



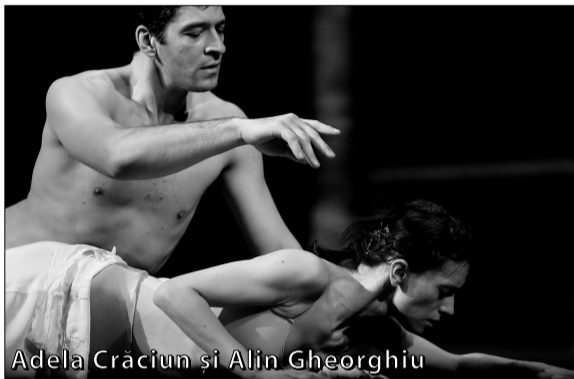
a r t e

Problemele iscate de libretul spectacolului *Femei* ridică o serie de întrebări. Dar cea mai mare întrebare este de ce Gheorghe Iancu a acceptat să preia conducerea Baletului Operei Naționale București, dacă nu avea nici timpul nici dispoziția necesare să se ocupe de această companie.

SĂ TE ÎNTORCI pe firul anilor până la momentul primei întâlniri cu un dansator, devenit ulterior și coregraf, este un demers care scoțând din uitare imagini estompate, le fac să-și recapete prospețimea. Pe dansatorul Gheorghe Iancu l-am cunoscut în anii șaptezeci, într-o dublă ipostază, mai rar întâlnită, de interpret la fel de bun al unor partituri clasice cât și al altora moderne. La Opera Română putea fi admirat pentru linia sa, de o mare puritate, din *Pasărea albastră*, solo-ul din *Frumoasa din pădurea adormită*, de Piotr Ilici Ceaikovski sau pentru calitățile sale tehnice și interpretative în rolul lui Danilo din *Floarea de piatră*, de Serghei Prokofiev, ambele în coregrafia lui Vasile Marcu, și, în același timp, plastica sa corporală, de factură modernă, era pe deplin pusă în valoare în recitalurile lui Miriam Răducanu. Astfel, în 1975, în cadrul unui ciclu inaugurat de Filarmonica „George Enescu”, al dialogului Muzicii cu Dansul, în care emisari ai celor două arte erau Anatol Vieru și Miriam Răducanu, a dansat *Sonata pentru violoncel solo*, având-o ca parteneră pe Raluca Ianegic, iar în 1977, consemnam în paginile **României literare**, despre „foarte tânărul și în același timp maturul Gheorghe Iancu”, care în *Recitalul de poezie și dans*, de la Teatrul Național „I. L. Caragiale”, interpreta piesa *Linsaj*, creată de Miriam Răducanu. După 1978, când s-a stabilit în Italia, veștile despre cariera sa au fost sporadice și întâmplătoare: mi-a parvenit nr.26 din 1985 al revistei *Balletto Oggi*, care era închinată „balerinului român, devenit celebru în Italia ca partener al lui Carla Fracci” și altor artiști „emigranți” din România, respectiv pedagogului Gabriel Popescu. Mult mai târziu, aflată în 1998 în Italia și cunoscând-o pe Sonia Biacchi, directoarea Centrului Teatral de Cercetare din Veneția, am aflat – și am consemnat din nou în paginile acestei reviste – despre cea de a doua ediție a spectacolului *Synthesis*, reluată în regia și coregrafia lui Gheorghe Iancu și prezentată cu mare succes la Wolfsburg, în 1996. Era vorba de o reconstituire după creația lui Oskar Schlemmer, din al doilea deceniu al secolului XX, de la Bauhaus.

Reîntâlnirea cu Gheorghe Iancu, de astă dată în postură de coregraf, s-a petrecut cu ocazia invitării sale pentru a remonta capodopera lui Piotr Ilici Ceaikovski, *Lacului lebedelor*, în primăvara anului trecut, la Opera Națională București. Reconfigurarea acestui spectacol a dat naștere la o seamă de nedumeriri, dintre care cea mai importantă consta în lipsa de unitate de stil a lucrării, deoarece în ansamblul ei, pur clasic, configurat însă cu o minimă fantezie, înserase două duete neoclasic-moderne, bine concepute – care am presupus că îl reprezintă ca stil – dar care nu aveau nici o legătură cu restul. De curând, Gheorghe Iancu a montat din nou pe scena Operei Naționale București un spectacol de balet intitulat *Femei*, pe un libret care îi aparține, după Anton Pavlovici Cehov și pe un colaj din muzica compozitorilor Serghei Rahmaninov, Dmitri Șostakovici, Igor Stravinski, Paul Hindemith și cântece religioase rusești. Conceput în stil neoclasic-modern,

O serie de întrebări fără răspunsuri



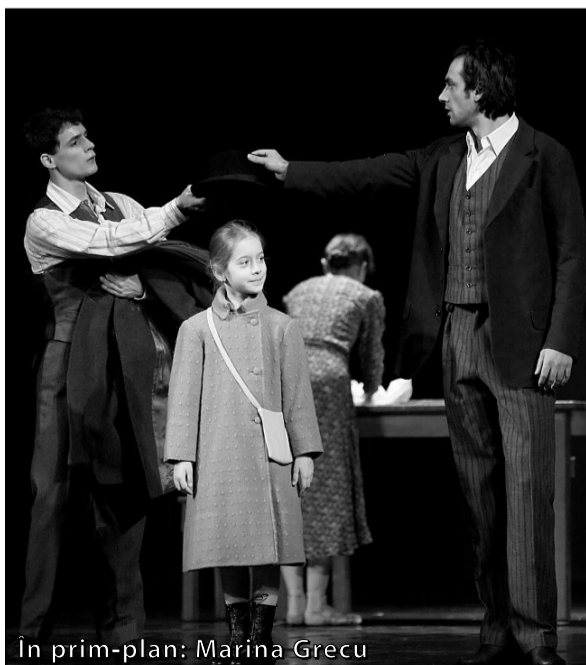
Adela Crăciun și Alin Gheorghiu

spectacolul este reluarea unei creații realizate inițial în anul 2002, pentru Teatrul Maggio Musicale Fiorentino, din Florența. Pasajele coregrafice cele mai împlinite valoric, atât în concepție cât și în interpretare, sunt cele două duete ale eroinei principale Mașa – Adela Crăciun – primul cu Soțul – Alin Gheorghiu – și al doilea cu Amantul – Gigel Ungureanu. Acestora li se adaugă dansul cu iz expresionist al bocitoarelor de la înmormântarea Soțului, moment bine susținut și de costumele realizate de Luisa Spinatelli, din a cărei scenografie mai este de reținut și cortina cu pădurea de mesteceni. Dintre cei trei buni interpreți, pomeniți mai sus, merită o mențiune specială Alin Gheorghiu, pentru căldura insuflată fiecărui gest și pentru concentrarea asupra liniei rolului nu numai în momentele de dans ci și atunci când personajul pe care-l interpreta trecea dramaturgic în plan secund, într-o margine a scenei – mod de a-și urmări continuu rolul pe care nu l-am mai întâlnit decât la Alina Cojocaru. Încă două perechi, Bianca Fota, în rolul Sofiei și Laura Blică Toader, în rolul Varvarei, alături de partenerii lor, Silviu Tanase în Feodor și Valentin Stoica în Alexei, s-au achitat bine de rolurile lor, dar ele au fost banal construite ca niște exerciții clasice de sală, exceptând finalul piesei. Dar acest final și întregul libret ridică multe semne de întrebare. Există mari diferențe între declarațiile coregrafului de la conferința de presă, privind sursa de inspirație și semnificația pe care a dorit să o dea lucrării sale și ceea ce s-a văzut pe scenă. Gheorghe Iancu a afirmat că s-a oprit asupra povestirii lui Cehov *Femei* pentru că, spre deosebire de altele, era dinamică și îi permitea astfel înscenarea ei. Problema este că nu am reușit să găsim nici în culegeri, nici în dicționare o povestire cu acest titlu. Mai prudent, în programul de sală scrie că libretul este după Cehov. Unde apare însă o discrepanță majoră între intențiile declarate și ceea ce rezultă din urmărirea spectacolului coregrafic este în semnificația întâmplărilor povestite. Coregraful a spus că a dorit să evidențieze mentalitatea barbară a multor bărbați care-și maltratează partenerile, întrucât Mașa este bătută până la urmă și de soț și de amant. Dar, cel puțin soțului, luat în căsătorie fără a fi iubit și care, întors din armată, își găsește nevasta în brațele altcuiva, i se pot găsi circumstanțe atenuante. Soluția Mașei, care oscilează între soț și amantul care nu o mai vrea, este să își otrăvească soțul, după care va fi închisă. În mod bizar, amantului i se face atunci mila de fetița Mașei și a soțului mort și o ia în grijă sa. Dar aceasta este cea mai mică dintre ciudățeni, posibil totuși de motivat printr-un soi de remușcare. Ceea ce nu mai poate avea însă decât explicații patologice este că alte două femei, Sofia și Varvara, ascultând povestirea Amantului, se hotărăsc să urmeze exemplul Mașei și, fără motivații evidențiate în vreun fel de libret, își otrăvesc și ele soții. Ceea ce este însă de-a dreptul oribil este finalul, în care reapare în scenă, singură, copila Mașei, interpretată de micuța Marina Grecu, care ține în mână un pahar cu otravă și face același gest ca și predecesoarele ei mature. Așa

va face deci și ea în viitor. De ce? Concluzia firească ar fi că Sofia, Varvara și copila au în sânge crima – deci nici o legătură cu intențiile declarate de coregraf, chiar din contră. Am prezentat, la rece, ce este mai reușit sau mai puțin reușit în diferitele partituri coregrafice ale lucrării lui Gheorghe Iancu, dar ele nu pot fi despărțite de întregul piesei. Dar, în definitiv, un creator are dreptul deplin să-și exprime părerea despre femei, chiar dacă faptul le poate oripila pe spectatoarele. Nu are rost însă ca, din motive de „corectitudine politică”, să-și mascheze intențiile reale în spatele unor pseudomotivații inventate și plasate ca acoperire, în avans, pentru simplul motiv că maltratarea femeilor este astăzi un subiect agreat.

Toate aceste probleme iscate de libretul spectacolului ridică o serie de întrebări, fără un răspuns limpede. Dar cea mai mare întrebare, însoțită de o tot atât de mare nedumerire, este de ce Gheorghe Iancu a acceptat, cu aproximativ un an în urmă, să preia conducerea Baletului Operei Române București, deși nu avea nici timpul și nici dispoziția necesare să se ocupe de această companie. În toată această perioadă nu a stat în țară nici măcar un sfert din acest timp, lăsând-o ca înlocuitoare pe balerina Roxana Popescu, din ansamblul Operei. Și în acest răstimp situația trupei s-a degradat masiv. Repertoriul de balet s-a redus la două sau trei titluri, ceea ce face ca în prezent o serie de soliști să nu mai poată să-și ia leafa, nemaivând acoperire în numărul de prestații necesar. Un solist a plecat la o trupă din Anglia și, mi s-a spus că, alți cinci vor pleca să danseze pe un vapor. Lefurile fiind modeste, dacă nu există nici motivații profesionale, balerinii nu au motive să mai rămână în țară. De stricat este foarte ușor să strici o structură instituțională sau de orice alt fel, dar de reabilitat va fi foarte greu. Dacă Gheorghe Iancu venea doar să monteze în România și pleca apoi la treburile lui, totul ar fi fost fără mari consecințe negative. Am fi constatat doar că nu este tot atât de bun coregraf pe cât de bun dansator a fost și la această constatare se oprea totul. Nefast pentru bunul mers al oricărui domeniu de la noi în țară este însă faptul că nimeni nu dă socoteală când un lucru nu iese așa cum ar fi trebuit să iasă. Gheorghe Iancu a fost angajat fără concurs, fără prezentarea unui proiect de management, numai pe intuiția directorului general al Operei, intuiție care a dat greș. Următoarea întrebare la care, de asemenea, nu se poate răspunde este de cât timp va avea nevoie Baletul Operei Naționale București pentru a reintra pe un făgaș normal.

Liana TUGEARU



În prim-plan: Marina Grecu



Adela Crăciun și Alin Gheorghiu