

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 semna 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 condamnației).

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 Liliana Lavric de la Chișinău), *Manrico* (tenorul Akhmed Agadi din Sankt Petersburg) și *Ferrando* (Sorin Drăniceanu de la Timișoara) –, elogi au meritat, la premieră, doar baritonul Iordache Basalic (un Conte de Luna amintind de formidabilul Nicolae Herlea) și corul lui Stelian Olariu. Cam puțin!

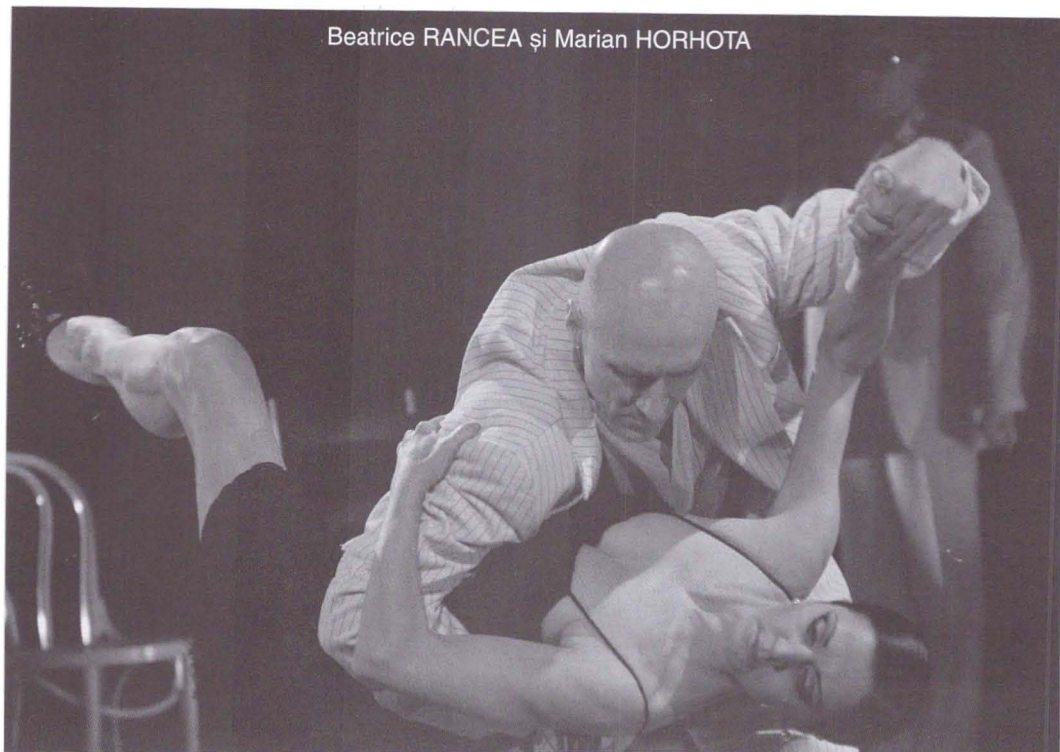
Opera Națională București – Trubadurul. Muzica: Giuseppe Verdi. Libretul: Salvatore Cammarano. Regia: Alexander Hausvater. Scenografia: Viorica Petrovici. Coregrafia și mișcarea: Mălina Andrei. Luminile și proiecțiile: Lucian Moga. Conducerea muzicală: Iurie Florea. Cu: Iordache Basalic (*Contele de Luna*), Mariana Colpoș (*Leonora*), Liliana 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?!?)

Beatrice RANCEA și Marian HORHOTA

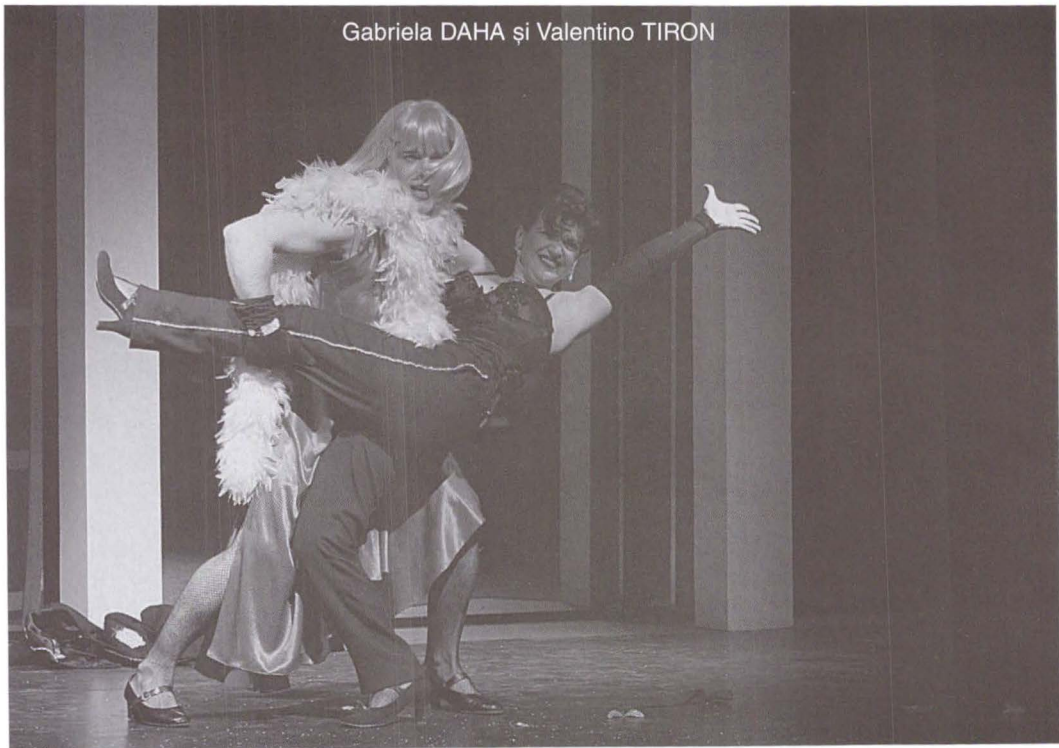


Cum premierele au fost programate în seri consecutive, comparația între cele două spectacole s-a impus de la sine, scoțând în evidență discrepanțe de tratament (dar și de calitate!) care amintesc de povestirea lui Ion Creangă despre *Fata babei și Fata moșneagului*: cu o desfășurare enormă de forțe artistice (și nu numai...), cu sprijinul Ambasadei și al Centrului Cultural American, prefațat de consistente alocuțiuni rostite de directorul Operetei și de directoarea Centrului (care a citit și un mesaj de la Primarul New York-ului!) în prezența Ministrului Culturii și Cultelor, cu programe de sală ultraelegante (chiar dacă nu lipsite de unele ilare greșeli de tipar, precum informația că rolul lui Lady Marian va fi interpretat de un bărbat!) – pentru musical; cu doar 14 dansatori și tot atâtea scaune, fără cuvântări, fără oficialități, fără programe de sală, fără măcar o foaie cu distribuția – pentru balet...

Fantoma de la... Operetă

Deși atrăgătoare la prima vedere, ideea de a reuni într-un spectacol-mamut (de trei ore!) selecțiuni din 14 celebre *musical*-uri americane s-a dovedit a fi, din păcate, din cale-afară de indigestă, căci a demonstrat cu prisosință sărăcia inspirației componistice de care dau dovadă majoritatea celor nouă autori (singurele excepții fiind Gershwin și Bernstein, căci nici Rogers și nici Lloyd Weber nu strălucesc prin originalitate...), ceea ce face deosebit de monotonă și, în cele din urmă, fastidioasă alăturarea muzicilor acestora. Apoi, dacă tot s-a optat pentru amplificarea tuturor vocilor soliste (necesară pentru un cântăreț de muzică ușoară și – eventual – indispensabilă pentru un actor sau un dansator, dar absurdă în

Gabriela DAHA și Valentino TIRON



cazul unui cântăreț de operetă), măcar ar fi trebuit păstrat un nivel suportabil al intensității acustice, pentru a nu-i supune la veritabile suferințe fizice pe aceia dintre spectatori al căror auz n-a fost antrenat de difuzoarele din cluburi și discoteci. În fine, titlul **Broadway–București** este cam nefericit ales: cum, în ideea de duplex, doar... *Broadway-Nicolae Bălcescu* ar fi avut un sens, era de preferat *Broadway la București*.

Surprinzătoare a fost, în schimb, coerența acestui spectacol-mosaic, în care cele 14 piese au aproape tot atâția realizatori (regizori și coregrafi), în general organizați în cupluri: Alexandru Tocilescu și Răzvan Mazilu, Cornel Todea și Sergiu Anghel, Radu Alexandru Nica și Carmen Coțofană, Ion Caramitru și Mihai Babușka, doar Florin Fieroiu colaborând și cu Radu Afrim, și cu Răzvan Ioan Dincă, iar Beatrice Rancea lucrând odată cu Mihai Babușka și altădată concepându-și singură și coregrafia. N-aș zice însă că această coeziune ar constitui neapărat un merit artistic, căci ea denotă uniformitatea modelelor americane pe care creatorii noștri s-au simțit probabil obligați să le respecte cu sfințenie. Singular în context rămâne doar momentul inaugural al serii (antologicul „Willkommen“ din *Cabaret*), ce iese din comun atât prin violența acțiunii scenice și prin șocul gesturilor licențioase pe care regizorul Alexandru Tocilescu nu s-a sfiit să le etaleze, cât și grație senzaționalului număr pe care coregraful Răzvan Mazilu și-l compune, dansând și cântând în același timp, cu o prestanță ce adaugă încă o dimensiune personalității sale de artist complex.

Așa cum desigur s-a înțeles deja, pe lângă soliștii Operetei – unii onorându-și statutul de stele ale genului (precum Daniela Vlădescu, Bianca Ionescu, Gabriela Dahan, Orest Pâslariu, Daniel Eufrosin, Alexandru Agarici, Florin

Budnaru, Ștefan Popov, Valentino Tiron) sau de aspiranți la rangul de vedete (Ozana Barabancea, Amelia Antoniu, Crina Zancu, Crina Matei, Mediana Vlad, Camelia Mocanu, Marius Olteanu, Răzvan Popa), iar câțiva (Silvia Șohterus, Cătălin Petrescu) găsindu-se într-o surprinzătoare și supărătoare criză vocală – au cântat în spectacol și alte tipuri de artiști. Ceea ce iarăși n-a prea fost spre folosul general, căci, prin autenticitatea stilistică evidentă, evoluția Loredanei Groza (întruchipând-o pe Velma din *Chicago*) și aceea (într-un rol pasager) a tinerei actrițe Irina Sârbu (deja afirmată în jazz) au evidențiat faptul că este foarte puțin probabil ca niște voci formate pentru canto clasic să poată deprinde vreodată acel vibrato atât de personal al muzicii americane. Cât despre Corul Operetei, până să ajungă în situația de a se preocupa de stil mai are să-și modeleze intonația și să-și armonizeze glasurile, căci în momentul de față cântul lui e de-a dreptul jalnic.

Radical diferită este situația interpretării numerelor coregrafice: cu toate că (dacă e să dau crezare programului de sală) trupa de balet a Operetei a fost considerabil lărgită prin cooptarea pentru acest spectacol a vreo două duzini de dansatori de la Operă, sincronizarea tuturor acestora n-a avut deloc de suferit. Același lucru se poate spune și despre instrumentiștii orchestrei, care, preluați pe ultima sută de metri de către dirijorul american Gary Dilworth, s-au descurcat de minune cu tempoul mai alert decât se preconizase în pregătirea de până atunci a ansamblului.

Cu scările, galeria și oglinzile lui glisante, decorul pe care l-a construit Jozsef Werner ar putea pune în valoare pe tot parcursul spectacolului costumele semnate de Doina Levintza, dacă acestea ar avea vreo cât de mică relevanță artistică și în prima lui parte; abia în „Actul II” (numit astfel prin forțarea inutilă a semnificației teatrale a termenului) este de admirat o veritabilă paradă a modei, în alb și negru (măcar că și aici te poți întreba de ce Robin Hood este îmbrăcat... în frac!).

Personal, mă cam îndoiesc de succesul încercării temerare de a transforma un teatru de operetă într-unul de *musical*; mai degrabă aş acorda credit reușitei de a adapta musical-ul la specificul operetei, așa cum – de la Ion Dacian însuși (cu *My Fair Lady* de-acum jumătate de veac) și până la Vlad Massaci (cu *Mein Freund Bunbury* de-acum trei luni) – au făcut destui regizori români. Și mai cred că n-ar strica să se continue acest proces cu *Fantoma de la Operă* de Andrew Lloyd Weber – musical a cărui eroină se pregătește chiar pentru cariera de primadonă...

Al treilea avatar

În sensul original (hindus) al termenului *avatar* – acela care definește diferitele încarnări ale unei divinități –, Beatrice Rancea s-a întrupat acum artistic pentru a treia oară, recăpătându-și ipostaza inițială, dar fără a le pierde pe celelalte două. Când, în urmă cu 17 ani, un nefericit accident a pus capăt carierei sale de balerină (desfășurată pe scena Operei bucureștene), în loc să devină coregrafă (așa cum i-ar fi fost mai la-ndemână) ea a preferat să schimbe complet registrul: s-a consacrat regiei, iar inteligența, cultura și fantezia i-au permis să-și construiască neobișnuit de rapid o solidă reputație în teatrul dramatic (ba chiar să cocheteze și cu cel liric!). De aici și până la adoptarea unei noi calități – aceea de directoare a Teatrului Național din Constanța – n-a mai fost decât un pas... Ce imense eforturi, suferințe și sacrificii îi va fi pretins însă (după o pauză de aproape

două decenii) redobândirea condiției fizice și tehnice de dansatoare solistă, e greu de imaginat!

De ce vorbesc atâta despre Beatrice Rancea, în cronica unei premiere pe al cărei afiș numele său nici măcar nu figurează? Pentru că fără ea spectacolul intitulat **Bal** n-ar fi putut exista: ea a fost aceea care îi cunoștea originalul (datorită strânsei relații de colaborare ce o leagă de autoarea lui, Yvette Bozsik) și l-a propus directorului Răzvan Ioan Dincă; ea a găsit dansatorii indispensabili pentru completarea distribuției și i-a alipit trupei de balet a Teatrului Național de Operetă; ea a lucrat zi de zi cu toți aceștia, alături de asistenții coregrafei și, pe ultima sută de metri, alături de coregrafa însăși; în fine, ea interpretează (cu brio!) seducătorul rol principal.

De altfel, pe Yvette Bozsik n-avea rost să o mai prezint cititorilor revistei, căci de-abia am făcut acest lucru în numărul trecut, unde am comentat extrem de elogios anterioara sa montare în România: spectacolul *Dulceamar* al trupei conștănțene. Ceea ce însă n-am spus atunci este tocmai faptul că ei i s-a datorat reîntoarcerea pe scenă a artistei noastre (acolo într-un rol nu foarte întins și mai mult de pantomimă decât de dans, dar înzestrat din plin cu grația și noblețea baletului clasic); după cum, și aici, tot Yvette Bozsik a insistat ca Beatrice Rancea să-și asume ampla și solicitanta partitură coregrafică încredințată eroinei sale principale. În schimb, am intuit încă de la acel prim contact cu arta lui Yvette Bozsik influența covârșitoare pe care a avut-o asupra ei *Balul*, din care – după cum mărturisește acum – coregrafa-regizoare s-a inspirat direct pentru al său *Bal*. Ce-i drept însă, nu-mi închipuiam că ea nu știe cine este adevăratul autor al *Balului*... Așa că, deși despre acest subiect am vorbit deja în cronica anterioară, mă simt dator să-l reiau, în speranța că până la urmă paternitatea capodoperei respective va fi totuși recunoscută: francezul Jean-Claude Penchenat a creat spectacolul *Le Bal* în 1980, pentru Teatrul „Campagnol” din Paris, cutreierând apoi cu el lumea în lung și-n lat (eu l-am văzut tocmai la Aarhus, în Danemarca!), până să afle de existența lui regizorul italian Ettore Scola și să-l filmeze (cu har, dar fără a-l modifica în vreun fel).

Preluând doar cadrul general (un spațiu în care oameni de tot felul se adună pentru a dansa) și vreo două-trei dintre personajele lui Jean-Claude Penchenat (precum perechea de timizi cu ochelari sau bărbatul extrem de înalt, care cu un gest foarte ciudat își tot aranjează freza), Yvette Bozsik a inventat o poveste retro (plasată în anii '70) despre eterna căutare a partenerului visat, chiar și atunci când diferența de vârstă face ca el să devină imposibil de cucerit și mai ales de păstrat. Motiv pentru care baletul acesta, prin apelul la o altă trimitere culturală (piesa de teatru a lui Tennessee Williams, care de asemenea a fost ecranizată), s-ar fi putut la fel de bine intitula *Dulcea pasăre a tinereții*...

Cum (cu excepțiile amintite) nici caracterele personajelor nu sunt foarte pregnante, cum (iarăși cu o excepție, în final: celebrul *Vals rus*) nici muzica n-a fost aleasă dintre șlagărele de neuitat ale vremii și cum nici Doina Levintza n-a prea fost inspirată în realizarea costumelor (din nou cu o excepție: acelea din partea a doua, în alb și negru – domeniu în care ea este imbatabilă!), iar decorul se rezumă la o scară plasată în fundal și la cele 14 scaune divers colorate pe care interpreții le așează mereu altfel, spectacolul trăiește aproape exclusiv prin plasticitatea dansului și prin calitatea interpretării lui. Și nu atât elementele de virtuozitate (fie ele prize sau porté-uri, salturi sau rostogoliri) impresionează aici, cât precizia mișcărilor înlănțuite după principiul dominoului, desenând diagonale de o

perfecțiune absolută, cum (cel puțin la Opera bucureșteană) nici „lebedelor“ (din *Lacul...*) sau „umbrelor“ (din *Giselle*) nu le reușesc foarte des.

Această veritabilă „falangă macedoneană“ cu care Teatrul Național de Operetă a câștigat bătălia pentru dans era la început o „oaste de strânsură“, cei 13 combatanți fiind recrutați de către Beatrice Rancea din două orașe și din trei teatre: jumătate fac parte din trupa casei (Monica Ștraț, Sorina Tiron, Gabriela Călin, Mădălina Mechenici, Cristina Osiceanu, Marian Horhotă, Andrei Ciobanu), trei au fost aduși de la Teatrul din Constanța (Oana Botez, Cristian Osoloș și Daniel Dragomir), doi sunt colaboratori independenți (Păstorel Ionescu și István Téglás), iar ultimul (Ionuț Kivu) nici măcar nu este balerin, ci... actor la Teatrul „Odeon“!

Să sperăm totuși că toți aceștia se vor putea aduna și de-acum încolo, pentru a oferi din când în când publicului ocazia de a le aplauda performanța...

Adrian MIHALACHE

De la un bal la altul

Se pare că filmul *Balul* – al lui Ettore Scola – este pe cale de a deveni un film-cult. Teatrele se întrec în a pune în scenă variante inspirate din el. *Balul* lui Radu-Alexandru Nica, după un scenariu conceput de regizor, în colaborare cu Mihaela Michailov, face ravagii în capitala europeană a culturii, Sibiu. Teatrul Național de Operetă a ales, din inițiativa dinamicului director Răzvan Dincă, să inaugureze sala renovată de la Teatrul Național cu o versiune a aceluiași *Bal*, semnată de ambițioasa coregrafă Yvette Bozsik, după o idee de Pető Jozsef, care să se alăture ambițiosului proiect de *musical* metisat *Broadway–Bucharest*.

Balul lui Radu-Alexandru Nica și Mihaela Michailov diferă fundamental de *Balul* lui Yvette Bozsik și Pető Jozsef. Primul este diacronic, deoarece, în spiritul filmului lui Ettore Scola, ne îndeamnă să revizităm istoria; al doilea este sincron, pentru că vrea să reprezinte, într-o unică și drastică secțiune, întreaga diversitate umană.

Spectacolul de la Sibiu ridică o problemă interesantă privind relația cu istoria. Creatorii spectacolului nu au trăit epoca pe care au dorit s-o reprezinte. Acest lucru este un handicap, dar, în același timp, un atuu. Cei care au trăit vremurile nu sunt capabili să le interpreteze. Tacit, scriind istoria împăratului Tiberius, a omis, ca pe un fapt irrelevant, răstignirea unui obscur predicator din colonia romană Palestina. A trebuit să vină istorici mai îndepărtați de evenimentele la zi, pentru a pune faptele în adevărata lor valoare. Eu, care am trăit epoca de restriște, dar și înșelătoarele ei *intermezzi*, mă mărturisesc deconcertat. *A fost sau n-a fost?*, mă întreb, urmând titlul unui film de succes, în timp ce ies, pe gânduri, din sala de spectacol. Nimic nu face mai pregnantă trecerea timpului decât muzica ușoară, cea antrenantă și repede trecătoare. Madlena lui Proust valorează cât un cântec al Ritei Pavone (dacă știți la cine mă refer). Mai demult, un film de Dino Risi, cu Alberto Sordi, exploata virtuțile acestui gen de muzică, capabilă să lase o dără