

Trei seri de balet american

Mai mult poate decât oricare dintre ansamblurile coregrafice care ne-au vizitat în ultima vreme, Teatrul American de Balet d'în New-York a demonstrat — prin reușitele ca și prin neîmplinirile celor trei spectacole susținute la București — că forța unui asemenea colectiv rezultă, întotdeauna, din conjugarea a trei elemente, existente, firește, la cei mai înalți parametri artistici: un corp de dansatori omogen valoric, un mănunchi numeros de soliști de calitate sensibil similară și — cel mai important —, mai mulți coregrafi cu personalități puternice, capabili să evite închistarea trupeî într-un singur stil, capabili să furnizeze versiuni originale pieselor celebre și să lanseze noi creații viabile. Această ultimă condiție funcționează, în statutul Teatrului American de Balet, în virtutea scopului pe care, de-a lungul celor aproape patru decenii de existență, ansamblul l-a urmărit neîntrerupt: acela de a conserva imaginea celor mai importante realizări ale genului de la sfârșitul secolului trecut și de la începutul veacului nostru, concomitent cu afirmarea unor noi valori. Iar cele trei programe prezentate pe scena Operei române au fost concepute în așa mod încât să reflecte întreaga bogăție și diversitate a repertoriului astfel constituit.

Baiadera a oferit expresia cea mai pură a stilului clasic, în sobrietatea lui maximă de linie și culoare. Coregrafia celebrului Marius Petipa poate părea astăzi artificială (în măsura în care artificială este și relația ei cu subiectul ușor tenebros), ceea ce nu ne va împiedica să apreciem, în evoluția acestui balet mai mult de atitudine decât de mișcare, eleganța rece a prețioaselor figurine de porțelan înșuflețite ca prin atingerea magică a baghetei unui vrăjitor, virtuozitatea variațiilor executate de cei cinci soliști, și, mai cu seamă, inteligența exploatarei sugestiilor partiturii lui Ludwig Minkus, în acel prim număr al baletului unde motivului muzical, împărțit la nesfârșit în secvențe, coregraful îi

găsește un echivalent plastic, admirabil în noblețea și simplitatea lui, pe care îl folosește ca element generator al progresiei unei spectaculoase intrări și înțirări în spirală a unui corp de 24 de balerine.

Urmind *Baiaderei* într-o ordine cronologic-stilistică, două baletе — montate de Antony Tudor (care este și director asociat al companiei) — reinvie, cu un spor de discreție, spiritul romantic al genului. Dacă în *Grădina cu liliac* convenționalul sufocă clipele de trăire autentică ale unei destul de banale melodrame, ce se desfășoară pe muzica, la fel de uzată, a *Poemului* de Chausson, în schimb *Frunzele se ofilesc* este un delicat pastel de toamnă în care muzica lui Dvofac (cu gust aleasă dintre paginile mai puțin bătătorite ale compozitorului), culoarea decorurilor lui Ming Cho Lee și a costumelor Patriciei Zippodt și mișcarea coregrafică plină de grație, cu fugare trimiteri la inspirația folclorică cehă a partiturii, converg spre crearea unei atmosfere de poezie senină, tinerească.

Tot folclorul — însă acela al negrilor americani — oferă lui Alvin Ailey elementele de natură să coloreze în spirit modern limbajul clasic al baletului, în *Itul* lui Duke Ellington. Cele opt secvențe ale urmăririi cursului apei sînt asimilate desfășurării existenței umane, concepută — de remarcă — nu anecdotic, ci simbolic (chiar dacă pe alocuri, se încearcă și o aluzie vizuală la sursa inițială de inspirație, sugerîndu-se mișcarea ritmică a valului fie alternînd înaintarea și retragerea eplurilor de dansatori (ca în „Izvorul”), fie alternînd ridicarea și coborîrea (ca în „Lacul” sau „Două orașe”). Dar, dincolo de relația aceasta — muzică-idee-imagine plastică — ceea ce reprezintă meritul principal al coregrafului este calitatea demonstrației că între elementele de bază ale stilului clasic (începînd chiar cu atît de caracteristicile „poante”) și inflexiunile moderne de expresie corporală nu există incompatibilitate.

Aceeași demonstrație o face Glen Tetley în al său ciclu de improvizatii solistice — care dau și numele baletului: „*Voluntaries*” — pe muzica lui Francis Poulenc din *Concertul pentru orgă, coarde și timpani*. Cu o particularitate definitorie pentru stilul său, însă: prezența unui mare număr de elemente de dificultate athletică, acestea amplificate încă în *Sărbătoarea primăverii* de Stravinski (dealtfel, baletul cu cel mai modern limbaj din întreg programul trupeî). Dacă în „*Voluntaries*” coregrafia nu urmărește pas cu pas desfășurarea evenimentelor muzicale (excepție face repriza, marcată ostentativ), ci operează cu structuri de esență muzicală (înspirate îndeosebi din polifonie, cel mai adesea din cea imitativă), în *Sărbătoarea primăverii* inaderența mișcării (altminteri, seducătoare) la caracterul, la înlănțuirea ideilor și chiar la ritmica acestei muzici, atît de pregnant structurate pentru dans, minează impresia generală, sărăcind forța emoțională a întregului.

În sfârșit, punct culminant al celor trei serii, „*Push comes to shove*”, de Twyla Tharp, este a parodie — superbă în rafinamentul, inteligența și bunul său gust — la adresa genului însuși, cu ale sale nenumărate convenții și artificii pe care le demitizează. Pe un suport muzical ce alternează o piesă de jazz — *Bohema Rag 1919* de Joseph Lamb cu *Simfonia nr. 82* de Haydn executată în cel mai autentic spirit — Twyla Tharp persiflează, rind pe rind sau simultan, toate elementele de rutină ale baletului (clasic, în primul rînd, dar nu numai), de la ritualul intrării și ieșirii din scenă, la atitudinile plastice, devenite șablon, ca și salutul către public; de la condiția fundamentală a dansului, care este efortul camplit făcut cu zîmbetul pe buze, la relația de condiționare sunet-imaginație, căreia îi denunță nerespectarea sau, dimpotrivă, aplicarea mecanică. Iar mijloacele folosite sînt, alături de exagerarea caricaturală (mai la îndemînă și mai puțin surprinzătoare), dintre cele mai neașteptate și mai subtile: acronismul mișcării față de muzică sau mișcarea foarte agitată, precis ritmată, desfășurată în absența unei muzici justificatoare; accelerarea extremă a mișcării dansului (după modelul unui mult gustat truc de tehnică cinematografică) pentru a corespunde infrastructurii ritmice a muzicii lui Haydn, și articularea rigidă a figurilor în desenul coregrafic. Acest exemplar desăvîrșit care este, în domeniul destul de sărac de altfel al baletului-comedie, „*Push comes to shove*” reprezintă, dincolo de bazul

pe care-l stîrnește, o veritabilă meditație asupra pericolelor reale care pîndesc genul din însuși lăuntrul ființei lui, copleșită de automatisme. Pericole de care nici o trupă de dans nu este ferită, deci nici Teatrul American de Balet. La cele semnalate de creația lui Twyla Tharp ar mai trebui adăugată utilizarea excesivă a numerelor solistice (cu sau fără „decorul” pe care-l constituie ansamblul) și absența preocupării pentru compozițiile de grup, unde acest grup să fie tratat ca un organism complet și nu ca suma unor individualități sau cupluri acționînd concomitent și simetric.

Trecem ușor pe lîngă toate aceste rezerve; fiindcă ceea ce este remarcabil la dansatorii Teatrului American de Balet (fie ei soliști sau interpreți de ansamblu) este foarte buna lor pregătire tehnică și faptul că dispun de o mare expresivitate a mișcării, ca și faptul că dirijorul Patrick Flynn știe să-i urmărească și să-i conducă în același timp cu o maximă suplețe. Sub bagheta lui, orchestra Operei Române (avînd-o ca solistă pe tinăra violonistă Mihaela Martin în *Poemul de Chausson*) a realizat una dintre performanțele sale, executînd aici numai pagini (cîteva de mare dificultate) ce nu se află în repertoriul ei și pe care le-a interpretat, (chiar dacă fără dorita strălucire în ton) cu precizie și sentiment.

Luminița Vartolomei

Șantier bibliografic

Periodice de teatru din secolul trecut

Pledam, într-un număr trecut al revistei, pentru necesitatea monografiei vechilor noastre periodice de teatru. Pentru secolul trecut, ele sînt oglinda fidelă a începutului și consolidării teatrului românesc modern. Dacă poezia română și-a avut de timpuriu revistele ei, așa cum citim într-o recentă monografie (Emil Manu — *Reviste românești de poezie*, E. A., 1972), constatăm cu satisfacție că vechiul teatru națio-

nal a avut organe de publicitate și de dezbatere, surse ce așteaptă avizata privire de sinteză.

Iată, cu titlu informativ, periodice teatrale ale secolului al XIX-lea, surprinzătoare ca număr, multe efemere, dar de neprețuit în fixarea istoriografică: *Gazeta Teatrului Național, București*, 1835—1836. ● *Teatrul. Foie critică și literară, Iași*, 29 nov.—20 dec. 1864. ● *Artistul, Foie teatrală și literară, București*, sept.—oct. 1866. ● *Teatrul. Foie belletristică literară, sept. 1866—sept. 1867*. ● *Croniciarul de București, București*, oct. 1871, de la nr. 2, între acte, organ special pentru susținerea intereselor teatrului. ● *Theatru*, 5 oct.—nov., 1885. ● *Julian — Programme, București* 1877. ● *Artistul român, București*, 1889. ● *Revista theatrelor, publicațiune literară-artistică*

ilustrată, București, sept. 1893—sept. 1894, Craiova, București. 1 nov. 1896 — aug. 1898, director L. Livescu. ● *Serata teatrală, oct.—dec. 1893*. ● *Programul Teatrului Național, București*, 1896, *Apare în toate serile de operă și excepțional pentru reprezentațiile Agathe Birsescu*. ● *Teatru-Muzică-Modă*, 24 oct. 1897 — 13 mart. 1898. ● *Programul teatrelor, București*, 1 oct. 1898 — 30 apr. 1899; 25 sept. 1899 — 30 april. 1900. ● *Revista spectacolelor, Teatre, conferințe, baluri, serate, București*, 4—27 febr. 1899. ● *Curierul Teatrului Național, Stagiunea 1899—1900, Craiova*, 28 febr. — 1 mart. 1900 (vezi: Nerva Hodoș, Al. Sadi Ionescu — *Publicațiunile periodice românești, Tom 1, București*, 1913).

I. N.