

La
Opera de stat
din Iași

CELE ȘAPTE PĂCATE

balet de Kurt Weill
pe un text de Brecht



Natalia Urnoski-Gaşler (Anna II) și
Maria Toma Ioanișescu în baletul
„Cele șapte păcate...” la Opera de
Stat din Iași

Opera de stat din Iași a prezentat în premieră pe țară spectacolul *Cele șapte păcate...* de Kurt Weill pe un text de Bertolt Brecht, balet original pentru o cântăreață, o balerină, patru voci de bărbați, corp de balet și orchestră mare. Opera ieșeană este deja recunoscută pentru căutările ei în domeniul operei și baletului contemporan. În ultimul timp s-au montat aici operele Mariana Pineda de Doru Popovici și Stejarul din Borzești de Theodor Bratu. De asemenea a fost pus în scenă într-o manieră personală, departe de forma clasică a Esmeraldei, baletul Cocoșatul de la Notre-Dame de Pugini. S-a demonstrat, cu acest prilej, afinitatea corpului de balet ieșean pentru dansul de expresie, dar și capacitatea sa de a se elibera de chingile învechite în virtutea cărora dansatorul vine pe scenă și execută (frumos, ce-i drept) „entrechats”, „cabrioles”, „jetés en tournant” și, desigur, „grand jeté”. Tendința coregrafei Mihaela Atanasiu este de a pune în scenă altfel de balet, cu altfel de evoluții coregrafice, bazate pe o infuzie de expresivitate și chiar de artă actoricească.

Brecht se joacă și el destul de mult pe scenele ieșene. Domnul Puntila și sluga sa Matti a fost urmat de Mutter Courage și de Galileo Galilei, cu care Naționalul ieșean a obținut recent un deosebit succes în turneul din R.D.G.

Regizorul George Zaharescu este și el hotărât, în același timp, să încerce să spargă tiparele obișnuite ale unor modalități de expresie oarecum vetuste, specifice „bel-canto”-ului. Premisele existau deja, Mihaela Atanasiu și George Zaharescu au pornit la lucru însuflețiți de ideea realizării unui spectacol modern în care mișcarea să se împletească cu muzica, dansul și cuvântul. Premiera a avut loc de curând, noua formulă de balet bucurându-se în general de o frumoasă primire din partea publicului și a criticii. Intrucât acest spectacol ridică probleme interesante referitoare la modalitățile de punere în scenă a unui „balet cu cîntec”, depășind prin

implicațiile sale sfera destul de strictă a spectacolului liric modern, ne-am adresat realizatorilor săi cu rugămintea de a ne răspunde la câteva întrebări.

GEORGE ZAHARESCU: Vă cer scuze că încep eu primul discuția, dar doresc să mulțumesc revistei „Teatrul” pentru invitația de a discuta despre acest balet. Dorința mea nu izvorăște din complezență, ci din faptul că noi, regizorii de operă de balet, coregrafii avem prea rar ocazia să ne expunem punctele de vedere, să ne confruntăm între noi opiniile, cum fac ceilalți oameni de artă, de teatru în special, care beneficiază de avantajul unei emulații teoretice, prin presă, televiziune. Dar noi, noi n-avem pe nimeni...

— Spuneți-mi ce anume v-a determinat în alegerea acestui balet, destul de puțin jucat în lume? Să ne amintim că după premiera mondială de la Paris, în 1933, în coregrafia lui Balanchine, spectacolul a căzut după prima reprezentare. Au trebuit să treacă 27 de ani până la premiera germană, la Frankfurt, în 1960, în coregrafia Tatianeï Gsovski, cu Lotte Lenya și dansatoarea Karin von Aroldingen în rolurile principale.

G. Z.: În primul rînd, de mult mă bătea gîndul realizării unui spectacol Brecht; dar, fiind regizor de operă, perspectiva împlinirii dorinței mele apărea tare îndepărtată. Cînd am descoperit „baletul cu cîntec”, am fost fericit. Deprins cu creații de operă romantice, posibilitatea de a mă exprima mai direct, pe plan social-politic, printr-o lucrare-manifest, m-a sedus. Problematika acestui balet este foarte actuală, o satiră virulentă împotriva moralei și, în ultimă instanță, a societății capitaliste.

MIHAELA ATANASIU: Pe mine m-a atras, mai degrabă, modalitatea de teatru — mai complexă — a acestui balet, apropiat foarte mult de un fel de teatru total — năzuință a tuturor slujitorilor scenei — în care diverse arte se împletesc, se completează reciproc.

Anna, eroina baletului, e trimisă de familia ei în șapte orașe mari ale Americii pentru a strînge banii necesari construirii unei căsuțe pe Mississippi. Vine în contact cu o realitate brutală, care-i zdruncină credința în bine, frumos, cinste, adevăr. Pentru a-și strînge suma, trebuie să evite „păcatele de moarte” ale legii banului, tragic inversate de către Brecht: nu trebuie deci să fii leșez cînd ai de exploatat, de înșelat pe cineva; nu trebuie să fii mîndru cînd trebuie să te vinzi, să te prostituezi; nu trebuie să te minii în fața nedreptății și minciunii. Nu trebuie... Aceasta e deviza renunțării celui care vrea să trăiască în societatea capitalistă. A renunțării la tot ceea ce e curat, cinstit, la umanism, la tine însuși, în ultimă instanță. E vorba deci de o dezumanizare, pe care Brecht o realizează remarcabil prin dedublarea Annei în Anna II — ființa care trebuie să renunțe, frumosul neajutorat, marfa — și Anna I — înțelepciunea, prevederea, vînzătorul. Una dansează (execută), cealaltă cîntă (rezonează). Anna este de fapt sînteza tuturor personajelor brechtiene dialectic „duble”: *Omul cel bun și Domnul Puntula* etc. Acesta e, de fapt, literalul, textul baletului. Muzica constituie o simfonizare a songului, o ridicare la pregnantă a baletului muzical, tinzînd spre întregirea cuvîntului; e poate ultima mostră de incisivitate a lui Weill, care va fi atras după aceea iarăși de stilul tradițional romantic al operei.

— Care a fost ideea călăuzitoare a transpunerii scenice?

G. Z.: Noi am pornit de la premisa că muzica lui Weill e o completare a cuvîntului lui Brecht. Am vrut ca tot spectacolul, cadrul plastic, totul, să fie o prelungire a cuvîntului brechtian. Lucrarea presupune existența unei arii asupra căreia acționează o sinteză formată din cuvînt, mișcare și muzică. Luate fiecare separat, aceste părți constitutive își au importanța lor, precum și un efect determinant, diferit ca intensitate. Am putea afirma că funcția primordială în actul de concepere a spectacolului a avut-o cuvîntul; textul a fost cel care ne-a sugerat acțiunea, care a localizat-o în timp și spațiu, care a configurat proporțiile dramei. Tot el a fost acela care ne-a invitat la luciditate și care a determinat stilul întregii concepții de montare. O forță de expresie deosebită — asociată cuvîntului — a căpătat-o mișcarea, dansul propriu-zis. Prin dans s-au creat subtextele cuvîntului, au fost dezvăluite sensurile, sau mai bine zis am încercat să dezvăluim sensurile textului lui Brecht. Și, acolo unde am reușit să depășim nararea, credem că ne-am atins țelul. Muzica a servit ca pretext pentru realizarea ca gen, și — în treacăt fie spus — poate că ne-am fi dorit-o mai expresivă.

— În încercarea de dezvăluire a sensurilor brechtiene, un mare rol a revenit deci dansului. Pentru ca dansul să devină însă o forță autentică de expresie, se cere eliminat descriptivismul, literalul, în ultimă instanță. Intervine sugestia, dansul de expresie.

M. A.: Dansul, după părerea mea, s-a săturat să mai povestească, să explice, să nareze. Chiar atunci când este vorba de Brecht. Și dacă spectacolul nostru v-a făcut să folosiți termenul de „sugestie”, atunci e foarte bine. De aici și până la „senzație” nu mai e mult. Pentru că noi propunem un fapt artistic căruia nu vrem să-i punem capăt prin uvertură, desfășurare, punct culminant, deznodământ și „jos cortina”. Baletul lui Weill-Brecht are, în afara faptului narat, mii de senzuri, mii de întrebări, de senzații, de gânduri. Cum le-am rezolvat? Dând aceeași importanță scenică — dacă nu cumva chiar și mai mare — faptului nenarat, sensurilor, întrebărilor, senzațiilor, de care vorbeam, neascuzându-le imperceptibil după acțiunea propriu-zisă.

— *Ce rol a revenit regiei?*

G. Z.: După cum a spus și colega mea, în textul cîntat al lucrării se narează extrem de multe lucruri. Aș putea spune că textul este atât de direct și de explicit încît ar putea fi asemuit din acest punct de vedere, fără posibilitate de greșeală, cu un *placat*, un placat cu senzuri adînc demascatoare. Problema pe care mi-am pus-o, regional vorbind, este deci clară și fără echivocuri, aceea de a arboră în spectacol o poziție militantă împotriva minciunii și urii existente într-o societate care luptă cu toate mijloacele să-și ascundă tarele. Cu alte cuvinte, am încercat să tragem jos „vălul roz și înșelător”, să deschidem larg ochiul judecății spectatorilor, să-i determinăm să raționeze și în ultimă instanță să acționeze.

— *Cum se împacă ideea de placat cu metafora?*

G. Z.: La Brecht, asocierea placatului cu metafora nu constituie o inadvertență stilistică; am considerat de aceea că, dat fiind genul lucrării, cele două elemente constitutive ale spectacolului vor doza cu justete intelectul, senzorialul, afectul, proprii actului artistic contemporan.

— *Am remarcat o mare parcimonie în mișcare, în uzitarea figurilor de dans. Ați putea fi acuzată, Mihaela Atanasiu, de o sărăcie a vocabularului de dans modern.*

M. A.: Credeți că există un vocabular de dans modern? Nu e de ajuns că dansul clasic este ucis de legi cindva firești și rezonabile, azi dogme? De ce să ucidem și ceea ce se naște din necesitatea secolului 20, limitînd, încadrînd? Cred că dansul contemporan n-are limite, că mijloacele lui de expresie nu intră într-un vocabular pe care să-l numim vocabular de dans modern. Eu nu folosesc mișcări gata fabricate, ci caut mișcarea pe care o crez în funcție de ceea ce am de exprimat. Ceea ce numiți dumneavoastră „sărăcie” este, de fapt, o zgîrcenie de mișcare, voita. Gîndiți-vă ce s-ăr fi întîmplat dacă simbolul și metafora ar fi fost îmbrăcate într-o coregrafie rococo. Am vrut ca mișcarea să fie esențializată, proprie unui teatru dansat și cîntat.

— *Ați vrut, prin urmare, să rămîneți dumneavoastră. Grea încercare cînd ne gîndim că Balanchine în reluarea baletului, în 1959, la New York, a alunecat spre abstracționism, iar Tatiana Gsovski spre elementele așa-zisului balet critico-simbolic, de fapt expresionist, propriu lui Kurt Joos în Masa verde. Dar pe dumneavoastră, care ați rămas tot timpul lingă Brecht și cu Brecht, v-a spîndit pericolul explicitării textului?*

G. Z.: Atîta timp cît se nara prin cuvîntul cîntat, era un nonsens să facem același lucru prin mișcare. Știu că există mulți adepți ai teoriei „unității” muzicii, cuvîntului, mișcării, decorului etc., dar socotim că ea trebuie înțeleasă în sensul completării reciproce și nu al repetării lor, care ar fi dus la pleonasm, la redondanță, la plătitudine. Interpreta-cîntăreață a narat, iar noi am căutat întrebările, senzațiile care să dubleze textul.

— *De aceea, poate, „Păcatele” apar așa, ușor amalgamate, fără un prag clar între ele.*

M. A.: Ați văzut, cred, dansatoarea prezentă tot timpul în spectacol? Ea reprezintă, în sinteză „cele șapte păcate” care, abia în final, se diversifică în șapte interprete. Am vrut să spunem că toate păcatele sînt aduse la același numitor comun prin ceva.

— *Regretînd că nu a putut participa la discuția noastră și scenografa Hristofenia Cazacu, autoarea unor decoruri sublimite și sugestive, și în speranța că acest spectacol va fi urmat și de alte spectacole de operă „Brecht” (Mahagonny și Lucullus, create în colaborare cu Dessau), propun să încheiem discuția aici.*

Nicolae Spirescu