

S-a observat că stilizarea expresionistă a personajelor și a mișcării acestora fac din *Metropolis* ceea ce M. Martin numea o „*strălucitoare capodoperă de baroc decorativ și de fantasmagorie futuristă*“. În spectacolul sibian, decorurile lui Andrei Both au și ele urme de baroc, iar unele personaje (mai cu seamă cel interpretat de Pali Vecsei, dar și cele încredințate lui Adrian Maticoc ori lui Cristian Stanca) ies în evidență grație stilizării expresioniste la care au fost supuse. *Berlin Alexanderplatz* a devenit o piesă de teatru radiofonic în anul 1976, iar în anul 1987 regizorul Rainer Werner Fassbinder a realizat un serial de televiziune de 940 de minute, cu Günther Lamprecht în rolul principal. Spectacolul lui Dragoș Galgoțiu durează mai bine de trei ore, cam trei ore și jumătate, iar directorul de scenă ambiționează să rezume mai toată acțiunea cărții. Problema e că multe lucruri par spuse de la început, în cam prima oră de spectacol, că tot ceea ce urmează până la pauză lasă impresia unor variațiuni pe aceeași temă. Acei spectatori care nu au mai avut răbdarea de a aștepta partea a doua au pierdut nu doar vârful evoluțiilor actorilor ce apar încă din prima (Marian Rălea, Camelia Maxim, Florin Coșuleț, al cărui joc dobândește pe parcurs un plus de concentrare și ajunge să fie fundamentat pe autentic, Istvan Teglas, Pali Vecsei, Marius Turdeanu, Adrian Maticoc, Cristian Stanca), ci și momentele foarte bune punctate de Ofelia Popii sau de Mariana Mihu, de eleganța studiată, cu rost artificială a lui Cătălin Pătru care contribuie decisiv la înlăturarea senzației de sațietate pe care o lasă excesele primelor două ore ale reprezentației. Și ajungem astfel la una dintre hibecele fundamentale nu doar ale acestui spectacol, ci și ale mai tuturor montărilor românești, bazate ori nu pe texte de altă factură originară decât cea dramatică, montări ce operează intervenții apăsate în textul de bază. Mă gândesc la absența dramaturgului profesionist, calificat care veghează la păstrarea inteligibilității a ceea ce rămâne și a teatralității textului. Sunt convins că spectacolul de la Teatrul Național „Radu Stanca“ din Sibiu ar fi avut mult de câștigat dacă Dragoș Galgoțiu ar fi apelat și la un astfel de colaborator.

Teatrul Național „Radu Stanca“ din Sibiu – Berlin Alexanderplatz, după romanul lui Alfred Döblin. Regia: Dragoș Galgoțiu. Decorul: Andrei Both. Costumele: Doina Levintza. Cu: Ofelia Popii, Mariana Mihu, Veronica Popescu, Tania Anastasof, Raluca Iani, Dana Taloș, Eva Ungvari, Dana Lăzărescu, Blénessy Enikő, Boldiszár Emöke, Cristina Ragos, Veronica Arizancu, Anca Pitaru, Iulia Popa, Sofia Murăruș, Oana Bârză, Corina Vișinescu, Florin Coșuleț, Marian Rălea, Camelia Maxim, Istvan Teglas, Nicu Mihoc, Marius Turdeanu, Pali Vecsei, Cătălin Pătru, Adrian Maticoc, Cristian Stanca, Eduard Pătrașcu, Mihai Alexandru, Alexandru Malaicu, Ioan Paraschiv. Data premierei: 31 mai 2010.

Actorul inteligent, actorul profesionist

Ne entuziasmăm tot mai adesea și nu fără justificare, ba chiar ajungem la extaz nu doar în fața performanțelor regizorale și actoricești, ori în fața inventivității scenografice, ci văzând scenotehnica de care beneficiază unele trupe ori companii teatrale din străinătate, ajunse cu diverse și fericite prilejuri în turneu în România. Cu ocazia superbului Festival Internațional „Shakespeare“, desfășurat

la Craiova și București în ultima parte a lunii aprilie și în primele zile ale lunii mai, am avut bucuria să vedem o seamă de spectacole care câștigau imens artistică datorită echipamentului tehnologic de ultimă oră. Dar copleșiți de tehnologie, au existat confrăți cărora le-a scăpat esențialul. Și anume că performanța artistică ieșită din comun adusă de aceste spectacole era doar *potențată*, nu și *datorată* înzestrării tehnice. Că semnatarii lor nu voiau nicidecum să ne mintă și să ne ia ochii, înlocuind forța teatrului, o forță profund omenească, cu aceea a electronicii. Desigur, când vezi condițiile precare în care își desfășoară activitatea, în care înfăptuiesc spectacole multe dintre trupele profesioniste din România, nu se poate să nu regreți decalajul dintre noi și cei *de afară*. Însă, la urma urmei, tehnologie se poate cumpăra și poate că ne va fi dat nouă ori celor ce vor urma după noi să vadă și montări românești a căror izbândă să fie facilitată ori amplificată de un echipament tehnic adecvat și nu doar de eforturi supraomenești, datorate unor tehnicieni inimoși, din păcate și aceștia tot mai rar de găsit. Însă poate mai important decât să tânjim după dotare e să vedem cât de profesioniști, de exacti, de riguroși, de *nemți* sunt actorii ce au evoluat în astfel de spectacole de neuitat, spectacole care ne-au făcut primăvara mai însorită decât au lăsat-o să fie capriciile meteorologice. Și pe cerul acesta astfel însorit să lăsăm de bunăvoie să se insinueze norișorul interogativ reprezentat de întrebarea neliniștită: *Cât de profesioniști mai suntem la capitolul actorie?* Mai exact și mai concret, câtă actorie în stare pură mai vedem și mai *auzim* pe scenele noastre, în spectacole autohtone, venită dinspre mai noile generații de artiști.

Mi-am pus întrebarea de mai sus după ce am văzut copleșitorul *Hamlet* al lui Thomas Ostermeier, în care pe lângă regie și actorie conta imens și tehnologia, dar și după *Jurnalul unui nebun*, spectacol de la „Deutsches Theater“ din Berlin, văzut la Sibiu în sala Teatrului „Gong“ din localitate, cu ocazia ediției a XVII-a a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu sau după *Închisoarea de oase* de la „Odin Theatret“, în concepția lui Eugenio Barba și în exemplara interpretare a unor actori la origine amatori.

Jurnalul unui nebun este ceea ce se cheamă o probă de foc pentru măiestria oricărui actor. Un examen al înzestrărilor sale fizice și sufletești, al competențelor sale tehnice și al disponibilităților lui umane, al capacității sale de a realiza ceea ce se cheamă *cultura rolului*. Lungul monolog al lui Proprișcin nu e numai înregistrarea frustrărilor erotice ale unui om care ajunge să înnebunească. Nu doar consemnarea efectelor devastatoare pe care insignifianța socială le poate avea asupra unui umil funcționar, consilier titular a cărui misie cea mai importantă constă în ascuțirea penelor pentru un director pe care la început îl venerază. Din îngemănarea acestor două *dureri*, încet-încet resimțite și exprimate ca atare, din combinarea lor cu altele, se dezlănțuie procesul pierderii minților, un proces complex, cu progrese și remisii, cărora interpretul trebuie să le identifice echivalențe pe care să le transmită spectatorilor, slujindu-se aproape în exclusivitate de corpul, de ochii, de vocea, de mâinile și picioarele sale. Am văzut de-a lungul timpului spectacole în care pierderea lucidității lui Proprișcin era subliniată de o seamă de adjuvanți scenografici, dar care nu puteau fi altceva decât adjuvanți, neputându-se substitui cu nimic doritei, de nimic înlocuitei măiestrii actoricești. Am văzut și spectacole care mizau totul sau aproape totul pe actor și din această categorie face parte montarea la care mă refer în aceste rânduri.

În spectacolul de la „Deutsches Theater“ din Berlin, sau, mai exact spus, în formula în care am văzut spectacolul la Sibiu, formidabilul actor care mi s-a părut a fi Samuel Finzi se poate baza pe foarte puține elemente de decor. Un scaun, o platformă pe care se află câteva bucăți de lemn ce urmează să fie frânte într-unul dintre momentele de criză, cam asta e tot ce a fost adus pe scenă de scenografa Mareile Krettek. Înainte de începerea reprezentației, zărim scaunul acela oarecare. Luminile se sting și tăcerea e întreruptă de o voce șoptită care ne spune că, doar cu o seară înainte, cel ce vorbește a fost la teatru. Că îi place să meargă la teatru, că se străduiește să își satisfacă cât mai des această plăcere. Când vocea dobândește chip și trup, avem în față un bărbat tânăr, prezentabil, cu puțin trecut de patruzeci de ani (în textul lui Gogol, Proprișcin are patruzeci și doi de ani), îmbrăcat mai mult decât corect. Un costum din zilele noastre, o cămașă relativ elegantă (costumele: Geraldine Arnold). Pe măsură ce monologul avansează și starea lui Proprișcin se degradează, vom vedea că personajului nu îi e deloc plăcut să fie astfel înveșmântat. Își va scoate mai întâi sacoul, dornic parcă să aibă un plus de libertate în gesturi și mișcare. Semn că vorbele nu îi ajung spre a ne împărtăși ceea ce vrea să ne spună. Iar mișcărilor și gesturile devin tot mai abrupte, mai ciudate, mai puțin controlate. Ca și ritmul rostirii. Vorbele încep să se precipite, frazele își pierd coerența, logica, se transformă într-un amalgam de sunete lipsite de sens. Numai că zilele și starea nebunului nu sunt niciodată egale cu ele însele, așa că există momente de revenire și faptul acesta e excelent subliniat de actorul Samuel Finzi. Fața i se decongestionează brusc, ai impresia că totul nu a fost decât un joc, o simulare. Calmul se reinstalează, fața personajului se luminează, vorbirea redevine normală. E ceva suspect în calmul acela, ceva nenatural în normalitatea repusă în drepturi. Totul până la criza următoare încă și mai severă.

În *Les genres du discours* (Seuil, Paris, 1978), Tzvetan Todorov a consacrat un capitol examinării *discursului psihotic*. Există, în opinia poeticianului francez, trei modalități de manifestare prin cuvânt a nebuniei, toate trei avându-și originea în perturbarea relației semnului verbal cu lumea, ca eșec *al referinței*. Cea mai radicală ar fi însăși negarea acestui raport, adică incapacitatea cuvântului de a vorbi despre lume. Există, de asemenea, *delirul verbal*, cu fluxul său aleatoriu și discontinuu și cu incapacitatea clădirii universului de referință. Există, în fine, discursul ce se referă la un univers imaginar, nerecunoscut însă drept unul fictiv, așa cum e cazul în textul lui Gogol, cel ce se referă la Spania. Toate trei se regăsesc, de fapt, în scriitura clasicului rus și toate trei își află impresionante tălmăciri în jocul lui Samuel Finzi, actor inteligent, profesionist de mare rigoare, care înțelege și valorează textul fără a-l supralicita. Joc potențat de regia discretă și sigură semnată de Hanna Rudolph și de muzica de scenă datorată lui Jacob Suske.

Deutsches Theater din Berlin – Jurnalul unui nebun de N.V. Gogol. Regia: Hanna Rudolph. Decorul: Mareile Krettek. Costumele: Geraldine Arnold. Muzica: Jacob Suske. Cu: Samuel Finzi. Data reprezentației: 30 mai 2010 (la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu).