



aplauze

Anul XXIII / nr. 4 / 13 iunie 2016





Automobile Bavaria Group



Sușținem
Festivalul Internațional de Teatru Sibiu
încă din anul 2007.

MHS Truck & Bus Group



FUNDAȚIA
MICHAEL SCHMIDT
STIFTUNG





✍️ Alba Stanciu

JTI

Martiri

SAU „CRUZIMEA” TEATRALĂ

Gândită ca o viziune scenică ce, la prima vedere, propune un spectacol al imaginii fluorescente, specifică secolului XXI, susținută teatral de agresive intervenții de chitară electronică și alte efecte sonore tratate în mod dramaturgic, piesa lui Marius von Marientburg este o provocare a inteligenței audienței, prin tehnici de stabilire de legături între scenografia minimală (dar extrem de funcțională) și fundalul scenic, dominat de proiecții cu imagini din istoria universală a picturii, fragmente din Renastere și figura lui Isus.

În mod progresiv, spectacolul regizorului Oskaras Koršunovas trece de la situațiile derulate în termeni ai normalității la acumulări de simboluri creștine, până la fabuloasa crucificare din final. Apar „creșteri” de tensiune până la paroxism și automutilare, până la confruntări, prin imagine și situație scenică, a percepției ideilor creștine într-un anumit context istoric cu înțelegerea acestora în perioada contemporană. Piesa lui Marientburg trasează dereglarea treptată a mentalului individual și colectiv, supus unui fenomen de contaminare, pornind de la idei nobile, ajungând la victimizare. Conflictul dintre știință și religie, interpretările „medievale” ale textelor biblice ce invocă „corectitudine” în aplicarea acestora au ca și consecință acțiuni pline de cruzime, ilogice, comportamente „șocante” și distructive. Spectacolul companiei de teatru lituaniene propune o versiune încărcată de agresivitate fizică, de imagine violent cromatică în continuă vibrație, care oferă „cheia” vizuală a violenței care ia amploare din situații aparent inofensive, din „discuții” calme și confruntări de idei. Sunt conturate semne de întrebare datorate contrastului dintre începutul spectacolului, care acumulează în *crescendo* contradicții idee – comportament. Este generos utilizat planul vertical, prin care sunt construite mai multe niveluri de teatralitate, care devine un spațiu al simbolului și al agresiunii, prin imagini renescentiste ușor recognoscibile, cu teme biblice, războinice, erotice, dar, în special, simbolice create de Rubens, Caravaggio, Antonello da Messina, etc. În prim plan au



© FITS 2016 Mihaela Marin

loc expuneri „ostentative” ale corpului, mai puțin șocante pentru audiență, cât pentru situațiile scenice, până la un foarte intens, dar bine construit dinamism situațional, care subliniază sensul central al montării, sacrificiul și argumentele celor ce victimizează, „orbirea” rațiunii, care produce bestialitate umană și socială în pofida invocării celor mai nobile argumente. Unul dintre cei mai apreciați regizori lituanieni ai momentului, Oskaras Koršunovas, dezvoltă în această montare temele obsesive ale creației sale, explozia instinctului punitiv, uman care depășește orice argument logic. Strategiile teatrale care susțin aceste idei-leitmotiv mizează pe corelări și juxtapuneri de stridente atât vizuale cât și acustice, care schematizează normalitatea în proces de degenerare, prin amplificarea nebuniei colective, a acceptării calomniei, dincolo de orice argument rațional. Codul de interpretare a piesei dramaturgului german are în centru violența, fie că este vorba de imagine, dimensiune acustică, situații scenice, bine „strunite” de regizorul lituanian. Este construit în mod sistematic și progresiv

climaxul mental, urmat de simbolul esențial al creștinismului, crucificarea. Totodată, sunt expuse comportamente umane în momente de tulburări și dezechilibru, fie că este vorba de antichitate, ev mediu sau contemporaneitate. Instinctele victimizării sunt etern active și sunt scoase la suprafață în momentul apariției unui „factor activator”, care stimulează isteria de grup, care dărnează, devine insensibil la orice argument logic sau umană. Este remarcabilă prestația actorilor companiei de teatru lituaniene, îndeosebi a personajului principal feminin (profesoara), care etalează virtuozitate în abordarea textului, corporalitate flexibilă și eficientă scenic, discurs convingător atât corporal cât și verbal, până la interpretare expansivă a momentelor de climax. Fără îndoială, spectacolul *Martiri* al regizorului Oskaras Korsunovas este un produs „artistic” valoros, atât pentru soluțiile tehnice și artistice regizorale de tratare a textului lui Marius von Marientburg, cât, mai ales, pentru forța expresiei teatrale dată de direcționarea simbolurilor universale. ■



Isabela Văduva

Centrul de Excelență în Studiul Imaginii (CESI)

Martiri

Spectacolul *Martiri*, regizat de Oskaras Koršunovas vizează problemele sociale și spirituale ale epocii contemporane: Benjamin descoperă Biblia, în care găsește revelarea Adevărului. Va începe să interpreteze cuvântul lui Dumnezeu într-un mod subiectiv, iar greșeala pe care o comite este asemănătoare ideii de literă a Legii versus spiritul ei. Astfel, spectacolul se va învârti în jurul cuvântului scris și spiritul cuvântului; am putea-o numi „litera Bibliei și spiritul ei”.

Benjamin pare să fie, însă, străin interpretării cuvântului biblic, știind să dea drept orândă un *mimesis* al câtorva fragmente din viața mântuitorului în vremuri post-moderne. Se crede martir și știe că scopul său este să elimine răul, adică orice abatere de la textul biblic citit și înțeles de către acesta, într-un mod fragmentar. Cum elimină el răul? Cum poate: apucat de accese de furie și violență. Credința lui este un pretext pentru a se opune sistemului social, normelor și valorilor care îi sunt servite de către exemple imperfecte cu chip de mamă, profesor, preot, amic și colegă. Astfel, el protestează cu năduf în fața celor care ar trebui să îi formeze principiile și valorile. Toți aceștia preferă ca el să consume droguri, decât să fie un fanatic religios. Acești apropiați îi sunt străinii cărora le declară război și pe care dorește să îi extermine, văzând în ei sămânța imperfecțiunii. Niciunul dintre prototipurile care ar trebui să întruchieze valorile social-spirituale nu este capabil să dea dovadă de vreun exemplu și, astfel, băiatul va face ce îl taie capul.

Cum ar trebui regândite valorile este una dintre întrebările pe care publicul și le-ar putea pune. Iar noi, ca niște Benjamins, având posibilitatea de a regândi aceste valori sociale și religioase / spirituale, apelând fie la acțiune, fie la nonacțiune, oare am aduce un alt final spectacolului contemporan? Greșelile se repetă de 2000 de ani, iar „răstignirile” încă ne privesc. Puștiul își arogă calități de martir, dar se comportă ca un rebel teribilist, care bea bere în gang și apelează la un fel de anarhie întru credință, făcând mătăanii pe ritm de rock, sau rugându-se în costum de maimuță. Sunetele metalice de cuie bătute anunță, din când în



când, scenele fragmentate din spectacol; treceri acompaniate de muzică rock metal. Există, în spectacol, proiecții ale picturilor cu teme biblice, încadrate metonimic, apărând ca o bucată din întreg, ca o piesă de puzzle care anunță, asemeni unui prolog, întreaga scenă scurtă. Dumnezeu stă proiectat pe coșul de baschet pe toată durata desfășurării spectacolului.

Tezele contrare se atrag și personajul devine un propovăduitor al unei Biblii satanice. „Nu credeți că am venit să aduc pacea pe pământ, ci o sabie.” Acesta este felul lui Benjamin de a înțelege credința, interpretând Biblia lângă coșul de baschet.

Preotul va încerca să îl atragă pe calea bisericii, „calea ce-a dreaptă”, însă cuvintele lui îi sunt vagi, vetuste, prea puțin convingătoare sau adaptate contemporaneității. Deși se declară retrograd progresului și împotriva Revoluției industriale, Benjamin nu este, nici pe departe, un tradiționalist. Nu este nicicum. Este un tânăr

neformat, neadaptat, care nu poate face față haosului pe care valorile eclectice de tip post-modern îl aduc cu sine.

Interpretând Biblia, nu și-a arogat un rol de Mântuitor, ci un rol de Inchizitor. Cel care apare la final dezbrăcat și plin de sânge, ca un christ, este „ologul” - cel sacrificat și cel care moare pentru păcatele lumii. „Ologul” este în acest fel pentru că el însuși crede astfel despre sine, comportându-se ca atare și dorind să fie ajutat și ghidat. Într-un iureș al replicilor, sunt făcute atingeri la adresa homosexualității, homofobiei, misoginismului, antisemitismului. Profesoara este crucificată pe spaliul din sala de sport, începând să își bată singură primul cui în picior. La picioarele ei vor sta, ca într-un tablou, Maria Magdalena și Fecioara Maria, în timp ce Benjamin stă la masă.

Scena murmură după ce luminile se sting și piesa ia sfârșit – „degeaba”. ■



ȚE MULTĂ NELINIȘTE ÎN SUFLETELE OAMENILOR ȚASTORA. NELINIȘTE DIN AIA BUNĂ. EFERVESCENTĂ. CREATOARE.

Știi despre ce vorbim. Genul acela de neliniște, care te ține treaz noapte după noapte, visându cu ochii deschiși vise mari și generoase. Și îi știi și tu pe oamenii aștia. Și îi recunoști ușor. Sunt oameni care trăiesc altfel pentru că așa sunt ei.

Structurat diferit. Pasionali, nebuni, îndrăgostiți de viață. Sunt oameni liberi în cap, liberi în suflet. Oameni care au povești de spus. Multe povești. Pentru că trăiesc mult și intens.

Pagina aceasta în este dedicată lor și poveștilor lor. Povești românești, de lângă noi, care merită spuse și știute.

Descoperă-le și trimite-ne altela pe care noi poate nu le știm. Și, mai ales, lasă-te inspirat de ele.

#RomanianStories UniCredit Bank



SAVUREAZĂ FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU

ALĂTURI DE BEREA CARE A CERUT MAI MULT de la Gust

Un gust (demonstrat) de încredere și înțelegere





✎ Ștefania Pușcaci

BRD

GRUPE SOCIETE GENERALE

antisocial



© FITS 2016 Maria Ștefănescu

Spectacolul *Antisocial* de Bogdan Georgescu este inspirat de realitatea zilelor noastre, având la bază „cazul Șincai”, când câțiva elevi ai liceului „Gheorghe Șincai” din Cluj au creat un grup secret pe o rețea de socializare, cu scopul de a-și lua în derădere profesorii. Piesa este structurată pe trei planuri: elevii, profesorii și părinții. Fiecare dintre aceste planuri prezintă mentalitatea și modul de acțiune a fiecărui grup în parte. Pe parcursul piesei, cele trei planuri nu se intercalează niciodată, ci atenția spectatorului este focalizată către un singur grup.

Spectacolul debutează cu planul elevilor. Aceștia, așezați la o masa de culoare roșie și îmbrăcați în ținuta obligatorie a prestigiosului liceu la care studiază, butonează de zor telefoanele mobile, obiecte-simbol ale contemporaneității. Regizorul surprinde foarte bine esența adolescenților din ziua de azi, care sunt dependenți de tehnologie, de mediul virtual și au impresia că sunt atotcunoscători (se încumetă să se lanseze discuții despre evenimente la care nu au luat parte, precum

„Revoluția”). Nu putea lipsi portretizarea tipurilor clasice de elevi, precum tocilarul, cel ai cărui părinți sunt bogați, cel sărac a cărei mamă e femeie de serviciu etc. În ceea ce privește părinții, aceștia sunt construiți ca fiind o variantă mai în vârstă a copiilor. Întâlnim părintele bogat și ignorant, care e capabil să ofere mită pentru a-și scăpa odrasla de probleme, părintele enervant care se ocupă mereu de organizarea tuturor evenimentelor, cuplul în care soției nu îi este permis să-și exprime opinia, întrucât bărbatul e capul familiei, deci singurul cu dreptul de a vorbi, părintii plecați în străinătate pentru a asigura familiei un trai mai bun etc. Dacă, inițial, aceștia sunt de acord că elevii au greșit și că trebuie să suporte consecințele faptelor lor, ulterior ajung să arunce vina către profesori, care „nu aveau treabă acolo”, pe acel grup virtual întocmit de către copii. Profesorii, care ar fi trebui să reprezinte un model demn de urmat pentru elevi, se dovedesc a fi depășiți de situație și incapabili de a ajunge la un acord. Dacă unii dintre aceștia doresc exmatricularea tuturor elevilor, alții cred că o notă scăzută la purtare e o pedeapsă suficientă. Un moment savuros este acela în care profesorii deslușesc limbajul folosit de către adolescenți în mediul virtual, recitând grupuri de litere precum „LOL”, „ROFL”, „WTF” etc. Această scenă ilustrează

ruptura dintre generații, ca un zid înălțat între acestea. În finalul piesei, omul contemporan este asemănat cu homo sapiens, iar camera sa cu o peșteră întunecată, în care „lumina de la cap” devine ecranul laptopului. După ce „turnătorul” își mărturisește fapta, acesta nu va mai fi demn de prietenia celorlalți, fiind exclus din grupul lor. Astfel, în momentul în care imnul academic „Gaudeamus Igitur” răsună triumfător în toată sala, elevii stau cu fața înspre public, cu excepția „trădătorului”, care stă întors cu spatele.

Decorul piesei este minimalist, fiind compus dintr-o serie de panouri gri ce se află în spatele actorilor. În mijlocul scenei avem o masă roșie, în jurul căreia actorii se rotesc pentru a putea interpreta, pe rând, elevii, părinții și profesorii. În ceea ce privește recuzita, aceasta este, de asemenea, extrem de simplă: câteva foi și niște pixuri. Pe durata desfășurării piesei intervine uneori un sunet extrem de strident, în concordanță cu flash-uri de lumină albăstruie, ce pot face referire la logo-ul rețelei de socializare Facebook. *Antisocial* atrage atenția asupra sistemului de învățământ actual, asupra rolului părintelui sau a dascălului în viața elevului, asupra libertății de expresie și a granițelor sale, precum și a decăderii morale a societății noastre. ■

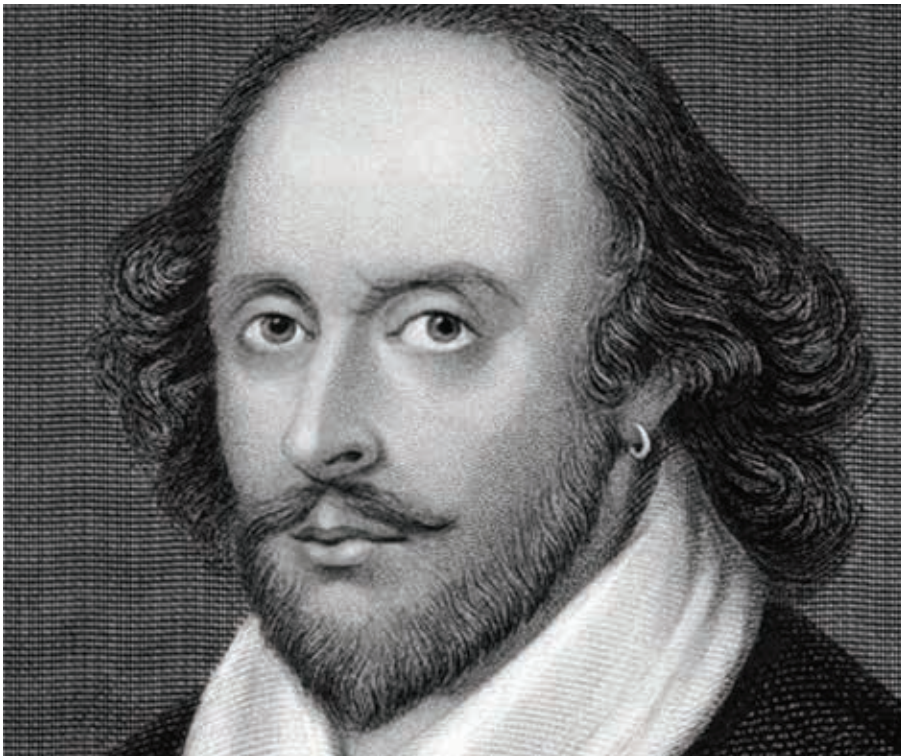


✍ Andrei C. Șerban



SHAKESPEARE LIVES

SHAKESPEARE'S LIVES



Prin lucrarea sa devenită deja emblematică, *Anxietatea influenței*, carte ce a zdruncinat cu mult percepția cititorului modern asupra receptării actului literar, Harold Bloom pare să dea un răspuns la întrebarea de ce ne e teamă să vorbim despre Shakespeare, de ce avem impresia că în fața unui asemenea creator de geniu cuvintele care încearcă să-l definească sau să-i pună la zid opera dau impresia unor exerciții ce riscă, mai mereu, să sfârșească într-un discurs la limita diletantismului. Poate din cauză că „Shakespeare a influențat lumea mai mult decât l-a influențat ea inițial”, după cum amintește Bloom, neezitând să folosească în continuare numele lui Shakespeare pe post de sinonim absolut acordat termenului de literatură.

Marele Will este nu numai singurul autor care și-a depășit condiția de scriitor, devenind un creator de limbaj, ci și cel care, într-un exercițiu de scriere retrospectivă a istoriei, a pus bazele înțelegerii universului nostru, oferindu-ne, prin intermediul exercițiilor sale de cartografiere a

sufletului, tipare indispensabile de raportare la propria noastră identitate. Ce vrea Bloom să sugereze este tocmai faptul că Shakespeare face parte din codul nostru lingvistic, articulând în subteranele mecanismelor noastre organice adevărate instincte de interacțiune cu lumea.

Nu întâmplător, literatura sa este ridicată de către Borges, într-o proză scurtă devenită la fel de emblematică precum studiul lui Bloom, la statutul de memorie universală ce a intrat în codul nostru genetic și l-a resemantizat. Tocmai din cauza / datorită acestei relații organice pe care fiecare individ pare să o dezvolte la adresa unui scriitor ce a reinventat mecanismele lingvistice de înțelegere a lumii, Shakespeare își pierde oarecum autonomia, identitatea sa se contopește cu a noastră, permițându-ne să-l personalizăm.

De aceea, toate referințele cinematografice sau teatrale inaugurate de mari creatori de film sau ai scenei ce pleacă de la textele originale semnate de marele Will par să se autonomizeze, la rândul lor, să-și contureze propria alveolă în marele *corpus* shakespeareian care este lumea. Putem vorbi, astfel, fără nici un risc de a atenta

la identitatea lui Shakespeare, de *Romeo și Julieta* al lui Franco Zeffirelli, ori de *Henric al V-lea* al lui Laurence Olivier, la fel de bine cum putem vorbi despre *Visul unei nopți de vară* al lui Peter Brook, ori de *Richard al II-lea* ori de *Richard al II-lea* al lui Patrice Chéreau. Și pentru că relația organică stabilită între noi și autorul lui *Hamlet* nu mai poate fi contestată, căci, după cum sugerează Borges, noi facem parte din memoria lui Shakespeare, orice comemorare a marelui Will devine un moment de celebrare a noastră, atât în calitate de spectatori, cât și în calitate de creații ale lui Shakespeare însuși.

Anul 2016, despre care deja se vorbește ca *Anul Shakespeare* și care marchează 400 de ani de la moartea (*strict biologică*) a autorului, este celebrat și în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu printr-o suită de 37 de scurtmetraje închinată memoriei marelui creator, sub denumirea generică de *Shakespeare Lives*.

Mixând fragmente desprinse din reprezentațiile scenice ale celor mai importante scrieri semnate de marele Will, fiecare scurtmetraj devine un exercițiu de admirație, în care autenticitatea recuzitei și a rostirii impecabile de pe scena teatrului britanic concurează cu decupajul regizoral estetizant, într-un periplu imagistic complex prin geografia interioară a sufletului shakespeareian. De altfel, la finalul celor 37 de scurtmetraje, la finalul celor peste 6 ore de peregrinare prin frumusețea aproape sacrosanctă a marii scene a lumii, realizezi că miza acestui demers cinematografic este departe de a marca o simplă retrospectivă a operei scriitorului englez.

Mai mult decât atât, demersul inaugurat de Teatrul Shakespeare's Globe pare să traseze o explorare a imaginarului spațial ce a bătuit și inspirat opera celui ce avea în paginile sale să reinventeze universul așa cum îl percepem noi astăzi. Și totuși, tentativa de a capta în imagine ceea ce se află dincolo de privire, par să ne transmită aceste firimituri de realitate shakespeareiană, nu mai obsedează pe nimeni.

Căci dincolo de scenă și de text, dincolo de text și de scriitură, dincolo de imagine și de ochi, opera lui Shakespeare rămâne, până la urmă, poate cea mai frumoasă declarație de dragoste închinată acestui univers pe care marele creator englez ne-o oferă nouă, spectatorilor-actori, pentru a ne face rolul de pe scenă un pic mai fascinant decât am crezut. ■



✎ Diana Nechit

Conferințele FITS

SAU SCURT ÎNDREPTAR
DE MANAGEMENT CULTURAL
ȘI VOCAȚIE TEATRAL-PROGRAMATICĂ



Așa cum ne-am obișnuit an de an, FITS este o operă deschisă în care referenți ai culturii teatrale, ai spectacolului, dar mai ales ai expertizei manageriale ale unei „lumi noi” în care culturalul devine noul politic și deține prerogativele unei *neo* reorganizări a eșichierelor valorice ale unei europenități ce transcende vechile antante și ierarhizări valorice – vin să retraseze direcții, să corecteze o simptomatologie uneori învechită, ineficientă, să definească statutul noilor valențe ale discursului cultural într-o Europă a parteneriatului, a conlucrării, a acestui *mel pot* de forme și strategii teatrale, culturale, programatice, dar și editorial teoretice.

A doua zi de festival a adus în spațiul special al conferințelor FITS doi artiști, doi manageri, doi lideri de top ai aceste Europe, ai parteneriatului cultural, al micro diversității culturale – devenită printr-o alternanță, nu numai valorică, dar mai ales estetică – ipostaza emblematică a unui discurs cultural la nivel macro, de politică culturală definitorie, pentru

o nouă reorganizare geopolitică – în persoana lui Constantin Chiriac, ce-și poartă mereu cu sine, firesc și asumat, multiplele fațete ale unei dimensiuni artistice și manageriale de excepție, dar și sensibilitatea poetică mereu prezentă în zâmbet și în vorbe, și a lui Jaroslav Fret, spiritul novator și emblematic al Poloniei teatrale și culturale.

Amfitrionul conferințelor, George Banu – „ziditorul de punți”, cel ce îi reunește an de an pe toți sub această cupolă a prieteniei teatrale, a întâlnirilor culturale providențiale – a stabilit, alături de invitații săi, premisele teoretice și pragmatice ale politicii culturale europene, ale unui discurs plural, în care amatorismul, interesele mercantile și individuale sunt înlăturate aproape chirurgical, extirpate ca o plagă a unei Europe a autosuficienței culturale. Jaroslav Fred, poate unul „dintre cei mai inteligenți oameni din Polonia”, este prezent la Sibiu prin aceeași dualitate, ce devine deja o condiție *sine qua non* a progresiei profesionale și ne propune o dublă viziune asupra teatrului și a culturii, în general; cea a artistului – creator, fondator de mișcări teatrale noi, de căutător de noi forme artistice, dar și cea a liderului, a managerului, a vizionarului cultural. Orice motor de căutare la îndemână îți permite să



© 2016 Paul Băilă

© FITS 2016 Adrian Bulboacă

„cuprinzi” vastitatea și diversitatea unei cariere aproape ideale, absolute: fondator și director al Teatr ZAR, regizor de teatru și actor, director al Grotowski Institute, lector al Ludwk Solski State Theatre School, curator al programului de teatru Wrocław: Capitală Culturală Europeană 2016. Între anii 1999 – 2002, într-un efort firesc al creatorului-căutător, a sondat spațiile încă virgine ale Georgiei, Armeniei și Iranului, pentru a face cercetări referitoare la cele mai vechi forme de muzică religioasă din estul Europei. Alături de ceilalți membri ai Teatr ZAR, a organizat expediții la Muntele Athos, în Grecia, Sardinia, Corsica, Armenia, Turcia, Israel. Regizor a patru spectacole de teatru, *Triptych Gospels of Childhood*. Profesor cu o carieră didactică pe măsură. Susține cursuri și ateliere în Polonia și în lume. Premiat și mediatizat, Jaroslaw Fret, este fără îndoială, o personalitate

artistică covârșitoare prin pluralitatea ei. Conferința ce a beneficiat de o audiență mai mult decât largă, a pus în legătură doi manageri ce au profitat de gestul comun al Europei de a configura și anima ideea că în actualitatea modernă, cultura are un rol definitoriu important. Politicile culturale adoptate de cei doi manageri, Constantin Chiriac și Jaroslaw Fret – în acțiunile lor comune de conferire a titlului de Capitală Culturală orașelor Sibiu și Wrocław sunt asemănătoare, vădind același gust pentru complexitatea conducerii unei instituții culturale.

Teatrul nu se rezumă doar la ce se petrece pe scenă, ci și dincolo de ea. Aceasta stă mărturie a acestei „contaminări” a culturalului cu socialul, cu politicul, cu administrativul, ce se traduce în termenii unei strategii teatrale ce ține cont de atitudinea oamenilor pentru teatru,

de acel teatru adevărat „prin teatru și pentru teatru”. *Teatrul* nu se mai poate menține, în opinia conjunctă a celor doi vorbitori, doar prin spectacole de teatru, ci printr-o întreagă platformă teoretică, programatică, educativă, creată în jurul ei. Acțiunea teatrală se conjugă prin proliferarea a tot ceea ce înseamnă meta discurs teatral, conferințe, ateliere, întâlniri ale criticilor și practicienilor, ale modurilor de lucru. Performanța teatrală nu mai este scop în sine, iar cultura teatrului modern se sprijină pe tot acest arsenal textual și critic, formativ și performativ. De aceea, experiența FITS și a inițiativelor poloneze ale lui Jaroslaw Fret, este una similară, complexă, exemplară pentru valențele moderne ale conceptului de strategie culturală. *Modelul polonez* este unul exemplar pentru organizarea evenimentelor din jurul agendei culturale a Capitalei Culturale Europene. Dacă în România procesul a fost unul lent, deficitar pe alocuri, în Polonia el a devenit prin *starea de urgență* conferite de premisele unui „proiect de țară” la care au conlucrat toți actorii, nu numai culturali, dar și politici, administrativi. S-au evidențiat particularități regionale, specificități ale unor tradiții, ale patrimoniului, contextualizate teoretic și nu este anecdotic faptul că Polonia are zeci de institute de cercetare în Artele Spectacolului, pe când România, nici unul.

Conferința a prilejuit și o dezbatere asupra importanței alegerii unor criterii de selecție din zona competitivității, a performanței culturale, dar și a diversității în demersul de alegere a programării europene. Printre acestea, definitorie ar trebui să fie „exelența în cultură”. S-au readus în memoria publicului, momente ale unei istoricități recente ale acestui demers politico-cultural, dar și noi exigențe, cum ar fi „transparența” decizională a inițiativelor culturale de pe agenda Wrocław, care sunt dezvăluite în sesiuni publice, comentate și analizate de către toți actorii evenimentiali. Vorbind despre succesul acestui model de referință în cultura europeană, s-a discutat și despre colaborarea public-privată, definitorie pentru cultura teatrului, pentru o cultură a durabilității în teatru, ce favorizează tradiția, evoluția firească, autentică și nu o cultură a evenimentului, a spectacolului, percepute izolat. Paradigma teatrală se conjugă, astăzi, în viziunea celor doi creatori, manageri și practicieni, în termeni de mediere, de circulație inter și intra teatrală, geografică, culturală, de pedagogie culturală, de educație prin și pentru teatru ce se apropie foarte mult de idealul lui Grotowski despre acțiunea teatrală totală, de reflecție asupra conceptului universal al umanismului cultural al secolului al XVIII-lea.

Discursul conferinței despre Capitalele culturale și viziune cultural-teatrală a unei Europe noi, profund umanistă, a fost unul de concepere, dar și de poetică și filosofie teatrală, vizând primordial valența educațională, de hibridare a genurilor promovate de anii '60 și de noile figuri ale scenei teatrale moderne. ■



✎ Andrei C. Șerban



Pentru un exercițiu de frumusețe macabră



© FITS 2016 Paul Băilă



Se întâmplă de puține ori ca un anumit spectacol să-ți spulbere încă din primele momente inocența de spectator, activându-ți acea minimă doză de *paranoia* ce te îndeamnă să identifice pe loc multitudinea de referințe livești ori cinematografice care ți se perindă prin fața ochilor. Cu atât mai antrenantă toată această scotocire prin arhiva propriilor experiențe în calitate de consumator de artă, cu cât te afli în fața unui text inteligent și ofertant, dar, în același timp, și extrem de subtil și alunecos. Spectacolul *Omul Pernă* pus în scenă de Teatrul ACT sub semnătura regizorului Eugen Gyemant (pe baza piesei omonime scrise de Martin McDonagh) este un exemplu mai mult decât potrivit pentru exemplificarea unei asemenea atitudini. Pentru că, dincolo de *frumusețea macabră* a piesei

din 2003 a dramaturgului irlandez – interesant melanj de distopie orwelliană, de absurd kafkian și de atmosferă tenebroasă a basmelor Fraților Grimm –, performanța regizorală atinsă de Gyemant constă în permanenta semantizare și rezemantizare a întregului text, asimilând și prelucrând mărci înregistrate ale cinematografiei mondiale, într-un aluat scenic dens, asemenea (parafrăzând una dintre replicile protagonistului) unui puzzle infinit, fără soluție. Într-un univers mai mult sau mai puțin fictiv sau futurist, pre-ori post-apocaliptic, un scriitor de povești cu final nefericit este judecat pentru gestul de a fi pus în practică scenariile propriilor sale texte, masacrând mai mulți copii, în logica unui sadism inexplicabil. Acesta este, însă, numai începutul, care, în afara unei ușoare tente marca Hitchcock, conferite de amprenta acustică a unor acorduri stridente de vioară, nu par să iasă din tiparul unui scenariu ce ar vrea să depășească mai vechea convenție a suspansului polițist. Dar, în

momentul în care detaliile poveștii ni se relevă element cu element, percepția este bombardată succesiv de noi și noi referințe. Dintre toate acestea, numele personajului principal ce trimite, fără îndoială, la misteriosul protagonist al romanelor kafkiene, Katurian K. Katurian pare a fi cea mai la îndemână. Acestei perspective absurde i se adaugă, în schimb, multe alte tușe ce-ți spulberă și recompun neîncetat propriul orizont de așteptare: doi anchetatori al căror discurs, în același timp, colocvial și violent, cinic și autozeflemitor ce par o copie în stil sci-fi-fantasy, oarecum à la Terry Gilliam, a cuplului Samuel L. Jackson și John Travolta din începutul *Pulp Fiction*-ului; profilul ușor macabru al personajelor aureolate de lumini stridente, conturând un tablou cromatic complex și absurd rupt din estetica lui Jean-Pierre Jeunet (în special, în *Delicatessen* și în *La Cité des Enfants Perdus*); gestică demonstrativă a detectivului care cochetează când cu pedanteria grotescă



© FITS 2016 Paul Băilă



© FITS 2016 Paul Băilă



© FITS 2016 Paul Băilă

a lui Heath Ledger în rolul lui Joker, când cu stridențele mimicii unui Jim Carrey în rolul lui Ace Ventura; intriga polițistă (similară celei din *Basic Instinct*) ce imită aparent mecanismul bolnavului exercițiu de admirație a unui criminal la adresa scriitorului său fetiș, ale cărui opere de ficțiune sunt puse în practică cu o precizie înspăimântătoare; insulițele textuale populate de personaje fictive bizare, desprinse din universul fragil, grotesc, dar, totodată, atașant al creației lui Tim Burton (atât cea cinematografică, precum și cea poetică); artifițiul discursiv asemănător povestirii în ramă într-o rescriere macabră a celor *O mie și una de nopți* etc., etc. Toate acestea și încă multe alte referințe, mai evidente sau mai subtile, topite în aliajul unui spectacol intertextual mult prea vast pentru a încerca să-i trasezi o formulă rigidă de receptare, o cheie unică de lectură ori o semnificație globală a mesajului încifrat din spatele poveștii. Rezultatul este, oricum,

fascinant: un mecanism scenic complex ce jonglează când cu muzica epică a filmelor cu un pronunțat caracter narativ, când cu acordurile specifice atmosferei de permanentă alertețe a filmelor clasice americane, ori cu ușoarele stridențe ale unor cântece grotesti de leagăn, o formulă regizorală ce asimilează referințe livești și cinematografice, transpunându-le într-o scenografie ruptă parcă din universul *Portocalei Mecanice* a lui Kubrik, dar și un joc actoresc complex și particularizat la nivelul fiecărui personaj. Iar peste toate acestea, asemenea unui stomac textual imens, ce digeră într-o pastă omogenă panoplia de referințe culturale, se profilează umbra marelui scriitor, al demiurgului cel rău care, în momentele sale de plictis, pare să ne confere șansa pasageră a unui final fericit, dincolo de condiția aparent inofensivă a literaturii ce poate să vindece și să ucidă cu o la fel de mare ușurință. ■

Viața fără CASH

Raiffeisen BANK

împreună
cu TRASO

Hai la standul nostru din Piața Mare și câștigă un iPhone 6 jucând într-o piesă în care nu se întâmplă nimic!

+2000

www.raiffeisen.ro/viazaforacash

Perioada promoției în care poți câștiga un iPhone 6 la standul Raiffeisen Bank din Piața Mare este 10-19.06.2016. Regulamentul promoției este disponibil pe raiffeisen.ro/viazaforacash și în agenții.



9
PRIMERE MEDICALE
IN ANUL 2015

SPITALUL EUROPEAN POLISANO

CHIRURGIE CARDIOVASCULARĂ • CARDIOLOGIE INTERVENȚIONALĂ • NEUROCHIRURGIE

(021) 9383

www.polisano.ro

Strada Invidiei nr. 1A, Sibiu

Polisano CLINIC



✍️ Alba Stanciu

Antigona

UN SISIF FEMININ



© FITS Sebastian Marcovici

U n *one woman show* dominat de arta interpretării textului antic, cu investiții rafinate ale tehnicii *multimedia*, ale ritualului teatral și al muzicii, *Antigona, durerea mea* este un spectacol dens situațional, cu trimiteri simbolice atât către antichitate, cât și către alte texte de referință care tratează tema Antigonei. Spectacolul este dependent de înțelegerea sa contemporană, de relaționarea cu situații derulate în prezent, de „șocurile” prezentate sub formă de „știre de televiziune”.

Spectacolul o are ca protagonistă pe actrița Nube Sandoval, ce construiește un complex sistem filosofic bazat nu numai pe cuvânt (în care sunt prezente ideile filosofice ale lui Maria Zambrano), transformat într-un traseu labirintic în *underground*-ul mental al femeii sacrificate. Cursul spectacolului este un dialog imaginar cu trecutul, cu traumele, cu vulnerabilitatea

feminină, cu forța acesteia de a-și depăși slăbiciunea și de a lupta. Întregul discurs scenic este derulat sub semnul unui ritual funerar, al „ducerii” unei poveri, de la debutul spectacolului (care echilibrează finalul, privind la infinit această povară, dincolo de limitele textului, teatralității și spectacolului), ca un personaj feminin cu valențe sisifice, care trece prin mai multe etape (serii de situații scenice) derulate fie sub semnul ritualului (prezența măștii), a maternității și a incestului (invocare a mitului lui Oedip). Antigona lui Sandoval reprezintă feminitatea în tragedia antică greacă, expusă în dans, ritual funerar, mască și o corporalitate simbolică într-o formulă ce permite trimiteri către teatrul prin excelență corporal asiatic, către interpretarea personajului prin prisma povestirii cu corpul.

Însă impactul spectacolului este creat prin manevrele *multimedia*, care expun un intens discurs simbolic, etalat în egală măsură haotic cât și cursiv, cu intervenții documentare ale unor situații reale contemporane, până la dezmembrări ale formei și dispuneri halucinante

ale universului interior al personajului feminin, ce combină elemente din trecut, lupte haotice și derizorii cu forțele potrivnice. Imaginea spectacolului mixează prezența corporală a actriței columbiene, al cărui corp devine integrat în compoziția spațială, în imagine, intervine ca un element vivan abstract în construcția de sens simbolic al teatralității. În momentele de „ieșire” în afara universului *multimedia*, spectacolul propune momente de dans și voce, serii de interpretare a textului, fie în „direct” fie înregistrat în vederea sugerării unei prezențe a absenței. Intervențiile muzicii rituale, ale ritmului și efectului sonor electronic, cu esențiale valențe ale *ethos*-ului antic sunt echilibrate de vocea feminină, care recuperează modul de emisie vocală și liniile melodice modale care construiesc o formulă în maniera autentică a interpretării muzicale din tragedia greacă. De asemeni, este importantă arta fotografică (Cecilia Posada) prin care este creat un adevărat colaj din imagini disparete, hazardate după „rațiunile” ilogice și inconștiente ale visului, ce subliniază evoluția unui discurs aparent incoerent, compus din tablouri, serii în care sunt juxtapuse momentele rituale, dansul, textul dramei și compozițiile imaginii proiectate. Este subliniată despărțirea Antigonei de ea însăși (apariția sa în dublă ipostază: personajul real și cel virtual) care justifică, din punct de vedere scenic, conflictul cu ea însăși și oscilațiile între justificare, argumentare și acuzare. Limbajul gestual pe care îl utilizează Nube Sandoval este rezultatul unui melanj între expresivitate și simbol, între eficacitatea discursivă a semnului dincolo de cuvânt, a sublinierii sensului imaginii și formei, supuse unui continuu proces de dezmembrare și recompunere. Gestul și acțiunile sunt plasate într-un conflict creativ la limita realului, între corp și imagine *multimedia*, care decurge în mod firesc, prin prezența evenimentelor filmate, motivate de „normalitatea” expunerii informației, accesibilitate și formulă documentară.

Spectacolul a cărui regie este semnată de Bernardo Rey investighează nu numai o temă a tragediei antice, dar, mai ales, apelează la un transfer în sfera simbolului contemporan, adaptat unor noi coduri de percepție și asimilare a teatralității. ■



Elena Prisada

Centrul de Excelență în Studiul Imaginii (CESI)

UniCredit Bank

Antigona, durerea mea

Antigona, durerea mea, având ca titlu original, *Antigone, Genealogy of a Sacrifice*, este o incursiune viscerală într-un război fratricid din Columbia, îmbinată cu viziunea tragediei pe care o ridică filosoful spaniol Maria Zambrano, de fapt o trimitere la un alt război, la războiul civil spaniol. Propunerea este ca Antigona să își întâlnească, în mormântul său, tot neamul. Originea acestui spectacol este mult mai adâncă. Pentru mine este o îmbinare a temelor a două tragedii antice grecești ale lui Sofocle, *Oedip rege* și *Antigona*, prin rezumarea la esență a temelor principale, aceea a patricidului, incestului și autoflagelării cu tema iubirii de frate și a respectării tradiției funerare, îmbinate cu prezentul, acela al luptelor din Columbia. Din 1990, Nube Sandoval și Bernardo Rey sunt fondatorii teatrului CENIT, o companie ce se concentrează pe programe de reabilitare, folosind teatrul ca un instrument pentru pacificare, pentru integrare și rezolvare a conflictelor în zone de război, în școli de stat, închisori, centre de asistență pentru copii ai străzii din Columbia. *Performance-urile* lor folosesc spații neconvenționale, mijloace multimedia și măști. Acest spectacol, *performance* al unui singur personaj, Antigona, este desfășurat în șapte acte, folosește proiecții video, sonorități provenite din regnul animal și cântece gospel americo-latine. Spațiul în care s-a jucat a fost unul convențional, o scenă italiană, goală, doar cu două rânduri de cortine negre, permanent deschise și un ecran alb, pentru proiecție, delimitat de pânze negre. Proiecțiile video fac în acest spectacol parte integrată în decor. Altfel, decorul, în primele două acte, este constituit dintr-un singur scaun alb, rigid, aproape aducând aminte de zăbrelele unei închisori, adus în scenă de actrița (care este și dramaturgul spectacolului), Nube Sandoval. De asemenea se mai găsesc pe ecranul de proiecție un cilindru alb, acoperind o mască de inspirație greacă, tragică. Într-un moment important din spectacol, actrița aduce un arbust firav, fără rădăcini, pictat în culoarea roșie, simbol al legăturilor de sânge, al arborelui genealogic. Costumele sunt simple: cel din



© FITS Sebastian Marcovici

prolog este unul contemporan - fustă neagră, bluză neagră și o pânză neagră transparentă care acoperă chipul și umerii. Costumul se schimbă într-o rochie albă, cu multe falduri, material gros și impenetrabil vederii: bluza este tricotată, orificii mari, ce lasă să se vadă bluza de mai înainte, fără mâneci. Rochia aceasta albă este concepută verbal ca „pielea de teroare”, de care nu se poate elibera. Apoi, costumul mai primește un accesoriu realizat tot din același material textil, o pernă uter-vagin, ce conține o păpușă din material textil atașată cu cordon ombilical pernei. Masca de taur este un alt element important, animalic, inert, mort, completat vizual și sonor de două pietre mari, ținute în mâini de actriță, aproape ca niște copite. Costumul cu mască este întregit de o haină neagră, lungă, ce acoperă pe jumătate rochia albă. În epilog, haine sunt altele. Antigona apare din stânga scenei îmbrăcată cu o rochie neagră, până sub genunchi, având o pânză neagră, transparentă pe cap și umeri. Pantofii sunt mereu aceiași, roșii, cu toc mic, parcă amintind de flamenco. Am văzut acest spectacol ca o expresie a relațiilor de familie,

mai ales în contextul tragediei grecești, centrate pe două dimensiuni: cea a plasării în trecut prin personajul Antigonei și cea a plasării în prezent, prin proiecția discursului mamei îndurerate de pierderea copilului, o traumă pe care o trăiește de doisprezece ani. Temele tratate în spectacol, respectând cele două dimensiuni sunt necunoașterea, neîncrederea în capacitatea speranței de a exista în disperare, preocuparea egoistă a tatălui pentru sine, absența din viața fiicei, rolul mamei în viața copilului, nașterea copilului, sângele genealogic, încercarea păstrării individualității și lupta constantă cu istoria familiei în ciuda legăturii indisolubile cu familia, lupta dintre frați, credința bărbaților că trebuie să omoare pentru putere, sacrificiu-sângele cere sânge, înmormântarea fratelui, lipsa de importanță a timpului, din perspectiva plasării în trecut. Din perspectiva prezentului, tema este trauma mamei ce își pierde copilul. Epilogul aduce prezent și trecut împreună, având ca temă nașterea neamului care are conștiință, care se poate recunoaște în oglindă. Rolul Antigonei este povestea unei femei care propovăduiește libertatea color obedienți. ■



✍️ Diana Nechit

DIN LUMEA CELOR CE NU CUVÂNTĂ. LEII. O NOUĂ „FABULĂ URBANĂ” SE JOACĂ LA SIBIU



© FITS Maria Ștefănescu

Teatrul este, înainte de toate, o artă a efemerului, a *imediatității* spațiale și temporare surprinse vizual, auditiv și cooptate de mecanismele receptării și ale emoției artistice. De la text la voce, de la cuvânt la șoaptă timbrată, de la emisie vocală la receptare... vie, directă, spontană, *live*; simultaneitate ce dă viață textului teatral captiv în spațiul livresc al cărții... Această zonă a *efemerului* artistic cu temporaritate și spațialitate proprii, a ajuns la Sibiu deja o tradiție, oamenii intră, se recunosc, se bucură unii de alții, ascultă, intră în poveste și pleacă, pentru a reveni. Figuri familiare, timbre vocale ce le recunoști, dar amprentate diferit, prin noi identități dramatice, an de an. Secțiunea „Spectacolelor – lectură” cu același MC intertextual și sofisticat, Cătălin Ștefănescu – amfitrionul și cel ce „(des-) fereacă” cutia cu povești teatrale reinterpretate magic de vocile actorilor TNRS – Bogdan Sărătean și concretețea familiară a unui spațiu fizic identitar, Librăria Humanitas „C. Noica” din Sibiu, a debutat cu un text al trilogiei animale al dramaturgului Pau Miró, mai precis a doua piesă, *Leii*. Formula de receptare a dramaturgiei contemporane se schimbă brutal și vertiginos, lecturile și relecturile necesită filtre noi, intertextuale, sociale, iar practica

FITS de a plasa textul dramatic contemporan în avanscenă ne permite, an de an, o reeșalonare a jaloanelor receptării și reinterpretării oferite generos printr-o selecție avizată de Claudia Domnicar. Spațiul dramatic modern este astăzi unul aflat sub contextul textual al vorbirii de platou, al unei urgențe sociale, al unei diversități nu numai valorice, epistemologice, dar mai ales culturale și identitare. Dimensiunea textuală este reliefată, augmentată și prin prezența – alături de vocile actorilor ce dau corp prin lectură textului – a mai multor instanțe de receptare a textului: traducătorul, cel care face posibil transferul, conferind textului viață proprie într-o altă limbă și anume Luminița Doina Răuț, fericită în urma întâlnirii cu un text ce se identifică terțiar prin tensiune, poezie și mister; editorul, în persoana lui Ana Nicolau, de la editura Nemira, aflată la o primă întâlnire cu textul și cei ce i-ar putea asigura „viață scenică”, instanță creatoare și regizorală: Chris Simion și Eugen Jebeleanu a căror intervenție a avut ca punct de plecare comun răspunsul la aparent simpla întrebare, dacă ar monta sau nu un asemenea text. Propunerea textuală la care se face referire aparține dramaturgului și regizorului Pau Miró, cunoscut deja publicului sibian prin montările celorlalte două piese ale trilogiei animale *Girafele* și *Bizonii* de către Radu Afrim. Textul *Leii* este o premieră sibiană, iar prezentarea acestuia publicului « *des connaisseurs* » al spectacolelor – lectură,

a dat textului, grație valențelor hermeneutice ale lecturii performative, acea versiune expresivă, spectaculară, fără ostentație a textului rostit. Sub ochii noștri se trasează didascalic perimetrul securizat al spălătoriei de cartier – spațiu liant al trilogiei, un loc mitic în care se consumă dramele existenței cotidiene și prind contur siluetele tânărului, ale fiicei în scaun cu roțile, Mama, Tatăl, Inspectorul de poliție, fantomatica siluetă a Leului ce traversează ca un *rău augur* textual scena, dar și Câinele, Zebra – referenți animalai ai unei lumi în care animalitatea devine cheia interpretativă, alegorică a unei umanități bestializate. Trauma este aparent simplă. O seară banală, după închidere, tulburată de apariția intrusivă a necunoscutului, a Tânărului. Cămașa sa este pătată de sânge. A venit să o curețe, aici în cartierele mărginașe, înainte de a se reîntoarce în zona lui, cea rezidențială, a cartierelor de lux. Este întâmpinat de Fiică, acceptat de familia care este de acord să dea drumul la mașina de spălat. Dar dincolo de dorința de a înțelege misterul care pare deprins din intriga « polițier » a romanelor « noir », textul depășește această zonă de confort prin introducerea elementului de așteptare al perturbării dramatice care se naște diferit în fiecare personaj. Toate personajele se întreabă cine ar putea fi acest străin misterios. Este fratele dispărut acum 10 ani și revenit ca prin miracol, sau un posibil iubit pentru fiica ce trăiește în scaunul cu roțile ca o pedeapsă autoimpusă pentru o pseudo culpabilitate? Apariția Inspectorului de poliție care vine să anunțe moartea unui dealer de droguri suprapune peste versiunea inițială a tânărului o altă versiune verosimilă, instaurând îndoiala și declanșând fluxul dramatic, mizele și relațiile active ale textului. Scriitura cizelată a lui Miró generează un ritm intern, o tensiune textuală contenită, dar pulsantă, vie, o poeticitate a urbanului captiv într-un spațiu existențial mediocru al unui cotidian la limita dramaticului sau al derizoriului, ce se salvează din anecdotoc tocmai prin acest filon poetic al dialogurilor. Personajele sunt prinse în cursă, asemenea unor animale, de niște forțe pe care nu le percep, nu le înțeleg, devin fragile prin raportarea la o realitate schimbătoare, opacă, înșelătoare.

Fabula *Leii*, cel mai reușit text al trilogiei, după Eugen Jebeleanu, trasează premisele unei interpretări nu numai în cheie de suspans, alegorică, de fabulă animalieră, dar și socială, delimitând spații sociale diferite, antagonismul și rezolvări ce depășesc prin dramatism, prin fragilitatea echilibrului, zona micilor drame de cartier. Totul într-un limbaj poetic puternic, cu dialoguri de o falsă lejeritate ce pare „înghețat”, fixat într-un imobilism formal, redat prin repetarea regulată a didascaliei „liniște”, ultimul cuvânt al textului. Textul lasă spațiul literar acestor „găuri textuale” care circumscriu unele replici sau care caracterizează metatextual replica „liniștea” care devine grăitoare și care prevestește tăcerea leului ca un act premonitory, declanșator al dramaticului. ■



Catrinel Bejenariu
Centrul de Excelență în Studiul Imaginii (CESI)



ARMINA, SORA MEA FRUMOASĂ - CUVÂNTUL ROSTIT ARE SENS DOAR ÎN GÂND. O POVESTE CARE NU ARE NEVOIE DE CUVINTE, DAR CARE TREBUIA SPUSĂ



© Irena Lipi ska

storia a fost scrisă din perspectiva învingătorilor, iar multe întâmplări au rămas nespuse, ascunse, îngropate în umbra puterilor. Spectacolul, un poem audio-vizual în care cuvintele rostite nu-și au locul, lasă spațiu imaginii și sunetului să creeze loc de veci unor oameni peste care s-a trecut prea ușor cu vederea: este dedicat istoriei și culturii armene, cu adresă directă la întâmplările din Anatolia secolului XX, la genocidul din 1915. Titlul reprezintă primele cuvinte ale unei scrisori rătăcite prin spațiu și timp, iar întreg spectacolul te aduce aproape de spiritul unor oameni a căror poveste trebuia dezvăluită. *Armina, sora mea frumoasă* este un exemplu de virtuozitate atât individuală, cât și a întregii trupe care săvârșește un act total. Pentru acest spectacol, Jarosław Fret a inclus muzicieni din Iran, Armenia, Turcia, care interpretează muzica liturgică specifică acelor regiuni. Atât muzicienii, cât și actorii cântă! Este un dialog neîntrerupt care creează polifonie și dă un efect hipnotizant. Dublat de imagini, creează o stare conflictuală similară celei

victimă-agresor. Te regăsești într-un univers sonor în care nu ai mai fost niciodată, pentru că tradiția muzicii armene s-a risipit în urma primului război mondial. Întregul univers sonor este un strigăt către un trecut care se pierde, specificul sunetului este o expresie a ceea ce pentru generații întregi a rămas neexprimat. Spectacolul reprezintă o înșiruire de metafore și simboluri. Deși surprinde un eveniment opresiv, îți lasă libertatea să alegi din ceea ce ți se prezintă: o colecție de sunete și imagini, despre viață și fragilitatea ei. Jarosław Fret conține esența lui Grotowski și adaugă studiul vocal impresionant al actorilor, muzicienilor, de asemenea o serie de cercetări pentru documentare.

La Wrocław, spectacolul se joacă pentru 37 de spectatori, dar în cadrul FITS publicul a numărat mai mult de 200 de persoane. Spațiul scenic, construit din materiale organice, este în continuă schimbare, iar tablourile sunt conturate prin acțiunile actorilor. Materialele sunt organice, iar singura culoare care apare e

roșu. Șaisprezece coloane gigantice fixate cu niște curele metalice și conectate prin scripeți și cârlige au dominat spațiul, sugerând, probabil, arhitectura unui templu. Acțiunile se petrec cu o precizie impresionantă, asemenea unui ritual prestabilit, bărbații rearanjează violent spațiul, iar coloanele gigantice dezafectate până la final, se dovedesc a fi umplute cu nisip care ajunge să curgă în râuri uscate pe scenă. Se vorbește, de fapt, despre viață și moarte, despre femeie, bărbat, despre relația dintre aceștia doi și despre copiii care nu s-au născut încă și nici nu vor mai apuca să se nască.

Spectacolul escaladează în intensitate, pe măsură ce spațiul se golește de oameni și lucruri. Rămâne un peisaj arid, în care se odihnește o femeie aproape goală. Lumina nu se diminuează, femeia nu se mișcă. Spectatorii sunt lăsați să contemple o imagine dezolantă. Te lasă cu senzația că ai fi putut fi unul dintre ei și este o senzație care nu-ți dă pace și te face să te întrebi dacă vom reuși să ieșim din ignoranța care a cuprins secolul 21. ■



Alexandra Pascu

Centrul de Excelență în Studiul Imaginii (CESI)



Zbor prin timp

Sâmbătă, la 22:30, Piața Mare din Sibiu e împânzită de oameni. Compania de teatru Kitonb Project din Italia prezintă *Zbor prin timp* (*Carillon - The Flight of Time*), spectacol care a și deschis cu o zi în urmă, prin muzică, lumini, umbre și acrobații ediția a XXIII-a a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu. Scena din fața palatului Bruckenthal e ținta privirilor spectatorilor și a camerelor de filmat de pe telefoanele lor mobile - o mare de licurici care acompaniază jocul de lumini din față. Pe scenă se află un cadru paralelipipedic din metal în care sunt îmbârligați zeci de metri de cablu elastic. Acolo e locul unde se prepară cu acrobații, lumi magice. Dansatorii intră printre cabluri, se întind și se încălcesc în jocuri de lumini calde. Parcă și mai atractiv de atât e spectacolul de umbre de pe zidurile palatului, pe care îți mai poți odihni ochii după exploziile de lumină.

Dar spectacolul nu rămâne la orizontală: o macara de 80 de metri înălțime mută acțiunea în aer, unde actorii-dansatori-acrobați se desfășoară pe ritmurile muzicii, în patru cercuri luminate care atârnă prinse cu sfoară de o platformă. Nu-i greu să te simți transpus într-o altă lume sau să privești spectacolul ca un mesaj de la niște entități extraterestre, cum auzeam că spunea un privitor impresionat de explozia de sunete, lumini și mișcări acrobatice.

Muzica are ritmuri orientale și este completată de cântăreți, arătând și ei ca din altă lume, înconjurați de dansatorii nepământeni.

Un narator intervine și povestește despre facerea lumii, despre zei și oameni și face trecerea de la o perioadă la alta de timp. După o trecere prin diferite epoci în care umanitatea evolua mai mult spre rău decât spre bine, vine potopul, după care seceta și soarele care pârjolesc Pământul și nimic nu mai rămâne: „După potop, din voia zeilor, o nouă rasă a fost creată, o rasă cu origini miraculoase.” Macaraua își intră iar în rol și coboară o platformă de care se prind 4 ființe cu aripi ca sa i se alăture celei de a 5-a. După câteva mișcări acrobatice luminoase, oamenii cu aripi se aruncă în gol, într-un *bungee jumping* grațios. Lumină, confeti, muzică, fum.

„Și atunci am avut din nou zi după noapte și a rămas așa”, spune naratorul (...) și acum după milioane de ani...” Acum după milioane de ani, spectacolul *Zbor prin timp* din Piața Mare se încheie în aplauzele privitorilor... ■





Eliza Cioacă

Centrul de Excelență în Studiul Imaginii (CESI)

CapitalCultural.

Fado – din inima Lisabonei



© FITS 2016 Adrian Bulboacă

Muzica *fado* și-a făcut apariția în Lisabona, după anii 1820 – 1830. Originile ei sunt necunoscute, dar există mai multe teorii în această privință. Se crede fie că provine din „cantigas de amigo” din Evul Mediu, fie că își are rădăcinile în cântecele maure, sau reprezintă o preluare ale ritmurilor afro-brazilieni. *Fado* era cântat în cartierele portuare ale Lisabonei: Alfama, Mouraria și Bairro Alto, locuri în care muzica face parte din oameni. În portugheză, *fado* face referire la destin, la soarta cu care fiecare om se înfruntă. *Fado* este muzica sufletului portughez și trebuie cântat cu și din suflet, căci tradiția și ritualul sunt mai puternice decât timpul. Într-o biserică fortificată de pe dealurile Cisnădioarei, un grup eclectic de spectatori ascultă o trupă din Lisabona cum

aduce la viață trecutul. Presentul va fi tot ce contează, iar pentru acest concert, este important să te bucuri de el. Un drum din piatră te conduce până în vârful stâncos al unui deal, unde descoperi o biserică fortificată din secolul al XIII-lea, un monument istoric impresionant. Înăuntru, vei găsi alinate frumos rânduri de scaune, care așteaptă calm spectatorii veniți să le ocupe. În dreptul altarului, separat de nava bisericii, este locul de cinste al trupei de *fado*. Acolo notele muzicale vor fi mai mult decât simboluri pe hârtie, ele vor fi dragoste, viață, durere. Te așezi pe scaun, cântăreții vor apărea pe scenă, vor începe să cânte câteva note. Imediat, un ropot de aplauze umple biserica, iar tu ești printre cei care aplaudă. Claudia Duarte, solista trupei de *fado*, începe să vorbească despre muzică și istoria ei. Apoi începe să cânte. Fără să știi, mai mult decât la un concert, vei asista la un *performance*, un *performance* neorchestrat: un acord tacit între public și cântăreți. *Fado – din inima Lisabonei*

cântă în egală măsură despre trecut și prezent, despre tradiție și modernitate. Claudia Duarte îți va transmite din emoțiile ei, în timp ce ascuți cum povestește despre istoria fiecărei melodii. Iar apoi, muzica va ține locul cuvintelor.

Jocuri, iubire, tristețe, despărțire, sentimentele vor căpăta noi valențe prin intermediul muzicii. Muzică pe care mii de oameni au ascultat-o, pe care au plâns și au râs. Pentru că *fado* este special prin combinația dintre muzica tradițională de *fado*, care a rămas neschimbată de-a lungul anilor, și versurile noi, actuale. *Fado* este o experiență individuală, este conversația dintre tine și muzica pe care o ascuți. Iar pentru o oră, secunde vor deveni momente de istorie. Aceleași note, aceleași ritmuri, un alt public, un alt colț al lumii. Fiecare melodie a fost, dar este și acum. Acesta este paradoxul muzicii. Trecutul și prezentul se întâlnesc, iar în *fado* întâlnirea atinge corzile sufletului, pentru că este muzica sufletului portughez. ■



EDITOR: Ion M. Tomuș (ULBS)

ECHIPA: Diana Nechit, Alba Stanciu, Doriana Tăut, Oana Bogzaru, Sandra Popimoise, Andrei C. Șerban, Cosmin Popescu și Alexandra Pascu (CESI), Catrinel Bejenariu (CESI), Elena Prisada (CESI), Eliza Cioacă (CESI), Isabela Văduva (CESI).

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



ISSN 2248-1776
 ISSN-L 2248-1176



© FITS 2016 Paul Băilă



© FITS 2016 Sebastian Marcovici



© FITS 2016 Paul Băilă



© FITS 2016 Maria Ștefănescu



BANCA TRANSILVANIA®

Banca oamenilor întreprinzători

TEATRUL NAȚIONAL RADU STANCA SIBIU



moroi

TEXTE DE CĂTĂLIN ȘTEFĂNESCU (O NOAPTE, O ÎNMORMÎNTARE, UN INTERVIU, UN CIOBAN, UN CAP) ȘI ADA MILEA (UN BLOC)

REGIA: **ALEXANDRU DABIJA** SCENOGRAFIE: **DRAGOȘ BUHAGIAR** CÂNTECE: **ADA MILEA**
ASISTENT SCENOGRAFIE: IRINA CHIRILĂ ASISTENT REGIE: BOGDAN SĂRĂTEAN

ÎN DISTRIBUȚIE: **VERONICA ARIZANCU MIHAI COMAN ALEXANDRU MALAICU ADRIAN MATIOC FATMA MOHAMED**
SERENELA MUREȘAN CĂTĂLIN NEGHINĂ IOAN PARASCHIV EDUARD PĂTRAȘCU CRISTINA RAGOS
VLAD ROBĂȘ CRISTIAN STANCA DANA TALOȘ ARINA IOANA TRIF CENDANA TRIFAN
MARIUS TURDEANU ALEXANDRU UDREA EMA VEȚEAN LIVIU VLAD

www.tnrs.ro

 facebook.com/TNRSS