



aplauze

Anul XXIV / nr. 6 / 14 iunie 2017





© FITS 2017 MIHAELA MARIN



© FITS 2016 Paul Băilă



© FITS 2017 SEBASTIAN MARCOVICI

AQUA
CARPATICA

AQUA Carpatica susține Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu

Experience
WATERLOVE

Cultura,

MOTOR DE DEZVOLTARE A COMUNITĂȚII

✍️ **Ioana Gonțea**

a patra zi de festival a fost marcată de deschiderea Bursei de Spectacole de la Sibiu, singura platformă de acest gen din România. Conferința de presă care a anunțat startul celor cinci zile de dezbateri, workshop-uri și spectacole a avut loc la Hotelul Ibis și a fost urmată de o altă conferință, dedicată Capitalelor Europene ale Culturii. Discuția a fost moderată de Octavian Saiu și a reunit, ca vorbitori, pe Constantin Chiriac, președintele FITS, Monica Urian, directoarea pentru Educație și Cultură a Comisiei Europene, Manuèle Debrinay-Rizos, Vice-președinta ENCATC (European Network in Cultural Management and Policy) și Erwin Šimšensohn, Secretarul de Stat pentru Artele Spectacolului în cadrul Ministerului Culturii și Identității Naționale.

Cuvântul de deschidere i-a aparținut președintelui FITS, Constantin Chiriac, care a vorbit despre ediția de anul acesta a festivalului și despre importanța existenței unui program care să stimuleze dialogul între managerii culturali și artiști. Filozofia FITS se bazează pe o creștere enormă a numărului de spectacole invitate, care, însă, sunt atent selecționate. Bursa de spectacole adaugă festivalului o altă dimensiune, și anume cea în care libertatea artiștilor este garantată și se creează un spațiu pentru realizarea de schimburi de idei și de concepte, care pot genera programe culturale internaționale. Cultura este un motor de dezvoltare a comunității, dar nu numai la nivel social, ci și la nivel economic. Un astfel de exemplu este cazul Sibiului, unde 12% din bugetul municipalității este dedicat culturii. Aceasta aduce orașului, în schimb, 16% din bugetul total.

FITS nu s-a centrat de-a lungul timpului pe educația prin teatru, dans, arte performative, a precizat C. Chiriac. „Festivalul a impuls, împreună cu Bursa de Spectacole, o dimensiune populară, aceea pe care Jean Vilar a gândit-o atunci când a creat Festivalul de la Avignon” a adăugat acesta. Teatrul Național Radu Stanca se supune și el acestui crez și mizează pe aducerea „miracolului” în fața oamenilor care-i trec pragul, fiind mereu conectat la comunitate și la nevoile acesteia. Prin interesul pe care-l acordă comunității, anul acesta FITS are o secțiune de spectacole în biserici cu orgă pentru a valoriza patrimoniul local, distrus în trecut de plecarea sașilor și restaurat nu cu mult timp în urmă. O altă nouă direcție este dezvoltarea circuitului, deoarece acesta este un produs cultural pentru copii și pentru familii în integritatea lor. Capitalele Culturale Europene au fost aduse în discuție în cadrul unei conferințe, în contextul în care Sibiu celebrează zece ani de când a purtat

acest titlu și în care Timișoara se pregătește să îl preia în 2021. Monica Urian a punctat implicarea Uniunii Europene în cadrul programelor culturale ale țărilor membre, nu doar prin intermediul Capitalei Culturale Europene, ci și prin programul *Creative Europe*. Acesta susține industriile culturale, încurajează tinerii artiști și diversitatea. O altă direcție pe care Comisia Europeană o încurajează sunt parteneriatele cu țările asiatice și în acest sens în noiembrie 2017 va avea loc o colaborare culturală cu orașul Shanghai. Manuèle Debrinay-Rizos a vorbit despre scopul pe care-l are ENCATC: de a crea legături între teoreticieni și artiști care să ducă la dezvoltarea cercetării, de a defini conceptul de manager cultural în contextul actual. Globalizarea schimbă perspectiva asupra culturii și obligă la o poziționare diferită față de politicile precedente. Cetățenii Europei au nevoie să se gândească la valorile proprii, dar și să le confrunte cu cele ale celorlalte culturi. Debrinay-Rizos a adus în discuție capacitatea Timișoarei de a evolua și a exemplificat cele spuse prin situația a două orașe din Franța care au fost Capitale Culturale Europene și care au suferit o schimbare uriașă la nivel interactiv între cetățeni și la nivel economic, după finalizarea proiectului: Marsilia și Lille. Erwin Šimšensohn a atras atenția asupra clasei politice, care trebuie să înțeleagă că abordarea culturală trebuie să fie realizată sistemic atât la nivel macro cât și la nivelul instituțiilor. Pe de altă parte, cultura determină celelalte componente: social, economic etc, dar este și determinată și de aceste componente.

Politicile culturale, a precizat Šimšensohn, trebuie gândite în contextul european de care aparținem, iar Capitala Europeană Culturală se înscrie în acest demers. Modul în care vedem importanța obținerii acestui titlu se rezumă la moștenirea tangibilă (crearea și dezvoltarea infrastructurii culturale) și la cea intangibilă (cetățenii care participă mai activ la viața orașului, care redobândesc cartiere etc). Secretarul de stat a discutat despre programul Ministerului Culturii și Identității Naționale axat pe orașele candidate și pe dezvoltarea strategiilor care au compus dosarele de candidatură pentru Capitală Europeană Culturală. A fost invitată să ia cuvântul din partea Timișoara 2021 și Simona Fiț, care a vorbit despre conceptul cu care Timișoara a câștigat titlul: ideea care a stat la baza candidaturii a fost centrată pe oameni și este rezumată în sintagma *Shine Your Light*. Timișoara își propune să reactiveze energia civică a locuitorilor săi, să îi sprijine în depășirea pasivității și să încurajeze multiculturalitatea. Focusul proiectului nu este pe 2021 în sine, ci pe moștenirea pe care o lasă în urmă prin intermediul Capitalei Europene Culturale.

După scurte intervenții ale altor reprezentanți ale Capitalelor Europene Culturale a urmat Conferința Be SpectACTIVE: Participarea activă a publicului. Impactul abordării centrate pe public asupra organizațiilor și implicații privind politicile. Aici, s-a expus modelul proiectului Be SpectACTIVE care a accesat cu succes fonduri prin intermediul Creative Europe. ●



Triptic Evanghelic

PIPPO DELBONO

✎ Diana Nechit



© FITS 2017 ADRIAN BULBOACĂ

a doua venire a lui Pippo Delbono la Sibiu ne aduce un triptic spectacular concentrat în jurul reprezentației teatrale *Evanghelic*, dar și al filmului *Vangelo* din 2016, la care se adaugă conferința, într-un firesc al unei coeziuni organice a receptării spectaculare și teoretice a esteticii acestui *guru* al actului teatral. Conferințele speciale FITS sunt un *apendice* teoretic necesar receptării, asimilării unui act teatral, a cărei consistență și densitate o depășește pe cea a unei comodități intelectuale, dar și emoționale.

Amfitrionul, George Banu, a cărui erudiție bonomă, de cel mai bun soi eseistic și conversațional, a știut ca întotdeauna să-și aducă interlocutorul în starea potrivită confesiunii, iar povestirea uman-teatrală s-a scurs lin, cu meandre discursive tumultuoase, pe alocuri pasionale, a doi *maîtres* ai discursului oral. A încerca să iei notițe după „happeningul” lui Pippo

este o acțiune inutilă și distrugătoare aproape. Este un produs ce se consumă *live*, fără preambul și fără note explicative. Niciodată nu ești pregătit pentru ce va urma, niciodată nu știi unde îl va duce firul discursiv pe acest narator impetuos. Totul se transformă în spectacular, în emoție pură, iar cel ce privește și ascultă primește, fiecare în dozele pe care le poate consuma, hrana acestei împărțării ce se face, când în șoaptă, când țipăt, cu tandrețe, dar și violent, cu onestitate.

Purtând încă urmele *Evanghelic*ei lui Pippo în suflet și pe față, „adeptii” *religiei* sale teatrale s-au strâns la o nouă reprezentație, la taifas teatral. Puternic amprentat de experiențele trăite la Odin Teatret și alături de Pina Bausch, de experiențele teatrului oriental, teatrul lui Pippo Delbono este unul ce și-a găsit identitatea artistică. George Banu insistă pe dimensiunea comunitară a acestui tip de spectacol,

reprezentația fiind rezultatul unei comunități artistice care, practic, trăiește și creează împreună. Pippo, Bobo, Gianluca, sunt câteva din elementele stabile ale acestei forme spectaculare, iar prezența lor în reprezentație este una organică, ingenuă, dar și construită, pe o bază când solidă, când *mouvante*. Percepția asupra lui Bobo este una paradoxală, el fiind atât un transmițător, precum și un receptor al propriilor noastre interpretări asupra evoluției sale. Bobo nu *joacă*, Bobo trăiește pe scenă cu firescul și naturalețea copiilor, pe când Gianluca este asemenea unei vedete de Kabuki, preocupate de succes, ne mărturisește Pippo. Cuvânt după cuvânt, imagine după imagine, amintirile inundă spațiul generos al discuției, Pippo se ridică de pe scaun și își intră în ipostaza spectaculară a naratorului, face demonstrații vocale, opriri și reluări, sincopate în discurs devin pauze respiratorii pentru noi, readuși din nou la ipostaza de spectatori. George Banu folosește o sintagmă ce descrie foarte bine estetica teatrală a lui Pippo și anume „o poetică a sobrietății și a dezinvolturii” ce se naște și din marea libertate a materiei supuse teatralizării. Evenimentele din cotidianul său afectiv, emoțional, dar și biografismul altor persoane, tulburările personale, dar și cele sociale, toate devin substanță dramatică supusă improvizației libere: agonia și moartea mamei, prezența migranților în Italia, poveștile lor de viață și de moarte, boala lui Pippo, orbirea momentană, neliniștile sale și ale celor din jur, diformitatea sau lipsa de „frumusețe” a unor trupuri și chipuri, refuzul lui de a-i considera și trata drept „marginali” pe prietenii și colegii săi de scenă.

S-a vorbit mult despre re-considerarea și re-valorizarea sentimentelor pe scenă, o altă constantă a acestei teatralități inedite. În ultimii ani, experimentele sale teatrale s-au îndreptat înspre o formă deosebită de spectacol muzical, fondat pe o investigație în detaliu pe voce și cuvânt. Muzica și dansul sunt puternic angajate artistic în spectacolele sale, iar absența patrimoniului textual nu le transformă într-o formă teatrală spontaneistă, ci mai degrabă le orientează spre teatralizări ale afectelor, ale cuvântului și ale cântecului, care își primesc aici valoarea lor inițială, aproape mistică, de creare de universuri.

Nu aș putea conchide această *relatare la cald* a esenței discuțiilor dintre cei doi fără a mă referi la tentația definiției, dragă oricărui mundan în ale scriiturii teoretice și prin care alipirea termenului „teatru”, în sensul strict al termenului, creației lui Pippo, nu este una fericită. Act de reprezentație, întâmplare cu oameni și cuvinte și o mare nevoie de a comunica, de a se comunica pe sine într-un gest aproape epifanic de iubire pentru celălalt. ●



VERTIGO.

DIMENSIUNI TEATRALE ALE DANSULUI CONTEMPORAN

Alba Stanciu

O companie cu o importantă influență în istoria dansului contemporan, Vertigo 20, a prezentat pe scena Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu unul dintre cele mai valoroase „produse artistice” ale genului. Este vorba de o etalare de virtuozitate tehnică și compoziție coregrafică, bazate pe construcții corporal-vizuale atât individuale, cât și de grup, derulate după o cheie stilistică inconfundabilă, aparținând coregrafei Noa Wertheim.

Spectacolul antrenează energia audienței încă de la primele momente ale derulării sale, aceasta fiind brusc introdusă în realitatea imaginară creată de compoziție, de configurațiile corporale contorsionate cu sugestii schematice, avansând către relații bazate pe dramaticitate abstractă, fie între indivizi, fie între grupuri. Formulele de concepere ale mișcării sunt, evident, create după rațiuni vizuale complexe, după sugestii suprarealiste ale prezenței primelor figuri, care oferă o imagine stranie, conștient susținută de

discursul corporal straniu, solicitând în mod extrem fizicul performerilor. Formula de construcție a compoziției, pentru care optează coregrafa Noa Wertheim, mizează pe o progresie performativă susținută de un lanț de tensiuni abstracte situaționale, pe o dialectică creată între degajări și neîntrerupte recompuneri, pe stări conflictuale care au ca efect un dialog corporal dinamic, de relaționări gestuale, pe o importantă folosire a echilibrului și a balansului, pe interdependență de puncte de sprijin și poziționări ale centrelor de greutate. Aceasta impune o permanentă reformulare a expresivității, a dimensiunii mentale prin care este abordată situația și obiectivul, relația cu „celălalt” și, mai ales, cu grupul.

Cu siguranță, un alt punct de forță al discursului spectacular este calitatea teatrală, eficacitatea abstractă a fiecărei componente a spectacolului, sau prezența individuală în planul scenic, ca și pendulare între elemente stabile, improvizatie și mai ales expresie. Situațiile și schemele coregrafice avansează treptat către o alură ritualică, prin

sugestii ale unirii colective într-un dans al totalității, ca și închegare și aducere la unison ale tensiunilor și forțelor sublim antagonice care au construit discursul spectacular. Aceasta este formula în care se derulează ultima parte a spectacolului, susținut de un rafinat cadru vizual creat din baloane albe, care funcționează nu doar ca element diafan al imaginii de ansamblu, dar, totodată, stabilesc traseele unui dans, al unui discurs circular cu gradații dinamice, situație dependentă de o impecabilă precizie tehnică.

Compania de dans contemporan Vertigo 20 are una dintre cele mai complexe istorii ale genului în ultimele trei decade, valoroase nu doar pentru perimetrul de origine, dar, mai ales pe plan internațional, aducând mereu un echilibru perfect între menținerea în zona sublim-estetică a limbajului coregrafic și, totodată, deschisă experimentărilor de tehnici și posibilități de expresie inedite. ●

N-ai tu treabă.

DĂNILĂ PREPELEAC
ÎN TERMENI CONTEMPORANI

✍️ Alba Stanciu



© FITS 2017 MIHAELA MARIN

Spectacolul prezentat de compania Teatrul Act pe un text de Cătălin Ștefănescu propune o reformulare a uneia dintre cele mai cunoscute povești pentru copii:

Dănilă Prepeleac, transformată, în acest context, într-o interesantă compoziție teatrală, care reinterprează această poveste. Este vorba de un inedit registru al comicității, dependent de situații și mai ales imagini, menite să ia prin surprindere publicul și să creeze conexiuni neașteptate între povestea autentică a eroului și un nou tip de abordare relaționată cu arta contemporană

Povestea este oferită în termenii cei mai firești de către personajul principal, interpretat de Marcel Iureș și de actorii în rol secundar Alexandru Voicu și Andrei Seușan, sub forma expunerii ascensiunii fabuloase a lui Dănilă Prepeleac. Regizorul Alexandru Dabija mizează pe imagine, pe relația inteligent „hazlie” dintre proiecții, care reiau elementele „cheie” ale poveștii (boii, carul, capra, etc.) și conținutul replicilor personajelor care susțin progresia dramatică. Conversațiile

celor trei personaje propun comentarii, avansează elementele poveștii lui Ion Creangă către imagini de artă contemporană, întregul demers dramatic devenind un șir de situații comice datorat conexiunilor dintre arta elitistă și povestea lui Dănilă Prepeleac.

Încă de la începutul spectacolului sunt evidenți termenii științifici prin care este prezentat personajul, parcursul său în povestea lui Creangă și evoluția sa. Mai mult, cele două personaje secundare (diavolii) oferă o prezentare complexă de tip „power point”, cu argumente demonstrative susținute de un limbaj profesionist, plin de trimeri către un nivel superior al abordării șirului de situații ridicole și imbecile ale eroului popular, strategie dramatică și regizorală care va genera cea mai eficientă sursă de comic.

Cu siguranță momentul culminant al acestei prezentări, pe care se bazează cea mai mare parte din compoziția spectacolului, este investiția de comentarii ale artei contemporane,

cu exemplificări din arta stranie a lui Maurizio Cattelan până la Edvard Munch, lucrări ale căror teme vor fi conjugate cu evenimentele, situațiile, reacțiile care apar în povestea lui Dănilă Prepeleac. Momentul amplifică dimensiunea comică și, mai ales, consistența teatrală a întregului demers performativ, datorită sporirii de argumente bazate pe un limbaj artificial elitist, parodiind situația unei povești destinate „omului de succes” al momentului.

Spectacolul creat de Alexandru Dabija a fost, fără îndoială, unul dintre cele mai apreciate evenimente, demonstrat prin prezența și energia publicului, datorită simplității și lejerității subiectului, care evită orice consum emoțional sau accesare a sensibilității, iar, pe de altă parte, este un abil mod de stimulare a inteligenței publicului, obligat, în permanență, să creeze legături între surse ale compoziției imaginii (lucrările de artă contemporană prezentate și nu numai), să reacționeze la schimbul de replici plin de causticitate, realizat între cele trei personaje care compun *corpus*-ul spectacolului. ●

Martirul contemporan

DOGMATICUL CARICATURAL

✍️ **Andrei C. Șerban**

nu știu cu certitudine dacă tensiunile sociale ale momentului cauzate de terorism au garantat succesul fulminant al piesei de teatru *Martiri*, scrisă de Marius von Mayenburg. Și totuși, nu pot găsi o altă explicație pentru cel puțin două dintre cele mai aclamate montări (din multe altele) la nivel național, pe lângă o ecranizare rusească de succes (semnată de Kirill Serebrennikov) și o alta românească ce este pe cale să-și facă apariția pe marele ecran. Într-adevăr, problematicile de ordin religios ce mizează pe o exacerbare a unor legi arhaice, dar care, decontextualizate, pot fi manevrate în scopuri ce ating violența extremă, s-au convertit într-un sindrom social de neignorare, iar nevoia unei riposte nu doar la nivel politic, ci și la nivel artistic, a devenit din ce în ce mai stringentă. De altfel, forța dramatică a piesei semnate de autorul german este atât de intrigantă în paleta tulburărilor de personalitate specifice omului actual, încât personajul Benjamin a ajuns să reprezinte nu doar un monstru caricatural (iertat să-mi fie pleonasmul!) habotnic integrat în fauna socială a momentului, ci și un arhetip al individului otrăvit de dogme, care ignoră, de fapt, fundamentul oricărei religii – spiritualitatea. Relația maladivă a lui Benjamin cu Sfânta Scriptură (în special, cu legea lui Yahve din Vechiul Testament), căreia îi aplică un decupaj textual sever și restrictiv, inaplicabil exigențelor lumii contemporane, a atins acel nivel al popularității care, bazându-se și pe experiența nemijlocită a cititorului / spectatorului confruntat direct sau indirect cu consecințele nefaste ale extremismului religios, a intrat, deja, în zodia canonului universal al scrierilor dramatice.

Teatrul Național Radu Stanca Sibiu se bucură de cea mai bine primită montare a piesei lui Marius von Mayenburg din România, asigurându-i regizorului Radu-Alexandru Nica (popularul regizor al momentului, a cărui forță vizionară impresionantă a stat la baza poate a celei mai reușite modernizări *hamletiene* autohtone a ultimului deceniu) un nou prilej de a orchestra o experiență teatrală de excepție ce are deja în palmares Premiul UNITER pentru Debut 2017, acordat actorului Iustinian Turcu, în rolul lui Georg.

Spectacolul sibian *Martiri* (*Märtyrer* – prezentat în cadrul Secției Germane a TNRS-ului) ilustrează tranșant depersonalizarea accelerată a elevului atins de sindromul *pocăinței* cu un minimum de efecte și de ornamente adiacente decorului, potențând atmosfera frustă, obscură a universului



© FITS 2017 MARIA ȘTEFĂNESCU

intim al lui Benjamin. Folosindu-se de o scenografie fixă (semnată de Mihai Păcurar) ce ilustrează un *playground* multifuncțional, Radu-Alexandru Nica optează, de această dată, pentru minimalism (și, ca să lămurim o dată pentru totdeauna, presupune un minimum de mijloace, pentru un efect maxim), configurând spațiul de joc, în baza unei formule tranzitare inteligente. Practic, fără să opereze la nivelul instrumentarului scenic pe care să îl reconfigureze, pe măsură ce episoadele dramatice se înlănțuie, regizorul creează un spațiu proteic ce se contaminează de identitatea personajelor, în funcție de exigențele de moment ale conflictului (scena ia, în viziunea spectatorului, forma casei lui Benjamin, în momentul în care pe scenă se află doar adolescentul și mama sa, la fel de bine cum același spațiu care îi adăpostește pe elevii acompaniați de profesoara Roth delimitează încăperea unei săli de clasă etc.). Pe lângă această stratagemă, simplă, în aparență, dar de efect, prin care regizorul manipulează perspectiva spectatorului, făcându-l să vizualizeze decorul *prin* intermediul personajului și nu dincolo de el, singurele proiecții operate la

nivelul tranzițiilor scenice (dintre care un banc caricatural de schelete de pește care înoată de-a lungul peretelui) sunt prezente, doar în măsura în care simbolistica lor împinge înțelegerea firului dramatic la un alt nivel. Nu întâmplător, un astfel de artificiu întregeste scena care face trimitere la minunea Mântuitorului ce a înmulțit pâinea și peștele, hrănind o mulțime de oameni înfometaji, evidențiind, în mecanismul subtil al tabloului dramatic, caracterul ușor grotesc.

Dincolo de aceste strategii regizorale la care se adaugă o gestică sugestivă ce umple scena, *abuzul* de lumină rece care sporește aura distantă a personajelor, *invazii* ale publicului de către personajele care privesc frontal universul ficțional din care fac parte, precum și momentele de detensiune care frizează parodical, spectacolul *Martiri*, semnat de Radu-Alexandru Nica, este o performanță a scenei naționale care îndeamnă la o reconsiderare a principiilor morale a societății actuale. ●

Martiri

✍ **Anda Ionaș**

Cea mai recentă punere în scenă la secția germană a Teatrului Radu Stanca din Sibiu, *Martiri* în regia lui Radu-Alexandru Nica, este genul de spectacol care stârnește controverse, încinge spiritele, îndeamnă la meditație. Piesa omonimă, scrisă în 2012 de Marius von Mayenburg, chestionează o serie de probleme stringente ale omului contemporan: intoleranța, fanatismul religios, vârsta dificilă a adolescenței, raportul școală-familie, părinte-copil, identitate-alteritate, om-divinitate.

Tematica deosebit de ofertantă este dublată în montarea lui Radu Nica de un discurs teatral îndrăzneț, ce pune în valoare deopotrivă registrul interpretativ și cel ambiental. Muzica lui Vlaicu Golcea însoțește subtil desfășurarea dramatică, iar decorul ingenios, semnat de Mihai Păcurar, ilustrează un loc de joacă impregnat de simboluri religioase (crucea și arcul frânt, specific bisericilor gotice). Multiplă funcționalitate a acestui spațiu se relevă pe tot parcursul desfășurării spectacolului, el sugerând fie locuința personajului principal, fie școala, fie biserica. Însă, dincolo de dimensiunea sa practică, plastica ilustrează perfect nucleul ideatic al textului, marcat de două teme principale: pe de o parte, vârsta dificilă a adolescenței, sinonimă cu abandonarea iluziilor copilărești, cu pierderea sentimentului de securitate și, pe de altă parte, căutarea divinității, ca posibil factor de stabilitate și coerență, ca formă de protecție. Acestea sunt, până la urmă, coordonatele ce definesc figura personajului principal, Benjamin Süedel (Ali Deac), un adolescent timid și introvertit, care devine, peste noapte, apologet al creștinismului radical. Pentru el, Biblia, pe care o citește trunchiat și distorsionat, nu este decât un pretext pentru o viziune extremistă și intolerantă, consecință a unui eu angoasat și frustrat de lipsa căldurii materne și a autorității paterne.

Ațiunea piesei debutează cu o discuție mamă-fiu, stârnită de chiulul lui Benjamin de la orele de înot, sub pretext că acestea „îi lezează sentimentele religioase”. În ciuda încercărilor mamei (Renate Müller-Nica) de a afla mobilurile comportamentului său rebel, aceasta pare a rămâne la suprafața lucrurilor. Incapabilă să pătrundă în sufletul băiatului, ea caută răspunsuri și soluții facile. Îl întreabă dacă îl supără colegii, dacă are probleme sexuale sau dacă nu-i place corpul său, cu o detașare ce seamănă mai mult a interogatoriu. Prizonieră a propriilor depresii și griji zilnice, d-na Süedel lasă în seama școlii educația lui Benjamin, reproșând profesorilor inadecvarea metodelor pedagogice.

Părintele Menrath (Daniel Plier), încearcă în zadar să o convingă să se roage împreună pentru fiul său. Ea bagatelizează atât dogma creștină (foarte sugestive



© FITS 2017 MARIA ȘTEFĂNESCU

exercițiile de aerobic ce se aseamănă unor mătăanii) cât și atitudinea tot mai fanatică a lui Benjamin, pe care o consideră doar o toană prin care acesta urmărește să o calce pe nervi.

Mult mai implicată, d-na Roth (Johanna Adam), profesoara de biologie, este dintru început convinsă că băiatul are nevoie de ajutor, însă modul în care aceasta înțelege să îl ajute se va dovedi total lipsit de tact, ea însăși căzând în capcana extremismului ateu. Conflictul elev-profesor escaladează în momentul în care în timpul orei de biologie, d-na Roth își propune să le explice elevilor cum să se protejeze, împărțindu-le câte un prezervativ și un morcov. Văzând în asta o formă de promovare a desfrăului, Benjamin se dezbracă, în semn de revoltă în fața întregii clase. Momentul este surprins de directorul școlii (Valentin Späth), care aduce în discuție o temă deosebit de interesantă: cea a actului educațional, ca „portavoce” a unei anumite concepții despre lume. El pledează pentru o viziune echilibrată, în care să le fie prezentate copiilor atât perspectiva evoluționistă, cât și cea creaționistă și îi cere d-nei Roth să colaboreze cu



© FITS 2017 MARIA ȘTEFĂNESCU



părintele Menrath, însă aceasta refuză. Pe măsură ce atitudinea lui Benjamin seamănă tot mai mult cu un delir mistic, d-na Roth se încapățânează să îi demonteze concepția și să îl bată cu propriile arme, citind Biblia prin lentilele ateismului. În viziunea sa, D-zeu nu este altceva decât „un dictator”, crucea este „instrument de tortură” iar Iisus un profet *gay*.

Ca și în cazul lui Benjamin, extremismul reprezintă o formă mascată a neputinței și a slăbiciunii. Până la urmă, pentru amândoi, Biblia nu este decât un pretext, un instrument în slujba urii și a intoleranței.

În numele credinței, adolescentul cere ajutorul lui Dumnezeu pentru a le provoca suferință oamenilor, iar demersurile lui, în acest sens, nu exclud minciuna (susține că profesoara de biologie i-ar fi făcut avansuri) și chiar crima (plănuiește asasinarea acesteia prin diluarea cu apă a lichidului de frână). În felul acesta, el devine eretic, trădând până la urmă principiul de bază al creștinismului, anume dragostea față de semenii. Dumnezeuul căruia i se închină nu este cel al compasiunii, al toleranței și al iubirii, spre care părintele Menrath caută să îl

îndrepte, ci este un Dumnezeu abstract, răzbnător, o proiecție a propriului eu conflictual.

Benjamin uită să-l descopere pe Dumnezeu în primul rând în aproapele său. Sugestivă, în acest sens, este relația lui cu Georg (Iustinian Turcu), colegul șchiop, pe care nu-l consideră „un prieten”, ci „un schilod”, exploatându-i complexul de inferioritate, pentru a-l putea domina și a-l manipula.

Odată transformat, după modelul christic, în „discipol”, acest tânăr sensibil și vulnerabil, urmează a fi folosit ca armă în conflictul dintre „mentorul” său și d-na Roth. Admirația, alunecând înspre atracție fizică, pe care Georg o simte pentru Benjamin este izvorâtă de asemenea din nevoia unei figuri tutelare, autoritare, care să reprezinte exact opusul nesiguranței și a timidității sale.

Spectacolul ilustrează un tablou complex al relației dintre religie și sexualitate, sub diversele sale aspecte: problema contracepției, a raporturilor sexuale în afara căsniciei, a divorțului, a înclinațiilor

homosexuale. Bigotismul lui Benjamin este, în parte, provocat de o proastă gestionare a relației cu propriul corp, de anumite inhibiții și temeri, la o vârstă la care atracția față de sexul opus devine tot mai evidentă. Deși nu se poate abține să nu mângâie frumosul trup al colegei sale, Lydia (Anca Cipariu), care încearcă să-l ispitească, el caută, totuși, să-și nege dorința, citând permanent din Biblie.

Întreaga punere în scenă sugerează echilibrul, vizibil la nivelul mijloacelor de expresie, a evoluției actoricești (interpretare deosebit de convingătoare și de naturală a întregii echipe) dar și a ideilor vehiculate (condamnarea deopotrivă a celor două forme de extremism: cel religios și cel ateu)

Pășind pe terenul minat al tematicii religioase, ce naște polemici și încă provoacă adevărate tragedii în secolul XXI, demersul artistic al lui Radu Nica atrage atenția asupra pericolelor oricărei ideologii radicale, a exceselor de orice fel, pledând în schimb pentru toleranță și pentru afirmarea valorilor umaniste. ●

Like a Motherless Child

✍️ Andrei C. Șerban

Partind semnătura lui Pippo Delbono, filmul *Evanghelie (Vangelo)* din 2016 poate fi privit ca un produs artistic complementar care, deși abandonează grila carnavalescă, grotescă și stridentă a esteticii teatrale abordate în cadrul spectacolului cu același nume, preia o serie de atribute structurale specifice demersului spectacular abordat. De altfel, multe dintre premisele care au stat la baza construcției riguroase a reprezentății scenice se regăsesc în substraturile textuale și imagistice ale producției filmice care, în aceeași manieră, patinează pe deasupra conceptelor taxonomice, sfidând o apartenență convențională la tiparele documentarului sau filmului de ficțiune / autoficțiune cu un substrat biografic. Mai concret, filmul lui Pippo Delbono este un documentar despre condiția migranților, a refugiaților din calea foamei și a războiului, comentând despre statutul marginalului în anatomia diformă a societății occidentale, în aceeași măsură în care același film bifează tiparele structurale ale unei ficțiuni care, pretextând implicațiile subiective ale autorului aflat în căutarea unor singurătăți la fel de contorsionate ca a sa, ipostaziază într-o poezie discursivă o metaforă cinematografică a eșecului existențial. L-am putea numi o „docuficțiune” nelipsită de un substrat (auto)biografic care sfidează scheletul unui documentar, prin ignorarea aspectului jurnalistic, pe care regizorul îl înlocuiește cu o poezie vizuală obsedată de imaginea hristică. Similitudinile formale care se întrevăd, cel puțin la acest nivel, între filmul *Evanghelie* și spectacolul omonim pornesc de la tentativa regizorului de a contura povestea din spatele fragmentelor video proiectate în cadrul reprezentației sale teatrale, ilustrând, în special condiția *negritudinii*, căreia Pippo Delbono îi acordă o importanță extremă.

Asemănător ca perspectivă de construcție cu spectacolul său, filmul semnat de regizorul italian pune, în primă instanță, accentul pe motivația subiectivă, ajungând la o doză similară de (auto) biografism din care nu lipsesc fie decupaje vizuale banale din universul său intim, fie mărturii cutremurătoare despre propria sa condiție fizică și spirituală (așa cum declamase și în reprezentația scenică, regizorul reamintește și cu această ocazie de faptul că este seropozitiv, de exemplu). Tot astfel, rigoarea tehnică pe care Pippo Delbono o adoptă în realizarea acestui produs cinematografic frizează o serie de tehnici de decupaj și de montaj subsumate unei perspective subiective. Încă din primele minute ale filmului, spectatorul are acces la vocea naratorului care este completată de o succesiune de cadre filmate cu aparate neprofesionale (telefonul, camera foto) ce devin o cameră subiectivă, un ochi mecanic al regizorului care, așa cum o proiectase și în reprezentația



scenică, alături de două modalități de surprindere a universului său intim și a lumii hăituite de umbrele războiului și dictaturii *marginalilor*. Astfel, cadrele filmate de Pippo Delbono în spital cu telefonul, voit naiv și ușor stângaci, alternează cu cele în care regizorul însuși este surprins de o cameră exterioară, în timp ce filmează, la rândul său, grupul de refugiați, în aceeași manieră în care frânturi din reprezentația scenică a *Evangheliei* alternează cu prim-planuri ale oamenilor de culoare, într-o perspectivă suprapusă a două sensibilități, a două maniere complementare de a privi.

Fără să se depărteze de motivația construcției unei *evanghelii* proprii pe care o enunțase și în spectacolul său, Pippo Delbono recurge la intertextul biblic, conferindu-i o altă turnură, o altă ipostază aplicată lumii *oropsite* a refugiaților, în mijlocul căreia regizorul declamă pasaje despre *vremurile de pe urmă* preluate din Noul Testament. Tot astfel, atitudinea ironică la adresa minunilor lui Mesia consemnate de apostoli alternează cu tablourile vivante ce ipostaziază o Cină cea de Taină în versiune afro-orientală sau cu imaginea unui Hristos de culoare, pe care mâna regizorului din spatele obiectivului de filmat îl îmbracă

în pânzeturile colorate, pe care le completează cu o coroană de sârmă ghimpată. Similar ca intenționalitate este și stratul sonor al acestui film, care se sprijină când pe o muzică nostalgică prin care spațiul domestic al mamei sale muribunde capătă o aură tragică, când pe o muzică dinamică ori aparent incompatibilă cu dramatismul situației (un cover live al piesei *Feeling Good* a Ninei Simone ce acompaniază Cina cea de Taină a migranților), când pe o *intertextualitate* filmică deloc negliabilă. Optând pentru piesa interpretată de Odetta, *Sometimes I Feel Like a Motherless Child*, din care Pasolini și-a creat coloana sonoră pentru *Evanghelia după Matei*, Pippo Delbono recunoaște indirect impactul major al nonconformistului cineast italian asupra viziunii sale artistice. Film-experiment, neconvențional, eterogen la nivelul redării imaginii și greu de definit la nivel generic, însă tulburător de poetic (cu atât mai mult cu cât e pus în lumina vizionării spectacolului *Evanghelie*), produsul cinematografic al lui Pippo Delbono vorbește despre singurătate și despre „intimitățile mici” ale refugiaților, îndemnând spectatorul să-și conștientizeze fragilitatea propriului confort, într-o experiență filmică nonconformistă și sensibilă. ●

Un gust deosebit se savurează cu măsură.

SURPRINDE-ȚI
GUSTUL
PENTRU TEATRU
CU



FESTIVALUL INTERNAȚIONAL
DE TEATRU DE LA SIBIU

○ EXPERIENȚĂ
— DIN COLECȚIA —
OAMENI & GUSTURI



BANCA
TRANSILVANIA®



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

O coborâre *În adâncuri*, SPRE LUMEA CELOR OPRIMAȚI

✍️ Diana Nechit



© FITS 2017 DRAGOȘ DUMITRU

Textul lui Gorki, *Azilul de noapte*, conține o mare doză de actualitate, precaritatea socială fiind o realitate a marilor orașe, pe care, de multe ori, societatea încearcă să o cosmetizeze. Aspirația la o salvare colectivă și individuală, temă predilectă teatrului gorkian, solitudinea umană, individuală și colectivă, sentimentul non-apartenenței la societate, excluderea, precum și un umanism lipsit de iluzia mântuirii jalonează reperajul tematic al textului dramaturgului rus, fiind, totodată, și premisele ce au determinat montarea regizorului Yuri Kordonsky pentru Teatrul Maghiar din Cluj-Napoca.

Exigențele unui *aici și acum* teatral au fost resimțite de Kordonsky, care deplasează montarea în actualitatea noastră. Regizorul nu a fost interesat de o reprezentare mimetică a Rusiei lui Gorki, ci de *imediatitatea* actului teatral, de aceea dimensiune performativă a teatrului, sugerată scenic nu doar prin efectele scenografiei și decodarea indiciilor vestimentar și de limbaj ai actorilor pe scenă, ci și prin manipularea unor acte fizice, a unor acțiuni ce decodifică referințele la actualitate, deși sunt înscrise, mai degrabă, într-un univers închis, într-o *lume a adâncurilor*, cu legi și coduri proprii. Precaritatea contemporană, acea lume în suspensie, ascunsă de privirile prezentărilor

turistice cu și despre oameni fericiți, rana purulentă și naturalistă pe care încercăm să o ascundem privirii, ridicând ziduri de beton în jurul ei, garduri de sârmă ghimpată și panouri publicitare. Semnele exteriorității nu sunt importante pentru montarea lui Kordonsky, *pensionarii* azilului de noapte sunt izolați într-un spațiu al închiderii, al excluderii, ale cărui singure contacte cu realitatea sunt sugerate de ieșirile și intrările personajelor în scenă, ce fac referință la existența unui *altunde*, dar și prin știrile despre lumea de afară, pe care le ascultă la radio.

Scenografia lui Dragoș Buhagiar aduce pe scenă o lume în clar-obscur, cu umbre ce par desprinse din pânzele lui Caravaggio ce intră și ies din cotloanele ascunse ale unei construcții în lemn ce reconstituie un fel de șarpantă înnegrită de fum al unei mansarde mizerabile, cu un butoi din tablă veche în care arde focul. După ce ochiul începe să se învețe cu întunericul, după ce urechea distinge sunetele estompate ale străzii, șuieratul vântului printre fâșiile de celofan ce *pansează* găurile pe unde intră frigul, începem să distingem elemente și scene ale acestui cotidian sordid. O precaritate a formelor și a decorului în deplină asonanță cu *lumea* ce îl populează. Scena merge înspre profunzimea spațiului de joc, în perspectivă, iar





obiectele de recuzită sunt distinse pe rând, printr-o iluminare ce nu se ridică mai sus de un anumit nivel al verticalității construcției. Paturile, le descoperim încetul cu încetul și doar prin acțiunile personajelor. Mai multe acțiuni mecanice, repetitive conferă materialitate platoului: umbre cenușii intră și ies, se spală, își fac nevoile fiziologice, își schimbă hainele într-un tablou de un naturalism apăsător, impregnat de mizerie, boală și moarte. Semnele bolii apar peste tot, tusea, petele de sânge, rănille ce supurează, zdrențele murdare, dar și scene profund umane (scena îmbăierii forțate a Annei) ce aduc *tinerete* în mijlocul acestui iad, unde, din când în când, se aude o arie muzicală de la o cutiuță muzicală.

Personajele ocupă spațiul în toate direcțiile, populează cu umbre acest spațiu al degradării. Kordonsky propune o estompere a ideii de individualitate, care este primul semn al dezumanizării, al pierderii reperelor civile și identitare. Lumea celor din adâncuri apare descrisă în tușe aproape expresioniste, în special în partea a doua a reprezentației. Pensionarii lui Kostiliov și ai Vasilisei (cuplul „vanzătorilor de somn”, similari unor Thenardieri ruși, fără scrupule) o mână de oprimați și declasați trăiesc la limita dezumanizării absolute, se ceartă, se îmbată, se droghează, își



© FITS 2017 DRAGOȘ DUMITRU

poartă suferința și boala cu resemnare și abandon. Printre semnele degradării fizice și ale abrutizării umane, licăresc luminițele estompate ale unui trecut populat cu vise și idealuri, nostalgii ale unor existențe fericite, promisiunea banilor, proclamații vizionare și încrederea în salvare. Dealeri, consumatori, punkeri, prostituate, falimentari populează azilul de noapte, ca o magmă urât mirositoare ce șterge contururile individualităților. Drama lor este una comună, iar Actorul, Satin, Anna, Baronul, Luka, Turcul, Nastia, Bubnov sunt ipostaze comune ale unei plăgi generale, umbre fără carne ale răului absolut. Kordonsky operează incizii în această rană deschisă, lasă deschise toate supapele suferinței, totul se întâmplă la vedere, iar pudoarea și rușinea dispar cu totul. Dihotomia zi/noapte nu apare în reprezentația celor din adâncuri, timpul se scurge la fel și este punctat doar de acțiuni repetitive, de gesturi ale bolii și ale morții. Tortura este permanentă, iar promisiunea unui Rai de după moarte pare singura alternativă la suferință. Dansul Actorului cu Anna este poate, cel mai dramatic moment al spectacolului, de o frumusețe morbidă, în care personajul își prezintă toată „splendoarea” operată de boală pe trupul ei, deschis, expus, într-un *pas de deux* spre moarte, într-o coregrafie mortuară. Iubirea se confundă cu Thanatosul, iar agonia ei este o formă de mântuire ce o pregătește pentru raiul promis. Spațiul azilului este o celulă dintr-un corp bolnav, marele corp al oprimaților, în care particule moleculare dispar, zi de zi, fără să lase nimic în urma lor. Pulverizați prin moarte și suferință, prin sinucideri și crime (Natașa își toarnă pe cap apă clocotită), personajele lui Kordonsky își consumă atât violența, cât și iubirea în același spațiu, a cărui singură *ieșire* duce doar spre moarte. Vasilisia, femeia vulgară și agresivă, își dispută iubirea pentru Vaska cu Natașa, blânda visătoare timidă. Cântecul le însoțește drumul spre Purgatoriu, iar Dumnezeu este în lucrurile mărunte. Luka, poartă în spate două cruci (vinovăția și izbăvirea) prin care spațiul se purifică, se întoarce spre lumina ce va domina partea a doua a reprezentației. Actorul poartă cu el Speranța, calea ce duce spre Moarte, sinuciderea lui fiind o formă de izbăvire de rău.

Biserița din lemn din profunzimea decorului, luminată de lumânări, aduce în scenă o luminozitate caldă, picturală ce înfrumusețează imaginea lui Satin, interpretat de Miklós Bács, care cântă muzică rusă. Satin pare desprins din picturile murale de pe zidurile vechilor biserici, un amestec fin, dozat de violență și duioșie, masculinitate și blândețe estompată de rănille prea dureroase. Singurele momente de poezie ale reprezentației, dincolo de *solo*-ul Annei, sunt acelea în care Satin cântă muzică rusească la final. Personaj complex și contradictoriu, este singurul care își aduce pe scenă întrebările și neliniștile.

După această coborâre în Infern, lentă până la implozie, simți nevoia de lumină, de aer, simți nevoia să respiri și să pleci în liniște spre o nouă zi. Un spectacol, care din fericire, nu mizează pe compasiune, ci pe demnitatea curativă a adevărului și pe epurarea Naturalismului. ●

Iarna

SENTIMENTELOR NOASTRE

✍ Ioana Gonțea



FITS 2017 SEBASTIAN MARCOVICI

aptră zi de festival s-a încheiat cu spectacolul *Iarna* după Jon Fosse, în regia lui Mihai Măniuțiu, invitat de la Teatrul Notarra din București. Spațiul care a găzduit reprezentația a fost Fabrica de Cultură, aflat într-o zonă industrială defaectată, care a fost redat comunității prin intermediul culturii. Astfel, Sibiu se înscrie pe o listă mai lungă de orașe care au creat spații alternative în zone limitrofe, post-industriale, revalorizându-le prin integrarea în circuitul cultural local. O decizie pe care nu pot decât să o salut.

Cu o puternică amprentă vizuală, *Iarna* lui Măniuțiu e un spectacol hibrid unde teatrul se îmbină cu poetica dansului. Coregrafia devine o completare

a textului minimal al lui Fosse. Astfel componenta nonverbală este accentuată, fără să afecteze însă expresivitatea personajelor. Firul dramatic este creat în jurul unui cuplu care se întâlnește într-un parc și trăiește o poveste de dragoste pasageră. Fosse folosește această poveste ca pretext pentru a dezbate teme mai largi, ca singurătatea și neputința de a ajunge la celălalt.

Spectacolul e construit pe mai multe momente cheie, într-un crescendo care escaladează relația complicată a celor doi amanți, cu pasaje de dans care rup firul dialogului. Cuplul Andreea Gavriliu - Ștefan Lupu sunt o proiecție performativă a celui format din Catrinel Dumitrescu și Andi Vasluianu. Disperarea, indecizia, durerea posibilității pierderii

sunt conturate prin intermediul mișcărilor sacadate ale celor doi coregrafi. Se instalează un joc al mobilității și imobilității: când cei doi actori vorbesc, performerii se retrag în nemișcare, când tensiunea e prea mare pentru a fi exprimată verbal, performerii o reconstruiesc cu ajutorul acțiunilor corpurilor. Prin această alegere, Măniuțiu imprimă o dinamică spectacolului, care sparge monotonia și captivează spectatorul.

Adrian Damian creează o scenografie care susține întreaga construcție regizorală. Într-un paralelipiped în întregime alb, cu pereții luminați succesiv de jocuri de lumină albe, personajele costumate și ele tot în alb sunt clausturate de spațiul limitat și de monotonia lipsei de culoare. Doar corpurile goale ale celor doi coregrafi, care dansează la un moment dat fără haine, redau sentimentul unei posibile apropieri, care, însă, nu durează. Clipa când telefonul sună, iar el refuză să răspundă este singurul moment care sparge liniaritatea cromatică. Roșul însoțit de sunetul strident al telefonului subliniază punctul de maximă încordare.

De altfel, și muzica cu tonuri metalice, artificiale, compusă de Mihai Dobre accentuează răceala dintre cei doi. Există un anumit vuiet și un ecou al replicilor, care realizează un efect de spațiu suspendat. Cuvintele se rostesc, dar comunicarea este inexistentă, căutarea fără de rezultat, iar toate elementele constitutive ale spectacolului sunt construite în jurul acestui concept. Dacă spațiul devine suspendat, timpul pare destructurat. Acțiunea se petrece pentru o perioadă scurtă exprimată prin indici temporali de către actori, dar spectatorul ghicește ușor prin intermediul diversității acțiunilor că această relație nu se rezumă la câteva zile, ci reprezintă un prototip al unei iubiri imposibile.

Repetitivitatea este folosită atât în mișcare cât și în replici. Personajele refac anumite acțiuni, dar doar la nivelul binomului feminin sau masculin: cele două femei își spală fața cu puf, își curăță hainele de o mizerie inexistentă, cei doi bărbați se mișcă gânditori într-un colț al scenei. Ca și cum coregrafi ar fi o prelungire firească a gândurilor cuplului... Este interesantă decizia de a exprima ceva nepalpabil prin intermediul a ceva atât de performativ.

Recurentul „sunt femeia ta” rostit fie ca o nevoie de confirmare exterioară, fie ca un dubiu este completat de popularul „la dracu”, în momentele de maximă îndoială ale personajului feminin. De altfel, ambii pendulează între mai multe stări, de la disperare, până la mimarea independenței. Există o lipsă de neconcordanță între cei doi, între ceea ce fiecare exprimă, deși intențiile sunt aceleași. Această absență creează premisele despărțirii, care pare oricum inevitabilă cu cât spectacolul câștigă în durată.

Tăcerea cu care debutează spectacolul este recreată la final, dar nu într-un crescendo, ci abrupt, nemăiăsând locul unor interpretări și unei alte posibile rezolvări pozitive. ●



UNICREDIT SUSȚINE
FABRICA DE CULTURĂ.

 UniCredit Bank

Capital**Cultural.**

GLOBUL DE STICLĂ CU ZĂPADĂ ARTIFICIALĂ

✍️ **Isabela Văduva**



© FITS 2017 SEBASTIAN MARCOVICI

Textul *Iarna*, al lui Jon Fosse, pe care Mănușiu îl pune în scenă, vorbește despre o poveste de dragoste neîmplinită, o legătură extraconjugală care se chinuiește să existe. Povestea simplă a întâlnirii unui bărbat căsătorit, tată a doi copii, cu o femeie aflată într-un moment de poticnire emoțională și existențială, este transformat de Mihai Mănușiu într-un univers interior intens și viu.

Cele două personaje devin patru, căci își poartă cu sine dublura. Dublurile lor, ca niște umbre independente, fac ceea ce simt cu adevărat. El (Andi Vasluianu) și ea (Catrinel Dumitrescu) sunt dublați de Ștefan Lupu și Andreea Gavrilu într-un joc perfect. Cuplul real își păstrează o mișcare mai lentă. Atât personajele reale, cât și cele care înfățișează a doua natură, cea sensibil-spirituală, sunt deopotrivă pline de forță. Personajele-umbre (*alter-ego*-urile) atestă vizibilitatea celor care au scăpat de sensul comun al lumii înconjurătoare. În această lume poetică domnește o liniște inexplicabilă. Universul scenic al spectacolului este închis în alb. Adrian Damian realizează un decor minimalist, alb. Pe scenă este o cameră albă, o instalație-lumină; lumină a personajelor care își joacă destinul. Acestea sunt și ele îmbrăcate în alb, iar zăpada artificială își depășește simbolul, venind să intensifice frigul dat de *light-design* și de impecabila scenografie. Frigul și iarna se materializează sub ochii spectatorilor. Metafora scenei complet albe potențează misterul și taina memoriei subiective sub semnul acestui spațiu intim. Imaginea poetică a pereților albi devine mai

puternică decât orice geometrie; un spectacol care nu este abundat de decor poate să câștige cu mult în substanță. Un al patrulea perete, voalat, închide cutia scenică cu o plasă albă. Spațiul este cuprins de o tăcere poetică intensă.

Luminile, pe de altă parte, ca un element important din spectacol nu ar putea să fie mai vii și să fascineze mai mult ca atunci când acestea sunt aflate în ritm cu muzica aleasă. Aceasta din urmă, realizată de Mihai Dobre și Ana-Teodora Popa, intensifică forța spectacolului în ritmurile pulsionilor intime și ale zbatelor personajelor. Numai prin muzică, luminile capătă un limbaj propriu.

Spectacolul vorbește despre dublu, despre văzut și nevăzut, despre realitate și irealitate. Toate lucrurile și formele reale închid în sine o irealitate. Este bine și de dorit să lăsăm imaginile să tremure, căci o imagine care nu se lasă tremurată de mintea umană este o imagine moartă. Spațiul intim, spațiul interior al celor două umbre-personaje, acum perfect reale, surprind imensitatea pornită din adâncurile lor. Tăcerea acestora capătă un limbaj puternic; cel al corpurilor. În întreg spectacolul, limbajul se chestionează pe sine.

Instaurând o ordine formală, omul se condamnă să nu revină asupra lucrurilor decât prin negația unor negativități formale. Sensul comun al limbajului este ocultat în favoarea spațiului interior, iar limbajul, greoi și dificil, devine ceva înstrăinat, dovadă a unei imposibilități de exprimare. Complexitatea gândului neexprimat și a trăirii interiorizate, însă

materializate pe scenă, este incomparabilă cu actul ratat al comunicării. Jacques Lacan vorbea de „*manque*” pentru a desemna acea dorință latentă a indivizilor, care prin lipsa și neputința sa formează individul. Individul este ceea ce nu reușește să fie.

Teatrul nu ar trebui să fie întocmai copia fidelă a realității prime, ci o privire înlăuntrul acesteia; privirea din interior, care este cu mult mai complexă decât datul primei vederi. Teatrul traduce acest fel de scriere invizibilă și o materializează. Sena este aceea a spațiului preponderent gol, iar plinul este realizat de jocul actorilor și de lumină. Coregrafia și jocul actoricesc sunt contopite, egale, ritmice, ponderea lor fiind extraordinar gândită. Spectacolul este perfect încheat și organicitatea lui.

Nu greșim dacă vom considera că *Iarna*, ca spectacol al luminii, poate fi foarte bine văzut ca un teatru al întunericului. Este o alegere regizorală ca spațiul gol să fie marcat de lumini și de alb în defavoarea întunericului negru.

Oamenii, în genere, nu se rezumă la a fi duali, ci mai degrabă multipli. Nenumărate *alter-ego*-uri compun ființa noastră, iar noi suntem nevoiți, poate chiar condamnați, să facem, de fiecare dată, doar o singură alegere iar aceasta, desigur, ar trebui să fie mereu cea mai potrivită. Este oare cu puțință să facem alegerile fără să fim prinși într-un zbucium înghețat al neputinței? *Iarna* este aidoma unui glob de sticlă cu zăpadă artificială pe care l-am interiorizat și în care ne-am prins spiritul. ●

Bogdan Georgescu.

CEI TREI „P” – PRESTIGIU, PROSTIE, PUTERE

✍ Eliza Cioacă



FITS 2017 DRAGOȘ DUMITRU

atitudinile conduc la comportamente, iar comportamentele dictează modul de funcționare al unei comunități. Comunitatea se formează atunci când există patru factori îndepliniți: proximitatea oamenilor, o legătură afectivă comună, completarea nevoilor emoționale și satisfacerea lor, un simț al importanței și sentimentul de apartenență. În spectacolele semnate de Bogdan Georgescu vom vedea atitudini, comportamente și comunități. Fiecare componentă stă la baza următoarei, sprijinindu-se unele de altele, formând o barieră în procesul de înțelegere a *celuilalt*.

Cât de departe suntem de peșterile din care am ieșit?

Antisocial, sau despre prestigiu

„Se întâmplă, dar nu la noi” – expresie uzuală folosită pentru a eluda responsabilitatea unor evenimente, prin negarea vinovăției și plasarea *rușinii și a oprobriului public* în altă parte / asupra altcuiva. Spectacolul *Antisocial* reprezintă o interpretare teatrală a unui caz real de la un liceu din Cluj, când mai mulți elevi au creat un grup secret pe Facebook, unde aceștia satirizau și comentau liber despre ticurile și obiceiurile profesorilor. Scandalul a pornit de la faptul că un profesor a fost invitat în grup, iar după aceea toate cadrele didactice au avut acces la acest conținut. În urma acestui incident s-a format o comisie specială (aceleași cadre didactice care erau satirizate în online) care să decidă sancțiunile potrivite pentru comportamentul și limbajul elevilor din online.

Elevi, părinți, profesori – trei tipuri de personaje într-un spectacol în care actorii rămân aceiași, numai interpretarea și locul pe scenă se schimbă. Elementele de decor (o masă roșie, un panou gri în spate, și un număr fix de scaune de birou, cu rotile) fac trimitere la scena pentru un *teatru gol*. Unul dintre scopurile este de a fluidiza mișcările și momentul de tranzit dintre scene, în care actorii își schimbă nu doar modul de interpretare (potrivit fiecărui personaj asociat cu actorul respectiv), dar și locul în spațiu (la masă). Costumația este simplă, potrivită și ușor de asociat oricărui moment de interpretare. Designul de lumini implică folosirea unor reflectoare albastre puternice, alături de un sunet strident de fiecare dată când scena se schimbă, posibilă aluzie la culoarea site-ului de socializare.

Antisocial are în vedere reacțiile unei instituții de stat, dar și a părinților, al căror scop major ar trebui să îl reprezinte educarea și educația copiilor într-un mod deschis, liber, încurajați pentru a-și exercisa simțul critic. Societatea românească are traume dobândite în ani și ani de oprimare de la liberă exprimare. Un spectacol nu va schimba mentalități, dar poate schimba atitudini.

#minor, sau despre prostie

„Unde dă tata crește. Bătaia e ruptă din rai. Eu te-am făcut, eu te omor” – acestea sunt doar câteva din zicalile împământenite în limbajul și cultura unei presupuse societăți moderne românești. Și, în jurul acestei idei, este construit cel de-al doilea spectacol semnat de Bogdan Georgescu.

Ca și în *Antisocial*, scenografia din *#minor* are în vedere o predilecție pentru teatrul gol. Scena este delimitată, podea încadrându-se într-un spațiu rectangular, negru, ce are în spate pereții sălii de spectacol în alb/gri, iar în interiorul spațiului delimitat se află cinci scaune cu stative, pe care se află mai multe partituri - totul aliniat ca pentru un recital. Costumele actorilor sunt în acord cu convenția decorului. Actrițele (două) poartă rochii de seară, pe când actorii (trei) sunt în blugi, cămașă albă cu guler înalt și frac.

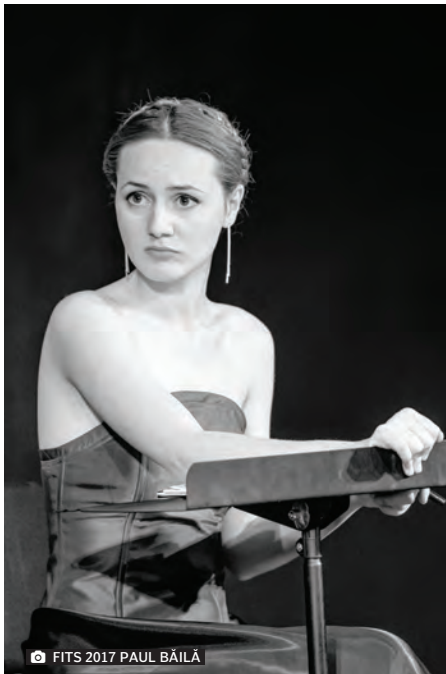
Personajele reprezentate în spectacol dezbat aprins un subiect care a fost titlul știrilor de seară în repetate rânduri: unei familii de români din Norvegia i-au fost retrase drepturile parentale, iar copiii au fost luați de acasă și mutați din cauza unor suspiciuni de violență domestică. Dialogul deschis la care asistăm are în vedere nu doar practicile naționale (uneori de-a dreptul barbare) de educare a copiilor, ci și o comparație cu alte sisteme europene. În acest dialog, profesionalismul este lăsat la ușă, iar concepțiile și prejudecățile personale ies la iveală rapid.

Atitudinile personale, mentalitatea de turmă, cinismul unei compasiuni prefăcute de dragul câștigului personal, toate aceste elemente vin să re-întărească ideea-pilot al trilogiei semnată de Bogdan Georgescu: *nu suntem departe de peșterile din care am ieșit*, iar acest lucru este evident în momentul în care educația copilului devine un subiect fierbinte. Într-o lume a internetului și a accesului la informație instant, mentalitatea colectivă românească nu a scăpat, încă, de cutumele unei societăți arhaice.

MAL/PRAXIS, sau despre putere

Sala de spectacole a fost transformată într-un salon de cosmetică, aranjat în mijlocul scenei. Decorul este tipic pentru o salon oarecare, nu foarte sofisticat, dar nici cel mai prost din cartier, la care poate ajungi din obișnuință și comoditate. Trei stâlpi de metal cu becuri rotunde – reminiscențe ale meselor de machiaj din cabinele actorilor – reprezintă instalația de iluminat. Bulbii mari din sticlă mată, care strălucesc în culori calde și încălzesc atmosfera (la propriu și la figurat), delimitează spațiul scenic de spectatori. Scena este un acvariu cu pereții invizibili. Al patrulea perete există și este simțit, iar textul și jocul actoricesc au rolul de a sparge aceste bariere.

Din spectacol fac parte șapte actori (șase femei de diferite vârste și un bărbat homosexual); șapte personaje în șapte momente diferite, purtând conversații superficiale (la prima interpretare) din nevoia de interacțiune socială, dar și a inerției unui obicei larg răspândit ce poartă numele de *bârfă*.



FITS 2017 PAUL BĂILĂ

Sărbători fericite sau joaca de-a „și ce?”

✍ Doriană Tăut

Cu excepția singurului actor de pe scenă, al cărui rol este de a juca un bărbat homosexual și a face acest lucru evident (prin costumație, gesturi, mimică limbaj), toate celelalte personaje sunt îmbrăcate similar. Rochiile asemănătoare reprezintă aparența unor costume de muncă; însă actorii își schimbă locurile în fiecare scenă – indicație că aceștia nu sunt limitați în reprezentarea unei meserii, ci sunt prototipuri universale și intersanjabile.

Reprezentarea începe cu o discuție despre ilegalitatea mitei. Ironia este fină și afișată într-un mod subtil. Subiectul este schimbat rapid, în stilul conversațiilor de salon, și alte teme de discuție sunt abordate în continuare: moralitatea femeii, dreptul la intimitate, puterea într-un cuplu, accesul la educație (inclusiv viață sexuală), imaginea femeii în societate, trauma unui viol, apărarea sau incriminarea victimei, credințe religioase și ritualuri păgâne preluate prin intermediul religiei creștine. Tema centrală în jurul căreia dialogurile orbitează: educația sexuală și legitimitatea predării ei în sistemul de învățământ românesc. Părerile sunt împărțite, și nu fac decât să arate punctul de vedere, păreri și mentalități deja existente în societatea românească, transpuse în personajele unui salon de cosmetică. Acest șir de teme poate părea fad și chiar copleșitor. Textul surprinde prin felul în care aceste subiecte *tabu* au fost încorporate într-un spectacol amuzant, ironic și concret, al cărui final poate emoționa sau infuriă.

Într-o oră și zece minute, realitățile lumii în care trăim, a prejudecăților și a discriminărilor aflate la tot pasul vor fi scoase la iveală printr-un comic fin de situație și de limbaj. Însă dincolo de aceste jocuri teatrale, discuțiile de salon scot la iveală mentalități despre sexualitate, putere și libertate bine înrădăcinate în colectivul românesc – pentru că nu individul este cel care trasează percepția unei comunități, ci comunitatea care împărtășește aceeași mentalitate. ●

Iubirea și fidelitatea: două rude arțăgoase, veșnic aflate în conflict veșnic se pun la încercare una pe cealaltă. Despre relațiile umane și natura alterării lor nu este momentul să vorbim în preajma sărbătorilor.

Există, parcă, o convenție socială nescrisă în care ni se impune să respectăm o fericire, fie ea și falsă, adâncită în starea de iluzorii, alimentată în această perioadă de Crăciunul perfect pe care ni-l vând americanii, în care *shopping*-ul este mai important decât introspecția, iar darurile excesive devin uneori o complezență forțată, acceptată, dar nu adorată. Nu mereu începe așa: pentru Jamie sărbătorile încep cu surpriza unui telefon mult așteptat ce aduce cu sine o posibilă împăcare. Aflat într-o în relația cu iubitul său Jamie nu aștepta sărbătorile mai mult decât aștepti un film prost, la care știi sigur că vei plânge de la început până la sfârșit. Homosexual, sensibil, nesigur pe propriile forțe, nesigur pe orientarea sexuală a iubitului său, Jamie se agață de noțiunea de pauză, alimentându-și și pe de o parte singur speranța că este o criză tranzitorie și că, poate, căldura unei sărbători în care nimeni nu își dorește să petreacă izolat, poate să salveze ceea ce el simte că a pierdut. Dar, pe de altă parte se auto-pedepsește ucigându-și orice orizont de așteptare pozitivă, încercând să se convingă de faptul că relația lor s-a terminat și că lui nu îi rămâne decât să se protejeze pe sieși. Se bucură de o protecție aproape paternală din parte surorii sale – un personaj extrem de colorat, star rock, violentă și protectivă în același timp. Un artificiu scenic original ne-o prezintă ca fiind recent operată de polipi, fapt ce schimbă total dinamica scenică în care glasul ei nu se aude decât la finalul poveștii asemeni Meduzei, amenințătoare, înfricoșătoare, rănite ușor, dar extrem de comice. Telefonul surprinzător de aproape de împăcare, vestea șocantă venită pe neașteptate, bănuielele, scepticismul, mărturisirile nemulțumite, insultele și amenințările, toate schimbă energia plină de speranță a lui Jamie într-una fatidică, ce necesită un kit de supraviețuire pentru sărbători. Neil LaBute

nu urmărește structurarea unor povești finite care oferă soluții spre un happy-end ci dramaturgul prioritizează problematizarea, ridicarea unor întrebări importante, la a căror reflecție ne provoacă în consecință și regizorul Cristian Juncu, ce alege să nu soluționeze scenic cele trei povești propuse spre contemplare, ci doar să le lanseze spre introspecție și analiză. *Happy Hour*, cea de-a doua propunere epică, ne aduce parcă în ghearele unui show televizat, în care ispita pune la încercare fidelitatea unui tânăr îndrăgostit ce se regăsește singur în preajma sărbătorilor. Aflat într-un club cu șapte clienți japonezi, bărbatul încearcă să se distreze civilizată, fiind, totuși, mereu cu gândul la iepurașul său, logodnica pe care o sună încontinuu și cu care se mândrește. Atunci apare ea, o fată superbă, tânără, aproape suspect de prietenoasă, ce îi lansează pe tapet o propunere extrem de tentantă, dar și periculoasă. Observăm intrigați jocul indecent al seducției și admirăm tăria de caracter al bărbatului care își menține integritatea printre aburii alcoolului alimentați de *happy hour*. Dacă fidelitatea și iubirea sunt testate, bănuite sau chiar nimicite cu amenințări, ultima poveste ne aduce la rampă tragismul unei relații năruite, al unei foste iubiri puternice, ajunsă ușor la convențional și, ulterior, distruse din dorința de mai mult, de eliberare, de ancorare într-o fostă viață în care libertatea era atuu cel mai de preț. Făcând comparație cu suferința unor personaje din cultura și mitologia elenă, LaBute subliniază cât de sfâșietoare poate să fie moartea unui vis atunci când nu ești conștient că dorința nu este suficientă, când trebuie să vrei și să te lupti. Dacă, în preajma sărbătorilor, unii dintre noi poate cred în minuni, în scrisori către Moș Crăciun, ce miraculos poate se și împlinesc, realitatea uneori ne ancorează în viață, amintindu-ne brusc că noi suntem păpușarii ce ne mânuim propriul destin și numai noi suntem responsabili de alegerile noastre. Sărbători fericite în plină vară, atunci când mai e timp să salvezi ceva, pentru a păstra iluzia unui Crăciun cu *happy end*. ●

SCENA 9

HOTSPOT
CULTURAL



BRD

GROUPE SOCIETE GENERALE



prezintă

Doar nu
ți-e frică
de Virginia
Woolf.

#hailateatru

un afiș
de

făcut pentru
campania
experiment

vezi mai multe
pe

#dusicucardul

RALUCA
BĂRARU

DIN
DRAGOSTE
PENTRU
TEATRU!

www.scena9.ro

FESTIVALUL
INTERNAȚIONAL
DE TEATRU
DE LA SIBIU



MHS Truck & Bus Group
www.man.ro



Happening

O FORMĂ DE REZISTENȚĂ PRIN CULTURĂ

✍ Eliza Cioacă

Departamentul de Artă Teatrală (DAT) din Sibiu propune publicului un spectacol de **REZISTENȚĂ** cu un format inedit. Construit pe conceptul „work in progress” – tehnică de lucru care permite proiectelor de teatru contemporan să aducă schimbări spectacolului după fiecare reprezentație, în funcție de *feedback*-ul primit de la public, *Rezistență* este unul dintre puținele spectacole care se folosesc de această metodă de lucru. Spectacolul este scris și regizat de Ioana Jucan, care a lucrat împreună cu Alin Gavrilă (scenograf). Scenografia încorporează elemente din zone teatrale diferite: câteva piese clasice de decor, o instalație video cu componente *new media* (proiecția, laptopul, camera web folosită pe toată durata spectacolului cu dublu sens), un set de afișe în stilul celor folosite la protestele de stradă, o recuzită în care se regăsesc un acordeon și o piatră, iar înșurubirea poate continua. Deși scenografia și tot ansamblul spectacolului au o notă de simplitate, dincolo de lipsa unei eleganțe, a unui lustru specific spectacolelor mai mari, în această producție se vede și se simte creativitatea oamenilor din spatele cortinei, originalitatea în aplicarea conceptului. În ceea ce privește elementele de *new media*, utilizarea lor are în vedere și o abordare filmică. Camera web este așezată strategic la fiecare schimbare a scenei, pentru a reitera prezența lentilei și a ecranului în tot ce ne înconjoară (telefon, tabletă, laptop, camere de luat vedere stradale etc), dar și ușurința cu care acestea pot fi accesate din exterior – ajungând să fim spionați. Pe lângă cele patru actrițe de pe scenă (Denisa Lupu, Fabiola Petri, Maria Soilică și Alexandra Șerban) există un al cincilea actant – publicul, prin intermediul camerei de filmat. Cele patru femei luptă pentru a schimba lumea – o realizare pantagruelică pentru un grup mic de activiste fără resurse și capital de imagine. Cu toate acestea, există mai multe planuri pentru a încerca această faptă eroică,

printre care proteste sub forma unui lanț uman la nivel global (având ca exemple astfel de realizări din țările baltice, dar la o scară mai mică), sau accesarea un servere de difuziune media pentru a reda (tot la nivel global) un mesaj puternic activist. Redarea în timp real al spectacolului, cu unghiuri tăiate și perspective diferite pe toată durata acestuia, creează un metadiscurs al analizei vizuale, într-un act artistic în care deja există convenția privirii. Privitorul (publicul) preia rolul poliției secrete, al *stalker*-ului despre care se vorbește în spectacol – el nu mai poate eluda responsabilitatea universului creat, pentru că este integrat în viziunea regizorală. În cadrul reprezentației sunt abordate tematici și probleme sociale complexe, dure chiar, fără a impune o concluzie, sau a agresa psihic publicul. Se vorbește despre problemele cu care se confruntă mediul înconjurător, ca efect al manipulării opiniei publice de către corporațiile internaționale, al căror unic interes este profitul – există și o referire la Regele Midas din mitologia greacă; despre comoditatea caracteristică a oamenilor, nepăsarea sau lipsa de cunoaștere (exemple: exploatarea gazelor de șist, cazul Roșia Montană, a roșiilor modificate genetic, a invaziei plasticului etc.). Mai apoi, sunt aduse în discuție toleranța și nivelul de înțelegere al unei societăți închise asupra diferențelor și preferințelor sexuale; se vorbește liber și se construiește din mișcările scenice o poveste de iubire între două femei, fără a cădea în banal sau a uza subiectul. O combinație între teatru și performance, *Rezistență* este un spectacol frumos prin modul în care momentele dramatice sunt puse în contrapunct cu elemente comice de performance, sudate linie cu linie și prezentate publicului. Echilibrul dintre comic și dramatic fac ca această piesă să fie militantă, fără a pica într-un extremism care deranjează și își ratează intenția inițială – de a provoca și de a deschide un dialog. ●



© FITS 2017 SEBASTIAN MARCOVICI



Împăratul muștelor

SAU DESPRE LATURA ÎNTUNECATĂ A NATURII UMANE

✍ **Anda Ionaș**

având la bază romanul omonim al lui William Golding, distins în 1983 cu Premiul Nobel pentru literatură, punerea în scenă realizată de trupa de teatru DRAMA CLUB a Colegiului Național „A.T. Laurian” din Botoșani aduce în fața publicului povestea unui grup de copii, care în urma unui accident aviatic se salvează, refugiindu-se pe o insulă tropicală, nelocuită, unde încearcă să supraviețuiască, instituind o ierarhie socială și elaborând o serie de norme de conduită ce au drept model lumea adulților.

Scenografia realizată de Victoria Bucun este simplă, fiind alcătuită dintr-o perdea de liane, delimitând spațiul necunoscut și înfricoșător al pădurii, de cel al plajei. Aici, pe plajă, se întâlnesc pentru prima dată Ralph (Theodor Șoptelea) și Piggy (Ana Baciu). Ralph este optimistul, raționalul, cel care așteaptă cu răbdare ca tată lui, căpitan în marină, să vină cu nava să îi salveze. Piggy este tipul tocilarului (cu ochelari, astmatic, vorbind afectat și bolovănos) care își găsește, în sfârșit, un prieten, ce îl acceptă așa cum este. Împreună găsesc o scoică în care suflă. În scurt timp, scena se umple de copiii în uniforme, rupte pe alocuri, având pe piele răni ușoare. Sunt ceilalți supraviețuitori ai accidentului.

Bucuria independenței, a lipsei constrângerilor impuse de școală și de adulți, în general, este înlocuită treptat de teamă. Contextul în care se găsesc le cere o maturizare bruscă. Au nevoie de hrană, de adăpost, de un foc pentru a se încălzi, dar și pentru a semnaliza prezența lor acolo în cazul trecerii vreunui vapor, care i-ar putea salva. Realizează că, pentru a-și continua viața pe insulă, au nevoie de organizare și de reguli. Cu sprijinul lui Piggy, Ralph este ales liderul grupului. Prima măsură importantă luată de acesta este de a cerceta insula împreună cu alți câțiva băieți, pentru a afla dacă vor găsi hrană și dacă sunt pândiți de pericole. Tot el propune aprinderea unui foc pe munte, pentru a fi cât mai vizibil și supravegherea permanentă a acestuia.

Ralph este conducătorul democratic și imparțial, care caută să aducă pe o insulă pustie și sălbatică

civilizația lumii din care provine. Simțul său rațional este susținut permanent de respectul lui Piggy pentru norme. Obișnuit să fie *outsider*, necesitănd parcă mereu protecție și luptându-se să fie acceptat, Piggy știe că numai regulile foarte stricte îl pot feri de răutatea celorlalți copii și, de aceea, el intuiește cel mai bine pericolul de a se lăsa cu toții pradă pornirilor anarhice. Din acest motiv, îl susține foarte vehement pe Ralph și se opune încercărilor lui Jack (Ioan Agavriloae) de a clătina ierarhia deja constituită. Dacă Ralph și Piggy sunt vocea rațiunii, Jack este un simbol al instinctului. Arogant și avid de putere, acesta își creează un grup de „vânători” cu care ucide un mistreț, impunându-se astfel, prin forța fizică, ca lider informal. Intolerant la frustrare, Jack devine violent când Ralph îi reproșează iresponsabilitatea de a fi lăsat focul să se stingă, ratând astfel ocazia de a fi salvați de vaporul care se abătuse în apropierea insulei. El speculează teama irațională, care pusese stăpânire pe ceilalți copii, impunându-și autoritatea. Îl interesează prea puțin soarta colegilor, fiind preocupat mai mult de propria poziție în interiorul grupului. Sadismul său merge până la crimă, deoarece, crezând că are de-a face cu o fiară sălbatică, îl ucide în puterea nopții pe Simon (Șerban Lazarovici), tocmai pe cel care cu puțin timp în urmă rostise replica axiomatică „Poate că fiara suntem noi.” Acesta intuiește că adevărata natură a răului este una interioară.

Premisele unei existențe idilice într-o nouă grădină a Edenului, cum pare a fi la început insula, sunt contrazise de latura întunecată a naturii umane, de brutalitate, egoism și instincte barbare. În final, tensiunea este amplificată și mai mult de țipetele disperate ale copiilor, care văd un vapor trecând, dar realizează că, preocupati de luptele pentru putere din interiorul grupului, au lăsat focul să se stingă.

Interpretarea actorilor este excepțională, ținând cont de vârsta și de experiența lor artistică redusă. Muzica ritmată și coregrafia, semnată de Victoria Bucun, amintind de dansurile tribale, imprimă dinamism spectacolului, iar conturarea psihologilor și gradarea conflictului lasă o puternică impresie asupra spectatorului. ●



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

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

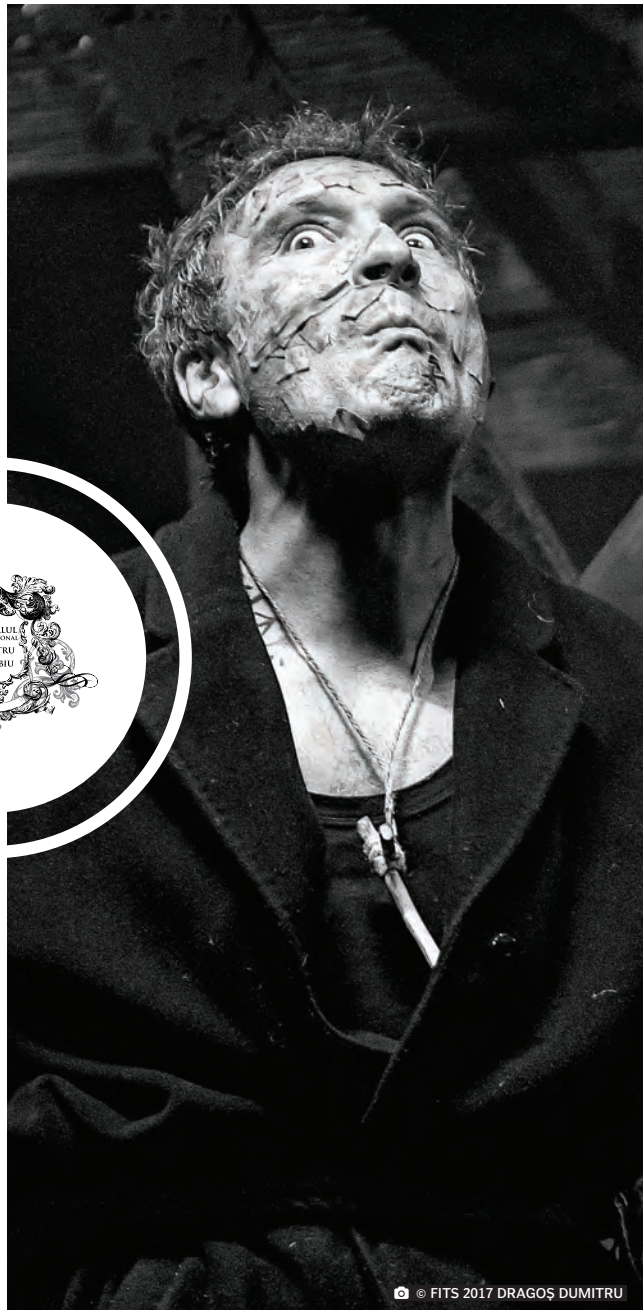
Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu
Facultatea de Litere și Arte
Departamentul de Artă Teatrală
CENTRUL DE CERCETĂRI AVANSATE ÎN DOMENIUL ARTELOR SPECTACOLULUI (CAVAS)



ISSN 2248-1776
ISSN-L 2248-1176



© FITS 2017 MIHAELA MARIN



© FITS 2017 DRAGOȘ DUMITRU



**IUBIREA:
SĂ AI DE 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

SĂRBĂTORI FERICITE

după textele lui Neil LaBute

(Furiile, Helter Skelter, Happy Hour)

Traducerea: Irina Velcescu



REGIA: Cristian Juncu, SCENOGRAFIA: Mihai Păcurar

ÎN DISTRIBUȚIE: Adrian Matic, Ofelia Popii, Cendana Trifan, Marius Turdeanu

14