

Un spectacol, trei coregrafe

Mă așteptam ca, după o succesiune de spectacole precum **Posibile proiecții**, **Viața**, o călătorie sau **Fereastra roz**, care și-au avut succesul lor, Compania de dans contemporan „Contemp” să prezinte, de această dată, un spectacol unitar ca subiect, complet, închegat.

În premiera **Roata**, căutările coregrafelor Varvara Ștefănescu, Liliana Iorgulescu și Adina Cezar au rămas între granițele aceluiași gen: spectacolul-coupé, alcătuit din trei momente distincte, reunite sub un titlu generic.

Primul moment din spectacol, **Întâlniri ratate**, este semnat de tână coregrafă Varvara Ștefănescu, pe o foarte frumoasă muzică de jazz. Din păcate, aspirația ei spre vagi tendințe intime și feministe, materializată într-un desen coregrafic ambiguu, ne demonstrează că Varvara nu posedă încă o viziune complexă a spectacolului coregrafic.

Sarea pământului, creația Liliane Iorgulescu pe muzică folclorică românească, nu este cunoscută de oarece timp. Recent încununată cu Premiul I la Festivalul-Concurs Internațional de creație coregrafică de la Iași (ediția a III-a), **Sarea...** a fost, probabil, readusă în scenă pentru a da gust întregului spectacol, căci este momentul cel mai bine conturat, estetic și ca limbaj. Însă absența Liliane Iorgulescu în calitate de interpretă face ca momentul să piardă în forță și tensiune.

Pe o stranie muzică a compozitorului Corneliu Cezar, momentul **Roata** al Adinei Cezar conține un hieratism caligrafic, propriu coregrafei în ultima vreme. Simbolul umanist, al omului ca măsură a timpului (vezi „Canonul” lui Leonardo da Vinci), apare însă brusc și insuficient justificat. Interesante sunt costumele create de Anda

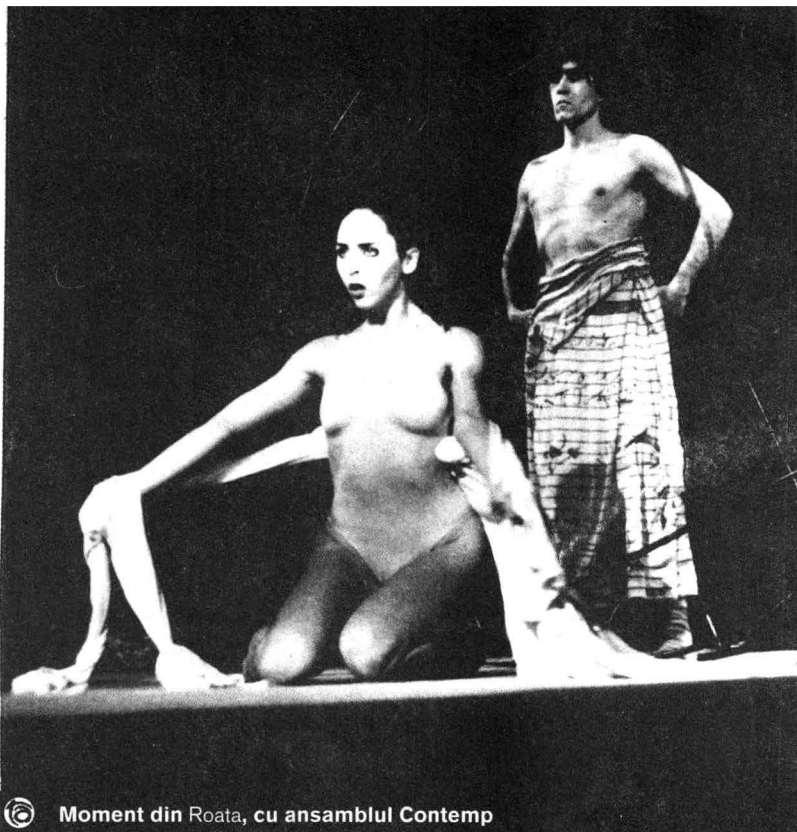


Foto: Dan Vatamaniuc

Moment din Roata, cu ansamblul Contemp

Pop, dar jocul dansatorilor cu acestea este uneori previzibil (ieșirea fetelor din pungile-crisalide).

Am avut ocazia să admir, încă o dată, talentul și profesionalismul dansatorilor companiei „Contemp”, inventivitatea lor în dezvoltarea unei teme de mișcare, prezențele scenice agreabile. Ei se numesc: Simona Iliescu, Carmina Giurgiu, Alina Lazăr, Varvara Ștefănescu, Gabriel Spahiu, Mihai Baranga.

RĂZVAN MAZILU

ROMEO ȘI JULIETA FĂRĂ BALCON

Cred că cititorii sunt avertizați deja că aceste rânduri fac parte dintr-o tentativă de a defini dramaticul. Și cum eseu, comentariul e mult mai drag sufletului meu, voi recurge doar la acesta. Dacă veți încerca să încadrați textul într-o specie oarecare a cronicii dramatice, nu veți reuși. După această scurtă pledoarie „pro causa sui”, voi trece direct la „ceștiune”.

Piesa datează din 1595 și a fost calificată de majoritatea comentatorilor „dramă romantică”. Nu pot decât să nu fiu de acord. La o privire superficială, urmărind epiderma poveștii de dragoste și finalul ei melodramatic, formula ar putea fi viabilă. Sunt însă câteva chestiuni de lămurit. De ce în 1596 Shakespeare scrie **Visul unei nopți de vară**, în care episodul „teatrului în teatru” (vă reamintesc povestea lui Pyram și Thisbea) constituie un contrapunct parodic la finalul piesei din 1595? Una dintre posibilele explicații ar fi faptul că Shakespeare însuși își dăduse seama de neajunsurile de care suferea **Romeo și Julieta** sub raport tehnic. Sigur, clișee „romantice” **avant la lettre** există în tot teatrul shakespearian și nu văd de ce din piesa noastră ar fi lipsit duelurile furate din piesele de cap și spadă. Termenul-umbrelă „dramă romantică” mi se pare prea vag. Din punctul de vedere al legăturii cu tradiția, piesa e tributară unor curente artistice anterioare: pe de o parte, întâlnim în ea imageria sonetelor shakespeariane (mai mult sau mai puțin petrarchizante), pe de altă parte putem descoperi prețiozitatea (pe care Molière o va simți ridicolă) a stilului barocului englez, reprezentat de John Lily, creatorul euphuismului.

Goana personajelor după **conchetto**, dogma cavalerescă ce le orânduiește viața, eforturile lui Capulet de a trece drept om de spirit, toate acestea vin dintr-o presiune a poeziei curtene. Nu întâmplător povestea de dragoste propriu-zisă este marcată textual de două poezii cu formă fixă: Romeo o întâlnește pe Julieta

într-un sonet și se desparte de ea printr-o aubadă (o poezie a zorilor). Shakespeare era conștient de aceste defecte ale operei sale de tinerețe, de vreme ce Mercuțio constată la un moment dat că Romeo a ajuns ca o scrumbie și „a căzut în doaga lui Petrarca”. Sursa primă a acestei piese se găsește în ideologia dragostei platonice („Symposion” și „Phaidros”). S-a insistat destul de mult asupra dihotomiei dintre dragostea terestră și aceea cerească prezentată în „Banchetul”. Beatrice Bleonț a intuit destul de bine această dihotomie, pentru că montarea ei conține un puternic filon religios. Scena în care cei doi sunt uniți sub umbra uriașă a călugărului mi se pare lucrată în duh ortodox. Fra Lorenzo, pe lângă filosofia sa panteistă, e un purtător de cuvânt al Sfântului Augustin. El se îngrijește ca amorul terestru trecător să-și aibă corespondent în amorul ceresc, tradus de teologul occidental prin dragostea de Dumnezeu. Cred că am putea defini **Romeo și Julieta** folosind formula „dramă platonice”. Zbuciumul sufletesc care îl cuprinde pe Romeo poate fi explicat utilizând metafora platonice a îndrăgostirii. Sufletul îndrăgostitului naște un „val al dorului”, care se transmite prin intermediul ochilor. În acel moment căldura înmoaie pielea în dreptul brațelor, și din profunzimile sufletului înmuguresc aripile (îndrăgostitul este înaripat asemenea lui Eros). Dacă iubitul rămâne singur, uscăciunea sufletului împiedică aripile să crească, acestea se retrag în inimă, unde se zbat provocând chiar nebulia. Să revenim la piesă, la dimensiunea ei abisală. Simbolurile adânci sunt, toate, legate de moarte. Benvolio îl caracterizează pe Romeo aproape citându-l pe William Blake: „boboc de floare ros de un vierme negru”. Același „vierme invizibil” îl devoră și pe Hamlet. Paralela dintre cei doi eroi trebuie nuanțată. Platon ne spune că, în vechime, nebulia era considerată a veni de la zeu. Nebulia platonice (cea a lui Romeo) se datorează

Bibliografie facultativă



Scenă din *Romeo și Julieta* de Shakespeare la TNB (regia: Beatrice Bleonț)

faptului că, în momentul în care îndrăgostitul privește frumusețea terestră, își reamintește frumusețea arhetipală. Atunci îi cresc aripi, ar dori să zboare spre zei, dar e prins în lanțurile trupului și rămâne cu privirea ațintită spre cer. Pentru că nu îi mai pasă de lumea din jur, aceasta îl consideră nebun. Nebunia lui Hamlet e rece, calculată, rațională. Ea e provocată de prea intensă luciditate. Hamlet e primul intelectual modern, mai reușit decât „noocrații” lui Camil Petrescu. Povestea de dragoste poartă deci de la bun început semnul morții. În fiecare din noi există „viermele negru”, așa cum în „Gorunul” lui Blaga trăiesc cele patru scânduri. Relația dintre Romeo și Julieta e o sublimare a acestui joc cu moartea.

M-am luat cu vorba și am uitat să vă povestesc despre Verona montării lui Beatrice Bleonț. Totul ne amintește de Sicilia: muzica populară, fetele care spală rufe la râu, lupta cu cuțitele. La această ceartă între clanuri participă până și servitorii, și totul devine o farsă tragică. O singură inadvertență comite regizoarea: deschide piesa cu o procesiune catolică. Or, epoca elisabetană nu se prea dădea în vânt după această religie. Monologul lui Mercutio, în care acesta o descrie pe Mab, regina visătorilor (a doua etichetă a lui Romeo e „tânăr visător”) nu poate fi trecut în umbră. Zâna e „micuță ca un vierme cuibărit în deștul unei slujnici somnoroase”. Dimensiunile liliplutane ne trimit cu gândul la „nunta goanelor” din „Călin”. Dacă, în Anglia, cel mai mare poet romantic englez, Coleridge, s-a ocupat intens de opera lui Shakespeare, nici Eminescu n-a rămas mai prejos. În poezia postumă „Cărțile”, Shakespeare, „prieten drag al sufletului meu”, e maestrul care-l învață pe Eminescu meșteșugul visului romantic: „cu a ta zâmbire dulce, lină, dară/A lumii visuri eu ca flori le leg”. Într-un alt manuscris, intitulat „Shakespeare și arta națională”, putem citi: „flori sălbatice însă mirositoare, ca florile din cununa nebunului rege Lear. Oare amestecul ce pare fără înțeles a florilor sălbatice ce se strecură prin plețele bătrânului rege nu sunt metafora vie a creierilor săi în care imaginile se amestecau sălbatice și fără înțeles? Astfel sunt și florile sălbatice, cântecele populare”. În piesa noastră, Mercutio e personajul cel mai apropiat de Regele Lear. El anină în creierul lumii florile sălbatice ale legendelor despre zâna Mab. Ultimul citat, extras dintr-o cronică eminesciană de teatru, e cel mai interesant. Eminescu crede că nu realismul reprezentării infirmităților și slăbiciunilor sufletești este menirea artei dramatice. „Între toate infirmitățile numai două nu jignesc spiritul dramatic dar numai prin liniștea ce o inspiră: orbia și nebunia. Amândouă le vedem reprezentate în tragediile celor vechi și în operele celui mai mare poet, în Regele Lear, în Hamlet a lui Shakespeare”. „...orbia pentru a fi dramatică trebuie să fie liniștită. Un orb agitat de spaimă sau de patimi este un spectacol penibil Tot astfel, numai nebunia reflexivă este într-adevăr dramatică. Nebunii lui Shakespeare sunt

într-adevăr înțelepți. Cuprinși de o idee fixă exprimă în maxime paradoxale adevăruri vecinice dar aceste idei pe care omul le exprimă c-un fel de agitație, nebunul le spune liniștit, ca un ce cu totul firesc. Antiteză la cel dintâiu este: seninul ochilor minții și întunericul ochilor trupului, antiteză la cel de-al doilea: sunt maximele de înțelept în gură de nebun, dar aceste antiteze nu se luptă ci se împreună în liniște.” Acest citat atrage atenția actorului George Călin și regizoarei Beatrice Bleonț că nebunii agitați nu pot avea forță dramatică. Rolul Romeo, prin complexitatea sa, cere un actor aflat la apogeul carierei, dar cu fizicul unui adolescent. Din nou o antiteză greu de împăcat.

Smucitul piesei e Mercutio (Claudiu Bleonț). Moartea lui întrerupe posibilitatea reconcilierii. „Viermele negru” care îl căuta pe Romeo îl găsește pe Mercutio, omul cu suflet de carnaval ce cade accidental victimă pumnalului ucigaș. El e, practic, nepregătit pentru moarte, dar jocul acesta e jucat de stăpâni, de nebuni, de copii și de câini. Cred că **Romeo și Julieta** e o piesă cu mai multe paliere, și regizoarea trece cu ușurință de la burlesc la melodramatic. Cele mai interesante rezultate le obține însă când sondează palierul adânc. Să vă dau un exemplu: în piesă, cavoul, devenit ulterior simplu element de recuzită pentru romantici, e populat cu schelele și cranii. În montarea tinerei regizoare, „cadavrul” Julietei e așezat direct pe podea, acoperit cu un giulgiu din pânză transparentă. Aceeași pânză dincolo de care, în scena în care Fra Lorenzo îi înmânează elixirul somnului, Julieta intră puțin în moarte. Pentru Shakespeare nu există nici o diferență între somn și moarte. Imaginea Julietei e atât de hieratică încât simți o clipă gheara Ei și-ți imaginezi că Sala Mare a Teatrului Național nu e decât o imensă catacombă. Aș sintetiza acest fragment dramatic printr-un vers eminescian dintr-o variantă a postumei „Vis”: „Sau ambii în groapă visăm morți”. Cred că, închiși în cavoul lor, Romeo și Julieta își visează propria moarte.

Spectacolul mi-a plăcut, pe alocuri cuplul George Călin-Teodora Cîmpineanu a reușit să iasă din amorțea și să joace (menționez aici scena despărțirii). Nu am reușit să înțeleg care este rolul baletului. Să fie o nostalgie a regizoarei? Muzica mi s-a părut interesantă. Orice s-ar spune, Beatrice Bleonț are viziune (nu punem în discuție prezența sau absența balconului) și a redus montarea la „un spectacol de sunet și lumină” mi se pare o atitudine partizană. Nu-mi rămâne decât să mă bucur de succesul ei, să mă bucur că povestea de dragoste ce multora le-ar părea desuetă aduce în sală perechi de îndrăgostiți.

IULIAN BĂICUȘ

