

rabatabile dau la iveală, când un peisaj convențional, pentru locuința lui Marc, când o natură statică „de gang”, pentru cea a lui Yvan. Am o singură obiecție privind scenografia. Conform spuselor lui Cehov, orice obiect de recuzită trebuie să aibă un rol funcțional: cu pușca agățată pe perete trebuie, până în final, să se tragă. Or, din motive de rezonabilă precauție, un extingtor se află pe scenă, pentru cazul în care flăcările șemineului acționat cu gaz ar deveni periculoase. Extingtorul nu a fost utilizat în spectacol, ceea ce e liniștitor de bine din punct de vedere practic, dar nefericit din punct de vedere estetic.

Cristi Juncu a ales să delimiteze clar dialogurile de apartéuri: actorul, înainte de a se adresa direct publicului, mimează că declanșează aprinderea luminilor în sală. Efectul se tocește, însă, prin repetare. Modul în care regizorul a făcut distribuția și a cizelat relațiile dintre actori este aproape fără cusur. Vlad Zamfirescu este admirabil în rolul lui *Marc*, el alternând, cu un bun-simț al gradației, momentele de înduioșare cu exploziile de exasperare. Gheorghe Ifrim, în rolul lui *Yvan*, este de un comic irezistibil. Pauzele în care mimează dezorientarea amintesc de stilul de joc al lui Dem Rădulescu. Din păcate, atunci când scâncește, replicile se înțeleg cu dificultate. Datele fizice și temperamentale ale lui Șerban Pavlu l-ar fi făcut mai potrivit cu rolul inginerului Marc decât cu cel al lui *Serge*, estetul îndrăgostit de tabloul alb. Lipsesc ușoara prețiozitate, afectarea și nesiguranța de sine care caracterizează personajul. În schimb, actorul joacă foarte convingător schimbarea de spirit dinspre final, când sacrifică tabloul pe altarul prieteniei. Actorii au grijă ca efectele replicilor lor să nu se piardă, acoperite fiind de râsul spectatorilor, astfel încât se așteaptă unul pe celălalt, ceea ce facilitează receptarea, dar relaxează puțin ritmul reprezentației.

Ne-am putea aștepta ca, în contextul socio-economic actual, o asemenea piesă să stârnească puțin interes. Cei care dispun de mijloace materiale caută într-un tablou investiția rentabilă, nu tulburarea estetică. Există însă destui care, refuzând să se lase copleșiți de mizeriile cotidiene, se frământă, meditănd asupra rosturilor artei și ale vieții.

De ce-și ia femeia lumea-n cap

Regizorul Peter Kerek, al cărui spectacol de absolvență, după o piesă de Ödön von Horváth, a fost bine apreciat, prezintă, la Teatrul Act, într-o formulă inedită de teatru-film, o piesă proprie: **9 grade la Paris**. Ca o reacție la teatrul postdramatic, care se dispensează de conflict și elimină personajul, preferând să asambleze semne multiple, într-o structură spațio-temporală sofisticată, mulți dramaturgi revin la formula realistă, în care spectatorul vede înfruntându-se, pe scenă, oameni asemenea lui, ale căror probleme de viață le împărtășește. Piesa de față, ca și cele ale lui Mimi Brănescu, jucate cu mare succes de public la același teatru, prezintă oameni obișnuiți, cu reacții previzibile la situații des întâlnite. Peter Kerek se încumetă să abordeze tema bătătorită a femeii care, sătulă de prea mult bine (cel puțin aparent), își părăsește soțul și copilul, pentru un amant care o așteaptă tocmai la Paris. Eroina piesei nu are nici farmecul, nici complexitatea unor personaje ca *Nora* sau *Anna Karenina*. Aflăm despre ea că este un competent medic pediatru, vedem că trăiește confortabil, într-o ambianță luxoasă, cel puțin după criteriile din România, face vacanțe exorbitante în străinătate. Se pare că are un soț atent și devotat (nu-l vedem, îl auzim doar la telefon), care, însă, își concentrează în întregime resursele sale de afecțiune asupra copilului, pe care-l scoate la film, la patinaj etc. Simțindu-se neglijată, eroina este pe punctul de a deveni o „soție disperată”. Ca să compenseze dezordinea din capul ei, vrea să lase gospodăria în ordine, înainte de a o



Foto: Peter Kerek

părăsi. Oscilează, desigur, înainte de decizia finală de a-și abandona copilul și căminul, o va face totuși, atunci când se vede șantajată de soț, care îi notifică, în scris că, dacă nu se cumițește, o părăsește. Mai mult, o va despărți de copil, a cărui custodie este sigur că o va obține. Femeia este frustrată, în primul rând în plan sexual, dar și în plan sentimental. Soții nu comunică în niciun fel, dialogurile lor telefonice sunt convenționale, ei evită confruntările, preferând să se pună unul pe celălalt în fața faptului împlinit, pe care și-l anunță sec, prin bilețele sau prin e-mail.

Cu un conflict banal și o psihologie cvasiinexistentă, piesa se salvează prin montarea inteligentă și insolită. Combinația teatru-film s-a mai văzut în repetate rânduri, dar „modul de întrebuințare” este aici, din punct de vedere artistic, mai eficient. Reușită este, în primul rând, ideea de a prezenta acțiunea „în timp real”: totul se desfășoară exact în durata de 56 de minute a spectacolului. Pe ecran, vedem filmul acțiunii: femeia vine acasă, se dezbracă, merge la toaletă, se spală, se fâțâie prin casă, deschide calculatorul, vorbește la telefon etc. În fața ecranului, aceeași femeie, de data aceasta în carne și (mai ales) oase, monologhează, explicând ce face alter-ego-ul ei de pe ecran, formulându-și intențiile, mărturisindu-și îndoielile, arătându-și ezitățile. Sincronizarea impecabilă dintre acțiunea filmată și cea desfășurată *live* este obligatorie, iar ea este asigurată cu o precizie fără cusur. Filmul în sine este excelent realizat, cu un ritm atent controlat, aproape constant, care reușește să creeze tensiune. Unghiurile de vedere sunt bine gândite (casa scării, filmată de sus, cu apariția de rău augur a pisicii negre, este o imagine de efect). Mișcările de aparat, travellingurile creează atmosferă. Foarte bun decorul lui Cristi Niculescu: nota dominantă Mobexpert, tablourile pretențioase, dar *kitsch*-oase și accentele aduse de cele

câteva antichități relativ comune caracterizează perfect stilul de viață al clasei mijlocii de la noi. Scena în care eroina se luptă cu pomul de Crăciun, care parcă ar vrea să o țină prizonieră între crengile lui este antologică. Prezentat într-o expoziție dedicată artelor vizuale, ar face o bună figură, chiar scos din contextul spectacolului teatral. Problema este că, într-o formulă ambițioasă de teatru-film, imaginea filmată și cea *live* trebuie să interacționeze. Peter Kerek nu neglijează acest aspect, dar nici nu-l duce foarte departe. El face să apară un contrapunct interesant, machiind-o în așa fel pe interpreta **Alina Berzunțeanu**, încât personajul din film să arate cât mai diferit de cel de pe scenă. Există și diferențe mari de joc, astfel încât filmul arată trăsături de caracter complementare față de cele ale personajului „real”. În film, Alina Berzunțeanu joacă o femeie relativ rece, care alternează duritatea față de alții cu înduioșarea de sine. Pe scenă, ea compune un personaj reflexiv, care știe să se detașeze și să se judece cu luciditate. Femeia de pe ecran interacționează cu cea de pe scenă în felul următor: când prima vorbește la telefon – cu soțul îngrijorat, cu prietena dezorientată sau cu bunica disperată –, ultima îi răspunde, interpretând personajele respective, din fotoliul ei. Felul în care Alina Berzunțeanu le caracterizează pe acestea prin voce, aplombul cu care trece rapid din pielea unuia în pielea celuilalt este remarcabil. Nu ni se pare, însă, destul, ca demers regizoral. Există posibilități tehnice, prin care femeia de pe scenă ar fi trecut pe nesimțite pe ecran, astfel încât să se confrunte cu *alter-ego*-ul ei. Ne-ar fi plăcut ca, din când în când, să o vedem pe ecran pe Alina Berzunțeanu, în dubla sa ipostază, cu înfățișările ei diferite, ca într-un caz psihologic interesant de dedublare. Așa cum este, spectacolul are stil, emoționează, nu duce lipsă de suspans, lovitura de teatru este la locul ei, iar interacțiunea dintre cele două medii – teatrul și filmul – este realizată cu gust, chiar dacă fără prea mare ambiție.

Teatrul Act – 9 grade la Paris. Un spectacol de teatru-film de Peter Kerek. Cu: Alina Berzunțeanu. Scenografia: Cristi Niculescu. Costume și machiaj: Teodora Mardare. Imagine: Florin Costache. Montaj: Alex Borundel. Sunet: Mihai Bogos. Data premierei: 17 septembrie 2010.

Puterea virtuală

Piesa **Balconul** a lui Jean Genet, scrisă în 1957, este mai actuală astăzi decât atunci când a avut loc premiera absolută. Autorul recunoștea că piesa este una extrem de complexă, mai mult, spunea, cu o anumită cochetărie, că i se pare și „prost scrisă”, în sensul că replicile sunt cam alambicate, dar afirma că nu avea cum să pună în vorbe mai simple ceea ce, în capul lui, era atât de complicat.

Tema, *puterea și revoluția*, era receptată, la sfârșitul anilor '50 în termenii ideologici ai confruntării dintre stânga și dreapta, ideea – așa cum era înțeleasă atunci – fiind aceea că o revoluție eșuează, chiar dacă, aparent, conduce la o schimbare de putere, deoarece conducătorii ei preiau exact rolurile celor pe care i-au înlăturat. Astăzi, putem propune o interpretare mai interesantă și chiar mai profundă.

Ne aflăm în plină revoluție, într-un bordel condus cu talent și spirit inovator de **Doamna Irma**. Nu este o simplă casă de plăceri, este o casă de iluzii. Clienților li se oferă plăceri mai subtile decât cele pur carnale. Ei pot să intre într-un scenariu sado-maso, în care să joace rolurile unor personaje care le înfierbântă imaginația. Figurile dorite a fi impersonate sunt tocmai cele emblematic pentru civilizațiile indo-europene, așa cum le-a studiat antropologul Louis Dumont: *Judecătorul*, *Preotul* și *Militarul*. Deși orașul este