

# Adaptare... după cine?

**P**rivind afișul celei mai recente premiere a Operei Naționale Române – **Nunta lui Figaro** de Mozart –, amatorii de acum ai genului își vor pune fără doar și poate întrebarea din titlul acestor însemnări, chiar și dacă (sau poate – cu semnele de mirare adăugate – mai ales dacă) îi știu răspunsul, căci formula "Adaptare regie: Cristina Costescu" este de un absurd desăvârșit. Se pare însă că ea era... inevitabilă, dată fiind interdicția categorică a autorului montării respective (din 1984) de a i se atribui în vreun chip paternitatea ei, în actuala reluare a spectacolului.

Evident, interdicția nu poate avea asupra comentatorului acestei premiere decât un efect pur moral, dar trebuie să mărturisesc faptul că am stat mult pe gânduri dacă să o respect sau nu. Îi eram datoare în ambele sensuri artistului în cauză, cu atât mai mult cu cât – spre deosebire de imensa majoritate a cazurilor, în care relația mea cu cei despre care scriu atinge cel mult stadiul unui salut cordial –, pe lângă respectul și admirația cuvenite, mă leagă de el experiența participării timp de două săptămâni (prin 1979) la un festival de teatru muzical desfășurat în Franța, unde noi doi eram singurii români. L-am cunoscut atunci și pe

omul ascuns în artist: spunând întruna bancuri, dar având neșterse în memorie suferințele îndurate de ai săi în timpul isteriei naziste ce n-a ocolit cu totul nici țara noastră; ținând veritabile prelegeri de maestru, dar ascultând cu venerație de veșnic discipol opiniile profesorului său de regie, legendarul Boris Pokrovski; păstrându-și opțiunea pentru echilibrul între tradiție și inovație în arta scenică, dar acceptând fără prejudecăți și cele mai năstrușnice modalități de spectacol propuse de către alții...

Unui asemenea om îi eram datoare să tac (cum și-a dorit el) sau să vorbesc (cum îmi dicta conștiința)? Motivele pentru a tăcea le știe numai el, căci eu n-am reușit să identific vreunul, oricât m-am străduit. Motivele pentru a vorbi sunt însă importante și numeroase. Mai întâi, faptul că montarea în chestiune nu este nici pe departe una care să știrbească imaginea valorii artistice globale a celui ce a conceput-o, ci dimpotrivă: după opinia mea, ea reprezintă tocmai apogeul unei creații de-o viață. Apoi, faptul că reluarea de astăzi demonstrează cât de modernă era ea în urmă cu 16 ani, dacă și acum depășește cu brio, din acest punct de vedere, mai toate montările realizate pe această scenă de atunci încoaec.

Pe urmă, faptul că spectacolul acela a avut o viață mult prea scurtă pentru ca în conștiința publicului personalitatea regizorului să poată fi încununată de valoarea lui ieșită din comun la vremea respectivă. În fine, faptul că această "adaptare" este în realitate o reproducere fidelă a montării de odinioară, netrădând deci câtuși de puțin spiritul ei originar...

Iată – cred – suficiente argumente pentru a dezvălui identitatea acestui artist: regizorul Hero Lupescu. Și totuși, ceea ce m-a determinat în cele din urmă să comit gestul în cauză a fost recitirea cronicii pe care, după premiera din 1984, am făcut-o spectacolului **Nunta lui Figaro**, evaluând imaginea complexului demers regizoral întreprins de Hero Lupescu pentru realizarea unei versiuni care să fie – după propria lui mărturisire – "nici muzeistică, nici șocant avangardistă". Judecați și dumneavoastră: "Imaginea aceasta se dezvăluie foarte curând pe deplin, înglobând armonios celelalte componente ale spectacolului. Decorurile lui Roland Laub și Anton Rațiu, închipuind diversele încăperi în care se petrece acțiunea, pe fundalul de strivitoare monumentalitate al palatului (procedeu deja cunoscut din unele montări de referință ale operei în lume), aduce și cel puțin o idee originală, suprapunând realismului recuzitei un element simbolic: portretul supradimensionat al contelui, în două variante, ambele de o hidoșenie desăvârșită. (Simbolica urțenie morală a personajului se extinde și asupra câtorva dintre cei ce-l înconjoară servil: ei sunt cupidonii-kitsch ce susțin unul dintre tablouri.) Costumele sunt adaptate de Hristofenia Cazacu astfel încât să devină nu numai o înveșmântare a eroilor potrivit «rangului» fiecăruia, dar și o exteriorizare a caracterului acestora, «consonând» și «disonând» prin alăturare, într-o savant construită simfonie de culori. (N-am înțeles un singur lucru: de ce profesorul de muzică Don Basilio și judecătorul Don Curzio sunt îmbrăcați la fel... Doar poate fiindcă, în opera lui Mozart, sunt ambii tenori?) Coregrafia Doinei Andronache, dis-

Repetiție la Nunta lui Figaro, regia: Hero Lupescu



cretă și de bun-gust, întregeste mișcarea scenică – extrem de bogată, de alertă – concepută de regizor.

Hero Lupescu definește admirabil personajele operei și relațiile dintre ele, completând pentru *spectator* datele esențiale pe care muzica lui Mozart și textul ei, scris de Lorenzo da Ponte după comedia lui Beaumarchais, le furnizează auditorului. Exemplul cel mai concludent îl constituie începutul actului II al operei, unde regizorul, pentru a justifica succesiunea lipsită de legătură între aria Contesei și dialogul ei cu Suzana, ce pare continuarea unei discuții întrerupte, inventează motivul acestei întreruperi: o lecție de muzică, la care participă și Suzana, întorcând paginile partiturii după care Don Basilio o acompaniază la clavecin pe Contesă. Fără a interveni în *textul muzical*, Hero Lupescu îi *adaugă* câteva vocalize, ce preced aria Contesei (cu care se deschide actul II), devenită astfel din monolog interior – pe principiul «teatrului în teatru» – o arie de concert, în care eroina își regăsește și își exprimă propriile sentimente.

Nimic mai firesc, într-o concepție regizorală de o asemenea libertate superior înțeleasă, decât amestecul subtil de realism și sugestie metaforică, țintind cel mai adesea țelurile satirei. Un singur exemplu: în viitoarea cameră a viitorilor căsătoriți, unde mai toți eroii comediei mută de colo-colo câteva mobile, vrând parcă să-și demonstreze și astfel intenția de a se amesteca într-un fel sau altul în viața Suzanei și a lui Figaro; în camera aceasta, unde Contele intră

învățând să joace cricket (natural, doar urma să plece la Londra, ca ambasador!), atunci când supușii vin să-și prezinte omagiul, dintr-un fotoliu urcat pe pat se improvizează la repezeală un tron pe care Almaviva se așază, ținând în mâini, drept însemne ale puterii, crosa și mingea! Ca-n viață, în spectacolul acesta oamenii dialoghează sau monologhează, vorbesc sau ascultă fără ca pentru asta să-și întrerupă ocupațiile de până atunci – ocupații, firește, inventate tot de regizor, pentru a conferi consistență reală situațiilor dramatice. Interpreții cântă deci în cele mai obișnuite sau mai ciudate poziții, plimbându-se ori mâncând, scriind bilete (asta, ce-i drept, există în partitură!), cărând mobile sau, cum spuneam, jucând cricket. Uneori, mișcarea aceasta are și un tâlc (vezi târîtul șerpesc al intrigantei Marcellina, sau «fandoseala» cu care ea acompaniază aria lui Bartolo din actul I, sau plastica mișcare a dansatorilor deveniți materializarea gândurilor Contelui, sau frenetica deplasare a tufișurilor din ultimul act). Cel mai important este însă modul în care regizorul a știut să facă vizibil și credibil efectul cuvintelor unui personaj asupra altuia: modelul îl constituie aria lui Figaro din actul I (celebrul «Fluturaș, nu mai ai aripioare»), de-a lungul căreia Cherubino trece de la disperare la acceptarea dizgrației, pentru a ajunge în final la bravarea ei.

Dacă adăugăm aici și faptul că **Nunta lui Figaro** marchează totodată debutul lui Cristian Mihăilescu în regia de

operă, ca asistent al lui Hero Lupescu în această laborioasă și îndrăzneată întreprindere, avem imaginea unui spectacol nu numai nou, ci și tânăr. Ponderea comică a operei lui Mozart sporește considerabil datorită modului în care regizorul tratează relațiile dintre personaje și situațiile pe care ele le creează, raportându-le neconștient la întâmplările ce precedă **Nunta lui Figaro**, în **Bărbierul din Sevilla**. Ce altceva decât o aluzie la scena încheiată cu binecunoscutul «Bună seara, Don Basilio» al lui Rossini este secvența în care cele patru personaje principale ale operei lui Mozart încearcă să scape de grădinarul Antonio? Situația e aceeași, doar unii dintre eroi sunt noi, iar Contele – vai! – și-a cam schimbat rolul jucat în vechea întâmplare, devenind acum el victima păcălelii celorlalți...

Se ilustrează, și prin acest detaliu, un mod personal de a interpreta nu doar muzical și scenic, ci și teatral, în înțelesul cel mai bun și mai complet al termenului, valorile mereu actuale ale genului liric: maniera lui Hero Lupescu de a înțelege și de a face înțeleasă opera, azi”.

Cuvânt cu cuvânt, comentariul acesta de acum 16 ani este perfect valabil și astăzi, la reluarea spectacolului pe scena Operei Naționale Române. Rămâne doar să mai discutăm despre modul și măsura în care interpreții actualei versiuni pun în valoare o concepție regizorală atât de incitantă...

Luminița Vartolomei

sd *dans*

# Muzica de maidan și dansul contemporan

**P**rima dată când am auzit muzică lăutărească românească folosită într-un spectacol de dans contemporan a fost la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, la sfârșitul lunii mai. Compania “Déjàonné” reunea câțiva dansatori din țări diferite și doi coreografi (unul ceh și altul italian) cu o cotă destul de bună pe plan internațional. În piesa *Aria Spinta* dădeai de versiuni mai prelucrate ale Ciocârliiei, dar mai ales de muzică de

inimă albastră, da’ albastră de tot, de la Fărămiță Lambru la Adrian Copilu’ Minune.

Nu după multă vreme, la Târgul Internațional de Dans de la Essen, în Germania, unde România participa pentru prima dată, într-un stand comun oferit țărilor din Europa Centrală și de Est, polonezii de lângă noi rulară la nesfârșit pe un monitor o casetă video din care răsunau familiare cântece de petrecere. Compania Universității Baltice de Dans din

Gdansk își “promoționa” spectacolul *In the Body*, în coregrafia israelianului Avi Kaiser. O masă încărcată cu bunătăți, un festin cu exemplificări culinar-coregrafice, în acordurile cunoscutului (în străinătate) *Taraf de Haidouks* (sic!), printre altele. Și acestea nu sunt decât câteva exemple izolate.

Că italianca franțuzită Francesca Lattuada dansa și cânta totodată (ba chiar în română, și nu rău ca voce), “Cine iubește și lasă” al Mariei Tănase,