

De la intenție la realizare...

O competiție de amploarea și substanțialitatea „Cîntării României”, en-remarcabila ei forță de emulație, era firese să scoată la iveală, așa cum a și făcut-o, bogăția talentelor interpretative, de care dispune arta națională a spectacolului liric și coregrafic; și tot atât de firese era să dezvăluie, așa cum iarăși a făcut-o, măsura în care talentele *creatoare* ce slujesc aceeași artă sînt capabile să pună în valoare tezaurul de cîntăreți, dansatori și actori al scenelor românești de operă, operetă și balet. Principala concluzie ce se desprinde în urma defilării colectivelor artistice ajunse în etapa republicană privește esențialul spor de calitate pe care ele îl marchează la capitolul *interpretării* și faptul că nu în toate cazurile *efortul creator al montării* se dovedește a fi la înălțimea acestui progres.

Nouă spectacole lirice și patru coregrafice s-au înfățișat la rampa întrecerii finale. (Concurent de temut, cu ale sale piese de rezistență concepute de Mihaela Atanasiu — *Nesfîrșit, zborul Măistrei și Meșterul Manole* — baletul Operei nu s-a putut prezenta, din motive obiective: vreme de o lună și jumătate, trupa aceasta a dus faima coregrafiei românești peste ocean, străbătînd, cu un succes fără precedent, nu mai puțin de șase țări din America Latină.) De la baletul miniatural (*Soacra cu trei nurori*, la Teatrul „Fantasio”, în coregrafia Adinei Cezar) la acela în trei acte (*Primăvara*, la Opera Română din Iași, în coregrafia Alexei Mezincescu), de la tabloul muzical-coregrafic (*La șezătoare*, Teatrul Muzical din Brașov) la fresca lirico-dramatică (*Din vremea Unirii*, Opera Română din Iași), de la opereta într-un act (*Crai Nou*, Teatrul Muzical din Brașov) la opera de mari proporții (*Regele Istros*, Opera Maghiară din Cluj-Napoca), aceste reprezentări au conturat un repertoriu extrem de divers, demonstrînd din nou că, dincolo de dimensiunile sau de complexitatea creațiilor alesc. ba chiar, uneori, dincolo de *valoarea reală* a acestor creații, ceea ce dă preț operei de artă distinge pe care o constituie, în ultimă instanță, spectacolul este calitatea demersului specific al realizatorilor acestuia, calitate dependentă, la rîndul ei, atît de înzestrarea fiecărui artist în parte, cît și de capacitatea lui de a se integra în *echipă*, Marea bucurie pe care finala „Cîntării României” a prilejuit-o iubitorilor teatrului muzical și co-

regrafic a fost, în acest sens, constatarea că, pentru mai toate trupele, sînt depășite definiții vechi fiind între protagoniști și restul soliștilor se manifestau serioase diferențe de calibrul; acum, artiști înnumerați cu lauri în țară și peste hotare (Nelly Miricioiu, Andrásy Gábor, Mircea Simpetrean, Szilágyi Károly și mulți alții) evoluează ca „primii între egali”, într-o distribuție unde grija pentru perfecțiunea oricărui rol, cît de modest, domină; așa se întîmplă că, nu o dată, cei citați aici și alții asemeni lor pot fi înținuți întrupînd personaje episodice, în a căror ezelare dovedesc, iarăși, binecunoscutul (dar, aneori, voit ignoratul) fapt că nu există ro-luri mari sau mici, ci doar artiști mari sau mici.

Un alt ideal al scenei lirice, cîntărețul-actor, prinde contur real; finala a revelat publicului bucureștean artiști apreciați pe scenele lirice din țară, dar pînă acum necunoscuți lui: Melania Herdeanu, interpreta plină de haz și sensibilitate a Rafirei în spectacolul Operei Române din Iași *Din vremea Unirii*; Fogel László, admirabilul realizator al dificilului și îngratului rol de trădător din spectacolul cu *Regele Istros* al Operei Maghiare din Cluj-Napoca; trio-ul Lucreția Covali (Anca), Anatol Covali (Dragomir), Constantin Jurăscu (Gheorghe), extrem de convingător în complexitatea și subtilitatea relațiilor dramatice din opera *Năpasta*, montată de Teatrul Liric din Constanța.

Dacă, și pe această cale, diferențele dintre teatrele „mari” și cele „mici” tind să se șteargă la nivelul soliștilor, ele se mai fac simțite încă, destul de pronunțat, la nivelul ansamblurilor (fie ele coruri, orchestre sau trupe de balet), unde nu numai valoarea componenților decide calitatea globală, ci și numărul acestora; efortul lăudabil spre depășirea propriei condiții este, însă, vizibil în evoluția fiecăruia dintre ele.

Mai tîmcinic decît în ediția anterioară a Festivalului, participanții s-au orientat către cele două extreme, deopotrivă de prețioase, ale registrului creației naționale: începuturile acesteia (*Crai Nou* și *La șezătoare*, Alexandru Lăpușneanu, *Năpasta*, *O noapte furtunoasă*) și actualitatea ei — fie evocînd importante momente ale istoriei naționale (Unirea Țărilor Române în *Violete de Parma* și *Din vremea Unirii*, cucerirea Independenței în *Dragoste și jertfă*), fie transfigurînd străvechi legende populare (*Lucașărul de ziuă*), fie dez-

* „Teatrul”, nr. 5/1978.

vollind teme eterne (*Omul și marea*, în coregrafia lui Oleg Danovschi, *Ziua fără sfârșit*, a Adinei Cezari). N-au lipsit, însă, nici lucrările elaborate în ultimii 10—15 ani (*Iancu Jianu*, *Primăvara*, *Soarele Londrei*, *Regele Istros*), asupra cărora este chiar foarte important să se revină, în intenția de a le desăvârși înfățișarea scenică. Numai că, de la intenție pînă la realizare fiind întotdeauna cale lungă și anevoioasă, nu toate încercările au și izbutit, desigur. Dacă, în *Soarele Londrei*, Opera Maghiară din Cluj-Napoca a dat modelelor cunoscute o replică esențialmente nouă, plină de sugestii interesante, oferind deschederi spre orizonturile teatrului modern : dacă, în *Regele Istros*, tot Opera Maghiară a propus o versiune a lucrării înscrise pe aceeași linie de măreție istorică, încărcată de simboluri perene, ca și montarea prezentată la prima ediție a Festivalului, de Teatrul Liric din Constanța — în schimb, baletele *Iancu Jianu* (Opera Română din Timișoara, coregrafia, Ștefan Gheorghe) și *Primăvara* (Alexa Mezincescu) n-au reușit să depășească înertile convenționalului, ale unui conformism păgubitor în tratarea acestor alt de generoase teme. Se pare că (lucru verificat și de *Luceafărul de ziua* al Operei Române din Cluj-Napoca, în coregrafia lui Alexandru Schneider, pe muzica unui original și totodată fertil pentru inspirație oratoriu-balet de Tudor Jarda) artiști care și-au dovedit marca capacitate de invenție, coregrafi ce și-au constituit chiar un limbaj propriu și au dobîndit în-deminarea de a opera cu el pe subiecte de ei născocite sau descoperite, sînt brusc inhibați pînă la a cădea în platitudine atunci cînd li se solicită montarea unui balet de mari dimensiuni și pe un libret dat. (Nu e mai puțin adevărat că, în balet ca și în operă, libretul constituie, încă, marea suferință a genului ; dovadă, faptul că nici muzica, nici montarea, la care au contribuit artiști dintre cei mai buni ai Operei Române din București, n-au izbutit să salveze o lucrare artificial și stîngaci pornită, prin libret, cum este *Dragoste și jertfă*.) Pe de altă parte, chiar aceste încercări nereușite trebuie apreciate, în raport cu atitudinea unui teatru ca acela din Galați, care a preferat să „meargă la sigur”, transplătînd pe scena sa montarea lui Jean Rînzescu pentru *O noapte furtunoasă*, făcută cu ani în urmă și jucată și astăzi cu același succes în Opera Română din București ; excolenta echipă de interpreți merita, orod, mai mult decît să fie pusă a reproduce un spectacol conceput altundeva, altundeva și pentru altcineva, oricît de strălucit ar fi acest spectacol. Un colectiv liric de valoare trebuie să nutrească ambiția nobilă de a rostitii vechile partituri, cu o forță de convingere contemporană, așa cum, exemplar, au știut să o facă Teatrul Liric din Constanța, în *Năpasta*, Opera Română din Cluj-Napoca, în *Alexandru Lăpușneanu*, și, mai ales, Teatrul Muzical din Brașov, în *Crai Nou* și *La șezătoare*. Capacitatea

de invenție a creatorilor de spectacole se cade să fie la maximum speculată nu numai cînd ei sînt puși în fața unor lucrări în premieră absolută — așa cum s-a întîmplat cu *Violetele de Parma* ** (Teatrul de Operă și de București), din vremea Unirii (Opera Română din Iași), ori cu spectacolul *Primăvara dansului* (Teatrul „Fantasio”), care a demonstrat că o tînără coregrafă, Adina Cezar, plină de idei, în continuă căutare a unor modalități de expresie contemporane și personale, și un maestru venerabil al coregrafiei românești, Oleg Danovschi, se pot dovedi, colaborînd, la fel de deschiși noului.

De la regia de tip tradițional, dar de foarte bună calitate prin impecabilul ei profesionalism (Dumitru Tăbăcaru și Virgil Raiciu — *Din vremea Unirii*) la o tratare regizorală în care contribuția personală se vedește în motivația solidă conferită de gest cuvîntului (Gheorghe Bărbulescu — *Năpasta*), de la autenticitatea unei montări maiestruoase (Vargha Zoltán — *Regele Istros*) la transpunerea în imagini vii, cu o cursivitate aparte a acțiunii, unde regizorul nu se sfîște a interveni (salutar) în libret (Viorel Gomboșiu — *Alexandru Lăpușneanu*) și de la utilizarea modernă a scenei, exploatîndu-i la maximum toate dimensiunile (nu numai lirgimea, ci și adîncimea și înălțimea), printr-o multiplicare a planurilor acțiunii, succesiv sau simultan dezvoltate (Ilorvith Béla — *Soarele Londrei*), la modernizarea discursului scenic însuși, prin degajarea lui de elementele decorative, prea încărcate pentru gustul publicului de azi, prin specularea și amplificarea inteligentă a firavelor nuanțe de umor ale textului, printr-o atitudine critică și autocritică la adresa slăbiciunilor și șabloanelor genului (Carmen Dobrescu — *Crai Nou* și *La șezătoare*) ; de la o scenografie unde costumele (H. Roșescu Lya — *Regele Istros* și *Soarele Londrei*) nu se ridică la nivelul de gust și fantezie al decorurilor (Sz. Witlinger Margit — în aceleași piese) ori unde necesită discrepanță se manifestă chiar și atunci cînd ambele capitole au un singur semnatar (Niculae Drăgan — *Primăvara*) la o evidentă unitate de concepție între regie și scenografie (ce duce la realizări deosebite, precum, în *Crai Nou*, „mobilarea” neconținută a scenei de către Horia Popescu, mereu cu alte obiecte, plastice și funcționale totodată, extrase cu ingeniozitate din arsenalul inepuizabil al autenticului, străvechiului artizanat românesc ; ca, în *Năpasta*, impresia produsă de Serban Jianu, prin simpla retire a decorului, că privitorul este cel ce și-a schimbat poziția față de locul dramei ; sau, ca în *Soarele Londrei*, desfășurarea acțiunii, simultan, în interiorul și în afara teatrului ori în diferitele încăperi ale casei imaginată de Sz. Witlinger Margit) — acesta este drumul ascendent pe care îl marchează, în arta spectacolului liric și coregrafic românesc, cea de-a doua ediție a „Cîntării României”.

** „Teatrul”, nr. 5/1979.