

## TEATRUL DE OPERETĂ

# NEȘFÎRȘIT, ZBORUL MĂIASTREI ȘI MEȘTERUL MANOLE

Linii de forță ce marchează interesul produs de noul spectacol al Mihaelei Atanasiu sînt, ca de obicei, determinate de subiectul propus (cu două trimiteri la zone de referință ale culturii românești), de asamblarea mai multor componente artistice decît acelea, și așa numeroase, implicate în balet (aici — ca și în precedentul spectacol de succes, *Viața, dragostea omului...* — dans, cînt, cuvînt și, firește, scenografie), de valoarea limbajului coregrafic și de utilizarea lui, în sfîrșit, de materialul uman cu care toate acestea sînt realizate scenic.

Concepută ca o suită evasicinematografică de imagini coregrafice născute din contemplarea citorva dintre cele mai adînc semnificative sculpturi ale lui Brăncuși (*Masa tăcerii, Rugăciunea, Sărutul, Cuminența pămîntului, Pasărea măiastră, Poarta sărutului, Coloana fără sfîrșit*), prima piesă a dipticului trăiește, așa cum, dealtfel, titlul o declară (*Neșfîrșit, zborul Măiestrei*), sub semnul unificator al înălțării în văzduh, al plutirii, al avîntului spre tării. Iar calitatea ei fundamentală o constituie tocmai transfigurarea esenței plastice a zborului surprins de Brăncuși în imaginea lui statică (acea atît de caracteristică alungire a formei, avînd drept arhetip „Pasărea măiastră”), prefacerea acestei esențe într-o imagine cINETICĂ generată continuu de o pulsație ce este, rînd pe rînd, palpît, respirație și val. Și, bineînțeles, transgresia (de sugesție filosofică) explicită a motivului, devenit, astfel, leit-motiv, în miezul altor sculpturi. Uneori (ca în *Coloana fără sfîrșit*, unde motivele romboidale se adună vertiginos într-o ascensiune infinită), grefa se susține prin descifrarea preexistentă a unui sens comun sau, cel puțin, îndeaproape înrudit; alteori, însă (ca în *Masa tăcerii, Rugăciunea sau Sărutul* — splendidă îmbrățișare devenită zbor), ea este viabilă exclusiv prin rațiunile de ordin estetic ale vizi-

unii coregrafice — și aici se vedește marea forță a Mihaelei Atanasiu, dincolo de soliditatea și de poezia libretului, în mod programatic gîndit de Gabriel Morărescu ca pentru un „spectacol de metafore la Brăncuși“.

În opoziție fățișă cu cea dintîi, a doua piesă este o dramă „de acțiune“: golită de înțelesurile ei profunde, legenda *Meșterului Manole* apare ca o înfruntare între erou și un soi de „vîrcolac“, vinovat de prăbușirea repetată a mănăstirii (numele lui e „Destructorul“), cu care Manole se prinde într-o luptă... corp la corp (ca tehnică, de inspirație extrem-orientală!), pare a-l învinge (ce altceva poate însemna rostogolirea Destructo-ului în bezna care-l zămislise?) și, totuși, i-o jertfește, în cele din urmă, pe Ana. Sublimul simbol original al sacrificiului pe care creatorul îl face pentru dănuirea operei sale se transformă, astfel, într-un fel de meschină cumpărare a bunăvoinței unei forțe supranaturale ostile, iar întregul mit al creației — unul dintre cele mai nobile din cultura universală — este grav, nepermis deformat. (Foarte ciudat este faptul că declarațiile din programul de sală ale celui ce semnează libretul sînt ele însele, în cea mai mare parte a lor, în contradicție cu o asemenea viziune. Spune Dinu Crnescu: „Legenda *Meșterului Manole* este legenda unei împliniri. Dar orice împlinire are zidită în ea și-un sacrificiu; împlinirea și pierderea fiind părți egale ale aceluiași întreg. Manole nu poate construi, pentru că nu a dat din el tot ce are mai prețios: dragostea lui. Nu se poate construi nimic fără dragoste. Numai atunci cînd Manole își va zidi iubirea — pierzînd-o, dar și realizînd-o totodată — opera lui va sta în lumina soarelui.“)

Apelînd, cum spuneam, ca și în spectacolul său anterior, la întovărirea dansului nu numai cu muzica, dintotdeauna aliată, ci și cu cuvîntul, Mihaela Atanasiu n-a reușit (sau, poate, nici n-a căutat), de astă dată, echilibrul între cei trei parametri, muzica și cuvîntul fiind tratate ca simple auxiliare pentru dans, de multe ori, arbitrar anexate imaginii artistice. Fragmentele muzicale selectate de Lucian Ionescu din creația unor mari compozitori români (dar nu întotdeauna și din lucrările cele mai importante ale acestora) nu se leagă organic în colaj și nici nu se integrează suficient în spiritul tabloului coregrafic, rămînînd, adesea, la stadiul de ilustrare simplistă. Iar cele cîteva „gînduri ale lui Brăncuși“ imprimate pe bandă, atunci cînd nu cad anapoda pe canavaua coregrafică, rămîn, oricum, exterioare actului artistic. Și, dacă rostirea lui Ion Cara-

mitru — același care purta cu glorie pe umerii săi întreaga încărcătură lirică a celui-lalt spectacol — nu izbuteste să insuflă fior poetic unor cugetări, altminteri, adânci și adevărate, cu atât mai puțin izbutesc Constanța Cîmpeanu și grupul de dansatori, în rostirea cîtorva versuri (prea sărace, față de cantitatea și de calitatea celor inspirate de opera brăncușiană) sau a jurămintului meșterilor zidari. Reușită este, în schimb, inserția celor două cîntece populare autentice, interpretate de Constanța Cîmpeanu și, în contrast cu „artificialul” muzicii înregistrate pe bandă, simplitatea și căldura vocii vii, neacompaniate, produc un puternic efect emoțional.

Limbajul coregrafic prin care se exprimă Mihaela Atanasiu este ferm constituit, echilibrat prin asimilarea, acordarea și... racordarea elementelor lui, pentru moment, cel puțin — s-ar părea —, lipsit de surpriza noutăților. (Ba nu, greșesc: treceam cu vederea plastica statuară — de influență euristică, poate — realizată de cîte un grup de fete înveșmîntate într-o singură, imensă mantie.) Inspirația folclorică (cu trimiteri clare la horă, tropsotită sau căluș) apare, aici, temeinic justificată; scenele de muncă, în schimb, sînt încă prea aproape de dansul cu temă, iar prințul — conceput cu solemnitatea de taină pe care țaranul român i-o atribuie — și el, insuficient transfigurat artistic, păcătuiește printr-o oarecare tentă naturalistă. Cît privește simetria și sincronia compoziției, motivate în *Nesfîrșit*, *zborul Măiestrei*, ca replică la geometria brăncușiană, ele se transformă, în *Meșterul Manole*, într-un schematic ce încorsetează exprimarea liberă a dramei. Doar două abateri de la rigoarea acestuia se produc în momente-cheie ale acțiunii: prăbușirea zidurilor și așteptarea celei sortite jertfei, cînd, în sfîrșit, reacțiile celor „nouă meșteri mari, / calfe și zidari, / cu Manole zece” se diferențiază, individualizîndu-i (într-adevăr, inspirată, încremenirea lui Manole, tragică, pe fondul zberii celorlalți). Dar marea calitate a coregrafiei rămîne, dincolo de toate aceste observații, maniera inteligentă în care îmbină desenul în plan vertical cu acela în plan orizontal, „la sol”. Din păcate, însă, această mare calitate a coregrafiei constituie, în mod fatal, marea slăbiciune a spectacolului; căci ceea ce, într-o transpunere pe film, de pildă (beneficiînd, deci, de schimbarea, după necesități, a unghiului de receptare vizuală), ar însemna o remarcabilă fantazie în formă și mișcare, în sala Operetei are drept unic rezultat efortul inutil al spectatorilor (cu excepția cîtorva, plasați în locurile privilegiate de la balcon) de a ghici ce se petrece pe scenă, la nivelul podelei ei.

Curioasă este, în interiorul scenografiei semnate de George Dorogenco, ruptura dintre decorurile sărace, urite și chiar insuficient de funcționale (în afara cîtorva elemente din *Meșterul Manole*), și costumele de

o simplitate ce este rodul nu al lipsei de efort întru imaginație, ci al esențializării expresiei, în urma unui evident proces de gîndire conceptuală, în care linia și culoarea dețin semnificații la fel de importante ca (și convergente cu) acelea ale coregrafiei. Albul imaculat este spart, în *Nesfîrșit...*, doar de culorile costumelor cîtorva dansatori (costume ale căror forme aerodinamice subliniază sugestia zborului) și de cenușiul mantiiilor amintite, iar în *Meșterul...*, de culoarea violentă pe care o îmbracă acea personificare a răului, Destructorul, și de „măștile” ce încing o horă drăcească în visul-coșmar al lui Manole. (Din păcate, aceste măști par împrumutate, mai degrabă, din folclorul african și sud-american decît din cel românesc, unde există, totuși, și la acest capitol, o tradiție originală și viguroasă.)

Dincolo de toate scăderile semnalate (ne-așteptate, unele, mai cu seamă în raport cu experiența fericită din *Viața...*), noul spectacol al Mihaelei Atanasiu impune, iarăși, elogiul unui colectiv artistic ce se dovedește capabil să-și depășească condiția. Trupa de balet a Operetei secondează cu succes evoluția celor doi dansatori invitați de la Opera Română (Nicolae Rădulescu, în episodical, dar spectaculosul rol al Destructorului, și Adrian Gheorghiu, în rolul titular, înfățișîndu-se, aici, la fel de convingător ca și în crearea personajelor malefice prin care l-am remarcat pînă acum), cărora le dă replica Andreea Constantinescu (Ana), și își reconfirmă propriile valori solistice (în ordinea intrării în scenă: Constantin Florian, Anca Alexandrescu, Dana Florea, Valeriu Florea, Ana Giurumia, Marina Hudac, Eugenia Duchin, Tudor Cotaibă) și de ansamblu. De ansamblu serios, lucrînd cu pasiune și dirijat cu pricepere de o mină fermă.

## Luminița Vartolomei

