

MUZICA

OPERA ROMANA

VEDERE

DE PE POD

de Renzo Rossellini

În configurația repertoriului Operei Române, înscrierea, pentru prima oară, a unei lucrări de Renzo Rossellini, dovedea dorința teatrului de a-și orienta atenția spre muzica contemporană: abordare prudentă, în care se evită confruntări prea îndrăznețe, în favoarea unei muzici post-veriste, ce ar putea, oricum, să fie mai aproape de spectatorii formați la școala muzicii pucciniene. Ceea ce a realizat Renzo Rossellini este apropiat de muzica italiană de la începutul secolului. Dar, spre deosebire de creația lui Giancarlo Menotti (din punctul de vedere al dramaturgiei muzicale), rezolvările propuse de compozitor sînt mult sub forța expresivă a verismului, nivelînd premisele dramatice oferite de piesa inspiratoare, *Vedere de pe pod* de Arthur Miller. Conflictualul este prezent în declamația cîntată a textului, unele reliefuri pot fi bînuite în scriitura vocală, dar melodicitatea latentă nu se desprinde de cuvinte, nu lasă nici un spațiu de comunicare muzicală proprie genului. Impresia aceasta este contrarie facturii stilistice veriste, semnalate anterior, mai ales țînînd seama de concepția privind acompaniamentul orchestral. Un flux continuu așterne, peste toate replicile, pînza difuză a unui acompaniament ce estompează cîntul, în loc să-l favorizeze, raportul scenă-fosă devenînd impropriu unui act interpretativ specific teatrului liric. Textul, chiar cîntat, s-ar fi putut urmări în cea mai mare parte, dacă „cealaltă” muzică nu l-ar fi deservit. Un teatru fără efectul scontat, o partitură fără posibilități de comunicare pregnante, iată cum se înfățișează transpunerea artizanală a unei piese contemporane celebre, într-o versiune destinată scenei de operă. Rezultatul artistic — spre deosebire de partiturile semnate de nume ilustre ale vea-

cului nostru Debussy, Berg, Enescu, Benoitu etc. — nu situează modelul teatral în inferioritate față de muzică, dimpotrivă, pledează pentru regîndirea utilității unei asemenea translații.

Desigur, unele dintre rezervele formulate privind lucrarea s-ar putea să se fi accentuat prin montarea acestei premiere românești a lui Rossellini. Parțial, orchestra dirijată de Carol Litvin putea să-și menajeze soliștii, riscînd, pentru aceasta, să coboare pînă la nivelul unei desfășurări anonime, în surdină. Chiar dacă nu s-a întîmplat acest lucru, vina dirijorului este parțială. Regizorul Hero Lupescu, entuziasmul descoperitor al partiturii și creator al acestei montări, ar fi trebuit, poate, să găsească rezolvările muzicale pentru a evita un spectacol „pe ghicite”, cu cîteva reliefuri sonore oferite de amplificarea replicilor prin microfon, soluție cît se poate de discutabilă, pentru o scenă de operă. Conducerea distribuției, într-un decor mai pauper decît modelele filmelor neorealiste italiene (scenograf Hristofenia Cazacu), s-a mîrginit la indicațiile în mare, generale și convenționale, restul aparținînd interpreților. Iar aceștia s-au comportat cum au crezut mai bine, avînd de luptat — pe plan muzical — cu o scriitură vocală prea joasă pentru a fi spectaculoasă și cu un text literar extrem de extins.

Relieful cel mai pregnant este cel al interpretării lui Marcel Roșca (Eddie Carbone), cu o voce sănătoasă și o candoare în abordarea tensiunii tragice, adesea convingătoare. Lipsindu-i însă experiența teatrală, actricească și muzicală, pentru a compune, gîndit, un mare rol, s-a lăsat ghidat mai mult de intuiție și a obținut efectul la acest nivel. Protagonistul e înconjurat de nume cunoscute ale scenei muzicale românești, fiecare capabil de a face mai mult decît am văzut și de a cînta mai bine decît a avut ocazia. Uneori, rezervele formulate de noi își au sursa într-o greșită distribuție, așa cum este cazul Elenei Simionescu, al cărei glas nu are datele cerute de rol; în ceea ce o privește pe Elena Grigorescu, regia și partitura i-au cerut, de asemenea, alte date vocale, accente dramatice care riscă să-i compromită puritatea intonației și culoarea lirică. Poate că evoluția lui Florin Diaconescu avea nevoie, în acest moment, de o compoziție în registrul comic; Rodolfo, creat de el, este neclar ca personaj. Singurele personaje precise sînt cele ale vocilor grave, căci atît Adrian Ștefănescu și Ștefan Teodorescu, cît și Bogdan Păncu au evoluat pe o singură formulă, stereotipă, dar sigură. Prezentatorul (povestitorul?) creat de Nicolae Constantinescu a asigurat, de-a lungul întregului spectacol, liantul

explicitiv al narațiunii. Ceea ce ne-a oferit interpretul acestui rol funcțional (Avocatul Alfieri) este, însă, o greșită înțelegere a destinației scenice dorite de dramaturg, publicul neavind nevoie doar de lămuriri, ci și de nuanțe în ierarhizarea faptelor, element care a lipsit — în mod voit — din întreaga desfășurare a rolului. Dacă tonul acestor însemnări nu este entuziast, cauza trebuie căutată nu numai în concepția montării, ci și în regretul că s-a ratat ocazia unui virtual eveniment, deoarece rezultatul nu servește, sub nici o formă, ideea atragerii publicului spre opera contemporană.

Grigore CONSTANTINESCU



MÎNDRIA LUI ION de Mircea Enescu

Televiziunea ne-a făcut cunoștință cu un dramaturg despre care știam că se află în atenția teatrelor populare, în general a formațiilor de amatori. Un premiu obținut la Festivalul național „Cîntarea României” l-a adus în situația de a fi lansat în teatrul televizat. Și alt criteriu ar mai concura la acest debut a-nume, tema actuală a textului ales spre a fi reprezentat, căci *Mindria lui Ion* — titlul exprimă, parcă, simplitatea unei moralități populare — ne vorbește despre necesitatea întăririi cooperativelor agricole de producție cu cadre tinere, crescute în mijlocul obștii sătești.

Ion, personajul principal al acestei povești cu morală, e un ins locvace, care pare să sufere de o cronică însingurare, de înstrăinare față de oamenii satului (despre care aflăm, pînă la urmă, că se odihnesc pe laurii unor victorii cîștigate cu greutate, în lupta cu un pămînt neroditor, dar și pe milioanele pe care le-au obținut printr-o gospodărire judicioasă a produselor muncii lor). Conflictul este numai aparent, și motivațiile lui se păstrează în echivoc și în vag. Nu putem înțelege cum o colectivitate de oameni întreprinzători se cufundă în placiditate, cu atît mai mult cu cît aceiași oameni îl

invinuiesc pe protagonist, că, din orgoliu, s-ar fi rupt de problemele muncii lor. Să fi fost Ion fermentul moral al colectivității sătești? Oricum, pare să fie vorba de o criză, pe care autorul vrea s-o depisteze la nivelul relațiilor de producție din mediul rural. Vrea, dar nu reușește. Teza conținută, a necesității reimpulsării elementului uman cu tineret, a infuziei de entuziasm într-un organism economic uzat și depășit de cerințele vieții, funcționează mecanic. S-ar fi convenit ca motivele impasului să fie scoase cu mai multă acuitate la vedere, s-ar fi convenit ca acestea să fi fost descoperite într-un conflict real, nu acela dintre „bine și mai bine”, atît de fals și neputînd genera dramaticul (vezi teoria de import a acestui tip de „conflict”). Soluția pe care a găsit-o autorul, anume de a pune în seama unui adolescent (fiul personajului principal) hotărîrea de a se face „țaran ca tata”, e tratată foarte neserios, căci fiind nepregătită la nivelul conștiinței adolescentului, ea nu are forța de generalizare și de convingere scontată. Și apare astfel, și pentru că autorul îi acordă proporțiile unui eveniment, punîndu-și personajul să o reproducă într-o adunare generală a membrilor cooperativei de producție, spre surpriza și marea mulțumire a colectivității. În această adunare, în care Ion își dă măsura retoricii sale rurale, investindu-și fiul cu funcția de țaran, e schimbat, la propria sa cerere, și președintele, ce se simte depășit de marile probleme ale unei gospodării milionare, cu un țaran despre care nu știm mai multe, decît că spionează, de după gard, afectînd un aer nepăsător, reacțiile lui Ion.

Spectacolul realizat de Domnița Munteanu e alert, viu, am spune, chiar convingător, dacă n-ar purta pecetea acestui text neconvîngător, care beneficiază și de o distribuție, cum se zice, „de zile mari”. Ion Marinescu, în *Ion*, încearcă să dea verbigerăției personajului un ton oțărît, pentru a-i justifica „drama”; Gheorghe Cozorici, în rolul unui pensionar întors în sat, acordă personajului o mult prea accentuată principalitate gravă, nesustenută de statutul social și psihologic al acestuia; Paul Lavric e un președinte care afectează, la fel de grav și competent, grija pentru o eventuală oboseală și incompetență. În fine, Mitică Popescu tace elocvent și ironic, în rolul țaranului Dodică — viitorul președinte, rol sărac în replici, dar îmbogățit îndeajuns de actor pentru a concura cu cel principal.