

# Un foc sacru numit Agnes Baltsa

**E** posibil ca, totuși, astă primăvară, celebra mezzosoprană să nu-și fi onorat promisiunea de a cânta la București din motive într-adevăr independente de voința sa, dar, dacă este adevărat că a făcut-o



Agnes Baltsa

dintr-un simplu capriciu (așa cum cu amărăciune presupuneam atunci, în urma informațiilor culese din presa internațională cu privire la caracterul dificil al artistei), acum și-a spălat cu vârf și îndesat păcatele. Numai pentru faptul că atunci ar fi cântat alături de reputatul tenor Luís Lima (care, la cererea ei, trecuse Oceanul și se afla deja la București, după ce îi fusese partener – în același spectacol cu *Carmen* de Bizet, regizat de Marina Emandi-Tiron – și în lungul turneu întreprins prin Japonia, în vara anului trecut, de către Opera Națională Română). Acum a trebuit să se mulțumească însă cu replica lui Mario Malagnini – artist cu voce frumoasă și puternică, interpretând cu precizie și muzicalitate, având pe deasupra și o înfățișare rară la un tenor (statură înaltă, siluetă încă suplă, chip cu trăsături plăcute), dar lipsit cu desăvârșire de flacăra trăirii emoționale. Or, supremul atu al mezzosopranei Agnes Baltsa chiar acesta

este: un foc sacru de o intensitate extraordinară.

Agnes Baltsa n-a fost niciodată frumoasă, iar acum nici tânără nu mai e, și cu toate acestea ea este cum nu se poate mai seducătoare în rolul Carmencitei. Aici, totul – de la rochie, coafură și machiaj, până la mișcare, atitudine și privire – este o lecție de spectacol *teatral* în cel mai deplin înțeles al cuvântului, iar forța interioară cu care interpreta proiectează deopotrivă către partenerii de scenă și către public pasiunea eroinei sale este copleșitoare. Subjugați, spectatorii uită după primele clipe că vocea cântăreței (foarte penetrantă, dar deloc senzuală, ușor aspră din cauza unui timbru prea deschis, aflat în dezacord cu registrul grav în care evoluează) este total nepotrivită cu partitura; triumful artistei este cu atât mai mare cu cât el se petrece într-un *contre emploi* vădit și, mai mult încă, în condițiile unei imense solicitări scenice (cântând în cele mai dificile poziții și mișcări: culcată sau ghemuită, mergând sau fugind, dansând sau sărind, adeseori cu spatele către sală, așa cum o cer situațiile dramatice și relațiile sale cu celelalte personaje). Cu o inteligență și un instinct artistic infailibile, Agnes Baltsa creează o țigăncă de o autenticitate frustă, deloc vulgară, care dansează de-adevăratelea și este animată de pasiuni devastatoare – dintre care aceea pentru libertate și adevăr îi apare abia astfel spectatorului drept *hybris* în această tragedie doar aparent sentimentală. Dincolo de cerințele libretului și ale partiturii, artista caută expresii proprii, de mare rafinament și de tulburător efect: în „*Seguidilla*”, *rubato*-uri neobișnuite conferă sensuri noi frazelor muzicale; în „*Cântecul gitan*”, castanietele sunt înlocuite cu două farfurioare (gest justificat de ambiguitatea textului, unde se vorbește despre „*ces petits morceaux de faïence*” – chiar dacă tot cu referire la respectivul instrument muzical, ce poate fi confecționat și din ceramică). Uimitoare este mai cu seamă influența

pe care focul sacru ce o animă pe Agnes Baltsa o are asupra partenerilor săi: de la faptul că, imitând-o, Mihaela Stanciu (Frasquita) și Dorina Cheșei (Mercedes) se încumetă (probabil pentru prima dată în viața lor!) să apară și ele desculțe pe scenă, la firescul pe care îl dobândește cvintetul din actul II (în montarea inițială, penibil de static și schematic), unde celor trei li se alătură Florin Diaconescu (Dancanaro) și Nicoale Andreescu (Remendado), la gestațiunea pe care și-o asumă lordache Basalic (Escamillo), Liliana Dumitrache (Micaëla), Vincențiu Țăranu (Morales) sau Pompei Hărășteanu (Zuniga) și la emulația pe care o trezește în rândurile corului pregătit de Stelian Olariu și chiar ale orchestrei strunite de către însuși directorul Operei, dirijorul Răsvan Cernat; în fine, la „contaminarea” lui Mario Malagnini până-ntr-atâta încât în două rânduri acesta participă cu reală forță de convingere la un joc de o violență nemaîntâlnită pe scena bucureșteană... Altminteri, deși nu cântă chiar tot timpul ca românii noștri (adică, invariabil, cu fața la public și ochii țintă la dirijor!), stăpânirea partiturii și volumul glasului permițându-i în principiu orice libertate de mișcare, tenorul italian păcătuiește prin unele imponderabile neglijențe scenice, generate de lipsa de implicare afectivă, clipă de clipă, în acțiunea operii. Astfel, al său Don José (oricum, lipsit de cea mai vagă ținută militară sau demnitate virilă: cu umerii căzuți, cu capul plecat, cu o mimică suferindă, cerșind parcă tot timpul mila) asistă la încăierarea dintre lucrătorele fabricii de țigări cu o indiferență care ar fi trebuit să-i atragă oricum pedepsirea cu carcera, înainte să se facă vinovat de evadarea Carmencitei; de altfel, și la atacul contrabandiștilor, ce înlesnește fuga eroinei, reacția sa – dar și a superiorului său – este la fel de absurdă: în timp ce soldații sunt aproape omorâți în bătaie, Zuniga se ocupă de... trimiterea lui Don José la închisoare, iar apoi pleacă agale în

urma lui, lăsându-și subalternii să scape cum or putea! Sigur, accidente (de tipul: Don José pierde ca un prost floarea fermecată pe care i-a dăruit-o Carmen, iar Zuniga o calcă în picioare) i se pot întâmpla oricui și oricând, dar ele sunt infinit mai puțin jenante decât ineptiile de care regia acestui spectacol încă n-a scăpat cu totul. Ce folos că i-au fost extirpate „tumorile” maligne ale multiplexelor Morți care, inițial, își făceau de lucru prin scenă pe tot parcursul reprezentației, dacă, în vreme ce corul cântă „La cloche a sonné” și în decor chiar există vizibil clopotul în cauză, din culise răsună o inconfundabilă... sonerie electrică, Micaëla îi aduce și îi dă lui Don José un coș cu merinde, pentru ca apoi, ieșind din scenă, să i-l ia înapoi; ca niște „sisifi” ridicoli, contrabandiștii cară fără rost, unii în sus și alții în jos,

sacii cu marfă, oprindu-se însă atunci când trebuie să cânte – evident, țepeni și cu fața la public – celebrul lor cor; ca să se lupte cu Don José, Escamillo își scoate pelerina (dând la iveală un caraghios frac cărămiziu), dar când pleacă uită să și-o ia cu el, astfel încât altcineva trebuie să i-o ducă în culise; în fine, spectacolul se sfârșește și acum cu replica lui Don José „Vous pouvez m’arrêter” adresată tot... spectatorilor, căci în scenă nu se află nimeni altcineva care ar putea să-l aresteze! Sunt, toate acestea, mărunțișuri care probabil că scapă majorității privitorilor (și cu siguranță n-au fost sesizate de către japonezii ce au aplaudat cu entuziasm spectacolul în vara anului trecut), dar care – o dată semnalate de către criticii de specialitate – ar fi trebuit remediate de îndată, nu perpetuate până astăzi și mai departe...

Cu oribilele costume ale montării va trebui să ne resemnăm însă pentru totdeauna, doar eventuala prezență a vreunei invitate în rolul titular îngăduindu-ne să ne mai clătim ochii – așa cum au făcut-o acum rochiile lui Agnes Baltsa, modele de simplitate, fantezie și bun-gust. Și totuși, deschiderea noii sale stagiuni cu această reprezentație (cu adevărat!) extraordinară ridică Opera bucureșteană aproape de nivelul maxim la care se situa acum patru decenii; să sperăm doar că ea va izbuti, dacă nu să se și mențină permanent acolo (ceea ce nu prea e posibil, în jalnica noastră interminabilă tranziție), cel puțin să mai atingă din când în când această ștachetă valorică, spre bucuria spectatorilor săi statornici...

Luminița Vartolomei

sturnee

# Noul Nô

Yukio Mishima a rescris trei piese din repertoriul tradițional al teatrului Nô, iar trupa japoneză „du Sygne” le-a montat și le-a dus în turneu prin Europa, cea dintâi oprire fiind la București. Nu este prima dată când ne vizitează acest teatru de autentic profesionalism, care-l numără în *staff*-ul său și pe Ion Caramitru, în calitate de consilier. Nerăbdătorii și întârziatii care n-au dorit sau n-au apucat să citească foaia-program a spectacolului n-ar fi avut cum să-i înțeleagă subtilitatea, chiar dacă ar fi fost buni cunoscători ai limbii japoneze. Programul pune pe două coloane rezumatele pieselor originale, respectiv ale adaptărilor moderne, permițând astfel să se descifreze sensul demersului teatral. Mishima introduce în trama originală poetică și rafinată ceea ce modernitatea a inventat, iar contemporaneitatea a uitat: lovitură de teatru. În *Yuya*, versiunea originală, un bogătaș estet îi interzice amantei sale să-și viziteze mama bolnavă, deoarece dorește ca ea să-l însoțească la tot felul de evenimente monden-artistice și să trăiască împreună o gamă largă de emoții sofisticate. Conflictul între atitudinea sentimentală și cea estetică în fața vieții

este redimensionat de Mishima prin introducerea elementului etic: mama bolnavă este doar un alibi pentru o întâlnire amoroasă interzisă. În a doua piesă, o persoană sedusă și abandonată păstrează ca pe un fetiș evantaiul primit în unica noapte de dragoste. Seducătorul revine plin de bune intenții, dar femeia, care-și pierde între timp mințile, devenise de nerecunoscut altfel decât acunsă după evantai. Mishima recurge la scena tare a unei confruntări directe, în care femeia, aparent intactă, nu vrea să recunoască în noul-venit pe „adevăratul” amant și-l respinge în numele fidelității. Cele două piese sunt interpretate conștiincios, fără ostentație, nici strălucire. Regia introduce minime intervenții acustice și un decor în care niște jaluzele ingenios luminate reprezintă elementul cel mai expresiv.

A treia piesă are parte de o înscenare mai elaborată, care o face să se poată dispensa, aproape, de baza ei literară. Mishima se rezumă să aducă în ambientul modern o poveste tradițională despre atracția fatală care îl leagă, dincolo de limitele umanului, pe erou de un spirit malefic feminin. În timp ce partenera din viața reală a bărbatului suferă pe un

pat de spital în urma influențelor demonice, ceilalți doi dezvoltă, verbal și gestual, o dureroasă, complicată și fascinantă legătură. Ei construiesc cu gesturi hieratice un păienjenis din panglici elastice, care ajunge să învăluie aproape întreg spațiul de joc. Aspectul este de câmp intens cu linii de forță de altă natură decât electromagnetică. Sunete stranii se inserează între replici, potențează atitudinile și intensifică tensiunile. Triunghiul bărbat-amantă-soție este transfigurat într-o relație peste fire între uman și suprauman. Creșterea treptată a încordării și relaxarea bruscă din final, ca ruptură iremediabilă, sunt excelente realizate prin mijloace audiovizuale minimale, dar perfect adecvate.

Cele trei piese sunt prezentate sub titlul *Femeile lui Mishima*, prin care se încearcă probabil o *captatio benevolentiae* a feminismului, din ce în ce mai influent azi. Interesul lor stă însă în regândirea raporturilor dintre poezie și dramaturgie: contemplarea poetică specifică Nô-ului are nevoie de influxul dramatic al noului pentru a prinde viață din nou.

Adrian Mihalache