



**Volker Schunke (Oedip) în spectacolul Operel din Weimar**

# Cu Sorana Coroamă-Stanca

## despre OEDIP

de George Enescu  
la Opera din Weimar

— Stîmată Sorana Coroamă-Stanca, experiența dumneavoastră artistică a răspuns celor mai diverse necesități ale scenelor: de la fresca istorică la „comedia cu cînticele”. Debutați acum ca regizor de operă. Ce v-a determinat să o faceți?

— Sinceră să fiu, am acceptat invitația celor de la teatrul din Weimar cu destulă teamă, însă în același timp cu o oarecare febrilitate. Nu mai montasem operă, într-adevăr, dar știam la ce să mă aștept. Ca dovadă că nu m-am în-

șelat prea tare, efortul pe care l-am depus mi-a dat satisfacții pe măsură — mă refer strict la lucrul cu interpreții, la felul în care s-au desfășurat preliminariile spectacolului propriu-zis. În familia mea a existat o tradiție muzicală și pasiune mare pentru acest tărîm artistic. Sînt, de aceea, o bună cunoscătoare de operă. Sigur, asta nu a fost suficient. Ceea ce a venit să completeze simpla tentație a noutății limbajului artistic, pe care îl „consumasem” pînă atunci doar ca spectator, a fost partitura muzicală aleasă. Îl consider pe Enescu un compozitor foarte modern. Părerea mi-a fost confirmată în momentul în care dirijorul spectacolului, Oleg Caetani (de care mă desparte, ca vîrstă, cel puțin o generație), mi-a spus același lucru privitor la *Oedip*. Părerea, venită din partea unui muzician de profesie, tînar pe deasupra, mi s-a părut revelatoare. Mai mult chiar, același Caetani mi-a spus că Enescu urmează să fie „redescoperit” tocmai de generațiile care vin, că el „spune” muzical mult mai mult acum decît la vremea la care a compus. Așa se și explică, dealtfel, opțiunea repertorială a teatrului din Weimar. Ei aleg în general partituri moderne și au grijă ca montarea să fie și ea una înedită. să nu repete, pe cît posibil, în concepție, în scenările anterioare.

— Cum vă explicați că, de cîțiva ani încoace, se apelează din ce în ce mai mult la regizori de teatru pentru spectacolele de operă? E vorba cumva de o criză a acestui tip de limbaj artistic?

— Nu. Nu cred că e vorba despre o criză a „limbajului”. La urma urmei, ceea ce este esențial și va rămîne esențial în operă — muzica — nu poate trece printr-o criză, atîta vreme cît vor exista interpreți dăruți și atîta vreme cît sensibilitatea noastră va continua să fie receptivă la armonie. Ceea ce s-a învechit, într-adevăr, e forma materială a convenției pe care o presupune opera. Mă refer la recuzita fizică ce face posibilă medierea între limbajul muzical și public. Convenția în operă are un surplus de artificial față de teatru. Nu poate exista, totuși, de aceea, „operă realistă” — într-un înțeles literal. Nu este natural să te exprimi cîntînd, și cu atît mai puțin să stai pe scenă și să interpretezi. În fața spectatorului modern, vechea convenție de mediere apare desuetă. Un libret care să susțină muzica e insuficient. Spectatorul nu se mai mulțumește să audă o poveste cîntată — el vrea să i se vizualizeze sensuri, vrea ca muzica să devină în fața lui culoare, semnificație, să se spațializeze. Și ce altă artă, spațială și-n același timp simfonică, ar putea veni să afle răspunsuri scenice eficiente, decît teatrul?

Iată motivul pentru care se apelează la regizori de teatru. Subliniez aici că această căutare a unor noi formule spectaculare dovedește că opera nu e deloc învechită ca modalitate artistică și că o nouă calitate a spectatorului (devenit azi mai lucid, mai greu dispus să accepte canoane, așa cum sint ele moștenite tradițional, mai independent ca gîndire și-n același timp mai cult) cere o nouă calitate a spectacolului. Pentru un regizor e mai mult decît incitant să poată inova, să-și găsească material semnificant în muzică și libret în același timp. Pentru că, revenînd, pot adăuga un ultim argument care m-a determinat să accept lucrul la *Oedip*: mitul personajului antic, erou al lui Sofocle, a fost o mare tentatie.

— Mai mare decît în cazul în care ați fi înscenat una dintre tragediile lui Sofocle?

— Cred că da. Textul mi-ar fi oferit o serie de imagini, dar m-ar fi constrîns în același timp să-i urmez cu strictețe firul, înșiruirea acțiunilor piesei (fie că aș fi ales *Oedip rege* sau *Oedip la Colonna*). Or, în cazul operei, libretul lui Enescu și al lui Fleg nu te obligă în mod implacabil la nimic. Nu eram

nevoită să dau viață unor situații concepute în detaliu. Sofocle își oferă propria viziune asupra mitului. Nu poți reinterpreta decît între anumite limite această viziune. Și Enescu, firește, își oferă propria viziune, dar libertatea de reinterpretare a ta, ca regizor, e mult mai mare. Poți contribui, pormînd de la mit — de la ceea ce este în acesta esențial, embrionar, ireductibil — la refacerea lui cvasitotală. Astfel, îți construiești propriile situații (în limitele legendei antice cunoscute). Pentru că ceea ce te interesează este să aduci în prim-plan tonul modern exact, nota personală a compozitorului Enescu, atunci cînd s-a inspirat din acest mit.

Contextul pentru care Sofocle a scris *Oedip*, semnificațiile, notațiile „poveștii” din lumea antică sint de o natură cu totul diferită de cele intenționate de compozitorul român.

Ce înseamnă mitul astăzi, cum de este el un mit „fertilizator” atît de căutat, cum a ajuns el să reprezinte pentru Enescu o cheie a înțelegerii lumii moderne — iată ce poate declanșa și susține interesul unui regizor pentru povestea omului care s-a întîlnit cu Sfinxul.

— *Oedip este unul dintre miturile fatalității. Cum înțelege Enescu asta, în viziunea dumneavoastră?*

— Enescu și Fleg, scriînd libretul, pleacă de la piesele lui Sofocle, dar interpretează mitul într-o lumină modernă, păstrîndu-i rezonanța arhaică și îmbinînd această rezonanță cu sensuri descoperite de ei.

Răspunsul dat Sfinxului, că omul este mai puternic decît destinul, devine replică dată fatalității, sfidarea prin care omul își pune în joc soarta, împotriva du-se forțelor care îl determină (fie ele naturale sau divine). Purificarea prin suferință, esența catharsisului antic, devine, în cazul unui *Oedip* reinterpretat, mult mai complexă în semnificații.

Muzica lui Enescu, structura libretului, mi-au sugerat un *Oedip*-ucenic vrăjitor. Revolta lui împotriva destinului decurge din setea nemăsurată de putere. Efortul lui e inițial civilizator, dar o ordine despotică, tiranică, se întoarce împotriva ei înseși.

Mitul lui *Oedip* văzut de mine este o parabolă a civilizației noastre, urcînd pe infinita-i spirală. Orbul Tiresias pleacă dintr-o cetate mintuită, ducînd cu el semînta veche, și orbul *Oedip* pornește, condus de Antigona, să nască o nouă semîntă. În orbirea lui atotvăzătoare, *Oedip* înțelege însă, la sfîrșit, că a fi civilizator înseamnă a înfrînge hidrele, toate hidrele (destinul, natura, fatalita-

tea), dar mai ales înseamnă a te învinge pe tine însuși atunci când devii o hidră. Omul e mai puternic decât destinul, dar nu decât natura și nu decât el însuși. Asupra omului singur planează fatalitatea. În consens cu natura, integrat în ea, omul se mintuiește de condamnare.

— Și, în acest caz, pare a fi vorba despre reîntoarcerea la un ideal clasic al existenței în armonie ?

— Exact. Doar că existența în armonie, în sens clasic, e o dogmă, o obligativitate formală a conduitei. În Oedip-ul înțeles de mine devine o obligativitate organic derivată, o soluție.

În consens cu natura, echilibrând o forță și nu opunându-i-se, cunoscând gustul cenușii, Oedip află prețul adevărat al existenței, ajunge la maxima conștiință de sine, care nu te definește doar ca individ autonom, ci și ca parte a unui întreg organic, împotriva căruia, dacă te revolți, implicit te distrugi și pe tine.

Asta cred că vrea să spună muzica lui Enescu. Întreaga parte finală, în care cuvintele sînt „Mă veți regăsi în iarbă, în flori, în aer...”, conduce la o înțelegere de acest fel.

Pentru Enescu, Oedip cel purificat prin suferință și umanizat prin ea (în fond, personajul se metamorfozează din „erou” în „om”), este emblema nevoii de a ne întoarce către noi înșine, către omenescul din noi, de a descoperi zorii unui nou început, a ne mintui de furia despotică a supunerii cu orice preț a naturii.

Oedip — Creon — Tezeu sînt triada-cheie.

Creon-nemăsura, Tezeu-măsura, în fine Oedip, care, trecut prin experiența despotului, prin patima puterii, ajunsă la paroxism, devine, purificat, un cunoscător al secretului libertății. El nu mai are nevoie să aleagă, e dincolo de opțiune, e un înțelept, un „con-viețuitor”.

— Cum ați rezolvat vizual aceste opțiuni tematice ?

— Povestea lui Oedip parcurge un timp căruia sînt tentată să-i dau numele de para-istoric. E vorba de o extindere temporală și spațială în jurul unei axe centrale — cea a mitului, reiterat la toate treptele evoluției lumii civilizate. Stilistic, am optat pentru imagini specifice zonei elenistice și carpato-danubiene. Antichitatea, evul mediu, Renașterea bizantină și, în sfîrșit, zorii Renașterii occidentale, într-o compoziție stilistică pe care am vrut-o ca simbol al universalității mitului și în același timp ca simbol al paralelei între acest mit și evoluția istorică propriu-zisă. Scenografa

Hristofane Cazacu, de la Opera Română din București, mi-a înțeles foarte bine intențiile, și, documentîndu-se pentru fiecare amănunt de decor și costume, a încheiat o lume arhaică, stranie, posibilă dar nu reală, unitară și-n același timp cuprinzînd diversitatea tuturor motivelor vizuale care s-au aflat la originea acelor culturi-ferment, din a căror gestație culturală a luat naștere lumea noastră.

Muzica ne-a inspirat de asemenea: în opera Oedip există motive arhaice românești și moduri bizantine.

Semnele vizuale astfel concepute, figurînd evoluția, mi-au servit în dinamizarea ideii centrale a montării — drumul finalizat într-o nouă naștere.

— Cît de importantă a fost pentru dumneavoastră colaborarea cu opera din Weimar ?

— Nu pot încă să-ți dau un răspuns complet. Ceea ce îți pot spune este că munca pentru montarea unei opere este uriașă și angajează un număr foarte mare de artiști. Ea comportă mult mai mult risc al nereușitei chiar decât teatrul. Asta pentru că, odată viziunea teatrală stabilită, ea trebuie susținută de cei care interpretează partitura (de orchestranți), de cei care compun corul, de corul de balet, soliști, ca să nu mai vorbim despre executanții părții tehnice.

Din acest punct de vedere, m-am înțeles foarte bine cu dirijorul Caetani, cu care mi-am discutat de fiecare dată concepția și rezolvările scenice. Apoi, cu soliștii: Volker Schunke (Oedip), S. Avramova (Iocasta), G. Pandora (Sfinxul), G. Hermann (Creon) — care au fost dornici și dispuși să inoveze, să participe la concepție direct, să ofere lei înșiși soluții. În ceea ce privește corul și corul de balet, ele au triplă funcție în Oedip: comentator, partener de dialog și creator de atmosferă. După cum îndeplinea unul sau altul dintre aceste roluri, distribuția lor pe scenă a fost concepută fie ca element de decor, „bloc compact”, fie ca diversiune mobilă, creator de agitație, de dinamism în scenă.

Munca a fost istovitoare, dar fascinantă cu adevărat.

— Să sperăm că această fascinație se va comunica și publicului.

— Dacă se va întîmpla așa, va fi în primul rînd meritul lui Enescu și apoi al nostru, al celor care au lucrat cu dăruire și talent pentru acest spectacol.

Convorbire realizată  
de Corina SUTEU