

INTERPRETAREA OPERELOR LITERARE ÎN BALET: EPISOADE DIN EXPERIENȚA CREATIVĂ A LUI BORIS EIFMAN

INTERPRETATION OF LITERARY CHARACTERS IN BALLET: EPISODES FROM THE CREATIVE EXPERIENCE OF BORIS EIFMAN

ANGELA BEȚIȘOR,

lector universitar, doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 792.82:82

792.82(470)

Articolul în cauză reprezintă o analiză succintă a coregrafiei teatrului de balet a lui Boris Eifman și, în mod special, este valorificat raportul dintre coregraf, ideea sa, limbajul nou coregrafic și literatura clasică. De asemenea, este tratată relația coregrafului cu romanele lui Fiodor Dostoievski, sunt abordate diverse probleme de ordin general ce vizează interacțiunea teatrului de balet și literatura clasică.

Cuvinte-cheie: teatrul de balet a lui Boris Eifman, literatura clasică, idee creativă, limbaj coregrafic

This article presents a brief analysis of the Boris Eifman Ballet Theatre and especially brings out the relationship between the choreographer, his conception, the new choreographic language and classical literature. Emphasis is laid on the choreographer's relation with Fiodor Dostoevsky's novels and the author considers some general problems concerning the interaction of the ballet theatre and classical literature.

Keywords: Boris Eifman ballet theatre, classical literature, creative design, choreographic language

Actualmente, creația și activitatea trupelor de balet este de neconceput fără creația literară, subiectele, ideile și personajele ei. În aceste condiții, subiectele literare stimulează creativitatea în domeniul artei coregrafice și impune coregrafulor o abordare inovativă și complexă pentru întreg procesul de creare a unui spectacol coregrafic, a limbajului său plastic, a mijloacelor de expresie, a personajelor și a intrigilor dintre acestea. Fiecare spectacol coregrafic, care are la bază o lucrare literară, este întotdeauna o provocare a posibilităților nelimitate ale artei coregrafice.

Printre renumitele baleturi și spectacole coregrafice, montate după opere literare, sunt: *Frumoasa adormită*, *Călușul cocoșat*, *Don Quijote*, *Corsarul*, *Esmeralda*, *Giselle*, *Fântâna din Bakhichisarai*, *Romeo și Julieta*, *Legenda dragostei*, *Otello* și multe altele, deși trebuie de menționat că legătura dintre libretele acestor baleturi și opera literară este foarte relativă.

Fiecare epocă a baletului a creat și a implementat prin literatură inovații ale limbajului coregrafic. Inspirându-se din imaginile artistice ale literaturii specifice perioadei, baletul a fost impus să depășească limite și ambiții, pentru a se afirma ca artă care, poetic, metaforic vorbind, ar fi în stare să revitalizeze viața.

În secolul XX este remarcat un avânt al teatrului de balet, prin descoperirea de noi orizonturi și posibilități oferite de literatura clasică, coregrafii inspirându-se din operele literare ale lui Shakespeare, Lope de Vega, Balzac. În această perioadă sunt montate baleturi de succes, precum *Fântâna din Bakhichisarai* și *Prizonierul din Caucaz*, după poemele lui A. Pușkin; *Iluzii pierdute*, după romanul lui O. Balzac; *Romeo și Julieta*, după piesa lui W. Shakespeare; *Laurencia*, după piesa *Fuente Ovejuna* a lui Lope de Vega, fapt care a dat de înțeles că literatura clasică va atrage tot mai mult coregrafii și va oferi noi perspective și oportunități.

Astfel, explorarea operei literare de către coregrafii moderni a devenit o legitate universală, iar cel mai răsunător nume printre aceștia este Boris Eifman. În unul dintre interviurile sale marele coregraf afirma: „Suntem doar o verigă a lungului lanț istoric. Literatura a ajutat coregrafia la formarea subiec-

tului, imaginilor, a oferit posibilitatea de a exprima idei filosofice profunde, de a dobândi și a oferi intensitate dramatică” [1, p.55].

Regretabil faptul, însă, după apariția spectacolelor coregrafice ale lui Boris Eifman, numeroși critici au scris despre îndrăzneala de a apela la nume remarcabile, precum Dostoievski, Tolstoi, Cehov și de a monta balet după operele acestora, ca, într-un final, opera lui Dostoievski, subiectele și personajele descrise în roman să nu fie recunoscute în baletul montat. Din acest punct de vedere, creația lui Boris Eifman continuă aceeași orientare tradițională și specifică autorului, opera literară fiind percepută doar ca un punct de pornire pentru creațiile sale. Asemenea abordare în crearea subiectelor literare poate fi remarcată și la criticul de teatru, dramaturgul Iurii Slonimskii, când a scris scenariul baletului *Tinerețe*, după romanul lui N. Ostrovski *Așa s-a călit oțelul*: „Pentru a te apropia de sursa literară, deseori, ești impus să te îndepărtezi de reproducerea totală a subiectului operei în balet. Atunci, îmi amintesc, judecata mea a fost considerată una de eretic...” [2, p.35].

Confirmarea acestei idei poate fi întâlnită nu numai la coregafi, ci și la scriitori. Însuși Fiodor Dostoievski recunoaște acest lucru prin viziunile sale referitoare la montarea spectacolului după romanul *Crimă și pedeapsă*: „Există un anumit secret al creației, prin care forma epică nu-și va găsi niciodată echivalent în cea dramatică”. Această constatare a fost urmată de o propunere neașteptată: „Dar, pe de altă parte, veți reuși, dacă veți schimba cât mai mult posibil romanul, păstrând doar un anumit episod, care va fi transformat în dramă sau, folosind ideea originală, veți schimba radical subiectul?...” [3, p.255].

În acea perioadă, viziunea lui Dostoievski era una destul de îndrăzneată, practic, imposibil de realizat. În esență, această convingere presupunea că autorul libretului va fi capabil, chiar prin *schimbarea esențială a subiectului* romanului, să rămână la înălțimea conceptului inițial al lui Dostoievski.

Anume în acest mod, creația teatrului lui Eifman a încercat să abordeze noile montări ale faimoaselor opere din literatura universală. Acestea sunt: *Maestrul și Margareta*, după *Simfonia fantastică* de Andrei Petrov; baletul *Ucișorii*, după romanul *Thérèse Raquin* de Emile Zola, pe muzică de J. S. Bach, Gustav Mahler, Alfred Schnittke; *Locotenentul Romashov*, după romanul *Duelul* de A. Kuprin; balet-comedie: *O zi nebună*, după piesa *Nunta lui Figaro* de Pierre Beaumarchais, pe muzică de Gioacchino Rossini și *Pinocchio sau Buratino în Țara Proștilor*, pe muzică de Jacques Offenbach. Totuși, prima lucrare importantă a teatrului Boris Eifman în această direcție a fost baletul *Idiotul*, montat după romanul omonim al lui Fiodor Dostoievski. De atunci, opera lui Dostoievski ocupă un loc important în creația și activitatea acestei trupe de balet.

Originalitatea spectacolului constă și în faptul că, într-o singură operă, sunt unite două creații, percepute de conștiința noastră ca fiind independente. În acest sens, putem afirma cu certitudine că aspirațiile acestor doi artiști geniali fac posibilă și reală conexiunea dintre operele lor. Teoreticienii și muzicologii au prezis această combinație. Renumitul muzicolog sovietic Arnold Alyshvang scria că Dostoievski este un maestru iscusit în a reda procese psihice de durată și această trăsătură îl apropie de simfonistul rus Ceaikovski. În baletul *Idiotul* aceste două sisteme artistice s-au unit, îmbogățindu-se reciproc și oferind un impact emoțional puternic publicului spectator. Iar acest succes se datorează deciziei pline de curaj și inovație a lui Boris Eifman: plasticitatea corpului uman a devenit o punte de legătură dintre imaginea muzicală și cea dramatică. Aceasta nu mai este o simplă interpretare a lui Dostoievski, personajele sale sunt doar un punct de reper, un impuls spre percepție. Evenimentele descrise în roman sunt redată într-o altă consecutivitate și apar în spectacol ca amintiri fragmentare ale lui Mășkin, deja bolnav, despre experiențele sale. Narațiunea coregrafică se rezumă doar la spațiul monologului interior al personajului, iar în acest spațiu se desfășoară tragediile a patru personaje – însuși prințul Mășkin, Rogojin, Nastasia Filipovna și Aglaya. Alături de protagoniști, în spectacol apar imagini reale și fantastice, care încarcă și mai mult latura emoțională a baletului. Boris Eifman a reușit să comprime toată acțiunea unui roman de proporții, tot ceea ce l-a impresionat în această operă a lui Dostoievski, într-un spectacol cu un singur act.

În același stil este montat un alt balet, *Frații Karamazov*, în care Boris Eifman, la fel, nu interpretează direct subiectul. În creația sa se face simțit disconfortul coregrafului în limitele impuse de subiect, în aceste condiții transpunerea coregrafică a creațiilor literare l-au impus pe Eifman să *regândească clasicii*.

Și aici nu este vorba doar de textul romanului *Frații Karamazov*. Coregraful susține: „Dacă nu numeam baletul astfel, mulți nici nu aveau să creadă că montăm *Frații Karamazov*. Acest balet este Dostoievski în întregime, ideile sale profetice, durerea sa, concentrarea timpului, setea profundă de cunoaștere” [4, p.4]. Boris Eifman consideră că capitolul *Marele inchișitor* este cel mai bun din ceea ce a fost scris vreodată. F. Dostoievski visa să scrie al doilea roman – despre Alexei. Astfel, coregraful a încercat să pună în aplicare acest concept în baletul său. Baletul putea să aibă și alt titlu, dar, încă până la *întâlnirea* cu spectacolul, Eifman trimite spectatorilor *anumite semne*, le trezește imaginația și curiozitatea.

În baletul lui B. Eifman este redat subtextul simbolic, profund al romanului. Ideile lui Dmitrii despre contradicțiile teribile interne ale omului, despre faptul că „...diavolul luptă cu Dumnezeu, iar câmpul de luptă este inimile oamenilor...” sunt reflectate în drama cea mai intensă a acestui spectacol coregrafic. Tot spectacolul este dominat de actuala *temă a casei*, casă care și-a pierdut siguranța, sensul și menirea sa, casă, de la care a rămas doar carcasa. Un rol deosebit de important în spectacol îl are simbolistica creștină: o construcție de metal de pe fundalul scenei are în vârf o cruce, care atârână de-asupra casei *moarte* a fraților Karamazov, iar pe fonul casei apare Alexei, îmbrăcat în haine albe, asemenea lui Hristos.

Și în această operă Boris Eifman a reușit să selecteze cu iscusință coloana sonoră. Baletul este montat după creații muzicale ale lui S. Rahmaninov, M. Musorgski, R. Wagner și cântece țigănești. Colajul muzical amplifică efectele coregrafiei și ale subiectului, iar intensitatea emoțională transmisă prin muzică are aceeași încărcătură, specifică operei lui Dostoievski.

Baletul *Anna Karenina*, după romanul lui L.N. Tolstoi, pe muzică de P. Ceaikovski, premiera căruia a avut loc în noiembrie 2005, de asemenea, a fost numit următoarea insolență creativă a coregrafului. În programul pentru balet Boris Eifman mărturisește: „Deși am recitat romanul de mai multe ori, spectacolul este gândit nu după Tolstoi – renumitul subiect este doar un punct de pornire pentru balet”. În spectacol avem un minim de decor, un joc complex de lumini și doar trei personaje pe scenă. În acest spectacol coregrafic, ca și în multe altele, sunt aplicate elemente specifice teatrului dramatic. Multe dintre simbolurile care redau esența spectacolului sunt obiecte obișnuite. În acest balet simbolul laitmotiv este reprezentat printr-o jucărie locomotivă, cu care se joacă fiul Annei Karenina la începutul spectacolului. La sfârșitul actului întâi, această locomotivă, în lumina puternică a proiectorului, prinde viteză și închide cercul, în interiorul căruia rămâne prinsă Anna, de parcă ar sugera că sfârșitul tragic este deja predeterminat. La finalul baletului, aceeași locomotivă, reprezentată prin dansul ritmic, în creștere, a cordebaletului, o distruge pe Anna.

Boris Eifman vede în balet o artă cu un conținut profund, impregnat cu idei semnificative moderne, care este adresată unui public larg de spectatori. De aceea, arta renumitului coregraf este orientată, în mare măsură, spre *punerea în aplicare* a operelor literaturii clasice, ca sursă infinită de idei, ceea ce îl face să fie un succes demn al tradițiilor teatrului de balet.

Celebrul coregraf susține: „Calitatea plastică a coregrafiei este mai puțin importantă decât căutarea unei anumite intensități dramatice. Eu nu pot să reprezint frumusețea ca o entitate abstractă. Atunci când creez o coregrafie, o fac cu ideea de a crea o emoție, de a da un sentiment. A crea înseamnă pentru mine viață și libertate” [5].

Concluzie: sfidând regulile rigide ale baletului academic rus și manifestându-și o dorință arzătoare de independență, Boris Eifman a dezvoltat un stil unic, prețuit atât de iubitorii baletului clasic cât și de pasionații dansului contemporan. El a reușit să reziste curentelor și modelor, dezvoltând o formă a baletului extrem de personală.

Referințe bibliografice

1. ЧУРКО, Ю. Борис Эйфман. Восхождение. Санкт-Петербург: Петербургский Модный Базар, 2005.
2. СЛОНИМСКИЙ, Ю. Семь балетных историй. Ленинград: Искусство, 1967.
3. ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. Полное собрание сочинений. В 30 т. Т. 29, кн.1. Ленинград: Наука, 1986.
4. *Вечерний клуб*. 1997, № 9.
5. ПОПА, М. Reflecții coregrafice în „Anna Karenina”. In: *Cotidianul* [online]. [accesat 25.03.2014]. Disponibil: <http://www.cotidianul.ro/http://vk.com/cyberleninka>