



TURNEUL
**Deutsches
Theater**
LA
BUCUREȘTI

www.cimec.ro

Wolfgang Heinz în rolul titular din „Nathan der Weise” de Lessing

Pe parcursul a trei sferturi de veac, teatrul modern german, mereu pornit pe căutări de noi limanuri și, sub anumite aspecte, mai exploziv inventiv, în acest sens, decât în alte părți ale Europei, lasă impresia unei mari și ambițioase dar adesea discontinue și nesigure vitalități, demonstrată de o seamă de experiențe — crescute ca școli și curente — mai mult sau mai puțin risipite și efemere. El s-a bucurat totuși de un privilegiu puțin obișnuit pe alte meridiane: acela de a vedea existind în acest univers de științietoare dar scurte eforturi și valori creatoare, un loc de convergență care le-a urmărit, pas cu pas, cu interes și le-a revalorificat, după o atentă drămuire, în ceea ce ele lăsau folositor și dincolo de momentul depășirii lor. În acest loc, variile experiențe succedate după apusul „scenei libere” a lui Brahm, ca și cele a căror demonstrație ține de actualitatea imediată, sînt „tezaurizate” și tratate cu deosebire pentru semnificația istorică a apariției lor, pentru mărturisirea participării lor la împlinirea continuă a artei teatrale. A asigura teatrului echilibrul și pondere înălăuntrul unor direcții necristalizate și adesea divergente, a-i asigura continuitate și o permanentă contemporaneitate, mereu verificată, iată misiunea acestui loc de convergență, al cărui nume — Deutsches Theater — nu este doar instituțional (în înțelesul comun al unui „teatru național” oarecare, pîndit de peiorația conservatismului sau academismului). Trecerea ștafetei lui Brahm, în mîinile lui Reinhardt, nu s-a petrecut, acum 60 de ani, fără temeri, cu deosebire fără teama unei păgubitoare descumpăniri ce ar fi rezultat pentru mișcarea teatrală a vremii din ignorarea roadelor perene ale unei epoci ce apusese, în clipa în care se producea ascensiunea alteia. Meritul lui Reinhardt de a fi știut să adapteze linia lui teatrală la moștenirea vetuste „scene libere”, pornind de la ea împotriva-i, înlăturînd-o fără s-o tăgăduiască, s-a păstrat ca o indicație programatică urmașilor lui întru animarea acestui teatru.

Mi s-a părut de aceea nespus de interesant, înainte de orice părere privind spectacolele în sine oferite nouă de Deutsches Theater în recentul lui turneu, și deasupra deosebirilor lor stilistice, să caut și să discern măsura acestei instructive linii programatice în care receptarea formelor și atitudinilor artistice noi se petrece în respectul marilor moșteniri, echilibrîndu-se prin ele, și în care prundișul bunelor tradiții e străbătut și, la rîndu-i, fertilizator răscolit de apele proaspete ale soluțiilor actuale.

Mi s-a părut că, în primul rînd, această linie în arta promovată la Deutsches Theater se cuvine salutăată și că deși, neîndoiios, e hazardat să tragi concluzii peremptorii numai din două exemplare reprezentative ale producției sale, această linie apare măcar clar sugerată.

În adevăr, nu poți consemna varianta de-acum a lui *Natan înțeleptul* fără să ții seama că ea este a treia soluție în ultimii douăzeci de ani la acest teatru și, mai cu seamă, că între această ultimă variantă și cea care a inaugurat, sub auspiciile primelor zile libere de hitlerism, scena încă rudimentar ridicată din ruine de la Deutsches Theater, deosebirile mari dintre ele nu cată a fi puse pe seama împrejurărilor și posibilităților artistice deosebite, nici — în domeniul interpretării — pe deosebiri de formație actoricească. Rolul lui Natan, în care a strălucit, la marea premieră imediat postbelică, marele Paul Wegener, iar într-o a doua montare (acum 10 ani), bătrînul Winterstein, este astăzi deținut de Wolfgang Heinz. Acesta, pe planul practicii artistice, aparține generației celor doi mari confrăți ai lui, astăzi dispăruți; și alături de ei (alături de Winterstein) a jucat chiar în această venerabilă operă a mării clasicități germane. Deosebirile țin de spiritul în care opera lui Lessing a fost cumpănită cu problematica și mentalitatea contemporană, și de formele în care această mentalitate poate fi întrupată și mișcată.

Nu s-a intervenit pentru aceasta cu nimic esențial în litera textului (doar cîteva mărunte renunțări la replici și intervertiri de scene, pentru utilități scenotehnice, pentru obținerea unei cursivități mai strînse sau a unei simultaneități a acțiunilor). Și totuși, textul se aude parcă nou.

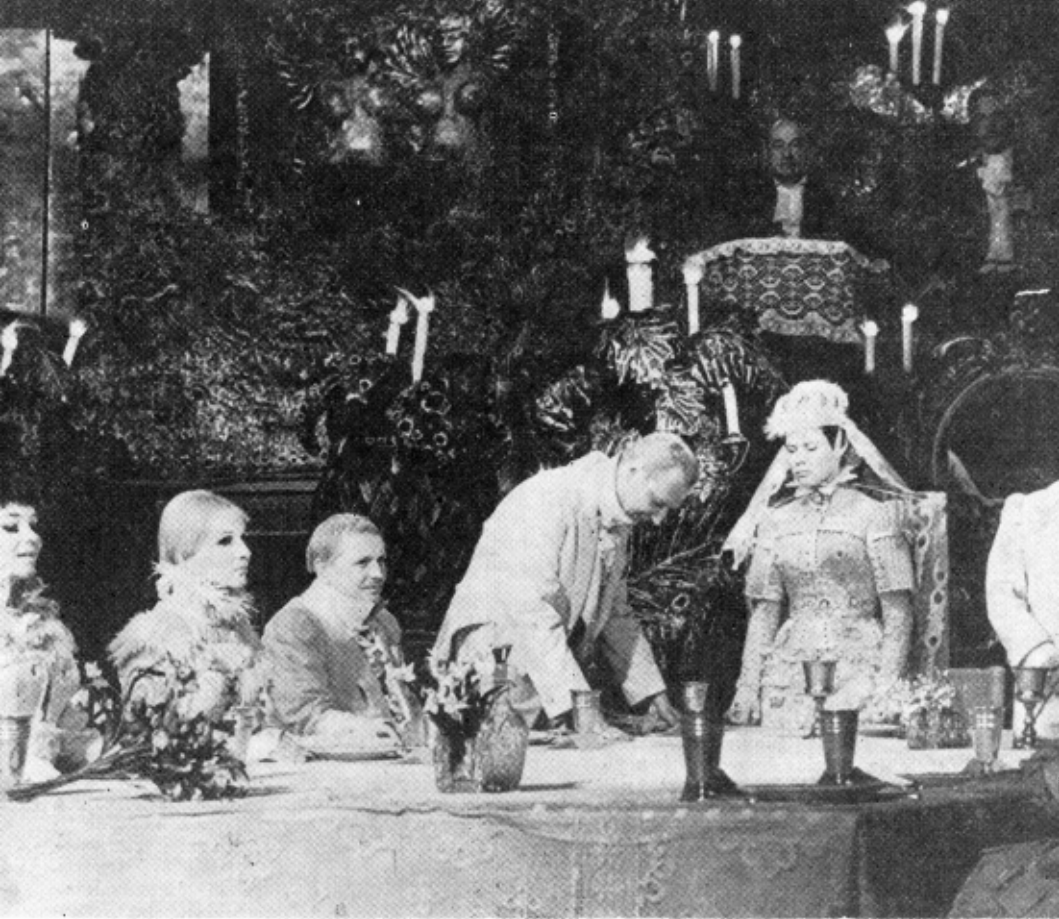
Ce și cum a putut ajunge contemporan din această lucrare? Încununare poetică cu care Lessing punea capăt unei îndelungi și aprige dispute teologale la care-l constrînsese climatul obtuz, întîrziat și de rea-credință al timpului și societății sale, și cu care își încheia, testamentar parcă, în izolare de lume și în sărăcie, o viață bogată în decepționate lupte cu obscurantismul, filistinismul și înstrăinarea. *Nathan der Weise* a fost în același timp închegarea finală a unui motiv ce l-a urmărit obsesiv pe autorul lui, de la primele începuturi creatoare, de-a lungul întregii lui cariere. Dar, scrisă cu destinație scenică de un valoros scriitor de teatru, dublat de un profund cunoscător

al legilor teatrului și dramei¹. *Natan înțeleptul* a fost multă vreme, pînă nu de mult, socotită, paradoxal, mai degrabă opera unui filozof dublat de un strălucit publicist decît a unui dramaturg. I se reproșau lucrării lipsa unei reale acțiuni și a unor reale caractere dramatice; osatura articulată de situații arbitrare; o anumită lipsă de logică și de eficiență dramatică deznodămîntul „deus ex machina”, care leagă, dezamăgitor și alături de o soluție firească, personajele (și ideile) divergente ale piesei într-o familie cel mult teoretic posibilă. De-a lungul secolelor, personajele ei au circulat cu o prezență discursivă, mai mult definind și împlinind personajul titular — „singură autentică figură-caracter” — decît putîndu-se realiza pe sine ca personalități și caractere viabile. Insuși Natan, piesă de rezistență în repertoriul de roluri al unor forte scenice de mare calibru ca Iffland, Seydelmann, Doering, Sonnenthal, a fost din unghiul de vedere al conturului uman (nu tipologic) o problemă grea, de aceea divers solubilă. Unul i-a pus în funcție resorturile cerebrale, sondînd din zonele calculului rece „înțelepciunea”, bunătatea, mărinimia — umanitatea eroului, înobilîndu-l prin urmele lăsate pe fața-i de o experiență ancestrală de om hăituit, nevoit a se deprinde cu condiția umilinței; altul a cercetat universul său sentimental, orientîndu-i gândurile, dimensionîndu-i faptele, gesturile, viața după dragostea ce-o poartă fiicei sale adoptive; al treilea realizează compoziția „înțeleptului”, descoperind în geniul lui financiar și în reușita lui negătătoarească determinantele felului său de a vedea și a fi; al patrulea, în sfîrșit, trece pe al doilea plan „înțelepciunea”, pentru a sublinia bunătatea ce-l aureolează. În toate cazurile — după ce cheia teologică (amintirea de polemica cu biserica) a fost depășită și a enervat mai puțin spiritele, drama a fost gîndită limitat, ca un foarte poetic dar didacticist (mai ales bocacescul basm al inelelor) îndemn la toleranță, iar din erou a fost jucat, în acest spirit, mai mult numele său decît „înțelepciunea” ce dă rezonanță numelui. Accentul a fost așadar îndeobște pus pe latura aparent predicatorie și oarecum emfatică a cuvîntului eroului, pe culoarea — istorică-geografică, tipologică — a dramei, cu deosebită insistență pe tonalitatea compoțională, minor umanitaristă...

Mărturisesc că pînă la spectacolul văzut acum la Deutsches Theater nu mi-am pus întrebarea unei alte viziuni: că m-am așteptat să asist la un pios act de cultură, îndreptățit la o instituție academică, tradițională de artă. Dar, din capul locului, am fost izbit de două lucruri neprevăzute, la început deconcertante, apoi revelatoare a unui mod de promovare a tradiției prin factori contemporani: o anumită bonomie senină — pe alocuri aproape vodevilească — cu care era căptușită acțiunea și o anumită trepidație și fluiditate scenică, parcă străine acestui greu monument literar, conceput, păstram prejudecata, din demonstrații statice și disperate — dramatice în ele însele, nu și înlănțuindu-se dramatic. Pe măsură ce înaintam în acțiune, m-am surprins asociind insolit (dar poate nu nejustificat) pe Lessing cu Brecht (*Cercul de cretă*) și cu Frisch (*Andorra*); apoi, depășind asociațiile artificiale și descoperind în textul dramei trimiteri ascunse, dar susținute, la unele dintre cele mai grave întrebări ale zilelor noastre. La întrebările privind omenia din om și umbrele gândirii simplist conformiste și tiranic dogmatizante, care-l învăluie și-i deformează fața. La întrebările privind destinele umane și necesitatea de a descoperi și pune calitatea de om înainte de și deasupra a ceea ce duce la înfruntarea omului cu omul, în relațiile lui, pentru ca deosebirile drumurilor lui spre omenie să unească pe un plan superior, nu să învrăjbească omenirea. E o lecție de umanism pînă acum necităit ca atare în drama lui Lessing; pînă acum ea a fost trasă spre anacronic și îngust cu un *Natan înțeleptul* propovăduind, atotștiutor, nu frămîntat, dornic de cunoștere, chemînd la toleranță — religioasă sau rasială —, așadar argumentînd în ultimă analiză nu egalitatea spiritului uman, ci condescendența unui anumit spirit față de altul.

„Înțelepciunea” lui Natan poartă în noul spectacol de la Deutsches Theater pecetea experienței de viață și a deprinderii cu luciditatea, nu a revelației: e relativă și omenească, deci nu absolută și atotcuprinzătoare. E o înțelepciune senină, adesea nesigură pe sine și în general împovărată, dar niciodată încrunțată. Și e senină pentru că pare stimulată de convingerea nu numai a comunicării necesare, dar a comunicării posibile și a înrudirii funciare între universurile intime ale oamenilor. Despre această comunicare vorbesc, prin eficiența lor dramatică, și marea discuție a lui Natan cu tinărarul cruciat, și faimoasa poveste a celor trei inele, și finalul unirii întru sînge a protagoniștilor atît de divers și divergent orientați de-a lungul acțiunii, prin con-

¹ S-au împlinit în primăvara acestui an două veacuri de la apariția primei scrisori a epocii sale „Dramaturgiile hamburgheze”; s-ar cuveni din nou răsfoită și în noi: unele pagini sînt vrednice de toată atenția pentru actualitatea lor surprinzătoare față de problemele dramaturgiei și repertoriului!



Scenă din „Dragonul” de Evgheni Șvart

cepții și sentimente, finalul, ieri „ilogic”, azi doar ușor patinat de naivitate, sugerind o discretă bună dispoziție în prezentarea (și receptarea) dramei.

Buna dispoziție este de altfel o coordonată generală a spectacolului, a interpretării, și e limpede că ea este o cucerire artistică de dată recentă în arta de la Deutsches Theater, o cucerire care insinuează în funcția educativă și instructivă a teatrului elementul antiacademic al divertismentului, al voioșiei în receptarea cunoașterii și adevărului. (Această bună dispoziție o vom reîntîlni și la al doilea spectacol, la *Dragonul*, dar aici ea este mult mai la ea acasă, mult mai puțin surprinzătoare și mai relevantă decît în lumea de adînci preocupări filozofice din *Natan*.) Pe această coordonată, „blîndețea înțeleaptă” dublată de „istetism” a bătrînului erou titular dobindeste în magistrala compoziție a lui Wolfgang Heinz o vivacitate particulară, nu închisă căldurii, emoției, cuvîntului patetic, gestului îndurerat. Trecerea lui prin încercările dramei sale este urmărită cu satisfacții artistice necurmute, pornind de la detaliile mimice și ale atitudinilor, pînă la realizarea concepției ca atare a personajului. Este o latură a interpretării peste care sărim însă, pentru a descifra factorul comun — al bunei

dispoziții — care unește într-un climat de omogenitate a spiritului de joc toate inter-pretările spectacolului. Cădoarea fiicei adoptive a lui Natan e dublată la Christine Schorn de o voioasă pătrundere în viață și în complicațiile ei; la Rolf Ludwig, funcția incomodă de mahmudar al sultanului, în care se vede ridicat dervişul, intră de-a dreptul în zonele comicalui, ca și la Dietrich Körner, care sub rasa de călugăr e gata oricând să descopere, prin un umor de savuroasă expresie, inima unui om. E ceea ce se petrece în opoziție cu Hannes Fischer, care în veșminte rigide de patriarh al Ierusalimului, devine — amintind pe Papa din *Galilei* — funcție și dogmă împietrită, interzisă privirii în jur spre lume, și spre înțelegere, altfel decât printr-un joc piezis al pleoapelor întredeschise și al repetării mecanice a sentințelor inchiizitoriale. Efectul e deopotrivă biciuitor prin expresie cinică și deconectant printr-o elocventă atitudine distanțată. Există apoi o voce bună nedisimulată la Elsa Grube-Deister (creștina din casa lui Natan) și există la Dieter Mann (tînărul templier) o mare doză de neșlefuit și de tîfnă pueră care luminează o față posacă și stînjinită. Alăturăm celor de mai sus pe interpretii sultanului și al surorii acestuia (Jürgen Holz și Barbara Adolf), cărora le-a fost destinat, pare-se, un loc doar de culoare, cu implicații mai puține în dramă, de aceea și cu sarcini mai ușor de trecut cu vederea. Să notăm, în sfîrșit, dincolo de observațiile ce am avea față de concepția oarecum prea zidită și prea totală a scenografiei lui Heinrich Kilger (am fi preferat ilustrației sugestia, deși, pe alt plan — dar prea direct față cu marea subtilitate a textului — această sugestie nu este absentă), valoarea tehnică fără cusur, cu care, în schimb, a fost dinamizată și, la timp, acrată această scenografie (clădită pe trei straturi simbolice: palatul sultanului, mînăstirea-reședință a patriarhului, locuința lui Natan), gîndită în funcție de situații și locuri de joc, mai puțin decât în funcție de problematica în sine a piesei. Și nu putem încheia capitolul lui *Natan înțeleptul* fără a sublinia, în acest spectacol, nou prin conținutul ce-l relevă și prin forma în care îl îmbracă, modestia constructorului lui, Friedo Solter, a cărui amprentă nu se lasă surprinsă cu ostentație nicăieri, dar planează pe întreg spectacolul.

* * *

Dacă la baza lui *Natan înțeleptul* a fost așezată expresia seninătății, la spectacolul *Dragonul*, realizat pe textul dramaturgului sovietic Evgheni Șvarț, ceea ce se cuvine remarcat ca o notă dominantă este utilizarea naivului ca o categorie artistică în înfățișarea și luminarea unei parabole — e drept, feerică, dar de grele trimeri la recente tragice împrejurări pentru omenire, și de dureroase implicații social-satirice. Fabula parabolică a lui Șvarț folosește mitul basmelor — al zmeului rău, răpitor, dușman omului — pentru a sugera nefasta domnie întuneacă a hitlerismului și pentru a dezbate, pornind de la rezistența și lupta împotriva ei, problema însăși a modului în care e privită — acceptată de o categorie socială și respinsă de alta — realitatea înjosirii omului. Firește, petrecîndu-se în lumea basmului, apariția unui făt-frumos, chiar dacă în stralele mai puțin mitice, dar nici ele străine de legendă, ale cavalerului justițiar Lancelot, este de la sine înțeleasă. Așa cum lesne acceptabile sînt și instrumentele acțiunii lui, ca și ale adversarului său, zmeul — instrumente fabuloase, miraculoase, înzestrate cu forță magică. Rămîn în acest context de feerie, legate de realitatea concretă, simbolurile și sugestiile basmului, ca și nenumăratele adrese și sfichiuri lansate tipurilor și atitudinilor de seamă timpă în fața nedreptății, de servilism și burocratism în slujirea ei, de refuz sau neputință de a privi adevărul în față și de acomodare simplistă sau interesată cu viziuni schematice și deformate asupra lumii și vieții, cu o sumedenie de alte tare ce se pot întîlni într-o așezare stăpînită de duhul înstrăinării umane, și pe care Șvarț l-a creionat în variate tipuri de-a lungul fabulei sale. Cum se pot împăca însă într-un spectacol feeria cu realitatea concretă? În ce măsură una nu întuneacă pe cealaltă, în ce măsură și una și alta laolaltă nu produc un hibrid? În ce măsură, mai cu seamă, accentele și liniile puternic satirice din care e construită lumea îngenuncheată de zmeu și dispusă a-și păstra structura și ordinea chiar după izbăvirea de dominația zmeului, nu sînt de natură să răstoarne datele feeriei, date prin excelență chemate să stabilească între scenă și sală o anumită destindere în contemplarea acțiunii și în sesizarea textelor ei? Beno Besson mărturisește deschis, printre principiile asupra cărora stăruie cu deosebire în creația lui regizorală, ambiția de a deștepta nu numai în spectator, dar și în interpret acest sentiment de „libertate contemplativă“, sub auspiciile căreia socotește că trebuie și se poate introduce atitudinea critică, activizantă a actului teatral. Pentru aceasta el are convingerea că realitatea, pentru a fi cu adevărat sesizată în esența ei,

se cere prezentată scenic, nu la dimensiunile cu care sîntem deprinși, ci la dimensiuni șocant-hiperbolice, și că înălțuntru unei asemenea realități hiperbolizate câtă a se manifesta naturalitatea gesturilor și atitudinilor. Dar la ce ducе aceasta dacă nu la datele cu care operează îndeobște basmul? Și ce devine „naturalitatea” într-un asemenea univers dacă ea nu se exprimă înainte de toate prin candoare, naivitate în fața întâmplărilor, gândurilor, vieții? Pe acești doi piloni a fost înălțat spectacolul *Dragonul*. A fost înălțat cu o risipă de inventivitate scenografică (de la decoruri grele, îngroșat liniate după contururi obișnuite în desenele ce întovărășesc basmele lui Grimm și Perrault, pînă la efecte puternice de foc bengal; de la o costumație respinsă oricărei așezări istorice sau geografice, amintind în parte — pentru demnitarul zmeului și pentru apropiatii acestora — în mod deliberat, de costumele poveștilor fantastice ale lui E.T.A. Hoffmann, pînă la măști și mai cu seamă pînă la apariția, umplînd literalmente scena, a balaurului cu trei capete); a fost înălțat cu o risipă de inventivitate interpretativă dispusă și aici la neînvăitate performanțe tehnice îndeosebi în realizarea exploziilor clownești, a atmosferei de agitație și voioșie neobosită, a trăsăturilor tipologice. Nu s-a făcut economie de nimic din ceea ce aparține teatrului — de la mișcarea pantomimică la emfaza retorică, de la linia dansantă la rigiditatea atitudinilor, de la surpriza gagului la tremoloul romanțios, de la comicul discret la fiorul poetic. Această avalanșă de teatralitate a fost organizată cu necontestat brio și fără fisură pe dimensiunile colosale, baroce și, ochilor noștri cel puțin, prea mult greoaie și prea puțin subtile ale decorației (Horst Sagert). Rezultatul a fost firește vecin cu uluirea și, în această direcție, neîndoiș, vrednic de toată prețuirea. Am rămas însă cu o anumită insatisfacție în raport cu versurile de atîtea ori pline de miez pe care am fi vrut să le desprindem din această demonstrație aproape acrobatică de artă scenică. Din mulțimea tipologică a feeriei nu s-au desprins de aceea în chip memorabil decît figura Dragonului, mai ales în ipostaza lui de aparentă senilitate (Rolf Ludwig); figura lui Făt-frumos-Lancelot (Eberhard Esche) al cărui parcurs prin fabulă a avut cîteva frumoase opriri (în scenele în care convingerile lui abstract justițiere capătă un impuls concret, prin excelență uman — dragostea; în scena de grea deprimare a victoriei sale asupra balaurului, soldată aproape cu propria lui prăbușire; în scena mare finală — și mai deprimantă — a revenirii lui în lumea eliberată de dînsul, care-l frustrază de propriul său act eliberator); figura primarului (Horst Brinda) incarnînd, prin mască și printr-o gestică de bine inspirată caricatură, tipul servilismului dublat de tipul ignoranței fudule, aprige și în același timp temătoare. Am rămas de asemenea cu imaginea globală, lucrată în „apă tare” (și amintind de nunta lui Mac-kie Șiș, combinată cu ceva din atmosfera gangsterească a lui *Arturo Ui*), a finalului. Amintirea lui Brecht planează, de altfel, cu evidență și pe diferite alte momente ale spectacolului, în grupări ca și în interpretări, dar mai cu seamă într-o anumită boare specifică pe care desigur Beno Besson n-a știut, dar poate că nici n-a vrut s-o înde-părteze din spectacol: e doar unul din elevii străluciți ai marelui dispărut. Și contribuția lui la dezvoltarea culturii artistice de la Deutsches Theater, ca și de pe alte scene, pleacă, mărturisit, de la moștenirea maestrului său. De aici pornește, poate ca executarea unui legat, și străduința de a experimenta categoria naivului în arta tea-trului, față de care Bertolt Brecht n-a mai avut vreme decît să dea sumare, dar con-cludente indicații.