

Zilele prieteniei și culturii Republicii Democratice Germane în Republica Socialistă România

OPERA DE STAT DIN BERLIN

■ NUNTA LUI FIGARO de Mozart

Oarecum neincrezători în virtuțile de regizor ale unui atât de mare cântăreț cum este Theo Adam, oarecum dezamăgiti de faptul că indispoziția acestuia îi priva de bucuria de a-l urmări evoluind în propria-i montare, spectatorii noștri au fost totuși curind cucerii de inteligența și vigoarea punerii în scenă, ca și de farmecul ce aureola prezența vocală și actoricească remarcabilă a aceluia care l-a înlocuit pe Theo Adam în rolul Contelui: Claudio Nicolai. Într-adevăr, ideile originale nu lipsesc acestei versiuni regizorale a celebrei opere mozartiene ce, din vina și mulțumită lor, se abate temerar de la tiparul tradițional. (Abatere care poate fi acuzată, ce-i drept, că scoate opera dintr-un stil consfințit ca autentic de experiența altor teatre și altor generații de interpreți, dar care se dovedește, în cele din urmă, a fi benefică pentru realizarea unui spectacol modern, în linia realistă a orientării căutărilor actuale.) Ideile acestea sînt cu atât mai prețioase cu cît nu afectează doar aspectul teatral al lucrării, ci produc mutații în însăși înțelegerea și execuția ei muzicală, într-o desăvîrșită consonanță, cu o logică internă solidă, care determină coeziunea, de esență superioară, a discursului vizual-sonor, ce îndreptățește, în ultimă instanță, îndrăzneala inovației. Scenografia (Wilfried Wertz), de pildă, închipuind pentru fiecare tablou o altă încăpere, intimă și luminoasă, pe fundalul aceluiași palat grandios și ușor sumbru, prezent neconținut în plan secund, dă regiei posibilitatea de a uza de duble intrări sau ieșiri din scenă ale personajelor (o dată, în acțiunea propriu-zisă, și a doua oară, în conștiința publicului), cu care nu puține situații — la origine, artificiale — sînt justificate și devin plauzibile: totodată, același procedeu furnizează construcției muzicale a spectacolului (sub conducerea dirijorului Otmar Suitner) o seamă de subtilități capabile să confere partiturii mai mult relief, mai multă forță, mai multă culoare. Tot astfel se răsfrînge asupra interpretării muzicale ideea lui Theo Adam de a diferenția în interpretarea scenică ariile pe care el (pe drept cuvînt) le numește „de acțiune“ de

ariile „reflexive“, cerîndu-le protagoniștilor să se miște mult pe parcursul celor dintii, iar în al doilea caz să rămînă încremențiți, confundăți în ei înșiși, în vreme ce scăderea luminii în scenă sugerează izolarea lor și trăirea intensă a unui gînd sau sentiment copleșitor. Gesturi mărunte (multe dintre ele producînd un umor de bună calitate), gesturi necuprinse în indicațiile libretului, vin apoi să îmbogățească acțiunea scenică, transferînd-o din domeniul schematismului în acela al veridicității; după cum o mare libertate în nuanțe și mișcare, implicînd accente și frazări neobișnuite (o adevărată rebeliune față de tradiția interpretărilor mozartiene!) apropie recitativele de veritabilul lor scop: acela de a se exprima într-un cînt care să fie cît se poate de asemănător vorbirii.

În sfîrșit, o orchestră și un cor de performanță, cu precizie și mobilitate, rafinement și forță, servesc drept postament edificiului înălțat de o echipă solistică atât de omogenă valoric (din punct de vedere vocal și actoricesc, deopotrivă), încît sînt momente cînd interpreții personajelor secundare îi pun în umbră pe protagoniști: admirabila Ute Trekel-Burckhardt (Cherubino), sau Gertraud Prenzlau (Marcellina), pe Magdalena Hajossyowa (Contesa), sau Renate Hoff (o Suzana ce afectează prea apăsător cochetăria), Harald Neukirch (Basilio), Peter Olesch (Bartolo), sau chiar Günther Fröhlich (grădinarul) și Joachim Arndt (judecătorul), pe Joseph Dene (un Figaro mimînd excesiv agitația și conceput în chip mai degrabă de argat decît de valet.

Dar marea calitate a spectacolului rămîne aceea că fiecare dintre interpreți a reușit un lucru extrem de rar în operă (și nici în teatru îndestul de frecvent, încă): să creeze, prin privire, mimică, gest, prin întreaga atitudine, impresia că ascultă replica partenerului cu interesul cuiva care o aude pentru prima dată și că propria-i replică este o reacție spontană la cele aflate. Este pasul decisiv spre adevărul acestui gen, convențional prin însăși condiția lui.

■ DON PASQUALE de Donizetti

Convenționalul genului liric — intenționează a demonstra, reușind în mare măsură, montarea lui Horst Bonnet —

poate fi făcut inofensiv și pe o cale aparent paradoxală: prin sublinierea, prin îngroșarea, prin caricaturizarea cauzelor și, implicit, a efectelor lui. Convenția devine, astfel, nu numai o sursă inepuizabilă de umor, dar și elementul definitoriu al spectacolului. Ea este necontenit prezentă în prim-plan, de la tabloul de tip stop-cadru cu care începe și se încheie piesa, la decorurile (semnate de Werner Schulz) voit schematice, schimbate „la vedere” de către slujitori în livrea (gen domino) și la pancartele cu comentarii hazlii la adresa acțiunii, purtate prin scenă, în pas de dans, de către nostime subrete; sau de la maniera în care eroul cochetează cu publicul și de la discuțiile lui cu suflorul sau dirijorul, ajungând pînă la gestul de a conduce el însuși corul și orchestra; ori de la citirea din partitură a ariilor, la justificarea unei cadențe de bravură prin aburirea ochelarelor, înainte de a-i șterge... Și tot convenția este cea care, minimalizînd sau chiar ridiculizînd (poate, într-o manieră prea licențioasă, în cazul Norinei) aspectele de „opera seria”, prezentate totuși în structura acestei opere comice a lui Donizetti, transplantează lucrarea, pe nesimțite, din genul operei în acela al operei. Fapt cu care poți fi sau nu de acord, în principiu, dar căruia nu-i poți nega rezistența artistică, verificată de coerența și fluenta, stabilitatea și soliditatea versiunii (ca să nu mai vorbim de puterea ei, defel neglijabilă, de a amuza publicul). Și nu se poate, apoi, să nu apreciezi modul în care această versiune solicită și pune în valoare calitățile de interpret (nu total, dar complex) ale soliștilor, care cîntă în poziții dintre cele mai incomode, stînd așezați, în genunchi, de-a bușilea sau chiar culcați, care cîntă foarte mult, extrem de mult, în mișcare — și nu doar mergînd, ci dansînd, sărînd ori alergînd — fără ca acestea să altereze cumva frumusețea expresiei muzicale. Desigur, mai trebuie luate în considerare, aici, și plăcerea reală cu care cîntăreții se prind în acest joc, și farmecul personal, și puterea de a convinge publicul — exemplare, în cazul lui Eberhard Büchner (Ernesto), considerabile, la Isabella Nawe (Norina) și Peter Olesch (Don Pasquale), și ceva mai palide la Bernd Riedel (Malatesta). Și se mai cuvine observată și adeziunea lui Heinz Fricke, dirijorul spectacolului, la concepția regizorală — adeziune care asigură organicitatea scenic-muzicală, marea calitate a acestei originale versiuni.

Luminița Vartolomei

TEATRUL NAȚIONAL GERMAN DIN WEIMAR

■ KÄTHCHEN DIN HEILBRONN de Kleist

■ COMEDIA ERORILOR de Shakespeare

Actualul turneu (răspuns la cel efectuat în R. D. Germană, astă-primăvară, de Teatrul Național din Iași, cu *Căpitanul din Köpenick* de Zuckmayer și *Acești nebuni fătarnici* de T. Mazilu) cuprinde spectacolele *Käthchen din Heilbronn* de Heinrich von Kleist și *Comedia erorilor* de William Shakespeare.

În *Käthchen din Heilbronn* (1810) se întîlnesc multe dintre trăsăturile specifice întregii creații a lui Kleist, în special pronunțate elemente onirice, efuziuni lirice, patetism romantic ș.a. Într-un spectacol solid, temeinic gândit și sigur condus, reprezentativ pentru gândirea regizorală germană actuală, regizorul Fritz Bennewitz (binecunoscut la noi din turnee anterioare în care ne-a prezentat *Cercul de cretă caucazian* de Brecht și *Celestina* de Fernando de Rojas, dar mai ales din excelența montare, de-acum cîțiva ani, a piesei *Viața lui Galileo Galilei* la Teatrul Național din Iași) a găsit un remarcabil echilibru între toate aceste trăsături; el a temperat excesele onirice, a dat efuziunilor lirice ponderea credibilă pentru spectatorul contemporan, a distribuit cu discreție accente sociale (abil descoperite în text), în sfîrșit, a promovat cu bună măsură parodia, șarja, satira (la adresa spiritului războinic, a lăcomiei, a setei de avere), ceea ce dă spectacolului un plus de dinamism și de culoare. Peste toate, însă, regizorul a lăsat să plutească și să triumfe frumusețea și puritatea dragostei, elanul tineresc. I-a fost de real ajutor regizorului, în rezolvarea acestor probleme, scenograful Franz Hawemann — vechiul său colaborator de la spectacolele mai sus citate —, care i-a pus la dispoziție un decor excelent, cu o funcționalitate nu numai *de imagine*, ci și *de idee* încorporată, topită în substanța spectacolului. Iar în privința distribuției, trebuie să spunem că ea are puncte de sprijin care se numesc Detlef Heintze (Friedric), Elke Wieditz (Käthchen), Sylvia Kuziemski (Kunigunda), Karl Albert (Vasalul contelui), Regine de Reese (Rozalia), Roland Richter (Theobald) ș.a.