

OPERĂ, BALET, DANS

Luminița VARTOLOMEI

Visul cu lebede

Nu că aş aprecia din cale-afară gesturile ostentative de tipul aceluia prin care, la sfârşitul reprezentaţiei, Gheorghe Iancu a îngenuncheat în faţa publicului pentru a săruta scândura scenei, dar pot înţelege sentimentul artistului care pe această podea magică şi-a început, la vârsta de 19 ani (în 1977) şi chiar în piesa coregrafică pe care a semnat-o aici şi acum (în premieră şi pentru Opera Naţională din Bucureşti, dar – cum am dedus din programul de sală – şi pentru el însuşi), o carieră strălucită, care avea să-l ducă (după studiile bucureştene cu Constantin Marinescu şi Miriam Răducanu, după perfecţionarea la Teatrele „Balşoi” din Moscova şi „Kirov” din Leningrad, după medaliile cucerite la Varna) pe cele mai mari scene de gen ale Italiei („Scala” din Milano, „La Fenice” din Veneţia, „San Carlo” din Napoli, „Massimo” din Palermo, Opera din Roma, Arenele din Verona), Europei („Covent Garden” din Londra, Operele din Hamburg, Berlin, Monte-Carlo) şi Americii de Sud („Colon” din Buenos Aires, Opera din Rio de Janeiro), dar şi în Japonia (la Tokio şi Osaka), unde a evoluat în compania unor stele ale baletului precum Carla Fracci (care i-a fost parteneră permanentă), Liliana Cosi şi Marinel Ştefănescu, Marcia Haydée, Lynn Charles şi mulţi alţii, sau a participat la spectacole de gală alături de monştrii sacri ai dansului, în frunte cu Rudolf Nureev, Margot Fonteyn, Alicia Alonso, Patrick Dupont, Vladimir Vasiliiev sau Marin Boeru...

Dacă e completă fişa lui artistică publicată în acelaşi program de sală, înseamnă că, după acel **Lacul lebedelor** al lui Oleg Danovski (pentru care coregraful însuşi l-a pregătit), Gheorghe Iancu nu s-a mai întâlnit *in mod semnificativ* cu rolul lui Siegfried (deşi declară că a dansat în multe versiuni ale baletului şi le-a văzut aproape pe toate, în lumea largă!), de-a lungul celor peste 20 de stagii de la „Scala”, unde a creat personaje centrale ale unor spectacole montate de Rudolf Nureev, John Cranko, Heinz Spoerli, Birgit Cullberg şi alţi artişti de anvergură internaţională, înainte de a începe (prin 1995) să monteze el însuşi, pe diverse scene, atât divertismentele unor opere (*Macbeth* şi *Aida* de Verdi, *Don Sebastian* de Donizetti, *Thaïs* de Massenet, *Pescuitorii de perle* de Bizet, *Gioconda* de Ponchielli, *Turandot* de Puccini etc.), cât şi ample creaţii originale (*Richard al III-lea* după Shakespeare, *Trei surori* după Cehov, *Micul prinţ* după Saint-Exupéry ş.a.). Să fie acesta oare motivul care l-a determinat acum ca, rescriind într-o manieră personală povestea prinţeselor prefăcute în imaculatele zburătoare, să se abată întrucâtva de la aceea universal adoptată, în viziunea din 1895 a lui Marius Petipa şi Lev Ivanov?

De la bun început (adică încă din uvertură), în spatele cortinei semitransparente (pictată cu lebede zburând), Siegfried se cufundă în vraja basmului pe care-l citeşte: din paginile cărţii răsare silueta cu aripi gigantice (fluturând frumos, dar... *déjà vu*, şi încă demult de tot!) a duhului rău ce-şi aruncă blestemul asupra tinerelor fete. La sfârşitul fostului act I (pentru că cele patru mari secţiuni ale partiturii lui Ceikovski sunt aici legate două câte două, reducând astfel – în mod fericit – la una singură cele trei pauze din spectacolul tradiţional), prinţul nu va mai pleca la vânătoare de lebede (fiindcă, nu-i așa?, asta nici nu prea „dă bine”, când românii au fost acuzaţi de a le fi mâncat pe acelea din Viena...), ci va adormi cu aceeaşi carte pe genunchi, tot restul acţiunii petrecându-se în visul lui, populat cu păsăret de toate



felurile. Spiritul malefic din basm va deveni *alter ego*-ul său, care-l supune – la fel cum va face (în fostul act IV) și cu Regina-Mamă.

Sugestiile de tip psihanalitic sunt evidente: pe de o parte, înclinațiile homosexuale ar explica refuzul lui Siegfried de a se căsători, iar pe de altă parte, complexul lui Oedip ar justifica imaginea lascivei bufnițe sângerei sub care prințul își visează mama. Un singur lucru n-am înțeles – și el ar fi trebuit *cu tot dinadinsul* să fie explicat în programul de sală: de ce pe vrăjitor nu-l mai cheamă Rotbart, ci Deirfgeis – nume greu de scris și imposibil de citit (cred că nici Ceaikovski însuși n-ar fi putut să-l pronunțe)...

Altminteri, Gheorghe Iancu realizează aici un triplu eveniment pe care eu, una, îl aștept de-o viață: mai întâi, ca rolul prințului să fie mai mult decât acela al unui simplu porteur, cu o singură biată variație, nici aceea prea dificilă sau foarte inspirată; apoi, ca vrăjitorul să facă mai mult decât să se zvârcolească estetic înainte de a-și da sufletul; în fine, ca regina să danseze și ea, nu doar să se plimbe de colo-colo pe lângă fiul ei. Ei bine, cele două duete (Siegfried–Deirfgeis și Deirfgeis–Regina), care în mod vădit „sunt din alt film” (cum malițios se spune despre o secvență incongruentă stilistic cu restul demersului artistic, aici desfășurat în cheie academică), constituie centrele de greutate (și de simetrie, totodată) ale întregului balet, justificându-se și din punct de vedere estetic, prin dimensiunea onirică (căci „suprarealistă”, cum o definește scenografa Luisa Spinatelli, mi se pare cam mult spus) ce domină discursul coregrafic.

Ce poate fi considerat drept suprarealist, într-un decor care fixează locul acțiunii (în actele I și III) prin două splendide pânze panoramice de fundal (ce sporesc în mod ingenios senzația de profunzime circulară a scenei), înfățișând una fântâna de tip Versailles din grădina palatului și cealaltă tavanul sculptat al sălii de bal? Poate doar furtuna aripilor de lebădă și marea valurilor de smoolă din ultimul tablou să se apropie de acest calificativ... Oricum,

costumele (și pălăriile aferente) dau dovadă de mai mare inspirație, înveșmântând tern și uniform personajele reale, pictate invariabil în alb (fetele) și gris-bleu (băieții), tocmai spre a rezerva croiala fantastică și culoarea rafinată pentru imaginările păsări din balul visat. Sigur însă că se putea evita folosirea aceleiași portocalii pentru corsajele lui Beno (nume sub care se ascunde acum Bufonul din vechea montare) și al Prietenului acestuia (recte băiatul din clasicul „Pas de trois”), după cum „Miresele” (a căror introducere în acțiune justifică inteligent existența celor patru dansuri de caracter) puteau avea totuși fiecare (nu numai cea spaniolă) câte ceva specific național (ungar, napolitan, polonez) în rochiile purtate.

Singure, lebedele nu se prea deosebesc de acelea de odinioară (și de pretutindeni!), nici ca înfățișare și nici ca mișcare: intrarea și ieșirea șerpuită a celor 24 (creând impresia de *perpetuum mobile*) face și acum deliciul spectatorilor, ca și numerele familiare ale celor câte 4 (mari, respectiv mici). Iar dacă din rolul Bufonului (alias Beno) a dispărut diagonala cu lovirea paharelor (sugerată de clinchetul clopoțelilor din orchestră), care stârnea invariabil ropotele de aplauze ale publicului, în schimb acum Vlad Toader (aflat într-o formă excepțională) și-a depășit performanța turnantelor de *jeté*-uri (două duble, plus alte câteva simple), a piruetelor în echer sau în salt, ba chiar a demonstrat că poate fi și... porteur!

Înalt, suplu și destul de mobil, dar nu deosebit de expresiv, rusul Artem Șpilevski (Shpilevskiy, în grafia impusă probabil de către Opera din Berlin, unde artistul a dansat între 2003 și 2006, dar nepotrivită acum, când el este prim-solist la „Balșoi”) a întruchipat un Siegfried care s-a distins mai degrabă în duetul cu Deirfgeis decât în relația cu Odette/Odile. La rândul ei, Michele Wiles (prim-solistă a companiei American Ballet Theatre), s-a evidențiat doar printr-o neobișnuită structură a Variațiunii sale din actul III, unde *fouetté*-urile au alternat cu duble piruete. Senzaționali au fost cu adevărat Alin Gheorghiu (*Deirfgeis*) și Adela Crăciun (*Regina-Mamă*), îndeosebi în duetul lor, unde potențează la maximum desenul deosebit de plastic al coregrafiei lui Gheorghe Iancu.

Cu toate că o serie de balerine (Laura Blică-Toader, Bianca Fota, Cristina Dijmaru, Gabriela Popovici) susțin – excelent! – câte două sau chiar trei roluri, spațiul nu-mi permite nici să detaliez interpretarea lor, și nici măcar să-i numesc pe ceilalți doisprezece soliști ai distribuției. Voi semnală doar prezența meritorie în spectacol a unor elevi de la Liceul „Floria Capsali”. Și voi încheia elogiind orchestra Operei, admirabil condusă de către dirijorul Tiberiu Soare într-o versiune de zile mari a partiturii ceaikovskiene, în care strălucesc deopotrivă fanfarele alămurilor și solo-urile viorii, cornului, trompetei și chiar acela al violoncelului (deși în întregul ei, partida încă nu sună suficient de omogen).

P.S. Despre luminile italianului Sergio Rossi nu găsesc nimic de spus.

Opera Națională din București – Lacul lebedelor de **Piotr Ilici Ceaikovski**. Conducerea muzicală: **Tiberiu Soare**. Libretul, regia și coregrafia: **Gheorghe Iancu**. Scenografia: **Luisa Spinatelli**. Luminile: **Sergio Rossi**. Cu: **Michele Wiles** (*Odette și Odile*), **Artem Shpilevskiy** (*Siegfried*), **Alin Gheorghiu** (*Deirfgeis*), **Adela Crăciun** (*Regina Mamă*), **Vlad Toader** (*Beno*), **Laura Blică-Toader** (*Prietenă a lui Beno, Lebdă mare și Mireasa spaniolă*), **Bianca Fota** (*Prietenă a lui Beno, Lebdă mare și Mireasa poloneză*) și **Valentin Stoica** (*Prietenul lui Beno*), **Cristina Dijmaru** (*Pretendenta, Lebdă mică și Mireasa italiană*), **Rodica Fiastru** și **Antonel Oprescu** (*Părinții Pretendentei*), **Gabriela Popovici** (*Lebdă mare și Mireasa maghiară*), **Adina Tudor** (*Lebdă mare*), **Oana Bădănoiu**, **Andra Ionete** și **Magdalena Rădulescu** (*Lebede mici*), **Dragoș Condurache** (*Majordomul*), **Beatrice Șerbănescu**, **Cristina Marinescu**, **George Mocanu** și **Răducu Milea** (*Suita reginei*). Data premierei: 19 aprilie 2008.