

# Baletul Operei Comice din Berlin



Ansamblul de balet al Operei Comice din Berlin, înființat acum nouă ani, sub conducerea lui Tom Schilling (coregraful ce dirijează și astăzi destinele artistice ale trupei), este încă foarte tânăr, dacă îi raportăm existența la aceea a baletelor notorii, a căror vîrstă se măsoară nu cu anul, ci cu deceniul ori chiar cu veacul. Apoi, membrii săi provin de la școli de dans foarte diverse : alături de balerini germani lucrează balerini bulgari, unguri și cehi, sub îndrumarea unor maestre de balet sovietice (printre ele, Olga Lopeșinskaia, de al cărei nume evoluția ansamblului a fost permanent legată). Iată, deci, suficiente date grăitoare pentru dificultățile pe care trupa Operei Comice le-a avut de depășit în procesul său de autoformare ca ansamblu artistic omogen, unitar, cu o personalitate proprie. Iar dacă pe acest drum dansorii berlinezi au înaintat cu pași rezeși, este și pentru că au putut profita de contactul neîntrerupt cu remarcabilul om de teatru și om de cultură care a fost regretatul prof. dr. Walter Felsenstein. Pînă în preajma recente sale dispariții, regizorul Felsenstein și directorul Felsenstein (cărui i se datorează nu numai întemeierea, în 1947, a Operei Comice — dar și inițiativa înființării, în 1966, a baletului acestei scene) a urmărit și îndrumat activitatea ansamblului, de pe platforma estetică a celui care a cercetat, a gîndit și a experimentat intens în perimetrul mereu mai larg, mereu deschis, al teatrului muzical.

Principiile elaborate de Felsenstein pentru arta spectacolului liric se reflectă în creațiile de balet ale scenei berlineze, înainte de toate, prin subordonarea factorului *efect teatral*, factorului *trăire artistică*, și prin promovarea unei expresivități dramatice imediate și precise. Aproape noțional precise — și aici rezidă (aparent paradoxal, dar în realitate profund dialectic) atît *valoarea* cît și *limitele* unei asemenea concepții coregrafice. Căci, dacă în acest mod dansul se apropie de artele cuvîntului pînă la a dobîndi capaci-

tatea lor de a nara, în schimb, se îndepărtează de muzică și de artele plastice — cu care, de fapt, este, structural și esențial, mai îndeaproape înrudit și a căror forță constă toemai în capacitatea de a se exprima nu doar prin *concret*, ci și prin *abstract*, parvenind astfel la acel superior nivel de generalizare la care ideile se pot comunica direct, aproape în stare nudă, dar investite, în schimb, cu puterea de convingere a emoției artistice.

Mesajul dansatorilor Operei Comice se transmite exclusiv prin intermediul unei acțiuni, al unei povești — chiar și acolo unde ei *investighează* (destul de timid încă, dar promițător) în direcția mai cuprinzătoare a acțiunii a spectacolului de balet. (Este vorba despre studiul muzical-coregrafie *Ritm* de Tom Schilling și Siegfried Matthus, piesă sensibil înrudită, ca problematică și nu numai, cu o apreciată lucrare românească : *Sita lui Erato-stene* de Anatol Vieru, încercare de spectacol total, în care intră în joc, alături și ca funcționalitate, dansul clasic și cel modern, pantomima, muzica, decorul și costumele, lumina și chiar... cuvîntul.)

Uneori, povestea este proprie muzicii care o însoțește prin aceea că a servit drept motiv de inspirație și osatură procesului de compoziție (ca în lucrarea lui Siegfried Matthus citată mai sus, sau în cealaltă partitură semnată de el : *Match*) ; alteori, prin aceea că libretistul și coregraful (aceiași în piesa în cauză : *Marea* de Debussy în viziunea lui Tom Schilling) a dedus-o direct din imaginea sonoră, făcînd abstracție de indicațiile programatice ale compozitorului. Această ignorare deliberată a *story*-ului original prezintă însă avantaje și dezavantaje. Drept este, de pildă, faptul că se evită astfel cantonarea în formule uzate prin excesiva utilizare, că se deschid perspective noi lucrării respective. Fîrtește, este mai ușor să fii original schimbînd radical libretul unui balet celebru, decît

să o faci în pofida constrângerilor pe care o le exercită. Dar, dacă ai ales această cale (precum Tom Schilling în *Romeo și Julieta* de Prokofiev), trebuie să scrii noul libret pornind de la muzică spre dramaturgie; altminteri, grave neconcordanțe între imaginea sonoră și cea vizuală primejduieste expresivitatea actului artistic, organicitatea și autenticitatea lui. Desigur, muzica deține privilegiul absolut al unei plurivalențe expresive; această plurivalență nu este însă infinită. Imaginea sonoră, în sine, conține, virtual, o multitudine de echivalențe, nu numai plastice, dar emoționale în genere. O multitudine, dar nu o infinitate — și niciodată, cu orice gesturi sau chiar vorbe I-am asocia, un același moment muzical nu va putea exprima dragoste și ură, sau puritate și abjecție, sau teroare și duioșie.

Acest adevăr care, neglijat în bună măsură de către coregraf în spectacolul *Romeo și Julieta*, se răzbuună, constituie, în schimb, unul dintre cei doi piloni principali ai excepționalei lui creații din piesa *Marea*. Celălalt fiind consecvența stilistică. Pentru că, dacă dansatorii Operei Comice sînt, în mod evident, interesați de înnoirea, lărgirea mijloacelor de expresie ale artei lor, nu este mai puțin adevărat că, grefate pe fondul limbajului clasic, aceste căutări (cu toată valoarea lor, în sine) amenință unitatea stilistică a spectacolului. Să luăm, de pildă, scenele de luptă din *Romeo și Julieta* — tablouri care, fără a abdica de la specificul artei coregrafice, pot stîrni totodată invidia oricărui dintre regizorii cinematografici specializați în manevrarea cascadeurilor. Cum să nu distoneze ele, însă, cu restul baletului, compus din tradiționalele piruete, arabescuri ș.a.m.d.?

Dacă pînă și în scena balonului, una dintre cele mai moderne și mai inspirat concepute pagini ale coregrafiei spectacolului *Romeo și Julieta*, eroina uzează de... spagat!

Iată că am ajuns însă la ceea ce constituie marea, imensă realitate a ansamblului berlinez: faptul că dispune de un cuplu de protagoniști realmente fără egal în ce privește armonizarea forțelor, sincronizarea mișcărilor și a trăirii emoționale, mobilitatea expresivă. Hannelore Bey și Roland Gawlik sînt pe scenă un singur gînd, un singur suflet — indiferent dacă trăiește tragicul joc al dragostei și al morții (din *Romeo și Julieta* sau din *Marea*), ori spiritualul și pasionantul joc de tenis (din piesa *Match*). Iar dacă, la nivelul lor de tehnicitate profesională, de virtuozitate chiar, trupa mai dispune de cîțiva interpreți (în frunte cu Harald Wanatke — Mercutio și protagonistul baletului *Ritm* — și Niels Kehlet — jockerul din *Joe de cărți*), la nivelul de expresivitate și putere de captivare al cuplului Hannelore Bey—Roland Gawlik nu se ridică (dintre balerinii ce au evoluat, în acest turneu, pe scena noastră) dect Till Heinze, interpretul lui Tybalt.

În sfîrșit, atitudinea coregrafului (care este și regizor) față de capitolul *scenografie*, atît de important pentru arta spectacolului, diferă foarte mult de la o piesă la alta, mergînd de la solicitarea intensă (ca în *Romeo și Julieta*, unde decorurile lui Reinhart Zimmermann și costumele Eleonorei Kleiber dețin un procent considerabil în echilibrul elementelor cu funcție poetică, simbolică, dar și generatoare de fast ale imaginii) și pînă la extrema simplificare (în *Marea și Match*).

**Luminița Vartolomei**

## Teatrul polonez în „Secolul 20“

Excelenta revistă de cultura universală *Secolul 20* consacră un amplu spațiu din numărul 5—6 (1975) teatrului polonez, clasic și contemporan. Un adevărat moment Stanislaw Ignacy Witkiewicz se constituie prin substanțialul studiu al Rodică Ciocan-Ivănescu, prin traducerea lui Dragoș Vrîncănu a piesei *Intr-o casă de*

țară, precum și printr-un fragmentarium epistolar. Astfel, un „clasic“ al avangardei europene (pentru perioada interbelică, referitor la superbii iconoclaști ai timpului, termenul poate fi omologat!) se relevă într-o tensionată dispută cu lumea, cu sine, cu formulele de artă. Precursor al absurdului în teatru, cu afinități pentru pastșa burlescă — alături de Mrozek și Rożewicz — autorul replicii parodice la teatrul ibsenian (în piesa citată) se păstrează încă proaspăt, construind situații groțesti, scoase din cel mai tern și sufocant dialog burghez.

Un itinerar teatral contemporan comunică Geo Șerban, scriind despre „Szaĵna, magicianul“, despre „Dejmek, lai-

cul“, despre „Wajda, arhitectul“, privind arta scenică a fării prietene din perspectiva unor fecunde experimente concretizate în reprezentații de mare risipă imaginativă dar de un pronunțat caracter umanist.

Un foarte interesant grupaj de mărturii, semnate de personalități de talie mondială — Kazimierz Dejmek, Jozef Szaĵna, Andrzej Wajda, Tadeusz Kantor — dezvăluie neliniști de atelier și profesiuni de credință în legătură cu efortul lor de a revoluționa arta scenică prin modalități acut tensionate, de esențe filozofice, perfect comunicabile unui public ce caută în teatru sensuri de viață.

**I. N.**