

BALET

Teatrul academic de operă și balet „S. M. Kirov” din Leningrad



Fără a neglija esențiala datorie a fiecărui artist, de a contribui la evoluția artei pe care o slujește, baletul Teatrului „Kirov” nu-și face, totuși, un tel primordial din aceasta, lăsînd-o în grija celorlalte trupe de care orașul de pe Neva mai dispune; preocupările sale — înscrise programatic în însuși numele Teatrului *academic* de operă și balet — sînt centrate pe păstrarea și cizelarea pieselor de rezistență ale repertoriului, mare parte dintre ele, centenare ori și mai vechi. Pentru că, dacă trupa își face un titlu de glorie din a transmite nealterată viziunea coregrafică originală, de la o generație de dansatori la alta, nu este mai puțin adevărat că, pe canavaa aceasta, riguros respectată, fiecare balerină dintr-un atît de lung șir (Teatrul și-a inaugurat a 196-a stagiune!) și-a țesut propria viziune, iar din imensa cantitate a detaliilor astfel propuse s-au selectat, cu timpul, cele mai expresive. Și (așa cum se întîmplă în creația folclorică — anonimă, colectivă și orală) spectacolul de balet a devenit o operă în care, la un moment dat, nimic nu poate fi clintit — scos sau adăugat — pentru că ea este *perfectă*, dar o operă care, în realitate, se arată *perfectibilă*, aflîndu-se într-un proces de evoluție, ce-i drept, extrem de lent.

Pentru această categorie de lucrări, *Giselle* constituie, desigur, un model. Este probabil și unul dintre motivele pentru care artiștii sovietici au venit în turneu cu acest balet: celălalt motiv fiind, evident, faptul că el le oferea — ca puține altele — posibilitatea de a-și demonstra, la cea mai înaltă cîtă, calitățile. Mai întîi, siguranța și perfecțiunea tehnicii, virtuozitatea — pusă în valoare îndeosebi în dansurile ieielor, din actul II, unde ansamblul impresionează prin omogenitate și coeziune. Tot astfel, precizia decupajului muzical-coregrafic, excelînd în celebrul

„Pas de deux” din actul I, în ambele distribuții: Tatiana Terehova și Boris Blankov, Olga Vtorușina și Andrei Garbuz. Apoi, grația și expresivitatea pantomimei grefate pe limbajul coregrafic, cu ajutorul căreia își construiesc personajele Nonna Zvonoreva (Berta), Anelina Kașirina (Batilda) și Nikolai Ostalțov (Hans); și, deopotrivă, finetea psihologică a exprimării sentimentelor, denotînd solida stăpînire de către întreg ansamblul a unor elemente de actorie. E suficient să ne gîndim la mișcarea-reflex prin care asistența secondează scena de nebunie a eroinei. Ca să nu mai vorbim de însuși jocul ei, în interpretarea aceleia ce s-a dovedit a fi cu adevărat o mare tragediană — Galina Mezenteva. Cealaltă *Giselle*, Alla Sizova, este, în schimb, mai convingătoare în prima parte a actului I, în scenele de tinerete fericită, cînd singurele probleme „grave” ale eroinei sînt alegerea între doi tineri care o iabesc și suportarea geloziei celui respins. După cum și, între cei doi protagoniști, Konstantin Zaklinski și Boris Blankov, cel dintîi posedă avantajul de a face publicul să creadă că trăiește rolul pe care cel de-al doilea doar îl joacă — e drept, cu eleganță și cu farmec.

Al doilea program oferit de baletul Teatrului „Kirov”, cuprinzînd fragmente din cîteva lucrări celebre, în coregrafia nu mai puțin ilustre, a adus, în plus, plastica grupurilor, de decor și acuratețea scriiturii coregrafice, de mare puritate stilistică, armonia subtilă de culori a costumelor și, în coregrafia lui Jean Doberval la *Precauții inutile*, un umor suculent, realizat prin asumarea unor libertăți față de dansul academic, cu elemente inspirate din dansul popular.

Ceea ce distinge ansamblul de balet al Teatrului „Kirov” de alte trupe similare este o mare calitate: valoarea înaltă și omogenă a tuturor dansatorilor. Puține asemenea trupe

se pot mândri că soliștii lor sînt primii între egali. Cu toate acestea, într-o distribuție care abundă în laurenți ai titlului de Artist al Poporului, foarte tînăra Galina Mezenteva se detașează net, cucerind din prima clipă prețuirea și afecțiunea publicului. Așa cum o face și acela care se cuvenea să fie — și a și fost — marele sărbătorit al turneului, dirijorul Viktor Fedotov, artistul care a dovedit că orchestra Operei Române poate cînta nuanțat și curat, cu un sunet de calitate și urmărind cu promptitudine agogica foarte mobilă, impusă de dirijor, într-un desăvîrșit acord cu dansatorii.

Baletul Cullberg

Între cei doi creatori de balet — ilustra, venerabila fondatoare (în 1944) a companiei, Birgit Cullberg, și fiul său cel mai mic, Mats Ek — un interval de cel puțin trei decenii înaltă un munte de experiență (dar, inevitabil, și de rutină), pe de o parte, de fantezie și prospețime a inspirației din viața și arta actuală, pe de altă parte. Tot astfel, între *Romeo și Julieta*, realizat de Birgit Cullberg în 1944 (chiar dacă este prezentat acum într-o versiune revăzută cu numai zece ani în urmă), și *Casa Bernardei Alba*, creat de Mats Ek anul acesta, distanța este enormă. Remarcabil este, însă, faptul că diferențele nu țin de mecanismele gândirii coregrafice și nici de limbajul utilizat — ceea ce demonstrează, în ultimă instanță, vigoarea sistemului și șansele lui de perenitate.

Birgit Cullberg își alege muzica din sfera clasică a genului, iar atunci cînd aceasta nu este destinată în mod special baletului, își brodează poveștile de dragoste și tinerete sau parabolele despre dragoste și tinerete, despre cunoaștere și libertatea ei, pe urzeala partiturilor unor compatrioți contemporani. O atrage, îndeosebi, muzica pentru coarde — și *Adam și Eva* (datînd din 1961), și *La liziera pădurii virgine* (creat anul trecut) avînd drept suport asemenea compoziții. Interesant este faptul că, aici, în aceste piese unde coregrafia trebuie să facă un efort în plus spre a consona nu numai cu atmosfera, ca-

acter, expresie, cu muzica, dar și strict tehnic (de la ritm și pînă la frazare), reușita e deplină. În vreme ce, într-o piesă ca *Romeo și Julieta*, unde (teoretic) acest efort ar trebui să fie minim (partitura lui Prokofiev fiind gîndită de la bun început pentru balet), alianța sunet-mișcare se strică destul de frecvent. De vină par să fie „cameralizarea” și scurtarea versiunii originale (cu o nu prea fericită selecție operată în cele două ore de muzică). Compoziția, destul de liberă, fără simetrii de prisos; eleganța și sugestivitatea duelurilor cu floarea (imaginară, desigur); admirabila luptă dintre cele două case rivale, reunite în două blocuri ce se înfruntă, închipuind, ca în turnirurile de odinioară, duelul cavaleresc cu lancea: în sfîrșit (dar nu în ultimul rînd), inspiratele costume (drapel și blazon totodată) semnate de Eva Schaeffer — toate acestea conferă, totuși, baletului un substanțial interes.

Mats Ek este adeptul colajului ca suport muzical, oferind posibilitatea unei demonstrații a conviețuirii, într-un același balet, a mișcărilor de sorginte academică, cu acelea ale dansului modern și cele ale dansurilor... la modă.

Invenția de noi forme ale mișcării se inspiră, pentru aspectul spectaculos pe care dansul lui Mats Ek îl etalează, din elementele — cu un grad suficient de mare de dificultate — ale gimnasticii la sol. Și din elementele — de grație și eleganță — ale gimnasticii artistice, de la care împrumută chiar recuzită (vezi cercul prîntesei din *Sfîntul Gheorghe și Dragonul*). Dar sînt în limbajul lui Mats Ek și vocabule originale. De pildă, o rostogolire laterală, care pare a fi semnul distinctiv, amprenta lui — dar care, cei drept, cu toată frumusețea și expresivitatea ei, prin utilizarea abuzivă, riscă să se transforme într-un tic. Sau metamorfoza oamenilor în gigantice insecte — gen de sugesție ce atinge perfecțiunea în *Casa Bernardei Alba*, unde cele cinci fete se mișcă, sub teroarea despoticei lor mame, cînd ea niște roboți, cînd ea niște patrupede, cînd tîrîndu-se ca omizile.

Dar principala invenție (sau mai degrabă descoperire) a lui Mats Ek este transferul, între dansatori și dansatoare, al mișcărilor tipice, prin tradiție rezervate unora sau altora. Coregraful (care este și un dansator de excepție) și celălalt mare artist al companiei, Luc Bouy (cu adevărat senzațional, în rolul-travesti al Bernardei Alba, ca și în acela, nu mai puțin dificil, al Dragonului), își dezvăluie, astfel, posibilități tehnice și expresive uluitoare. În sfîrșit, ultima noutate adusă de trupa Cullberg este călcarea acelei legi nescrise a baletului care cere pe scenă doar oameni tineri și supli. Obezul Rainer Fagerström și sexagenara Birgit Cullberg — însăși Birgit Cullberg! — au abolit mitul acesta, dovedind, încă o dată, avantajul expresivității asupra canoanelor frumuseții.

Luminița Vartolomei

