

pe *Esop* pentru inteligența și talentul lui – Irina Răduțu-Codreanu rămâne o prezență modestă, fără feminitatea și reacțiile pretinse în rol; iar sclava *Melita* abia dacă se face observată, jocul Antonelei Cornici fiind lipsit de fior dramatic.

Spre deosebire de spectacolele sale anterioare (*Pescărușul*, mai ales) în care arătase o deosebită capacitate de invenție scenică, Vitalie Bichir e, aici, mai „cuminte”, fiind preocupat mai mult de confruntarea ideilor decât de imaginea scenică, de plastica și dinamica ei. L-am regăsit doar în secvența biciuirii lui *Esop* de către *Etiopian*,

transformată într-o splendidă metaforă – un dans încărcat de semnificații, excelent interpretat de Oana Sandu și Florin Peltea. Și, de asemenea în imaginea finală – un fel de morală a fabulei – cu păsări uriașe (în care am recunoscut stilul scenografei Rodica Arghir).

Teatrul Național „Vasile Alecsandri” Iași (studioul „Teofil Vâlcu”) – Vulpea și strugurii de Guilherme Figueiredo. Regia: Vitalie Bichir. Scenografia: Rodica Arghir. Distribuția: Doru Aftanasiu, Radu Ghilaș, Irina Răduțu-Codreanu, Antonela Cornici, Oana Sandu, Dumitru Năstrușnicu, Florin Peltea. Data premierei: 17 ianuarie 2002.

Maestrul cântăreț

În opera lui Frank Wedekind – adevărată prefață a teatrului expresionist – două piese scurte, *Cântărețul* și *Muzică*, ocupă un loc special. Deși multă vreme neglijate de exegeți, ele sunt caracteristice pentru creația dramaturgului prin modernitatea lor ideatică și structurală și prin spiritul care îl domină. Wedekind însuși considera aceste piese drept cele mai moderne din tot ce a scris: „Ceea ce mi-am propus din punct de vedere artistic este atât de realizat, încât n-aș dori să schimb nici cel mai mic cuvânt. Problema lor e însăși *arta, condiția artistului*”, iar procedeele de elaborare premerg farsa tragică modernă – totul învăluit în ironia tăioasă, incisivă și sarcastică, specifică întregii opere wedekindiene, cu alunecări voite în tragicomic și grotesc.

În *Cântărețul / Maestrul cântăreț*, reprezentată acum la studioul Teatrului Național din Iași, dramaturgul își privește personajul cu cruzime, analizându-i tăios condiția de idol al unei lumi sensibile, interesate doar de aspectele exterioare ale artei, ceea ce, în mod firesc, îl împinge pe artist – el însuși însetat de gloria de suprafață, de succesul imediat – spre o dezumanizare continuă,

spre condiția de marionetă. Viața particulară a tenorului wagnerian e un uriaș vid, nici gânduri, nici sentimente nu pot pătrunde în acest gol; el rămâne insensibil chiar și în fața artei adevărate, singura lui preocupare reducându-se la păstrarea renumelui de idol al publicului și la respectarea clauzelor contractuale. Existența lui de „sclav al succesului” alunecă astfel în absurd; își reprimă conștient orice sentiment, orice fantezie, își reprimă până și propria oboesală care, observată de admiratori, ar însemna sfârșitul. Un dinamism trucat, o vitalitate autoimpusă, o inteligență deturnată spre alte scopuri îl caracterizează pe *Gerardo*. Singurul lui scop – care îl face ridicol – e apărarea existenței lui confecționate, a vieții închise sub un clopot de sticlă, în ciuda claustrofobiei de care suferă; nu-l interesează fondul existenței, ci formele ei, pe care le dorește cât mai bogat ornamentate. Declarațiile lui sunt fie emfaticе („Nu-mi aparțin mie însumi, aparțin artei mele”), fie de un pragmatism frust („Noi, artiștii, suntem un articol de lux al burgheziei, pentru a cărei plată ne supralicităm reciproc”).

Prin ceea ce declară în caietul de sală, regizoarea Irina Popescu-Boieru dovedește o exactă înțelegere a textului și anume faptul că Wedekind a spulberat fără milă mitul artistului dăruit cu generozitate artei sale și publicului, al artistului animat de un profund romantism și înzestrat cu o sensibilitate ieșită din comun. *Gerardo*, personajul central din *Maestrul cântăreț* nu are „nimic din generozitatea și spiritul de sacrificiu pomenite, ci doar o imensă trufie și o grabă obosită de a se integra în mecanismul infernal în care sublimul muzicii n-a devenit decât o marfă: în locul imensei iubiri revărsate peste lume, un cinism vehement și o istoveală (!) acră [...] Precum un nou Faust care și-a vândut sufletul prin contract, maestrul cântăreț își vede de drumul său fără oprire și fără regrete. O vagă nostalgie a sufletului pierdut, repede înăbușită“.

Perfect. Numai că această exactă înțelegere teoretică nu se traduce scenic decât în aspectele exterioare. Intreptarea exagerat *realistă* a textului îi reduce la minimum virtualitățile tragicomice și devierile intenționate spre ridicol și grotesc. Spectacolul stă constant sub apăsarea unui sentimentalism banal și sub amenințarea melodramei. Jucat astfel, Wedekind nu-și justifică renumele de precursor al expresionismului și chiar al absurdului. Drama modernă, care se revendică în bună măsură de la teatrul lui, n-are nimic de preluat din *Maestrul cântăreț* așa cum este montată piesa de Irina Popescu-Boieru, care pare a fi mers împotriva exegezei bogate și relativ unitare asupra teatrului wedekindian.

Decorurile semnate de Rodica Arghir respectă până la un punct indicațiile autorului: cameră de hotel încărcată cu buchete de flori și coroane de laur, geamantane deschise în care cântărețul, mereu călător, își îngrămădește bagajele specifice, costume ale personajelor interpretate, o movilă de scrisori de la admiratoare etc. Lipsesc doar pianul și perdelele goale, de pluș, care ar fi dat senzația de spațiu închis, de claustrare.

Și, mai important, lipsește atmosfera acaparatoare, sufocantă. Sunt adăugate – față de ceea ce indica autorul – elemente de tehnică modernă: un interfon, un radiocasetofon, un ecran de cinema pe care sunt proiectate secvențe din opera *Tristan și Isolda* (obsesia eroului); contemporaneizând prin aceste elemente, scenografia înlocuiește barocul pretins de text cu un realism rece care nu concordă cu starea personajului și cu contextul sociouman în care se mișcă.

Constantin Pușcașu exhibează un personaj agitat, tracasat, terorizat de admiratoare și de solicitările contractelor, obsedat de spectacolul care urmează, numai că el nu comunică aceste date decât la nivelul agitației exterioare, printr-o neîncetată alertă fizică, interioritatea personajului, starea lui rămânând mereu neîmplinită. Emil Coșeru e mai aproape de condiția tragică a creatorului neînțeles, îi subliniază pasiunea cu care își apără opera, îi adaugă și ușoara nuanță tragicomică, dar are, uneori, și inflexiuni melo, care nu sunt deloc în spiritul viziunii lui Wedekind. Cu discreție și puritate schițează Haruna Condurache profilul *Isabelei*, fata îndrăgostită de idolul ei, resimțind acut șocul întâlnirii cu *Gerardo* cel de dincolo de personajele sale. Monia Pricopi îi conferă *Helenei* o pasionalitate ardentă, dar motivația psihologică a gestului final (se sinucide) rămâne insuficient acoperită de jocul actriței.

Spectacolul stă sub semnul unui punct de vedere oscilant între propunerile dramaturgului și dorința regiei de a actualiza – încercare pe care textul ambiționează să nu și-o asume.

Teatrul Național „V. Alecsandri“ Iași (studioul „Teofil Vâlcu“) – *Maestrul cântăreț* de Frank Wedekind. Traducerea: Simion Dănăilă. Regia: Irina Popescu-Boieru. Scenografia: Rodica Arghir. Distribuția: Constantin Pușcașu, Emil Coșeru, Monia Pricopi, Haruna Condurache. Data premierei: 24 februarie 2002.