

grație ușor felină a lui Irinel Liciu —, a apărut, la premieră, Magdalena Popa. Răstimpul scurt de acomodare cu rolul, specificul lui negativ, cu care nu este familiarizată, au făcut ca talentul mării noastre dansatoare să nu-și dea adevărata măsură. Din punct de vedere strict coregrafic, rolul este corect construit și interpretat; i-a lipsit însă un lucru, un singur lucru absolut necesar, și anume completarea „arabesque”-urilor și „plié”-urilor cu un joc actoresc mai puțin rigid, mai flexibil, care să contureze mai puternic figura fetei decăzute, așa cum de altfel o cere partitura muzicală. Interpretarea celor trei borfași a abundat în pantomimă, în poze fioroase —, și aici nu am mai recunoscut mâna lui Danovski. Reușite rămân în acest balet partitura coregrafică creată pentru Mandarin, atmosfera care trădează deseori priceperea unui maestru și unele pasaje din duetul Mandarin-Fată, neegalate ca ingeniozitate coregrafică.

Al doilea balet al serii, *Sărbătoarea primăverii* de Igor Stravinski, are meritul de a ne fi demonstrat calitățile deosebite de ansamblu ale corpului de balet al Operei Române. Apoi, el ne-a arătat un nou Vasile Marcu, coregraf cu certe posibilități pentru dansul de sugestie. Optînd însă pentru o variantă a libretului, foarte apropiată de cea

originală, mai bogată în semnificații, Vasile Marcu și-a asumat, implicit, un risc: acela de a fi depășit de bogăția ritmică a unei muzici venite parcă din adîncuri, și astfel descoperit în fața multiplelor sensuri sugerate de libret. Vasile Marcu s-a găsit, de cîteva ori, exact în această situație, din care a ieșit, fie repetind *dispunerile* corpului de ansamblu, fie apelînd la soliști, care, din păcate, nu l-au putut ajuta prea mult. Suavă și dulce, naivă și seducătoare, Rodica Simion a rămas totuși o Elue de suprafață, coregrafia neoferindu-i posibilitatea identificării totale cu personajul. Brutal și sălbatic, viguros și cloditind de tinerețe, Ion Tugearu e handicapat de aceeași eroare regizorală, dar și de o atitudine cîteodată prea „lumească”, pe care o adoptă atunci cînd ar trebui să fie doar vînt de primăvară. Într-un final de-a dreptul rizibil, care dorea să simbolizeze, credem, *reluarea* veșnică a ritualului, permanența creației, coregraful recurge la o apariție stranie, un fel de viziune, de „deus ex machina”, în totală contradicție cu muzica și libretul. Dar, prin cele cîteva dansuri ale fertilității și sacrificiului care au fascinat spectatorii, prin absența totală a literarului, prin angajarea unanimă a ansamblului, acest balet rămîne un frumos succes al coregrafului.

## *Triptic la Opera din Timișoara*

Teatrele dramatice montează spectacole-coupé cuprinzînd trei piese într-un act; cele de operă, balet, desigur, tot de cîte un act; concertele simfonice propun de obicei auditiia a trei piese muzicale. Persistența formulei este argumentată de gusturile variate și dorința de schimbare a spectatorului mai mult decît de puterea sa de rezistență. De obicei, se asociază piese de teatru sau balet care să aibă prin firea lor unele elemente comune. Cînd nu le au, sînt inventate de regie. Coregraful timișorean Iuliu Marpozan nu a avut nevoie să forțeze o apropiere între trei compozitori pe care și alte spectacole de balet i-au așezat deseori alături. Maurice Ravel, Hector Berlioz și N. Rimski-Korsakov sînt autorii partiturilor de la care a plecat un mai vechi spectacol al Operei Române, care s-a bucurat de mult succes la vremea lui prin coregrafizarea atentă, sobră, în spiritul muzicii, și, mai ales, prin farmecul in-

terpretărilor cîtorva dintre cei mai buni dansatori ai primei noastre scene lirice. (Să ne amintim de Irinel Liciu, care a înșuflețit, o Șeherezadă după care mai suspinăm și acum.) Pentru că cele trei baletе — *Bolero*, *Simfonia fantastică* și *Șeherezada* — au devenit mai ales prilejuri de afirmare a virtuozității solistice.

În *Bolero*, cu deosebire se recunoaște influența montării bucureștene, Iuliu Marpozan neavînd altceva de făcut decît să simplifice dispunerile simetrice în adîncime, pe care scena timișoreană, mai mică, nu le-ar fi permis. E adevărat, coregraful a izbutit ceea ce și-a propus, adică să ilustreze, așa cum ne-a obișnuit tradiția, prin creșterea numerică, treptată, a ansamblului, amplificarea tensiunii muzicale raveliene, a angajării orchestrale. Tot atît de adevărat e și faptul că a reușit, mai ales în partitura solistică, rezervată cuplului Ana Zaharia-Iuliu Hor-

vath, să asigure o însciere corectă în spațiu a fascinantelor ondulații ale boleroului. Ana Zaharia și Iuliu Horvath, dar mai ales ultimul, s-au detașat la mare distanță de corpul de balet, dovedind reale afinități pentru ritmica seducătoare a dansului spaniol stilizat. Ce nu a izbutit coregraful a fost tocmai închegarea unui tot unitar dansant, echivalență vizuală, spațială, a muzicii lui Ravel. Lipsit de infuzie ritmică, de stăpânirea corectă a „pasului spaniol“, corpul de balet a fost lăsat pe planul al doilea, contrar spiritului tuturor montărilor de până acum, de la premiera Operei Mari din Paris din 22 noiembrie 1928 a Bronislavei Nijinska (în decoriurile lui A. Benois) până la montarea lui Béjart, de pildă, de la Théâtre Royal de la Monnaie, din ianuarie 1961, când toți dansatorii, în costume de „studii“, ignorau vădit „taccone“ -ul spaniol (bătaia specifică din călcie), dînd viață savantelor „trouvailles“ -uri pe care Béjart le-a imaginat în jurul unei uriașe mese-podium pe care evolua în același timp solistul D. Sifnos. Boleroul timișorean rămîne o fotografie frumoasă, care deschide doar gustul spectatorilor pentru a doua piesă a seriei, *Simfonia fantastică*, a cărei bogăție expresiv emoțională și-a găsit o mai fericită rezolvare coregrafică, de astă dată, mai ales în scenele de ansamblu. Aici se poate vedea unul dintre cele mai frumos coregrafizate valsuri dintre cîte s-au montat pe scenele noastre. În schimb, Francisc Valkay — în rolul compozitorului — a înțeles să redea obsesia romantică a lui Berlioz, a femeii-ideal, printr-un fel de furie pantomimică, prin mișcări dezordonate și aruncări la podea. L-am admirat iarăși pe Iuliu Horvath, acum în compania foarte tinerei Silvia Humăilă, într-o evoluție lirică discretă, care

ateastă din plin și posibilitățile actoricești ale celor doi.

*Șeherezada* a etalat și mai multe calități coloristice decît *Bolero*-ul. Iuliu Marpozan a impus aici sugestia orientalismului printr-un dans exagerat lasciv, seducător, într-un cadru plastic apăsător, cu culori vii, aprinse. Și tocmai aici a greșit montarea sa, aducînd mai degrabă cu numărul impregnate de senzualism al unui cabaret de noapte, decît cu un balet al unei trupe profesioniste cu pregătire academică. De la montarea lui Fokine pentru baletele ruse ale lui Diaghilev, cu Ida Rubinstein și Nijinski în rolurile principale, și pînă astăzi, baletul lui Rimski-Korsakov a fost interpretat din ce în ce mai puțin senzual, realizîndu-se în schimb racursiuri coregrafice de sugestie și punîndu-se accentul pe caracterul dramatic al lucrării. Baletul din Timișoara încearcă să reabiliteze o formulă de transpunere, celebră la vremea ei, dar astăzi cu totul depășită de receptivitatea spectatorului contemporan.

Cadrul scenografic, plat și fără personalitate în *Bolero*, sugestiv și eficient în *Simfonia fantastică*, a fost pus în slujba aceleiași explozii de voluptate în *Șeherezada*. Un dirijor atent, Ion Kecenovici, s-a străduit destul să stăpînească dese porniri rebele ale orchestrei. Așa că premiera timișoreană, care vădește grijă pentru întregirea repertoriului, dar mai puțin și pentru calitatea lui, rămîne un efort răsplătit de aplauzele politicoase ale unui public cunoscător și, tocmai de aceea, mulțumit doar pe jumătate.

Nicolae Spirescu

