

„Othello“

de
Maceavariani



Scenă din spectacol

Penultima premieră a Operei Române în stagiunea încheiată este un spectacol de balet. Una dintre nemuritoarele tragedii shakespeareene, *Othello*, a inspirat libretul și partitura, acum douăzeci de ani, compozitorului gruzin Alexei Maceavariani. Această pagină din opera — se pare — pe cât de de vastă pe atât de interesantă a creatorului sovietic (dar care ne este, practic, necunoscută) nu se înscrie, din punct de vedere muzical, printre capodoperele genului — dealtfel, destul de puține, căci, în afară de Ceaikovski, de Stravinski și de Prokofiev, ceilalți compozitori au scris pentru balet o muzică destul de modestă...

Fără a fi o capodoperă, partitura lui Maceavariani (interpretată de orchestra Operei Române, sub bagheta dirijorului Paul Popescu, cu deosebit respect pentru stil) oferă condițiile propice realizării unui foarte bun spectacol de balet: pentru că este suficient de sugestivă, pe linia portretizării personajelor, ca și a caracterizării acțiunilor, folosind, cu succes, încercatul procedeu al leitmotivelor, cultivă o melodică accesibilă și plină de sentiment și posedă acea pregnantă ritmică, generatoare, în dans, a structurilor ferme, viguroase.

Și, totuși, în ciuda numeroaselor lui calități, *Othello* pus în scenă la Opera Română nu este un foarte bun spectacol de balet. De vină pare a fi un fel de secătuire a limbajului clasic, în care coregraful Vasile Marcu l-a conceput. La prima vedere, s-ar spune că e vorba, aici, de o criză a acestui tip de balet; în realitate, însă, în criză se află nu limbajul, ca atare, ci capacitatea de a-l utiliza într-o manieră nouă, atractivă, plină de prospețime, descoperind noi relații, noi modalități de înlănuire și desfășurare a elementelor vocabularului tradițional. Neputința de a face acest salt calitativ determină, în cele din urmă,

impresia aceea de „deja văzut“, atât de tristă, mai ales în cazul unei premiere... Mai există, apoi, o scădere cu caracter general, despre care e prematur să ne pronunțăm dacă se datorează coregrafiei sau interpretării, încă insuficient rotundă: relativă, dar frecvența neadecvare a mișcării la muzică — nu la caracterul, la atmosfera acesteia (care sînt, dimpotrivă, foarte bine surprinse în imagine), dar la structura ei: la ritmică și la frazare, îndeosebi.

Să privim însă și meritele incontestabile ale montării.

Profundă și subtilă, cu o ținută intelectuală remarcabilă, evidentă dincolo de frumusețea plastică, scenografia Hristofeniei Cazacu oferă cadrul ideal de acțiune coregrafiei. Se poate vorbi despre respectul aproape științific pentru adevărul timpului și al spațiului, dar și despre transfigurarea artistică a acestui adevăr. Un singur exemplu: finețea de grafică a liniilor în care e transpusă scenic arhitectura Veneției, așa cum o vedem reflectată în pictura vremii. Pe de altă parte, exactitatea istorică a costumelor, de pildă, nu exclude, ci, dimpotrivă, servește fastul scenic. Funcționalitatea decorurilor se sprijină mult pe sugestie: o rozeț de vitraliu coborîtă în fundal schimbă dintr-o dată locul dramei în altarul căsătoriei celor doi eroi, o pictură fixează, iarăși, cadrul acțiunii, dar și sensul ei, în care sînt implicate, succesiv, bătăliile din Cipru, dintre venețieni și turci, ori tihna păcii de după victorie. Iar semnul sub care tragedia se desfășoară neconținut — leul venețian, în diferite ipostaze — conține și el un simbol inteligent și limpede exprimat. În final, ca o supremă ironie sau, poate, ca un adevăr aflat, semnul acesta al puterii — puterea, mobil al intrigilor lui Jago și, implicit, cauză a tragediei lui Othello — este înlocuit cu acea superbă demonstrație a

armoniei proporțiilor din studiul lui Leonardo da Vinci, care dominase și începutul luminos al baletului. În sfârșit, o altă calitate a decorului — poate, insuficient speculată de coregrafie, mai ales în primele două acte: utilizarea scenei nu numai în profunzime, dar și în înălțime.

Marea reușită a coregrafiei este rolul lui Jago, foarte pregnant caracterizat, pe care Vasile Marcu și, firește, interpretul personajului, Ștefan Bănică, au știut să-l facă odios fără a uza de îngroșări. Pasul sacadat, foarte personal, jocul neliniștitor al mișcărilor (superb, în gesturile de vrăjitor cu care comandă furtul batistei), schimbarea cameleonică a culorii în verdele otrăvii și al șarpelui, prefacerea lui chiar în șarpe, cu acea atît de dificilă înaintare tiris, prin care coboară scara către victima sa, Othello — sînt tot atîtea elemente de forță expresivă. Iar ideea materializării gîndurilor lui Jago (indiferent dacă este furnizată direct de libret ori aparține coregrafului) este notabilă: „gîndurile” lui Jago îi învâluie, rînd pe rînd — fantomatic, pe Rodrigo, tentacular, pe Cassio (într-o excelentă scenă a beției, jucată de Ștefan Bănică și Paraschiv Pieleanu), insinuant, apoi suferent, pe Othello.

În acest spectacol, unde deține rolul titular, talentatul balerin care este Pavel

Rotaru are ocazia să dovedească nu numai, ca alteori, o reală virtuozitate, ci și o convingătoare expresivitate în dans, dublată de indiscutabile însușiri actoricești; e suficient să vezi cum gelozia îi desfigurează mișcărilor și chipul, cum, după aflarea adevărului, disperarea și remușcarea se oglindesc în întreaga sa făptură. Iar partenera sa, Magdalena Popa, căreia rolul Desdemonei nu-i oferă, desigur, condiții similare de afirmare, fiind, prin definiție, mult mai liniar, convinge, totuși, în trecerea de la senina fericire inconștientă de pericol la neliniștea presimțirii acestuia: scena rugăciunii arată pe deplin că rolul este jucat de o mare artistă.

După această, întrucîtva, justificată îmbogățire a orizontului cu o lucrare contemporană (chiar dacă nu de ultimă oră), sã sperãm cã baletul Operei Române se va orienta cãtre cuprinderea treptatã a tuturor marilor exemple ale genului, pe care, pentru fala sa și pentru cultivarea unui public în continuã creștere, este dator sã le aibã în repertoriul permanent.

Luminița Vartolomei

NOTE

Contribuții documentare

Statornica editoare a documentelor privind viața și activitatea lui Vasile Alecsandri, Marta Anineanu, publică în Editura Minerva un volum compact de Scrisori către Vasile Alecsandri. Se întregește, astfel, dialogul epistolar dintre poet și contemporanii săi din țară și din străinătate. Dintre cele circa 50 de epistole primite, conservate la Biblioteca Academiei, se publică doar cele de interes literar, de mare importanță în precizarea naturii unor rapor-

turi culturale. Impresia generală, în urma lecturii, este că Alecsandri s-a bucurat în epocă de un prestigiu enorm, fiind consultat în numeroase împrejurări delicate, fiind dorit, pentru a le da prestață, în mai toate organismele culturale de importanță națională.

Cum firesc ne puteam aștepta, și istoria teatrului cîștigă de pe urma acestei ediții un plus de informație documentară. Proaspătul ministru al Instrucțiunii din 1874, Titu Maiorescu, se grăbește să-l consulte pe poet, în vederea unor reforme aduse teatrului. I se cere părerea privind raporturile dintre conservator și teatru, atribuțiile și componența Comitetului teatral etc. În stilul protocolar atît de propriu lui Maiorescu, i se propune Bardului direcția generală a teatrelor, el

fiind, la acea dată — potrivit convingerii ministeriale —, singurul capabil s-o preia. Se cunoaște epistola cu refuzul politicos, dar categoric, al lui Alecsandri.

Numeroase sînt scrisorile lui Matei Millo către poet, emise între 1864—1882. Cele mai multe datează din vremea conflictului cu M. Pascaly și în scrisori răzbat cu vehemență animozitățile dintre cei doi, Alecsandri fiind, nu o dată, invocat pentru protejarea răsfățatului său actor. Interesant de precizat, că Millo nu concepea o stagiune fără piesele poetului în repertoriu. „Trimi-te-mi ceva ca să am la îndemînă” — e îndemnul statornic. Alecsandri se execută cu o plăcere ne-reținută.

Ionuț Niculescu