

# ANCHETA NOASTRĂ

## Mișcarea în spectacolul teatral

Spectatorul care, în întinericul sălii, urmărește, tulburat sau amuzat, „povestea” spusă în scenă, tresare câteodată, uimit de spectaculosul unui moment, emoționat de frumusețea pură a unui gest, de noblețea unei atitudini, captivat de ingeniozitatea unei compoziții de grup, de un dinamism aparte. În mintea sa, concomitent solicitată de urmărirea acțiunii, de poezia cuvintului, de armonia culorilor, de sensibilitatea și forța actorului în plină tensiune creatoare, se produce scintea unei asociații, se naște un gând. Firește, el nu percepe fiecare dintre aceste elemente separat — și, cu cât spectacolul este mai bun, mai implinit, cu atât nu le va percepe ca atare, ci topite în substanța întregului. Considerate în sine, ele alcătuiesc doar ceea ce am putea numi partea vizibilă a unui iceberg. Căci dacă, de-a lungul vremilor, mișcarea în scenă avea doar rolul de element ordonator și armonizator, contribuind la coerența și eleganța jocului actoricesc, în teatrul modern ea ocupă un loc preponderent, fiind investită cu funcția de semnificație. Profesionistul care concepe partitura de mișcare este unul dintre principalii aliați ai regizorului în căutarea celei mai expresive concretizări a intenției, iar calitatea majoră a artei sale este de a spori, prin subtilitatea, prin finețea, prin pregnanța sclutici pe care o oferă, puterea de reverberație a montării. Pentru actor, el este, în sensul superior al termenului, un antrenor — omul care-l îndrumă cum să obțină un maximum de sugestii prin cultivarea plasticii trupului, cum să se păstreze în formă, cum să-și adeveze mijloacele la scop.

Iată citeva opinii dinlăuntrul acestui nevăzut dar atotprezent compartiment al creației.

**Sergiu Angel :**

**„Coregraful este un creator”**

— Să pornim discuția noastră de la o precizare : care este rolul coregrafului și care al maestrului de balet într-un spectacol ?

— Aș vrea să lămurim niște termeni care se confundă permanent : coregraful este creatorul independent, cel ce citește, se documentează, și care eventual nu profesează zilnic. Maestrul de balet este tehnicianul mijlocilor între ansamblul pe care-l cunoaște foarte bine și coregraf. El aplică deci pe posibilitățile trupei concepția de spectacol a coregrafului. Termenul, des uzitat, de maestru coregraf este, după mine, hibrid, și presupune o cumulare de funcții, ceea ce nu este deloc folositor.

În spectacolul teatral, deocamdată, partitura coregrafului este subsumată celei

regizorale și nu poate deveni ceva referențial. Poate, cindva, va fi element de prim-plan, acum însă doar un capriciu al regizorului îl poate face să apeleze la coregraf.

— Ați lucrat cu regizori din primul eșalon al teatrului românesc, Liviu Ciulei, Cătălina Buzolanu, Dinu Cernescu, și ați fost implicat în câteva mari spectacole. A existat evenimentul teatral care să însemne pentru dumneavoastră o mai mare apropiere de împlinirea menirii de coregraf ?

— Spectacolul care ne-a solicitat cel mai mult — pentru că am fost doi implicați, Adina Cezar și cu mine — a fost **Furtuna** de Shakespeare, lucrat cu Liviu Ciulei. Ni s-a solicitat capacitatea de a ne insinua în concepția regizorală, în rostirea textului, în mișcare, în realizarea costumelor, în rezolvarea situațiilor... Erau scene întregi în care mișcarea era personajul principal, trăia și aducea semnificații în spectacol și avea într-adevăr pondere. Regizorul căuta sugestii, iar co-

*În Furtuna de Shakespeare, la Teatrul „Bulandra”, Florian Pittiș (Ariel) și George Constantin (Prospero) traduc în gest viziunea regizorală asupra relației dintre personaje*



laborarea noastră a însemnat un lung șir de discuții, tatonări, încercări. Îmi doresc să realizez un spectacol de mișcare în care regizorul și cu mine să elaborăm în mod egal. De multe ori se pot găsi soluții regizorale în mișcarea — sau nemiscarea — unor actori. În general, apreciez mișcarea coregrafică ca fiind mult mai apropiată de concepția heraclitiană, în timp ce regia are nevoie de un punct fix.

— Am deduce că regizorul îl poate incomoda deseori pe coregraf.

— Uneori, coregraful trebuie să se dubleze în spectacolul teatral, să se anuleze și să gândească coregrafic, cum ar fi trebuit s-o facă regizorul. Cu Dinu Cernescu am avut două cșecuri, pentru că el avea o concepție apriorică și-mi indica variante în funcție de ceea ce dorea. Și totuși este vorba de o cu totul altă meserie, nu se poate suprapune creației specifice o imagine preconcepțuită. Cel mai bun sistem de lucru mi s-a părut a fi cel al lui Ciulei, în care toată echipa e implicată în mișcare, scenografie, regie. Este tipul de realizator care te însinuează în interiorul spectacolului, cu el dialoghezi. Dialogul este de asemenea o artă, și cine nu o cunoaște monologhează.

— Ați semnat mișcarea în câteva spectacole ale Teatrului „Ion Creangă” puse în scenă de Cornel Todea și ele s-au numit Cădere liberă, Cîntăreșii din Bremen și Pinocchio. Cum v-au solicitat acestea?

— Erau spectacole cu multă mișcare,

dar pe structura musicalurilor, cu dansuri. Mi-ar plăcea să creez spectacole în care mișcarea să nu fie numai un element exotic, de culoare.

**Miriam Răducanu :**

**„Am vizualizat muzica în dans”**

— Păstrez o amintire foarte vie Nocturnelor dumneavoastră, care au întemeiat un gen de spectacol. Ele v-au apropiat de teatru în așa măsură încât astăzi îi aparțineți, așa spune, chiar dacă legătura aceasta nu s-a „oficializat”. Cum au fost primii pași?

— M-a interesat întotdeauna combinarea dansului cu muzica și cuvîntul. Așa s-au născut Nocturnele. Spectacolele cuprindeau doi instrumentiști de mare valoare, actori de elevată ținută și dansatori. Ideea era de a combina artele într-o sinteză, și nu prin succesiune. Cheia spectacolului trebuia să fie foarte clară. Un artist adevărat nu rămîne la vocabularul meseriei lui. Niciodată nu am dansat pe o muzică, ea nu a fost acompaniamentul gestului meu. Important era ca eu, prin dansul meu, să vizualizez muzica și ea să fie mai bine descifrată. La început, Nocturnele au avut câteva personaje, regia i-a aparținut lui Andrei Șerban, coregrafia și interpretarea — mie. Pe urmă am lucrat și cu alți actori. Am reușit un spectacol de folclor românesc unic, cu lucrări din Anton Pann, bocete și cîntece interpretate de



*În Antoniu și Cleopatra de Shakespeare, pe scena Naționalului clujean, mișcarea gândită de Miriam Răducanu sporește tensiunea tragică a confruntării*

Maria Tănase, texte din Păcală etc. Repetițiile au fost o sărbătoare pentru noi. Discutam, ascultam muzică, priveam albume de artă, citeam poezii, schimbam idei. Erau de fapt mai mult exerciții ale spiritului, pentru ca să ne iasă clar forma spectacolului. Jucam de două ori pe săptămână, în general cu același public, care venea să ne vadă și să ne revadă pentru a ne înțelege mai bine, așa cum iubitorii de artă se duc într-o expoziție să-i admire mereu pe Luchian și pe Grigorescu. Cu acele spectacole am avut succes și în țară și în străinătate: Tunisia, Liban, Belgia, Anglia... Peste tot cronicile au fost excepționale.

— După „Tândărică”, ați lucrat la diverse teatre și pentru sălile muzeelor bucureștene. Ce gen de reprezentații ați realizat?

— Cu câteva stagioni în urmă am montat un spectacol la „Bulandra”. Erau trei songuri de Brecht, cu actori, fără dansatori. Am improvisat și am inventat zeci și sute de teme pe o anume idee, de o rigoare strictă. Am reușit astfel să-i aduc pe acești actori să-și dezvăluie valențe pe care nu și le cunoșteau. La început a fost handicapul față de o meserie care se baza pe gest, dar, necerându-le să fie dansatori, ei se mișcau admirabil. Mărturisesc că în acel spectacol eu am fost actrița, iar ei, actorii, purtătorii semnifi-

ficației prin gest. Căștigasem ideea de libertate în exprimare. Am făcut aceste songuri și la Reims, în Franța, cu studenții facultății de teatru. În spectacolul de la „Nottara”, muzica pe care am vizualizat-o era cea interpretată de Maria Tănase. Am încercat, de-a lungul unui întreg spectacol, să găsim echivalentul gestual al sunetului. În ceea ce a urmat, am realizat mișcarea în spectacole diferite, dar despre acest lucru ar fi mai bine să vorbească regizorii sau actorii cu care am lucrat.

— Ați fost profesor de dans modern la Liceul de coregrafie. În ce consta, practic, studiul?

— Transformasem această disciplină într-o modalitate de cercetare coregrafică. Discutam cum se poate compune un dans, pentru că așa cum se învață compunerea în muzică, trebuie învățată și în dans. În momentul de față, fiecare dansator de dans modern este un virtuoz. Vocabularul tehnic s-a complicat. Lipsurile persistă însă în viziunea coregrafică. Nu se mai poate rămâne la nivelul povestirilor coregrafice, trebuie trecut la compoziții imaginative. Kilian, care lucrează în Olanda, conduce un mare ansamblu și lucrează mai ales pe muzică simfonică. Neumeyer, Kulberg și Pina Bausch, în R.F.G., fac teatru coregrafic. Mi se pare că la noi dansul a



rânas în urma ceremonială arte. Există multe forme de dans, nu se pot restringe la una singură.

## Cătălina Buzoianu:

### „Trebuie să renaști

#### în permanență“

„Ei n-au curajul să se distrugă...” — îmi spunea odată Miriam. Vorbea despre unii actori și despre devenire. Eram într-o sală de teatru și urmăream o repetiție. Miriam șoptea, dar cuvintele aveau o rezonanță implacabilă. O ascult de multe ori când sînt în impas profesional, îi cer sfatul. Știu că nu greșesc niciodată. Experiența și intuiția au creat un instrument fără cusur. Un laser care taie într-o secundă exact acolo unde trebuie. Miriam trece prin lumea scenei ca o apariție inconfundabilă, cu eleganță, stil și adîncă știință. Este modestă și unică, o privighetoare. Cîți critici au recunoscut marca ei în spectacolele la care a colaborat? Cîți știu, de fapt, ce a însemnat ea în elaborarea unui spectacol, dar mai ales ce a însemnat ea în construirea personajului pentru actorii pe care i-a ajutat? Colaborarea cu Miriam înseamnă ceva deosebit de ceea ce se înțelege de obicei prin „mișcarea scenică” în cadrul unui spectacol. Miriam nu face „mișcare”, în sensul obișnuit al cuvîntului, iar dacă e nevoie de dans, refuză net. Aportul ei este în primul rînd de principiu. Un studio în care trupa este pregătită (în afara condiției fizice indispensabile, care se realizează separat, cu altcineva) pentru problemele de fond și de formă ale spectacolului. Aportul ei este în al doilea rînd de detaliu, pentru gestul teatral necesar în caracterizarea personajului. Aportul ei este în al treilea rînd esențial în ceea ce privește ritmul — decupajul și montajul ritmurilor psihologice în caracterizarea personajului, sau în prezentarea noțiunii de stil al întregului spectacol. Cîte apariții fulgurante în istoria spectacolului contemporan sînt sigilate cu inelul ei magic! Pentru Valeria Seciu, mersul împiedicat al Ersiliei Drel ((despre care s-au scris cronici) și apariția fascinantă a Margaretel la întîlnirea cu Maestrul. Pentru Stefan Iordache, imponderabilitatea lui Yeshua și dansul frînt al Maestrului, sau intrarea meteorică a consulului Grotti!... Pentru Tamara Buciuceanu (respectiv Zoe Muscan) și Lucia Mara, mersul pe gheață din Dimineata pierdută\*\* (considerată în „Theater der Zeit” drept una dintre scenele antologice ale

spectacolului). Și — ultima colaborare de excepție — compoziția minuțioasă pe mișcare a Cleopatrei\*\*\* lucrată cu Gina Patrichi frenetic, pînă la detalii infime... Sigur că în asemenea imagini esențiale ruzonează toate compartimentele de creație ale unui spectacol: viziunea regizorului, caracterizarea personajului prin costum și obiect teatral, lumina și mai ales talentul, personalitatea actorului, fără de care toată punerea la punct a compoziției scenice n-ar funcționa. Dar detaliul de mișcare-imagine, gestul și ritmul sînt limbajul inconfundabil al maestrului coregraf integrat esteticii teatrale. Iar Miriam este — fără îndoială — primul dintre maeștri, un maestru unic, excepțional. O invit mereu, cu fiecare serie, să țină pentru studenții un curs despre gest și ritm în teatru. A lucrat pentru commedia dell'arte, iar anul acesta a ținut un curs pentru teatrul secolului XX pe teme de Cehov, Brecht, jazz, pan-

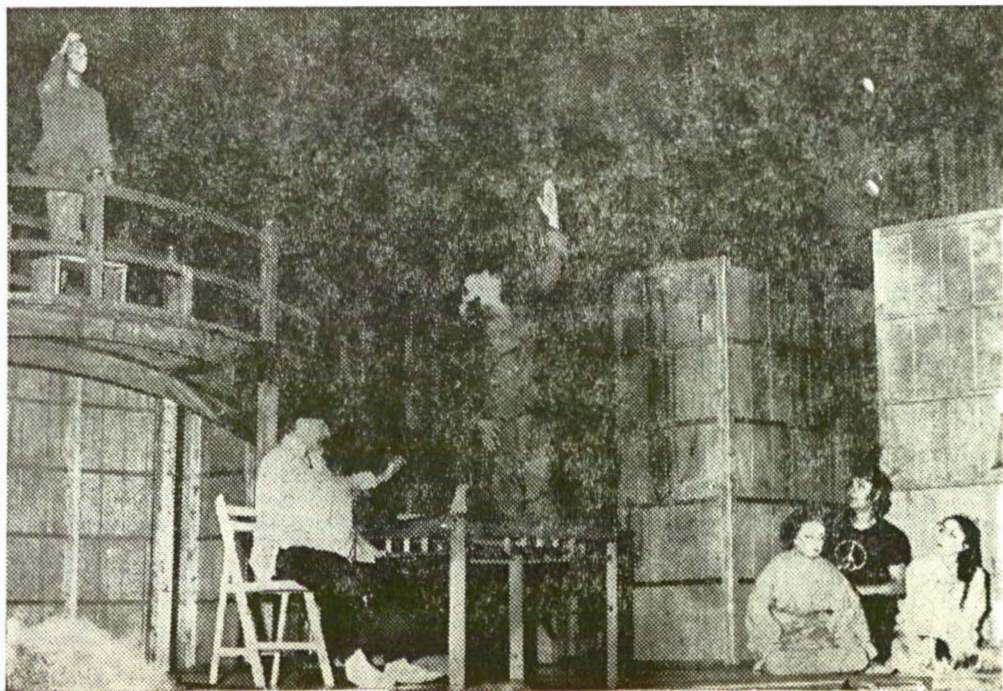
• Să îmbrăcăm pe cei goi de L. Pirandello, respectiv Maestrul și Margareta de M. Bulgakov, la Teatrul Mic

\*\* După romanul Gabrielei Adameșteanu, la Teatrul „Bulandra”

\*\*\* Antoniu și Cleopatra de Shakespeare, la Teatrul Național din Cluj, regia Mihai Mănlău.



Celebra scenă a „mersului pe gheață” din Dimineata pierdută după romanul Gabrielei Adameșteanu (Teatrul „Bulandra”), o paritură de virtuozitate susținută cu brio de Lucia Mara și de Tamara Buciuceanu



*Caligrafia gestuală tinzind spre esențializare, concepută de Adina Cezar pentru Strigoii la Kitahama de Kobo Abe, la Teatrul de Comedie*

tomimă, Maria Tănase. Rezultatul va constitui probabil un spectacol. Cred că Miriam Răducanu este, ar trebui să fie pentru marii actori, pentru cei care au curajul de a se distruge spre a renaște, ceea ce însemna reciclarea actorilor de la Hollywood la cursurile lui Lee Strasberg, Elia Kazan sau Michael Cehov. Talentul ei pedagogic transformă arta în știință și știința în artă. Tezaurul Miriam are nevoie să fie pretuit și recunoscut la adevărata sa valoare: aceea de filozofie a imaginii scenice.

## **Adina Cezar:**

### **„Mișcarea și rostirea sînt organice integrate spectacolului”**

— Cu ce asimilați mișcarea în spectacol, Adina Cezar?

— Cu vorbirea! Un mare actor nu poate să nu stăpînească sensul vorbirii și al mișcării. În coreografiile mele desori introduc vorbirea atunci cînd simt că nu-i suficient gestul. Nu pot face o demarcație între mișcare și rostire, pentru că există o legătură funcțională reală. Am înțeles acest adevăr lucrînd cu Ciulei la spectacolul **Elisabeta I** de

Foster. Am imaginat doar cîteva dansuri, dar importanță a fost întîlnirea mea cu „spiritul” Ciulei. Cu fiecare regizor cu care lucrez am un schimb de idei, de soluții care modifică ceva în noi, ne îmbogățim reciproc. Și lucrul cu marii actori este important, pentru că intuiția lor funcționează excelent; chiar dacă nu au o pregătire fizică specială, simt gestul care neliniștește, adecvat ideii. Am observat în acest sens cum lucrează George Constantin, Clody Bertola, Ileana Predescu, Gina Patrichi.

— Toate întîlnirile importante de acest fel s-au petrecut în registre asemănătoare?

— Nu, într-un fel am lucrat cu Liviu Ciulei, altfel cu Alexa Visarion. Unele colaborări te îmbogățesc, altele te stupefiază și îți relevă puncte de vedere alt de ciudate incît îți incită întrebări. De altfel, activitatea mea în teatru se resimte și în propria-mi profesie.

— Considerați coregrafia o artă absolut dependentă de regie?

— Depinde de cine se lucrează. Cu Ciulei a existat o lungă perioadă de documentare, de modificări în timp ale schițelor, ideilor. Cu alți regizori am lucrat mai greu, pentru că nu aveau un mod concis de exprimare. Oricum, trebuie admisă situația că există regizori la ideea cărora poți adera sau nu. Îmi



mențin părerea că mișcarea în spectacolul teatral este la fel de importantă ca rostirea. Îmi amintesc de **Visul unei nopți de vară** de Shakespeare montată de Peter Brook, în care mișcarea era atât de integrată spectacolului încât nu-ți dădeai seama dacă actorii erau dansatori sau actori pur și simplu. Țin minte că Oberon se legăna într-un balanșoar și rostea în același ritm replicile. Astfel privite lucrurile, cred că mișcarea și cuvântul nu se disociază. Claudiu Bleonț și Mihai Mălaimare au un deosebit simț al mișcării. Am lucrat cu primul în **Strigoii la Kitahama** și am văzut cum se ajunge de la amalgam la exprimarea ideii esențiale în mișcare. Sint actori, cum s-a întâmplat cu Clody Bertola în **Elisabeta I**, care repetă în fiecare dimineață cel puțin câte o oră, ca să intre în natura personajului, pentru că practic se asimilează o idee și este transpusă în universul psihic al actorului. Uneori sint invitați de actori pentru a le da soluții cum să ia un obiect sau să poarte o blănă etc. Noi simțim obiectul mult mai sensibil și le putem indica spațiul propriu.

— În afară de musical, mai există vreo formă de spectacol în care mișcarea poate avea prioritate?

— Da, în teatrul de păpuși, care are ca specific mișcarea obiectelor. Eu am lucrat la **Petruska** și la **Vulpea** de Stravinski, integrată fiind și ca minutor în rol, și am înțeles că aici gestul este esențial.

## Roxana Colceag:

### „Prin mișcare definesc un personaj“

— V-ai specializat în rezolvarea momentelor coregrafice din spectacolele muzicale. Amintim ultimul titlu, pus la Teatrul Mic. Astă seară stau acasă, cu Ștefan Iordache în rolul principal, și mai vechile titluri **Vrăjitorul din Oz**, **Turandot** și **Romanșioșii** la Teatrul „Ion Creangă“, **Cenușăreasa** la Teatrul „Ion Vădulescu“, **Asta-i ciudat!** la studioul „Cassandra“ (și reluat apoi la teatrul din Sfintu Gheorghe) etc. Ce înseamnă, și cu ce începe munca dumneavoastră într-un musical?

— Cu lucrul individual al actorului. În general, nu există educația mișcării, și cum toate teatrele vor musicaluri sau spectacole de estradă, iar actorii nu au practica genului, munca debutează greu. Apoi, lucrul cu regizorul este important, pentru că ideea ta trebuie să fie inclusă în concepția regizorală a spectacolului. Este mult mai ușor să crezi o coregrafie pentru un profesionist decât concepția mișcării actorilor într-un spectacol. Ba-

letul are legi fixe, pe cînd în spectacolul teatral trebuie să ții cont de personalitatea fiecărui actor, de activitatea lui, să-i definești plastic cît mai adecvat. Din acest motiv, cel mai bine m-am înțeles cu actorii-studenți de la „Cassandra“, unii neavînd nici măcar ureche muzicală. În spectacolul **Asta-i ciudat!** s-a spus că a fost prea mult balet și eu am socotit acest lucru o performanță a mea; am reușit să concep o asemenea mișcare spectacolului încît să aibă estetica dansului. **Turandot** fiind un basm, am simțit nevoia să dezvolt elementul fantastic, augurînd feericul spectacolului. În **Romanșioșii**, am conceput un prolog și un final de pantomimă.

— Ce urmărești să obții prin inserția unor dansuri în spectacol?

— Să măresc expresivitatea textului și să precizez psihologia personajului. Practica de a caracteriza un personaj prin mișcare am căpătat-o în școală, de la profesoara mea Miriam Răducanu, care predă arta actorului. Ne obliga să facem improvizații, să fim interpreți, ne stimula simțul jocului actoricesc. Îl păstrez o amintire minunată pentru știința ei de a ne impune dublarea expresivității actoricești de cea corporală a dansatorului. Ne-a învățat cum să acoperim coregrafic sentimentul, sensul ideii. Fiecare gest trebuie să aibă semnificația unui cuvînt. Ne dădea teme de improvizație care ne stimulau imaginația, capacitate pe care sint convinsă că orice



Un clasic moment de scrimă din **Romanșioșii** de Edmond Rostand, la Teatrul „Ion Creangă“, cu Paul Chiribuță și Marian Lepădatu

dansator trebuie s-o aibă. În toată lumea dansul a devenit o artă mult mai completă decît se crede îndeobşte, ca şi teatrul de altfel. Actorii trebuie să fie complecşi, iar accentul să fie pus pe expresivitatea ideli, cuvîntului şi mişcării.

**Malou Iosif:**

**„În folosul concepţiei regizorale“**

— Sînteşi balerină, profesor de balet şi coregraf la Teatrul de Operetă, dar ai colaborat cu numeroase instituţii muzicale şi teatrale din ţară. V-aş ruga să vă definiţi concepţia privind mişcarea în spectacolul teatral.

— După mine, este un adjuvant necesar îmbogăţirii rolului actorului, un amestec de gestică, plastică corporală şi de mişcare ritmică uneori, toate convergînd la prezentarea cît mai plauzibilă a personajului, completînd armonios intonaţia şi trăirea actoricească. Pentru aceasta este nevoie de cunoaşterea temeinică a textului piesei, a intenţiilor regizorului, astfel ca rezultatul să fie la înălţimea gîndului iniţial.

— Cum lucraţi cu actorul în asemenea reprezentaţii? Ce deosebire este între concepţia mişcării în spectacolul teatral faţă de cel muzical?

— La început fac o schiţă legată de textul interpretului, de posibilităţile fizice ale lui, după care urmează compoziţia în sine, ţinînd cont de costum şi decor, pentru ca pe parcursul repetiţiilor să se definitiveze mişcarea, în folosul concepţiei regizorale. Dacă este necesar, cer repetiţii speciale cu actorul, pînă cînd mişcarea devine reflex, şi pîrînd pe scenă spontană. Acesta este momentul cel mai minunat pentru mine, cînd, pe nesimţite, se face fuziunea între text şi mişcare, iar actorul simte că altfel nu s-ar fi putut. Într-un spectacol muzical, munca devine mai complexă. De obicei, iau legătura cu compozitorul, şi în orice caz studiez partitura muzicală, fără a neglija nici o măsură. Iau cunoştinţă de textul cîntecelor, de proză, de intenţiile regizorului şi apoi lucrăm împreună compoziţia duetelor, ariilor, corurilor, baletelor, mişcării decorului, recuzita, lumina, pentru că într-un musical totul este legat de muzică. Astfel am procedat la montarea spectacolului *My fair lady* (la Bucureşti şi la Timişoara), şi în Danemarca, la Aarhus, pentru spectacolul *Dr. Dyregord în Africa*. Acolo am asistat la repetiţiile asistentului lui Bob Fosse, Gene Foote, care monta *Sweet Charity*, ceea ce mi-a confirmat că musicalul cuprinde o muncă titanică, pasiune şi un dram de nebunie. Într-un

spectacol coregrafic eşti legat de libel şi de muzică, dar trebuie să dai friu liber imaginaţiei, să inventezi paşi şi să construieşti desenul coregrafic. Eşti propriul tău regizor.

— Care au fost cele mai importante momente din cariera dumneavoastră?

— Rolurile mele solistice în recitaluri de două-trei persoane au însemnat performanţe pentru mine. Apoi, colaborarea cu maestrul englez Michael Boyle pentru montarea primului musical de la noi, în 1968. Mi s-a părut deosebită colaborarea mea cu Teatrul „Tîndărică“, unde am montat un spectacol *Don Quijote*, fără text, numai cu muzică, cu o păpuşă supradimensionată care punea probleme speciale de minuire, excelent rezolvate de Brînduşa Zaiţa-Silvestru. Un alt moment pe care nu-l voi uita este montarea musicalului *Dr. Dyregord în Africa*, în anul 1980, în Danemarca, unde am lucrat excelent cu actorii obişnuţi să răspundă cu virtuozitate cerinţelor coregrafice. În cadrul acestui spectacol, baletul maimuţelor s-a bucurat de un asemenea succes încît la un spectacol un copil a cerut să i se dea acasă o maimuţă! În acelaşi spectacol, au existat numeroase momente apreciate în unanimitate de critica de specialitate: dansul oilor, al piraţilor etc. O altă reuşită pe care nu o voi uita este transmiterea pe posturile Radioteleviziunii italiene RAI-UNO a spectacolului *La Primavera*, în trei episoade, prezentate de Franco Rossi. Regia TV a fost făcută de Sandra Milella, care a venit la multe repetiţii, şi care la premieră mi-a trimis o carte de vizită cu următoarele cuvînte: „Lui Malou cu mulţumiri pentru colaborarea şi înalta capacitate profesională“. Era un omagiu adus nu numai mie, ci mai ales şcolii româneşti de coregrafie. Şi am să mai ţin minte că în 1985, cu ocazia primului Festival al dansului de la Puglia, *Baletul rechinilor*, semnat de mine, a luat Premiul II. Sigur că satisfacţiile mele au fost mari şi cînd o personalitate ca Diana Ferrara, „danseuse-étoile“ la Opera din Roma, a asistat la examenul de sfîrşit de an la şcoala unde eram profesoară de balet şi mi-a spus că metoda mea de a predă dansul clasic şi modern este deosebit de originală şi rezultatele sînt neaşteptate şi nemaîntîlnite la alţi coregrafi. De aceea, cred că cea mai importantă etapă din cariera mea a fost cea în care am pregătit promoţii de elevi la Liceul de coregrafie din Bucureşti, pentru că acest lucru înseamnă transmiterea unei zestre bogate, care poate asigura viaţa baletului românesc în lume la cele mai înalte cote artistice.

Anchetă realizată de  
**Liana COJOCARU**