



Igor Stravinski
Apollon musagète (Apolon, ljubljenec muz)
Balet
Oedipus rex (Kralj Ojdip)
Operatorij

Premiera 30. 9. 2021



Sezona 2021/2022

Predstava je posvečena 50. obletnici skladateljeve smrti.

Igor Stravinski

Apollon musagète (Apolon, ljubljenec muz)

Balet

Oedipus rex (Kralj Ojdip)

Operatorij

Glasba

Igor Stravinski

Libreto (Oedipus rex)

Jean Cocteau po Sofokleju

Prevod govornega besedila (Oedipus rex)

Višnja Fičor

Dirigent

Aleksandar Marković

Režiser in scenograf

Rocc

Koreograf

Renato Zanella

Kostumografinja

Belinda Radulović

Oblikovalec svetlobe

Jasmin Šehić

Lektorja

Marja Filipčič Redžić (slovenski jezik), Matej Prevc (latinski jezik)

Zborovodja

Željka Ulčnik Remic

Koncertni mojster

Igor Grasselli

Zasedba vlog

Mimoidoči (baletni ansambel)

Georgeta Caprariou, Regina Križaj, Barbara Marič, Barbara Potokar, Urša Vidmar, Iulian Ermalai, Tomaž Horvat, Gaj Rudolf, Gregor Guštin* /
Eva Gašparič, Enisa Hodžić, Romana Kmetič, Olga Kori, Sorina Dimache, Alexandru Barbu, Thomas Giugovaz, Ivan Greguš, Goran Tatar

Ojdip

Irakli Murjikneli k. g. / Branko Robinšak*

Jokasta

Ana Dežman k. g. / Nuška Drašček Rojko*

Kreon

Saša Čano / Peter Martinčič*

Tejrezij

Saša Čano* / Peter Martinčič*

Glasnik

Zoran Potočan / Janko Volčanšek k. g.*

Pastir

Gregor Ravnik k. g.* / Matej Vovk

Enigma

Janja Majzelj k. g.

Sofos

Bratislav Ristić

* Premiera.

Druga dirigentka

Živa Ploj Peršuh

Asistent režiserja

Matej Prevc

Asistentki koreografa

Mojca Kalar Simić, Monica Maja Dedović

Korepetitorke

Kayoko Ikeda, Višnja Kajgana, Irina Milivojević, Irena Zajec, Marina Đonlić (zbor)

Šepetalca

Dejan Gebert, Urška Švara Kafol

Oporni zbor

Prvi tenorji: David Čadež, Bruno Konda, Oblak Jože, Rusmir Redžić, Edvard Strah, Aljaž Žgavc*, Domen Vurnik*, Janez Rozman*

Drugi tenorji: Matej Avbelj, Damjan Kozole, Miha Ravnikar, Danilo Papič, Martin Meglič*, Tilen Lancner*, Anže Kovačič*

Baritoni: Rok Bavčar, Robert Brezovar, Marko Ferjančič, Anton Habjan, Milan Zavodnik, Luka Somoza Osterc*, Dimitrije Savić*, Marko Erzar*, Matej Prevc*

Basi: Tadej Femc, Rok Krek, Marko Pikš, Bratislav Ristić, Silvo Škvarč, Damijan Škvarč, Tomaž Zadnikar, Jernej Šmid*

Orkester SNG Opera in balet Ljubljana

I. violine: Rahela Grasselli, Lucija Krišelj, Domen Lorenz, Vesna Velušček, Polona Rutar, Natalija Čabrunič, Metka Zupančič, Metka Udovč, Tim Demšar*, Plamenka Dražil*, Matija Udovič*

II. violine: Margareta Pernar Kenig, Dragana Pajanović, Olga Čibej, Nastja Dolinar, Saša Kmet, Ana Stadler, Špela Jevnišek, Katarina Zupan*, Alma Gunzek*, Stefanija Udicki*

Viole: Ana Glišić, Jevgenij Meleščenko, Martin Žužek Kres, Paolo Canarella, Aljaž Mihelač, Laslo Babinski, Yusumici Iwaki*, Barbara Grahor*, Tomaž Malej*

Violončela: Damir Hamidulin, Fulvio Drosolini, Barbara Gradišek, Jaroslav Cefera, Aleksandra Čano Muharemović, Katarina Kozjek*, Ursula Iwaki*

Kontrabasi: Jacopo Tarchini, Valerij Bogdanov, Alesandar Blagojević, Mateja Zorko, Damir Rasiewicz*

Harfa: Maria Gamboz Gradišnik, Maja Mohorič*

Klavir: Kayoko Ikeda

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

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

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

Fagoti: Jure Mesec, Árpád Balázs Piri, Milan Nikolić, Stanko Koren*

Rogovi: Marko Arh, Primož Zemljak, Ana Mir, Erik Košak, Edi Bizjak*, Hana Močnik*, Timea Erdei*

Trobente: Uroš Pavlović, Gregor Turk, Jure Močilnik, Blaž Avbar*, Tomaž Kravcar*, Kristjan Zupan*

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

Tuba: Aleš Plavec

Timpani: Tomaž Vouk, Andraž Poljanec *

Tolkala: Rudi Podkrajšek, Gašper Gradišek, Katarina Kukovič*, Maja Povše*, Petra Vidmar*

Inšpektor orkestra:

Bojan Gombač

Inspicent

Tomaž Čibej

Producentka

Nives Fras

Organizatorica kulturnega programa

Brigita Gojić

Koordinator baleta

Simon Stanojevič

Prevod libreta za nadnapise (Oedipus rex)

Matej Prevc (peto besedilo)

Višnja Fičor (govorjeno besedilo)

Nataša Jelić (angleški jezik)

Tehnična izvedba nadnapisov

Luka Šinigoj

Mojster za zvok

Luka Berden

Scena in kostumi

Gledališki atelje SNG Opera in balet Ljubljana in SNG Drama Ljubljana

Vodja: Matjaž Arčan

Tehnična služba SNG Opera in balet Ljubljana

Vodja službe (tehnični vodja): Matjaž Štern; vodja službe (tehnični vodja) in koordinator del tehnične ekipe po pooblastilu direktorja ter vodja scenske razsvetljave – mojster luči: Jasmin Šehić; vodja odrske tehnike: Franci Stanonik; video tehnik: Matija Grošelj*; vodja rekviziterjev: Sandi Dragičević; vodja maskerjev - lasuljarjev: Marijana Sešek; vodja frizerjev - lasuljarjev: Nevenka Zajc; vodja moške garderobe: Vida Markelj; vodja ženske garderobe: Ksenija Šehić

*Zunanja sodelavka/zunanji sodelavec.

Predstava nima odmora.

O predstavi

METAMORFOZA RESNICE

Ne živim ne v preteklosti ne v prihodnosti. Živim v sedanjosti. Ne vem, kaj bo prinesel jutrišnji dan, poznam le resničnost današnjega. Temu moram služiti in mu služim. (**Igor Stravinski, iz Avtobiografije**)

Uvodna predstava v sezono 2021/2022 je preplet sodelovanja vseh ansamblov našega gledališča. S tem želijo avtorji izpostaviti izostren glasbeno-scenski kontrast idejne zasnove postavitve.

Izjemni deli ruskega skladatelja Igorja Stravinskega spadata v skladateljevo klasicistično obdobje. Nastali sta eno za drugim, a sta v vsebinskem in kompozicijskem pogledu pravo nasprotje; Stravinskega začitimo kot pravega kompozicijskega kameleona.

Mirno in meditativno pa tudi lahkotno plesno vzdušje baleta Apollon musagète pričara baletni ansambel, ki si odrski prostor deli z večjim godalnim korpusom našega orkestra. Zgodba bogov v velikem operatoriju Oedipus rex nas, brez običajnega odmora, prestavi v milje človeka in odpre vprašanja o njegovem večnem prekletstvu in trpljenju ter usodnosti preroških napovedi. Avtorji so se v idejnem smislu osredotočili predvsem na človekovo ujetost v usodo, ki jo krojijo bogovi. Ne glede na to, kako močno si želi, da bi se odrešil trpljenja, se človek vedno znova ujame v usodno zanko, vse dokler ne doživi notranje katarze in spozna prave resnice. Cocteaujev mojstrski libreto, dramaturško povezan z njegovim delom La machine infernale, nagovarja občinstvo v samem bistvu, v točki, kjer je notranji konflikt protagonistov preslikava tesnobe v trenutku naše sedanjosti. Izjemno stvaritev Stravinskega glasbeno in scensko poustvarjajo orkester, solisti, baletni ansambel in okrepljen moški zbor.

Marko Hribernik, umetniški direktor opere

Pazi zdaj, gledalec. Pred teboj je do konca navit stroj. Njegova vzmet se bo počasi odvila vzdolž celotnega človeškega življenja. To je eden najpopolnejših strojev, ki so jih peklenški bogovi zasnovali za matematično izničenje smrtnika.

Jean Cocteau, La machine infernale

Vsebina

Oedipus rex

Kralj Ojdip

Komaj so se v Tebah po Ojdipovi zaslugi znebili Sfinge, že je izbruhnila smrtonosna kuga. Tebanci rotijo Ojdipa, naj zopet reši svoje mesto.

Ojdipov svak Kreon se vrne iz Delfov, kjer se je posvetoval z bogovi. Ti zahtevajo kazen za Lajevega morilca, ki se skriva v Tebah. Ojdip se baha s svojimi preteklimi zaslugami in obljubi, da bo našel in izgnal morilca, ki je kriv za nesrečo v mestu.

Ojdip želi izvedeti resnico in po njej povpraša vidca Tejrezija, ki mu noče odgovoriti. Tišina tako razjezi Ojdipa, da Kreonta obtoži pohlepa po prestolu, Tejrezija pa, da Kreontu pri tem pomaga. Ogorčen nad nepravičnimi obtožbami se Tejrezij odloči, da bo spregovoril: morilec kralja je kralj.

Prepir prikliče kraljico Jokasto, ki želi pomiriti razburkane strasti in prisotne prepričati, da prerokba laže in da so Laja na tripotju ubili razbojniki. Ojdipa Jokastine besede navdajo z grozo, saj je tudi on ubil starca na tripotju. Odloči se, da bo na vsak način izvedel resnico, čeprav ga Jokasta skuša od tega odvrniti.

Sel naznani, da je korintski kralj Polib mrtev, in razkrije, da je bil Ojdip le njegov posvojenec. Pastir, ki je Ojdipa našel zapuščenega na planini in ga izročil v varstvo krušnemu očetu Polibu, skuša resnico zadržati zase, a je za to že prepozno. Plaz usodnih dejstev zapečati Ojdipovo usodo.

Kraljica Jokasta naredi samomor, Ojdipova usoda pa je še strašnejša: vzame si vid in ostanek življenja preživi sam in v večni temi.

Pripravila Tatjana Ažman

Igor Stravinski

Apollon musagète (1928)

Oedipus rex (1927)

Monika Marušič

Skladatelj **Igor Stravinski (1882)** je bil rojen v rusko glasbeno družino. Njegov oče Fjodor je deloval v Marijinem gledališču v Sankt Peterburgu kot eden vodilnih ruskih opernih basistov svojega časa. Glasbeno, gledališko in literarno okolje je skladatelja zaznamovalo že od malih nog, a naklonjenost do glasbene umetnosti je razvil šele v pozni mladosti. Z devetimi leti je sicer začel obiskovati lekcije klavirja in glasbene teorije, vendar se je pozneje na željo staršev odločil za študij prava na univerzi v Sankt Peterburgu. Med študijem se je Stravinski spoprijateljil z Vladimirjem Rimskim - Korsakovom, sinom skladatelja Nikolaja Rimskega - Korsakova. Takrat že priznani skladatelj ruske peterke je dvajsetletnega Stravinskega vzel za svojega učenca in mu hkrati odsvetoval formalno, po zahodnoevropskem zgledu zasnovano izobraževanje na glasbenem konservatoriju. Mentorstvo Rimskega - Korsakova je pomembno zaznamovalo skladateljsko pot Stravinskega, ki je tako izhajala iz krepke ruske zasnove in glasbene tradicije. Skladateljeva zgodnja dela so kmalu vzbudila pozornost Sergeja Djagileva, impresarija Ruskega baleta v Parizu, ki je za baletno sezono leta 1910 pri Stravinskem naročil balet Ognjena ptica (1910). Premiera dela v Parizu je doživela tolikšen uspeh, da je Stravinski skoraj čez noč postal znan kot eden najbolj nadobudnih skladateljev mlajše generacije, obenem pa je balet napovedal začetek plodnega sodelovanja med impresarijem in skladateljem, ki se mu je naslednje leto pridružil še koreograf in plesalec Vaclav Nižinski. Najbolj odmevno sodelovanje treh ustvarjalcev nedvomno predstavlja balet Pomladno obredje (1913), katerega krstna izvedba 29. maja 1913 se je v zgodovino zapisala kot eden najbolj razvpih glasbenih škandalov. Nenavadna koreografija Nižinskega, ki je nasprotovala tradicionalnim baletnim konvencijam, šokantna poganska vsebina baleta, nekonvencionalna raba glasbenih instrumentov ter ritmične in harmonske disonance so v dvorani razvnele nemir, ki je popolnoma preglasil orkester. Škandal je skladatelju prinesel še večjo prepoznavnost, označili so ga za revolucionarja, a Stravinski je oznako zavračal: »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?« V času, ko je pariško občinstvo premlevalo premiero Obredja, se je Stravinski že oddaljeval od postromantičnih ekstravaganc in začel iskati nov glasbeni izraz. Začetek vojne ga je zanesel v Švico, kjer je z družino preživel nekaj naslednjih let. V Francijo se je ponovno vrnil leta 1920, ko je Pariz užival slavo evropskega središča umetnosti. Tam si je Stravinski pridobil nov krog prijateljev, ki je med drugim vključeval slikarja Pabla Picassa in pisatelja Jeana Cocteauja, s katerima je tudi umetniško sodeloval. Pariško okolje in nova družba sta botrovala izoblikovanju skladateljevega novega »neoklasicističnega« glasbenega idioma. Novo slogovno usmeritev je prepoznati že v Zgodbi o vojaku (1918) ter baletu Pulcinella (1920), dokončni prestop v neoklasicizem pa predstavlja Oktet za pihala (1923). V ospredje glasbenih del stopa ambivalenten odnos do tradicije. Stare glasbene forme Stravinski napolnjuje z novo tonalno logiko, s čimer popolnoma zaobide poslušalčeva pričakovanja. Njegova neoklasicistična dela pogosto vsebujejo citate velikih klasičnih del ali stilistične reference na pretekla glasbena obdobja in skladatelje, pri čemer si

Stravinski izposoja predvsem iz antičnega in baročnega muzeja preteklosti. Prevzete tradicionalne forme renovira z novim glasbenim stavkom – formalno simetrijo zamenjajo ritmična fragmentacija, deljenje in permutiranje motivov ter poliritmi, v glasbeni stavek vdirajo nove disonance ter politonalno sopostavljeni akordi, ki na semantični ravni ustvarjajo večpomenskost, poleg starih glasbenih slogov pa se v delih pogosto pojavlja tudi lahkotnejši material popularnih ter plesnih glasbenih žanrov, kot so džez, ragtime in tango. Stravinski sicer ohranja odnos s tradicijo, vendar jo obenem potuje. Težo ekspresionizma in pretirano emocionalnost zamenjata parodična igrivost in ironija. Skladateljev neoklasicizem gre razumeti kot odziv na »glasbeno krizo« 20. stoletja – kot upor zoper razčustvovanost ekspresivne nemške tradicije in bolešno subjektivnost romantike, estetika katere se je na začetku stoletja še vedno zrcalila v moderni. Z eklektičnim združevanjem neskladnega piše »glasbo o drugi glasbi« in tako ustvarja indirektno, objektivno, pa vendar še vedno osebne glasbene izjave. Skladatelj ne izraža več lastnih notranjih konfliktov, temveč premišljuje o sporočilih iz zunanjega sveta. Glasba tako prevzame funkcijo neromantiziranega, objektivnega estetskega poročila.

Objektivno ekspresivnost skladateljevih del so mnogi razumeli kot neiskreno in norčavo. Nemški filozof Theodor W. Adorno je Stravinskega označil za »heretika« in predstavnika ene izmed dveh nasprotujočih si sil glasbe 20. stoletja. Stravinskemu je kot nasprotje postavil Schönbergovo prizadevanje za ohranitev »čiste« glasbe, ki naj bi nadaljevala ekspresivno nemško tradicijo. Po Adornu naj bi se s Stravinskim glasba oddaljevala od svojega bistva – zblíževanja z duhovnostjo. Kljub navidezni razliki pa nam natančnejši vpogled razkrije mnoge skupne poteze med skladateljema, pri čemer v ospredje stopa paradoksní spoj starega in novega, prav tako pa ne gre prezreti Schönbergove serialne tehnike (način komponiranja, ki temelji na strogi repetitiji serije dvanajstih tonov v arbitrarnem vrstnem redu, ki odklanja tradicionalno tonalnost), ki jo je v svoj glasbeni izraz sprejel tudi Stravinski v poznem ustvarjalnem obdobju. Z začetkom druge svetovne vojne je skladatelj zopet migriral, tokrat v Združene države Amerike, kjer je živel in deloval vse do smrti. Tam je spletel pristno prijateljstvo z dirigentom in analitikom Robertom Craftom, ki je postal njegov asistent, sodelavec ter spodbudni sogovornik, zaslužen za izdajo mnogih skladateljevih razprav in intervjujev. Mladi dirigent je v življenje Stravinskega stopil ravno v času, ko je ta preživljal ustvarjalno krizo in prav s Craftovo pomočjo naj bi spremenil svoje stališče do druge dunajske šole ter v svoj glasbeni jezik sprejel serialno tehniko komponiranja. Hibridnim delom, kot sta Canticum sacrum (1956) in balet Agon (1957), ki so le sporadično serialna, so sledila krajša dela z zgoščeno glasbeno vsebino, kot sta Movements za klavir in orkester (1959) ter Variacije (1964), v katerih gre prepoznati že dovršeno serialno tehniko, adaptirano v skladateljevem lastnem slogu.

Scensko delo Oedipus rex (1927) in balet Apollon musagète (1928) odražata skladateljeve neoklasicistične tendence, čeprav bi ju zaradi njune edinstvenosti težko jasno slogovno opredelili. Obe deli prevzemata vsebinsko predlogo iz grške antike in vsebujeta stilistične reference na oddaljena pretekla obdobja. Kompoziciji povezuje tudi nekakšen religiozni moment, ki ga gre morda razumeti kot odraz sprememb v skladateljevem osebnem življenju, saj se je prav v času nastanka del Stravinski vračal v pravoslavno vero.

Balet Apollon musagète je nastal za festival sodobne glasbe, ki se je leta 1928 odvijal v washingtonski Kongresni knjižnici. Naročilo je zahtevalo krajše scensko delo, z do šest plesalci in manjšim orkestrom, pri čemer je bila tema dela prepuščena v izbiro skladatelju. Stravinski je upoštevajoč prostorske omejitve sestavil šestglasni godalni orkester, pomanjkanje orkestrske barve pa je v delu nadomestil s kontrastno dinamiko. Izvirna zgodba sledi grškemu bogu glasbe, Apolonu, ki ga obiščejo tri muze – Kaliopa, Polihimnija in Terpsihora – kot personifikacije epske poezije, mimike in plesa. Glasba baleta se napaja pri francoski dvorni tradiciji 18. stoletja (*ballet de cour*), klasicističnem in romantičnem slogu. Kljub neoklasicističnim tendencam Apollon musagète ne vsebuje citatov že obstoječih del. V prizadevanju, da bi ustvaril klasično baletno delo, je Stravinski kompozicijo zasnoval v homogenem diatoničnem okviru, globlje plasti dela pa razkrivajo sledi skladateljeve ruske preteklosti. Nekateri v delu prepoznavajo celo kompozicijske prijeme, ki sta se jih pozneje posluževala Prokofjev in Šostakovič.

16. julija 1927 je Stravinski na hrbtno stran svojega zvezka zapisal akord, ki naj bi spremljal Apolonovo rojstvo in štiri dni pozneje sestavil prvi takt prologa. Konec meseca septembra je Djagilev v pismu prijatelju pisal o tem, da naj bi skladatelj zanj preigral prvo polovico nastajajočega baleta. »Delo je vsekakor izvrstno, nenavadno spokojno in bolj jasno kot vsa njegova dosedanja dela; filigranski kontrapunkt, ostre teme, vse v durovskih tonalitetah; glasba, ki ni iz tega sveta, marveč od zgoraj.« Balet je bil dokončan v naslednjih štirih mesecih.

Apolon, ljubljenec muz (Apollon musagète oziroma Apollo, kot je bilo delo pogosto poimenovano) se začne s prologom v obliki tridelne francoske uverture (Largo, Allegro, Largo), ki prikazuje Apolonovo rojstvo. Sledi mu zaporedje alegoričnih plesov Apolona in treh muz. Prvi Apolonov ples uvaja virtuozen nastop solistične violine, ki se nato prelevi v duet violin, spremljan z orkestrom. Apolonu se na odru pridružijo muze v živahnem Pas d'action, zaključek katerega prinaša kontrapunktsko obdelavo glavne teme. Ansambelskemu plesu sledijo solistične variacije treh muz. Ples Kaliope temelji na aleksandrijskem verzu, ki se odraža v metriki melodije. Za Allegro Polihimnije je značilen šestnajstinski perpetuum mobile, Terpsihora pa nastopi v Allegrettu s punktiranim ritmom. Po Apolonovi drugi plesni variaciji v tempu lento sledi sloviti Pas de deux Apolona in Terpsihore. Ta je skladatelju povzročal še največ preglavic, saj je za njegovo dokončanje porabil kar nekaj časa, kar je razvidno iz kompozicijskih skic. Po odločni in virtuozni Kodi sledi mirna, a mogočna Apoteoza, v kateri Apolon muze pospremi na goro Parnas. Ta ponovno priključuje ezoterično vzdušje prologa. Ritmično podobo dela je Stravinski zasnoval v tesni povezavi s prozodijo – delo je polno jambskih ritmov, ki aludirajo na jezikovno podobo antične Grčije ter kvantitativno naravo grškega jezika, ki temelji na izmenjevanju dolgih in kratkih zlogov. Glasbena sintaksa baletnega dela je tako neločljivo povezana z dojemanjem prozodije kot osnovnega slovničnega sredstva. Preproste ritmične celice skladatelj skozi delo preoblikuje v vedno kompleksnejše ritmične enote. Poznejšo pariško postavitev baleta je koreografiral takrat štiriindvajsetletni George Balanchine, dirigiral pa je skladatelj sam. Sodelovanje z Balanchinom je Stravinski opisal kot eno najbolj izpolnjujočih, ki jih je doživel v svojem umetniškem delovanju. Apollon musagète je občinstvo, ki je v času pariške premiere Stravinskega še vedno dojemalo kot »skladatelja Pomladnega obredja«, popolnoma presenetil. Stravinski je ostro in šokantno dramatično napetost nadomestil s spevnostjo klasicističnega sloga ter ustvaril asketsko preprosto in obenem mogočno glasbeno delo. Pozneje je v svoji Glasbeni poetiki (1939/1940), zbirki sedmih

predavanj za študente Harvardske univerze, zapisal: »Za jasno gradnjo skladbe – za njeno kristalizacijo – je odločilnega pomena, da so vsi dionizični elementi, ki spodbujajo ustvarjalčevo domišljijo, pravočasno, se pravi predno v nas sprožijo vročico, obrzdani in končno podvrženi zakonu: to je Apolonova zapoved.« Balet je doživel še mnogo prenovitev – leta 1929 je za kostumsko podobo poskrbela skladateljova prijateljica Coco Chanel, Stravinski pa je partituro redigiral leta 1947.

Scensko delo Oedipus rex je nastalo neposredno pred baletom Apollon musagète. Stravinski je oktobra 1925 v pismu zaupal Cocteauju, da si že dolgo želi napisati opero v latinskem jeziku na tematsko predlogo antične tragedije, ki bi bila občinstvu dobro poznana. V mislih je imel monumentalno in lapidarno delo, ki bi obenem spominjalo na antične rituale. Tako je z združitvijo dveh glasbeno-gledaliških zvrsti po predlogi Sofoklejeve tragedije nastal operni oratorij Oedipus rex za orkester, pripovedovalca, soliste in moški zbor. Stravinski je delo napisal za zasedbo standardnega simfoničnega orkestra, vendar s prevlado pihal, ki pogosto zasenčijo godala. Dobro znana zgodba o Ojdipu, vladarju mesta Teb, ki izpolni prerokbo orakljev ter nevede ubije svojega očeta in se poroči z lastno materjo Jokasto, odpira pereče teme usode in svobodne volje, moralne krivde in kazni, oblasti ter celo incesta. Cocteaujev libreto je bil sprva napisan v francoščini in pozneje preveden v latinski jezik. Z uporabo mrtvega jezika je Stravinski ustvaril objektivno distanco do umetniškega dela, ki je tudi sicer značilna za skladateljev opus, obenem pa delu zagotovil univerzalno brezčasnost. Delo je sestavljeno iz zaporedja samostojnih prizorov, ki jih povezuje besedilo Pripovedovalca, s čimer se glasba osvobodi funkcije ustvarjanja dramatičnega poteka. Prizori vsebujejo tipične operne točke, kot so arije z recitativi, ansambli in zbori. Zamaskirani protagonisti po vzoru antične tragedije delujejo kot okretni, skoraj negibni kipi. Neoklasicistične tendence gre prepoznati predvsem v številnih citatih velikih opernih del, ki prežemajo kompozicijo. Tako že začetek dela uvajajo štirje toni, ki aludirajo na subjekte baročnih fug, vendar jih Stravinski prenovi z disonancami. Leonard Bernstein je v uvodu celo prepoznal arijo Verdijeve Aide – njeno osebno prošnjo usmiljenja naj bi Stravinski preoblikoval v monumentalno javno izjavo zbora. Sledijo številne aluzije na *opera serio* po vzorih Rameauja in Glucka. Kreontova arija je zasnovana v »čistem« klasicističnem slogu, arijo Jokaste iz drugega dejanja pa spremljajo ritmične aluzije na slovito Beethovno Peto simfonijo. Ritmična podoba dela sledi metrično pravilnim, jasno členjenim frazam. Od teh pomenljivo odstopa razodetje Ojdipove preteklosti, ki jo razkrijeta pastir in sel12, pri čemer v delo vneseta ritmično fragmentacijo in modalne melodije. Široko zasnovane Ojdipove melodije, polne napetosti in razvezov, delujejo že skoraj patetično romantične. Njegov propad je načrtan v vokalni liniji, ki se iz okrašene postopoma pretaplja v pusto, vse do protagonistove uklonitve usodi v zadnjem delu drugega dejanja in njegove katarzične resignacije, sklenjene v frazi »Lux facta est«, izražene s h-mol arpeggiom. Delo je zgrajeno tonalno, vendar Stravinski s sopostavljanjem različnih trozvokov na trenutke ustvarja harmonsko večpomenskost. Partitura Oedipusa rexa je polna analogij in kompleksnih interakcij metafor. Če ekscesno citiranje v skladateljevih neoklasicističnih delih pogosto izpade ironično posmehljivo, Oedipus rex s citati opernih velikanov pri poslušalcu vzbuja nekakšno resno veličastnost. Kompozicije pa ne gre poslušati le kot zbirke aluzij na velika dela iz glasbene zgodovine, temveč kot univerzalno delo, ki nam s svojimi abstraktnimi idejami omogoča, da v njem prepoznamo analogije s preteklostjo.

IZNAJDITELJ GLASBE

Stravinski in ples

Tatjana Ažman

Združba umetnikov Ruskega baleta (Ballets Russes) pod vodstvom velikega impresarija Sergeja Djagileva je kar dve desetletji razvnela svet umetnosti in povezovala največje talente vseh umetniških področij v ansambel, ki je s svojim delovanjem dodobra spremenil umetnost in nenazadnje ples. Rusko ustvarjalnost je začel predstavljati zahodnemu kulturnemu svetu, v Rusijo pa je pripeljal umetnost zahodnega sveta.

Med prvimi velikimi imeni, ki so soustvarjala začetek Ruskega baleta, je bil Vaclav Nižinski, ki si je ustvaril kariero najslavnejšega plesalca vseh časov. Poleg plesalcev so imeli v ansamblu pomembno vlogo koreografi, ki so skupaj s skladateljem Stravinskim ustvarjali prve koreografije znamenitih del. Med njimi so bili Léonide Massine, koreograf prve postavitve Pulcinelle leta 1920, Bronislava Nižinska, koreografka prve postavitve Svatbe leta 1923, in Mihail Fokin, ki je ustvaril sploh prvo koreografijo na glasbo Stravinskega, Ognjeno ptico (1910). Djagilev je naročal nova glasbena dela tudi pri Debussyju, Straussu, Ravelu, Satieju, Poulencu in Prokofjevu. Stravinski je gotovo pripomogel k impresarijevemu vizionarskemu načrtu in bil celo po koncu sodelovanja z njim še vedno globoko ukoreninjen v tradicijo Ruskega baleta in njegovo poznejše zgodovinsko prelivanje v novo ustvarjalnost po vseh svetovnih kontinentih. Z Djagilevom je začel sodelovati takoj na začetku in ostal z njim vse do njegove smrti leta 1929. Skladatelj je v združbi velikih umetnikov našel svoje mesto zaradi vseobsegajočega navdušenja nad novostmi, ki jim kritiki niso bili vedno naklonjeni, Djagilev pa jih je postavljajl za vodilo svoje estetike. Bil je izjemen v svojih vodstvenih sposobnostih in mentorstvu, sodelavce umetnike, ki so svoj prispevek odrskemu delu razumeli kot prispevek k celoti, pa je neizmerno cenil. Mlademu Balanchinu je s prvo priložnostjo, koreografijo Apolona, usmeril življenjsko pot, Stravinski pa je z njim rasel ter uspešno uveljavljajl svoj nenehno spreminjajoči se slog.

Sodelovanje Stravinskega z Djagilevom, ki je balet dvajsetega stoletja zasnoval skorajda kot podjetje za najvznemirljivejše inovacije v umetnosti, in z Balanchinom, ki predstavlja vrhunec koreografije dvajsetega stoletja, je ustvarilo neprecenljivo plesno dediščino. Glasbo Stravinskega, pa naj gre za baletno ali koncertno, je Balanchine označil kot glasbo, na katero telo pleše, in kot tla, po katerih plesalec hodi. Zato ni presenetljivo, da je prevzela številne koreografe, ki so se koreografij nanjo lotevali domala v trenutku njenega nastanka. Z leti je Stravinski ustvarjal vse manj za balet in se radikalneje posvečal drugim oblikam. Vsemu temu so koreografi zvesto sledili in danes lahko rečemo, da skoraj ni partiture Stravinskega, ki ne bi bila uporabljajna za ples.

Baleti, baletne suite ter odlomki in aranžmaji za balet so v koncertnih dvoranah zazveneli večkrat kot druga skladateljeva dela. Med njimi sta občinstvo še posebej navdihovali legendarna in razvpita Posvetitev pomladi in Ognjena ptica, ki jo je mojster v svojem zrelem obdobju dirigiral skoraj tisočkrat. Glasba Stravinskega je imela velik vpliv tudi na širšo kulturo plesne umetnosti, vključujoč široko paleto sodobnih plesnih slogov, saj je partitura, ko jo je enkrat končal, zaživela

svoje življenje, pridobila nove konotacije, se stilsko preoblikovala in imela tudi najrazličnejše politične posledice. Velikokrat se je zgodilo, da je dogodek ali izvirna koreografija pridobila status ikone in na ta način ponudila priložnost za marsikateri tak ali drugačen umetniški komentar. Rojevale so se nove koreografije znanih baletov, pojavljala so se na novo odkrita dela, ki so naenkrat postala zanimiva, in rojevali so se vedno novi koreografi, ki so od vsega najbolj ljubili pripovedne baletе iz časa sodelovanja Stravinskega z Djagilevom. Med njimi je na prvem mestu Posvetitev pomladi, sledijo Ognjena ptica, Petruška, Pulcinella, balet, ki je bil izjemno priljubljen v osemdesetih letih minulega stoletja, Svatba, ki je dolgo niso izvajali zaradi specifične glasbene zasedbe, svojo vrnitev pa je doživela v devetdesetih letih dvajsetega stoletja kot odgovor na vročo problematiko spolov in institucije zakonske zveze, Lisička zvitorepka ter Vilinski poljub.

Skladateljeva koncertna dela pa so imela odmevno življenje zlasti v šestdesetih letih prejšnjega stoletja in pozneje v letih obletic (1972, 1982). Posebej navdušen nad njimi je bil Balanchine, ki se je koreografij na glasbo Stravinskega lotil takoj zatem, ko je njuno neposredno sodelovanje zamrlo. Pred njim so mnoga impresivna koncertna dela odkrili že drugi, denimo Massine (Capriccio, 1948), Hans van Mannen in Kenneth MacMillan pa sta že leta 1963 oziroma 1968 koreografirala na Simfonijo v treh stavkih, ki jo je Balanchine postavil šele leta 1972. Koncertna dela Stravinskega pa nikoli niso dosegla priljubljenosti njegovih baletov.

Med vsemi koreografi je glasbo Stravinskega najpogosteje uporabljal Balanchine, nastalo je 36 baletov. Prav tako je bil Balanchine najljubši skladatelj koreograf. Njuno sodelovanje beležimo skozi celotno koreografsko kariero, vrhunec pa je gotovo nastanek devetih novih del za Newyorški mestni balet v času Festivala Stravinski leta 1972. Posebej zanimivo je, da Balanchine ni nikoli koreografiral najznamenitejših baletnih del Stravinskega Ognjene ptice, Petruške, Posvetitve pomladi in Svatbe. Pomembnejši koreografi, ki se po številu koreografij na glasbo velikega genija zvrstijo takoj za Balanchinom, so Maurice Béjart, Hans van Manen, Peter Martins, Jerome Robbins, John Cranko, Hans Spoerli, Kenneth MacMillan, Nils Christie in John Neumeier.

Med vodilnimi baletnimi ansambli v uprizarjanju novih skladateljevih del je na prvem mestu seveda Ruski balet Sergeja Djagileva, kjer je na devet glasbenih del nastalo dvanajst novih koreografij. Toda Newyorški mestni balet skupaj z naslednikom Ameriškim baletom (American Ballet) in z Baletnim združenjem (Ballet Society) je bil prav gotovo zaslužen za največje skupno število produkcij – več kot 50. Ta ansambel je ponovno obudil veliko že znanih koreografij, koreografi pa so se vračali k delom, ki so jih postavili sami ali pa jih je ustvaril kdo od koreografskih sodelavcev. Nekaterе predstave so uspešno kljubovale vplivu let in ostajale na repertoarju v prvotni različici ali obnovljene. V Nizozemskem plesnem gledališču (Nederlands Dans Theater) sta koreografije na glasbo Stravinskega ustvarjala Hans van Manen in Jiří Kylián, Véliki Kanadski balet (Les Grands Ballets Canadiens) pa je na svoj spored uvrstil več novih postavitev Svatbe. Med zanimivejšimi sta proslavljeni in dolgoživi stvaritvi Lubovitcha (1978) in Nižinske (1983). Največ produkcij sta gostili ZDA in Nemčija, slednja verjetno zahvaljujoč tradiciji. Zdi se, da je na površje pljuskala nemška strastna želja, da bi bila dela Stravinskega pri njih uprizorjena čim prej po nastanku. Tako so uprizoritve Pulcinelle, Lisičke zvitorepke in Svatbe nastale takoj za legendarnimi premierami Ruskega baleta. Stravinski se je globoko dotaknil cele vrste izjemnih nemških

koreografov vse do danes in doživljal vzpone in padce – vsaj glede pogostosti uprizarjanja v posameznih obdobjih.

Zavoljo svojega modernizma, ki ga vladajoči režim v Rusiji ni podpiral, je Stravinski v svoji domovini posebej opazno »izginil« s sporedov v času Stalina in njegovih naslednikov. To obdobje je trajalo kar dobrih trideset let.

Dela Stravinskega so doživljala svojo glasbeno preobrazbo v okviru najrazličnejših plesnih tradicij. Koreografi so podoživljali različne sloge skladateljevih del in spoznavali zapletenost posameznih stvaritev ter vanje vnašali sodobne poglede in zastavljali njihova nova branja. Odzivali so se tudi na skladateljev vsakokratni in spreminjajoči se vpliv, na raznolike vidike njegove ustvarjalnosti ter včasih vračali, kar je sam že zavrgel.

Celovitost ustvarjalnosti Djagileva, Stravinskega in Balanchina, s katerimi sem začela ta sprehod skozi plodovito skladateljevo obdobje v začetku dvajsetih let prejšnjega stoletja in ki so se jim v drugi polovici dvajsetega stoletja pridružili še z glasbo Stravinskega navdihnjeni velikani sodobnega plesa in baleta, medsebojno povezuje obdobja, glasbo, ples in umetnost nasploh.

S srečanjem operatorija in baleta smo velikemu skladatelju tudi mi posvetili večer ob 50. obletnici njegove smrti. Dela Stravinskega so mitska, last vseh, ki so v njih iskali odgovore na svoja vprašanja in na ta način nadaljevali in nadgrajevali številne skladateljeve zamisli o vlogi in moči glasbe ter umetnosti.

Bogovi obstajajo: to je hudič.

Jean Cocteau, La machine infernale

Človeško znanje, božanski uk Svetlana Slapšak

Točka srečanja Ojdipa in Apolona je preroštvo, ki ga Ojdip dobi v Delfih, da bo ubil svojega očeta in se poročil s svojo materjo. Zgrožen nad preroškimi besedami se Ojdip ne vrne h korintskemu kralju in njegovi sporogi, ki ju ima za svoja starša, ampak nadaljuje pot po svoje. Na poti iz Delfov sreča velikaša, ki se vede osorno, in ga ubije, ne vedoč, da je tebanski kralj Laj, njegov pravi oče.

Bog Apolon, ki je ubil Pitona, premagal starejšo boginjo in zavzel Delfe, kjer v njegovem imenu prerokujejo ljudem, se uči in poučuje muze, nižja božanstva, s katerimi biva na gori Parnas nad Delfi: ko gre za učenje glasbe, plesa, petja in ljubezni, je na Parnasu, kot sin boga Zevsa pa si je pridobil mesto na gori Olimp med bogovi in boginjami.

Človeško znanje je nevarno, božansko učenje brezskrbno. Razlika je v moči na strani bogov, etiki in umu na strani smrtnikov.

Operni oratorij Oedipus rex Stravinskega se izvaja na besedilo Jeana Cocteauja, ki ga je v latinščino prevedel teolog, strokovnjak za patristiko in pozneje kardinal Jean Guérolé Marie Daniélou. Stravinski je želel, da bi se operni oratorij izvajal v starogrščini, jeziku Sofoklejevega izvirnika in pravzorca za vse različice zgodb o Ojdipu, a se je nazadnje odločil za latinščino, jezik, ki po njegovih besedah ni mrtev, ampak »okamenel«. Odločitev je na prvi pogled nenavadna, a je morda ključ za razumevanje umetniške faze Stravinskega, ki jo mnogi definirajo kot »neoklasicizem«. V tem primeru bi lahko Stravinskemu pripisali, da je odnos do antike razumel kot ironično distanco, kot kritični pogled iz drugega časa ter konteksta in ne kot slepo oboževanje ali brezprizivno filološko podrejanje. Stravinski hoče videti Ojdipa iz svojega kronotopa in skozi svoj drzni in prebogati asociativni eklekticizem. Zato potrebuje Pripovedovalca, jasno povezavo med pogledi na Ojdipa in Ojdipom samim.

Branje Ojdipa v sodobnosti je prav tako razburljivo in kreativno, kot je bilo v antiki. Pred seboj imamo izvrsten primer ustvarjanja mita in nekaj zelo uspešnih avtorjev. Traged Sofoklej je za svoje atenske sodržavljane napisal in verjetno v dobršnem delu tudi scensko uprizoril dve tragediji o Ojdipu, leta 428 pr. n. št. Kralja Ojdipa in leta 406 pr. n. št. še Ojdipa v Kolonu. Pri tem je stari tebanski mit o vladarju »tragediziral« za potrebe antične demokracije oziroma skupine državljanov, ki jo po opravljenih poslih v skupščini, na sodiščih in v vojaški službi v isti sestavi najdemo tudi v gledališču, kjer prav tako rešuje nekatere od vidikov atenske državljanske identitete. Kot je odločno izjavil veliki francoski antropolog antike Jean-Pierre Vernant, v atenskem gledališču niso razpravljali o »sanjah«, temveč o razmerju med človekovo voljo in dogodki. Zaradi tega se je v nasprotju z antičnim mitom, v katerem vladar ostaja na oblasti, Sofoklejev Ojdip moral oslepiti, izgubiti prestol in zatreti svoje moško potomstvo. V drugi tragediji, Ojdip v Kolonu, poraženec in begunec išče pomiritev s smrtjo in z ljudmi, s tem ko zagotavlja svetost oziroma zdravilnost mesta, kjer bo umrl – Aten. Z obema tragedijama je bil mit o Ojdipu uveden v javno razpravo o Atenah kot polis in je torej postal političen v izvornem pomenu besede. Ne da bi se nadalje spuščali v tolmačenja o položaju obeh tragedij v njunem izvornem družbenem in kulturnem kontekstu, moramo vendarle poudariti, da je tisto, kar je evropska kultura brala kot »mit o Ojdipu«, Sofoklejeva, atenska različica tega mita. Univerzalistične razlage so poleg tragične

ironije v njej odkrivale človekovo potrebo, da spozna tudi tisto, kar mu prinaša propad; dramaturške razlage izpostavljajo, da je največje upanje izraženo tik pred propadom. Zato ne preseneča, da so po francoski revoluciji, obnovljenem zanimanju za antiko in doseženih novih spoznanjih o njej, Ojdipa povezovali tudi z intelektualnimi napori človeka in s tragičnimi posledicami intelektualne radovednosti. Na sliki Gustava Moreauja, francoskega simbolističnega slikarja, iz leta 1864 je v soočenju mladega Ojdipa (moško, racionalno, znanje) in Sfinge (ženska, animalno, skrivnost) očitna Ojdipova premoč. Možno branje te slike bi lahko bilo, da je Ojdipova premoč povezana z njegovo spolno nezrelostjo, čistostjo, medtem ko bo zrelost s seboj prinesla incest in druga bremena.

Vernantova argumentacija na eni strani zajema iz zgodovinske psihologije, na drugi pa odstira težke zastore evropskih zablod o starih Grkih, vključujoč dvomljivo »občudovanje klasike«. V tem smislu je eno najbolj vznemirljivih tolmačenj mita o Ojdipu podal Pier Paolo Pasolini v filmu iz leta 1967. Iz tople, opravljive, po kostumih sodeč srednjeevropske malomeščanske hiše (družine) v pastelnih barvah in »meglenih« slikah Ojdipa vržejo v suh, trd, kričeče obarvan, krvav in divji mediteranski pejzaž oziroma svet politike. Iz freudovskega zapredka potlačenih sanj v antropološko realnost, s področja ozdravljivega na področje neozdravljivega, iz samoumevne sedanosti v nerazumljeno preteklost. Nesrečni mladenič z »oteklimi nogami« (to je pomen imena Ojdip), izločen že zaradi drugačnega simbolnega ritma in gibljivosti, trpi zaradi osnovnega evropskega političnega sindroma: svojega spomina ne more uskladiti z zgodovino, zaradi česar namerava spremeniti svet. Umor (očeta), zakon (z materjo) in slepota za svoj lastni položaj tako niso cilj, temveč sredstva za obstajanje v javnosti ali doseganje oblasti.

Izposodite si videoposnetek Pasolinijeve različice in ga združite z branjem slovenskega prevoda Sofokleja in Jean-Pierra Vernanta. Današnji Kolon je revno atensko predmestje, polno umazanih delavnic in uličic, ki jih, da bi lahko sedeli zunaj in klepetali, zvečer polivajo z vodo. Da bi v nepovezanosti mesta in spomina zaslutili značaj mita, se vam Kolon izplača obiskati.

S kančkom ironije bi lahko trdili, da je bil Ojdip eden redkih mitoloških junakov, ki so verjeli v zakonsko zvezo. Mitološke zgodbe ne poročajo o njegovih zunajzakonskih razmerjih, nima nezakonitih potomcev, ni tekal za nimfami in še manj gledal za boginjami, od svojih otrok je pričakoval, da mu v starosti pomagajo. Za svoje incestno razmerje se je kaznoval sam, tako da je božanska kazen v njegovem primeru izjemoma izostala. Konec življenja je med drugim dočakal kot porok zdravja in blaginje Atencev, na tleh njihovega mesta je bil tudi njegov blagodejni grob. Vendar mitološke zgodbe govorijo o še najmanj dveh zakonskih zvezah, sklenjenih po nesrečnem zakonu z materjo Jokasto. Prav v njih se kaže ključna razlika med mitom in tragedijo, kulturo ljudstva in vzpostavljeno demokracijo, med prebivalci in državljani.

Mitološke zgodbe o Ojdipovih soprogah predvsem blažijo incestno sled, dva znana Ojdipova otroka sta namreč rojena šele v zakonih po omenjenem tragičnem. Za največjega trageda tebanskega cikla Sofokleja je bil položaj prekletih potomcev – Antigone, Ismene, Polinejka in Eteokla – nujna komponenta zapleta: nobenemu od Ojdipovih otrok se ne uspe vključiti v družbo, celo če zastopa razumne, osnovne človekove pravice (Antigona). Mitološka zgodba je zasnovana na drugem narativnem in v določenem smislu ideološkem motivu. Zato sta tudi sinova Ojdipa in

Jokaste Frastor in Laonitos docela nepomembna, medtem ko so otroci, znani iz tragedij – ki so jih pozneje izkoristili za pripovedovanje mitov –, potomci drugih, »normalnih« mater. Ni treba posebej poudarjati, da je bilo sprejemljivo poreklo pomembno za mitografe, ki so za denar pisali mitsko zgodovino nekega mesta-države ali vladarja, in kako zelo je bila pomembna tovrstna razvejanost zgodbe, ki je v poznejših obdobjih privlačila rimske turiste ...

Prva in resnično tragična Ojdipova žena je bila Jokasta. Z Lajem poročena zaradi jasnega političnega cilja združitve različnih vej Kadmosove družine, ki je ustanovila Tebe, je morala živeti z razvpitim homoseksualcem, ki je prerokbo o tem, da ga bo ubil lastni sin, lahko razumel kot povod ali kot opravičilo za vse, kar je počel – denimo za ugrabitev Pelopsovega sina Hrizipa. S svojim zakonitim soprogom je imela Jokasta odnos samo enkrat, ko je bil opit, verjetno po njenem naročilu. Sad te noči je bil Ojdip, preostanek mitološke zgodbe pa je dobro znan. Jokasta je edini izhod našla v samomoru. V Sofoklejevi tragediji ji resnično ni preostalo nič drugega – ne le da je živela v incestnem zakonu, rodila je tudi incestne otroke, katerih življenje je usodno zaznamovala napaka, ki jo je zagrešila v nevednosti. Če ne bi bilo otrok, bi bila osebna odgovornost Jokaste, ki jo je v novi zakon brez njene volje in sodelovanja potisnil njen brat, veliko manjša. Sofokleju je bila torej različica zgodbe z Jokasto kot materjo vsem znanim otrok več kot potrebna. Resda bi se lahko odločil za različico z manj znanimi sinovoma, vendar bi pri tem tvegala slabši odziv občinstva, ki je osnovne poteze mitološke zgodbe poznalo vnaprej in je znalo oceniti sprejemljivost tragikove inovacije, ki je vedno nepredvidljiv element pri pridobivanju večine. Novi zakonski zvezi se nikakor ne skladata s tragičnim Ojdipom iz Sofoklejeve zgodbe, a mitološke prakse pripovedovanja – in morda vsakdana – nova zakona ne motita, temveč zgolj odpirata nove mogoče zaplete.

Najpreprostejši razlog za vpletanje drugih Ojdipovih sprog poleg Jokaste je strah pred incestom. Nove soproge so oblika cenzure, ki se v postkrščanski kulturi utegne zdeti logična, vendar se zastavlja vprašanje, ali so potrošniki mita položaj resnično razumeli na enak način. Menim, da je bila ključna za ta mitološki dodatek k osnovni zgodbi pravzaprav tehnika pripovedovanja in prenašanja mita v drugačnih antropoloških razmerah. Hkrati ne bi smeli pozabiti, kako zelo pomembno je bilo za vladarje Teb, da zgodnja preteklost dinastije ni nosila tako strašnih madežev, kot je incest.

Druga Ojdipova soproga je bila Evriganija, hči Hiperfanta in mati vseh štirih znanih Ojdipovih otrok. Iz ohranjenih mitoloških zgodb ni znano, kako dolgo je zakon trajal ter kako in zakaj se je končal. Ojdip se je z Evriganijo poročil, ko je prestol prepustil Kreontu ter odšel iz Teb kot slep, reven in obupan brezdomec. Zakaj bi ga sprejelo dekle iz višjih krogov? Ta različica mita ni dosegla velike priljubljenosti, zato je očitno služila samo kot močno sredstvo, bližnjica do glavne mitološke zgodbe, ki se izogiba incestu v vladarskem rodu. Različico z Evriganijo lahko zato brez veliko dvomov označimo za propagandno akcijo v antičnih medijih, s katero je plačani mitograf opravil svoje delo. O tem priča tudi obstoj epa Ojdipodija, ki je bil zelo priljubljen v Bojotiji in od katerega sta se na žalost ohranila samo dva verza. Kot navaja antični potopisec Pavzanij, je v tem epu posebno prepričljivo opisano, kako Evriganija objokuje svoja sinova, potem ko sta drug drugega ubila v medsebojnem dvoboju.

Nekoliko drugače je s tretjo Ojdipovo soprogo Astimeduzo. Bila je hči ali sestra Stenela, sina

Perzeja in Andromede, pomembnega ustanovitelja dinastije v Mikenah na Peloponezu. Eden od njegovih sinov je bil Evristej, ki mu je ljubosumna Hera dala možnost, da se rodi prvi in s tem pridobi moč ukazovanja junaku Herakleju. V nekaterih različicah se Astimeduza pojavlja z imenom Meduza, kar bi pomenilo, da sta Perzej in Andromeda svoji hčerki dala ime po pošasti, ki jo je ubil Perzej in ki mu je mrtva (oziroma samo njena odsekana glava) prinesla številne zmage nad sovražniki – ob pogledu na mrtvo Meduzo so ljudje lahko okameneli, kakor so tudi tedaj, ko je bila še živa. Stenel je svojima sorodnikoma Atreju in Tiestu dal mesto-državo južno od Miken, Midejo. Kako sta se Ojdip in Meduza (Astimeduza) našla, ni jasno, čeprav je šlo v tem primeru povezovanje tebenske in argivske dinastije čez vse, sicer majave, mitološke meje imaginarne kronologije. Pavzanij skuša v ta del zgodbe vnesti nekaj reda in Ojdipa pusti v Tebah kot vladarja, njegova sinova pa naj bi se začela kregati šele po njegovi smrti. Po mnogih vojnah naslednikov in zaveznikov Eteokla in Polinejka so se, kot pravi Pavzanij, Tebanci odločili, da nočejo več imeti oblasti enega človeka, marveč vladavino večine.

Zdi se, da Astimeduza ni bila posebno prijetna osebnost: sovražila je svoja posinovljenca Eteokla in Polinejka, s spletkami ji je uspelo prepričati Ojdipa, da jo njegova sinova zasledujeta in hočeta posiliti. Ojdip ji je verjel in ju preklel. Zanimivo je, da se motiv preklinjanja sinov pojavlja v več različicah. Ko je Sofoklej pisal tragedijo Ojdip v Kolonu, je imel odlično priložnost, da motiv očeta, ki prekolne svoje sinove, umesti v ideološki okvir, za Atence najbolj prepričljiv in najbolj poučen: osebni motiv v nasprotju z javno koristjo, osebni spor, ki povzroči državljansko vojno.

Ojdipova potreba, da poskusi srečo še vsaj v dveh zakonih in si zagotovi potomce, ki ne bodo trpeli posledic incesta, za katerega nedvomno niso krivi, se zdi razumljiva. Freudova razlaga in celotna teorija, ki izhaja iz nje, pri tem izgubita prepričljivost, že dolgo nazaj ugotovljena odsotnost povezave z antropološkim načinom razumevanja tega mita pa se zdi povsem jasna. Ko poznamo dodatne različice osnovne mitološke zgodbe, celo s prepričljivo predpostavko, da so si jih izmislili s političnimi motivi, postane razvidno, kako se med seboj razlikujejo atenski demokratični, torej tragični pristop, psihoanalitični pristop moderne dobe in pomeni, ki jih vnaša ustno izročilo oziroma to, kar bi danes opredelili kot popularno kulturo. Tragedija kot institucija atenske demokracije je ostala v najuglednejšem sloju evropske in svetovne kulture, vendar ostaja vprašanje, koliko od njenega demokratičnega pomena in delovanja je prodrlo do elit, ki jo vse do danes s polno pravico povečujejo. K zamegljevanju demokratične funkcije tragedije je v svojih okvirih nedvomno prispevala tudi psihoanalitična teorija. Trajnost in vzdržljivost popularne kulture, če pustimo ob strani vprašanje književne kakovosti ter filozofsko in etično izzivalnost, prepoznamo v bolj ali manj podobnih postopkih, ki jih na sorodnem gradivu izvajajo še danes. To je pripovedovanje, ki ne priznava konca, marveč ima vedno kakšno nadaljevanje. V Tebah danes še vedno kažejo grobove Ojdipovih otrok. Nekateri od teh grobov so veliko starejši, nekateri pa veliko mlajši, kot bi bilo možno glede na kronologijo. Splet zgodb okoli njih navaja na razmišljanje o potrebah, ki jih kultura beleži za nas še danes.

Vse te nenavadne miturgijske različice besedila sem navedla, da bi po analoški odsotnosti ilustrirala specifične pomene »neoklasicizma« Stravinskega. Skladatelj se ni posvečal nenavadnim različicam, ni hotel »divjega«, »primitivnega« Ojdipa, ampak je želel različico besedila, ki bi najbolj preprosto in razvidno – šolsko/akademsko, v latinščini – pojasnila dejanje, ki bi ga potem opremil

z glasbo v močan opomin svoji sodobni kulturi. Ključ za razlago takšnega odnosa med besedilom in glasbo je Pripovedovalec, ki dodatno poudari razdaljo med besedilom in glasbo. Če je v besedilu Ojdip razumljiv, standarden in evropski, je v glasbi precej drugačen. Ojdipovo znanje, ki reflektira bogastvo, volatilitnost in nemoč človeškega znanja 20. stoletja po 1. svetovni vojni in oktobrski revoluciji, postaja s tem še bolj tragično. Obenem prav glasba sodobnemu gledalcu/poslušalcu najbolj približa antično tragedijo, v kateri je imela izjemno močno vlogo.

V baletu Apollon musagète Stravinski latinščino zamenja z belo barvo oblek in s klasičnimi baletnimi formami, ki jih je George Balanchine uporabil kot osnovo za svojo koreografijo: že spet distanca, ki jo vidimo kot postopek v delu Oedipus rex. Balet se začne s težkim porodom Apolonove matere Leto, ki izmešča »neoklasično« in uvaja ritualno. Apolon za razliko od Ojdipa ne potrebuje besed, ker je bog in ker se uči ter obenem poučuje. Njegovo telo je glavno orodje učenja, pa naj gre za glasbo, ples ali igro. Strast do učenja je morda še najbolje odplesal Mikhail Baryshnikov v kratki variaciji iz baleta: Baryshnikov izvaja gibe rock kitaristov, a na instrumentu, ki ga prepoznamo kot buzuki. Potem spusti buzuki na tla in odpleše nekaj figur, ki spominjajo na *zembekiko*, grški »pijani« ples, in se še enkrat vrne k buzukiju, ki ga tokrat drži kot klasično kitaro ... Apolon raziskuje instrument, glasbene možnosti in možnosti svojega telesa. Za razliko od Ojdipa, ki potrebuje znanje, da izpolni s smislom kratko človeško življenje, ima Apolon na razpolago ves čas tega sveta: zanj je učenje samo užitek in prav zato ga ne loči od ljubezni.

Med antičnimi božanstvi je težko najti katero, ki bi se po priljubljenosti lahko merilo z Apolonom, kar seveda pomeni, da je evropski Apolon kulturni simbol, proizvod različnih evropskih konceptov in ideologij, in se zelo razlikuje od grškega. To naj nas opomni, da mitologija ni sistem, v katerem bi imelo vsako božanstvo svoj predalček, marveč nasprotno, da je najizrazitejša značilnost mitološke imaginacije menjavanje vlog, podvajanje in končno ambivalentnost božanskega lika. Morda noben bog ni tako ambivalenten kot Apolon ...

Čeprav je Apolon po svoji usodi v raznih kulturah Evropejec, je po vsej verjetnosti maloazijsko božanstvo, značilni moški del para dvojčkov s sestro Artemido. Njuna mati, boginja Leto, ki jo je pregnala Hera, ljubosumna na še eno od Zevsovih priležnic, ju je rodila na majhnem otoku Delos v Egejskem morju. Otok, ki je dotlej prosto plul, je v tistem trenutku obstal. Delos je ostal najsvetejše mesto Apolonovega kulta, na njem ni smel nihče niti umreti niti se roditi – umirajoče in ženske pred porodom so prepeljali na večji sosednji otok. Delos, šest kilometrov dolg in kilometer širok kos zemlje, se je v antiki razvil v veliko politično, trgovsko in versko središče. Sveto jezero, od katerega se je ohranila edina travnata površina na otoku, aleja levov, trg (znani trg sužnjevi), pristanišče, luksuzne nekajnadstropne hiše z mozaiki in velikimi cisternami za vodo, gledališče in svetišča najrazličnejših kultov – to je bila podoba mesta, ki je cvetelo tudi po tem, ko je propadla deloška zveza, veliki atenski kolonialni podvig. Danes na Delosu ne živi nihče, razen muzejskih varnostnikov in občasno arheoloških odprav. Apolon, rojen na otoku, je kot priznani olimpski bog zahteval tudi svoj prostor na kopnem. Da bi si pridobil Delfe za svoje preročišče, je moral premagati stara božanstva. Ubil je Pitona, kačo, ki je varovala preročišče, in ustvaril prerokinjo Pitijo, ki je navdihnjena ali omamljena (ali oboje) izgovarjala besede drugih. Pitijine prerokbe je odlikovala dvoumnost, ki je bila za samoprepričanega uporabnika preroških storitev lahko usodna. V tem se skriva del pomena izrazito ambivalentnega božanstva, kakršno je Apolon. Eden njegovih epitetov je tudi Loksijas, kar pomeni »zvit, kriv«.

Apolon je v Delfih postal bog z veliko močjo in vplivom. Toda ta prišlek iz Azije, ki je po eni razlagi priplul po morju v spremstvu delfinov do obale ob vznožju Parnasa oziroma do Delfov, je hotel še več. Dvakrat je vodil upor proti (svojemu očetu) Zevsu in obakrat je bil kaznovan tako, da je moral nekaj časa služiti smrtnikom. Enkrat je skupaj s Pozejdomom gradil obzidje trojanske trdnjave za kralja Laomedona, drugič je kot pastir služil kralju Admetu v Tesaliji. V Evripidovi drami Alkestida kralj Admet išče način, kako bi se izognil smrti, kar mu je sicer nekoč obljubil prijatelj Apolon. Naposled pride do najhujše rešitve – soproga Alkestida se odloči umreti namesto njega. V uvodnem prizoru te drame Apolon beži pred Smrtjo ... Isto nezmožnost, da bi pomagal svojemu varovancu, pokaže tudi tedaj, ko Agamemnonovega sina Oresta preganjajo boginje maščevanja erinije, ker je ubil svojo mater Klitemnestro. Apolon je po eni strani vprašljiv zaščitnik in po drugi maščevalec brez primere: nad Grke pred Trojo je poslal kugo, ker so užalili njegovega svečenika; s sestro Artemido sta kaznovala ošabno mater Niobo in pobila njene otroke (sedem sinov in sedem hčera); satira Marsia je živega odrl. Apolon, upodobljen z lokom in puščico, pod katerim se tresejo bronasta tla na Olimpu, ubija tudi tedaj, ko tega noče: po naključju je ubil svojega ljubimca Hiakinta, ki se je potem spremenil v hijacinto; njegov drugi ljubimec Kiparis je naredil samomor in se spremenil v cipreso; nimfa Dafne, ki jo je preganjal, je postala lovor; trojansko princeso Kasandro je osvajal brez uspeha, za kar jo je kaznoval s tem, da ni nihče verjel njenim sicer točnim prerokbam. Poleg nedvornih zaslug za mitološko botaniko je imel Apolon nekaj uspešnih razmerij s svojimi spremljevalkami muzami, vendar se ni nikoli poročil. Med njegovimi ljubezenskimi razmerji je skoraj toliko heteroseksualnih kot homoseksualnih. Do Hermesa, ki se je splazil iz zibelke, da bi kradel in goljufal, je Apolon pokazal nepričakovano simpatijo in smisel za humor, vendar je hkrati natančno zamejil svoje pristojnosti in pristojnosti mladega boga. Najzanimivejši vidik Apolonovega kulta je morda njegova povezanost tako s hišo kot s poljem: v zelo starih različicah mitov je Apolon čuvaj stebrov in hiše (včasih upodobljen kot kamen), nato iztrebljevalec miši, ki pomenijo nevarnost lakote, in končno zaščitnik pastirjev in njihovih čred pred volkovi.

Apolon, lepi in nevarni bog, je v klasični dobi doživel korenite spremembe. Poleg tega da je ostal povezan s Soncem kot (Apolon) Fojb, je prevzel področje, ki je bilo za mesto (*polis*) velikanskega pomena: kulturo. Apolon si je »izmislil« glasbo, jo povezal s poezijo in prevzel vodstvo nad skupino ženskih božanstev, ki so se v različnih sestavah in v različnem številu pojavljala skupaj z muzami. Z njimi je pokril vsa področja umetniške in intelektualne ustvarjalnosti. Apolon je bil skupaj z Dionizom mitski ustanovitelj festivalov, vendar sta ga bolj kot gledališče zanimala zborovsko petje in glasba. V njegovih svetiščih sta bili glasba in poezija pogosto povezani s športnimi tekmovanji. Za grška mesta in države je bil Apolon zelo pomemben bog, vedno prisoten pri ustanavljanju novih mest in kolonij kot preneseni kult ali odobritev (iz Delfov) za odpravo oziroma ustanovitev mesta. Delfi so bili izredno pomembno politično središče, kjer se je pogosto krojila visoka politika. Svečeniki so imeli podatke o grškem in maloazijskem svetu ter na njihovi podlagi prerokovali; bili so kot sodobna tajna služba, ki diplomacijo oskrbuje s podatki. Delfi so se ušteli vsaj v enem primeru, ker so se postavili na stran Perzijcev, bog sam pa je bil na strani Grkov in njihovih zvez.

Evropska domišljija je v množici Apolonovih likov in kultskih funkcij vzpostavila skrajno sumljiv »red« in v mitološko zgodbo vnesla nove ideološke pomene. Lepi mladenič, utelešena fantazma svobodne, gole, harmonične in kulturno sprejemljive antike, je od 18. stoletja naprej služil kot

nosilni simbol za sprožitev laičnega, necerkvenega tolmačenja umetnosti, kot model pa je bil izredno priljubljen tudi prej, denimo v renesansi. Vendar Apolon tudi v sanjah o antični umetnosti in lepoti ostaja ambivalenten, pravcati Loksijas. Evropskim intelektualcem je sicer označeval svobodo in lepoto, hkrati pa služil kot represivni model »klasičnega«, iz katerega je izključeno vse drugačno, od Dioniza vse do žensk. Nemški filozof Nietzsche je izoblikoval svojo teorijo o nastanku grške tragedije iz glasbe, in sicer na podlagi razmišljanja o nasprotjih med Apolonom in Dionizom. Številna evropska avantgardna gibanja 20. stoletja so se opredeljevala po Nietzschejevih simbolih in si za simbolno oznako svoje uporniške ideologije večinoma izbrala Dioniza. Evropski razcvet Apolonovega »kulta« je tako pretežno omejen na obdobje od konca 18. do začetka 20. stoletja.

Apolon je bil tudi v antiki zanesljivo model predstavljanja mladeniške lepote, dokazi za to segajo od arhajskih *kurosov* do Apolona Belvederskega. Za evropske intelektualce je imel izrazito prednost pred drugimi bogovi, saj so si lahko po mili volji izposojali njegov lik in njegove kulturne, še zlasti umetniške aktivnosti. Na ta način so lahko pričakovali zaščito mecenov in dvorov, ki je presegala omejitve cerkvene cenzure. V tako zamišljenem Apolonovem liku ni bilo zaznati subverzivnosti, ki bi ogrožala vladarje, hkrati pa je ponujal dovolj možnosti za razmišljanje o umetniških slogih in estetiki.

Za epska pesnika Homerja in Hezioda je obstajala samo ena muza, hči Zeusa in Mnemozine (Spomina). Muza je pesnika in rapsoda navdihnila, da je začel svojo epsko zgodbo, pesnik pa se je k njej obračal kot k svojemu glasu, utelešenemu v božanstvu. Besedilo je bilo peto, spremljala ga je *muzika* – beseda, ki izvira iz istega imena (in iz katere izhajajo današnji pojmi kot denimo muzika ali muzej), v antični Grčiji pomeni celostno osnovno izobraževanje, v temeljnem pomenu besede pa je skrita »moč mišljenja«.

Najstarejša, epska muza je vladala nad spominom in spretnostjo uporabe besed. Ker v razviti kulturi polisa ni več zmogla pokrivati vseh različnih področij kulturnega in umetniškega ustvarjanja, je iz ene muze nastalo devet različnih in vsaka je poskrbela za svoje umetniško področje: Erato za lirsko, še posebej ljubezensko poezijo; Evterpa za lirsko poezijo ob spremljavi dvojnih piščali in za glasbo nasploh; Kaliopa s tablico ter svitkom rokopisa za epsko poezijo in pozneje za znanost; Klio, upodobljena s svitkom in tablico, ponekod pa s škatlo za svitke, za zgodovinsko pisanje; Melpomena s tragično masko za tragično poezijo; Polihimnija za svečano petje ob spremljavi glasbe; Terpsihora z liro za ples; Talija s komično masko za komedijo; Uranija z nebesnim obokom in merilno palico za zvezdoslovje.

Vloge muz so se že v antiki včasih prekrivale in se spreminjale – tako so Polihimniji naknadno pripisali pantomimsko umetnost –, a zmeda je nastala šele v evropski tradiciji moderne dobe. Danes muza ne označuje le mitskega bitja, primerne za alegorično uporabo v književnosti in likovnih umetnostih, temveč tudi resnično osebo ženskega spola, ki je pomagala ali pomaga kakemu književniku, umetniku, znanstveniku in celo politiku. Muza je predana ženska, ki navdihuje, podpira in vzdržuje svojega moškega v ustvarjalnem naporu.

Mitske muze so prenašale moč misli in navdih od bogov do ljudi. Ko je vrhovni bog Zevs svojemu sinu Apolonu prepustil skrb za kulturo človeškega rodu, je ta postal njihov voditelj in dobil ustrezen naziv – *muzaget* (voditelj muz). Kult muz ni veliko mlajši od Apolonovega in z njim se ni nikoli zлил. O tem utegne pričati tudi slaba čustvena povezanost muz in Apolona. Evropski kulturi je ta

odsotnost očitnih ljubezenskih afer močno ustrezala, poudarjeno je bilo ostro ločevanje duhovne ustvarjalnosti od telesnih užitkov, zato je bilo morebitno zlivanje teh dveh kultov cenzurirano.

Muze so delovale na dveh ravneh in v dveh različnih kulturnih okvirih: v nedotaknjeni, divji naravi in v mestih. Zbirale so se po planinah in skoraj vedno ob izviru: okoli studenca Kastalija v Delfih, izvira Hipokrena na Helikonu, torej na različnih krajih v bližini gore Parnas ter v Pieriji v Tesaliji vzhodno od Olimpa. Pogosto so bile tudi na Olimpu, kjer so zabavale bogove s pesmijo in plesom. Povezanost muz in izvirov kaže na možni pomen prvobitnega kulta. Živa voda, ki ritualno očiščuje različne oblike nečistosti, zvok, beseda: takšna bi bila lahko semantična zgodovina prehoda muz od domene gozdnih bitij, podobnih vilam, do boginj, zavetnic duhovne ustvarjalnosti in kulture. V mestu so muze kot boginje varovale pesnike, filozofe, znanstvenike, učeče se, torej predvsem razumniško margino politične moči. Imele so celo svoj praznik, *muzeje*, ko so učenci pokazali, česa so se naučili. Svetišča muz v mestu so bila oaze, kraji, kamor so se intelektualci umaknili pred mestnim vrvežem, da bi bolje in ostreje razmišljali. V antičnem svetu po Aleksandru Velikem, ki je uvedel prestiž grške kulture in grškega jezika, so tudi novi vladarji začeli graditi kulturne in znanstvene ustanove in bili njihovi zaščitniki, tako denimo v velikih helenističnih centrih, kakršna sta bila Aleksandrija v Egiptu in Pergamon v Mali Aziji.

Kakšna je morebitna povezava med muzami in intelektualci v tako različnih obdobjih in družbenih kontekstih kot sta atenska demokracija oziroma grški polis in helenistična monarhija? V obeh različicah sistemov so bili razumniki prav gotovo skupina, ki ni pripadala niti vladajoči politični strukturi niti vladanemu ljudstvu. Umetnik ali mislec je svoje storitve nudil oblasti in bil za to plačan, v demokraciji je lahko poskusil s politično kariero, v monarhiji je utegnil biti blizu vladarju, vendar je bil njegov pravi interes vedno drugje, zunaj kroga moči. V tem smislu je bil podoben ženskam in njihovi »vrsti«, saj je bil umeščen nekje »med« pravimi državljani, pravimi mogočniki in pravimi podaniki. Simbolno področje žensk je bila divja narava, ki je prav toliko v nasprotju z resničnostjo v hišo zaprte ženske, kot je resničnost državljanov v mestni državi, polisu, zoperstavljen simbolnemu področju moških v epih ali tragedijah na odru. A divja narava kot utopični »dodatek« žensk in herojske predstave kot utopični »dodatek« moških so nujne za oblikovanje njihovih identitet. Tako sta se razumnik in umetnik vzpostavljala v prostoru med mestom in divjino, med položajem moškega in položajem ženske, prav tako kot muze, ki so se od planinskih izvirov zaradi kulture selile v mesta. Muze so pomagale ljudem, jim prenašale božanski navdih, zato so jim lahko bile naklonjene. Muze so razumele posebne potrebe te nenavadne skupine in so praviloma izpolnjevale njihove neobičajne želje, predvsem po slavi, ki je nesmrtna božanstva niso potrebovala. Oblika nesmrtnosti, ki so jo zase želeli intelektualci in umetniki, je bila za bogove sprejemljiva, nenevarna in simpatična. Intelektualci in umetniki se niso nikoli pozabili zahvaliti svojim božanskim virom navdiha, medtem ko so svojim zemeljskim zaščitnikom ne le včasih pozabili laskati, temveč so jim lahko s svojim ostrim jezikom celo škodovali.

V visoki antični mestni kulturi je celo v času, ko je bila demokracija samo še spomin, kult muz označeval področje premirja med oblastjo in svobodo izražanja, spoštovanje pesniškega in spoznavnega navdiha ter postavljanje jasnih socialnih meja med slojem administracije in slojem ustvarjalcev. To je za umetnike in razumnike hkrati pomenilo jasnejšo opredelitev občinstva, za katerega so želeli ustvarjati: za dvor ali za ulico, za oboje ali včasih za te in včasih za druge. Zaščita

muz na to ni nikoli vplivala – muze so bile brezpogojno in vedno na strani razumnikov in umetnikov. Sokrat je hodil v Delfe, se kot drugi obiskovalci umival pri izviru Kastalija, izkazoval spoštovanje muzam in zahajal v Apolonov tempelj, vendar je tam dobival drugačne nasvete kot so jih iz istega besedila razumeli navadni ljudje. V nasprotju z ljudmi niso imele mitske muze nobenih pripomb na njegovo razumevanje kulta in spoštovanja bogov.

Latinski pregovor pravi: Med vojno muze molčijo. Muze so tudi sicer morebiti edina božanstva, ki imajo dostop do Olimpa, a ne sodelujejo niti v vojnah niti v herojskih podvigih niti v nadzorovanem nasilju tekmovanja. V tej točki se značilnosti starih božanstev ritualnega čaščenja ob izvirih povezujejo z božanstvi mestne kulture.

Eno največjih svetišč, posvečeno muzam, je bilo na Helikonu v Beociji v bližini Askre, rojstnega mesta pesnika Hezioda. Tam najdeni spomeniki so shranjeni v muzeju v Atenah, a veliko bolj se vam izplača obiskati samo svetišče, kjer so vsaka tri leta prirejali pesniška in glasbena tekmovanja. Do svetišča je mogoče priti po kaj čudnih poteh, del jih je moč le prehoditi. Zatem ugledate ta osamljeni in k sreči zapuščeni del antičnega sveta, z odrom, poraslim z rastlinjem, in z edinim drevesom, hrastom, ki raste sredi njega. Edini zvok, ki ga lahko slišite, je zvončkljanje kozje črede. Svetost mesta je ostala, tako da lahko v sozvočju vode, šumenja hrastovega listja in zvončkljanja prepoznate sporočilo spomina in mišljenja, glas boginj, ki so naklonjene mislečim in se izogibajo nasilju. V miru narave, ob izviru in sončnem zahodu morebiti vsakdo postane malo filozofa. Muze tukaj poskrbijo za to, da se človeška skromnost, ki jo izzove narava, spremeni v besede in slike, da spomin in misel dobita svoj trenutek nesmrtnosti.

V tej luči muze omogočajo povezovanje znanja in učenja, Ojdipa in Apolona. Tri »performativne« muze v baletu Stravinskega – Kaliopa, Polihimnija in Terpsihora – poučujejo mladega Apolona veččin oziroma tehnik, ali pa morda on uči njih vrhunskih izvedb, da bi jih pripeljal na Olimp. K obojestranskemu poučevanju spada druga stran vaj in napredovanja – ljubezen, *pas de deux* Apolona z vsako muzo. V baletu Apollon musagète se Stravinski še enkrat poigrava s pojmom »klasično«: v tem primeru ta označuje klasično glasbo, predvsem za balet – glasbo 18. in 19. stoletja. Termin »klasično« je arbitraren in definira nekaj, kar naj bi bilo v časovni perspektivi boljše od običajne umetniške produkcije – podobno vrednotam umetnosti antike. Stravinski je torej ironično »klasičen«, s čemer posredno odgovarja na oceno, da je »neoklasičen« ...

Nekaj misli o izgovarjavi latinskega besedila Matej Prevc

Znano je, da si je Stravinski že v prvotnem konceptu nove opere o sloviti tragediji iz starodavnega sveta zamislil, da mora zveneti v primerno starodavnem jeziku.

Vsebina tragedije sicer izvira iz grške mitologije, a stara grščina bi bila za pevce 20. stoletja bržkone prezahtevna in premalo praktična. Latinščina se je verjetno izkazala kot odličen kompromis, saj je bila dovolj arhaična in eksotična, obenem pa dovolj domača vsakomur, ki je tedaj vsaj nekaj let hodil v šolo ali pel na cerkvenem koru. Libretist Jean Cocteau je besedilo pripravil v francoskem jeziku, v latinščino pa ga je prevedel njegov prijatelj, duhovnik Jean Daniélou. Ta je v besedilo gotovo dodal nekaj svojih jezikovnih domislic, saj v njem najdemo primere asonanc, notranjih rim, besednih iger in drugih pesniških figur, ki jih ni bilo mogoče neposredno prenesti iz francoskega jezika: tako na primer izraz *Vale Creó, audituri te salutant* spominja na znani pozdrav gladiatorjev v areni *Ave Caesar, morituri te salutant*.

Še dodaten pridih antike pa je skladatelj zvenu latinščine želel pridati z navodili na začetku pevskega notnega gradiva. Med njimi najdemo napotek, naj se vsi latinski c-ji izgovarjajo kot *k*. To je ena glavnih značilnosti klasične latinske izgovarjave pri antičnih Rimljanih za razliko od poklasične oziroma tradicionalne srednjeveške in novoveške, pri kateri se je izgovarjava črke *c* pred svetlimi vokali omehčala v današnji č. Nekoliko presenetljivo pa Stravinski ni podal napotkov za izgovarjavo dvoglasnikov *œ* in *æ*, ki so ju v antiki izgovarjali *oj* in *aj*, od konca antike pa oba praviloma kot *e*. Ob odsotnosti specifičnega navodila za izgovarjavo dvoglasnikov je bilo jasno, da se bodo besede z dvoglasniki izgovarjale na način, ustaljen v času ustvarjanja Stravinskega, med drugim *Edipus* in ne *Ojdipus*. Tak način izgovarjave je uveljavljen tudi v izvedbeni tradiciji. Če bi skladatelj želel, da se Oedipus izgovarja na način, ki je bil domač antiki, vendar povsem tuj njegovemu času, bi to željo zelo verjetno izrazil na prvem mestu med navodili za izgovarjavo.

S tem je prišlo do zanimive inkonsistence, saj je izgovarjava latinščine v opernem oratoriju delno klasična in delno poklasična, vendar naj to samega skladatelja ne bi preveč motilo. Eden izmed razlogov, da je za to delo izbral latinščino, je bil namreč prav njen status mrtvega jezika, kar mu je omogočalo večjo svobodo pri skladanju. Na mnogih mestih lahko opazimo, da se skladatelj ne meni za naravni naglas latinskih besed: z njimi se pogosto poigra tako, da je ista beseda naglašena zdaj tu zdaj tam, kar velja tudi za ime samega tebanskega kralja, ki je običajno *Edípus*, včasih pa tudi *Édipus*. Morda je le naključje, da gre spremenljiva izgovarjava njegovega imena z roko v roki z negotovostjo njegove identitete. Primer spreminjanja jezika je denimo tudi ime mesta Tebe v začetnem zborovskem spevu, ki se nenavadno pojavi v ednini: *Theba peste moritur*. Sumimo lahko, da je skladatelj besedi namenoma spremenil število, da se trizložna beseda *moritur* (umira) lahko prileže izrazito trodelnemu ritmu šestosminskega takta. Če bi *Thebae* ostale v množini kot običajno, bi sledila štirizložna beseda *moriuntur* (umirajo). Jezik, katerega slovnične zakonitosti so sicer že dolga stoletja vklesane v kamen, je torej skladatelju paradoksalno omogočil več svobode in fleksibilnosti pri uglasbitvi, kot bi mu kateri izmed živih jezikov, pri katerem poslušalci tovrstnega maličenja morda ne bi sprejeli z odobravanjem.

USTVARJALCI

Aleksandar Marković

Glasbeni vodja in dirigent

Aleksandar Marković je uveljavljen kot karizmatičen dirigent simfonične in operne glasbe. Za sabo ima mandat glavnega dirigenta Tirolskega deželnega gledališča v Innsbrucku in Tirolskega simfoničnega orkestra, glasbenega vodje in glavnega dirigenta Filharmoničnega orkestra v Brnu ter glasbenega vodje Opere North iz Leedsa (VB). Ob začetku sezone 2021/2022 je prevzel dolžnosti glavnega dirigenta Vojvodinskega simfoničnega orkestra v Novem Sadu, evropski prestolnici kulture 2022. V Beogradu rojeni dirigent je diplomiral na Univerzi za glasbo in uprizoritvene umetnosti na Dunaju, v razredu Leopolda Hagerja. Obiskoval je mojstrske delavnice na glasbeni akademiji Chigiana v Sieni in bil štipendist fundacije Herberta von Karajana v Berlinu. Na 7. Mednarodnem dirigentskem tekmovanju Grzegorza Fitelberga v Katowicah je prejel prvo nagrado. Vodil je številne znamenite orkestre po svetu, med katerimi so: Kraljevi filharmonični orkester iz Liverpoola, Simfonični orkester mesta Birmingham, Nacionalni simfonični orkester irskega radia in televizije, Belgijski nacionalni orkester, Münchenski radijski orkester, Simfonični orkester iz Odenseja, Simfonični orkester iz Bournemoutha, BBC-jev Škotski simfonični orkester, Simfonični orkester iz Malmöja (Švedska), Filharmonični orkester iz Katarja, Beethovnov orkester iz Bonna, Simfonični orkester Hrvaškega Radia in televizije, Simfonični orkester Češkega radia, Komorni orkester iz Lausanne, Simfonični orkester gledališča Verdi v Trstu, Bremenska filharmonija, Lübeška filharmonija, Mannheimski komorni orkester, orkester Operne hiše v Wuppertalu, Simfonični orkester Španskega radia in televizije, Dunajski simfonični orkester, Slovenska, Slovaška, Dresdenska, Stuttgartska, Beograjska, Zagrebška, Sarajevska filharmonija, Državna kapela iz Halleja, Praški simfonični orkester, orkester Koncertne hiše v Berlinu, DSO v Berlinu, Orkester Mozarteum v Salzburgu, Dunajski komorni orkester, Škotski komorni orkester, Janáčkova filharmonija v Ostravi, Litovski narodni simfonični orkester, Simfonični orkester v Sankt Gallnu, Državni orkester v Braunschweigu in drugi. Leta 2020 je prvič nastopil v Združenih državah Amerike, in sicer v Operi v Seattlu. Dirigiral je opero Jenufa (Janáček), Kavalirja z rožo, Salomo, Letečega Holandca, Madamo Butterfly, Tosco, Cavallerio rusticano/Glumače, Figarovo svatbo, Romea in Julijo, Traviato, Nabucca, Normo, Moč usode, koncertno izvedbo opere Rienzi in sodeloval pri več baletnih produkcijah.

Aleksandar Marković je znan po izvajanju širokega repertoarja simfonične in operne glasbe, od klasične in romantične vse do sodobne (Hartmann, Schiske, Ištvan, Rózsa, Ligeti, Lutoslawski, Penderecki, Glass, D'Ase, Pintscher, Larcher, Tüür, Jusupov, Salonen in MacMillan). Priznani dirigent se z velikim navdušenjem posveča tudi generaciji mladih glasbenikov.

ROCC

Režiser in scenograf

Rocc (rojen leta 1979 v Ljubljani kot Rok Rapp) je po maturi na Gimnaziji Bežigrad študiral operno režijo na Janáčkovi akademiji glasbenih in gledaliških umetnosti v Brnu na Češkem (1998-2003) in tako postal prvi diplomirani operni režiser v Sloveniji. Podiplomski študij scenografije je opravljal na visokih šolah za oblikovanje in umetnost v Zürichu in v Offenbachu na Majni v Nemčiji (2003-2006). V času študija je bil Zoisov štipendist, štipendist Ministrstva za kulturo Republike Slovenije,

prejel je tudi podporo ZRC SAZU. Psevdonim Rocc je spomin na Marijo Mrázkovo, njegovo profesorico igre in učiteljico življenja.

Kot režiser in scenski oblikovalec je uprizoril več kot štirideset opernih predstav v opernih gledališčih v Ljubljani, Pragi, Brnu, Ostravi, Rigi, Vroclavu, v Operi Bergen na Norveškem ter drugod. Njegovi projekti so bili predstavljeni na mnogih mednarodnih festivalih, kot so Festival Ljubljana, Janáčkov festival v Brnu, Moravska jesen v Brnu, Operni festival v Pragi, Praški kvadriennale, Varšavska jesen (festival sodobne glasbe), Festival duhovne glasbe v Pordenonu, ISCM svetovni glasbeni dnevi in Mednarodni festival Bergen. Rocc ima poseben odnos do sodobne glasbeno-gledališke ustvarjalnosti, aktiven je na področju alternativnih uprizoritvenih in instalacijskih umetnosti, novih medijev in site-specific projektov. Je ustanovitelj in umetniški vodja skupine opera povera, ki je usmerjena v sodobno operno estetiko.

V sezoni 2007/2008 je deloval kot operni dramaturg in asistent režije v Slovenskem narodnem gledališču v Mariboru, v sezoni 2008/2009 pa najprej kot namestnik umetniškega vodje in dramaturg Opere Narodnega gledališča v Brnu, v letih 2009–2011 pa kot njen umetniški direktor in član programskega sveta mednarodnega Janáčkovskega festivala v Brnu. V letih 2011–2013 je bil umetniški direktor Državne opere v Pragi, ki se je januarja 2012 združila s praško Opero Narodnega gledališča. V letih 2013–2019 je bil umetniški vodja opere SNG Opera in balet Ljubljana.

Leta 2018 je prejel priznanje za pomembna umetniška dela, najvišji umetniški naslov Univerze v Ljubljani. Deluje kot docent za operno igro na ljubljanski Akademiji za glasbo in kot član strokovnih žirij na mednarodnih pevskih tekmovanjih.

V ljubljanski Operi je Rocc uprizoril Tochovo Princesko na zrnu graha (2003), Haydnovega Apotekarja (2009, v sodelovanju z ljubljanskim gradom), Šavlijevega Pastirja (2010, v sodelovanju s Cankarjevim domom, krstna izvedba), Deseto hčer Milka Lazarja (2015, krstna izvedba), Fridovo monoopero Dnevnik Ane Frank (2015, v sodelovanju s Slovenskim komornim glasbenim gledališčem, odprtje Odra –3), Beethovnovoga Fidelia (2017, v sodelovanju z vroclavskim opernim gledališčem) in kodo L Milka Lazarja (2019, krstna izvedba).

Renato Zanella

Koreograf

Renato Zanella prihaja iz Verone, kjer se je tudi začel plesno izobraževati. Šolanje je nadaljeval in uspešno sklenil 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 Haydée 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 časa, 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 San Francisco. 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 Alles Walzer, Posvetitev pomladi, Bolero, Renard 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. Od februarja 2018 vodi oddelek za koreografijo na glasbeni šoli v Sankt Pöltnu, kamor ga je povabil župan mesta, da bi vzpostavil poseben 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 s postavitvijo 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 Renato Zanella za svojo bogato umetniško pot prejel eno najprestižnejših 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.

BELINDA RADULOVIĆ: BELINDA

Kostumografinja

Belinda dela scela in do konca: ko noče več, gre. Belinda (Škarica) mode je šla, ker je bilo premalo. Belinda mode je končala podiplomski študij na Akademiji Domus v Milanu. Delala je za Ratti, Zibetti, Mento, Synchronio, Nanni Strado, Incopel, Inpronto, Benetton, Cavalli, ustvarila svojo lastno blagovno znamko B. L. D., jo predstavila v New Yorku, tržila v Milanu. Belinda mode je šla. Belinda (Radulović) je prišla v gledališče. Tu je ostala. Belinda gledališča je ustvarila več kot sto kostumografij za različne režiserje, vizije, strukture, mišljenja in estetike. Zmeraj je hotela biti Belinda. Ko to ni mogla biti, je zapustila režiserje, vizije, strukture, mišljenja in estetike. Za svoje delo je prejela več domačih in mednarodnih nagrad. Belinda je za umetnost, in ker je umetnost zmeraj za človeka, je Belinda človek za človeka.

JASMIN ŠEHIĆ

Oblikovalec svetlobe

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

Željka Ulčnik Remic

Zborovodja

Rojena je v Ljubljani, kjer je na Pedagoški akademiji študirala glasbo in zborovodstvo ter pod mentorskim vodstvom profesorja Lojzeta Lebiča diplomirala z odliko. Študij je nadaljevala na oddelku za sakralno glasbo Akademije za glasbo v Ljubljani in diplomirala s koncertom iz zborovskega dirigiranja in lastne kompozicije. Za uspešno opravljeno diplomsko delo je prejela posebno priznanje – diplomu summa cum laude. Od leta 1987 je bila redno zaposlena v ljubljanski Operi kot pevka in korepetitorica v opernem zboru, septembra 2009 pa je prevzela vodenje tega zbora, ki ga pripravlja za operne predstave in koncerte. Za predstave Tosca, Hrestač – Božična zgodba, Carmen in za kantato Šolnik je pripravila tudi otroški zbor. Dvajset let je vodila doma in v tujini nagrajeni ženski pevski zbor Petrol iz Ljubljane. Udeležuje se zborovodskih seminarjev pod vodstvom priznanih zborovodij in dirigentov (Bo Johansson, Karmina Šilec, Holger Speck, Peter Hanke, Gary Graden in drugi).

Igor Grasselli

Koncertni mojster

Violinist Igor Grasselli je rojen leta 1965 v Kranju. Od leta 1994 je koncertni mojster v našem opernem orkestru. Kot solist je koncertiral z različnimi orkestri in komornimi ansambli. Poleg nastopanja z matičnim orkestrom ljubljanske Opere je nastopil na solističnem koncertu z vodilnim nemškimi komornim orkestrom v okviru ljubljanskega poletnega festivala v Križankah, na recitalih v Milanu (Amici della Scala), v veliki dvorani Kijevske filharmonije (Ukrajina), v Carrari (Italija), na Dunaju ter na koncertu v Almerii (Španija). Kot gostujoči koncertni mojster je ob dveh priložnostih vodil Pekinški simfonični orkester ter Filharmonijo iz Vidma (Udine) na dveh različnih koncertih. Solistične koncerte je imel med drugim tudi v Ljubljani, Murski Soboti, Celju, na Ptujcu, v Kopru, Novem mestu, Banjaluki, v Banskih dvorih, Novem Sadu in v Beogradu. Kot solist je nastopal tudi na Kitajskem, v Italiji, Avstriji in Angliji. Posnel je vrsto zgoščenk za Glasbeno dediščino Slovenije. Biografije solistov so objavljene na spletni strani www.opera.si.

Igor Stravinsky

Apollon musagète (Apollo, a Leader of Muses)

A Ballet

Oedipus Rex (Oedipus, the King)

An Operatorio

Premiere 30. 9. 2021

The performance is dedicated to the 50th anniversary of the composer's death.

Music

Igor Stravinsky

Libretto (Oedipus Rex)

Jean Cocteau after Sophocles

Conductor

Alekstandar Marković

Director and Set Designer

Rocc

Choreographer

Renato Zanella

Costume Designer

Belinda Radulović

Lighting Designer

Jasmin Šehić

Language Coaches

Marja Filipčič Redžić (Slovene), Matej Prevc (Latin)

Chorus Master

Željka Ulčnik Remic

Concert Master

Igor Grasselli

Cast

Passers-by (Ballet Ensemble)

Georgeta Caprarioiu, Regina Križaj, Barbara Marič, Barbara Potokar, Urša Vidmar, Iulian Ermalai, Tomaž Horvat, Gaj Rudolf, Gregor Guštin* /
Eva Gašparič, Enisa Hodžić, Romana Kmetič, Olga Kori, Sorina Dimache, Alexandru Barbu, Thomas Giugovaz, Ivan Greguš, Goran Tatar

Oedipus

Irakli Murjikneli a. g. / Branko Robinšak*

Jocasta

Ana Dežman a. g. / Nuška Drašček Rojko*

Creon

Saša Čano* / Peter Martinčič

Tiresias

Saša Čano* / Peter Martinčič

Messenger

Zoran Potočan / Janko Volčanšek a. g.*

Shepherd

Gregor Ravnik a. g.* / Matej Vovk

Enygma

Janja Majzelj a. g.

Sophos

Bratislav Ristić

* Premiere.

Second Conductor

Živa Ploj Peršuh

Assistant Director

Matej Prevc

Asisstants Choreographer

Mojca Kalar Simić, Monica Maja Dedović

Corépétiteurs

Kayoko Ikeda, Višnja Kajgana, irina Milivojević, Irena Zajec, Marina Đonlić (chorus)

Prompters

Dejan Gebert, Urška Švara Kafol

Opera Chorus
Orchestra SNG Opera in balet Ljubljana

Stage Manger
Tomaž Čibej

Chorus Inspector
Rok Krek
Orchestra Inspector
Bojan Gombač

Producer
NivesFras
Cultural Programme Organiser
Brigita Gojić

Ballet Coordinator
Simon Stanojevič

Libretto Translation for Surtitles (Oedipus Rex)
Nataša Jelić (English)
Surtitles Technical Implementation
Luka Šinigoj

Sound Master
Luka Berden

Sets and Costumes
Theatre Workshop SNG Opera in balet Ljubljana and SNG Drama Ljubljana
Head of Workshop: Matjaž Arčan

Technical Department SNG Opera in balet Ljubljana
Head of Technical Department (Head Technician): Matjaž Štern; Head of Department (Head Technician) and Coordinator of the Technical Team under the Authority of the Director General: Jasmin Šehić

The performance has no intermission.

THE METAMORPHOSIS OF TRUTH

»I live neither in the past nor in the future. I am in the present. I cannot know what tomorrow will bring forth. I know only what the truth is for me today. That is what I am called upon to serve, and I serve it in all lucidity.«

Igor Stravinsky, from The Autobiography

About the Performance

The opening performance of the 2021/2022 season is an intertwining of collaboration between all our theatre's ensembles, with which its authors aim to highlight the sharp musical-scenic contrast of the setting's conceptual design.

The exceptional pieces by the Russian composer Igor Stravinsky belong to the author's classicist period. Although they were created one after the other, they are the exact opposite in terms of content and composition; Stravinsky feels like a genuine compositional chameleon.

The calm, meditative and also light dancing atmosphere of the ballet Apollon Musagète is conjured up by the ballet ensemble, which shares the stage with a somewhat extended string corpus of our theatre's orchestra. Without the usual intermission between the pieces, the story of the gods in the celebrated stage oratorio Oedipus Rex takes us to a man's environment and thus opens questions about his eternal curse and suffering, as well as the fatality of prophetic predictions. In terms of conception, the authors focused primarily on man's captivity in a destiny shaped by gods. No matter how much one desires to be freed from suffering, one is repeatedly caught in a fatal snare until one experiences inner catharsis and finds out the real truth. Cocteau's masterfully written libretto, dramaturgically related to his work

La machine infernale, addresses the audience at its very core, at the point where the protagonists' internal conflict is a reflection of anxiety in the moment of the present. Stravinsky's extraordinary work is musically and scenically reproduced by our orchestra, soloists, ballet ensemble and an enlarged male chorus.

This encounter of an oratorio and a ballet is also an evening dedicated to the 50th anniversary of the great composer's death. Stravinsky's works are mythical; they are the property of all who sought answers to their questions and thus continued and upgraded many of the composer's ideas about the role and power of music and art.

Marko Hribnik, Artistic Director of the Opera

About the Music

Although their uniqueness prevents us from defining them stylistically, the theatre piece *Oedipus Rex* (1927) and ballet *Apollon Musagète* (1928) reflect the composer's neoclassical tendencies. Both works take the content model from Greek antiquity and contain stylistic references to distant past periods. The two compositions are also linked by a religious moment, which may reflect the changes in the composer's personal life: at the time of their creation, Stravinsky was

returning to the Orthodox faith.

Monika Marušič

Synopsis

Oedipus Rex

Oedipus, the King

Thebes had barely got rid of the Sphinx when the deadly plague broke out. Thebans beg Oedipus to save his city again.

Creon, the brother-in-law to Oedipus, returns from Delphi, where he consulted the gods. They demand punishment for Laius' murderer hiding in Thebes. Oedipus boasts of his past merits and promises to find the murderer, who is to blame for the misery that fell upon the city and cast him out.

Oedipus, who wants to find out the truth, questions the soothsayer Tiresias, who refuses to speak. Angered at his silence, Oedipus accuses Creon of greed for the throne and Tiresias of being in league with Creon. Provoked by the unjust accusations, Tiresias decides to speak at last: the murderer of the king is a king.

The dispute attracts Jocasta, who wants to calm the passions and persuade all the present that prophecies always lie. Laius was murdered by bandits at the crossing of three roads. Oedipus is terrified by Jocasta's words as he too once killed an old man at a crossroads. He is determined to find out the truth, although Jocasta tries to dissuade him from doing so.

The messenger, who witnessed the murder, announces that King Polybus of Corinth is dead and reveals that Oedipus was only his adopted son. The shepherd, who found Oedipus abandoned on the mountain and handed him over to his foster father Polybus, tries to keep the truth to himself, but it is already too late. An avalanche of fateful facts seals Oedipus' fate.

The messenger announces that Queen Jocasta has hanged herself; Oedipus' fate is even more terrible: he takes his sight and spends the rest of his life alone and in eternal darkness.

Prepared by Tatjana Ažman
