

este dirijată prin jocul acestui contrast. Din cînd în cînd, mai apare și roșul, fie în purpura mantiei lui Pilat din Pont, fie în eșarfa lui Woland, simbol al puterii, dar și al focului central al pămîntului.

Considerate astfel, schematizat, culorile par convenții arbitrare; dar, aci, ele au și funcție organizatoare, transformîndu-se în principiu al decorului, implicit al spectacolului, și diriguind spre semnificațiile realismului grotesc — în sensul că, în decorurile lui Andrei Both, simbolul are funcția de a deschide spiritului cale liberă spre tărîmul fantasticului, și mai puțin de a declanșa efecte senzoriale (ca în decorul impresionist) sau de a înlesni interpretări raționaliste (precum decorul brechtian sau cel abstracționist).

Pașul mai departe, privind modul de concepere a fantasticiului, în spectacolele de la Teatrul Mic, îl aflăm în principiul degradării. Atît arhitectura barochistă de la **Să îmbrăcăm pe cei goi**, cît și decorul de la **Maestrul și Margareta**, ilustrează realismul grotesc; sugestia plastică a curții sau a interiorului părăginit și părăsit (în primul spectacol), spațiul vast și pustiu (în cel de-al doilea), sînt în concordanță cu psihologia personajelor, exprimînd sentimentul de degradare morală. Toate cele amintite — degradarea arhitecturii, contrastul dintre culori, relația dintre „sus și jos” — contribuie la o plastică umoristică, susținută și de costumație, măști, mișcare, lumini, muzică. Realismul grotesc, pe care-l considerăm altceva decît naturalismul vulgar, provoacă risul și emoția-surpriză, în receptarea dramei. Fi-rește, într-un fel este legat realismul grotesc și fantastic de atmosfera Evului mediu — ornamente complicate, arhitecturi degradate, bolți și grote implicînd o fantazie suculentă; și altfel se exprimă el în tonalitatea veselă, optimistă, carnavalescă, de domenii absurdului și totodată al realismului, în care regizorul și scenograful ne prezintă corul, la Pirandello, ori muzicanții, publicul și scriitorii, la Bulgakov — ceea ce ne-ar duce cu gîndul și la commedia dell'arte, dacă spectacolele Cătălinei Buzoianu nu ar fi expresia unei viziuni grave despre lume, și dacă ele nu ar urmări să potențeze capacitatea de eliberare a omului, prin dragoste.

Decorurile lui Andrei Both înlesnesc desfășurarea jocului actorilor, susținînd echivocul dintre temporalitate și causalitate. Ele se vor nu un simplu atribut al textului, ci parte din substanța spectacolului, supusă unei presiuni emoționale și investită cu semnificații filozofice și sociale. În ansamblu, spectacolele de la Teatrul Mic reușesc, și prin decor, să instauraze un ceremonial al evoluției actorului în scenă. ■

MUZICA

Opera, ca spectacol

Opțiunea repertorială. Nu este desigur indiferent, pentru calitatea demersului artistic ce transformă textul în spectacol, care anume partituri constituie obiectul său. O echipă talentată și bine profesionalizată poate (uneori) să facă o mare montare pe un text derizoriu; la ce bun, însă? Nu este cazul ultimelor premiere ale Operei Române (deși nu lipsesc, în istoria ei recentă, asemenea situații), care au înscris în repertoriu titluri de referință ale genului, avînd în plus meritul de a întregi zone mai sărac reprezentate ale acestuia: epoca de pionierat a operei italiene (**Căsătoria secretă** de Cimarosa, jucată pentru prima dată în 1792 — anul în care Rossini abia se năștea), începuturile reformei wagneriene (**Tannhäuser**, cea de-a doua „dramă muzicală” importantă a autorului, lansată în 1845), perioada clasică, de glorie, a școlii muzicale ruse (**Evgheii Oneghin** de Ceaikovski, prezentată în premieră în 1881). La ora la care apar aceste rînduri, acest din urmă titlu își va fi ocupat de cîtăva vreme locul în stagiunea Operei Române; cum însă în momentul cînd le scriam premiera nu avusese loc, cele ce urmează se vor referi doar la primele două spectacole.

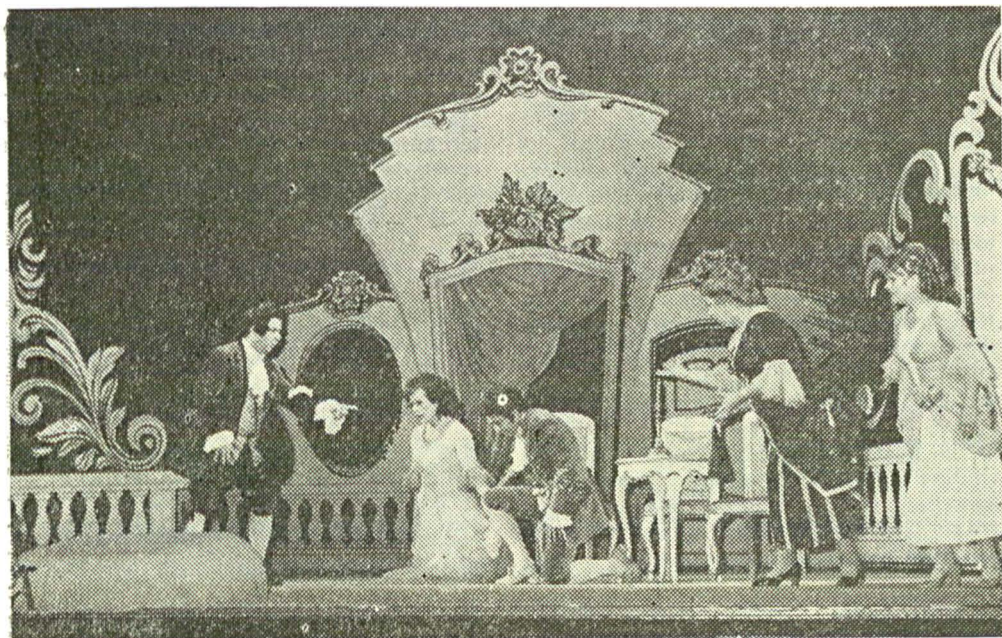
Execuția muzicală. Nimic mai firesc, într-o „radiografie” a modului în care textul devine spectacol, în operă, decît să se înceapă cu realizarea sonoră a ecuației. Asta pentru că specifioul genului, cere ca toate celelalte aspecte să fie condiționate de partitura muzicală, și nicidecum fiindcă, și astăzi, cea mai mare parte a publicului merge la operă în primul rînd spre „a auzi” și, numai după aceea, spre „a vedea”!

Calitatea execuției muzicale depinde, firește, de posibilitățile interpreților, în raport cu dificultatea scriiturii. Situația ideală, deci, ar fi aceea în care teatrul ar



„Tannhäuser“ a pus realizatorilor probleme dificile...

...in vreme ce „Căsătoria secretă“, mai vie ca acțiune, s-a arătat mai simplu de montat



dispune de soliști în număr suficient pentru toate tipurile de partituri vocale existente, sau în stare să le abordeze pe toate cu egal succes. Cum așa ceva nu este posibil, nicăieri în lume, teatrul are de ales între a interpreta, imperfect, lucrări de care repertoriul nu poate fi văduvit, fără a păgubi împlinirea misiunii sale culturale, și a nu monta defel aceste lucrări: Opera Română a optat, pe bună dreptate, pentru prima soluție. Firește că, astfel, strict muzical, interpretarea **Căsătoriei secrete** este net superioară celei din **Tannhäuser**: a fost mult mai ușor să i se găsească o distribuție (Constantin Gabor, Iulia Bucuiceanu, Elena Grigorescu, Gerda Radler-Anca, Florin Diaconescu, Nicolae Constantinescu) omogenă valoric, și capabilă să se sudeze armonios, a fost incomparabil mai lesne să se determine aceleași calități în execuția orchestrală (întrucât formația impusă de necesitățile partiturii are o factură cvasi-camerală), ba chiar și sarcina dirijorului (Lucian Anca) a fost mai simplă, date fiind limpezimea, transparența și echilibrul acestei partituri. **Tannhäuser**, în schimb, a pus realizatorilor, și în primul rând dirijorului (Cornel Trăilescu), probleme foarte dificile, de la distribuirea în rolurile solistice principale, și pînă la găsirea de „suplimentenți” pentru completarea orchestrei, pe care Wagner o cere deosebit de amplă și de colorată, cu desfășurări masive și tumultuoase, însoțind vocile în cursul lor capricioasă, sau în mari suprafețe. Și, cum voci wagneriene Opera Română nu prea are (cu excepția Marianeî Stoica și, oricît ar părea de ciudat, a corului, condus de Stelian Olariu), a fost nevoie ca ele să se adapteze stilului (unii cîntăreți — ca, de pildă, Eduard Tumageanian, Rodica Mitrică-Bădîrcea, Gerda Radler-Anca și Dan Zancu — reușind admirabil performanța) sau să fie „inventate” (este cazul tenorului George Lambrache, ce interpretează chiar rolul titular). Despre omogenitatea execuției muzicale, desigur, nu mai poate fi vorba, în aceste condiții; și totuși, cu toate scăpările și scăderile (înregistrate mai cu seamă la capitolul solistic — în distribuție mai figurînd vreo trei-patru nume, trecute sub tăcere, aici, pentru calitatea modestă a contribuțiilor lor, și încă alte două-trei, pentru lipsa de calitate a acestor contribuții). **Tannhäuser** constituie, din punctul de vedere al teatrului, dar și din acela al publicului, o realizare mult mai importantă.

Intruchiparea scenică. De la libret (de cele mai multe ori, sau de o platitudine

exasperantă, sau de o desăvîrșită lipsă de logică dramaturgică) la spectacol, traseul este și mai anevoios; regizorul, scenograful și (eventual) coreograful găsesc, nu o dată, sugestii și soluții în partitura muzicală, ce scuză, de obicei, prin marea ei frumusețe și expresivitate, careațele „story”-ului. Urmărind în continuare, paralel, „filmele” celor două montări, se constată că, și la acest capitol, **Căsătorie secretă**, mai vie ca acțiune, mai simplu de montat într-o viziune modernă (grație numărului redus de personaje și relațiilor clare dintre ele, grație replicilor alerte și reacțiilor omenești naturale, nesofisticate), este totuși depășită, ca interes al realizării finale, de către **Tannhäuser**, în ciuda notei de artificial, pe care, inevitabil, spectacolul o conservă, indiferent de eforturile realizatorilor, din amestecul straniu de mitologie, legendă și istorie din care este plămădită drama. Tînărul regizor Virgil Calomfirescu (**Căsătorie secretă**) și venerabilul maestru al direcției de scenă Jean Rinzescu (**Tannhäuser**) se întîlnesc, totuși, în grija comună pentru stil, pentru exprimarea vizuală convingătoare, a elementului dramatic și a celui muzical, deopotrivă. Se întîlnesc în lucrul atent cu interpretii, în elaborarea minuțioasă a unei multitudini de detalii semnificative, ce împodobesc și fac atractivă linia generală a jocului personajelor. După cum și scenografia Ion Clapan și Roland Laub se întîlnesc pe drumul construirii unor decoruri în același timp plastic-frumoase și dramatic-funcționale. Dar — din păcate — și în consecința nefericită a confecționării unor costume de o urîtenie nu numai absolută, ci și inexplicabilă, căci este nemotivată de context. Cît privește coregrafia, abia un pretext accidental în partitura **Căsătoriei secrete**, desfășoară în **Tannhäuser** (Vasile Marcu) o veritabilă demonstrație a posibilităților actuale ale Operei Române, în ce privește limbajul și valențele interpretative (Gheorghe Angheluş, George Bodnariuc, Nicolae Rădulescu, Aglaia Gheorghie). Ce-i drept, însă, deși captivant în sine, celebrul tablou al Venusberg-ului (care a strîmît scandalul de acum mai bine de un secol, la reprezentarea pariziană a operei) nu se mai poate încadra, astfel imaginat, în concepția generală a spectacolului, axată pe alte coordonate stilistice, mai aproape de cele tradiționale. Și aici, însă, imperfecțiunea se transformă într-un element de atracție, demonstrînd — pentru a cita oară? — că îndrăzneala este, dacă nu întotdeauna generatoare de calitate, cel puțin negreșit generatoare de interes artistic.

Luminița VARTOLOMEI