***Plameni Pariza***

Balet v treh dejanjih po motivih romana *Rdeči z Juga* (*Li Rouge dóu Miejour*) Félixa Grasa

|  |  |
| --- | --- |
| Glasba | **Boris Asafjev** |
| Izvirni libreto | **Nikolaj Volkov**, **Vladimir Dmitrijev** |
| Izvirna koreografija | **Vasilij Vainonen** |
| Praizvedba | **7. november 1932**,  **Gledališče Kirov, Leningrad**  **(Marijinsko gledališče, Sankt Peterburg)** |
| Premiera | **8. november 2024**,  **Dvorana Ondine Otta Klasinc** |

**Ustvarjalci baleta**

|  |  |
| --- | --- |
| Dirigent | **Vjekoslav Babić** |
| Koreograf | **Mihail Messerer** |
| Kostumografinja | **Nóra Rományi** |
| Scenograf | **Oleg Molchanov** |
| Asistent koreografa | **Attila Szakács** |
| Oblikovalec svetlobe | **Tomaž Premzl** |
| Zborovodkinja | **Zsuzsa Budavari Novak** |
| Baletni mojstri | **Irena Pasarić**  **Alenka Ribič**  **Anton Bogov** |

**Zasedba**

|  |  |
| --- | --- |
| Jeanne | **Tetiana Svetlična**  **Hinako Shinzaki** |
| Philippe | **Yuya Omaki**  **Ion Breahna** |
| Jacques | **Eva Medvar**  **Danaja Šifrer** |
| Mireille de Poitiers | **Catarina de Meneses** |
| Antoine Mistral | **Christopher Thompson** |
| Thérèse | **Beatrice Bartolomei**  **Tijuana Križman Hudernik** |
| Amor | **Satomi Netsu**  **Ema Perić** |
| Gaspard | **Vasilij Kuzkin** |
| Markiz Costa de Beauregard | **Sytze Jan Luske** |
| Kralj Ludvik XVI. | **Vadim Kurgajev** |
| Kraljica Marie Antoinette | **Galina Čajka** |
| Kraljevi asistent | **Aleks Sušek** |
| Ceremoniar | **Gabriel Marin** |
| Deklica | **Ela Ficko** |
| Žalostno dekle | **Mina Radaković** |
| Égalité  *Trio* | **Monja Obrul, Tea Bajc,**  **Yelyzaveta Kuznetskova, Nuša Urnaut** |
| Liberté  *Duet* | **Catarina de Meneses, Ionut Dinita** |
| Fraternité  *Duet* | **Matteo Magalotti, Ion Breahna,**  **Lucio Mautone** |
| Baskovski ples | **Aleksandar Trenevski, Matteo Magalotti, Ion Breahna, Lucio Mautone, Ionut Dinita** |
| Auvergnežanke | **Branka Popovici, Evgenija Koškina,**  **Ines Uroševič, Lana Druškovič** |
| Auvergnežani | **Maro Vranaričić, Lucio Mautone,**  **Mircea Golescu, Alexandru Pilca** |
| Pastorala | **Monja Obrul, Tea Bajc, Mina Radaković, Nuša Urnaut, Yelyzaveta Kuznetskova, Beatrice Bartolomei** |
| Sarabanda  *Ženske* | **Olesja Hartmann, Hristina Stojčeva, Ines Petek, Greta Hrestak, Naja Kapun, Katarina Korpič, Ela Sirk, Gaja Štromajer** |
| Sarabanda  *Moški* | **Maro Vranaričić, Lucio Mautone, Alexandru Pilca, Mircea Golescu, Matteo Beeckman, Aleksandar Trenevski, Grega Golob, Relja Tomović** |
| Zastave | **Olesja Hartmann, Hristina Stojčeva, Ines Petek, Nuša Urnaut, Ivana Borovšak, Naja Kapun, Ela Sirk, Pia Capl Škrinjar** |
| Farandola  *Ženske* | **Evgenija Koškina, Branka Popovici, Lana Druškovič, Ines Uroševič, Mihaela Matis, Cleopatra Purice, Adriana Cioata, Satomi Netsu, Metka Masten, Beatrice Bartolomei** |
| Farandola  *Moški* | **Maro Vranaričić, Lucio Mautone, Alexandru Pilca, Mircea Golescu, Christopher Thompson, Vadim Kurgajev, Matteo Beeckman, Aleks Sušek, Relja Tomović, Aleksandar Trenevski** |
| Dvorne dame | **Zoja Ojdenič Sancin, Anastazija Kosi, Lana Galun, Varja Golec Horvat** |

**Zbor Opere SNG Maribor**

**Simfonični orkester SNG Maribor**

|  |  |
| --- | --- |
| Koncertna mojstrica | Oksana Pečeny |
| Inšpicienta | Iztok Smeh, Matjaž Marin |

**VSEBINA BALETA**

**Prvo dejanje**

*Prvi prizor*

V bližini podeželskega dvorca markiza Coste de Beauregarda, nedaleč od Marseilla, Gaspard in njegova otroka, Jeanne in Jacques, vlečejo težak voz z drvmi, dokler se ne zlomi os voza in odpade kolo. Medtem ko se Gaspard spopada s težkim popravilom, se otroka raje igrata, namesto da bi mu pomagala. Ko se iz daljave nenadoma oglasi rog, ki naznanja vrnitev markiza z lova, Gaspard z otrokoma v paniki popravlja voz, da bi se izognil srečanju z markizom – a zaman. V navalu besa markiz de Beauregard prevrne voz, svojim vojakom pa ukaže, naj pretepejo ubogega kmeta. Ko ga začne tudi sam pretepati, se markizovi samovolji pogumno upre Jeanne, ki tvega lastno življenje, da bi zaščitila očeta. Iz daljave se nenadoma oglasi marseljeza revolucionarjev, ki nažene markizu strah v kosti, zato se v naglici umakne v svoj grad.

Skozi gozd se vije množica iz Marseilla, ki se je pod Philippovim vodstvom odpravila v Pariz, da bi podprla republikance. Ko revolucionarji zagledajo ubogega Gasparda in Jeanne v težavah, jima pomagajo popraviti os in kolesje voza, mali Jacques pa že navdušeno maha s tribarvno zastavo. Medtem ko se markiz izmuzne skozi skrivni prehod iz gradu, okoliški kmetje toplo pozdravljajo prihajajočo množico. Philippe jih pozove, naj se pridružijo boju za republiko, in tako se Gaspard skupaj z otrokoma v družbi revolucionarjev odpravi v Pariz.

*Drugi prizor*

Na veličastnem plesu v versajski palači dvorne dame in častniki kraljeve straže zaplešejo graciozno sarabando. Po končanem plesu vodja ceremonij povabi goste na predstavo dvornega gledališča. Na oder stopita Mireille de Poitiers in Antoine Mistral ter odigrata strasten ljubezenski prizor, ki pripoveduje zgodbo o Amorjevih nesrečnih žrtvah.

Kmalu zatem se na plesu v vsem sijaju prikažeta kralj Ludvik XVI. in kraljica Marija Antoinetta. Gostje dvignejo kozarce in nazdravijo monarhiji. Brezskrbno praznovanje zmoti prihod markiza de Beauregarda iz Marseilla, ki nosi tribarvnico in trak z napisom: »Vojna v palače, mir v koče!« Markiz z dramatično gesto prebere pismo, ki razkriva, da je Ludvik XVI. zaprosil Prusijo, naj pošlje svoje vojake, da bi zatrli naraščajočo revolucijo v Franciji. Kralj je pozvan, naj podpiše dokument. Čeprav sprva okleva, ga kraljica prepričuje, naj vendarle podpiše dogovor, gostje in straža pa ju nato v znak spoštovanja pozdravijo.

Po odhodu kraljevega para se zabava nadaljuje. Markiz de Beauregard povabi Mireille na ples. Zaradi dolžnosti je prisiljena privoliti, čeprav se markiz kmalu izkaže za zelo nevljudnega in arogantnega. Mireille, ki jo vedno bolj moti markizovo vedenje, se skuša izogniti njegovim osvajalskim namigom. Med njenim plesom Antoine izkoristi trenutno nepozornost častne straže in prebere pismo, ki ga je podpisal kralj. Markiz se zave razsežnosti tega, kar je odkril Antoine, in se vrne v plesno dvorano. Ob pogledu na obremenjujoč dokaz o kraljevi veleizdaji v Antoinovi roki se markiz besno odzove, vzame pištolo in ga ustreli.

Mireille se ob zvoku strela vrne v sobo, kjer najde Antoinovo bledo truplo z obremenilnim pismom v roki. Mireille, ki jo preveva žalost in dojame razlog njegove smrti, vzame pismo in v naglici pobegne iz palače.

**Drugo dejanje**

*Prvi prizor*

Ko se znoči, se na trgu v Parizu zberejo preprosti ljudje, med katerimi so tudi Baski in Auvergnežani. Parižani veselo pozdravljajo druščino moških, ki so prispeli iz Marseilla, saj je njihova prisotnost znak naraščajoče moči revolucije. Baski so znani po svoji bojevitosti, še posebej Thérèse, ki je bila zagrizena in strastna udeleženka protestov. Nenadoma se sredi trga pojavi Mireille de Poitiers s pismom v rokah, s katerim razkrije zahrbtne načrte aristokracije. Ta pomembna informacija spodbudi takojšnjo mobilizacijo revolucionarjev, ki ponosno dvignejo tribarvnico in med petjem svoje himne odločno zakorakajo proti kraljevi palači.

*Drugi prizor*

Oboroženo ljudstvo z nezadržno silo vdre v palačo. Markiz de Beauregard in švicarska garda si na vsak način prizadevata odbiti napadalce, toda množica je preštevilna in hitro prodre v palačeve sobane. Med splošnim razdejanjem se Philippe spopade z markizom, ki ga skuša ustreliti, toda nepojenjajoča plima revolucionarjev odnese tako markiza kot gardiste. V boju prav tako pade Thérèse, ki pokončno drži tribarvnico vse do zadnjega diha. Kmalu je bitke konec – ljudstvo je prevzelo nadzor nad palačo.

**Tretje dejanje**

Ljudje se veselijo med zidovi zasedene kraljeve palače. Mireille de Poitiers ponovno stopi na oder, a tokrat pred navdušeno množico, ki maha s tribarvnico – simbolom revolucionarne zmage. Tudi preostali nastopajoči se pridružijo praznovanju, pri tem pa plešejo in upodabljajo ideale enakosti in bratstva. Ta dan ni le zora svobode, ampak tudi dan osebnega veselja, ki ga Jeanne in Philippe sredi ljudskega vrveža ovenčata s svojo poročno zaobljubo.

**IZ GLEDALIŠKEGA LISTA**

**Balet *Plameni Pariza* Borisa Asafjeva – rojstvo baletne glasbe sovjetskega socrealizma iz duha revolucije**

Boris Vladimirovič Asafjev (1884–1949) se zdi marsikateremu današnjemu ljubitelju klasične glasbe – in to kljub tehtnosti njegovih del, ki so mu kar dvakrat prinesla Stalinovo glasbeno nagrado v letih 1943 in 1948 –, manj prepoznavno ali celo neznano ime. Kot bomo skušali prikazati v tem prispevku, ki naj služi zgolj kot orientirni vstop v ustvarjalčev glasbeni univerzum, sta razloga za to vsaj dva, pri čemer je glavni razlog za »spontano pozabo« skladateljevih del gotovo ideološki – Asafjev je bil v nasprotju s skladateljskim kolegom Sergejem Prokofjevim, ki mu je celo posvetil svojo prvo simfonijo, namreč eden izmed najvidnejših proponentov in najaktivnejših »sotrudnikov« glasbenega sovjetskega socrealizma –, medtem ko tiči drugi razlog predvsem v estetsko-eklektičnih potezah njegovih glasbenih kompozicij, ki ga postavlja v oster kontrast s svobodnejšimi modernističnimi ustvarjalnimi impulzi Dmitrija Šostakoviča.

Asafjevovo otroštvo in njegove začetke glasbenega izobraževanje je zaznamovala izpostavljenost ruski ljudski glasbi in zahodni klasični tradiciji, kar je kasneje vplivalo na njegov edinstven skladateljski slog in analitično delo na področju muzikologije. Njegova glasbena pot se je začela že v zgodnji mladosti, ko je njegova družina prepoznala njegov izstopajoči glasbeni talent in neverjetni glasbeni spomin, ga spodbujala h glasbenemu študiju ter mu tako zagotovila trdne temelje v klavirski igri in glasbeni teoriji. Še posebej ga je pritegnilo kulturno bogastvo Sankt Peterburga, kar mu je omogočilo dostop do koncertov, opernih predstav, baletov in drugih glasbenih dogodkov, obenem pa navdihnilo njegove ustvarjalne in intelektualne ambicije.

Leta 1904 se je Asafjev vpisal na Glasbeni konservatorij v rojstnem Sankt Peterburgu, kjer je vse do leta 1910 študiral pod mentorstvom uglednih skladateljev, kot so Aleksander Glazunov, Nikolaj Rimski-Korsakov in Anatolij Ljadov, ki so opazili tudi mladeničevo sposobnost »a vista« branja notnih partitur, njihove instantne reprodukcije na klavirju ter absolutni posluh, tj. zmožnost takojšnjega prepoznavanja tonov. Še posebej Rimski-Korsakov je pri analizi njegovih študijskih kompozicij občudoval Asafjevovo nenavadno glasbeno invencijo in genialnost v orkestraciji. Z izobraževanjem na konservatoriju je poglobil znanje zahodnih kompozicijskih tehnik in se temeljito seznanil z rusko nacionalistično tradicijo, kar je s pridom uporabljal tudi pri pisanju glasbenih kritik, teoretskih razprav in številnih glasbenih monografij (o Mihailu Glinki, Aleksandru Borodinu, Modestu Musorgskem, Petru Iljiču Čajkovskem, Aleksandru Glazunovu in Igorju Stravinskem), pod katerimi se je od leta 1914 podpisoval s psevdonimom Igor Glebov.

Ob glasbenem študiju je Asafjev obiskoval tudi Fakulteto za zgodovino in filozofijo na Univerzi v Sankt Peterburgu, kjer je diplomiral leta 1908 in kar mu je še dodatno razširilo horizont vednosti o glasbi kot zgodovinskem pojavu in obliki umetniške ekspresije. Po končanem študiju na konservatoriju je deloval sprva kot baletni korepetitor v Marijinskem gledališču, nato pa je v isti ustanovi in sočasno še v Malem gledališču v Ermitažu po letu 1919 opravljal tudi delo dramaturga. Poleg kompozicije se je veliko posvečal glasbeni teoriji in zgodovini, pri tem pa je s svojim raziskovanjem in s formulacijo novih idej podal odmevne prispevke na obeh področjih. S Sergejem Ljapunovim je ustanovil Oddelek za glasbo pri Inštitutu za umetnostno zgodovino in se pozneje tudi v mednarodnem prostoru uveljavil kot pionir sovjetske muzikologije, še posebej po vpeljavi lastnega koncepta »intonacije«, s katerim je raziskoval, kako glasbeni motivi oziroma toposi, kot bi jih poimenovala sodobna glasbena semantika, nosijo specifične kulturne in čustvene pomene.[[1]](#footnote-1)

Zaradi specifične kombinacije ustvarjalnih, intelektualnih in ne nazadnje tudi politično-ideoloških prizadevanj je Asafjev postal edinstvena osebnost v ruski glasbeni zgodovini, pri čemer sta mu trajno slavo prinesla njegova prva »prava« baletna uspešnica *Plameni Pariza*,ki s pomočjo eklektično obarvanega glasbenega idioma oziroma historično ozaveščenega »simfonizma«,[[2]](#footnote-2) ki je še eden izmed njegovih muzikoloških konceptov, reflektira skladateljevo kompleksno razumevanje revolucionarnih tem kakor tudi ekspresivnosti glasbenoplesne »pripovedi«, pozneje pa še balet *Bahčisarajska fontana*, o katerem je ameriška raziskovalka baletne umetnosti Jennifer Homans zapisala, da je bil ena najodločilnejših baletnih produkcij sovjetskega socialističnega realizma in eden najuspešnejših dramskih baletov, ki jih še danes izvaja nekdanji Balet Kirov oziroma današnji Balet Marijinskega gledališča v Sankt Peterburgu.[[3]](#footnote-3)

Asafjevov strm vzpon po družbeni in umetniški lestvici v nekdanji Sovjetski zvezi je bil vsaj deloma, če že ne pretežno zagotovljen z njegovim močnim političnim delovanjem, v okviru katerega je z zagovarjanjem kolektivističnih načel socializma, predvsem vključevanja domnevno avtohtonih ruskih ljudskih prvin in specifičnih elementov sovjetskega delavskega razreda v umetnost, očitno našel svoje poslanstvo. Pri tem je, kot ugotavlja muzikolog in zgodovinar Boris Schwarz, Asafjev s produkcijo političnih stališč in estetskih predpisov, ki so bili po volji boljševikov, pomenljivo zapolnil praznino iz vrst glasbenih ustvarjalcev: »S perspektive boljševikov je bilo v zgodovinskem letu 1917 vse preveč umetnikov politično nevtralnih in neangažiranih.«[[4]](#footnote-4) Tudi sovjetski muzikolog Izrail Nestjev je v kontekstu prizadevanj sovjetske oblasti k mobilizaciji umetniške inteligence iz lastnih, tj. ideološko »sprejemljivih« vrst poudaril, sklicujoč se na »politično apatijo buržoaznih intelektualnih krogov«, da je bila v umetniških skupinah že sama možnost otipljivejšega odnosa med umetnostjo in politiko praktično nezamisljiva. Kot se je namreč izkazalo, so številni izjemni predstavniki z različnih področij umetnosti na več srečanjih pisateljev in umetnikov spomladi in poleti 1917 trmasto zagovarjali neodvisno pozicijo umetnosti od vplivov Revolucije. Še več, celo demokratično misleči skladatelj Nikolaj Mjaskovski je menil, da je skladateljev ustvarjalni odziv na neposredne dogodke v družbi očiten znak banalnosti.[[5]](#footnote-5)

Takšna stališča z leti vse bolj osamljenih intelektualcev in umetnikov, ki so tudi v najbolj svinčenih časih poznejšega stalizma uspeli ohraniti svojo glavo in z njo avtonomno mišljenje, pa niso odvrnila Asafjeva, ki je bil še do leta 1917 znan predvsem kot oster glasbeni kritik, da bi se tedaj pridružil krogu Maksima Gorkega, ki se je prav v tistem času vrnil v Rusijo. Gorki, ki je bil že od leta 1905 sodelavec časnika *Novaja Žizn* (*Novo življenje*), je Asafjeva brez posebnega napora prepričal k sodelovanju. Uredniški sestanki so bili, kot navaja Schwarz, živahni in pogosto pregreti z »dialogi, ki so spominjali na dvoboje«.[[6]](#footnote-6) V uredniškem odboru časnika je Asafjev spoznal pesnika Majakovskega, ki je postal nekakšen simbol revolucionalne poezije, in Anatolija Lunačarskega, ki je bil kmalu zatem imenovan za komisarja za izobraževanje v novi boljševistični vladi. Kot se je izkazalo, je imel predvsem Lunačarski, ta samooklicani »intelektualec med boljševiki in boljševik med inteligenco«, velik vpliv na oblikovanje Asafjevovih političnih prepričanj.

Na iniciativo Lunačarskega je časopis *Pravda* že 1. decembra 1917 objavil razglas, ki je pozval vse umetnike, naj izpolnijo svojo civilno dolžnost: »Naprošamo vse tovariše – slikarje, glasbenike in umetnike –, ki želijo delati v prid zbliževanja širokih ljudskih množic s pomočjo umetnosti v vseh njenih oblikah, pa tudi tovariše in člane Zveze proletarskih umetnikov in pisateljev, da se zglasijo na uradu Narodnega komisariata za prosveto v Zimski palači«.[[7]](#footnote-7) Med tistimi, ki so sledili pozivu Lunačarskega, je bilo tudi nekaj glasbenikov – skladatelj Vladimir Šerbačev, glasbeni kritik Vjačeslav Karatjigin ter skladatelj in pisec Asafjev. Potem ko je bil Narodni komisariat za prosveto (s kratico NARKOMPROS) tudi uradno ustavljen, je Lunačarski nemudoma začel z izgradnjo dokaj obširne birokratske strukture, ki je med drugim obsegala tudi podenote za gledališče (TEO), likovno umetnost (IZO) in glasbo (MUZO).

Zgodnja leta ustvarjanja nove sovjetske države so bila prepolna čustveno nabitih apelov in izzivov, ki še danes odzvanjajo v naslednjih besedah Asafjeva, aktivnega akademika in glasbenika: »Potrebujemo predavatelje in glasbene propagandiste; in še bolj potrebujemo preroke, ki bodo oznanjali posvečeno pomembnost glasbe kot najbolj čislane umetnosti, ki je najbližje človeški duši, in kot najmočnejše umetnosti, da bi tako lahko rešili velike problema človeštva«.[[8]](#footnote-8) Te skorajda utopične besede pa so vendarle podprla tudi odločna dejanja »v praksi«: slavni pevci in inštrumentalisti so oblikovali mobilne umetniške »brigade«, ki so prinašale klasično umetnost ljudskim množicam v tovarne in odročne vasi, kjer so bili glavno občinstvo »neuki« in »nepoznavalski«, a zato nič manj entuziastični podporniki umetnosti v podobi navadnih delavcev, kmetov, vojakov in mornarjev. Kot se spominja Nikolaj Malko, nekdanji dirigent Leningrajskega simfoničnega orkestra, so ljudje, ki so prvič prišli v stik s klasično umetnostjo, pokazali široko paleto ganjenosti in čustvene vznemirjenosti – od solz žalosti, veselja pa vse do ekstatične vzhičenosti zaradi na novo odkritih in dotlej še neslišanih umetniških svetov. Tudi glasbeniki in drugi umetniki so čutili to skorajda naelektreno stanje duha novih občinstev, ki so se ga še dolgo radi spominjali.

Toda trk med »teorijo«, v tem primeru boljševistično umetnostno ideologijo, in dejansko umetniško »prakso« se je v času porajanja nove sovjetske države velikokrat poglabljal in se izčrpaval v ostrih kontrastih bodisi med zanikanjem in pozabo umetniško tradicijo »starega sistema«, ki je dišala po carskem dekorju, bodisi nezmožnostjo umetniške invencije v novih tematsko-ideoloških kontelacijah, ki jih je zagovarjal boljševizem. Ker je bil Asafjev vendarle umetnik, katerega formativni ustvarjalni habitus se je izoblikoval še v času »starega režima«, je z namenom reševanja »opernega vprašanja« in z njim tudi vprašanja ruske baletne tradicije, ki se je zgodovinsko gledano razmahnila prav v drugi polovici 19. stoletja, torej v času carske vladavine, razvil nekatere nove ideje o »demokratični naravi« opere, da bi z njimi preprečil ali vsaj zajezil nadaljnje polemike, uperjene proti operi kot instituciji in umetniški konfiguraciji nasploh.

Asafjev je tako s spretno ideološko imputacijo, ki jo danes lahko razumemo kot apologetsko gesto brez trdne muzikološke ali siceršnje historične podlage, trdil, da opera ni domislica aristokratskih firenških estetov z začetka 17. stoletja, temveč naj bi kot umetniška oblika dejansko zrasla iz ljudskih korenin in prevzela elemente ljudske pesmi in jo sčasoma preoblikovala v sebi lastno glasbeno formo. V članku *Opera v delavsko-kmečkem gledališču* in v drugih esejih, objavljenih med letoma 1918 in 1920, je Asafjev zavračal idejo, da bi bila opera »tuja« delavskemu razredu, obenem pa je napovedal, da bo klasična ruska opera s svojo navezanostjo na ljudske podobe in nacionalne glasbene idiome služila kot trdna podlaga za razvoj sovjetskega glasbenega gledališča. Opera je kot zvrst namreč postala med množičnim (delavsko-kmečkim) občinstvom tako priljubljena, kot je bila v predrevolucionarnih časih med meščansko javnostjo. Po Asafjevovem prepričanju je tako postala idealen medij, s katerim bi bilo mogoče neuke poslušalce seznaniti z »resno« glasbo.[[9]](#footnote-9)

Zahodni kritiki, ki so obiskali Moskvo in Leningrad (današnji Sankt Peterburg) v 30. letih 20. stoletja, so pogosto razočarano tarnali nad bornimi dosežki sovjetskega baleta. Tako je denimo angleški kritik Kurt London leta 1936 zapisal, da »ruski balet, kakršen je danes, vzbuja vtis zastarelosti in reakcionarnosti, pri tem pa se zdi, da je nekakšna anahronistična ostalina larpurlatističnega razkošja ... Žal je treba podati splošno ugotovitev, da sta tako koreografija kot plesni slog sovjetskega baleta dobrih sto let za časom. Sovjetski balet /.../ je postal umetnost, ki je primerna le še za muzej. Celo v tistih prizorih, kjer se ne pleše na prstih, so gibi še vedno konvencionalni.«[[10]](#footnote-10) Še več, kritik London je tako denimo pri svoji splošni oceni sovjetske baletne umetnosti prišel do pomenljivih zaključkov, da je bil celotni učinek sovjetskih baletov »povnanjen in utemeljen na votli obliki«, pri tem pa ni mogel odkriti »niti sledi socialističnega realizma«.[[11]](#footnote-11) Ker se kritik ni posebej zanimal za glasbeno plat, je o glasbeni spremljavi večinoma sodobnih sovjetskih skladateljev skopo in brez dodatnih utemeljitev zapisal, da je ta prikladno parirala standardu plesanja.

Četudi se je marsikateremu zahodnemu kritiku zdelo nenavadno, da je Asafjev dosegel tako velik uspeh s tako »mučno dolgočasnima spektakloma« (tako Schwarz), kot sta baleta *Plameni Pariza* in *Bahčisarajska fontana*, je sovjetsko občinstvo očitno ostalo zvesto in predano obema uprizoritvama, kljub izraženim pomislekom Kurta Londona, da je Asafjev med ustvarjanjem glasbe za balet *Plameni Pariza* »gojil zgrešeno ambicijo po komponiranju«. Tudi če lahko vsaj delno soglašamo z negativno kritiko predstave, ki jo je London označil s komentarjem: »Revolucija je uprizorjena na konicih prstov. Nič ni bolj smešnega kot ljubki plesi z rdečimi zastavami,«[[12]](#footnote-12) pa se zdi njegov komentar o zgrešeni ambiciji po komponiranju z današnje muzikološke perspektive zdi komajda vzdržen, saj je pred leningrajsko praizvedbo *Plamenov Pariza*, ki je bila 7. novembra 1932 v Baletu Kirov (današnjem Marijinskem gledališču), Asafjev dokončal vsaj dve operi in pet partitur baletne glasbe, med katerimi si je, kot zatrjuje Schwarz, še največ glasbenega materiala izposodil iz baletne enodejanke *La Carmagnola* iz leta 1918,[[13]](#footnote-13) ki se v tematskem smislu prav tako navezuje na turbulentni čas francoske buržoazne revolucije.

Kot bi lahko pričakovali, so sovjetski zgodovinarji v diametralnem nasprotju s kritiškimi zapisi z zahoda *Plamene Pariza* označili za »prvo masovno baletno reprezentacijo sovjetskega junaštva«, v kateri so prikazani dogodki francoske revolucije, ki so dosegli vrhunec z zavzetjem kraljeve palače Tuileries leta 1792. Kot je opozoril že muzikolog Schwarz, je Asafjevova glasba za baletno uprizoritev bolj sestavljena po principu kolaža kot pa celovito (pre)komponirana, pri čemer je skladatelj uporabil glasbeni idiom iz tistega obdobja, in to ne le priljubljene revolucionarne pesmi in plese, kot so marseljeza (*La Marseillaise*), *Ça ira* in *La Carmagnole*, temveč tudi umetniško glasbo skladateljev, kot so bili François-Joseph Gossec, André Grétry in Étienne-Nicolas Méhul. Dvor Ludvika XVI. in razsipne kraljice Marie-Antoinette je prikazal z veličastno intonirano glasbo Jean-Baptista Lullyja in Christopha Willibalda Glucka, ki pa je v primerjavi z glasbo tedanjih francoskih sodobnikov delovala že malce zastarelo, kot nekakšna zvočna metonimija *ancien régime* oziroma izumirajočega francoskega absolutizma. Kot je pojasnjeval neki naivni sovjetski kritik, »[je] te odlomke Asafjev izbral zaradi njihovega mračnega, tragičnega značaja, da bi prikazal pogubo starega sveta«. Gotovo je res, da je Asafjev temeljito »preračunal« vsak glasbeni učinek in predvidel vsako razpoloženje, saj se je lotil komponiranja baleta, kot je sam povedal, »ne le kot dramatik in skladatelj, temveč tudi kot muzikolog, zgodovinar, teoretik in celo kot avtor, ki se poslužuje metod sodobnega zgodovinskega romana«.

To, kar bi lahko danes Asafjevu očitali kot manko glasbene izvirnosti, je skladatelj večkratno nadoknadil z doslednostjo in prepričljivostjo v orkestraciji in s temeljitim poznavanjem glasbene umetnosti. V vsaki od svojih baletnih partitur – le v kratkem obdobju med letoma 1935 in 1941 jih je ustvaril deset – je glasbeni idiom prilagodil določeni temi in mu dodal »konkretnost« oziroma vsebinskost glede zgodovinskih specifik, narodnega kolorita in ljudskih običajev. Njegovo sodelovanje pri baletni produkciji tako v skladu z njegovim vnetim zagovarjanjem »žive muzik(ologij)e« ni bilo omejeno le na izolirano komponiranje glasbe v njegovem kabinetu, saj je tesno sodeloval s koreografom, libretistoma in režiserjem. Sam je izbiral teme in se pogosto obračal h klasičnim delom Puškina, Lermontova, Gogolja, Ostrovskega, Gorkega, Kuprina in celo Balzaca. Pri konkretizaciji svoje glasbene govorice je uporabljal številne nacionalne kolorite – francoskega in italijanskega, tatarskega in kavkaškega, poljskega in ukrajinskega, romskega in perzijskega – in ne nazadnje tudi »avtentičnega« ruskega. Asafjev je v svojem arhivu hranil nešteto zapiskov o glasbenih običajih, pesmih in plesih, ljudskih melodijah, harmonizacijah in številnih drugih podrobnostih, ki so potrebne za »konkretno« uresničitev določene teme. S svojimi bogatimi gledališkimi izkušnjami in iskrivim intelektom je, kot poudarja Schwarz, tako rekoč sam ustvaril novo »znanost« o pisanju baletne glasbe.[[14]](#footnote-14)

Balet *Plameni Pariza*, s katerim naj bi v gledališču Kirov (današnjem Marijinskem gledališču) obeležili petnajsto obletnico oktobrske revolucije, je svojo leningrajsko praizvedbo doživel 7. novembra 1932, ko je gledališče vodil priznani režiser Sergej Radlov. Scenarij oziroma libreto baleta, ki sta ga napisala Nikolaj Volkov in Vladimir Dmitrijev po motivih romana *Li Rouge dóu Miejour* (*Rdeči z Juga*) provansalskega pisca Félixa Grasa, je nakazoval osrednjo tendenco »drambaleta«[[15]](#footnote-15) – adaptacijo literarnih del. Kot poudarja zgodovinarka in poznavalka baletne umetnosti Christina Ezrahi, je zgodovina sovjetskega baleta, ki jo je leta 1950 objavil Jurij Slonimski, *Plamene Pariza* označila za začetek centralne pozicioniranosti drame v baletu, za rojstvo junaškega baleta in za prvi primer, ko je karakterni ples dosegel umetniško enakopravnost s klasičnim baletom.[[16]](#footnote-16)

Izvirna zgodba baleta v koreografiji Vasilija Ivanoviča Vainonena (1901–1964), ki je v Baletu Kirov deloval med letoma 1930 in 1938, je umeščena v čas francoske revolucije in postavlja v ostro dramaturško nasprotje politično gorečnost prebivalcev Marseilla ter nemoralnost in izdajalsko, dekadentno zlohotnost francoskega plemstva. Zgodba, ki se v marsikaterih pomenljivih detajlih razlikuje od poznejše koreografske adaptacije Alekseja Ratmanskega za moskovski Bolšoj iz leta 2008 kakor tudi od poskusa rekonstrukcije Vainonenove koreografije v viziji Mihaila Messererja za Mihajlovsko gledališče v letu 2013, postavlja v ospredje življenjsko usodo dveh kmečkih otrok, Jeanne in Pierra,[[17]](#footnote-17) ki živita nedaleč od Marseilla. Nekega dne skuša grof Geoffrey, sin lokalnega gospodarja, markiza de Beauregarda, v gozdu posiliti Jeanne, a se mu ta upre. Ko ji oče priskoči na pomoč, ga aretirajo markizovi možje. Jeanne in njen brat Pierre pozoveta kmete, naj se odpravijo na markizov grad, da bi rešili njunega očeta in da bi bilo pravici zadoščeno. Jezni kmetje poleg njunega očeta osvobodijo še druge markizove ujetnike iz grajskega zapora in se v imenu revolucije združijo s pripadniki iz vrst državljanov, med katerimi se znajdeta tudi Jeanne in Pierre.

Drugo dejanje baleta se odvija v Versaillesu, kjer zvezdi francoskega gledališča, Mireille de Poitiers in Antoine Mistral, uprizarjata plesno alegorijo nesrečnih žrtev ljubezni pred zbranimi eminentnimi gosti. Po njuni predstavi sledi razkošen banket, ki se ga udeležita tudi markiz de Beauregard in njegov sin Geoffrey, ki občinstvu opisujeta kmečko vstajo in pohod na Marseille. Na vrhuncu slavja prispeta kralj in kraljica, plemiča pa se jima poklonita ter v njunem imenu napišeta pismo rojalističnim izgnancem v Koblenzu, v katerem razkrijeta načrte za zatrtje revolucije. Grof Geoffrey naj bi pismo dostavil, vendar mu ga Mistral med njegovim plesom z Mireille izmakne. Mistralovo namero, da bi razkril vsebino pisma, prepreči grof Geoffrey, ki ga v nečastnem dvoboju ubije.

Revolucionarji iz Marseilla prispejo v Pariz, kjer na osrednjem trgu združijo moči z drugimi prostovoljci. Trg se hitro napolni z delavci, mladina pa z lutkami kraljevega para simbolično zasmehuje monarhijo. V tem trenutku Mireille steče na sredino trga in zbrani množici razkrije kraljevo zaroto za zatrtje revolucije. Ko trg prečkajo dvorjani in uradniki, med njimi tudi grof Geoffrey, Mireille zahteva njegovo aretacijo, revolucionarji pa ga nato obkolijo in odpeljejo. Ob zvokih revolucionarne pesmi *Ça ira* se množica poda v napad na palačo Tuileries, kjer se spopadejo s kraljevo stražo. Markiz de Beauregard znova napade Jeanne, vendar ga njen brat Pierre pravočasno ustavi in ubije. Zmagoslavje ljudstva doseže vrhunec na Marsovem polju, kjer se praznovanje zaključi z živahnim revolucionarnim plesom carmagnole.

Kot zapiše Christina Ezrahi, je nesporni junak baleta pravzaprav kolektiv – v tem primeru množica revolucionarjev, ki z gorečimi baklami vdirajo na oder, pojejo revolucionarne pesmi ter plešejo živahne in strastne karakterne (ljudske) plese.[[18]](#footnote-18) Radlovov koncept baleta je v skladu z njegovo vizijo opere in baleta, ki naj bi po načelu sinteze presegal žanrske razmejitve med različnimi tipi uprizoritvene umetnosti, predvideval dramatizacijo plesa s povečano vlogo pantomime, kar pa je v resnici vodilo v degradacijo plesa v uprizoritvi in v zmanjšanje njegove dramaturške teže. Koreografija Vasilija Vainonena, ki je bila sicer podrejena Radlovovemu uprizoritvenemu konceptu, je kljub režiserjevu vztrajanju pri »verbalizaciji« baleta v obliki pantomime vključevala živahne karakterne plese, historične dvorne plese in virtuozni klasični *pas de deux* med zaključnim slavjem revolucionarjev, kar je bil tako rekoč edini element baleta, ki so ga v sovjetskem obdobju izvajali vse do danes in kar je med ogledom uprizoritve bržkone opazil tudi eden izmed kritikov z zahoda, Kurt London.

Svojevrstna ironija zgodovine je, da so se sovjetski skladatelji in koreografi že zgodaj začeli zavedati, da je ruski klasični balet potreben temeljite revitalizacije z novimi uprizoritvenimi koncepti in tehnikami, če naj bi suvereno služil odrski reprezentaciji sodobnejših tematik in obenem zadovoljil specifične potrebe v kontekstu gradnje sovjetske države in kolektiva. Tako se je denimo kot prvi poskus umetniške inovacije sovjetskega baleta kazal predvsem v tendenci uprizarjanja odrskih spektaklov namesto baletov (v klasičnem pojmovanju), vendar pa so sovjetski zgodovinarji pozneje takšne poskuse, med drugim tudi uprizoritev *Rdeči hurikan* iz leta 1924 po libretu Fjodorja Lopuhova in na glasbo Vladimirja Deševova, označevali kot »absurdno mešanico dekadentnega simbolizma in primitivizma v kombinaciji z naivnimi in vulgarnimi filozofskimi poskusi«.[[19]](#footnote-19) Tudi veliko uspešnejši uprizoritvi *Rdečega maka* skladatelja Reinholda Glièra in libretista Mihaila Kurilka iz leta 1927, ki se je v zgodovino zapisala kot prvi sovjetski balet s sodobno revolucionarno tematiko, saj je s svojo umestitvijo na ozemlje Kitajske v čas revolucije pozivala k združitvi proletarcev prek vseh meja, v epilogu pa predstavila celo vizijo osvoboditve kitajskega ljudstva, so nekateri kritiki, kot denimo nemški pisec Herbert Graf, očitali »uporabo konvencionalnih baletnih tehnik za izražanje novih idej«.[[20]](#footnote-20)

Resnici na ljubo je treba priznati, da je bila usoda sovjetskega baleta že vnaprej zapečatena in je v resnici že anticipirala lasten zaton, še preden bi se lahko vzpostavila možnost uporabe novih uprizoritvenih konceptov in tehnik ter navsezadnje tudi novega temeljitega premisleka o odrskem sobivanju glasbe in plesa. Glavni razlog za vnaprejšnjo umetniško amputacijo sovjetskega baleta – podobno kot za uvodoma omenjeno kolektivno pozabo glasbenih del Borisa Asafjeva, ki se je sodobni kritični muzikologiji »zameril« predvsem s svojim sledenjem sovjetski poetsko-estetski doktrini ter z ostrim nasprotovanjem modernističnim težnjam Dmitrija Šostakoviča in ostalim svobodno mislečim ustvarjalcem – tiči v njeni formalni in tematski zamejenosti, prežeti z ideologijo socrealizma in nasilno »sakralizacijo« revolucionarnega imaginarija, ki je bila v resnici povečini usmerjena v idolatrijo države ali posameznega političnega akterja, pri čemer pa se je velikokrat pozabljalo na usodo posameznika, ki ga preglasi moč kolektiva. Še več, prav manko osnovnega predpogoja za sleherni »pravi« razvoj v umetnosti, ki se skriva v resnični ustvarjalni svobodi in v možnosti neoviranega prevpraševanja prav vsakega pojava znotraj družbeno konstruirane realnosti, je bil tisti kamen spotike, ob katerega je trčila prihodnost sovjetskega baleta in z njim velikopotezne in zanosne ideje o novih revolucijah, ki so doslej v zgodovini prav vedno terjale svoj krvni davek v obliki nasilja in terorja.

Kakorkoli že, balet *Plameni Pariza* Borisa Asafjeva je bil nedvomno pomemben mejnik v sovjetski umetnosti, ki je združil politično angažiranost in umetniško vizijo sovjetskega socialističnega realizma. Kljub kritičnim pogledom zahodnih opazovalcev, ki so balet označevali za zastarelega in prežetega z ideološkimi klišeji, pa je prav ta baletna uprizoritev v nekdanji Sovjetski zvezi dosegla izjemen uspeh, saj je uspela v glasbeno in plesno pripoved vtkati moč kolektiva in revolucionarni zanos. Asafjevovo tesno sodelovanje s koreografom Vainonenom in režiserjem Radlovom ter njegov pristop k glasbeni dramatizaciji sta tako omogočila, da balet tudi v današnjih, bolj subtilnih in svobodnejših reinvencijah ne reflektira zgolj zgodovinskih dogodkov francoske revolucije, temveč tudi ohranja vpogled v kompleksno dinamiko med umetnostjo in politiko v zgodnjem obdobju sovjetske države. S tem je balet *Plameni Pariza* več desetletij po svojem nastanku presegel status efemerne umetniške upodobitve, saj je postal tudi simbol sovjetskih kulturnih ambicij ter izraz novega umetniškega sloga, ki je stremel predvsem k povezovanju ljudskih množic in umetnosti.

**Benjamin Virc**

Biografije v www.sng-mb.si

1. Kot poudarja muzikologinja Polina Golubkova, koncept intonacije pri Asafjevu bistveno presega pomen »preciznosti tonske višine« nekega glasu ali glasbila, saj se razširja v »organizacijo akustičnega medija, ki ga človeška zavest povezuje v smiselno izrazne zvočne korelacije«. Prim. Polina Golubkova. *The Theory of Intonation: Boris Asafiev and the Russian Piano School Tradition* (doktorska disertacija). University of South Carolina, 2023. [↑](#footnote-ref-1)
2. S tem konceptom je Asafjev označeval specifično sovjetsko obdelavo ciklične sonatne oblike oziroma simfonično zvrst *par excellence*. Prim. [Vladimír Karbusický](https://de.wikipedia.org/wiki/Vladim%C3%ADr_Karbusick%C3%BD). *»Simfonizm«, »Tematizm« und »Vokal’nost« als ästhetische Kategorien im Schaffen Schostakowitschs*. Objavljeno v *Kölner Beiträge zur Musikforschung: Internationales Dmitri-Schostakowitsch-Symposion Köln 1985*. Regensburg 1986, str. 166. [↑](#footnote-ref-2)
3. Jennifer Homans. *Apollo’s Angels: A History of Ballet*. Granta Publications, London 2010, str. 350. [↑](#footnote-ref-3)
4. Boris Schwarz. *Music and Musical Life in Soviet Russia, Enlarged Edition, 1917–1981*. Indiana University Press, Bloomington 1983, str. 10. [↑](#footnote-ref-4)
5. Prav tam (izvirni citat je iz monografije: Israel Nestyev. *Prokofiev*. Prevod Florence Jonas. Stanford University Press, 1960, str. 135–136). [↑](#footnote-ref-5)
6. Prav tam. [↑](#footnote-ref-6)
7. Prav tam, str. 13. [↑](#footnote-ref-7)
8. Prav tam, str. 15. [↑](#footnote-ref-8)
9. Prav tam, str. 27. [↑](#footnote-ref-9)
10. Prav tam, str. 150 (izvirni citat je iz: Kurt London. *The Seven Soviet Arts*. London, 1937, str. 212). [↑](#footnote-ref-10)
11. Prav tam. [↑](#footnote-ref-11)
12. Prav tam. [↑](#footnote-ref-12)
13. Prav tam, str. 73. [↑](#footnote-ref-13)
14. Prav tam, str. 151. [↑](#footnote-ref-14)
15. Kot poudarja Christina Ezrahi, je stalinistična estetska doktrina razvila specifično estetsko zvrst drambaleta, ki je bil nekakšen poskus aplikacije oziroma prenosa naukov dramskega gledališča v samo strukturo baleta, ki bi na tak način postal bolj »verbalen«. Statičnost stalinističnega drambaleta je mogoče razumeti kot končni izraz želje oblasti po nadzoru gibanja prebivalstva. Drambalet je s statično monumentalnostjo gest (dramsko pantomimo) namreč omejil fizično svobodo plesnega telesa, ki je kljubovala gravitaciji in je bila v klasičnem baletu povezana s popolnim telesnim nadzorom. Če je bila verbalizacija baletne umetnosti glavni ideološki cilj stalinistične doktrine, nas v okviru tega procesa ne more presenetiti tesno vključevanje dramskih režiserjev, med drugim tudi priznanega gledališkega režiserja Sergeja Radlova, ki je bil 1. maja 1931 imenovan za umetniškega vodjo tedanjega gledališča Kirov (današnjega Marijinskega gledališča). Prim. Christina Ezrahi. *Swans of the Kremlin: Ballet and Power in Soviet Russia*. University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 2012, str. 51. [↑](#footnote-ref-15)
16. Christina Ezrahi. *Swans of the Kremlin: Ballet and Power in Soviet Russia*. University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 2012, str. 52. [↑](#footnote-ref-16)
17. V sodobnejših koreografskih postavitvah lahko z izjemo Jeanne zasledimo več preimenovanj glavnih plesnih likov. V Messererjevi različici je tako denimo Pierre preimenovan v Jacquesa itn., nekatere vloge pa so celo izpuščene, kot denimo vloga markizovega sina Geoffreyja. [↑](#footnote-ref-17)
18. Prav tam, str. 54. [↑](#footnote-ref-18)
19. Boris Schwarz. *Music and Musical Life in Soviet Russia, Enlarged Edition, 1917–1981*. Indiana University Press, Bloomington 1983, str. 73. [↑](#footnote-ref-19)
20. Prav tam, str. 74. [↑](#footnote-ref-20)