

12 — 21 EDIȚIE SPECIALĂ ONLINE  
IUNIE 2020 Puterea de a crede / Empowered

# Aplauze

Nr. 9

20 iunie 2020

F I  
T S



Primăria Municipiului  
Sibiu

Principalul finanțator al  
Festivalului Internațional  
de Teatru de la Sibiu

## Aplauze

nr. 9

20 iunie 2020

**Editor:**

Ion M. Tomuș

**Contributori:**

Diana Nechit

Alba Stanciu

Andrei C. Șerban

Adriana Bârză-Cârstea

Ana-Maria Dragomir

Ionuț Alexandru Scurtu

Natalia Țurcan

**DTP:**

Cosmin Popescu

- UNIVERSITATEA „LUCIAN BLAGA” DIN SIBIU
- FACULTATEA DE LITERE ȘI ARTE
- DEPARTAMENTUL DE ARTĂ TEATRALĂ
- CENTRUL DE CERCETĂRI AVANSATE ÎN DOMENIUL ARTELOR SPECTACOLULUI (CAVAS)
- UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI, CENTRUL DE EXCELENȚĂ ÎN STUDIUL IMAGINII

Foto copertă 1: TNRS

Foto copertă 2: Teatrul Național Mihai Eminescu Timișoara

ISSN 2248-1776

ISSN-L 2248-1176

# Mesajul E.S. Adrian Zuckerman, Ambasadorul Statelor Unite ale Americii în România

**F**estivalul Internațional de Teatru de la Sibiu este unul dintre cele mai importante evenimente culturale ale României, cu artiști remarcabili din toate colțurile lumii. Statele Unite au fost întotdeauna bine reprezentate la festival, iar anul acesta nu face excepție.

În cadrul Sezonului American din acest an puteți asculta sublimul *Lagime di san Pietro*, regizat de Peter Sellars, vă puteți delecta cu spectacolul *Dust&Light*, în

interpretarea lui Alonzo King, ori puteți participa la prelegeri susținute de către profesori renumiți de la Metropolitan College din New York, Universitatea din Memphis și Texas Tech University. Aceștia sunt doar câțiva dintre numeroșii americani care își împărtășesc arta cu publicul festivalului din acest an.

Mulțumirile mele sincere lui Constantin Chiriac și echipei sale pentru munca grea pe care au depus-o pentru festival. Fără

eforturile lor neobosite, festivalul nu ar fi un mare succes. Ne bucurăm, chiar și în condițiile actuale, că au reușit să ofere spiritul Festivalului oamenilor din întreaga lume. Astfel că, vă rog, bucurați-vă de festivalul virtual din acest an și sper să ne vedem cu toții la Sibiu anul viitor.

Aveți grijă de dumneavoastră și sănătatea dumneavoastră! Dumnezeu să vă binecuvânteze!

# *Dunas:* *poemul* întâlnirii Mariei Pagés cu Sidi Larbi Cherkaoui

Adriana Bârză-Cârstea

*Dunas* a luat naștere din întâlnirea celor două universuri coregrafice, universul dansului contemporan al lui Sidi Larbi Cherkaoui și cel al dansului flamenco al Mariei Pagés. Ce-l face unic este tocmai acest duo compozițional al unor dansatori și coregrafi de excepție, atipici, cărora le place să treacă peste limitele specificului artei lor. Sidi Larbi Cherkaoui, de origine marocană după tată și de origine flamandă după mamă, este recunoscut și apreciat pentru creațiile sale în colaborare, pentru dialogul intercultural, pentru libertatea de interpretare și pentru preocuparea sa pentru teme existențiale. Pentru el limitele geografice au fost întotdeauna uși deschise pentru colaborare și explorare. Stilul său inovativ reiese din această mixtură de elemente venite din diferite culturi, religii și stiluri pentru a evidenția tema sau ideea centrală. Într-un interviu spunea că el nu amestecă culturile, ci le traduce, le traduce prin limbajul dansului contemporan. Spunea că în *Dunas* nu a fost interesat de definiția flamencoului, ci de mișcarea de flamenco și că se întâmplă un lucru minunat când aceste mișcări sunt aduse în aria contemporanului, ele devin naturale, parte din limbajul nostru actual. Maria Pagés (dansatoare și coregrafă de excepție a artei dansului flamenco) experimentează o formă coregrafică deschisă, o formă într-o permanentă legătură cu tradiția, dar și cu contemporanul.

În spectacolul *Dunas* intră într-un frumos dialog al seducției prin expresivitatea, mijloacele, rădăcinile și sufletul artei sale. Inspirația pentru acest spectacol vine din imaginea dunelor de nisip din deșert aflate în permanentă metamorfozare. Deșertul devine imagine simbolică pentru existența noastră, a unui necunoscut în continuă transformare, avem libertatea de a alege o direcție, dar asumându-ne riscul de a ne pierde. Metamorfozarea peisajului vine din mișcarea particulelor fine de nisip sub acțiunea vântului, ele se pot grupa sau dispersa, așa cum și noi ne putem pierde sau regăsi. Apare și această reflexie asupra acceptării transformării vieții și a relațiilor (descoperire-întâlnire-conflict-despărțire-regăsire).

La nivel vizual imaginea dunelor de nisip este transpusă cu ajutorul unor pânze ușoare, de culoarea nisipului, suprapuse și în continuă mișcare, mișcarea acestor pânze devine o extensie a mișcării interioare de căutare și regăsire prin celălalt. Corpurile dansatorilor devin una cu aceste dune. Cei doi artiști au introdus în discursul coregrafic imaginea supradimensionată a corpului în mișcare, proiecții video, jocuri de lumini și umbre, dialog la nivel de brațe și chiar desenul în nisip ca mijloc de susținere a demersului corporal-interior. Trecerea dintr-o scenă în cealaltă se face aproape insesizabil prin emoția gesturilor efemere, prin transformarea continuă

a lucrurilor și a formelor, prin prezența dorinței de a se pierde și de a se regăsi în celălalt. O scenă superbă din spectacol ar fi aceea când Maria Pagés mișcă brațele într-o dinamică specifică dansului flamenco (când fluidă, când senzuală, când oprită brusc, când fragmentată), iar din această dinamică se generează o imagine, pentru ca această imagine să genereze o mulțime de reflexii, gânduri. La început, se realizează o prelungire a brațelor ei pe o proiecție, transformarea lor în crengi, ramuri și, la final, se ajunge la imaginea completă unui arbore, arborele vieții.

Un element esențial al compoziției spectaculare e muzica superbă compusă de Szmon Brzoska și Ruben Lebaniegos în interpretarea live a doi soliști (care ne cuceresc cu inflexiunile hispanico-orientale) și patru instrumentiști. Muzica reprezintă rădăcinile celor doi coregrafi și creează o armonie între cele două lumi, cea arabă și cea a flamencoului și susține călătoria întâlnirii dintre cei doi. Conține și inserții de text specifice flamencoului, muzicii evreiești clasice și medievale și chiar evocarea drumului către Compostela.

Compoziția spectacolului pare a fi un poem cu multe substraturi de mijloace de expresie, o poezie în care fiecare vers conține substanța întregii poezii, dar de fiecare dată e exprimată corporal altfel. E poezia scrisă în urma întâlnirii dintre Maria Pagés și Sidi Larbi Cherkaoui.

# Caida del cielo. Rocio Molina

## Puritate a formei corpului și metamorfoză

### Alba Stanciu

Virtuozitatea în dansul *flamenco* este mereu o condiție, iar spectacolul *Caida del cielo* îmbină această calitate cu o teatralitate sublimat narativă. Este un periplu coregrafic prin contraste, în care personajul feminin exprimă o paletă largă de afecte, dar mai presus de toate etalează posibilități nelimitate ale acestei arte.

Debutul spectacolului este dominat de acorduri stridente, de atmosferă *rock*, în care își croiește drum o linie melodică vocală cu accente ale muzicii tradiționale spaniole. Acest preludiv agresiv este neutralizat de un moment de silențiozitate, stăpănit de *vidul* scenei, din care este treptat decupată silueta statuară a personajului feminin aflată într-o postură quasi-imponderabilă. Corpul artistei anunță din primele clipe codul teatral al dansului, activat din energia creată de cele mai mici detalii corporale. În mod silențios, este pregătit dansul, corpul este *prelucrat* prin diferite forme, liniare sau contorsionate, exprimând starea de *posesiune* artistică a performerului în transă care vibrează, tremură, este *trăit* de spasme și extaz. Rochia devine extensia liniei corpului, contribuind la mișcări fluide, desenând spirale, linii sinuoase, până când corpul renunță la ea, reliefând forma umană pură, sculpturală, feminină.

Spectacolul decurge ca o serie de transformări a dansatoarei de *flamenco*, cu treceri prin configurații și desene al gestului coregrafic, dinspre feminin spre masculin, cu preluări de funcțiuni muzicale în scene unde corpul și pașii sunt folosiți ca instrumente de percuție. Apar jonglări cu ritmul, contratimpul, până la momente de epuizare și prăbușire simbolică, urmată de regenerare și căutare de configurații noi. Rocio Molina trasează o dramaturgie performativă trasată ca evoluție între situații antagonice, între instrumente și

corp, până la momente culminante de fuzionare a celor două registre. Un moment aparte al spectacolului este reprezentat de intervenția acțiunii și zgomotului banal, cotidian (performerii consumă chipsuri). Sunt create aluzii la formula consumabilă, gratuit sexualizată, vulgarizată și ieftină a formei de dans *flamenco*, practică în multe situații.

Folosit ca interval între tablouri, recitalul de percuție pavează atmosfera unei noi configurații teatral coregrafice, pregătind un alt moment creat în alura unui dans al străzii. Acesta menține autenticitatea artistică, pasiunea și extazul dansului marginal, fără artificii sau alte formule decorative, în care sunt prezente doar vocea, pulsul ritmic al bătăilor din palme și corpul performerului, regenerând puritatea artistică a dansului *flamenco*. Acest moment de *catharsis* este susținut de virtuozitatea tehnică, de configurațiile expansive ale corpului în stare de *posedare*, în care emoțiile devin demonice, moment de reîntoarcere la traseele clasice ale dansului, rupte de contemporaneitate sau de alt reper comun. Formula este continuată până în finalul spectacolului, ce revine la consistența acustică a instrumentației electronice cu inflexiuni *rock*. Pe acest fond, dansul face eforturi să se adapteze într-un nou *corpus* acustic, efort care consumă, epuizează, rupe eficacitatea autentică de *flamenco*.

Spectacolul prezentat de compania Rocio Molina apelează la formule inedite de teatralizare a dansului tradițional spaniol, redimensionează textura coregrafică, prin simboluri, oscilări între elemente ritualice, abluțiuni și situații comune. În acest context, esențial este corpul dansatoarei, aflată într-o continuă căutare de formă, expresie, puritate artistică și autenticitatea stilistică a dansului.



# Victor sau copiii la putere.

## Inocența pierdută

Diana Nechit

Emmanuel Demarcy-Mota a montat la Théâtre de la Ville, *Victor ou les enfants au pouvoir* de Roger Vitrac. Drama suprarealistă pe linia lui Jarry, al cărei erou absolut este Victor, un copil de nouă ani, devine, în montarea regizorului francez, o lectură plină de contraste, de o simbolică profundă, care ilustrează resorturile subconștientului, zonele ascunse, decadența și măreția vârstei copilăriei, și care demască un anume prototip familial. Familia burgheză pare a fi, inițial, desprinsă din teatrul lui Feydeau: ipocrizie, infidelități la tot pasul, conveniențe sociale, ostentație, adulter, minciună și ipocrizie, ascunse sub stratul gros și fals al mondenității. Dar, în textul lui Vitrac, burlescul este repede înlocuit de violența unui răs furios, de un răs al revoltei, al rebeliunii. Oscilând între registrul comic și cel tragic, textul lui Vitrac este și o provocare lansată scenei, pe care Demarcy-Mota o acceptă într-un mod ambivalent.

Eroul piesei, Victor, își serbează aniversarea celor nouă ani, moment care declanșează o metamorfoză teribilă. Copilul, un model de cumințenie până atunci, devine un „copil teribil”, în filiațiunea lui Cocteau.

Victor devine *regizorul* unei drame ai cărei protagoniști sunt incarnați de către invitații la petrecere: Copilul teribil, Tatăl nedemn, Mama cea bună, Femeia adulteră, Încornoratul, Bătrânul Bazaine (referința la mareșalul francez lărgeste derizoriul și înspre armată). Această reconstituire scenică îi dă ocazia pentru a releva infidelitățile tatălui său, pentru a deconspira adevărul cu multă insolență și cu o anume plăcere sadică. Astfel, cu multă finețe, lasă să transpară *cruzimea* piesei, concept pe care Vitrac îl mania cu mult entuziasm, înscriindu-se într-o descendență electivă a lui Artaud însuși, care a montat piesa în 1928 (durerea fizică pe care ne-o poate da vederea tălpilor goale care calcă pe cioburile unei vase de Sèvres, sufocarea provocată de înec care durează suficient de mult, încât spectatorul să înceapă să se îngrijoreze). Toate aceste exemple sunt concentrate în prima scenă, magnifică, și prin talentul celor doi actori care îi interpretează pe copiii, Victor și Esther. Actorii adulți care-i interpretează pe cei doi copii, fără a încerca nicio clipă să parodieze vârsta personajelor incarnate, relevată și prin costum și atitudine (cămașă albă și pantaloni trei sferturi), sunt

extraordinar de veridici în ipostazele care demistifică inocența copilăriei, devenind niște adevărați tirani, lucizi și cinici.

Victor este un copil instabil, care aparține perioadei schimbărilor și care deconspiră certitudinile familie burgheze din anii '30, un provocator. Replicile acestui personaj, care se detașează total de prototipul copilului angelic, cuminte și de familie bună, conțin o imagistică puternică, sunt fragmentate, merg spre un teren minat care amintește de absurdul lui Ionesco. Replicile celorlalți se înscriu în zona falsului, a stereotipiilor de limbaj. Victor are toate atributele adolescentului crud, pe linia *Teoremei* lui Pasolini, sau ale acelor *kids* rebeli ai lui Larry Clark. Victor are și carura unui erou shakespearian, pe linia lui Hamlet, dar care incarnează cu o plăcere aproape sadică toate infantilismele proprii vârstei: distruge obiecte, ucide, are accese de grosolanie, dă măștile jos (personajele poartă măști pe cap), dând relief resorturilor ascunse ale sexualității, ale fantasmelor generate de obediența în fața regulilor, ale exhibiționismului, voyeurismului, nevrozelor, masochismului, despre care pare să știe deja totul.

 **AQUA**  
CARPATIC

GUSTUL PURITĂȚII





© Jean Louis Fernandez

Partenera lui de joacă, Esther, îl secondează magistral și este, pe rând, păpușă de cârpe, virago, Ofelia. Între cei doi se instaurează un frison de anarhie senzuală și dureroasă. Forța acestui cuplu este dezamorsată de sosirea părinților. Universul adulților este plin de personaje burlești, eroice, înfricoșătoare. Victor mănuieste, după bunul lui plac, sforile acestor marionete monstruoase, bal frenetic și mortuar. Aprinde făcliile, lansează petardele, își distruge jucăria, universul până la disoluția propriei persoane

Scenograful Yves Collet a creat pentru această reprezentație un spațiu postmodern impresionant, de tip instalație, un cub de sticlă alb, transparent, cu pereți mobili. Spațiul scenic este completat printr-un bazin

cu apă acoperit cu frunze moarte. Deasupra spațiului de joc plutește amenințarea unei rădăcini vegetale inversate, un copac suspendat, dezrădăcinat din pământul fertil-simbol al ideii de genealogie, de familie și care anunță dezastrul, aneantizarea din final. Umbre uriașe de conturează pe pereții scenei și conferă un plus de mister atmosferei angoasante. Luminile onirice creează o atmosferă fantastică, atemporală. Dincolo de perfecțiunea vizuală a dispozitivului scenic, au existat și anumite constrângeri fizice, acustice, generate de elementele scenografice, dar care au contribuit la senzația de *disconfort* al personajelor, devenind astfel, un plus al montării.

Reprezentăția generează un mix de

suprerealism și tragedie greacă care dinamitează din interior familia. Acest drum al destrucției familiale este pavat cu adevăruri de necontestat: ipocrizia, minciuna, falsul sunt tot atâtea forme ale superficialității, ale lipsei de substanță a acestei forme vide care explodează, în cele din urmă, asemenea vasului spart de Victor la începutul reprezentației sau a corpului său, la finalul acestei. Violența parentală și putregaiul conștiințelor apar în plină lumină, atunci când aparența farsei ne permite să le trecem cu vederea sau să ne prefacem că nu le vedem deloc!

# Povestea prințesei deocheate

Diana Nechit



**P**ovestea prințesei deocheate malaxează în substanța ei spectaculară imagini și simboluri noi, inedite, dar și altele mai vechi, deja recurente în estetica lui Purcărete. Spectacolul este în integralitatea lui un exercițiu de intertextualitate ludică în care aluziile vizuale și auditive din *Kill Bill* se intersectează cu scene desprinse din istoria filmelor cu și despre samurai, iar tehnicile desprinse din cinematografie, cum ar fi stop-cadrul și mișcarea în ralanti pun în valoare o rochie care merge singură. Pe canavaua unei formule teatrale fixe, constrictive chiar, teatrul *kabuki*, regizorul decupează o poveste ce coagulează epic, conferă suport și pretext succesiunii de cadre vizuale, la limita dintre grotesc și monumental.

Stilizarea modernă se simte atât la nivelul prelucrării unor elemente din estetica și tehnica *kabuki* într-o viziune ludică, detabuizantă, îmbogățită cu elemente preluate din estetica occidentală, cât și la nivelul unui figurativ și al unei cinetici ce

generează serii de imagini animate, comice prin ipostazieri situaționale și prin artificii ce țin de machiaj, tehnica travestiului, de caricatural precum și de o reinvestire imagistică luxuriantă a corporalității protagoniștilor, dar și a expresivelor tablouri de grup. De asemenea, prezența unui narator de tip brechtian, care nu numai povestește, dar și explicitează sau comentează pe alocuri, se încadrează tot în estetica teatrului occidental. Materia textuală care coagulează armonios tot acest conglomerat vizual și sonor este oferită de o serie de întâmplări preluate din libretul din secol XIX al lui Tsururya Nanboku al IV-lea, autor cunoscut pentru apetența lui pentru macabru, pentru scene și personaje fantastice, supranaturale și grotesci. Spectatorul avizat recunoaște o mare parte din convențiile teatrului *kabuki*, noh și *bunraku*: spațialitatea deschisă și perspectiva panoramică, interpretarea rolurilor feminine de către actori bărbați și a celor masculine de către actrițe,

dizolvarea centrului scenic și a introducerii elementului „drum” ca substitut al podului de flori, stilizarea decorurilor, predilecția pentru exces și kitsch.

Narațiunea de tip secvențial, fragmentar, recrează traseul acestui personaj, traseu intersectat de o rețea de acțiuni secundare organizate în planuri textuale diferite. Toate elementele teatralității, toate elementele *de suport* prezente în scenă vin să interfereze cu suita evenimentială ce o are în centru pe Sakura. Prima narațiune, prezentată în scena-prolog, trasează câteva cadre din povestea de iubire a călugărului Seigen și a preaiubitului său discipol, Shiragiku. Cei doi protagoniști pun la cale o sinucidere ritualică, dar aceasta nu este dusă până la capăt, iar călugărul supraviețuiește. A doua narațiune se situează într-un timp viitor, după șaptesprezece ani de la această întâmplare. Apare sufletul recuperat al discipolului, reîncarnat în ipostaza prințesei Sakura, fiica lui Yoshida, în interpretarea



aceluiși actor care redă iluzia feminității într-un mod care prezervă și convenția, erotismul și confuzia voită.

Spectatorii veniți să asiste la reprezentația lui Silviu Purcărete intră în atmosferă încă de la accesul în spațiul teatral, conceput special pentru exigențele unui asemenea tip de teatralitate. Funcțional, dar și decorativ, stilizat și tehnologizat, spațiul scenic, dar și cel public se mulează perfect pe sincretismul spectacular, pe pendulări între tradiție și modernitate, axe pe care se sprijină tot eșafodajul reprezentației. Alianța creativă dintre Silviu Purcărete și Dragoș Buhagiar se resimte în structura monumentală a întregului, dar și în detalii. Predilecția pentru monumental, pentru un ceremonial flamboiant, care reamintește pe alocuri de serbările galante ale clasicismului-baroc francez de sec. XVII, alternează cu stilizări și construcții aeriene, fluide, aproape acvatic, cu volumetrii cinetice ce dublează, completează sau contrapunțează pretextul textual, prin îngroșare și deformare comică. Cadrele de interior sunt continuate în planul îndepărtat al scenei prin niște apendice scenografice suprarealiste, ce recrează un univers marin, acvatic fluid, aproape transparent, susținând corporalitatea personajelor din prim-planul scenic. Platforma rotativă mixează corul florilor de cireș, alcătuit din personajele feminine și grupul bărbaților, în costume negre și cu bastoane, tablouri care conjugă un simulacru oriental cu o falsă distincție occidentală. Costumul este un element major al constructului scenografic. Din nou, același sincretism formal ce îmbină elementele stilizate ale *chimonoului* tradițional la care se adaugă costumul de

ceremonie ale samuraiului, specific teatrului kabuki, dar care prin anumite stilizări ar putea foarte bine fi perceput și dintr-o zonă a unei stilizări baroce, tipice maestrului de ceremonii din serbările galante. Spațiul scenic este populat cu personaje suprarealiste prinse într-o cinetică celulară și care se divid și se recompun la infinit. Prințesa Sakura, de exemplu, este ipostaziată printr-o senzualitate echivocă, vulnerabilă și candidă, de o frumusețe stranie. Atât recuzita și registrul parodic devin din ce în ce mai evidente, prințesa imită plutirea din teatrul noh, iar rochiile cu motive florale sunt din mușama sau din folii de staniol.

Un alt element expresiv este folosirea travestiului, atât la nivelul protagoniștilor, cât și la cel al personajelor grup. Ofelia Popii, actrița principală, orchestrează magnific mai multe partituri masculine, atât de diferite ca și registru. În ipostaza preotului Seigen, care poartă pecetea tragică a unei vieți de vinovăție și a cărei remușcare i se citește în priviri, este când tristă, când amară, reușind să coaguleze întreaga drama existențială a acestui personaj. Convenția travestiului este, totuși, *dereglată* prin folosirea pe scenă a numelor reale ale actorilor, element cu efect comic și care scurtcircuitează cursivitatea discursului verbal și situațional. Apogeul sincretismului formal și estetic este atins la finalul spectacolului care populează spațiul de joc cu o paradă carnavalescă, hipnotică ce reface atmosfera unor scene din melodramele operei orientale cu toate exagerările și stridențele coloristice și de machiaj. Prezența meselor de machiaj la vedere pe scenă, precum și imprecizia voită a firului narativ pe alocuri, servesc la crearea unui efect de teatru în teatru,

dar și unei plăceri enorme de a se *juca* cu convențiile teatrului kabuki. De la referințele ironice, dar mereu atașante, la filmele cu samurai, la scene care aduc aminte de comicitatea desenelor animate, la care se alătură convenția actorilor europeni care se machiază, pentru a intra în scenă în roluri de kabuki, totul converge spre crearea unui spectacol care pune sub o prismă deformatoare, dar tandră, convențiile spectacolului de kabuki.

Grupurile pluricelulare de personaje oferă un acompaniament sincron, dar și unul tranzitoriu, coagulant, care reconstituie unitatea fragmentelor de discurs narat din poveste, precum și a discursului ilustrat scenic. Grupul are intervenții de tip coral și asigură cursivitatea întregului. Muzica (semnată de Vasile Șirli) este un alt element de susținere și creează un decor sonor când comic, caricatural, când dramatic, expresiv. Instrumente de suflat, stilizări ale instrumentelor tradiționale sunt mânuite expresiv de grupul din dreapta spațiului de joc și conferă contrapunctul necesar evoluției evenimentiale. Nu se poate delimita estetica lui Purcărete de valențele stilistice ale *șocului*, mai ales vizual, cu elemente ce țin de monumentalitate, dar mai ales de grotesc, de un suprarealism supradimensionat. Toate aceste elemente, însă, conferă o plastică ce *violentează* retina spectatorului, prin neputința includerii ei într-un singur cerc al privirii. Principiile simultaneității și ale polifoniei sunt și de data aceasta liniile de forță ale percepției spectaculare.



# Antigona vs. *Anty-Gone*

Diana Nechit



© Krzysztof Bieliński

Proiectându-și reprezentațiile în spațiul auster al unui refractar din secolul al XIII-lea, o fostă mănăstire din Orașul vechi al Wrocławului, *Song of the Goat Theatre* (Teatr Piesn Kozla), co-fondat în 1996 de către Grzegorz Bral și Anna Zubrzycka, a produs o serie de „adaptări muzicale” a partiturilor majore ale culturii universale, inclusiv a miturilor antice (*Chronicles: A Lamentation*, 2001; *Lacrimosa*, 2005), Shakespeare (*Macbeth*, 2008; *Songs of Lear*, 2012), dar și Cehov (*Portret of the Cherry Orchard*, 2013). De asemenea, au produs spectacole de tip concert, inclusiv *Return to the voice* (2014), care se bazează pe muzica tradițională scoțiană. Compania este adepta tendinței sonice din teatrul de avangardă, care vizează să conteste înțelegerea tradițională a teatrului, care este inițial derivată din conceptul de *theatron*, îndreptându-se spre o înțelegere nouă, bazată nu pe evoluții vizuale spectaculoase, ci pe unde sonore care sărbătoresc polifonia vocală. Metoda de lucru promovată de către companie, dar și de către școala de actorie adiacentă, presupune integrarea tuturor practicilor actoricești într-o unitate organică comună. Pentru a spune povestea mitică a Antigonei,

inspirată de Sofocle, compania pune în scenă un savant amestec hipnotic de narațiuni, corale polifonice, coregrafice și muzică interpretată la violoncel. Mișcările de dans contemporan ale dansatorilor, combinate în diferite forme (solo, duet, grup) de-a lungul reprezentației, sunt tot atâtea posibile interpretări ale tragediei Antigonei, care devine atemporală, bucăți dintr-un puzzle universal al ideii de sacrificiu, de filiațiune, fraternitate, doliu, moarte, dispariția civilizațiilor, eroism și fatalitate. Tragedia devine, astfel, una comunitară, egalitară, care șterge contururile poziționărilor divergente în fața acestei eroine tragice destul de controversate. *Anty-Gone*: „Am fost *anti*, dar nu mai sunt”. Predeterminatul *anti*-direcționează receptarea într-o semantică a luptei, a corectării, a reparației morale atașate tuturor „bolilor” de care a suferit Umanitatea, dar și a ideii de *indoială*, de rezistență în fața impulsurilor contradictorii care au scindat individul, atât la nivelul celular, al ființei, dar și la cel pluricelular, al societății. Figura Antigonei, multiplicată prin aceste figuri dinamice, coregrafice, ale contestării, devine un simbol al pluralității identificării cu modelul tragic. Aceeași polifonie se resimte și la nivelul construcției

coregrafice, mișcarea inițială și inițiată de către un dansator fiind reluată, multiplicată, disecată de către ceilalți.

Muzica, textul, dinamica dansatorilor sunt elemente care au generat coregrafia acestei reprezentații, care depășește zona unui spectacol de dans, devenind un exemplu de sinergie între muzică și dans. Calitățile vocale ale muzicienilor le completează pe cele ale dansatorilor și invers, mișcarea dansatorilor fiind preponderent ornamentală, derivată din necesitățile registrului muzical. Dispozitivul scenic prezintă un dublu aliniament: corul în spate și dansatorii, în față. Corul este distribuit, la rândul său, în două părți (la stânga, femeile și la dreapta, bărbații), într-un semicerc al cărui punct de tensiune este ilustrat de intromisiunea instrumentistului și a violoncelului. Cântăreții sunt dispuși pe niște cuburi negre, înveșmântați în robe negre, ce amintesc de ideea de doliu și de ceremonial. Podeaua albă devine un *ecran* pe care performează dansatorii, dar și un dispozitiv de captare a unor proiecții sugestive. Cromatica rămâne în registrul alb-negru, care conferă sobrietatea și dramatismul necesar reprezentației.

# Câinele fără pene

## Poem coregrafic al condiției

### umane

Alba Stanciu



Compoziție coregrafică ce se derulează în mod simultan pe două planuri, o structură ce evoluează ca și conjugare între dansul derulat în perimetrul scenic și proiecții, reprezintă primul impact de imagine creat de Deborah Colker și spectacolul *Câinele fără pene*. Coregrafia este construită ca o metaforă a condiției umane, o formulă cu valențe suprarealiste, în care imaginea proiectată (Cláudio Assis) expune, pe rând, peisaje aride, deșertice, dominate de praf și noroi, în care apar cu ultimele eforturi ale menținerii vieții, siluete umane ca forme contorsionate, ca linii subțiri absorbite și topite în lutul peisajului.

Poemul lui João Cabral, *Cão Sem Plumas* (*Câinele fără pene*) din 1950 este suportul temelor pe baza cărora se dezvoltă coregrafia, oferă o imagine a Braziliei unde sărăcia, disperarea decurg în mod paralel cu asprimea naturii, cu seceta și pământul ars. Deborah Colker impune aceeași textură poetică a discursului coregrafic, a formei umane într-o continuă stare de deconstrucție și reconstrucție, urmărind în acest parcurs valoarea cuvântului și transformarea acestuia în compoziție corporală individuală și de grup. Dansul este

investit cu o esențială dimensiune ritualică, cu rafinate violențe expresive, împletiri de membre, alunecări de la forme antropomorfe către trimiteri zoomorfe și figuri compozite create din construcții umane. Figurile sunt primitive, animalizate de condițiile aspre ale naturii, sunt prinse într-o luptă a supraviețuirii, aflate într-o continuă stare de suferință și lipsă de speranță. În acest anturaj, imaginea corpurilor este fluidizată prin prezența lutului, prin efectul simbolic și universal al acestuia, dar totodată ancorat în realitatea marginală a Braziliei. Imaginile sunt pertinente diverselor interpretări, în care este subliniată implicarea distructivă a oamenilor în natură, efectele toxice ale industriei, eliminarea vegetației, acțiuni cu consecințe totodată autodistructive.

Spectacolul creat de coregrafa Deborah Colker concentrează o gamă largă de resurse de imagine, de sunet, dar, mai presus de toate, de expresivități datorate fizionomiei corpului performerului, prin care aceasta creează serii de compoziții sugestive, mișcări de animale sau elemente corporale ce trimit la fragilitatea flexibilă și vulnerabilă a plantei, prinsă în vârtoarea forțelor naturii. Discursul coregrafic evoluează în formule alerte, stabilind mereu

noi coduri și imagini simbol, sugerând o metaforă a *viului*, care unește toate aceste componente într-o unitate organică. Corpul și întreaga compoziție umană reacționează la fiecare impuls sonor, ritmic sau melodic, sunt investite cu sensibilitate care se transformă în formule și coduri autentice expresive, construiesc în acest mod legăturile de substanță între oameni, animale și plante, toate acestea luptând cu lutul și praful. Cu toate acestea, spectacolul impune un puls vital fluid, antrenat de formă și expresivitatea stilizată, prin care este prelucrat la nivel coregrafic, instinctul supraviețuirii, tema dominantă a întregului discurs spectacular.

În spectacolul companiei braziliene este subliniată atât prioritatea compoziției coregrafice, cât și imaginea în relație cu componenta umană. Densitatea simbolurilor și a detaliilor prezentate pe parcursul spectacolului obligă un *modus a privi* aceste imagini, ce sunt investite cu valoarea unui veritabil manifest împotriva degradării naturale și, totodată, umane.

# Condiția lumii artei.

## Tendințe majore privind modul în care mediul construit fizic și virtual modelează lumea artelor spectacolului

Ana-Maria Dragomir

Therme Forum a adus laolaltă viziuni arhitecturale și teatrale ale unor invitați cu experiențe profesionale pe cât de diverse, pe atât de complementare în contextul interesului comun de a re-imagina relația dintre spațiul urban, teatru și tehnologiile digitale în post-pandemie. Discuția a fost moderată și stimulată de către Tateo Nakajima, membru Arup, o rețea de experți globală uriașă, inter- și trans-disciplinară, care are ca piatră de temelie curajul de a gândi imaginativ noi soluții într-o lume care se află în continuă schimbare. Fiecare dintre invitați a împărtășit exemple și viziuni din perspectiva unui palmares de experiențe profesionale de dimensiuni literale monumentale. Plecând de la manifestul-premisă al autoarei Naomi Klein „this changes everything...” („asta schimbă totul...”), Nakajima înrămează forumul în jurul mai multor provocări. Astfel, este momentul să examinăm ce funcționează bine și ce nu, în arhitectură și infrastructură, să întrebăm toate întrebările legate de ce avem nevoie de clădiri, să evaluăm și să valorificăm impactul tehnologiilor în arte și în societate, să explorăm relația cu mediul prin prisma sustenabilității și a rezilienței, adresând, în același timp, problemele create de diferitele inegalități și să scuturăm inerția sistemică. Nakajima argumentează că, pentru a avea un impact, trebuie să regândim sistemele, însă că în aceste demersuri tradiția este, de obicei, ultimul

spectacol nefericit. De aceea, trebuie să reinventăm într-un mod fericit.

Invitații din această întâlnire a forumului au fost Anthony Sargent, până de curând director al festivalului canadian de arte performative Luminato; Neil Hubbard, partener al Heatherwick Studio, un grup de arhitecți care construiesc și transformă spații prin a studia teatralitatea clădirilor și potențialul lor holistic experiențial; Alison Friedman, directoare artistică în cadrul West Kowloon Cultural District Authority din Hong Kong, un proiect în construcție al unui hub cultural internațional; Fahrudin Salihbegovic, regizor co-fondator al Studio for Electronic Theatre care caută să aducă spectacolul în lumea digitală prin intermediul teatrului cibernetic; și Takashi Kudo, membru al teamLab, un colectiv creativ de animatori, arhitecți, matematicieni și programatori, care caută să dizolve granițele fizice prin artă și tehnologie.

Punctele de vedere ale invitaților nu ar putea fi încadrate într-un spectru liniar, deoarece niciunul dintre ele nu pot fi considerate în vreun fel conservatoare. De exemplu, Sargent a adus în discuție felul în care ubicuitatea ecranelor în cotidian (și efectul pe care aceasta îl produce asupra percepției umane) poate fi folosită ca punct de pornire în proiectarea scenografiei spectacolelor. O astfel de strategie ar răspunde țesăturii pluraliste a lumii actuale. Pe de altă parte,

perspectiva lui Hubbard a vizat proiectarea arhitecturală în jurul conceptului de identitate, ca metaforă pentru ceea ce semnifică spațiul pentru utilizatorii săi, în același timp în care ar permite o reconectare cu natura și posibilitatea diversă a utilizării sale. Câteva exemple ar fi Learning Hub din cadrul Nanyang Technological University din Singapore, care caută să încurajeze, reflecte și să inspire spiritul de colaborare și conexiune în spațiul educațional, sau Vessel, un spațiu urban în Manhattan, New York, care caută să confere fond felului în care cetățenii se relaționează cu împrejurimile, prin a facilita descoperirea orașului prin noi perspective. Născut în Iugoslavia, Salihbegovic a căutat să indexeze experiența umană prin suprapunerea narațiunii vizuale celei dramatice, pornind de la experiența traumatică, precum pierderea sensului identității în urma dispariției propriiei țări. Mergând mai departe, Salihbegovic a dezvoltat teatrul cibernetic din convingerea că spațiul digital oferă instrumente noi care ar trebui explorate în paralel cu posibilitățile spațiului fizic. Astfel, teatrul cibernetic testează potențialul noilor tehnologii prin augmentarea spectacolelor cu proiecții video codate în țesătura reprezentației, în timp real de către programatori. Intervenția lui Kudo a adăugat o dimensiune inedită discuției. Colectivul creativ teamLab a deschis în iunie 2018 „Borderless”, primul muzeu de artă exclusiv digitală. Viziunea

**THERMEFORUM**  
WORLD-CHANGING IDEAS FOR A CHANGING WORLD

THEATRE & ARCHITECTURE

## EMPOWERMENT: How Can the Built Environment and Technology Empower Artists to Shape Our World?



■ A series of online public discussion sessions designed to support and inspire excellence in the theatre community.

inițială a fost de a conecta prezența umană cu arta într-un mod organic, în așa fel încât vizitatorii s-ar percepe ca fiind parte din lucrările proiectate. În „Borderless” totul este digital, arta este reprezentată ca formă care nu poate fi controlată, lucrările de artă comunică între ele, vizitatorii de obicei se rătăcesc, numai pentru a regăsi drumul spre ieșire prin a se orienta după ce îi interesează, iar prin această căutare se conectează cu arta din lăuntru. Experiența „Borderless” prin urmare ar putea fi imaginată ca fiind una profund fenomenologică, unde sinele este perceput ca artă. Prin dizolvarea percepției granițelor concrete, precum distanța, de exemplu, dintre artă și privitor, artă și corp, arta devine o experiență profund senzorială. Astfel, Kudo lansează o provocare prin a întreba cum s-ar putea traduce o astfel de experiență în spațiul urban? Cum ar fi să ne conectăm cu arta în timp ce ne mișcăm prin oraș? Cum ne-am putea imagina spațiul construit ca o interfață care ne-ar permite conectarea cu orașul? Ce s-ar întâmpla dacă nu ar exista limite între artă și public?

S-ar putea argumenta că intervenția lui Kudo a sunat ca o manifestare a reflecției Louisei Herron asupra dependenței moștenirii noastre de curajul de a exprima viziuni diferite despre cum ar trebui să arate un oraș. La întrebarea lui Nakajima dacă teatrul viitorului este dependent de spațiul construit, răspunsurile invitaților au luat o formă care a împletit dezbateră cu căutarea de soluții, precipitându-se într-un efort colaborativ,

pentru a imagina această relație organică cu arta, în manifestările sale diferite, în cadrul spațiului construit. Friedman a sugerat că ar fi important, mai degrabă, să ne re-imaginăm organizarea spațiului. Pe de altă parte, Sargent a argumentat că, într-adevăr, tehnologia ne permite printre cele mai extraordinare experiențe. Exemplul ilustrat a fost cel al comunității construite în jurul festivalului Luminato, prin dialog direct cu publicul, în timpul difuzărilor online a diferitelor proiecte artistice. Însă, a întrebat Sargent, va înlocui mediul virtual radioul sau cinematograful? Cum vor conviețui aceste medii? Salihbegovic a ridicat problema lipsei de flexibilitate a clădirilor vechi, întrebând cum ar putea fi reconfigurat spațiul în funcție de public. În contextul tehnologiei curente, Salihbegovic consideră că e ca și cum abia băjbăim potențialul spațiului teatral. Mai degrabă, am putea explora flexibilitatea spațiului de producție, deoarece deschide mai mult loc creativității. Hubbard a argumentat, în schimb, că, deși flexibilitatea este importantă, există riscul ca prea multă flexibilitate să ducă la pierderea identității unui loc. Însă, de asemenea, este o provocare interesantă să transformi un spațiu cunoscut în ceva neașteptat. Kudo a adăugat că spațiul digital este, prin definiție, unul imaginar, unde posibilitățile sunt infinite, și prin care dimensiunea vizuală și accesul la informație, ne expandează limitele imaginației. În același timp, într-un efort sincer de a diminua orice posibilă

anxietate legată de coabitarea mediilor, Kudo argumentează că melodia sa preferată este *Radio Ga Ga*, adresând astfel demersul reinventării într-un mod fericit pentru tradiție, prin reafirmarea pluralismului.

În concluzie, nu ar fi dificil de imaginat această întâlnire Therme Forum ca punct de pornire a conversațiilor despre comunitate și artă în diferite spații universitare și pre-universitare. Într-adevăr, nu este neobișnuit să întâlnim pe rețelele sociale conținut sponsorizat care promovează aplicații mobile ce permit transformarea radicală a spațiului construit surprins în fotografii, în unul augmentat cu elemente fantastice. Mai mult, deja pentru câteva generații, experiența digitală a antrenat un obicei de a rezolva probleme complexe și a flexa mușchii creativității. De exemplu, imaginația multor tineri este deja colorată de lumile suprarealiste din platforma-joc *Minecraft*, care se întind la infinit pe măsură ce sunt explorate, și pe care le vizitează sau le construiesc uneori împreună cu prietenii, altelei chiar în cadrul sălilor de curs, încă din primii ani de școală. Ar fi interesant de imaginat o lume, unde re-întâlnirea cu spațiul construit, în context post-pandemic, este, de asemenea, colorată de prezența artei, în pluri-manifestarea sa, ca interfață pentru o conexiune mai profundă cu orașul, comunitatea, celălalt și, bineînțeles, cu sinele.

# Așteptându-l pe Rambuku

Andrei C. Șerban

Un text teatral *poetic-experimental* care mizează, mai degrabă, pe calitățile sale stilistice și mai puțin pe definirea precisă a unui conflict poate fi privit, în fața deciziei de a fi montat pentru scenă, din două perspective divergente. Pe de o parte, un astfel de text tinde să stârnească o atitudine de mefiență, din moment ce materia sa poetică de una singură, nesuținută de un cadru actanțial mai precis, riscă să pară, în concretizarea sa scenică, poate prea elitistă, prea ermetică, prea de nișă pentru a atinge și sensibilitatea celor *neinițiați*. Totuși, pe de altă parte, anumiți regizori văd în astfel de cazuri o modalitate ofertantă de a explora spații, imagini compensatorii, văzând în aceste structuri literare prilejul unei libertăți totale care, deși nu dau o cheie de lectură textului-sursă, impresionează prin convingerea, aproape mistică, cu care adâncesc acest ermetism. Bineînțeles, o libertate totală nu duce mereu înspre o rețetă de succes; până și automatismul suprarealiștilor obișnuia să treacă printr-un filtru, înainte de a sfârși pe hârtie sau pe pânză. Prin urmare, astfel de texte experimentale par să se potrivească de minune acelor creatori de scenă care știu întotdeauna să găsească măsura în *delirurile* lor onirice.

Mihai Măniuțiu este un astfel de regizor versatil și îndrăzneț care, dincolo de pasiunea sa pentru textele canonice ale literaturii universale, pe care reușește să le *vivifice* printr-o interfață vizual-muzicală excelentă, nu ezită să se apropie și de o zonă mai experimentală a dramaturgiei contemporane. Din fericire, un astfel de pariu s-a dovedit mai mult decât inspirat, reușind să obțină în 2018 Premiul UNITER pentru Cel mai bun spectacol.

*Rambuku* duce, astfel, mai departe cu succes câteva din *obsesile* structurale ale lui Mihai Măniuțiu, propunând publicului un construct spectacular de teatru-dans

hipnotic despre criza spirituală a unui cuplu care, din disperare, se proiectează într-un paradis fictiv și înșelător. Inspirându-se din dramaturgia norvegianului Jon Fosse, regizorul împinge problematica unui cuplu incapabil să-și transgreseze sau să dea un sens propriei suferinței prin intermediul comunicării într-un spațiu difuz, aparent acvatic, în care universul cotidian este bulversat de intruziunea unei lumi fantomatice. Premisele scenaristice sunt pe cât de simple, pe atât de greu de supus unei receptări radicale, monocorde. Pe scurt: Ea îi vorbește Lui, cu certitudinea disperată a unei Ioane d'Arc, despre viziunea unei salvări totale de la suferința cotidiană. Această salvare este (în) Rambuku. Cine sau ce este acest Rambuku? – greu de spus, tot la fel cum este greu de înțeles care este, de fapt, natura conflictului interior al celor două personaje ce preiau multe din atributele personajelor din teatrul absurdului. Rambuku este prezentat fie ca un loc al îngerilor, fie ca o ființă eterică în al cărei trup găzduiește sufletele celor suferinzi. Tot astfel, Rambuku poate fi o stare extatică sau o retrăire coșmarescă a unei istorii marcate de carnagii, ca și cum doar contopirea cu marea suferință a umanității poate dizolva carnea în spirit pur. În același timp, incapacitatea de a delimita cu precizie înțelesul acestui concept-laitmotiv, care devine un fel de mantră în pseudo-dialogul celor două personaje, deschide o paletă amplă de interpretări a spațiului în care se petrece acțiunea. Cuplul central așteaptă sau caută așteptând o epifanie în intimitatea spațiului domestic, în apele înșelătoare ale unui vis sau ale unei viziuni, la ușile unui purgatoriu imaginar ori în paginile unei cărți care, pe parcurs, devine un fel de obiect-simbol încărcat cu nuanțe liturgice, amintind de tradiția în care omul dezvoltă de-a lungul vieții cu propria carte de rugăciuni o relație aproape organică, fiind, în cele din urmă,

îngropați împreună. El privește cum Ea își spală corpul, cu convingerea unei purificări totale, pregătindu-se pentru întâlnirea supremă cu acest Rambuku, care, asemenea lui Godot, prinde viață și capătă formă doar prin procesul așteptării îndurate cu stoicism de ceilalți. Spre deosebire de Godot, însă, Rambuku chiar apare pe scenă, epifania se produce.

Mihai Măniuțiu orchestrează două spații complementare ce împart perimetrul scenic până în momentul final al coliziunii: pe de o parte, *profanul* acestui poetic *talking-without-speaking* al cuplului, pe de alta – universul Rambuku tradus prin ritualuri coregrafice realizate fie în fragmente solistice, fie în structuri coral-sincronice. Coregrafa Andrea Gavrilu, prezentă și ea pe scenă, în calitate de reprezentant al acestui spațiu *sacru*, stilizează pe marginea unei psalmodieri, unei litanii ebraice solemne și sfâșietoare (reimaginată de Mihai Dobre) gesturi desprinse din cultura mozaică, pentru a conferi concretețea corporală acestei muzici a sferelor ce îi conduce pe cei doi protagoniști înspre revelația finală. O revelație care, de asemenea, este greu de tradus ca un act de mântuire sau ca o proiecție nihilistă asupra universului. Spectacolul culminează cu un tablou tragic, aproape dantesc – trupurile celor aflați în căutarea acestui paradis suferă o ultimă purificare, o ultimă abluțiune, își leapădă învelișul exterior, hainele de hârtie se topesc de pe *scheletul* pur al acestor suflete care sfârșesc într-o masă amorfă de corpuri ce amintesc de experiența Shoah-ului. Spectacolul se încarcă de o atmosferă escatologică, punctată de pasteluri reci de albastru și galben, în timp ce aerul se impregnează de solemnitatea mortuară a unui locaș de cult care, chiar dacă nu oferă răspunsuri concrete celor care îl contemplă, încarcă spectacolul cu o senzație copleșitoare.



# Ora spaniolă / Copilul și vrăjile

## Dramaturgia muzicală, de la grotesc la magic

Alba Stanciu

Prezența diversificată, din punct de vedere stilistic, a spectacolului de operă pe scena Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu este o fericită alegere. Ediția XXVII cuprinde mai multe spectacole aparținând acestui gen. Montarea celor două opere într-un act create de Maurice Ravel și puse în scenă de regizorul Tompa Gábor reprezintă un moment aparte, în sensul sublinierii valorii teatrale a operei, într-un context dominat de cel mai înalt nivel al teatrului și dansului.

Ceea ce demonstrează regizorul prin viziunea sa asupra celor două opere, *Ora spaniolă* și *Copilul și vrăjile* este valoarea dramaturgiei muzicale ca și coordonator al fiecărei componente ce creează teatralitatea. Textura sonoră impresionistă, armoniile, discursul melodic al partiturii generează un univers teatral, determinat de *ethos*-ul imaginii artistice a sunetului. Consistența cu valențe *volumetric* a suportului armonic dominat de disonanțe și intervale sonore cvasi-caustice caracteristice compozitorului francez, menține în permanență o atmosferă stranie, trăsăturile unui perimetru destinat fie evenimentelor *nefirești*, dar comice (*Ora spaniolă*), fie unui univers naiv al fanteziei puerile (*Copilul și vrăjile*), în care personaje

fantastice populează scena. Ambele lucrări muzicale traduc prin intermediul sistemului sonor (prin alura facilă și ușor frivolă a vodevilului) nuanțele comice ale situațiilor scenice, conturate nu doar teatral, dar mai ales prin nuanțele vocii. Aceasta subliniază caracterul *bouffonesque* al personajelor, continuile farse și jocuri care oscilează între naiv și grotesc, dominate de expansivitatea discursului melodic, care accentuează (sau stimulează) fiecare detaliu al relațiilor dintre personaje sau obiectiv scenic. Dramaturgia muzicală folosește sursele sale specifice, instrumentale, timbrale, dinamice, care trasează personalitatea conflictelor tematice tonale și instrumentale, generând o paletă largă și totodată bine încheagată a comicului. Prin filtrul unei teatralități *relaxate* a vodevilului, cum este cazul primei opere, *Ora spaniolă*, Tompa Gábor explorează cele mai rafinate particularități muzicale, punctuațiile accentelor, raportul creat între sunet și cuvânt sau exclamație, afectele voit exagerate comice datorate intervențiilor *detașate* ale liniei melodice, dar mai ales de efectele timbrale ale instrumentelor. Muzica găsește corespondențe în gest, relații, obiective, situații eșuate, dar comice și foarte alerte. Din aceste trăsături armonice

cu esențiale valențe textuale decurg scene amoroase, derulate într-o dinamică alertă, jocuri cochete, susținute de un anturaj scenic cu o imagine strălucitoare, confortabilă, de *boudoir*.

În același cadru, următoarea operă într-un act *Copilul și vrăjile* este transferată într-o lume de vis, populată de personaje compozite, colorate, cu forme flamboaiante. Regizorul utilizează într-un alt registru dramaturgia muzicală, strălucirea spectacolului devenind generată de elementele magice, în care grotescul este transferat spre sublim. Orchestrația găsește răspuns în cromatica spectacolului, imaginea teatrală apare ca replică la inflexiunile modulatorii cu consistență armonică.

Viziunea regizorală a lui Tompa Gábor apare ca o formulă muzicală de punere în scenă. Aceasta este construită după rațiuni ale compoziției și, mai ales, ale stilului. Regia este definită prin prisma raportului dintre scenă și muzică, în cele mai subtile detalii ale imaginii și discursului teatral, susținută de *cromatică sunetului* regăsită în coerența și dinamismul teatral muzical ce consolidează structura compoziției scenice.

**Raiffeisen BANK**  
Banking așa cum trebuie

**RAIFFEISEN ART PROIECT**

#stagiunevirtuală  
#unboxteatru

**FITS** Partener de tradiție al #FITS2020





**ONLINE  
SPECIAL  
EDITION**

Puterea de a crea  
Empowerment

**12 – 21  
JUNE 2020**

sibfest.ro **LIVE**



**7200** de minute de spectacole  
în timpul nopții transmise pentru  
spectatorii de pe alte continente

Un eveniment organizat în timp  
record de doar **67** de zile



Botschaft  
der Bundesrepublik Deutschland  
Bukarest



Konsulat  
der Bundesrepublik Deutschland  
Hermannstadt

**EU  
JAPAN  
fest**



**GOETHE  
INSTITUT**



*Liberté - Egalité - Fraternité*  
**RÉPUBLIQUE FRANÇAISE**  
Ambassade de France en Roumanie

# Ora spaniolă & Copilul și vrăjile

Ionuț Scurtu



© Biró István

**O**ra spaniolă & Copilul și vrăjile sunt singurele două opere ale celui mai citat compozitor francez ai anilor '20, Maurice Ravel, și pot constitui o introducere foarte relaxată și accesibilă în lumea operii, deoarece sunt constituite într-un singur act (și acela, de nici o oră – ca punct de referință, discutabil cea mai cunoscută operă din toate timpurile, *Nunta lui Figaro* a lui Mozart, durează peste trei ore) și au subiecte populare: prima dintre ele e o comedie, iar a doua se constituie pe un trop oniric foarte recurent, mai ales în cultura de divertisment de masă sau destinat familiilor. Din anumite puncte de vedere, spectacolul de la Teatrul Maghiar de Stat împarte ceva cu televiziunea. *Ora spaniolă* e o comedie despre escapadele sexuale ale unei soții de ceasornicar. Ceva din scenografie amintește foarte mult de un univers cu reguli Looney Tunes (seria de desene animate de la Warner Bros care l-a introdus pe Bugs Bunny în chintesența pop). Spațiul ceasornicării este *inhabitat* aproape exclusiv de ceasuri care ocupă tot felul de funcții (chiar un evantai de multiple ori). Premisa e absolut ridicolă fizic și, în acest sens, invocă aceste legi de tărâm de desen animat – ideea că un singur om care poate ridica aproape într-o mână ceasornice (în care s-au ascuns oameni) e punctul narativ central, e premisa absolută fără de care acțiunea nu ar avea loc și care nu constituie doar un micro-moment umoristic, pe lângă o acțiune centrală, iar

asta îl face foarte ridicol (în cele mai bune feluri). Senzația e *emfatică* de faptul că poți vedea obiectele mutate, acțiunea se constituie în niște tropi foarte nepăsători la ideea de legitimitate fizică. Într-un fel, chiar e un episod de desen animat pentru adulți. În general, lumea culturală e foarte preocupată, în moduri foarte discutabile, de cele mai multe ori de respectabilitatea subiectelor (sexul e de multe ori o temă derizorie, considerată insuficientă sau sărăcăcioasă, dacă nu chiar vulgară; mai ales în apărarea materialului devenit canonic, există o tendință de *a eleva* și de a îl absolvi de la teme pur sexuale). Având în vedere că industria e oricum extrem de problematică în acest teren (și majoritatea produselor culturale, unele chiar și de calitate ireproșabilă, nu se sfiesc de la a face glume sexuale dintre cele mai grosolane, absolut gratuite și ca un fel de a face provocator cu ochiul înspre audiență), e extrem de mulțumitor să vezi un spectacol atât de confortabil în propria temă, atât de ludic în ea și, în principiu, atât de nevinovat. Firul evenimential nu e avangardist în legătură cu sexul, ba, dimpotrivă, e foarte relaxat.

*Copilul și vrăjile* e destul de convențional și, din nou, ușor asociabil cu o mulțime de tropi și universuri onirice recurente. Aici este vorba despre visul unui copil (din clasa burgheză, cel puțin, după scenografie și universul extins integrat: grădină, pisici, propria canapea în cameră) ca exacerbare

a propriilor angoase (în acest caz, că ar fi un copil obraznic), visul stând sub intemperia marginii dintre realitate și fantezie. Chiar și pentru cei neinteresați de această tipologie de univers, sunt mici momente de geniu prin lapidaritatea și elipticitatea lor, deși, în mare parte, universul e hiper-infantilizat (avem mâțe lovite, cești sparte, libelule fără aripi sau o scenă, din nou, neașteptat de sugestivă sexual cu un ceainic), există un moment foarte inconfortabil al unui fel de cortegiu de țărani care cântă despre oi fantastice pierdute (greu să nu aibă o oarecare rezonanță legată de traumele istorice ale secolului trecut). E clar că structura are un potențial pentru un discurs mai grav, dar, în același timp, rămâne în teritoriul familiar și, în cele din urmă, împăciuitoare. Pentru un public imersat în aceste convenții, *Copilul și vrăjile* va fi foarte satisfăcător pentru public, chiar dacă va avea măcar inserate niște momente ceva mai ambivalente care vor constitui un fel de scurtă mostră a ce ar fi putut fi.

Adaptarea lui Tompa ține foarte mult de o zonă a asumării interesului în divertisment și cred că e timpul ca nu fiecare călătorie să fie un prilej de revelații spirituale transformatoare. *Ora spaniolă & Copilul și vrăjile*, cu siguranță, pot fi interpretate în diverse chei și formule de profunzime, dar stau foarte bine și în premisele lor situaționale, arhisuficiente și doar în acest statut.



**AUTOMOBILE BAVARIA**

**Allianz**  **Țiriac** 

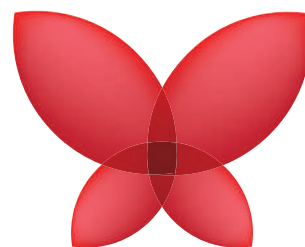


1. varianta sigla AQUA Carpatica - negativ

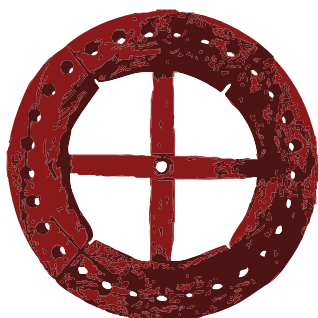


**DENT ESTET**

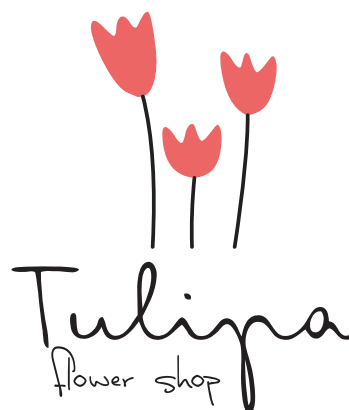
The Leading Dental Centers of Romania



**Polisano**  
**CLINICI**



**CRAMA OPRIȘOR**



Să ai un partener alături  
atunci când îți este greu.  
Asta înseamnă să crezi.

**FITS 2020**



Zilele astea când sălile sunt goale, Piața Mare e tăcută și Sibiu nu mai freacă de viață și de emoție așa cum a făcut-o în ultimii 26 de ani e nevoie mai mult ca oricând de încredere și de solidaritate. De aceea, ca în fiecare an și anul acesta suntem alături de Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu. De data asta ne vom emoționa, ne vom mira, vom râde, vom plânge, vom trăi și vom aplauda de acasă, din fața ecranului pentru ca la anul și în toți anii care vor veni să o putem face din stradă și din sală, din mijlocul vostru și împreună cu voi.

[sibfest.ro/fits-online](http://sibfest.ro/fits-online)  
[unicredit.ro](http://unicredit.ro)

Banca pentru lucrurile  
care contează.



# Nu-i întoarce și celălalt obraz

Natalia Țurcan



Mâinile sunt scutul nostru, dar arma celuilalt sunt tot mâinile. Dar la fel de bine poate fi și invers. Spectacolul de stradă *Little joy*, o producție belgiană, ne invită să-i cunoaștem pe cei trei actori-dansatori (Francesca Imoda, Amadeus Pawlica și Jack Wignall) în timp ce-și *conturează* scena improvizată în aer liber cu o bandă în dungă albe și roșii. Momentul e chiar amuzant, având în vedere gesturile și interacțiunea cu cei prezenți, care devin suport pentru înfășurarea acestei benzi. Odată ajunși în *scenă*, cei trei se uită binevoitor unii la alții. Doi dintre ei se apropie unul de celălalt și te aștepti ca interacțiunea lor să se transforme într-un dans. Teoretic asta e, dar propriu-zis vedem cum încep să-și dea palme cu nemiluita. Aici apare primul efect pe care-l intenționează spectacolul.

Suntem în permanență expuși la violență, începând cu desenele animate și terminând cu buletinele de știri, nu ni se mai pare deloc ieșit din comun să vedem cadavre, răni, bătăi, împușcături, explozii sau alte gesturi de răutate față de cei din jur. Ceea ce nu ne miră deloc într-un film, bunăoară, în acest spectacol, mai ales la început, ne bulversează. S-ar putea ca acest fapt să fie motivat de cunoașterea motivelor; într-un material video sau spectacol dramatic știm exact motivul pentru care se produce actul

de agresiune – aici, însă, acesta lipsește. Adevărul este că orice formă de violență este întotdeauna nemotivată. Pentru că de ea ne putem lipsi oricând, fără excepții, dacă acest compromis s-ar realiza de ambele părți.

Un alt gând important pe care ni-l strecoară acest spectacol de mișcare este acela că agresarea cuiva nu poate niciodată să provoace drept consecință o faptă bună. Fie pentru a se apăra, fie pentru a se răzbuna, orice ființă care este atacată își pune în funcțiune instinctele. Interesant este că niciunul dintre actori nu este doar victimă sau doar agresor, fiecare dintre ei trăiește aceste ipostaze alternându-le și procedează cu celălalt în exact aceeași manieră în care s-a procedat cu el. Aspectul care temperează atmosfera de violență este cel ludic. Gesturile actorilor nu sunt propriu-zis periculoase, mișcarea este exagerată într-o măsură rezonabilă, așa încât spectatorul să simtă doar un disconfort, fără a fi traumatizat psihologic de ceea ce vede. De remarcat este muzica și coloana sonoră, care ne duc inconștient cu gândul la senzațiile pe care le trăim atunci când vizionăm un film mut. Efectele loviturilor însă nu lipsesc deloc, acestea sunt *interpretate* live la o construcție deosebit de ciudată cu diverse obiecte de pseudo-percuție, lovituri de metal, clopot, capace etc., care contribuie și mai mult la amuzamentul spectatorilor.

Pe parcursul întregului spectacol, nu încetează să persiste în minte gândul că realizarea unui astfel de spectacol înseamnă multă muncă, o strânsă conexiune între actori, ore nesfârșite de repetiții și un antrenament fizic impresionant. Regia și coregrafia îi aparțin lui Joshua Monten, care a reușit să exploateze un subiect într-o manieră atât de specială, încât nu doar a valorificat importante aspecte sociale și psihologice, dar a știut să dozeze forța și energia create în scenă și să pună limitele necesare, încât să atragă spectatorii, să-i intrige, să le strecoare un disconfort care să-i rețină de la violență și nu să-i instige la ea.

A urmări un asemenea spectacol nu e deloc simplu. Gânduri și senzații contradictorii, care sunt, în esență, lupta interioară dintre instinct și educație, ne fac să ajungem la întrebări importante pe care să le privim altfel, în urma participării la această *mică bucurie*. Până la urmă, care e bucuria, de fapt? Că n-am fost noi bătuți, că loviturile erau un joc, că a fost muzica interesantă, că ne-am descărcat de emoțiile negative în verva acțiunii sau că am învins natura primitivă din noi? Fiecare are dreptul să se bucure de orice, dar ce frumos ar fi să ne bucurăm de faptul că ne putem simți în siguranță în preajma semenilor noștri.



ONLINE  
SPECIAL  
EDITION

Puterea de a crede  
/ Empowered

12 – 21  
JUNE 2020

sibfest.ro **LIVE**



16 sezoane

7200 de minute de spectacole în timpul zilei



Embassy of Israel  
BUCHAREST



Ambasada  
Republicii Polone  
la București



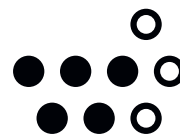
INSTITUTUL  
POLONEZ  
BUCUREȘTI



中华人民共和国文化部  
MINISTRY OF CULTURE OF THE PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA



中华人民共和国驻罗马尼亚大使馆  
Ambasada Republicii Populare Chineze în România



Wallonie - Bruxelles  
International.be

Délégation Bucarest

# Prințesa de cartier.

## Tragedia modernă a cartierului

Diana Nechit

Concursurile de dramaturgie sunt poate, în ultima vreme, cea mai bună și credibilă sursă pentru texte puternice și pulsatile, scrise cu urgența și patima pe care ți-o dă pulsiunea scrisului. Tot prin intermediul acestor concursuri se configurează și niște noi teritorii dramaturgice, stilistice, dar și de conținut, care țin de o particularizare a simțirii și a scrisului. Poate cea mai sinceră formă de expresie a scrisului este dramaturgia. Imposibilitatea artificiuului stilistic formal, nevoia credibilității și a verosimilității, folosirea unui nivel de limbă crud, nealterat de convenționalism, acuitatea dialogică, nevoia de emoție transferă scriiturii dramatice un plus de adevăr care lipsește, în mai mică sau mai mare măsură, din celelalte genuri. Un dușman de necontestat al scrisului este confortul, plenitudinea și siguranța de sine, infatuarea stilistică și tot ce îngroapă scrisul sub lepedea formalismului și al convențiilor stilistice de ultimă modă. Aceasta ar putea fi o explicație posibilă a lipsei de substanță dramatică a unor texte care vin dintr-un Occident mult prea infuzat de artificialitate, de textualism și de pastişare a unor forme deja consacrate, prea corecte, prea conforme și prea aseptice. De laborator. Spațiile mici, zonele de claustrofobie socială și politică, zonele liminare interetnice și interculturale, mixajul și metisajul, asprimea și juvenilul unor relații interumane neformatate, nepoluate de convenții sociale permit acestor noi spații literare, dramaturgice în speță să acceseze o scriitură genuină care ține strâns între chingile ei toată gingășia și violența sentimentelor și emoțiilor la limită, toate cele nerostite și înghițite, măcinate și urlate în cele din urmă cu patimă și cu adevăr.

Conceptia de laborator a *Prințesei de cartier* a apărut în stadiul de idee în 2013, dar

scrierea ei propriu-zisă a fost inițiată în cadrul „Laboratorului de Dramaturgie” organizat în 2016 de Centrul Național de Dramaturgie din Belarus. Piesa a fost finalizată în februarie 2017, selectată pe lista scurtă a Festivalului de Dramaturgie Tânără Liubimovka-2017. Lansarea la apă a acestui text a fost urmată de o serie întreagă de premii pentru dramaturgie, dar, și mai important, a devenit suportul textual al unor montări variate și succesive ale unor tineri regizori, foarte apreciați în spațiul teatral rus, în cinci teatre din Rusia și culminând cu montarea de la celebrul Teatru A. S. Pușkin din Moscova, prima montare având cinci nominalizări la premiile „Masca de aur” 2018. Autorul, Andrei Ivanov este un nume cunoscut în spațiul literar și revuistic rus, deținător al unui palmares de premii impresionant și al unei cariere extrem de variate din perspectiva formelor și tipurilor de investire creativă practicate: scenarist, dramaturg, regizor, jurnalist, a fost nominalizat, în 2018, la categoria „Cel mai bun dramaturg” la Premiile Teatrale Naționale ale Rusiei „Masca de aur”.

În spațiul românesc pătrunde, în primul rând, grație gustului și simțului textual și dramaturgic al Ralucăi Rădulescu, un adevărat descoperitor de pietre prețioase din spațiul literar, dramaturgic rusofon, traducător și passeur al unor texte excelente către spațiul dramaturgic, dar și teatral românesc.

*Prințesa de cartier* este un text de o frumusețe crudă, nealterată a emoțiilor și a sentimentelor, ce pare o combinație între *West Side Story*, *Pygmalion* și *Galatea*, *Poveste din Bronx*, cu o structură și o construcție dramaturgică de tip scenariu de film ce oferă o perspectivă aproape cinematografică a construcției evenimentiale. Spațiul urban, marginal al cartierului, loc al pierzaniei, dar și al unor flori frumoase, sălbatice și crude,

pierderea inocenței sunt doar câteva dintre temele acestui text de o frumusețe amară, sălbatică, ale cărui cuvinte brute, neșlefuite, pline de emoție, mi-au rămas încă lipite de corpul meu sensibil. Personaje extrem de bine conturate, aproape emblematic pentru imaginarea acestei noi forme de spațiu modern, la limită dintre urban și *no man's land*, cartierul, o lume violentă, cu relaționări de tipul vânzare-cumpărare, mercantile, cu protectori și rețele de influență, bărbați frumoși și naiv, candidi și labili în fața noilor structuri economice și de putere, fete frumoase și violente care își pierd inocența și candoarea mult prea devreme, ființe abrutizate și alcoolizate, toate prinse în conflicte și relaționări puternice, implozive și explozive, la limita dintre iubire și ură, dintre candoare și violență extremă. Poate forța terapeutică a acestui tip de text, puterea lui de identificare, de recunoaștere a unor tipare extreme ale unui cotidian prezent în imaginarea colectivă al multora dintre noi să reconcilieze nevoia de veridicitate, de emoție pură cu o ofertă dramaturgică care s-a dus prea mult înspre concept, textualism și abstractizare. Emoții *à fleur de peau*, necenzurate, prinse într-un limbaj veridic și o scriitură de forță care nu deranjează nicio clipă sensibilitatea spectatorului, chiar dacă selecția lexicală fidelizează matricea textuală a mediului social și spațial al personajelor.



ONLINE  
SPECIAL  
EDITION

Puterea de a crede  
/ Empowered

12 – 21  
JUNE 2020

sibfest.ro **LIVE**



10 zile

138 de evenimente

Spectacole și invitați online din

30 de țări de pe 5 continente



MINISTERUL CULTURII



 Ambasada  
Austriei  
București

forumul | cultural | austriac<sup>buh</sup>

F I  
T S

