

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

# Aplauze

Nr. 7

18 iunie 2020

F I  
T S



Primăria Municipiului  
Sibiu

Principalul finanțator al  
Festivalului Internațional  
de Teatru de la Sibiu



## Aplauze

nr. 7

18 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: Zhejiang Xiaobaihua Yue Opera Troupe

Foto copertă 2: W. Lyko

ISSN 2248-1776

ISSN-L 2248-1176

# Mesajul E.S. Jiang Yu, Ambasadoarea Republicii Populare Chineze în România

Când am fost anul trecut la Sibiu, la Festivalul Internațional de Teatru, am fost fascinată de bogăția și trăsăturile unice ale programelor prezentate și am fost uimită de publicul numeros venit din toată lumea. Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu este o sărbătoare culturală în Europa și un pod care leagă Occidentul și Estul. Mai presus de toate, este un festival de artă al oamenilor.

În aceste vremuri extrem de dificile, Festivalul de anul acesta, în versiune online, are o semnificație specială, pe lângă consolidarea

schimburilor culturale și a schimburilor reciproce. Acesta nu numai că ne va apropia inimile și va consolida prietenia dintre oameni din toate țările, dar va aduce și încredere celor care sunt încă în lupta împotriva pandemiei. Virusul este nemilos, dar ființele umane au inimi calde. În fața pandemiei, viețile și destinul nostru s-au apropiat și mai mult. Nu există nicio îndoială că această pandemie va trece și că zile mai bune ne așteaptă. După cum spune o poezie chineză: „Oricât de departe am fi unii de alții, trăim sub același cer, mângâiați de razele unicei luni”. Suntem pregătiți

să lucrăm împreună cu oamenii din România și din alte țări pentru a ne apropia prin intermediul schimburilor culturale și pentru a ne îndrepta împreună spre un viitor luminos.

Cu această ocazie, în numele Ambasadei Republicii Populare Chineze din România, aș dori să-mi exprim sincer mulțumirile față de Festivalul Internațional de Teatru din Sibiu și față de domnul Președinte Chiriac.

Urez mult succes acestei ediții speciale a Festivalului!

# Coriolan și Du Liniang

## Opera chineză prin filtrul eficacității teatrale

### contemporane

Alba Stanciu

© Zhejiang Xiaobaihua Yue Opera Troupe

Întâlnirea dintre repertoriul și personajele aparținând dramaturgiei clasice europene cu coduri și formule teatrale orientale, dintre drama elisabetană a lui Shakespeare și teatrul dinastiei Ming (Tang Xianzu), nu mai reprezintă în ultimele decenii o curiozitate sau o provocare pentru audiență. În acest sens, punerea în scenă a piesei *Coriolan* suprapusă unei teme vechi, creată în formulă operistică, propune îmbinări narative și de stil. Regizorul Guo Xianonan folosește alternanțe de coduri teatrale, invocând, pe de-o parte, spectacolul auster *modern* ce amintește de perioada dictaturii lui Mao Zedong, iar, pe de altă parte, narativul shakespeareian și povestea personajului Du Liniang, creat de Tang Xianzu și tradiționala operă chineză.

Spectacolul companiei Zhejiang Xiaobaihua Yue Opera Hangzhou parcurge formule teatrale diverse, aparținând fie codurilor europene, fie ale teatrului chinezesc, menținând cu toate acestea o coerență ce nu *afectează* progresia dramatică. Imaginea și proiecțiile au un rol determinant în prelucrarea cadrului care aduc *informații* vizuale simbolice referitoare la timpul

eroului (Roma antică). Acestea sunt create pe un fundal care evoluează continuu, de la eboșă la forme redefinite, mereu vibrante, trasate în formule cu consistențe grafice (clădiri, statui, peisaje).

Din punct de vedere regizoral, sunt folosite strategii axate pe alternanțe temporale și diferențe de stiluri teatrale, de la formulele austere ale spectacolului practicat în perioada maoistă (conturate printr-o fizionomie plastică *dură*, întunecată, populată cu personaje cazonne, aspre ce mențin o alură contemporană marțială, plasate, de cele mai multe ori, după rațiuni vizuale ritmice într-un spațiu scenic gol) la treceri către un nivel *feric* al teatrului tradițional, dominat de personaje diafane, colorate, cvasi-imponderabile și cu expresii sublimite. Spațiul acestora este încărcat cu materiale prețioase, cu o cromatică bogată, unde dominantă este eleganța magică. Acest anturaj este definit de o alură ușor naivă, specifică a operei chinezești cu cadre opulente și pline de strălucire. Este, totodată, reliefat farmecul rolurilor feminine, modul de prelucrare al intonației, al melismelor și a melodicității cuvântului însoțit de accente

și salturi acustice subliniate de gest și linia fluidă a corpului. Recursul regizorului Guo Xianonan la formule tehnice, la proiecții, propune o neîntreruptă redimensionare textuală a spectacolului, cu stări de vibrație, menținere creativă și constructivă a atenției audienței, care involuntar urmărește formele proiectate în continuă redefinire, cu efect hipnotic. Privită din acest punct de vedere, imaginea funcționează ca dialog, creat între cromatică și monocromie, cu subtile valențe textuale în dramaturgia spectacolului. Intervin frecvent suprapuneri de imagini – teme arhitecturale romanice, conjugate, în final, cu repere universale temporale și culturale, cu îmbinări de coduri orientale și occidentale.

Dincolo de coordonate teatrale rafinate prin care sunt conjugate stiluri expresive diferite, motivate de date spațiale și temporale îndepărtate, compania Zhejiang Xiaobaihua Yue Opera Hangzhou aduce în Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu un spectacol al echilibrului dramatic, al imaginii ancorate în extreme stilistice, dar, mai presus de toate, un spectacol definit prin prisma complexității muzical-teatrală.



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



INSTITUTUL  
CULTURAL  
ROMÂN



 Ambasada  
Austriei  
București

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

# Profesorul Bernhardt

Diana Nechit

Thomas Ostermeier readuce în actualitate *Profesorul Bernhardt*, piesa din 1912 a lui Arthur Schnitzler, la Schaubühne, printr-o montare sobră, dar subtilă, printr-un joc precis, naturalist al actorilor care creează iluzia că sunt cu totul și cu totul prinși în substanța textului. Spectacolul ilustrează foarte bine metoda de lucru a lui Ostermeier în ansamblul ei: revendicarea unui realism narativ (care se opune teatrului postmodern, deconstructiv), a angajamentului și a ambivalenței (apărarea democrației și a instituțiilor sale pentru a îmbunătăți lumea, dar și o predilecție pentru anumite forme de anarhie și rebeliune).

Subiectul piesei, antisemitismul, populismul și lipsa de solidaritate, are un ecou aparte în contextul sociopolitic actual. Thomas Ostermeier introduce în discursul său scenic un subiect politic preocupant, și anume creșterea populismului, utilizarea rasismului și a scandalurilor în jocurile politice. Dramaturgul Arthur Schnitzler face prin acest text o fină analiză a societății austriece din perioada Primei Republici, a burgheziei (medici și politicieni) catolice și evreiești „asimilate”. Arată cu degetul înspre antagoniști, înspre clivaje și pierderea noțiunii de valoare, inerente apariției și triumfului mișcării *volksisch*. Dacă profesorul Bernhardt denunță odiosul șantaj a cărui victimă este, adversarii săi se miră că acțiunile lor pot fi percepute ca fiind greșite. Asistăm la triumful cinismului, al gândirii criminale exersate împotriva valorilor, al adevărului și al justiției. Dar, în același timp, este vorba și de alte tare, nu mai puțin condamnabile ale actualității: indiferența și non-angajarea, neimplicarea, rezumate în replica Profesorului Bernhardt: „aceia care nu e cu mine, e împotriva mea”.

Profesorul Bernhardt, medic și director al unei clinici renumite, Elizabethinul, refuză unui preot accesul în camera unei paciente aflate în sindrom septic, în urma unui avort ilegal, și căreia preotul vrea să-i ofere izbăvirea prin iertarea păcatelor. Bernhardt consideră că este de datoria lui ca medic și umanist să-i ofere pacientei „o moarte fericită”, lăsând-o în iluzia unei vindecări proxime, pe care venirea preotului ar fi spulberat-o, fără doar și poate. Ambele discursuri, religios și medical, etic și umanist, eșuează în fața morții fulgerătoare a pacientei, moment care generează criza: în interiorul Institutului, între colegi, în

Parlament, la Minister, în zona opiniei publice, a presei, a extremei stângi. Toate aceste forțe instrumentalizează cazul în beneficiul propriilor interese, cazul Bernhardt devenind un pretext pentru escaladarea unui antisemitism latent. Bernhardt renunță la o luptă deschisă împotriva minciunii, care i-ar permite reabilitarea, tocmai pentru a nu deveni o simplă marionetă a unor jocuri politice antagonice.

Indiferența, oportunismul, rasismul, toate sunt denunțate de textul lui Schnitzler și susținute de reprezentația lui Ostermeier. Scenografia și actorii aparțin contemporaneității, actualității noastre; este vorba despre realitatea socială și politică de astăzi, de cea cu care ne confruntăm cu toții, în varii situații. Acesta este marele merit al lui Ostermeier, de a fi surprins esențialul, esența, nucleul actual și *fierbinte* al operelor pe care alege să le monteze. Dar acest sentiment de „contemporaneitate” nu ține doar de actualitatea subiectului, de referentul sociopolitic prezent în societate, ci mai ales de analiza psihologică a personajelor, de aceste *măști care cad*, pe măsură ce acțiunea dramatică se dezvoltă. Ostermeier și actorii săi au găsit exact tonalitatea potrivită pentru a interpreta și a conferi analizelor psihologice ale medicului și excelentului cunoscător a naturii umane, care era Schnitzler, toată profunzimea necesară, printr-o construcție scenică graduală și bine dozată. De asemenea, nu au neglijat nici redarea *spiritului piesei*, calificată drept „comedie” de autorul însuși: echilibrul între gravitate și umor, între pesimism și optimism. Umorele nu este prezent ca un edulcorat capabil să ne facă să *înghițim* mai ușor ceea ce este de nesuportat, de netolerat, ci reprezintă exact chintesența naturii umane, oscilante și atât de vulnerabile. Tocmai această dezvoltare a sufletului uman, în cele mai mici detalii, înțelegerea acestor resorturi și pulsații atât de diferite, încât se anulează uneori, ne dă în cele din urmă speranță. Alegerea lui Ostermeier este exact cea de a ne povesti aceste istorii, de a le nara, de a surprinde individualități și apoi, odată stabilite raporturile de forță, să le putem analiza cu propriile noastre instrumente de percepție.

Thomas Ostermeier pune în scenă această dramă medicală într-o atmosferă rece, clinică, aseptică, creând imagini sobre,

stilizate, de o cromatică elegantă. Albul clinic este presărat cu accente cromatice în nuanțe tari, care *sparg* monotonia. Scenograful Jan Pappelbaum a construit un cub alb, asemănător unei cutii albe, căruia, în funcție de nevoile acțiunii dramatice, i se conferă funcționalități diferite. Peretele din spate devine ecranul pentru proiecții: imagini cu patul de spital în care se află tânără pacientă, proceduri medicale, pregătirea post-deces a tinerei fete, dar și filmări macro ale profilului doctorului sau captări în contre-plongée ale discuțiilor membrilor consiliului de administrație. Imaginile în alb și negru, fără niciun efect, fără o expresivitate suplimentară cele conferite de obiectivitatea camerei de filmat, înlătură orice posibilitate de comentariu subiectiv sau fals emoțional. Proiecțiile sunt doar o contextualizare rece și obiectivă a evenimentului extrascenic care a generat acțiune prezentă, dar și accente filmice care susțin analiza psihologică, de personaj. Fiecare scenă nouă este *surprinsă* de către o asistentă în roz, care *anunță* locația scenei respective, scriind cu un creion pe perete. Cei 15 actori mută accesoriile decorului în interior sau în exterior, cu aceeași preocupare pentru funcțional, proprie lui Ostermeier. Rând pe rând, spațiul scenic este mobilat cu paturi de spital, cu scaune de tip design, cu mobilă pentru sala de conferință. Toate aceste manevre scenografice sunt realizate firesc, acompaniate de sunete de pian și coarde. Costumele, atât cele profesionale, cât și cele civile, denotă aceeași preocupare pentru actualizare, pentru o *neutralitate* elegantă, lipsită de accesoriu și artificial.

*Profesorul Bernhardt* este unul dintre rarele texte care explorează atât de minuțios un context profesional, dincolo de cadrul emoțional și familial al personajelor implicate. Universul profesional spitalicesc apare, astfel, ca modelul redus al unei societăți dominate de carierism, de o falsă concurență și de resentimente. Ostermeier este preocupat, mai ales, de modalitatea de a afla cum un caz izolat poate fi sistematic instrumentalizat de către un grup, în scopul de a-și satisface propriile interese și setea de putere; în ce mod fapte, aparent indiscutabile, pot fi deformate și relativizate până la pierderea oricărei urme de obiectivitate și adevăr.



# Hamlet de dinaintea lui

## *Hamlet*

Andrei C. Șerban



© Odin Teatret – Theatrum Mundi

Cu toții știu că Shakespeare este poate cel mai mare dramaturg al lumii. Dar poate nu toți știu că Shakespeare este și unul dintre cei mai talentați *hoți*, care a reușit să personalizeze atât de bine versiunile unor povești inspirate fie din istorie, fie din scrierile altor autori, încât a părut să convingă o mare parte din cititori că el este, de fapt, creatorul acelor nemuritoare personaje. Dar, după cum ne-o dovedește firul istoric, înaintea Hamlet-ului shakespeareian a fost Hamlet-ul lui François de Belleforest, iar înaintea acestuia a mai fost un alt Hamlet, primul pe care îl poate data umanitatea, *Ur-Hamlet*-ul, în paginile *Gestei Danorum* scrise de cronicarul danez Saxo Grammaticus. Acest personaj originar devine nucleul proiectului creat în 2006 de Eugenio Barba care, poate mai evident ca în toate celelalte proiecte celebre ale sale, reînvie și aglutinează într-un spectacol cu valențe rituale o tradiție teatrală ancestrală ce leagă coordonatele esențiale ale teatrului asiatic cu sonoritățile limbii latine.

Într-un prezent obsedat de inovații regizorale sau de eschive, de negări ale classicilor, Eugenio Barba, care, din contră, se arată chiar reacționar la adresa celor mai noi formule performative, reușește să se mențină drept unul dintre (ultimii?) maeștri ai teatrului occidental contemporan printr-o îmbrățișare totală a tradiției. Mai

precis, *modernitatea* artei sale teatrale este o consecință a însăși *anti-modernității* sale, întrucât aceasta irumpe (paradoxal, ar spune unii) tocmai dintr-o întoarcere programatică și asumată a întregului său demers creator înspre uimitorul teritoriu al antropologiei teatrale. Spectacolele sale pot avea un aspect elitist, deși, teoretic vorbind, materia artistică pe care o reconstituie se alimentează din matricea primară a ceea ce avea să constituie artele scenei de azi. *Ur-Hamlet* se înscrie, deci, în tendința regizorului danez de a reitera prin teatru valențele sacre ale artei, aducând în fața publicului 94 de actori, dansatori și muzicieni din diferite spații culturale, pentru a spune povestea războinicului Amlod, însetat de răzbunare și putere, și consecințele dezastruoase ale actelor sale. Rigorile teatrului balinez care se întrepătrund cu elemente preluate din teatrul nō ori din dansurile rituale asiatice, ce atacă fie registrul coral, fie structurile dual(ist)e, sunt completate de gesturile ample ale unor personaje desprinse din teatrul romantic european, în timp ce sonoritățile orientale sunt acoperite de invocații în latină ori de intervenții orchestrale baladesc-occidentale.

Spațiul scenic în aer liber ales de Eugenio Barba, găzduiește pentru aproape o oră, în trecerea lină a luminii crepusculare înspre noapte (o metaforică reîntoarcere

înspre noaptea primordială?), o defilare impresionantă de fizionomii și costume tradiționale variate. Autenticitatea elementului folcloric, antropologic, este contrapunctată, așadar, de artificii regizorale ce sfidează limitările istorice și geografice, trasând locul geometric al unor energii creatoare fascinante. De asemenea, spațiul ritualic al amfiteatrului improvizat pare să materializeze proiecția mentală a cronicarului de secol XIII care, de altfel, este prezent pe scenă, interpretat de o femeie, pentru a reconfigura în permanență cinetica acestor figuri fantomatice, în povestea cărora este condensată o istorie milenară. Atmosfera inventată / recreată de Eugenio Barba are o consistență evanescentă, de parcă gesturile actorilor sunt conduse de fluiditatea unei halucinații narcotice în care cuvântul își pierde substratul semantic, recăpătându-și valențele incantatorii.

De fapt, cuvântul, topit într-un Turn Babel de sonorități eurasiatice, revine la acea puritate adamică, susținând mecanismul spectacular care, asemenea unui exercițiu de hipnoză regresivă, în lumina discretă a torțelor, împinge spectatorul înspre ușurătatea somnului amniotic. Tot așa cum și Hamlet-ul pe care îl știm cu toții se reîntoarce înspre sursele sale primare, pentru a-și continua mai apoi drumul prin vârstele viitoare ale istoriei.



# Richard al III-lea:

## Personajul shakespearian într-un discurs teatral japonez



Un personaj *pilon* din teatrul shakespearian într-un cadru auster al scenei, un text clasic care *suportă* treceri abrupte într-o altă dimensiune sonoră a limbii, saltul de la pentametru iambic la un sistem cu totul opus al rostirii cuvântului, sunt primele impresii ale montării piesei *Richard al III-lea*, în regia lui Silviu Purcărete. Din acest punct, dominat de straniu, decurge unul dintre cele mai complexe sisteme teatrale care îmbină și armonizează în egală măsură *voitele* discrepante stilistice, leitmotivul grotescului scenic explorat în formule mereu inedite, ce poartă amprenta inconfundabilă a regizorului.

Debutul spectacolului este marcat de sonorități agresive, în care se impune componenta sonoră și discursul muzical, fie sincopat, fie liniar, fie de fond (muzica lui Vasile Șirli), investit cu un rol vital pe parcursul acestui spectacol. Sunetul găsește rezonanțe în monumentalitatea *spațiului gol*, susținând neîntrerupt starea emoțională detașată, de histrionism și improvizație instrumentală, o atmosferă din care *erup* personaje cvasi-carnavalesci, care intervin în registre vocale variate. Discursul scenic creat de Silviu Purcărete apare ca o formulă teatrală cu valențe orchestrale, de fuzionare a spațiului, cu muzica și prezența personajelor în perimetrul scenic, în care

energia culminantă a actorului și a tratării, deseori *corală*, a personajelor, este strâns relaționată, chiar coordonată, de discursul muzical.

Este o teatralitate densă, variind de la expansivitate la momentele *mute*, încărcate cu situații și corporalitate, care explorează cele mai subtile nuanțe ale grotescului. Sunt suprapuse sau montate, după rațiunile contrapunctului ritmic, valorile dramaturgice fie ale silențiozității (grup și suport sonor), fie ale teatralității vibrante a imobilității. Sunt create dialoguri esențiale teatrale cu lumina, cu modul în care aceasta decupează spații, dovedind consistențe volumetrică, contribuind la simetria imaginii spectacolului.

Spectacolul lui Purcărete propune o soluție de investigare a laturii umane a personajelor, pertinentă unei aprecieri în ansamblul creației sale, prin tentația pe care o creează de a identifica motivele conducătoare. Concepția regizorală apare ca formulă reduționistă esențialistă a piesei shakespeariene, ce motivează evaluarea existenței umane a personajului, de la momentele de putere la căderea în formula sa cea mai umilă. Și în acest caz, este evident parcursul personajului Richard al III-lea către cădere, rol creat de actorul japonez Kuranosuke Sasaki. Traseul este conturat

sub semnul ambiguității, dar care devine clar odată cu evoluția sa, culminând în finalul plin de lamentări în care atât regizorul, cât și actorul restaurează condiția umană în formula ei abjectă, exprimând neputința, disperarea, singurătatea, pierderea mândriei, reacționând la un simplu gest de milă. În această situație, Richard rezonează cu figura clovnului beckettian, aflat într-o stare post-umană, din a cărei existență rămâne doar râsul grotesc.

Parcursul spectacolului *Richard al III-lea* este construit din leit motive ale ambiguității, situaționale, spațiale, cu ancore în atemporalitate și, în același timp, în contemporaneitate, cu o consistență teatrală mereu vitalizată de o energie cvasi-carnavalescă care pendulează între stări de introspecție urmate de explozii teatrale, răs, paroxism. Această teatralitate complexă stimulează nevoia de decodificare din partea audienței, de a construi o formă și o coerență între aceste *voite* incongruente. Cu toate acestea, regia lui Silviu Purcărete conturează un univers care se dezintegrează în mod paralel cu finalul personajului. Regizorul stimulează intuiția spectatorului, investind cele mai subtile soluții teatrale, care extind rolul cuvântului, în profunzimea tuturor zonelor teatrale.

# Schimbare sau Oportunitate?

## Artele spectacolului – dimensiunea outdoor

Ana-Maria Dragomir

Conferința *Artele spectacolului – dimensiunea outdoor* a adunat o suită multiculturală de perspective asupra viitorului artelor stradale, aducând împreună directori și manageri de festivaluri outdoor din mai multe țări. Astfel, vocilor din Italia li s-au alăturat cele din Portugalia, Germania, Țările de Jos, Japonia și, bineînțeles, România. Discuțiile purtate au vizat înțelegerea felurilor în care pandemia a transformat configurația spectacolelor outdoor și a evenimentelor care aduc împreună comunitatea și artiștii stradali și s-au împărțit strategii de adaptare la situația curentă. Reflecțiile și observațiile fiecărui invitat revelează spațiul public outdoor ca un loc aparte, care facilitează stabilirea unei relații speciale între artiști, public, ori între public, teatru sau demersul artistic, și mediul urban în sine.

Astfel, Gabriele Koch, reprezentând festivalul *La Strada* din Bremen, Germania, argumentează că, pe lângă faptul că festivalurile stradale oferă un spațiu de exprimare pentru artiști, aceste evenimente constituie un prilej important pentru cetățeni să se întâlnească și prin care reconștientizează sentimentul de comunitate. Prin urmare, Koch consideră că artele stradale facilitează și încurajează progresul către o societate pașnică și mai solidară. În aceeași notă, Alessio Michelotti, unul dintre administratorii proiectului multicultural *Open Street*, consideră că tocmai această relație cu publicul a avut de suferit în mod deosebit. Michelotti descrie artele spectacolului ca fiind o nevoie fundamentală a societății, iar una dintre consecințele pandemiei o reprezintă privarea cetățenilor de ritualul teatrului. Acest ritual nu este unul religios, continuă Michelotti, însă are

într-o oarecare măsură conotații spirituale, unde teatrul și spectacolul constituie hrană pentru suflet. Astfel, festivalurile nu ar însemna nimic în absența artiștilor, care, în contextul restricțiilor instituite în pandemie, se află într-o situație deosebit de precară.

În cea mai mare măsură, invitații au trebuit să amâne sau să anuleze evenimentele din perioada verii. O mică excepție însă este cea a Japoniei, unde după cum argumentează Daisuke Kitagawa, reprezentantul festivalului *Satoh Sakichi*, sunt mai puține restricții pentru spectacolele outdoor decât pentru cele de sală. În oricare context, însă, creatorii și artiștii spectacolelor de stradă se confruntă cu lipsa unei plase sociale de siguranță. Alfred Konijnenbelt, coordonatorul festivalului de arte stradale *Spoffin* din Amersfoort, argumentează că, pentru artiștii stradali din Țările de Jos, singurul venit îl reprezintă cel obținut prin reprezentațiile din cadrul festivalurilor. În pofida faptului că teatrul de stradă olandez are o istorie îndelungată, fondurile semnificative alocate culturii sunt distribuite în cea mai mare parte instituțiilor mari de cultură. Astfel, Konijnenbelt consideră că este imperativ să regândim sprijinirea artiștilor, pentru a nu pierde creativitatea și talentul pe care aceștia le aduc în societate.

În privința soluțiilor, invitații au sugerat largirea rețelelor de cooperare, precum și organizarea de evenimente la scară mai redusă cu artiștii locali din diferite comunități. Mai ales în contextul Uniunii Europene, aceștia au punctat că este momentul oportun de a pune în aplicare principiile fondatoare ale proiectului european, unde imaginarea de proiecte transnaționale și multiculturale au potențialul de a consolida

relațiile dintre state. Stéphane Segreto-Aguilar, reprezentant al *Circostrada*, singura rețea europeană a circuitului, care cuprinde în activitatea sa o gamă largă de activități de cercetare și programe de formare pentru artiști, argumentează că, în urma șocului inițial, echipa sa a decis să înfrunte viitorul, abordând metode de *design thinking* în explorarea soluțiilor. Principiul cheie care le-a ghidat această explorare este perspectiva asupra schimbării ca o oportunitate. Astfel, au identificat sistematic nevoile artiștilor, resursele disponibile, implicațiile tranziției către mediul digital (inclusiv prin studiul atenției consumatorilor de conținut online), conectivitatea cu partenerii de lucru, inegalitățile și dezechilibrele, și au monitorizat zilnic modificările legislației privitoare la activitățile din spațiul public. Esențial, Segreto-Aguilar, propune o abordare pragmatică a găsirii soluțiilor pentru fiecare proiect artistic în parte, printr-o fuziune a cercetării științifice cu strategiile de dezvoltare moderne folosite de către antreprenori.

În concluzia conferinței, invitații au exprimat o viziune emoționantă asupra rolului străzii și a artelor stradale de a reconecta cetățenii, odată ce pandemia nu va mai face parte din realitatea imediată. Între timp, cooperarea festivalurilor și a organizațiilor este esențială în găsirea de soluții pentru a susține munca artiștilor și pentru a menține vie conexiunea cu publicul. Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu reiese, astfel, ca o platformă multiculturală și pluralistă, unde diferiți actori din spațiul cultural global construiesc punți de legătură prin schimbul de experiență și viziuni comune asupra viitorului.

**VIITORUL E AL  
CELOR CARE ȘTIU  
CĂ “MAREA ARTĂ”  
E SĂ PARTICIPI  
LA CREAREA LUI  
RESTARTĂM  
ÎMPREUNĂ**

---

**TU EȘTI VIITORUL**  **BRD**

GRUPE SOCIETE GENERALE



**PIATA**  
*Lidl*  
PERFORMING CINEMA

**ACTORII LIDL  
ÎȚI DAU  
ÎNTÂLNIRE LA  
FITS#ONLINE  
12-21 Iunie 2020**

#IMPREUNAIMSIGURANTA #MERITISAFIISURPRINS

**FITS** SIBIU  
INTERNATIONAL  
THEATRE  
FESTIVAL

 **meriti  
să fii surprins**

# George Banu & Krzysztof Warlikowski: în căutarea amintirilor pierdute...

Diana Nechit

Același cadru parizian, curafturi pline de cărți, din care ne întâmpină, atât pe noi, dar mai ales pe interlocutorii săi, același fermecător și iscusit meșter în ale teatrului și conversațiilor despre teatru: George Banu! La celălalt capăt al ecranului, alte spații, alte personalități răspund provocării lansate de către amfitrion și implicit de către ediția 2020, FITSonline. În fața unei ferestre deschise, într-un cadru aproape teatral, luminat corespunzător pentru a pune în evidență *personajul*, dar și pentru a incita la conversație, Krzysztof Warlikowski se pregătește să răspundă primei întrebări, deja clasică pentru cei care au avut bucuria să-l urmărească pe George Banu & invitații săi: „Unde erai și ce făceai când s-a instalat carantina?” Cei cărora le place să despică firul în patru își vor da repede seama că acest leitmotiv este un fel *madlenă* proustiană care declanșează fluxul memoriei involuntare, dar ne dă și acele mici detalii care satisfac doza minimă de *voyeurism* existentă în fiecare dintre noi. Iar, când invitatul este fermecătorul regizor Krzysztof Warlikowski care, alături de trupa de la Nowy Teatr, a realizat niște spectacole de excepție, curiozitatea noastră este cu atât mai îndreptățită.

Complicitatea și amicitia, *rutina* afectivă, înțelegerea profundă pe care cei doi amfitrioni o au față de lumea spectacolului conferă această lejeritate a dialogului, fluența ideilor și plăcerea ascultării reciproce.

Krzysztof Warlikowski este un copil teribil al regiei contemporane, renumit pentru montări spectaculoase din Shakespeare (*Hamlet*, *Furtuna*, *Pericle*, *Macbeth*, *Îmblânzirea scorpiei*), teatru antic, Bernard-Marie Koltès (*Roberto Zucco*, *Cheitul de Vest*),

Sarah Kane (*Purificare*), Tony Kushner (*Îngeri în America*) etc. George Banu, în prefața cărții *Théâtre Ecorché*, editată la Actes Sud, spunea despre teatrul lui Warlikowski că „se focalizează pe problema tinereții confruntate cu dezastrele și deziluziile lumii. El pune în scenă destinul îngerilor decăzuți, scenariul prăbușirii (...) Supraviețuirea pare interzisă pentru acești eroi lipsiți de puritate și aflați în căutarea dragostei: eșecul îi înalță. Ei sunt inadaptabili, ei își ard aripile, în pofida dorinței lor de a atinge ceea ce le lipsește. Va exista întotdeauna ceva absent care ne chinuie... și doar prin durere ei mai pot spera să umple această absență. Iată bazele acestui liric modern”.

Când am vizitat situl arheologic de la Pompei, cea mai puternică senzație mi-a provocat-o vederea corpurilor încremenite în situații ale cotidianului. Respectând proporțiile, pandemia COVID-19 a provocat o asemenea încremenire, o suspendare a tuturor activităților, străzile au rămas pustii, parcurile s-au golit, orice activitate a încetat, decorurile din teatru au devenit simple obiecte din mucava și plastic. Scenele și sălile de spectacol au rămas fără suflet, fără viață. Așa s-a întâmplat și cu toate proiectele de teatru din toate colțurile lumii – regizorii și trupele de actori s-au izolat, totul a încremenit, s-a suspendat. Krzysztof Warlikowski a surprins exact această *moarte* a sufletului teatrului în clipa în care, după terminarea izolării, s-a reintors în teatru, unde decorurile erau pe scenă, dar păreau străni, străine. Actorii nu au mai apucat să repete și, private de elementul emoțional, energetic al actorilor, erau simple obiecte, de o utilitate incertă.

Interlocutorul lui George Banu, deși francez doar prin elecțiune și prin a cărui filiație

culturală a dobândit elocința acestora, bucuria destăinuirii, se lasă cu plăcere provocat de către acesta și împreună *descâlcesc* cu mare artă, piste de rememorării. Astfel, am aflat despre proiectul Warlikowski, bazat pe *Odiseea* homerică, măreața epopee construită în jurul figurii lui Ulise-călătorul, element extrem de simptomatic în literatură. George Banu notează existența „unei recrudescențe a figurii lui Ulise, a călătorului, a migrantului, a celui care se întoarce acasă.” Vorbind despre geneza acestui proiect, regizorul polonez ne dezvăluie sursele livești ale proiectului cu Théâtre National de la Colline: pe lângă textul *Odiseei*, este și o adaptare după o carte de a Hannei Kraal, *Le roi des Cœurs*, experiență care însumează tentativa întoarcerii acasă care, pentru istoria Europei, s-a încheiat în lagărele de concentrație. În aceste spații fără nume s-a stins oralitatea oferită acestei Europe de cel pe care astăzi îl numim Homer. În *Odiseea* lui Warlikowski este vorba despre călătoria Isoldei, o eroină a istoriei, care, în anii '40, gata să facă orice pentru a-și regăsi soțul închis într-un lagăr, se lasă la rândul ei deportată. În cele din urmă, se regăsesc la Viena unde își deschid un magazin în care vând blugi. După ceva timp, el o părăsește, ea pleacă în Israel să-și vadă fiicele, soțul se îmbolnăvește și moare, iar în anii '80 încearcă să-și vândă povestea, scenariul vieții. Apelează la mai mulți scriitori cărora le mărturisește visul ei de a le *vinde* povestea ei de viață: o *Odisee* feminină, a unei femei îndrăgostite de soțul ei, care și-a petrecut viața căutându-l și care speră să-și vadă povestea scrisă și transformată într-un film de Hollywood cu Elisabeth Taylor în rolul principal. Hanna Krall a scris două versiuni ale acestei povești care nu s-a transformat



© Krzysztof Warlikowski

în film, dar care stă la baza proiectului lui Warlikowski. Spectacolul va fi unul despre încrucișarea unor durate de viață diferite, despre ideea de întoarcere *acasă*, deși este un concept cel puțin controversat în contextul pandemic, dar și cel al frământărilor care zguduie Europa comună, o casă pe care să se destrame. Este, de asemenea, și un omagiu adus actorilor mai în vârstă, regizorul dorind să insereze perspectivele unei vieți întregi. De la proiecte posibile, la proiecte anulate, în câteva zeci de minute se perindă prin fața propriei noastre memorii *Electra* lui Strauss, propusă Operei și Festivalului din Salzburg, proiectul de la Opera din Paris, tot atâtea puncte de suspensie în istoria întreruptă a teatrului actual.

De la izolarea omului de litere, a cronicarului obișnuit cu tăcerea grăitoare a cărților și cu solitudinea zgomotoasă a scrisului, la însingurarea regizorului, rupt de universul său, de trupa sa, de teatrul său, sunt tot

atâtea diferențe și o singură certitudine: cea a conștientizării faptului că lumea s-a oprit din mersul ei. Warlikowski suspendă raportarea sa la timp printr-un artificiu livresc, al memoriei involuntare: izolarea din 2020 i-a amintit de o alta, în Cracovia anilor '80, când, din cauza grevelor, student fiind, s-a izolat în munți, unde l-a citit pe Proust. În 2020, regizorul a simțit că trebuie să se reîntoarcă la Proust, iar lectura lui a devenit un ritual, un act aproape terapeutic. Tot el ne dă niște chei de lectură foarte interesante ale operei proustiene, care reprezintă un fel de *reportaj* al cercurilor diferite în care a trăit. Din cauza bolii sale, Proust a trăit în lume, a cunoscut lumea, iar după aceea s-a retras, pentru a ne aduce la cunoștință, prin scrierile sale, detaliile acestei vieți.

De la Proust, la *Francezii* lui Proust, via Warlikowski, la Sibiu, politica europeană și acel inefabil sentiment al sfârșitului propriu operei regizorului polonez, totul a

devenit o construcție narativă pe mai multe paliere: sentimental, evocator, analist etc. Ce înseamnă *Francezii* pentru Warlikowski? Un proiect născut dintr-un fel de sentiment al datoriei față de această țară care l-a format ca intelectual umanist, ca gânditor, care i-a recunoscut opera de creație și i-a deschis noi perspective de creație. Sau poate privirea lucidă, uneori ironică, admirativă mai mereu a unui polonez despre francezi, despre Franța sfârșitului de secol.

Nu cred că voi putea condensa într-un singur text bogăția liniilor de fugă pe care cei doi protagoniști le-au desenat în acest tablou-vivant al teatrului de astăzi. Am ales să fie doar un avant-goût admirativ, un preambul al spectacolului de duminică, dar nu înainte de a cita, din memorie, una dintre cele mai frumoase definiții despre teatru pe care am auzit-o în ultima vreme: „teatrul înseamnă atingere, sărut, îmbrățișare, teatrul este arta de a fi împreună”.

# Orlando sau nerăbdarea, de Olivier Py.

## Mizele literarității în teatru

Diana Nechit

Secțiunea *Spectacole-Lectură*, cu tot arsenalul teatral, de *mise-en-voix et corps* a indiciilor textuali, reprezintă cea mai autentică formă de metabolizare a fenomenului dramatic contemporan. Eveniment cu o dublă dimensiune: de promotor al textului dramatic nou, în toată diversitatea lui tematică, formală ce încercă să surprindă o evoluție a dramaturgicului în spații teatrale variate, dar și o evoluție a conceptului de autor dramatic, de creator dramatic perceput în dualitatea sa contemporană, textuală și spectaculară, creativă.

Regizorul și scriitorul de platou Eugen Jebeleanu a tradus și a montat pentru spectacolele-lectură textul reputatului dramaturg și director al Festivalului de la Avignon, Olivier Py, *Orlando ou l'Impatience*, într-o dublă distribuție ce coagulează actori consacrați ai naționalului sibian cu mai tinerii lor colegi masteranzi. Dramaturgia franceză se remarcă printr-o grijă particulară acordată *literarului*, poeticității și stilisticii, ieșind din chingile uneori restrictive, deformatoare și uniformizatoare ale unui tratament textual dramaturgic mult prea prins de constrângerile scenice. Această particularitate aduce și *gloria*, dar și *decăderea* dramaturgiei contemporane franceze. Teatru de text și de idei, prin excelență, teatru al unei frazări complexe

și aluvionare, cu meandre textuale și intertextuale, este destul de inaccesibil unei montări ce rămâne în zona unei teatralități rigide, bazate pe conflict și situație teatrală. Pentru aceste motive, întâlnirea dintre Eugen Jebeleanu și Olivier Py este una providențială, de coeziune artistică și performativă, dar ține și de o sensibilitate a referentului intertextual, pe care Eugen o stăpânește cu prisosință.

Textul lui Olivier Py este unul despre filiațiune, teatru și lume, un text autoreferențial, prin care *teatrul* se pune în discuție, prin referințele culte la Pasolini, Claudel și cabaret. Un tânăr își caută tatăl, filiațiunea improbabilă și imposibilă fiind o temă predilectă a dramaturgiei contemporane franceze ce își construiește *eranța* personajelor sale, deambulările citadine ale personajelor prin spațiile carcerale ale unui urbanism cronofag, limitativ pe pretextul acestei căutări obsesive a apartenenței. În căutările lui traversează lumea și teatrul. Textul pune în lumină și o estetică a întâlnirii, iar, dintr-un cosmos de neon, trecerea timpului este marcată de valsul acestor întâlniri succesive, care ne transpune în decorul în alb și negru al orașului. Teatrul este perceput în cele două puncte diametrice, idealul aurit, fantastic și realul sordid, cenușiu, contrapunct al deziluzionării provocate de aparența unui

tărâm al miracolelor ce se estompează cu cât încerci să te apropii mai mult.

Lectorul-spectator se lasă purtat de un iureș textual, ce transpune în rafală *à bout de souffle*, reflecții despre dragoste, sex, Dumnezeu, în corelație directă cu teatrul – ce devine o cale de pierzanie, dar și de salvare pentru tânărul bărbat. Teatrul lui Olivier Py este opus minimalismului și măsurii textuale, este un teatru al verbului-rege, al unei revărsări de cuvinte ce te prinde în mulțimea de referințe la toate universurile fetișizate de dramaturg. În tipologiile create prin textul său, avem și o parte din el, din ipostazele propriei raportări la viață și la teatru: tânărul prins în vârtejul călătoriei inițiatice, de aflare a *filiațiunilor*, actrița cu multe chipuri, imaginile *tatălui* (disperații, militanții, neglijații, clovnul-saman ce „a inventat gaura” pentru a-i salva pe oameni, Ministrul Culturii, masochist și pe jumătate otrăvit de putere), imagini ale unui destin individual și public pe deplin asumat.

Lungi tirade despre poezie, teatru și iubire, ce, pe alocuri, seamănă cu o comedie burlescă, teatrul lui Olivier Py este frumos, grav, grotesc, chiar picaresc și prin discursul despre teatru oferă o cheie de interpretare a propriilor noastre raportări la viață și la lume.





**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

# Find your wall

Natalia Țurcan



© Silvia Gralla

Spectacolul *Dancing Graffiti* ne pune în fața unei uși închise, pe care, evident, ne provoacă să o deschidem. Unde duce drumul din spatele ei aflăm abia pe parcurs. Intrăm în *viață*. Katalin Lengyel (coregraful și dansatoarea spectacolului), alături de Szabolcs Tóth-Zs (cel care se ocupă de proiectare live, design și muzică), ne invită într-o călătorie curioasă și foarte simpatică, în care dansul, mișcarea se împletesc cu imaginea, pentru a-și oferi reciproc un sens. Scena este constituită dintr-un perete și un perimetru spațial limitat din fața lui. Atât. Totul se realizează prin jocul de imagini și lumini. De fapt, vorbim despre proiecția unor semne, simboluri, desene, cuvinte care sunt scrise pe perete în momentul în care urmărim spectacolul. Ce face această producție cu adevărat specială este faptul că imaginile proiectate interacționează cu protagonista din scenă. De-a lungul spectacolului, aceasta pare că are chiar un limbaj special de comunicare cu micul semn grafic.

Deși cu mult umor, ingeniozitate și cu o imagine care cucerește, spectacolul propune publicului subiecte importante. Vorbim despre frumos, despre transformare, despre tristețe, despre expunere, despre libertate, despre detenție, despre ieșirea din sine și depășirea limitelor. Vedem, la un moment

dat, în spectacol ceva care ar semăna cu o ramă, apoi o alta în interiorul ei, apoi o alta, fiecare din ce în ce mai îngustă. Această imagine nu doar creează o senzație spațială, dar îi oferă și sens prin mișcarea de final, în care punctul adaugă ultimei *rame* un mâner. Astfel de momente din spectacol sunt foarte ingenios realizate, pentru că valența imaginilor se schimbă pe parcurs, în funcție de fiecare element care este adăugat sau șters.

Vedem cum protagonista își *cucerește* cuvântul prin dans. Mișcărilor ei sunt plastice, dar nu urmăresc un scop estetic, ci o metaforă a unor emoții. Captivitatea, speranța, disperarea, se regăsesc în undele de lumină care o urmăresc și îi completează mesajul. Muzica de care sunt însoțite atât dansul, cât și imaginea proiectată se schimbă, de multe ori brusc, în funcție de contextul și sensul desenelor, ceea ce ne poate oferi senzația că se schimbă *scena*, ca într-un montaj de film în care avem un salt în spațiu și timp prin montaj. Frumoase și de impact s-au dovedit a fi momentele de răbufnire prin care frica și furia au fost alungate, pentru a face loc iubirii.

Din iubire pentru oameni, acest spectacol știe să spună nu doar lucruri frumoase, dar și unele necesare. O scenă deosebit de reușită este cea în care pe perete apar inscripții pe

care le regăsim peste tot, inscripții-parazit, cum e acest „I was here”, aproape niciuna dintre ele frumoasă sau binevoitoare, majoritatea ofensatoare. De multe ori, trecem prin dreptul lor, le citim, câteodată alegem chiar să le neglijăm – nu noi le-am scris, nu ni se adresează nouă, deci facem abstracție de ele. În momentul spectacolului, însă, ne simțim martori sau complici la clipa în care ele sunt scrise și faptul că nu intervenim ca să întrerupem acest act dă o senzație de disconfort, chiar dacă una inconștientă. Aceste emoții ne fac să ne întrebăm ce alegem să spunem în public și, mai ales, ne fac să înțelegem că aceste cuvinte, adresate cuiva anume sau tuturor, vorbesc întâi despre noi.

Într-un final, datorită acestui colorat și frumos joc de imagini, simțim bucuria de a fi fost prezenți la un asemenea spectacol, de a ne fi amuzat, distrat și bucurat de interacțiunea protagoniștilor, care, împreună, au dat viață unei imagini proiectate pe un perete. Spectacolul *Dancing Graffiti – There's always a wall* ne-a spus o poveste, încurajându-ne să ne exprimăm, dar nu oricum, ci spunând lumii povestea noastră, pentru a o face mai frumoasă.



The Official Winery of  
Sibiu International Theatre  
Festival

F I T S



CRAMA OPREȘOR



FESTIVALUL INTERNAȚIONAL  
DE TEATRU DE LA SIBIU

12 iunie - 21 iunie 2020

Ediție specială ONLINE



Puterea de a CREDE / EMPOWERED

Partener oficial



# *Dust in the light*

## Multiculturalism prin viziuni coregrafice neoclasice

Alba Stanciu

Coregrafia contemporană și numele artistului Alonzo King reprezintă doi termeni ce nu pot fi separați în evaluarea celor mai valoroase tendințe ale dansului recent. Activitatea coregrafului american este sinonimă cu o direcție ce însumează perfecționismul studiului și execuției baletului clasic, reorientat spre compoziții centrate pe interesul pentru fenomenul multiculturalismului, al extensiei baletului clasic către configurații aparținând unor zone neexplorate sau insuficient valorificate, atrăgând componente prin care acesta își consolidează un stil unic și inconfundabil. În filmul documentar care introduce spectacolul, Arturo Fernandez, coregraful companiei LINESBALLET explică temele centrale ale abordării coregrafiei, invocând prioritatea investigării temelor umane, mai ales relațiile interumane.

Spectacolul *Dust in the Light* prezent în programul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu este gândit ca o succesiune de tablouri și situații, în care configurațiile sculpturale ale formei umane de cuplu sunt vitalizate de dramaturgia muzicală a partiturilor lui Arcangelo Corelli (*Concerti grossi*) și Francis Poulenc (*Muzică corală sacră*). Compozițiile sunt vibrante, energice, cu posturi în care sunt investigate echilibrul și centrele de greutate ale ambilor dansatori,

compoziția derulându-se sub semnul sculpturalității în continuă modificare de formă. Dansatorii mențin în permanență o stare elegant tensionată, controlând în acest mod imaginea de ansamblu al spectacolului, dominată de simetrie. Discursul coregrafic, dinamica, imaginea artistică sunt stabilite de stilul muzical, de elementele contrastante derivate din antagonismul tonal, care devin componente scenice. Sunt transferate valențele și tensiunile melodice în formula corporală, aceasta funcționând potrivit consistenței acustice și timbrale ale corzilor și vibrațiilor.

Coregrafia lui Alonzo King se află într-un proces continuu de compoziție a formei, atât individuale, cât și de grup, valorificând efectele emoționale ale tonalității. Este stimulat, astfel, studiul individual al partiturii muzicale, rezonanța liniei melodice în universul interior al fiecărui dansator, urmând un proces de distilare scenică și de pliere pe imaginea coregrafică, pe temele dominante ale concepției lui King. În acest proces de trasare a coregrafiei pe o partitură muzicală aparținând din repertoriul cult, Alonzo King menține ca pilon central stilul, raporturile de congruență între cele mai sensibile particularități ale textului muzical, ale gramaticii componistice ce urmează a fi puse în formă prin corpul dansatorului, care

motivează interacțiunile și formele ce decurg din acestea. Acest procedeu conduce către compoziții rafinate, închegate, omogene, strategice ce generează o compoziție în care temele obsesive ale contemporaneității sunt integrate în stilul muzical.

Există o esențială dimensiune filosofică a concepției coregrafice a spectacolului, pertinentă trimiterilor spre căutarea luminii, idee subliniată de tema innurilor religioase incluse în spectacol din compozițiile lui Francis Poulenc. Este subliniată trecerea, etapa *in transi* de la pământean la spiritual, suportul sonor activând cele mai adânci instincte ale performerului, ce sunt filtrate și reproduse în compoziția scenică. Din această perspectivă, temele corporale prelucrate în compoziția dansului stilizează formule abstract-simbolice ale mortalității și a luminii dincolo de moarte. Este trasat drumul către lumină creat ca un narativ sugerat de corpul în variate formule ale extensiei.

Coregrafia spectacolului *Dust and Light* este o compoziție complexă care menține rigorile neoclasicismului american, corectitudinea dramaturgiei muzicale. Aceasta devine suportul prioritar al discursului corporal în perimetrul scenic, dar mai ales un etalon al valorii dansului capabil să prelucreze teme actuale, ancorate în contemporaneitate.



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



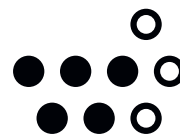
INSTITUTUL  
POLONEZ  
BUCUREȘTI



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

# The Fragrance of Time

Ana-Maria Dragomir



© W. Lyko

**D**acă te-ai găsi, în anul în care abia au apărut primele mașini, în mijlocul unui bălci, cu tot felul de dispozitive năstrușnice și noutăți, ai avea răbdarea să le privești cuminte, de mână cu părinții tăi? Ar fi posibil ca atracția irezistibilă a noilor invenții să te determine să le privești îndeaproape, numai ca să descoperi în curând că, în goana ta de la o minunăție mecanică la alta, te-ai rătăcit. Din acel moment, realitatea se suprapune cu visul și tot soiul de fantasmе ori te bântuie, ori te farmecă. În regia lui Jerzy Zon, spectacolul *The Fragrance of Time* poartă privitorii înapoi în timp, în urmă cu o sută de ani, când umanitatea asista deopotrivă la schimbările radicale aduse de revoluția industrială și ororile războiului. Astfel, situarea narativă a spectacolului la granița dintre aceste lumi, conferă un prilej potrivit pentru a construi un context de explorare a realismului magic. Scenografia și costumele conferă spectacolului atât o atmosfera de epocă, cât și o dimensiune onirică. Personajul principal, un copil rătăcit după ce s-a îndepărtat de părinți, în explorarea sa poznașă, contrastează dramatic cu elementele de decor în jurul cărora este construit spectacolul, și cu personaje care se

balansează pe catalige. Acesta se regăsește dintr-o dată într-o colivie uriașă, moment în care este declanșat realismul magic, și de unde elemente de coșmar se îmbină cu fantezia și suprarealismul. Copilul este situat într-un rol inversat, unde în jurul coliviei se învârt amețitor păsări uriașe, întunecoase și înfricoșătoare. Pe parcursul spectacolului, păsările acestea desemnează sau anunță, ca într-o premoniție, scene nefaste, precum amintiri nefericite din timpul școlii sau războiul. Colivia devine atât închisoare, cât și loc de refugiu. Un aspect intrigant al schemei narative este repetitivitatea prezenței simbolice a coliviei prin coregrafia actorilor. De exemplu, copilul se regăsește la un moment dat în cadrul unei ore de muzică ținute de către un profesor sever. Când nu reușește să reproducă sunetul dorit, este atât batjocorit de către colegii săi, cât și pedepsit de către profesor, pedeapsa amintind de practicile abuzive din școli, precum îngenunchiatul la perete. Suita de colegi formează apoi un fel de tren, folosind băncile școlare agățate de catedra monstruoasă a profesorului, și înconjoară copilul îngenunchiat, pentru a crea impresia unui cerc închis. Mai târziu, în cadrul unei scene care interpretează în cheie

absurdă războiul ca pe un joc cu soldăței de lemn, aceeași mișcare circulară este invocată. Această strategie scenografică întărește sentimentul de coșmar și creează senzația unei situații care pare, pe moment, fără de ieșire.

Ținând cont că Zon a introdus elemente narative inspirate din propria sa experiență, spectacolul ar putea fi perceput și ca o explorare artistică autobiografică, surprinzând și indexând elemente din copilăria sa ca puncte de reper despre o societate apusă. De asemenea, spectacolul ar putea fi interpretat ca o reflecție poetică asupra contrastului și asemănării dintre prezent și trecut, între o modernitate și alta, situate la o sută de ani distanță una de alta. În același timp, ca parabolă, spectacolul ar putea încuraja reflecția asupra fragilității menținerii progresului social din ultimele decenii, prin afectul invocat în relație cu războiul sau cu politicile regresive din școlile de odinioară. Pe alocuri, spectacolul evocă și o umbră de nostalgie pentru exuberanța anilor 1920, prin costumele vibrante și atmosfera de banchet. Ce pare, însă, să fie într-adevăr constant este parfumul unui timp trecut, care răsflă prin intermediul personajelor și a decorului elaborat.



**Raiffeisen  
BANK**

Banking așa cum trebuie



# RAIFFEISEN ART PROIECT

**#stagiunevirtuală**  
**#unboxteatru**



Partener de tradiție al #FITS2020

# Visul unei nopți de vară

Ionuț Scurtu



© National Centre For The Performing Arts China

**V**isul unei nopți de vară e indubitabil unul dintre cele mai cunoscute texte din toate timpurile și, în consecință, a fost supus la un exces de hermeneutică de-a lungul timpului. În anul 2020, mai ales în formatul publicației curente, mi s-ar părea cel puțin comic să încerc să fac observații despre semnificații, teme, naratologie ș.a.m.d. intrinsec literare despre un text care e până la urmă studiat în academii, e considerat un punct de referință și a făcut atenția a nenumărate analize de deja respectuoasa lui viață de la anul 1595/96 încoace, fiind scris de un autor care aproape se confundă cu lumea teatrului într-un imaginar cultural de fond comun.

Cu alte cuvinte, discuțiile despre canon în teatru devin foarte puțin discursuri despre text (mai ales teatrul legitimat constant) și mai mult despre montări. Textul canonic de teatru în sine are un regim de funcționare ambivalent – e și un obiect cultural în sine (un caz destul de special în lumea spectacolului, mai ales în contrapondere cu filmul, unde corespondentul său ar fi scenariul care e o muncă din spatele produsului ce nu prezintă absolut niciun interes publicului larg), dar recurența lui îl face uneori aproape adjuvant. Nimeni nu merge la un spectacol de Shakespeare ca să vadă ce se întâmplă – e vorba despre cum e făcut și cine îl face, e vorba despre spectacolul Shakespeare. Din acest punct de vedere, textele (mai ales cele mai vechi) își pierd prescripțiile istorice și devin niște ciorne pentru considerații contemporane sau, de multe ori, aproape

devin un fel de variante transnaționale ale lor însele. Ce-ar fi un Shakespeare în China, de exemplu? Dacă e să fim corecți, textele acestuia nu sunt neapărat nici pentru propria contemporaneitate relevante fresce istorice, ci chiar exotizări și ficționalizări destul de evidente ale unor spații străine. Teatrul tradus de tip Shakespeare sau Moliere, să zicem, nu e de luat în serios în cheie realistă – miza nu e că poți fi convins că vezi un fel de Grecia mitică (la rândul ei, modificată de o fetișizare anglo-saxonă) cu actori chinezi, ci raportul e de fapt invers. Deci, ce fac personajele noastre preferate din *Visul unei nopți de vară* în China, în regia lui Chris White? Nu reprezentări imagistice afrodisiace tipic europene. Scena e minimalistă, fundalul decorului e alcătuit în principal din niște bețe orizontale care țin locul vegetației, iar muritorii sunt practic îmbrăcați în niște haine foarte simple care includ o grafică, de asemenea foarte stilizată, ale unor rochii și ale unor costume. Sunt discutabile efectele acestei dezamplificări (mai ales având în vedere tărâmul oniric, foarte dramatic, cu mize narrative monumentale și foarte excesiv în care ne aflăm) – devine întrucâtva mai intim, iar spectatorii și distribuția se transformă în ceva mai compact, mai apropiat; chiar fizic, la un moment dat, o parte din distribuție devine spectatoare. Scena propriu-zisă, deși impresionantă, e mare parte a timpului goală. Demonul nostru preferat e dezvoltat identitar între un el și ea, iar grupul de amatori, bărbați,

identificați și de piesă ca fiind bărbați este de această dată mixt și foarte pregătit să se joace cu asta și în identitatea textului, dar și în metadimensiunea spectacolului.

Ce e, de fapt, definitoriu la această siguru-primu-siguru-ultima montare a *Visul unei nopți de vară* e devotamentul ei pentru un soi de improvizare – când spun improvizare nu mă refer literal (e foarte clar minuțios mizanscenat), ci la cum toată dezamplificarea despre care vorbeam mai devreme nu pare făcută din rațiunile unui teatru contemporan, minimalist, ci dimpotrivă, a unui teatru rudimentar, aproape improvizat a unei trupe ambulante, unui teatru care știe că e aproape de audiență (cred, ca de altfel, că s-ar putea juca cu succes și într-o piață, având în vedere scenografia). Se petrece o conexiune foarte palpabilă cu identitatea actorilor ca fiind actori care fac un spectacol pentru un public, au conștiința publicului și a performativității, iar imaginea căutării relației actor-public e cu atât mai intrigantă într-un spațiu modern pe care îl utilizează prea puțin ca decoruri sau ca ornament. Și da, e drept că poate dimensiunile ceva mai onirice (ca să nu le spun chiar psihedelice, în termeni mai actualizați) nu sunt neapărat impresionate. Dar întreg ultimul act al piesei în piesă e atât de onest, și de amuzant, și de suficient în felurile în care pot fi copiii care se joacă cu bețe afară, că justifică eventuala dedramatizare a imagisticii și mitologiei calofile create în jurul textului.



**F I  
T S**

**EDIȚIE SPECIALĂ ONLINE**

Puterea de a crede / Empowered

**12 – 21  
IUNIE 2020**

sibfest.ro **LIVE**



**Raiffeisen  
BANK**  
Banking așa cum trebuie

**RAIFFEISEN ART PROIECT**

#stagiunevirtuală  
#unboxteatru

**F I  
T S** Partener de tradiție al #FITS2020

F I  
T S

