

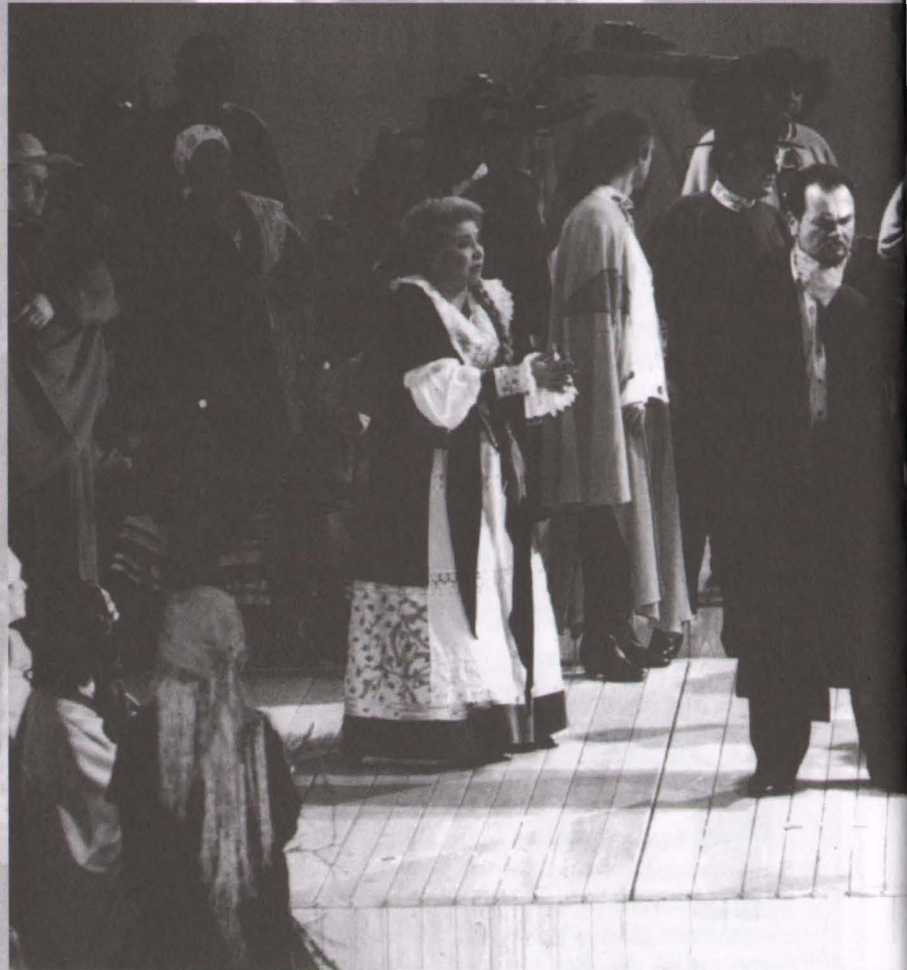
# Carmen și Moartea... la plural

**D**acă dorința supremă a regizoarei Marina Emandi-Tiron – ca “spectatorii din sala de spectacol” (sic!) să rămână “la fel de epuizați ca interpreții de pe scenă, așa cum publicul de la corrida e la fel de epuizat ca taurul sau toreadorul” – s-a împlinit doar din pricina... duratei excesive a reprezentației, în schimb intenția sa ca montarea “să fie tumultuoasă ca o corrida” a fost evidentă, mizanscena având deopotrivă (într-o alternanță aiuritoare), momente de sublim și de ridicol.

Sublimă era, astfel, ideea fundamentală a regizoarei de a așeza de la bun început povestea de dragoste sub semnul Morții ce pândește pretutindeni; ridicolă a fost, în schimb, vulgara materializare a acestei Morți într-un personaj colectiv, alcătuit dintr-un număr variabil de tinere persoane înveșmântate în alb (după moda veacului anterior), care ba stau țepene, ba defilează, ba... haletează! Imaginați-vă doar prima lor apariție: în timp ce se cântă uvertura, din arena corridei aceste Morți urcă purtând pe umeri un sicriu de sticlă gol și ies brusc în calea Carmencitei, ca o prevestire funestă pentru propriul ei destin. Splendid “semn”, desigur. Numai că, din păcate, lucrurile nu se opresc aici. Morțile înaintează la rampă, coboară coșciugul în poziție verticală și – ca pentru un număr de iluzionism – îl deschid în fața publicului (deși acesta văzuse prea bine, încă din prima clipă, că înăuntru nu se află nimic!). Secvența în cauză este cu atât mai nepotrivită în raport cu acțiunile scenice precedente, cât se

poate de realist-sugestive: din culise se auziseră exclamațiile mulțimii ce asista la corrida (excellentă idee regizorală!), iar din scenă fusese scos, însoțit de alaiul copiilor (altă idee remar-

altul destul de caraghios: defilarea cam sărăcuță – ca spațiu de desfășurare, dar și ca presanță a execuției – a picadorilor... Dar, mai apoi, scena tachinării Micaelei de către



cabilă, prin care se anticipează prezența ulterioară a corului acestora în dramaturgia muzicală a operei), taurul sacrificat (evident, într-o luptă precedentă), așa că normal ar fi fost ca și toreadorul răpus acum în arenă să fie efectiv (adică în carne și oase) purtat afară din arenă, fie pe brațe, fie pe o targă, fie chiar pe umeri, ca un erou...

E drept că și înaintea aceluși moment penibil mai fusese

camarazii lui Don José avea să fie savuroasă (admirabilă fiind și interpretarea plină de naturalețe și de candoare a Mariane Colpoș, care își ia astfel o strălucită revanșă după acea jalnică Desdemona pe care a întruchipat-o în precedenta premieră a Operei Naționale Române; de unde se vede cât de importantă este, și în teatrul liric, prezența unui regizor veritabil, care să știe să lucreze cu interpreții...), schimbarea gărzii

avea să aducă (pe lângă coborîrea și ridicarea drapelului) picaneria unui soldat întârziat în front, iar apariția lucrătoarelor dincolo de zăbrelele gardului, în curtea fabricii de țigări, avea să propună o rezolvare spectaculoasă pentru corul tinerilor care le așteaptă. Numai că – iarăși din păcate – aceștia privesc tot timpul spre public (adică... spre dinjor!), în loc să se uite cu nesăț la acelea despre și pentru care cântă! Infinit mai bine este realizat corul lucrătoarelor, pe parcursul căruia interpretele –

operei, când Carmen și prietenele ei își vor ghici viitorul.

Și apariția Carmencitei, în planul cel mai înalt al scenei, înghiontindu-se cu alte lucrătoare, este remarcabilă, ca și lipsa de interes pe care inițial o manifestă față de ea Don José, ocupat să tot împletească la o frânghie (aceeași cu care, mai apoi, îi va lega eroinei mâinile). Faptul că floarea vrăjită pe care i-o aruncă ea cade exact în momentul când în orchestră răsună motivul Morții face însă ca trecerea prin scenă a uneia dintre Morțile create de către regizoare să fie de-a dreptul pleonastică, producând chiar ilaritate.

Pe cât de reușită fusese – cum spunem – cea dintâi apariție a Micaelei, pe atât de banală este rezolvarea statică și convențională a duetului ei cu Don José. Imediat, însă, urmează o scenă excelentă: confruntarea celor două tabere de lucrătoare este deosebit de dinamică și de convingătoare. Banalitatea revine o dată cu “Seguidilla”, pe care Carmen o cântă... gospodărește, stând așezată! În fine, evadarea eroinei cu concursul lui Don José, arestarea și degradarea acestuia se produc într-o învălmășeală ce încheie

departe de a înțepeni în poze studiate, cum se întâmplă în general în ansambluri – continuă să se plimbe și să cocheteze. Pe de altă parte, vestiarul gamizoanei este mereu plin de soldați care se odihnesc, se îmbracă sau se dezbracă, mișcarea lor accentuând impresia de veridicitate a acțiunii scenice. În plus, în mâinile acestora apar pentru prima oară cărțile de joc ce vor deține un rol atât de important în actul III al

destul de confuz primul act. Cum spațiul nu-mi permite să parcurg tot așa “dușurile scoțiene” ale celorlalte trei acte, voi consemna doar, în contul celor “calde”, fusta pe care Escamillo o împrumută de la o gitană și o transformă în capă cu care încearcă să o provoace pe Carmen la o corridă a dragostei, iar în contul celor “reci”, Moartea care se scâlâmbăie în spatele lui Don José (vezi Doamne, vrând să

planeze asupra-i, ca o pasăre de pradă) și celelalte Morți care se tot vântură prin alte scene, apoi cvintetul contrabandiștilor, așezat exact ca-ntr-o poză de familie, când în stânga și când în dreapta scenei, dar totdeauna neclintit și cu fața la public (moment de un ridicol desăvârșit nu numai prin schematicism, ci și în relație cu caracterul conspirativ al planului la care se referă textul cântat) și – în general – numeroasele tropăieli și aruncări de obiecte pe jos, care bruiază din cale-afară audiența muzicală. Spectacolul se încheie cu o secvență de un absurd perfect: când Don José își cântă ultimele cuvinte – “Vouz pouvez m’arrêter; c’est moi qui l’ai tuée” –, ar trebui ca publicul să năvălească în scenă spre a-l imobiliza, căci nu altcuiva decât spectatorilor li se adresase această replică finală a operei!

S-ar putea crede că toate aceste suspendări ale logicii elementare nu sunt altceva decât concesii făcute de către regizoare cântăreților, ale căror glasuri n-ar putea răzbate altfel până în sală. Ei bine, nu-i deloc așa; doavdă, faptul că același Don José cântă și joacă sublim “Aria florii”, de pildă, vocea sa auzindu-se minunat și atunci când interpretul se află tocmai în fundul scenei, ba chiar întors cu spatele către sală. E drept însă că acest Don José (pe bună dreptate ovaționat furtunos la scenă deschisă) a fost la premieră Corneliu Murgu – tenorul pe care într-o cronică trecută l-am numit “Salvatorul lui Zeffirelli” și care între timp... a mai salvat și alți regizori, în montările lor de la Opera Națională Română! Pentru cele patru roluri din cele trei premiere realizate de către teatrul bucureștean în numai cinci luni de zile, Corneliu Murgu a fost de altfel distins nu demult cu Premiul pentru solistică vocală, decernat de revista “Actualitatea muzicală”.

**Luminița Vartolomei**