**FAUST**

Dramski balet po motivih tragedije ***Faust* *(prvi del)***Johanna Wolfganga von Goetheja

Koprodukcija s Cankarjevim domom Ljubljana

v sodelovanju z Opernhaus Zürich

|  |  |
| --- | --- |
| Libreto | **Edward Clug** |
| Glasba | **Milko Lazar** |

|  |  |
| --- | --- |
| Praizvedba | **28. april 2018**,  **Opernhaus Zürich** |
| Premiera | **10. november 2023,**  **Dvorana Ondine Otta Klasinc** |

**USTVARJALCI BALETA**

|  |  |
| --- | --- |
| Koreograf | **Edward Clug** |
| Dirigent | **Simon Krečič** |
| Scenograf | **Marko Japelj** |
| Kostumograf | **Leo Kulaš** |
| Zasnova oblikovanja svetlobe | **Martin Gebhardt** |
| Oblikovalec svetlobe | **Tomaž Premzl** |
| Oblikovalec videa | **Tieni Burkhalter** |
| Asistenta koreografa | **Gaj Žmavc**  **Tijuana Križman Hudernik** |
| Inspicienta | **Matjaž Marin**  **Iztok Smeh** |

**ZASEDBA**

|  |  |
| --- | --- |
| Faust | **Davide Buffone** (10., 14., 18. XI. 2023)  **Ionut Dinita** (12., 16. XI. 2023) |
| Mefistofeles (Mefisto) | **Thomas Martino** k. g. (10., 14., 18. XI. 2023)  **Daniel Domenech** k. g. (12., 16. XI. 2023) |
| Margareta (Marjetica) | **Monja Obrul** (10., 14., 18. XI. 2023)  **Asami Nakashima** (12., 16. XI. 2023) |
| Marthe Schwerdtlein | **Olesja Hartmann Marin** (10., 14., 18. XI. 2023)  **Branka Popovici** (12., 16. XI. 2023) |
| Sybil | **Evgenija Koškina** (10., 14., 18. XI. 2023)  **Tea Bajc** (12., 16. XI. 2023) |
| Valentin | **Ionut Dinita** (10., 14., 18. XI. 2023)  **Davide Buffone** (12., 16. XI. 2023) |
| Wagner | **Matteo Magalotti** (10., 14., 18. XI. 2023)  **Tomaž Viktor Abram Golub** (12., 16. XI. 2023) |
| Angel | **Tijuana Križman Hudernik** (10., 12. XI. 2023)  **Catarina de Meneses** (14., 16.,18 XI. 2023) |
| Jezus | **Luka Pitamic** k. g. |

**Prvo dejanje**

*Angeli*

Asami Nakashima, Tea Bajc, Tetiana Svetlična, Mina Radaković, Olesja Hartmann Marin, Satomi Netsu, Matteo Magalotti, Tomaž Viktor Abram Golub, Christopher Thompson, Branka Popovici, Mirjana Šrot, Ema Perič, Beatrice Bartolomei, Nuša Urnaut, Ines Petek, Luske Jan Sytze, Lucio Mauttone, Maro Vranarič, Aleksandar Trenevski, Lana Druškovič, Monja Obrul, Evgenija Koškina, Ines Uroševič, Hristina Stoycheva

**Velika noč**

*Študenti*

Asami Nakashima, Tea Bajc, Tetiana Svetlična, Branka Popovici, Mirjana Šrot, Mina Radaković, Ema Perič, Ines Uroševič, Satomi Netsu, Olesja Hartmann Marin, Beatrice Bartolomei, Nuša Urnaut, Tomaž Golub, Matteo Magalotti, Christopher Thompson, Sytze Jan Luske, Lucio Mauttone, Maro Vranarič, Aleksandar Trenevski, Lana Druškovič, Monja Obrul, Evgenija Koškina, Ines Petek, Hristina Stoycheva

**Čarovniška kuhinja**

*Opice, Sybiline služabnice*

Asami Nakashima, Tea Bajc, Branka Popovici, Mirjana Šrot, Ema Perič, Beatrice Bartolomei, Mina Radaković, Satomi Netsu, Matteo Magalotti, Tomaž Golub, Christopher Thompson, Luske Jan Sytze, Lucio Mauttone, Maro Vranarič, Aleksandar Trenevski, Nuša Urnaut, Monja Obrul, Evgenija Koškina, Lana Druškovič, Alexandru Pilca

**Drugo dejanje**

*Vitezi*

Matteo Magalotti, Mirjana Šrot, Maro Vranarič, Alexandru Pilca, Aleksandar Trenevski, Alexandru Pilca, Hristina Stoycheva, Mircea Golescu, Tomaž Golub, Beatrice Bartolomei, Sytze Jan Luske

*Marjetice*

Asami Nakashima, Branka Popovici, Ines Petek, Ema Perič, Satomi Netsu, Hristina Stoycheva, Ines Uroševič, Lana Druškovič, Monja Obrul, Olesja Hartmann Marin, Mina Radaković

**Valpurgina noč**

*Pujsa*

Beatrice Bartolomei, Christopher Thompson

Mirjana Šrot, Matteo Magalotti, Lana Druškovič

*Vešči*

Mina Radaković, Tomaž Viktor Abram Golub

Ines Petek, Lucio Mautone

*Polža*

Tetiana Svetlična, Lucio Mautone

Nuša Urnaut, Maro Vranarič

*Satir*

Daniel Domenech, Thomas Martino

*Boginji*

Tea Bajc, Sytze Jan Luske

Tijuana Križman Hudernik, Christopher Thompson

**Simfonični orkester SNG Maribor**

Koncertni mojster **Saša Olenjuk**

**Goethejev *Faust* – zelo kratek uvod**

Faustova žeja po znanju in najrazličnejših užitkih slovitemu alkimistu in učenjaku onemogoča, da bi lahko izkusil srečo. Globoko potrt in naveličan življenja sklene pakt s hudičem Mefistom. Če ga Mefisto lahko pripelje tako daleč, da bo zmožen užiti srečo v slehernem trenutku, potem bo v zameno prejel Faustovo dušo. Mefisto naredi vse, da bi Fausta speljal s prave poti – najprej ga pomladi v privlačnega mladeniča, nato pa mu pomaga osvojiti mlado in nedolžno dekle – Marjetico.

Marjetica zanosi s Faustom, ki postane med drugim odgovoren tudi za smrt njene matere in brata Valentina. Marjetica, ki doživi živčni zlom, iz obupa ubije otroka, ki ga je rodila kot neporočena ženska, nato pa v ječi čaka na svojo usmrtitev. Faust jo hoče rešiti z Mefistovo pomočjo, toda njegov poskus, da bi jo prepričal v pobeg, je zaman. Marjetica svojo usodo raje položi v roke Boga, ki jo bo odrešil, Faust in Mefisto pa zbežita.

**VSEBINA BALETA**

**Prvi del**

*Noč*

Doktor Heinrich Faust je vsestransko izobražen učenjak, ki mu je uspelo pridobiti karseda obširno znanje z vsega sveta. A kljub temu ne more prodreti v najgloblje sfere in doumeti, kaj je tisto, kar drži skupaj ves svet. Začnejo ga prevevati temačne misli v podobi temnih angelov in njihovega vodje. V trenutku največjega obupa sklene, da si bo vzel življenje, toda njegovo namero prepreči nebeški privid.

*Faust in študentje*

Faustov asistent Wagner pospremi učenjaka do njegovih učencev, ki ga častijo in občudujejo, toda Faustu ni prav nič do takšne slave, saj si še naprej zaman prizadeva, da bi doumel skrivnost življenja. Zdi se, da mu pri tem lahko pomaga nenavaden študent ...

*Ulica*

Mefisto se želi prvič približati Faustu, a mu spodleti.

*Velika noč*

Med prisostvovanjem razkošnega sijaja velikonočnega praznovanja in vstajenjske procesije lahko Faust za nekaj časa pozabi na svoj brezupen položaj. V podobi črnega pudlja se Mefisto prikrade do Faustove sobe.

*Pogodba*

Med živahnim pogovorom Fausta in Mefista nepričakovano vznikne podoba prelepega dekleta. Mefisto ponudi Faustu pogodbo, s katero mu ne obljublja zgolj zaželenega cilja spoznanja skrivnosti sveta, ampak tudi uresničitev vseh njegovih najglobljih želja. Cena za to je Faustova duša. Faust se strinja z Mefistovo ponudbo in pogodbo podpiše s svojo krvjo, nato pa se v Mefistovem spremstvu odpravi v svet.

*Čarovniška kuhinja*

Na začetku njune poti Faust in Mefisto obiščeta Mefistovo staro prijateljico, čarovnico Sybil, ki v svoji kuhinji pripravi zvarek, s katerim si Faust povrne mladost.

*Prebujenje*

Mefisto je presunjen nad Faustovo preobrazbo – tudi Faust je presenečen, ko odkrije svoj novi jaz. Kmalu po nadaljevanju njune poti Faust sreča Marjetico in jo nagovori s temi besedami: *»Moja lepa dama, ali vam smem ponuditi roko in spremstvo?«*

**Drugi del**

*Marjetičina soba*

Medtem ko Marjetice ni doma, Mefisto odpelje Fausta v njeno sobo, kjer se prepusti sanjam, da bi bil skupaj z njo.

Ko se Marjetica vrne, najde dragocen nakit, za katerega je prepričana, da je darilo oboževalca. Kljub temu se odloči, da bo dragocenosti podarila cerkvi. Soseda Martha Schwerdtlein naposled le prepriča Marjetico, naj obdrži nakit, prav tako pa ji prenese še vabilo na srečanje s skrivnostnim gospodom.

*Marthin vrt*

Martha Schwerdtlein je za srečanje Fausta in Marjetice okrasila svoj vrt. Medtem ko Martha sama podleže Mefistovim čarom, se Faust in Marjetica zbližata. Faustov skrivnostni spremljevalec se zdi Marjetici naravnost grozljiv in Mefisto se tega dobro zaveda. Marjetičine dvome želi Mefisto pregnati z nepozabnim srečanjem mladih zaljubljencev: *»Samo še malce ostani, tako si lepa!«*

*Valentin*

Marjetičin brat Valentin se vrne iz vojne. Izvedel je za sestrino razmerje s Faustom, zato se mu želi maščevati za izgubljeno sestrino čast in ga izzove na dvoboj. Z Mefistovo pomočjo Faust zmaga v dvoboju. Umirajoči Valentin s poslednjimi dihi prekolne Marjetico.

*Voda*

Po bratovem prekletstvu je Marjetica popolnoma obupana in prosi za pomoč Boga. V največjem obupu ne najde drugega izhoda, kot da utopi otroka, ki ga je spočela s Faustom.

*Valpurgina noč*

Mefisto želi Fausta odvrniti od njegovih misli na Marjetico, zato se z njim odpravi na praznovanje Valpurgine noči. Faust in Mefisto zaplešeta sredi vrveža poželjivih bitij. Ko Faust zagleda podobe, ki zgovorno namigujejo na Marjetičino usmrtitev, od Mefista zahteva, da mu jo pomaga osvoboditi.

*V ječi*

Faust vdre v ječo, kjer Marjetica čaka na usmrtitev, da bi jo prepričal, naj pobegne, toda Marjetica je odločena, da se bo soočila s pravico. Svojo usodo položi v božje roke: *»Božja sodba! Tebi se prepuščam!«*

**Beseda koreografa**

Balet *Faust* je nedvomno največji baletni spektakel, ki smo ga do sedaj uprizorili v mariborskem Baletu. Plesna predstava po motivih Goethejeve kultne tragedije o vedoželjnem alkimistu in učenjaku Faustu nastaja v koprodukciji s Cankarjevim domom Ljubljana in v sodelovanju s Züriško opero, kjer je balet doživel tudi svojo praizvedbo 28. aprila 2018.

Ključno za ustvarjalni proces baleta je bilo predvsem spoznanje, da Faustov sindrom najbrž še nikoli doslej ni (bil) tako prisoten kot prav v naši sodobni družbi, ki se je pripravljena odpovedati lastni identiteti oziroma lastni duši v zameno za večno mladost, navidezno lepoto ali za katerokoli drugo človeško nečimrnost. Nagel tempo sodobnega življenja, v katerem velikokrat izgubljamo lastno substanco – svoj jaz –, tako nezadržno vodi v stanje nenehne nasičenosti in mimobežnosti, s tem pa postajajo najrazličnejše skušnjave vedno bližje in lažje dostopne.

Balet *Faust*, katerega zgodba je skozi zgodovino umetniških uprizarjanj postala gledališki mit *par excellence*, je zato opozorilo in obenem navdih k premisleku o tem, kdo pravzaprav smo in kakšne posledice lahko imajo naše želje – ne le na naše lastno življenje, ampak tudi na življenjske usode vseh, ki jih srečujemo na svoji poti.

***Edward Clug***

**Faust kot prototip modernega človeka:**

**med pogubo spoznanja in prividi iskanja lastne sreče**

Zgodba ali moderni mit o Faustu, ki je svetovnemu bralstvu oziroma kulturno ozaveščenim množicam še danes znan predvsem kot protagonist istoimenske filozofske tragedije Johanna Wolfganga von Goetheja (1749–1832), je v kolektivni memoriji Evropejcev obstajal vsaj nekaj desetletij po smrti nemškega potujočega alkimista, teologa, astrologa, maga in zdravnika Johanna Georga Fausta leta 1541, še posebej pa po letu 1587, ko so o tem vsestransko izobraženem renesančnem učenjaku začeli tiskati knjižne almanahe oziroma t. i. ljudske knjige, ki so postale splošno znane pod skrajšanim naslovom *Faustbuch*.[[1]](#footnote-1) S cirkulacijo teh moraličnih edicij, ki jih je izdajal frankfurtski tiskar Johann Spies – sicer goreč privrženec luteranstva – in s katerimi naj bi bogaboječe (in predvsem vse ostale) posameznike svarili pred tem, kaj se zgodi človeku, ki si želi več, kot mu pritiče, je legenda le pet let kasneje po frankfurtski izdaji, tj. leta 1592, dosegla tudi Anglijo v angleškem prevodu, po katerem je Christopher Marlowe še istega leta ustvaril *Tragedijo o življenju in smrti doktorja Fausta* (*The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*). Marlowova tragedija, ki jo je prvič uprizorila gledališka skupina Admiral’s Men (Admiralovi možje) oktobra 1594, torej dobro leto po dramatikovi smrti, velja tako za prvi poskus gledališke adaptacije Faustovega življenja, ki je burilo duhove predvsem zaradi njegove kupčije s hudičem Mefistofelesom, ki naj bi ga Faust po ljudski legendi priklical v gozdu blizu Wittenberga, hudič pa se mu je domnevno prikazal v podobi sivokutega frančiškana.[[2]](#footnote-2)

Kot ugotavlja Seta Knop, avtorica obsežne monografije *Od doktorja do mojstra: Razvoj faustovskega motiva v evropski književnosti*,[[3]](#footnote-3) Goethe pri snovanju prvega dela svoje tragedije ni poznal Marlowove drame, saj jo je prebiral v nemškem prevodu šele leta 1818, zato pa je bil seznanjen z njenim uvodnim prizorom *Noč* iz angleških lutkovnih iger, ki so jih v Nemčiji igrali vse od začetka 17. stoletja in so se medtem že dodobra pregnetle z nemško recepcijo faustovskega lika.[[4]](#footnote-4) Faust pri Marlowu namreč ni več le negativni (antikristovski) junak, ki v zameno za silno (spo)znanje, s katerim naj bi bil zmožen celo ljudem nedoumljivim čudodelnih dejanj, v omenjenem nokturnalnem prizoru proda svojo dušo hudiču, ampak že kaže poteze titanskega, prometejskega, s tem pa na neki način anticipira vseprežemajoče romantično hrepenenje ter zmožnost samopreseganja razklanosti med dobrim in zlim, pri čemer se v poznejših variantah mita o Faustu zgolj menjavajo moralični konteksti oziroma družbenopolitični okvir odnosa med modernim intelektualcem, ki si drzne podvomiti v vse, in tistim nedotakljivim, ki ostaja neizrekljiv tabu ali sveto.

Prav ta zasuk, ki se zgodi z Goethejevo sintezo prometejevstva in tragike ljubezni, postane nova, romantična paradigma mita o Faustu, v katerega je Goethe vnesel veliko avtobiografskih elementov in lastnih refleksij. Med temi je še posebej zanimiv lik Gretchen (Marjetice), ki naj bi ga avtor zasnoval po resnični osebi – detomorilki Susanni Margarethi Brandt, proti kateri je potekal proces leta 1771, ko je Goethe opravljal delo odvetniškega pripravnika v Frankfurtu. Kot je znano, je Goethe snoval *Fausta* tako rekoč vse svoje ustvarjalno življenje od mladostnih dni pri triindvajsetih letih pa vse do svoje smrti leta 1832, ko je dokončal še drugi del tragedije, zato ne preseneča, da je delo večkrat poimenoval kot *»eine inkommensurable Produktion«* *(»neizmerljivo stvaritev«*), v katero je z uporabo najrazličnejših referenc vnesel kar tri tisoč let zgodovine zahodne civilizacije – od Homerja, padca Troje, poznega srednjega veka pa vse do grške osvobodilne vojne. Genealogija Goethejevega ustvarjanja *Fausta* se tako začenja s *Prafaustom* (*Urfaust*), ki naj bi med drugim spodbudil tudi proces proti omenjeni detomorilki iz Frankfurta in ga je ustvarjal med letoma 1772 in 1776, se nadaljuje z objavo *Fragmenta* (*Faust: Ein Fragment*) leta 1790, v katerem je zgodbi *Prafausta* dodan še prizor *Čarovniška kuhinja*, kjer vešča pomladi ostarelega učenjaka in ga s tem šele preobrazi v verjetnejšega kandidata za privlačnega ljubimca, ter se konsolidira v prvem delu *Fausta* iz leta 1808, ki v zavesti današnjega bralca ostaja kot tisti paradigmatični *Faust* iz srednješolskih dni. Prav prvi del *Fausta*, v katerem se učenjakova ambicija po moči, frivolni svet užitkov in prevarano ljubezensko hrepenenje premešajo in nato sprevrnejo v ljubezensko tragedijo o Gretchen oziroma Marjetici, je zaradi močnega emfatičnega naboja uporabil tudi Charles Gounod za vsebinsko podstat svoje velike opere *Faust* iz leta 1859.

Šele drugi del *Fausta*, ki ga je Goethe dokončal tik pred smrtjo leta 1832, preseže partikularnost individualnih človeških usod in stopi v »veliki svet« ustvarjanja nove zamišljene zgodovine človeštva. Prav s to potezo abstrakcije in stopanja navzven, ki ji pripada tudi neprimerljivo večji krajevni in časovni horizont, je Goethe tvegal, da bo – glede na prvi del *Fausta* – ustvaril literarni monstrum, ki je s svojo kompleksnostjo, večplastnostjo (tudi navidezno nepovezanih tematik), predvsem pa s težnjo po vseobsegajoči univerzalnosti postal za marsikoga težko nedoumljiva celota, ki jo je hrvaški pesnik, literarni teoretik in akademik Ante Stamać označil kot *»nestrukturirano strukturo«*.[[5]](#footnote-5) Dvajsetletna časovna cezura, po kateri je Goethe začel snovati drugi del *Fausta*, se imanentno zrcali tudi v časovnem preskoku narativa, ki se zgodi po Faustovem krepčilnem spancu. Ta je protagonistu namreč – podobno kot potopitev v mitološko reko Lete – omogočil svojevrstni *reset* zaradi pozabe vsega, kar se je zgodilo, avtorju pa razširitev pripovedne perspektive v globalnost in nadčasovnost. V nasprotju s prvim delom *Fausta* v drugem delu tragedije v ospredje ni več postavljeno duševno in čustveno življenje posamezne osebe, temveč Faustovo skorajda manično prometejevsko družbeno in zgodovinsko delovanje, s katerim izstopa kot aktiven »podjetnik«. In čeprav v tej vlogi ne uspe, na koncu še vedno misli – kljub storjenim zločinom v imenu (samo)volje tipičnega romantičnega genija –, da je služil lastni politični viziji svobodnega svetovnega reda.

Če Faust v prvem delu tragedije izpade kot egocentrični hudodelec, ki v svojem mikro univerzumu povroči cel niz smrti – od Marjetičine matere in brata Valentina ter posredno tudi smrt otroka, ki ga je spočel z Marjetico, in naposled še smrt Marjetice, se v drugem delu izkaže kot izrazito distopičen subjekt, ki svojo magično sposobnost zlorablja v egoistične in tehnokratske namene z namenom manipulacije, zapeljevanja in gospodovanja, s tem pa se pravzaprav izenači s svojim skušnjavcem Mefistom. Prav zaradi opisanih značilnosti Faustove osebnosti, razklane med obvladovanjem »tukaj in zdaj« in zazrtostjo v (ne)zamisljivo neskončnost, ne preneseneča, da je Oswald Spengler v svoji dvodelni spekulativni študiji zgodovine *Zaton zahoda* (*Der Untergang des Abendlandes*) iz leta 1918 in 1922 tako rekoč izenačil pojem faustovstva s simptomatičnostjo zahodne civilizacije. Po Spenglerju se je faustovska kultura začela v zahodni Evropi okrog 10. stoletja in je imela tako ekspanzivno moč, da se je do začetka 20. stoletja s pomočjo imperialistične kolonizacije razširila na celotno Zemljo, z izjemo le nekaterih regij, v katerih je islam ohranil alternativni svetovni nazor oziroma ideologijo. Spengler je faustovstvo opisal kot svetovni nazor, ki ga preveva koncept neskončno širokega in globokega prostora ter hrepenenje po razdalji in neskončnosti nasploh. V liku Fausta kot nezadovoljnega učenjaka oziroma intelektualca, ki je v zameno za brezmejno znanje in spoznavno moč pripravljen skleniti pogodbo s hudičem, je Spengler prepoznal brezmejno metafiziko zahodnega človeka, njegovo neusahljivo željo po vednosti in nenehno srečevanje z neskončnim – toda ob vseh teh srečevanjih s hiperobjekti in hiperfenomeni se v modernem subjektu lahko zgolj povečujejo notranja razdvojenost, pesimizem in melanholija, saj nas (spo)znanje o nas samih nujno sooči s fizično in predvsem z duhovno omejenostjo sprašujočega.

V svojem eseju z naslovom *Wie viel Faust verträgt der Tanz?* (*Koliko Fausta prenese ples?*), ki je bil objavljen v gledališkem listu ob praizvedbi dramskega baleta *Faust* v koreografiji Edwarda Cluga v Züriški operi 28. aprila 2018, avtorica Dorion Weickmann uvodoma ugotavlja, da se takšen koreografski podvig lahko z naivne perspektive sprva kaže kot nekaj megalomanskega, prevzetnega ali celo norega, vendar nam že bežno brskanje po evropskem baletnem arhivu pokaže, da je Clugova ustvarjalna namera le del tradicije številnih baletnih uprizoritev, četudi te niso doživele množične evforije, kot denimo baleti *Giselle*, *La Sylphide* ali *Labodje jezero*. Izhodiščna težava, ki jo Weickmann izpostavlja že pri snovanju baletnega sižeja ali izbiri primernega plesnega lika, so predvsem Faustove kompleksnost, abstraktnost in metafizičnost, kar so plesni teoretiki še desetletja po Goethejevem času apriorno izločevali iz baletnega univerzuma. Še več, *»telesna umetnost plesa se«*, kot pravi Weickmann, *»skoraj alergično odziva na miselna gravitacijska polja in ji spodleti zaradi vsega, kar se gledalcu ne zavrta v srce takoj in brez odlašanja.«* Eden izmed razlogov za to tiči v tem, da je v razsvetljenskem diskurzu »občutenje« obveljalo kot maksima, ki je usmerjala vednost v karseda širokem družbenem kontekstu emfatične in katarzične misije »moralne institucije«, imenovane gledališče, medtem ko se dandanes za plemenitimi besedami – tako Weickmann –, sploh za »občutkom«, velikokrat skriva prisiljena »emocionalizacija«, ki se je kot nadvse učinkovit mehanizem kulta afektov zažrl tudi v najmanjše kapilare družbe, če z afekti prepredenih dnevnih novic na televiziji in prisiljenih izlivov čustvenosti na družbenih omrežij sploh ne omenjamo.

Čeprav je morda res, da so tako rekoč vsi baletni mojstri iz 19. in zgodnjega 20. stoletja, ki so se lotevali plesnih uprizoritev mita o Faustu, svoj »veliki uspeh« doživeli drugod in z drug(ačn)imi koreografijami – med njimi velja omeniti denimo Jeana Corallija, ki je z marginalnimi plesnimi ornamenti »popestril« eno izmed prvih francoskih dramskih uprizoritev *Fausta* leta 1828, ali Josepha Mazilierja, ki je po *Zaljubljenem hudiču* (*Le diable amoreux*) iz leta 1840 koreografiral še več plesnih uprizoritev pripovedi o Mefistu –, pa to v veliko manjši meri (ali pa sploh ne) velja za opero, ki je skorajda z neusahljivo nestrpnostjo čakala na prve glasbenogledališke upodobitve faustovsko navdihnjenih zgodb. Med temi še posebej izstopata praizvedbi velike opere *Robert le diable* (*Hudič Robert*) Giacoma Meyerbeera leta 1931, ki je vsebovala tudi obsežno koreografijo plešočih nun, in že omenjene Gounodeve velike opere *Faust*. Pomemben razvojni trenutek, ki je vzniknil iz trka med romantičnim baletom in véliko francosko opero, je bil predvsem v možnosti raziskovanja plesnega izraza pri upodabljanju kompleksnih junaških in historičnih zgodb, ki so bile nemalokrat prežete z elementi magičnega in nadnaravnega. A ker se je baletna umetnost 19. stoletja vseeno raje naslanjala na čustveno paleto oprijemljive mesenosti, ki se je paradigmatsko raztezala med ljubezenskimi sanjarijami, razuzdanim veseljačenjem, iluzionizmom, čarovniškimi maškeradami, vznemirljivimi dvoboji v poslednjih trenutkih pred zoro in prizori ženske »norosti« (oziroma histerije v tedanji nomenklaturi), je po svoje logično, da so se koreografi, kot so August Bournonville, Jules Perrot in Marius Petipa, v poznejših uprizoritvah zgodbe o Faustu praviloma osredotočili na uprizoritev prvega dela *Fausta*, ki je baletnim ustvarjalcem v karseda eksplicitni obliki ponujal trojico dramaturških prapočel in osrednjih bivanjskih tematik – krivdo, nedolžnost in izdajo.

Če bi morali odgovoriti na vprašanje, koliko Fausta prenese ples, še posebej danes, ko lahko s primerno časovno distanco opazujemo genealogijo koreografij z različnimi naslovi, pod katerimi so se podpisali Mihail Fokine, Marcel Luipart, Frederick Ashton, George Balanchine, Roland Petit, Maurice Béjart, Jean-Christophe Maillot idr., lahko z gotovostjo pritrdimo, da veliko in da prav gotovo več kot v preteklosti, ki jo je zaznamoval krčeviti dualizem pozitivizma. Morda bi si morali zastaviti vprašanje o tem, kje so še možne meje ples(neg)a v primeru drugega dela *Fausta*, ki ga lahko izpeljemo iz spekulacije Sete Knop, ko se sprašuje, kakšen bi bil svet, v katerem bi Faust in Mefisto lahko neovirano nadaljevala s svojimi eksperimenti. Eden izmed odgovorov (tako Knop) nam ponuja Samuel Beckett v svoji groteski *Konec igre* (*Endgame*) iz leta 1957, ki jo lahko uzremo kot svojevrstno dopolnitev *Faustu* ali celo kot njegovo razsnovo:[[6]](#footnote-6) Faustov optimizem je naposled končal na smetišču zgodovine, na povsem praznem odru, kjer se v poslednjih vzdihljajih in gibalnih krčih preigravajo še zadnji prizori človeškega življenja, ki je po katastrofi, kakršna bi bila denimo eksplozija atomske bombe iz letošnjega filmskega hita *Oppenheimer* v režiji Christopherja Nolana, doživelo popoln in dokončen propad. Šele takrat, ko je že prepozno, se zavemo, kako visoka je (bila) v resnici cena naših lastnih faustovskih fantazij o vsemogočnosti – in ples kakor tudi vse druge umetnosti bi lahko temu pritrdile le z molkom, neslišnim padcem ali diskretno zatemnitvijo.

***Benjamin Virc***

1. Knjiga v Spiesovi izdaji je izšla s polnim naslovom (v izvirnem prepisu iz gotice): *Historia von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler / Wie er sich gegen dem Teuffel auff eine benandte zeit verschrieben / Was er hierzwischen für seltzame Abentheuer gesehen / selbs angerichtet und getrieben / biß er endtlich seinen wol verdienten Lohn empfangen.* Slovenski prevod naslova bi se glasil: *Zgodba o doktorju Johannu Faustu, razvpitem čarovniku in mojstru črne umetnosti / Kako se je za določen čas zapisal hudiču / Kakšne nenavadne dogodivščine je medtem doživel, / ki jih je sam pripravil in izpeljal, / dokler končno ni prejel svojega nadvse zasluženega plačila* (prev. a.). [↑](#footnote-ref-1)
2. Kot zanimivost velja omeniti sorodnost med podobami svetega in demoničnega, na katere je opozoril tudi sloviti reformator Martin Luther, ki je v katoliških ornatih in koničastih škofovskih kapah videl utelešenje hudiča, medtem ko je še posebej zgovoren štirivrstični citat iz tretjega prizora Marlowove drame: *»I charge thee to return and change thy shape; Thou art too ugly to attend on me. Go, and return an old Franciscan friar, That holy shape becomes a devil best.«* Ali v slovenskem prevodu: *»Naročam ti, da vrneš se in svojo obliko spremeniš; zdaj pregrd si, da lahko bi spremljal me; pojdi in se vrni kot frančiškanski brat, saj ta podoba svéta hudiču najbolje se poda«* (prev. a.). [↑](#footnote-ref-2)
3. Seta Knop. *Od doktorja do mojstra: Razvoj faustovskega motiva v evropski književnosti*. Literarno-umetniško društvo Literatura, zbirka Novi pristopi, Ljubljana 2011. [↑](#footnote-ref-3)
4. Prav tam, str. 21.

   [↑](#footnote-ref-4)
5. Cf. Seta Knop. *Od doktorja do mojstra: Razvoj faustovskega motiva v evropski književnosti*. Literarno-umetniško društvo Literatura, zbirka Novi pristopi, Ljubljana 2011, str. 41.

   [↑](#footnote-ref-5)
6. Prav tam, str. 149. [↑](#footnote-ref-6)