvorjani ali vaščani in redko skupine demonov ali furij. Ti niso predstavljali nobene moralne avtoritete, bili so le karakterji v pantomimski igri. Neomadeževana dekleta v belem, simboli francoske revolucije, so se že prej pojavljala v baletih, v identiteto pa so bila povzdignjena v kreaciji romantičnih poetov in pozneje postala kanoniziran del baletov *La Sylphide* in *Giselle*. Baletni zbor, kot nam je znan danes, je skupina žensk (nikoli moških), ki predstavljajo zahteve skupnosti in imajo visoke etične standarde.

Hkrati z novim konceptom razumevanja in koncipiranja baletnega zbora se je na novo opredelila tudi podoba moškega plesalca. Njegova aristokratska pozicija, ki jo je predstavljal do takrat, je postopoma popolnoma izginila. Plemiški, vzvišeni slog je bil emblem socialnega statusa, balet je izražal vero v hierarhijo in socialne razlike. Vdor številnih obratov in skokov v ples je zamajal aristokratsko držo, katere obvladanost in distanco do ljudi nižjega socialnega statusa je nadomestilo razkazovanje fizične moči in njenega napora. Kljub uporabi nekaterih zagovornikov aristokratske drže so se z novim slogom navdušeno spoprijemali tudi predstavniki starejših generacij. Zaradi pomanjkljivega tehničnega znanja za izvedbo obratov in zahtevnejših skokov je novi slog na začetku deloval še precej grobo in neobrušeno, interpretativno prazno. Preciznost novo usvojenih korakov se je oblikovala postopoma, prav tako karakternosti likov, ki so jih predstavljali. Kljub težavnim začetkom, ko se je celo zgodilo, da so moške plesalce za nekaj časa zaradi pomanjkljive plesne drže odstranili z odra in so jih nadomestile ženske, je ta vdor spoja tehničnih bravur in igralskih interpretacij predstavljal osnovo tehniki, ki je v uporabi danes.

Na novo je bila zastavljena tudi funkcija ženske plesalke in njena razmerja tako do moškega plesalca kot do baletnega zbora. Ženska plesalka je postala dominantna, središče vsebin baletnih uprizoritev, večkrat s tragiko zaznamovana oseba, tipična predstavnica romantike s prestopanjem iz resničnosti v nadnaravno in/ali onostranstvo. V ospredju je bila značajsko posebna posameznica, nekakšna junakinja, ki je izražala svoj notranji boj, svoje strasti in svojo moč. Kot moški so tudi ženske plesalke želele doseči večjo plesno virtuoznost. Spektakularnost so dosegle z do takrat še ne vidnim dvigom na konice prstov. To je bil poskus precej neznane italijanske plesalke Amalie Brugnoli, ki se je hitro razširil med številne druge italijanske plesalke. Maria Taglioni, prva res pomembna in vplivna balerina, pa je bila tista, ki je nekoliko pozneje v baletu *La Sylphide* dvigu na konice prstov podelila pridih eteričnosti, elegancije in občutka breztežnosti ter vzpostavila elevacijo kot simbol nekakšne vzvišenosti in efemernosti (bežnosti). Vzpostavila je paradoks med zemeljskim in nadnaravnim, med težnostjo in breztežnostjo.

Potem je leta 1931 nastala izjemno uspešna opera *Robert le Diable*, ki je imela v tretjem dejanju ples netipičnih nun, ki so bile po smrti zapisane hudiču, ker so zlorabile svoja krščanska prepričanja. Plesalke so nabrali iz baletnega zbora. Vodila jih je Maria Taglioni (v vlogi glavne nune). Odzivnost javnosti na ta nenavadni plesni vložek je bila ogromna, čeravno ne vedno pozitivna. Za balet so se začeli zanimati romantični literati vseh smeri, od pesnikov do pisateljev in dramatikov. Nemški pisatelj in pesnik Heinrich Heine ter francoski pesnik Theophile Gautier sta začela pisati baletne librete. S tem plesnim vložkom je balet dobil prepoznavo in potrditev, da lahko deluje kot samostojna entiteta v svojevrstni plesni govorici. Koncept zbora mrtvih deklet, ki poskušajo zapeljati Roberta, sina navadne smrtnice in hudiča, je bil osnova za balet *La Sylphide* in pozneje tudi za balet *Giselle*.

La Sylphide, nastala leta 1832, in *Giselle*, prvič uprizorjena leta 1841, sta bili ključni uprizoritvi romantičnega obdobja. Če je bila *La Sylphide* del zgodnjega obdobja francoske romantike, je *Giselle* predstavljala njen višek z libretistom Theophilom Gautierom. Po *La Sylphide*, ki jo je Gautier začutil kot spoj poetičnih teženj in svojega fantazijskega sveta, je balet postal njegova življenjska obsesija. Navdih za zgodbo o *Giselle* je dobil v pesmi Victorja Hugoja o lepi španski deklici, ki pleše, dokler ne umre. Spojil jo

je s podobo slovanskih vil, mladih deklet, ki umrejo pred poroko in se ponoči dvignejo iz groba, da zapeljejo mlade moške v smrtni ples. Libreto sta napisala skupaj z Vernoyem de Saint-Georgesom, koreografijo sta skupaj prispevala Jean Coralli in Jules Perrot, glavno vlogo pa so namenili mladi baletni plesalki Carlotti Grisi, preprostemu dekletu s precejšnjim talentom, doma iz istrske vasi. Jules Perrot in Carlotta Grisi sta postala neločljiv tandem. Perrot je bil njen učitelj, plesni partner in ljubimec. S prihodom v Pariz in z dodeljeno glavno vlogo v *Giselle* je Grisi postala zvezda.

Središčno os baleta *Giselle* predstavljajo tri romantične obsesije: norost, valček in idealizacija krščanske ter srednjeveške preteklosti. Norost in valček sta bila takrat splošno sprejeta kot del ženske osebnosti, saj naj bi bile ženske zaradi hormonskih nihanj bolj nagnjene k pretiranemu čustvovanju, plesanju in celo k samomoru, kar pa so francoski romantiki jemali kot prednostno kvaliteto.

Zgodba ni bila nova. Spominjala je tako na opero *Robert le Diable* kot na balet *La Sylphide* ali na balet *La fille de l'air*. Prvo dejanje je z mlado vaško deklico, ki se zaljubi v vojvodo in si vzame življenje, ko jo on izda, postavljeno v resnični svet, čeprav podložen z romantično ekspresijo. Drugo dejanje je polno nenavadnih fantazij, oživiljenega onostranstva, krščanskega žrtvovanja in kaznovanja. Myrtha, kraljica vil, je neizprosna do grešnega vojvode Albrehta, ki je kljub ljubezni Giselle zapisan smrti. Reši ga prihod zore, ki izniči moč vil in se morajo vrniti nazaj v grobove. Zgodba ima zametke tragičnosti, vendar je ne moremo označiti za pravo tragedijo, saj ne izpostavlja človeških motivov ali notranjih dilem. Bolj gre za izpostavljanje čustvenih stanj in motiva resnične ljubezni, ki pa je nemogoča. Izpostavlja tipična romantična motiva: estetiziranje izgube in močan občutek hrepenenja.

S slovesom romantičnega umetniškega obdobja so se z repertoarja operno-baletnih hiš poslovili tudi z duhovnim navdihnjeni romantični baleti. Zadnja domača produkcija *Giselle* v pariškem opernem gledališču je bila leta 1868. Tja se je vrnila z ruskim baletom v prvih desetletjih 20. stoletja v nekoliko spremenjeni postavitvi, ki jo je zasnoval Marius Petipa.

Baleta *La Sylphide* in *Giselle* sta bila prvi moderni baletni deli, ki sta prelomili s tradicijo dvornih, aristokratskih baletov besed in pantomime.

Spremenila se je pozicija moškega plesalca in ženske plesalke, formiral se je baletni zbor. Umetniška os tradicionalnih vrednot baletnih uprizoritev je bila prestavljena. Moški so izgubili osrednjo pozicijo moči in zgodbe so se premaknile od herojskih dejanj in izpostavljanja aristokratskih manir k ženski kot osrednjemu značaju, ki je izražal notranji svet sanj in domišljije. Glavne strukturne značilnosti klasičnih baletnih uprizoritev naslednjih sto let so bile: ženska, ki je zavzemala središčno pozicijo in s katero je simpatiziral baletni zbor, ter v ozadje prestavljen moški, katerega vloga je bila bolj kot ne zgolj podporna. Še vedno so dokaj močno vlogo pripovedovanja zgodbe imele pantomimske sekvence, vendar osrednja pozornost ni več veljala njim, bolj pomemben je postal ples, ki je v tesni navezavi s kretnjo in glasbo ugledališčil misel. Po dolgem času je v baletu postalo gibanje njegova osrednja premisa in izrazna moč, kar je zelo točno zaznal Gautier: »Prava, unikatna in večna tema za balet je ples sam.«

Kar je danes sodobno, bo nekoč klasično

Pogovor s koreografom
Howardom Quinterom Lopezom

Nataša Jelić

Kubansko-evropskega plesalca, pedagoga in koreografa Howarda Quintera Lopeza, zadovoljnega s hitrim odzivanjem in napredovanjem ljubljanskih baletnih plesalcev, smo za pogovor ujeli nekje na sredini delovnega procesa, ko je klasična baletna mojstrovina *Giselle*, ki jo postavlja posebej za naš ansambel, šele začela dobivati svoje prve prepoznavne oblike. S solisti je vadil pas de deux iz drugega dejanja in nas presenetil s kopico neverjetnih podrobnosti, fines, ki jih je razkrival plesalcem in jim tako pomagal, da so se čim boljše vživeli v njegovo videnje nesmrtnih koreografij, pod katero so se nekoč podpisali legendarni baletni revolucionarji Jean Coralli, Jules J. Perrot in Marius Petipa.

Predstavljam si, da na Kubi, kjer ste se rodili in šolali, preprosto ni človeka, ki mu glasba in ples ne bi skupaj s krvjo tekla po žilah že od rojstva. Kako je klasični balet stopil v vaše življenje in kdo vas je spodbudil k temu, da ste ga prepoznali kot svojo življenjsko opredelitev?

Kot otrok si v resnici sploh nisem želel plesati. Bolj sem namreč sanjal o tem, da bi postal slikar. V okviru kubanske Nacionalne šole za umetnost deluje tudi baletna šola, kamor me je povsem po naključju vpisala mama. Ker mi balet ni bil prav nič pri srcu, sem protestiral, vendar me je prepričala, naj poskusim. Kljub trnovi poti, po kateri sem se odpravil, ko sem stopil v svet baleta, sem ga potem, ko sem ga končno spoznal, za vedno vzljubil. Kubanci z glasbo in plesom res nimamo nobenih težav, zato se ni bilo težko spopasti niti z rigoroznim učenjem plesne plastike, ki smo ga bili deležni v kubanski baletni šoli.

Obiskovali ste eno po kakovosti klasičnega baletnega izobraževanja najmočnejših šol na svetu in plesali v Kubanskem nacionalnem baletu. Kakšne vloge in repertoar so vam bili tam na voljo, kateri pedagogi ali koreografi so vas navdihovali in kako vas je vse skupaj izoblikovalo kot plesalca in umetnika?

Kljub temu da je to res odličen baletni ansambel, je takrat naša največja težava tičala v tem, da je bila Kuba še vedno okorna, za mnoge novosti zaprta komunistična država, ki se je bala na stežaj odpreti vrata svežim vetrovom v umetnosti. Zato smo se plesalci moje generacije tam učili le klasično baletno tehniko, strogo zasnovano na sicer znameniti ruski šoli Agripine Vaganove, in plesali v koreografijah, ki se jih bodo ljubitelji baletne umetnosti spomnili še iz 60. ali 70. let prejšnjega stoletja. In najbrž sem Kubo in tamkajšnji balet zapustil prav zaradi tega. Potem ko sem odplesal ves klasični baletni repertoar – *Giselle*, *Labodje jezero*, *Don Kihota*, *Coppelio*, *Trnuljčico* ..., kar se je zgodilo v približno dveh letih –, se mi je čas preprosto ustavil, saj sem ponavljal eno in isto in nisem ustvarjal prav nič novega. Gledališče namreč ni vabilo k sodelovanju sodobnih koreografov, zato novih plesnih kreacij preprosto ni bilo. Kljub temu sem imel na akademiji zares fantastične učitelje, denimo Magaly Suárez ali Ramono de Saa, ki je sedaj direktorica šole kubanskega nacionalnega baleta. Ko sem se pridružil baletnemu ansamblu, me je kot umetnika seveda najbolj izoblikovala takrat že krepko čez sedemdeset let stara Alicia Alonso. Njeni redkobednosti navkljub smo njene razlage vlog iz klasičnih baletnih mojstrov, denimo *Labodjega jezera* ali *Giselle*, doživljali kot nekakšno sveto pismo.

Prav Alicia in tudi Alberto in Fernando Alonso spadajo med tiste kubanske plesne inovatorje, ki so v letih, ki jih omenjate, kljub vsemu le spreminjali svet baleta ...

Vsekakor, a na Kubi še danes delujeta le dva državna ansambla. Klasični in sodobni. Premiki v druge svetove in novatorstvo so bili v mojem času rezervirani bolj za plesalce modernega plesa, ki so svoje plesno znanje gradili na tehnikah Marthe Graham in Joseja Limona. V klasičnem baletnem ansamblu pa nismo nikoli prišli v stik s koreografijami takšnih sodobnih plesnih gurujev, kot so William Forsythe, Jiří Kylián ali Mats Ek, saj je bil podoben repertoar rezerviran izključno za ansambel sodobnega plesa, ki pa prav tako ni plesal klasičnih baletnih stvaritev. Šlo je torej za dva popolnoma različna svetova. Seveda so umetniki, ki ste jih omenili, odšli v svet ter med drugim sodelovali tudi z Ameriškim baletnim gledališčem in legendarnim Balanchinom. Medtem pa je čas na Kubi preprosto zamrznil. A sedaj se stvari le premikajo na bolje. Veliko je novih zasebnih plesnih šol, tudi Carlos Acosta, znameniti kubanski plesalec in član britanskega Kraljevega baleta, je na primer odprl svojo baletno šolo. Zato upam, da se bodo tako Otok kot njegovi politiki počasi odprli novostim in k sodelovanju povabili čim več zanimivih sodobnih koreografov, ki bodo morda tudi z manjšimi honorarji prispevali k napredku plesne umetnosti na Kubi.

Kako ste se znašli v Evropi?

Takratni direktor pariške skupine Jeune ballet de France je prišel v gledališče Champs Elysee, kjer smo v okviru turnee po Španiji, Portugalski, Italiji in Franciji gostovali s Kubanskim baletom, in me videl plesati pas de trois iz *Labodjega jezera*. Po predstavi se je oglasil v zaodrju in mi ponudil angažma. Zagrabil sem priložnost, da ostanem v Evropi, in ponudbo nemudoma sprejel. Čeprav imamo plesalci na Kubi na voljo res odlično baletno šolo in baletni ansambel, je Evropa za nas nekakšna "baletna Meka", v kateri se moramo nujno preizkusiti in kajpak tudi uveljaviti. Toliko priložnosti za mladega plesalca ni nikjer, niti v Združenih državah Amerike, saj v Evropi delujejo vsi veliki koreografi današnjega časa. In čas je bil zame ravno pravi, saj sem bil star le rosnih 19 let.

Potem ste plesali še v baletnem ansamblu Victorja Ullateja v Madridu, Flamskem kraljevem baletu, züriškem in leipziškem baletnem ansamblu, kjer delujete še danes. Kaj je to pomenilo za vaš nadaljnji razvoj?

V Evropi sem na svoji koži začutil svojevrstno trčenje dveh velikih svetov. Na Kubi se, kot rečeno, učimo zelo močne, kakovostne klasične baletne tehnike, vendar pa nam velikokrat primanjkuje določenih fines v gibanju. In prav to so me naučili tukajšnji koreografi – prefinjene kakovosti gibanja. In morda še načela “manj je več”, saj je v plesu včasih celo dobro, da bravurozno tehniko nekoliko omiliš in jo oviješ v tančico prefinjenosti. Da sem to razumel, sem potreboval kar nekaj časa. A če imaš dobro baletno tehniko, se lažje prilagajaš tudi vsem novostim in posebnostim v gibanju. Zato tudi vseskozi poudarjam, da nisem več stoodstotni Kubanec, saj v Evropi živim že 20 let. In, ja, kot plesalca so me izoblikovale tako kubanska kot številne evropske plesne tradicije. Zdi se mi, da je ta kombinacija za delo, ki ga opravljam sedaj, resnično zelo dobra.

Plesali ste v koreografijah velikih evropskih koreografov Forsythja, Spucka, Scholza, Balanchina, Kyliána, Sota, Lianga, Robbinsa in drugih. Kdo je na vas naredil največji vtis?

Najbolj neverjetna in hkrati za moj ples najbolj pomembna koreografa, s katerima sem sodeloval, sta William Forsythe in italijanski koreograf Jacopo Godani, ker sta mi pokazala, kaj vse lahko narediš z izraznostjo, plastičnostjo gibanja. Celó v klasičnem baletu. Oba gojita tako imenovani neoklasični slog plesa in od njiju sem se naučil, kako naj plešem iz središča svojega telesa in kako naj iz njega energijo širim navzven. V plesu namreč ni pomembno le, da iz točke a prispeš do točke b, marveč bolj, kako iz točke a dosežeš točko b, saj je v slednjem primeru tvoje gibanje povsem drugačno. Tudi to skušam pojasniti plesalcem, medtem ko vadimo. Prav vsak korak, ki ga narediš v nekem plesu, v neki koreografiji, ima svoj in hkrati zelo pomemben pomen. Ne gre le za korak, pred katerim in po katerem ni ničesar. Vsak korak, vsaka priprava nanj, vsak premik stopala, celo takrat, ko sestopiš s konic prstov in se dotakneš tal, ima svoj pomen.

Lahko danes sploh še izbiramo med klasičnimi in sodobnimi plesnimi izrazi, med pripovednostjo in abstraktnostjo, čepravno se zdi, da vas vendarle bolj navdihuje klasični in s tem tudi pripovedni balet?

Dandanes se klasični, moderni, neoklasični balet in številni drugi sodobni plesni izrazi med seboj nedvomno prepletajo. Klasični balet doživljam kot temeljni jezik. V sodobnem plesu pa nimamo le enega, marveč na tisoče jezikov. Tako kot je klasična glasba, ki je zapisana v notah, večna, je večni tudi

klasični balet, ki ima svojo posebno strukturo, poseben pomen. Bolj je natančen, strukturiran. Predstavlja neko strogo določeno obliko, ki ji moraš slediti in je ne smeš porušiti. Spoštovati moraš pravila, saj drugače ne gre. Pri klasičnem baletu natančno vemo, zakaj moramo kaj narediti tako in ne drugače. Zato mnogim plesalcem ni pri srcu, saj jim ne ponuja dovolj možnosti za izražanje in ga je na nek način veliko težje plesati od modernega. Vendar moraš dandanes kot plesalec, pedagog ali koreograf znanje črpati od vseh povsod. Če pa me že sprašujete, kaj raje plešem, je to prav gotovo klasični balet. A klasična baletna koreografija mora biti v času, ki ga živimo, postavljena zelo dobro, saj je lahko drugače videti smešna. In prav to je težava, s katero se srečujemo koreografi, kadar postavljamo klasične baletne koreografije.

Kaj menite o preoblikovanju, novem osmišljanju klasičnih baletnih stvaritev? Modna so bila že v prejšnjem stoletju pa tudi današnji koreografi še vedno črpajo iz zgodbe klasičnega baleta in seveda iz zanje zložene nesmrtna glasbe, čeprav s tem mnogokrat kazijo klasični baletni besednjak s pretvezo, da ga je nujno treba posodobiti, prilagoditi zahtevam današnje umetnosti. Kot rečeno, vi še vedno stavite na »klasiko«. Zakaj?

Moram priznati, da mi predelovanje klasičnih baletnih stvaritev načeloma ni preveč všeč. Menim, da moraš biti genij, da lahko na avtentičen način predrugačiš klasično zgodbo, denimo prav *Giselle*. To je uspelo genialnemu Matsu Eku. Pripravil nas je do tega, da smo med gledanjem njegove nove zgodbe o *Giselle* pozabili na izvirno. Pred nekaj tedni sem si ogledal še različico, ki jo je na oder postavil Akram Khan, in moram priznati, da je tudi on opravil odlično delo. Moti me, kadar se za ustvarjanje svojih različic klasičnih baletnih mojstrov in odločijo koreografi, ki za to niso dovolj nadarjeni. Ne gre pozabiti, da je bila *Giselle* v času, preden je postala “klasična baletna mojstrovina”, torej pred več kot stotimi leti, sodobna. Bila je nekaj nenavadnega, posebnega, fantastičnega, šokantnega in navsezadnje tudi revolucionarnega. Tudi Forsythe ali Balanchine sta, denimo, inovatorja svojega časa, ki sta postopoma postala »klasična«. Tudi stvaritve velikih sodobnih koreografskih revolucionarjev bodo v prihodnosti postale klasične. Zato nikoli ne bi smeli kritizirati stvaritev klasičnega baleta. Tudi danes ga moramo postavljati na oder takšnega, kakršnega so ga ustvarili nekoč. Arabeska je arabeska, peta pozicija je peta pozicija in pika. Če želimo napredovati,

moramo ohranjati tisto, kar smo dognali v preteklosti. Drugače bomo za seboj pustili veliko praznino in novim generacijam preprečili, da bi se klasičnega baleta naučili tako dobro, kot smo se ga mi. Če pa te kot koreografa že mika nekaj novega, se ne lotiš predelovanja *Giselle*, temveč ustvariš neki nov balet, neko svojo, izvirno zgodbo.

Zakaj ste se na oder ljubljanske Opere odločili postaviti ravno klasični balet *Giselle*? Kako se bo razlikoval od različic, ki so jih ustvarili znameniti koreografi Jean Coralli, Jules Joseph Perrot in Maurice Petipa? Koliko in na kakšen način ste sledili obstoječi koreografiji, libretu in seveda fantastični glasbi Adolpha Adama?

Pravzaprav ni šlo povsem za mojo odločitev. Na odru ljubljanske Opere si je zares lepe, klasične različice te nesmrtno baletne mojstrovine zaželela vodja baleta Sanja Nešković Peršin. Predlagala mi je, da jo začnimo tudi z nekoliko sodobnejšo scenografijo. Malce smo aktualizirali prvo dejanje, ki je tako postalo bolj dinamično. V klasičnih baletnih postavitvah namreč pogosto najdemo zares zastarele korake ali pantomimo, čemur se tu poskušam izogniti ali pa vse omenjeno ustrezno prilagoditi sedanjemu času. Želim si tudi, da bi bila predstava čim manj teatralična ter bolj dinamična in naravna. Verjamem namreč, da smo na ta način koreografijo bolj približali ljudem, še posebej mlajši generaciji, ki morda klasičnih baletnih stvaritev še ni najbolj vajena. Ta postavitev se od drugih razlikuje že po tem, da je narejena posebej za ljubljanski balet, kar pomeni, da je prilagojena tako (pre)majhnemu številu plesalcev (baletni zbor na primer šteje le 24 plesalcev), kakor tudi njihovim zmožnostim. Tu si namreč nikakor ne moremo privoščiti tako grandiozne postavitve s številnimi koreografskimi poslasticami in izvedbenimi bravurami, kot bi si jo lahko, denimo, v Boljšoj teatru. Zato je največji izziv, s katerim se spopadam, da koreografijo prilagodim številu in znanju plesalcev, tako da vse skupaj izpade kakovostno, a obenem tudi všečno in gledljivo. Temu primerno spreminjam tudi veliko linij, diagonal in prehodov. V drugem dejanju imam na voljo le 12 deklet, ki jih razporejam tako, da zapolnijo ves oder. Glasbene sekvence izbiram postopoma in se iz prizora v prizor odločam, kaj želim z njihovo pomočjo povedati gledalcem. Seveda moram tempe ali note, ki jih morda kot koreograf slišim drugače, uskladiti z dirigentom. In moram reči, da z maestro Aleksandrom Spasićem, ki je odprt za vse moje predloge, odlično sodelujeva. V tem baletu nisem plesal le vlog vil, zato zares do potankosti poznam

vse – od zborovskih vlog do glavne vloge princa – in čutim sleherni korak, gib, gesto, poudarek v koreografiji, ki jih moram seveda kar se da avtentično prenesti in prilagoditi slehernemu plesalcu. V prvem dejanju imamo na primer zelo nežen valček. Tej glasbi primerno, torej nežno, mehko, mora biti tudi gibanje plesalcev. Ples vinarjev je veliko živahnější, zato morajo plesalci v njem dati zares vse od sebe in plesati do skrajnih meja svojih zmogljivosti. Glasba v drugem dejanju narekuje bolj nežno, spiritualno, zračno dogajanje. Morda gre poudariti tudi to, da koreograf v baletu *Giselle* nima na voljo prav veliko baletnih korakov, saj vsi niso primerni za romantični balet. Le en, nekoliko bolj agresiven korak, lahko namreč poruši celotno vzdušje koreografije. Zato si v drugem dejanju ne smemo privoščiti spektakularnega gibanja in velikih skokov. Tudi to je izziv: s tako malo koraki narediti nekaj lepega, čarobnega.

***Giselle* je seveda tudi sinonim za balerino. Prva *Giselle* je bila Carlotta Grisi, ki jo je premiera te za tiste čase senzacionalne baletne pravljice izstrelila med zvezde. Sledile so ji številne druge balerine, ki so to vlogo in čas, v katerem so ustvarjale, zaznamovale vsaka na svoj način. Po današnjih vajah sodeč blestijo v tej vlogi na odru ljubljanske Opere kar štiri balerine. Kaj vse v resnici zahteva od balerine ta resnično kompleksna vloga?**

To je res izjemno zahtevna vloga, saj od balerine zahteva spoj gibalne in igralske dovršenosti. V tem baletu smo namreč priča popolni transformaciji predvsem dveh glavnih likov. Medtem ko je *Giselle* v prvem dejanju rosno mlado, radostno, življenja polno, naivno vaško dekle, ki sanja o popolni ljubezni in vsa svoja občutja nesebično deli z drugimi, se v drugem dejanju, ko se preseli v onostranstvo, popolnoma vda v usodo, ki jo je doletela, ter svojo grenko bolečino in žalost skrije globoko v sebi, da z njo ne bi prizadela drugih. Medtem ko je njeno gibanje v prvem dejanju popolnoma usmerjeno v zunanji svet in temu primerno zelo prizemljeno in energično, je v drugem dejanju bolj ponotranjeno in seveda zelo fluidno in eterično. Ljubljanske *Giselle* so izjemno artistična Nina Noč, peresno lahka Marin Ino, karakterna Giorgia Vailati ter vsestranska Ana Klašnja, ki pa je gledalci v tej vlogi ne bodo videli plesati takoj, saj se je med študijem poškodovala. Zame so prav vse popolne *Giselle*.

Kaj pa vloga princa Albrehta? Balet *Giselle* je bil ob svojem nastanku revolucionaren tudi po tem, da je spremenil vlogo, ki je bila do tedaj v tej

obliki umetnosti namenjena baletnemu plesalcu. Moški so lahko v njem končno stopili v ospredje in ob partnerskem plesu s soplesalko pokazali vso bravuroznost svojih korakov, skokov in obratov.

Res je. In prav to vseskozi skušam dopovedati moškemu delu ljubljanskega ansambla. Naj se vendarle že pokažejo. Kar prepogosto se namreč skrivajo za dekleti in se jim trudijo ugoditi ter pozabljajo, da morajo biti tudi oni lepi in elegantni. Poleg tega, da baletnemu plesalcu ponuja veliko priložnosti za razkazovanje dovršene baletne tehnike, pa je vloga Albrehta zelo zahtevna tudi v igralskem smislu. Princ je namreč v prvem dejanju zelo aroganten in samozavesten. V drugem pa se mora preleviti v šibkega, ponižnega človeka, ki mu je, potem ko je držal vse vajeti v rokah, nenadoma spodneslo tla pod nogami. Tej zahtevni transformaciji osebnosti so prav gotovo kos tudi naši odlični Albrehti, solisti ljubljanskega baleta Kenta Yamamoto, Petar Đorčevski in Yujin Muraishi. Študija te zares zahtevne vloge pa se z vso resnostjo loteva tudi mlad in nadarjen plesalec Filippo Jorio.

Ljubljanska izvedba bele baletne pravljice *Giselle* se od njenih drugih klasičnih postavitev prav gotovo razlikuje tudi po svoji vizualni podobi. Omenili ste nekoliko sodobnejšo scenografijo in oblikovanje svetlobe. Kakšni so kostumi?

Scenograf je znani vizualni umetnik Vadim Fiškin. Zelo dobro sodelujeva in resnično mu zaupam. Velikokrat je tako, da je s tistim, kar ti na prvi pogled morda ni všeč in misliš, da ne bo dobro delovalo, ravno nasprotno. Če si želiš sprememb, moraš znati tudi tvegati in biti pripravljen sprejemati nove stvari. In spet se bom vrnil k tistemu, kar sem omenjal že prej. Pred več kot stotimi leti so si ustvarjalci baleta *Giselle* drznili ustvariti nekaj novega ... In zakaj si novih posegov v vizualno podobo ne bi drznili tudi mi? Mislim, da je scenografija, pa tudi prepletanje svetlobe in senc (za oblikovanje luči je poskrbel Jaka Šimenc), ki sledi vzdušju na odru, nekaj zares posebnega. Tudi kostumi so fantastični. Angelina Atlagić si je zamislila zelo izčiščene klasične kostume, za katere je navdih poiskala v francoskem in italijanskem slogu.

Menite torej, da bo vizualna podoba najnovejše postavitve baleta *Giselle* na odru ljubljanske Opere gledalce osupnila. Kako še bi jih ob tej priložnosti povabili k ogledu predstave?

Naj jih nikar ne bo strah. Pravljični beli klasični balet *Giselle* bodo na odru ljubljanske Opere vsekakor

prepoznali. Mislim, da jim bo všeč tudi koreografija in da bodo z njo zadovoljni. Vsi skupaj namreč zelo trdo delamo, da jim bomo lahko ponudili kakovostno klasično baletno predstavo.



Aleksandar Spasić

Dirigent

Aleksandar Spasić je dirigiranje študiral na Glasbeni akademiji v Beogradu (FMU) in na Akademiji za glasbo v Ljubljani (AG), študij pa končal na Akademiji Rimskega - Korsakova v Sankt Peterburgu. Na AG v Ljubljani je končal študij dirigiranja in fagota. Kot dirigent se je izpopolnjeval v Weikersheimu in na Dunaju. Na dirigentskem tekmovanju v Zagrebu je prejel 4. nagrado, pri nas pa študentsko Prešernovo nagrado za dirigiranje. Leta 2011 je prejel Gallusovo listino za dolgoletno izjemno delo na glasbenem področju. Kot dirigent je vodil številne simfonične, komorne in zborovske zasedbe, dejaven je bil kot umetniški vodja glasbenih projektov in festivalov, k nastajanju je spodbudil in krstil več kot petdeset novitet slovenskih skladateljev. Dirigiral je več kot štiridesetim različnim ansamblom doma in v tujini (Italija, Avstrija, Nemčija, Madžarska, Rusija, Srbija, Hrvaška, Makedonija ter Bosna in Hercegovina). Od leta 1996 je kot asistent dirigent sodeloval pri več kot 50 opernih in baletnih predstavah, na številnih koncertih in snemanjih. Leta 2018 je v našem gledališču zasedel mesto dirigenta.



Howard Quintero Lopez

Režiser in koreograf

Howard Quintero Lopez se je izobraževal na znameniti Kubanski narodni akademiji Alicia Alonso v Havani. Bil je solist tamkajšnjega Narodnega baleta, ansamblov Jeune Ballet de France in Victorja Ullate v Madridu, Flamskega kraljevega baleta, žüriškega baletnega ansambla ter prvi solist baletnega ansambla v Leipzigu in v Dortmundu. Na njegovem repertoarju so številne nosilne vloge v klasičnih baletih (*Bajadera, Labodje jezero, Hrestač, Paquita, Navihanka, Trije mušketirji, Giselle, Don Kihot, Romeo in Julija, Coppelia, Plameni Pariza, Trnuljčica, ...*) in v sodobnih baletnih koreografijah Forsytha, Spucka, Scholza, Balanchina, Kyliána, Sota, Lianga, Robbinsa in drugih. Prejel je številna mednarodna plesna priznanja. Deluje tudi kot gostujoči baletni mojster in pedagog (Wiesbaden, Hagen, Leipzig, München, Forsythe Company – Frankfurt, Dresden, Zürich, Lizbona, Astana ...), poučuje na poletnih plesnih tečajih in baletnih šolah ter sodeluje kot član žirij. Kot baletni pedagog redno sodeluje z našim ansamblom, v sezoni 2014/2015 pa je kot asistent koreografije Lynn Charles sodeloval tudi pri pripravi uprizoritve Labodjega jezera.



Vadim Fiškin

Scenograf

Vadim Fiškin (Penza, 1965) je diplomiral na Inštitutu za arhitekturo v Moskvi (1986). Do leta 1996 je živel v Moskvi, zdaj pa živi v Ljubljani. Raziskuje odnos med znanostjo, osebno izkušnjo, željo in imaginacijo, med metafiziko in pragmatizmom, med umetnim in resničnim. Umetniku uspe razkriti pretanjene povezave in vzbuditi gledalčevo radovednost, vendar mu ne da dokončnega odgovora na vprašanje o pomenu. Mnoge instalacije, skulpture, fotografije in risbe na temo geografije, časa, svetlobe, aeronavtičke, meteorologije zaznamujejo njegov poseben smisel za humor. Razstavljal je na številnih skupinskih in samostojnih razstavah: Beneški bienale (1995, 2003, 2005, 2017); 1. bienale v Valencii, Manifesta 1 v Rotterdamu, Manifesta 10 v Ermitažu, St. Peterburg; Narodna galerija Jeu de Paume v Parizu; Moderna galerija, Galerija Gregor Podnar, Ljubljana; Martin-Gropius-Bau v Berlinu; Palazzo della Ragione, Milano; Secesija in BA WAG Foundation na Dunaju; ZKM v Karlsruheju; MACRO v Rimu; Drawing Center v New Yorku. V Sloveniji je prvič delal leta 1992 na povabilo Dragana Živadinova. Z njim je soustvaril tri gledališke projekte. Sodeloval je tudi z M. Bergerjem, I. Kovačem, E.

Hrvatino, B. Jablanovcem, I. Buljanom ... Stalno sodeluje s koreografko in plesalko Matejo Bučar.



Angelina Atlagić

Kostumografinja

Angelina Atlagić je diplomirala leta 1985 na oddelku za scenski kostum beograjske Fakultete za uporabno umetnost. Od leta 1984 do danes je poskrbela za scensko podobo več kot sto petdeset dramskih, baletnih, opernih, otroških in lutkovnih predstav ter oblikovala kostume za tri celovečerne igrane filme ter za vrsto pomembnih projektov v okviru dramskih in kulturno-razvedrilnih programov Televizije Beograd in Televizije Skopje. V nekaterih predstavah se je pojavljala tudi kot avtorica celotne scensko-kostumske podobe. Od leta 1999 je redna profesorica za predmet scenografija in kostumografija na katedri za režijo Fakultete za dramske umetnosti v Cetinju (Črna Gora). Razstavljala je v nekdanji Češkoslovaški, na Japonskem, v Izraelu, ZDA in Kanadi, od leta 2000 pa ustvarja kostumografije in scenografije za predstave v Rusiji, Grčiji, Španiji, Nemčiji, Italiji, na Švedskem, v Sloveniji, Makedoniji in Črni Gori. V sezoni 2007/2008 so za najboljše nominirali in razglasili vrsto njenih kostumografij, med drugim je dobila tudi špansko nagrado MAX za predstavo *Barok*. Leta 2003 je v Grčiji prejela nagrado časnika Atinorama, leta 2002 v Rusiji nagrado čajka, leta

2005 pa veliko nagrado Srbije za oblikovanje in uporabno umetnost, ki jo za izjemne umetniške dosežke dodelujeta ULUPUDS in Ministrstvo za kulturo Republike Srbije, in sicer za predstavi *Vojna in mir* v gledališču Boljšoj v Moskvi in predstavo *Inferno* v Madridu. Prav tako je dobitnica Sterijevih nagrad (1996, 1998, 1999, 2005, 2008). Časopis za gledališko umetnost *Scena* je Angelino Atlagić razglasil na najboljšo kostumografijo po oceni kritikov v gledaliških sezonah 1995/96, 1996/97, 1997/98 in 1998/99.



Jaka Šimenc

Oblikovalec svetlobe

Jaka Šimenc je eden najeminentnejših oblikovalcev svetlobe na slovenski gledališki in sodobni plesni sceni. Kot mojster svetlobe in scenograf je sodeloval z mnogimi avtorji – vizualnimi umetniki, režiserji, s koreografi in z umetniškimi skupinami. Je dolgoletni sodelavec Zavoda EN-KNAP, nekaj časa je bil tehnični direktor Zavoda in centra kulture Španski borci. Kot avtor raziskuje različne oblike gledališča, kot sta gledališče brez igralca in sonorično gledališče, katerega soustanovitelj je. Deluje tudi na področju izobraževanja tehničnih in oblikovalskih poklicev v gledališču. S SNG Opera in balet je sodeloval pri baletnih predstavah *Tristan in Izolda* (2014), *Doktor Živago* (2016), *Orfična himna* in *Peter in volk* (2017).



Thomas Gallus

Asistent koreografa

Thomas Gallus (1979) je rojen na Antibih. Plesno se je začel izobraževati na konservatoriju v Nici, potem je bil sprejet na Ecole National Superior de Dance v Marseillu, ki ga je vodil Roland Petit. Takrat je bil nagrajen s srebrno medaljo na Mediteranskem mednarodnem tekmovanju klasičnega baleta. Roland Petit je zanj ustvaril solo *Iberia* in solistično vlogo v baletu *Roland Petit fait son cinema*, v njegovih baletih je nastopal tudi kot solist. Kariero je nadaljeval kot član ansambla Nacionalne opere v Bordeauxu (1998), član ansambla pariške Nacionalne opere (2000–2004), član ansambla milanske Scale (2004–2009), gostujoči solist ansambla Alberta Ballet (2009), prvi solist baletnega ansambla Opere v Nici (2010), solist baletnega ansambla Opere v Lyonu (2010–2014). Plesal je v številnih klasičnih in sodobnih baletnih predstavah v koreografijah Nurejeva, Neumeierja, Petita, Bejarta, McGregorja, Preljocaja, Kyliana, Eka, Naharina, Forsythja in drugih ter nastopal na mednarodnih baletnih gala večerih po vsem svetu. Od leta 2009 je plesni pedagog, osebni trener in gostujoči baletni mojster za klasični in sodobni repertoar v Evropi (Pariz, Lyon, Zürich, Basel, Praga, Amsterdam,

Stuttgart, Dresden, Ljubljana) in na Japonskem. Vodi tudi plesne delavnice. Zgleduje se po različnih slogih ansamblov in plesalcev, ki jih je srečeval med delom. S svojim znanjem vzpodbuja plesalce k raziskovanju in izpopolnjevanju različnih slogov in tehnik, ki so pomembne za poklicne plesalce v svetovno znanih baletnih ansamblih po vsem svetu.



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).

Biografije solistov so objavljene na spletni strani www.opera.si.



90 let Henrika Neubauerja

Dr. Henriku Neubauerju ob visokem osebnem jubileju izrekamo iskrene čestitke in sem mu ob tej priložnosti zahvaljujemo za njegov prispevek k slovenskemu baletu in zvestobo umetnosti.

Operni režiser, koreograf, redni profesor na Akademiji za glasbo, zdravnik, publicist, zgodovinar opere in baleta Henrik Neubauer je rojen 17. 4. 1929 na Golniku.

Leta 1953 je v razredu profesorice Lidije Wisiakove diplomiral na Srednji baletni šoli v Ljubljani, isto leto je promoviral na Medicinski fakulteti Univerze v Ljubljani. V sezoni 1959/1960 je bil aspirant na koreografski fakulteti Državnega gledališkega inštituta v Moskvi, v sezoni 1964/1965 pa kot štipendist Fordovega sklada na baletnem izpopolnjevanju v ZDA, kjer je leta 1965 prejel diplomu predavatelja plesne pisave *Labanotation*.

Najprej je bil član in solist ljubljanskega baleta (1946–1957), nato asistent na Medicinski fakulteti Univerze v Ljubljani (1957–1961), šef baleta in koreograf ljubljanskega baleta (1960–1972), direktor in umetniški vodja Festivala Ljubljana (1972–1982) ter umetniški vodja Opere in baleta SNG v Mariboru (1984–1986). Od leta 1989 do 2002 je predaval na ljubljanski Akademiji za glasbo na pevskem oddelku in v operni šoli, pozneje pa tudi na Višji šoli za učitelje baleta v Ljubljani.

Od leta 1973 deluje v Mednarodnem gledališkem inštitutu (ITI-Unesco), kjer je bil predsednik Slovenskega centra (1992–2000), generalni sekretar plesnega komiteja, tehnični svetovalec izvršnega komiteja in

član predsedstva komiteja za glasbeno gledališče. Je aktivni član *Dance Notation Bureau* v New Yorku. Bil je predsednik Skupnosti slovenskih koncertnih agencij, predsednik koordinacijskega odbora nekdanjih Jugoslovanskih koncertnih agencij, predsednik Kolesarske zveze Slovenije, član terminološke komisije Inštituta za slovenski jezik Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti, član odbora za pripravo kulturno-umetniškega programa kulturnega doma Ivana Cankarja v ustanavljanju, član sveta za glasbeno izobraževanje Ministrstva za šolstvo, znanost in šport in Ministrstva za kulturo RS, član programskega odbora Mariborske filharmonije, predsednik Društva baletnih umetnikov Slovenije, predsednik Slovenskega komornega glasbenega gledališča, predstavnik Festivala Ljubljana v Združenju evropskih glasbenih festivalov in v Komiteju za zunajevropske umetnosti ter predsednik in član v številnih drugih tujih in domačih organizacijah.

Leta 1970 je postal častni doktor Univerze za ples v Parizu (*Université de la danse Paris*), leta 1964 je dobil za žanrski film *Na konicah prstov* drugo nagrado na 3. republiškem festivalu amaterskega filma Slovenije in četrto nagrado na 8. festivalu amaterskega filma Jugoslavije ter tretjo nagrado za

igrani film *Vizija*, leta 1971 je prejel red dela z zlatim vencem, leta 1973 priznanje položaja umetnika izjemne kvalitete komisije za razvrščanje umetnikov, leta 1977 je postal častni član baletne skupine Lidije Sotlar, na Jugoslovanskem opernem bienalu je leta 1978 dobil priznanje za najboljšo režijo (*Carmen*), na Jugoslovanskem baletnem bienalu leta 1981 pa priznanje za najboljšo koreografijo (*Romeo in Julija*), od leta 1983 je častni član plesnega komiteja ITI, leta 1986 je kot režiser skupaj z ansamblom Opere SNG Maribor dobil priznanje 10. jugoslovanskega opernega bienala za izredno kreativno izvedbo *Kralja Leara* D. Božiča in isto leto priznanje Koncertne poslovalnice Maribor za dolgoletno sodelovanje. Leta 1989 je prejel priznanje pomembnih umetniških del Akademije za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani, leta 2000 Škerjančevo priznanje Srednje glasbene in baletne šole v Ljubljani in Betetovo listino kot skupinsko priznanje sodelavcem Enciklopedije Slovenije, leta 2001 priznanje Ministrstva za šolstvo, znanost in šport in Ministrstva za kulturo RS ob 30-letnici tekmovanj mladih slovenskih glasbenikov in baletnih plesalcev, 2003. je dobil nagrado glavnega mesta Ljubljana, 2009. pa ga je predsednik republike dr. Danilo Türk odlikoval z zlatim redom za zasluge za izjemno delo in zasluge pri uresničevanju suverenosti, ugleda in napredka Republike Slovenije v kulturi.

Poleg več kot 80 plesnih vlog v baletnih predstavah na odru ljubljanske Opere predstavlja njegov ustvarjalni opus v Sloveniji pa tudi v Avstriji, Italiji, Hrvaški, Srbiji, Irski, Bolgariji, Slovaški prek 80 baletnih koreografij na

glasbo tujih in slovenskih skladateljev, 80 koreografij v opernih in dramskih predstavah, prek 40 koreografij za posebne prireditve, 33 opernih in operetnih režij in 15 režij dramskih iger v francoščini.

Napisal je 30 knjig in prek 500 člankov s področja opere in baleta ter sodeloval pri okrog 20 enciklopedičnih edicijah domačih in tujih založniških hiš. Bil je tudi glavni in odgovorni urednik gledališkega lista Opere in baleta SNG Ljubljana, član uredništva gledališkega lista Opere in baleta SNG Maribor in sodeloval pri izdajah Glasbeno-narodopisnega inštituta v Ljubljani ter uredil več zbornikov z gledališkega področja.

Predaval je na različnih univerzah v ZDA, na Finskem, v Nemčiji, Avstriji, na Madžarskem, v Belgiji, Franciji, v Bosni in Hercegovini, na Hrvaškem in v Sloveniji. V letih 2001 in 2005 je bil gostujoči profesor na Visoki šoli za igralsko umetnost Ernsta Buscha v Berlinu (*Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch*), leta 2004, 2008 in 2009 pa na mednarodnem baletnem seminarju v Wolfsegu v Avstriji. Na 35. svetovnem kongresu Mednarodnega gledališkega inštituta v Segoviji (Španija) je bil imenovan za častnega člana te ugledne mednarodne organizacije, novembra 2018 pa je na osrednji prireditvi ob obeleževanju 70-letnice omenjene organizacije prejel posebno odlikovanje za svoje dolgoletno predano delo v mednarodnem prostoru.



Simfonija otožnih pesmi

Hommage Tomažu Pandurju

Glasba: Henryk Mikołaj Górecki
(Simfonija št. 3)
Režiser: Tomaž Pandur
Koreograf: Ronald Savković
Dramaturginja: Livija Pandur
Libreto: Livija Pandur, Darko Lukić
Scenografija: Numen
Kostumografinja: Angelina Atlagić
Oblikovalec svetlobe: Jaša Koceli/Juan Gómez Cornejo
Koncertni mojster: Igor Grasselli
Asistentka koreografije: Regina Križaj
Asistent režije: Jaša Koceli
Asistent kostumografije: Andrej Vrhovnik
Asistentka scenografije: Karin Rajh
Lektorica za poljski jezik: Darja Dominkuš
Korepetitorica: Višnja Kajgana

Sopran: Rebeka Radovan /
Martina Zadro
Plesalke: Giorgia Vailati, Rita
Pollacchi, Tjaša Kmetec,
Ana Klašnja, Marin Ino,
Chie Kato, Elli Purkunen
Plesalci: Kenta Yamamoto, Petar
Đorčevski, Lukas
Zuschlag, Richél Wieleś,
Filippo Jorio, Hugo
Mbeng, Owen Lane

ANGELINA ATLAGIĆ, avtorica kostumografije, in
NUMEN, avtor scenografije v baletu SIMFONIJA
OTOŽNIH PESMI, HOMMAGE TOMAŽU PANDURJU
(premiéra 13. 4. 2017 SNG Opera in balet Ljubljana;
krstna izvedba 24. 4. 2010, Državni balet Berlin), bosta
v sklopu instalacije Warped Space / Ukrivljen prostor
zastopala Slovenijo v okviru 14. edicije Praškega
kvadrienala scenskega oblikovanja in prostora / The
Prague Quadrennial of Performance Design and Space
(6.–16. junij 2019).

PQ
2019

SEKCIJA DEŽELE IN REGIJE / SLOVENIJA

Tema: Imaginacija, transformacija in spomin

Lokacija: Industrijska palača, Praga

Kuratorica: Barbara Novakovič

Umetniki: Angelina Atlagić, Uroš Belantič, Mateja
Bučar, Vadim Fiškin, Irwin, Leo Kulaš, Numen

Produkcija: Muzeum, zavod za umetniško produkcijo,
posredovanje in založništvo

V sodelovanju s Slovenskim gledališkim inštitutom -
SLOGI, SNG Opera in balet Ljubljana, SNG Drama
Ljubljana, SNG Maribor, Mestnim gledališčem
ljubljskim in DUM-Društvom umetnikov

*S finančno podporo Ministrstva za kulturo RS in
Ministrstva za zunanje zadeve.*

*Zahvaljujemo se Veleposlaništvu Republike Slovenije
v Pragi, Češki republiki.*

www.slogi.si / www.opera.si / www.drama.si
www.sng-mb.si / www.mgl.si / www.dum-club.si
www.muzeum.si



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

sl()gi SLOVENSKI
GLEDALIŠKI
INŠTITUT



muzeum

Poslanica ob Mednarodnem dnevu plesa 2019

29. april



Poslanico ob Mednarodnem dnevu plesa, ki ga 29. aprila po vsem svetu obeležujemo že od leta 1982, pošilja v svet Mednarodni gledališki inštitut (International Theatre Institute Worldwide) v sodelovanju s Plesnim komitejem ITI in Svetovno plesno zvezo WDA. Sporočilo je poklon plesu in plesni umetnosti v najširšem pomenu besede. Avtorica letošnje poslanice, plesalka, koreografinja in plesna pedagoginja **Karima Mansour**, prihaja iz Egipta.

Karima Mansour

Na začetku je bil gib ... in vse od takrat je ples mogočen način izražanja in praznovanja. Od najdb na freskah egiptovskih faraonov pa vse do navdihujočih plesnih stvaritev ustvarjalcev današnjega dne. S plesom so priklicali številne bogove in boginje plesa in tudi tisto, kar so ti predstavljali v takšnem pomenu ali pojmi, kot so ravnovesje in z njim povezana pravičnost, muzikalnost, slog, posamezna ali vseobsegajoča zavest in še veliko več.

Nekoč sem prebrala, da je »ples v času faraonov dvigoval tako duha plesalca kakor tudi duha občinstva – njegovih gledalcev ali v njem sodelujočih. Glasba in ples sta spodbujala najvišje dražljaje v človekovem organizmu ter bila hkrati v oporo in tolažbo ljudem ob razočaranjih in izgubah, ki jim jih je prineslo življenje.«

Gib je naš skupni jezik. Gib je univerzalna govorica, ki pripada vsem. Vse, kar moramo storiti, je odpreti naše čute in poslušati, poslušati brez vmešavanja, brez presoje, poslušati v tišini in dovoliti gibu, da v hipu preide skozi naše telo, saj je vse v nas in okoli nas gibanje, nenehno gibanje. In prav takrat telo ne laže, saj posluša svojo resnico in jo razodeva.

Šele takrat ko prisluhnemo bitju svojega srca, lahko zaplešemo ples življenja, ki od nas terja gibanje, prizadevnost in prilagodljivost, nenehno spreminjanje koreografije.

V današnjem času, ko sta povezovanje in povezljivost dobila nov pomen in ko smo se znašli na najnižji točki naše sposobnosti povezovanja ..., ostaja ples eden najbolj iskanih mehanizmov, s pomočjo katerega bomo lahko ponovno vzpostavili izgubljeno vez. Ples nas vrača k našim koreninam tako v kulturnem pomenu kakor tudi v tistem najbolj neposrednem, čutilnem, osebnem, individualnem, ki seže vse do našega najglobljega bistva, a nam še vedno omogoča, da ostanemo družabne živali. Kajti šele takrat, ko se povežemo s seboj, ko prisluhnemo svojemu notranjemu ritmu, se lahko povežemo in sporazumevamo z drugimi.

Ples je tam, kjer se kultura deli, kjer se meje zlivajo v prostor vključevanja in enotnosti skozi neizrečeno govorico univerzalnosti.

Telo je naše izrazno sredstvo, nosilec našega glasu, naših misli, občutkov, naše zgodovine, našega bivanja in obstoja, hrepenenja po izražanju in povezovanju, ki se razodeva skozi gibanje.

Ples je prostor, ki človeku omogoča, da se poveže s svojo resnico, a ta prostor mora biti miren. Ples nam omogoča, da se povežemo, da začutimo popolnost, in prav to je tisti občutek, s pomočjo katerega lahko najdemo mir, s katerim lahko dosežemo tišino, da skozi tišino lahko slišimo, poslušamo, govorimo in se skozi ta mir naučimo izplesati vse naše resnice, prav to pa je trenutek, v katerem ples postane zares pomemben.

Gib in ples sta tam, kjer se lahko premikamo od navpičnega proti vodoravnemu, od zgoraj navzdol in obratno. Gib in ples sta tam, kjer lahko ustvarimo in preuredimo kaos, ali pa tudi ne. Tam, kjer lahko ustvarimo svoje lastne resničnosti in minljivosti, bežne trenutke enega za drugim. Trenutke, ki se nas lahko dotaknejo in ostanejo v našem spominu, da bi nas in druge navdihovali in spreminjali vse življenje. In prav v tem je moč pravega izražanja in s tem tudi moč plesa.

Ples je zdravilec. Ples je kraj, kjer se srečuje človeštvo.

Pozivam ljudi, naj presežejo meje, krize identitete, nacionalizem in okvirje. Osvobodimo se vseh omejitev in najdimo gibanje in zagon v univerzalni govorici plesa. Vabim vas, da zaplešete na vaš srčni utrip, na vašo notranjo resnico, saj se prav iz notranjih gibov, ki vodijo k notranjemu preobratu, zgodijo prave spremembe.

Prevod: Nataša Jelić

Adolphe Adam
Giselle

Ballet in Two Acts

Premiere 11. 4. 2019

Season 2018/19

About the Performance

Giselle, premiered at the Paris Opera in 1841, is considered even today an undisputed romantic ballet masterpiece, regularly presented on ballet stages around the world. It was created by French composer Adolphe Adam (1803–1856), who conceived more than 50 opera and 12 ballet pieces, and choreographed by the ballet master Jean Coralli in collaboration with both the famous dancer and one of the most important choreographers of romantic era, Jules Joseph Perrot. Despite the myriad of later remakes of this ballet's libretto and choreography, its most preserved and frequently staged version is the one, created by the master of the classical period in ballet art Marius Petipa, originally conceived for the Imperial Theatre in Saint Petersburg in 1903. With just a right degree of emotion and drama, as well as through its exceptional technical complexity, timeless and ethereal charm, this ballet underlines its story with the idea of love and death, afterlife and transcendental love. Giselle first saw the light on our theatre's stage back in 1967, whereas our viewers could admire its classical version for the last time in 1995. The new choreography, based on its classical choreographic source material, is created by Cuban ballet artist Howard Quintero Lopez, who has been engaged in our theatre as ballet master for several

years and who was assistant choreographer in our production of the ballet masterpiece Swan Lake in the 2014/2015 season. The performance's musical guidance is entrusted to Maestro Aleksandar Spasić.

Text: Tatjana Ažman

Synopsis

Act I

Duke Albrecht is in love with a young Giselle who is a simple peasant girl. He arrives to meet her disguised as a humble villager and hides his fine attire in a hunting lodge near Giselle's home. The girl is unaware that she has fallen for a nobleman who is already betrothed. Gamekeeper Hilarion, also in love with her, discovers Albrecht's secret and tries to reveal to Giselle the true identity of the man she has chosen. But the girl ignores his warnings. Hilarion sneaks into the hunting lodge and steals Albrecht's sword adorned with a knight's coat of arms on it.

Horns announce the approach of a noble party. The Duke of Courland, accompanied by his daughter Bathilde, Albrecht's betrothed, and his entourage, return from hunting. Seeking rest and refreshment, the party decides to stop in the picturesque village. Charmed by Giselle's naive and immediate nature, Bathilde gives the girl her necklace. The Duke and his daughter retreat to Giselle's house to have a rest. The villagers are celebrating their harvest festivities. Albrecht joins the dancers with Giselle. At the peak of festivity, Hilarion emerges with Albrecht's sword and shows it to all the present. Since Giselle still refuses to believe him, Hilarion uses the hunting horn and his betrothed appears in front of the confused Albrecht. Devastated, Giselle falls into a mad fit of grief and dies.

Act II

The village graveyard near the lake. At midnight, Hilarion arrives to mourn at Giselle's grave. He has forgotten about the evil Wilis who haunt forest at night and force any man they encounter to dance until he dies. Confused by the lights, trembling in the marsh, he runs away. Using her magic wand, Myrtha, the Queen of Wilis, summons Giselle's shadow. The good Wilis allure her into their dance. Albrecht arrives to Giselle's grave, where he is struck by his recognition of how much he really loved her.

Moved by his despair, Giselle returns to appear before him once more. For a moment they seem to be happy again. The evil Wilis get hold of their victim Hilarion, spin him into their mad dance and throw him into the lake. The same destiny awaits Albrecht, but Giselle tries to protect her beloved by begging Myrtha to have mercy on him. All her pleas are in vain. Myrtha is merciless. Unable to resist Myrtha's powers, Giselle dances her death dance. She whirls faster and faster, pulling Albrecht along. Suddenly, sun rays break through the morning mist. As the Wilis' powers wane, they slowly disappear. After she has saved her beloved's life, Giselle bids him farewell with love in her eyes.

Excerpts from the Interview with the Choreographer Howard Quintero Lopez

Nataša Jelić

Pleased with the fast response and progress of the Ljubljana ballet dancers, Cuban-European dancer, dance pedagogue and choreographer Howard Quintero Lopez was willing to talk to us somewhere in the middle of his working process when the classical ballet masterpiece Giselle, which he is staging specially for our ensemble, was only starting to get its recognizable outlines. While rehearsing the Second Act with the soloists, he surprised us with a myriad of unbelievable details and finesses he was ready to reveal and thus help them to get as much as possibly accustomed to his vision of the immortal choreography, once signed by the legendary ballet revolutionaries Jean Coralli, Jules J. Perrot and Marius Petipa.

To come to life on the Ljubljana Opera stage is a beautiful, classical version of the unforgettable ballet masterpiece, spiced up with a somewhat more modern scenography, which I have been creating specially for the Ljubljana Ballet. I have slightly actualized the First Act and thus made it more dynamic. In classical ballet we often run upon some really obsolete steps or pantomime, which I tried to avoid or accordingly adjust to the present times. I also wanted the performance to be as less theatrical as possible and consequently more dynamic and natural. I believe that this way we are bringing the choreography closer to the people and especially to the younger generation, which may not be quite used to the classical ballet creations yet.

Giselle is an extremely demanding role, since it requires of the ballerina a combination of both the movement and the acting perfection. In this ballet we actually witness a complete transformation of the two main characters. In the first act, Giselle is a young, joyful, naive and passionate peasant girl who dreams about ideal love and unselfishly shares her feelings with the others. But when she departs this life in the Second Act, she completely resigns herself to her fate, hiding her bitter pain and sorrow deep

within herself to protect the others. While her movement in the First Act is focused entirely outwardly and thus very grounded and energetic, in the Second Act it is directed more inwardly and of course very fluid and ethereal.

In addition to providing the ballet dancer with many opportunities to showcase his perfect ballet technique, the role of Albrecht is also very demanding in terms of acting. In the First Act, the Prince is quite arrogant and self-confident. In the Second Act, he has to turn into a weak, humble man whose ground is suddenly cut under his feet after he has held all the reins of his life in his hands.

More than a hundred years ago, the creators of the ballet *Giselle* dared to create something new ... Why wouldn't we dare too and introduce some new interventions into the ballet's visual image? I think that the scenery and the interweaving of light and shadows (Jaka Šimenc has taken care of the lighting design) that follow the atmosphere on the stage are really something special. The costumes are fantastic too.

SNG Opera in balet Ljubljana

Župančičeva 1, 1000 Ljubljana

T: +386 (0) 1 241 59 00, F: +386 (0) 1 241 17 35, www.opera.si

V. d. ravnatelja/Acting Director General:

RAJKO MESERKO

Umetniški vodja opere/Artistic Director of Opera:

ROCC

Umetniška vodja baleta/Artistic Director of Ballet:

SANJA NEŠKOVIČ PERŠIN

Gledališki list, sezona 2018/2019, št. 5, april 2019

Theatre Programme 2018/2019 Season, No. 5, April 2019

Izdajatelj/Publisher:

©SNG Opera in balet Ljubljana

Za izdajatelja/Represented by:

SNG Opera in balet Ljubljana –

v. d. ravnatelja/Acting Director General: Rajko Meserko

Uredništvo/Editorship:

Tatjana Ažman

Jezikovni pregled/Language Editing:

Nevenka Verstovšek

Angleška besedila/English Texts:

Nataša Jelić

Fotografije/Photographs:

Darja Štravs Tisu (fotografije z vaj in portreti/photos from the rehearsals and portraits), Aljoša Rebolj (Simfonija otožnih pesmi), arhiv/archive

SNG Opera in balet Ljubljana, osebni arhivi/personal archives

Priprava in tisk/Prepress and Print:

Mat-Format, d. o. o.

Oblikovanje/Design:

Ivan Ilić, O/10 Büro

Redakcija je bila končana 8. aprila 2019.

This programme's editing was completed on 8 April 2019.

Naklada/Print Run: 1000

Cena/Price: 4 EUR

ISSN 1854 - 0481

V letih od 2016 do 2021 izvajamo program tudi s pomočjo sredstev Evropskega socialnega sklada za izvedbo operacije Podpora novim kariernim perspektivam.

From 2016 to 2021 our programme is also conducted with the funds of the European Social Fund, allocated for the realisation of the New Career Prospects Enhancement Project.



EVROPSKA UNIJA

EVROPSKI
SOCIALNI SKLAD

NALOŽBA V VAŠO PRIHODNOST



brumen

priznanje za odlično
slovensko oblikovanje
2017

Priznanje za odlično slovensko oblikovanje na 8. bienalu slovenskega oblikovanja za grafično podobo v sezoni 2016/2017.