

„Foaierul galben“ al Operei Naționale) și – în replică – o altă moarte: aceea a Violettei, coregrafiată de el însuși în piesa intitulată chiar *La Traviata*. Dansând aria „Adio del passato“, cântată (și jucată!) de Felicia Filip (cu acompaniamentul pianistei Liana Mares), artistul amintea astfel publicului o mai veche creație a sa: originala versiune a *Damei cu camelii* de Alexandre Dumas-fiul, unde el evolua alături de Maia Morgenstern.

Celelalte două numere pentru care artistul a optat etalau și ele ipostaze complementare, căci piesa *Cântec amar*, concepută de către coregraful Florin Fieroiu pe muzica noastră populară constituie un firesc omagiu adus Floriei Capsali (creatoarea dansului cult românesc, personalitate căreia nu întâmplător Liceul de Coregrafie din București i-a așezat pe frontispiciul său numele), iar spectacolul *Un tango más* (din care s-a prezentat un fragment semnificativ) ridică și el la rangul maximei virtuozități elementele dansului de sorginte folclorică sud-americană. Aici, Monica Petrică și Răzvan Mazilu (secondați cu precizie și discreție de perechea unor autentici dansatori de tango: Daniel Mândiță și Amalia Iscu, membri ai Clubului „TangotangenT“) au atins, după opinia mea, punctul de maximă incandescență artistică al seriei, dovedind totodată faptul că, privit de jos și de departe, dansul lor poate fi la fel de fascinant ca și atunci când este văzut de sus și din imediata vecinătate (așa cum se întâmplă la Teatrul „Odeon“, unde spectatorii stau așezați pe gradene, în spatele cortinei).

Elogii merită însă și improvizația colectivă finală, în care (cu excepția lui Adrian Stoian – dansând în legea lui, într-un colț al scenei) balerinii și-au armonizat stilurile, iar cuplurile s-au descompus și s-au recompus mereu, într-o veritabilă întrecere a fanteziei și grației, a forței și vitezei.

Opera pentru surdomuți

Ca un făcut, la noi, aproape de fiecare dată când un mare regizor de teatru dramatic vine să-și măsoare puterile în teatrul liric (iar asta se întâmplă destul de des, căci – spre lauda lui – directorul general Cătălin Ionescu-Arbore întreprinde demersuri permanente și tenace de a împrăști atât repertoriul, cât și stilul scenei bucureștene), Opera (ca instituție) și opera (ca gen) sunt uneori supuse la grele încercări, fără ca rezultatul artistic al veritabilelor lupte care se duc să merite cât de cât eforturile și sacrificiile deloc negliabile ce se fac și de-o parte, și de alta...

Asta se întâmplă, cu siguranță, pentru că destui regizori de teatru au, în raport cu respectivul tip de spectacol, aceleași reacții:

a) posibilitatea de a realiza o producție colosală (cum în veci nu și-ar putea permite într-un teatru de proză!) îi face să cadă imediat pradă megalomaniei, folosind până la ultimul figurant uriașul personal artistic (ba chiar sporindu-l cu actori și cu tot felul de saltimbanci împrumutați de aiurea) și absolut toate elementele neconvenționale imaginabile: trapele, fosa și balcoanele; fumul (foarte mult fum!), reflectoarele îndreptate către public și proiecțiile în continuă mișcare (ce iau ochii, dar și... scot ochii spectatorilor, la propriu!); în fine, focurile de lumânări, de arme sau de artificii (ultimele două categorii fiind și deosebit de zgomotoase);

b) muzica îi încurcă foarte tare (chiar și pe aceia ce o iubesc sincer, dar numai... ascultată pe disc!), așa că fie o ignoră, fie o siluiesc fără pic de jenă;



c) libretul le place oarecum (altminteri, de ce ar fi ales – sau ar fi acceptat – să regizeze cea operă?), dar cum povestea pe care el o deapănă e prea subțirică spre a acoperi cele două, trei sau chiar patru ceasuri ale reprezentației, o „îmbogățesc“ cu o puzderie de acțiuni parazitare, de preferință din cu totul alte timpuri și locuri decât acelea ale acțiunii dramatice originare;

d) cu cântăreții nu prea știu ce să facă, așa că pe soliști îi lasă să cânte în voia lor (adică la rampă, țepeni și cu privirea ațintită la bagheta dirijorului!), iar pe cei vreo sută de coriști fie îi pun să se legene aidoma băutorilor de bere ori ca asistența concertelor rock, fie îi țin împietriți în front, fie le impun mișcări ritmice care nouă, românilor, ne amintesc în mod penibil spectacolele ceaușiste de pe stadioane;

e) dansatorii, în schimb, îi întrebunțează intens, desfășurând baletе mai mult sau mai puțin inspirate (firește, în funcție de talentul coregrafului lor), dar care – bineînțeles! – n-au nici cea mai mică legătură cu subiectul;

f) în fine, umplu mereu scena cu o recuzită ce vizează să șocheze prin anacronismul componentelor sale, reușind însă doar să lezeze bunul gust.

Ei bine, Alexander Hausvater a excelat în toate aceste domenii, depășindu-l până și pe Andrei Șerban, cu al său *Oedipe* din 1995...

După ce că drama romantică *El Trovator* a scriitorului spaniol Antonio García Guttierrez (din care s-a inspirat libretistul Salvatore Cammarano) este presărată cu situații confuze și cu relații ilogice, regizorul a supraîncărcat-o cu o colecție de semne scenice contradictorii – ori aberante, ori pleonastice.

Aberantă este, astfel, invenția unor personaje mute, interpretate de actori: *Giuseppe Verdi* însuși (Constantin Florescu), de nerecunoscut într-o siluetă

gârbovită și famelică (la premiera absolută din 19 ianuarie 1853, compozitorul nu împlinise 40 de ani și avea să trăiască încă... 48, bucurându-se de o sănătate de fier și de aceeași constituție robustă din tinerețe!), care ba se face că tocmai scrie **Trubadurul**, ba se vântură aiurea printre eroii operei sale, dar cel mai adesea stă și se plictisește într-un colțișor din avanscenă; tatăl *Contelui de Luna* (Mircea Anca), care poruncește arderea pe rug a Azucenei (anunțată, din loja Direcției, încă dinaintea uverturii) sau pur și simplu trece prin scenă, cu fiul său cel mare de mână; *Doica* (Corina Gușet), care mimează disperarea pentru cele ce se întâmplă cu fiul cel mic al Contelui; *Azucena-mama* (Roxana Guttman) și *Azucena-fetița* (Raluca Botez), care evoluează uneori concomitent cu Azucena bătrână sau cu mama Azucenei, într-un soi de SF al călătoriilor în timp.

La fel de aberante sunt avansurile amoroase pe care Inès le face Contelui de Luna (care o tot respinge, la un moment dat îmbrâncind-o de-a dreptul!) și – mai ales! – faptul că, pentru a-l salva pe Manrico, Leonora nu doar i se promite Contelui de Luna, ci chiar îi cedează (dar atunci de ce naiba se mai sinucide?!?).

Aberant este mai cu seamă faptul că, din greșeală, Azucena-mama își aruncă în flăcările rugului propriul copil, iar nu pe acela al Contelui – cu toate că al ei e înfășat în negru, iar al lui în alb (să sufere oare eroina noastră de o formă – aberantă și ea – de daltonism?!?).

Aberantă este, de asemenea, apariția pe fundal a unui orologiu care arată nouă fără un sfert atunci când Ferrando spune că „*mezzanotte appunto suonava*”, iar în orchestră chiar se aude bătând miezul nopții! (Ce-i drept, ulterior, o multitudine de mecanisme de ceasornic și de cadrane indicând fiecare altă oră pare a sugera ideea că timpul ar fi luat-o razna...)

Aberante sunt în cel mai înalt grad șleahta de țigani voinici (prevăzuți cu scuturi de plexiglas) și de țigani estropiați (șchiopi în cărje și ologi pe planșe cu rotile) ce constituie oastea cu care Manrico apără cetatea Castellor (de-asta să fi pierdut Trubadurul nostru bătălia, căzând prizonier?!) și – în general – armamentul utilizat în luptele scenice (săbii și mitraliere... fluorescente!).

Aberante sunt, deopotrivă (enumerate la-ntâmplare): baletele animaliere și... lesbiene care ilustrează aria de dragoste (pentru un bărbat, totuși!) a Leonorei; dansurile de cabaret ce contrazic momentul cel mai dramatic al terțetului eroinei cu Manrico și Conte de Luna (din finalul primului act); mirii pe picioroange și cu un joben supradimensionat; cadavrele vii (manechine translucide) și cele în curs de... dezinfectare de către niște „exterminatori”; Conte de Luna în chip de rocker (asta, dacă nu cumva ochelarii negri sugerează orbirea personajului, care nu-și recunoaște fratele răpit din leagăn...); maniera penibilă în care Conte de Luna și Ferrando ies din scenă jucându-se ca niște oligofreni cu scaunul pe care stătuse Azucena; cele două uriașe bile transparente, una albă și cealaltă roșie, fiecare rostogolită grație unui acrobat ce o manevrează din interior; mai toate proiecțiile (datorate lui Lucian Moga), care împiedică publicul să savureze decorul (creat de Viorica Petrovici), cu ale sale panouri mobile ce descoperă în fundal diverse spații de joc plasate pe verticala scenei, iar la baza lor o serie de splendide vitralii, sugerând altarul ce o așteaptă pe Leonora – fie ca să se călugărească, fie ca să se căsătorească cu Conte de Luna.

(Dacă vroia neapărat să producă tot acest ghiveci, regizorul ar fi trebuit să aleagă una dintre comedile puse în muzică de către Rossini – unde putea să fie chiar amuzant –, nu una dintre tragediile lui Verdi. Și încă e bine că a ales **Trubadurul**, fiindcă mă-ngrozesc gândindu-mă ce-ar fi ieșit din *Otello*...)

Pleonastică este, pe de altă parte, ilustrarea prin pantomimă a acțiunilor relatate în cânt (ce-i drept, în italiană, dar cu „titrarea“ simultană în limba română); ca să nu mai amintesc ideea ultradidactică de a proiecta pe fundal portretele eroilor principali, avându-și fiecare numele scris deasupra capului!

(Ceea ce mă face să cred că spectacolul ar fi foarte util pentru surdomuți...)

Aș fi nedreaptă dacă nu aș semnala și cele câteva idei regizorale cu adevărat reușite, generând imagini plastice memorabile: patul matrimonial „construit“ prin dansul (coregrafia – Mălina Andrei) a patru balerine, care rămân culcate sub vâluri, în colțurile lui; icoana vie a tinerei Azucena, ce domină cu prezența sa magică întreg spațiul de joc; aprinderea rugului final, de o frumusețe care răscumpără precaritatea celorlalte două arderi anterioare (realizate prin cam prea brusca scufundare până la brâu în pământ a condamnatei).

Despre rezolvarea muzicală a partiturii, sub conducerea competentă a dirijorului Iurie Florea, n-are rost să mai vorbesc: cu toată prezența a trei cântăreți invitați în mod special – pentru rolurile *Azucena* (mezzosopra Liliانا Lavric de la Chișinău), *Manrico* (tenorul Akhmed Agadi din Sankt Petersburg) și *Ferrando* (Sorin Drăniceanu de la Timișoara) –, elogiile au meritat, la premieră, doar baritonul Iordache Basalic (un Conte de Luna amintind de formidabilul Nicolae Herlea) și corul lui Stelian Olariu. Cam puțin!

Opera Națională București – Trubadurul. Muzica: Giuseppe Verdi. Libretul: Salvatore Cammarano. Regia: Alexander Hausvater. Scenografia: Viorica Petrovici. Coregrafia și mișcarea: Mălina Andrei. Luminile și proiecțiile: Lucian Moga. Conducerea muzicală: Iurie Florea. Cu: Iordache Basalic (*Contele de Luna*), Mariana Colpoș (*Leonora*), Liliانا Lavric (*Azucena*), Akhmed Agadi (*Manrico*), Sorin Drăniceanu (*Ferrando*), Sidonia Nica (*Ines*), Vlad Miriță (*Ruiz*), Liviu Indricău (*Mesagerul*), Adrian Ionescu (*Un țigan bătrân*), Constantin Florescu (*Verdi*), Mircea Anca (*Tatăl Contelui de Luna*), Corina Gușet (*Doica*), Roxana Guttman (*Mama Azucenei*), Raluca Botez (*Azucena tânără*). Data premierii: 3 martie 2007.

Teatrul Național de Operetă „Ion Dacian” ...din nou acasă!

Pe alte meleaguri, doi ani și patru luni sunt de ajuns pentru a se ridica din temelii un întreg teatru; cum însă aici, la noi, în România, în tot acest interval nu s-a putut termina refacerea scenei afectate de incendiul din 2005, directorul general al Operetei bucureștene – tânărul (ba chiar foarte tânărul, în raport cu importanța misiunii de a conduce singurul colectiv românesc de gen!) Răzvan Ioan Dincă, regizor de viitor și remarcabil manager – a găsit o soluție excelentă pentru a permite trupei sale (de proporții deloc neglijabile: 280 de angajați), aflată într-o atât de îndelungată bejenie, să revină acasă: construcția unei scene provizorii, amplasată în fața celei originale și întinzându-se peste toate fotoliile parterului.

Pentru redeschiderea sălii astfel amenajate s-au realizat (lucrându-se în paralel și într-un timp record: cam trei săptămâni) două montări, noi din toate punctele de vedere: un *musical* și un balet. (Ciudat, totuși: nici o operetă?!?)