

## Particularități ale teatrului liric

### Raluca Pașcalău

Genul operei este ținta a numeroase controverse. Opiniile diametral opuse care se vehiculează în discuțiile de pe marginea acestui gen indică necesitatea găsirii unui mod de abordare care să fie suficient de general astfel încât să transceadă contradicțiile. O nouă încercare de teoretizare a genului și un exemplu concret vor fi prezentate în continuare.

Dacă definim opera ca teatru liric trebuie să observăm că diferența specifică este una transfiguratoare. Caracterul mimetic al teatrului este diminuat în favoarea utilizării unui limbaj abstract, muzica. Deoarece opera are în centru vocea umană, elementele teatrale își schimbă funcția, concentrându-se în jurul acestui mijloc de expresie.

Rădăcina comună a operei și a teatrului este textul literar, dar libretul se deosebește de textul dramatic prin faptul că este mult mai aerisit, esențializat, chiar schematic, reprezentând doar scheletul pe care urmează să se dezvolte întreaga construcție sincretică. Aceasta, însă, nu va completa din punct de vedere epic, textual, ceea ce îi lipsește libretului în comparație cu textul dramatic deoarece principalul mijloc de expresie este unul non-verbal, muzica. Elementele-lipsă, pe care le voi numi în continuare *variabile*, urmează a fi deduse, intuite, dar niciodată stabilite cu exactitate, de către compozitor, regizor, dirijor, soliști etc. Fiecare le va reda prin mijloacele specifice de expresie de care dispune pentru a fi din nou deduse de către spectator. Urmărind parcursul *variabilelor* vom reuși să înțelegem mai bine acest gen de spectacol și îi vom sesiza mai ușor particularitățile.

Datorită existenței variabilelor, fiecare operă ființează în memoria colectivă ca o entitate aflată într-o permanentă dezvoltare, acumulând cu fiecare montare nuanțe și fațete din cele mai diverse, uneori chiar contradictorii. Astfel, bogăția operei nu constă în vastitatea repertoriului, ci în diversitatea

variantelor interpretative, ca rezultat al determinării variabilelor de către diverși factori care intervin în fiecare etapă a procesului efectiv de comunicare din cadrul operei.

În continuare propun un model de tip emițător-receptor pentru ilustrarea mecanismului de funcționare al teatrului liric. Pe parcursul procesului de comunicare (figura 1), se delimitează șapte etape cărora le corespund versiunile operei (V1-V6) cu grade tot mai mari de determinare a variabilelor.

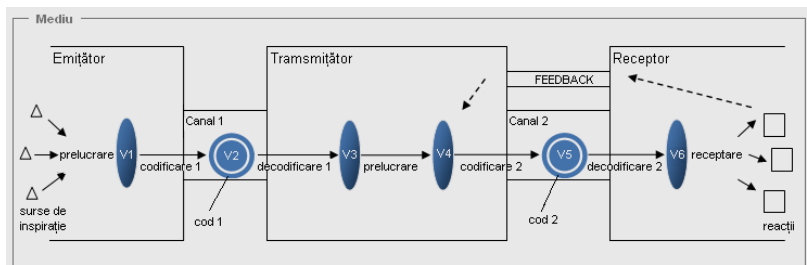


Fig.1. Modelul procesului de comunicare prin operă

Acesta începe atunci când emițătorii (compozitorul și libretistul) prelucrează anumite elemente din realitate formând prima versiune a operei (V1). Pentru a putea fi transmisă prin canalul reprezentat de partitură, aceasta va fi codificată (V2). Codul constă în text și notație muzicală. În continuare, partitura este preluată de către transmițători (dirijor, soliști, cor, orchestră, regizor, scenograf, coregraf etc.) pentru a fi decodificată (V3), prelucrată (V4) și din nou codificată (V5) urmând să fie transmisă prin intermediul spectacolului. Codul este, în acest caz, deosebit de divers, iar în centru se află vocea umană. Versiunea V5 urmează să fie decodificată și receptată de către spectatori. Aceștia vor avea un feedback. În timpul spectacolului acesta apare ca o reacție spontană, necodificată, iar ulterior este reprezentat de popularitatea montării și de cronici.

Primul care deduce variabilele este compozitorul. Acesta va codifica propria versiune în limbaj muzical creând cea mai stabilă formă de existență a operei, partitura. La decodificarea partiturii, transmițătorii se vor raporta atât la

versiunea emițătorilor cât și la tradiția care însoțește fiecare operă și care mărește numărul soluțiilor aferente variabilelor. Felul în care vor fi redată variabilele depinde de intenția transmițătorilor (V4), de posibilitățile lor de codificare și de feedback-ul de la spectatori.

Diversele montări pe care le cunoaște fiecare titlu se completează reciproc chiar dacă unele dintre ele propun soluții opuse pentru aceleași variabile. De altfel, nicio montare nu își propune să redea toate soluțiile posibile, ceea ce face ca o operă cunoscută precum *Aida* sau *Tosca* să fie mult mai bogată în conștiința colectivă decât în forma în care este prezentată într-o anumită seară în teatrul X.

În ceea ce privește receptarea, trebuie să luăm în considerare mai multe cazuri.

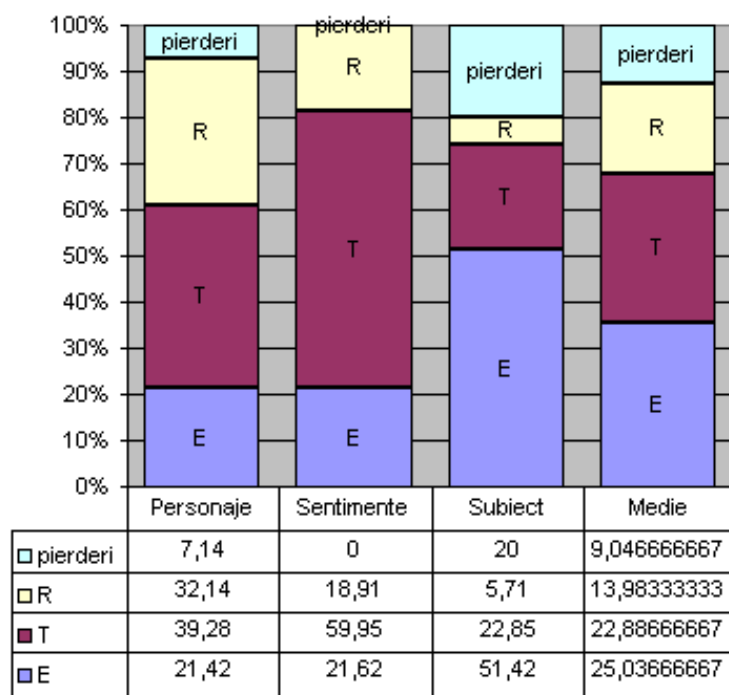


Fig. 2. Rezultatele experimentului

Primul caz este reprezentat de montările care respectă cu fidelitate libretul. Aici variabilele rămân din punct de vedere teatral aproape în totalitate nedeterminate, iar singurii factori determinanți sunt interpretarea muzicală și creația soliștilor. Pentru a-și transmite mesajul artistic, soliștii au la dispoziție mijloace specifice de codificare precum culorile vocale, nuanțele, cezurile, frazarea, etc.

Având în vedere subtilitatea acestor procedee, pentru a putea descifra soluțiile propuse pentru variabile, spectatorul trebuie fie să aibă o mare sensibilitate muzicală astfel încât să intuiască afectiv mesajul artistic și să nu simtă nevoia unei determinări explicite, raționale a variabilelor, fie să se raporteze la tradiția care însoțește opera pe care o urmărește, deci să fie un bun cunoscător al genului. Dacă nu are aceste calități, spectatorul va resimți variabilele ca pe niște goluri și va declara că nu înțelege opera. Un caz particular este participarea activă a spectatorului, care se folosește de propria imaginație pentru a intui el însuși soluții pentru variabilele care au rămas nedeterminate. Mai ales copiii au tendința de a reacționa astfel.

Pentru a demonstra acest fapt am întreprins o experiență simplă. Am prezentat unor elevi de gimnaziu un fragment din opera *Fidelio* după care le-am adresat câteva întrebări grupate în jurul a trei repere: caracterul personajului principal, sentimentele pe care le încearcă el și acțiunea operei. În figura 2, segmentul E cuprinde răspunsurile care se referă la ideile stabile din partitură; segmentul T este format din răspunsurile care au rezultat în urma receptării soluțiilor la variabile care au fost propuse de către transmițători, iar segmentul R indică procentul răspunsurilor care corespund soluțiilor intuite de către receptori pentru anumite variabile. Inevitabil, anumite variabile au rămas nedeterminate și au fost trecute în grafic ca pierderi. Graficul arată că variabilele determinate de către punerea în scenă sau de imaginația receptorilor reprezintă aproximativ jumătate din informațiile decodificate de elevi.

Cel de-al doilea caz constă în montările contemporane care nu mai respectă în totalitate libretul. Mai mult chiar, unii regizori inserează noi planuri narrative speculând

indeterminarea libretului. Aceste montări nu le exclud pe cele tradiționale și nici nu modifică esențial structura operei, ci doar pun în evidență noi soluții ale elementelor variabile folosindu-se și de mijloace specifice teatrului pe lângă interpretarea muzicală și jocul soliștilor. Trebuie precizat că mulți regizori mizează pe faptul că majoritatea spectatorilor nu sunt la prima vizionare a operei respective, iar montările lor au mai degrabă rolul de a comenta partitura decât de a o reda. Modul în care se decodifică opera este schimbat. Spectatorul este nevoit să se raporteze la tradiție, iar posibilitatea de a deduce propriile soluții este redusă. Dacă în primul caz descris cei mai importanți determinanți ai variabilelor erau dirijorul și soliștii, iar mijlocul principal de codificare era muzica, acum rolul decisiv îl are regizorul și vizualul are aceeași pondere ca și muzica în codificare .

Astfel, forma particulară pe care o ia o anumită operă la un moment dat este rezultatul determinării variabilelor ei de către un complex de factori printre care: stilul, concepția, personalitatea, inspirația, ideologia, mentalitățile, tradiția, curentul artistic, experiența, repertoriul, limba, distribuția, vocalitatea, tehnica, dispoziția, decorul, eclerajul, costumul, machiajul, colaborarea regizor-dirijor-solist, sensibilitatea spectatorului, feedback-ul, acustica sălii, existența supratitrării, etc. Prin urmare, nu există soluții absolute ori definitive.

Pentru a ilustra ideile expuse mai sus, am luat ca exemplu opera *Don Giovanni* de W.A.Mozart, versiunea Operei Naționale Române Cluj-Napoca din 2010 și am încercat să urmăresc anumite variabile – importanța personajului, caracterul, legătura cu destinul lui Don Giovanni și atitudinea față de Leporello – aparținând personajului Donna Elvira, așa cum au fost ele determinate în interpretarea sopranei Carmen Gurban, cu care am avut un dialog pe această temă.

Făcând parte dintr-o operă clasică, versiunea V3 a acestui personaj are un număr semnificativ de variabile admitând interpretări diverse, de la tragi-comic (Piotr Kaminski, *Don Giovanni*), la dramatic sau chiar la liric (Grigore Constantinescu, *Cântecul lui Orfeu*). Carmen Gurban a

observat că Elvira este singura femeie fidelă din operă și a început să-și construiască personajul în jurul ideii de consecvență: “tot ce face pe parcursul actelor e din dragoste pentru el, indiferent dacă e bună și tandră sau războinică” (C.G.).

Despre procesul de formare a propriei versiuni (V4), Carmen Gurban a afirmat că și-a văzut personajul ca și cum ar fi fost o persoană reală, mai mult în imagini decât în cuvinte, și că principalii factori de influență au fost tehnica vocală, cunoștințele muzical-teatrale și modul personal de a vedea opera, lumea și viața.

Variabila reprezentată de locul Elvirei în ierarhia personajelor este determinată, în V4 prin faptul că ea este cel mai pregnant personaj, fiind un liant, un fir roșu, dar și o cale de mijloc pentru celelalte personaje. Regizorul Tompa Gábor i-a amplificat caracterul, a făcut-o mai exaltată și a accentuat legătura dintre ea și destinul lui Don Giovanni prin intermediul unor simboluri vizuale. O variabilă evidentă este scena în care, îmbrăcat cu hainele stăpânului său, Leporello încearcă să o cucerească pe Donna Elvira. Din V3 nu se înțelege exact dacă aceasta nu îl recunoaște pe servitor sau dacă doar se prefacă. Artiștii au libertatea de a alege, iar în cazul nostru s-a optat pentru prima ipoteză.

Astfel, Donna Elvira/V4 este un personaj dramatic, ceea ce se reflectă în V5 mai ales la nivelul coloraturii, rezolvată într-o formulă mai aproape de dramatic: “Coloratura a fost o adaptare a tehnicii și a culorii la personaj, deci nimic liric, cu toate că registrul este destul de dificil, mai ales în aria a doua.” (C.G.)

Versiunea V6 reiese într-o anumită măsură din cronicile ulterioare premierei din care voi reproduce un fragment: “Donna Elvira, este redată ca înfometată de mângâieri: aria *Mi tradi quell'alma ingrata* este interpretată în timp ce regia îi materializează ideile subconștiente în mâinile figuranților care îi șlefuiesc trupul statuar. Piedestalul pe care regizorul o așează pe Donna Elvira (la figurat și la propriu) i se cuvine, dacă stăm să ne gândim că, din *mille e tre* „piese” spaniole de catalog, ea este unica femeie care se consideră soția lui, perseverează, îl

caută, îl cheamă la convertire.” (Elena Șorban, cimec.ro, 6 decembrie 2010). Trebuie precizat faptul că soprana Carmen Gurban s-a clasat în vârful distribuției în ceea ce privește aprecierile publicului și ale presei, iar aceasta se datorește unei interpretări în care variabilele au fost determinate conform unei viziuni unitare fără a fi cu totul epuizate astfel încât personajul și-a păstrat un anume mister care a dat frâu liber imaginației spectatorului.

Acest exemplu arată că realizarea unui spectacol de calitate presupune conștientizarea importanței variabilelor și determinarea lor prin analiza minuțioasă a partiturii și intuirea voinței compozitorului precum și conturarea unui mesaj propriu și adaptarea operei la condițiile receptării. Lupta dintre tradiționalism și inovație nu este relevantă atâta timp cât determinarea variabilelor se face riguros și conștient. Dimpotrivă, găsirea unor soluții întâmplătoare ori manieriste la diversele variabile, justificate prin argumente exterioare cum ar fi nevoia de înnoire respectiv continuarea tradiției va duce la o acută lipsă de unitate și la serioase probleme de coerență și originalitate.

\*

În concluzie, dacă descriem opera ca *teatru liric*, observăm următoarele caracteristici. Mai întâi, opera este o formă artistică deschisă, aproape universală, ce invită la empatie, identificare, mai ales datorită forței cu care muzica emoționează și modului non-rațional prin care aceasta transmite mesajele. Apoi, toate elementele de limbaj teatral sunt dilatate. Timpul este mult mai lung decât cel eficient necesar, stările sufletești prin care trec personajele sunt hiperbolizate, acțiunea este una alegorică, esențializată, iar personajele sunt caractere puternice, memorabile, dar rotunde, având infinite trăsături în nuanțe din cele mai diverse. Aceste particularități ale teatrului liric fac ca receptarea să fie o trăire personală și înălțătoare. Cu tot fastul care îl caracterizează,

spectacolul de operă este o experiență unică și efemeră, ce își găsește adevărata strălucire în cea mai profundă intimitate a spectatorului, dar și a artistului liric.

Importanța variabilelor, așa cum reiese din rezultatele experimentului și din informațiile oferite de soprana Carmen Gurban, îmi îngăduie să formulez următoarea definiție:

Opera este un teatru care își ascunde sensurile în sonorul, dar tăcutul limbaj muzical, "cum numai marea meduzele când plimbă sub clopotele verzi "(I.Barbu).