

## **OPERĂ CU ANDREI ȘERBAN LA VIENA ȘI ALEXANDER HAUSVATER LA BUCUREȘTI**

*(Costin Popa – 22 martie 2007)*

Nu m-aș fi gândit să asociez cele două noi producții lirice văzute la interval de o săptămână – **MANON** la Opera de Stat din Viena și **TRUBADURUL** la Opera Națională București – dacă similitudini de concepție regizorală nu m-ar fi surprins.

Nu m-aș fi gândit să detaliez idei înrudite, distinse atât la Andrei Șerban cât și la Alexander Hausvater, dacă rezultatele n-ar fi fost – în proporții radical diferite, punctuale la primul, masive la celălalt – agresarea și chiar parodiarea muzicii lui Massenet, a lui Verdi.

Nu m-aș fi gândit să leg cele două montări – aparținătoare unor scene atât de deosebite ca prestigiu și potențe – dacă numitorul lor comun n-ar reprezenta un trend pe care l-aș numi „manierism regizoral contemporan”.

Desigur, nu poate fi vorba de o pasișă a unui regizor vizavi de celălalt, ambii sunt personalități puternice care, iată, la început de martie 2007, au produs concomitent două mizanscene de operă, la 1000 de km depărtare unul de altul, dar cu evidente apropieri în alura unor clișee.

Trebuie notat de la bun început că, în mod categoric, punerea în pagină a fost favorizată de marea experiență în teatrul liric a lui Andrei Șerban, în comparație cu debutantul în gen, Alexander Hausvater. Spectacolul vienez are echilibru, coerență și fluentă narativă.

La București, aglomerarea inflaționistă de idei, aruncarea lor cu ghiotura pe tejghea, impresia de „ultima masă” dinaintea morții, crează nebuloase imagistice care lasă muzica pe un inacceptabil plan marginal. De fapt, a fost clar că Hausvater a dorit ca spectatorul să fie atras mai mult de efectele scenice decât de sunet, mișcarea pe platou a cântăreților a fost redusă la minimum și de multe ori numai în preajma rampei. Dacă la conferința de presă ce a precedat premiera, sintagmele „am avut un mare inamic – muzica” și „pauzele de pe portativ sunt mai muzicale decât notele” aruncate de regizor, mi s-au părut glume de prost gust, realitatea a confirmat că Hausvater vorbea chiar serios. Foarte trist!

### **Agresivitate și parodiare**

Numitorul comun pe care îl observam a avut câteva componente esențiale.

Utilizarea proiecțiilor pe fundal și pe cortină, domoale și sugestive la Andrei Șerban (un Paris pastelat și, la final, agitația unor vegetații răscolite de furtuni – inspirație de generic a lui David Lynch la serialul **Twin Peaks**, a unui ocean tâlăzuit ce lasă loc apoi infinitului astral iluminat de Lună), capătă la Hausvater, prin efecte vizuale abstracte similare programului de computer Windows Media Player, orbitoare și deranjante luminozități (lighting design și proiecții video – Lucian Moga), agresivități de mișcare, violențe coloristice respingătoare, deconcertante.

Unii tempi din cele două partituri, în special **Allegro agitato**, **Allegro** sau **Allegretto animé**, îi inspiră pe cei doi regizori la aberante mișcări dansante, în ritmuri exploatare exacerbat și total

inoportun, comentând parodic trama și aruncând în derizoriu esența discursului melodic. La **Manon**, mă refer în mod precis la „dansul” halucinant – revuistic al călătorilor din gară sărind peste bagaje, ca și la unduirea cadentată, provocatoare, a șoldurilor călugărițelor de la Saint Sulpice, tulburate de prezența tânărului abate des Grieux.

Pentru **Trubadurul** (coregrafia și mișcarea scenică – Mălina Andrei), sunt obsedat de dansurile aiuritoare pe cavatina Leonorei, în care personaje amalgamate, cupluri incluzând lesbiene, animale chiar, „profită” în mod absurd de ritmurile care, în orice caz, exprimă cu totul alte esențe. Nu mai vorbesc de majoretele (!?! ) ce baletează total deplasat pe terțetul final al primului act. La Hausvater, parodiarea sfidătoare merge mai departe și doar două rememorări sunt concludente: dublarea tinerilor miri, Leonora și Manrico, cu personaje grotești cocoțate pe picioroange, el manipulând un joben uriaș, ea trăgând un vâl interminabil sau, mai înainte, în tabloul „țiganilor”, prezența unui Mesager în... cârje când Manrico, sub imperiul urgenței, îi cere **Veloce scendi la balza... Vola... (Rapid, coboară-n vale... Zboară...)**. Da, Hausvater râde, râde de o banală replică, până la urmă râde de noi și de tot!

Regizorul **Trubadurului**, în goana după acumularea cu orice preț de cadre, amestecă elemente naturaliste cu simbolismul – predominant în viziunea sa. Mă gândesc numai la scena biciuirii lui Manrico de către un torționar cu bicepsii la vedere, contrapusă mai apoi, în tabloul următor, celor opt umanoizi (suflete de martiri din temnițele Contelui de Luna) cu reflexe luminoase... esofagiene ca ale unor radiografii gastrice.

Explicațiile pleonastice ale textului și muzicii, abundă la Hausvater (cel puțin pe povestirile lui Ferrando și Azucenei ni se prezintă istoria înlocuirii copilului, blestemul etc. și, vezi Doamne, ca să nu ne încurcăm de tot, un scutece este alb, celălalt negru!). Pe cale de consecință a fost nevoie și de introducerea în distribuție a unor personaje imaginare, pantomimice, precum Tatăl Contelui de Luna, Azucena în diverse stadii... evolutive, o Doică și chiar un Verdi care migrează fără rost prin scenă. Chiar la intrarea publicului în sală, aceștia – plasați în lojile avanscenei sau pe un practicabil peste fosă – comunică între ei printr-o gestică ermetică, în timp ce la difuzoare se anunță bilingv și sentențios „Închideți telefoanele mobile... etc.!” De tot hazul!

La Viena, nici Andrei Șerban nu a fost străin de exprimări pleonastice. Era oare necesar ca bătrânul Conte des Grieux să-și illustreze discursul și să-i aranjeze fiului rebel o... „vedere” cu o posibilă consoartă în parloir-ul mănăstirii?

Transpunerile acțiunilor pot fi acceptabile și uneori chiar dorite, dacă se intenționează înlăturarea colbului unor epoci îndepărtate, adesea greu identificabile prin sensibilitatea și percepția de astăzi. Șerban mută acțiunea lui Massenet din 1721 în Parisul anilor '50 ai secolului trecut (poate chiar 1954, dacă judecăm după afișul filmului **La Comtesse aux pieds nus** – Ava Gardner, Humphrey Bogart – ce domină tabloul fost „Cours-la-Reine” și devenit Place Pigalle cu al său Moulin Rouge din apropiere. La fel, Hôtel de Transylvanie se transformă într-un subsol tenebros de bar sordid, cadraj bine descris de acel **Allegro moderato mystérieux** notat de compozitor în debutul de act... A fost momentul cel mai realizat de scenograful Peter Pabst, cu perspective în oglindă ale meselor de joc amplasate într-un plan și mai adânc.

La Hausvater, atemporalitatea este evidentă, de la costume clasice stilizate, trecând prin coafuri punk (cea a Contelui de Luna trimite direct la Rod Stewart) și până la spadele gen Luke Skywalker, concepute de George Lucas în **Star Wars**. Mixtum compositum derutant și irațional.

### Partea plină a paharului

Există în montarea lui Alexander Hausvater câteva momente memorabile, antologice – aș risca termenul, chiar în asemenea context. Sunt produsele propriei sale mâini de regizor care are dorința și forța de a elimina schematismele și statismele. Primul tablou al actului al doilea, scena „țiganilor”, pulsează de viață și veridicitate, o curte a miracolelor în care euforia este fără margini. Minunat! Felurite tipologii de personaje pitorești populează platoul, de la acrobați la invalizi, de la cerșetori la meșteri făurari, de la fustangioaice la prostituate. O lume de un colorit divers în care semnătura costumelor, Viorica Petrovici, își exersează imaginația, întotdeauna efervescentă. Tot reputata artistă, în calitate de autoare a decorurilor, construiește – ca bază a montării – un fundal mozaicat în care planurile glisează, se descoperă, se transformă, fără umbră de simetrie sau imobilism. Acolo își găsește locul simbolul blestemului, o Azucena în straie roșii fluturânde ce ține eroii sub vraja ei. Scena mănăstirii, cu vitraliile-i multicolore, cu siluetele călugărițelor înveșmântate în alb, este o capodoperă picturală în care „super – luptătorii” lui Manrico (țigani cu mâinile goale din curtea miracolelor) sunt opozanții zalelor grele ale războinicilor Contelui. Două frumos stilizate și uriașe siluete de cavaleri în armuri coboară din înalturi, întregind plastica tabloului. Păcatul a venit din efectele pirotehnice pe care Hausvater a simțit nevoia să le producă, ducând scena către un festivism de natură fals – hollywoodiană. Același procedeu prin care încheie și opera, dinamitând turnul închisorii și... pe noi odată cu el.

Fără să lucreze prea mult la profilurile personajelor (poate și... fizicul interpreților l-a împiedicat), regizorul propune doar Contelui de Luna un contur aparte: nobil degenerat, convulsiv – contorsionat, maladiv – obsedat, ros și chinuit de frământări, de contradicții. Ștefan Ignat a redat cu mare talent tot acest evantai complicat de sentimente.

La Viena, dorind concentrarea pe miezul acțiunii, Șerban a eliberat mult platoul, manevrând personaje în fața cortinei închise, coborând coriștii pe jumătate în fosă și chiar amplasând în scenă doar câteva manechine-simbol, în jurul cărora pivotează actorii – cântăreți. Regizorul reușește cadre memorabile – nici nu era greu cu o actriță de talia Annei Netrebko – dar și construiește personaje veridice, compoziții de expresii și atitudini de mare consistență. Grupajele în jurul lui Manon cu Poussette, Javotte, Rosette (excelentele Simina Ivan, Sophie Marilley, Juliette Mars), relaționarea incestuos sugerată a eroinei principale cu vărul proxenet Lescaut, vivacitatea scenelor Cours-la Reine și Hôtel de Transylvanie (am folosit titulaturile din libret), actul final cu siluetele cocârjate ale fetelor deportate, ca să nu mai vorbesc de complicatul traiect al cuplului Manon – des Grieux de la eroticul dezlănțuit la tragicul cutremurător sunt reprezentări pe deplin reușite. Impresionant a fost și momentul morții lui Manon, transpunere în mișcare a ultimei replici a delirantei Violetta din **Traviata** verdiană (**In me... rinasce... insolito vigore! Ma io ritorno a vivere...**). Manon, Violetta, două ființe chinuite ce pleacă din viață fix în clipa reîntoarcerii la dragostea pură! Sunt doar câteva secvențe... Cu mijloacele simple dar profesionale ale actoriei, cu ochi de regizor expert, Andrei Șerban face în producția vieneză teatru pe muzică, niciuna din arte nefiind frustrată.

## Anna Netrebko și Roberto Alagna, doi măiaștri

Hotărât lucru, pe eșichierul liric actual, Anna Netrebko este actrița de geniu, dublată de o excelentă cântăreață iar personajul Manon îi este de-acum, în spectacol, rolul – semnătură. Pornind de la imaginea intens sexy pe care i-a rezervat-o Andrei Șerban, dar nu numai în jurul acesteia, soprana ruso-austriacă înfățișează o diversitate atât de mare de expresii și trăiri, încât stupefiază. Șarmantă, delicată, visătoare, perfidă, grațioasă, senzuală, cu scânteii în ochi, tandră, subtilă, provocatoare, felină, emotivă, răscolită de sentimente contradictorii, labilă, disperată, pierdută dar, în același timp, intens poetică. **Voyons, Manon, plus de chimères** are trista limpezime a cântului instrumental, arietta **Adieux, notre petite table** rămâne o bijuterie: între brațele, în mâinile și prin degetele Annei Netrebko, patul, masa, un pahar parcă prind viață și participă la emoția, la surâsul trist al lui Manon. La fel, **N'est-ce plus ma main... N'est-ce plus ma voix?** din duetul cu des Grieux (scena St. Sulpice) vibrează de șoaptele, mângâierile și inflexiunile vocii sopranei. Spectaculozitatea și strălucirea ariei cu gavotă, a ariei din actul al IV-lea, au adus spectaculozitate și strălucire cu note înalte glorioase. Sunt numai câteva decupaje. La Viena, Anna Netrebko a conferit lirismului fermecător al vocii, un rafinament sporit.

Glasul însoțit, radiant al lui Roberto Alagna (Cavalerul des Grieux) s-a îngemănat la perfecțiune cu cel al eroinei titulare. În partiturile franceze, un teritoriu de excelență al tenorului, Alagna a adus întotdeauna căldura mediteraneană a unei pasiuni debordante, răvășitoare. Acum, parcă mai mult ca în alte ocazii, repertoriul actual al artistului, îndreptat către partituri italiene de factură spinto, i-a picurat în glas și mai mult elan, și mai mare explozie pătimașă. Alagna a rămas același fin colorist (**Visul** din actul secund are atmosferă și plutește în abur ireal, „repriza” din final **N'est-ce plus ma main que cette main presse?** are tente **doloroso – piangendo** – o specialitate a tenorului), emoția este maximă, dăruirea totală, acutele umplu dominant spațiul auditiv.

În distribuție, bune performanțe au venit și din partea lui Adrian Eröd (Lescaut), Ain Anger (Contele des Grieux), Simina Ivan (Pousette). Pentru alte roluri, trebuie menționați îndeosebi Michael Roider (Guillot de Morfontaine), In-Sung Sim (Brétigny).

Stăpân pe baghetă și pe discursul melodic al lui Massenet, dirijorul Bertrand de Billy a mobilizat – fără menajamente pentru soliști – forțele Orchestrei Operei de Stat din Viena, cu sunet „gras”, somptuos și **Streich** de referință, în care s-a distins un extraordinar solo de violoncel.

## Distribuție echilibrată

La București, din cea de-a treia reprezentare a noii producții cu **Trubadurul** (singura văzută integral), am rămas cu buna impresie a prestației mezzosopranei timișorence Lucia Papa (Azucena), o voce autentic verdiană, pozată tehnic ideal, curată și penetrantă fără excese, cu sunete grave de consistență și efect tulburător. Faptul că se află în a doua parte a carierei, se simte pe alocuri într-un anume vibrato, în special în secțiunea înaltă a registrului.

Glasul bogat rezonant al baritonului Ștefan Ignat (Contele de Luna) a impresionat îndeosebi prin angajamentul dramatic, într-adevăr formidabil, mai mult decât prin desenarea pasajelor de linie.

Pentru vocalitatea Silviei Sorina Munteanu, rolul Leonora este o opțiune potrivită. După un început prudent, soprana a expus cu larghețe potențialul său **lirico-spinto**, agrementat cu efecte de **pianissimo** bine dozate (poate lanțul acestei țesături înalte tipic verdiene putea fi neîntrerupt **dolce**

**e leggiero** în aria **D'amor sull'ali rosee**) și bună expresivitate a frazării în cabaletta **Tu vedrai che amore in terra**. Unele stridente în acutele **forte** s-au făcut simțite aleator.

Așteptat cu interes, tenorul Kamen Chaney (Manrico) nu a mai repetat prestația meritorie din **Manon Lescaut**. Împovărat de expresii și izbucniri veriste, artistul bulgar a cântat serenada din primul act fără eleganță, cu sunete „deschise”, distonând uneori chiar, deși Si bemol-ul a avut forța și strălucirea unei voci eroice de calitate. De fapt, zona Sol – La – Si bemol a tenorului este punctul său de rezistență, care nu este exploatat în restul registrului printr-o nuanțare variată, cântul său apărând uniform și rece pe ansamblul partiturii. Impetuosul slancio este prezent dar atacurile moi de sunet îi sunt necunoscute (**Alcuno, ti rassicura...** din actul al IV-lea este doar exemplul ales la întâmplare). Chaney a avut ambiția să abordeze celebra stretta **Di quella pira** în tonalitatea originală, dar Do-urile sale acute pierd din focalizare și strălucire iar efortul poate să-l coste în viitor. Un moment-cheie puțin convingător!

Calificative bune revin basului Horia Sandu (Ferrando cu aplomb și incisivitate), tenorului Vlad Miriță în episodicul rol Ruiz, posesor al unui glas de calitate cu înveliș prețios (evoluția tânărului trebuie urmărită cu atenție), ca și mezzosopranii Sidonia Nica (Ines, camerista Leonorei, despre care ni se sugerează a nu avea o relație tocmai simplă și nevinovată cu... Conte).

În fosă, Iurie Florea a condus alert, subliniind îndeosebi pasaje de intens dramatism. În fond, nici montarea n-avea cum să-l inspire introspectiv. Corul Operei Naționale București a purtat, ca întotdeauna, sigiliul de excelență al maestrului său, Stelian Olariu.

### **La București, regia de operă, încotro?**

Iată o temă la care prima scenă lirică națională trebuie să reflecteze foarte serios în ceea ce privește calea de urmat în stilul mizanscenelor, ce fixează în fond profilul teatrului. Desigur că un nou **Trubadur** era necesar pentru simplul fapt că istorica montare a lui Jean Rânzescu se degradase fizic, nicidecum moral. Dar a-l înlocui cu o versiune nefuncțională, care îl minimizează pe Verdi, apare de neacceptat. Așa s-a petrecut și cu anterioara premieră, **Flautul fermecat** de Mozart, la care vechea montare – deloc perimată, semnată Wedekind/Riber – a fost înlocuită cu o versiune semiscenică, lipsită de fior și mesaj, cu penibile silabiseli ale prozei în germană. Deocamdată, la Operă, noile producții au aplicat în mod eronat dorita noțiune de modern. Bani s-au dat. Rămânem neîndoios cu acest **Trubadur**, cu acest **Flaut fermecat**. Pentru câtă vreme? În orice caz, neștiind când și cum să se oprească, Alexander Hausvater a trecut tangent la un mare spectacol. Mai poate repara cineva, ceva? N-ar fi simplu, dar nici imposibil...