



aplauze

Anul XXIII / nr. 7 / 16 iunie 2016



aplauze



© FITS 2016 Sebastian Marcovici



© FITS 2016 Mihaela Marin



© FITS 2016 Paul Băilă



© FITS 2016 Adrian Bulboacă

Viata fără CASH

Raiffeisen BANK

împreună la TEATRU

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/viatafaraacash

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/viatafaraacash și în agenții.

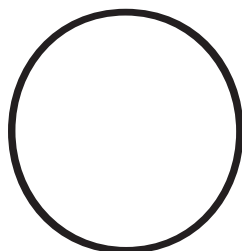




✎ Cosmin Popescu

Allianz  Tiriac 

Oameni obișnuiți



reflectare amplă și exemplară a situației sociale, economice și politice dintr-o Românie și dintr-o Europă cât se poate de recente, aduce pe scena Teatrului

Național Radu Stanca din Sibiu, la jumătatea festivalului, un spectacol, desprins parcă din imediata realitate în care trăim, prin *Oameni obișnuiți*, sub regia Gianinei Cărbunariu. Un spectacol al unei realități grave și, totodată, latente, în care verdictul este improbabil, de multe ori nefast, ori cu slabe șanse de reușită, printr-o foarte bună expunere comico-ludico-realistă, dar și ironică, sarcastică și tristă. *Más o menos*, spectacolul înfășează o serie de cazuri în care *acei angajați* din domeniul public sau privat care ridică o *problemă existentă în mediul de lucru* în care aceștia își desfășoară activitatea, sunt puși la zid, sunt avertizați, concediați, retrogradați sau, în cel mai fericit caz, ignorați, în situația în care soluționarea chemată ar schimba *conduita* de activitate a acelei organizații. „Plângerile cu număr de înregistrare” depuse ca sesizări persoanelor cu putere decizională se fac pierdute, sunt ignorate sau sunt întoarse nu ca soluționări, ci sub forma amenințărilor. Fie că este vorba de domeniile medicale, socio-politice, guvernamentale sau de orice altă natură, *angajatul model*, adică cel care își respectă îndatoririle față de mediul în care activează și care, de multe ori, prestează și munca celorlalți colegi de serviciu, este etichetat drept *angajat problemă*, imediat ce acesta încearcă să intervină în ameliorarea propriei situații. Astfel, abuzurile la serviciu, lișarea colegială, cazurile de corupție la nivel înalt, strategiile de intimidare, „drumul banilor”, comportamentul abuziv față de cei aflați în aziluri, sunt doar câteva exemple de „maladii” expuse scenic în acest spectacol. Angajații conștiincioși cărora li se pare normal să atragă atenția superiorilor, atunci când apar nereguli sau abuzuri în mediul lor de lucru, devin, de multe ori fără să cunoască speța aceasta, *avertizori de integritate* (whistleblowers) și își expun întreaga ființă și întreaga personalitate în



© Sebastian Marcovici

fața aceluși caz: riscă să piardă locul de muncă, riscă să își destrame familia, își riscă sănătatea. Scenografia spectacolului este una minimalistă, multifuncțională și inteligentă. Jocul scenic este, pe alocuri, interactiv, iar desfășurarea schimbului de replici vine să marcheze un contact vizual direct cu publicul, acesta din urmă fiind „certat” și „aclamat”, într-o manieră care marchează expunerea frontală a problemelor și a situațiilor dezbătute. Factorul veridic de inspirație al celor opt cazuri abordate în *Oameni obișnuiți* provine din imediata realitate trăită de opt persoane reale, avertizori de integritate din România, Marea Britanie și Italia, anume Ornella Piredda, Ciro Rinaldi, Sharmila Chowdhury, Eileen Chubb, Ian Foxley, Alin Goga, Claudiu Țutulan și Liviu Costache, iar factorul creativ,

teatral al spectacolului, exprimat într-o formă captivantă, este expus pe scenă prin vocile actorilor Teatrului Național Radu Stanca din Sibiu: Marius Turdeanu, Ofelia Popii, Mariana Mihaela Mihai, Ioan Paraschiv, Dana Taloș și Florin Coșuleț. Natura documentară a acestei piese de teatru a implicat, de altfel, un studiu aprofundat al acestor persoane iconice. Prima din cele două reprezentații din 14 iunie a avut parte de un eveniment special la finalul spectacolului, moment în care Constantin Chiriac, alături de Gianina Cărbunariu și de o parte din avertizorii de integritate a căror istorie personală a stat la baza conceperii spectacolului, au urcat pe scena teatrului pentru a deschide o conversație care să expună starea actuală a situației lor. ■



Eliza Cioacă

Centrul de Excelență în Studiul Imaginii (CESI)

Capital**Cultural.**

Oameni obișnuiți

RĂUTATE, REAVOINȚĂ SAU SISTEM CORUPT?



© FITS 2016 Adrian Bulboacă

Ce înseamnă să fii obișnuit? Care este diferența dintre tine și colegul din stânga, sau poate vecinul din dreapta? Suntem răspunzători pentru deciziile noastre, sau acestea sunt rezultatul unei situații care ne depășește?

În spectacolul Geaninei Cărbunariu aflăm că suntem cu toții *oameni obișnuiți*. Ceea ce ne diferențiază este modul în care alegem să ne raportăm la o situație și să acceptăm, sau nu, alegerile pe care le iau alții pentru noi. În studiile de specialitate s-a demonstrat că într-un sistem corupt, oamenii vor alege *the path of least resistance*, eludând responsabilitatea propriilor decizii prin apelul la o autoritate superioară, în fața căreia nu au putut, nu au avut cum să se opună. Astfel, deciziile de a închide ochii la nedreptățile care au loc, de a participa activ la crearea unui sistem corupt, de a-i hărțui pe cei care ridică vocea și denunță neregulile, toate sunt pasate unei autorități superioare.

Oamenii vor renunța la aportul individual pe care l-au avut în crearea și menținerea unui sistem injust prin justificări de tipul „*toți fac asta; m-ar fi conștient dacă nu o făceam; așa e cel mai bine pentru toată lumea; nu poți lupta cu sistemul*”. Philip Zimbardo, cercetător renumit în studiul comportamentului uman și profesor emeritus la Universitatea Stanford din U.S.A. remarcă următorul lucru: „Vreți ca oamenii să reziste presiunilor din partea autorității? Oferiți-le modele de oameni care s-au revoltat”. Spectacolul Geaninei Cărbunariu este un exemplu de teatru documentar cu iz politic, care aduce în prim-plan poveștile a opt oameni care au luptat cu sistemul și au devenit *whistleblower*-i. Este vorba despre opt oameni de vârste diferite, cu pregătiri în domenii diferite, din trei țări cu sisteme de guvernare și legislații distincte. Indiferent dacă nedreptatea se întâmplă în Marea Britanie, Italia sau România, în câștig de cauză ies aproape mereu păgubitorii, și nu păgubiții.

În limba română, termenul de *whistleblower* a fost tradus ca „avertizor de integritate”. „Mulți avertizori de integritate nici măcar nu știau

ce înseamnă cuvântul „*whistleblower*” înainte de a deveni ei înșiși *whistleblower*-i. Erau pur și simplu buni angajați, care își făceau treaba conștient și de aceea li s-a părut normal să vorbească, să atragă atenția superiorilor atunci când au descoperit anumite abuzuri, nereguli în mediul lor de lucru. Aceste abuzuri sau nereguli nu priveau propria persoană, ele aveau însă ca efect un risc major adus oamenilor, interesului public. Ei nu au acționat pentru propriul interes, ci pentru interesul public. Nu au sesizat nereguli care priveau propria persoană, ci nereguli, nedreptăți, corupție și abuz din sistem. Indiferent de background (vârstă, educație, naționalitate, domeniu de lucru), există un model pentru cazurile de whistleblowing.

Oameni obișnuiți nu este un spectacol construit din paravane și trucuri, ci o relatare cât se poate de fidelă a unor circumstanțe care au deturnat destinele unor oameni. Acest demers nu este menit să schimbe vieți sau să țină predici. El are ca scop deschiderea unui dialog, conștientizarea unor situații care există și mai ales, asumarea responsabilității individuale pentru deciziile luate. ■



✎ Diana Nechit



Căsătoria Mariei Braun

ȘI URGENȚA ISTORIEI

Densă și totodată fluidă, această adaptare a capodoperei lui Rainer Werner Fassbinder se transformă într-un adevărat master-class de performanță actoricească și regizorală a celor de la Schaubühne din Berlin, printre care, celebra Ursula Lardi în rolul Mariei, sub conducerea regizorală a lui Thomas Ostermeier.

„Heil!”. Repetat cu voice-off, cuvântul se transformă, încetul cu încetul, într-un suspin lunguros. Această oralitate senzuală impregnată de erotism încheie lectura scrisorilor adresate de femei îndrăgostite lui Adolf Hitler. Cu aceste mărturisiri tulburătoare, revelatorii pentru fascinația exercitată de Führer, până și în inima nemțoaicelor se deschide o adaptare făcută de Thomas Ostermeier, *Căsătoria Mariei Braun*, după scenariul lui Fassbinder. *Căsătoria Mariei Braun* apare în 1978 și este primul film din ciclul *Trilogiei germane*, completat de *Lola, o femeie germană*, în 1981 și *Secretul Veronicăi Voss*, care poartă o viziune realistă asupra evoluției societăților europene după 1950, asupra noilor sisteme economice și a raporturilor umane ce iau naștere. Thomas Ostermeier a mărturisit în conferința FITS dedicată personalității sale, dar și *metodei regizorale Ostermeier*, esteticii sale regizorale, că ideea adaptării filmului lui Fassbinder i-a fost sugerată de o femeie de care era foarte îndrăgostit, cu care avea o relație la distanță și care, într-un moment de criză a relației, i-a sugerat să vadă filmul și să facă un spectacol. Ostermeier mărturisește că nu a văzut filmul, dar a plecat de la pretextul filmului și de la scenariu, impunând o versiune dramatică proprie esteticii teatrale în care realismul istoric este o constantă a receptării spectaculare. Personalitatea artistică și regizorală a lui Ostermeier este emblematică pentru actualitatea noastră. Director artistic la Baracke, la Schaubühne, artist asociat la Festivalul de la Avignon, Ostermeier a alternat în montările sale când inspirația unor texte clasice, canonice, când „lucrul” asupra unor texte contemporane, dar care, toate au capacitate comună de a se interoga asupra conflictelor existențialiste ale individului prins în

determinismul economic și social al timpurilor noastre... Suspinele sunt acoperite de vacarmul bombardierelor apărute aproape amenințător pe ecranul aflat în spatele scenei. În câteva trăsături, un întreg context istoric este reprodus auditiv și vizual pe scenă.

În scenă avem cinci actori în așteptare, în condiție de *non joc*, ca și cum ar vrea să ne anunțe că ceea ce urmează să vedem vine de undeva de dincolo de prezentul reprezentației. Fotolii, măsuțe joase de cafea, în mai multe culori, lustre de forme și aspecte diferite formează elementele unei scenografii flexibile și alveolare, accesoriile care se vor metamorfoza, de-a lungul reprezentației, în tren, bar de noapte, primărie etc., după nevoile de spațiu și acțiune. Înfrângerea Germaniei naziste se apropie, iar pe scenă vedem imaginea unei țări aflate în ruină, a unei țări ce trebuie reconstruite. Când Maria se căsătorește cu Hermann Braun, cădeau încă bombe peste Germania. Hermann, plecat pe front, este declarat mort, dar revine. În avanscenă, Ursula Lardi, interpreta Mariei, poartă un carton pe care scrie „Wer kennt Hermann Braun”. Pe ecran se succed, într-o liniște apăsătoare, fotografiile ale lui Hitler și ale apropiaților săi, finala unei partide de Germania – Ungaria din campionatul mondial de fotbal din 1954, la radio. În spatele unui microfon, personajele (care se schimbă la vedere), naraază povestea Mariei Braun. Actrița este singura interpretă feminină de pe scenă. Celelalte roluri, atât feminine, cât și masculine, sunt asumate de către patru actori care se află într-un continuu proces de transformare, își schimbă costumele cu regularitate sau își pun o perucă și se convertesc în personaje feminine. Aceste transformări intempestive permit tranziții rapide sau chiar „scurtături” în narațiunea dramatică, în *story telling*-ul ostermeierian. Conștient că lucrează pornind de la o scriitură filmică, de la un scenariu pentru film, Ostermeier nu rivalizează cu aparatul de filmat, dar inventează o scriitură scenică similară montajului, extrem de eficientă. Efectul este cu atât mai corect, cu cât povestea Mariei este una ce se vrea rapidă și eficientă. Maria vrea să „ajungă” și vrea să o facă repede. Putem spune – fără a ne înșela – că are mereu un avantaj temporar în fața celorlalți.

Obligată să supraviețuiască într-o Germanie năruită și sărăcită, Maria învață regulile pieței negre, dar și cele ale comerțului sexual. Chelneriță într-un bar, are o relație cu Bill, un ofițer american, negru. Hermann îi surprinde într-o seară, iar în urma confuziei generate de panică, Maria îl omoară pe Bill. Hermann ia crima asupra lui și intră în închisoare.

După ce a re-interpretat regizoral marile figuri feminine ale piesei lui Ibsen, Thomas Ostermeier regăsește în Maria Braun a lui Fassbinder, o altă victimă a regulilor sociale și economice. Viziunea sa regizorală vizează mai degrabă reconstituirea unui scenariu și nu este o reconstrucție a unui film pe platoul scenei de teatru. Din acest motiv, interpretarea sa pune accentul pe pierderea idealului, a inocenței Mariei Braun într-o lume în care vanitățile, ego urile bărbaților sunt, de cele mai multe ori, proporționale cu grosimea portofelelor. Prin alegerea sa de a nu folosi decât un interpret feminin printr-o distribuție contrastivă, Ostermeier contribuie și la crearea acestei opoziții între Maria și o lume a bărbaților în care personajul feminin este izolat în feminitatea sa, în aspirațiile sale într-o lume mai bună.

În același mod ca și Fassbinder, Ostermeier decalciază povestea acestei femei naive ce s-a transformat într-o adevărată femeie de afaceri, dură și împietrită. Departate de a trasa premisele unui basm moral despre o anume tipologie feminină, Ostermeier o scoate pe Maria din zona moralizatoare prin conturarea portretului unei personalități dincolo de normă, cu o evoluție fatală determinată de ce din jur.

Pornind de la melosul feroce a formei cinematografice a lui Fassbinder, Ostermeier descrie din perspectiva unui personaj feminin o societate care, pentru a-și vindeca rănile, a-și uita crimele și înfrângerea, caută avid confortul adus de bani. Fără a fi indulgent, dar nici disprețuitor cu personajele sale, le punctează lașitatea, egoismul, dar și disperarea de a trăi momentul, prezentul, bucuria clipei. Deși separat de Fassbinder printr-o generație biologică dar și de creație, Ostermeier fraternizează cu el în reprezentația sa teatrală. ■



Eliza Cioacă

Centrul de Excelență în Studiul Imaginii (CESI)



GRUPE SOCIETATE GENERALE

Căsătoria Mariei Braun

Înainte de a se intra în sala de spectacol așteptarea s-a făcut în fața unei cortine mari, negre, până când am pășit cu toții peste convenția teatrală a celui de-al patrulea perete. Din fața scenei, cortina lipsea. Delimitarea dintre cele două lumi căzuse. Actorii priveau cum publicul se agita și cum spectatorii încercau să găsească locurile cele mai potrivite. Aveam în sală acțiunea oamenilor și nonacțiunea actorilor (aflați în așteptare). Actorii priveau detașați până când, pe nesimțite, s-a intrat în acțiunea propriu-zisă a spectacolului.

Thomas Ostermeier este unul dintre cei mai apreciați și, totodată, controversați regizori contemporani. Pentru Ostermeier, teatrul presupune rezistență, dezbateră, reflecție și nu se ferește să spună toate acestea apelând la un anumit fel de radicalism și violență a reprezentării. Spectacolul *Căsătoria Mariei Braun* este un teatru documentar, realist, diferit de teatrul post-dramatic. Teatrul, spune Ostermeier, este arta momentului de a reprezenta realitatea vieții, căci teatrul moare în fiecare seară. În spectacolele lui este proeminentă conștiința vinovată a Germaniei; arătată într-o situație dată, localizată atât temporal, cât și spațial, suficient de clar, o felie de viață autentică, cu subtilități care decurg din fluiditatea acțiunilor. Spectatorii sunt ademeniți să caute în complexitatea detaliilor de substanță înțelesuri ascunse, transformări de sentimente și intenții. Aceste interese care schimbă personajele sunt adesea la Ostermeier de natură economică, cel mai adesea, dar și politică. Comportamentul actoricesc este viu, real, iar disecția pe care trebuie să o facă spectatorul este un soi de „disecție pe suflete”. Prezența pe scenă este dublată la Ostermeier datorită tipului de realism la care apelează. La acest regizor, corpul capătă alte valențe și ocupă un loc central. Apelează în multe dintre spectacolele sale la proiecțiile video, redată în timpul desfășurării acțiunii, care vizează părți ale corpurilor actorilor, luate în detaliu.

Din partea spectatorilor, regizorul obține un mix cvasi-comod între implicare și detașare. Multe dintre convențiile teatrale sunt eliminate, dar nu cele de care teatrul nu ar putea exista. Cel de-al patrulea perete se clatină pe toată durata desfășurării spectacolului, păstrându-se doar pentru a se spune o poveste și eliminându-se abia atunci când povestea a fost receptată de către public.

Spectacolul se învârtă în jurul unei probleme economice, care vizează strict socialul întruchipat în această reprezentare de cazul Mariei Braun. Stratificarea și ordinea capitalistă dezumanizează, golind individul tocmai de identitatea sa. Actorii joacă această lipsa de identitate, schimbând peruci și haine, cu o anume impasivitate a chipurilor și privirilor și o nemișcare corporală în timpul mișcării. Situațiile limită fac ca măștile personajelor să cadă, iar de aceasta se ocupă teatrul dramatic. În spatele măștii unei civilizații s-ar putea să fie ceva foarte fragil. În spatele ei, se poate afla chiar bestia umană. Este o epocă nepotrivită pentru sentimente, spune Maria Braun. Ostermeier intuiește valențele pe care omul contemporan le are și pune în centrul preocupărilor sale economicul, ca un crez al prezentului. Prin actor, el întruchipează omul contemporan amenințat și expus. Personajele lui nu capătă neapărat vreo salvare, iar situațiile lor nu sunt de rezolvat: nu dă soluții, ci, mai degrabă, totul pare să fie privit totul printr-un unghi observațional.

O excepțională trecere de la o secvență la alta a fost făcută atât de natural, lin, dar și, într-un mod, de neașteptat de către actori. Exista o anume liniaritate și cursivitate în pofida schimbărilor de scene, iar montajul fragmentelor atinge o desăvârșire de excepție. Personajele masculine, deși joacă nenumărate roluri și se află într-o continuă transformare, au o desfășurare liniară și o tendință de a redeveni sateliți ai Mariei Braun. Astfel, în jurul ei se învârt constelații de bărbați în diferitele roluri.

Ostermeier vorbește despre climatul dominat de frică al secolului nostru, o frică de a pierde statutul social. Frica fundamentală face să se topească scena în ultimul minut, să ardă. Există, în prim plan, frica de un război care dă angoase și astăzi, frica de distrugere a societății civile. Starea de urgență și supravegherea sacrificială multe dintre principiile primordiale umaniste; sacrificiile fiind făcute din frică.

Maria Braun este o poveste a poveștii care capătă o dimensiune filmică, deja montată. Este un spectacol-film, care spune o poveste a unei femei. Există o anume fascinație pentru prezența feminină a Mariei Braun. Dimensiunea teatrală este accelerată, căci este vorba despre adaptarea teatrului la normele sale contemporane. Teatrul lui Fassbinder, regizorul de teatru care a realizat filmul *Maria Braun*, care nu a fost văzut de către Ostermeier înainte să realizeze spectacolul, nu propune în teatrul său orizonturi. Acesta își face datoria de a povesti și lucrul acesta îi este specific și regizorului acestui spectacol. Ostermeier se declară a fi împotriva ideii de a face spectacole de teatru după filme, de aceea pe cel în cauză nu l-a vizionat dinainte, ci doar a recuperat scenariul. Maria Braun întruchipează speranța și visul întregului popor german de după cel de-al Doilea Război Mondial; o virgină care vrea să fie complet nevinovată și care primește un copil fără să fi făcut dragoste. Însă, visul se numește Braun – culpabilitatea nazismului.

Această femeie întruchipează mizeria și imposibilitatea acestei speranțe. Spectacolul este o poveste, o literă mică, cum ar spune teoria platoniciană, care face să putem vedea mai bine în litera mare. Litera mică este sufletul individului, iar litera mare este sufletul întregii comunități. Astfel, în indivizi, în particular, putem citi „cetatea”, întregul. Ostermeier invită subtil la participare, cere niște cetățeni conștienți și implicați politic și social. ■



✍ Andrei C. Șerban

„DUMNEZEU IUBEȘTE GLOANȚELE”



A r fi de prisos să enumerăm multitudinea de opere artistice inspirate din evenimentele majore ale sumbrului secol XX, din rănile unei istorii ce și-a întors armele împotriva umanității, lăsând în urmă doar gustul amar al unei victorii absurde care, de altfel, ne-a scos la iveală propria vulnerabilitate. Nenumărate filme și cărți de succes, militante, emoționante, mărturii din interiorul și din afara contextelor politice, parabile sau documentare de o acuratețe crudă, toate acestea în numele unei reabilitări a umanității, a redeșteptării unei rămășițe de luciditate care să mai ofere individului posibilitatea unei salvări. Discuțiile tot mai aprinse în plan cultural, literar, în special, generate de întrebarea lui Adorno – *Se mai poate scrie poezie după Auschwitz?* – par să nu se fi sfârșit încă. Mai putem vorbi de un fond uman, de o sensibilitate neperversă care se poate materializa într-un discurs estetic, care mai poate avea pretenția de a accede la consistența unei opere de artă? Se pare că da. Da, se poate scrie poezie chiar și după Auschwitz: o poezie viscerală, exorcizatoare, dezinhibată și, pe alocuri, voit stridentă.

Spectacolul *Clasa noastră*, al Academy of Arts Osijek din Croația, nu este doar teatru, ci chiar o mostră din această poezie. Având la bază textul dramatic cu același nume, scris de Tadeusz Słobodzianek, alături de viziunea regizorală a lui Jasmin Novljaković, spectacolul

croat problematizează genocidul evreiesc din afara lagărelor naziste, conturând premisele unui lagăr consumat în sânul comunităților restrânse. Totul pare să se concentreze asupra unui bolnav spirit al veacului ce distorsionează valorile identității, transformând ori pervertind atașamentul fratern și colegial în fidelitate oarbă, închinată unui zeu malefic nevăzut.

Ceea ce pare, la început, a fi un simplu joc de pantomimă a unei clase de copii polonezi ce încearcă să recompună, în termeni adecvați propriei lor capacități de înțelegere, istoria începutului de secol XX, ajunge să se transforme, treptat, într-o *cronică a unui genocid anunțat* ce traversează mai bine de 50 de ani din panorama macabră a conflagrațiilor politice, sociale și intimiste. Polonez versus evreu, Hitler versus Stalin, Dumnezeu versus Yahweh, carne versus glonte – toate aceste perechi contradictorii, toate aceste nefericite repere ale demersului evolutiv (?) al istoriei ce se concretizează pe parcurs într-un discurs percutant, cu vădite inflexiuni naturaliste, se petrec chiar aici, între zidurile unei clase, ca într-un purgatoriu retrospectiv, în sânul căruia memoria victimelor este doar o farsă tragică a nevăzutului monstru politic.

Spectacol redat într-o cheie minimalistă, al cărui decor nu depășește mobilierul unei clase convenționale, *Clasa noastră* excelează, totuși, prin rigurozitatea viziunii regizorale, care nu ezită să facă apel la o serie de artificii de tipul *hors champ*-ului, pentru a-și păstra austeritatea și pentru a o exploata la maximum. Mizând, inițial, pe redarea cruzimii convenționale a jocurilor copilărești, care coboară evenimentele istorice în intimitatea propriei viziuni asupra lumii de dincolo de ziduri, concretizându-le în mici scenarii ale catastroficului, firul dramatic al spectacolului se folosește pe întreaga sa durată de artificiozitatea fragmentarismului.

Tranziția evenimentială este asigurată de intervenția clopoțelului ce anunță începutul unei noi ore de curs, a unei noi felii de viață, a unei noi ore de Istorie. Din când în când, numai inflexiunile unui cântec macabru de leagăn mai par să depășească barierele impuse de aceste ziduri, cele câteva partituri muzicale asemănătoare prin structură cu profilul unui *soundtrack* de film consumându-se în interior, în carnea fragilă a victimelor, asemenea unei rugăciuni înfundate.

Deopotrivă o incursiune în istoria tumultuoasă a totalitarismului secolului trecut, dar și o parabolă despre fragilitatea individului pus în fața unor idealuri artificiale, ce duc politicul și credința la limita absurdului, spectacolul *Clasa noastră* marchează o experiență teatrală șocantă și catartică, tușantă și agresivă, un manifest în numele unei poezii despre stropul încă neperversit de umanitate ce mai zace în noi, un manifest în numele poeziei care, da!, încă mai poate fi scrisă chiar și după Auschwitz. ■



✎ Andrei C. Șerban



Îngerul evadat.

ÎNTÂLNIRE CU TIM ROBBINS



© FITS 2016 Paul Băilă

La 13 ani a urcat pentru prima oară pe scenă, în pielea Micului Prinț, ca parte a distribuției musicalului inspirat din romanul lui Saint-Exupéry. La ceva timp după, a văzut filmul *Nashville* și a știut că lumea cinematografului este cea la care dorește să accedă. Iar câteva decenii mai târziu, avea să joace într-unul dintre cele mai cunoscute filme americane ale momentului, alături de Morgan Freeman, sub îndrumarea lui Frank Darabont. Probabil v-ați dat seama că vorbesc aici de faimoasa *Închisoare a îngerilor* (*The Shawshank Redemption*) și, deci, de Tim Robbins, unul dintre invitații speciali ai Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu din acest an. Cunoscut nu numai pentru cariera sa cinematografică, ci și pentru proiectele pe care le orchestrează pe scena teatrului american, Tim Robbins

și-a făcut apariția în fața iubitorilor de arte ale spectacolului și de film alături de Bogdan Ștefănescu, pentru a lua parte la un dialog amical și antrenant despre lumea scenei și cea de dincolo de ea. Despre oameni și despre actori, despre memorie și despre prezent...

Adept al unei filozofii de viață a momentului, în care spiritul aventurii devansează anticiparea și rigoarea proiectelor prestabilite, Tim Robbins este departe de a întruchipa arhetipul clișeic al VIP-ului mediatizat. Dimpotrivă, creatorul uneia dintre cele mai apreciate versiuni scenice ale momentului, bazate pe textul shakespearian *Visul unei nopți de vară*, vorbește despre popularitate ca despre un flagel care compromite identitatea umană. Excesul de artificiu, de imagine contrafăcută prin lentila camerei, degenerează autenticitatea propriei personalități. Printre atâtea forme mai mult sau mai puțin igienice de evadare din chingile

propriei vieți, omul Tim Robbins s-a oprit, mai ales, asupra importanței majore pe care teatrul a avut-o asupra sa. Luând contact cu lumea scenei, atât în calitate de actor, cât și în calitate de regizor, invitatul special FITS admite că teatrul își găsește o utilitate doar în momentul în care viața personajului domină (a se citi îmblânzește) viața noastră. Pentru că teatrul înseamnă explorare, înseamnă problematizare a propriei realități, înseamnă contextualizare și deconstrucție a unei identități textuale care duc experiența spectatorului dincolo de banalul său existențial. Marele merital realismului american, susține Tim Robbins, este acela de a coborî tragismul universal la nivelul dramatismului spațiului domestic. Punerea sub microscop a propriei biografii și specularea, uneori extremă, a situațiilor limită la care poți fi supus – aici se plasează esența teatrului, ajungându-se, astfel, la o aprofundare a propriului eu prin ceea ce se află în afara istoriei tale personale.



© FITS 2016 Sebastian Marcovici



Pus în fața întrebării cu privire la impactul pe care sursele media îl au asupra actualității, Tim Robbins admite că descoperă pe zi ce trece, în America actuală, o formă de punere în practică a exercițiilor de ură descrise de Orwell în romanul *1984*. Televiziunea a ajuns un mijloc sigur de pervertire, prin intermediul căreia individul are acces la o realitate distorsionată pe care o asimilează propriei percepții. Această ștergere a barierei convenționale între propria viziune și prefabricatele media marchează cea mai sigură cale de abandon al sinelui. Teatrul, pe de altă parte, vine să suplimenteze această absență a contactului. Fără să o recunoască într-un mod foarte evident, Tim Robbins privilegiază teatrul, în detrimentul filmului, ca una dintre cele mai sigure posibilități de mediere a spectatorului captiv în cușca falsificată de ecranul televizorului. Lumea ar fi un loc mai bun, a precizat invitatul, dacă oamenii ar închide televizoarele și ar ieși, pur și simplu, în stradă.

În absența acestei acțiuni, internetul ar putea, pe de altă parte, să accelereze un metabolism social care să împingă individul spre o mai bună conștientizare a propriei identități. Atât timp cât televiziunea compromise evenimentialul, pentru a exploata răul de dincolo de pereții casei noastre, internetul poate reabilita libertatea de opinie, catalizând inițiativele decisive la nivelul unei reabilitări sufletești, a susținut invitatul lui Bogdan Ștefănescu, amintind despre inițiativa câtorva mii de oameni, conectați prin intermediul *web*-ului, de a ieși în stradă, pentru a protesta împotriva unui război care nu a avut încă loc. Aici, în aceste emulații concretizate în jurul idealurilor care depășesc artificial lumii media, sinele își mai poate găsi o șansă de a se reabilita, și-a încheiat energic și cald Tim Robbins (omul, actorul și regizorul) discursul, punând punct uneia dintre cele mai speciale zile de Festival sibian. ■

È MULTÀ NELINIȘTE ÎN SUFLETELE OAMENILOR ȂSTORA. NELINIȘTE DIN AIA BUNÀ. EFERVESCENTĂ. CREATOARE.

Știi despre ce vorbim. Genul acela de neliniște, care te ține treaz noaptea după noaptea, visând 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.

Structurați diferiți. 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.

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

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

#RomanianStories UniCredit Bank

TAKATA

SAVUREAZA
FESTIVALUL
INTERNATIONAL
DE TEATRU DE LA SIBIU
ALĂTURI DE BEREA CARE A CERUT
MAI MULT
de la Gust

Un gust încredințat de aproape 150 ani românii



✎ **Isabela Văduva**

Centrul de Excelență în Studiul Imaginii (CESI)

CapitalCultural.

George Banu în dialog cu Thomas Ostermeier



© FITS 2016 Mihaela Marin



© FITS 2016 Mihaela Marin

George Banu aflat în dialog cu unul dintre cei mai importanți regizori ai momentului, Thomas Ostermeier, deschide posibilitatea de a intra în universul acestuia, în culisele lucrului cu actorii, în filosofia teatrului pe care îl practică, în dedesubturile conotațiilor politice și sociale ale spectacolelor sale. În cartea *Teatrul și frica*, lansată cu această importantă ocazie a montării pe scena sibiană a *Căsătoriei Mariei Braun*, George Banu îl numește pe regizor „simptomul unei rupturi” sau „simptomul unei mutații”, referindu-se la polemicile și controversele iscate de tipul său de teatru, care merge contra curentului actual teatral apreciat în Germania, dar și în restul Europei, și anume; post-dramatismul. Ostermeier realizează un teatru dramatic și realist, bazat pe narațiune, în care dezbateră, rezistența și reflecția se impun adesea prin violența reprezentărilor. În spectacolele lui apare conștiința vinovată a Germaniei post-naziste.

Cei doi fac o dezbateră în jurul cuvântului *frică*, folosit în titlul cărții, cu conotațiile și valențele oferite de Ostermeier în spectacolele sale, aflat în strânsă legătură cu realitatea socială contemporană. Se disting două direcții ale

acestei frici în teatru: pe de-o parte, frica despre care vorbește teatrul lui prin intermediul personajelor sale și, pe de altă parte, frica actorului față de munca sa, de calitatea acesteia. Spus mai pe larg, în legătură cu prima valență a fricii despre care vorbește Ostermeier, acesta dă exemplele pieselor lui Ibsen pe care le-a pus în scenă și în care vorbește despre o burghezie germană reconstruită după căderea Zidului Berlinului. Acesta spune că trăim într-un moment istoric dominat de frică. Există o frică socială, o frică de a nu pierde ceva, de a nu pierde statutul, clasa, averea. Este o teamă generată de capitalism, de crizele instalate care vor culmina cu o criză fundamentală. Frica este importantă și are continuitate. Vorbește, mai apoi, de situația de război în care se află lumea, cu atacuri, migrații, violențe și imperialismul care este adus la o nouă dimensiune. Această angoasă a fricii este generată de potențiala distrugere a societății civile și starea de urgență a acesteia, care demonstrează că suntem gata să sacrificăm statului principiile republicane pentru securitate. Însă această frică naște, paradoxal, un efect invers de cel al apărării sociale; o distrugere și o sacrificare a principiilor umaniste.

Cea de-a doua valență a fricii în teatru se referă la frica din munca actricească și regizorii care se comportă cu interpreții ca și cum ar fi supramarionetele de care ne vorbea

Craig. Marea provocare a regizorului, spune Ostermeier, este aceea de a face actorul să fie eliberat complet de frica sa și să îl ajute să uite actul de a fi pe scenă. Să nu se teamă nici un pic de luminile rampei.

Un alt subiect dezbătut de către aceștia a fost legat de felul în care teatrul se adaptează și suportă vremurile cotidiene. Trăim în epoca vitezei, în epoca hipertextualității, a filmului, a videoclipului, a telecomenzii, o lume eliptică, iar demersul pe care îl face teatrul este de a se prinde în horă și de a accelera pe alocuri viteza. Se distinge între accelerația producției teatrale și cea a narațiunii din spectacole. Dimensiunea textului se va pune într-o altă zodie a mișcării pentru a rămâne cu un public în sala de spectacole. În ceea ce privește producția spectacolelor, nu neapărat rapiditatea lor câștigă probele unui teatru bun.

Spectacolul *Căsătoria Mariei Braun*, jucat în cadrul Festivalului de la Sibiu, este un tip teatru documentar, care se desfășoară cu o viteză filmică. Este o poveste gata montată, inspirată după scenariul filmului lui Fassbinder, pe care Ostermeier nu l-a vizionat înainte să își regizeze spectacolul. Prin intermediul acestui spectacol, regizorul întrușchipează mizeria și culpabilitatea Germaniei naziste de după cel de-al Doilea Război Mondial și, într-un final, imposibilitatea speranței. ■



Alba Stanciu

JTI

Sunset Limited

UN DIALOG PE PERONUL DE METROU



© FITS 2016 Sebastian Marcovici

Sunset Limited, prin versiunea oferită de compania Unteatru și regia semnată de Andrei & Andreea Grosu, este un spectacol al confruntărilor de idei, de „luptă” a două forțe opuse, de convingeri.

Este o compoziție scenică din care este eliminat orice tip de artificiu teatral, rezumată la o scenografie ce schițează un peron de metrou. Ocazional apare sunetul și efectul din lumini și sunet, ce sugerează trecerea în viteză a unui tren. Drama este extrem de simplă, coordonată de două obiective majore, de dorința unuia dintre personaje de a se sinucide (White) și de metodele de convingere ale celui de-al doilea pentru a-l împiedica (Black). În esență, drama scriitorului american Cormac McCarthy parcurge mai multe modalități de interpretare a conflictelor de idei și argumente care privesc existența, abordări filosofice ale traumelor cauzate de relațiile inter-umane, idei care iau naștere în lupta între creștinismul evanghelic

și ateism. Piesa *Sunset Limited* are la bază formula de roman, motiv pentru care textele nu urmăresc eficacitatea dramatică teatrală sau trimiteri către histrionism, ci se rezumă la argumentul filosofic, susținut de scurte și alerte dialoguri, menite să dinamizeze din punct de vedere situațional parcursul teatral. Este un intens demers filosofic condiționat de inteligenta interpretare a actorului, care, deși nu se poate baza pe o tehnică de „persuasiune” teatrală în formule tradiționale, apelează la un spectacol al inteligenței, al susținerii „greutății” argumentelor filosofice ce privesc sensul existenței și modul de a privi viața din perspectiva oferită de atitudinea plină de serenitate a evanghelișmului american în contrast cu refugiul pesimist în opțiunea sinuciderii, singura cale de scăpare, singura soluție posibilă. Este vorba de „rezistența” și „anticorpii” fiecărui individ la violența și agresiunile fie fizice, fie mentale, venite din partea celorlalți, la acumularea de traume (adunate treptat încă din copilărie), de toxine ce se depun în psihicul uman, și care își caută rezolvare în diverse modalități. Personajul

Black este un produs al mediului violent al închisorii (condamnat șapte ani pentru crimă) și care a găsit în religie calmul necesar vindecării spirituale. La polul opus este personajul care vine din zona confortului material și a unui statut social privilegiat, dar a cărui „parte întunecată” este dominantă, puternică. Are un discurs plin de control și reținere, ceea ce maschează zburciunile sale interioare, depresia și, în cele din urmă, căderea în disperare și dorința de a se sinucide. Mesajul piesei creată de dramaturgul Cormac McCarthy este neputința de a „ajunge” la celălalt, de a-i schimba deciziile sau chiar tendințele de auto-distrugere. Black invocă argumente raționale, creștine, umane, toate acestea lovindu-se de zidul izolării „celuilalt” și a refuzului său în fața oricărei intervenții exterioare cu intenții salvatoare. Spectacolul regizorilor Andrei & Andreea favorizează etalarea actorului, a cuvântului expus ca produs al operațiilor raționale și emotive totodată. Este un demers teatral ce favorizează virtuozitatea vorbirii și a eficienței textului prin care se remarcă cei doi actori, Richard Bovnocă și Ștefan Lavruș. ■

© FITS 2016 Paul Bălaș



✍ Andrei C. Șerban



Singurătate

LA LIMITA DINTRE TRAGIC ȘI COMIC

După minunatul spectacol *Omul pernă* montat de Teatrul ACT, scriitorul Martin McDonagh este adus pentru a doua oară pe scena Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu cu un text din 1997, pe cât de diferit de precedentul la nivel stilistic, pe atât de ofertant și de spumos prin coloristica limbajului pe care o propune. Prezentat în fața publicului festivalier de Teatrul „C.I. Nottara” București, cu o regie semnată de Cristi Juncu, spectacolul *Vestul singuratic* propune o versiune (mai) realistă, pigmentată de ușoare urme de naturalism *edulcorat* cu insulițe de umor negru, a unei relații disfuncționale ce leagă doi frați. Locuitorii ai unei versiuni western, de tipul *the middle of nowhere*, Coleman și Valene încearcă să-și continue existența sub același acoperiș, în ciuda tachinărilor și a gesturilor de răutate gratuită care scot la iveală un soi de dispreț la adresa celuilalt, cultivat încă din vremea copilăriei. Trecuți prin experiența șocantă (mai degrabă în teorie, decât în practică) a morții tatălui lor, victimă (accidentală sau nu) a puseelor de furie oarbă specifice lui Coleman, cei doi frați nu par să renunțe la tensiunea reciprocă, neezitând să se dede a unor exerciții infantile de ură ce adâncește și mai mult prăpastia dintre ei. Nici predicile împăciuitoare și ușor naive ale preotului comunității, ratat pe plan profesional, cu tendințe spre un alcoolism cronic, nu par să fie de prea mare ajutor. Totuși, sinuciderea acestuia va căpăta proporțiile unui sacrificiu hristic ce va răscumpăra îndelungata dispută între Coleman și Valene.

Adoptând un registru aflat la limita dramei și a cinismului, scenariul lui McDonagh aduce în atenția spectatorilor metafora unei regăsiri a sinelui, ale cărei subtile inflexiuni mistice concretizează o atmosferă desprinsă, parcă, din visceralitatea romanelor Faulkneriene. Nu ne aflăm, în schimb, în fața unui text care să își ia sobrietatea prea în serios. De fapt, contrapunctele de umor negru ce sporesc tot mai mult conflictul protagoniștilor par, la o privire superficială asupra textului, ori a



© FITS 2016 Paul Băilă

spectacolului, să împingă acest performance înspre zona comediei. Nimic mai eronat. În ciuda tuturor inserturilor de limbaj colocvial, care-i pot răni pe spectatorii pudibonzi, în ciuda înfățișării actorilor care recompun o versiune mai degrabă caricaturală / grotescă, decât comică a personajelor, în ciuda infantilismului lor voit exagerat la nivel verbal și nonverbal. Spectacolul *Vestul singuratic* propune, astfel, și o miză, să-i spunem, generică: spectatorul este liber să decidă înspre ce formulă dramatică să-l tragă, ce etichete stilistice să-i aplice. Totuși, depășind *zgura* de umor, textul scriitorului irlandez, coagulat în spectacolul lui Juncu, dă concretețe unui univers steril, în dedesubtul căruia colcăie zeei abandonului. Senzația de deposedare este, în mod bizar, cu atât mai acutizată, cu cât personajele par să-și creeze pe cont propriu un microunivers compensator, prin atașamentele *mărunte* pe care le manifestă la adresa obiectelor. Dintre aceste forme de atașament, de departe cea mai interesantă, care poate suscita, la rândul său, o serie de discuții privitoare la implicațiile simbolice pe care le aduce cu sine, este cea a lui Valene care are mania colecționării de statuete întruchipând zeități din cele mai variate spații culturale. De

la figurina unui soi de zeu indian, cu aspect de șaman, până la multitudinea de siluete pakistaneze, ori de figurine întruchipând-o pe Fecioara Maria, Valene recompune în intimitatea jumătății sale de casă un adevărat pantheon mizerabilist. Că majoritatea acestor figurine sfârșesc mai mereu prin a fi sparte sau topite, asta este, deja, o altă poveste, care ar trebui să facă subiectul unei alte discuții, cel puțin la fel de interesante.

Mizând pe un decor contrastant, în culori pronunțate, ce par a contura o versiune ușor grotescă a animațiilor cu cowboy, spectacolul Teatrului „C.I. Nottara” se bucură de avantajul unei distribuții reușite. Fără să mizeze în exces pe artificii scenice legate de lumini ori de amprenta muzicală a tranzițiilor temporale, *Vestul singuratic* concretizează, în tușe îngroșate, panorama unei lumi aflate în descompunere. Oscilând între tragic și comic, între umor și grotesc, între ură și devotament, performance-ul bucureștean devine o parabolă convingătoare despre marele flagel al istoriei actuale, singurătatea, care depășește criteriile generice, meritând toată atenția spectatorilor, indiferent de gusturi. ■

PENTRU CEI CARE CRED ÎN MAGIA SCENEI!

METRO este alături de Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu încă din anul 2007, susținând dragostea pentru spectacolul scenic și teatrul de calitate.



10/19 23^a ediție
IUNIE 2016

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL
DE TEATRU DE LA SIBIU

YOU & METRO

FLANCO@FITS2016
#PESTEASTEPTĂRI

FLANCO
Mereu peste așteptări!

flanco.ro

© 2016 Flanco Retail S.A. Toate drepturile rezervate Flanco este marcă înregistrată Flanco Retail S.A.



✍ Catrinel Bejenariu

Centrul de Excelență în Studiul Imaginii (CESI)



ALPHA BANK

Leaving Normal

SAU CU SUSUL ÎN JOS



© FITS 2016 Paul Băilă



© FITS 2016 Paul Băilă

Spațiul public e un spațiu care ne aparține. În fiecare zi mergem pe stradă și întâlnim o mulțime de oameni. Trecem unii pe lângă ceilalți, ne privim, observăm, și suntem observați în același timp. Cie.Woest te poartă într-o călătorie plină de surprize, cu o dinamică explozivă. Tradus în limba română, cuvântul „woest” se traduce „feroce” și reprezintă o metaforă a străzii. *Leaving Normal* face ca granița dintre spectacolul propriu-zis și spectacolul străzii să devină neclară. La un moment dat, un porumbel care se stătea pe o bancă, a fost centrul atenției spectatorilor, preț de câteva minute. De asemenea, te surprinzi privind curios trecătorii și te întrebi dacă fac parte din *performance* sau nu. Pe scurt, șase personaje surprind momente romantice, violente, naive ori foarte pasionale. Ești martorul mai multor evenimente și te trezești în situații absurde, alături de diverse personaje. E un spectacol itinerant de teatru dans, atât comic,

cât și tragic. Pe parcursul plimbării, ajungi să-i cunoști și realizezi că, de fapt, iei parte la o poveste amuzantă despre un cadavru, despre respingerea vinei și a responsabilității.

Fiecare participant primește la început o cutie muzicală cu sunet specific, iar universul sonor devine responsabilitatea publicului, un amalgam de sunete incoerente care sugerează chiar sunetul străzii, însă de o manieră armonioasă, melodică. Spectatorii, inițial timizi, ajung să se bucure ca niște copii de joaca muzicală care durează pe toată perioada itinerariului. Prin participarea lor activă, devin parte din spectacol și ajung chiar să formeze scenografia ultimului moment. La ultima oprire, pe jos, sunt marcate locurile unde să se așeze pentru a forma pereții spațiului în care se adună cei șase performeri.

Implicarea spectatorilor se face gradual: începi prin a decide muzica și mergi după un ghid. Treptat, ghidul se retrage și, cumva, știi ce ai de făcut. Mergi pe urmele lăsate de unul din personaje care se dezbracă de un număr considerabil de tricouri, până când itinerariul

devine evident, pentru că mergi împreună cu performerii. Te afli într-o călătorie care pornește de la situații normale, dar ajunge să frizeze absurdul. De pildă, cuplul de îndrăgostiți care nu pot sta fără să se sărute, traversează strada rostogolindu-se îmbrățișați, pe jos, oprind traficul.

Se joacă cu corpurile, iar mișcările lor se bazează în principal pe tehnica „contact improvisation”. Manipulează energia și jonglează cu distanța atât dintre ei, cât și față de spectatori, care nu sunt menajați. Performerii pot da peste tine, poți fi stropit cu apă, ești martorul vieții de zi cu zi, însă distorsionată.

Leaving Normal sau *Cu susul în jos* este o poveste colorată de interacțiuni absurde și personaje care te intrigă, un *performance* care are loc pe stradă, o reprezentare a relaționării între oameni, la limita dintre teatru și dans, comedie și tragedie. Totodată, faptul că spectatorii realizează muzica, permite o fină observație asupra relaționării dintre oameni. ■



✍️ **Cosmin Popescu**



CRAMA OPRÎȘOR

Cum împarți o lacrimă într-o coregrafie a dualității

În încercarea de a salva memoria unui spectacol impresionant, care, prin dans, propune o pseudo-geneză a *totului*, a întregului nescindat, care emană dorința evoluției prin compunere - descompunere - recompunere, ar fi potrivite câteva delimitări definitive pe care spectacolul le oferă spectatorului: un vizual puternic evidențiat de prezența tinerilor coregrafi Ikumi Kurosu și Naoto Katori, prin mobilitatea corporală executată într-o formulă impecabilă, o alternanță a gesturilor care au la bază mișcări fine și precise, o simetrie complexă a mișcării individuale sau duale, un sincron mutual și o trăire simplă.

Spectacolul afișat în grila de evenimente FITS 2016 sub titlul *Cum împarți o lacrimă*, s-a desfășurat în seara primei duminici a festivalului, în spațiul familiar și familial al Teatrului Pentru Copii și Tineret Gong. Metaforă exprimată în varii ipostaze, spectacolul debutează printr-un cadru singular, identic, latent, programat să izbucnească, să se transforme, să devină plural. Fibrilația, contorsionarea, dezlipirea duc la scindarea formei unice, primare în două părți, asemenea celulei privitye microscopic. Dorința, nevoia depășirii stării solitare, stânjeneala singurătății provoacă, prin impulsuri feroce, o (re)naștere a existenței sub o formă multiplă, duală. Intervine interacțiunea entităților, dorința de cunoaștere, încântarea, delectarea, posesiunea, stăpânirea, satisfacția, consimțirea, recompensa, toate acestea manifestându-se prin complementaritate, prin inițierea unui gest de către o entitate și de continuarea celuiiași gest de către cealaltă entitate, prin reciprocitate și entuziasm, prin (re)cunoaștere.

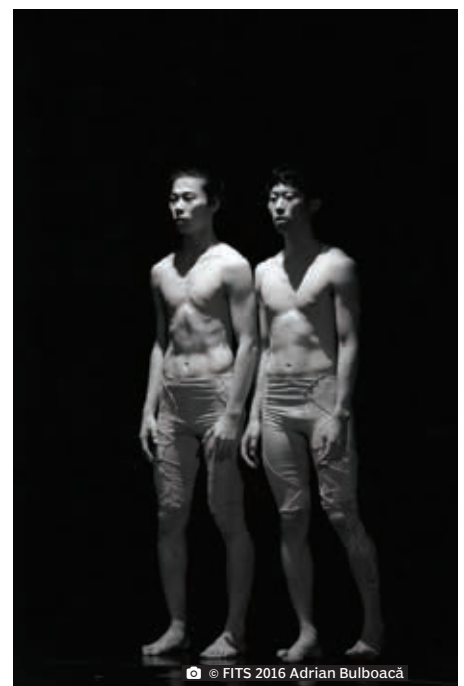
Forța vieții, capacitatea formei superioare de a emula, dar și caracterul întotdeauna comun al acestora, conferă fiecărei mișcări, fiecărui pas, fiecărei interacțiuni și întrepătrunderi grația și candoarea originare, proprii fiecărei entități în parte, dar și împrumutate de ambele de la aceeași rădăcină primară. Stadiul de la care pornește spectacolul se dezvoltă în acord cu fondul muzical, când calm, când alert, când lejer, de o complexitate ritmică aplicată fiecărei mișcări executate în parte. Este un spectacol de precizie a mișcării, de încredere a unei părți



© FITS 2016 Adrian Bulboacă

în cealaltă, de rezolvare a mișcărilor scenice în duet, de asumare a ritmului. Este o poetică a vizualului și un vizual al poeziei. Este acea speță a artei care satisface pe deplin, prin intimitatea acută exprimată. Perspectiva spațial-cosmică oferită de cadrul întunecat, care pune în lumină siluetele dansatorilor, confirmă statutul ludic al spectacolului și conferă un spectru amplu de impresii imaginative, creatoare și dăinuitoare.

Fără să fie catalogată drept o reprezentare care se cere pretențioasă, fără să fie cazul să fie considerat un spectacol care se ia în serios, pentru că, în fond, este unul plin de încântare și de satisfacție vizuală și auditivă, scurtele momente presărate cu mișcări care par să iasă din conduita exemplară de desfășurare, micile secvențe care sunt voit realizate imperfect pentru a da impresia unui derapaj, stârnesc un râs scurt în publicul spectator manifestat ca formă de bucurie în fața spectacolului. ■



© FITS 2016 Adrian Bulboacă



Elena Prisada

Centrul de Excelență în Studiul Imaginii (CESI)

Scena.ro, nr. 32

ARHIVA REMIX SAU DESPRE REVITALIZAREA ARHIVELOR TEATRALE



© FITS 2016 Adrian Bulboacă



© FITS 2016 Adrian Bulboacă



© FITS 2016 Adrian Bulboacă

ansarea revistei s-a desfășurat într-un cerc restrâns: Cristina Modreanu ca moderator, având ca invitați pe criticul de teatru Mirella Patureau și pe Oltița Cântec, critic de teatru și publicist. Mai puțin s-a vorbit în această lansare în mod explicit despre conținutul revistei, existând intenția de a păstra viu interesul pentru lectura acesteia. Temele discutate în conferință au fost convergente articolelor: Oltița Cântec a atins tema importanței revitalizării arhivelor teatrale în perioada totalei urgențe în care ne aflăm. Spectacole valoroase în perioada maximumului control ideologic și a cenzurii, a operării de tăieri de text, a îndrăznelii inacceptabile, a silirii părșirii țării, trebuie reamintite și conștientizate de un publicul tânăr.

Oltița Cântec ne lansează o invitație, pentru data data de 18 octombrie în incinta Institutului de Istorie a Artei București, la conferința cu tema *Teatrul românesc postdecembrist: contribuția regizorilor întorși din exil*, la Biblioteca Academiei Române, în Amfiteatrul „Ion Heliade Rădulescu”. Motivația pentru care această întâlnire este posibilă și memorabilă este tocmai datorată distanței temporale față de scena evenimentelor trecute.

Scena.ro este o revistă dinamică, modernă ancorată în temele fierbinți ale momentului: despre reformele sistemului teatral, șansele artiștilor tineri români, loc pentru peisajul estetic nereformat. Păreră Mirellei Patureau își exprimă nemulțumirea în ceea ce privește expresia impregnată în conștientul colectiv, expresia uzuală, „teatru comunist”, este mai degrabă o epocă a obsedantului ce ne-a urmărit până în 1972, cu ultimul bufeu de libertate exprimat prin *Revizorul* lui Pintilie. Este foarte importantă în acea epocă relația cu cenzura: viziunile de spectacole, tehnica șopârlelor, cenzura care câștigă, spectatorii care percepeau semnificațiile ascunse din jocul actoricesc sau din replici. Potrivit criticului Mirella Patureau, amintindu-și de un text al lui Radu Penciulescu, tradus de dânsa, se explică relativ ușor importanța cenzurii: fără aceasta nu se naște metafora. Mirella Patureau continuă intervenția ei, amintind de spectacolul *Hamlet* al trupei din Africa de Sud, pe larg detaliat în revistă, de care a fost dezamăgită, văzând o trupă de amatori jucând rolul unor amatori. Mirella Patureau face trimitere la *Balada doamnelor de altădată* de François Villon și la spectacolul Teatrului Aquarium, *La jeune lune tient la vieille lune toute une nuit dans ces bras*, amintind de procesul scrierii articolului din revista Scena.ro. Cristina Modreanu amintește publicului de un articol din numărul actual al

revistei, scris de Gabriel Sandu, de zguduirea produsă de evenimentul de la clubul Colectiv și importanța acestuia pentru scena teatrală tânără. De asemenea, este discutată tema familiei contemporane, cu toate implicațiile sale. La momentul dialogului cu publicul, Laura Mesina aduce în atenția publicului dubla calitate a dnei Cristina Modreanu, lector universitar în cadrul programului de masterat „Spectacol, Multimedia, Societate” al Centrului de Excelență în Studiul Imaginii (CESI) și director/președinte Romanian Association for Performing Arts (ARPAS), dar amintește și de importanța altor profesori de renume, precum Octavian Saiu sau Anca Măniuțiu. Întrebarea adresată de lectorul Laura Mesina se referă la sensul cuvântului „revitalizare”, ca aparținând mai mult arheologiei și documentării. A avut cuvântul, pentru acest proiect, un sens diferit? Răspunsul lectorului Cristina Modreanu a fost că demersul a fost de a explora trecutul într-o manieră liberă, din care au rezultat scurt metraje de ficțiune sau documentare și instalații. Acest demers autentic este văzut ca un prim pas în implicarea ulterioară a teatrelor în digitalizarea arhivelor. Importantă este utilizarea acestor arhive în mod viu, performativ, revitalizarea memoriei, câștigarea unui profit de pe urma celor care mai sunt în viață și păstrează memoria vie a trecutului. ■



✍️ Alba Stanciu

Carnaval carnivor. Poezie canibală

GROTESC MEYERHOLDIAN ÎN FORMULĂ POETICĂ

Spectacolul *Carnaval carnivor* este un *one man show* concentrat pe un teatru prin excelență al actorului, al interpretării nonconformiste la limita fizicității și expresiei clovnești, având ca punct de plecare antrenamentul corporal propus de regizorul rus Vsevolod Meyerhold în anii '20. Este un teatru care se bazează numai pe corporalitatea expansivă a histrionului, pe serii de atitudini sculpturale, susținute de un abil joc scenic plasat între progresie și repetiție. Este vorba de un tip de teatru practicat în perimetrul Quebec, *slam*, după cum prezintă și explică actorul acestui spectacol Thomas Langlois, în care cuvântul este investit cu diferite formule de expresie și strategii de etalare a sunetului și emisiei vocale. Textul „dramatic” este coordonat de un șir de scenete care privesc fie chestiuni de critică socială, de reliefare a unor situații normale din existența *every day*, problema măștii sociale, ajungând în cele din urmă la povești ale unor experiențe personale expuse în mod comic. Figura clovnului este esențială în acest demers spectacular, determină acceptarea oricărei excentricități comportamentale, de la cinismul sublim al comentariilor sociale și ale rutinei zilnice (pe care interpretul acestui spectacol Thomas Langlois insistă în repetate rânduri), până la gesturi naive sau chiar obscene. Impactul audienței cu spectacolul este direct, fără „pregătiri” anterioare, ca un dialog cu publicul, cu expunere fără rezerve ale liniilor directoare a acestui tip de spectacol, *slam theatre*, cu libertățile creative oferite de teatralizarea unui cuvânt, de transformare în spectacol ale detaliilor aparent insignifiante de comportament, desfaceri gestuale, recompuneri, etc. Conferința desfășurată după spectacol, oferită tot de Thomas Langlois, dă o explicație tehnică a mijloacelor teatrale folosite în acest tip de teatru, a poeticilor teatrale din care este adaptat repertoriul de mișcări și expresie. Este o veritabilă expunere științifică destinată, în egală măsură, atât teoreticienilor cât și



© FITS 2016 Călin Mureșan

publicului larg dornic să își extindă informațiile teatrale. Actorul oferă soluții de decodificare și relaționare cu un context cultural în care este favorizată abordarea teatrală interdisciplinară. Deși resursele corporale pot veni de oriunde, chiar din și școala de mim franceză, arta creată de Langlois are la bază percepția teatrală spațială creată de Meyerhold, de grotescul scenic, de „cheia” corporală care devine extrem de „confortabilă” pentru performer în a-și exprima propriile idei. Carnavalescul și anturajul creat de concepția *le monde à l'invers* facilitează expansivitatea corporală, gestuală, nonconformismul corporal și, mai ales, arta actorului. În decursul conferinței sunt explicate concepte precum „biomecanica” sau „constructivismul scenic”, susținute de argumente precum circumstanțele sociale și politice, noile obiective artistice care au orientat reperele filosofice, situație cu consecințe ireversibile în artă și în scena de teatru.

Thomas Langlois, în *Carnaval carnivore: Poezie canibală*, combină forma și coordonatele corporale după reperele teoreticianului și practicianului rus cu o abordare interpretativă artaudiană, a unui teatru în care artistul se expune în mod total. ■



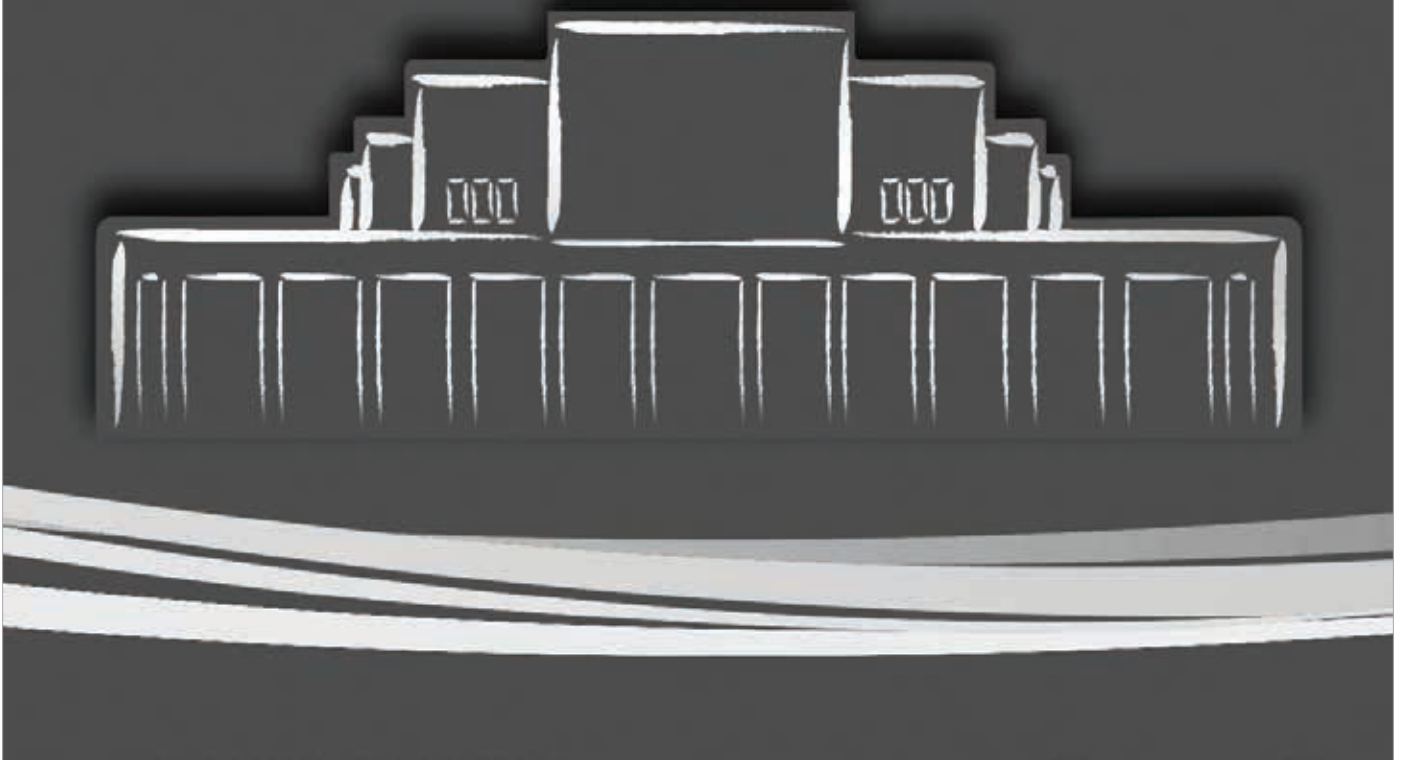
© FITS 2016 Călin Mureșan



TEATRUL NAȚIONAL
RADU STANCA SIBIU
FONDAT ÎN 1788

Allianz  Tiriac 

Promovăm valorile culturale autentice!



EDITOR: Ion M. Tomuș (ULBS)

ECHIPA: Diana Nechit, Alba Stanciu, Doriană 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 AVANSATE ÎN DOMENIUL ARTELOR SPECTACOLULUI (CAVAS)



ISSN 2248-1776

ISSN-L 2248-1176

aplauze



© FITS 2016 Maria Ștefănescu



© FITS 2016 Călin Mureșan



© FITS 2016 Paul Băilă



© FITS 2016 Sebastian Marcovici

Automobile Bavaria Group



Sușținem
Festivalul Internațional de Teatru Sibiu
încă din anul 2007.

MHS Truck & Bus Group



FUNDAȚIA
MICHAEL SCHMIDT
STIFTUNG



OAMENI OBÎȘNUIȚI

UN SPECTACOL DE GIANINA CĂRBUNARIU

SCENOGRAFIE: MIHAI PĂCURAR

MUZICĂ: BOBO BURLĂCIANU

DOCUMENTARE: VEIOZA ARTE - ANDREI IONIȚĂ, TANIA CUCOREANU

CU: FLORIN COȘULEȚ, MARIANA MIHU,

IOAN PARASCHIV, OFELIA POPII,

DANA TALOȘ, MARIUS TURDEANU

REALISED IN THE FRAMEWORK OF BE SPECTACTIVE.
CAPOTRAVE/KILOWATT SANSEPOLCRO (IT)
YORK THEATRE ROYAL (UK)
TEATRUL NAȚIONAL RADU STANCA SIBIU (RO)
BAKELIT MULTI ART CENTER BUDAPEST (HU)
B-SI LJUBLJANA (SI)
DOMINGO ZAGREB (HR)
LIFT LONDON (UK)
TANEC PRAHA (CZ)



Co-funded by the
Creative Europe Programme
of the European Union

Cu mulțumiri speciale
avertizorilor de integritate

ORNELLA PIREDDA CIRO RINALDI

SHARMILA CHOWDHURY EILEEN CHUBB

IAN FOXLEY ALIN GOGA

CLAUDIU ȚUTULAN LIVIU COSTACHE