



aplauze

Anul XXIV / nr. 5 / 13 iunie 2017





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



Evanghelia după Pippo

Andrei C. Șerban



FITS 2017 MIHAELA MARIN

Creator anarchist prin excelentă, Pippo Delbono destabilizează criteriile convenționale de construcție și de receptare a performanței teatrale, constituindu-și o estetică proprie percutantă și complexă la nivelul mijloacelor de redare a metaforei scenice. Mai mult decât atât, stranietațea compozitională, de o originalitate frapantă, a spectacolului *Evanghelie* (*Vangelo*) obligă la o reconsiderare a aparatelor terminologice de înțelegere și de decodificare a elementelor regizorale, care sfidează premisele unui produs teatral comun. S-a vehiculat, în acest sens, chiar și ideea unui *antiteatru* ce depășește atât rigiditatea structurală, cât și coordonata ficțională a viziunii artistice, pentru a se refugia în recipientul frust al biografiei necosmetizate. De altfel, motivația pentru crearea spectacolului *Evanghelie*, amintit chiar la începutul reprezentării, a venit ca o rugămintă a mamei regizorului, aflate pe patul de moarte, crezând că, prin aceasta, fiul său va părăsi budismul, pentru a se reîntoarce la catolicism. Cu acest gest declamativ, Pippo Delbono își construiește propria *Evanghelie* (sub aparența unui intertext biblic), într-o confesiune în direct, neîntreruptă, prin intermediul căreia își expune crezul spiritual în plin proces de rememorare și de reconfigurare vizual-acustică a propriilor emoții. Este vorba, dacă

ne propunem să căutăm un substitut terminologic, despre un *trans-teatru* – un corpus spectacular redus la esență, dincolo de artificiul structural al unui conflict dramatic unitar, ce se debarasează de elementele convenționale ale performance-ului, sprinjindu-se pe scheletul superficial al perimetrlui scenic care nu se autonomizează total de influența exterioară a autorului. Nu există fir dramatic, replici ori personaje, ci doar mărturie, biografism și indivizi din carne și oase (nu din hârtie și cerneală) pentru care spațiul de joc este doar un mic decupaj din spațiul lor existențial cotidian. Spectacolul *Evanghelie* se derulează, așadar, cu mecanismele la vedere, în care intenția autorului, nedisimulată de convenția ficțiunii, este declanșatorul principal al demersului spectacolar. Din autor, Pippo Delbono devine naratorul live al demersului său biografic, înlocuind didascalia mută cu declamația asumată și plină de poezie.

Dacă Tadeusz Kantor a inițiat poetica gestului regizoral la vedere, pe baza căruia își orchestra tăcut personajele, Pippo Delbono este un narator verbal care invocă puterea demiurgică a cuvântului rostit (citat), dirijându-și proiecțiile traumatice sau refugiile spirituale, ce iau forma unor indivizi purtându-și, la rândul lor, povara propriei istorii, înspre climaxul unei confesiuni despre frumusețe,

fragilitate, libertate și credință. Credința într-un dumnezeu al muzicii dinamice, într-un dumnezeu al iubirii și al libertății de a iubi, într-un dumnezeu al emoției sincere, nu atât de *masculin* precum îl prezintă Biblia, nu atât de rece în perfecțiunea lui statuară, pe care regizorul italian o condamnă prin instaurarea contrapunctică a unei estetici a trupului *diform*, punând în scenă indivizi (*personajele fetiș* ale regizorului italian preocupat de condiția marginalului atins de maladii incurabile) ce-și exhibă deficiențele ereditare, invocând mut o justiție transmundană. În lumina preferinței lui Pippo Delbono pentru filmul *Evanghelia după Matei* a lui Pasolini, decizia regizorului de a opta pentru actori neprofesioniști nu este întâmplătoare, la fel de bine cum spectatorul poate intui, în spatele gesturilor pe care pseudo-personajele sale și le adresează, tablouri desprinse din poezia coregrafică a Pinei Bausch.

Complex și săracăios, deopotrivă, la nivelul recuzitei, spectacolul semnat de Pippo Delbono (în cadrul căruia imaginea proiectată surclasează ca importanță orice alt artificiu instrumental în economia spațiului de joc vid, iar ochiul cald, empathic al spectatorului se suprapune cu ochiul rece al obiectivului de filmat revârsându-și imaginile rupte din cruzimea realității obiective



FITS 2017 MIHAELA MARIN



FITS 2017 MIHAELA MARIN



FITS 2017 MIHAELA MARIN

pe întregul fundal al scenei) este un amplu poem despre rememorare ce dinamitează coordonata temporală ca principiu epic ierarhizator. Pornind de la obiectele pe care mama sa le avea în preajmă în momentul morții (printre care o carte, un pahar ce purta urme de ruj și o cămașă de noapte), autorul plonjează într-un periplu senzorial complex, urmând logica similară *fluxului conștiinței* pe care o codifică la nivel vizual și acustic, în afara timpului obiectiv. De altfel, spectatorul se trezește nu în cronologia exterioară, evenimentenială a unei succesiuni episodice, ci în însăși perceptia interioară a naratorului care suprapune sunete și lumini într-o estetică adiacentă celei ce marșează pe diformitatea corporală, și anume o *estetică a stridenței*, a tipătului ce alternează cu șoapta, a întunericului ce este brâzdat de flash-uri săngerii, a imaginilor desprinse dintr-un infern caricatural ce tranzitează înspre tablouri de un angelism kitsch,

a muzicii de operă grave căreia îi iau locul partituri din *musical-uri* celebre (*Jesus Christ Superstar*), într-o deconstrucție cinică a imaginariului religios creștin, precum și a ipocriziei dogmatice care refuză să-i confere individului libertatea de a se încrede orbește în fragilitatea unei iubiri pasagere, fie ea doar cea maternă.

Evanghelia semnată de Pippo Delbono devine, în acest sens, o mărturie poetică sfâșietoare despre frumusețea imperfecțiunilor naturii concrete și despre imperfecțiunile frumuseții legăturilor emoționale, într-un produs artistic de o inteligență aparte care se numără printre cele mai inedite experimente teatrale ale momentului. și care (deja și început) va rămâne în istorie, ca unul dintre elementele esențiale ale patrimoniului cultural universal al începutului de secol XXI. ●



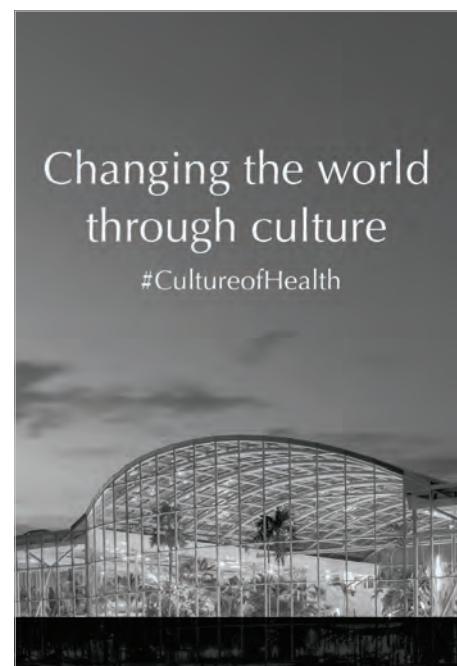
BANCA TRANSILVANIA
STAR Gold

DAN POPESCU

MasterCard

BANCA TRANSILVANIA®
BT

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



Changing the world
through culture

#CultureofHealth

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

www.therme.ro



Deșteptarea primăverii.

ADOLESCENȚĂ. CONFLICT. CRUZIME

◆ **Alba Stanciu**

Spectacolul propus de Teatrul mic și de regizorul / scenograful Vlad Cristache aduce în prim plan o punte de legătură realizată pe coordonate temporale, creată între controversatul text dramatic al lui Frank Wedekind și o formulă vizuală relațională construită după repere contemporane. Este, totodată, o compoziție a cărei identitate este fixată de la început de consistența acordurilor și de timbralitatea instrumentelor electronice a muzicii rock (FiRMA Band) ca și concert *live*, cu intervenții ce punctează structura spectacolului.

Spațiul în care se desfășoară spectacolul impune două repere temporale clare, care fixează lantul între cele două perioade (prezentul textului lui Wedekind, finalul secolului XIX) și contemporaneitate. Sunt dominante pentru imaginea spectacolului două candelabre gigantice de bronz în stil flamand, care oferă o eleganță opulentă întregului cadru, imagine echilibrată de stilul vizual, în care este gândit planul scenic (spațiu al jocului și al derulării situațiilor și acțiunii dramatice), care este conceput după coordonate firești contemporane, minimalistă, funcționale.

La fel ca și în piesa dramaturgului german, este pusă în formă problema sexualității și reperelor contradictorii care o înconjoară, falsa podoare, lipsa de comunicare dintre mamă și fiică și nu numai, ducând, în cele din urmă, la victimizarea personajului feminin principal. În același timp, contemporaneizarea pentru care optează Vlad Cristache mizează pe relații noi dintre comportament, atitudinea și prezența personajelor, aducând un ușor contrast față de textul piesei, avansând o cheie contemporană a evaluării evenimentelor. Este vorba de un tablou în care sunt expuse cu violență conflictul dintre generații, prezența degradată, ineficientă și neputincioasă a profesorilor, dar totodată agresivă și încârcată de pretenția corectitudinii. De asemenea, este expusă duritatea relației dintre personaje, centrată pe vulnerabilitatea unei fete de 14 ani în mijlocul acestui context potrivnic, argumentat de o morală sterilă, de o continuă stare de disconfort și frică, de o societate construită pe repere ale inflexibilității și a victimizării.

Spectacolul are o structură bine închegată, perfect echilibrată între momentele destinate progresiei dramatice, intervențiilor muzicii și momentelor de grup. Mai mult decât în piesa lui Frank Wedekind, adolescența expusă de versiunea scenică a lui Vlad Cristache este formulată în termeni duri și firești, de



la interese „teoretizări” ale tinerilor referitoare la un viitor ideal al propriei decizii, dincolo de valori impuse și false, până la aşteptarea statutului de adult. De asemenea, sunt admirabil realizate momentele de expunere a relațiilor dintre copii și părinți, modul distructiv din punct de vedere mental și emoțional al educației, pedepsile, constrângerile, cruzimile, toate aceste generând personaje lipsite de apărare, derulate, controlate.

Formula de prelucrare a textului în perimetru scenic, propusă de Vlad Cristache, cu siguranță are ca obiectiv prioritățile evaluarea și confruntarea mentalităților, ca o aducere brutală în față a cruzimii relațiilor, a unei demonstrații a dezorientării personajelor de vîrstă adolescentă într-un context bazat pe valori aparent corecte, pline de contradicții și violență. ●

DEŞTEPTAREA PRIMĂVERII.

Mama + tata = Love

❖ Doriana Tăut



Oglinda care deformează – te face mai mare sau mai mic, mai gras sau mai strâmb, tabla uriașă cu o scară în vârful căreia te poți camufla în plină vedere găsind în vârful cunoașterii locul perfect de refugiu, ferestrele/mormânt profilate în podea de unde poți privi lumea de sus, muzica live intensă, prezentă ca un ritm firesc al gândirii adolescentine, toate aceste elemente realizează universul piesei scrisă la sfârșitul secolului XIX, astfel încât să șocheze cel puțin un secol de acum înainte – *Deșteptarea primăverii*, a lui Frank Wedekind și readusă la viață de regizorul Vlad Cristache la Teatrul Mic din București. Aparent un text al tinereții anticizate, spectacolul aduce la lumina rampei tineri a căror probleme nu par a fi posibile în lumea reală: băieți de cincisprezece ani ce fantasează cu eroinele literaturii clasice, fete, domnișoare care se întrebă sincer dacă barza intră pe ușă sau fereastră, mame care se culpabilizează prea mult atunci când li se adresează o întrebare indecentă, profesori-relicve, a căror ideologie despre relațiile inter-umane este nu numai alterată, ci de-a dreptul defectă. O lume cu totul sterilă în care dramaturgul îndrâznește să ridică, prin intermediul curiozității tinerești, probleme serioase de deontologie parentală și pentru asta este foarte să-și pedepsească amarnic propriile plânsuiri literare.

„Când o să am o dată copii o să îl las să crească la fel ca buruienile de la noi din grădină”, declară Martha, terorizată de bătăile pe care le ia în fiecare seară și singurul care se zbate să se convingă pe sieși că educația contează este Moritz, Tânărul care este atât de constrâns de dragostea pe care i-o poartă părinții săi încât nu își îndură propriul eșec: „În fond nu am contract cu lumea asta”, spune el și îmbrățișează moartea eliberatoare.

În tumultul personajelor ce se chinuie să afle ceea ce toată lumea știe deja, se conturează două siluete distincte: Melchior, liber, conștient și dornic să-și descopere propriile limite și Wendla, cea care aspiră spre libertate fără să își dorească să încalce vreo regulă. Cu toate acestea, Wendla își împinge căutările la limită, mândră și curioasă face ceea ce nimeni nu își închipuia ca fiind posibil: își urmează instinctele și, dintr-o joacă, devine femeie. Aplicându-i-o rețetă învățată de la proprietă ei părinți, mama Wendlei îi protejează naivitatea provocând astfel fatalitatea pedepsitoare ce echilibrează balanța dintre natură și intelect, declanșând ruina provocată de conștiință.

Wedekind tratează în contextul unui ateism problematizat viața și moartea ca laturi posibile ale existenței și, în ciuda tragicismului unei morți timpurii, viața de dincolo apare inițial ca o evadare

din absurd, însă, la final, moartea se transformă într-un pariu karmic, pe care Moritz îl experimentează, iar Omul cu Mască îl traduce și muritorului Melchior.

Într-un spațiu unde „pactul cu diavolul” a devenit tradiție, Fabrica de Cultură, loc al întrebărilor și căutărilor artistice, într-o scenografie uriașă iluminată de o rețea păienjenosă și înzestrată cu pulsăriile revoltate ale muzicii rock apare, normal, el... cel căruia Melchior îi rostește numele, cel care, simțindu-se provocat, își declară credință sporadică în Dumnezeu „în funcție de situație” și care îi propune lui Melchior o salvare instinctuală, cognitivă, inițiatică. O temă clasicizată, pactul cu diavolul, apărută în contextul întrebărilor și pulsărilor generaționale își găsește, parcă, un loc bine sedimentat în opțiunile de viață al sufletelor pierdute. Un spirit chinuit, pedepsit de destin, Melchior, ar putea fi simbolul celor ce vor urma, al schimbărilor secolului XX și al exemplelor secolului XXI.

Unde ne aflăm noi în raport cu problemele de pudicitate ale acelor vremi? Acest răspuns stă scris pe ziduri cu grafitti, în statusuri pe facebook, pe stickere sau thread-uri, în boomeranguri, muzici și greșeli... numai că abia acum începem să învățăm că uneori avem voie să greșești. ●

antisocial

BRD SCENA9
GROUPE SOCIETE GENERALE

Anda Ionaș



© FITS 2017 ADRIAN BULBOACĂ

antisocial, în regia lui Bogdan Georgescu, este una dintre cele mai de succes producții cu și despre tineri ale Teatrului Național Radu Stanca din Sibiu, prezentată în mai mult de 20 de orașe din țară, în toamna lui 2015, în cadrul turneului „Manifest pentru dialog”. Primul din trilogia *Cătădedepartesuntemdepeșteriledincareamieșit?* din care mai fac parte #minor și MAL/PRAXIS, spectacolul are la bază bine-cunoscutul caz de la Liceul Teoretic „Gheorghe Șincai” din Cluj, pornind de la care regizorul a dezvoltat textul împreună cu actorii spectacolului, folosind tehnici de artă activă. Subiectul e simplu: într-un liceu din România anului 2015, elevii creează un grup secret pe un site de socializare, în care postează fotografii însotite de scurte texte, ce ironizează cadrele didactice. În grup se infiltrează și profesorii, prin trădarea unuia dintre tineri (invitație în grup). Descoperirea discuțiilor declanșează o amplă anchetă, elevii fiind amenințați cu exmatriculararea.

Spectacolul oferă o perspectivă complexă asupra stării de fapt din școlile românești, dezvoltând subiectul din trei perspective diferite (a elevilor, a profesorilor și a părinților), care, aduse împreună, reflectă, în ciuda dezvoltării tot mai accentuate a mijloacelor moderne de comunicare, lipsa de dialog și intoleranță. În toate cele trei tabere,

spiritele se inflamează. Ies la iveală invidii, mici răutăți, frustrări. De asemenea, pot fi recunoscute o serie de tipologii umane. Alexandra (Alexandra Șerban) este eleva cuminte și studioasă, care a intrat în grup crezând „că e pentru teme și proiecte și facultate...”, Maria (Maria Tomoiagă) este fata de la țară, care se străduiește să facă față aerelor celor de la oraș, Cristina (Cristina Blaga) este domnișoara de bani gata, Călin (Călin Roajdă) este fiul de preot, educat în spirit religios. În cercul profesorilor se pot recunoaște profesoara intransigentă (Alexandra Șerban), profesorul Tânăr, prieten al elevilor (Paul Bondane), dascălul cu spirit democratic (Anton Balint). Părinții se împart și ei în câteva categorii: mama autoritară, care crescându-și singură fiica, nu vrea să o piardă din mâna (Maria Tomoiagă), mama permisivă și hiperprotectivă, preocupată mai mult de banchet decât de nota la purtare a fetei (Cristina Blaga), părinții care nu se pun de acord asupra educației copilului (cuplul Alexandra Șerban - Anton Balint).

Spectacolul oferă o imagine realistă și obiectivă asupra raportului defortech ce se instituie între cele trei categorii de actanți în procesul educațional: elevii, profesorii și părinții, suscitând dezbateri aprinse, arătând neajunsurile școlii și a societății românești. Copiii încearcă să se disculpe, căutând un vinovat, profesorii caută cea mai potrivită sanctiune, iar

părinții caută să găsească o modalitate de a-și salva odraslele de la exmatricularare. Comunicarea dintre ei este scurtcircuitată, iar dialogul se instituie doar în interiorul grupului căruia îi aparține fiecare. Pe fondul nemulțumirii generale, conflictul se mută, adesea, în sfera personală, prin acuze și răutăți îndreptate asupra celorlați. Aproape fiecare are un mic secret, un lucru de care se jenează și care îi este aruncat în față. Călin are dosar penal, Cristina a schimbat liceul prin intervenții, mama lui Paul este femeie de serviciu, Maria este protejată profesorilor pentru că le aduce mereu produse alimentare de la țară, despre una dintre profesore se spune că ar fi întreținut relații sexuale cu unul dintre elevi, etc.

În ciuda problemelor de natură morală și socială abordate, spectacolul are și o pronunțată latură comică. Adesea, personajele sunt haioase în încrâncenarea lor, iar încercarea profesorilor de a înțelege limbajul codat al elevilor pe Facebook aduce zâmbetul pe buzele spectatorilor.

În era tot mai digitalizată, *Antisocial* este o binevenită invitație la dezbatere și meditație pe tema metodelor de educație, interacțiunii dintre diferențele grupuri sociale, transformărilor ce se resimt de la o generație la alta, pledând pentru comunicare și găsirea unor soluții viabile. ●

#minor.

TEATRU ȘI DEZBATERE

 **Alba Stanciu**



având ca suport informațiile din presă și din sfera de interese ale publicului, spectacolul lui Bogdan Georgescu aduce în prim plan o dezbatere – în egală măsură exprimată în mod direct cât și filtrată de artisticitate – legată de probleme de ordin social cu neputință de ignorat din realitatea imediată. Este implicată o elegantă formulă vizual regizorală, centrată pe un grupetto de actori, organizați după rațiuni muzicale, implicând toate strategiile de orchestrare și tratare a dramei, cu valențe contrapunctice ale intervențiilor personajelor. Aceste personaje dezbat, pe rând, chestiuni ca violența în familie și

implicațiile organizațiilor de prevenire și protejare a copiilor în aceste situații, privite în mod alternativ și comparativ în mai multe perimetre europene. Accentul este pus pe evenimentul petrecut în Norvegia, mult dezbatut în presă și televiziunea din România, în care autoritățile au luat copiii unei familii de români. Discuțiile „aluneca” pe rând în zona intereselor personale, a experiențelor personale, apără un joc al dominării și a impunerii „în forță” a propriilor opinii, a convingerilor și obiectivelor politice.

#minor are mai multe registre ale dramei și textului. Primul dintre acestea este, evident, reprezentat de dialogul caustic în contradictoriu, a personajelor

BRD SCENA9
GROUPE SOCIETE GENERALE

de pe scenă. Însă, dramaturgul și regizorul creează o formulă originală de tragere a unui semnal de alarmă asupra unor probleme ca educația și formarea conștiințelor tinere, condiționate de mai mulți factori, cum ar fi relațiile din familie și din școală. Audiența este pusă, astfel, în situația de a face un exercițiu intelligent de conjugare a problemelor dezbatute în piesă și spectacol cu propriile sale dubii legate de eficiența sistemului educativ și al celui de „corijare” a eventualelor probleme, care se modifică odată cu fiecare generație. Obiectivul montării „cade” pe noile situații și condiții de coordonare, prin propunerile de strategii eficiente în perimetru european, al Uniunii Europene, în care interesul economic și politic pare a fi factorul dominant în rezolvarea problemelor de educație. Există o intensă dimensiune comică a modului de tratare și prelucrare a textului, a cuvântului, a replicilor cu sau fără sens, care contribuie în mod esențial la imaginea de ansamblu a piesei și a obiectivului dramatic (și regizoral), alternanța și antagonismul dintre intervențiile personajelor care construiesc cu claritate un tip psihologic și de comportament pentru fiecare rol. Apar, în acest contrapunct, tensiuni dramatic-teatrale care acumulează nu numai informație, dar și elemente bazate pe interpretarea actorului, prelucrate printr-un filtru comic. Procedeul favorizează, în egală măsură, o atitudine distanțată, dar profundă și rațional analitică.

Momentul apoteotic al finalului este susținut de o subtilă undă de cinism, datorită folosirii ca suport sonor a părții a treia din Simfonie a IX-a de Beethoven, un text poetic și muzical asociat cu libertatea și relațiile amioabile între oameni, mesaj cu o esențială trimisă la colaborările spre beneficiul reciproc al statelor ce alcătuiesc Uniunea Europeană. ●

MHS Truck & Bus Group
www.man.ro

MAN

MAL/PRAXIS

EXPRESIE A NATURII UMANE

BRD SCENA9
GROUPE SOCIETE GENERALE

■ **Cosmin Popescu**



© FITS 2017 MARIA ȘTEFĂNESCU

Tn cea de-a treia zi a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, regizorul Bogdan Georgescu aduce pe scena Teatrului pentru Copii și Tineret GONG Sibiu, premiera ultimei părți a trilogiei *Cătădedepartesuntemdepeșterile din care amieșit?*, prin spectacolul *MAL/PRAXIS*, care încheie un proiect de succes de artă activă desfășurat de-a lungul ultimilor trei ani. Alături de primele două părți ale trilogiei, *ANTISOCIAL* și *#minor*, *MAL/PRAXIS* explorează aspectele sociale vitale ale cotidianului, în cea mai naturală formă în care acestea se manifestă, prin abordarea teatrului-document ca formă generică structurală a construcției celor trei spectacole. Un atu important al celui de-al treilea spectacol al trilogiei este implicarea actrițelor Codruța Vasiu și Cristina Ragos (ale Teatrului Național Radu Stanca Sibiu, instituția amintită fiind, totodată, și coproducător al proiectului), lângă talenții studenți masteranzi și absolvenți: Raj-Alexandru Udrea, Ștefania Marola, Alexandra Gavrilov, Alexandra Spătărelu și Cristina Blaga (Departamentul de Artă Teatrală din Facultatea de Litere și Arte a Universității „Lucian Blaga” din Sibiu). Dacă spectacolele *ANTISOCIAL* și *#minor* s-au bucurat atât de turnee naționale, cât și de reprezentări pe continentul american, *MAL/PRAXIS* se ridică la nivelul aşteptărilor impuse de celelalte două și se pretează unui viitor cu o receptare

favorabilă și de impact. La nivel scenografic, reprezentarea *MAL/PRAXIS* beneficiază de un cadru minimalist, simetric și modern, configurat sub forma unui salon de cosmeticiă, aspecte care oferă acestuia un ambient cald și plăcut ochiului, iar în ceea ce privește mișcarea scenică, acesta este, de asemenea, redusă la o simplă inter-schimbare a pozițiilor personajelor, însă și a raporturilor de forță și de activitate dintre acestea, fapt justificat, în speță, de personajul al cărui rol devine în mod iterativ lipsit de interacțiune și care este caracterizat de o anumită moderăție verbală în raport cu celelalte. De asemenea, mijlocul lingvistic expune atât cheia de identificare cu planul vizual al spectacolului – ludic și confortabil –, cât și factorul care conduce, într-un crescendo evident, spre dezamorsarea trăirilor individuale, esența textuală având ca fond de bază situații reale, iar ca fond ornamental, mici amintiri din trecutul personajelor, ori din istoria recentă a acestora. Multiplele relatări se întrepătrund, sunt obiectele divagațiilor sau descind direct din inerția dialogului, însă toate se află sub o cupolă a traumei extrase din imediata apropiere a personajelor și a noastră. Fiecare discurs este nu doar recognoscibil din mass-media, ci poate fi chiar o situație experimentată de noi înșine, ori de familie sau apropiați. Fie că este vorba despre cazul unei fetițe care are neșansa unei sorti nefaste, iar serviciul medical se dovedește inapt să

ofere o soluție, fie că este vorba despre condiția femeii aflate în ipostaze încă tabu și care devine o victimă a unei decizii masculine pripite, fie că este vorba despre etichetarea sub orice aspect din partea celorlalți, spectacolul *MAL/PRAXIS* propune o moștră a dezumanizării, un capitol intens din viețile a șapte personaje în ale căror roluri poate fi oricare dintre noi. Reprezentarea propune acel exercițiu de identificare cu celălalt, de empatie, de re-considerare și re-dobândire a factorului uman, exercițiu edificativ pentru lumea de azi. Salonul de frumusețe – folosit ca spațiu al reprezentării – poate fi privit ca o metaforă de a încerca să înfrumusețăm lumea.

Reușita acestui spectacol, vizibilă prin conturul matur pe care își are construită tensiunea dramatică este datorată nu doar tematicii discursive alese, ci și interpretării de succes atât a studenților-actori, cât mai ales a actorilor Teatrului Național Radu Stanca Sibiu invitați. Evidența întâmplărilor transpușe scenic prin acest proiect de artă activă denotă faptul că *fenomenele* expuse nu sunt unice sau locale, ci țin de un context global, iar provocarea acestei serii de spectacole ar mai rămâne găsirea unei formule adecvate de externalizare a trilogiei în alte țări, soluționând singurele bariere care ar mai exista – cele de adaptare lingvistică și cele de infuzie culturală. ●

Vania!

AUTOPSIA INTIMITĂII

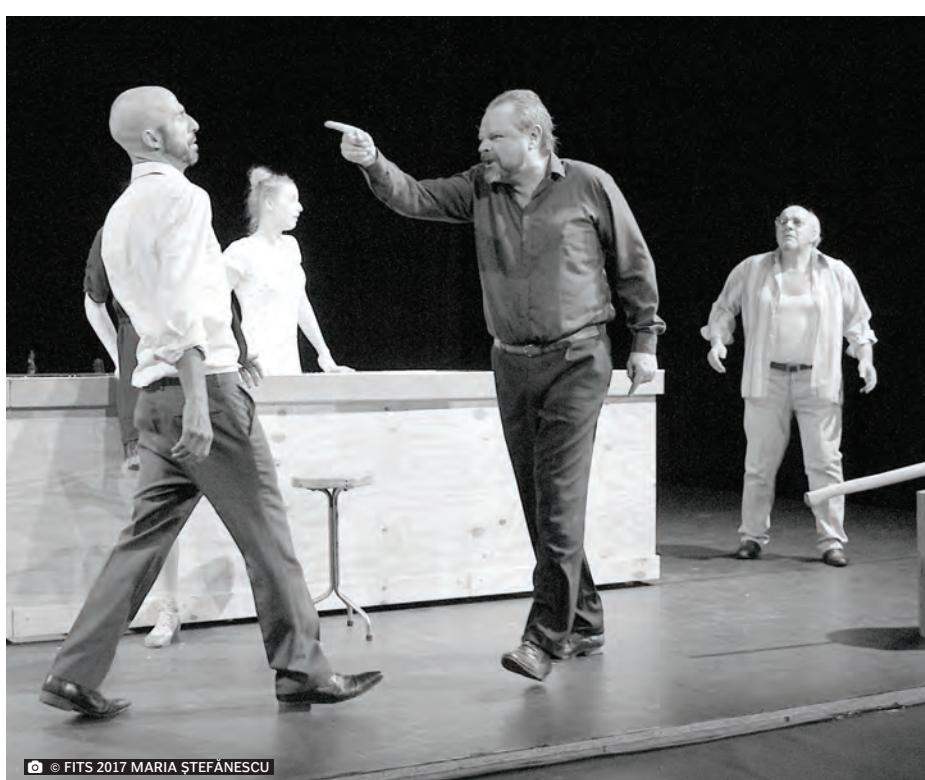
■ Diana Nechit

(Re)

lecturile clasicoare, canonici se înscriu într-o necesitate a „conservării”, a „primenirii” textelor emblematic pentru evoluia dramaturgiei și reprezentăției spectaculare, dar și „hrănesc” totodată talentul și vocaia unor mari creatori de spectacol. Christophe Sermet, regizor asociat al Rideau de Bruxelles, lucrează cu precădere pe texte contemporane, dar repune în scenă marile texte dramaturgice ale tradiiei, folosind un limbaj și o estetică teatrală modernă, iar scenele construite de el sunt simple și realiste. Unele dintre mizele noilor montări din texte clasice, dincolo de viziunea spectaculară, rezidă și în re-adaptarea textuală, Christophe Sermet construindu-și partitura scenică pe adaptarea modernă realizată de Natacha Belova, care conferă textului cehovian aceea *naturalete* a limbajului contemporan, dar și un plus de asprime, de tensiune latentă la nivelul limbajului. Regizorul belgian a realizat o subtilă sondare a progresiei tensiunii dramatice, o *radiografie* a dorințelor ascunse, a frustrărilor a opt personaje, legate prin resorturile unei familiarități și proximități problematice ale unei vacanțe la țară, în mijlocul unei veri fierbinți. Conflictul dramatic se centrează pe tema *întoarcerii acasă*, elementul perturbator ce va scoate la iveală tensiunile mocnite și va declanșa degringoladă dramatică. Cehov este dramaturgul care a analizat cu predilecție psihologia ratării, a acelei *râni* ascunse ale personajelor, aflate într-o situaie de *huis-clos* ce favorizează raportarea acestora la propria subiectivitate. Acțunea dramatică crește prin înlănțuirea unor ocazii ratate, a unor drame în suspensie ale unor personaje prinse în capcana propriului *bovarism* sentimental, profesional și social. Profesorul ratat și ajuns la vîrstă retragerii din lumea profesională, Serebriakov, se întoarce alături de Tânără sa soție, Elena, la moia familială condusă de Sonia, fiica să dintr-o primă căsătorie și de unchiul Vania, care a exploatat moia alături de nepoata sa pentru a finanța cercetările profesorului în a cărei știință credea cu ardoare și devotament. Trecerea anilor și conștientizarea ratării l-au abrutizat, iar întoarcerea omului pentru care și-a sacrificat idealurile, în mijlocul unei veri fierbinți, deregleză monotonia cotidianului moiei și a celor ce locuiesc acolo. În centrul platoului scenic, un blat de bucătărie sau bar, din inox, de formă rectangulară împarte în două spațiul de joc. Dotat cu un sistem de auto-pivotare, deplasările lui pe diagonală scenei ne fac să percepem dimensiunea temporală a dramei, trecerea implacabilă a timpului, asemenea acelor unui ceasornic nemilos. Pe partea opusă, un perete cu uși ce maschează și facilitează ieșirile și intrările personajelor în/din spațiul de joc și care sugerează fragilitatea unui spațiu domestic ce nu pare a fi pregătit să acorde protecție ocupanților săi. Privit dinspre spațiu public, dispozitivul scenic

este construit în perspectivă, ochiul spectatorului fiind atras de adâncimea unui spațiu aflat într-o zonă de întuneric, imagine a unei interiorități zbuciumate. În această nouă montare, nulicitatea și monotonia personajelor ni se relevă, ci tensiunea care crește progresiv, pe măsură ce trece timpul și care decurge din monotonia unei vieți în care lenea, lipsa de activitate, ratarea erau singurele alternative la munca brută sau, din contră, munca pare singura soluie pentru ieșirea din starea de *spleen*. Textul este împărțit în patru acte, dar fără nici un decupaj în scene. Acest artificiu ne duce cu gândul la patru instantanee de viață ce reprezintă patru *felii* de viață surprinse într-un interval temporal redus, comprimat, într-o durată afectivă, subiectivă, tratate scenic asemenea unor cadre lungi, cinematografice, ce surprind falimentul existențial al fiecarui personaj în parte. Tipologia personajelor este variată și reconfigurează universul cehovian și tipul de relaionări ce se stabilesc în cadrul lui: Elena, sau feminitatea seducătoare, ce îi vrăjește pe toți cu farmecul său, profesorul Serebriakov, ce-și impune tirania latentă și prin absența fizică din cotidianul celor prezenți în casă, Sonia, elementul catalizator al celorlalte destine, femeia fără însușiri aparente ce se salvează printr-unumanism copleșitor, Vania, personaj ce aruncă în scenă o paletă de emoii foarte variate și contradictorii, ce oscilează între furie, desperare, tandrețe și agresivitate, Astrov, tulburător prin farmecul său tenebros, Maria, care deschide suita

marilor explozii și răsturnări de situaie și Feodor, ce aduce în scenă un *intermezzo* muzical-poetic. Toate personajele aflate în scenă, printr-un efort constant de armonizare a ansamblului, conferă un ritm comun dezvoltării dramatice a unui proces de radiografie a intimității sufletului uman și a disfunciilor ce apar odată cu raportarea acesteia la exterioritatea personajelor sau, din contră la interioritatea lor cea mai profundă. Marea miză a acestui spectacol este aceea de a fi *rupt* tradiia unor montări care fidelizau naturalismul micii burghezi de la țară, proprie acelei Rusii profunde ce-și petreceau după-amiezile la umbra livezilor cu vișini. Decorul, redus la acea tejghea din inox cu valențe multiple, este singurul punct de sprijin spațial al actorilor aflați pradă furiei și deznădejdii. Când pat, când loc pentru plimbare, este fie obstacol, fie reper pentru personajele în derivă. Decorul muzical este unul universal, în engleză sau italiană, reproduc coral sau solo de către actori cu ajutorul unor mici instrumente. Nu avem nici o referință la folclorul rusesc, poate doar sugestia unui butuc de lemn cu un topor în el, metonimia unui spațiu rus al pădurilor seculare, dar și al propagării latente a violenței. În partitura scenică orchestrară de Christophe Sermet, societatea își strivește indivizii sub greutatea unor logici, a unor rezoluții care îi depășesc. Actorii își conduc spre fatalism revoltele cele mai ascunse, dar fără aceea notă de patetism superflu. ●



© FITS 2017 MARIA ȘTEFĂNESCU

Un gust deosebit se savurează cu măsură.

SURPRINDE-ȚI
GUSTUL
PENTRU TEATRU
CU

Staropramen[®]
EST. IN PRAGUE

FESTIVALUL INTERNACIONAL
DE TEATRU DE LA SIBIU

O EXPERIENȚĂ
— DIN COLECȚIA —
OAMENI & GUSTURI

CRAMA OPRIȘOR

ARTĂ ȘI VIN

VINUL OFICIAL AL
FESTIVALULUI INTERNACIONAL DE TEATRU
DE LA SIBIU

Allianz Tiriac

Promovăm valorile culturale autentice!

Actorul principal al curățeniei.

Persil, susținător al valorilor culturale de pretutindeni.

360°
COMPLETE CLEAN

„SPRECHEN SIE SCHWEIGEN? / VORBIȚI TĂCERE?”

Anda Ionaș



© FITS 2017 MIHAELA MARIN

montat de Geanina Cărbunariu la începutul anului 2017, la Teatrul Național „Radu Stanca” din Sibiu, *Sprechen Sie Schweigen? / Vorbiți tăcere?* este un spectacol ce pune pe tapet probleme stringente ale existenței într-o Europă globalizată: migrația forței de muncă, abuzurile asupra muncitorilor români în străinătate, discrepanța între imaginea vândută de agențiile de recrutare și situația reală, în teritoriu. Limbajul tăcerii este vorbit de toți cei antrenați în acest sistem de exploatare, de la autoritățile ce refuză să intervină, până la muncitorii, care, dacă la început nu știu ce îi așteaptă, mai târziu se tem, sau se jenează, să recunoască nedreptățile cu care se confruntă zi de zi. Proiectul a pornit de la o cercetare minuțioasă, prin interviuri, întreprinsă de regizoarea, atât în Romania, cât și în Germania. Distribuția alcătuită din cinci actori de naționalități diferite (română, germană, maghiară) de la sectoarele română și germană ale naționalului sibian, servește intenției de a aduce la un loc povești de viață cât mai diverse. Experiențele personale ale actorilor se juxtapun experiențelor celor care lucrează în construcții, în îngrijirea vârstnicilor, în abatoare etc., într-un demers regizoral care, în ciuda caracterului fragmentar și chiar eterogen al materialului, reușește să obțină un tot convingător, nu doar sub aspect tematic, ci și formal.

Spectacolul debutează asemenea unui *fashion show*, scena fiind străbătută de un covor roșu pe

care defilează actorii (Emöke Boldiszár, Daniel Bucher, Ofelia Popii, Valentin Späth și Marius Turdeanu), prezentându-se reciproc, în limbile română, germană, engleză, maghiară și oferind publicului informații amuzante despre experiențele trăite în afara granitelor țărilor lor. În adolescență, Marius Turdeanu și-a propus alături de un prieten, să ajungă la Hollywood prin Alaska, dar călătoria lor s-a sfârșit la Vladivostok, unde au fost dată jos din tren și trimiși acasă. Înainte de a se angaja la Teatrul „Radu Stanca”, a cărui ofertă i s-a părut mai bună decât a teatrelor germane, Valentin Späth a fost întrebăt de o rudă dacă există electricitate și apă caldă în România. Daniel Bucher a venit în țară noastră fiindcă s-a îndrăgostit de actrița româncă Fatma Mohamed. Cu Ofelia Popii se cunoștea încă din Germania, în urma unei colaborării la coproducția *Nathan înțeleptul*. Primul contact al lui Emöke Boldiszár cu Germania s-a produs la vîrsta de 10 ani, când a suferit un adeverat şoc cultural, descoperind un dulap plin de ciocolată și banane. Deși de etnie maghiară, Emöke nu ar pleca niciodată din România, nici măcar în Ungaria, unde ar fi mai mult ca sigur considerată româncă. În doilea moment al spectacolului, interesul se îndreptă asupra experiențelor profesionale și de viață a cătorva personaje, unele reale, altele fictive, în ceea ce privește emigrarea și adaptarea. Chiar dacă poveștile se referă strict la spațiul german, problematica expusă trage un semnal de alarmă, trimițând la fenomenul exploatarii, în general. Tonul exagerat de amabil și optimist al doamnelor

de la centrul de formare profesională (Ofelia Popii și Emöke Boldiszár) contrastează cu condițiile de muncă pe care le oferă: „Firma noastră, adică noi, vă primim cu brațele deschise, practic sunteți copii noștri. Vă luăm pe toate de la zero, vă modelăm, cum modelezi plastilina și zbrirrrr, vă dăm drumul să zburați pe piața muncii.” Muzica este menită să creeze o stare de relaxare și de încredere. Strategia de marketing este bine pusă la punct. Situațiile cu care se pot confrunta femeile ce vor lucra în îngrijirea la domiciliu a vârstnicilor sunt detaliate cu mult calm, orice problemă pare să aibă o soluție, beneficiul este reciproc. La o privire mai atentă însă, viața angajatelor nu va fi chiar una de invidiat: vor lucra 24 de ore din 24, fără zi liberă, cu doar două ore de odihnă, iar o parte din salariul lor va merge către firma cu care încheie contractul. În cazul în care bătrânlul pe care îl îngrijesc moare, vor primi „un bătrân nou-nou”.

Scenele ce urmează oferă o imagine a abuzurilor la care sunt supuși oamenii ce lucrează în condiții grele, pe salarii mizerale. Orice s-ar întâmpla (accidente de muncă, neplata la timp a salariilor, moartea colegilor datorită neglijării de către angajatori a normelor de securitate), ei nu trebuie să își exprime nemulțumirea decât printr-un monolog interior. Inițierea în limbajul tăcerii se face prin zece lecții ce ascund mult cinism. „Limba tăcerii este o limbă rapidă, concentrată și plină de sensuri.” Ea este singura acceptată, revolta împotriva sistemului fiind inutilă, datorită încrangingării de interes. Când un român care lucrează la abator își pierde un deget, primește, conform contractului, un borcan în care să îl păstreze și un calmant. Muncitorii de la Mall of Berlin, după ce protesteață trei săptămâni, dormind în fața sănătierului, tot nu sunt plătiți. Tribunalul le dă câștig de cauză după un an, însă nici atunci își primesc banii, pentru că firma intră în insolvență la o săptămână după protest. Moartea într-un incendiu a doi români, prea obosită să mai simtă ceva, este pusă de anchetatorii pe seama stării lor de ebrietate. Oricare ar fi situația descrisă, neregulile sunt mușamalizate, iar sistemul opresiv rămâne același.

La finalul spectacolului, convenția se rupe. Actorii ieș din rolurile pe care le-au interpretat și revin la propria lor experiență de lucru la spectacol. Unii dintre ei se arată contrariați de poveștile pe care trebuie să le prezinte, încheind cu „Dați-ne un scenariu bun și data viitoare va fi mai bine!”

Spectacolul trece dincolo de caracterul documentar, chestionând nu doar realitatea socială, ci și cea artistică, jucându-se cu convenția scenică, oferind felii de viață greu digerabile, într-o formă plină de dinamism, creativitate și umor. ●

Eu, din ochii celuilalt

JOCUL TEATRAL CU PUBLICUL

Alba Stanciu



marcat de un debut surprinzător al spectacolului, de o stranie aşteptare din partea publicului pentru evenimente, situaţii, teatralitate și discurs tradiţional, spectacolul *Fever* propune o strategie performativă care anihilează orice element tradiţional asociat cu teatralitatea, încă din primele momente. Situaţia anunţă traseele unui nou tip de teatru. *Fever* este cu siguranţă un teatru al publicului, în care acesta este coordonat de performeri, un public care devine materialul prioritar al spectacolului, care este stimulat să intre într-un joc fluid cu energie crescândă, până la construcţia unui *communitas*. Punctul de pornire pentru această inedită formulă performativă este o poveste foarte simplă despre senzaţii fireşti, despre reacţii, sentimente fie ascunse, fie reprimate, fie exprimate prin corporalitate. Toate acestea sunt aduse la suprafaţă, sunt coordonate de performerii-regizori, urmând a fi transformate în acţiuni execute de public, până la construcţia unui joc plin de energie şi situaţii în continuă schimbare, la o antrenare a „materialului” principal al spectacolului, publicul. Susținut de atmosferă aparte a bisericii-cetate din Cisnădioara, compoziţia *performance-ului* primeşte valenţe semnificative, consistenţe accelerat ritualice, la care sunt antrenaţi, în egală măsură, actori şi public. „Actorii principali”, persoanele ce fac parte din audienţă, sunt selectate rând pe rând şi aduse în prim planul vizibilităţii şi al jocului, care este, încă de la început, un perimetru confortabil



oricărui tip de acţiune, al expunerii fireşti şi fără reţineri, un centru energetic în care se stabilesc profunde raporturi de comunicare, prietenie şi un joc încărcat de autenticitate. Actorii coordonatori propun situaţii şi acţiuni, care prind într-un joc accelerat audienţa, până la antrenarea întregului public, construind o totalitate ritualică, aducând la unison expresiile corporale, sensibilitatea, spiritul. Structura acestui demers performativ este gândită sub forma unei succesiuni de scene care presupune acţiuni asupra individului din public, stabilind relaţii de comunicare, urmăriri, jocuri, situaţii repetitive (ajutarea unei persoane care cade şi este în imposibilitate de a se ridica), care determină individul extras din public să execute acţiuni, să ia decizii, absorbindu-l, în cele din urmă, în această dimensiune extrem de confortabilă şi, totodată,

energetică din punct de vedere mental. Cu siguranţă, spectacolul propus de compania americană de teatru *600 Highwayman* mizează pe stimulare a impulsului performativ şi pe rapiditatea renunţării la complexele expunerii publicului, strategie prin care îşi înaintează formula de acţiune, de stabilire a coordonatorilor de comunicare pe de-o parte, iar pe de altă parte de provocare a individului de a-şi conştientiza prezenţa, de a-şi examina propriile reacţii şi de a-şi controla prezenţa şi corpul în momentul când acesta este privit. În cele din urmă, coordonatorile teatrale sunt acceptate ca şi joc, participarea fiind dorită deopotrivă de toţi membrii care fac parte din *corpus-ul* publicului, acŃionând în direcŃia construcŃiei totale a acestei propunerii noi de artă performativă. ●

Refugiu în iubire, REFUGIU ÎN FICȚIUNE

Andrei C. Șerban



© FITS 2017 MARIA ȘTEFĂNESCU

dacă tot am amintit în articolele trecute despre specificul temei festivalului din acest an, era de la sine înțeles ca multe dintre performanțele artistice prezente în aceste zile să-și fundamenteze mesajul pe explorarea dimensiunilor aferente sentimentului erotic. În fine, dacă despre iubire poate fi vorba în piesa dramatică *Fete în iubire* de Irina Vaskovskaia (în traducerea Raluca Rădulescu), pe care regizorul Bogdan Sărătean l-a transformat într-un spectacol-lectură (primul din această ediție FITS), ornamentat cu mici artificii gestuale și acustice care să întregească universul *erotic* al Rusiei contemporane. Fără a cădea într-un schematicism dramatic care să plaseze textul autoarei de expresie rusă în categoria cuplului disfuncțional-traditional-patriarhal, *Fete în iubire* vorbește despre nevoia de iluzionare a femeilor, despre refugiu în ficțiune și în arhetipurile erotice ale culturii universale, într-o lume degenerată, în care forța brută devine nu doar un mijloc de supraviețuire, ci și o piesă de recuzită esențială pentru *buna funcționare* a cuplului actual.

Urmărind destinele a două femei *bărâne* (dintre care Varia, personajul principal, nu are mai mult de 26 de ani!), autoarea ratează cu cinism blazarea sexului slab ce se complace în idealizarea forței masculine într-o lume actuală care a schimbat patriarhatul într-o *falocrație* fundamentată pe mitul bărbatului salvator. Pasiunea marilor romane rusești, care a dat naștere unor personaje feminine memorabile, de un tragicism înălțător, precum

Anna Karenina, recade la statutul degenerativ al cuplului plăcuit de viață, pentru care *iubirea* devine o convenție socială absurdă ce motivează și iartă orice răbufnire grobiană și violentă a *masculului* atotputernic. „O fată nu trăiește cu adevărat, până când nu apare un bărbat care se îndrăgostește de ea și ea devine gagica lui.”, declamă Varia (*bărâna* de 23, respectiv 26 de ani, surprinsă pe două planuri temporale complementare) care începe să-și piardă încrederea în propriul viitor, din cauza faptului că plecarea lui Mitea, a *bărbatului ei*, îi certifică tot mai puternic destrămarea cuplului împlinit. Refugiu în bovarism (dar lipsit de frumusețea suferinței rafinate și pasionale) la care Varia va recurge inconștient, este atât de amprentat de statura incisivă a prototipului masculin, încât nici măcar cuplul Orfeu-Euridice – la care femeia face trimitere într-o manieră superficială (fără să-și observe statutul de Penelopă ce se autoiluzionează cu reîntoarcerea soțului) – nu mai spune nimic. Dimpotrivă, completează același personaj, Euridice nici nu ar mai trebui să-și dea silință să-l urmeze pe Orfeu, din moment ce *lumea de dincolo* este plină de zei frumoși, în timp ce Orfeu ar face bine să cedeze ispitelor dracilor și să bea cu ei până cade lat. În aceeași manieră, mariile povestiri de dragoste desprinse din realitatea *fetelor* se consumă printre aburii de alcool, acompaniate de sforăiturile unor bărbați cărora natura le-a conferit dreptul suprem de a li se permite orice capriciu. Sensibilitatea, emoția, chiar și empatia sunt, deci, private ca niște corpusculi parazitari ce stirbesc alura masculină; „Eu

sunt bărbat. Eu am o inimă de piatră.”, afirmă Mitea (partenerul Variei) cu nonșalanță, manifestându-și iubirea prin episoade de o violență extremă care frizează deseori grotescul. Ne reîntoarcem, cum ar spune românul, la mai vechea învățătură din popor, conform căreia „unde dă bărbatul, crește”, întrucât lumea larvară (re)creată de Irina Vaskovskaia a depășit cu mult ambalajul textual, chiar și pe cel clișeic, al declarațiilor pasionale, sfidând nevoie de emoție a Variei care deplâng incapacitatea de comunicare a celor din jurul ei.

În ciuda unei rigori formale, definitorii pentru demersul unui spectacol-lectură, regia semnată de Bogdan Sărătean nu se rezumă, în schimb, doar la nivelul textual. Ducând cinismul titlului, dar și al deziluziilor Variei la un alt nivel, regizorul sibian potențează, la nivel acustic și vizual, sordidul sentimentului erotic, acompaniind replicile personajelor feminine cu pocnetele, în surdină, a semințelor de floarea-soarelui, pe care bărbații le consumă cu flegmatism, la o doză de bere. Printre sunetele *fiziologice* care răsună din gâtlejurile personajelor masculine, asemenea unor replici contrapunctice adresate discursurilor fanteziste ale femeilor, regizorul sibian optează, în aceeași manieră acidă, pentru celebra arie *Habanera* din opera *Carmen* pe care actorii o acompaniază cu un ușor dans din umeri și din solduri, reducând-o la un artificiu caraghios, derisoriu. Același derisoriu în care va cădea chiar și marea iubire care, într-un univers brutat și reîntors înspre primitivismul emoțional al societăților arhaice, fie se va refugia în ficțiune, fie nu va mai fi deloc. ●



© FITS 2017 MARIA ȘTEFĂNESCU

Curajul

E NUMELE TRUPEI NOASTRE

■ Doriana Tăut



© FITS 2017 CRISTIAN COJOCARIU

este nevoie de curaj să te expui aşa cum eşti, vulnerabil şi indecent? Sau, pentru actori, poate că joaca „de-a adevărul” devine o a doua natură. Dacă noi nu putem niciodată şti cu certitudine când o poveste ce pare născută aici şi acum, pe scenă, este sau nu adevărată sau măcar inspirată din fapte reale, există totuşi spectacole care declanşează dezvăluiri indecente, trădări de secrete venite pe nesimţite din partea publicului.

Trupa de studenţi ai Pace School Performing Arts au reuşit să creeze un mediu propice mărturisirilor, un spaţiu cald aflat în jurul unui foc de tabără, acolo unde lumina te face să fii sincer, iar dogorarea flăcărilor te pot expune dacă încerci să te ascunzi. Pe tine, spectatorule, te aşteptau demult cu o eşarfă

de munte să te apere de vânt, cu zâmbete calde şi entuziasm, cu cântec de foc şi poveşti simpatice, cu provocări şi surprize. Au încercat să îți învețe numele, ţi-au prezentat prietenii lor fericiti, ţi-au zis poveşti haioase din copilărie şi aproape că te-ai păcălit să spui şi tu ce prostioare ai mai făcut. „I have never...” şi trebuia să ridici mâna „if you have...”. O experienţă haioasă, în care te-ai lăsat atras cu îndrăzneală şi am aflat tot. Dacă iluzia unui foc de tabără între prieteni a fost uşor de creat, lejeritatea spiritului american ne surprinde de fiecare dată. Parcă ne ştiam de-o viaţă şi, într-un joc atât de naiv al poveştilor şi amintirilor, mi-am amintit de tema FITS, de *more love*-ul pe care ni-l dorim şi de păcatele noastre mari pe care le facem atunci când încercăm să ne impunem reguli. Totul pare atât de simplu, când nu cauţi revelaţii, ci te

întorci la arta formelor simple, arta pe care Treplev încerca să o exprime filosofic prin teatru şi pe care tinerii actori au reuşit să o materializeze, atât de natural şi de firesc. „I've got a bus to catch!...” şi, încet-încet, rămâne doar chitară. Aşa cum trebuie să se termine orice seară în jurul focului lăsând doar amintirea poveştilor de groază, a bezelor prăjite, a mărturisirilor, a sărutărilor furate şi a noilor prieteni. Au reuşit... ne-am simţit ca între prieteni, bineveniţi, amuzanţi, plini de viaţă şi cu chef de joacă.

E un iz de prospetime ce numai în Festivalul Universităţilor de Teatru şi Management Cultural poate fi găsit, acel „festival în festival” unde viitorii mastodonii ai scenei îşi mai permit, încă, puţin timp, să fie ei însişi. ●



© FITS 2017 CRISTIAN COJOCARIU



O ideologie bolnavă, o lume nebună

Eliza Cioacă



© FITS 2017 MARIA ȘTEFĂNESCU

istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintali are loc, după cum afirmă Matei Vișniec, „la Spitalul Central de Boli Mintale de la Moscova, în 1953, cu câteva săptămâni înainte de moartea lui Stalin.”

Spectacolul regizat de Zoltán Balázs, pus în scenă de compania americană de teatru Trap Door Theatre, surprinde cu acuratețe nebunia regimului communist. Este o frenzie a ideilor, a manipulării în masă prezentă în toate aspectele societății rusești – inclusiv în centrele și instituțiile pentru bolnavi mintali.

Decorul este unul simplu, aproape sărac – dar sugestiv. Trei uși de diferite forme, cu colțuri asimetrice și înălțimi nefirești (n.r. care prea mare, care prea mică) sunt prezente pe scenă. Actorii intră și ies, fără a exista un singur sens de folosire; se urcă pe ele, le escaladează și se prelungesc. Ușile (n.r. simbol al trecerii dintr-o lume în alta) sunt o formă fără fond. Între ele nu există nimic care să fie despărțit; trecerea dintr-un spațiu în altul, dintr-o convenție în alta este pur imaginară și poate ideatică. Niciunul din personajele prezente nu se poate detașa de ideologia comunistă, care le dictează viața și, în cele din urmă, echilibrul psihic.

Culorile care au fost folosite în acest spectacol sunt roșul, negrul și albul. Roșul este folosit ca reprezentare a Revoluției Bolșevice din 1917 (n.r. Armata Roșie), citată și în spectacol ca *revoluția din octombrie*, negrul simbolizează decăderea umană și în final, moartea, iar albul este un simbol evident al nebuniei, al spiritului lipsit de substanță.

Costumele sunt clasice pentru tematica spectacolului, cu mici ajustări pentru a simboliza noi personaje sau decodări pentru actorul aflat pe scenă. Toate celelalte elemente: muzica, luminile, recuzita sunt folosite moderat, păstrându-se un echilibru între ele și textul dramatic. Actorii surprind cu acuratețe esența textului dramaturgului și interpretează cu pasiune convingerile unei ideologii bolnave, transformându-se în niște nebuni fără discernământ.

Între absurd, lugubru și macabru – acestea sunt punctele de reper în care se înscrie spectacolul *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintali*; există, oare, alte perspective mai potrivite pentru a descrie un regim totalitar care a nimicit idealuri, a subjugat țări și omorât generații întregi? ●



© FITS 2017 MARIA ȘTEFĂNESCU

SCENA 9 HOTSPOT CULTURAL

BRD
GROUPE SOCIETE GENERALE



rezintă

**Doar nu
ti-e frică
de Virginia
Woolf.**

#hailateatru

un afiş
de

făcut pentru
campania
experiment

vezi mai multe
pe

DIN
DRAGOSTE
PENTRU
TEATRU

RALUCA
BĂRARU

www.scena9.ro

#dusicucardul

FESTIVALUL
INTERNATIONAL
DE TEATRU
DE LA SIBIU

AQUA CARPATHICA



AQUA Carpatica susține Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu

Experience
WATERLOVE

SATELIȚII MAI PUȚIN IMPORTANȚI SUNT LOVITI ȘI DISPAR

■ Isabela Văduva



© FITS 2017 MIHAELA MARIN

brent Green și Sam Green aduc conceptul de *Live Cinema* la un nivel complex de spectacol care combină cineașteul cu *live performance*. Am putea spune că este un concept de film documentar și de animație care desprinde câteva elemente filmice pentru a le reda într-un live performance.

Sam Green face filme documentare și este naratorul live al propriilor produse video, iar Brent Green face filme de animație, cântă la chitară și voce și își compune singur textele. Coloana sonoră a amândurora este realizată *live* de către o trupă muzicală. Artiștii își prezintă lucrările alternativ, integrând evenimente socio-politice marcante în textele lor și se arată receptivi la tot ceea ce înseamnă ființă umană, spirit în raport cu corporalitatea. Reconstituie limbajul cinematografic punând în discuție, astfel de teme relevante sau simple curiozități care alternează stilul și ritmul showului.

Sam Green numește ceea ce face – „*live documentary*”. Tehnica este de a descompune elemente din filmul documentar de tip clasic și de a le prezenta live publicului. Sam Green este narator al propriilor filme, vocea sa devine o voce live. În genere, documentarele sunt fie colaje de imagini pe care le schimbă din telecomandă, fie

documentare cu dialog, interviuri, eseuri video poetice. Fiind un performance, evenimentul nu este niciodată același, deși își prezintă, ca într-un concert, aceleași lucrări. Textele lor sunt adesea metafizice. Trei dintre ele vorbesc despre legătura dintre corp și spirit; bătrâni uitați de moarte, femeia care trebuie să își amputeze fiecare deget și căreia îi mor lent celulele, bătrânu care își taie degetele. Sam Green își arată curiozitatea față de cei care trec, pe rând, în cartea recordurilor ca fiind cei mai bătrâni oameni din lume. Aceștia sunt filmăți în cadre-strânse, deseori mișcate, surprinzând o anume emoție, însă frapantă este nemîncarea acestora aflată în contrast cu cadrele „vii” ale tehnicii de operare. Astăzi nu pare să importe prea mult contextul în care este văzut un film. Putem foarte bine să îl vedem la cinema, acasă, în sala de sport, în metrou, pe youtube, pe telefoanele mobile, pe tablete șimd. Filmele date la televizor sunt întrerupte și ele de publicitate, iar filmului vizionat în intimitatea noastră îi este „furată” spațialitatea. În acest sens, showul celor doi problematizează importanța cadrului în care este văzută această artă și performance-ul lor reintegreză spațiul dedicat special filmului ca pe un vis utopic în care oamenii ar putea să se strângă și să se bucure laolaltă de acestea. Cinematografele au intrat astăzi într-o zonă de penumbră. Tot mai mulți oameni preferă să își vadă filmele în spațiul

lor intim, or aceasta nu mai este o experiență totală a vizionării. Este una dintre artele care au început să se domesticească, la fel cum renumiți regizori de teatru acceptă ca spectacolele lor să fie înregistrate, ceea ce îi fură teatrului importanța sa performativă unică. Aceste lucruri pot fi, pe de-o parte, o blasfemie a artei, dar, în același timp, pot ajunge la publicul larg și se pot păstra în timp, prin arhivare. În acest sens, Sam Green, arată un scurt film cu dialogul intim purtat între Louis Armstrong și soția sa, care poate să devină foarte prezent și real. Sam vrea să demonstreze cum, în afara timpului, înregistrările pot păstra întreaga emoție și sensibilitate a momentului când acestea au fost surprinse. Observăm cum, adesea, se dizolvă tot mai tare granițele dintre spațiul public și spațiul privat, dintre cultură în sens elitist și cultură de masă, iar multe produse culturale pot fi adesea suspectate de trivialism și consumerism. Cultura de masă a facilitat acest tip de experiență în care este irelevant spațiul de vizionare. Această experiență de a trăi live un cinema show este ca o închegare a conceptelor cu mediul din fața ecranului, este un sens în plus pe care această participare la vizionarea show-ului o reprezintă. Cei doi redau filmului dialogul de la începuturile sale, când acesta se consuma numai în spații speciale, iar acest lucru venea să lege oamenii care vizionau aceste produse culturale printre anume ambianță/atmosferă. În plus, ei mixează experiența imaginii de film cu discursul live nerepetabil.

Show-ul se închide cu un documentar și cu o compoziție muzicală despre mormintele de animale și felul în care oamenii inscripționează date și mesaje pe acestea; animale cu nume hilare, pisici care au trăit doar un an, etc. Aceasta este o curiozitate cu o tentă pe căt de ironică, pe atât de stranie, dusă la bun sfârșit într-o prezentare de material în acest sens. Acest ultim mesaj final m-a dus întâmplător cu gândul la *Ferma animalelor* de George Orwell. Romanul distopic critică revoluția bolșevică și felul în care ignoranța distrugă posibilitatea oricărei utopii. Este un atac asupra puterii politice și vorbește despre corupție și despre clasa muncitoare. După acest gând au urmat o serie de imagini, de fraze, teme și cuvinte din conținutul spectacolului: „sateliți mai puțin importanți”, ferme, găini, ogrăzi, sate, case, cuvinte spuse despre imigranți, „clasa muncitorească se va auto-îngropa”, nimicnicie, fenomenul de ceată din San Francisco.

„Sateliții mai puțin importanți sunt loviți și dispar” și replica puternică dintr-un cântec de Brent; „cea mai groaznică soartă pe care putem să o avem este să nu avem niciuna”, surprind derisorul actual, luptele politice și ceea ce mai poate să fie umanul în fața tuturor acestor evenimente. ●

TEATRUL LA PERSOANA ÎNTÂI ȘI NARATIUNEA AFECTIV-CONFESIVĂ DESPRE TEATRU!

■ Diana Nechit

„Poate unul dintre cei mai mobilați și mobili oameni întâlniți în ultimii ani este afirmația tandru-paternă, dar și o recunoaștere afectivă și calitativă, prin care Constantin Chiriac introduce *subiectul*, dar și *obiectul* evenimentului editorial care a pus sub semnul afectivității, eruditiei și confesivității o triadă teatrală de o mare frumusețe. Octavian Saiu, reputat profesor universitar, cercetător în artele spectacolului, teatrolog, dar mai ales autor al unor lucrări despre teatru migălos fasonate stilistic, a căror eruditie nu este dublată decât de calofilia și *lejeritatea* eseistică a unei scrierii de esență tare, dramaturgică și filologică, revine cu noua sa carte, *Teatrul la persoana întâi*, publicată de Editura Nemira, în 2016, alături de, bineînțeles, Constantin Chiriac, figura providențială, aproape paternă, de cald prieten, sfătuitor și creator al unor ocazii evenimentiale și teatrale ce au configurat o carieră dramaturgică și editorială, profesională de excelență în spațiul cultural și științific român, dar și internațional.

Într-o notă asemănătoare unui *laudatio*, Constantin Chiriac și-a deschis alocuțiunea de prezentare printr-un vers emblematic pentru carismatica personalitate, atașantă prin frumusețea modestiei și discreției proprii unui suflet ales, a lui Octavian Saiu: „Nu poti pune frumusețea în lanț...”. Pe lângă aceste calități, Constantin Chiriac a relevat capacitatea extraordinară a lui Octavian Saiu de a surprinde o întâmplare teatrală, un proiect teatral în integralitatea sa teoretică și practică, la această dimensiune pragmatică a cercetătorului erudit adăugându-se una de *rêveur* solitar. Proiectul editorial prezent a fost o provocare pentru autor, în sensul de a fi reușit să strângă trei maniere de a face teatru, trei vizionări și estetici regizorale atât de diferite într-un concept nou, acela al *teatrului la persoana întâi*, marcă a unei autenticități și sincerități programatice. Este un teatru de autor ce iese de sub incidentele modelelor și tiparelor, mergând înspre o zonă a creației autentice. La întrebarea „de ce s-a oprit asupra acestor trei regizori?”, Octavian Saiu a mărturisit relația de iubire, de afectivitate ce-l leagă de acești creatori de teatru, a căror dăruire exemplară, în numele teatrului, nu poate sta decât în lumina unei relații organice, a unei empatii afective duse, cîteodată, până la violență, la acea ruptură interioară ce caracterizează marile creații. Cei trei creatori – Robert Lepage, Simon McBurney, Pippo Delbono – sunt artiști ce propun un alt limbaj, un alt tip de univers scenic, un tip de atitudine ce schimbă ideea despre teatru, situându-se într-o postură individuală, în care raportul lor cu spectatorul se poartă la persoana întâi și este unul egalitar, de unu la unu. Octavian Saiu își recunoaște meritul și calitatea de a fi un „spectator îndrăgostit, tandru”, care a dezvoltat, de-a lungul timpului, o relație organică cu FITS, o adevărată simbolistică



© FITS 2017 DRAGOȘ DUMITRU



© FITS 2017 DRAGOȘ DUMITRU



© FITS 2017 DRAGOȘ DUMITRU

a relațiilor teatrale și umane, eul său creator neputându-se disocia de acest spațiu, în care a reușit să crească și să se dezvolte.

Una dintre marile calități ale textului critic semnat de Octavian Saiu este uimitoarea capacitate de a asimila și condensa un aparat teoretic modern și bine documentat în tiparele unei relecturi critice ce ține mai mult de fluență eseistică, decât de academismul formal al scrierilor științifice. Nimic nu este întâmplător, iar observațiile pertinente ce țin de proximitatea față de actul teatral al acestor creatori, de experiența spectaculară, aproape de invidiat, sunt susținute prin șarpanta lejeră și aeriană a unei construcții critice riguroase. Cartea este structurată pe cele trei mari direcții deschise de studiul critic aplicat celor trei vizionări regizorale, un preambul teoretic referitor la teatrul de autor, la epistema teatrului la persoana întâi și de un epilog ce pune în evidență rolul receptorului, acțiunea dramaturgică fiind orientată, de data aceasta,

înspire funcția spectatorului. Este de remarcat perfecta manipulare a celor mai moderne și pertinente concepte ale teoriei teatrale, ce se mulează pe o materie teatrală asimilată aproape organic de acest *spectator* avizat și rafinat care este Octavian Saiu. Fără a folosi cuvinte mari, pot afirma că volumul este un reper de analiză și de înțelegere pentru toți cei ce vor să asimileze, să se apropie de operele de creație ale celor trei vizionari ai scenei, printr-un discurs critic elevat, în care concepțe bine stăpânește, dar nu rrigide, oferă o grilă de lectură competentă, riguroasă și estetică asupra actului teatral. Documentul editorial de față reîntregește o viziune nu numai informativă, ci și formativă asupra epocii teatrale moderne, situându-se la confluența unor estetici și a unor viziuni teatrale aparent disjuncte; în opinia autorului, această carte reprezintă „trei întâlniri cu teatrul și cu tehnologia lumii de azi, într-un amestec ce oglindește umanitatea unei noi epoci”. ●

Concert de orgă la Biserica Evanghelică din Cisnădie

Concertele de orgă de la Biserica din Cisnădie sunt renumite în această parte a țării, iar acestă ediție FITS se suprapune cu a cincea ediție a săptămânii Haferland, eveniment dedicat culturii săsești din Transilvania. FITS dorește să reînvie tradițiile acestor comunități.

Biserica fortificată este construită în jurul anilor 1500, iar acum aparține Comunității Evanghelice din Cisnădie. Înăuntrul bisericii descoperim o orgă mare (Wegenstein) restaurată după cel de-al Doilea Război Mondial. Aceasta este construită de germanul Sauer în 1915 și este cea mai mare din Europa de Est. În față, în dreapta altarului vedem o orgă mică, datată din 1793, construită de Johanes hahn, care a fost reconstruită în 2005. Ambele orgi sunt bine păstrate.

Înaintea acestui concert, preotul comunității a făcut o mică prezentare a istoricului clădirii și a vorbit pe scurt despre comunitate. Mai apoi un grup de studenți-actori de la Leeds Beckett University, participanți la festivalul, au recitat un poem de dragoste dedicat acestei ediții a festivalului de teatru de la Sibiu. Poemul ales, scris de figura importantă de secol XX a poetului și dramaturgului William Butler Yeats, se intitulează *Ea jinduiește la hainele cerului*.

Prima parte a concertului este ocupată de interpreta Amalia Goje, absolventă a Academiei de Muzică Gheorghe Dima din Cluj-Napoca, promoția 2008. Ea a studiat în 2005-2006 orga la Hochschule für Kunste din Bremen și a participat în multe țări la cursuri de măiestrie (Germania, Franța, Olanda, Ungaria), studiind orga și clavecinul cu importanți profesori de renume internațional. Membru fondator al formației de muzică barocă „Fonte di Gioia”, Amalia Goje înfînteaază de asemenea și clasa de orgă la Colegiul de Muzică Sigismund Toduță din Cluj-Napoca și este asistent universitar la Academia de Muzică Gheorghe Dima.

Diruta, primul compozitor al primei părți, folosește contrapunctul în bucătile sale muzicale. *Il Transilvano* este una dintre cele mai cunoscute lucări ale sale, pe care o dedică lui Sigismund Bathory, prințul Transilvaniei și Leonorei Orsini Sforza, nepoata marelui Duce Ferdinand I de Toscana. Este cântată doar prima bucătă, compusă în 1593 și reproducă sub formă de dialog. Un dialog purtat cu Istvan de Josika, pe care compozitorul îl întâlneste în Italia. Este printre primele lucrări



compuse la orgă care folosesc această discuție practică. Cea de-a doua lucrare din program, Codex Caioni, este o culegere de piese muzicale compuse de doi transilvăneni în secolul al XVII-lea. Muzica din acest Codex Canonicus surprinde gusturile muzicale ale transilvănenilor din acea perioadă. Sunt, astfel, strânsă laolaltă în culegere diverse genuri ale vremii; de la dansuri locale la piese vocal-instrumentale, atât cu caracter religios, cât și laic. Această perioadă era disputată, căci pătrundeau simultan influențe ale Renașterii târzii și ale Barocului. Culegerea surprinde tocmai această mare diversitate de preferințe muzicale. În cea de-a doua parte a programului sunt prezentate două

lucrări de Bach și una de Erbert Krauss, compozitor de secol XX, care a scris muzică sacră și muzică de cameră, cântece sacre și laice, deopotrivă. Muzica reușește să ne poarte pe tărâmurile fericite ale satelor săsești din acele vremuri și devenim părtăși la bucuria cotidiană a locuitorilor de odinioară. Cântecele ușoare, scurte și simple din prima parte, marchează, cu delicatețe, acel timp cotidian și fiecare bucătă vorbește despre minunatele lucruri mărunte. Miroslul vechi al bisericii activează imagini figurative apriorice. La câțiva kilometri de Sibiu în orașul Cisnădie, deconectarea de actualitate este realizată complet cu ajutorul acestui concert de orgă. ●

PARTENERI STRATEGICI



**INSTITUT
FRANÇAIS**

Wallonie - Bruxelles
International.be
Délégation Bucarest



swiss arts council
pro helvetia

**BRITISH
COUNCIL**



**korea Arts
management
service**



FESTIVALUL INTERNACIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU ESTE ORGANIZAT DE



**TEATRUL NAȚIONAL
RADU STĂNCĂ SIBIU**
FONDAT IN 1788



EVENIMENT REALIZAT CU SPRIJINUL



MINISTERUL CULTURII ȘI
IDENTITĂȚII NAȚIONALE



CO - ORGANIZATOR

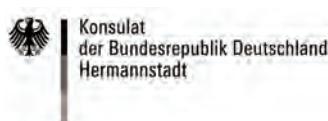
CO - PRODUCĂTOR



UN EVENIMENT REFLECTAT DE



TV5MONDE



PARTENER MEDIA



CapitalCultural.



Tribuna
Distanță pentru înțelepciune!

Sibiu 100%

**știri de
SIBIU**



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 DRAGOȘ DUMITRU



© FITS 2017 NICOLAE GLIGOR



Excelență 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

TEATRUL NAȚIONAL RADU STANCA SIBIU

IUBIREA LA OAMENI

de Dmitri Bogoslavski

REGIA BOGDAN SĂRĂTEAN SCENOGRAFIA ALEXANDRA CONSTANTIN

ÎN DISTRIBUȚIE SERGIU ARGEȘANU DENISA CAIAN / DENISA LUPU DAIANA MĂDĂRAS MARIAN BUREAȚĂ / ALIN TURCU
CODRUTA VASIU BOGDAN TĂLMACIU ȘTEFANIA MAROLA GEORGE CIUCĂ MALVINA HANEA GEORGIANA CODREANU
TRADUCEREA RALUCA RĂDULESCU ASISTENT REGIE DAIANA MĂDĂRAS MUZICA ORIGINALĂ CLAUDIU FĂLĂMAȘ LIGHT DESIGN DORIN PĂRĂU

16