

Baletni večer
Edwarda Cluga
in **Renata Zanelle**



OPERA
BALET
LJUBLJANA

SLOVENSKO NARODNO GLEDALIŠČE

Bolero
Koreograf Renato Zanella

Ssss...
Koreograf Edward Clug

Obredje/Sacre
Koreograf Renato Zanella

Bolero

Baletni večer
Edwarda Cluga in Renata Zanelle

Premiera
16. 11. 2023

BOLERO

Glasba

Maurice Ravel: *Bolero/Boléro*, M. 81

Dirigent

Kevin Rhodes

Koreograf, kostumograf in scenograf

Renato Zanella

Asistentka koreografa

Alessandra Pasquali

Oblikovalec svetlobe

Andrej Hajdinjak

Koncertni mojster

Gregor Traven

Asistenta predstave

Leonid Kouznetsov, Rita Pollacchi

Asistent dirigenta

Jakob Barbo

Plesalke in plesalci

Nina Noč/Erica Pinzano/Katja Romšek/

Barbara Potokar

Lukas Bareman/Oleksandr Koriakovskiy,

Filippo Jorio, Matteo Moretto/Aleks Theo Šišernik,

Yujin Muraishi, Yuki Seki,

Solomon Osayi Osazuva k. g.

SSSS...

Glasba

Frédéric Chopin:

Nokturno v b-molu/Nocturne en si bémol mineur,
op. 9, št. 1

Nokturno v Es-duru/Nocturne en mi bémol majeur,
op. 9, št. 2

Nokturno v cis-molu/Nocturne en do dièse mineur,
op. posth.

Nokturno v e-molu/Nocturne en mi mineur,
op. posth. 72, št. 1

Nokturno v Des-duru/Nocturne en ré bémol majeur,
op. 27, št. 2

Koreograf

Edward Clug

Asistentka koreografa

Tijuana Križman Hudernik

Kostumograf in scenograf

Thomas Mika

Oblikovalec svetlobe

Tomaž Premzl

Asistentka predstave

Olga Andreeva

Pianist

Petar Milić

Plesalke in plesalci

Anastasia Matvienko, Emilie Tassinari, Marin Ino/
Nina Noč, Ana Klašnja, Lara Flegar

Denis Matvienko, Kenta Yamamoto, Filip Jurič/
Lukas Zuschlag, Lukas Bareman, Matteo Moretto

OBREDJE/SACRE

Glasba*

Igor Stravinski: *Pomladno obredje/Le Sacre du printemps*, KO15 (aranžma Jonathan McPhee)

Dirigent

Kevin Rhodes

Koreograf, kostumograf in scenograf

Renato Zanella

Asistentka koreografa

Alessandra Pasquali

Oblikovalec svetlobe

Andrej Hajdinjak

Asistenti predstave

Olga Andreeva, Viktor Isajčev, Mojca Kalar,

Rita Pollacchi

Koncertni mojster

Gregor Traven

Asistent dirigenta

Jakob Barbo

Modreci

Eva Gašperič/Olga Kori in Goran Tatar,
Georgeta Capraroiu in Iulian Ermalai, Barbara Marič
in Alexandru Barbu/Ivan Greguš, Urša Vidmar in
Tomaž Horvat, Romana Kmetič in Gregor Guštin

Izbrana

Ana Klašnja in Lukas Zuschlag/Marin Ino in Filip
Jurič/Nina Kramberger in Oleksandr Koriakovskiy

Učitelji

Tjaša Kmetec in Kenta Yamamoto, Erica Pinzano
in Hugo Mbeng, Marin Ino in Filip Jurič/
Barbara Potokar in Yuki Seki

Maturanti

Emilie Tassinari in Filippo Jorio, Barbara Potokar in
Yuki Seki, Lara Flegar in Lukas Bareman, Denise
Di Cicco/Teja Sever** in Solomon Osayi Osazuva k. g.,
Eleonora Di Minica k. g. in Aleks Theo Šišernik,
Nina Kramberger in Oleksandr Koriakovskiy, Katja
Romšek in Yujin Muraishi, Nada Mrašič in Matteo
Moretto, Mariya Pavlyukova in Dario Krajnjan k. g

*Glasba *Pomladnega obredja/Le Sacre du printemps*, KO15
(aranžma Jonathan McPhee) se izvaja z dovoljenjem glasbene
založbe Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

**Študentka KGBL OE Višja baletna šola.

ORKESTER

I. violine

Rahela Grasselli, Domen Lorenz, Jelena Pejić,
Metka Udovč, Metka Zupančič, Natalija Čabrunič,
Polona Ruter, Vesna Velušček, Jelena Oršolič*,
Matija Udovič*, Sandi Baitokova*

II. violine

Margareta Pernar Kenig, Dragana Pajanović,
Sanhayea Song*, Jerica Kozole*, Ana Stadler,
Katarina Kralj, Olga Čibej, Saša Kmet, Špela Jevnišek,
Aleksander Rogina*, Alma Gunzek*,
Katarina Zupan*, Klemen Krklec*

Viole

Ana Glišić Dimitrova, Jevgenij Meleščenko,
Gea Pantner Volfand*, Tomaž Malej*,
Yasumichi Iwaki*, Aljaž Mihelač, Laslo Babinski,
Martin Žužek Kres, Paolo Cannarella, Rok Hrvatin*

Violončela

Fulvio Drosolini, Damir Hamidullin,
Barbara Gradišek, Aleksandra Čano Muharemović,
Jaroslav Cefera, Urban Marinko, Bernardo Brizani*,
Tamara Gombač*, Uršula Iwaki*

Kontrabasi

Jacopo Tarchini, Maksim Bogdanov*,
Damir Rasiewicz*, Luka Brodarič*,
Mateja Murn Zorko*, Matjaž Zorko*,
Beljko Stanković*

Harfa

Maria Gamboz Gradišek, Tea Plesničar*

Celesta

Kayoko Ikeda, Mija Novak*

Flavte

Helena Trismegist, Vesna Jan Mitrovič,
Špela Benčina, Barbara Spital*

Oboe

Jonathan Mauch, Claudia Pavarin, Manca Marinko,
Darko Jager

Klarineti

Tadej Kenig, Jakob Bobek, Borut Turk, David Gregorc

Saksofoni

Domen Koren*, Arijan Mačak*, Ita Nagode*,
Lan Meden*

Fagoti

Jure Mesec, Árpád Balázs Piri, Milan Nikolić

Rogovi

Primož Zemljak, Marko Arh, Sabina Magajne Bogolin,
Erik Košak, Aurelie Roussel*

Trobente

Uroš Pavlovič, Gregor Turk, Jure Močilnik,
Blaž Avbar*, Dominik Rus*

Pozavne

Andrej Sraka, Tine Plahutnik, Lan Vlašič*,
Leon Leskovšek, Aleš Plavec

Timpani

Tomaž Vouk, Petra Vidmar*, Špela Cvikl Flis*

Tolkala

Rudi Podkrajšek, Gašper Gradišek, Jože Bogolin*,
Katarina Kukovič*, Maja Povše*, Matevž Bajde*,
Petra Vidmar*, Špela Cvikl Flis*

Inšpektor orkestra

Martin Žužek Kres

Inspicientka

Višnja Fičor

Produkcijaska ekipa

Producenta Nives Fras in Roman Pušnjak,
koordinatorska Simon Stanojevič,
dramaturginja Tatjana Ažman,
lektorica Marja Filipčič Redžič,
notni arhivar Damjan Kozole

Scena in kostumi

Gledališki atelje SNG Opera in balet Ljubljana in
SNG Drama Ljubljana, *vodja* Matjaž Arčan

Tehnična služba

Vodja službe (tehnični vodja) Mislav Kuzmanič,
vodja odrske tehnike Franci Stanonik,
lučni mojster Aleksander Pešec*,
oblikovalca zvoka Luka Berden in Albert Pučnik*,
videotehnika Matija Grošelj* in Aljaž Borštnik*,
vodja rekviziterjev Sandi Dragičević, *vodja*
maskerjev - lasuljarjev Marijanka Sešek, *vodja*
frizerjev - lasuljarjev Nevenka Zajc, *vodja moške*
garderobe Vida Markelj, *vodja ženske garderobe*
Ksenija Šehić

* Zunanja sodelavka/zunanji sodelavec.

O baletnem večeru

Bolero

Maurice Ravel je *Bolero*, svoje najbolj znamenito delo, napisal po naročilu ruske balerine Ide Rubinstein. Premierno so ga z velikim uspehom izvedli v pariški Operi leta 1928, plesnemu svetu pa je najbolj poznan v interpretaciji Mauricea Bédjarta iz leta 1961. Številnim koreografom, ki so ustvarjali na to kompozicijo iz ene same stopnjujoče se teme, se pridružuje tudi Renato Zanella. Njegova interpretacija črpa iz osnovne Ravelove zamisli o večnem glasbenem boju za prevlado med ritmom (močjo) in melodijo (lepoto), ki jo Zanella podčrtuje z mislijo, da razum (melodija, lepota) v spopadu s silo moči zmaga le redkokdaj.

Ssss...

»Bodite tiho,« nam s svojo zgovorno koreografijo *Ssss...* na glasbo Frédéric Chopina šepeta Edward Clug. Njegov »ššš« pa ne zareže kot ukazovalni medmet »pst«, saj v njegovem primeru, s tremi pikami, ki mu sledijo, ostaja docela odprt ...

Obredje/Sacre

Igorja Stravinskega poznamo kot revolucionarnega skladatelja, ki je s svojim načinom komponiranja premikal meje glasbenega ustvarjanja. Balet *Pomladno obredje* (*Le Sacre du printemps*) se uvršča med poglavitne primere njegovega edinstvenega komponiranja. Zanella želi s koreografijo *Obredja* gledalcem izreči svoje prepričanje o tem, kateri je tisti obred, ki ga ljudje najvztrajneje izvajamo že vso človeško zgodovino - to je obred vojne. Žrtvujemo mir, da bi pridobili mir.

Multikulturalnost pariške glasbe

**Monika
Marušič**

Glasba, izbrana za baletni večer *Bolero*, povezuje tri skladatelje, ki so v 19. in 20. stoletju živeli in delovali v Parizu. Čeprav so njihove glasbene govorice različne in močno individualne, jih družijo dejstva, da je v njih čutiti ljudske vplive tujih narodov. Ravel, ki je imel po materini strani baskovsko-španske korenine, se je v svojih skladbah pogosto zatekal k španskim eksotizmom. Chopinov opus močno zaznamujejo ljudski elementi poljske kulture, ki jo je zapustil kot emigrant, Stravinski pa je še posebej v svojih zgodnejših delih izhajal iz ruske ljudske tradicije. Kljub tujim narodnim vplivom so skladbe vseh treh skladateljev ključno zaznamovale pariško glasbeno življenje in začrtale pomembne smernice za nadaljnji razvoj tako francoske kot zahodnoevropske glasbene umetnosti.

Glasbo **Mauricea Ravela** (1875–1937) danes najpogosteje opredeljujemo z oznako impresionizma, čeprav je skladatelj, podobno kot njegov sočasniki Claude Debussy, termin zavračal. V njunih delih so mnogi prepoznali medsebojne podobnosti, a čeprav je Ravel še posebej v zgodnejših letih ustvarjanja občudoval individualno glasbeno govorico svojega nekoliko starejšega kolega, je menil, da se v svojih delih močno oddaljuje od Debussyjevega sloga. Po odhodu s pariškega glasbenega konservatorija, kjer se zaradi konservativne miselnosti ni našel, je Ravel razvil svojstven glasbeni slog. V njegovo ospredje stopa posebna obravnava orkestracije, ki jo je skladatelj razumel kot ločeno,

samosvoje področje. Z uporabo nenavadnih registrov in potujevanjem znanih zvokov je ustvarjal nove barve in tako v ospredje svojih skladb pogosto postavljajl zvočnost. Kljub spretnosti v orkestraciji je Ravel večino svojih orkestralnih del ustvaril s predelavami zgodnejših klavirskih ali glasbenogledaliških del, njegov opus pa obsega tudi orkestracije glasbenih del drugih skladateljev. Svoja dela je sicer komponiral v skladu s sočasnimi formalnimi in harmonskimi konvencijami, ki pa jih je močno potujil in individualiziral. V svojih skladbah je pogosto združeval pretekle glasbene oblike s sodobnimi kompozicijskimi tehnikami, neredko pa je zahajal tudi v uporabo eksotizmov, ki so jih v poznejših delih nadomestili vplivi džeza. Še posebej rad se je navezoval na špansko kulturo, ki ga je od nekdanj privlačila, najbrž tudi zaradi baskovskih korenin po materini strani: »Od nekdanj sem bil naklonjen španskim stvarjem [...], rojen sem bil blizu španske meje in moja starša sta se spoznala v Madridu.«

***Bolero je nastal kot
baletno naročilo
Ide Rubinstein,
nekdanje plesalke
Ruskega baleta
Sergeja Djagileva.***

Takšni vplivi so jasno prisotni v *Boleru* (*Boléro*, 1928), ki je nastal kot baletno naročilo Ide Rubinstein, nekdanje plesalke Ruskega baleta Sergeja Djagileva. Ta je želela novo skladbo za svojo plesno skupino in Ravelu sprva predlagala, naj orkestrira šest stavkov iz Albénizove klavirske suite *Iberia* (1909), vendar je bila zamisel zaradi težav z avtorskimi pravicami opuščena. Zasnova za *Bolero* naj bi se potem rodila v času Ravelovega dopustovanja na jugozahodu Francije, kjer se je skladatelj domislil glavnega melodičnega motiva skladbe. Tako je nastala glasba za baletno predstavo, ki je bila premierno izvedena novembra 1928 v pariški Operi z Ido Rubinstein v glavni vlogi španske plesalke.

Koreografijo zanjo je sestavila Bronislava Nižinska, sestra slavnega ruskega plesalca in koreografa Vaclava Nižinskega, ki je petnajst let poprej sestavil razvpito koreografijo za *Pomladno obredje* (1913) Stravinskega. Poleg španskih vplivov naj bi *Bolero* z monotonim ritmičnim ponavljanjem odražal tudi zvoke industrializacije, ki je Francijo zajela šele v 19. stoletju.

Skladbo je Ravel naslovil po istoimenskem španskem plesu iz 18. stoletja, od katerega je prevzel tričetrtinski ritem v počasnejšem tempu. V delu je tako prepoznati značilnosti tega plesa in španske glasbe nasploh - brenkanje strun na godalih spominja na zvoke kitare, ritmičnost malega bobna pa na zvoke kastanjet. Skladba je zasnovana na preprosti temi, ki jo v začetku predstavi flavta. Melodijo vseskozi spremlja monotona ritmična podlaga v malem bobnu, ki se mu pozneje pridružujejo razni instrumenti. Gradacijo celotne skladbe je Ravel osnoval na instrumentaciji - vsaka ponovitev teme prinaša novo kombinacijo instrumentov, tako v melodiji kot v spremljavi, postopek pa obenem spremlja tudi dinamično stopnjevanje od

tihega pianissima do glasnega fortissima. Začetni nastopi teme denimo raziskujejo zvoke solističnih pihal (flavta, klarinet, fagot, oboa, saksofon), ki se pozneje s trobili in z godali združujejo v vedno večje instrumentalne skupine. Celotna skladba ostaja v tonaliteti C-dura z zgolj krajšimi modulacijami v bližnje tonalitete. V trenutku, ko je potencial gradacije dokončno izkoriščen, sklep dela napovedo glasni glissandi v pozavnah, ki jih še vedno spremlja osnovni ritmični vzorec, tokrat v zasedbi celotnega orkestra. Skladba se tako sklene v mogočni polni zasedenosti orkestra in dinamiki fortissimo na disonantnem zadržku, ki se zopet razveže v C-dur.

Pozneje je Ravel za britanski časopis *The Daily Telegraph* poudaril, da je želel z *Bolerom* ustvariti eksperiment v zelo specifični smeri: »[N]apisal sem delo, ki traja sedemnajst minut in je sestavljeno zgolj iz orkestralnega tkiva brez glasbe – iz dolgega in zelo postopnega crescenda. V njem ni nobenih kontrastov in pravzaprav nobene invencije, razen načrta in načina izvedbe.« Širšo prepoznavnost in slavo je skladba doživela šele s koncertnimi izvedbami. Leta 1929 je delo z ameriško premiero populariziral italijanski dirigent Arturo Toscanini, ko je *Bolero* izvedel z Newyorško filharmonijo. Izvedba je občinstvo navdušila in nekateri kritiki so Toscaniniju pripisovali glavne zasluge za poznejšo priljubljenost skladbe. Še večje odzive pa je sprožila kontroverzna Toscaninijeva izvedba z isto zasedbo leto pozneje v pariški Operi. Toscanini naj bi tokrat ubral znatno hitrejši tempo, kot si ga je zamislil Ravel, kar je zanetilo nestrinjanja med skladateljem in dirigentom, zaradi nesporazuma pa je delo postalo še bolj odmevno in priljubljeno med poslušalci. Tako so kmalu začeli nastajati številni gramofonski posnetki, radijski prenosi in transkripcije skladbe, ki je pozneje s pomočjo različnih medijev postala celo del popularne kulture. Skladba, ki ji je bila sprva očitana prevelika preprostost, je prav zaradi nje pridobila svoj ikonični značaj.

Točno stoletje pred nastankom *Bolera* je pariško okolje vrhunec glasbene umetnosti doživljalo s klavirskimi miniaturnimi, ki so zaživele v intimnem vzdušju aristokratskih salonov. Mednje se poleg mazurk, preludijev, etud, polonez in valčkov uvrščajo tudi nočni **Frédérica Chopina** (1810-1849). Večina nočnih je nastala v času po Chopinovi selitvi iz Varšave v Pariz, kamor je prispel jeseni leta 1831. Potovanje v zahodno Evropo so najprej spodbudili Chopinovi skladateljski in pianistični uspehi, prav v času potovanja pa se je na Poljskem z novembrsko vstajo (1830) začela poljsko-ruska vojna, ki je sprožila emigracijo tisočih Poljakov in Litovcev, predvsem iz političnih in kulturnih krogov. Tudi Chopin se zaradi vojne ni več vrnil na Poljsko. Do časa selitve je že dodobra izoblikoval svoj kompozicijski slog in dosegel zrelo stopnjo ustvarjanja. Pariško okolje mu je nudilo ugodne možnosti za nadaljnji razvoj pianističnega talenta, obenem pa se je spoznal in družil s številnimi sočasnimi

literati, glasbeniki, slikarji in drugimi umetniki, med katerimi so bili Franz Liszt, Hector Berlioz, Ferdinand Hiller, Heinrich Heine, Eugène Delacroix ter George Sand, s katero je pozneje imel tudi ljubezensko razmerje. Do leta 1833 si je utrdil ugled med pariško glasbeno elito in tako postal redni gost zasebnih aristokratskih salonov. Kmalu je spoznal, da je njegovo intimno pianistično ustvarjanje neprimerno za velike koncertne dvorane, zato je svojo glasbo večinoma pisal zgolj še za zaprto salonsko okolje, kar mu je obenem omogočalo ustvarjalno eksperimentiranje brez pričakovanj in pritiska javnosti.

Tako so med drugimi pomembnimi kompozicijami nastajali tudi klavirski nokturni. Osemnajst od enaindvajsetih Chopinovih nokturnov je bilo objavljenih za časa skladateljevega življenja v skupinah po dva ali tri. Devetnajsti (*Nokturno v e-molu, op. 72, št. 1*) in dvajseti (*Nokturno v cis-molu, op. posth.*) sta sicer nastala prva, vendar sta bila tako kot enaindvajseti (*Nokturno v c-molu, op. posth.* - ta sprva ni bil naslovljen kot nokturno, vendar ga vse od objave leta 1938 pogosto priključujejo k drugim) objavljena šele posthumno. Priljubljenost posameznih nokturnov se je s časom spreminjala, med najbolj znane in največkrat izvajane pa gotovo sodi *Nokturno v Es-duru, op. 9, št. 2*. Oznaka *nokturno* (fra. *nocturne* - nočni) se je začela pojavljati že v 18. stoletju, sprva v povezavi z večstavčnimi skladbami za ansambelskoasedbo, ki so jih izvajali na večernih zabavah. V podobnem kontekstu jih najdemo že v opusu W. A. Mozarta, sicer v italijanski različici imena *notturmo*. Kot prava žanrska oznaka za enostavne klavirske skladbe pa se je *nokturno* izoblikoval v začetku 19. stoletja.

Z nokturni in nekaterimi drugimi krajšimi deli je Chopinova klavirska glasba pridobila značilen »chopinovski« idiom.

Začetke žanra povezujemo z opusom irskega skladatelja Johna Fielda, ki je v svojih skladbah združil spevno okrašeno melodijo z razloženo akordično spremljavo. Pomembno vlogo je igrala tudi uporaba pedala - ta je omogočala ustvarjanje posebne sonornosti, ki jo danes povezujemo z žanrom. Širše priljubljen je žanr postal šele s Chopinom, ki je svojih enaindvajset nokturnov ustvaril med letoma 1827 in 1846. Chopin je Fielda spoštoval in ga imel za vzor, kar se odraža predvsem v nekaterih njegovih zgodnejših kompozicijah. V svojih klavirskih nokturnih je ohranil glavne značilnosti Fieldovih nokturnov, obenem pa je stopil korak naprej in s kompleksnejšimi strukturami ter karakterističnimi potezami utemeljil žanr, s katerim je ključno zaznamoval pianistično literaturo 19. stoletja. V Chopinovih nokturnih je prepoznati jasne vplive italijanskih opernih arij - Franz Liszt je celo trdil, da so na Chopinove nokturne še posebej vplivale belcantistične arije Vincenza Bellinija. Glavno melodično linijo, ki po značaju spominja na spevne belcantistične kavatine, je s prefinjenim občutkom združil s pianističnimi ornamentami tako, da so se zlivali v enotno substanco, ki je obenem temeljila na ritmično stabilni in

kontinuirani spremljavi. Spremljavo je oblikoval kot interaktivno plast glasbene teksture in vanjo vključeval motivično gradivo, hkrati pa je z njo zapolnil vrzeli v melodiji, s čimer je posnemal pevski legato v zgornjem glaslu. Oblikovno so nokturni večinoma grajeni v tridelni obliki s kontrastnim srednjim delom in okrašenimi ponovitvami – te je Chopin pri svojih učencih pogosto spreminjal ali dodajal –, kar gre spet povezati z obliko da capo arije.

Prav z nokturni in nekaterimi drugimi krajšimi deli je Chopinova klavirska glasba pridobila značilen »chopinovski« idiom, ki še danes brezpogojno navdušuje pianiste. Chopinovi nokturni so v klavirski literaturi pustili pomemben pečat in vplivali na številne sočasne ter poznejše skladatelje, med drugim na Gabriela Fauréja, ki je po Chopinovem zgledu napisal trinajst skladb v tem žanru. V Chopinovih skladbah je prepoznati močan poljski značaj. Ta je najočitneje prisoten v njegovih polonezah in mazurkah, ki izvirajo iz poljskih narodnih plesov. Poljski idiom pa subtilneje preveva tudi številna druga dela, v katera je skladatelj pogosto vključeval elemente poljske ljudske glasbe, kot so ljudski napevi, kromatične lestvice, cerkveni modusi, sinkopirani ritmi in podobno. Nekatere od teh je uporabil tudi v svojih nokturnih.

Nacionalni idiom je še posebej v zgodnjem opusu značilen tudi za skladateljsko pot **Igorja Stravinskega** (1882–1971). Slednjo je močno zaznamoval študij pri Nikolaju Rimskem - Korsakovu, članu t. i. *ruske peterke*, ki je izhajal iz ruske ljudske glasbene tradicije. Pod njegovim okriljem so nastale tudi prve kompozicije Stravinskega, ki so kmalu vzbudile pozornost ruskega impresarija Sergeja Djagileva. Djagilev je leta 1909, potem ko je pri ruskih oligarhih dosegel finančno podporo za predstavljanje ruske umetnosti v tujini, prvič uprizoril ruski balet v Parizu. Z njim je doživel uspeh, obenem pa naletel na kritike, ki so trdile, da v njem ni ničesar avtentično ruskega, zato se je odločil, da bo svoj naslednji balet zasnoval na močnih ruskih folklorističnih potezah. Pri Stravinskem je naročil balet *Ognjena ptica* (*L'Oiseau de feu*, 1910), ki je skladatelju skoraj čez noč prinesel slavo, in dve novi baletni naročili. Uspeh *Ognjene ptice* je napovedal začetek plodnega sodelovanja med skladateljem in impresarijem, ki je že naslednje leto obrodilo balet *Petruška* (1911), kmalu zatem pa še *Pomladno obredje* (*Le Sacre du printemps*, 1913). Prav z njunim sodelovanjem je baletna umetnost prvič po baroku stopila v ospredje. Doživela je preporod in postala emancipirana umetnost, s čimer se je posledično spremenila tudi baletna glasba, ki se je naenkrat osvobodila baletnih konvencij ter začela razvijati nove oblikovne in ritmične strukture.

O baletu *Pomladno obredje* bi težko govorili drugače kot v povezavi z burno recepcijo, ki jo je delo doživelo ob praizvedbi v pariškem

***Škandal ob
praižvedbi je
Stravinskemu
prinesel oznako
glasbenega
revolucionarja.***

Théâtre des Champs-Élysées (Gledališču na Elizejskih poljanah) 29. maja 1913. V dvorani je razvnelo velik nemir, ki je preglasil orkester, in dogodek se je v zgodovino glasbe zapisal kot eden največjih škandalov. Bolj kot glasba je občinstvo najbrž razvnela šokantna vsebina baleta, ki se konča z žrtvovanjem mlade device, in nenavadna koreografija Vaclava Nižinskega, ki je močno nasprotovala tradicionalnim baletnim konvencijam. Občinstvo, ki je ob obisku predstave pričakovalo klasični *beli* balet - večer se je zares začel z estetsko popolnoma kontrastnim romantičnim baletom *Silfide* (*Les Sylphides*) na Chopinovo glasbo -, je osupnilo nad grotesknimi upognjenimi telesi plesalk, ostrimi gibi in stopali, obrnjenimi navznoter. Stravinski je balet zasnoval na prazgodovinski temi in ga podnaslovil *Prizori iz poganske Rusije*. Scenarij, ki ga je razvil skupaj z Nicholasom Roerichom, ruskim poznavalcem ljudske umetnosti, sledi poganskim obredom, povezanim z Zemeljskim ciklom in menjavo letnih časov - eden od teh je tudi češčenje božanstva pomladi z žrtvovanjem mladega dekleta, ki Zemlji povrne rodovitnost z izčrpavajočim plesom do smrti. Stravinski je za »neprijetno«

presenečenje poskrbel tudi z glasbeno partituro, ki jo je popravljaj še na dan praižvedbe. V njej je skoraj eksperimentalno obravnaval instrumentacijo in z njo povezane zvočne barve instrumentov. Kompozicijo tako uvaja znani solo fagota v skrajno visoki in nenavadni legi, ki spominja na barvo angleškega roga ali oboe. Večino melodičnega in harmonskega gradiva je ustvaril s sopostavljanjem dveh komplementarnih tetrakordov (štirih tonov), izpeljanih iz oktatonike (lestvice, sestavljene z izmenjavanjem poltonov in celih tonov), pri čemer je enega uporabil za gradnjo

melodije, drugega pa za spremljavo in s tem ustvaril ostra disonančna sozvočja. Preprosti melodični vzorci, prevzeti iz ljudskega gradiva, so v nadaljevanju skladbe skrajno obdelani in konstantno varirani, še bolj nenavadna pa je skladateljeva obravnava ritma, ki bodisi zapada v ponavljajoče se ostinatne odseke, bodisi prevzema aktivno vlogo s pogostim spreminjanjem taktovskega načina ali s stalno premikajočimi se poudarki, ki padajo vsakič na drugo dobo v taktu.

Škandal ob praižvedbi se je izkazal za najboljšo reklamo - *Pomladno obredje* je Stravinskega kmalu izstrelilo med najbolj nadobudne sočasne skladatelje, obenem pa mu je prineslo oznako glasbenega revolucionarja, ki se ga je držala tudi v poznejših obdobjih, čeprav sam nad njo ni bil navdušen. V svoji *Glasbeni poetiki*, zbirki šestih predavanj z Univerze Harvard, je pozneje v zvezi s tem pisal:

Dobro poznam stališče, ki pravi, da naj bi se v času Pomladnega obredja dogajala revolucija - revolucija, katere rezultati naj bi danes bili na tem, da se asimilirajo. Ne

strinjam se s tem mišljenjem. Menim, da je bilo napačno razglašati me za revolucionarja. Ko se je pojavilo Obredje, so najrazličnejši ljudje razširjali taka mnenja. V zmešnjavi protislovnih mišljenj je moj prijatelj Maurice Ravel skoraj edini zastavil besedo, da bi razjasnil stvari. Spoznal je in povedal, da novost Obredja ni ne v slogu ne v instrumentaciji in ne v tehnični zasnovi dela, temveč v glasbeni biti. Proti moji volji so me naredili za revolucionarja. [...] Zakaj obremenjujemo besednjak umetnosti s tem visokodonečim izrazom, ki v svojem najbolj običajnem smislu pomeni stanje nemira in nasilja, ko pa obstajajo veliko bolj primerne besede, s katerimi bi lahko označili originalnost? [...] Bil bi v precejšnji zagati, če bi vam v zgodovini umetnosti moral pokazati tudi eno samo dejstvo, ki bi ga lahko označili za revolucionarno. Umetnost je v svoji biti konstruktivna. Revolucija pa pomeni vdor v ravnovesje in prelom z njim. Kdor pravi revolucija, pravi začasen kaos. Umetnost pa je nasprotje kaosa.

Kakorkoli že, Stravinski je s *Pomladnim obredjem* gotovo ustvaril edinstveno in eno najvplivnejših stvaritev 20. stoletja, to je neizpodbitno. Več kot stoletje pozneje za koreografe še vedno ostaja velik, a izredno priljubljen izziv. Skladba je kmalu po praižvedbi zaživela tudi v simfonični obliki in zelo vplivala na številne pomembne ustvarjalce klasične glasbe 20. stoletja, med njimi so Edgard Varèse, Aaron Copland, Olivier Messiaen in drugi. Kot je zapisal glasbeni zgodovinar Donald Jay Grout, je *Obredje* »imelo eksplozivni učinek, ki je tako močno razpršil elemente glasbenega jezika, da jih ni bilo več mogoče zložiti skupaj, kot so bili pred tem«.

Največji kreator življenja je človek

Pogovor s koreografom

Nataša
Jelić



Renato
Zanella

Umetniškega vodjo baletnega ansambla SNG Opera in balet Ljubljana Renata Zanello je k snovanju najnovejšega baletnega večera *Bolero*, stkanega iz treh koreografskih stvaritev, ki bodo v Sloveniji uprizorjene prvič, spodbudilo razmišljanje o tem, kaj vse se je zgodilo z odnosi med ljudmi zaradi sprememb, s katerimi se kot človeštvo soočamo v napornem času po pandemiji covida in izbruhu vojne v Ukrajini. Čas, ki ga živimo, doživlja tudi kot svojevrsten spopad generacij, preteklosti in sedanjosti, ki gotovo že oblikuje tudi našo prihodnost ... ko se bomo po njegovem mnenju morali krvavo boriti tudi za obstoj umetnosti.

Vrata v najnovejši baletni večer nam bo odprla vaša koreografija na neponovljivo glasbeno poslastico Mauricea Ravela *Bolero*, večer se bo nadaljeval s Chopinovimi romantičnimi *Nokturni* in koreografijo *Ssss...* prav tako mednarodno priznanega koreografa in umetniškega vodje mariborskega baleta Edwarda Cluga ter zaključil z vašim *Obredjem* na glasbo enega najbolj revolucionarnih skladateljev 20. stoletja Igorja Stravinskega. Kaj vas je kot umetnika, ki ustvarja v zgodovinskem trenutku, zaznamovanem z velikimi izzivi za človeštvo, pritegnilo v teh glasbenih delih?

H koreografiranju na Ravelovo glasbo me je povlekel spopad med melodijo in ritmom, ki ga slišim v njej - med melodijo, ki simbolizira

***Vedno je
dobro razmisliti
tudi o naši lastni
odgovornosti za
lepoto življenja.***

razum in lepoto, ter ritmom, ki ponazarja moč. Razum je pred močjo preprosto nebogljjen. Melodija je plamen, ki ustvarja lepoto, barvo, vonj - ritem je kladivo, ki neusmiljeno udarja po železu. V tem neenakopravnem boju sem videl tudi odnos ženske in moškega, ki je za žensko tudi dandanes še marsikje lahko celo usoden. V Ravelovi glasbi slišim crescendo nasilja, zanikanja svobode. Njegovo čutno glasbo bi lahko doživeli tudi kot ljubezenski odnos, vendar se pod njenim površjem skriva mnogo več. Zgodovinski trenutek nastanka glasbe, začetek 20. stoletja, je naznanil tudi začetek emancipacije nežnejšega spola v družbi. Spomnimo se vseh močnih žensk, Mate Hari, Josephine Baker in drugih, ki so se pogumno in v najglobljem smislu te besede razgalile pred občinstvom. V slehernem glasbenem delu najdemo kanček avtorjevega življenja, zato je duh upora nedvomno zaznamoval tudi ustvarjanje tako senzibilnega skladatelja, kot je bil Ravel.

Posebno darilo, ki se ga tudi sam neizmerno veselim, je našemu baletnemu ansamblu namenil umetniški vodja mariborskega baleta Edward Clug, s katerim se o sodelovanju pogovarjava že od mojega prvega dne v pisarni ljubljanskega opernega gledališča. Čudovito koreografijo *Ssss...* je za Stuttgartski balet ustvaril pred nekaj več kot desetimi leti. Prezela me je zato, ker je kot koreografa tudi njega zanimala tema odnosov in ker je v romantični, poetični glasbi Chopinovih *Nokturnov* našel vero v prelepo mrežo zgodb in harmoničnih odnosov, ki jih ljudje tkejo med seboj v soju lunine svetlobe. Pravzaprav je v življenju natanko tako. Srečo imamo, če doživimo vsaj eno ljubezen, in še večjo, če potem srečamo zadnjo, ki je prav tako tista prava. Življenje kljub vsemu doživljam kot čudovit, romantičen dogodek, prežet z lepoto. Lepoto, ki jo najdemo predvsem v umetnosti - naši najboljši meditaciji, ki se ji ravno zato ne smemo odpovedati.

Tretji del sem poimenoval *Obredje*. Ob študiju glasbe Stravinskega in razmišljanju o obredni iniciaciji, ki jo mladi ljudje na prehodu v svet odraslih pričakujejo vsako pomlad in ki hkrati simbolizira tudi novo življenje, polno blaginje, sem začutil, da bi moral gledalcem s koreografijo *Obredja* ponuditi svoje prepričanje o tem, kateri je tisti obred, ki ga ljudje že vso človeško zgodovino najvztrajneje izvajamo - to je obred vojne. Žrtvujemo mir, da bi pridobili mir. Zato v tretjem delu večera pozornost med drugim posvečam *fanatizmu* - sistematičnemu orožju za uničevanje, ki so ga s pomočjo religij ustvarili ljudje, da bi manipulirali z drugimi ljudmi. V različici baleta *Pomladno obredje*, ki bo zaživela na odru SNG Opera in balet Ljubljana, je za obred žrtvovanja izbran mlad par. Moški sledi svojim učiteljem, tako imenovanim *modrecem*, in se odloči, da bo žrtvoval tudi ljubezen. Ob tem se med drugim lahko spomnimo na posilstva muslimanskih žensk, ki smo jim bili priča v vojni ne tako

dolgo nazaj v naši neposredni bližini. V trenutku, ko si je žensko prisvojil drugi moški, so se ji člani družine odpovedali in jo izgnali. To je bilo še eno od orožij etničnega čiščenja, še en primer nasilja. V *Obredju*, ki je obenem tudi zgodba o uničenih odnosih med ljudmi, ne bo videti vojne, marveč bo v ospredju preobrazba srečnih, mladih ljudi v morilce, ki to vlogo sprejmejo v imenu tako imenovanega *napredka*, v njegovo smotrnost in nujnost pa jih prepriča družba.

Ob vsem tem se nam seveda poraja večno vprašanje, kam v resnici drvi človeštvo in ali mora to res biti naša usoda. Vedno je dobro razmisliti tudi o naši lastni odgovornosti za lepoto življenja ... O vsem tem govori naš najnovejši baletni večer.

Ravelov *Bolero* nam v spomin neizogibno kliče istoimensko legendarno stvaritev ekspresionističnega koreografskega maga 20. stoletja Mauricea Bédjarta. Ste se koreografiranju tega baleta za baletni ansambel Dunajske državne opere posvetili tudi zato, ker ste nekoč plesali v njem? Kakšno pot ste pri ustvarjanju baletne zgodbe ubrali vi?

Bolero sem pravzaprav ustvaril zato, ker Maurice Bédjart svoje vizije ni želel *prodati* Dunajski državni operi. Ko sem se kot umetniški vodja dunajskega baleta s to prošnjo obrnil nanj, mi je povedal, da je svoje gledališče po selitvi iz Bruslja v Lozano zasnoval drugače in se odločil, da se njegove stvaritve ne bodo izvajale drugje. Dodal je, da sem tudi sam koreograf ter mi predlagal, naj ustvarim svojo različico baleta in ga morda v nečem tudi prekosim. Tako sem od svojega mentorja prejel blagoslov in spodbudo za snovanje lastnega videnja te glasbe. Bédjart je Ravelovo glasbo nedvomno revolucioniral, tudi s tisto mogočno moškostjo, ki je zažarela iz nje. V ospredje je vsekakor postavil spolnost, saj je bila njegova postavitev prežeta z izjemnim erotičnim nabojem. Bédjartovo koreografijo sem doživel kot oboževanje nečesa izjemno močnega v človeškem telesu. Bédjart je močen navdih zanjo našel v Indiji, zato njegov ples v *Bolero* doživljamo kot ples v veličastnem templju. Nič manj zanimiva ni znamenita izvirna različica baleta *Bolero*, ki ga je Ravel ustvaril po naročilu balerine Ide Rubinstein. Zasnovana je bila na španskih plesnih motivih, plesalko pa na koncu pokonča moški z nožem.

Sam sem se odločil za manjšo zasedbo plesalcev, šest moških in žensko ter ogromen orkester. Skušal sem slediti Ravelovi glasbi in jo interpretirati. Moj balet se tako osredotoča na melodijo in ritem ter je prav zaradi svoje komornosti tudi v plesni izvedbi bolj jasen in čist. Ohranil pa sem seveda pozornost na stopnjevanje in vzvišenost melodije, na kateri je temeljil ples tako v izvorni kot tudi v Bédjartevi različici. Sledil sem melodiji kot ustvarjalnosti, kot nekakšnemu prazračetku človeške duše, ki spominja na monumentalen, arhaičen kip. Začetek gibanja odstrani prah, ki se je nabral na njem. Izhajal sem tudi iz Ravelove zamisli o ritmu, ki lovi melodijo in jo zasleduje kot kakšno žival. V Bédjartevem *Bolero* sem plesal dolgih deset let,

zato to glasbo odlično poznam in tako sem lahko v svoji različici prav po filmsko uprizoril ta ritem, ki zasleduje, lovi, pritiska in postaja vse agresivnejši, ter melodijo, ki se skuša zaščititi pred njim. V čutnosti, ki jo izraža glasba, se zaznava dinamika med ritmom in melodijo - melodija sprva izziva ritem in mu zatrjuje, da je nikoli ne bo ujel, nato pa se vedno močneje brani, vse dokler se nemočna ne zgrudi in sesuje.

Kako velik izziv je bilo ustvariti gibalni in vizualni del vaše različice *Bolera*?

V tem baletu sem se oddaljil od svoje običajne, precej dinamične razporeditve plesalcev na odru. Postavitev je res zelo specifična, plesalci se vseskozi gibljejo na enem in istem mestu. Gibi njihovih rok, ki ponazarjajo ritem, so izjemno mehanični, kvadratni. Telo ženske, ki upodablja melodijo, pa je v gibanju elegantno in prožno kot plamen. Najprej se sicer poskuša prilagoditi moškim oziroma ritmu, vendar zaman. Ritem je slep, nedorasel, ne želi si občutij, ki bi jih v njem prebudila melodija, in jih zavrača, od tu njegova mehaničnost.

Na sredino odra sem postavil platformo, nanjo pa nekaj, kar spominja na omenjeni kip. To bohemsko podobo na odru izjemno močno dopolnjuje orkester osemdesetih glasbenikov, ki sem ga namestil v ozadje. Orkester je na odru tako v *Boleru* kot v *Obredju* - zaradi izjemnosti in pomembnosti obeh glasbenih stvaritev Ravela in Stravinskega. In - če smem priznati - vse bolj mi je všeč, da v svojih koreografijah v ospredje, v središče vesolja postavljam telo. Človeka, ki je v resnici največji kreator življenja.

Plesalci ljubljanskega baleta so izjemno močni in več kot pripravljeni na nove izzive.

Kako nas bo v tej luči nagovorilo vaše *Obredje* na glasbo Stravinskega? Se bo njegova slovenska premiera razlikovala od prve postavitve na Dunaju?

V *Obredju* sem na oder postavil kletko, ki bo gledalcu ponudila simboličen pogled na življenje, ki ga na neki način živimo v kletkah. Mar nas politiki ne vse bolj potiskajo vanje in nam narekujejo, kaj smemo in česa ne smemo? Mar se nismo primorani vse bolj krvavo boriti za svojo ustvarjalnost? Različica, ki bo zaživela na odru ljubljanske Opere, bo precej izvirna. Taka bosta tudi scenografija in kostumografija, ki sem se ju tokrat lotil sam. Od prve premiere *Obredja* je minilo trideset let. Po vsem tem času nenehnega raziskovanja, radovednosti in osebnega razvoja sem začutil, da moram koreografiji vendarle dodati nov odtенок, ji dati nov trenutek, svoj odtis. Drugače od številnih kolegov, ki za svoje stvaritve želijo, da ostanejo prav takšne, kakršne so bile, sem sam bolj podoben slikarju, ki svoja platna nenehno predeluje. V mlajših letih sem za svoje koreografije vedel, da z njimi nisem dorekel vsega in da bi kaj lahko naredil tudi drugače. In tudi sicer stvari niti ne želim puščati, kakršne so, saj si zaslužijo, da jih

nadgradim. Koreografije so zame kot vino, ki z leti dozoreva in postaja vse boljše. V glasbi Stravinskega je tudi pripoved o naših prednikih in vsem, kar je ohranjeno v našem DNK-ju. Nekoč smo že bili bojovníki, žrtve, vodje, očetje, matere ... Prevzet sem tudi nad preteklostjo svoje družine, za sto, tisoč let nazaj, s svojim izvorom, s tem, da moj stari oče živi v meni in da jaz že zdaj nadaljujem svoje življenje v telesih svojih otrok. Pa vendar iz preteklosti ohranjamo veliko slabih spominov, saj so naši predniki tudi *modreci*, pripovedovalci zgodb, ki nas prepovijajo s strahom in ta postane del naših življenj. Pri ustvarjanju *Obredja* sem se osredotočil na besedo *strah*. Strah je poglobilni instrument manipulacije z ljudmi. Namesto da vojne ustvarjamo, bi se jih morali izogibati. V trenutku, ki ga živimo, je še toliko bolj pomembno, da ohranimo našo ustvarjalnost, tudi v umetnosti, ki nas povezuje in uči, da smo mi tisti, ki imamo moč, da izberemo in se odločimo za življenje v miru in ne v nasilju.

Kako so se z novimi gibalnimi in izraznimi izzivi vaših koreografskih stvaritev soočili plesalci baletnega ansambla SNG Opera in balet Ljubljana?

Brez slabe vesti lahko rečem, da so plesalci ljubljanskega baleta izjemno močni in zavoljo raznolikega plesnega repertoarja, ki smo ga izvajali v preteklih letih, tudi več kot pripravljeni na nove izzive. Eden je zagotovo agresivnost v gibanju, ki ga narekujeta obe moji tokratni koreografiji. S plesom v različnih plesnih predstavah se plesalci naučijo razvijati tudi vloge. Ni namreč pomembno le, da koreografijo odplešejo, da je njihov gib muzikalen, estetski, korekten, temveč morajo biti sposobni tudi pozabiti na korake in s čistostjo ter z intenzivnostjo svoje energije svoj ples tudi popolnoma spremeniti. Poleg tega da so plesalci, so tudi igralci in predvsem človeška bitja, ki se s tistim, kar izražajo v neki koreografiji ali predstavi, poistovetijo tako zelo močno, da to zares postanejo.

Telo in glasba se morata zlit v smiselno celoto

Pogovor s koreografom

Nataša
Jelić



Edward
Clug

Mednarodno priznani koreograf in umetniški vodja baleta Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru Edward Clug nam je ob dolgo pričakovanem ponovnem snidenju z ljubljanskimi baletniki zaupal, da ti njegovo plesno govorico odlično obvladujejo. Nekateri plesalci, ki so z njim sodelovali že pri predstavi *Arhitektura tišine*, so sicer presenečeni, ne le nad tokratno koreografijo, marveč tudi nad njegovim odnosom do plesa, ki se je v vmesnem času precej spremenil. Čeprav je koreografski okvir predstave *Ssss...* zasnovan zelo natančno, bodo plesalci s samosvojim doživljanjem in s svojo interpretacijo tako gledalcem kot njemu razkrili nekaj novega in s tem naredili postavitev v Ljubljani drugačno od vseh dosedanjih.

Če pomislimo, je naravnost neverjetno, da ste doslej tako malo ustvarjali za ljubljanski balet. Po dolgem času pa bomo vendarle spet videli vašo koreografsko stvaritev v izvedbi naših plesalcev, česar se vsi zelo veselimo. Kakšni občutki vas prevevajo ob tem sodelovanju, ki ga zaradi vašega položaja umetniškega vodje mariborskega baletnega ansambla lahko razumemo tudi kot sodelovanje dveh osrednjih slovenskih operno-baletnih gledališč? Renato (Zanella, op. p.) me je poklical, takoj ko se je z vodstvom SNG Opera in balet dogovoril, da bo prevzel dolžnosti umetniškega vodje baleta in že po nekaj dneh me je tudi obiskal v Mariboru.

Na vsak način se je želel povezati in sodelovati, ne le z mano kot koreografom, marveč tudi z baletnim ansamblom SNG Maribor. Že dolgo se pogovarjava o tem, kako bi bilo smiselno, da kaj naredim tudi za ljubljanski balet. Ker zaradi številnih drugih obveznosti tokrat zanj nisem mogel ustvariti nekaj povsem novega, sva se v skladu s kontekstom baletnega večera *Bolero* odločila za koreografijo *Ssss...*, ki sem jo leta 2012 ustvaril za Stuttgartski balet. Tudi sam se veselim, da smo končno spet združili moči in da je moja koreografija tako dobro umeščena v celotno zamisel večera – tudi z glasbenega vidika, saj sva Chopinovo romantično glasbo z začetka 19. stoletja tako dobro vključila med delo Ravela in modernizem Stravinskega z začetka 20. stoletja, da deluje, če se malce pošalim, *kot maslo sredi sendviča*.

Kako je nastajala koreografija *Ssss...* za Stuttgartski balet? Zakaj ste jo postavili prav na Chopinove nokturne?

Zanimivo je, da sem to koreografijo sprva ustvarjal na drugo glasbo, ki je bila zložena prav zanjo. Ko sem s tamkajšnjim ansamblom ustvaril že približno polovico predstave, smo vsi skupaj odšli na dopust. Tako

Bolj kot ilustraciji glasbe smo priča napetemu dialogu z glasbo, neki vrsti poglobljenega razmišljanja.

mi je pred jesenskim delom ustvarjanja ostalo še kar nekaj časa za premislek. V Stuttgartu sem si ogledal še balet Johna Neumeierja *Dama s kamelijami*, ki me je prav zaradi glasbe Frédérica Chopina in tudi čudovite interpretacije dveh glavnih protagonistov popolnoma očaral. Potem pa me je Denis Matvienko prosil, naj zanj ustvarim solo ples za projekt *Kings of the Dance*, v okviru katerega pet ali šest baletnih prvakov, svetovnih zvezd, s solističnimi točkami gostuje po svetu. Pod vtisom Neumeierjeve predstave sem zanj ustvaril koreografijo na glasbo Chopina. Ker mi

je tako kot velikokrat za ustvarjanje zmanjkovalo časa, sem za Denisa izbral nekaj iz svojega že obstoječega koreografskega gradiva. Besedilo sem prilagodil Chopinovi tako zelo značilni in dovršeni glasbeni matrici – v tem primeru enega njegovih nokturnov –, ki pa že sama po sebi ne potrebuje nekega posebnega plesnega okrasa. Spominjam se, da sva bila takrat z opravljenim delom zelo zadovoljna. Navdihnjen z ustvarjanjem na Chopinovo glasbo sem si posnetek gradiva, ki sem ga s plesalci pripravil pred poletnim dopustom, poskusil ogledati ob poslušanju dveh nokturnov. Ob tem so me prevzeli ključni trenutki, ki so delovali tako očitno in smiselno, da je koreografija dobila popolnoma drug pomen. Očitno sem bil v tistem trenutku pripravljen stopiti v svet Chopinove glasbe. Ustvarjanje nanjo mi, če sem iskren, dotlej nikakor ni šlo od rok – ravno zaradi njene močne čustvenosti in sugestivnosti, s katero nisem mogel vzpostaviti dialoga.

Ko sem se vrnil v Stuttgart, sem se odločil, da se bom ustvarjanja koreografije *Ssss...* lotil drugače. Pristojni so me pri tem podprli, plesalcem v studiu pa svoje zamisli sprva nisem razkril. Potem ko smo v tišini obnovili postavljeno koreografijo in korake,

sem jim začel predvajati glasbo in jih prosil, da vse skupaj ponovijo od začetka. Ko so zaslišali Chopina, so me začudeno pogledali, vendar sem vztrajal, naj nadaljujejo. Vse skupaj je bilo zelo pristno in spontano. Pri plesalcih nisem iskal potrditve, v svojo odločitev sem bil popolnoma prepričan in videl sem, da so bili tudi oni nad mojo zamisljivo navdušeni.

Kako bi opisali posebno vez, ki se je spletla med vašim gibom in glasbo nokturnov, da predstava Ssss... tako navdušuje gledalce po svetu? Kako specifična je vaša plesna govorica v njej in kako se v tem smislu razlikuje od plesne govorice vaših prejšnjih koreografskih stvaritev?

Zdi se mi, da se v srečanju med glasbo in gibom zgodi nekaj, česar človek ob poslušanju Chopinovih stvaritev pravzaprav ne pričakuje. Čeprav koreografije ne gre dojemati zgolj kot ilustracije skladateljeve glasbe, se v resnici ne oddalji od njenega čustvenega in melanholičnega naboja. Bolj kot ilustraciji glasbe smo priča napetemu dialogu z glasbo, neki vrsti poglobljenega razmišljanja ob glasbi, na katero pa za trenutek celo pozabimo, saj našo pozornost bolj kot glasba pritegnejo čustva in odnosi med plesalci. Ob valovanju Chopinove glasbe se zgodi nekaj, čemur v angleščini pravijo *the principle of arrival and departure*: stvari prihajajo in odhajajo, odnosi med plesalci se vzpostavljajo in rahljajo. Ssss... je moja prva koreografija, ki sem jo ustvaril za ples na konicah prstov, ta pa v tej koreografiji vendarle ni povsem običajen in to je še en njen vidik, ki morda deluje kot neko nasprotje tistemu, kar narekuje glasba - čeprav notranji krik, če ji dobro prisluhnemo, slišimo tudi v njej. V času, ko sem ustvarjal Ssss..., je bil moj gib oster, odrezan in zelo hiter, kot denimo v koreografiji *Radio and Juliet*, ki jo imam za nekakšen mejnik v svojem ustvarjalnem razvoju. Takrat sem bil tudi prepričan, da je to govorica, ki mi pripada in se me je tudi zelo trdno oprijela. Danes seveda razmišljam popolnoma drugače. Bolj kot osredotočanje na določen gib ali slog svoje koreografsko ustvarjanje doživljam kot preplet vsega, tega pa narekuje subjekt - človek, oseba oziroma predmet obravnave, ki pa je seveda vedno drugačen in zato so tudi moja dela v zadnjem času postala bolj eklektična. V zadnjih desetih letih sem se namreč veliko loteval tudi narativnih predstav, v katerih seveda bolj kot gib v ospredje stopa zgodba, dramaturgija. Sicer pa so v plesnem besednjaku predstave Ssss... v kontrastu med mehko glasbo in ostrino, napetostjo giba tudi kritiki opazili nekaj pristnega, nenavadnega in sam bi dodal še resničnega, kar, kot sem poudaril že prej, presega določena pričakovanja. Zato tudi menim, da koreografija Ssss... v svojem mikro vesolju, ki ga s plesom ustvarjajo plesalci, prav tako kot glasba, s katero se v nokturnih razgalja Chopin, vendarle deluje tudi konfliktno.

Kako pa se vsa ta čustva in odnosi, ki jih med seboj ustvarjajo plesalci, pred gledalcem odstirajo v postavitvi koreografije in tudi v njenem vizualnem izrazu?

Ssss... je zelo specifična in hkrati tudi zelo intimna stvaritev, saj je na odru le šest plesalcev, tri ženske in trije moški, ki niso nujno pari, marveč v medsebojnem prepletanju tkejo najrazličnejše odnose. Plesalcem se pridruži le še pianist – v Ljubljani Petar Milić. In to je vse, kar se v resnici dogaja na odru, v tem tako rekoč praznem prostoru, ki sva ga ustvarjala skupaj s scenografom in kostumografom Thomasom Miko. Na odru je le še približno sto klavirskih stolov in koncertni klavir. To pomeni, da plesalci na odru delujejo zelo osamljeni in na neki način tudi popolnoma odrezani od preostalega sveta, saj med njimi vlada ogromna praznina, kar tudi v vizualnem smislu ustvari povsem posebno vzdušje. Plesalci, ki ne plešejo, sedijo obrnjeni proti občinstvu in gledajo tiste, ki plešejo. V svojevrstni areni, ki nastane med občinstvom in plesalci opazovalci, potekajo konflikti, ki vznikajo med plesalci, ki plešejo – poimenoval sem jih *midnight lovers*, saj so v tej areni videti kot nekakšni *gladiatorji ljubezni*. Zaradi vsega tega nastane vsesplošna napetost med plesalci v vlogi opazovalcev in gledalci ter tistim, kar nastaja v prostoru med pogledi obojih. Vse to zrcalijo tudi Chopinovi melanholični nokturni, ki nas spomnijo, da je bil skladatelj v zasebnem življenju, še zlasti zaradi ljubezni, precej nesrečen. Glede na posebno vzdušje njegove nočne glasbe sva se s Thomasom tudi pri kostumih odločila za preprostost in jo poudarila s polnočno modro barvo. Mesečino, v kateri vse to poteka, pa je z lučjo dočaral Tomaž Premzl.

Razloge za globalno stanje v umetnosti moramo najprej poiskati v sebi.

Do glasbe imate v svojih stvaritvah vselej zelo poseben odnos. V luči nenačrtovanega zlitja vaše koreografije Ssss... s Chopinovo glasbo me zanima, ali vas h koreografiranju bolj nagovori glasba – velikokrat ustvarjate na glasbo, ki je napisana posebej za vaše predstave – ali za ustvarjanje potrebujete tudi druge, drugačne vzgibe?

Tega procesa pravzaprav ne skušam obvladovati, zato se ne omejujem s pravili, formulami, z načeli ... Pri plesu je glasba vsekakor osrednji element, ki pa lahko ples tako navdihuje kot tudi omejuje, vse pa je odvisno od tega, kaj ustvarjaš. Za pripovedno predstavo *Peer Gynt* sem napisal tudi libreto in sem poleg glasbe, napisane za istoimensko Ibsenovo dramsko delo, poslušal še veliko drugih Griegovih stvaritev. Takrat me je pri ustvarjanju resnično v prvi vrsti navdihovala glasba. Zgodilo pa se je tudi to, da sem se denimo v prizoru trolov spopadel z zelo znanim glasbenim delom, ki pa me ni niti najmanj navdihovalo. Kljub temu sem seveda moral najti ustrezne rešitve. Pri scenski kantati *Carmina Burana* sem imel prav tako zelo veliko težav z uvodno skladbo »O Fortuna«. Vse, kar sem naredil, je bilo narobe in preveč očitno, zato sem porabil ogromno energije, da sem se pravzaprav izognil tistemu, kar je narekovala glasba. V zadnjem času pa me je denimo pri ustvarjanju krajših abstraktnih koreografij za Nizozemsko plesno gledališče (Nederlands Dans

Theater) resnično vodil le navdih. Sodeloval sem z Milkom Lazarjem, s katerim tudi sicer drug drugega vselej izzoveva z nekim novim načinom razmišljanja. Kadarkoli ustvarjava skupaj, je njegova glasba moj prvotni, intuitivni navdih. Koreografiranje na Chopinovo glasbo mi na primer ni ležalo, ko pa sem z njo združil že na pol pripravljeno gradivo, so stvari delovale, ker nisem bil obremenjen z njeno obliko in emocijo. Ko pa sem se pozneje spet lotil ustvarjanja gibalnega gradiva neposredno na njegovo glasbo, sem začutil, da se ponovno zapletam v past ... Postopki ustvarjanja so različni, vendar je cilj vsaj pri meni eden - telo in glasba se morata zlit v smiselno celoto.

Baletni večer *Bolero* je na neki način posvečen tudi sodobnim predelavam nekdanjih velikih baletnih uspešnic, zato me zanima, kaj je pri podobnih koreografskih izzivih vodilo vas in kako pomembne so tovrstne stvaritve sodobnih koreografov za nadaljnje ohranjanje baletne umetnosti?

Sam sem se doslej lotil predelave treh baletnih del, ki so vplivala tako na razvoj glasbe kot tudi baletne umetnosti v 20. stoletju. To so bila *Pomladno obredje*, *Svatba* in *Petruška* Igorja Stravinskega. Eden od razlogov je ta, da mi je glasba tega izjemnega skladatelja zelo blizu in da se mi je zdelo povsem samoumevno, da s predelavo koreografij na njegovo glasbo tudi sam prispevam k njihovi sodobnejši komunikaciji z občinstvom in njihovem nadaljnjemu popotovanju. Še zlasti mi je to uspelo s *Pomladnim obredjem*. Izvirno različico te predstave doživljam kot mejnik v razvoju sodobnega baleta, ki pa je tudi s svojimi znamenitimi reinterpetacijami, še zlasti s postavitvama Mauricea Bédjarta in Pine Bausch, vplivala na ustvarjanje številnih koreografov našega časa. Deset let po premieri je moj prvi *remake*, ki ga na odru zaznamuje močno prisoten element vode, prav tako postal *klasika*, ki jo še vedno izvajajo številni baletni ansambli po vsem svetu.

Kakšno pa bo po vašem mnenju nadaljnje popotovanje umetnosti nasploh in kakšna bo vloga umetnika v svetu velikih sprememb?

Zdi se mi, da moramo razloge za globalno stanje v umetnosti najprej poiskati v sebi. Prepričan sem, da lahko umetniki sredi še tako razburkanega in navidezno neurejenega sveta v sebi vselej poiščemo iskrico, s katero lahko razpihemo žareč plamen ustvarjalnosti in osvetlimo nadaljnjo pot umetnosti in umetnikov, ki bo morda tudi veliko prijaznejša njihovem razvoju.

Ustvarjalci



Kevin Rhodes *Dirigent*

Dirigirati je začel pri šestnajstih letih v rojstnem Evansvillu (Indiana, ZDA). Diplomiral je iz klavirja na Michiganski državni univerzi, kjer je študiral tudi dirigiranje v razredu maestra Leona Gregoriana, magistriral pa je iz orkestrskega dirigiranja na univerzi v Illinoisu pod vodstvom Paula Vermela. Danes se lahko pohvali z nadvse sijajno in raznoliko kariero mednarodno uveljavljenega koncertnega, opernega in baletnega dirigenta, ki je vodil nad petdeset orkestrrov v več kot petnajstih državah. Deluje v vseh pomembnejših opernih gledališčih po Evropi, kakor tudi na številnih koncertnih odrih v Združenih državah Amerike. V zadnjih petindvajsetih letih je gostoval v pariški Narodni operi, Dunajski državni operi, Državni operi v Berlinu, milanski Scali, Nizozemskem nacionalnem baletu, Veronskem baletu, Stuttgartskem baletu, Newyorškem baletu in drugje. Dvajset let je tudi glasbeni vodja dveh ameriških orkestrrov - Simfoničnega orkestra v Traversu (Michigan) in Simfoničnega orkestra v Springfieldu (Massachusetts). Kot

zelo iskanega baletnega dirigenta ga k sodelovanju vabijo priznani baletni ansambli in orkestri po vsem svetu. Številni njegovi koncerti z mednarodno uveljavljenimi orkestri so bili predvajani po televiziji, zlasti v Evropi, z uvedbo kinematografskih predvajanj oper in baletov pa je njegovo delo postalo znano tudi širšemu občinstvu drugod po svetu. Številne produkcije, v katerih je nastopil, so bile posnete na DVD. Kariero v Evropi je začel graditi kot hišni dirigent Mestnega gledališča v Baslu (Švica). Zatem je v Nemški operi na Renu v Düsseldorfu deloval kot prvi dirigent in vodil na stotine predstav železnega opernega repertoarja, od *Čarobne piščali* in *Trubadurja* do *Kavalirja z rožo*. V istem obdobju je deloval tudi kot glavni dirigent baleta Dunajske državne opere, kamor ga je po zelo uspešni debitantski sezoni, v kateri je dirigiral baleta *Hrestač* ter *Romeo in Julija*, povabil takratni umetniški vodja baleta Renato Zanella. Sledili so angažmaji v mnogih drugih evropskih operno-baletnih gledališčih: v Berlinu, Wiesbadnu, Heidelbergu, Neaplju, Veroni, Milanu, Parizu, Stuttgartu in drugje. Leta 2021 je praznoval dvojno dvajseto obletnico delovanja - kot glasbeni vodja Simfoničnega orkestra v Springfieldu in tistega v Traversu. Vsa ta leta se je posvečal tako njenemu razvoju kot tudi številnim dejavnostim, ki so pripomogle k njuni širši uveljavitvi, tudi znotraj institucionalnega izobraževanja. Pod njegovim vodstvom ansambla beležita izjemen napredek, ki botruje tudi njuni vse večji prepoznavnosti in navdušenju občinstva nad klasično glasbo. V začetku sezone 2010/2011 je postal še glavni dirigent

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

Komornega orkestra Pro Arte v Bostonu in v njegovo delovanje vnesel svojo pregovorno ustvarjalno in navdihujočo energijo. Kot gostujoči dirigent vodi tudi simfonični orkester v Houstonu, Jacksonvillu (Florida), Cantonu (Ohio), Queensu (New York) in mnoge druge. Zelo se zavzema za to, da koncertne dvorane ne bi bile namenjene le poslušanju glasbe, temveč da bi bile prostor edinstvenega doživljanja umetnosti. Nedavno je nastopil funkcijo šefa dirigenta Slovaškega narodnega gledališča v Bratislavi. Med zadnjimi maestrovimi projekti velja omeniti zlasti produkciji v milanski Scali in Norveškem nacionalnem baletu v Oslu ter sodelovanje z orkestrom rimske Opere, ki se je začelo z izjemno uspešnim neposrednim radijskim prenosom baleta Mauricea Jarra *Notre-Dame de Paris*. Našemu orkestru je maestro Rhodes prvič dirigiral na premieri baletnega diptiha *Dunajski večer*, zatem pa je dirigiral novo baletno postavitev baleta *Romeo in Julija* Renata Zanelle, premiero baleta *Giselle* v Cankarjevem domu in baletni diptih *Ljubezben*.



Gregor Traven *Koncertni mojster*

Študiral je v Celovcu, Oslu in na Univerzi Mozarteum v Salzburgu, kjer je magistriral z odliko (2004). Nagrajen je bil na vrsti mednarodnih tekmovanj (Gorica), zmagal je na tekmovanju komorne glasbe v Jugoslaviji (1990). Sodeloval je z uglednimi orkestri: orkester Dunajskega koncertnega združenja (Wiener Concert-Verein), Spirit of Europe, Klassische Philharmonie Bonn, Kölnski komorni orkester (Kölner Kammerorchester). Poleti 2001 je nastopil z nizom solističnih koncertov na Tajvanu. Od leta 2002 do 2004 je bil član Brucknerjevega orkestra v avstrijskem Linzu. Od leta 2004 je koncertni mojster orkestra SNG Opera in balet Ljubljana, od leta 2008 pa tudi koncertni mojster Komornega orkestra solistov Društva slovenskih skladateljev. Deluje kot mentor in gostujoči koncertni mojster ali kot član žirije na tekmovanjih (Orkesterkamp v Bovcu, 2018; Nova filharmonija; gostovanje s Slovenskim komornim orkestrom v Omanu, 2018; Mednarodno glasbeno tekmovanje mesta Palmanova, 2018).



Renato Zanella

Koreograf, scenograf in kostumograf

Prihaja iz Verone, kjer se je tudi začel plesno izobraževati. Šolanje je nadaljeval in uspešno zaključil v Cannesu v Mednarodnem plesnem centru Roselle Hightower. Leta 1982 se je pridružil baletnemu ansamblu v Baslu, ki ga je vodil Heinz Spoerli in leta 1985 odšel v ansambel Stuttgartskega baleta. Tam ga je umetniška vodja Marcia Haydé leta 1993, potem ko je ustvaril vrsto uspešnih koreografskih kreacij (*Die andere Seite, Triptychon, Stati d'animo, Empty Place, Black Angels, Man im Schatten* in *Mata Hari*), imenovala za rezidenčnega koreografa. To je bil zanj začetek mednarodne kariere in čas, ko je ustvaril nove koreografije za številne priznane ansamble, kot so: Nacionalni balet v Istanbulu, Balet v Monte Carlu, Švedski kraljevi balet, Balet Dunajske državne opere, berlinski baletni ansambel, Madžarski državni balet, Balet HNK, Operno gledališče v Rimu, Gledališče San Carlo v Neaplju in Balet v San Franciscu. Leta 1995 je postal vodja in glavni koreograf baletnega ansambla Dunajske državne opere, kjer je ostal vse do

leta 2005. V desetih letih je pod njegovim vodstvom na tamkajšnjem odru zaživel skoraj 40 njegovih avtorskih koreografij, vse od kratkih pa do celovečernih (*Wolfgang Amadé, Hrestač, Straussova Pepelka, Spartak* in enodejanke *Vsi na valček, Pomladno obredje, Bolero, Lisička zvitorepka* in *Petruška*). V tem času je tamkajšnji ansambel preobrazil v izjemen kolektiv, ki je lahko svoje plesalce zasedal tudi v najzahtevnejših vlogah v predstavah največjih koreografov. Uprizorili so koreografije Kyliana, van Manena, Forsytha, Neumeierja, Balanchina, McMillana, Righta in Ashtona pa tudi klasične koreografije Petipaja in Nurejeva. Ljubitelji baleta so cenili njegov izjemen občutek za ravnovesje med pomembnim klasičnim repertoarjem, njegovimi avtorskimi kreacijami in novoklasičnim repertoarjem. Znotraj ansambla, ki ga je vodil, je ponudil priložnost mladim plesalcem-koreografom, da so se lahko tudi sami izrazili, prav tako pa je veliko pozornosti namenjal izobraževanju novih generacij baletnih plesalcev v baletni šoli Dunajske državne opere, ki jo je vodil med letoma 2001 in 2005. Na baletni šoli je poleg rednega baletnega izobraževanja uvedel tudi t. i. intenzivni inkluzivni program, ki ga še danes nadgrajuje tako v Avstriji kot drugod po svetu. Med septembrom 2011 in decembrom 2015 je bil ravnatelj baleta Grške nacionalne opere, med letoma 2013 in 2015 baleta Arene v Veroni, med septembrom 2016 in decembrom 2017 pa Nacionalnega baleta v Bukarešti. Leta 2018 ga je župan mesta Sankt Pölten povabil, naj na noge postavi izobraževalni program za plesalce. Evropsko koreografsko

središče (Choreo Center Europe) je mednarodna izobraževalna platforma za mlade koreografe, ki deluje v sodelovanju z Europaballett ter Akademijo za glasbo in umetnost. Leta 2021 je Staš Ravter Zanello imenoval za umetniškega direktorja baletnega ansambla SNG Opera in balet Ljubljana. Leta 2009 je svoje umetniško izražanje razširil še z operno režijo. Na festivalu Attersee Klassik je za postavitev Mozartove opere *Così fan tutte* prejel odlične ocene tako občinstva kot kritike. Leta 2010 je režiral *Carmen, Traviato, Medejo* in *Elektro* na Egejskem mednarodnem festivalu v Grčiji, sledile so *Sicilijanske večernice* in *Faust* v Grški nacionalni operi, *Vesela vdova, Cavalleria rusticana* in *Netopir* v Mannheimu, Veroni in Tirani. Italijanska plesna revija *Danza&Danza* mu je leta 1995 podelila naziv najboljšega italijanskega koreografa v tujini. Leta 2000 je kot umetnik leta v Rimu prejel mednarodno nagrado Gina Tanija. Leta 2001 je prejel nagrado Jakoba Prandtauerja v Sankt Pöltnu. Istega leta in leta 2007 mu je revija *Danza&Danza* za delo v Dunajski državni operi podelila naziv najboljšega umetniškega direktorja. Leta 2001 ga je predsednik Avstrije odlikoval s križem časti za dosežke v znanosti in umetnosti, leta 2010 pa z nazivom profesor. Julija 2021 je za svojo bogato umetniško pot prejel eno najprestižnejših italijanskih nagrad za življenjsko delo Premio AcquiDanza. Sebe in svoje delo opisuje kot rezultat radovednosti in odvisnosti od nenehnega preizkušanja novega ter srečevanja novih osebnosti in talentov, ki mu dajejo neusahljiv navdih za delo. Od začetka mandata umetniškega direktorja baleta je

za naš ansambel ustvaril baletni diptih *Dunajski večer*, ki je bil premierno uprizorjen v koprodukciji s Cankarjevim domom na odru Gallusove dvorane, kot koreograf je sodeloval pri operno-baletnem večeru, posvečenem Stravinskemu, koreografiral je tudi novo postavitev baleta *Romeo in Julija* in kot koreograf sodeloval pri vrsti koncertnih nastopov ter gala večerov v Sloveniji in drugod, pri koncertih ob začetkih sezon ter pri scenskem oratoriju *Requiem*.



Alessandra Pasquali *Asistentka koreografa*

Rodila se je v Italiji, izobraževala na Baletni šoli v Elmhurstu (Anglija) in se po uspešno zaključenem šolanju pridružila baletnemu ansamblu Dunajske državne opere, ki ga je najprej umetniško vodila Anne Woolliams, zatem pa Renato Zanella. V dvanajstih letih angažmaja v slovitim gledališču je velikokrat nastopila tudi na novoletnem koncertu Dunajskih filharmonikov, ki ga v živo predvajajo številne televizijske postaje po vsem svetu, ter na inavguraciji slovitega Dunajskega opernega plesa. Leta 2005 je postala članica Državne opere v Berlinu in plesala pod umetniškim vodstvom Vladimirja Malakhova. Mnogo let pozneje je v istem ansamblu začela delovati kot baletna mojstrica in asistentka številnih koreografov, kot so David Dawson, Mauro Bigonzetti, Giorgio Madia in Sidi Larbi Cherkaoui. V dvorcu Friedrichstadt-Palast v Berlinu, ki velja za enega največjih uprizoritvenih prizorišč v Evropi, so ji ponudili mesto prve baletne mojstrice, kar ji je omogočilo, da je sodelovala s številnimi slovitimi umetniki, tudi s slavnima modnima oblikovalcema Jean-Paulom Gaultierjem in

Thierryjem Muglerjem. Danes živi in dela v Berlinu. Kot neodvisna gostujoča baletna pedagoginja redno sodeluje s številnimi baletnimi ansambli po Evropi, med katerimi velja omeniti zlasti Kraljevi balet v Londonu, gledališče La Scala v Milanu, baletni ansambel Dunajske državne opere in Züriški balet. Deluje tudi kot svetovna ambasadorica podjetja Adidas za balet in članica žirij številnih baletnih tekmovanj. Z našim ansamblom je sodelovala pri predstavah *Vsi na valček* in *Opus 73* v okviru *Dunajskega večera*.



Andrej Hajdinjak

Oblikovalec svetlobe

Profesionalno pot je začel leta 1989 v Cankarjevem domu, kjer je bil med letoma 1997 in 2006 vodja oddelka scenske osvetljave. Leta 2004 je prejel Borštnikovo nagrado za oblikovanje luči v gledališki predstavi *Iskanje izgubljenega časa* (režiser Dušan Jovanović). Od aprila 2006 deluje kot samostojni ustvarjalec v kulturi. V tem času je z uveljavljenimi domačimi in tujimi ustvarjalci ter s številnimi kulturnimi ustanovami (SNG Opera in balet Ljubljana, SNG Drama Ljubljana, SLG Celje, SNG Maribor, Slovensko mladinsko gledališče, Carmina Slovenica, Cankarjev dom, HNK Zagreb, Pandur.Theaters, Ulysses Theatre, Narodna opera in balet Sofija, Teatro Comunale di Bolzano, Aalto Theater Essen, Singapore Arts Festival, Festspielhaus St. Pölten, HTV Zagreb, HNK Reka, Jugoslovansko dramsko gledališče Beograd ...) sodeloval pri več kot 200 dramskih, plesnih, baletnih, opernih, koncertnih ter komercialnih produkcijah.



Edward Clug

Koreograf

Z vpisom na Narodno baletno šolo v Cluju (1983) se desetletnemu dečku odpre pot, ki ga bo popeljala stran od Ceausescujeve represivne diktature. Po nekaj težkih letih šolanja komunistični režim v njegovi domovini pade (1989). Šolanje zaključi dve leti zatem in se že septembra odloči, da bo preizkusil srečo v Slovenskem narodnem gledališču v Mariboru. Dobi svoj prvi angažma in začne graditi kariero baletnega pesalca v času, ko si tudi Slovenija začne utirati novo pot. V Mariboru sreča slavnega slovenskega gledališkega režiserja Tomaža Pandurja in kmalu začne kot plesalec sodelovati v njegovih avantgardnih produkcijah. Režiser opazi njegov ustvarjalni potencial in ga prosi, naj ustvari koreografijo za predstavo *Babilon* (1996). Po svoji prvi koreografski izkušnji se poda na novo umetniško pot in leta 1998 v sodelovanju s kostumografom Leom Kulašem ter scenografom Markom Japljem, ki postaneta del njegove stalne umetniške ekipe, na oder postavi svoj prvi neodvisni plesni projekt *Tango*. Leta 2008 se skupini ob nastajanju predstave

Prêt-à-porter pridruži še skladatelj Milko Lazar, s katerim Clug intenzivno sodeluje vse od takrat. Od leta 2003, ko ga novoimenovani generalni direktor SNG v Mariboru Danilo Rošker imenuje za umetniškega vodjo baleta, ansambel popelje na novo in pomembno razvojno pot. Leta 2005 ustvari balet *Radio and Juliet* na glasbo skupine Radiohead, ki postane mednarodna uspešnica, s specifičnim koreografskim slogom predstave pa pritegne mednarodno pozornost tudi nase. Edinstvena interpretacija *Pomladnega obredja* Stravinskega leta 2012 in velik uspeh njegovega prvega pripovednega celovečernega baleta *Peer Gynt* ga leta 2015 dokončno uvrstita med pomembne koreografske glasove njegove generacije. Tako začne sodelovati s številnimi baletnimi ansambli po svetu, hkrati pa na mednarodni plesni zemljevid uspešno umešča tudi mariborski balet, ki se z njegovimi koreografijami predstavlja na največjih mednarodnih gledaliških festivalih: Plesni festival Jacoba Pillowa (ZDA), *Zvezde belih noči* v Marijinem gledališču v Sankt Peterburgu, Hongkonški umetniški festival, Festival prvih v Pittsburghu, Umetniški festival v Singapurju, Festival v Biarritzu, festival O Boticario di danza v Braziliji, Plesni festival v Tel Avivu, Festival v Sintri na Portugalskem, Umetniški festival v Saint-Sauveurju v Kanadi, Mednarodni plesni festival v Seulu, Dance Open v Sankt Peterburgu in festival v milanskem gledališču Piccolo. Gostuje tudi na Nizozemskem, v Italiji in državah nekdanje Jugoslavije. V zadnjem desetletju svoje umetniške želje uresničuje z raziskovanjem novih načinov predelav pripovednih baletov.

Naveže tesne stike s prestižnim Stuttgartskim baletom, kjer med drugim z velikim uspehom ustvari novo različico klasičnega baleta *Hrestač*. Kot gostujoči koreograf tesno sodeluje tudi z baletnim ansamblom v Zürichu, kjer leta 2018 ustvari celovečerni balet *Faust*, ki prav tako požanje številne pohvale. Zelo uspešno sodeluje z Nizozemskim plesnim gledališčem (NDT), kjer ustvari vrsto projektov za NDT 2 in NDT 1. K ustvarjanju novih koreografij ga povabijo tudi v moskovskem gledališču Boljšoj, kjer se uspešno loti postavitve »nemogoče« mojestrovine Mihaila Bulgakova *Mojster in Margareta*. Za baletni ansambel v Baslu ustvari sodobno različico enega najstarejših klasičnih baletov *Coppelia*. Njegova dela uprizarjajo baletni ansambli številnih velikih gledališč: Kraljevi balet Flandrije, Balet Dunajske državne opere, Narodni balet v Lizboni, Veliki kanadski balet v Montrealu, Češki narodni balet v Pragi, Dance Works v San Franciscu, Station Zuid Company, baletna ansambla HNK v Zagrebu in na Reki, ansambel Narodne opere v Bukarešti, gledališča Aalto v Essnu, plesna skupina gledališča Bitef v Beogradu, skupina Graz Tanz, Ukrajinski narodni balet v Kijevu, Državni balet v Münchnu (Staatsballet am Gärtner Platz), Balet v Augsburgu, Hessenski državni balet v Wiesbadnu, West Australian Ballet v Perthu, Državni balet v Novosibirsku in baletna ansambla v Dortmundu ter Nürnbergu. Za svoje delo prejme vrsto domačih in mednarodnih nagrad ter priznanj: nagrada Prešernovega sklada (2005), Glazerjeva listina (2008), nominacija za prestižno nagrado »Benois de la Danse« (2017, za koreografijo

Handman v sodelovanju z NDT 2), nominacija za nemško gledališko nagrado Faust (2019, za koreografijo *Patterns in ¾* v sodelovanju s Stuttgartskim baletom), nominacija za nagrado zlata maska za projekt *Quatro* (2020), srebrni red za zasluge Republike Slovenije (2022), medalja za zasluge na področju kulture Republike Romunije.



Tijuana Krizman Hudernik Asistentka koreografa

Za poklic baletne plesalke se je odločila pozno in šolanje na Srednji baletni šoli v Mariboru zaključila zelo hitro, leta 2002. Leta 2004 je uspešno opravila avdicijo na gledališki akademiji milanske Scale, dvoletno izpopolnjevanje je končala z odliko. Še istega leta se je pridružila mariborskemu baletnemu ansamblu, kjer je kmalu interpretirala vidnejše solistične vloge, leta 2008 pa je napredovala v priznano solistko baletnega ansambla. Že v času šolanja je v Mariboru sodelovala pri baletnih produkcijah *Ples kadetov* in *Giselle*, v Milanu pa je nastopila na gala prireditvi v čast Rudolfa Nurejeva (Teatro Arcimboldi) in na gala baletnem večeru ob 190. obletnici milanske baletne akademije. Glavnina njenih najpomembnejših vlog se uvršča v klasični baletni repertoar: *Aurora* (*Trnuljčica*), *sladkorna vila* in *Klara* (*Hrestač*), *naslovna vloga baleta Giselle*, *Effie* (*Silfida*), *Gamzati* (*Bajadera*), *Pas de trois* in *mali labod* (*Labodje jezero*), *Lisa* (*Navihanka*), *Gulnare* (*Gusar*) in druge, a nadvse prepričljiva je tudi v solističnih vlogah sodobnejših koreografij: *Pepelka* (v istoimenskem baletu Sergeja

Prokofjeva, kor. Viktor Litvinov in Jean-Christophe Maillot), *Marina* (*Grk Zorba*, kor. Lorca Massine), *Juliet* (*Radio and Juliet*, Edward Clug), *Cécile de Volanges* (*Nevarna razmerja*, Valentina Turcu in Leo Mujić), *Ingrid* in *Solveig* (*Peer Gynt*, E. Clug), *Marie* (*Vojček*, Staš Zurovac), *Olga* (*Jevgenij Onjegin*, V. Turcu), *Brown* (*Walking Mad*, Johan Inger) in druge. Nastopila je v koreografijah Edwarda Cluga (*Carmina Burana*, *Handman*, *Quatro*, *Prêt-à-porter*, *Watching Others*, *Arhitektura tišine*, *Pomladno obredje*, *Stabat Mater*, *Aperture*), *Jiřija Kyliána* (*Falling Angels*), z naslovno vlogo predstave *Mali princ* v režiji Diega de Bree, v predstavi *Evropa danes* (režija Haris Pasović), v koreografiji *Gospodarji časa* Iztoka Kovača ter koreografijah Valentine Turcu (*Sladko Sweet*, *Carmen*). Nastopila je v operah *Lakmé*, *La traviata*, *Tosca*, *Moč usode*, *Nabucco* in *Madama Butterfly* ter se udeležila številnih mednarodnih gostovanj v Luksemburgu, Italiji, Avstriji, Hrvaški, Srbiji, Bosni in Hercegovini, Singapurju, ZDA, Kanadi, Kolumbiji, Južni Koreji, Rusiji, Braziliji ter na Japonskem, Portugalskem, Finskem in v Hongkongu. Od leta 1998, ko je osvojila prvo nagrado na baletnem tekmovanju v Celovcu, je prejela številna pomembna priznanja, med drugimi tretjo nagrado v klasičnem baletu in modernem plesu v Freiburgu (2000), tretjo nagrado v Firencah (2000), prvo nagrado in zlato plaketo na 5. slovenskem baletnem tekmovanju v Ljubljani (2001), malo plaketo Občine Piran (2003), drugo nagrado in srebrno plaketo na 7. slovenskem baletnem tekmovanju v Ljubljani (2005), drugo nagrado na mednarodnem

tekmovanju v Firencah (2006), leta 2007 pa še prvo nagrado na Dunaju, tretjo nagrado v Rimu ter zlato plaketo in veliko nagrado na 8. slovenskem tekmovanju v Mariboru. Istega leta ji je Društvo baletnih umetnikov Slovenije podelilo nagrado *Lydie Wisiak* za izjemno uspešne nastope in oblikovanje vloge *Aurore* v baletu *Trnuljčica*, leta 2010 pa je prejela Tartinijevo priznanje za izjemne dosežke, ki so pomembno oblikovali kulturno življenje prebivalcev Občine Piran. Zadnji dve leti deluje tudi kot asistentka Edwarda Cluga. Postavila je predstave *Radio and Juliet* v Birminghamu, *Carmina Burana* v Rigi (Latvijska narodna opera) in Bratislavi (Slovaško narodno gledališče).



Thomas Mika

Scenograf in kostumograf

Režiser, scenograf in kostumograf Thomas Mika je študiral operno režijo na Visoki šoli za glasbo in gledališče v Hamburgu. Leta 2006 je oblikoval svojo prvo kostumografijo za Berlinski državni balet ter na oder postavil svojo prvo produkcijo Bizetove opere *Carmen* za Ensemble Escritura iz Hamburga. Leta 2020 je ustvaril adaptacijo Lehárjevega *Grofa Luksemburškega* za Estonsko narodno opero, v letošnjem letu pa je postavil produkcijo *Jolante* Petra Iljiča Čajkovskega za Salzburško deželno gledališče. Kot ustvarjalec se v zadnjem času najbolj posveča plesni umetnosti. Doslej je sodeloval z vrsto priznanih sodobnih koreografov, kot so Alejandro Cerrudo, Martin Chaix, Edward Clug, Dominique Dumais, Marco Goecke, Jack Lister, Trey McIntyre, Sofia Nappi, Juliano Nunes, Kevin O'Day ter Jeroen Verbruggen. Kot scenograf in kostumograf je ustvaril tudi številne predstave klasičnega baletnega repertoarja: *Onjagina* ter *Romea in Julijo* koreografa Johna Cranka, *Damo s kamelijami* Dereka Deana, adaptacijo baleta *Don Kihot* Alekseja Fadeječeva

in *Nine Ananiašvili*, *Romea in Julijo* Bena Van Cauwenbergha ter tudi različice *Labodjega jezera* koreografov Thomasa Edurja, Ena Pecija in Sabine Sadowske. Sodeloval je z mednarodno znanimi baletnimi ansambli številnih gledališč, kot so Narodna opera v Parizu, gledališče Boljšoj, Teatro alla Scala, Dunajska državna opera, Nemška opera v Berlinu, Züriška operna hiša, Stuttgartsko državno gledališče, War Memorial Opera (Opera spomina na padle v vojni) v San Franciscu, Wortham Theater Center v Houstonu, Harris Theater for Music and Dance (Gledališče za glasbo in ples) v Čikagu, Nacionalno središče za uprizoritvene umetnosti v Pekingu, Hongkonško kulturno središče, Seulsko umetniško središče, Narodno gledališče v Mannheimu, Državna opera v Hannoveru, Državno gledališče v Wiesbadnu, Državno gledališče v Darmstadtu, Gledališče Aalto v Essnu, Madžarska narodna opera, Poljska narodna opera, Estonska narodna opera, Državno akademsko gledališče opere in baleta v Novosibirsku, Hrvaško narodno gledališče v Zagrebu ter Flandrijska opera v Antwerpnu in Gentu.



Tomaž Premzl

Oblikovalec svetlobe

Diplomiral je iz medmedijske produkcije na mariborski Akademiji. Od leta 1996 deluje kot mojster luči in oblikovalec svetlobe v Slovenskem narodnem gledališču v Mariboru. Sodeloval je pri ustvarjanju številnih sodobnih in klasičnih baletnih produkcij: *Labodje jezero* (kor. Viktor Litvinov), *tERROR* (kor. Marko Urbanek), *Sweet Suite* (Darrel Toulon), *Paquita* (kor. obnova Irina Ivanova), *Nychthemeron* (Staša Zurovac), *Home* (Gaj Žmavc), *The Golden Age* (Zoran Marković), *Le Sacre du printemps/Pomladno obredje* (Edward Clug), *Faun* (Clug), *Stabat Mater* (Clug), *Peer Gynt* (Clug), *Nanine pesmi* (Valentina Turcu), *Carmina Burana* (Clug), *Coppelia* (Clug), *Mojster in Margareta* (Clug), *Myth/Mit* (G. Žmavc). Oblikoval je tudi svetlobno podobo filharmoničnih koncertov in mnogih drugih dogodkov. Kot član umetniške ekipe koreografa Edwarda Cluga je sodeloval z največjimi gledališči in najpomembnejšimi festivali po svetu: Dunajsko državno opero, Plesnim festivalom Jacoba Pillowa (ZDA), festivalom Zvezde belih noči Marijinega gledališča

v Sankt Peterburgu (Rusija), Festivalom prvih v Pittsburghu (ZDA), Umetniškimi festivaloma v Singapurju, Festivalom v Biarritzu (Francija), festivalom O Boticario di danza (Brazilija), Plesnim festivalom v Tel Avivu, Novo izraelsko opero, Festivalom v Sintri (Portugalska), Umetniškimi festivaloma v Saint-Sauveurju (Kanada), Mednarodnim plesnim festivalom v Seulu (Koreja), milanskima gledališčema Piccolo in Alla Scala, festivalom Dance Open v Sankt Peterburgu, Latvijsko narodno opero, NOVAT (Novosibirskim državnim akademskim gledališčem opere in baleta), Festivalom v Klajpedi (Litva), gledališčem Boljšoj v Moskvi, opernima gledališčema v Zürichu in Baslu, z vrsto gledališč v Nemčiji, na Madžarskem in v Romuniji, Hongkonškim plesnim festivalom. Gostoval je tudi v Združenih državah Amerike, Italiji, Nizozemski ter državah bivše Jugoslavije. Junija 2014 je kot oblikovalec luči sodeloval na proslavi ob dnevu državnosti na Kongresnem trgu v Ljubljani.



Petar Milić

Pianist

Strokovna javnost ga uvršča med najbolj zanimive slovenske pianiste v mednarodnem merilu. Na Akademiji za glasbo v Ljubljani je študiral pod mentorstvom prof. Janeza Lovšeta. Leta 1996 je prejel Prešernovo nagrado Akademije za glasbo Univerze v Ljubljani za izvedbo *Koncerta za klavir in orkester št. 4* Ludwiga van Beethovna. Leta 1997 se je udeležil mednarodnega klavirskega tekmovanja Nikolaja Rubinstejna v Parizu, kjer je osvojil I. nagrado. V želji po poglobljanju znanja se je vpisal na podiplomski študij na Hochschule der Künste v Berlinu, kjer je študiral v razredu prof. Klausea Hellwiga. Kot solist je nastopil z Orkestrom Slovenske filharmonije, simfoniki RTV Slovenija, komornim orkestrom Academia Allegro Vivo iz Avstrije, Slovaškim radijskim orkestrom in orkestrom Akademije za glasbo v Ljubljani pod taktirkami Marka Hribernika, Bijana Khadem-Missagha, Simona Krečiča, Uroša Lajovica, Marka Letonje, Cristiana Mäcelaruja, Marka Muniha in Antona Nanuta. Za seboj ima številne samostojne solistične koncerte v domovini in tujini, kjer je med drugim nastopil v

Parizu, Berlinu, Hannoveru, Bruslju, Bratislavi, Ženevi in Miamiu. V Sloveniji se je predstavil z recitali v Slovenski filharmoniji, Cankarjevem domu, Unionski dvorani v Mariboru (Narodni dom Maribor), v okviru Piranskih glasbenih večerov (Avditorij Portorož), poletnih koncertov v Mestnem muzeju Ljubljana, v Narodnem domu Celje, Kulturnem domu Nova Gorica, v zadnjem času pa je izvedel tudi več komornih projektov z violinistom Žigo Brankom. Decembra 2012 je pri Založbi kaset in plošč RTV Slovenija izšla njegova prva zgoščenka z deli F. Chopina, za katero je prejel odlične kritike. Pripravljala novo zgoščenko z Beethovnovim *Koncertom za klavir in orkester št. 4* in Mozartovim *Koncertom za klavir in orkester, KV 466*. Leta 2011 je na Akademiji za glasbo v Ljubljani pridobil naziv docenta za klavir, leta 2017 pa je za svoje umetniške dosežke prejel veliko Prešernovo plaketo Mestne občine Kranj.

Samo še eno leto ...

Pogovor s prvakom baletnega ansambla

**Tatjana
Ažman**



**Kenta
Yamamoto**

S Kento sva se srečala v odmoru med treningi v baletni dvorani na dan, ko je zvečer nastopil z vlogo Albrechta v baletu *Giselle*. Kot vedno je bil nasmejan in pripravljen na pogovor, a tokrat je le bilo drugače - začetek najinega pogovora je bil previdnejši -, saj smo mu posvetili intervju v gledališkem listu. Kenta Yamamoto je namreč na predlog umetniškega direktorja Renata Zanelle postal prvak baleta SNG Opera in balet Ljubljana in je naš prvi baletni plesalec, ki nosi ta naziv. Odgovornost, ki jo čuti, je velika.

Pred nama je bila torej zanimiva naloga povedati kaj več. Baletni umetniki o svojem zasebnem življenju pogosto ne govorijo veliko. Sploh pa jih ne sprašujemo, kako razmišljajo ali kaj jih dela srečne, kako se lotevajo izzivov in kaj jih drži na neskončnem vrtiljaku med vadbeno dvorano, odrom, družino in prijatelji. Kenta se je zasidral daleč od svojih bližnjih, na drugem koncu sveta, in postal naš Kenta. Prikupen, nadarjen umetnik, ki pa je v svojem bistvu še vse kaj več. Njegova zgodba je zanimiva, polna vztrajnosti in modrosti.

Kenta, želimo ti še veliko prelepih kreacij, užitka ob plesu in zadovoljstva s tem, kar si!

Običajno vprašanje, dragi Kenta - kako se začne zgodba o tvoji baletni poti?

V baletno šolo sem se vpisal, ko sem bil star 12 let, na Kitajskem, kjer sem živel od svojega devetega leta. Starši so se odločili, da me bodo

šolali tam. Nekega dne sva se z mamo pogovarjala, kaj si želim početi v življenju in rekel sem ji, da bi rad postal nogometaš. Odsvetovala mi je, rekoč, da je na Kitajskem nogometna šola kot zapor. Nekaj malega sem vedel o hip hopu, zato se mi je plesna šola zdela zanimiva možnost. Tisto poletje smo se čez počitnice vrnili na Japonsko in obiskal sem bližnji baletni studio, kjer sem se potem dva tedna učil baletnih položajev. Učiteljica mi je ob slovesu rekla, da mi bo prinesla šopek, ko se bom poklonil na odru profesionalnega gledališča. Njene besede so se mi za vedno zapisale v spomin.

Mama je medtem našla neko šolo in opravil sem avdicijo. Šele potem sem spoznal, da je to bila baletna šola. Tako se je začela moja kariera. Začetek je bil izjemno težek, tako fizično kot psihično - kar zahtevajo od učencev tovrstnih šol na Kitajskem, ni šala. Opravil sem štiri leta šolanja, čeprav slednje traja sedem let. V tem času sem mesec dni služil v kitajski vojski, saj je to obvezno. Res je bilo čudno, če pomislimo, kakšni so zgodovinski odnosi med Kitajsko in Japonsko. Klicali so me »nori Japonec«, a prejel sem nagrado za lepo vedenje in uspešno služenje. Ko so mi jo izročili, so se iz mene malo ponorčevali in mi rekli, naj jim zapojem pesem. Zapel sem jim japonsko narodno. Ne morem pozabiti njihovih zgroženih obrazov. Lahko bi se zelo slabo končalo, a res sem bil še zelo mlad. Mislim, da se še vedno govori o tem, kaj je naredil nori Japonec.

O nazivu prvaka ne razmišljam kot o nekem statusu.

O šolanju na Kitajskem vemo pravzaprav zelo malo, zlasti iz prve roke. A bilo bi zanimivo slišati kaj več o tem, še posebej z vidika baletnega izobraževanja.

Šolanje je bilo naporno, a ker nisem pravzaprav nikoli načrtoval, da bom nekoč baletni plesalec, sem se zlahka prilagodil dejstvu, da sem bil med najslabšimi učenci in da nisem imel nikakršnega predhodnega znanja. Nenehno sem premišljeval, zakaj vendar počnem te izjemno boleče zadeve, vse to raztegotvanje in podobno. Ponavljal sem si: »le še eno leto, le še eno leto« in »ne bom odnehal, dokler ne bom najboljši učenec na šoli«. Od četrtega letnika naprej sem to tudi postal. Potem sva se z mamo spet pogovarjala in rekla je, da bi bilo šolanje pametno nadaljevati na kakšni bolj znani šoli. Spomnila se je zelo uspešnega japonskega baletnega plesalca, tedanjega solista Kraljevega baleta v Londonu, Tetsuya Kumakawo. Rekla mi je: on je najboljši, če si želiš postati profesionalni baletni plesalec, sledi njegovi poti. Razmislek je bil težaven, saj do tedaj pravzaprav še nisem videl nobene baletne predstave, ves balet, s katerim sem imel opravka, so bili šolski treningi.

Potem si odšel v London?

Da, prijavil sem se na avdicijo v Londonu, kjer bi se vpisal na višjo šolo. Ni mi uspelo, imel sem vendarle premalo znanja. Zato sem se vrnil na Kitajsko še za leto dni. Ob neuspehu nisem bil ravno

zadovoljen, nisem želel biti zguba, zato sem se odločil, da bom ponovno poskusil, a hkrati sem si rekel, da bom ob ponovnem neuspehu imel možnost razmislil o čem drugem. Na avdicijo sem odšel popolnoma sproščeno, zdi se mi, da pravzaprav nisem imel nobene želje, da bi jo zares uspešno opravil. Tako sem užival v zadnjih trenutkih svojega baletnega življenja in ko sem prejel pismo, v katerem so mi sporočili, da sem bil na avdiciji uspešen, sem bil zelo presenečen. Mama je razumela, zakaj kolebam, moj oče pa je bil tako navdušen, da je novico sporočil vsem, ki jih je poznal, bil je kot radijska postaja. Ko sem se vrnil k družini, sem se šolanju v Londonu še naprej upiral, starše sem spraševal, zakaj me silijo, če si tega ne želim. A oče je bil tako ponosen, da mojih občutkov ni mogel razumeti, moje razmišljanje pa se mu je zdelo nesprejemljivo. Potem so me seveda prepričali, rekoč: pojdi vsaj za eno leto, saj se boš potem vrnil in videl, če si se prav odločil. Predlog sem na koncu sprejel, staršem v veselje.

Zadeva se je ponavljala, v Londonu sem ostajal leto za letom, vmes želel ta začarani krog zapustiti ... Tudi strasti do baleta še vedno nisem občutil. Svoj čas sem raje kot v baletni dvorani preživljal ob delu, počel sem vse mogoče stvari, delal v barih in restavracijah, se družil s prijatelji. Želeli so me izključiti, ker nisem izpolnil kvote prisotnosti. Vse skupaj se mi je zdelo opravičljiv razlog - ali izgovor -, ki bi mi pomagal, da bi se moje šolanje nekako logično končalo.

Ko te poslušam, se mi zdi, da je bilo dogajanje precej kompleksno, pa vendarle si diplomiral, kako?

Zadnje leto imajo študentje možnost, da se prijavijo na avdicije in poskušajo najti mesto v kakšnem od evropskih baletnih ansamblov. Prijavil sem se na več avdicij, veliko potoval, včasih na kakšno avdicijo niti nisem prišel. Raje sem razmišljal o mestih, kamor sem šel, ali so mi všeč ali ne. Kljub temu pa se mi je odprlo kar nekaj možnosti za angažma v uglednih baletnih ansamblih, kjer sploh niso vedeli, da še nisem dokončal šole. Zadnja od teh avdicij je bila v Ljubljani, bila je precej pozno. Opravil sem jo. Tedanji umetniški vodja baleta Irek Mukhamedov in njegova soproga Maša sta mi takoj ponudila pogodbo o zaposlitvi, a sta mi tudi povedala, da je ne dobim brez diplome. Spomnim se dneva, ko sem z letalom prvič pristajal v Sloveniji. Imel sem tisti čudni občutek o kraju, kamor sem prihajal, začutil sem, da bi rad živel tukaj in mami sem poslal sporočilo. Zanimalo jo je, če sem dobil pogodbo, povedal sem ji, da bo avdicija šele naslednji dan. Ko sem to naslednji dan opravil, me je Irek vprašal, ali so mi še kje drugje ponudili priložnost. Ko sem mu jih naštel, je bil presenečen. Predlagal mi je razmislek, a jaz sem bil odločen: rad bi živel v Sloveniji in pogodbo bom podpisal. Pred mano pa je bil še zaključek šolanja, moral sem se vrniti v London. Za diplomo ni bil dovolj izpit, imeti si moral napovedano pogodbo. Ko sem šolo seznanil, kje vse so moje priložnosti in katero sem nazadnje izbral, so bili nad mojim izborom Ljubljane vsi presenečeni.

In je bilo spet ... »Samo še eno leto«?

Seveda. A saj sem tudi pogodbo lahko dobil zgolj za vsako naslednje leto. Vendar sem se s tem, da sem sprejel angažma in plesal, želel na neki način zahvaliti staršema, ki sta me tako dolgo spodbujala in v vseh pogledih skrbela, da sem dokončal šolanje, zato mi je bilo to čisto sprejemljivo. Pomembno se mi je zdelo, da bom plesalec v evropskem baletnem ansamblu vsaj eno leto in bom tako upravičil njuno zaupanje vame. Sprva so bile torej moje pogodbe enoletne, po dveh letih pa sem delovno mesto zasedel za nedoločen čas. A vseskozi sem še naprej živel iz leta v leto in čakal, kaj se bo zgodilo. A vedel sem, da ne želim biti zguba in da bom sam odgovoren za odločitve o svoji prihodnosti, če mi angažmaja ne bodo podaljšali.

Takoj si dobil veliko priložnost, star si bil 19 let in pred tem še nikoli nisi stal na kakšnem resnem plesnem odru.

Drži, dobil sem priložnost, a plesal sem v baletnem zboru in manjše solistične vloge. Potem mi je Irek ponudil večjo, vlogo princa v *Hrestaču*. Delal sem cele dneve, velike vloge vedno pomenijo dodatni napor, v časovnem smislu in tudi drugače. Na koncu so me spustili na oder, a bila je katastrofa. Še vedno se spomnim teh prvih nastopov v *Hrestaču* in vseh svojih težav, celo občinstvo me je glasno spodbujalo, ko sem dvigoval soplesalko. Zelo mi je bilo nerodno, saj je bilo najbrž videti kot dvigovanje uteži. Daj, Kenta! In ko mi je uspelo, navdušenje ... Ireka sem večkrat prosil, naj me ne zaseda več v zahtevnejših vlogah, a rekel mi je, da se moram s pritiskom spopasti, ga sprejeti, kaj spremeniti, razmišljati in se posvetiti trdemu delu.

Vse me osrečuje. Tudi težke stvari in zapletene situacije.

Na svoje pomanjkljive sposobnosti sem se s takšno prošnjo pravzaprav odzval sebično in v nasprotju s svojimi prepričanji, da moram vedno vztrajati in brez sramu sprejeti kakršne koli razmere, stremeti k boljšemu in se dokazati kot moški. Moja prepričanja so precej povezana s tradicionalnim razumevanjem vloge moškega v kulturnem okolju, iz katerega prihajam. Irek me je, tako mislim, pravzaprav podprl, da nisem sebično zbežal iz zahtevnih okoliščin, v katerih sem se znašel. Prepričan sem, da bi bilo moje baletne poti zagotovo konec, če se takrat ne bi srečal z njim. Dajal mi je priložnosti, podpiral me je, veliko smo se družili. A najbolj sem seveda potreboval trdo roko ... in to sta mi Irek in Maša vedno nudila. Z Mašo sem delal na tehniki, bilo je zelo zahtevno, saj ni nikoli popuščala, medtem ko me je Irek podpiral v psihološkem smislu. Nikoli pa mi nista neposredno odgovorila na vprašanje, zakaj sta to počela.

Kako pomembno je bilo, da si imel okoli sebe številne mlade plesalce, ki so se baletnemu ansamblu prav tako pridružili v tistem obdobju?

Ta vidik je zame zelo pomemben, sem namreč izjemno družaben. Skoraj nikoli nisem bil zares sam. Ko sem potreboval pomoč, so bili

plesalci v ansamblu z mano. Ko smo se družili, smo bili zares skupaj. To mi je pomagalo tudi pri tem, da sem ostal v Sloveniji, kjer sem želel živeti že od prvega dne. Veliko teh plesalcev je še vedno tukaj.

Kaj pa tvoja starša, sta kdaj prišla na kakšno tvojo predstavo?

Prišla sta nekajkrat, a se pravzaprav ne menita preveč za to, kar počnem. Balet ju ne zanima preveč, to je moja služba. Ko si na Japonskem star dvajset let in začneš sam skrbeti zase, si sam odgovoren za to, kaj se s tabo dogaja. Podpore ni več in služba je nedotakljiva stvar, saj se lahko človek z njo sam odgovorno preživlja.

In kaj se je dogajalo potem?

S prihodom Sanje Nešković Peršin sem dobil pogodbo za nedoločen čas. Še pred tem pa sem se Ireku in Maši zahvalil za njuno povabilo. Želela sta si namreč, da bi ansambel zapustil in odšel z njima. Najpomembnejši razlog za mojo odločitev je bil, da sem se želel postaviti na svoje noge. Spraševal sem se, ali bi bil sposoben tako trdo delati brez Ireka in Maše. In, če bi pristal na prihodnost pod njunim okriljem, kako bi se znašel, ko bi nekoč ostal brez njune podpore. Sem, kot moški, sposoben težkih preizkusov in sem se z izzivi zmožen spopasti sam? Zdelo se mi je, da je bilo v našem odnosu preveč avtomatizma, mojih osebnih odločitev in potez pa premalo. Mogoče bi se lahko zgodilo tudi to, da bi se me naveličala. Takšnih stvari nikoli ne veš ... K sreči me je Irek razumel. Rekel mi je celo, da je to odgovor, ki ga je ves čas pričakoval in da bo vesel, če se bodo najine poti spet kdaj srečale. Vendar zdaj stikov nimava več.

Kaj pa lahko poveš o svojem napredovanju v naziv prvaka našega baletnega ansambla?

Zavedam se, da je ta odgovornost velika in da ljubljanski ansambel še ni imel moških baletnih prvakov. O nazivu prvaka, ki ga je predlagal umetniški direktor Renato Zanella, ne razmišljam kot o nekem statusu. Vem pa, da je moje dolgoletno delo ocenjeno kot dobro in vidim, da mi zaupajo. Gre pravzaprav za nagrado, ki sem je zelo vesel. Vidim tudi, da sem si izbral pravo pot. A za to, kako se predstavljam kot plesalec, sem odgovoren le sam in to se mi tudi zdi najpomembnejši odgovor na to vprašanje. Zasvojen sem z delom. Bistvene vrednostne razlike med prej in zdaj pa ni. Tudi v prihodnje bom vse vloge plesal odgovorno in na enak način, kot sem to počel do sedaj.

Opazili smo, seveda, da na odru zate res ni pomembno, v kateri vlogi nastopiš. Vsak izziv izpolniš enakovredno, pa naj gre za veliko baletno vlogo ali ansambelski nastop v opereti ali operi. Takšne stvari so vidne zlasti vsem, ki te poznamo že vrsto let.

Gre predvsem za to, kako gledaš na stvari. Če govoriva o tem, ali bo dejstvo, da sem postal prvak, spremenilo moj odnos do dela, lahko rečem, da je to popolnoma nepomembno. Kdo sem? Kakšen plesalec

sem? Sem dovolj dober? Moje mnenje je, da o tem sodijo ljudje, soplesalci in vodstvo. Če se strinjajo, potem je to to.

Torej gre za vprašanje, če te okolica prepozna v vlogi prvaka.

Da, to je odločitev okolice. Seveda sem hvaležen in njihovo strinjanje je pomembno, a zame res ne tako zelo. Čeprav je bilo izjemno lepo, ko so se ob mojem napredovanju mnogi oglasili in rekli, končno, Kenta, zares si si zaslužil. To je pomenilo strinjanje, o katerem sem govoril. A svetloba lahko traja le kratek čas. Na primer, noč bom plesal v vlogi Albrehta, to je svetloba, jutri pa bo morda popolnoma drugače. Mogoče izgubim službo, mogoče se bom poškodoval. Zato ne smeš ostati ujet v središče pozornosti in verjeti, da bo svetloba trajala neskončno dolgo. Pripravljen moraš biti na to, da je lahko tudi drugače, da se lahko tvoje življenje spremeni, prav tako tvoje poslanstvo, in da boš moral tisto, kar ti bo namenjeno potem, prav tako izpolnjevati po svojih najboljših močeh. Pa kar koli to že bo.

Od kod črpaš svojo energijo in svojo modrost?

Več kot pol svojega življenja sem živel daleč od staršev ter bil prepuščen sebi in svojim odločitvam. Nobenega filtra nisem imel, nihče me ni usmerjal. Nihče mi ni svetoval, kako naj se vedem, kaj naj rečem. Zgodilo se je, da sem izgubil veliko ljudi, prijatelji so postali sovražniki, ker sem kdaj rekel kaj preveč ali naredil kaj po svoje. Ljudi, ki so mi bili blizu, sem s tem na neki način izdal. Zelo hitro lahko izgubiš pomembne stvari in ljudi. In ko se to zgodi, je napako težko popraviti. Težko je ponovno vzpostaviti zaupanje. Zaupanje lahko izgubiš v enem samem kratkem trenutku.

Seveda stremim k popolnosti, a se tudi zavedam, da nikoli ne bo vse popolno.

Kdo od vseh ljudi, ki jih poznaš, pa je bil tvoj vzornik in ti je največ dal?

Nimam vzornika, saj mu moraš, če ga imaš, slediti, ne glede na vse. Ne moreš se kar odpovedati sledenju nekemu, ki ga občuduješ. Zelo težko je tudi postati boljši od vzornika, saj to pomeni, da ga premagaš. Popolnoma drugače pa je, če o nekom razmišljaš kot o tekmecu. Potem so stvari mnogo bolj razumljive. Vzornika ne moreš premagati, tekmeca pa lahko presežeš.

Kaj pa te razveseljuje, kaj te dela srečnega? Je kaj, o čemer veliko razmišljaš?

Vse me osrečuje. Tudi težke stvari in zapletene situacije, tega pa je kar precej. Vsako težko stvar dojemam kot nekaj neobičajnega, posebnega. Posebno se ne dogaja vsak dan. In če se že zgodi, potem lahko to poimenujem čudež, nekaj dobrega. Čudež je vedno izziv. Ko premaguješ izzive, postajaš močnejši. Vedno si rečem, zakaj ne, poskusimo, če mi ne uspe, sem se vsaj odzval, nisem zaprl oči

in nisem zbežal. Ne razmišljam o vseh mogočih stvareh, stremim k temu, da se osrečujem. Osrečevati se ali biti nesrečen je stvar izbire in odločitev vsakega posameznika. V tem smislu mi je najbolj pomembno, da je človek iskren in da se ne pretvarja. Če si srečen, si srečen, če nisi, potem pač nisi. Pomembno je tudi, da si samostojen, da si lahko srečen sam ali z ljudmi okoli sebe. Potem si še srečnejši.

Ali obstaja kakšen Kentov predal, ki ga ne smemo odpreti?

Seveda obstaja del mene, ki ga ne delim. Obstaja Kenta, ko je doma. Moji prijatelji lahko pri meni doma govorijo o čemer hočejo in počnejo, kar želijo. Vse ostane za vrati mojega stanovanja. To je varen prostor. Zelo pomembno je, da imam možnost odklopa in da ločujem oder od zasebnosti. V zunanjem svetu nisi nikoli sam, ne moreš početi in govoriti vsega, kar si želiš. In če že živi tudi moj drugi jaz, potem moram to, kar sem, nekako uravnotežiti, sicer me lahko prevzamejo prevelika čustva in, čeprav odrasel človek, ne morem sprejemati jasnih odločitev.

Če se vrnem k predalom. Imam jih še veliko, v njih so izkušnje, ki sem si jih nabral. Ko stojim na odru, sem pozoren, predvidevam in spremljam dogajanje. Če se zgodi kaj nepričakovanega, odprem predal, ki ga potrebujem. Rešitev je vedno pri roki. Zdi se mi, da mi ta način razmišljanja pomaga in mi omogoča, da sem lahko na odru neobremenjen, saj vem, da je vse na svojem mestu in da se bo na koncu vse dobro izšlo.

Ne bom te preveč spraševala o prihodnosti - to bi bilo najverjetneje tudi zelo v nasprotju s tvojo filozofijo. Vem, da rad kuhaš, ribariš, praviš, da imaš rad otroke ... Si želiš imeti družino? Kaj je v tem trenutku zate največji izziv?

Da, želim si imeti družino, a ne še sedaj, čeprav sem prepričan, da je družinsko življenje lepo. Zelo rad imam otroke. Ko jih bom nekoč imel, bom zelo težko odhajal na delo, ker si bom tako zelo želel ostati z njimi - vem. Moja sestra ima tri otroke, z njimi sem preživel poletje, nisem želel od doma, najraje bi bil z njimi ves čas ...

Glede izzivov pa ... odprt sem za vse, kar se mi bo zgodilo, in ničesar ne pričakujem. Seveda stremim k popolnosti, a se tudi zavedam, da nikoli ne bo vse popolno. Sem mnenja, da je treba biti prilagodljiv in si privoščiti spremembe ter biti nanje pripravljen. Tudi moj plesni slog se denimo neprestano spreminja: črпам dobre stvari, ki jih najdem pri drugih, razmišljam, kako je kdo kaj naredil in sprašujem, tudi če gre za nekoga, ki je mlajši. Nobenega ponosa ne čutim in ne razmišljam o tem, da sem najboljši, ter ne mislim, da mi nekdo, ki je mlajši, ne more pokazati, kako so stvari lahko še boljše. Vedno ustvarjam in gradim in nenehno se trudim za svojo osebno rast.

SNG Opera in balet Ljubljana

Župančičeva ulica 1, 1000 Ljubljana

T +386 (0)1 241 59 00

www.opera.si

Direktor/Director General

Staš Ravter

Umetniški direktor opere/Artistic Director of the Opera

Marko Hribernik

Umetniški direktor baleta/Artistic Director of the Ballet

Renato Zanella

Svet zavoda/Council

Karolina Šantl Zupan (*predsednica/Chairwoman*),

Tomaž Rozman (*namestnik predsednice/Deputy*

Chairman), Mirjam Kalin, Peter Baroš, Manca Marinko,

Aleš Paulin, Ivan Simič

Strokovni svet/Expert Council

Vojko Vidmar (*predsednik/Chairman*), Danica Dolinar

(*namestnica predsednika/Deputy Chairwoman*),

Robert Brezovar, Tomaž Habe, Sonja Kerin Krek,

Matjaž Robavs

Gledališki list, sezona 2023/24, št. 2, november 2023

Theatre Programme, 2023/24 Season, No. 2, November 2023

Izdajatelj/Publisher

©SNG Opera in balet Ljubljana

Za izdajatelja/Represented by

Staš Ravter (*direktor/Director General*)

Uredništvo/Editorship

Tatjana Ažman, Sonja Kerin Krek, Simon Stanojevič,

Tamara Šmit

Jezikovni pregled/Language Editing

Marja Filipčič Redžić

Prevodi v angleški jezik/Translations into English

Nataša Jelić

Fotografije/Photos

Darja Štravs Tisu (*fotografije z vaj/photos from the rehearsals*), arhiv/archive SNG Opera in balet Ljubljana,

osebni arhivi/personal archives

Oblikovanje/Design

Matija Jemec

Priprava in tisk/Prepress and Print

ABO grafika, d. o. o.

Naklada/Print Run

800

Cena/Price

4 EUR

ISSN 1854-0481

Redakcija je bila končana 13. novembra 2023.

This programme's editing was completed on
13th November 2023.