

Umor cu polonicul..

La figurat, în primul rând (deoarece, din nou, regizorul Cristian Mihăilescu demonstrează că menirea unei opere comice este să stârnească hohotele de râs ale spectatorilor, nu doar să le smulgă arareori vreun zâmbet complezent), dar și la propriu mai apoi trebuie înțeleasă sintagma din titlu. Una dintre cele mai savuroase scene ale montării la Teatrul Liric din Brașov a capodoperei mozartiene *Così fan tutte* este... „sinuciderea cu polonicul”, ca rezultat a unui ingenios lanț de acțiuni independente: în timp ce Fiordiligi își cântă cu ilare excese de patetism disperarea provocată, chipurile, de plecarea logodnicului la război, Dorabella evaluează diversele modalități de folosire a cuțitului de la micul-dejun în vederea actului sinucigaș la care sora ei se pregătește să purceadă – după care, epuizată nervos, se prăbușește pe jumătate leșinată; profitând de moment, Despina îi înlocuiește posibilă armă albă cu inofensiva unealtă de servit supă; revenindu-și brusc în simțiri (trezită de... acutele finale ale ariei!), Dorabella nu-și dă seama de substituiri și îi întinde prompt lui Fiordiligi obiectul pe care îl ține în mână; aceasta, transportată de durere, îl ia fără să-l

privească și încearcă să și-l înfigă în piept...

O puzderie de asemenea elemente scenice de un umor irezistibil (a cărui savoare rezidă înainte de toate în rafinamentul intelectual al unei fan-tezii inepuizabile) umplu amplele spații goale din punct de vedere dramatic ale unei opere în care recitativele, ariile și ansamblurile de lungă durată abundă. Evident, situațiile comice imaginate de către regizorul Cristian Mihăilescu sunt generate însă nu numai de sugestiile latente în libretul lui Lorenzo Da Ponte (scris în italiană, așa cum este și cântat în recenta premieră în cauză): muzica lui Wolfgang Amadeus Mozart îi furnizează celui care o poate auzi cu ureche de profesionist (căci, în cazul de față, el a și studiat-o pe când învăța la Conservator, a și comentat-o pe când scria în presă, a și cântat-o pe când era solist la Opera din București...) nenumărate posibilități de a-i exploata resursele umoristice. Un singur exemplu: pasul de defilare pe care Ferrando și Guglielmo (înarmați și cărându-și lăzile de campanie) se simt îndemnați să-l bată din când în când, pe accentele marțiale ce răsună brusc în orchestră.

Cristian Mihăilescu găsește o justificare până și corului (care, altminteri, din punct de vedere dramatic, n-are defel ce căuta în această operă *da camera* din toate punctele de vedere!): Alfonso – marele păpușar care trage sforile acestui joc al dragostei și al întâmplării – îl cheamă sau îl scoate din scenă, ba chiar îl și dirijează, fluturându-și nelipsita batistă. Acest element de recuzită are de altfel o prezență mereu surprinzătoare, cu întrebuniți dintre cele mai diverse (mergând până la a servi drept... steag alb în confruntarea lui Alfonso cu cei doi îndrăgostiți); același lucru se întâmplă și cu cărțile de joc, folosite la un moment dat pentru ghicit. Mănuirea floretelor slujește și ea acțiunii scenice, exercițiile de scrimă sau atacurile veritabile fiind nu numai motivate de către regizor, dar și foarte frumos realizate din punct de vedere plastic. Superbă ca imagine este și aruncarea cu confetti din scena căsătoriei: o arteziană de fulgi argintii izbucnește din loc în loc, pusă în valoare de măiestria aceluși veritabil *light designer* care este Ion Cotârlă (de la Opera bucureșteană). La rândul lui, cuvântul își găsește adesea expresia în aspectul pur vizual al spectacolului, cum se întâmplă de pildă cu proiecția trăirii ardente a iubirii („un Vezuviu are în inimă”) pe fundalul pictat cu vulcanul fumegând în depărtare. Pandantul acestei imagini îl constituie cortina intermediară prin care sunt separate tablourile operi: ea dezvăluie chipurile îngemănate ale celor două surori sub înfățișarea... Meduzei lui Caravaggio! Dar splendoarea decorurilor create de către foarte tânără scenografă Rodica Garștea este dată mai cu seamă de grupurile statuare cu amorași rococo, admirabil gândite și executate, până la a crea iluzia desăvârșită a sculpturii în marmură (și provocând ilaritate atunci când Despina șterge de praf, cu pământul, diferitele elemente anatomice ale subiecților); două scaune la care amorașii servesc drept... spătar sau sprijin pentru braț întregesc compoziția, lărgind și mai mult registrul comic prin relaționarea lor cu personajele, în diverse momente ale evoluției acestora. La fel de talentată în ceea ce privește realizarea cos-



Così fan tutte la Brașov

tumelor, Rodica Garștea propune pentru absolut toți cântăreții – fie ei soliști sau coriști – numai unicate, consonante atât stilistic cât și cromatic; capodopere absolute în materie sunt însă costumele „sara-zine” ale celor doi tineri, de o bogăție fabuloasă a desenului de detaliu și de o armonie desăvârșită a ansamblului. Mai puțin fericit, ca linie și colorit, mi s-a părut costumul de vraci al Despinei (chiar dacă am apreciat modul în care se vedea cum acesteia... îi sclipește mintea!); și nici uneltele (o lupă și un magnet supradimensionate) cu care personajul încearcă să-i vindece pe „sara-zinii” otrăviți cu arsenic nu mi s-au părut a fi la înălțimea plasticii generale a scenografiei.

Secvența în cauză este salvată – ca și cele două victime ale falsei sinuciderii! – de ședința de spiritism imaginată de către regizor. (În final, la – interminabile! – aplauze, același fluid

magnetic îi va face să vibreze pe toți interpreții, în vreme ce înaintează la rampă ținându-se de mâini.) Dar principalul atu al momentului îl constituie interpretarea sopranei Corina Klein, care face o adevărată creație vocală în acest „rol în rol”: dacă, mai târziu, și travestiul ei ca notar va fi savuros, valoarea acestuia dintâi este amplificată de o emisie vocală constant „tremurată”, pe cât de comică, pe atât de dificil de realizat din punct de vedere tehnic, fără a altera frumusețea muzicii mozartiene.

Întreaga distribuție este, de altfel, excelentă. Tineri cu toții, cei șase soliști – Valentina Mărcan (Fiordiligi), Asineta Răducan (Dorabella), Cosmin Marcovici (Ferrando), Valentin Marele (Guglielmo), Corina Klein (Despina) și Ștefan Schuller (Alfonso) – demonstrează o știință a cântului, o înțelegere a stilului muzicii, o artă a expresivității vocale și actricești, un spirit de echipă și, mai presus de

toate, o bucurie a jocului artistic cum de multă vreme nu mi-a mai fost dat să întâlnesc. Sub bagheta fermă a dirijorului Dorel Munteanu, ei realizează – în compania orchestrei (care stăpânește cu precizie și lejeritate dificila dantelărie a partiturii mozartiene) și a corului (temeinic pregătit de către Mircea Oros) – un spectacol demn să urce nu numai pe cele douăzeci de scene din Germania, unde va fi prezentat în curând, ci chiar pe oricare scenă de operă din lume.

Cea dintâi premieră pe care regizorul Cristian Mihăilescu o realizează de când (acum patru luni) a preluat direcția Teatrului Liric din străvechiul centru de cultură constituie astfel un argument solid pentru mult-dorita (și – iată – cuvenita) schimbare a titlaturii acestei instituții artistice în Opera din Brașov. Să sperăm deci că evenimentul nu va întârzia...

Luminița Vartolomei

ST *teatru*

Recapitulare

Nici în mileniul III nu voi înceta să pledez/militez pentru teatrul de televiziune, cu formidabilele lui avantaje, care reprezintă tot atâtea pretexte de experimentare, continua revitalizare fiind caracteristica primordială a teatrului. Prin amabilitatea Departamentului de teatru din TVR, a loanei Prodan personal, am intrat în posesia listei repertoriale a ultimului deceniu. Acest lucru mi-a permis o evaluare statistică ce avea să se dovedească extrem de elocventă, fapt care m-a împiedicat să emit aprecieri encomiastice despre bogata activitate depusă.

În 10 ani s-au preluat doar 10 mari spectacole din toată țara, când producția națională a fost înfinit mai generoasă. În schimb, preluările diverse se ridică la 37, la care se mai adaugă 17 având drept motivație clară marii actori din distribuție, nu totdeauna însă în creații reprezentative. Premiere TV memorabile abia de sunt două duzini, care se detașează de alte 53 de montări mai mult sau mai puțin valoroase, „de rutină” în condițiile unui constant spațiu de emisie săptămânal în grila de programe a celor două canale ale postului național. Ultima categorie o reprezintă hibridii – 15 titluri, dintre care 3 tentative incitante

de translare a conflictului dramatic în *plein air*, două filme (chiar filme) și două seriale, dintre care unul cu interesante premise de teatralitate intrinsecă.

Analiza detaliată a multora dintre aceste producții mi-a dat ocazia să evidențiez și reușitele, și eșecurile, să elogiez realizările și să amendez ambițiile nejustificate. S-a perseverat însă în eroare.

Încercând să-mi reargumentez îndemnrurile la respectarea specificului de *teledramă* (nu telefilm ori telenovelă!), am parcurs mental istoria devenirii televiziunii înseși. De la crearea pantelegrafului și consemnarea fotoconductibilității, până la Globevision, și înapoi la discul lui Nipkov ori tubul lui Braun, de la telefotograf și iconoscop la televiziunea prin satelit sau cablu, transmiterea la distanță a imaginilor și-a păstrat obiectivele: prezentarea cu promptitudine a evenimentelor, asigurarea diversității informațiilor, permanenta perfecționare și înnoire a limbajului televiziv.

În ultima perioadă, suprîmarea emisiunilor adiacente consacrate fenomenului teatral a afectat direct statutul creației de teatru de televiziune. Premierele s-au rărit treptat, până la dispariție. Urgent trebuie declanșată o

campanie pentru reimpunerea în grila de programe a emisiunilor de teatru, cât mai variate, cât mai consistente. Având în vedere virtuala impersonalitate a textului dramatic, s-ar putea iniția – de exemplu – concursuri de proiecte pentru montări concurențiale încredințate unor mari regizori sau unor tineri debutanți cu sponsori „surpriză”.

Însăși natura teatrului invită la invenție, la inedit, la insolit. Nu glisarea spre genurile confraterne, ci pur și simplu folosirea la maximum a avantajelor oferite de platoul de televiziune trebuie să genereze soluții salvatoare, nu neapărat costisitoare, cât inteligent interactive. Altfel, se lasă loc imposturii și diletantismului, încurajându-se proliferarea subproducțiilor în care primează anecdotică serializată și standardizată, scheciul sezonat cu umor „fizic”. Se antrenează, astfel – inevitabil – și degradarea gustului, iar procesul s-ar putea să fie ireversibil.

Reteatralizarea impusă teatrului românesc în deceniul șase al secolului XX ar trebui să stea și în atenția teleaștilor, astăzi, în deceniul unu al secolului XXI.

Irina Coroiu