

Încrucişare de tip miciurivist

Deşi **Liliacul** este o operetă care se joacă mai cu seamă în teatrele de operă, nu se întâmplă pentru prima dată ca Opereta bucureşteană să se încumete a se confrunta cu ampla şi dificila partitură muzicală a lui Johann Strauss-fiul, şi nici ca gestul acesta să fie făcut într-un moment aniversar. În 1955 - la 130 de ani de la naşterea compozitorului - au montat-o aici regizorul Nicuşor Constantinescu şi dirijorul Gherase Dendrino, iar în 1984 - la 110 ani de la premiera absolută a lucrării - au realizat un nou spectacol George Zaharescu şi Marian Didu.



Alfredo Pascu şi Doina Scripcaru

Acum - la un veac de la moartea autorului şi la 125 de ani de la compunerea capodoperei sale - a fost ales drept director de scenă Nicolae Ciubuc, iar conducerea muzicală i-a fost încredinţată unui dirijor de operă: Constantin Petrovici.

Fireşte că experienţa acestuia din urmă în interpretarea unor muzici infinit mai complexe decât acelea ce se cântă îndeobşte la Operetă a fost benefică pentru orchestra teatrului în cauză - şi, implicit, pentru calitatea auditivă a spectacolului în ansamblul său -, dar din păcate asta nu i-a ajutat prea mult pe cântăreţi, ale căror glasuri, şi aşa suprasolicitate de partitură, au avut de luptat serios spre a reuşi să răzbată dincolo de zidul sonor înălţat din fosă (încă improprie, cu toate încercările de a o îmbunătăţi). Singură soprana Doina Scripcaru, înzestrată cu o veritabilă voce de operă, a reuşit această performanţă de la un capăt la altul al reprezentaţiei, întruchipând astfel o Rosalinda nu numai zveltă şi frumoasă... Cei doi tenori - Alfredo Pascu (Eisenstein) şi Alexandru Agarici (Alfred) -, ale căror glasuri de calitate nu au totuşi acea plenitudine de care dispuneau interpreţii de odinioară ai acestor roluri (Ion Dacian şi Dorin Teodorescu pentru Eisenstein, Nicolae Ţăranu şi Eugen Făcăleanu pentru Alfred), sunt nevoiţi să forţeze pe alocuri, iar vocea sopranei Gladiola Niţulescu "bate" şi "gălgăie" într-un chip de-a dreptul supărător. Cât despre soprana Mioara Manea, ea este cu totul greşit distribuită în rolul Prinţului Orlofsky, care pretinde nu numai un registru, ci şi un timbru de mezzosoprană... Şi, pentru că a venit vorba despre vocile grave, trebuie să constat că, dacă aceea a lui Ştefan Popov (Falke) e pe alocuri nesigură (ca şi jocul prea puţin implicat al acestui interpret, ce nu reuşeşte să atingă nici o clipă intensitatea de trăire a cuiva care pune la cale o farsă, împlinindu-şi astfel răzbunarea îndelung aştep-

tată), în schimb aceea a lui Nicolae Simulescu (Frank) egalează ca forţă de convingere talentul acestui excelent actor de comedie. Întregesc onorabil echipa solistică Viorel Ciurdea (Dr. Blind, nu se ştie din ce motiv omis de pe fluturaşul cuprinzând distribuţia), Carmen Andrei (Ida) şi Victor Popescu (Ivan).

Dacă ceea ce se aude (fie cântat, fie vorbit) este cum este, din păcate nici ceea ce se vede nu prea e cum ar trebui să fie.

E adevărat că decorurile arhitectei Theodora Dinulescu, cam prea convenţionale în actul I şi de-a dreptul mizerabile în actul III (ceea ce şi motivează probabil - deşi nu scuză nicidecum - aberanta soluţie pe care regizorul a adoptat-o pentru finalul spectacolului: revenirea în sala de bal), stârnesc în schimb aplauze la ridicarea cortinei pentru actul II, iar costumele (unice, nu uniforme, ca în alte montări) sunt superbe (acela al Idei, combinând îndrăzneţ verdele cu movul, mi se pare o adevărată operă de artă!).

La rândul lui, baletul creat de către Andreea Constantinescu este desenat cu fantezie, incluzând spectaculoase elemente de virtuositate şi fiind interpretat cu graţie şi precizie (excepţie a făcut doar, la premieră, caraghioasa căzătură a uneia dintre soliste), dar coregraful n-ar fi trebuit în ruptul capului să accepte ca balelerinele sale să apară pe scenă aproape goale, căci priveliştea acestor trupuri făcute pentru altceva decât pentru *strip-tease* este jalnică.

De altfel, găselniţa respectivă este doar prima dintre absurdităţile ce distrug coerenţa unei concepţii regizorale altminteri cât se poate de tradiţionaliste: în actul I, hodorontronc, "şoriceii" cu care Falke îl ademeneşte pe Eisenstein la balul Prinţului Orlofsky se... materializează, într-o scenă pe cât de nejustificată din punct de vedere al dramaturgiei (inclusiv al aceleia muzicale), pe atât de penibilă din punct de vedere estetic. Mai departe: actul

Il începe cu un lung balet (inexistent în opereta lui Strauss), care n-are ce căuta într-un moment când balul încă n-a fost deschis. Colac peste pupăză, deși în actul precedent nu se suflase o vorbă despre așa ceva (și ce mare lucru ar fi fost ca, dacă tot a "colaborat" la versiunea românească a libretului, realizată acum 45 de ani de către Nicușor Constantinescu, regizorul să strecoare măcar o aluzie în acest sens?!?), aflăm că acțiunea operetei se petrece în noaptea Anului Nou (soluție justificată cel mult de faptul că libretul lui Karl Haffner și Richard Genée s-a inspirat din scrierea altor doi celebri libretişti – Henri Meilhac și Ludovic Halévy –, intitulată

Revelionul). Apare, în fine, și "surpriza" promisă de către Prințul Orlofsky: tenorul Ionel Voineag, cântând o arie din... **Traviata** de Verdi; evident, drama lui Alfredo (oricum: prea mulți Alfredo în acest spectacol...) este tot ce-și puteau dori și invitații la petrecerea de pe scenă, și publicul din sală!

Dar colecția cea mai exasperantă de umpluturi este etalată în ultimul act, unde regizorul se hotărăște să împăneze textul cu glumițe ce trimit la actualitatea românească, acțiunea părând astfel a se fi mutat brusc din Viena anului 1874 în Bucureștiul anului 1999. Din nou un balet inexistent în partitura originală lungeste spectacolul (până la dimensiunile... **Aidei:**

începută la șase, reprezentația se va termina pe la zece!), **Liliacul** devenind, în ansamblul său, un fel de monstruoasă încrucișare de tip mi-cuirinist între o "localizare" și un "pas-ticcio" (mai ales că – în cazul în speță, însă cu îndreptățire – frânturi din celebre arii din alte opere, de alți compozitori, sunt cântate una-două de către Alfred).

Supradimensionat și dezlănat, conceput într-o manieră nu numai vetustă, ci și inconsecventă, spectacolul acesta nu este tocmai unul cu care Teatrul de Operetă "Ion Dacian" să intre cu fruntea sus în mileniul următor...

Luminița Vartolomei

Sf **flash**

Teatrul „Masca” – un paria necesar

În condiții total improprii: săli pricăjite, grădini împrumutate și parcuri, cei șase membri inițiali ai trupei depășesc greutățile inerente oricărui început, repetând în spații minuscule. Apoi, la nici jumătate de an, în vreme ce majoritatea lucrurilor tre-nează în întreaga țară (nu că s-ar fi schimbat între timp ceva... în punctele esențiale!), mica trupă pleacă în primul său turneu intern, urmat de participarea la Festivalul Itinerant al Clovnilor (decembrie 1990), desfășurat în douăsprezece orașe ale Franței. „Masca” este primul teatru din istoria României postbelice care a dat reprezentații de stradă (pe un amplasament plin de semnificații – locul fostului Teatru Național din București), în spitale și în case de copii. Participă la festivaluri internaționale, deschide prima școală de teatru gestual din țară, inaugurează, la începutul lui '97, primul festival de clovni din România – Festivalul Nasurilor Roșii.

Totuși, în pofida unei activități bogate – și, mai presus de orice, interesante! –, în pofida interesului arătat de public oriunde apare Teatrul „Masca”, critica teatrală oficială tace. Participarea trupei conduse de Mihai Mălaimare este rar menționată – și nu întotdeauna în

lumina pe care o merită. De exemplu, mai mare ecou a avut în presă „greva” membrilor teatrului, când, rămași fără sediu, aceștia au jucat timp de două săptămâni în fața Muzeului „Antipa”, decât integrarea efectivă în viața teatrală românească. Ba chiar și puținele date despre acest teatru ne parvin eronate, vorbindu-se despre el ca despre un teatru de stradă, pe când scopul lui declarat și programatic este să exploateze resursele și valențele gestului, ale pantomimei. Reprezentațiile în aer liber sunt doar o trăsătură colaterală, în bună măsură doar o consecință a lipsei unui sediu stabil. Paradoxal, se ajunge astfel la probabil singurul caz în care un teatru este cunoscut și iubit de public, dar ne(re)cunoscut de lumea teatrală.

Sperăm că, o dată finalizate anevoioasele lucrări de amenajare și consolidare a viitorului sediu din cartierul Militari, lucrurile vor intra pe un nou făgaș. Căci, în fond, important este că „Masca” reprezintă o direcție mai puțin exploatată în teatrul nostru actual – expresivitatea corporală.

Daria Dimiu