aplauze

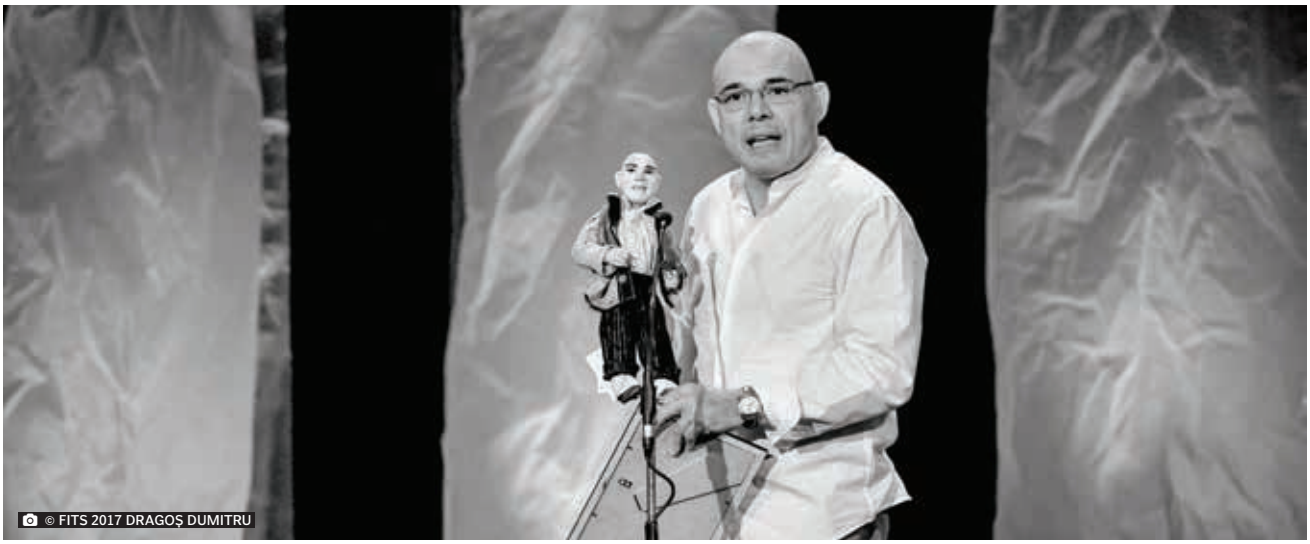
Anul XXIV / nr. 10 / 18 iunie 2017

FITS 2017 MARIA ȘTEFĂNESCU

© FITS 2017 SEBASTIAN MARCOVICI

© FITS 2017 DRAGOŞ DUMITRU

© FITS 2017 DRAGOŞ DUMITRU



© FITS 2017 DRAGOŞ DUMITRU

Faust.

MIT MODERN. SPECTACOL POSTMODERN.

Alba Stanciu

FITS 2017 MARIA ȘTEFĂNESCU

Faust-ul lui Silviu Purcărete este fenomenul teatral care „afectează" ireversibil atât arta spectacolului în secolul XXI, precum și reperele studiilor de teatrologie. Este o entitate „totală" ce poate fi privită din mai multe direcții, de la legătura cu răsturnările normelor performative din secolul XX, până la un spectacol al orgiei, al ritualului - în formulă fie sacră, fie degradată - al sacrificiului, sângelui, cruzimii. Regia oferă șocante situații de blasfemie, de profanare a simbolurilor. *Noaptea Valpurgiei* este un veritabil ritual cauzator de transă, de expansiune dionisiacă, în care sunt angajate toate sursele teatrale pentru accesarea simțurilor audienței. Volumul spectacular este copleșitor, de la tulburătoare procesiuni carnavalești, până la etalarea erotismului bestial prin scene simbolice de zoofilie. Regia urmărește în permanență „eficacitatea" teatrală a ritualului, suprapusă ironiei și fanteziei morbide, care declanșează o perversă putere de seducție. Apar excese de tehnici teatrale, „palimpsest" și „puneri în abis" (*mise en abyme*), prin care este pusă în scenă tragedia omului, a lui Faust, care apare ca o marionetă incapabilă de a se putea opune forțelor care îl manevrează cu cinism.

Montarea este dependentă de gigantismul spațiului, de substanța brută a materialelor de construcție de tip industrial, care devin materiale de producere de teatralitate. Mai mult, spațiul este încărcat de panouri laterale reprezentând gravuri uriașe cu teme suprarealiste - figuri hidoase, fragmentare - executate în tonuri de alb și negru în maniera fanteziilor halucinante ale lui Hieronymus Bosch.

Viziunea lui Purcărete aduce în prim plan un amplu univers uman plin de contradicții, vulnerabilități și conflicte. Momentul este prielnic apariției unui „adorabil" Mefisto (Ofelia Popii), jucăuș, sensibil dar și diabolic, un personaj care încântă, seduce, stârnește încredere și certitudine. Este un grațios maestru al teatralității și regiei, un personaj care-l va conduce pe Faust prin *Noaptea Valpurgiei*, la fel cum Beatrice îl ghidează pe Dante. Infernul lui Purcărete este un perimetru al orgiei și blasfemiei, al circului, jocului cu focul, cu ritualul sacrificial, cu excesul sexual, cu formula grotescă a erotismului. Spectatorul este absorbit în această totalitate a *performance*-ului, este supus stimulărilor excesive ale inteligenței, este consumat de absorbția sa în ritualul teatral în mijlocul căruia rămâne neputincios, buimăcit, în final purificat (linia melodică de la sfârșitul piesei, vocea feminină, angelică).

Regizorul suprapune repere temporale variate, de la Renaștere până la fragmente selectate din „imediatul" cotidian, implică elemente ale teatrului medieval, miracolul, etc. Personajele alegorice sunt tratate într-o rafinată formulă vizuală ce mizează pe contrast de tonuri de alb-negru și gesturi coregrafiate după maniera corporalității picturale. Un element important al teatralității este muzica compusă de Vasile Şirli, care creează o gamă stilistică largă ca și suport sonor, de la coral gregorian în maniera lucrărilor medievale ale lui Hildegard von Bingen, până la demonismul sonorităților stridente ale muzicii *rock*.

Interpretarea personajului Faust de actorul Miklòs Bacz aduce una dintre cele mai complexe formule de construcție de rol, prin forța expresiei interiorității, tensiunea concentrării aproape hipnotice, în care sunt antrenate cele mai subtile manifestări ale sensibilității, susținute de inteligența vulcanică specifică eroului romantic. Este vorba de o meticuloasă abordare artistică, axată pe precizie a detaliului, pe un supra-control al energiei performative, care contribuie decisiv la consistența „totală" a spectacolului.

Faust-ul lui Purcărete, la fel ca și *Faust*-ul lui Goethe, fixează un reper intangibil al mitului în spectacolul de teatru. Mitul „individualismului modern", după cum îl numește Jan Watt, își găsește plenitudinea în spectacolul postmodern." ●

Eu, Carmen! Tu, Carmen! Noi, Carmen!

Diana Nechit

Reprezentația, *Yo, Carmen!* a artistei Maria Pagés nu este o revizuire a personajului feminin eponim al operei literare cel mai mult adaptate a lui Prosper Mérimée, și nici o versiune actualizată a aceleiași opere, ci reprezintă o odă vibrantă adresată feminității, o *rupere* a lanțului de stereotipii și clișee, atribuite imaginii feminității rebele a frumoasei țigănci, Carmen, dar și a femeii în general, de societatea masculină, cultură, religie, imagine media. Pronumele singular „eu" nu reprezintă o singularitate, ci includerea personală a autoarei într-o pluralitate asumată, cea a eternului feminin. Coregrafia Mariei Pagés aduce un alt punct de vedere asupra personajului, o privire spirituală, feministă. Pentru geneza spectacolului a strâns, timp de doi ani, interviuri ale femeilor de toate condițiile, religiile, stările de spirit și emoțiile, într-o încercare de aglutinare a diferitelor stări ale feminității, în cadrul unei sinteze sensibile, dar pline de forță. „Carmen este în toate femeile, iar noi suntem toate Carmen, asta este ceea ce încerc să redau în coregrafiile mele".

FITS 2017 SEBASTIAN MARCOVICI

Reprezentația se prezintă printr-o suită de zece tablouri, decupate prin lumină, ce reiterează ideea de feminitate. Maria nu este singură pe scenă, ci însoțită de șase dansatoare și șapte muzicieni, pe principiul parității femeie-bărbat. Muzicienii sunt situați în spatele scenei, disimulați de întuneric și nu apar decât la final. Reprezentația se remarcă print-o intertextualitate bogată, prin referințe și simboluri la ceea ce numim cultura *feminismului* și care fac referință la rebeliunea femeii în fața maltratării, la dependența moștenită în fața supunerii ancestrale la tradiții, religie și modă. O coregrafie ce abundă de referințe livrești, dar și cu note contrapunctice, accesorii ale activităților casnice ale femeilor – mături, șorțuri de bucătărie, pămătufuri de șters praful – devin obiecte artistice, prelungiri ale coregrafiei corpului prins în încătușarea flamencoului. O voce din *off*, feminină, asigură, pe lângă linia melodică a lui Bizet, fundalul sonor al coregrafiilor, prin intarsiile marilor texte literare ale feminismului, semnate de autoare precum Maria Zambrano, Widdad Benmoussa, Akiko Yosano, Marguerite Yourcenar, Margaret Atwood, Belén Reyes, prin intermediul cărora Maria Pagés conferă, totodată, universalitatea mitului. Senzualitatea acestui dans, mișcările ce pun corpul femeii în evidență, linia acestuia fiind subliniată și prin aderența costumelor de culoarea pielii ce sublimează feminitatea dansatoarelor, dar și autenticitatea, sinceritatea acestui dans ce te învăluie și te dezvăluie. Flamencoul accentuează curburile cele mai senzuale ale corpului prins în mișcare, feminitatea liberă și fără constrângeri sociale și culturale.

Primul tablou se deschide printr-un dans cu evantaie, pe intro-ul lui Bizet și care o pune pe Maria într-o ipostază masculină de toreador, artista mânuind evantaiul asemenea unei cape. Este un dans eliberator, evantaiele fac aerul să vibreze electric, iar sala respiră pe ritmul pașilor fermi și puternici ai dansatoarelor. Succesiunea continuă prin ipostazieri ale condiției femeii, raportarea acesteia la spiritualitate, la educație, la viața domestică, relația mamă-fiică, iubirea, inițierea tinerelor fete în arta dansului, raportarea la egalitate și libertate se derulează amețitor în ritmurile muzicii și ale dansului. Maria interpretează, într-o redingotă de lumină, un cântec destinat bărbaților, *martinetes*, cu puternice accente masculine ce sparge stereotipiile cu privire la evoluția artistică a femeilor în artă. Întreaga coregrafie este jalonată de această alternanță, feminin-masculin, aflată mereu într-un raport de seducție reciprocă. Partitura clasică, melodioasă, a lui Bizet este *spartă* de ritmuri de *slam*, de *flow* în spaniolă, ce actualizează discursul feminist, îl mută din literar, din zona artistică în spațiul urban al străzii.

Un moment magic al reprezentației este acela în care Carmen se deghizează în fața unei oglinzi în panoplii aurii cu purpurii ale referentului cultural, caricaturizând tabloul stereotipic, ca mai apoi, acestea să cadă, iar *Flamenca* să apară îmbrăcată în purpuriul vieții și al pasiunii. Metamorfoza devine astfel completă. Carmen, *gitana* de ieri, este femeia de astăzi, mereu rebelă și seducătoare, puternică și neîmblânzită și feministă. ●

UNICREDIT SUSȚINE
FABRICA DE CULTURĂ.
UniCredit Bank

JTI

Excelența în cultură

JTI este partener și susținător al marilor evenimente și instituții culturale, peste tot în lume.

La JTI lucrează 26.000 de oameni, reprezentând peste 100 de naționalități și culturi diverse, cu un potențial creativ excepțional.

jti.com

Carmen.
Forţa feminină a dansului

Alba Stanciu

FITS 2017 PAUL BĂILĂ

FITS 2017 MARIA ŞTEFĂNESCU

Marcat de un debut impresionant, de un recital al evantaielor executat pe uvertura operei *Carmen* de Bizet, spectacolul prezentat de María Pagés este o etalare a virtuozităţii dansului şi a vocii. Purtând ca şi titlu numele personajului fatal Carmen, asociat în mod instinctiv cu spectacolul de operă, sau cu nuvela lui Prosper Mérimée, spectacolul creat de coregrafa spaniolă nu are intenţia de a urmări firul narativ şi şirul de evenimente care au construit această imagine.

María Pagés, care semnează concepţia regizorală, oferă un tensionat puls al forţei feminine, ce creează un dialog sublim între componentele esenţiale ce alcătuiesc viziunea şi mesajul, feminitatea. Este vorba de corpul exprimat prin dans, de vocea feminină şi textul poetic. Este menţinută autenticitatea spiritului hispanic, eterna tendinţă combativă, un spirit feminin axat pe coordonate unice, care nu se aliniază în nici o formulă de acceptare a unui mediu dominant masculin. María Pagés oferă prin dans, configuraţii, contorsionări şi exprimarea fără limite a caracterului pasional a feminităţii specifice perimetrului hispanic, cele mai profunde emoţii, cele mai elegante compoziţii de grup, prin care sunt trasate stări variate, de la introspecţie, până la etalări furibunde ale pasiunii, care consumă şi energizează, deopotrivă, energia umană, tradusă în plan scenic prin cele mai creative – din punct de vedere vizual – formule de construcţie.

Spectacolul oferă o esenţială componentă poetică, datorată profunzimii textelor recitate care sunt „puse în formă" prin prisma corporalităţii. Sunt incluse atât textele coregrafei María Pagés, cât şi ale unor personaje emblematice pentru literatura ce dezbate teme feministe. Este cazul lui Marguerite Yourcenar, poeta şi filosoafa spaniolă María Zambrano (una dintre figurile „cheie" datorită luptei acesteia pentru a se impune ca femeie în prim planul vieţii culturale), poeta contemporană de origine marocană Widdad Benmoussa, reprezentanta perimetrului japonez Akiko Yosano (activă şi, totodată, deosebit de criticată în perioada de început a secolului XX) sau scriitoarea marocană contemporană El Arbi El Harti. Prin apelul la cuvintele personalităţilor care au susţinut aceste teme, spectacolul coregrafei oferă o perspectivă largă a unui feminism universal, atemporal, o formulă de comunicare prin intermediul artei şi dansului, a celor mai profunde sentimente şi sensibilităţi. Complexul univers mental feminin adus în scenă este generator de formule expresive rafinate, de dialoguri performative care sublimează limbajul feminităţii.

Muzica este, de asemeni, o componentă care asigură pulsul vital al întregii compoziţii, oferind identitatea spectacolului şi dinamismul hipnotic al discursului corporal. Efectul este datorat unui corpus creat din chitară, percuţie, violoncel şi vioară, toate acestea fiind supuse vocii umane.

Forţa feminină reprezintă forţa spectacolului, factorul activator al dansului şi corpului exprimat în formule expresive, care trasează pasiuni şi rafinate stări conflictuale. ●

Politicile familiei și familiile politice

Andrei C. Șerban

FITS 2017 DRAGOȘ DUMITRU

Ultimul spectacol-lectură din cadrul acestei ediții FITS propune o viziune metaforică incomodă asupra raporturilor interumane, portretizând membrii unei familii rupte din viziunile distopice ale celebrelor romane care dezbat absurditatea doctrinelor de ordin politc. Sub îndrumarea regizorului Bogdan Sărătean, actorii și studenții sibieni au dat glas personajelor create de autoarea de expresie spaniolă Cristina Clemente care, în piesa *Consiliu de familie*, reconsideră raporturile de forță ale unui domiciliu atins de flagelul politic, pe baza formulei unui *huis clos* petrecut exclusiv în interiorul aceluiași apartament. Mai precis, în viziunea celor cinci personaje (cei doi părinți – Ramón și Mariana –, cei doi copii – Jimena și Gonzalo –, la care se mai adaugă și Nicolás – iubitul Jimenei), prieteniile devin parteneriate pasagere, rugămințile devin favoruri oficiale, relația părinte-copil este clasată ca un raport între *progenitor* și *progenitură*, nedepășind zgura superficială a oricăror raporturi oficiale. De iubire, devotament, empatie, sensibilitate nici nu mai pomenim. Totul este trecut prin filtrul rece al protocolului, iar ierarhiile sunt gândite pe baza criteriului politic, nicidecum pe cel al respectului sincer și necondiționat.

Fără să insistăm pe firul dramatic, destul de previzibil, în esență, însă nu pentru că autoarea ar duce lipsă de originalitate la nivelul construcției, ci pentru că orice altă deturnare de la demersul dramatic stabilit ar trăda un optimism necredi(ta) bil, piesa înfățișează o familie (normală, s-ar părea, după standardele sociale exprimate în lumea ficțională a Cristinei Clemente) care funcționează după toate principiile și mecanismele legislative ale unui stat.

Astfel, Ramón, inițialul președinte al consiliului de familie, trimite mailuri celorlalți membri, pentru a programa data și ora viitoarelor întâlniri, le expediază mesaje oficiale de aprobare sau de respingere a diferitelor doleanțe venite din partea *subalternilor*, consemnează procese verbale pentru fiecare reuniune, stabilește bugetul anual și măsurile de austeritate, lansează ordonanțe de urgență, definitivează cu precizie programele de divertisment care adună toată familia laolaltă, precum și turele de curățenie ale întregului apartament, favorizează (mai mult sau mai puțin pe merit) anumiți membri, în funcție de calitatea planurilor de investiție pe care aceștia le propun și de impactul vizual și informațional al prezentărilor PowerPoint, recită din memorie, în tandem cu ceilalți membri, legi care să-i susțină opiniile sau să le infirme pe ale celorlalți, la fel de bine cum abrogă legi dacă *masele* o cer cu insistență, amenințând cu plecarea. Așa cum echilibrul celular denotă calitatea întregului organism, așa și ipostazierile demagogiei și corupției consumate la nivel *micro*-social (la nivelul celulei familiale) trădează corpul bolnav al societății. În acest sens, fiecare dintre cele cinci personaje bifează câte o tipologie aparte, confruntându-ne cu cinci tipare care surprind, în general, specificul indivizilor ce cochetează cu idealurile politice. Bineînțeles, punerea tuturor acestor voci sub aceeași cupolă nu poate conduce la altceva, decât la dezordine și revoltă: Jimena (tipul idealistului revoluționar care crede în *bunul-simț*, în responsabilitatea asumată și în conviețuirea de calitate, fără restricționări sau măsuri punitive, vrând să pună capăt epocii „paternaliste"), Gonzalo (tipul capriciosului și oportunistului care pretinde bunuri, în schimbul votului, dar care se răzgândește, în momentul în care aspirațiile lui capătă alte proporții), Ramón (tipul conservatorului, anti-anarhist, cu spirit dictatorial, care sfidează principiile democrației), Mariana (tipul hazardatului care plănuiește lucruri mult prea mărețe pentru posibilitățile sale, considerând că „Suntem o familie tradițională. Trebuie să rămânem împreună."), Nicolás (tipul cerebral și versatil, care pozează în ignorant, dar care profită de momentele de slăbiciune ale celorlalți, pentru a intra în scenă, punând mâna pe putere). Dintr-o astfel de combinație, atât de eterogenă, nu vor lipsi nici uneltirile, trădările, corupția sau scenariile absurde, de un comic cinic, așa cum le surprinde, de exemplu, *momentul electoral* al piesei, în care cei patru pretendenți la scaunul de președinte al consiliului nu au altceva de făcut decât să se voteze pe ei înșiși.

În ciuda umorului de suprafață, mesajul piesei semnate de Cristina Clemente frizează pesimismul. Așa cum marile distopii ale literaturii universale au încercat să dovedească dezumanizarea omului politic, așa și scriitoarea de expresie spaniolă arată cum, prin construcția sa subtilă, omul nu știe să-și asume propria libertate, convertind liberalismul în anarhie. ●

Macbeth.

RITUALUL CA ȘI ÎNTÂLNIRE ÎNTRE ORIENT ȘI OCCIDENT

Alba Stanciu

FITS 2017 MIHAELA MARIN

O provocatoare combinație dintre un subiect clasic european, plasat într-un context al Chinei vechi și codurile performative ale unui teatru axat pe corporalitate, este oferită de spectacolul adus pe scena Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu de compania Tang Shu-Wing Theatre Studio.

Reformulând textul și ideea centrală a piesei lui Shakespeare, *Macbeth*, regizorul Tang Shu-Wing distilează evenimentele dramei prin apelul la un ritualism rafinat, specific teatrului din acest perimetru, referindu-se, totodată, la imaginea asociată cu sobrietatea și simbolismul timpuriu chinezesc. Toate componentele spectacolului, pornind de la teatralitate, imagine, expresie corporală, sistem sonor, etc. întăresc ideea centrală a concepției regizorale, etalarea luptei pentru putere, pasiunile distructive umane cauzate de ambiție, într-un teritoriu în care primesc la fel de multă valabilitate ca și în perimetrul de origine, zona europeană.

Ceea ce oferă valoare și originalitate acestui spectacol este, fără îndoială, modul de construcție a caracterelor umane, care sunt orientate către latura simbolică. Dialogul și orice formulă de comunicare între personaje sunt construite după raționamente sculpturale, în care este evident urmărită esențializarea gestuală axată pe expresivitate a limbajului eminamente fizic, specific al acestui perimetru. Este vorba de accent pe gest și pe poziții cvasi-înghețate, care subliniază eficacitatea cuvântului și, în primul rând, al obiectivului scenic. Pentru spectatorul european, acest tip de cursivitate pare fragmentată în ipostaze corporale care construiesc o fizionomie aparte fiecărei scene sau tablou dramatic, dar, cu siguranță, fascinația acestui spectacol este generată de fluiditatea ipostazelor corporal-gestuale, conjugate cu o accentuată dimensiune ritualică.

Imaginea regalității chinezești este construită potrivit reperelor opulenței vizuale, aducând figura regelui ca și personaj imperial care respectă toate trăsăturile de imagine, comportament și atitudine a vechii Chine. Mai mult decât atât, întregul discurs scenic al spectacolului, care fixează, ca și prioritate, corporalitatea, are ca punct de sprijin expresia sculpturală, regia insistând pe o rafinată coordonată plastică ce creează figuri statuare, pline de eleganță și forță expresivă. Muzica ce asigură suportul sonor al spectacolului urmărește formula ritmică precisă și obsesivă, care consolidează efectul ritualic hipnotizant al discursului scenic. În spectacol este subliniată importanța percuției, a sunetului de timpan, susținut de apel minimal la menținerea unei tonalități instrumentale, ceea ce accentuează latura solemnă și sculpturalitatea personajelor din perimetrul scenic.

Textura spectacolului creat de Tang Shu-Wing este o valoroasă investiție de creativitate și mai ales de tehnică, vizibilă în cele mai mici detalii ale construcției textului spectacular, de la precizia corpului și a dialogului, până la armonizarea întregului corpus teatral, impecabil „sudat" la nivel de inter-relații ale registrelor teatrale și, totodată, un „produs" artistic autentic. ●

Automobile Bavaria Group

Susținem
Festivalul Internațional de Teatru Sibiu
încă din anul 2007.

MHS Truck & Bus Group

FUNDATIA
MICHAEL SCHMIDT
STIFTUNG

AQUA Carpatica susține Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu

Experience
WATERLOVE

BUCUREȘTI.
Instalaţie umană

Anda Ionaş

Sub titlul *Bucureşti. Instalaţie umană*, ARCUB – Centrul Cultural al Municipiului Bucureşti, a oferit publicului Festivalului Internaţional de Teatru de la Sibiu un spectacol *„devised"*, coordonat de Radu-Alexandru Nica, după un concept de Florin Fieroiu, un proiect despre capitală, prezentat în fosta capitală culturală europeană. Încă din foaierul teatrului Gong, cei nouă performeri, purtând pe faţă nişte dispozitive optice, ce le măresc în mod exagerat trăsăturile, se plimbă printre spectatori, inducându-le o percepţie supradimensionată asupra lumii, ce aminteşte de cunoscuta replică caragialiană „Simţ enorm şi văz monstruos". Printr-un subtil transfer de sens, aceste lupe îşi găsesc drept echivalent în spaţiul scenic o mare varietate de mijloace artistice, prin care imaginea oraşului este adusă mai aproape, făcând vizibile mai ales, acele aspecte pe care căutăm să le ignorăm, sau să le negăm, pentru că sunt incomode şi tind să ne zdruncine armonia interioară. Parcelele de realitate sunt prezentate într-o desfăşurare caleidoscopică, ce conjugă proiecţiile video (literele intermitente, ce compun numele oraşului, apoi blocurile gri, imaginea dezolantă a oamenilor străzii, îmbulzeala de la metrou), cu *sound-design*-ul alert, adaptat fiecărei situaţii descrise şi cu interpretarea deosebit de sinceră, puternic militantă a celor nouă tineri, care, plini de fervoare, se revoltă, dansează, se trântesc pe jos, ridică vocea, completându-se minunat. Bucureştiul despre care vorbesc ei se înscrie unei estetici a urâtului (sugestiv este efectul *kitsch,* creat de asocierea culorilor stridente, folosite de Andu Dumitrescu în proiecţiile video), pornind de la aspectul exterior al oraşului, devenit „templul lui Uranus" şi continuând cu urâţenia caracterelor umane. Paleta tematică, deosebit de variată, nu pare a omite nimic. La început sunt prezente betoanele, canalele, „gropile săpate în sus cu macaraua", copiii abandonaţi pentru care nimeni nu face nimic, ţigăncile care îşi hrănesc pruncii cu seringi infestate cu HIV şi hepatită, hoţi de buzunare, o faună umană fără niciun viitor, ignorantă şi ignorată. Însă „dacă ignori nu înseamnă că nu există!", spune unul dintre actori, idee întărită de o fabulă, amintind convieţuirea dintre lup, urs şi crocodil, în ciuda diferenţelor lor de habitat, în fapt —o pledoarie pentru altruism şi toleranţă. Atenţia spectatorului este îndreptată apoi înspre sistemul medical nefuncţional, conflictele şi luptele pentru putere din instituţiile de cultură, arivismul şi făţărnicia mai-marilor bisericii (povestea maicii Teodora nu poate să nu provoace indignare) şi imaginea dezolantă a clasei politice româneşti. Înscenarea unei petreceri cu manele la vila lui Ion Iliescu aminteşte *kitsch*-ul, promiscuitatea şi incultura politicienilor —mafioţi. Ilinca Manolache dansează din buric, microfonul este pasat din mână în mână pentru dedicaţii muzicale („de la sufletul meu pentru sufletul lui", „pentru prietenul la duşmani şi duşmanul la prieteni") iar ecranul de proiecţie din spatele scenei se umple de mititei sfârâind la grătar, într-o scenă ce îmbină grotescul, umorul coroziv şi tristeţea amară. Ritmul ameţitor al vieţii citadine prinde contur prin mixajul între desfăşurarea imagistică de pe ecran (aglomeraţia, metroul gonind spre o destinaţie necunoscută), sonoritatea agasantă şi mişcarea scenică a actorilor. Puţin mai târziu, adoptând o ţinută *business*, ei se transformă în corporatişti copleşiţi de sarcinile de serviciu, de *deadline*-uri, de tirania lui „trebuie" :„trebuie să ajung la timp", „trebuie să merg două ore dus-întors pentru a rezolva o problemă de o jumătate de oră", „trebuie să mă hotărăsc dacă în pauză mănânc, fumez sau merg la pipi", „trebuie să zâmbesc multinaţional". Chiar şi vieţile celor mici se desfăşoară pe repede-înainte, sub presiunea unor părinţi inconştienţi, ce îi încarcă cu activităţi (pian, balet, astronomie, karate, tenis, pictură, modelaj etc.), uitând, în schimb, să le ofere dragoste şi atenţie. Absurdul vieţii cotidiene, pierderea identităţii şi uniformizarea merg mână în mână cu absurdul denumirilor de străzi: „Intrarea Silfidelor", „Strada Fragmentului", „Intrarea Avalanşei", „Intrarea Steluţei". Clădirilor decrepite, ce stau să cadă, le corespund la scară mică o serie de existenţe ruinate. Este cazul celor morţi în cutremurul din '77, sau în incendiul din Colectiv. Temele abordate se stratifică continuu, evoluând de la nemulţumirile bucureştenilor cu privire la oraşul în care trăiesc (stridenţele, incongruenţele arhitecturale, supraaglomerarea, trivialul, violenţa limbajului celor care-l locuiesc, etc.), înspre o problematică politică şi socială, ce nu uită să aducă în discuţie relaţia între semeni şi chiar relaţia omului cu divinitatea („Unde e Dumnezeu?"). Spectacolul este manifestul unei generaţii tinere, răzvrătite, care refuză să închidă ochii la neregulile din plan social şi politic, alegând să lupte împotriva indolenţei, intoleranţei, conformismului, ignoranţei, lipsei de empatie şi de spirit civic, o generaţie care, cu o detaşare şi un spirit critic neobişnuit, îşi chestionează însăşi revolta („Îţi place de tine când te revolţi ?") pentru a se asigura că nu e pură ipocrizie, că nu rămâne la nivel de retorică, ci caută să devină faptă, producând o schimbare vizibilă. Interogaţiile adresate publicului se aseamănă unui duş rece, menit a trezi conştiinţele adormite, egoiste, autosuficiente şi indolente: „Ai fi pregătit să adopţi un copil al străzii?", „De ce te supui puterii?", „Ce-i spui unui copil bolnav de cancer?" „Dacă ai primi un telefon de trei ori mai ieftin decât al tău, cu diferenţa ai îmbrăca un copil al străzii?" „Dacă ar veni la tine peştişorul auriu, i-ai cere ceva pentru tine sau pentru ceilalţi?", „I-ai cere să facă un nou teatru în Bucureşti, unde să fie loc pentru actorii tineri?", „Pe cine ai învia? Pe cei din Colectiv sau pe cineva pe care l-ai iubit foarte mult?". Deosebit de închegat, în ciuda structurii sale de *puzzle*, antrenând o mare varietate de mijloace artistice, conjugând experienţa estetică cu cea socială, politică şi chiar personală, a unor artişti de o energie debordantă, nonconformişti şi sinceri, „Bucureşti. Instalaţie umană" este o experienţă cu totul şi cu totul inedită, care poate să placă sau nu, dar cu siguranţă nu lasă nicio clipă publicul indiferent. ●

Familie, funcţii, disfuncţii

Diana Nechit

Eugen Jebeleanu este unul dintre cei mai cunoscuţi şi mai apreciaţi actori ai tinerei generaţii ce se remarcă prin stilul său regizoral inedit, puternic amprentat de esteticile occidentale. Producţia *Familii,* ce pune pe aceeaşi scenă actori ai TNRS şi studenţi masteranzi ai Departamentului de Artă Teatrală, se încadrează într-o nouă sensibilitate scenică, a unei estetici puse sub semnul geometrismului, al perfecţiunii formale aproape calofile, coerente şi recogniscibile de la o producţie la alta. Sursa pentru *Familii* este o scriitură de platou bazată iniţial pe un controversat proiect de lege care a suscitat multe dezbateri şi discuţii în contradictoriu în România, ce avea să fie urmat de un alt proiect de lege care să *nuanţeze* într-o singură cheie interpretativă posibilă textul legii, modificând art. 48, alin. 1: „Familia se întemeiază pe căsătoria liber consimţită între un bărbat şi o femeie, pe egalitatea acestora şi pe dreptul şi îndatorirea părinţilor de a asigura creşterea, educaţia şi instruirea copiilor".

Proiectul spectacolului porneşte de la o radiografie sinceră şi obiectivă a conceptului de *familie* de astăzi. Poate cel mai mare câştig al acestui spectacol este problematizarea sinceră şi fără tabuuri a unor *situaţii* ce fac parte din contextul nostru familial, emoţional şi social, prin vocile unor tineri ce trăiesc acum în actualitatea lor, raportându-se direct sau indirect, la aceste situaţii de viaţă.

Structural, spectacolul debutează metaforic cu redarea textuală a unui prolog ce relatează episodul de o teroare antologică, momentul erupţiei Vezuviului, care avea să acopere oraşul Pompei într-o mare de foc şi lavă, ce avea să conserve ulterior scene din viaţa domestică. Aceste statui încremenite în activităţile lor cotidiene vor sta la baza viitoarelor radiografii ale vieţii moderne de familie, surprinse, la rândul lor, în momente de criză emoţională, aparent de netrecut, orchestrate de regizor de-a lungul piesei. Spectatorul intră în atmosfera reprezentaţiei prin lectura pe care o face acestui prolog ce este proiectat frontal pe cadrul alb ce ascunde scenografia propriu-zisă a spectacolului.

Familii este organizat sub forma unui triptic (care surprinde evoluţia personajelor în trei momente cronologice diferite) încadrat de prolog şi epilog, scurtcircuitat, pe alocuri, de *intermezzo*-uri, de vocile intime ale personajelor, care vorbesc suprapunându-se din spatele unui ecran şi care le recompun, într-o cheie poetică, biografiile specifice, vulnerabilităţile şi temerile, complexele şi aspiraţiile. Decupajul scenic are o componentă pur textuală, fiind marcat prin proiecţii neutre care anunţă fiecare *capitol* din *scenele de familie*. Realizat, aparent, pe baza unei formule fragmentare, spectacolul dezvăluie ulterior o reţea subtilă care leagă cele opt personaje fără nume între ele, în spaţii diferite, cu funcţionalităţi diferite. Pe lângă decupajele operate de scenografie, muzică şi lumini, un al patrulea spaţiu scenic este cel delimitat de corpurile personajelor în mişcare, ce articulează anumite schematisme şi un geometrism evident, aproape subsumate unui protocol scenic de mişcare. Această delimitare scenică, prin corporalitatea personajelor, este evidentă nu numai la scenele în doi, ci, mai ales, la cele colective, pe care spectatorul le percepe asemenea unei coregrafii uşoare şi aeriene. Epilogul reia tonalitatea confesivă a *intermezzo*-urilor, redând, într-o cheie sacadată, frântă, fragmentară şi eliptică, *flash*-uri rupte din realitatea exterioară şi interioară a Băiatului, al cărui vis realizat încheie întregul spectacol şi surprinde conexiunile invizibile care leagă subtil sensibilităţile tuturor personajelor.

De la scene care surprind cruzimea domestică a luptelor între colegi şi fraţi, eşecul personal şi înecarea în alcool şi antidepresive a unei femei prinse în chingile bolii tatălui ei şi a *sacrosanctei* datorii filiale a îngrijirii tatălui, până la încercările unui cuplu homosexual armonios şi împlinit de a adopta un copil, spectacolul lui Eugen Jebeleanu se prezintă ca o succesiune de stereotipii sociale, funcţionale sau disfuncţionale, ale actualităţii, fiind un exerciţiu de teatru social de o mare subtilitate analitică dar şi curativă, luminoasă. Din mijlocul acestei *atomizări* sociale, a unor personaje surprinse anacronic, în flash-uri, şi nu durativ, se reliefează, încet, evoluţii paralele, rezolvări uneori fericite, împliniri şi reconcilieri ale personajelor.

Scenografia semnată de Velica Panduru mizează pe un minimalism aseptic, al cărui alb agresează şi potenţează conflictele personajelor prin contraste asemănătoare unui stroboscop ce rup fragmentele de viaţă ale celor opt personaje. Spaţiul este delimitat prin jaluzele albe, verticale, ce delimitează funcţionalitatea perimetrului scenic, care, prin manevrabilitatea lor, creează destinaţii diferite ale unor cronotopuri de viaţă distincte (cu excepţia primului tablou, care este exterior, celelalte scene recompun spaţii închise, interioare: sala de sport, spaţii domestice, spaţii instituţionalizate). Astfel, spaţiul gol, care expune până la dezgolire personajele fratelui, al surorii şi ale fraţilor vitregi alternează cu acele *espaces meublés*, impersonale, la cheie, ale locuinţelor confortabile destinate păturii de mijloc din scenele de familie sau ale camerelor de interogatoriu ale secţiei de poliţie, populate de câteva obiecte emblematice. Scenografa se încrede în cheia de percepţie a spectatorului, care îşi recompune mental întregul spaţiu destinat unei anumite funcţii, pornind de la destinaţia anumitor obiecte de mobilier cu valoare simbolică: un fotoliu aşezat frontal determină un living oarecare, la fel de bine cum o masă modulară pe care tronează o lampă telescopică, lipsite de alte ornamente, sugerează interiorul unui birou de investigaţie. Cromatica spectacolului alternează nonculorile spaţiului de joc şi ale decorurilor cu aparenta stridenţă vestimentară şi a anumitor piese de mobilier, care contrapunctează cu monotonia în alb, negru şi gri a platoului.

Ar putea fi un nou indiciu al acestei perpetue şi atât de actuale goane, obsesii pentru imagine specifice contemporaneităţii, dar şi o ancorare temporală foarte exactă, costumele personajelor fără nume fiind emblematice pentru mediul urban, fără probleme financiare, bine reprezentaţi profesional, pentru mediul stradal, al găştilor de infractori juvenili, precum şi pentru mediul instituţionalizat, înconjurat de gadgeturi moderne, manevrate de celelalte personaje ce instrumentează din umbră cazurile.

O altă componentă esenţială a scenografiei actuale o constituie ambalajul de lumini care are o cinetică proprie, evoluând de la nuanţe reci, dure şi distribuite unitar de-a lungul perimetrului scenic, la dușurile de lumină pe personaje şi până la contrastele calde care înconjoară actorii în scena finală. Acest mecanism de *éclairage* surpinde evoluţia personajelor de la cadre generale, care stabilesc perimetrele convenţionale ale indivizilor ce-şi dezvăluie sensibilitatea doar prin raportarea la celălalt, la datele sociale care-l determină implacabil, până la particularizarea fiecăruia în momentele de descoperire a propriei corporalităţi. Mijloacele specifice *new-media* pun *en abyme* personajele şi relaţiile dintre ele, ecranul televizorului redă momente din filmul *American Beauty* şi programe de ştiri, pe care se proiectează propriile destine ale personajelor.

Învelişul acustic al spectacolului, deşi este lipsit de o complexitate egalabilă cu cea textuală, are o sensibilitate deloc contrastantă cu statutul personajelor în scenă, muzica fiind nu numai element de recuzită scenică, ci şi temă ocurentă în economia spectacolului. Pe lângă efectele sonore care acompaniază decupajul scenic, sub forma unor *jingle*-uri radiofonice, redate prin mixaje, spectacolul are două momente muzicale de sine stătătoare diferite atât prin intenţionalitate şi tonalitate, cât şi prin formă.

Primul moment muzical este un *cover live*, realizat de actori, al piesei *Mad world* cântate de Gary Jules şi care devine un imn al singurătăţii contemporane, realizat pe culori timbrale diferite, cu tonalităţi specifice care redau metaforic demersul evolutiv al fiecărui personaj. ●

Three Legs

EXPOZIȚIE ATEMPORALĂ A CALITĂȚII UMANE

Andreea Tudosă

FITS 2017 DRAGOȘ DUMITRU

FITS 2017 DRAGOȘ DUMITRU

Notă: *Considerăm utilizarea terminologiei de persona ca fiind mai adecvată în situația de față, dat fiind faptul că se intenționează un puternic efect vizual care să construiască o idee, un concept al individualității versus colectivitate, și nu definirea un personaj cu un conținut afectiv și intelectual. Prin extrapolare, utilizarea cuvântului* ***performer*** *se va face cu înțeles sinonimic.*

Performance-ul experimental al studenților de la Brown University, rezultat al programului *CoLAB: Innovations in Performance Practice*, prezintă un concept inovativ al reorganizării spațiale prin raportare la public și la reperele sonore din timpul reprezentației. Este un tablou tridimensional, dinamic și tacit, prin raportarea la care spectatorii au libertate de mișcare pentru a surprinde vizual particularități ale mimicii și gestului performerilor, fără a părăsi, însă, centura de asteroizi a organismului artistic. Pășind într-o expoziție a instalației umane, spectatorilor li se oferă timp să investigheze mediul și să interogheze motivul pentru care acel *freeze frame* al *personajelor* surprinde exact acel moment din existența acestora.

Mișcări lente, aproape insesizabile la început, fac notă discordantă cu sunetul agresiv al tacâmurilor pe marmură. O masă pătrată și trei scaune sunt singurele obiecte aflate pe scenă. Naturii organice a reprezentației i se opune artificialitatea sunetului. În același timp, fiecare interacțiune sonoră introduce momente de cotitură la nivel de ritm și de energie, semnalând etape ale evoluției umane. Această reprezentație are o formă cu totul neconvențională, nu doar prin formă, dar și prin conținut. Partitura reprezentației are ca punct de reper concepte care trebuie atinse și pe baza cărora *persona* improvizează. La nivelul corporalității, în prima parte a narațiunii vizuale este evitat contactul fizic dintre *performeri* – marcă a individualismului –, urmând o interacțiune mult mai intimă și personală.

Spațiul este augmentat prin eliminarea zonei convenționale de poziționare a publicului, oferind astfel loc pentru umplerea dezordonată a acestuia cu costume – metafore ale unor identități anterioare. Variind din punct de vedere al plasării temporale – de la Italia Renascentistă la *queer*-ismul contemporan – costumele conțin o poveste și o marcă a caracterului uman. Prin asocierea aleatorie a rochiei de mătase cu pălăria cu pană, spre exemplu, este transmisă ideea de compoziție mixtă a personalităților. Astfel, se ridică întrebarea trăsăturii dominante de caracter pentru sine și pentru ceilalți, iar răspunsul găsit sub lumina multicoloră a reflectoarelor poate fi identificat în mișcările asociate cu fiecare *îmbrăcare* a *personei*, precum și în perechile care se formează pe baza acelor caracteristici (aderarea la colectivitate).

Pluralizarea funcțiilor obiectelor prin conversia mesei în trăsură, barcă și, la final, cutie cu amintiri, se face odată cu glisarea costumelor de la un individ la celălalt și de la individ în neant. Îmbrățișării celorlalți îi precedă îmbrățișarea sinelui – metaforă a falsei levitații în grămada de costume aflate pe podea. Obiectele sunt decantate de funcția primară și sunt convertite în concepte, stări, emoții, oferind astfel accesibilitate fiecărui membru al audienței la diferite nivele ale înțelegerii, identificării și empatizării cu conținutul lucrării.

Într-un dialog cu *performerii*, Yannik Stevens, Sebastian Castro-Niculescu și Yidan Zeng, am putut înțelege aspecte ale produsului artistic care au cea mai mare însemnătate pentru ei. Pentru Yidan „Este vorba despre teme universale precum familie și identitate, care nu sunt limitate în înțelegere de bariere culturale și cu care oricine se poate identifica.", iar pentru Yannik cel mai important aspect este de a „(...) încerca lucruri noi pe care nu ar trebui să le încerci pentru că nu se potrivesc cu structura spațiului și, odată ce faci asta, va avea loc redimensionarea spațiului pentru a se ajusta nevoilor individului". În percepția lui Sebastian, cel mai important lucru este folosirea „tipului de structură care îți este dată pentru a crea noi posibilități de a fi - experiențele care au de-a face cu diferite genuri și tipuri de sexualitate sunt o componentă foarte importantă a acestei lucrări".

Expoziție a evoluției ființei umane prin pleiadele timpului, sau doar prin nimicnicia unei clipe, *Three Legs* este o formă inovativă de stimulare a gândirii și a fanteziei. Acționând doar prin simboluri și prin referire la concepte sociale și ideologice – familie, gen și sexualitate, rasism și toleranță, precum și efemeritate, metafizică și constructivism scenic – această instalație se află la intersecția dintre artele vizuale și performative, într-o simbioză a cunoașterii și recunoașterii luptei împotriva rutinei și deschiderea față de ascensiunea ideilor. ●

Raiffeisen BANK
Credem în Teatru
Privește teatrul cu alți ochi.
Ne vedem la standul nostru din Piața Mare.
9/18 a 24-a ediție IUNIE 2017
FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU

Povești no
cu aripi și vin
MAGIA TEATRULUI JAPONEZ

Eliza Cioacă

Teatrul *noh* este o formă de artă care își are începul în secolul XIV și este recunoscut ca fiind cea mai veche formă de teatru care folosește masca în interpretările scenice. La începuturi, teatrul *noh* se juca exclusiv în temple, dar, odată cu trecerea timpului, a ajuns să fie jucat în fața războinicilor, ca ulterior să devină accesibil publicului larg. La începutul secolului XX, teatrul *noh* ajunge să fie jucat și în afara granițelor Japoniei, influențând artiști de teatru și gânditori în munca lor.

După cel de-al Doilea Război Mondial, această formă de artă este și mai mult expusă în Occident, devenind din ce în ce mai vizibilă. Datorită părerii înalte (pozitive) pe care comunitatea internațională o are destre teatrul *noh,* este desemnat de către UNESCO drept *patrimoniu cultural intangibil*.

Compania Yamamoto Noh Theatre este originară din Osaka și a fost înființată în 1921 de către Yamamoto Hiroyuki. Deoarece teatrul și-a păstrat tradiția timp de 90 de ani, dincolo de intemperiile deceniilor, a primit titulatura de „patrimoniu tangibil japonez" și are misiunea de a promova valorile și arta japoneză la nivel internațional.

Cele două spectacole jucate pe scena sibiană au fost special pregătite pentru Festivalul Internațional de Teatru de anul acesta și ambele sunt vesele, cu un final fericit.

Mantia cu aripi (Hagomoro)

Într-o dimineață de primăvară, un pescar cu numele de Hakuryō găsește o mantie frumoasă atârnată pe o ramură de pin în Miho-no-Matsubara. Când încearcă să o ducă acasă ca pe o moștenire de familie, o fecioară cerească apare, care îi cere să-i dea haina. La început, Hakuryō refuză să o returneze; cu fiecare rugăminte de-a ei, el devine și mai îndârjit în hotărârea de a păstra mantia.

Cu toate acestea, la rugămințile fierbinți ale fecioarei, care plânge că nu poate întoarce acasă în cer fără ea, Hakuryō cedează și îi propune un târg: el va înapoia mantia, în schimbul unui dans divin. Fecioara acceptă, primește mantia înapoi și începe să danseze. Pe măsură ce dansează, ea descrie Palatul Lunii și laudă frumusețea regiunii în lumina de primăvară. Treptat, fecioara cerească își ia zborul și dispare în ceață, dincolo de vârful muntelui Fuji.

Această dramă are la bază legenda mantiei celeste din pene. În tradiția populară, fecioara celestă este obligată să devină soția bărbatului, după ce acesta îi ascunde mantia. Cu toate acestea, în această interpretare, pescarul Hakuryō (actorul secundar) este generos și îi înapoiază mantia.

În ceea ce privește reprezentația de pe scena sibiană, scenografia este tipică spectacolelor de teatru *noh.* Un singur copac de bambus se află în dreapta scenei, în spate de tot. În jurul lui se strâng percuționiștii și rămân acolo până la final, cu excepția momentului de intermisie, când aceștia vin în fața scenei și interpretează instrumental, în sincron, un text explicativ proiectat pe ecrane, care învață publicul cum se numesc instrumentele pe care le folosesc, din ce materiale sunt făcute și cum funcționează.

După grupul percuționiștilor, pe scenă își face apariția pescarul Hakuryō (actorul secundar), urmat mai târziu de fecioara cerească (Akihiro Yamamoto, actorul principal). Pescarul poartă un costum impresionant prin croială și mărimi, însă simplu prin prisma materialele folosite.

Fecioara este înveșmântată în mai multe robe, cu modele minuțios cusute, ce au un luciu aparte, specifice teatrului *noh.* Actorul principal strălucește pe scenă, iar în momentul în care își primește mantia înapoi, un ajutor își face apariția pe scenă și îl îmbracă pe actor cu ea.

Dansul fecioarei este grațios, iar prin simplitatea mișcărilor (al căror grad de dificultate este mare) se creează o senzație de zbor și se înscrie în categoria *Jo-no-mai* (dans cu un tempo încet). A. Yamamoto folosește evantaiul pentru a simboliza zborul și într-una din stanțele în care se oprește (acel moment specific teatrului *noh* de nemișcare), el seamănă cu o reprezentare scenică a sculpturii lui C. Brâncuși, „Pasărea în spațiu". La puțin timp după acest moment, fecioara dispare în văzduh, trecând peste vârful muntelui Fiji.

Masca pe care o poartă este specifică pentru rolurile de femei și reprezintă o fecioară de 15-16 ani. Această mască poartă numele de Ko-omote, iar structura *ko* se traduce prin *frumos* sau minunat. Simbolistica măștii are ca referințe puritatea, frumusețea și virginitatea.

Demonul cu fața roșie (Shōjō)

Odată, demult, în China trăia un bărbat la poalele muntelui Kanekin-zan, în satul Yōzu. Omul, al cărui nume era Kōfu, își iubea mult părinții și avea grijă de ei. Într-o noapte, acesta are un vis în care este sfătuit că va deveni bogat și prosper dacă va vinde băuturi alcoolice în piața din Yōzu. Ascultând premoniția din vis, începe să vândă băuturi alcoolice și, exact ca în vis, devine din ce în ce mai bogat.

La un moment dat, un mister are loc în piața unde Kōfū vindea. Un anumit client venea în mod regulat să cumpere și să bea băutură de la Kōfu, iar fața lui nu se înroșea niciodată (nu se îmbăta). Fiind curios să afle ce se întâmplă, Kōfū se prezintă străinului și omul dezvăluie că el este Shōjō (un demon), cel care trăiește în ocean.

În acea zi, Kōfū merge pe plaja râului Yangtze având băutură la el, pentru a-l vedea pe Shōjō. Shōjō își face apariția, beat și roșu în față. Demonul își exprimă încântarea de a se fi întâlnit cu prietenul său Kōfu, ca mai apoi să bea și să danseze. Acesta îl laudă pe amabilul Kōfū și, în semn de mulțumire pentru băutura primită până atunci, îi oferă în dar o cupă plină cu alcool, din care poți bea la nesfârșit, ca dintr-un izvor nesecat. Această întâlnire se petrece în visul lui Kōfu, de fapt, dar pocalul magic rămâne la el, iar familia lui se bucură de prosperitate pentru o perioadă lungă de timp.

Povestea este simplă, prin urmare punctul central al spectacolului se regăsește în experiența dramatică a personalelor (ca în alte spectacole de teatru *noh* în care emoțiile joacă un rol important în desfășurarea acțiunii). Expresia atmosferei de sărbătoare, urarea de bun augur de la final prin dansul demonului vinului, acestea sunt elementele care susțin interesul publicului.

Masca lui Shōjō se înscrie în categoria demonilor și este folosită în mod exclusiv în acest. Shōjō este un spirit (sau demon) care trăiește în mare și iubește să bea. Masca are o față roșie și un păr dezordonat, sugerând legătura cu alcoolul.

Ea poartă expresia nevinovată a unui băiat zâmbitor, un lucru neobișnuit pentru măștile din teatrul *noh*. ●

Iubirea contemporană?

Ioana Gonţea

FITS 2017 MARIA ŞTEFĂNESCU

FITS 2017 MARIA ŞTEFĂNESCU

FITS 2017 MARIA ŞTEFĂNESCU

FITS 2017 MARIA ŞTEFĂNESCU

Medee/ea sau despre fericirea conjugală este o recontextualizare a cunoscutei povești, realizată de către studenții din anul III, secția actorie din cadrul Universității de Arte din Târgu-Mureș. Cu un concept semnat de Monica Ristea & Elena Purea, spectacolul pune în discuție raportarea la iubire a individului contemporan. Medeea este interpretată, pe rând, de opt actrițe, iar rocada acestora declanșează un alt episod în desfășurarea dramatică. De altfel, întreaga construcție este realizată progresiv. Supusă unei schimbări atât de dese, construcția personajul suferă modificări, fiecare actriță imprimându-i Medeei un alt stil. Transpusă în actualitate, Medeea este o fată cu un *background* emoțional influențat de un tată abuziv și o mamă sinucigașă. Apariția unui bărbat ce reprezintă virilitatea și promisiuniunea unei vieți în care să fie iubită, o face pe Medeea fericită. Urmează un parcurs previzibil: căsătoria, nașterea copiilor și criza conjugală. Cu cât trece timpul, cu atât diferențele dintre cei doi devin mai accentuate, riscând să le distrugă căsnicia. Medeea iubește și-și dorește să fie iubită înapoi, iar Iason este atât de obsedat de fericire și de o familie perfectă, încât ratează acest scop și își găsește împlinirea în confirmarea prietenilor și în achiziționarea constantă de diferite obiecte. Criza atinge cote maxime când Medeea descoperă atracția lui Iason pentru Glauke, care este portretizată printr-o florăreasă. Urmează un moment în care Medeea refulează sentimentul de neîncredere în iubirea celuilalt, acumulată în timp, apoi rostit primul „te urăsc", după o lungă declarare a iubirii. Spectacolul debutează cu un manifest despre fericire rostit în cor, în timp ce, pe fundal, acest cuvânt sclipește luminos. Cele opt actrițe se vor mai folosi de metoda declamării colective pentru a aduce în discuție și iubirea, corelată cu noțiunea de fericire. Rolul de narator care asigură trecerea de la un episod la altul este realizat de Eros. Spectacolul mizează pe elemente sexualizante ale femeii: cele opt sunt îmbrăcate în rochii strânse pe corp, crăpate pentru a descoperi piciorul și folosesc mișcări lascive de-a lungul spectacolului. Oftatul în cor și înaintarea pe scenă ca pe un podium completează o alegerea paletei de reprezentare a femeii. Iason este și el construit pe baza constructului standard al bărbatului: virilitate, putere și egoism în relația de dragoste. Cele două persoanaje sunt realizate în antiteză, pentru că Medeea este singura la care se poate observa o întreagă viața interioară, cu frământări și întrebări la care încearcă să le găsească răspunsuri. Iason este lipsit de o înțelegere profundă a lucrurilor exterioare și, astfel, criza de comunicare naște criza conjugală. Ea este dominată constant de neliniști, în timp ce el vorbește mereu de fericirea pe care a organizat-o în planuri. Medeea se simte o posesiune, un câine îmblânzit, o plantă de apartament, dar nu are puterea să se desfacă din această relație toxică decât târziu, după ce este clar că fericirea este eșuată lamentabil. Această Medee devine reprezentativă doar pentru anumite femei și nu este universală, chiar dacă tema este una generală. Felul în care persuadează în nefericire pentru iubirea unui bărbat este, mai curând, expresia unei femei neemancipate, decât cea a unei femei independente. ●

ALL OVER YOUR FACE

Eliza Cioacă

„Am fi putut să facem un spectacol în care să vorbim despre violență, moartea unui întreg popor, despre dragoste și singurătate. Teme vaste. Și apoi am început să vorbim despre lucrurile mărunte ale vieții. Despre fricile, visele, familiile, bucuriile, poveștile de zi cu zi. Și, fără să vrem, am vorbit despre noi înșine. Este un studiu pe tema tinereții, a relațiilor pe care le purtăm cu noi toată viața… povești din tinerețe cu o bătaie de inimă spre viitor, cu un *vibe* sau o liniște în prezent și, totodată, o revoltă împotriva decepției de viață" spune regizorul spectacolului, Botond Nagy.

Spectacolul *All over your face* este o producție de teatru colaborativ, iar scenografia este sugestivă și versatilă. Scena este, pe rând, un podium de prezentare, o sufragerie, locul de joacă din fața blocului, o stradă a plăcerilor. Un loc al confesiunilor pentru femei dezamăgite, care apar în lumina reflectoarelor, fără a aștepta un răspuns. Decorul include păpuși mai mici sau mai mari deformate și urâte, simbol al unei copilării pierdute. Manechine reprezentând corpul feminine fac și ele parte din decor, reprezentare a obiectificării femeii. Busturi, brațe, mâini decupate și rearanjate într-o bibliotecă multifuncțională, cu uși prin care se intră și se iese, cu geamuri pentru reprezentarea vitrinelor cu luminii roșii, în care femeile sunt doar un alt produs de la raft... Costumele sunt practice și versatile, înscrise în aceiași tematică a spectacolului.

Personajele care ni se perindă prin fața ochilor sunt dintre cele mai diverse. Fete tinere, care fac parada modei și trag droguri pe nas cu nonșalanță, femei a căror viață a fost distrusă de prostituție, care se droghează pentru a face față următorului client, femei îndrăgostite, femei simple, care urmează să fie mame, fete naive și bătrâne, prinse în obiceiurile practicate de-a lungul vremii.

Cel mai emoționant moment din spectacol îl reprezintă primul monolog al actriței Paula Rotar: o copilă care vorbește cu mama ei, care îi cere o minge pentru a se juca împreună, dar mama este prezentă doar prin referire; mama devine un personaj nevăzut al spectacolului, iar absența punctează o realitate crudă. În România au fost abandonați 6.500 de copii între anii 2011 – 2015, iar anual, peste 40.000 de copii cu vârste până în 14 ani renunță la școală din cauza sărăciei.

Pe parcursul reprezentației, există momente de improvizație, care sunt determinate de reacțiile publicului. Diverse cântece (inclusive manele) sunt interpretate *live*, iar muzica care acompaniază spectacolul este haotică, internațională (din diferite culturi) și eclectică. Putem presupune că alegerile în acest sens au ca scop demonstrarea universalității acestor teme abordate. ●

FITS 2017 SEBASTIAN MARCOVICI

FITS 2017 SEBASTIAN MARCOVICI

FITS 2017 SEBASTIAN MARCOVICI

Changing the world through culture

#CultureofHealth

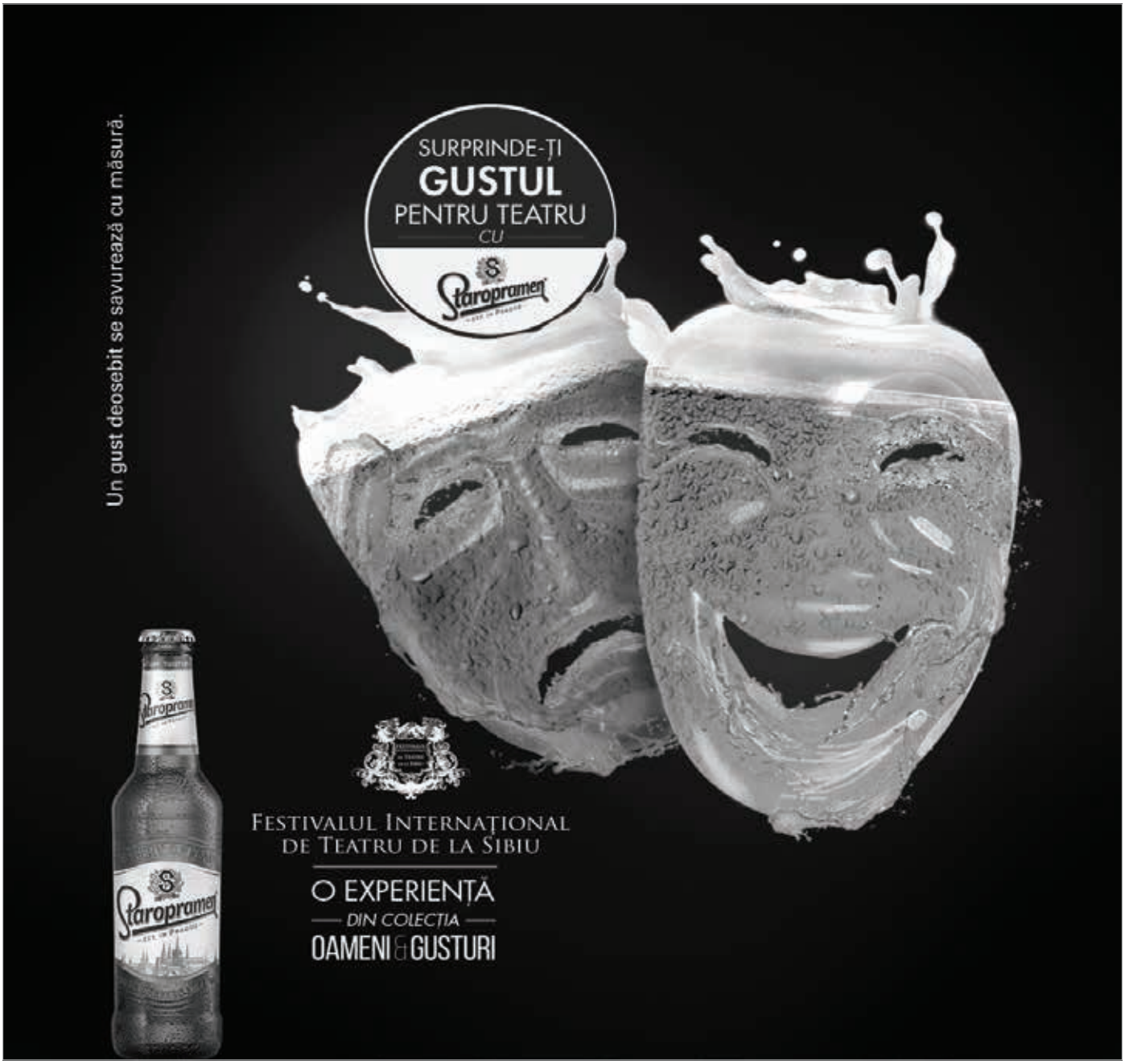
Discover the biggest relaxation, wellness and entertainment center in Europe.

www.therme.ro

THERME
BUCUREȘTI
Your everyday holiday

BANCA TRANSILVANIA
BT

Intră în lumea de poveste a teatrului, cu cardul STAR!



EDITOR: Ion M. Tomuș (ULBS)

ECHIPA: Alba Stanciu, Diana Nechit, Doriana Tăut , Andrei C. Șerban, Anda Ionaș, Andreea Tudosă, Eliza Cioacă, Ioana Gonțea, Isabela Văduva
Layout: deAdMAR

Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu
Facultatea de Litere și Arte
Departamentul de Artă Teatrală
CENTRUL DE CERCETĂRI AVANSATE ÎN DOMENIUL ARTELOR SPECTACOLULUI (CAVAS)î

ISSN 2248-1776
ISSN-L 2248-1176

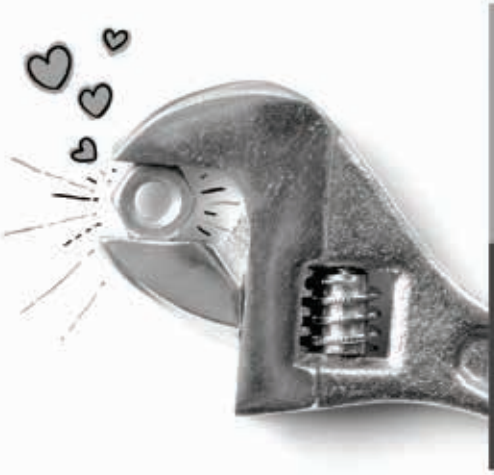
© FITS 2017 SEBASTIAN MARCOVICI

© FITS 2017 SEBASTIAN MARCOVICI

© FITS 2017 SEBASTIAN MARCOVICI

© FITS 2017 DRAGOȘ DUMITRU

IUBIREA:
SĂ AI PE CINEVA
CARE TE ȚINE
STRÂNS



Alte definiții ale iubirii,
la Festivalul Internațional
de Teatru de la Sibiu.

DEDEMAN
25 DE ANI CONSTRUIȚI ÎMPREUNĂ

TEATRUL NAȚIONAL RADU STANCA SIBIU

Mi-aș vinde sufletul să mai văd acest Faust o dată.
(The Observer, 23 08 2009)

CEA MAI BUNĂ ACTRIȚĂ ÎNTR-UN ROL PRINCIPAL
UNITER 2008

CEA MAI BUNĂ SCENOGRAFIE
UNITER 2008

SELECȚIA OFICIALĂ 2009
FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE LA EDINBURGH

HERALD ANGEL AWARD
2009 EDINBURGH

PREMIU DE EXCELENȚĂ
UNITER 2010

TEATRUL NAȚIONAL RADU STANCA SIBIU PREZINTĂ

FAUST

DUPĂ JOHANN WOLFGANG VON GOETHE

SCENARIUL ȘI REGIA: SILVIU PURCĂRETE
DECORUL ȘI LIGHT DESIGN-UL: HELMUT STÜRMER COSTUMELE: LIA MANȚOC MUZICA ORIGINALĂ: VASILE ȘIRLI
ORCHESTRAȚIA: DORU APREOTESEI VIDEO: ANDU DUMITRESCU

www.tnrs.ro