

Anul XXVI / nr. 3 / 16 iunie 2019

aplauze





Alexandra Viștraș

Octavian Saiu în dialog cu Tobias Biancone.

Teatrul mondial astăzi

Spațiu consacrat pentru dialogul oamenilor de cultură și a celor avizi de informație, subsolul ocupat de fosta librărie Habitus a găzduit vineri prima conferință din cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu. În prezența lui Tobias Biancone, director general al Institutului Internațional de Teatru și invitat special al acestei conferințe, Constantin Chiriac a rezumat logica alegerii motto-ului ediției cu numărul XXVI, „Arta de a Dărui”: „Rațiunea e a dărui fără a aștepta ceva înapoi. Este o lecție de viață care sper să ajungă la sufletul oamenilor și să îi ghideze”. Acest potențial foarte mare se bazează pe puterea artelor teatrale (și aceasta include toate artele spectacolului) așa cum este puterea creată de inițiativa individuală a membrilor ITI și a organizațiilor afiliate, canalizate pe echipa de practicieni.

Pentru că artele spectacolului sunt o expresie universală a omenirii, care stabilește legături între popoare ale lumii, s-a format o organizație internațională profesională autonomă, care poartă numele de Institutul Internațional de Teatru (ITI), cu structura conexasă, Organizația Mondială pentru Artele Spectacolului. Scopul acestor structuri este de a promova mediul

internațional al schimbul de cunoștințe și practici în artele spectacolului (teatru, dramă, dans și teatru de muzică în toate formele lor) pentru a consolida pacea și prietenia dintre popoare, pentru aprofundarea înțelegerii reciproce și pentru cooperare creativă la nivel global. ITI a fost creat la inițiativa primului director general al UNESCO, Sir Julian Huxley, a dramaturgului și romancierului J.B. Priestly în 1948, imediat după cel de-al Doilea Război Mondial și la începutul Războiului Rece, când Cortina de Fier a împărțit Estul și Vestul.

Tobias Biancone și-a amintit cum din 2008, anul în care a preluat directoratul, mare parte din munca sa a constat în modernizarea și evoluția Institutului Internațional de Teatru. O sarcină dificilă, dar care, în urma muncii colective intense a rezultat astăzi apariția a 100 de centre pentru artele spectacolului, răspândite pe fiecare continent. Elementele care au fondat structura mondială, aliniată obiectivelor UNESCO în domeniul culturii, educației și artelor, au dobândit o latură *avant-garde*, în continuă dezvoltare, sub noua conducere. Actuala „lume” a artelor spectacolului protejează diversele forme de expresie ale tuturor culturilor, promovează inovația, înlătură orice graniță și pavează drumul spre viitor, apără dezvoltarea liberă a

artelor și contribuie la protejarea drepturilor profesioniștilor în domeniu.

Institutul Internațional de Teatru are însă mai multe organizații în subordine, iar una dintre acestea, de mare impact, este Rețeaua Internațională pentru Învățământul Superior în Artele Spectacolului. O inițiativă comună a UNESCO și ITI, împreună cu mai mult de 40 de instituții de învățământ superior și de cercetare, rețeaua vizează dezvoltarea multidisciplinară și pluriperspectivistă a curriculumului pentru educația superioară în artele spectacolului. Biancone crede sincer în potențialul tinerilor, încurajează experimentele și subliniază nevoia unei imagini de ansamblu în termeni teatrali: „Tinerii știu destule lucruri pentru a fi prudenți și totuși încearcă să realizeze imposibilul; și își împlinesc dorința, generație după generație.”

Directorul general a vorbit și despre importantul liant între România și ITI, anume de marele actor Radu Beligan, cel care a intrat în Cartea Recordurilor pentru cea mai longevivă carieră pe scenă. Președinte onorific al ITI de trei ori, Beligan a contribuit la consolidarea ca brand al structurii teatrale mondiale. Prin menționarea personalității române, Tobias Biancone a afirmat, încă o dată, importanța multiculturalismului și a dialogului constant.



Alba Stanciu

Hamletul lui Dodin

Eficacitate teatrală și joc al histrionului

Spectacol ce propune un repertoriu larg al formulilor de expresie teatrală, mizând pe etalarea artei actorului în registre tehnice ce vizează perfecționismul, fizicalitatea, unde totodată sunt dominante configurațiile situaționale (echilibrate de cele spațiale) și manevrele extins histrionice, *Hamletul lui Dodin* (care are la bază mai multe surse: Saxo Gramaticus, Raphael Holinshed, William Shakespeare și Boris Pasternak) este unul dintre produsele artistice care demonstrează culminațiile și potențialul infinit al teatralității și valorii artei performative, datorat libertății, cu rezultate benefic creative, a regizorului față de text.

Lev Dodin creează un Hamlet sub semnul eficacității (sunt implicate doar opt personaje) oferind prioritate stilului și strategiei regizorale care recrează discursul la nivel scenic, antrenează inedite jocuri cu coerența piesei, cu textul, cu obiectivele personajelor, generând impulsul audienței către ecuații logice și interpretare foarte personală a versiunii regizorale. Din partea regizorului intervin veritabile jonglări cu narativul confirmând artistul regizor ca autor de spectacol. Din acest punct, funcțiile personajelor (îndeosebi Hamlet), evoluează pe un traseu dominat de jocul regizoral cu ambiguitatea la toate nivelurile spectacolului.

Imaginea creată de componenta scenografică (Alexander Borovski) și lumină (Damis Ismagilov), este determinată de caracterul pluri-plan, de o viziune constructivistă în proces de construcție, ce însoțește în etape progresia evenimentelor. Aceasta funcționează nu doar ca element eminamente vizual, bazat pe simetrie și ritmicitate, variind între austeritate și eficacitate. În același timp evoluează ca discurs simbolic, filosofic subliniind mesajul întregului demers scenic. Este vorba de un spațiu ce întrunește valențe dramaturgice, intervenind în mod activ în discursul teatral al piesei.

Acesta se construiește în mod progresiv și agresiv, însoțit de intervenții crescânde ale sunetului, mizând pe stridențele acustice ale zgomotului brutal, lovituri ritmice, cazone, ale căror intensitate desensibilizează, anulează orice stabilitate emoțională, accelerează evidențierea prezenței și a consistenței mecanice ale unui organism ne-uman în

ascensiune. Treptat, personajele spectacolului, devin înghițite de acest spațiu, acestea coborâns în trapele perimetrului de joc, care devin un loc al dispariției fără urmă și fără amintire.

Ceea ce rămâne din confruntarea de forțe conflictuale (fie între personajele piesei, fie în formulă treptat agresivă a acestei entități spațiale, cu intervenții la început insesizabile, însă prezente și în mod crescând active), este paroxismul histrionic al personajului Hamlet (un moment culminant al virtuozității corporale și al actorului complex creat de Danila Kozlovski). Acesta este actorul care sfidează, până când, în final este și el anihilat și uitat. În final, în mijlocul scenei rămâne doar amintirea lui Yorick, sugestie care este transferată în personajul lui Hamlet, moment care concentrează întreaga consistență simbolică a spectacolului regizorului rus.

Actorul este valorificat de Dodin în întreaga sa complexitate tehnică pe de-o parte și pe de altă parte ca factor activator care susține întreaga vitalitate teatrală. Personajul principal, Hamlet, excelează printr-o vastă etalare tehnică, expansivitate a expresiei corporale și trăsături sublime ale emoției, ca un echilibru perfect între cuvânt și fizicalitate, între emisia sunetului și expresia sa corporală, contând deseori pe eficiența și teatralitatea elementului vocal, pe voitele discrepante între jocuri de sensuri create între text și acțiunile și obiectivele scenice, demers mereu însoțit de ironia caracteristică întregii viziuni regizorale. Vitalitatea actorului, explozia repertoriului său tehnic, trăsăturile caricaturești comportamentale prin care este motivată nebunia lui Hamlet, toate sunt nucleul de energie menite să coordoneze întregul discurs. Corpul este valorificat, susținut de momente în care intervin elemente acrobatice, sau funcționând ca formulă teatrală elegant fluidă, ca formă sublimată de teatralitate și expresie într-un perimetru ritmic activ.

Spectacolul creat de Lev Dodin se derulează sub semnul echilibrului, al orchestrării resurselor teatralității, o structură pe bază de coordonare impecabilă între puterea expresiei artei actorului, a virtuozității sale și forța filosofică a regiei.



Anda Ionaș

Shakespeare pe limba lui Dodin

Maly Drama Theatre-Theatre of Europe din St-Petersburg a prezentat vineri, 14 iunie, *Hamletul lui Dodin*, highlight-ul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu de anul acesta, o adaptare scenică semnată și regizată de multipremiatul regizor rus Lev Dodin. Pentru cei care se așteptau să vadă un Shakespeare ca la carte, spectacolul lui Dodin a fost cu siguranță o surpriză și o provocare în ceea ce privește interpretarea, fiindcă punerea în scenă are o factură postmodernă, profund intertextuală, oferind o reflecție asupra temelor shakespeariene (viața, moartea, libertatea, puterea, arta, politica etc.), prin prisma experienței omului actual.

Textul „marelui Will” este pe de o parte redus la liniile principale de fugă și pe de altă parte, îmbogățit cu diverse alte surse de inspirație, precum Saxo Grammaticus, Raphael Holinshed, sau Boris Pasternak. Mai mult chiar, Dodin redistribuie replicile din piesa originală, în așa fel încât Ofelia (Ekaterina Tarasova), iar nu străjerul cetății, folosește celebra expresie „E ceva putred în Danemarca”; regina Gertrude (Ksenia Rappoport), iar nu Claudius, cere ca Hamlet să fie trimis departe de curte; monologul regelui asasin (Igor Chernevich) ce încearcă să se roage pentru iertare este pus în gura unuia dintre actorii care joacă în piesa lui Hamlet, *Cursa de șoareci*, iar la final, Hamlet (Danila Kozlovsky), rămas singur în scenă și purtat de valul nebuliei pe țărnuț zburciorat al ego-ului emfatic, se bucură în locul lui Fortinbras că „a făcut dreptate și și-a recăpătat tronul.”

Împreună cu scenograful Aleksandr Borovsky, Dodin gândește spațiul scenic ca un șantier în construcție: dominat pe trei laturi de o schelă metalică acoperită cu folie polietilenă, iar în loc de podea o șarpantă de lemn de formă rectangulară, spațiul ce ajunge să semene tot mai mult cu o scenă de teatru pe măsură ce spectacolul se încheagă. Scenografia evoluează concomitent cu acțiunea dramatică. Dacă, inițial, se sugerează ideea unei table de șah, rând pe rând pătratele vor fi acoperite cu plăci din lemn. Personajele care mor sunt înghițite de aceste orificii, bine delimitate, asemenea unor gropi, alcătuind un cimitir pe care se ridică până la urmă întreaga civilizație modernă, o civilizație a violenței și a urii. De altfel, meditația asupra societății contemporane, intolerante și egoiste, poate fi urmărită pe tot parcursul desfășurării acțiunii, ca un fir roșu. Nu doar Hamlet, ci și Claudius, în viziunea regizorului rus, este investit cu porniri umaniste, fiindcă deplânge încă din debutul spectacolului setea de sânge a creștinismului, referindu-se cel mai probabil la marile acțiuni de cucerire întreprinse de-a lungul timpului, dintre care cele mai cunoscute sunt cruciadele. „Oare am supraestimat Umanismul renașterii?” se întreba Lev Dodin. „Oare Renașterea este o culme a îmbogățirii intelectuale și spirituale a vechilor principii

ale răzbnării, urii și anihilării? Poate că progresul este o intelectualizare a instinctelor umane de bază. Săgeata a devenit rachetă, iar scutul de metal s-a transformat într-o mașină de luptă blindată. Prin anihilarea a mii de semeni, oamenii au scăpat de riscul personal. Dorința de a reinstaura dreptatea s-a deghizat în terorism personal îndreptat împotriva unor anumiți oameni răi, iar în final în terorism în masă. Uneori, ajungi la disperare și te întrebi dacă cele mai mari crime din istorie sunt comise în numele celor mai înalte idealuri, respectiv binele și justiția. Oare cei care fac rău sunt conștienți că acțiunile lor sunt negative?” Pornind de la aceste întrebări fundamentale pentru lumea pretins civilizată în care trăim, Dodin alocă în spectacolul său un loc important meditației pe tema crimei, nu doar a crimei individuale, ci și a celei colective. Conflictul dintre Danemarca și Norvegia, capătă o mult mai mare importanță. Tragicul veștii pierderii unei întregi garnizoane și a altor „20 de mii de soldați norvegieni gata să moară pentru o bucată de pământ străin” este contrabalansat de muzica săltăreață, sugerând lipsa de empatie față de cei angrenați în mașinăria ucigașă a războiului. Replica lui Hamlet „violența naște întotdeauna și mai multă violență” poate trimite cu gândul la ideea enunțată în piesa *Sfânta Ioana a Abatoarelor*, de Bertolt Brecht „acolo unde violența stăpânește, numai violența ajută” sau la teatrul cruzimii al lui Antonin Artaud.

Asemenea lui Hamlet, teatrul lui Dodin încearcă să înțeleagă omul, bântuit de frici, de frustrări, de idealuri, care de cele mai multe ori sunt spulberate. Tragicul la el este mai puțin unul exterior, semn a destinului, cât mai degrabă unul interior, înscris în ființa umană și ca o consecință, moartea a trei personaje principale (Gertrude, Claudius și Hamlet) este una asumată, nu întâmplătoare, este un act de eliberare de angoasă, de predare. După ce a înfăptuit tot ce și-a propus (răzbnarea și redobândirea tronului), Hamlet nu mai găsește

niciun sens vieții. Nebunia sa nu pare simulată, ci este reală, în final învingând depresia: „Nu pot să mai respir aerul greu și putred de pe pământ. Vă urmez și eu (adresându-se mamei și unchiului, morți deja). Fortinbras e singurul rege demn de tronul Danemarcei. [...] Restul e tăcere.”

Tangoul superb cu care începuse spectacolul este acum cântat în surdină de Hamlet la flaut. Moartea prințului este urmărită din unghiuri diferite ale sălii de cei trei actori ambulanți (care-i jucaseră mai devreme piesa în fața curții) întărind impresia autoreferențială, resimțită de altfel pe tot parcursul spectacolului datorită interpretării uneori liniare a actorilor, a înăbușirii tragicului și a luării în derizoriu a morții.

Personajele au fiecare câte o pasiune dominantă, inscripționată chiar pe tricourile lor, care îi va și duce la pierzanie: Ofelia are pe tricou chipul lui Hamlet, acesta pe al tatălui său, Gertrude pe al lui Claudius, iar acesta din urmă propriul chip, semn al orgoliului nemăsurat și al dorinței de putere.

Moartea se însoțește la Shakespeare, mereu, cu dragostea. Deși plină de tumult și senzualitate (a se vedea cuplurile Ofelia-Hamlet și Gertrude-Claudius, care își declară iubirea cu replici din Romeo și Julieta) ea nu reușește însă să ofere salvarea definitivă din lumea-capcană, ci doar o fulgurantă atingere a unei stări de grație.

Hamletul lui Dodin se încheie cu vorbele pline de tâlc ale lui Fortinbras, care ne privește dintr-un ecran TV: „O moarte mândră, ce ospăț grozav / Se pregătește-n veșnica ta criptă...” În era mass-mediei informația circulă repede. Suntem contemporani cu nenumărate tragedii și unele dintre ele ne sunt înfățișate în timp real datorită tehnologiei, dar oare învățăm ceva din asta? Devenim, astfel, mai umani, mai buni, mai toleranți? Sunt întrebări la care publicul este chemat să mediteze mult timp încă după ce aplauzele se revarsă și luminile se sting în sală.





Diana Nechit

Izvorul dansului.

What's that Noise in your Head?

Izvorul dansului (*Session*) este o reprezentație care se înscrie pe linia colaborărilor, a mixajelor coregrafice și muzicale pe care coregraful belgomarocan, Sidi Larbi Cherkaoui le are cu artiști din zone de influență diferite. Coregraful își continuă aici explorarea dialogului dintre limbajul său coregrafic și dansurile tradiționale. Este o adevărată marcă personală pentru Cherkaoui, ale cărei piese coregrafice tind să ștergă distanțele geografice sau sociale, să deschidă percepția spectatorului înspre acele spații poetice de dinaintea cuvintelor. De această dată, invitat să se alăture marelui coregraf este Collin Dune, virtuos al dansului tradițional irlandez și coregraf contemporan. Inspirându-se din ritmurile și sunetele dansului tradițional irlandez, cei doi artiști pornesc în descoperirea a ceea ce-i unește, a ceea ce-i apropie, pornind de la explorarea universurilor sonore proprii fiecăruia. Dune și Cherkaoui sunt acompaniați pe scenă de muzicianul Soumik Datta și de compozitorul Michael Gallen ale căror partituri alternează excentricitățile ritmice ale dansului percussive, sonoritățile timbrale cu ornamentele cântecului irlandez sean-nos. Din aceste întâlniri ia naștere un vast *jam session* în care se suprapun, alternează, se completează, note de pian și instrumente cu corzi, texturi electroacustice și polifonii vocale, momente de acapella, dansuri tradiționale și contemporane. Prin acestea o comunitate de 4 bărbați pe scenă (re)inventează universul de sunete care i-a marcat, dar și concepția lor artistică. După ce fiecare dintre ei intră în universurile sonore ale celuilalt, le descompun, le decriptează, ieșind, astfel, din zona de confort a fiecăruia, își învață

reciproc abilitățile, încep să recreeze dialogal acest univers de sunete și ritmuri, care devine, în cele din urmă, unul comun, ludic, receptiv, sensibil față de limitările și posibilitățile fiecăruia în parte. Relaționarea dintre cei patru bărbați de pe scenă se face prin această explorare informală a mișcărilor și a sunetelor. De unde a pornit sunetul, cum se formează mișcarea ritmică, care este sursa acestui imbold aproape electric al corpului uman de a se conecta la mediile sonore care-l traversează... Asistăm la o (de)instrumentalizare a corpului care devine pe de-o parte, receptaculul unor sunete și ritmuri și, pe de alta, instrumentul, vehiculul care le transformă în materie artistică. Mixitatea genurilor, mixitatea spațiilor culturale și artistice de proveniență ale celor patru artiști de pe scenă – un pattern al coregrafului flamand – devine o sursă, o bază de pornire în acest decriptaj sonor și ritmic a ceea ce, în mod curent, numim prin termenul de „muzică” și „dans”. Toate tabuurile, toate limitările referitoare la muzicalitate, la armonie sunt estompeate de această racordare la sensibilitatea organică a corpului, la dinamica corpurilor în mișcare, la cinetica pe care sunetul o imprimă corpului și invers: o sesiune de masaj, lovirea ritmică a palmelor, porozitățile covorului de scenă care intră în contact cu talpa pantofului, asociate sunetelor instrumentelor convenționale, totul devine o sursă de sunet și ritm. Poate cel mai mare merit al acestei reprezentații este scurtcircuitarea unor conveniențe de percepție ale noastre ca public, eliminarea liniei dintre muzică și sunet, dintre dans și cinetică. Congruența acestor forme atât de diferite, lejeritatea cu care corpul și percepția auditivă a dansatorilor, dar

și a publicului, netezește aparentele asperități este, poate, cel mai mare plus al acestui tip de performance, ludică, dar și sensibilizatoare, fără a fi didactică sau demonstrativă. Da, este un *demo*, dar doar al infinitelor posibilități care apar atunci când mixăm influențe și stiluri diferite. În *Session*, frontierele între mișcare și muzică, vizual și auditiv, devin un perimetru de joc, propice creării de noi sonorități cu registre cât se poate de diferite, care merg dinspre grațios, melodic înspre absurd, distorsionat, de la eufonie înspre cacofonie, dinspre influențele eclectice, inclusiv artele marțiale înspre Kathak și jazz. Alături de instrumentele clasice (pian, corzi) pe scenă se află un instrument electronic care schimbă scala sonoră prin mișcarea mâinilor în spațiu pentru a le controla volumul și ritmul. Curbele electronice ale pitch-ului se corelează perfect cu explorările lui Dunne în muzica electronică. Cu ajutorul unor microfoane foarte sensibile, acesta își poate manipula intensitățile prin modificări tonale, prin întâzieri, prin reverberări ale sunetului captat de această cutie de rezonanță atât electronică, dar și dinamică, vie, organică. Corpul dansatorului devine astfel producător de sonorități, de ritmuri cu intensități și coloraturi diferite. Scena devine un spațiu funcțional, ușor manipulabil de către dansatorii și muzicienii de pe scenă, ornamentalul devine secundar, devine doar un fundal neutru pentru această reinventare a surselor muzicalității. Fără a lipsi din peisaj, teatralitatea este prezentă mai ales în relația și atitudinea care se leagă pe parcursul reprezentației între cei patru protagoniști, în complicitatea cu care cele patru zone relaționează și reacționează.

Alba Stanciu

Izvorul dansului.

O compoziție a surselor hibride

Intâlnirea între artiști din origini culturale diferite cu un perimetru scenic destinat virtuozității dansului și situațiilor care, recent, fac parte din sfera non-dansului este tema principală a artistului belgian Sidi Larbi Cherkaoui (nume legat de prestigioasele Ballets C de la B, Alain Platel sau Anne Teresa de Keersmaeker, personaje reprezentative pentru coregrafia belgiană din anii 80 - 90).

Acesta exprimă în creațiile sale moduri stilizate ale corporalității contemporane, sugestii ale intersectării dintre tradiție și inovație, multiculturalism și, înainte de toate, memorie.

Mai mult decât o sublimă implicare a componentei muzicale (în care sunt utilizate mai multe formule de prelucrare acustică, de la sunetul electronic, pian, ritmuri și armonii) coregraful belgian mizează pe conjugări între reminiscențe ale originii sale marocane și formarea sa într-un anturaj dominat de occidentalizare.

La fel ca mulți dintre artiștii coregrafi ai secolului XXI, acesta recuperează toate posibilitățile mișcării, care pot fi extrase fie din corporalitatea comună, fie din cele mai banale particularități ale gestului sau chiar acțiunii, remodelându-le în sisteme fluide de relații cu sunetul, ritmul, componenta melodică. Apelează la sincronizări sau interacțiuni de situații comic antagonice create din triada sunet-ritm-corporalitate, în care au loc ocazionale intervenții de elemente de acrobație și contorsionism.

Prioritare în stilul lui Sidi Larbi Cherkaoui sunt inovația limbajului corporal, creat din elemente firești, care nu fac parte inițial din repertoriul dansului, dar prin acestea coregrafia este revitalizată. Mai mult, în spectacolul *Izvorul dansului*, performerul este complex. Vocea umană este valorificată, spectacolul începe și este finalizat prin formulă *a capella*, în care esențial este cuvântul și mesajul întregii compoziții a regizorului belgian, investigarea memoriei, a originii sale reale, hibride, a izvorului sursei dansului, a identității și a individualității artistice. Originea acestuia marocan-flamandă, întâlnirea (odată cu maturizarea) cu stilurile muzicale și de dans de ultim moment, stilurile și influențele absorbite de coregraf au creat o poetică coregrafică bazată pe acumulare, confruntare și un nou mod de expresie bazat pe actualitate și pe originalitate.

Spectacolul prezentat vineri seara pe scena Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu aduce toate aceste elemente, ca și expunere nu doar a virtuozității dansului, dar mai ales ca etalare a unor inedite coordonate ale coregrafiei postmoderne, care mizează pe formule recuperate din diverse culturi și medii. Este vorba de mixajul stilistic (Collin Dunn care aduce elemente ale dansului tradițional irlandez) și de sursele de mișcare, ce vor fi tratate în mod fragmentar, ca formule recombinatorii, cu hip hop, kathakali sau alte dansuri extrase din cele mai diverse zone artistice.

Acest corpus creat din conjugarea de surse coregrafice este orientat către o teatralitate aparte. Structura realizată din succesiunea de tablouri accentuează individualitatea fiecăruia dintre acestea. Sunt etalate posibilități variate de relaționare între cuvânt, mișcare și dramaticitate abstractă, generând coduri inedite de dans, ce mizează, pe de-o parte, pe virtuozitatea artei performerului, iar pe de altă parte, pe larghețea posibilităților de interpretare, pe care acest tip de compoziție îl oferă fiecărui individ ce compune audiența.



Diana Nechit

Medea's Boys.

O tragedie feminină

La exact un an distanță, în același spațiu de joc, Medeea revine, înveșmântată tot în furie, întruchipată tot de un bărbat, unul de o frumusețe androgină, celălalt de o frumusețe aproape reptiliană. De la Medeea lui Lemoine, Testory și Neil Bartlett, la Medeea lui Andrei Măjeri și Ionuț Sociu. Între ei, Euripide e o prezență uneori estompată, alteori violentată, re-interpretată și re-adaptată unor exigențe stilistice, estetice sau chiar ideologice. Mitul Medeei este un mit care își regăsește cu oarecare dificultate identitatea și sensurile într-o actualitate a autorității masculine, a unui feminism pe alocuri ideologic și nu structural, funciar. Dincolo de dihotomia feminin/masculin, tema stranieții, a exilului, a barbarilor veniți de pe mare apare în subtextul acestor rescrieri și reinterpretări care nu au cum să nu se racordeze la exigențele prezentului.

Poate una dintre marile provocări, dar și limitări ale unei reprezentări în condiții festivaliere este cea a spațiului. Fără nicio maliție, atmosfera de la Apollo III ar fi adus *un je ne sais quoi* suplimentar reprezentății care vine, cu umor și inteligență, să spargă limitările convenției teatrale a genurilor, formalismul prea rigid uneori al chingilor textului antic, retorica declamativă și băntuirea tragică a acestui personaj mitic de o complexitate și o fascinație greu de suportat, uneori. Reprezentația băieților Medeei este una alertă, dinamică, cu ritm și nerv care derivă din succesiunea unor acțiuni multiple care pulverizează dar și coagulează povestea-cadru. Deambulările între narativitatea evocării poveștii tragice a Medeei și dinamica acțiunilor care îi au în centru pe vechii tovarăși ai expediției argonauților dau corp și sens,

atitudini și noi convergențe textului și mitului. Distribuția, exclusiv masculină, permite un plus de teatralitate, dar și o asumare organică, sensibilă și empatică a poveștii celeilalte, a barbarei, precum și o spectaculozitate armonioasă a trupurilor ce reamintește cumva de perfecțiune clasică a bărbaților din Grecia antică: tineri, frumoși, puternici și goi. Hora semizeilor din final este un moment provocator, de o virilitate ostentativă, fără a fi deranjantă. Partitura dramaturgică a lui Ionuț Sociu racordează textul la contemporaneitatea actorilor, dar și a publicului, referințele livrești sunt bagatelizate cu umor și cu o lejeritate similară autorilor faimoaselor colecții... *pour les nuls*, Antichitatea coboară de pe piedestalul sobru al istoriei și se amestecă, neutră, printre noi și poartă straie noi, cool și funky, detaliile biografice ale eroilor sunt în linii mari păstrate, dar și nuanțate, pe alocuri. La acestea se adaugă elemente ale civilizației elene contemporane, acest cult al barului, muzica, dansul.

Spațiul scenic are în centru un bar din Grecia sub forma unei corăbii, cu hublouri în partea de jos, spectaculoasă și multifuncțională, care primește conotații diferite de-a lungul reprezentației. În spate, o tablă, pe care sunt desenate cu creta hărțile și pe care argonauții fac anumite notații, din când în când. În deschidere asistăm la lamentoul tânărului Orfeu, care pe ritmuri de bouzouki plânge dispariția Euridicei, a cărei imagine și memorie îi strică orice nouă combinație. Muzică grecească, shoturi, corpuri bronzate și sportive, ne transpun într-o atmosferă estivală grecească cu flirturi de-o vară și povești de pahar. Gașca, deși formată din fii de zei sau semizeii, din eroi viteji ai Antichității trece printr-un parcurs de demitizare, eroismul tragic fiind înlocuit de anodinitatea contemporan,

de cotidianul frust al fiecăruia dintre noi. Povestea rememorată a Medeei, interpretată cu dezinvoltură și lascivitate, cu o senzualitate și o naturalitate copleșitoare de Eduard Trifa, devine un pretext pentru a pune în circulație o sumă de obsesii, de complexe, problematizate cu lejeritate și fără tendințe didactic-moralizatoare. Cu zâmbetul în colțul buze, dar și cu o lejeră strângere de inimă, asistăm la nararea traumelor personale ale acestui grup de prieteni. Pe acest fundal motivul neputinței bărbaților de a înțelege funciar femeile, teama de implicare, teama față de femei puternice, disfuncțiile cuplului, dar mai ales raportarea la propria sexualitate, la disfuncțiile și zonele ascunse ale fiecăruia dintre cei de pe scenă. Lectura jurnalului unuia dintre argonauți, întors de la o posibilă cură de dezalcoolizare devine prilej de dezbateri ficțiune/non ficțiune. Probleme identitare, legate de relația cu tatăl, cu genealogia personală, cu ereditatea, un anume determinism astral, zonele ascunse și sensibile ale fiecăruia dintre noi par cazuri clinice ce ar putea fi lejer tratate în clinica celebrului Esculap. Alternanțele dintre cele două planuri creează și fuziunea epică, dar și conflictul ideologic, discursul Medeei fiind principiul catalizator al celor două planuri. Trivialitatea verbală din prima parte poate fi ușor deranjantă, prin abundența imprecățiilor băieților, dar este ușor recognoscibilă în peisajul urban actual. Momentele corului sunt extrem de bine conduse, apariția corală a băieților în rochii negre de dantelă punctând declamativ narațiunea. Din motive de spațiu nu pot trece în revistă toate sensurile și subtilitățile, toate planurile de semnificații ale acestei reprezentații, o curajoasă și complet vulnerabilă *mise en abyme* a principiului masculin/feminin.



Andreea Matei

Medea's boys

DACĂ FIECARE TRAUMĂ CREEAZĂ UN TOPOS ÎN CONȘTIINȚA COLECTIVĂ, ATUNCI NU SUNTEM TOTI, DE FACTO, NIȘTE BARBARI?

Medea's boys, în regia lui Andrei Măjeri, verifică limitele omului cu sine și face pretextul unei introspecții. Despre dispariția granițelor timpurilor și despre toposurile formate individual în conștiința colectivă, piesa lui Andrei Măjeri aduce o serie de argumente bine așezate, împreună cu dramaturgia lui Ionuț Sociu și fragmente din Euripide. Transpunerea textului antic în scena contemporană presupune și o adaptare la sensibilitatea vremii în care trăim. Riscul este unul asumat, întrucât încheagă atât posibilitatea unei receptări pozitive, cât și a uneia negative.

În scenă apare un grup de bărbați ce se reîntâlnesc după o perioadă destul de lungă și, treptat, ajung să își prezinte poveștile individuale. Ei sunt argonauții mitici dar sunt și contemporanii din Elada pe care o știm. Eduard Trifa, Alexandru Ion, Alex Mîrea, Vlad Ionuț Popescu, Alex Chindris și Florin Aioane, se (re)descoperă ca un grup de bărbați ce și-au ascuns, pentru prea multă vreme, suferințele. Aceștia se apropie de sinceritate pe măsură ce bara de striptease (element ce inițial pare a exista doar pentru a solicita spiritul observational al publicului) ajunge obiectul-armă al sincerității. Și bărbații au pasiunile lor...

Pentru a-și îndeplini dorința de răzbunare asupra bărbatului care s-a însurat cu o altă femeie, Medeea este cea care ajunge să facă pruncucidere, devenind o eroină tragică, emblematică pentru cruzimea sa. Punerea în scenă păstrează, prin rememorarea călătoriei mitice, sentimentul sufocant produs de imaginea Medeei, care devine un simbol al castrării.

Deși s-ar spune că timpurile schimbă obiceiurile și *mindset*-urile, piesa chestionează de fapt o serie de comportamente ce transcend barierele temporale sau spațiale. Pe o axă ce mizează pe instabilitatea și incompatibilitatea timpului cu oamenii, două planuri se suprapun într-o poveste ce încearcă să reconstruiască un alt plan uman, ce pare a fi pierdut. Lucrând cu o serie de concepte *politically correct* în societatea de astăzi – dar destul de sensibil de trasat exact, feminismul, misoginismul, *male gaze*, machismul, spectacolul reușește să le explice dar și să le răstoarne prin întocmai protagoniștii săi.

Fiind o piesă în care bărbații întruchipează exclusiv varietatea de personaje ce se intră și ies ciclic de pe scenă, apare un argument al disoluției genurilor în favoarea conceptelor. Ce se întâmplă de fapt cu acești bărbați care au fost, pe rând, în situații limită și trebuie să se (auto)sustină? Ce reprezintă astăzi, până la urmă, barbara Medeea? Cum îi supraviețuiești traumei dacă aceasta, de multe ori, transcende memoria?

Modul în care sunt puse în scenă personajele este unul simbolic pentru că face trimitere la barca care i-a dus pe cei șase bărbați în posesia „lăniței de aur”. Irina Chirilă a conceput un spațiu cu elemente flexibile care să permită actorilor să se exprime nu doar verbal ci și corporal, cu scopul de a fluidiza incursiunile în decupajul mitic.

Faptul că tiparele clasice sunt înlăturate în favoarea unei perspective actuale este o alegere asumată a regizorului, la fel fiind și poziția publicului în raport cu spectacolul, poziție ce poate ajunge la aplauzele de final sau nu.



Larisa Luca

Un Faust dintr-o altă lume, parcă

Apune în scenă un text clasic a reprezentat adesea o încercare deloc facilă pentru regizorii contemporani, cu atât mai mult cu cât spectacolul urmărește de multe ori nu doar să păstreze esența piesei, dar și să inoveze sau să capteze publicul prin apelul la sensibilitatea timpului în care acesta trăiește. Prezența martorului tăcut, dar vigilent, care este spectatorul, rămâne dovada creării unei întâlniri între scenă și sală, a unui schimb adesea revigorant datorită noilor tendințe artistice.

Pentru publicul românesc, adaptarea după *Faust*, pusă în scenă de Contemporary Legend Theatre din Taiwan, poate reprezenta o experiență inedită atât prin prisma modalității prin care regizorul Wu Hsing-kuo alege să pună în scenă povestea învățatului ce alege să-și vândă sufletul diavolului pentru a-și recăpăta tinerețea, cât și prin contactul cu o altă civilizație, în speță cea chineză. Astfel, în reprezentarea taiwaneză, Faust este preotul taoist al cărui pact făcut cu Mephisto îl conduce treptat către redescoperirea tinereții, scenariul integrând și momentele esențiale din textul lui Goethe, cu unele intervenții: cucerirea Margaretei (preferându-se aici varianta Gretchen), întâlnirea cu Elena (numită aici Helen), aducerea pe lume a lui Euphorion, fiu al Helenei și al lui Faust. În acest context povestea este construită ca un ritual în care fiecare dintre cei 11 actori joacă mai multe roluri. De pildă, schimbarea de identitate dintre bătrânul taoist și Mephisto îl pune pe actorul Chu Po-cheng în ipostaza interpretării atât a tânărului Faust, cât și a celui căruia acesta alege să-și vândă sufletul.

Deși Faust și Mephisto sunt personaje în jurul cărora se construiește esența poveștii dată de pactul faustic, prezența feminină și ipostazele în care este surprinsă aceasta ori pe parcursul ritualurilor de cucerire inițiate de Faust, ori pe parcursul performării rolului lor sunt puncte de noutate prin recurența cu care apar în spectacol, prin cântecele și dansurile pe care le transformă în suport al propriilor idealuri sau frământări. Atributele frumuseții feminine, reprezentată în spectacol prin Gretchen și Helena, deschid un joc gingaș care pare să camufleze prezența erosului, dar nu îl reduce, ci mai degrabă contribuie la îngroșarea conturilor prin gest, mimică și cântec.

Închegarea jocului actorilor și a efectelor create cu ajutorul noilor tehnologii sau al acompaniamentului live sunt asamblate într-un stil specific pe care îl abordează spectacolul și anume *Peking opera*. Avându-și originile în secolul al XVII-lea în Beijing, acest stil presupune un melanj între muzică, mimă, performativitate vocală și corporală, dans și acrobație. Se poate vorbi astfel de un stil caracteristic bogățiilor culturale ale Chinei care se definește prin expresivitatea dobândită ca urmare a îmbinării replicilor actorilor cu vestimentațiile elaborate ale acestora și cu mișcărilor lor mai degrabă simbolice decât realiste. Spectacolul devine astfel un întreg ritual în care replicile sau monologurile personajelor



dau naștere unui adevărat performance. În *Faust*, corpul capătă multiple valențe care se află într-o permutare succesivă de la configurarea spațiului prin dans, la stabilirea unor raporturi între personaje. Cu atât mai mult, corporalitatea devine una dintre pârghiile de susținere a discursului narativ, dar și de redare sau explicitare al acestuia întrucât, cel mai adesea, povestea se conturează nonverbal, prin intermediul gesturilor care capătă valoare de simbol. Un alt aspect care reține atenția este prezența măștii. Fie regăsită pe chipurile personajelor în format fizic, fie încropită prin anumite picturi faciale complexe, ea devine un element esențial deoarece scoate în evidență și

ascunde în același timp trăsături fizice, morale, dar și tradiții cu o istorie atât de bogată ale lumii chineze.

Dacă e să ne raportăm la *Faust* al lui Wu Hsing-kuo și cel al lui Silviu Purcărete, devenit deja tradiție prin prisma relației dintre opțiunile de a le pune în scenă, cele două oferă o experiență pe cât de diferită, pe atât de asemănătoare. Ceea ce au în comun este certitudinea, pentru mulți inedită și coplesitoare, că odată cu ieșirea din sala de spectacol fiecare spectator ia cu sine o nouă manieră de a răspunde interogațiilor pe care le lasă deschise adaptările.

Natalia Țurcan

Reconstituirea unei vieți de teatru

Avorbi despre teatru este întotdeauna o misiune dificilă, a vorbi despre o viață în teatru, pe parcursul unei singure ore, este aproape imposibil. George Mihăiță este eroul care-și lasă masca după culise și iese în scenă cu propriul nume. A-l cunoaște cu adevărat pe actorul care îmbracă atâtea fețe pentru cei veniți la teatru să stea relaxați în scaunele moi, înseamnă a simți lacrima din spatele unui zâmbet și seninătatea unei dureri. De regulă spectacolele dedicate unor personalități a teatrului se fac mult după dispariția lor, ca o încercare de recuperare a unei valori de care nu te mai poți atinge decât prin amintirile altora. În cazul acestui spectacol însă, trăim bucuria unei prezențe, nu a unei absențe.

Mihăiță. Reconstituirea unei vieți este un one-man show mult mai complex decât pare. Acesta întrunește omul, actorul, discipolul, cetățeanul care au găsit ceva de spus, adunându-se într-o singură identitate, plus regizor și dramaturg (al propriei vieți) – spectacolul fiind semnat în totalitate de eroul său. Regăsim, de fapt, într-un decor simplu și atât de firesc, un om, un om bun, frumos prin sinceritatea, deschiderea și bunătatea cu care îi cucerește pe cei din jur. George Mihăiță nu le poate da o lecție de teatru celor prezenți, dar le poate da o lecție de viață, îi poate învăța plăcerea de a trăi și de a-și face bucurii lor, dar și oamenilor apropiați cărora le datorează succesele și reușitele.

Valoarea acestui spectacol constă prezentarea în fața publicului a unei revelații: că au în față un crâmpoi din istoria teatrului. Întreaga reprezentare devine oarecum, pe nesimțite, și o retrospectivă a teatrului și chiar a filmului românesc, rememorând niște nume importante care sunt trecute la capitolul întâlniri: Toma Caragiu, Sanda Manu, Sergiu Nicolaescu, Radu Beligan, Alexandru Dabija, Lucian Pintilie, Horațiu Mălăieles etc. Fiecare dintre aceste nume se îmbogățește pentru cei prezenți cu o nouă latură, o nouă poveste, o nouă imagine, fiecare dintre ele conectate la viața și la sufletul lui George Mihăiță. Intimitatea la care invită spectacolul este de natură confesivă, nu doar pentru actorul-erou al spectacolului, ci pentru toți cei care, auzind niște nume, niște titluri de spectacol sau de film, tresar parcă la gândul că l-au văzut și ei, că l-au prins la teatru, că au căutat bilete și o vor mai face etc. A vorbi despre propria viață e mult mai complicat decât a o relata imparțial pe a altuia, chiar dacă ți-o asumi. Atunci când ieși din scenă, te demachiezi la cabină, îți schimbi costumul de laș, de trădător, de rege, de bufon, de slugă, pe portul tău de toate zilele și te duci liniștit acasă, bucurându-te că nu ești prostul, nenorocitul, tragicul, tristul, criminalul acela de personaj de care „te-ai dezbrăcat” ca să redevii tu. George Mihăiță nu poate face asta după spectacolul *Reconstituirea unei vieți*, el e nevoit să rămână cu același nume, aceleași bucurii, aceleași tristeți, aceeași istorie, aceeași copilărie și să-și continue viața la fel. Decizia de a face acest spectacol este o dovadă de autocunoaștere, de autoîmpăcare, de autoasumare chiar. Frumusețea sufletească și zâmbetul cu care acest frumos actor poate fi identificat oricând, oricum, oriunde, fac din acest spectacol un moment de lumină, de împlinire și împărtășire întru ale teatrului. Nimic mai important decât să dăruiești, actor fiind, bucurie și împăcare publicului tău. Alături de el s-a remarcat un tânăr pianist, care a dat o notă de rafinament spectacolului, vădit onorat și emoționat, transmitând publicului o frumoasă bucurie de a fi împreună.

O dovadă de împărtășire este și cartea (care stă la baza spectacolului) cu care ar fi putut rămâne orice doritor, drept frumoasă amintire și chiar o continuare a spectacolului prin detaliile pe care le conține, evident, cu posibilitatea unui sincer autograf, la lansarea ce a urmat. Biografia și posibilitatea lui George Mihăiță fac un portret viu, care poartă titlul omonim cu spectacolul, semnată de Doina Papp, prezentată frumos și într-o intimitate aproape necesară de Octavian Saiu.

O viață trăită în teatru a devenit spectacol, nu pentru a preamări pe cel care o trăiește, ci din contra, a împărți din modestia și frumusețea spiritului său celor care se complac în umbra tristeților lor.



Alexandra Daniliuc

Stelele circului contemporan

Oliver Lépine și trupa Machine de Cirque au adus pe scena de la Redal Expo un mix de circ, teatru, dans și muzică ce a stârnit reacții în lanț, un cumul atât de mare și de variat încât, în loc de cuvinte, am rămas cu pilea de găină. Invitații din Canada au atras cu siguranță atenția tuturor categoriilor de vârstă atât prin acrobații, cât și prin variata simbolistică a spectacolului.

Cei opt au trecut treptat printr-un proces de osmoză, de la figuri separate au atins pragul în care pielea lor nu mai avea bariere fizice, funcționau ca un mecanism bine pus la punct, iar corporalitatea a devenit un concept comun odată cu întinderea firului narativ. Centrele vizuale veneau treptat și repetat, era imposibil să ratezi vreo mișcare, în ciuda agitației de pe scenă. Au construit suspans, au detensionat momentele în care stăteau cu sufletul la gură anticipând următoarele mișcări, au avut o gestică plină de grație și au reușit prin corpul lor comun să se extindă în toată sala. În reprezentația lor nu au fost însă sparte doar barierele corporale, au reușit să suprapună mai multe niveluri de performativitate, integrând în jocul lor o poveste în care limbajul a devenit unul universal, unde limba germană este

transformată într-o răsfirare de sunete, muzica antrenează acrobațiile și jocul actoricesc, muzică ce în sine a adus un plus de caracter universal prin versatilitatea instrumentelor folosite – dansul se intercalează cu povestea și pictura, dându-i înțeles sau ajutând la formarea lui; la fel cum și reacțiile publicului variau de la râsete, la un râsuflu ușurat după o secundă în care uitam să respirăm.

Deși spectacolul uimește mai ales prin latura corporală, prin lucrul (dar și lupta și comunicarea absolută) cu propriul corp, titlul nu se rezumă la asta. Ce aduce pe scenă depășește eticheta de circ. De fapt, poate acesta este și rolul artei, al operei de artă, al artistului: acela de a(-și) depăși condiția, de a pătrunde orizontul de așteptare al spectatorului, de a ridica (nu doar trupuri) ci și întrebări, Spectacolul lui Oliver Lépine ar fi un exemplu cât se poate de pertinent în acest sens. Poeticitate - poezie, teatru, muzică: acestea ar fi doar câteva cuvinte care ar exprima esența spectacolului canadian, însă poate că unul dintre mesajele esențiale ale reprezentării este acela că limbajul oral se află uneori în imposibilitatea de a cuprinde anumite emoții, stări și, până la urmă, misterul ființei umane.

Firul narativ, compus din secvențe fragmentate, nelimitate, care pot lăsa senzația unei lipse de coerență, capătă totuși sens în interiorul fiecărui spectator, dacă avem ca reper realitatea imediată, scena cotidiană sau haosul postmodern. Condiția artistului, efortul și frământările sale în desăvârșirea operei de artă, rolul artei în viața oamenilor (și reacția oamenilor la obiectul artistic), împingerea limitelor limbajului până în punctul în care acesta nu mai semnifică nimic, resemantizarea corpului care devine aici deopotrivă semnificativ și semnificant reprezintă doar câteva frânturi din viziunea mult mai amplă pe care spectacolul o oferă (de altfel, privirea către celălalt și către sine este elementul care pune în mișcare întreaga reprezentație), pe lângă numeroasele incursiuni în timp și chiar oprirea timpului.

Stelele circului contemporan mizează pe momentul prezent fără a face, însă, abstracție de trecut și de o anume istorie a artei în mod general și a circului în mod special prin instrumentarea corpului, „obiectul” imediat care devine în sine un obiect de artă, element care animă întregul univers al circului.



Iris Nuțu

La început a
fost un „miau”

PISICI: un spectacol concert pus la cale de Fără Zahăr

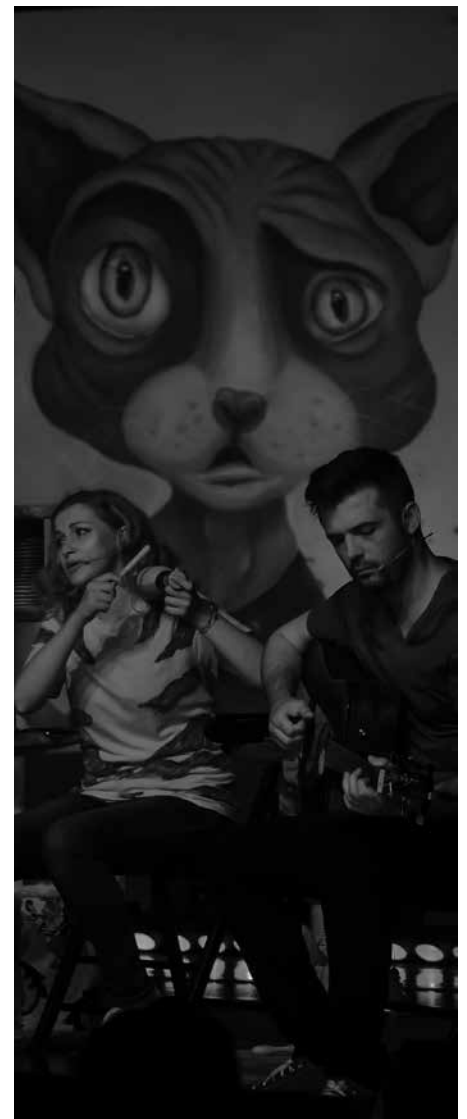


Nu trebuie să fii *a cat person* ca să mergi la *Pisici* și să-ți placă. Dacă îndrăgești muzica și teatrul – sau dacă se întâmplă să fii fan al trupei *Fără zahăr* – spectacolul concert care vineri seara a umplut până la refuz sala de la etaj a Teatrului Gong te va face să mergi spre casă fredonând, incontrollabil, versurile lui Bobi Dumitraș și ale lui Bobo Burlăcianu și poate chiar dorindu-ți, așa cum spune și faimosul cântec din *Aristocats*, să fii și tu pisică.

Cinci actori, douăsprezece personaje (în total, 108 vieți de pisică), o scenografie compusă din câteva căsuțe, pernuțe și jucării pentru pisici, multe instrumente muzicale care, la o primă vedere, ar putea părea și ele de jucărie, un joc colorat de lumini și un set de ilustrații ludice proiectate în fundal cu portretele felinelor din spectacolul concert al celor de la *Fără zahăr*. Așa ar putea fi rezumate elementele care fac ca *Pisici* să fie cu adevărat ceea ce susține că este, anume „o joacă muzicală.” Și *teatrală*, am putea, totuși, adăuga, pentru că, deși muzica joacă, fără îndoială, un rol esențial, *Pisici* este, înainte de toate, nu doar un spectacol și nu un concert, ci un spectacol atât de conștient că este *spectacol*, încât nu ezită să le amintească adesea celor din sală că nu se află altundeva decât la teatru. Fie adresându-li-se spectatorilor în mod direct („închideți telefoanele mobile”, „aveți în față o pisică / dar în pisică e un câine”, „măța babă de la doi / știe totul despre noi, despre voi”), fie referindu-se la prezența lor prin ceea ce cântă și vorbesc („cei din sală ar vrea să zică/ ce n-aș da să fiu pisică”, „au plătit bilet, mai avem de cântat”), personajele din *Pisici* sunt perfect conștiente că se află pe o scenă în fața unui public, dar *jocul* actoricesc nu se sfiește să devină *joacă*: după ce trei dintre actori părăsesc scena, unul dintre cei rămași îi spune celuilalt că restul sunt „la țigară”, iar laserul care apare brusc pe perete îi face pe

aceștia să uite de piesa pe care o interpretau și să îl urmărească, frenetic, prin sală. Ca orice joacă, *Pisici* este distractiv. E dificil să te abții din râs în fața jocurilor de cuvinte și a glumelor ingenioase rostite de personaje („ANAFura mamei lor”, „gaz motan”, „ce iarba mâței ați fumat?”, „fi motan și recunoaște!”), dar, pe de altă parte, la fel de dificil este să nu fii emoționat sau pus pe gânduri de ceea ce se ascunde, uneori, în spatele acestui umor prin care versurile scrise de Bobi Dumitraș și Bobo Burlăcianu fac ceea ce știu ele mai bine să facă: haz de necaz. Reîncarnat în trupul unei pisici, Câinele Vasile le spune spectatorilor „eu când vreau să mârâi, torc”, dar dincolo de acest simț al umorului se ascunde suferința reală de a simți că nu te-ai născut în corpul potrivit. Adolescanta Cami mărturisește că părinții i-au dat nume de floare, dar că a sfârșit simțindu-se mai mult ca o plantă agățătoare, iar la început chiar e amuzant, până afli că motivul pentru care se simte astfel este că ai ei au plecat să muncească în străinătate, că îi vede o dată pe an și că, atunci când se întâlnesc, nu mai știu să se bucure cu adevărat, pentru că au uitat cum să fie împreună. Domnul Blănaru, despre care ni se precizează că „a sponsorizat decorul acestei piese”, ne este prezentat ca fiind „un motan ce pentru teatru orice sumă risipește/ căci el iubește arta și arta îl iubește”, însă publicul înțelege curând din intervențiile personajelor că el nu este, de fapt, decât un motan îmbătat de putere și de iubire de sine. Iar acestea nu sunt decât câteva dintre personajele din *Pisici*. În doar 70 de minute, spectacolul-concert al celor de la *Fără zahăr* spune poveștile a douăsprezece pisici și, deși la început pare că ele nu au nimic de a face una cu alta, până la sfârșitul reprezentației, poveștile lor se vor întrepătrunde și vor deveni una singură.

Într-adevăr, nu trebuie să fii *a cat person* ca să mergi la *Pisici* și să-ți placă. Dar șansele să devii una până la finalul spectacolului sunt mari.



Alexandru Ciobanu

Tânărul „Pescăruș”



Despre Pescărușul lui Cehov s-au scris multe și mulți actori s-au confruntat cu analiza textului lui Cehov. A respecta un text clasic, oferind, totodată, autenticitatea unei interpretări actuale, este un deziderat pe care orice actor și-l dorește. Trupa Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografie a reușit să ofere spectatorilor prezenți experiența unui spectacol clasic, însoțită de emoția tinerilor actori care, în regia Taniei Filip, au arătat o trupă matură, încheagată, ce a reușit să ofere autenticitate și emoție textului lui Cehov.

„Nu mai avem vedete!” strigă doctorul în debutul piesei, contrazicând realitatea demonstrată în cele două ore ale spectacolului, când tinerii actori au arătat că vârsta nu este o condiție a talentului și că munca asiduă și lunile de repetiții vor compensa acest dezavantaj. Am fost martori aseară, pe scena CAVAS din Sibiu la nașterea unei generații de mari actori actori: Alexandra Colci (Irina Nikolaevna Arkadina), Ștefan Mihai (Konstantin Gavrilovici Treplev), Alexandru Făiniși (Piotr Nikolaevici Sorin), Alexandra Tofan (Nina Mihailovna Zarecinaia), Gabriel Vatavu (Ilia Afanasievici Șamraev), Nicoleta Moscalenco (Polina Andreevna), Marina Fluerașu (Mașa), Matei Arvunescu (Boris Alexeevici Trigorin), Radu Chirev (Evgheeni Sergheevici Dorn) și Alin Potop (Semion Semionovici Medvedenko). Cu toții au demonstrat, în cele două ore ale spectacolului, calități demne de un mare actor. Am fost prezenți la nașterea unei mari actrițe, Marina Fluerașu, care prin Mașa a demonstrat calitățile unei deja mari personalități teatrale.

Lipsa cortinei de pe scena CANVAS a oferit spectacolului o autenticitate aparte, permițând publicului să fie prezent la rearanjarea sau înlocuirea decorului, lucru făcut de aceeași actori, personaje clasice dintr-un Pescăruș modern. Integrarea acestor acțiuni în spectacol este soluție clasică ce a introdus spectatorul într-un atelier teatral, experiment ce a făcut să dispară al patrulea perete și a integrat în spectacol lucruri care până acum au fost ascunse spectatorului.



**Editor: Ion M. Tomuş**

Diana Nechit, Alba Stanciu, Anda Ionaş, Simona Chiţan,
Alexandra Viştraş, Alexandra Daniliuc, Andreea Matei, Iris Nuţu,
Larisa Luca, Natalia Ţurcan, Alexandru Ciobanu, Eliza Cioacă

UNIVERSITATEA „LUCIAN BLAGA” DIN SIBIU

FACULTATEA DE LITERE ŞI ARTE

DEPARTAMENTUL DE ARTĂ TEATRALĂ

CENTRUL DE CERCETĂRI AVANSATE ÎN DOMENIUL ARTELOR SPECTACOLULUI (CAVAS)

UNIVERSITATEA DIN BUCUREŞTI, CENTRUL DE EXCELENŢĂ ÎN STUDIUL IMAGINII

ISSN 2248-1776

ISSN-L 2248-1176



TEATRUL NAȚIONAL RADU STANCA SIBIU

