



Hero Lupescu în timpul unei repetiții la „Nunta lui Figaro“ de Mozart

Cu Hero Lupescu despre

- **academism și inovație**
- **spectacolul de echipă**
- **cîntărețul și interpretul liric**
- **fast și adevăr scenic**
- **o școală pentru regia de operă**

— M-a interesat întotdeauna anvergura de rigoare și de îndrăzneală novatoare pe care-l mărturisește demersul dumneavoastră regizoral. Mă refer la operă, bineînțeles. De ce să nu recunosc, m-a și surprins — mai ales după ce, la Rennes, la Festivalul de teatru muzical, am avut ocazia să particip la discuțiile pe care le purtați cu fostul dumneavoastră profesor de la Conservatorul din Moscova, Boris Pokrovski, reprezentant de frunte al acestei școli regizorale de puritate academică la care v-ați format.

— Acum trei ani, cînd Bolșoi-ul a fost în turneu la noi, m-am întîlnit cu doi foști colegi de-ai mei, astăzi regizori ai Teatrului Mare Academic. Ei mi-au amintit de o întîmplare din timpul studiilor la Moscova, pe care o uitasem; au trecut de atunci 30 de ani! La un examen de regie, lucrînd scena duelului din **Evgheeni Oneghin**, am cerut ca Oneghin să tragă fără a-l privi pe Lenski, în timp ce acesta, fără să ridice măcar pistolul, făcea doi-trei pași către adversarul său, într-o supremă — dar, vai, tardivă — încercare de împăcare. Pare-se că ideea mea a revoluționat Institutul, stîrînd discuții ce păreau a fi antagonice — de

fapt, erau createore — între mine și Pokrovski, care-mi spunea „Tu tot timpul încerci să faci o breșă în sistemul meu de punere în scenă“.

— Si totuși, ce-ai preluat din acest sistem al lui Boris Pokrovski ?

— Am învățat enorm de la el. Ca student la clasa lui, erai obligat ca, pe baza analizei dramaturgiei muzicale, să prezinți întâi concepția regizorală — inclusiv schițele de decoruri și costume, făcute împreună cu un student din același an de la scenografie. Apoi, lucrui — cît îți propuneai, sau cît reușeai — împreună cu o echipă de studenți de la canto.

— Și ce s-a păstrat din cele învățate ? Ce mai folosiți și astăzi, vreau să spun...

— Metoda. Rămîn același elev conștiincios. Înaintea fiecărei montări, învăț lucrarea pe dinafară. Analizez dramaturgia muzicală. Mă întreb, la fiecare frază muzicală, „de ce“. De ce trece dintr-o tonalitate în alta, de ce structura melodică și armonică se modifică, de ce apare un crescendo sau un pianissimo ; astea sînt numai efecte sonore, sau arată cū în acel moment se întîmplă ceva cu personajul ? Înaintea de a începe să lucrez cu cîntăreții, simt nevoia să-mi fi clarificat toate acestea. Al doilea lucru pe care l-am păstrat din cele învățate de la Pokrovski este sistemul de organizare a scenelor de masc. În repertoriul regizorilor de operă, una dintre scenele cele mai dificile este balul din **Oneghin**. Sînt acolo diferite grupuri, care cîntă „texte“ diferite. Trebuie să reușești să decupezi elementul cel mai important în fiecare moment. Iar planurile acestea se schimbă necontenit între ele. Toate acestea trebuie să-și găsească o rezolvare vizuală.

— Sînt, într-adevăr, principi de lucru regizoral evidente și în cel mai recent spectacol al dumneavoastră, Nunta lui Figaro. O montare ce v-a prilejuit satisfacția de a încînta și publicul, și cea mai mare parte a criticii...

— Cea mai mare satisfacție pe care mi-a adus-o a fost însă aceea de a fi descoperit valoarea noului val de cîntăreți. Și conștiința faptului că țara aceasta are o zestre de talente inepuizabilă.

— Ați încercat, desigur — dincolo de succes — și nemulțumirea pe care o resimte orice creator comparînd opera finită cu proiectul.

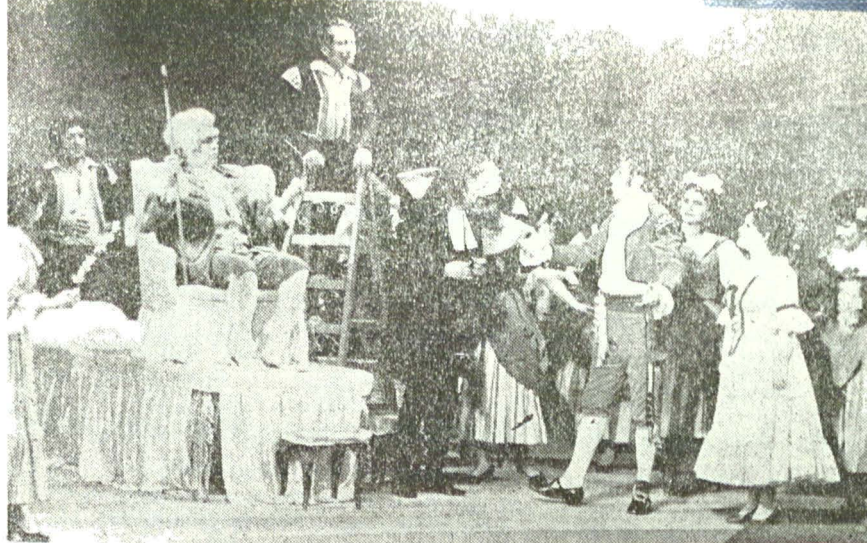
— Mai cu seamă cū proiectul era inițial cu totul diferit de cel executat pînă la urmă. Gîndisem castelul văzut în secțiune, cu mici întîmplări desfășurate în diferitele încăperi, concomitent cu acțiunea principală — aceea și cîntată ; un fel de transformare a nimicurilor existenței în esență. Iar în actul IV, decorul s-ar fi despicat în două, lăsînd în mijloc grădina, supravegheată de la ferestre de către toate personajele. Mi s-a spus însă cā publicii nostru îl vrea pe Mozart în decoruri tradiționale, cā n-ar accepta niciodată versiunea mea etc., etc. De foarte multe ori, cînd noi, realizatorii de spectacole, ne speriem de vreo îndrăzneală, ne grăbim să invocăm o pretinsă neînțelegere din partea publicului...

— Ce alte mihniri mai are un regizor de succes ?

— Reproșul cā cer prea multe repetiții după premieră. Degeaba explic cā e normal să ai mai mare grijă de un copil nou-născut decît de unul care a învățat să umble !

— În ce măsură realizatorii unui spectacol de operă formează o veritabilă echipă ?

— Într-o măsură destul de mică, din păcate. La începuturile carierei mele, am pus în scenă **Boris Godunov**. Dirijor era Egizio Massini. Prima noastră întîlnire de lucru a decurs cam așa ne-am așezat față în față, fiecare cu partitura lui, și încă de la primele măsuri... am început să ne certăm. Massini montase și el **Boris**, așa cā avea propria lui concepție regizorală și nu numai dirijorală. Marea lui calitate, însă, era cā certurile se consumau între noi ; în fața interpreților eram în consens. Lucru care acum nu prea se mai întîmplă — sau se întîmplă prea tîrziu, abia la repetițiile cu orchestra, cînd dirijorul își aruncă pentru prima dată ochii pe scenă. Or, în această fază, mare parte dintre soluțiile „îndrăznețe“ propuse inițial au și fost înlăturate, la cererea lui. Eu cred cā dirijorul ar trebui să fie prezent încă de la repetițiile de cabină. Idealul ar fi cā dirijorul de operă să iubească scena în egală măsură cu muzica. Așa cum a fost Massini. El nu spune niciodată, cum se aude acum în Operă : „să facem muzical“. Chiar la repetițiile cîntate, șezînd pe scaune, el pretindea interpretare, gîndînd acele „de ce-uri“ despre care vorbeam. De multe ori, după ce reușești să convingi un cîntăret cum să-și interpreteze rolul, vine dirijorul și-i spune : „Ia mai lasă-mă cu ce ți-a cerut regizorul ! Tu ascultă-mă pe mine. Și : un — doi —



**„Nunta
lui
Figaro“
de
Mozart**



**„Evgheni
Oneghin“
de
Ceaikovski**



**„Moșanul
incântat“
de
Cornel
Trăllescu**

trei — palu.” Sau „Fii atent la mine : în cutare moment, te apropii de rampă și te uiti la mine, ca să-ți dau intrarea pe timpul patru. Dacă nu faci asta și dacă stai cu spatele, cum ți-a spus regizorul, să știi că eu nu te susțin.” În clipa aceea, cîntărețul intră în panică. Și-l ascultă, firește, pe dirijor. Dirijorul nu prea înțelege că solistul nu trebuie să se uite țintă la el, nici măcar să-l privească cu coada ochiului, ci trebuie să-l simtă. Dirijorul se cuvine să fie primul actor, în spectacol. Pentru că, în timpul reprezentației, regizorul nu mai are nici o putere. El stă în fundul sălii, cu suflul la gură, și tremură de emoție. Numai sub bagheta unui adevărat dirijor, care participă la întreg spectacolul — iar nu numai la partea lui strict muzicală —, cîntărețul poate, debarasat de toate grijile, să-și trăiască pe deplin rolul.

— Mal există și alte elemente care-l împiedică pe interpret să respecte indicațiile regizorului ?

— Cum să nu ! De pildă, la un spectacol construit cu migală, vine un nătărău, care n-are nici o legătură cu teatrul și nici nu înțelege genul, dar care este — sau se pretinde — prieten cu cîntărețul. Și-i spune : în cutare moment, nu mai face cutare gest „că nu-ți șade bine”. Și te pomenești că, la următorul spectacol, respectivul cîntăreț nu mai face gestul în cauză, atît de bine gîndit în contextul întregului, atît de necesar. Te întrebi : în cine crede interpretul, în regizorul lui sau în cîte un pretins amic ?

— S-ar părea, deci, că nici relația regizor-cîntăreț nu este, întotdeauna, ceea ce ar trebui să fie.

— Eu socotesc că, la potențialul nostru de „materie primă” umană, am putea fi printre primele teatre lirice din lume. Cu condiția să ne debarasăm de idei preconcepute, de o mentalitate fundamental greșită despre acest gen. Ascultam, în concertul prezentat de Radioteleviziune, opera *Domnișoara Cristina* de Șerban Nichifor. Este un compozitor foarte talentat păcat că nu cunoaște genul. Cunoaște foarte bine posibilitățile orchestrei, dar nu știe să minuiască vocile — instrumentul cel mai apropiat, în principiu, de sublim. În timp ce ascultam lucrarea — în fine, discutabilă și pentru că se lasă detectate prea multe influențe deodată — îmi construiam în minte spectacolul. (Există regizori de bună credință cărora le place doar să asculte opera ; eu, în timp ce o ascult, trebuie să o și văd. Dacă n-o văd, înseamnă că ceva nu-l în ordine : ori n-am dispoziția ne-

cesară, ori n-am înțeles nimic.) Mă gîndeam că năluca nici nu trebuie să apară în fața spectatorului. El nu se mai lasă, astăzi păcălit de efecte de zăpadă carbonică sau altele asemenea, și este categoric dezamăgit. Ar fi suficient, deci, ca prin jocul eroului să se înțeleagă prezența și farmecul nălcii. Dar pentru asta trebuie educat acel interpret. Încă din Conservator, să înțeleagă că organul vocal este un mijloc, iar nu un țel. La noi, cîntăreții se complimentează spunîndu-și unul altuia „Ce frumos ai cîntat, ce bine ți-a sunat glasul !” Niciodată nu i-am auzit spunîndu-și „Ce convingător ai interpretat personajul !” Un regretat solist de mare renume îmi spunea „Maestre dragă, eu ia recitative îți fac tot ce-mi ceri ; la arie, însă, mă lași.” De parcă aria n-ar face parte din aceeași operă ! Rîdem, dar și azi se întîmplă același lucru. Sînt mulți cîntăreți cărora natura le-a dat două corzi de calitate, o condiție fizică bună și poate și o impositație naturală. Cu atît și nimic mai mult, au făcut carieră. Actul de cultură însă înseamnă altceva.

— Și totuși, chiar cu acești cîntăreți, un bun regizor de operă poate face un spectacol remarcabil.

— Da, dar cu ce chinuri... Și cu ce rezultat ? Cu constatarea criticilor că regizorul i-a făcut pe cîntăreți „să se miște bine pe scenă”. E o expresie care mă înspăimîntă. Parcă ar spune că i-am ajutat să absolve școala de gimnastică recuperatorie în urma unei paralizii ! Ca să se miște bine, un cîntăreț trebuie să aibă o încălțătură emoțională, iar pentru asta — să înțeleagă cine este și ce vrea în scenă, care este locul lui în dramaturgia operii, în relațiile cu celelalte personaje. Asta nu prea se remarcă, nici de către colegi, nici de către critici. Eu cred că menirea regizorului este de a transforma interpretul în propriul său creator și în creatorul spațiului de joc, totodată. Iar pentru asta nu există o singură modalitate, ci o infinitate de posibilități.

— Conservatorul face totuși destul de mult pentru formarea unui tip nou de interpret de operă. Ați contribuit la asta și dumneavoastră, în anii cînd predați la clasa de operă.

— E foarte greu să cultivi în viitorii cîntăreți pasiunea pentru creația propriuzisă. De aici, și imposibilitatea unora de a se transfigura în rol, devenind pe scenă de nerecunoscut — așa cum au izbutit mari interpreți ca Arta Florescu, David Ohanesian, Constantin Gabor, Iulia Buciuceanu. În plus, chiar educat în spi-

ritul acesta, deci fiind potencial un mare artist, cîntărețul ieșit din Conservator vede în teatru că o serie de interpreți au făcut carieră — națională și internațională — cu numai trei-patru roluri, pe care le cîntă ce-i drept foarte bine, obținînd angajamente pe scene de peste hotare. Pînă aici, totul e foarte bine. Numai că acești cîntăreți refuză să joace orice rol care nu ar avea căutare și pe o scenă străină — înțelegînd prin asta fie o operă românească, fie o montare românească ce iese din șabloanele universale acceptate. Trebuie să recunoașteți că nu e un exemplu tocmai bun, pentru niște tineri care au și ei, ca orice artist, o vie dorință de afirmare rapidă și răsunătoare.

— **Intr-un alt dialog, publicat în revista „Contemporanul”, imi spuneai că aveți de luptat și cu acei cîntăreți care pretind că opera cere neapărat montare fastuoasă. Și afirmați — paradoxal — că pînă și Aida poate fi montată ca o operă de cameră.**

— Bineînțeles. Mi-am dat seama pentru prima oară cît de puțin importantă este cantitatea, în teatru, văzînd acum vreo 25 de ani **Vrăjitoarele din Salem**, montată de Sorana Coroamă, în scenografia lui Tony Gheorghiu, la sala „Libertatea” (astăzi cinematograful „Eforie”), pe o scenă cît o jumătate de cameră obișnuită. Spectacolul era extraordinar; și n-am să-l uit niciodată. La Operă, în schimb, de cele mai multe ori îți se întîmplă, ca spectator, să nu-l vezi pe interpret, strivit de decor și de figurație. În **Aida**, cu excepția „Triumfalului”, totul se consumă într-un perimetru extrem de restrîns, acolo clocotește lava marilor pasiuni dragostea de țară, iubirea, trădarea. Ca să nu mai vorbim de esența politică a operii. Nu degeaba, la Scala din Milano, **Aida** a fost interzisă de Mussolini, în timpul cîmpirii Etiopiei. Ce l-a deranjat pe dictator? Problema rasială, problema cîmpirii — nu defilarea elefanților, care poate foarte bine să și lipsească. Eterna esență a tragediei, lupta dintre sentiment și datorie, presupune niște caractere de o forță extraordinară, pe care muzica le exprimă. Totul există în partitură depinde numai cum știi s-o citești. Am văzut cu ani în urmă o **Aidă** a lui Felsenstein. Discutabilă... Dar, pentru prima dată în viața mea, am plîns la tertetul din actul I. Intrînd în încăperea unde Amneris discută cu Radames, Aida n-o vede pe rivala ei și se repede spre omul iubit: în clipa aceea o zărește însă, și toate florile pe care le culesese îi scapă din brațe. Intr-o fracțiune de secundă, această

torță încandescentă — femeia care iubeste și este iubită — se prefăce în cenușă; Aida redevine sclava umilită. Emoția degajată de această interpretare era coplesitoare. La ora aceea, văzusem opera de zeci de ori. Mai tirziu am văzut și grandioasele ei montări de la Verona. Dar atunci mi-am dat seama că **Aida** se poate juca și într-o cameră, că semnificațiile operii permit și o astfel de purere în scenă. Iar dacă mi s-ar da ocazia, aș demonstra că am dreptate.

— **Ați și făcut o demonstrație similară, cu mulți ani în urmă, la Conservator, în Carmen.**

— Atunci am făcut-o oarecum forțat de împrejurări. Desigur, cînd ai la dispoziție un ansamblu mare și o scenă mare, poți adopta foarte bine și maniera tradițională de montare. Dar cînd dispui de elemente mai modeste, ești obligat să cauți soluții — care, uneori, se dovedesc, pînă la urmă, a fi chiar mai interesante. În actul IV din **Carmen**, la care vă referiți, am situat acțiunea nu în piața arenci, ci în camera eroinei, în timp ce ea se împodobește pentru a merge la coridă. La urma urmei, important este să urmărești de aproape destinul eroilor, care altminteri se cam pierd în mulțimea ce-i înconjoară. Cred cu tărie că acest lucru este valabil pentru oricare din operele așa-numite „de mare montare”. De altfel, tot ceea ce credem că este tabu se dovedește pînă la urmă a fi revizibil. De ce să nu revizuiți și concepția privind montarea operii? Sint convins că toate marile opere se pot pune în scenă fără fast — uneori fastul atinge grandilocvența —, cu mai mare coeficient de emoție și cu un dramatism mai puternic.

— **Ați atacat nu o dată chiar tabu-urile în înțelegerea unor partituri tradiționale. Nu mă refer acum la celebra dumneavoastră Traviata transpusă în zilele noastre, despre care s-a scris și s-a vorbit foarte mult, și pro și contra. Mă gîndesc, în schimb, la acel Rigoletto montat la Sarajevo, despre care se știu mai puține.**

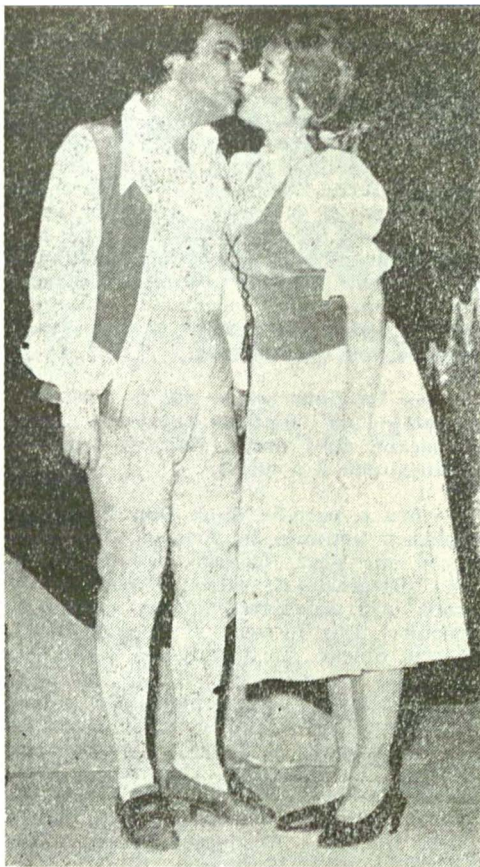
— La Sarajevo am montat un **Rigoletto** care începea cu „Pari siamo”.

— **Și nu s-a revoltat dirijorul?**

— Ba cum să nu! A fost un scandal întreg. Dar eu îl puneam astfel pe **Rigoletto**, la începutul operii, să se machieze și să se costumeze, punîndu-și ghebul în fața publicului. Ce presă am avut...! Unii scriau că este o impietate,

**Gerda Radler și Cristian Mihăilescu
în „Bastien și Bastienne“ de Mozart**

**Cornelia Angelescu și Cristian Mi-
hăilescu în „Mireasa vîndută“ de
Smetana**



**Nicolae Florei (Mefisto) în „Faust“
de Gounod**



„alții declarau că, în sfârșit, încep și ei să înțeleagă ce se întâmplă în opera asta. Iar decorurile — pentru că vorbeam despre montările fastuoase — constau dintr-o pantă și o bancă. Atît. Tot acolo, am montat un **Don Giovanni** în care șase figuranți, cu tălpi supradimensionate și îmbrăcați în văluri, purtînd deasupra capului un suport circular cu luminări aprinse, creau tot decorul, plasîndu-se în diferite puncte ale scenei.

— **La București — tot la Conservator — ați făcut un spectacol și mai șocant. Ce-l drept, însă, se intitula în glumă și-n serios.**

— Era o parodie după **Don Pasquale**; mutasem acțiunea în Arizona, **Don Pasquale** era șerif, Ernesto, cow-boy, Norina, cîntăreață de saloon. Toată studențimea din București a dat năvală la spectacol. Dar au venit și Goangă, Iordăchescu, Spiess... În glumă și-n serios, am reușit să cresc în cei 11 ani petrecuți la Conservator cîțiva elevi care mi-au dat imensa satisfacție de a-mi fi împlinit așteptările: Eugenia Moldoveanu, Eduard Tumageanlian, Constanta Cîmpeanu, Cleopatra Melidoneanu, Elena Grigorescu, Rodica Mitrică-Bădîrcea, Elvira Cirje, Marilena Marinescu-Mareș, Dan Zancu, Lucian Marinescu, Mugur Bogdan, Dorin Teodorescu, George Pănescu, Cristian Mihăilescu...

— **Dintre ei, docamdată numai Cristian Mihăilescu se arată interesat și de profesiunea de regizor.**

— E foarte greu, pentru un interpret, să renunțe la condiția de solist. Cristian Mihăilescu, un tînăr inteligent și cultivat, pe care mi-a trebuit multă vreme ca să-l atrag către regie, îmi spunea — iarăși mai în glumă mai în serios: „Vedeți, noi, cîntăreții, avem aplauze în fiecare seară; regizorii, numai la premieră!“ Din păcate, nu mi s-a dat ocazia, dar aș fi dorit tare mult să pregătesc noi generații de regizori. Pentru că socotesc că este și foarte necesar. Toți cei care fac astăzi regie de operă au o vîrstă... Și apare în urma noastră un gol. Desigur că pot face regie de operă și regizorii de teatru — cum s-a mai întîmplat.

— **Numai că s-a întîmplat tot cu regizorii care au și el, de-acum, o vîrstă...**

— Pe de altă parte, poate monta operă doar un regizor care are și o educație muzicală. Se mai întîmple să iasă bine și un spectacol făcut de un regizor care n-are habar de muzică. Dar nu e o treabă temeinică. Ca să poți pătrunde universul dramaturgiei scenice, trebuie să poți pătrunde dramaturgia muzicală. Fără asta, nu poți să faci regie de operă, în adevăratul înțeles al cuvîntului. E chiar o impostură.

— **N-am să vă întreb ce operă ați dori să montați, acum. Spunți-mi însă ce n-ați putea monta !**

— Mie mi-e frică de Wagner. N-am mortat niciodată și nici nu îndrăznesc s-o fac. Pentru că nu pot concepe un spectacol în care eroul se instalează în scenă, sprijinit de o spadă, vreme de jumătate de oră, pentru a cînta o partitură de o densitate și de un dramatism extreme. Acolo se întîmplă ceva, ceva care există în muzică și care obligatoriu trebuie să se și vadă.

— **N-ați avut probabil timpul să căutați, altminteri sînt sigură că ați fi găsit ce trebuie să se vadă, și cum.**

— Posibil. Singura operă wagneriană pe care aș putea-o monta ar fi **Maeștrii cîntăreți**... Și uvertura la **Tannhäuser**, pe care aș vedea-o ca pe o cătărăre teribil de anevoioasă a eroului pe Venusberg, arest rai pe care îl rîvnește, unde ajunge epuizat și zdrențuit, scrijelit și plin de răni, și din care va pleca decepționat.

— **Este o viziune mai degrabă cinematografică decît scenică.**

— Posibil. Eu, oricum, gîndesc și vorbesc în imagini vizuale. Cu actorii fac așa. Îi spun Violetei: „Te așezi pe scaun, îți arunci din întîmplare privirea în oglindă: îți dai seama că ești palidă; palidă ca ceara; și te sperii“. Atît. Asta e hrana cu care interpretul începe să-și construiască personajul: imaginea. Pe de altă parte, regizorul trebuie să știe și să privească din sală. Este o meserie foarte grea și îngrozitor de frumoasă.

**Interviu realizat de
Luminița VARTOLOMEI**