



ROMEO IN JULIJA

Balet Renata Zanelle na glasbo Sergeja Sergejeviča Prokofjeva

Prva premiera 17. 2. 2022

Druga premiera 18. 2. 2022

Sezona 2021/2022

PROSIMO, DA OB CITIRANJU DOSLEDNO NAVAJATE AVTORJA. HVALA.

Vsebina je iz gledališkega lista, ki ga je uredila dramaturginja Tatjana Ažman.

ROMEO IN JULIJA

Balet Renata Zanelle na glasbo Sergeja Sergejeviča Prokofjeva

Glasba

Sergej Sergejevič Prokofjev

Koreograf

Renato Zanella

Dirigent

Kevin Rhodes

Zasedba vlog

Julija

Nina Noč / Yaman Kelemet / Nina Kramberger

Romeo

Kenta Yamamoto / Petar Đorčevski / Filip Jurič / Oleksandr Koriakovskiy

Gospa Capulet

Tjaša Kmetec / Rita Pollacchi / Tasja Šarler

Gospa Monteg

Georgeta Capraroiu / Urša Vidmar / Barbara Marič

Rosalinda

Ana Klašnja / Chie Kato / Tasja Šarler

Grofica

Regina Križaj / Urša Vidmar

Vojvodinja

Katja Romšek / Lara Flegar / Neža Rus

Pestunja

Monika Maja Dedović / Irena Kloboves / Antonija Novotny

Monteg

Gregor Guštin / Lukas Bareman / Gaj Rudolf

Capulet

Iulian Ermalai / Yuki Seki

Mercutio

Hugo Mbeng / Filip Jurič / Filippo Jorio

Benvolio

Yujin Muraishi / Oleksandr Koriakovskiy / Thomas Giugovaz

Tybalt

Lukas Zuschlag / Filip Jurič / Petar Đorčevski

Paris

Petar Đorčevski / Yuki Seki / Lukas Zuschlag

Pater Lorenzo

Goran Tatar / Tomaž Horvat / Ivan Greguš

Meniha

Ivan Greguš in Aleks Theo Šišernik

Sabljači družine Monteg

Thomas Giugovaz, Oleksandr Koriakovskiy, Matteo Moretto, Filippo Jorio

Sabljači družine Capulet

Lukas Bareman, Aleks Theo Šišernik, Lan Dan Kerštanj k. g., Yuki Seki, Filip Jurič

Par norčkov in DJ

Yaman Kelemet in Filippo Jorio / Chie Kato in Yujin Muraishi/ Erica Pinzano in Thomas Giugovaz

Tri dekleta

Gabriela Mede, Chie Kato, Erica Pinzano / Nina Kramberger, Mariya Pavlyukova, Emilie Tassinari

Črne lilije

Erica Pinzano, Lara Flegar, Gabriela Mede, Emilie Tassinari, Katja Romšek, Tasja Šarler, Neža Rus, Assija Sultanova k. g.

Zabava

Lara Flegar, Gabriela Mede, Emilie Tassinari, Katja Romšek, Tasja Šarler, Neža Rus, Johanne Monfret, Assija Sultanova a. g., Mariya Pavlyukova, Antoneta Turk, Barbara Potokar, Nina Kramberger, Lukas Bareman, Aleks Theo Šišernik, Matteo Moretto, Yuki Seki, Filip Jurič, Thomas Giugovaz, Oleksandr Koriakovskiy, Yujin Muraishi / Filippo Jorio, Lan Dan Kerštanj a. g., Gregor Guštin / Gaj Rudolf

Ples

Neža Rus, Tasja Šarler, Emilie Tassinari, Georgeta Caprarioiu / Urša Vidmar, Sorina Dimache, Assija Sultanova k. g., Barbara Marič, Barbara Potokar, Romana Kmetič, Olga Kori, Lara Flegar / Katja Romšek, Enisa Hodžić, Yuki Seki / Iulian Ermalai, Gregor Guštin / Alexandru Barbu, Oleksandr Koriakovskiy, Lukas Bareman, Tomaž Horvat / Goran Tatar, Matteo Moretto, Ivan Greguš, Gaj Rudolf, Aleks Theo Šišernik, Filippo Jorio, Filip Jurič, Thomas Giugovaz, Lan Dan Kerštanj k. g.

Scenograf

Alessandro Camera

Kostumografinja

Alexandra Burgstaller

Oblikovalec svetlobe

Jasmin Šehić

Asistenti predstave

Olga Andreeva, Stefan Caprarioiu, Mojca Kalar, Viktor Isajčev, Claudia Sovre, Leonid Kouznetsov

Dramaturginja

Tatjana Ažman

Koncertni mojster

Igor Grasselli

Asistent dirigenta

Dominik Steklasa

Inspicient

Igor Mede

Orkester SNG Opera in balet Ljubljana

I. violine: Rahela Grasselli, Domen Lorenz, Polona Ruter, Natalija Čabrunič, Metka Zupančič, Metka Udovč, Tim Demšar, Jelena Pejić*, Sandy Baitkova*

II. violine: Margareta Pernar Kenig, Dragana Pajanović, Nastja Dolinar, Saša Kmet, Ana Stadler, Olga Čibej Pletikosić, Katarina Zupan*, Alma Gunzek*, Beti Bratina*

Viola: Ana Glišić Dimitrova, Gea Pantner*, Jevgenij Meleščenko, Martin Žužek Kres, Paolo Canarella, Aljaž Mihelač, Laslo Babinski, Yusumici Iwaki*, Tomaž Malej*, Špela Pirnat*

Violončela: Damir Hamidulin, Fulvio Drosolini, Barbara Gradišek, Jaroslav Cefera, Aleksandra Čano Muharemović, Urban Marinko, Tamara Gombač*, Bernardo Brizani*

Kontrabasi: Jacopo Tarchini, Valerij Bogdanov, Alesandar Blagojević, Luka Brodarić*, Damir Rasiewicz*

Harfa: Maria Gamboz Gradišnik, Anja Kožuh*

Klavir: Kayoko Ikeda, Jelena Bolyubash*

Celesta, orgle: Mija Novak*

Mandoline: Tanja Pirc, Urban Logar, Šamsudin Džopa, Dejan Podgorelec

Flavte: Helena Trismegist, Vesna Jan Mitrović, Matjaž Debeljak, Špela Benčina, Barbara Spital*, Aleksandra Pleterski*

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

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

Saksofon: Domen Koren*, Vida Vatovec*

Fagoti: Jure Mesec, Árpád Balázs Piri, Milan Nikolić

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

Trobente: Uroš Pavlović, Gregor Turk, Jure Močilnik, Matej Kravčar*, Blaž Avbar*

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

Tuba: Aleš Plavec

Timpani: Tomaž Vouk, Andraž Poljanec*

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

Inšpektor orkestra: Bojan Gombač

Mojster za zvok

Luka Berden

Producentka

Nives Fras

Koordinator baleta

Simon Stanojevič

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) 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 ima en odmor.

PRIZORI V BALETU ROMEO IN JULIJA

PRVO DEJANJE

Uvertura

1. Ulice Verone
2. Sabljaška šola
3. Palača Capuletov
4. Priprave na ples
5. Ulice Verone
6. Ples pri Capuletih
7. Palača Capuletov

DRUGO DEJANJE

1. Zabava pri Montegih
2. Palača Capuletov
3. Zabava pri Montegih
4. Kapela

5. Zabava pri Montegih
6. Julijina spalnica
7. Palača Capuletov
8. Julijina spalnica
9. Ulice Mantove
10. Julijin grob

Zgodba o ženskah v moškem svetu

Renato Zanella o svojem baletu Romeo in Julija

Zapisala in uredila Tatjana Ažman

Prihajam iz Verone, mesta, ki se identificira s staro zgodbo o Romeu in Juliji in je z njo globoko sentimentalno povezano. Zgodba je prišla na ušesa tudi znamenitemu dramatik Shakespeareju, ki jo je povzel in ustvaril čudovito dramsko predlogo. Julijin balkon v Veroni je gotovo eden najbolj obiskanih koticov na svetu. Uteleša nekaj podobnega, kot je zaklepanje ljubezni s ključavnicami na ograje mostov. Je simbol ljubezni in življenja. Ljubezen in življenje sta besedi, ki ljudi zelo privlačita. V naš DNK je položena velikanska želja, da bi ljubili in živeli. V Veroni sem torej odraščal, obiskoval sem balkon pa tudi grob in trge, kjer se dogaja zgodba Romea in Julije, in mnoge druge kraje.

V nekem trenutku mojega življenja je zgodba o Romeu in Juliji usmerila mojo umetniško pot. V baselskem baletu, mojem prvem baletnem ansamblu, so uprizorili koreografijo Heinza Spoerlija, potem pa sem v milanski Scali videl Crankov balet z istim naslovom in zaradi te predstave sprejel odločitev, da bom s stuttgartskim ansamblom, ki je izvedel predstavo, sodeloval kot plesalec. V Stuttgartu sem ostal deset let in plesal vse pomembne vloge v tem baletu. Ko sem se preselil na Dunaj, so tudi tam plesali Crankovo koreografijo. Z Romeom in Julijo sem se srečeval še naprej, sodeloval pa sem tudi z ansambli, ki Romea in Julije niso imeli na sporedu. Ko sem se začel ukvarjati s koreografijo, sem že takoj na začetku imel zelo jasno vizijo baleta, ki sem ga želel ustvariti, a žal za njeno uresničitev, za postavitve celotne različice, nisem nikoli imel ustreznih pogojev. Tako v Atenah kot v Bukarešti je bilo z umetniškega stališča to nemogoče. V Ljubljani pa imam končno vse pogoje, da lahko ustvarim celovito različico, o kateri sem razmišljal in si jo želel že toliko let. Končno ustrezata tako velikost ansambla kot tudi njegova kvaliteta. V Ljubljani imam dobre plesalce, s katerimi lahko poustvarim svoje videnje zgodbe.

V moji različici baleta je posebej izpostavljen odnos med Julijino mamo in Tybaltom, s katerim sem segel malo dlje od zgodbe, ki jo poznamo. Menim, da moramo ustvarjati sodobna dela, pri čemer ne mislim toliko na sodobni gib kot na ustvarjanje sodobne resničnosti. Zgodba izvira v srednjem veku, stara je več stoletij. Velikokrat sem se vprašal, ali smo spet v srednjem veku, le da bolj digitalni kot ljudje tistega časa. Je emancipacija žensk danes uresničena? Ali imajo danes ženske res moč v svojih rokah? Če jo imajo, ali to res ni več težava? Ženske še vedno izgubljajo svoja življenja, ker si želijo biti svobodne. Še vedno se ne morejo poročiti ali živeti s človekom, ki ga

ljubijo. Prepričan sem, da so, ne glede na časovno odmaknjenost izvirne zgodbe, tegobe še vedno tu.

Zgodba o Juliji in Romeu mi je sama ponudila priložnost, da se posvetim univerzalnemu konceptu ljubezni in življenja, vprašanjem o ljubezni in življenju ter ljudem, ki jih poznam. Verono tudi danes obvladuje zgolj nekaj družin. Vsaka od njih ima pod nadzorom svojo panogo – tisk, hrano, nepremičnine, banke ... Če živiš v Veroni, si tega varen, to je del tamkajšnje kulture in načina življenja. V moji zgodbi imamo tako tri družine, Parisovo, Romeovo in Julijino, in vse tri igrajo pomembno vlogo. Nadalje sem razmišljal o tem, kako v današnjih časih tekmuje. Najprimernejši odgovor, s katerim bi izrazil tekmovanje, se mi je zdel šport. Družine so bogate in imajo veliko moč, med njimi je precej razlik tudi v političnem pogledu. Capuleti so konservativni, blizu tradicionalnemu, lahko bi rekel, da razmišljajo kot republikanci, na drugi strani pa Montege vidim kot liberalno, odprto mislečo družino iz sedemdesetih let prejšnjega stoletja. Capuleti ne sprejmejo Romea, njegova družina Julijo sprejme. To jasno drugačnost med družinama v glasbi zaznamo kot stilsko in estetsko drugačnost. Tekmovanje med družinama je šport. Od tradicionalnih športov, kot so kriket, polo, lov in sabljanje, sem za družinski šport izbral slednjega. To sem povezal z izjemno glasbo, ki me tudi sama spominja na dvobojevanje z meči. Sabljanje sem se tudi sam učil in tako sem lahko ustvaril avtentično tekmovanje z orožjem, ki se stopnjuje v končni spopad med mladimi. To prinese dramatične posledice, spopad se konča s smrtjo. Ena nastopi po naključju, druga pa zavoljo maščevanja in soočimo se z dejstvom, da lahko človek, ki je v družbi najbolj občudovan, v strahu za svoje življenje postane najkrvoločnejši morilec.

Na tem mestu sledim pripovedi Prokofjeva, ki jo je sicer težko interpretirati, saj je glasba kompleksna in v vsakem trenutku daje občutek, da bi se potek zgodbe lahko v hipu spremenil. Konca seveda nisem mogel spremeniti, kot koreograf pa sem lahko odločal o tem, kako bom zgodbo pripovedoval.

Pripovedujem jo, kot bi opisoval življenje enodnevnega metulja. Začnem ob svitu in jo končam pred jutrom naslednjega dne. V tem dnevu Julija iz otroka odraste v žensko, v nedolžnosti spozna ljubezen, ki je prej še ni poznala, seznanjena se s smrtjo in umre zaradi ljubezni. Ob koncu Romeo spije strup in Julija se zbudi. Ko se njej življenje vrača, njegovo življenje odhaja. Njena edina želja je, da bi hitro umrla. Tu sem ustvaril čustven in čist trenutek v odnosu med dvema človekoma, brez kompromisov, korupcije – trenutek svobode. V naši zgodbi Julija umre zaradi ljubezni. Na lep način, svobodna, kar je močnejše od ponavljanja tradicionalne zgodbe, ki se jo turisti spominjajo na veronskih ulicah.

Ena od dramaturških linij govori o pomenu močnih žensk v današnjem času. Vesel sem, da sodobna družba pozna močne ženske. Julijina mati, katere odsev je mlada Julija, je v mladosti sprejela kompromis in se poročila, kot je velela tradicija – zdaj pa njeno svobodo izraža odločitev, da se zaljubi v mladega Tybalta. Vsa njena strast in lepota njene ljubezni je usmerjena v človeka, ki ga ubijejo. Tragičnost se v njenem življenju začne v trenutku, ko hčeri pomaga pri pripravah na poroko in v njej uzre svoj odsev ter pomisli, da bo življenjska zgodba njene hčere enaka njeni. A Julija pripada novi generaciji, ki nima strahu in verjame v čisto ljubezen.

Tretjo žensko v moji zgodbi, Rosalindo, uvrščam v prostor med gospo Capulet in Julijo. Je elegantna, sofisticirana, vedno vse stori, kot hoče, in uživa življenje, s tem ko ga živi. Prepričana je v svoj prav in se ne trudi razumeti, čemu drama zaradi ljubezni. Rosalinda vnaša v zgodbo malce drugačen, a precej lep občutek. Shakespeare je ustvarjal v času, ko ženske niso smele nastopati na odrskih deskah in naravnost navdušujoče je, kako izrazit vpliv imajo v njegovih zgodbah. Na trenutke se mi zdi, da je opisoval ženske prihodnosti, močne, ki moč obvladajo in znajo z njo ravnati. Lahko bi rekel, da je bil Shakespeare za svoj čas avantgarden pa tudi, da je izrazito sodoben, izjemno povezan z današnjim časom in današnjim načinom razmišljanja. Shakespeare je navdihnil mojo koreografijo Romea in Julije in precej vplival tudi na moje delo s plesalci. Koreografija je prežeta z gibanjem, plesom, veliko je korakov, vpletel sem veliko klasičnih, tehnično zahtevnih elementov, gibanje mora biti natančno in čisto, a prisotne mora biti tudi veliko svobode.

Vsak dan se sprašujem, kakšna je zares naša svoboda. Ko ljubimo, ko o nečem govorimo in ko nekaj počnemo, kakšna je naša svoboda, ko o nečem odločamo. Družbeni sistem namreč ni pripravljen na svobodo in vzdržuje okoliščine, v katerih si ljudje ne upajo svobodno odločati in svobodno ravnati. To velja v vseh segmentih, zato menim, da je pomembno braniti svobodo, zavzeti se za naše pravice, spolna prepričanja in hotenja. Vse to moramo graditi in končno zgraditi, saj nazaj ne moremo več.

Zgodba o Juliji in Romeu je zgodba o življenju. Tako kot vsako Shakespearovo delo je tudi to namenjeno razumevanju življenja. Gledališče je nadvse ustvarjalna umetniška zvrst. Ne ukvarja se zgolj sama s sabo, temveč seže zelo daleč. Zastavlja si vprašanja o tem, kaj je prav in kaj ne. V vsakem obdobju na specifičen način nagovarja ljudi in tudi naš balet ni zgolj lepa ljubezenska zgodba.

Per aspera ad astra: trnova pot baleta Prokofjeva do zvezd

Monika Marušič

Glasbena upodobitev Shakespearove tragedije o Romeu in Juliji Prokofjeva danes spada med skladateljeva najpriljubljenjša in obenem najpogosteje uprizarjana dela baletnega repertoarja. A pot, ki jo je balet prehodil, preden je dočkal uprizoritev na odru novega režima Sovjetske zveze, je bila dolga in težavna. Ruski skladatelj, ki je komponiral v mnogih glasbenih žanrih in slogih, uprizoritve izvirne različice dela ni dočkal, saj se je zaradi cenzure na odrih uveljavila njemu neljuba redigirana različica baleta. Kljub temu je občinstvo delo posvojilo in ga umestilo med nepogrešljive odrske stalnice.

Skladateljeva zgodnja leta, študij na konservatoriju in prvi javni nastopi

Sergej Sergejevič Prokofjev (1891–1953) se je rodil kot tretji otrok Sergeja Aleksejeviča Prokofjeva in Marije Zitkove. Obe starejši sestri sta umrli v zgodnjem otroštvu, zato je odraščal kot edinec. V bogatem gospodinjstvu je od hišnih guvernant že od malega prejemal lekcije iz tujih jezikov, mati pa ga je poučevala o umetnosti. Otroštvo je preživel v družbi otrok družinskih služabnikov, ki so ga kljub vrstništvu formalno naslavljali. To je v njem zasejalo občutek privilegiranosti in nedotakljivosti, ki ju je ohranjal tudi v poznejših letih. Pri štirih letih se je začel učiti klavirske igre, kmalu zatem pa tudi skladati prve kompozicije. Že kot otrok se je seznanil s sočasnim ruskim opernim repertoarjem, kar ga je spodbudilo, da se je pri rosnih desetih letih tudi sam preizkusil v žanru, do katerega je vse življenje gojil posebno naklonjenost, in s pomočjo vrstnikov prirejal operne predstave za družinske člane.

Prve resnejše učne ure glasbene teorije, kompozicije in klavirja je pri enajstih letih prejel pri mladem pianistu Reinholdu Glièreju, ki je poletja preživel v skladateljevem rojstnem kraju. Mladi Prokofjev je po mentorjevem predlogu svoje skladateljske veščine izpopolnjeval v krajših klavirskih kompozicijah, v isto obdobje pa datirajo tudi skladateljevi prvi poskusi simfoničnega ustvarjanja. Leta 1904 je na pobudo Aleksandra Glazunova opravil sprejemne izpite na sanktpeterburškem glasbenem konservatoriju, kjer je študiral naslednjih pet let. V času študija je spoznal Nikolaja Mjaskovskega. Prijateljska vez, ki sta jo spletla na konservatoriju, se je razvila v dolgoletno prijateljstvo in ustvarila prostor za kritično razpravo o delih obeh skladateljev. Po končanem študiju kompozicije, ki je Prokofjevu prinesel naziv svobodnega umetnika, je mladi skladatelj na konservatoriju nadaljeval s študijem klavirja in dirigiranja. V tem času je ustvaril mnogo krajših klavirskih del, ki jih je v poznejših letih večkrat predelal v nove kompozicije. Takšno recikliranje glasbenih idej je postalo skladateljeva navada, ki se jo je posluževal vse do konca svojega ustvarjalnega življenja. Istočasno so nastala tudi njegova prva resnejša orkestralna dela – simfonični pesnitvi Sanje, op. 6 (1910) in Jesenska skica, op. 8 (1910) sta nastali pod vplivom del Skrjabina in Rahmaninova, pri čemer se je Prokofjev želel pomeriti z vodilnima ruskima skladateljema starejše generacije. Zasnova operne enodejanke Maddalena, op. 13 (1911), v kateri glavna protagonistka izziva sočasne družbene moralne vrednote, pa že razkriva nekatere značilnosti skladateljevega pozneje izoblikovanega opernega idioma – delo zaznamujejo jasni kontrasti, glasbeni motivi, ki karakterizirajo osebe in dogajanje ter glasbeno portretirana

kompleksnost ženske protagonistke. Pred sanktpeterburško javnostjo je Prokofjev prvič nastopil na Večerih sodobne glasbe, kjer je od leta 1908 redno izvajal lastne skladbe in skladbe drugih skladateljev. Kot solist se je v Moskvi in Pavlovsku prvič predstavil s svojim Klavirskim koncertom št. 1 v Des-duru, op. 11 (1912) in leto pozneje še s Klavirskim koncertom št. 2 v g-molu, op. 16 (1913). Slednjega so konservativni mediji že obsojali, medtem ko je od naprednih kritikov pridobil pozitivno oceno. Prav s koncerti cikla se je Prokofjev še v času študija uveljavil kot kontroverzni inovator, zaradi česar je sprva le stežka našel založnika.

Poletje leta 1913 je preživel na potovanju po Evropi, ki je naznanjalo začetek njegovega rednega obiskovanja velikih evropskih mest in celo poznejšo selitev v Združene države Amerike. Leto pozneje se je na potovanju v Londonu seznanil s sočasnimi deli Ravela in Stravinskega, spoznal pa je tudi vodilnega impresarija Ruskega baleta Sergeja Djagileva, na pobudo katerega je zasnoval balet Ala in Loli. Djagilev je sicer pozneje kompozicijo Prokofjeva zavrnil in skladatelj je baletno glasbo predelal v koncertno Skitsko suito, op. 20 (1915). Delo je ustvaril po vzoru Pomladnega obredja Stravinskega, ki je na mladega Prokofjeva očitno naredilo velik vtis, pri čemer ga je bolj kot sama glasba najbrž navduševal škandal, ki ga je balet ob praizvedbi povzročil med občinstvom. Ritualno pogansko tematiko suite je uglasbil z ostro tonsko barvo, mnogimi disonancami, s ponavljajočimi se pedalnimi toni ter z ostinati, vendar je pri tematski strukturi in formalni ureditvi dela ostal znotraj tradicionalnih okvirjev. O odprtosti Prokofjeva za kompozicijske novosti priča tudi slogovno precej drugačna Simfonija št. 1 v D-duru, op. 25 (1917), poznana tudi kot »Klasična«, ki že napoveduje skladateljev prestop v neoklasicizem – v njej je tradicionalne formalne vzorce združil s sodobnejšimi harmonskimi prijemi. Slogovno heterogenost in neoklasicistično potujevanje starih oblik je Prokofjev ohranjal v vseh svojih ustvarjalnih obdobjih.

Selitve v tujino in prvi večji (ne)uspehi

Zaradi naklonjenosti novostim in želje po kompozicijskem eksperimentiranju je Prokofjev v času približujoče se državljanske vojne, ki jo je napovedovala ruska revolucija, spomladi leta 1918 iz domovine emigriral v Združene države Amerike. Skladateljevo prvotno upanje, da bodo ameriška tla ugodna za plodovit razvoj njegove skladateljske in pianistične kariere, pa je naletelo na drugačno resničnost. S klavirskimi recitali, na katerih je prvotno interpretiral le lastna dela, je trčil ob še vedno preveč konservativen okus ameriškega občinstva, ki je bilo bolj naklonjeno »klasičnemu« repertoarju. Poleg tega je kot vodilnega ruskega pianista že posvojilo Rahmaninova, ki je po ruski revoluciji prav tako emigriral v obljubljeno deželo. »Tu občinstvo ni navajeno celoten večer poslušati del enega samega skladatelja. Ljudje želijo raznolik program priljubljenih skladb. Rahmaninov je sprejel ta kompromis. Niti v sanjah si ne bi mogel zamisliti neizmernega uspeha, ki ga žanje s svojimi koncerti.«

Tako je Prokofjev v želji po uspehu svoja nadaljnja dela pisal z ozirom na estetski okus ameriškega občinstva. Opero Zaljubljen v tri oranže, op. 33 (1919), ki je nastala kmalu po prihodu v Združene države, je ustvaril kot kompromis in jo napisal v preprostejšem glasbenem jeziku, brez goste kromatike in številnih disonanc. Delo obenem zaznamuje parodična mešanica slogov, pri čemer se je skladatelj (ironično) približal poslušalcem najbrž prav z neoklasicistično izrabo avtomatiziranih šablon. Kljub uspehu, ki ga je opera in nekaj drugih del poželo v Združenih državah, je Prokofjev svojo pozornost kmalu spet usmeril na evropsko občinstvo. Leta 1922 se je preselil v južno Nemčijo, ki mu je nudila ugodno okolje za komponiranje novih del, vendar tudi z

naslednjo opero, Ognjeni angel, op. 37, ni dosegel željenega uspeha (delo je odrsko premiero doživelo šele dve leti po skladateljevi smrti), zato je ustvarjanje v opernem žanru opustil za več kot deset let. Prokofjev se je kmalu po poroki s špansko pevko Lino Llubero leta 1923 ponovno preselil, tokrat iz nemškega Ettala v Pariz. V francoskem okolju, ki je bilo nekoliko bolj naklonjeno njegovi glasbi, je po naročilu ustvaril kar nekaj novih del. Kljub opustitvi opere se ni v celoti odpovedal ustvarjanju glasbeno-gledaliških žanrov. V pariški čas tako datirajo nova baletna dela, izmed katerih sta dve nastali v sodelovanju z Džagilevom.

Vrnitev v domovino in geneza baleta Romeo in Julija

Ves čas bivanja v Evropi je Prokofjev redno ohranjal stike z domovino. V dvajsetih letih so nekatera skladateljeva dela začeli redno izvajati na sovjetskih koncertnih odrih, prav tako so se zanje začeli zanimati sovjetski založniki, leta 1927 pa je Prokofjev celo izvedel dvomesečno koncertno turnejo po deželah Sovjetske zveze. Do tridesetih let dvajsetega stoletja se je v domovini tako že dodobra uveljavil kot vodilni ruski skladatelj – sloves, ki ga je pred tem skušal doseči že v Združenih državah Amerike in Evropi, a sta ga tam zasedala že Rahmaninov in Stravinski –, kar je poleg domotožja in mikavnih obljub sovjetskih oblasti gotovo botrovalo njegovi odločitvi za dokončno vrnitev v rojstno deželo. Nova politična ureditev je v času njegove vrnitve od umetnikov zahtevala pokoritev estetiki socialističnega realizma, a prilagoditev zapovedanemu slogu se je Prokofjevu kazala le kot delni kompromis, saj oblasti v njegovih neoklasicističnih delih očitno niso prepoznale grožnje, bilo je celo obratno – poleg drugih privilegijev, ki naj bi jih bil deležen ob vrnitvi v domovino, so mu obljubljale naročila in postavitve novih del. Prava resničnost se je pozneje izkazala za precej drugačno, saj so bile kompozicije Prokofjeva deležne stroge cenzure in mnogih alteracij. Kljub temu – ali morda prav zaradi tega – je marsikatero delo med občinstvom poželo velik uspeh.

Eno od takšnih del je tudi lirični balet Romeo in Julija, op. 64, ki spada med redke kompozicije Prokofjeva brez političnih konotacij – skladatelj je po vrnitvi v domovino večinoma pisal po naročilu politično zaznamovana dela. Kljub naročilu partiture je gledališče Boljšoj delo sprva zavrnilo in balet je premiero doživel šele konec leta 1938 v češkem Brnu. Do prve postavitve baleta v tedanjem gledališču Kirov v Leningradu (danes Marijino gledališče v Sankt Peterburgu) je prišlo šele januarja 1940, ko je Prokofjev partituro temeljito redigiral. Skladatelj je že pred premiero glasbo baleta predelal v dve simfonični suiti – op. 64a in op. 64b (skoraj deset let pozneje jima je dodal še tretjo, op. 101) – in zbirko desetih klavirskih skladb (op. 75) ter jih uspešno predstavil javnosti. Po številnih predelavah in leningrajski premieri je velik uspeh požel tudi balet in se kmalu zatem uvrstil na mednarodni baletni repertoar. Težavna geneza dela se je sčasoma prelevila v enega od največjih uspehov skladateljske kariere Prokofjeva.

Po večmesečnem dogovarjanju z dramaturgom Adrianom Piotrovskim se je komponiranja lotil poleti leta 1935 ter do konca jeseni delo tudi orkestriral. O skladateljevem kompozicijskem procesu pričajo pisma Mjaskovskemu, v katerih se je Prokofjev pritoževal nad časovno zamudnim orkestriranjem (pozneje je klavirske osnutke svojih kompozicij začel opremljati z natančnimi navodili za orkestracijo, s čimer si je olajšal delo in izpisovanje celotnih partitur pogosto prepuščal drugim). V pismih, ki jih je pošiljal svoji sožolki s konservatorija in dolgoletni prijateljici Veri Alpers, je poročal, da je balet sestavil iz 58 točk: »[S]eznam sem temeljito dodelal in anotiral v času bivanja

v Leningradu in nič mi ne prinaša večjega zadoščenja kot to, da lahko ob skomponiranih točkah narišem križec; črnega narišem ob točkah, ki so samo zasnovane, rdečega pa ob tistih, ki so že izpisane.« Ob predstavitvi klavirskega izvlečka gledališču Boljšoj je delo prejelo vse prej kot zaželene odzive. Izvorna glasba Prokofjeva je bila označena za neplesno in preveč zapleteno – spremenljiva metrika, sodobnejši harmonični in melodični prijemi ter neoklasicistična racionalizacija »romantične« zgodbe niso prepričale dirigenta, največji spor pa je povzročil konec četrtega dejanja. Prokofjev si je namreč zamislil, da bi zgodbi nadel srečen konec, v kateri zaljubljenca preživita, a takšna sprememba se je sovjetskim oblastem očitno zdela preveč drzna in Prokofjev je idejo zaradi cenzure pozneje opustil. Cenzuro je doživelo kar nekaj točk baleta, ki se je ob leningrajski premieri precej razlikoval od skladateljeve izvirne kompozicije.

Obe različici dela vsebinsko sledita Shakespearovi tragediji o sporu med veronskima družinama ter v ospredje postavljata razdvojenost med notranjim svetom čustev in zunanjim svetom družbenih pravil. Prokofjev naj bi Shakespearovo menjavanje med različnimi verzifikacijskimi sistemi v glasbi ponazoril z rabo raznolike metrike (primabalerina leningrajske postavitve je od skladatelja zahtevala ritmično poenostavitev dela, saj se ji je prvotna ritmična podoba zdela preveč zahtevna). Moč usode je uglasbil v ostrih disonancah Vojvodovega povelja ter v znanem Plesu vitezov (za slednjo točko je recikliral glasbeni material ene od različic opere Ognjeni angel). Protagoniste je portretiral s preišljenimi glasbenimi temami, pri čemer je poleg karakterizacije likov skušal zajeti tudi njihova čustvena in duševna stanja. Preprosta Romeova tema v tempu andante z artikulacijo staccato tako portretira živahnega, a obenem samozavestnega mladeniča. Ternarna forma prinaša kontrastni temi in kodeto, ki z naraščajočo melodijo, menjavo instrumentacije in upočasnitvijo tempa namiguje na protagonistovo sanjavo stran. Julijina tema je formalno zahtevnejša, kar kaže na dekletovo kompleksnejšo osebnost – rondojska forma prinaša ponavljajoči refren in kuplete, vendar od pravilne oblike odstopa z odlašanjem zadnjega nastopa teme, pred katerega je vrinjen nov odsek. Začetnemu portretu mladega in živahnega dekleta sledi nežnejša tema v partu flavte, spremljana s kontrapunktno melodijo violončela, ki nakazuje dekletovo zrelejšo čustveno stran. Julijina in Romeova tema si delita ista tonalna središča, ki ljubezenski par tudi zvočno povezujejo. Fragmenti njunih tem se pozneje ponovno pojavijo v Ljubezenskem plesu, ki sledi precej nejasni in kompleksni formi. Zapletene frazne strukture, nejasne kadence in na videz naključno strukturiranje glasbenih idej portretirajo večdimenzionalnost ljubezenskega odnosa med protagonistoma.

Redigirana verzija baleta je z mnogimi popravki in zamenjavo vrstnega reda nekaterih točk izgubila prvotni dramaturški smisel in v primerjavi z izvirno kompozicijo pridobila podobo nekakšnega poskusnega osnutka. Na pobudo koreografa Leonida Lavrovskega je Prokofjev kar nekaj točk skrajšal in v balet vključil dve novi (Julijine in Romeove variacije), ki sta plesalcem ponudili možnost za izkazovanje tehničnih sposobnosti. Poleg drugih popravkov je Lavrovski od skladatelja zahteval dodatno skupinsko plesno točko na začetku prvega dejanja, v katerem so sicer prevladali pantomimični prizori. Skladatelj se je zahtevi koreografa odločno upiral, a se na koncu vseeno vdal pritisku ter skomponiral Jutranji ples.

Mnogi popravki, ki so svoje mesto dobili v redigirani različici baleta, so bili izvedeni proti skladateljevim željam, a lahko bi dejali, da je velikanski uspeh baleta skladatelju služil kot

nadomestilo za vse njegove neudejanjene zamisli. Prvotna podoba dela, cenzurirana s strani sovjetskih oblasti, pa je javnosti postala dostopna šele dolgo po skladateljevi smrti.

Romeo in Julija na baletnih odrih

Jakob Ribič

Sergej Sergejevič Prokofjev je novembra leta 1934 še živel v Parizu, ko se je v Leningradu dogovarjal za morebitno uprizoritev svojih opernih del Igralec in Ognjeni angel ter hkrati z upravo tamkajšnjega baletnega in opernega gledališča skušal tudi že določiti temo za svoj naslednji umetniški projekt. Izrazil je željo, da bi ustvaril balet in pozneje si je med več različnimi možnostmi, ki jih je preigraval, za temo izbral znamenito Shakespearovo igro Romeo in Julija. Prvotni načrti so kmalu padli v vodo, saj je bil dogovor, domnevno zaradi napetosti in internih spopadov v gledališču, prekinjen, a upanje za uprizoritev baleta je ostalo, saj se je takratni direktor moskovskega gledališča Boljšoj Vladimir Mutnikh ponudil, da bi balet uprizoril tamkajšnji baletni ansambel: premiera naj bi se tako zgodila spomladi leta 1936. Do takrat se je Prokofjev z družino že preselil v Sovjetsko zvezo, kamor se je sicer po letu 1927 vračal vse pogosteje. Po mnenju Deborah Annette Wilson te okoliščine pojasnjujejo, »zakaj je bila uprizoritev Romea in Julije zanj tako pomembna. To delo ga je vrnilo v domovino, zato je njegova uprizoritev, četudi v spremenjeni različici, zanj postala prednostna naloga« (3–4).

Naposled pa do premierne uprizoritve ni prišlo niti v gledališču Boljšoj. Pozneje je Prokofjev kot razlog za odpoved premiere navedel očitek, da je balet nemogoče odplesati, hkrati pa naj bi na širok odpor in ogorčenje javnosti naletela tudi predelava Shakespearovega besedila, ki jo je Prokofjev pripravil skupaj s Sergejem Radlovom in Adrianom Piotrovskim. V libretu je bil namreč »iz povsem koreografskih razlogov« namesto tragičnega razpleta, po katerem Romeo in Julija umreta, predviden srečen konec, saj »[ž]ivi pač lahko plešejo, ne morejo pa plesati umirajoči, ki ležijo« (Prokofjev, 18). Pozneje si je Prokofjev premislil in v libretu ohranil Shakespearov konec, toda pri tej odločitvi je, kot je poudaril, nanj »vplivalo nekaj drugega. Nekdo je dejal: 'Pravzaprav v vaši glasbi na koncu ni slišati pravega veselja.' To je bilo res« (prav tam). A zdi se, da odzivi niso bili povsem enostranski. Simon Morrison navaja libretu naklonjeno mnenje Sergeja Dinamova, ki je imel v gledališču Boljšoj kot član odbora za repertoar prav gotovo nekaj vpliva. Po njegovem prepričanju bi moralo občinstvo gledališče zapuščati polno veselih in radostnih občutkov, zato se je strinjal z odločitvijo, da Romeo in Julija ne umreta. Pritegnila sta mu tudi dramatik Osaf Litovski in novinar David Zaslavski (prim. Morrison, 36–37), zaradi česar Morrison in Wilson namigujeta, da (domnevno ne najboljše sprejeta) predelava Shakespearove zgodbe ni mogla biti razlog za odpoved premiere. Podobno opozarjata, da se je tudi očitke o neuprizorljivosti baleta pojavil pozneje, šele v času, ko je predstavo (tokrat vendarle uspešno) uprizoril leningrajski balet, ne pa že leta 1935 in 1936. V podkrepitev tej tezi Wilson navaja članka iz tega obdobja, ki se posebej navdušujeta prav nad tem, kako »resnično plesna« naj bi bila glasba Prokofjeva (prim. Wilson, 36).

Pravi razlog za odpoved premiere naj bi tako bil politične narave, s previdnostjo in morda tudi s strahom pred represijo oblasti pa bi bilo nazadnje mogoče pojasniti, zakaj je avtor neuspeh produkcije razlagal z dvomljivimi ali s celo povsem napačnimi teorijami. Predstavo so s sporeda gledališča Boljšoj umaknili precej nenadno; konec januarja je bila v javnosti še objavljena notica o skorajšnji premieri Romea in Julije, aprila pa je Prokofjev v pismu Veri Alpers že poročal o težavah. Odločitev za odpoved predstave ni bila nikoli pojasnjena, pravzaprav ni bila sploh nikoli objavljena

novica o sami odpovedi. Očitno je prišlo do precej abruptnega posega v načrtovani repertoar, kar Wilson in Morrison pripisujeta škandalu, ki se je pripetil v gledališču Boljšoj konec januarja leta 1936, ravno v času intenzivnih priprav na premiero Romea in Julije. Stalin je prišel na ogled Šostakovičeve opere Lady Macbeth Mcenskega okraja in predstavo ogorčen zapustil že pred njenim koncem, nekaj dni zatem pa je bil v uvodniku časopisa Pravda objavljen žolčen napad tako na opero kot na Šostakoviča. Slab teden pozneje se je v Pravdi pojavil še en nepodpisan uvodnik, ki si je to pot za tarčo vzel Šostakovičev balet Bistri potok, oba uvodnika pa sta bila seveda jasno sporočilo in opozorilo glasbeni ter umetniški srenji tedanje Sovjetske zveze. Po dogodku so se razmere spremenile tudi v gledališču Boljšoj in začelo se je obdobje Stalinovega terorja, katerega žrtev sta bila le leto pozneje tudi Mutnikh in Piotrovski.

S premiero v gledališču Boljšoj tako ni bilo nič, zato je Prokofjev iz baletne glasbe ustvaril simfonične suite (leta 1936 dve, deset let pozneje pa še tretjo) in Deset skladb za klavir, s katerimi je še pred uprizoritvijo baleta uspešno nastopal doma in v tujini. Morda je prav uspeh obeh v tridesetih letih napisanih suit pripomogel k temu, da je naposled vendarle prišlo do prazvedbe baleta – zanj so se leta 1938 odločili v Brnu. Ker naj bi bila večina arhivskih dokumentov, povezanih z brnsko predstavo, izgubljenih v požaru med drugo svetovno vojno, o njej ni veliko znanega. Kljub temu se zdi, da je bil balet uprizorjen le v skrajšani različici. Ali je bila glasba, uporabljena v predstavi, črpana iz obeh suit ali pa je šlo nemara zgolj za nabor nekaj glasbenih točk iz partiture, napisane leta 1935, ni znano. Kakorkoli, balet je bil kmalu po brnski premieri prvokrat uprizorjen tudi v Sovjetski zvezi, leta 1940 ga je na oder gledališča Kirov postavil koreograf Leonid Lavrovski. Vendar tudi pri tej produkciji ni šlo brez težav. Galina Ulanova, ki je plesala v vlogi Julije, je poročala o napetih odnosih med skladateljem in baletnim ansamblom. Prokofjev se jim je »zdel nedostopen in aroganten – kot 'nejeverni Tomaž' v odnosu do baleta in plesalcev« (23). Od prve vaje dalje naj bi temačno in neprijazno sedel v parterju ter »sovrážno pogledoval naokrog in posebej na nas umetnike« (prav tam), plesalci so se ga bali, motila pa jih je tudi njegova glasba – »svojevrstna instrumentacija« in »nenavaden ritem, ki se je stalno spreminjal in povzročal številne plesne težave« (prav tam). Tik pred premiero je ansambel celo zagrozil s stavko, toda naposled je ustvarjanje danes slavnega baleta vendarle uspešno prešlo »vse faze napornih razmerij med ustvarjalci dveh med seboj povezanih umetnosti, med katerimi na začetku nihče ni verjel, da bi lahko kdajkoli razumeli drug drugega« (prav tam, 24). »Občinstvo je delo sprejelo iskreno doživeto in nadvse prisrčno« (Lavrovski, 22), uspeh pa je bil, kot se spominja Lavrovski, »[z] vsakim dnem in z vsako predstavo [...] večji« (prav tam). Tudi Prokofjev je na koncu zadovoljno ugotavljal, da je bilo izkazano vse mojstrstvo plesnega znanja, čeprav ni mogel mimo nekoliko jedke pripombe, da bi lahko to mojstrstvo morda »še bolj cenili, če bi koreografija natančneje sledila glasbi« (Wilson, 166). Čeprav se je uprizoritev razlikovala od načrtov, ki sta jih za svoj libreto imela Prokofjev in Radlov sredi tridesetih let, in čeprav so bile razlike tudi vzrok številnim konfliktom in napetostim med Prokofjevom in Lavrovskim, je bila nazadnje prav leningrajska izvedba Romea in Julije tista, ki je baletu prinesla svetovni sloves in uspeh tako pri kritikih kot pri širši gledališki javnosti.

Romeo in Julija v Sloveniji

Balet je torej moral od ideje do prvih uprizoritev na sovjetskih baletnih odrih prehoditi dolgo in naporno pot, slabih osemindvajset let po premierni izvedbi v gledališču Kirov pa je bil prvič predstavljen tudi v Ljubljani. Tedaj ga je koreografiral Henrik Neubauer, ki ga je na ljubljanski oder postavil tudi leta 1981. Kot je povedal v intervjuju za gledališki list, si je prizadeval čim bolj verno slediti Shakespearovemu izvirniku, zaradi česar se ni popolnoma držal prvotnega scenarija. V svoji koreografiji je črtal »tisti del glasbe, ki se večkrat ponavlja« in s tem skušal »doseči bolj naraven tok dogajanja« (Oblak, 18).

Poleg Neubauerja je balet Romeo in Julija v Ljubljani dvakrat koreografiral tudi Youri Vámos, prvič leta 2006, drugič deset let pozneje, ko je predstavo obnovil. Če so se nosilci glavnih vlog v obeh Neubauerjevih baletih zamenjali – z izjemo Mija Basailovića, ki je obakrat interpretiral vlogo Mercutia –, sta v obeh predstavah Yourija Vámosa glavni vlogi odplesala Ana Klašnja in Lukas Zuschlag. Ker je med predstavama minilo deset let, sta bila plesalca, čeprav še vedno mlada, pri drugi postavitvi tudi že bolj zrela, zaradi česar naj bi jima bilo po Vámosovih besedah po eni strani »veliko lažje izraziti vso dramo Shakespearove brezčasne zgodbe«, po drugi strani pa »tudi veliko težje pričarati rosno mladost, vihravost in lahkotnost likov« (Jelić, 21). Njuna uspešnost pri tem je bila zato odvisna predvsem od njunih igralskih sposobnosti, ki pa so pri uprizarjanju tega baleta po koreografovem prepričanju tako ali tako vselej zelo pomembne. Vámos je že leta 2006 ocenil, da »pri baletu Romeo in Julija [...] sama tehnika še zdaleč ni dovolj«, da je »treba [tu] pokazati nadpovprečno igralsko znanje« in da so v idealnem primeru »glavni izvajalci plešoči igralci, ki govorijo in pojejo s svojim telesom in zmorejo odplesati misli« (8). Pri svoji koreografiji se je zato ogibal izumetničenosti, »[k]ajti Julija je v resnici deklica z ulice, ne balerina, in Romeo je navaden deček z ulice, ne baletnik« (Jelić, 25), pri tem pa je navdih črpal zlasti v koreografiji Johna Cranka. Svojo zgodbo je postavil v 20. oziroma 30. leta prejšnjega stoletja, v Italijo, za koreografijo znamenitega Plesa vitezov pa je izbral tango, s katerim je lahko ustvaril takšno vzdušje, ki se je »zlilo z dvema močnima italijanskima družinskima klanoma« (prav tam), o katerih pripoveduje baletni libreto. Podobno kot Neubauer se je tudi Vámos od izvirnega libreta oddaljil, kjer je ocenil, da je lahko dogajanje moteče za dinamiko dela in tek pripovedi. Zato je izpustil lik dovilje in Rosalinde, podobno je ravnal tudi s plesom deklic z lilijami, vlogo patra Lorenza pa je skrajšal in potisnil nekoliko v ozadje.

Prav nasprotno je več teže tej vlogi namenil István Herczog, ki je Romea in Julijo prvič postavil v dortmundskem gledališču, nato balet v nekoliko spremenjeni različici predstavil v Pécsu, nazadnje pa leta 1998 še v Ljubljani. Za Vámosa »pater Lorenzo ni le razumevajoč zaveznik obeh ljubimcev, temveč predvsem zavesten branitelj cerkvene morale« (11), zaradi česar je po njegovi oceni Romea in Julijo sicer res poročil zato, ker jima je stal ob strani, hkrati pa tudi iz strahu pred tem, da se njuna »strastna ljubezen ne bi 'izrodila v smrtni greh'« (prav tam). Herczoga pa je posebej zanimalo, »kaj se je moglo zgoditi z Lorenzom, potem ko sta Romeo in Julija umrla«, ter »kako je živel s svojo vestjo in s svojimi spomini« (Herczog, nepaginirano). Njegovega Lorenza »tare spoznanje, da ni zmozel pravočasno pomiriti sporov med Capuleti in Montegi in je ob svojih najboljših namelih pomagati mladima zaljubljenca povzročil gorje obema rodbinama in posredno vsej Veroni« (Tauber, 5). Lorenzo je tako postal ena od osrednjih osebnosti v Herczogovi postavitvi, kar je razvidno tudi v gledališkem listu, kjer je njegova vloga navedena na prvem mestu.

Na oder ljubljanskega operno-baletnega gledališča so leta 1987 postavili še skrajšano različico baleta Romeo in Julija slavne švedske koreografinje Birgit Cullberg. Šlo je za baletni večer v dveh delih: v prvem je ansambel predstavil Gospodično Julijo (libreto je bil zasnovan po drami Augusta Strindberga, koreografija pa je nastala ob glasbi Tureja Rangströma), v drugem pa balet Romeo in Julija. Izvirno različico slednjega je Cullberg ustvarila že leta 1969, v Ljubljano pa je njeno koreografijo ob asistenci Vlasta Dedovića prenesel Vlado Juras. Iz libreta so bili črtani romantični elementi – koreografija je namreč predstavila le šest prizorov, s katerimi je Cullberg skušala prikazati nasilje in oblastiteljnost na eni ter človečnost na drugi strani, koncept pa so dodatno podčrtali kostumi: Montegi so bili oblečeni v rdečo, Capuleti v temno modro, Julija pa v belo barvo.

Poleg šestih postavitvev v Ljubljani je bil slavni balet večkrat uprizorjen tudi v Mariboru: Henrik Neubauer je koreografijo pripravil leta 1972, Tiit Härm leta 1995, Valentina Turcu leta 2012. Romeo in Julija sta pri nas nekajkrat plesala tudi na glasbo Petra Iljiča Čajkovskega, vsem tem na slovenskih baletnih odrih uprizorjenim predstavam Shakespearove igre pa se zdaj pridružuje še ena, čisto sveža.

Avtor članka (šifra 54771) je vključen v program »Mladi raziskovalci« in (so)financiran s strani Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna ter v raziskovalni program »Gledališke in medumetniške raziskave« (P6–0376), (so)financiran s strani Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Viri in literatura:

- István Herczog, 1997/1998. *Gledališki list SNG Opera in balet Ljubljana*, let. 32, št. 4, nepaginirano.
- Nataša Jelić, 2016/2017: Živimo v sedanjosti! Pogovor s koreografom. *Gledališki list SNG Opera in balet Ljubljana*, let. 51, št. 2, 17–25.
- Leonid Lavrovski, 2005/2006: Veliko časa, moči in potrpljenja ... *Gledališki list SNG Opera in balet Ljubljana*, let. 40, št. 5, 19–22.
- Simon Morrison, 2009: *The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years*. New York: Oxford University Press.
- Pavel Oblak, 1981/1982. Razgovor z dr. Henrikom Neubauerjem, koreografom baleta »Romeo in Julija« skladatelja Sergeja Prokofjeva. *Gledališki list SNG Opera in balet Ljubljana*, let. 16, št. 2, 17–22.
- 2005/2006. Zaplesane misli. Pogovor z Yourijem Vámosom. *Gledališki list SNG Opera in balet Ljubljana*, let. 40, št. 5, 8–11.
- Sergej S. Prokofjev, 2005/2006. Spomini. *Gledališki list SNG Opera in balet Ljubljana*, let. 40, št. 5, 18.
- Andreja Tauber, 31. 1. 1998. Veronska zgodba v luči patra Lorenza. *Delo*, let. 40, 5.
- Galina Ulanova, 2005/2006. »Nič ni hujšega na svetu ...«. *Gledališki list SNG Opera in balet Ljubljana*, let. 40, št. 5, 23–24.

- Deborah Annette Wilson, 2003. *Prokofjev's Romeo and Juliet: History of a Compromise*. Ohio.

popolna, lahko se zdi, da sta večna. Zato lahko ljubita, tudi ko vsak sam, vendar prevzet z drugim, odpleše v smrt.

USTVARJALCI

Kevin Rhodes

Dirigent

Kevin Rhodes je začel dirigirati 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 drugih. 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 Rhodes postal še glavni dirigent 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. Med trenutnimi maistrovimi projekti velja omeniti zlasti produkciji v milanski Scali in Norveškem nacionalnem baletu v Oslu pa tudi novo sodelovanje z orkestrom Rimskega opernega gledališča, ki se je začelo z izjemno uspešnim neposrednim radijskim prenosom baleta Maurica Jarra Notre-Dame de Paris.

Renato Zanella

Koreograf

Renato Zanella 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 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 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 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 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.

Alessandro Camera

Scenograf

Italijanski scenograf Alessandro Camera je študiral na Akademiji lepih umetnosti Brera (Accademia di belle arti di Brera) v Milanu. Kmalu je začel ustvarjati operne scenografije po vsem svetu: v milanski Scali, Operi v San Franciscu, v gledališčih La Fenice v Benetkah, Teatro Massimo v Palermu, San Carlo v Neaplju, Teatro Comunale v Bologni, v Théâtre du Capitole Toulouse, Suntory Hall v Tokiu pa tudi v opernih gledališčih v Helsinkih, Lozani, Budimpešti, Monte Carlu, Oviedu, Pragi, Seulu, Muscatu, Oslu, Vilni, Atenah in v mnogih drugih. Oblikoval je scenografije za produkcije, kot so Attila, Sicilijanske večernice, Nabucco, Plašč, Razbojniki, Sestra Angelika, Gianni Schicchi, Luisa Miller, Kralj iz Lahoreja, Capuleti in Montegi, Falstaff, Rigoletto, La traviata, Manon, Pikova dama, Carmen, Faust, Figarova svatba, Don Giovanni, Così fan tutte in Kavalir z rožo. Izdelal je tudi vrsto scenografij za dramsko gledališče, na primer za Brechtovo Galilejevo življenje, Ibsenove Stebre družbe, Pirandellove drame Tutto per bene, Šest oseb išče avtorja in Človek s cvetom v ustih, Molièrovo igro Namišljeni bolnik, Evripidovo Medejo in Sofoklejevo Elektro. Ustvaril je tudi scenografije za muzikale, kot so Sweet Charity, Cabaret in Flashdance. Sodeloval je s številnimi uglednimi režiserji in koreografi, med njimi so Gilbert Deflo, Gabriele Lavia, Henning Brockhaus, Arnaud Bernard, Gianni Santucci in Renato Zanella. Za svoje ustvarjalno delo je prejel vrsto nagrad.

Alexandra Burgstaller

Kostumografinja

Alexandra Burgstaller je rojena leta 1972 v Avstriji. Kot scenografinja in kostumografinja deluje od leta 2000. Živi na Dunaju. Prvič je z nami kot kostumografinja sodelovala pri predstavi Dunajski večer, tokrat drugič sodeluje s koreografom Renatom Zanello.

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 ter Gusar, 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, Capuleti in Montegi) in v opernih gledališčih na Poljskem (Vroclav), kjer je oblikoval svetlobo za opero Fidelio, in v Franciji (Nantes, Angers in Rennes), kjer je oblikoval svetlobo za opero Katja Kabanova in za klasično francosko opero Hamlet skladatelja Ambroisa Thomasa. Na gostovanju v Madridu in Portorožu

avgusta 2021 je oblikoval svetlobo za baletno predstavo Veter. Sodeloval je tudi pri baletnem diptihu Dunajski večer na odru Gallusove dvorane, pri večeru, posvečenem Stravinskemu in baletnemu triptihu Strune. Za svoje delo je prejel odlične ocene.

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 nemškim 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 Ptuj, 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.

ROMEO AND JULIET

A Ballet by Renato Zanella to the Music by Sergey Sergeyeovich Prokofiev

First Premiere: 17. 2. 2022

Second Premiere: 18. 2. 2022

Music

Sergey Sergeyeovich Prokofiev

Choreographer

Renato Zanella

Conductor

Kevin Rhodes

Cast

Juliet

Nina Noč / Yaman Kelemet / Nina Kramberger

Romeo

Kenta Yamamoto / Petar Đorčevski / Filip Jurič / Oleksandr Koriakovskiy

Lady Capulet

Tjaša Kmetec / Rita Pollacchi / Tasja Šarler

Lady Montague

Georgeta Capraroiu / Urša Vidmar / Barbara Marič

Rosaline

Ana Klašnja / Chie Kato / Tasja Šarler

Countess

Regina Križaj / Urša Vidmar

Duchess

Katja Romšek / Lara Flegar / Neža Rus

The Nurse

Monika Maja Dedović / Irena Kloboves / Antonija Novotny

Lord Montague

Gregor Guštin / Lukas Bareman / Gaj Rudolf

Lord Capulet

Iulian Ermalai / Yuki Seki

Mercutio

Hugo Mbeng / Filip Jurič / Filippo Jorio

Benvolio

Yujin Muraishi / Oleksandr Koriakovskiy / Thomas Giugovaz

Tybalt

Lukas Zuschlag / Filip Jurič / Petar Đorčevski

Paris

Petar Đorčevski / Yuki Seki / Lukas Zuschlag

Friar Laurence

Goran Tatar / Tomaž Horvat / Ivan Greguš

Monks

Ivan Greguš and Aleks Theo Šišernik

Fencers of the Montague Family

Thomas Giugovaz, Oleksandr Koriakovskiy, Matteo Moretto, Filippo Jorio

Fencers of the Capulet Family

Lukas Bareman, Aleks Theo Šišernik, Lan Dan Kerštanj a. g., Yuki Seki, Filip Jurič

A Couple of Jesters and a DJ

Yaman Kelemet and Filippo Jorio / Chie Kato and Yujin Muraishi/ Erica Pinzano and Thomas Giugovaz

Three Girls

Gabriela Mede, Chie Kato, Erica Pinzano / Nina Kramberger, Mariya Pavlyukova, Emilie Tassinari

Black Lilies

Erica Pinzano, Lara Flegar, Gabriela Mede, Emilie Tassinari, Katja Romšek, Tasja Šarler, Neža Rus, Assija Sultanova a. g.

The Clubbing

Lara Flegar, Gabriela Mede, Emilie Tassinari, Katja Romšek, Tasja Šarler, Neža Rus, Johanne Monfret, Assija Sultanova a. g., Mariya Pavlyukova, Antoneta Turk, Barbara Potokar, Nina Kramberger, Lukas Bareman, Aleks Theo Šišernik, Matteo Moretto, Yuki Seki, Filip Jurič, Thomas Giugovaz, Oleksandr Koriakovskiy, Yujin Muraishi / Filippo Jorio, Lan Dan Kerštanj a. g., Gregor Guštin / Gaj Rudolf

The Ball

Neža Rus, Tasja Šarler, Emilie Tassinari, Georgeta Caprarioiu / Urša Vidmar, Sorina Dimache, Assija Sultanova a. g., Barbara Marič, Barbara Potokar, Romana Kmetič, Olga Kori, Lara Flegar / Katja Romšek, Enisa Hodžić, Yuki Seki / Iulian Eralmai, Gregor Guštin / Alexandru Barbu, Oleksandr Koriakovskiy, Lukas Bareman, Tomaž Horvat / Goran Tatar, Matteo Moretto, Ivan Greguš, Gaj Rudolf, Aleks Theo Šišernik, Filippo Jorio, Filip Jurič, Thomas Giugovaz, Lan Dan Kerštanj a. g.

Set Designer

Alessandro Camera

Costume Designer

Alexandra Burgstaller

Lighting Designer

Jasmin Šehić

Assistants Performance

Olga Andreeva, Stefan Caprarioiu, Mojca Kalar, Viktor Isajčev, Claudia Sovre, Leonid Kouznetsov

Dramaturge

Tatjana Ažman

Concert Master

Igor Grasselli

Assistant Conductor

Dominik Steklasa

Stage Manager

Igor Mede

Orchestra of the SNG Opera in balet Ljubljana

Orchestra Inspector

Bojan Gombač

Sound Master

Luka Berden

Producer

Nives Fras

Ballet Coordinator

Simon Stanojevič

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 Department (Head Technician) and Coordinator of the Technical Team under the Authority of the Director General: Jasmin Šehić

The performance has one intermission.

About the Performance

The tragedy of the lovers from Verona, written by William Shakespeare in 1593, is a love story for all eternity. The fame of the unfortunate lovers, who, despite their youth and possible naivety, persistently follow their deep feelings of love, regardless of the consequences, was conveyed to the ballet stage by one of the greatest composers of the 20th century Sergey Prokofiev.

After the Russian Revolution of 1917, Prokofiev lived abroad, predominantly in Paris. Although he had already composed several ballet pieces by then, *Romeo and Juliet* was the first one he created for staging in the Soviet Union, where he returned in the summer of 1936. Yet, this creation's path to the stage turned out to be quite thorny. It was first planned in its production by the Kirov Ballet in Leningrad (today's Mariinsky Theatre in St Petersburg). However, the collaboration with the Kirov Theatre ended even before the composer set himself to composing. Therefore, Prokofiev offered his ballet to the Bolshoi Theatre in Moscow, but the dancers there rejected it, claiming it was impossible to dance. The composer then turned his work into orchestral suites, first performed in front of the audience in 1936 and 1937.

The ballet *Romeo and Juliet*, *Op. 64* was brought to the world in 1938, in Brno (Czechoslovakia), and it was premiered in the Soviet Union, at the Kirov Theatre, only in 1940. It is written in the tradition of classical ballet, which is related to Tchaikovsky and Delibes; in the musical sense, it brought much more than just an elaborate musical form that was supposed to accompany dance. What stands out everywhere is the composer's exceptional talent for musical characterisation and moods creation. The lyrical element did not flourish in such a way in any other of Prokofiev's works. The reason why Prokofiev's creation became the finest classical work of art and a significant part of the repertoire of every ballet ensemble in the world undoubtedly lies in his intensive, expressive love music, reminiscent of 18th century Romanticism in its atmosphere, technique and style.

This time the admired story from the classical ballet literature will be created on our stage by Renato Zanella. Based on his performances from the Greek National Opera and the Romanian National Opera, it will come to life in Ljubljana as an improved interpretation created for our ballet ensemble. The Orchestra of the Ljubljana Opera will be led by Maestro Kevin Rhodes.

Tatjana Ažman

THE SCENES IN ROMEO AND JULIET

ACT ONE

Overture

1. The Streets of Verona
2. The Fencing School
3. The Capulet's Palace
4. Getting Ready for the Ball
5. The Streets of Verona
6. The Capulet Ball
7. The Capulet's Palace

ACT TWO

1. Clubbing at Montagues
2. The Capulet's Palace
3. Clubbing at Montagues
4. The Chapel
5. Clubbing at Montagues
6. Juliet's Bedroom
7. The Capulet's Palace
8. Juliet's Bedroom
9. The Streets of Mantua
10. Juliet's Grave

The Story of Women in the Men's World
Renato Zanella about his Ballet of Romeo and Juliet
Written and Edited by Tatjana Ažman

I come from Verona, the city that identifies with the old story of Romeo and Juliet, to which it is deeply, sentimentally related. The tale reached the famous playwright William Shakespeare, who recapitulated it and thus created excellent literary material. Juliet's balcony in Verona is undeniably one of the most visited corners of the world. It embodies something similar to the locking of love we admire on the railings of bridges in many cities around the world. It is a symbol of love and life - the two words that strongly attract people. This infinite desire to love and live is rooted in our DNA. So, I grew up in Verona, visiting the balcony, the tombs, the squares and many other sites, where the story of Romeo and Juliet takes place.

At some point in my life, it was also the story of Romeo and Juliet that steered my artistic path. The Basel Ballet Theatre, where I danced first, staged Spoerli's choreography, and then I saw Cranko's ballet of the same title at La Scala in Milan. And, it made me decide to become a dancer in the Stuttgart Ensemble! For the next ten years, I stayed in Stuttgart, where I danced all the leading roles. When I moved to Vienna, they danced to Cranko's choreography there as well. So, I kept encountering Romeo and Juliet in my professional life, and I also collaborated with ensembles that did not have this ballet on their repertoires. When I started choreographing myself, I instantly had a clear vision of the ballet I wanted to create, but I never had the right opportunity to realize it and stage its complete version. It was rather impossible to do it from the artistic point of view both in Athens and Bucharest. In Ljubljana, I finally have all the necessary conditions to create the version of the ballet I have been dreaming of for so many years. I am finally working with the ensemble that corresponds both in quality and size. The quality of dancers here enables me to offer my interpretation of the story at last.

Particularly highlighted in my reading of the ballet is the relationship between Juliet's mother and Tybalt, with which I went a little further from the story we know.

I am convinced that we need to create contemporary works, and I do not mean so much in terms of the movement vocabulary, but rather in terms of creation of contemporary reality. The story originates in the Middle Ages; it is centuries old. I often wonder whether we are back to the Middle Ages, only a bit more digital than the people of that time. Are women emancipated today? Do women truly have power in their hands? If they do, is it honestly not an issue anymore?

Women are still losing their lives because they want to be free. They still cannot marry or live with the man they love. I believe that regardless of the remoteness of the original story, difficulties remain.

The story of Juliet and Romeo offered me the opportunity to focus on the universal concept and questions of love and life and the people I know. Even today, Verona is ruled by a few families that control one of its industries - the press, food, real estate, banks, etc. If you live in Verona, you are used to it. It is a part of its culture and way of life. So, there are three families in my story, those of Paris, Romeo and Juliet, and all three play a vital role. Further on, I thought about how we compete these days. The most appropriate answer to the question of how to express the competition seemed a sport. The families are wealthy and have plenty of power in their hands, and there are also a lot of political differences between them. The Capulets are conservative, close to traditional, and I could even say that their way of thinking resembles that of the Republicans; on the other hand, I see the Montagues as a liberal, open-minded family from the 1970s. Although the Capulets do not accept Romeo, his family embraces Juliet. In the stylistic and aesthetic contrast, reflected in the music, we also perceive this apparent distinction between the families. The competition between the families is a family sport. When choosing between traditional sports like cricket, polo, hunting and fencing, I opted for the latter and presented it as a family sport. I associated this with exceptional music, which reminds me of sword fighting. I also learned to fence myself, which enabled me to create an authentic arms competition that escalates into the final battle between the young people. The consequences are rather dramatic; the conflict ends in death. One of them occurs by chance and the other one out of revenge, and we are faced with the fact that when in fear for his life, the most admired man in society can turn into a most bloodthirsty murderer.

At this point, I follow Prokofiev's narrative, which is otherwise quite complicated to interpret, as the music is complex and constantly gives the impression that the course of the story could change in an instant. Of course, I could not change the ending, but as a choreographer, I had the freedom to decide how I was going to tell the story.

I tell the story as if I were describing the life of a one-day-old butterfly. I start at dawn and finish it before the morning of the next day. On this day, Juliet grows from a child to a woman. In her innocence, she gets to know the love she had never experienced before. She encounters death and dies of love. In the end, Romeo takes poison, and Juliet wakes up. As her life returns, his life fades away. Her only wish is to die quickly. Here, I created a pure and passionate moment in a

relationship between two people, where there is no place for compromise or corruption - a moment of overwhelming freedom. In our story, Juliet dies of love. In a beautiful way and as a free person, which I find much stronger than repeating that old, traditional story the tourists remember on the streets of Verona.

One of the dramaturgical lines of the ballet reveals the importance of strong women in our time. I am glad that modern society knows strong women. Juliet's mother, whose reflection we see in her young daughter, made a compromise in her youth and agreed to be given in marriage, as tradition dictates – now, however, her freedom is conveyed by her decision to fall in love with young Tybalt. She focuses all her passion and the beauty of her love on the man they kill. The tragedy in her life begins the moment she helps Juliet prepare for the wedding and recognizes her reflection in it. This leads to her conclusion that her daughter will follow her steps and repeat her life story. But Juliet belongs to a new, fearless generation that strongly believes in pure love.

I place the third woman in my story, Rosalinde, between Lady Capulet and Juliet. The lady is elegant, sophisticated and she always does everything the way she wants it; she enjoys life by living it. She is convinced of her right and does not even bother to understand all the drama about love. Rosalinde brings a slightly different but quite beautiful feeling to the story. Shakespeare created when women were not allowed to perform on stage; therefore, it is quite impressive how influential women are in his stories. At times, it even seems that he was describing women of the future. Women who are strong and know how to handle their powers. I am sure that Shakespeare was avant-garde for his time and distinctly modern, and thus, significantly connected to today's time and way of thinking. Shakespeare inspired my choreography of Romeo and Juliet and greatly influenced my work with the dancers. The choreography is filled with movement, dance and quite a handful of steps. I have incorporated many classical, technically demanding elements; the movement needs to be precise and clean but still involve a lot of freedom.

Every day I wonder what our freedom is. When we are in love and talk about something or do something, how much power do we have when deciding on one thing or the other? The social system is not ready for liberty and thus maintains the circumstances in which people do not dare to decide or act freely. This is true in all segments of life, so I think it is essential that we defend our freedom and stand up for our rights, sexual beliefs and desires. We need to build all this now because there is no way back.

The story of Juliet and Romeo is the story of life. Like any other Shakespearean work, this one is about understanding it too. Theatre is a very creative form of art. It is not just concerned with itself but goes far further. Theatre asks questions about what is right and what is not. In each period, it addresses people in a specific way; therefore, our ballet is not just another beautiful love story either.

Podpornik sezone



B O R B O \ A
creative & vegan
catering

Sponzor sezone



Želimo ustvarjalno in umetniško
bogato leto 2022.