

# Opera, între baroc și simplitate

La Berlin sunt trei teatre lirice de prim rang. Am putut vedea, la sfârșitul stagiunii, trei spectacole relevante pentru tendințele actuale din domeniul teatrului muzical.

**N**-am să zăbovesc asupra lui **Don Giovanni**, montat de Thomas Langhoff la Opera de pe Unter den Linden. Spectacolul nu este o reușită pe măsura reputației distinsului regizor: montarea recurge la mai toate clișeele încetățenite în realizarea scenică a operei lui Mozart. Potrivit unui loc comun în cărțile de istorie a muzicii, **La clemenza di Tito**, pusă în scenă de Harry Kupfer la Komische Oper, este, pentru *opera seria* mozartiană, ceea ce este **Flautul fermecat** pentru *Singspiel*. Muzica este divină – Mozart în ultimul an al vieții și al creației, în culmea maturității componistice și mai inspirat ca oricând; libretul este – vai! – stufos și artificial.

Kupfer prezintă „clemența” lui Titus drept o manevră demagogică, un truc cu scop propagandistic, menit să-i consolideze împăratului renumele și să-i sporească prestigiul. Pentru un tiran interesat să-și creeze o „imagine” liberală, orice greșeală a supușilor, care poate fi iertată printr-un gest demonstrativ, înseamnă un spor de autoritate... Mai departe: Kupfer depistează în simpatia lui Titus pentru Sextus o atracție homo-erotică; acest „outing” nu contrazice nici textul, nici muzica și dă caracterului lui Titus un anume adevăr psihologic – mai cu seamă că, în interpretarea actorului-cântăreț, Titus pare destul de speriat de înclinația pe care și-o descoperă pe neașteptate... Necazul începe în momentul în care Sextus începe să profite de slăbiciunea cu totul deosebită pe care i-o arată stăpânul și prietenul său; la anan-

ghie, el speculează această slăbiciune și mai că nu-l violează pe Titus... Numai că Sextus, cel din libret, e presupus a o iubi pe Vitellia și a păstra, din dragoste, secretul complotului urzit de ea împotriva împăratului; concepția spectacolului asupra personajului Sextus contrazice în acest punct, destul de grav, nu numai litera textului, dar și, mai grav, spiritul muzicii.

Personajul Vitelliei este pus sub semnul parodicului; desigur, transformarea Vitelliei din „rea” în „bună”, în finalul operei, e cam bruscă, nemotivată psihologic, dar, după mine, acesta încă nu e un motiv pentru a prezenta căința conspiratoarei ca pe o farsă – și asta e o „viziune” care contrazice spiritul muzicii...

În timp ce invențiile regizorale legate de personajul Titus se asamblează într-o imagine coerentă, limpede și sugestivă, alte invenții din spectacol sunt greu descifrabile: machetele clădirilor din Roma aduse de populație drept omagiu lui Titus, apoi arse (în incendiul despre care e vorba în operă, la un moment dat) sau trecerile prin scenă ale unui comentator în proză al evenimentelor – intenția e de a sublinia trimeriterile critice ale montării – sunt o „lipitură” regizorală săcăitoare, iar simbolul perucilor care ba sunt puse, ba scoase de pe cap e de-a dreptul ridicol...

Cel mai izbit spectacol liric dintre cele văzute la Berlin mi s-a părut **Văduva veselă**, montat de Andreas Homoki la Komische Oper.

E un clișeu bine înrădăcinat în istoria muzicii afirmația că, în timp ce opere-

ta franceză (Offenbach) este virulentă sub raportul criticii sociale, opereta vieneză nu e decât un simplu divertisment. Recenta montare a **Văduvei vesele** vine să infirme clișeul. Regizorul a fost conștient, mai întâi, că acțiunea operetei se petrece la ambasada de la Paris a unei mici țări din sud-estul Europei (spectatorii de la premieră nu aveau nici o dificultate în a identifica această țară cu Muntenegru!).

Decorul **Văduvei vesele** la Komische Oper e năpădit de mormane de clasoare – suntem în mijlocul unui delir birocratic, o birocrație intrată în paragină... Să vezi în mijlocul acestei atmosfere „Vilia, tu...”, pus în pagină ca un moment de „Cântarea Muntenegrului”, este irezistibil... Printre vrafurile de clasoare, o nesfârșită scară duce către podul scenei, cotind, pe toată deschiderea ei, dinspre *curte spre grădină* – tot șicul de revistă parizian este în această scară...

În timp ce în povestea Hannei Glawari și a contelui Danilo regizorul a știut să vadă, dincolo de clișee, o frumoasă istorie de dragoste (Danilo aleargă după femeile de moravuri ușoare, căci nu-și poate domoli marea iubire pentru Hanna), în povestea Valenciennei, cea care scrie pe evantaiul destinat amantului ei „Sunt o femeie cuviincioasă”, el a descifrat imaginea moralei burgheze, despre care nu e suficient să afirmi că e găunoasă – lucru adevărat, de altfel –, mai trebuie să și cercetezi fenomenul, să-l analizezi, să-i demontezi mecanismele...

Nu numai alergăturile fără sfârșit ale unei hoarde de bărbați după frumoasa și bogata văduvă, târîtul lor în patru labe după bancnotele pe care aceasta le azvârle în drumul ei, dar și atitudinea doamnelor decente de la ambasadă, care, pregătindu-se de petrecere, își scot și își pun pe frânghie chiloții (o invenție strălucită,

executată deloc vulgar, cu un haz irezistibil) sunt imagini extrem de hazlii ale moralei găunoase. Îmi voi permite să citez un critic berlinez: „Când vi s-a întâmplat ultima oară să râdeți cu poftă la un spectacol de operetă? La *Văduva veselă* de la Komische Oper se râde cu poftă. Când vi s-a întâmplat ultima oară să lăcrimați văzând o operetă? Asta vi se poate întâmpla la *Văduva veselă* de la Komische Oper”. Acolo unde spectacolul atinge pe neașteptate nervul liric, poetic, mișcător al muzicii este nu numai în duetul din actul al III-lea al celor doi eroi, dar și, încă un exemplu, în aria lui Camille de Rosillon, amantul fătarniceii Valencienne... Dintre spectacolele văzute în cadrul Festivalului de Operă de la München, două sunt montate de același David Alden, un englez ale cărui excentricități în domeniul regiei de operă sunt binecunoscute pe întreg globul. Ambele opere – opere de Haendel. Pe scena Teatrului Național, *Ariodante*, într-un decor care sugerează o arhitectură barocă delabrată, ce se delabrează încă mai tare pe măsură ce înaintează acțiunea, și în costume vag de epocă; dacă regizorul nu ar fi simțit nevoia să introducă, foarte sistematic, în fiecare act, momente de teatru în teatru, însoțite de coregrafie, greu descifrabile ca semnificație – curteni (?) sau servitori (?) care ironizează (?) peripețiile prin care trec eroii principali –, aș spune că montarea lui Alden este neașteptat de echilibrată și cât se poate de adecvată muzicii lui Haendel; regizorul a avut grijă să atenueze caracterul – artificial – de *happy-end* al finalului prin câteva binevenite accente grave. Dar în cazul lui *Rinaldo*, montată pe scena nu demult redată în folosință de la Prinzregententheater, Alden a strămutat acțiunea operii – forțat, după părerea mea – în actualitate și a acumulat gagurile și năzdrăvăniile de tot soiul pentru a amuza publicul (și a epata spiritul burghez...). El se slujește drept alibi de o mărturie potrivit căreia Haendel însuși ar fi dorit să ia ochii publicului printr-un spectacol fastuos... E, desigur, nostim să recepționezi în final aluzia că Armida, până la urmă, nu va renunța la *Rinaldo*; în schimb, e greu de acceptat caracterul parodic imprimat de regizorul multora dintre relațiile din operă. „*Cara sposa*”, una dintre cele mai cunoscute și mai frumoase arii haendeliene, este expresia unei dureri profunde produse de o despărțire; dacă relația dintre cei doi îndrăgostiți a fost prezentată ca superficială, nereală, sinceritatea ariei apare și ea pusă sub semnul întrebării; aria nu mai „poartă” până la capăt și asta e contrar semnificațiilor muzicii.

Din cauza unui concurs întâmplător de împrejurări, *Don Carlos* a lui Verdi a fost pusă în scenă de către Jurgen Ross, care este scenograf de meserie, dar care de astă dată a regizat, creând și decorurile, costumele și luminile grandioasei montări dirijate de Zubin Mehta. Ross s-a cheltuit fără rezerve în montarea sa, străduindu-se să fie simplu și riguros, să sugereze epoca fără să o reproducă pedant; spectacolul este extrem de fluent, aproape numai în alb-negru (o manta roșie cu broderie de aur rupe din când în când muzica alb-negrului și a griurilor); decorul s-a străduit să fie și el auster (o cutie cenușie cu perspectivă forțată, având câteva deschideri laterale; în interiorul cuștii, un enorm crucifix cât scena de înalt strivește sub el orice zvâcnire de spontaneitate omenească). În montarea lui Ross există neîndoielnic o năzuință stimabilă către adevăr psihologic. După cum exista și un stimabil efort de intensitate stăpânită în interpretarea dată operii de către dirijor și de către cântăreți – opera e strivitoare prin amploare și dificultate. Dar n-aș putea afirma că toate aceste calități „se leagă” într-un întreg cu adevărat cutremurător. E greu de explicat de ce. Nu din pricina celor două-trei mici scăpări în direcția kitsch-ului (procesiunea care precedă *autodafé*-ul, de pildă), ci pentru că regizorul parcă n-a izbutit să vadă cu ochi suficient de proaspăt întreaga poveste... Și multe dintre cele ce se întâmplă pe scenă par cumva previzibile... **Lohengrin** a beneficiat de o interpretare vocală, după mine, excepțională. Montarea lui Goetz Friedrich are grandoare și îndulcește, pe cât e posibil, bizareriile din libret: este evitată aducerea în scenă a faimoasei lebede. Câteva uși și silueta păsării sugerează miracolul apariției eroului. Nu sunt evitate totdeauna simbolurile excesiv de străvezii: o lebedă neagră spânzură la un moment dat din podul scenei. Înlocuind acolo o vită înjunghiată care e atârnată în poziție similară într-o altă scenă... Nu toate mișcările din scenă sunt dictate de logica acțiunii – ba, la un moment dat, am avut chiar sentimentul că sunt influențate de armoniile cromatice dintre grupurile de costume, superbe, ce-i drept: griuri deschise, valorate de câte o pată albastră, ori negru și gri închis, valorate de câte o pată vișinie, din loc în loc câte o insulă de alb... Mărturisesc, însă, că la povestirea despre Graal din ultimul act spiritul meu critic a încetat să mai funcționeze – frumusețea muzicii este atât de copleșitoare, încât am început să lăcresc ca o liceeană și n-am mai urmărit dacă regizorul a fost sau

nu consecvent în prezentarea personajelor operii... Cred că a înșinat subtil faptul că povestea nu se încheie o dată cu ultimul acord, că, în plan politic, ea va continua... Trăirea cea mai intensă și mai relevantă mi-a produs-o însă un alt spectacol din cadrul Festivalului – **Jurnalul unui dispărut**. De fapt, nu este o operă, ci un ciclu de lieduri, dar lui Leoš Janáček, compozitor de operă, i-a scăpat undeva, în partitură, o indicație scenică despre care e greu de spus dacă e o simplă metaforă sau un indiciu că în mintea compozitorului liedurile puteau fi montate ca spectacol. Oricum ar fi, versurile vestesc istoria unui tânăr țărăn ceh, îndrăgostit de o țigăncă; el își părăsește satul și familia, pentru a o urma pe nomada cu care are și un copil. Regizoarea – și scenograful – au montat întregul ciclu de lieduri pe o scenă goală, în centrul căreia se află pianul, o scenă unde numai un joc abil de perdele semnaleză schimbările de atmosferă de la o secvență la alta. În introducerea montării, o imagine video ni-l arată răsturnat pe cântărețul-actor care joacă rolul central – pentru ca, la reluarea în final a cadrelor filmate, să realizezi că imaginea răsturnată este reflexul cântărețului în capacul pianului. Sensul metaforei se limpezește și se adâncește tulburător. Regizoarea a avut ideea sclipitoare de a încredința rolul țigăncii unei minunate cântărețe de culoare, ceea ce sporește adevărul și acuitatea conflictului. În centrul spectacolului se află admirabilul Jan Bostridge – azi, una dintre cele mai fascinante figuri din lumea artei vocale. În calitatea lui de cântăreț, Bostridge este autodidact, el fiind filozof de meserie, cu lucrări publicate și doctorat. Este opusul perfect al tipului tradițional de tenor („Eu nu sunt un tenor, eu sunt un bărbat care cântă cu voce de tenor” – Tito Gobbi), e un artist și un intelectual al cântului. Un Henze i-a dedicat niște lieduri. Ca înfățișare fizică, e înalt și slab, blond, iar timbrul pătrunzător și totuși dulce face din el un tenor englez tipic – *emploi* de care se ferește ca de diavol. Degajă virilitate, dar are în el și ceva molic, adolescentin. În universul actual al operii, în care, după cum s-a putut vedea și din însemnările de mai sus, domnește o tendință pronunțată spre baroc, spectacolul acesta e o oază reconfortantă de simplitate, de zgârcenie elocventă în folosirea mijloacelor de expresie, de emoție directă, pură și răvășitoare.

Gheorghe Miletianu