Sergej Sergejevič Prokofjev
Pepelka

Domišljijski pripovedni balet
v dveh dejanjih

Sezona
2026/2027



Kazalo

6 **Zasedba**

12 **O predstavi**

14 **Vsebina**

19 **Moj največji navdih pri ustvarjanju so vselej plesalci**
Pogovor s koreografom
→ Nataša Jelić

25 **Med liriko in grotesko: *Pepelka* Prokofjeva**
→ Monika Marušič Šinigoj

31 ***Pepelka***
→ Tatjana Ažman

37 **Misli plesalcev**

42 **Ustvarjalci**

52 **Cast/About/Synopsis/Excerpts from the Interview with the Choreographer**



Pepelka

Domišljijski pripovedni balet
v dveh dejanjih

Koprodukcija z
Mestnim gledališčem v Celovcu

Premiera
8. 10. 2026

Glasba
Sergej Sergejevič Prokofjev

Dirigent
Ayrton Desimpelaere
Koreograf
Lukas Zuschlag

Scenografka
Nicola Reichert
Kostumograf
Leo Kulaš
Oblikovalec svetlobe
Jaka Šimenc
Dramaturginja
Tatjana Ažman
Koncertni mojster
Igor Grasselli
Asistent dirigenta
Leon Felix Schlagintweit
Asistentka kostumografa
Lara Kulaš
Asistentka koreografa
Mateja Železnik
Asistenti predstave
Rita Pollacchi, Tjaša Kmetec,
Olga Andreeva, Viktor Isajčev, Ana Klašnja
Inspicientka
Višnja Fičor

Zasedba vlog

Pepelka
Eleonora Ancona*/Marin Ino/
Erica Pinzano
Princ
Matteo Moretto*/Filip Jurič/Paolo Calò
Mačeha
Nina Noč*/Tasja Šarler Vogrin/
Barbara Potokar/Katja Samobor
Prva polsestra
Erica Pinzano*/Eleonora Ancona/
Mariya Pavlyukova
Druga polsestra
Tasja Šarler Vogrin*/Nina Kramberger/
Emilie Gallerani Tassinari
Učitelj baleta
Lukas Bareman*/Filippo Jorio
Botra vila
Emilie Gallerani Tassinari*/Nina Noč/
Ellen Mäkelä
Princev oče
Kenta Yamamoto*/Yujin Muraishi/
Filip Jurič
Princeva mama
Chie Muraishi*/Emilie Gallerani Tassinari/
Neža Rus/Lara Flegar
Vila pomladi
Filippo Jorio*/Jean-Baptiste de Gimel/
Pedro Bola Marques
Vila poletja
Marin Ino*/Nađa Mrašić/Chie Muraishi
Vila jeseni
Nina Kramberger*/Mariya Pavlyukova/
Klara Strmčnik
Vila zime
Oleksandr Koriakovskyi*/Lukas Bareman/
Pablo Doria Aguirre
Princeva prijatelja
Yujin Muraishi*, Paolo Calò*/Yuki Seki,
Hugo Mbeng
Natakarja
Hugo Mbeng*, Aleks Theo Šišernik*/
Oleksandr Koriakovskyi,
Jean-Baptiste de Gimel
Plesalke
Katja Samobor*, Neža Rus*,
Eva Gašparič*, Barbara Potokar*
Pari
Mariya Pavlyukova* in Filippo Jorio*,
Nađa Mrašić* in Aleks Theo Šišernik*,
Klara Strmčnik* in Pablo Doria Aguirre*,
Manca Strmčnik* in Jean-Baptiste de
Gimel*, María Trabalón Sanjuán* in
Yujin Muraishi*, Ellen Mäkelä* in
Paolo Calò*, Lara Flegar* in Yuki Seki*,
Mariša Nač Šuštar* in Hugo Mbeng*/
Nina Kramberger in Oleksandr
Koriakovskyi, Chie Muraishi in Filippo
Jorio, María Trabalón Sanjuán in Lukas
Bareman, Barbara Potokar in Matteo
Moretto

*Premiera

Orkester

I. violine
Igor Grasselli, Rahela Grasselli,
Sanhayea Song◆, Domen Lorenz,
Laura Bartelj Kovše, Metka Zupančič,
Natalija Čabrunić, Polona Ruter,
Vesna Velušček, Sandi Baitokova◆,
Alma Gunzek◆, Neža Nahtigal◆,
Natalija Tripković, Matija Udovič◆

II. violine
Margareta Pernar Kenig, Jelena Pejić,
Dragana Pajanović, Ana Stadler,
Katarina Kralj, Olga Čibej, Saša Kmet,
Špela Jevnišek
Viole
Ana Glišić Dimitrova, Jevgenij Meleščenko,
Gea Partner Volfand◆, Aljaž Mihelač,
Laslo Babinski, Martin Žužek Kres,
Paolo Cannarella, Tomaž Malej◆
Violončela
Damir Hamidullin, Fulvio Drosolini,
Barbara Gradišek, Aleksandra Čano
Muharemović, Jaroslav Cefera,
Urban Marinko, Bernardo Brizani◆
Kontrabasi
Jacopo Tarchini, Aleksandar Blagojević,
Veljko Stanković, Jernej Budin◆,
Mateja Murn Zorko◆, Matjaž Zorko◆
Harfa
Maria Gamboz, Lara Pelikan◆
Flavte
Vesna Jan Mitrović, Eva Arh,
Špela Benčina, Zala Gvardjančič
Oboe
Claudia Pavarin, Monika Trilar Babič◆,
Darko Jager, Manca Marinko
Klarineti
Tadej Kenig, Jakob Bobek, David Gregorc,
Borut Turk
Fagoti
Jure Mesec, Árpád Balázs-Piri,
Milan Nikolić, Rahela Češarek◆
Rogovi
Marko Arh, Primož Zemljak,
Sabina Magajne Bogolin, Erik Košak,

Ana Mir
Trobente
Uroš Pavlovič, Gregor Turk, Kristjan Zupan, Blaž Avbar•, Matjaž Kos•, Dominik Rus•
Pozavne
Aleš Šnofl, Andrej Sraka, Tine Plahutnik, Anton Sotošek•, Niko Mir
Tuba
Aleš Plavec
Timpani
Tomaž Vouk, Petra Vidmar•
Tolkala
Rudi Podkrajšek, Gašper Gradišek, Katarina Kukovič•, Janja Nagode•, Maja Povše•
Čembalo, klavir
Kayoko Ikeda, Mija Novak•
Inšpektorja orkestra
Martin Žužek Kres, Niko Mir

Producentska ekipa
Izvršna producentka Nives Fras, *producentki* Polona Kante, Maja Devetak, *koordinator* Simon Stanojevič, *organizator kulturnega programa* Drejc Gruden, *baletna pisarna* Gabriela Petrova Stoyanova-Chausheva

Notni arhivar
Damjan Kozole

Scena
Gledališki atelje SNG Opera in balet Ljubljana in SNG Drama Ljubljana, *vodja* Matjaž Arčan; Gledališke delavnice Mestnega gledališča v Celovcu, *direktor tehnične službe* Werner Hrast, *vodja gledaliških delavnic in namestnik direktorja tehnične službe* Thomas Stingl

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

Tehnična služba
V. d. vodje službe Luka Berden, *vodja odrske tehnike* Franci Stanonik, *odrski mojstri-vrviščarji* Blaž Čukajne, Matej Rudolf, Blaž Rejec, *lučna mojstra* Aleksander Pešec, Aleksander Plut•, *video mojstri* Črt Trkman•, Matija Grošelj•, Aljaž Borštnik•, *tonska mojstra* Luka Berden, Albert Pavčnik Pučnik, *inspicienta za luč in video* Rebeka Dobravec/Simon Intihar, *rekviziterja* Jasmin Muzafirović, Sandi Dragičević, *vodja maskerjev-lasuljarjev* Patricija Frelih, *vodja frizerjev-lasuljarjev* Nevenka Zajc, *vodja moške garderobe* Špela Humo, *vodja ženske garderobe* Ksenija Šehić
•Zunanja sodelavka/zunanji sodelavec

Predstava ima en odmor.







O predstavi



Sergej Prokofjev je baletno glasbo prenovil z izrazito ritmičnostjo, ostrimi kontrasti in sodobnim zvenom. Njegovi baleti, med njimi *Romeo in Julija* ter *Pepelka*, so se hitro po svojem nastanku uveljavili zaradi močne vloge dramaturgije in bogatih možnosti, ki so jih ponujali koreografom.

Glasbena partitura baleta *Pepelka* ima tri dejanja, sledi pravljici Charlesa Perraulta in predstavlja raznolik in bogat vir, ki podpira virtuoznost in izraznost baletnih umetnikov.

Sodobna baletna predstava *Pepelka* v koreografiji Lukasa Zuschlaga in koprodukciji z Mestnim gledališčem v Celovcu klasično pravljico prinaša v današnji svet, prežet z družbenimi pritiski in lažno bleščavo, v katerem mlado dekle išče svoj prostor in identiteto. Zgodba se nenehno giblje med resničnostjo in sanjami: vile odpirajo prehode v domišljijski svet, kjer se vsakdan rahlja in kaže v novi obliki. Prostor se nenehno spreminja iz znanega v nepredvidljivega. Princ, očetov naslednik v družinski tovarni čevljev, Pepelki podari njihov najnovejši model, a Pepelka en čevelj izgubi. Na koncu sta čevlja ponovno v paru kot simbol povezanosti in novega začetka. Zgodba ostaja odprta in nas vabi, da si sami zamislimo njeno nadaljevanje.



Vsebina

Prvo dejanje

Pepelkina mama je preminila in Pepelka odrašča v družini z mačeho, kjer je vsa pozornost namenjena njenima pravima hčerama. Pepelka skrbi za gospodinjstvo, medtem ko drugi člani družine živijo brezskrbno in razkošno. Botra vila in druge vile, ki družini dostavljajo številna naročila iz trgovin, opazijo, da se Pepelki godi krivica.

Princeva družina ima v lasti tovarno čevljev. Bliža se svečani dogodek, ko bo družina javnosti predstavila nov model čevlja in naznanila, da bo fant prevzel družinsko podjetje. Pepelkina mačeha za to priložnost svojima hčerama naroči nova oblačila in najame plesnega učitelja, Pepelka pa opazuje dogajanje in skrivaj ponavlja učiteljeve plesne korake. Uživa v plesu in sanja o življenju onkraj zidov hiše, v kateri je ujeta.

Mačeha in njeni hčeri se v velikem slogu odpravijo na dogodek. Vile se odločijo pomagati Pepelki in v njihovem spremstvu na slavnostni večer odide tudi ona.

Drugo dejanje

Mladega naslednika tovarne čevljev na dogodku predstavijo v vsem sijaju, toda za bleščečo podobo se skriva mladenič, ki si ne želi življenja, kakršnega mu je začrtala njegova družina. Mačeha in njeni hčeri se borijo za njegovo pozornost.

Mladenič in Pepelka se srečata in za trenutek pozabita na svoje skrbi. Fant Pepelki ponudi čevlje, ona pa jih pomeri.

Polnoč je, na sporedu je predstavitev novega modela čevljev, vendar čevljev ni nikjer. Pepelka ugotovi, da je obuta prav v par, ki ga vsi iščejo, prestraši se in zbeži.

Fant najde enega od čevljev. S svojima prijateljema se odpravi za Pepelko in sreča plesnega učitelja. Spomni se, da ga je videl v družbi skrivnostne plesalke, zato ga prosi za pomoč.

Naslednje jutro v spremstvu plesnega učitelja in vil obišče Pepelkino družino, ki se po plesni noči šele prebuja, medtem ko se Pepelka, skrita pred drugimi in s čevljem, ki je prejšnji večer izginil, zasanjano spominja minule noči. Mačeha skuša prepričati bogatega mladeniča, da bi bila ena ali druga njena hčer res prava izbira zanj.



Ko pred mladeniča stopi Pepelka, on v njej prepozna svojo drugo polovico. Botra vila vse niti poveže v čudovito celoto.

Pepelka in njen princ sta naposled sama. Kakšna bo njuna prihodnost?







Moj največji navdih pri ustvarjanju so vselej plesalci

Pogovor z umetniškim direktorjem ljubljanskega baletnega ansambla in koreografom novega celovečernega baleta

Nataša Jelić
↓
Lukas Zuschlag

Koreografije prve baletne premiere nove sezone in hkrati svoje prve celovečerne baletne predstave se je lotil umetniški direktor baletnega ansambla Lukas Zuschlag. Izbira pravljice o Pepelki ni bila naključna, saj se je prav z vlogo princa v istoimenskem baletu začela njegova pot baletnega solista v Ljubljani. Kot nam je zaupal v pogovoru, ga je k ustvarjanju *Pepelke* poleg osebne zgodbe navdihnila tudi dramatična, romantična, duhovita, igriva, a za koreografa izjemno zahtevna glasba Sergeja Prokofjeva, ki jo že od nekdaj obožuje. Kako tudi ne, saj ga je med baletne zvezde kmalu po vlogi Princa izstrelila vloga Romea v skladateljevem baletu *Romeo in Julija*. Krog umetniškega delovanja bo sklenil tudi z Mestnim gledališčem v Celovcu, kjer je nekoč naredil prve korake svoje poklicne poti baletnega plesalca, tokrat pa z gledališčem ustvarja v koprodukciji.

Zdi se, da smo vas še včeraj občudovali kot čustveno izjemno pretanjenega interpreta številnih odrskih zamisli drugih ustvarjalcev, danes pa vas že poznamo kot vse dejavnejšega in vse uspešnejšega koreografa. Kako ste doživljali prehod iz vloge plesalca v vlogo koreografa? Kako se je v vas pravzaprav porajala želja po ustvarjanju lastnih koreografskih zgodb?

Želja po koreografiranju se mi je porodila že, medtem ko sem kot učenec baletne šole v Celovcu stal za drogom in se šele pripravljal na poklic baletnega plesalca. Ker me je samostojno ustvarjanje očitno zanimalo že od nekdaj in sem že zelo zgodaj začutil, da se želim ukvarjati tudi s kreiranjem giba, sem že takrat ustvarjal krajše točke zase in za druge plesalce. Kmalu po prihodu v Ljubljano in v tukajšnji baletni ansambel sem se začel lotevati različnih koreografskih projektov. Najprej zunaj našega operno-baletnega gledališča, zatem pa so mi zaupali tudi postavljanje koreografij v okviru naših opernih produkcij. Takrat sem začel dobivati tudi prve spodbudne odzive na svoje delo, sledili pa so še številni manjši plesni projekti, ki sem jih ustvarjal za svoje soplesalce. In zdaj je nekako nastopil čas, da sem se lahko po kopici zanimivih manjših avtorskih stvaritev, velikem

mednarodnem evrovizijskem projektu z Raiven, baletu *Mali princ*, ki sem ga postavil tako na oder ljubljanske Opere kot tudi v Hrvaškem narodnem gledališču na Reki, ter koreografiji *My Heart Asked* – to je kot del baletnega triptiha v okviru festivala Splitsko poletje izvedel tamkajšnji baletni ansambel – končno lotil tudi ustvarjanja celovečernega baleta za naš baletni ansambel.

Kaj vas kot koreografa najbolj zanima, kako bi opisali svojo koreografsko govorico, gib, ki ga s koreografijo prenašate na druge plesalce?

Povsem preprosto – moj največji navdih in izziv pri ustvarjanju so vselej plesalci. Zame je nekaj najlepšega, ko koreografija nastaja v dialogu z njimi. Pri koreografiranju jim podam okvirno zamisel, časovnico in vsebino, korake pa bolj ali manj najraje ustvarjam kar v dvorani, skupaj s plesalci. Tudi meni so bili najljubši projekti, pri katerih smo lahko soustvarjali s koreografom in na ta način v njegovi stvaritvi pustili delček sebe. Zdi se mi, da je prav takrat, ko lahko plesalec koreografiji doda nekaj svoje osebne note, tudi njegova izvedba najbolj pristna. Kot koreografu mi je najbolj všeč svojevrsten preplet sodobnih plesnih prvin in klasične baletne forme, kar se bo pokazalo tudi v *Pepelki*, saj bo koreografija predstave sicer sodobnejša, vendar bo temeljila na klasični baletni tehniki. Tako bo ob začetku predstave, na Pepelkinem domu in v svetu nadnaravnih bitij, gib obarvan sodobno, na svečanem plesu – ta zahteva nekoliko bolj formalne gibalne oblike – bo postajal vse bolj klasičen, v nadaljevanju pa bodo ponovno prevladovale sodobnejše plesne note. V tem smislu bo naša predstava videti tudi kot svojevrstno popotovanje ali prikaz razvoja plesa. Ker imamo koreografi v baletnih ansamblih na voljo naravnost neusahljivo »snov« – zelo dobre plesalke in plesalce, izurjene v klasični baletni tehniki, me vselej najbolj zanima, kako lahko različne gibalne tehnike in izraze med seboj povežemo oziroma kakšne oblike giba lahko razvijemo iz te resnično močne in pomembne osnove. Pri samem ustvarjanju plesalcev nikoli ne želim siliti v določeno smer. Če komu bolj ustreza drugačen korak ali način izvedbe giba, mu vselej prepustim, da v koreografiji, ki sem mu jo pokazal, to spremeni, kot se mu zdi prav. Seveda mora biti tisto, kar vidim, všeč tudi meni. Prepričan sem, da gledalec pri plesalcu takoj opazi, ali mu je gib, ki ga izvaja, pisan na kožo ali ne. Zato na plesalce ne pritiskam, temveč jim pri izvedbi giba puščam proste roke in noge, da lahko vsak zase poišče pravo, svojstveno izpeljavo giba.

Vaši vlogi koreografa se je kmalu pridružila še zahtevna in odgovorna vloga umetniškega direktorja ljubljanskega baletnega ansambla. Tudi vanjo ste, vsaj na videz, stopili povsem naravno. Kakšne cilje ste si zastavili in kako se kot razmeroma mlad direktor soočate s tem zahtevnim izzivom?

To je seveda izjemno lepa vloga, ki pa od mene zahteva veliko odgovornosti in trdega dela. Moja naloga je, da naredim čim več za naš ansambel in naše operno-baletno gledališče. Prednost je, da zelo dobro poznam vse plesalce – tako tiste, ki so pri nas že dolgo, kot tudi tiste, ki so se nam pridružili v času mojega vodenja ali ki jih še želim pritegniti k sodelovanju. Pomembno mi je, da so moja vrata zanje vedno odprta, da imamo dober odnos in da smo pripravljeni na dobro komunikacijo in skupno reševanje težav. Vzdušje v ansamblu mora biti dobro, konstruktivno in ustvarjalno, saj je bilo to zame pomembno že takrat, ko sem v njem plesal sam. Moja največja želja pa je najti dobro ravnotežje med ohranjanjem tradicionalnih, klasičnih baletnih predstav in sodobnejšimi plesnimi pristopi. Zdi se mi, da naš ansambel najbolje deluje prav takrat, ko lahko svoje potenciale razvija v koreografijah, ustvarjenih posebej zanj. O tem pričajo tudi naše pretekle uspešnice, kot so *Veliki Gatsby*, *Doktor Živago* in druge. Prepričan sem, da so naši plesalci in plesalke v takšnih projektih najbolj ustvarjalni in da jim je tak način dela tudi najbližji.

Po *Malem princu* ste navdih spet poiskali v pravljičnem svetu, v vsem zelo znani in priljubljeni *Pepelki*. Nam lahko morda vsaj nekoliko razkrijete svojo zamisel? Kako je vaše videnje te pravljice in njene znamenite simbolike izgubljenega čevlja drugačno in sodobno?

Zgodba je sicer postavljena v sodobnost, a jo skušam ob prisotnosti pravljičnih prvin umestiti v nekakšen brezčasen prostor, ki zaobjema tudi nadčasnost pripovedi. Ko stopimo v hišo, kjer domuje Pepelka z mačeho in polsestrama, nas zajame čustveno precej hladen svet. Pepelke ne vidimo pospravljati pepela, marveč povsod nagrmadena oblačila, ki jih v trgovinah nenehno naročata polsestri. Soočeni smo s potrošniškim slogom življenja, ki smo mu priča danes: s hitro modo, nenehnim kopičenjem stvari in njihovim še hitrejšim metanjem stran. Kar posedujemo, ima zelo kratek rok trajanja. Spomnimo se tudi družbenih omrežij, kjer lahko opazujemo in velikokrat izmenjujemo iluzije – vse prej kot resničnost našega obstoja – in skrbimo zgolj za neki naš namišljeni zunanji videz. Podobno je tudi v naši zgodbi: mačeha skrbi, da je zunaj vse videti bleščeče, v resnici pa je njen dom, zlasti odnos do Pepelke, hudo brezčuten in neljubeč. Pepelka zato hlepi po boljšem življenju in išče pot iz sedanjega. Naš princ pa ni pravi princ, nima modre krvi. Odraščal je v ljubeči družini, vendar je zvezan s pričakovanji staršev, saj naj bi nekoč prevzel očetovo podjetje. Tudi on si želi pobegniti iz svoje kletke in zato je v naši različici pravljice izjemno pomembna tudi njegova zgodba. Naš princ ni idealni ženin, v katerega bi se Pepelka zaljubila in z njim srečno živela do konca svojih dni. Usoda ju združi zato, da si pomagata in skupaj poiščeta pot. Svečani dogodek je prireditev ob odprtju prenovljene tovarne čevljev in predstavitev prvega modela čevljev, ki ga je fant oblikoval sam. V vsem dogajanju pa junak ne uživa, ugotavlja, da mu ta svet ne ustreza in da morda to ni tisto, kar si želi početi. Prav tam in takrat sreča dekle, ki ga prej še nikoli ni opazil, in v hipu spozna, da bi sad svojega dela – čevlje – namesto v namen bleščeče promocije raje podaril njej: v enem od naših osrednjih plesnih duetov se dve srci skupaj s parom čevljev združita v eno.

Opolnoči, ko je praznovanje na vrhuncu, Pepelka v vsesplošni zmedi izgubi čevelj in izgine. Fant se takrat odloči staršema priznati, da kljub njunim pričakovanjem ne more po poti, ki sta mu jo začrtala. Poiskal bo svoje dekle. To se ne zgodi s primerjanjem čevlja, temveč tako, da najde svojo drugo polovico – in tudi drugo polovico svojega para čevljev. Naša pripoved o Pepelki se tako ne konča kot velika pravljična ljubezenska zgodba, mladi par bomo samo pospremili na pot v neznano. Od drugih zgodb o Pepelki se naša razlikuje tudi po tem – vsak gledalec bo imel priložnost, da si pričara svoje najljubše nadaljevanje.

Omenili ste nadnaravna bitja. Ali torej lahko sklepamo, da glavna junaka svojih življenj vendarle ne bosta preokrenila čisto sama, brez vsakršne pomoči?

Pepelke, princa in njune zgodbe seveda ne bi bilo brez pravljičnih bitij, vil in vilenjakov. Tudi v naši zgodbi so, vendar v preobleki. To so fantje in dekleta dostavne službe, ki v Pepelkino hišo ves čas prinašajo škatle z oblačili, ki jih naročata njeni polsestri. Dostavljavci že dolgo vedo, da v družini nekaj ni v redu, zato se odločijo poseči v dogajanje: zgodbo ves čas pomalem spreminjajo in usmerjajo, kot menijo, da bi se morala odviti. V dogajanje posežejo tudi na velikem praznovanju, kjer Pepelka sreča mladega naslednika tovarne čevljev. Učinkovito moštvo naših vil in vilenjakov je torej vseskozi navzoče, a v sodobni in bolj vsakdanji podobi.

Kaj sicer menite o sodobnih plesnih predelavah klasičnih baletnih zgodb? Kaj vas pri njih še posebej pritegne in kako vas navdihujejo pri lastnem ustvarjanju?

Menim, da je večina klasičnih baletov, ki jih poznamo, odličnih, zato se mi zdi pomembno, da jih ne spreminjamo in ohranjamo tradicionalne postavitve, kar je tudi naša dolžnost. Nekatere pripovedi pa so vendarle bolj odprte za predelavo. Vselej si ogledam nekaj interpretacij zgodbe, ki jo ustvarjam, vendar s tem ne pretiravam, saj ne želim biti obremenjen s poudarki, ki so jih v zgodbi videli drugi ustvarjalci. Tudi pri *Pepelki* sem si vzel dovolj časa, da se je vse najprej razvilo v moji glavi. Zanimalo me je predvsem, kaj so drugi koreografi poudarili pa tudi kaj se zgodi, če kakšen element iz zgodbe izpustimo in ali lahko ta nemoteno zaživi tudi brez njega. Zanimale so me tudi različne časovne umestitve zgodbe. Pomirilo me je dejstvo, da

na plesnem odru zelo dobro delujejo tudi precej spremenjene interpretacije, ki odstopajo od izvirne zgodbe. Pri *Malem princu* smo denimo predvsem iskali način, kako to večplastno, brezčasno zgodbo, namenjeno vsem generacijam, umestiti v le eno uro odrskega časa. Bilo je precej zahtevno, zato smo se osredotočili na njene ključne prizore in nekatere druge preprosto izpustili. Menim, da bo tudi zgodba o Pepelki na odru uspešna, četudi ne bomo prikazali vseh njenih podrobnosti. Pomembno je, da ohranimo odnose med liki in njihovo bistvo.

Vselej zelo natančno osmišljate tudi vizualno podobo svojih predstav, v katerih lahko občudujemo vaše tankočutno povezovanje plesa z drugimi zvrstmi umetnosti. V kakšni podobi bo zaživela vaša *Pepelka*?

Tako kot pri podajanju vsebine zgodbe sem tudi tu skušal najti povsem svojo smer. Sodelujem z naravnost čudovito umetniško ekipo – kostume ustvarja Leo Kulaš, za scenografijo skrbi Nicola Reichert, luč pa bo oblikoval Jaka Šimenc –, zato sem prepričan, da se tudi na tem področju razvija zelo zanimiva produkcija. Vse se bo dogajalo v resničnem, fizičnem prostoru. Ko je padla odločitev, da bomo na oder postavili *Pepelko*, sem najprej pomislil na Lea Kulaša, mojstra čudovitih kostumografij, ki so zaznamovale številne klasične in sodobne plesne projekte tako v Sloveniji kot drugod. Njegovi kostumi bodo zelo barviti, na trenutke skoraj čarobni, igrivi in morda tudi nekoliko čezmerni – meni je sicer pomembno, da ne nadvladajo plesa, da se plesalci v njih dobro počutijo in da na pravi način podpirajo in poudarjajo njihovo gibanje –, hkrati pa bodo brezčasni. Podobno velja za scenografijo Nicole Reichert, ki bi bila primerna tako za sodobno kot zgodovinsko različico pripovedi in prinaša kar nekaj presenetljivih, skoraj čarobnih elementov. Pomemben del scenografije so izdelali v Mestnem gledališču v Celovcu, delo smo si zelo uspešno razdelili. Pazili smo, da bo primerna za odra obeh gledališč: po ljubljanski premieri v oktobru bo predstava januarja prihodnje leto zaživela tudi v Celovcu. Vesel sem, da smo zelo uspešno dosedanje sodelovanje s celovškim gledališčem zdaj še poglobili s koprodukcijo in da je po toliko naših gostovanjih na tamkajšnjem odru to gledališče postalo naš drugi umetniški dom – moj je sicer že od nekdaj, a zdaj tako čutijo tudi plesalci našega baletnega ansambla. Seveda gre največja zahvala za plodno soustvarjanje naših dveh gledališč predvsem direktorjema Marku Hriberniku in Aronu Stiehlu. Vezi z Mestnim gledališčem v Celovcu in tudi z drugimi gledališči in baletnimi ansambli bomo prav gotovo tkali tudi v prihodnje, saj bomo v teh gospodarsko negotovih časih našim gledalcem in gledalkam na ta način lahko ponudili kar najbolj kakovostne plesne odrske stvaritve.





Med liriko in grotesko: *Pepelka* Prokofjeva

Monika Marušič Šinigoj

Pepelka, ena najbolj znanih pravljičnih junakinj, je v stoletjih doživela številne literarne, gledališke, glasbene in filmske predelave. Zgodba o dekletu, ki se s pomočjo nadnaravne sile udeleži kraljevega plesa in tam spozna princa, je danes najbolj znana po različicah Charlesa Perraulta in bratov Grimm, njene korenine pa segajo veliko dlje v preteklost. Nekatere motive iz zgodbe najdemo že v evropski antiki pa tudi neevropskih civilizacijah. Bolj kot za zgodbo določenega avtorja gre namreč za pripovedni tip, ki se je skozi stoletja pojavljal v raznolikih kulturnih okoljih in številnih različicah. Njihovi skupni motivi so zapostavljena mlada junakinja, sprememba njenega položaja s pomočjo nadnaravne sile ter prepoznanje njene prave identitete in družbeno priznanje.

Za poznejšo evropsko tradicijo je bila posebej pomembna različica francoskega pisatelja Charlesa Perraulta, objavljena leta 1697 v zbirki *Pravljice matere goske* (*Les Contes de ma mère l'Oye*). Prav Perrault je v zgodbo vključil nekatere prvine, kot so dobra vila, ki Pepelki omogoči odhod na ples, buča, ki se spremeni v kočijo, in stekleni čevelj, ki jih danes najtesneje povezujemo s Pepelko. Drugačno različico sta v 19. stoletju zapisala brata Jacob in Wilhelm Grimm. Njuna pripoved je izraziteje povezana z ljudskim izročilom in vsebuje tudi temačnejše prvine.

Jasna zasnova zgodbe, pravljični elementi in izraziti kontrasti med posameznimi osebami in okolji so že pred baletom Sergeja Prokofjeva (1891–1953) večkrat našli pot na glasbenogledališki oder. Med najbolj znane obdelave gotovo spada Rossinijeva komična opera *Pepelka* (*La Cenerentola*, 1817). Prokofjev tudi ni bil prvi skladatelj, ki je v zgodbi prepoznal možnost za plesno uprizoritev, kljub temu pa njegova različica danes predstavlja eno osrednjih baletnih del 20. stoletja. Pobudo zanj je prejel ob koncu tridesetih let 20. stoletja, libreto, ki se navezuje predvsem na Perraultovo različico, pa je pripravil Nikolaj Volkov. Skladatelj se je dela lotil leta 1940 in sprva načrtoval balet za leningrajsko gledališče Kirov, a je njegovo nastajanje kmalu prekinila druga

svetovna vojna. Po nemškem napadu na Sovjetsko zvezo leta 1941 je Prokofjev delo začasno odložil in se posvetil drugim projektom, med njimi obsežni operi *Vojna in mir* (1954). K *Pepelki* se je ponovno vrnil leta 1943 in partituro za celovečerni balet dokončal leto pozneje.

Pepelka je bila prvič uprizorjena 21. novembra 1945 v moskovskem gledališču Boljšoj, le nekaj mesecev po koncu druge svetovne vojne. Praizvedba baleta je bila obenem prva velika premiera gledališča Boljšoj po koncu vojne in pravljična zgodba s srečnim razpletom je v tedanjih okoliščinah dobila tudi posebno simbolno razsežnost. Koreografijo je pripravil Rostislav Zaharov, orkestru pa je dirigiral Jurij Fajer. V vlogi princa je nastopil Mihail Gabovič, naslovno vlogo je na premieri plesala Olga Lepešinska, vlogo Pepelke pa je kmalu zatem prevzela Galina Ulanova, ki je postala ena njenih najvidnejših interpretk. Med njenimi občudovalci je bil tudi sovjetski pesnik in pisatelj Boris Pasternak, ki je decembra 1945 po ogledu predstave pisal o Pepelki kot o liku, ki uteleša moč človeka, da kljub okoliščinam ostane zvest samemu sebi. Manj kot pol leta pozneje je balet dočakal novo postavitev v leningrajskem gledališču Kirov, sledile pa so tudi postavitve zunaj Sovjetske zveze, med katerimi je imela za nadaljnjo odrsko zgodovino dela poseben pomen koreografija Fredericka Ashtona za baletni ansambel londonskega gledališča Sadler's Wells (današnji Kraljevi balet) leta 1948.

Skladatelj je v delu pravljično zgodbo povezal z izročilom ruskega klasičnega baleta 19. stoletja. V ospredje stopa kontrast med lirično oblikovano naslovno junakinjo ter komično in mestoma groteskno karakterizacijo oseb, ki jo obkrožajo. Pomembno vlogo imajo plesne oblike in glasbeno ponazarjanje časa, ki doseže vrhunec v prizoru polnoči. Glasba baleta odraža številne značilnosti glasbenega jezika Prokofjeva, v katerem se liričnost in melodičnost pogosto prepletata z ritmično ostrino in grotesko. Skladatelj zgodbo gradi z jasnimi glasbenimi kontrasti, s katerimi ločuje posamezne prizore in karakterizira osebe. Razliko med Pepelko in njenima polsestrama ter mačeho vzpostavi že na začetku baleta in jo ohranja kot pomembno sredstvo v celotnem delu.

Pepelka ni oblikovana zgolj kot pravljični lik, ki pasivno čaka na spremembo svoje usode, temveč je lik mlade, čustveno poglobljene ženske. Njeno glasbeno karakterizacijo Prokofjev poveže s tremi osrednjimi temami, ki predstavljajo različne vidike njenega značaja oziroma razvoja – prvi se navezuje na njeno trpljenje in zapostavljenost, drugi na njeno sanjavo in čisto notranjost, tretji pa odraža njeno ljubezen do princa –, ki se s potekom zgodbe spreminjajo in ponovno vračajo ter spremljajo razvoj junakinje.

Za glasbeni svet polsester Prokofjev uporabi eno svojih najznačilnejših izraznih sredstev – grotesko. Ta se kaže v nepričakovanih melodičnih obratih, disonancah, ostrih ritmičnih poudarkih, skrajnih legah in nenavadnih kombinacijah glasbil, ki poudarjajo komični učinek odrske koreografije. Groteskni značaj polsester se zelo jasno kaže že v prvem dejanju baleta, ko se prepirata zaradi šala. Prokofjev ta prizor posebej poudari in iz njega oblikuje samostojno glasbeno točko Pas de châle. Podoben princip uporabi v prizoru učne ure plesa, kjer je neroden značaj polsester v nesoglasju z urejenostjo in eleganco plesnih obrazcev. Groteska ima tako v delu predvsem dramaturško in karakterizacijsko funkcijo, obenem pa ustvarja močan kontrast s Pepelkino glasbo. Skladatelj ustvarja dva različna glasbena svetova, med katerima se vzpostavlja temeljna napetost baleta. Pri tem groteska ni mišljena kot izrazito negativna ali temačna stran, temveč pripada vsakdanjemu družinskemu okolju, iz katerega želi Pepelka izstopiti, medtem ko se z njeno preobrazbo in srečanjem s princem vse bolj uveljavlja lirična stran partiture. Tudi Pepelkin drugi svet ni povsem brez napetosti. Pepelkin občutek sreče na kraljevem plesu ves čas spremlja opominjanje na njegovo časovno omejitev, kar postane posebej izrazito v Velikem valčku in prizoru polnoči.



Pomembno vlogo pri vzpostavljanju vzdušja dvornega okolja v drugem dejanju imajo plesne oblike: partitura vključuje vrsto tradicionalnih plesov, kot so gavota, *passepied*, *bourrée*, mazurka, galop in še posebej valček. Te izhajajo iz tradicije klasičnega baleta, v katerem stilizirane plesne oblike predstavljajo pomemben del glasbene in dramaturške zasnove, obenem pa doprinašajo h karakterizaciji oseb in določanju značaja posameznih prizorov. Dogajanje na dvoru že pred Pepelkinim prihodom sestavlja zaporedje različnih plesnih točk. Ples namreč označuje urejeni svet dvora, v katerega stopa Pepelka. Njen prihod spremeni potek prizora, saj se pozornost od skupinskih plesov preusmeri k naslovni junakinji in princu.

Med plesnimi oblikami ima posebno vlogo valček, ki spremlja nekatere ključne trenutke zgodbe, vendar skladatelj eno najbolj značilnih plesnih oblik baletne tradicije obravnava na svoj način – Pepelkini valčki niso vselej lahkotni, temveč jih pogosto zaznamujejo nepričakovani harmonski obrati in spremembe orkestrske barve, ki vanje vnašajo negotovost in dramaturški kontrast. Takšen je na primer Veliki valček v drugem dejanju, ki spremlja Pepelkino srečanje s princem. Lirično melodijo in tridobni ritem prekinjajo nenavadni ritmični poudarki in disonantne harmonije, ki ves čas opominjajo, da je Pepelkino bivanje na plesu časovno omejeno. Valček ponovno nastopi pred prizorom polnoči ob koncu drugega dejanja, ko prikliče tudi opozorilo, da mora Pepelka ples zapustiti pred iztekom dne. Polnoč predstavlja enega glasbenodramaturških vrhuncev baleta. Udarjanje lesenega tolkala ponazarja tiktakanje ure – motiv ure se prvič pojavi že v prvem dejanju skupaj z opozorilom na časovno omejitev čarovnije, v prizoru polnoči pa se gradivo vrne v predelani obliki in izrazitem kontrastu z glasbo valčka.

Polnoč prinaša tudi pomemben preobrat – medtem ko je v prvih dveh dejanjih v ospredju Pepelka, se v tretjem dejanju težišče prenese na princa in njegovo iskanje. Tega skladatelj oblikuje kot zaporedje kratkih in med seboj kontrastnih glasbenih točk. Princ

Pepelko išče v različnih deželah, glasba pa njegovo potovanje ponazarja s hitrimi menjavami značaja, tempa in barve. Tudi tu Prokofjev ostaja zvest številčni zasnovi klasičnega baleta, vendar posamezne plesne točke poveže v dramaturško celoto. Hitro zaporedje prizorov ustvarja občutek gibanja in poudarja princevo vztrajno iskanje. Zaključek tretjega dejanja vzpostavlja simetrijo s prvim, saj se dogajanje vrne na Pepelkin dom. Tam se ob princevem prihodu zopet pojavijo tudi komični elementi, ko skušata polsestri s podporo mačehe dokazati, da čevelj pripada eni od njiju. Ljubezensko temo, ki spremlja srečanje Pepelke in princa, skladatelj predstavi že v prvem dejanju kot Pepelkino hrepenenje po drugačnem življenju. Preoblikovana tema se nato v delu večkrat vrača, na koncu pa se glasbeno gradivo dokončno uresniči v odnosu med osrednjima junakoma, ko princ prepozna Pepelko v njenem domačem okolju.

Njunemu ponovnemu združenju sledita še dve glasbeni točki, Počasni valček in Amoroso. Prokofjev se ob koncu znova vrača k osrednji plesni obliki dela, ki pa tokrat ni podvržena napetosti. Sklepni Amoroso predstavlja lirični vrhunec baleta. Glasbeni tok se umiri, v ospredje zopet stopijo spevne melodije, povezane s Pepelko in njeno ljubezensko temo. Ponovno se pojavi glasbeno gradivo z začetka dela, s čimer partitura postane zaokrožena celota. Končni ljubezenski duet tako prinaša tudi glasbeno razrešitev kontrastov, na katerih temelji balet.

Čeprav je Prokofjev s *Pepelko* posegel po pravljični temi, pravljične prvine same po sebi niso središče baleta. Skladatelj je med svojimi cilji sam izpostavil željo, da bi Pepelko portretiral predvsem kot resnično osebo z občutji, ki jih poslušalec lahko spremlja ob glasbi. Čudežna preobrazba, kočija, kraljevi ples in Pepelkin izgubljeni čevelj sicer zagotavljajo okvir zgodbe, glasba pa največ pozornosti namenja portretiranju oseb in njihovemu doživljanju dogajanja. Prav takšen poudarek je morda tudi eden izmed razlogov, da balet še danes ostaja privlačno odrsko delo za koreografe. Ponuja namreč dovolj jasno pripovedno zgodbo, da ta ostaja prepoznavna, hkrati pa tudi odprta za različne koreografske interpretacije in poudarke. Stoletja stara zgodba o Pepelki nudi izhodišče za delo, ki lahko z novimi koreografskimi branji nagovarja vedno nove generacije občinstva.





Pepelka

Tatjana Ažman

Francoz Charles Perrault (1628–1703) je bil rojen v meščanski družini, ki si je pridobila mesto na dvoru. Oče je imel z njim velike načrte, saj je bil parlamentarni odvetnik. Sedem bratov in sester sta starša vzgajala v duhu odpora do ljudskega praznoverja, kar je v tedanjem času veljalo za precej razsvetljen odnos do sveta. Morda lahko prav zato v zgodnjih delih, ki jih je Perrault ustvaril skupaj s svojimi brati, razberemo protislovja celotne meščanske družbe. Slednjo je namreč vselej mikalo zavezništvo z nižjim razredom, a se je tudi bala, da bi takšno sodelovanje ušlo nadzoru. Tudi izobraževanje je bilo v 17. stoletju nekaj posebnega in je veljalo za zelo zahtevno. Študenti so morali poleg pridobivanja aktivnega znanja latinščine velik del svojega študija posvetiti klasični grški in rimski literaturi. Perrault pa je študij ves čas jemal z levo roko. Nekoč ga je celo opustil in nato samoiniciativno sedel za knjigo, ko je presodil, da je za to primernejši čas. Zelo spretnega pisca verzov je kmalu opazil Jean-Baptiste Colbert, tedanji finančni minister v vladi Ludvika XIV. Poleg opravljanja svojih osnovnih dolžnosti si je minister prizadeval za promocijo francoske kulture s pomočjo umetnosti in tako si je Perraultov talent pod njegovim patronatom utrl pot na prestižno Francosko akademijo, kjer je pisal filozofske in politične spise ter se proslavil tudi kot član pretežno ženskega literarnega pravljičarskega gibanja »les conteuses«, ki je navduševalo francosko plemstvo 17. stoletja.

V tistem času je bil v Franciji in po vsej Evropi izrazito prisoten pojem izumetničenosti, zato so mnogi plemeniteži mislili, da svoj status dokazujejo že z briljiranjem v konverzaciji in eleganco jezika. Nekateri so cenili humor in kritično mišljenje in so v svojih delih, kolikor je bilo le mogoče, izkazovali svoj način življenja, medtem ko so imeli buržoazno življenje za višek vulgarnosti. V teh okoliščinah bi lahko pravljico kot manj pomemben literarni žanr preprosto prezrli, toda pravljice je pisal vsak, ki si je želel literarne prepoznavnosti in ustvarjalna strast je pripeljala tudi do predelav, ki z ljudskimi izvirniki niso imele več veliko skupnega. Nastale so dolge zgodbe, zapisane v izjemno zapletenem slogu. S Colbertovo smrtjo leta 1683 je Perrault izgubil svoj položaj na

dvoru in se popolnoma posvetil pisanju. Leta 1690 je napisal nekaj pesmi in pravljic, v katerih se je naslonil na ljudske teme. Pod skupnim naslovom *Histoires ou contes du temps passé* (*Zgodbe ali pravljice iz preteklosti*) in podnaslovom *Les Contes de ma mère l'Oye* (*Pravljice matere goske*) je leta 1697 v knjižni obliki izšlo dvanajst pravljic, med njimi *Rdeča kapica*, *Obuti maček*, *Pepelka* in *Trnuljčica*. Skoraj vsako Perraultovo besedilo je imelo korenine v ljudskem izročilu. Zgodbe je mojstrsko priredil za občinstvo, ki ga je oboževalo – ustvarjene so bile v zabavo aristokratom, kombinacija plemenitosti in tradicije pa je ustvarila enkratno raznovrstnost, ki je bila najverjetneje tudi razlog tako velikega uspeha. Perrault je svoje zgodbe izdal pod psevdonimom, za katerega je izbral sinovo ime – Pierre Perrault Darmancour. Nekateri kritiki so razumeli, da so bile njegove pravljice napisane za otroke, a spregledali dejstvo, da takrat otroške literature v pravem pomenu besede ni bilo in da so avtorji pravljic slednje ustvarjali za ozek krog somišljenikov v literarnih salonih. Bržkone bi se veljalo strinjati z drugo teorijo in razumeti Perraultova dela kot pravljice za odrasle, ki naj bi razumeli njegov subtilni način, s katerim je preobrazil ljudsko vraževerje in izrazil svoje stališče o »modernem« razvoju francoske družbe. Besedila je odlikovalo urbano, aristokratsko, stilizirano in rafinirano prikrivanje Perraultovih subverzivnih idej s fasado lahkotnega in čistega humorja. Zgodbe ustrezajo modi tistega časa, čeprav se razlikujejo od literature, ki je nastajala izpod peres takrat pišočih dam: njegove princese so pasivna, nemočna bitja, ki jih slavijo zaradi njihove lepote, skromnosti in tihe pokornosti. Princi se odpravijo na pot, da bi si poiskali srečo, pri tem premagujejo najrazličnejše ovire, medtem ko njihove princeske spijo ali pa sedijo na kupu pepela ter krepostno čakajo na rešitev.

Ko je leta 1715 umrl Ludvik XIV., je z njim izginil tudi takratni način življenja in plemiške zgodbe so počasi utonile v pozabo. Zahvaljujoč vzpenjajoči se založniški dejavnosti so v 18. stoletju ponovno postale priljubljene, a so velikokrat doživele številne predelave, ki so jih dodobra okrnile. Literati, spodbujeni s političnimi, religioznimi in filozofskimi spremembami, so se bolj kot pravljicam posvečali filozofskim in političnim debatam. Tako kot se je spremenil odnos do pravljic, se je spremenil tudi vrednostni sistem tedanjega človeka. Zgodovinsko gledano tako Perraultova zbirka iz leta 1697 pomeni hkrati začetek razvoja pravljičarstva in konec prvega vala pravljične literature. Nova strast naslednjih desetletij pa so postale eksotične zgodbe z Orienta.

Razsvetljenstvo je poudarjalo napredek in ga razumelo s filozofskega vidika racionalizma in kritičnega mišljenja. Pravljicam prav tako ni bil naklonjen Napoleonov režim in Perraultove stvaritve so morale počakati na ponovno prepoznavnost v krogu romantičnih intelektualnih elit, kar je odprlo vrata bratoma Grimm, nemškima piscema, ki sta v tako imenovanem tretjem valu pravljične literature poskušala ohraniti dediščino in z velikim spoštovanjem do tradicije zbirala zgodbe. Leta 1812 je izšla zbirka pravljic, v kateri so bile tudi vse Perraultove. Na francoskih tleh pa je Perrault doživel nepričakovano priljubljenost med letoma 1842 in 1913, ko je več tedanjih založb natisnilo okoli 233 izdaj njegovih pravljic (število ne obsega poceni izdaj in prevodov), kar pomeni v povprečju tri ali štiri na leto.

Pepelka je bila in je še inspiracija avtorjem glasbe, slikanic, novel, filmskih upodobitev. Prava svetovna uspešnica je postala Disneyjeva *Pepelka*. Njegova interpretacija je postala prototip romantične ekranizirane zgodbe. Pepelke filmskega platna 20. stoletja pa so bile ikone: Julia Roberts v *Čednem dekletu*, Audrey Hepburn v *Sabrini*, Marilyn Monroe v *Princu in balerini* … Pepelke 21. stoletja so se preselile na TV-ekrane in postale nepogrešljiv del scenarijev telenovel, umestile pa so se tudi v najrazličnejše – tudi feministične – teorije, razprave in ugotovitve, ki so užitek ob prebiranju pravljic zamenjale z bolj surovim vidikom in resnico o dojemanju žensk: Pepelka je zatirana trpeča heroina in predvsem pasiven lik; Pepelka je



pokorna ženska, zavezana domu in gospodinjstvu; Pepelka je predvsem lepa, lepoto ji skušajo odvzeti, a si prav z njo, to v patriarhalnem sistemu prepoznano »vrednoto«, izbori vstop v višji družbeni razred; Pepelkin čevelj̆ček je simbol spolnega suženjstva in ujetništva; junak pravljice je pravzaprav princ, njegova vloga pri Pepelkini poroki je ključna, saj ženska brez moškega odrešitelja ne more spremeniti svojega položaja; Pepelkino moč zmanjšuje odsotnost očeta, ki se premišljeno izogiba konfliktu, nima integritete in dopusti prenos moči na mačeho. Preprost recept, kako si pridobiš princevo srce – ki nima nikakršne romantične podlage –, pa se glasi tudi takole: dekle mora imeti kvalitete, ki ugajajo moškemu – konformizem, nedolžnost oziroma čistost; dekle mora biti predvsem lepo, ob srečanju s princem mora biti bleščeče in glamurozno; ubogati mora svojo mater, še posebej v tistem delu, ki se nanaša na lepo vedenje; več pozornosti mora namenjati centru moči, torej moškemu, moški so namreč heroji, ki lahko vedno priskočijo na pomoč, še več, oni lahko rešijo zatirano heroino, zato je najboljše, kar lahko ženska stori, da se dobro razume z moškimi.

Pepelka je torej heroina patriarhalne družbe in danes smo si glede tovrstnih dilem že nalili čistega vina. Zadostovati nam mora, da so s srečnim koncem in njeno poroko pozabljene vse zamere. Naše sočutje do nje pa ne sme biti enako sočutju, ki so ga do nje čutili ljudje pred stoletji, saj nam danes njena zgodba govori na veliko različnih načinov. Če želimo, tudi romantično, sanjavo in optimistično, kot je pod iskrivo krinko lepo povedal že Perrault: »Lepota v ženski je redek zaklad, ki ga bomo vedno oboževali. Dobrota pa je celo neprecenljiva in še veliko vrednejša. To je Pepelki podarila njena mati, ko jo je učila, naj se vede kot kraljica. Mladi ženski lahko dobrota pomaga pridobiti srce moškega prej, kot bi to lahko dosegla z lepo pričesko. Dobrota je resnično darilo. Brez nje ni nič mogoče; z njo lahko dosežeš karkoli.«







Misli plesalcev

Izbrali in uredili
Tamara Šmit in Tatjana Ažman

→ **Eleonora Ancona**

Pepelka je lik, ki ga poznam, odkar pomnim. Njena zgodba je bila ena mojih najljubših in kot majhna deklica sem z veseljem plesala ob vseh pesmih iz risanke. Raziskovala sem izvor zgodbe in prišla do staroegipčanske zgodbe o deklici z imenom Ródope, ki se je iz revne služkinje povzpela do položaja žene egiptovskega kralja. Podobne zgodbe se pojavljajo tudi v številnih drugih kulturah, med drugim na Kitajskem, v Italiji, Franciji (Charles Perrault) in Nemčiji (brata Grimm). Zanimiv je skupni imenovalec: zvestoba samemu sebi, čisto srce in čut za pravico kljub zapletom vedno pripeljejo do nečesa dobrega.

Všeč mi je, kako se je Lukas lotil interpretacije zgodbe in da je njegova Pepelka zelo človeška, resnično dekle. Navkljub življenju v družini, ki jo zatira, ohrani igrivost in radovednost. Prav ti lastnosti jo pripeljeta do srečanja s princem in ji omogočita, da končno najde nekoga, s katerim lahko deli ljubezen. Človeška plat se odraža tudi v koreografiji. Z veseljem raziskujem, kako na svoj način osmisliti koreografove zamisli.

Danes smo vsi na preizkušnji, tudi umetniki: naša pozornost se vse bolj odmika od tistega, kar zares čutimo, in se usmerja k podobi, ki jo predstavljamo družbi. Številni med nami so osredotočeni zgolj na svoj videz, nenehno si želijo odobravanja, prepuščajo se kompulzivnemu nakupovanju, sledijo najnovejšim trendom in tekmujejo v pridobivanju sledilcev na družbenih omrežjih.

Pepelka je klasična pravljica in vedno aktualna. Lukas jo je na domiseln način prilagodil današnjemu času, a hkrati ohranil njene čarobne prvine. Upam, da bom s svojim plesom vzbudila globoka in pristna človeška čustva. Ob vsem, kar doživljamo danes, kot umetnica čutim globoko odgovornost do našega občinstva. Želim si, da bi gledalci za trenutek pozabili na skrbi, s katerimi se morda srečujejo vsak dan.

→ **Nina Noč**

Lukas me je videl v vlogi mačehe. Na odru si je želel močno osebnost, tako v koreografskem kot v izraznem smislu. Vloga mačehe je namreč izrazito karakterna. »Šefica« si ves čas

prizadeva, da bi bila del elite. Izstopa njeno ne ravno prostaško, ampak vendarle neuglajeno vedenje – na vsak način si prizadeva, da bi se vključila v visoko družbo, ki ji ni nikoli pripadala.

Zdi se mi, da se ljudje preveč trudimo biti nekaj, kar nismo. Da preveč vlagamo v svoj videz, dajemo pomen temu, od kod prihajamo, pomembne so nam materialne dobrine, pristnost in tisto, kar resnično smo, pa vse manj. In v tem je bistvo moje vloge: mačeha se trudi biti, kar ni. Položaj v družbi in materialne dobrine ji pomenijo več kot ljubezen in medosebni odnosi. Vprašanje je, kaj se skriva za tem: ljudje, ki ravnajo kot mačeha, so mogoče globoko nesrečni, materialne dobrine pa jim služijo za pobeg od resničnosti. Tak način dojemanja sveta nam vsiljujejo predvsem družbena omrežja. Objavljamo, kaj vse imamo, objavljamo perfektne selfije, slike s počitnic in podobno in zavestno ustvarjamo izumetničeno srečno življenje.

→ **Emilie Gallerani Tassinari**

Vloga botre vile je stična točka med pravljičnim in resničnim. Botra ni zgolj čarobno bitje s palico ali krili – je razlog za spremembo, drugačne poglede in jasnost. Vloga zahteva ravnovesje med eterično, onstransko prisotnostjo in globoko prizemljenostjo. Občinstvo ob botri vili začuti težo vsake sprejete odločitve.

Na vajah smo dali veliko poudarka namenu in nebesedni komunikaciji. Lukas je poudaril, da je moč tega lika v premišljeni negibnosti in v širokih, razprtih gestah. Nasvet, ki me je najbolj nagovoril, je bil: »Ne pleši zgodbe samo zase – odpri jo občinstvu, kot da bi šlo za neprekinjen pogovor.« Koncept čustvenega diha – izmenjevanja med notranjimi, osebnimi trenutki in zunanjo, skupno povezanostjo – je popolnoma spremenil občutek gibanja. Koreografijo je premaknil s točke tehnične izvedbe k skupni čustveni izkušnji.

Osrednje sporočilo naše zgodbe govori o ranljivosti in obnovi. Tudi ko pripoved prevzamejo kaos ali nesporazumi, bistvo ostaja – harmonija, ki čaka, da bo ponovno vzpostavljena. Želimo si, da bi gledalci pomislili na svoje življenje in želimo jih opogumiti. Prepreke so pogosto začasne. Vse se zjasni, ko stopimo korak nazaj in se soočimo s širšo sliko.

Podobno kot Pepelka so mladi ljudje danes pogosto ujetniki pričakovanj, družbenih pritiskov ali okoliščin, ki si jih niso izbrali sami. V naši zgodbi se stvari premaknejo z mrtve točke, ko Pepelka prevzame odgovornost za svoje življenje. Pri tem ji sicer pomaga botra vila, a na koncu se Pepelka vendarle sama odloči, da bo stopila v plesno dvorano. Mladi ljudje danes iščejo lastno pot, ki sicer ni pravljica, a vendar si tudi oni želijo najti tiste priložnosti, ko lahko pobegnejo od hrupnega življenja in ugotovijo, kdo so, in ko lahko sami odločajo o svojem življenju. Odnosi današnjega časa so površinski, *Pepelka* pa nas spomni na neizogibno potrebo po vsem, kar je pristno, pa naj bo to dotik ali empatija. Naša baletna zgodba razgalja sodobno družbo, ki jo poganjajo status, nečimrnost in krutost. Temu nasproti postavlja protikulturo prijaznosti. Glavna vila predstavlja to protikulturo. Od Pepelke ne zahteva ničesar, njena ljubezen je dar.

Mislim, da ima baletna umetnost moč, da prikaže kulturo srčnosti, zlasti zato, ker ni umetnost besed. Na odru se družba skrči na tisto, kar nas drži skupaj. Držimo drug drugega in ko pademo, nas vedno kdo ujame. Navsezadnje pa je ta predstava tudi prijazen, a nujen opomnik: nobena družba ne preživi, če temelji samo na ambiciji. Potrebujemo prijaznost, potrebujemo milost in nujno moramo skrbeti drug za drugega.

→ **Lukas Bareman**

Še tako stabilen, urejen in resen baletni učitelj kdaj izgubi nadzor in podleže lastnim čustvom in osebnim okoliščinam – v naši predstavi je to njegova obsedenost z mačeho. V tem je nekaj zelo človeškega. Vloga baletnega učitelja je večstranska: plesalec mora vseskozi ohranjati čistost baletne tehnike in hkrati upoštevati komične lastnosti učiteljevega značaja. Ko na primer skuša izboljšati plesno znanje polsester, se učiteljev samozavesten in trden značaj izraža močno igralsko ekspresivno. Po drugi strani nanj vplivajo družinski odnosi, tako nered kot izrazita vloga mačehe v družini, kar pa ne pomeni, da koreografija



vloge učitelja nujno postane zmedena ali neurejena. Z Lukasom sva se pogovarjala predvsem kako zaobjeti osnovna dejstva, oblikovati in ohranjati plesne korake in slog pa tudi, kot sem rekel, kako ustvariti vlogo, ki bo v predstavo prinesla nepogrešljivo prvino komičnega.

→ **Matteo Moretto**

Za mladega človeka so odločitve, ki krojijo njegovo življenjsko pot, trajen izziv. Sprejme jih veliko – veliko je tudi pričakovanj. Ne verjamem, da se pred izbiro, ki vpliva na našo prihodnost, znajdemo zgolj enkrat. Nenehno se odločamo, iščemo pravo smer, radovedni, pogumni. Ne bojimo se napačnih odločitev. Mislim tudi, da ni treba biti najuspešnejša oseba v prostoru, pomembno pa je, da najdemo, kar naša življenja osmišlja, kar nas veseli in osrečuje.





Ustvarjalci

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



Lukas Zuschlag

Koreograf

Prihaja iz Feldkirchna v Avstriji. V SNG Opera in balet Ljubljana se je zaposlil leta 2004, leta 2007 je postal solist in pozneje priznani baletni solist. Nastopil je v številnih baletnih predstavah, med drugim kot Romeo (*Romeo in Julija*), Živago (*Doktor Živago*), Franc (*Coppelia na Montmartru*), Tristan (*Tristan in Izolda*), Albrecht (*Giselle*), James (*Silfida*), Rothbart (*Labodje jezero*), Princ (*Pepelka*), Scrooge (*Hrestač – Božična zgodba*), George B. Wilson (*Veliki Gatsby*), Duende (*María de Buenos Aires*). Poleg plesne kariere se že vrsto let intenzivno posveča tudi koreografiji in pedagoškemu delu, tako v Sloveniji kot v tujini. Na domačem odru je kot koreograf sodeloval pri številnih opernih produkcijah, med njimi so *Otello*, *La traviata*, *Carmina Burana*, *Prodana nevesta*, *Cavalleria rusticana*, *Capuleti in Montegi*, *Koda L*, *Italijanka v Alžiru*, *Netopir*, *Requiem*, *Stabat mater*, *Manon Lescaut* in druge. Za Verdijevo gledališče v Trstu je ustvaril koreografijo za opereto *Netopir* in opero *Orfej in Evridika*, pri opereti *Netopir* pa je sodeloval tudi v gledališču Teatro Lirico v Cagliariju. V Ostravi je sodeloval pri češki premieri koprodukcijske predstave *Prodana nevesta* in Monteverdijeve opere *Il ballo delle ingrate*. Leta 2024 je zasnoval koreografijo za scenski nastop in videospot slovenske predstavnice Raiven na Evroviziji ter ustvaril svoj koreografski celovečerni prvenec – balet za otroke *Mali princ* na glasbo Aleksandre Naumovski Potisk. Leta 2026 je *Malega princa* postavil tudi v Hrvaškem narodnem gledališču (HNK) na Reki, za HNK v Splitu pa je ustvaril koreografijo *My Heart Asked*. Od marca 2025 je umetniški direktor baleta SNG Opera in balet Ljubljana.



Ayrton Desimpelaere

Dirigent

Od novembra 2022 je glavni dirigent SNG Opera in balet Ljubljana. Mednarodno prepoznavnost je doživel, ko je junija 2015 v polfinalu Mednarodnega klavirskega tekmovanja Petra Iljiča Čajkovskega dirigiral komornemu orkestru Moskovski solisti Jurija Bašmeta. Nekaj mesecev pozneje je prejel štiriletni angažma na mestu asistenta dirigenta in dirigenta v Kraljevi operi Valonije. Rojen je bil leta 1990. Diplomiral je iz klavirja in dirigiranja na regionalnih nacionalnih konservatorijih v Parizu in Versaillesu ter na Kraljevih konservatorijih v Bruslju in Monsu, prav tako pa iz umetnostne zgodovine in muzikologije na Sorboni ter na Univerzi v Bruslju (ULB). Od leta 2017 poučuje na IMEP (Višji šoli za glasbo) v Namurju v Belgiji. Za njegov prispevek h kulturnemu razvoju Valonije in njeno častno zastopanje v svetu mu je valonska vlada leta 2019 podelila medaljo za zasluge. Njegov repertoar obsega več kot 40 oper in baletov ter številna simfonična in zborovska dela. Sodeluje s številnimi institucijami in orkestri v Evropi, med njimi so Sicilijanski simfonični orkester, Verdijevo gledališče v Trstu, Tonkünstler-Orchester Spodnje Avstrije, Hrvaško narodno gledališče Ivana pl. Zajca na Reki, Kraljeva opera Valonije, Slovenska filharmonija, Belgijski nacionalni orkester in Simfonični orkester v Bilkentu.



Nicola Reichert

Scenografka

Nemška scenografka in kostumografka je svojo poklicno pot začela kot slikarka scenskih kulis. Po delu v več scenskih delavnicah v Nemčiji in v delavnici za scensko slikarstvo Metropolitanske opere v New Yorku je študirala scenografijo in kostumografijo na Visoki šoli za oblikovanje (HfG) v Offenbachu. Od leta 1996 deluje kot samostojna scenografka in kostumografka. Sodelovala je z režiserji, kot so Aron Stiehl, Dietrich Hilsdorf, Immo Karaman, Calixto Bieito, Igor Pison, Gabriele Rech, Rosamund Gilmore in Guy Joosten. Njene scenografije in kostumografije so nastale v številnih opernih in gledaliških hišah doma in v tujini, med drugim v Kraljevi operi v København, Finski nacionalni operi v Helsinkih, Flamski operi v Antwerpnu in Gentu, v opernih gledališčih v Dijonu, Gradcu, Frankfurtu, Bonnu, Dortmundu, Linzu, Komični operi v Berlinu, Državnem gledališču v Nürnbergu, Hessenskem državnem gledališču v Wiesbadnu, Aaltovem gledališču v Essnu, Državnem gledališču na trgu Gärtnerplatz v Münchnu, Semperjevi operi v Dresdnu, na Bregenškem festivalu in za številne druge odre. V Nemški operi na Renu je oblikovala scenografijo in kostume za več produkcij, med njimi je *Brittnov cikel*. V leipziški Operi je oblikovala kostume za Wagnerjev *Prstan Nibelungov*. Delovala je tudi kot gostujoča predavateljica na Nizozemski nacionalni operni akademiji (DNOA) v Amsterdamu/ Kraljevi akademiji za umetnost v Haagu, v Flamskem opernem studiu v Antwerpnu in Gentu, na Univerzi Folkwang v Essnu ter na Visoki šoli za glasbo in ples (HfMT) v Kölnu. Med njenimi novejšimi projekti sta baročna opera *Kajn in Abel* v Aaltovem gledališču v Essnu in *Snežna kraljica* v Semperjevi operi v Dresdnu. V sezoni 2020/2021 jo je operna revija *Opernwelt* nominirala za nagrado za najboljšo kostumografijo. S SNG Opera in balet Ljubljana sodeluje prvič.



Leo Kulaš

Kostumograf

Rojen je bil na Hrvaškem, kostumografijo in modno oblikovanje je študiral na Akademiji za likovno umetnost v Beogradu. Profesionalno pot je začel leta 1983 na festivalu Splitsko poletje s kostumografijo za Verdijevo opero *Nabucco* v režiji Paola Magellija, s katerim vse odtlej redno sodeluje. V svoji karieri je ustvaril kostumografije za več kot dvesto produkcij na področju gledališča, opere, filma, televizije, muzikala in baleta. Leta 1998 se je z baletom *Tango* v produkciji SNG Maribor začelo njegovo dolgoletno umetniško sodelovanje s koreografom Edwardom Clugom. Skupaj sta ustvarila številne mednarodno odmevne produkcije, med njimi so: *Proof* in *Aperture* za Nizozemsko plesno gledališče, *Les Noces* v Antwerpnu, *Faust* in *Pomladno obredje* v Zürichu, *Mojster in Margareta* v gledališču Boljšoj, Gluckov *Don Juan* v Nacionalni operi Capitole v Toulousu in *Sen kresne noči* za Državni balet v Berlinu. Prejel je številne nagrade in priznanja v Sloveniji in tujini. Njegov opus zaznamujejo izrazit vizualni pristop, raznolikost in tesno povezovanje kostumografije z dramaturgijo in celostno podobo uprizoritve.



Jaka Šimenc

Oblikovalec svetlobe

Deluje na področju gledališča, baleta in sodobnega plesa. V več kot petindvajsetih letih ustvarjanja je razvil prepoznaven pristop k oblikovanju svetlobnega prostora, v katerem svetloba deluje kot dramaturški element in aktivni soustvarjalec odrskega dogajanja. Kot oblikovalec svetlobe in občasno tudi scenograf je sodeloval s številnimi režiserji, koreografi, vizualnimi umetniki in umetniškimi kolektivi v okviru institucij in neodvisnih produkcij, večina njegovih projektov pa je nastala na področju sodobnega plesa. Njegovo delo je bilo predstavljeno v različnih gledaliških prostorih doma in v tujini, med drugim v SNG Opera in balet Ljubljana, SNG Drama Ljubljana in Kraljevi operi v Stockholmu. Trideset let je bil sodelavec Zavoda EN-KNAP, kjer je poleg oblikovanja svetlobe opravljal tudi funkcijo tehničnega direktorja. Pomemben del njegovega delovanja predstavlja tudi pedagoško delo. Že vrsto let vodi delavnice oblikovanja svetlobe na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo ter na univerzi Alma Mater Europaea, kjer svoje praktične izkušnje in umetniško razmišljanje prenaša na nove generacije ustvarjalcev.



Tatjana Ažman

Dramaturginja

Tatjana Ažman, diplomantka ljubljanske Akademije za gledališče, radio, film in televizijo in štipendistka Mundovega sklada Univerze v Ljubljani, je na umetniško pot dramaturginje, ki jo je popeljala v gledališče (SLG Celje in Koreodrama), na televizijo in tudi radio, stopila leta 1989, leta 1995 pa je postala članica ansambla SNG Opera in balet Ljubljana. Sodelovala je s številnimi režiserji in koreografi vseh generacij na gledaliških, opernih in plesnih odrih. Aktivna je v širšem mednarodnem prostoru, kjer deluje v okviru mednarodnih mrež, festivalskih žirij in gledaliških strokovnih teles, sodeluje na strokovnih in znanstvenih dogodkih, slednje tudi pripravlja. Kot dramaturginja objavlja besedila o gledališču v strokovnih publikacijah doma in po svetu. Za dramaturške prispevke v letu 2011 ji je Združenje dramskih umetnikov Slovenije podelilo nagrado bršljanov venec. Leta 2022 je bila kot avtorica dramskega besedila *Muza v steklenici* nagrajena na priznanem mednarodnem festivalu dramatike Analogio v Atenah, leta 2023 jo je znamenita japonska fundacija Inamouri Fundation izbrala za uradno nominatorko prestižne svetovne nagrade Kyoto Prize za področje gledališča in filozofije, novembra 2023 je na brazilskem festivalu NEAPFest v Riu de Janeiru prejela nagrado Rubensa Barbota za dolgoletno delo z mladimi umetniki v mednarodnem prostoru in za demokratizacijo gledališča.



Igor Grasselli

Koncertni mojster

Violinist Igor Grasselli je koncertni mojster v SNG Opera in balet Ljubljana od leta 1994. Kot solist je koncertiral z različnimi orkestri in komornimi ansambli. Poleg dela v matičnem orkestru 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 vodil Pekinški simfonični orkester in orkester Filharmonije v Vidmu. S solističnimi koncerti je med drugim nastopil v Ljubljani, Murski Soboti, Celju, na Ptuju, v Kopru, Novem mestu, Banjaluki, Banskih dvorih, Novem Sadu in Beogradu. Kot solist je nastopal tudi na Kitajskem, v Italiji, Avstriji in Veliki Britaniji. Posnel je vrsto zgoščenk za Glasbeno dediščino Slovenije.



Fotografije

Po straneh

2 Eleonora Ancona
4 Erica Pinzano, Tasja Šarler Vogrin, Eleonora Ancona
5 Tasja Šarler Vogrin, Nina Noč, Erica Pinzano
8 Erica Pinzano, Lukas Bareman
9 Eleonora Ancona
10 Eleonora Ancona, Nina Noč
11 Lukas Bareman, Nina Noč, Erica Pinzano, Tasja Šarler Vogrin, Eleonora Ancona
12 Lukas Bareman
13 Emilie Gallerani Tassinari, Eleonora Ancona
15 Nina Kramberger
16 Filippo Jorio, Nina Kramberger
17 Emilie Gallerani Tassinari, Filippo Jorio, Marin Ino
18 Filippo Jorio, Oleksandr Koriakovskyi, Eleonora Ancona
23 Emilie Gallerani Tassinari
24 Eleonora Ancona, Marin Ino, Filippo Jorio, Emilie Gallerani Tassinari, Nina Kramberger
27 Eleonora Ancona, Matteo Moretto
29 Marin Ino, Oleksandr Koriakovskyi, Eleonora Ancona, Filippo Jorio, Nina Kramberger
30 Lara Flegar, Barbara Potokar, Neža Rus, Hugo Mbeng, Aleks Theo Šišernik in baletni ansambel
33 Matteo Moretto, Kenta Yamamoto, Katja Samobor
34 Skupinski prizor
35 Erica Pinzano, Hugo Mbeng, Nina Noč
36 Matteo Moretto, Lukas Bareman, Kenta Yamamoto, Chie Muraishi, Erica Pinzano, Nina Noč, Tasja Šarler Vogrin in baletni ansambel
39 Chie Muraishi, Kenta Yamamoto, Barbara Potokar
40 Eleonora Ancona, Matteo Moretto
41 Nina Noč, Lukas Bareman
46 Erica Pinzano, Hugo Mbeng in baletni ansambel
48 Matteo Moretto, Kenta Yamamoto, Lara Flegar, Yuki Seki
49 Eleonora Ancona
50 Eleonora Ancona, Matteo Moretto, Nina Kramberger, Marin Ino, Emilie Gallerani Tassinari, Oleksandr Koriakovskyi in baletni ansambel
54 Eleonora Ancona, Matteo Moretto
55 Matteo Moretto, Eleonora Ancona
57 Skupinski prizor
59 Yuki Seki, Eleonora Ancona
60 Lukas Bareman, Matteo Moretto
61 Eleonora Ancona, Tasja Šarler Vogrin, Erica Pinzano
62 Matteo Moretto, Emilie Gallerani Tassinari, Eleonora Ancona
65 Matteo Moretto, Eleonora Ancona
66 Tasja Šarler Vogrin, Nina Noč, Eleonora Ancona, Erica Pinzano, Matteo Moretto, Oleksandr Koriakovskyi, Filippo Jorio, Marin Ino, Nina Kramberger
67 Eleonora Ancona, Matteo Moretto







Sergei Sergeyevich Prokofiev
Cinderella

A Fantasy Ballet
in Two Acts

2026/2027
Season

Cinderella

A Fantasy Ballet in Two Acts

A Coproduction with Stadttheater Klagenfurt

Premiere
8. 10. 2026

Music
Sergei Sergeyevich Prokofiev

Conductor
Ayrton Desimpelaere
Choreographer
Lukas Zuschlag

Set Designer
Nicola Reichert
Costume Designer
Leo Kulaš
Lighting Designer
Jaka Šimenc
Dramaturg
Tatjana Ažman
Concert Master
Igor Grasselli
Assistant Conductor
Leon Felix Schlagintweit
Assistant Costume Designer
Lara Kulaš
Assistant Choreographer
Mateja Železnik
Performance Assistants
Rita Pollacchi, Tjaša Kmetec, Olga Andreeva, Vikor Isajčev, Ana Klašnja
Stage Manager
Višnja Fičor

Cast

Cinderella
Eleonora Ancona*/Marin Ino/ Erica Pinzano
The Prince
Matteo Moretto*/Filip Jurič/Paolo Calò
The Stepmother
Nina Noč*/Tasja Šarler Vogrin/ Barbara Potokar/Katja Samobor
The First Stepsister
Erica Pinzano*/Eleonora Ancona/ Mariya Pavlyukova
The Second Stepsister
Tasja Šarler Vogrin*/Nina Kramberger/ Emilie Gallerani Tassinari
The Ballet Teacher
Lukas Bareman*/Filippo Jorio
The Godmother Fairy
Emilie Gallerani Tassinari*/Nina Noč/ Ellen Mäkelä
The Prince's Father
Kenta Yamamoto*/Yujin Muraishi/ Filip Jurič
The Prince's Mother
Chie Muraishi*/Emilie Gallerani Tassinari/ Neža Rus/Lara Flegar
The Spring Fairy
Filippo Jorio*/Pedro Bola Marques/ Jean-Baptiste de Gimel
The Summer Fairy
Marin Ino*/Nađa Mrašić/Chie Muraishi
The Autumn Fairy
Nina Kramberger*/Mariya Pavlyukova/ Klara Strmčnik
The Winter Fairy
Oleksandr Koriakovskyi*/Lukas Bareman/Pablo Doria Aguirre
The Prince's Friends
Yujin Muraishi*/Paolo Calò*/Yuki Seki/ Hugo Mbeng
The Waiters
Hugo Mbeng*, Aleks Theo Šišernik*/ Oleksandr Koriakovskyi, Jean-Baptiste de Gimel
The Dancers
Katja Samobor*, Neža Rus*, Eva Gašparič*, Barbara Potokar*
The Couples
Mariya Pavlyukova* and Filippo Jorio*, Nađa Mrašić* and Aleks Theo Šišernik*, Klara Strmčnik* and Pablo Doria Aguirre*, Manca Strmčnik* and Jean-Baptiste de Gimel*, Maria Trabalon Sanjuan* and Yujin Muraishi*, Ellen Mäkelä* and Paolo Calò*, Lara Flegar* and Yuki Seki*, Mariša Nač Šuštar* and Hugo Mbeng*/Nina Kramberger and Oleksandr Koriakovskyi, Chie Muraishi and Filippo Jorio, Maria Trabalon Sanjuan and Lukas Bareman, Barbara Potokar and Matteo Moretto
*Premiere

Orchestra

Orchestra Inspectors
Martin Žužek Kres, Niko Mir

Production Team
Executive Producer Nives Fras, *Producers* Polona Kante, Maja Devetak, *Coordinator* Simon Stanojevič, *Cultural Program Organizer* Drejc Gruden, *Ballet Artistic Administrative Office* Gabriela Petrova Stoyanova-Chausheva

Music Librarian
Damjan Kozole

Sets
Theatre Workshop of the SNG Opera in balet Ljubljana and SNG Drama Ljubljana, *Head of Workshop* Matjaž Arčan; Theatre Workshops of Stadttheater Klagenfurt, *Technical Manager* Werner Hrast, *Head of Theatre Workshops and Assistant and Deputy Technical Manager* Thomas Stingl

Costumes
Theatre Workshop of the SNG Opera in balet Ljubljana and SNG Drama Ljubljana, *Head of Workshop* Matjaž Arčan

Technical Department
Acting Head of Department Luka Berden

The performance has one intermission.





About

Sergei Prokofiev transformed ballet music through its strong rhythmic character, sharp contrasts and distinctive modern sound. His ballets, including *Romeo and Juliet* and *Cinderella*, quickly established themselves following their premieres, owing to the strength of their dramaturgy and the rich possibilities they offered to choreographers.

The three-act score follows Perrault's fairy tale and provides a diverse and richly textured musical source, supporting both the virtuosity and expressive qualities of ballet artists.

The contemporary fairy-tale ballet *Cinderella*, choreographed by Lukas Zuschlag and created as a co-production with Stadttheater Klagenfurt, transposes the classical fairy tale into the contemporary world, permeated by social pressures and deceptive glitter, where a young girl searches for her place and her identity. The story continually shifts between reality and dreams. The fairies open portals into an imaginary realm where the constraints of everyday life begin to loosen and familiar things take on new forms. The space is constantly transformed, shifting from the familiar to the unpredictable. The Prince, heir to his father's shoe factory, gives Cinderella a pair of the company's latest model, yet she loses one of the shoes. At the end, the two shoes are reunited, becoming a symbol of connection and a new beginning. The story remains deliberately open-ended, inviting us to imagine for ourselves what might happen next.



Synopsis

Act One

Cinderella's mother has died, and she grows up in a household ruled by her stepmother, whose attention is devoted almost entirely to her two daughters. Whilst the rest of the family enjoys a life of comfort and indulgence, Cinderella runs the household. The Fairy Godmother and the other fairies, who deliver the family's many shopping orders, notice that Cinderella is being treated unfairly.

The Prince's family owns a shoe factory. A gala event is approaching, at which the family will present a new shoe model to the public and announce that their son will take over the family business. For the occasion, Cinderella's stepmother orders new clothes for her daughters and hires a dancing master. Cinderella watches the lessons and secretly repeats the Dancing Master's steps. She takes great delight in dancing, dreaming of a life beyond the walls of the house in which she is confined. The Stepmother and her daughters depart for the event in grand style. Left behind, Cinderella is not forgotten: the fairies decide to help her, and she sets off for the gala in their company.

Act Two

The young heir to the shoe factory is presented at the event in all his splendour, yet beneath the glittering façade, lies a young man who resists the life his family has mapped out for him. The Stepmother and her daughters vie for his attention.

The young man and Cinderella meet and, for a fleeting moment, their worries fall away. He offers her a pair of shoes, which she tries on.

It is midnight. The presentation of the new shoe model is about to begin, but the shoes are nowhere to be found. Cinderella suddenly realises that she is wearing the very shoes for which everyone has been searching. Frightened, she runs away.

The young nobleman discovers one of the shoes. Accompanied by two friends, he sets out in search of Cinderella and encounters the Dancing Master. Recalling that he had seen him in a company of a mysterious dancer, he asks for his help.



The search leads them to Cinderella's family the following morning. Joined by the Dancing Master and the fairies, the young man arrives just as the family is waking after their night of dancing. Unnoticed by the others, Cinderella sits dreamily recalling the previous evening, clutching the shoe whose very disappearance has brought them all to her.







Excerpts from the Interview with the Choreographer

Nataša Jelić
↓
Lukas Zuschlag

The Dancers Have Always Been My Greatest Source of Inspiration …

What lies at the heart of your artistic curiosity as a choreographer, and how would you describe your choreographic language – the particular movement vocabulary you bring to life through the bodies of other dancers?

Quite simply, my greatest source of inspiration – and my greatest challenge – in the creative process has always been the dancers. For me, there is nothing more rewarding than allowing a choreography to emerge through a dialogue with them. When I choreograph, I usually give the dancers a broad idea, a sense of the timeframe and the content I have in mind, while the movement itself is something I prefer to develop, more or less, in the studio, together with them. The projects I enjoyed most as a dancer were those in which we were able to co-create with the choreographer and, in doing so, leave a small part of ourselves within the work. I believe that it is precisely when a dancer is given the freedom to bring something of their own personality to a choreography that their performance becomes most authentic.

What I am particularly drawn to as a choreographer is the distinctive interplay between contemporary dance elements and the classical ballet form. This will also be reflected in *Cinderella*; although the choreography will have a more contemporary feel, it will remain firmly rooted in classical ballet technique. At the beginning of the performance, both in Cinderella's home and in the world of the supernatural beings, the movement will possess a more contemporary quality. At the ball, where the choreography calls for somewhat more formal movement, it will gradually become more classical, before elements of contemporary dance once again come to the fore as the story unfolds. In this sense, our production can also be seen as a kind of journey – a reflection of the evolution of dance itself.

Given that, as choreographers, we have an almost inexhaustible wealth of material at our disposal in a ballet company – highly accomplished dancers, trained in classical

ballet technique – I am always most interested in how we can bring different movement techniques and forms of expression together, and what forms of movement can emerge from this truly strong and important foundation. When it comes to the creative process itself, however, I never want to push dancers in a particular direction. If someone feels more comfortable with a different step or a different way of expressing a movement, I always leave it to them to change whatever they feel is right within the choreography I have shown them. Of course, what I see must also appeal to me. I am convinced that the audience can immediately sense whether a particular movement feels natural to a dancer, whether it truly suits them or not. That is why I do not put pressure on the dancers; instead, I give them the freedom to find their own way of embodying the movement, allowing each of them to discover an interpretation that feels right and uniquely their own.

Following *The Little Prince*, you have once again sought inspiration in the world of fairy tales – this time in the much loved and universally familiar story of *Cinderella*. Could you perhaps give us at least a glimpse of your idea? How does your interpretation of this fairy tale, and of its iconic symbolism of the lost slipper, differ from more traditional readings, and what makes it distinctly contemporary?

The story is set in the present day, yet, through the presence of fairy-tale elements, I seek to situate it within a kind of timeless space that also encompasses the narrative's own sense of transcendence. From the very beginning, in the house where Cinderella lives with her stepmother and stepsisters, we enter a world that is emotionally rather cold. We do not see Cinderella sweeping up ashes; instead, we find piles of clothes everywhere, constantly ordered by the stepsisters. We are confronted with the consumer-driven way of life we see around us today – fast fashion, the constant accumulation of possessions, and even faster process of getting rid of them. Like everything else, the things we own, seem to have an extraordinarily short lifespan. We might also think of social media, where we observe and often exchange illusions – something far removed from the reality of our existence – while concerning ourselves largely with some imagined version of our outward appearance. Something similar is at work in our story: the Stepmother is preoccupied with making everything look perfect on the outside, while in reality her home, and particularly her relationship to Cinderella, is profoundly cold and devoid of affection. Cinderella, therefore, longs for a better life and searches for a way out.

Our Prince is not a prince in the traditional sense. He has grown up in a loving family, but is caught up in his parents' expectations, as he is destined one day to take over his father's factory. He too longs to escape from his own »golden cage«. His story is therefore an important part of our version of the fairy tale. Our Prince is not the ideal suitor whom Cinderella falls in love with, with whom she then lives happily ever after. Instead, fate brings them together so that they can help one another and find their own path.

The celebration marks the opening of the family's new shoe factory, as well as the unveiling of the first pair of shoes the young man has designed himself. The whole occasion is a major fashion event, yet the young man finds no joy in it. He begins to realise that he does not belong to this world, and that perhaps this is not what he wants to devote his life to. It is there and at that very moment, that he meets a girl he has never noticed before. Almost instantly, he realises that rather than celebrating and promoting his work in all its glittering splendour, what he really wants is to give its fruit – his shoes – to her. And so, in one of our central dance duets, two hearts, together with a pair of his shoes, become one.

At midnight, when the celebrations are at their height, Cinderella loses her shoe in the general confusion and disappears. It is then that the young man decides to tell his parents that, despite their expectations, he cannot follow the path they have laid out for him. He will go in search of the girl his heart has chosen. He does not find her by matching the shoe,



but by finding his other half – and, with her, the other half of his pair of shoes. Perhaps that is why our *Cinderella* will not necessarily end as a grand fairy-tale love story. Instead, we may simply accompany the young couple as they set off together into the unknown. Our version may also differ from other tellings in that every member of the audience will have the opportunity to imagine the continuation of the story for themselves – and to give it the ending they would most like to see …

You mentioned supernatural beings. Does that mean, then, that the two protagonists in your ballet adaptation of the fairy tale will not, after all, have to change the course of their lives entirely by themselves?

There could, of course, be no Cinderella and Prince, nor indeed their story, without the magical creatures, fairies and sprites of the traditional fairy tale. They too have a place in our story, although they appear in a rather different guise. They are the young men and women from a delivery service who are constantly bringing boxes of clothes to Cinderella's house, ordered by her stepsisters. Having long been witness to the fact that something is not quite right with her situation, they decide to intervene and steer the story towards a happier course. In a sense, they are continually rewriting and redirecting the narrative, shaping events according to how they feel the story ought to unfold. They also intervene during the great celebration at which Cinderella meets her Prince, taking matters into their own hands and guiding the course of events in their own fashion. And so this resourceful troupe of fairies and sprites remains a constant presence throughout the story – only this time, we encounter them in a rather more contemporary and everyday guise.





SNG Opera in balet Ljubljana
Župančičeva ulica 1, 1000 Ljubljana
T: +386 (0)1 241 59 00
www.opera.si

Direktor in umetniški direktor opere/
General Manager and Artistic Director of Opera
Marko Hribernik
Umetniški direktor baleta/Artistic Director of Ballet
Lukas Zuschlag

Svet zavoda/Council
Toni Tovornik (predsednik/Chairman), Janez Rozman (namestnik predsednika/Deputy Chairman), Franco Juri, Luka Kropivnik, Inez Osina Rues, Anže Perne, Yasmin Martin Vodopivec
Strokovni svet/Expert Council
Robert Brezovar (predsednik/Chairman), Matjaž Marin (namestnik predsednika/Deputy Chairman), Danica Dolinar, Višnja Fičor, Tomaž Habe, Matjaž Robavs

Stadttheater Klagenfurt/Mestno gledališče Celovec
Theaterplatz 4, 9020 Klagenfurt am Wörthersee/Celovec ob Vrbskem jezeru
www.stadttheater-klagenfurt.at

Umetniški direktor/Artistic Director
Aron Stiehl
Poslovodni in komercialni direktor/Managing Director
Mag. Matthias Walter

Gledališki list, sezona 2026/2027, št. 1, oktober 2026
Theatre Programme, 2026/2027 Season, No. 1, October 2026

Izdajatelj/Publisher
©SNG Opera in balet Ljubljana
Vse pravice pridržane. Besedila, fotografije in druga avtorska dela, objavljena v Gledališkem listu, je dovoljeno reproducirati in distribuirati samo s pisnim privoljenjem gledališča in imetnikov avtorskih pravic./
All rights reserved. Texts, photographs and other copyrighted works published in the Theatre Programme may be reproduced or distributed only with the written consent of the theatre and the copyright holders.
Za izdajatelja/Represented by
Marko Hribernik
Uredništvo/Editorship
Tatjana Ažman, Tamara Šmit
Jezikovni pregled/Language Editing
Marja Filipčič Redžić
Prevodi/Translations
Nataša Jelić, Tatjana Ažman
Fotografije/Photos
Darja Štravs Tisu (fotografije z vaj/Photos from the Rehearsals), arhiv/Archive SNG Opera in balet Ljubljana, osebni arhivi/Personal Archives, Jernej Prelac (Lukas Zuschlag, Igor Grasselli)
Likovna zasnova in izvedbeno oblikovanje/Layout and Design
Matija Jemec
Fotografija na naslovnici/Cover Photo
David Keinne
Priprava in tisk/Prepress and Print
ABO grafika, d. o. o.
Naklada/Print Run
1000
Cena/Price
5 EUR

ISSN 1854-0481

Redakcija je bila končana 5. oktobra 2026./
The editorial work on this programme was finalised on 5 October 2026.

V koprodukciji z/In a Co-production with

STADT THEATER KLAGENFURT