

TEATRUL MUNICIPAL DIN KÖLN

Fecioara din Orléans

de Fr. Schiller

Încă din Prolog și poate chiar mai înainte, o dată cu luminarea economică, esențializatei scenografii, alcătuite dintr-un prelung plan înclinat, cu statueta Fecioarei în partea superioară, flancată de sfeșnice aprinse și șase clopote armonizate. — S-a văzut limpede că regizorul Hansgünther Heyme e foarte puțin interesat de palidul „adevăr istoric” ce pîlîie ici și colo în „tragedia romantică” a lui Schiller (nimic, de exemplu, despre educația religioasă fanatică dată Ioanei de către mamică-sa, Isabelle, poreclită „Romeca”, fiindcă fusese în pelerinaj la Roma; puțin despre bravura militară, tactică, a fetei; prea puțin despre talentul ei politic, despre programul de acțiune „au bout de la lance”, avînd în vedere „la pitié qui estoit en royaume de France” etc.) și că același Heyme e foarte dispus, din fericie, dacă nu să trădeze în literă și spirit, cel puțin să filtreze „adevărul psihologic” al modestei opere schilleriene printr-un halô de o modernă, provocatoare, libertate și anti-academică dezinvoltură. Hansgünther Heyme recitește textul lui Schiller, bineînțeles, cu o mentalitate contemporană, din alcătuirea căreia nu lipsește — conform gustului încă dominant în civilizația occidentală — treimea nevroză-sex-religie. Astfel, în preluarea filologică și în viziunea lui Heyme, regele Carol al VII-lea ni se înfățișează ca un nevrotic deviat, care-și preferă Ofițerii în locul „iubitei” Agnes Sorel; regina Isabeau, mama lui Carol, dă semne de schizofrenie, cel puțin simplă, atunci cînd din proteze vrea să sară drept în armură, emulînd-o pe Ioana; Cavalerul Negru (în pagina literară e vorba de Apariția sau Vedenia unui Cavaler Negru) devine maturul, dionisiacul „inițiator” întru amorul carnal al Fecioarei-condotier; Ioana însăși se zbate între șoptele revelației mistice și acelea, la fel de imperioase, ale propriei feminități frustrate.

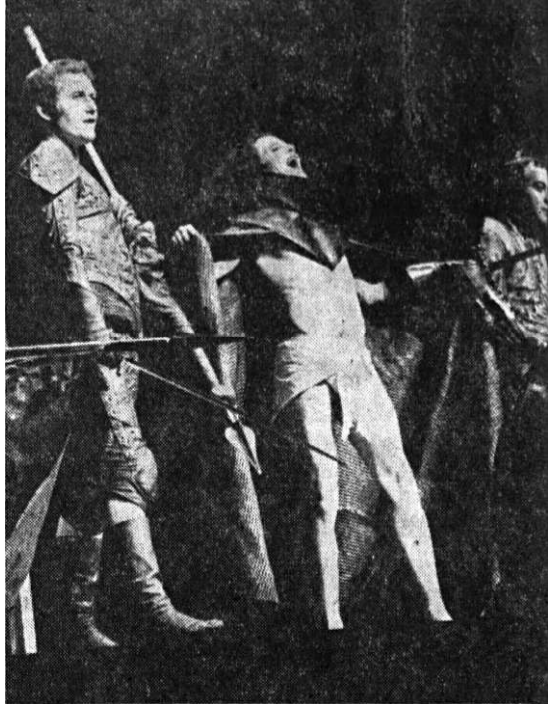
Dar intervenția lui Heyme nu se oprește doar la o tratare în cheie psihanalitică, freudiană. Ci, cu osebire, originalitatea de viziune a regizorului de la Köln stă, după opinia mea, într-un eclectism ce pare să dea un răspuns aparte, *sui generis*, nevoii (dacă mai dăinuie o asemenea nevoie) de *Gesamtkunstwerk*, de operă de artă totală: *Fecioara din Orléans* pare a constitui o bună ocazie pen-

tru Heyme de a demonstra nu atît posibilitatea fuzionării mai multor arte într-o singură imagine-expresie, ci — ambiție mai modestă, dar totmai de aceea mai ușor de realizat — posibilitatea fuzionării principalelor „metode”, „direcții” și „stiluri” regizorale ale secolului: de la intuițiile lui Appia și Craig, și de la expresionism (matcă, totuși, aproape constantă), la „retrăirea” stanislavskiană, de la „activismul” lui Piscator, căruia Heyme i-a fost elev, și de la Brecht, pînă la Grotowski și Brook, neuitînd aluviunile de happening sau efectele alegorice ale colajului. Totul topit într-o stilizare perfectă și într-o mult elegantă coregrafie a mișcării, în țesătura căreia verbul se brodează vîguros, scandat cu suplete și cu grație — fără a-și refuza voluptatea „Schrei”-ului — derivat dintr-o adîncă și veche știință a rostirii versului pe scenă. (Raportul acesta contrastant dintre „modernitatea” plastică și „tradiționalitatea” zicerii de versuri, l-am observat și în *Visul unei nopți de vară* al lui Brook).

Barbara Nüsse (dreapta) în Johanna — o actriță rară prin forță, sensibilitate și inteligență a replicii



În superba și echilibrată descriere a mișcării — împinsă pînă în pragul baletului, dar oprită acolo — ca și în prestigioasă recitare, cînd despuiată, în alb-negru, cînd colorată în inflexiuni de cantilenă, — au excelat toți interpreții : și Wolfgang Robert (Thibaut d'Arc, deși documentele amintesc de Jacques d'Arc, tatăl Ioanei), și Hans Schulze (Cavalerul Negru), și Bernt Haln sau Wolf Aniol (Ofițerii regali Dunois și La Hire, care-l suplinesc și pe Du Chatel, dispărut de pe lista personajelor), și ciudatul, singularul Gerhard Winter (Filip cel Bun), și Manuela Alphons (Agnes Sorel, iubita regală), și Gisella Holzinger (năstrușnica regină Isabeau), dar și Peter Esehberg (Talbot) sau Bernd Kuschmann (virilul englez Lionel) sau Jean-Louis-barraultizantul Peter Kaganovitch (hristic-istrionul sau, prescurtat, „hristionul“ rege Carol VII). Acești actori — fiecare în parte și toți laolaltă — au fost impecabili, mulați cu o elaborată naturalețe pe tema-mesaj a spectacolului. Dar care este, de fapt, această temă ? Cred că Hansgünther Heyme a văzut în *Jungfrau von Orléans* un mit, o poveste, ca să nu zic un basm (cam în genul regelui Lear din Vechiul Testament, de care amintește, pregnant, Prologul) ; un basm despre o fată bună și săritoare și mărinimoasă, exaltată ca toate adolescentele ușor ieșite din comun, și care s-a jertfit pentru colectivitate : o fată de pretutindeni, dar mai mult o nemțoaică din Württemberg decît o franțuzoaică din Barrois, dat fiind că însuși domnul consilier (*Hofrath*) Schiller, în genericul tragediei pe care i-o dedică, îi spune Johanna, nu Jeanne, deși toți ceilalți sunt evocați cu numele lor neaoș franceze și engleze. Johanna lui Schiller (și a lui Heyme) descinde mai curînd din Nibelungi și e soră (bună sau vitregă ?) cu Kätchen von Heilbronn a lui Kleist, rămînînd, în orice caz, produsul unei culturi care a cunoscut în străfunduri Reforma și autodisciplina protestantă. O asemenea versiune e cit se poate de legitimă și de viabilă pe plan cultural (și estetic), dobîndindu-și o strălucită confirmare în jocul și glasul Barbarei Nüsse, o actriță rară prin forță, sensibilitate și inteligență a replicii. Monologul Johannei de la începutul actului IV („*Die Waffen ruhn, des Krieges Stürme schweigen...*“) a fost unul din cele mai înalte și mai înfiorate momente de poezie ascultate pe scîndurile teatrelor. Ea, Barbara Nüsse, a și încununat o punere în scenă ce trebuie socotită drept o adevărată paradigmă și un model de depășire totodată, pentru un ironic, special *küsch de lux*, produs teatral impecabil, de calitate înția, conceput, executat și prezentat după cele mai rafinate cerințe ale scenotehnicii și ale ideologiei dramatice contemporane, menit să satisfacă spectatorul zilelor noastre, cu excepția celui strict tradiționalist (cel care crede că știe „ce este“ și „cum trebuie“ pus în scenă Schiller !). În sensul acesta, consider că așa-numita (în prelucrarea lui Heyme și în programul de sală) „lume de la curtea din Weimar“, figurație



O echipă teatrală omogenă și pasionată...

care asistă — o dată cu noi — la spectacol, este absolut anacronică în raport cu viziunea antiromantică și anticlasicistă și deopotrivă neo-romantică și neo-neoclasică, lirico-sarcastică, demitizantă și în același timp mitologizantă, aparent — doar aparent — paradoxală, a lui Hansgünther Heyme ; dar s-ar putea ca o atare comprehență a curtenilor-public de la Weimar — să nu se creadă, însă, că e vorba de premiera absolută, care a avut loc în ziua de 18 septembrie 1801 la Leipzig — să aibă pînă la urmă o funcție catalizatoare, de intermediere și de *captatio benevolentiae* : dacă nouă, celor de la 1800 — parcă spun curtenii lui Heyme — ne place spectacolul, cum să nu vă placă vouă, celor din pragul lui 2000, pentru care spectacolul e făcut să fie înțeles, simțit și gustat ? !

Acționînd așa, Heyme, Barbara Nüsse și tovarășii ei de scenă oferă prin această variantă a *Fecioarei din Orléans* o admirabilă lecție de felul cum o echipă teatrală omogenă și pasionată, strunită la maximum, poate să calce dincolo de răzoarele frumos orînduite cu camomilla sau mușețel ale industriei culturale triumfătoare, și să pătrundă cu emoție în aspra zăriște alpină a artei. N-am știut că la Köln este un teatru atît de bun. Acuma știm. Bravo !

Florian Potra