

APLAUZE





© FITS 2018 Maria Ștefănescu

APLAUZE

Aplauze Nr. 07 / 2018 / 14 iunie

Editor: Ion M. Tomuș



Diana Nechit, Alba Stanciu, Doriana Taut, Andrei C. Serban,
Cosmin Popescu, Anda Ionaș, Andreea Tudosie, Loreta Popa,
Anastasia Gavrilovici, Maria Ștefănescu, Diana Ilie, Raluca Țurcanașu

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

ISSN 2248-1776

ISSN-L 2248-1176

Înspre esență, drumul unei sensibilități duale

✎ DIANA ILIE

Sine numini, *Singurătate în doi*, acest spectacol al privirii încununate de *corpo-realitate* lui Michèle Noiret, a părut imposibil de pus în cuvinte. Cu toate acestea, norocul de a te situa în imediata apropiere a unei asemenea forțe motrice te îndeamnă la păcatul de a descifra transa dansantă în care ai fost propulsat. În mod natural, complicitatea publicului cu dansatorul poate fi încadrată doar de un *set-up* aproape inexistent, scena fiind, prin excelență, vehiculul mișcării. Școala notării gestuale a stărilor interioare întâlnește aici o coregrafie care abolește, aproape în cheie grotowskiană, blocajele scenice. Putem vorbi despre un act de auto-revelare, deoarece Noiret se (ex) pune, prin recursul la vulnerabilitățile și istoriile sale personale, în fața *unui judecător* de context vizual. Ea trasează aici o *imediatețe* a suprafeței corporale prin sensibilitate, lucru pe care Levinas îl percepea ca pe un element latent în procesul de cunoaștere. Ca atare, *totalizarea Celuilalt* semnifică, în acest context, o dezambiguizare a mijloacelor de reprezentare scenică. Pentru a ajunge la o înțelegere a sinelui, avem nevoie de un spațiu comun al *compasiunii*, un loc de ecloziune a substanțelor psihice ale actorului/dansatorului, iar spațiul *gol* în care se desfășoară *Palimpseste Solo/Duo* pare a fi acel loc. Incipitul *ex abrupto* al dansului lui Noiret *dă senzația de luare în stăpânire a scenei* și a publicului. Apariția ei intempestivă învește atmosfera într-o liniște numinoasă. De la pașii mărunți care netezesc calea, până la sfichiuirea aerului cu brațele, de la expresiile faciale

cumpătate și fluiditatea corporală, până la glasul mâinilor și al privirii *șintuitoare*, *spectacolul vibrează din interior spre exterior cu o energie vitală. Contrastul puternic dintre bogăția specificității ei corporale și absența totală a decorului dă naștere unui soi de transă a urmării. Femeia este o linie neagră înconjurată de alb, iar mișcările sale dau naștere, de parcă ar fi scoase din matca lui Kandinsky, unei suprafețe de desfășurare corporală. Nu e de mirare că metoda prin care oferă coloratură personală dansului devine recursul la memorie: Solo Stockhausen (1997), prima expunere a coregrafiei lui Noiret, este adaptată pentru cinema în anul 2004 de Thierry Knauff și își schimbă numele în *Palimpseste*, ca apoi să se alătore viziunile lui David Drouard și să ia forma *Singurătății în doi*, o incantație vizuală menită să urmărească istoriile personale ale celor doi dansatori, de la reverența lui Noiret față de Stockhausen, până la fidelitatea ritmică a muzicianului Drouard față de clarinet. Muzica descrie propria compoziție, are multiple variațiuni și modele care se împletesc în două mari părți constitutive; solo-ul introductiv al lui Noiret și finalul duo, ca reacție spontană a încrederii și susținerii reciproce. *Tierkreis-ul* lui Karlheinz Stockhausen alătură în compoziție fragmente complementare ale *zodiacului* („cercul animalelor”), creând un echilibru între părți, prin dispunerea lor abia perceptibilă în unele momente, extrem de aeriană și diafană, ca apoi să așeze polifonic pe partitură tușe grave și imediate, specifice zodiilor de foc. Partea de solo începe de la Capricorn și este susținută până la finalul actului de Vărsător, Pești, Berbec, Taur și Gemeni.*

Dialectica pasiunii lui Stockhausen pentru contrarii ajunge să descrie întreaga compoziție ca pe un *timbru*, de vreme ce componente diferite ca metrica, volumetria, melodia, culoarea și ritmicitatea se suprapun într-o logică unitară a timpului prezent. Partea de *Duo* este formată din următoarele șase zodii, cu mici diferențe la nivel formal, care subliniază tensiunea apărută în compoziție ca dispunere a mișcării în pereche. Schimbarea de ritm este perfect sesizabilă la trecerea spre partea de Duo. Dacă, inițial, sunetele sunt cvasi-inaudibile, cultivând un soi de tăcere muncită, în partea a doua răsună o congruență clară, o împerechere a ritmurilor și a sonorităților prezente în act. Potrivit spuselor lui Noiret, partea de improvizație a venit ca o întregire firească a structurii, ea și Drouard încercând constant să recreeze un teritoriu al simbiozelor necesare, acolo unde cele patru elemente ale naturii sunt ca un creuzet în care se varsă substanța zodiacului. Pentru fiecare semn zodiacal, Noiret desenează o coregrafie cu elemente repetitive, care să stârnească același tip de mișcare, însă infuzat în combinații distincte. Cei doi sunt iluminați brusc în graba patinajului printre sunete: încep să descrie, *din linie și punct*, mișcări a căror amplitudine se polarizează în toate colțurile sălii. Cu fața spre public sau urmărind cercuri de lumină pe care le adumbresc, contorsionați la podea sau întinzându-și mâinile spre tavan, Noiret și Drouard *dau corp* emoțiilor, într-un spațiu pluridimensional al sensibilității colective. ■

Malaxorul nebuniei

✎ ANASTASIA GAVRILOVICI



Simptom și diagnostic în același timp, spectacolul *Între control și nebunie* (On The Edge), prezentat de compania israeliană de dans Kolben în cadrul ediției de anul acesta a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, propune o incursiune în vortexul orașului Ierusalim axată pe explorarea unor stări extreme. Protestele de stradă din 2011, atmosfera tensionată și tensionantă, ironia conflictelor care au loc în Ierusalim, considerat oraș al păcii (dar căruia pacea îi lipsește cu desăvârșire) sunt doar câteva dintre aspectele care stau la baza spectacolului, acționând ca un *trigger* pentru coregrafia extrem de intensă și sugestivă. Între control și nebunie (On

The Edge) ilustrează ceva ce remarca David Grossman, pornind de la contextul politic și social din Israel, și anume faptul că, atunci când trăiești sub amenințarea pericolului, există o tendință de a manipula limbajul, iar organele puterii încearcă să creeze un nou limbaj, care să stea între individ și situație, să creeze o dihotomie între cei corecți și inamic. Din această perspectivă, spectacolul poate fi privit ca o metaforă pentru acest limbaj menit să protejeze, să acționeze ca un airbag, devenind o formă de rezistență și un mod de a te opune celor care mănuiesc sforile marionetelor în care s-au transformat oamenii.

Nu întâmplător, spectacolul debutează cu o serie de instrucțiuni precise, prin care spectatorului i se interzice să

folosească telefonul mobil, să facă poze sau să părăsească sala înainte de finalul reprezentației, lucru acceptat doar în cazul anumitor condiții (inundație, cutremur, incendiu). Aceste ordine anticipează tematica spectacolului, fiind doar una dintre concretizările ideii de control care, treptat, va lua proporții. Asociind secvențe în care sunt verbalizate diferite cuvinte sau replici-cheie cu mișcări de dans circumscrise unor scheme narrative ce prezintă scenariul vieții pline de turbulențe în Ierusalim, *Între control și nebunie* (On The Edge) avansează o coregrafie a anxietății și a impulsivității, a echilibrului și a pierderii lui, a căderii și a ridicărilor repetate, a apropierii și a depărtării care instigă la violență, la disperare, la vrie existențială. Există

numeroase gesturi și momente extrase, parcă, din spectrul tulburărilor psihice, de la repetarea obsesivă a unui paranoic *he's looking at me* la reacția îngemănată cu atacul de panică, atunci când unul dintre actanți constată că nu-i funcționează telefonul. Spectacolul dezvoltă în permanență imagini tulburătoare, adevărate metonimii pentru subiecte precum libertatea, adevărul, singurătatea care te împinge la marginea prăpastiei, nefericirea și dezechilibrul care determină instalarea disperării și a gândurilor suicidare. Picioarele merg în gol, corpurile sunt când pasate de la unul la celălalt, când se aruncă de pe scenă, dar sunt ridicate și readuse în poziție verticală nu ca expresie a salvării, ci a unei condamnări eterne la conviețuirea cu haosul, când se prăbușesc într-un sfâșietor domino uman.

Raportul dintre dansul individual și dansul în grup este foarte bine gândit, reușind să formeze o corespondență cu nebunia, un fenomen care nu se manifestă doar la nivel individual, ci și colectiv, fiind cu atât mai alarmant și mai periculos. Spectacolul relevă și o excelentă gestionare a scenei și a sunetului, întrucât momentele de liniște le contrapunțează pe cele muzicale, augmentând efectul acestora și accentuând atmosfera frisonantă. Astfel, Între control și nebunie (*On The Edge*) surprinde nu doar accesele de isterie, strigătele de disperare și mișcărilor bruște ale încercărilor de evadare, ci și frumusețea redescoperirii mersului, a căderilor în *slow motion* și a mișcărilor suspendate. La nivel auditiv, urletele se împletesc cu șoaptele, onomatopeele cu vorbirea senzuală și toate cu muzica evreiască de pe fundal, într-un construct sonor care completează identitatea vizuală a spectacolului.

Ceea ce impresionează și face Între control și nebunie (*On The Edge*) o experiență memorabilă din toate punctele de vedere este dimensiunea cinematografică a performance-ului orchestrat de Amir Kolben, coregrafia seducătoare și ritmul halucinant în care dansatorii evoluează de-a lungul



© FITS 2018 Sebastian Marcovici

spectacolului, făcând scena să se confunde cu un ecran. Avem de-a face cu actanți care performează atât în prim-plan, cât și într-un plan secund, ziduri umane, povești puse în mișcare într-un mod captivant, ce permit publicului să aibă acces nu doar la o reprezentație emoționantă, ci și la scenariul problematic al unei țări ca Israelul.

Spre finalul acestui spectacol de dans, totul se intensifică, secvențele ramificându-se în mai multe momente cu intensități și mize stilistice diferite, însă traversate de aceleași tendințe contrare, controlul și nebunia. Neoferind o soluție sau un verdict anume, *On The Edge* prezintă multiplele forme de a metaboliza suferința și de a te reinventa după fiecare experiență-

limită, iar aici aș invoca una dintre imaginile desprinse din dinamica spectacolului, în care o dansatoare se trage de păr, de coada blondă și împletită în sus. Amintind, în acest fel, de una dintre aventurile baronului Münchhausen care se „autosalvează” de la înec, trăgându-se de păr pentru a se ridica la suprafața apei, compania de dans Kolben subliniază că, în lupta cu experiențele extreme, cu lucrurile care ne împing în malaxorul nebuniei, funcționează doar autocontrolul, căci doar singur poți ieși la liman. ■

ÎNTRE CONTROL ȘI NEBUNIE.

Dansul ca manifest

✍ ALBA STANCIU



© FITS 2018 Sebastian Marcovici

Marcat de un intens caracter teatral, într-un spectacol care nu mizează doar pe latura tehnică coregrafică, ci este construit mai ales prin prisma prelucrării histrionice a „corpului care dansează”, spectacolul realizat de Kolben Dance Company oferă o creație care se încadrează atât în zona dansului contemporan, vizând totodată, caractere autentice marginal europene. Limbajul coregrafic al spectacolului *Între control și nebunie* sugerează o textură carnavalescă, cu combinații corporale construite ocazional pe rațiuni anti-muzică, cu prezențe sau grupete „voit” haotice. Sunt incluse

alternanțe, între momente echilibrate cu sincronizări și dansuri pe un suport muzical ce fixează armonii și ritmuri specifice mai multor zone est-europene, și nu numai. Sunt implicate mai multe tipuri de expresie corporală, concentrate în consistența dansului contemporan, în jurul caracterului variat al gestului și al mișcării. Coregraful Amir Kolben recurge la tehnici cum sunt corpul-marionetă, corpul de circ, pantomimă etc., prin care subliniază tema de la care pornește concepția regizorală a spectacolului, funcționarea individului, sau a grupului, după „rațiuni” impuse din exterior. Spectacolul debutează cu un „instructaj” al publicului, făcut de un performer de pe scenă cu o atitudine militară, în care sunt

indicate reguli. Pe acest text intervin „rupturi” muzicale (ce stimulează reacții ale corpurilor performerilor), elemente ce primesc valoarea unui pasaj de trecere dintre zona textuală și spectacolul de dans. Deși este vorba de o tratare a discursului spectacular în termeni comici, suportul filosofic este generat de atitudinea individului care trăiește într-un perimetru geografic și cultural, afectat de tensiuni, cum este Ierusalimul. Acest fenomen al nesiguranței și instabilității condiționează conștientizarea lipsei de control a propriului destin, și transformarea acestuia în expresie și formă coregrafică. Din punct de vedere al repertoriului tehnic, dansul creat de Amir Kolben menține trăsăturile de bază ale stilului său, care înseamnă explorarea și extinderea posibilităților mișcării către investigarea propriilor pulsioni interioare, ce aparțin fiecărui performer și, totodată, de conturarea a unei continue stări de experiment al expresiei și formei. Construcția numerelor de dans răspunde nenumăratelor provocări de ordin social sau uman, căutându-se, mereu, o formulă stilizată și eficientă din punct de vedere scenic pentru claritatea transmiterii de mesaje prin mijloace artistice. Din această privință, spectacolul *Între control și nebunie* (titlul în limba engleză este *On The Edge*) este centrat în jurul ideii de „limită”, de continuă stare de *betweenness*, ceea ce fixează traseele discursului coregrafic. Întregul demers este orientat către stabilirea unei forme de ansamblu, dar care alunecă frecvent spre alte influențe. Compoziția coregrafică oferită de Kolben Dance Company exprimă situații ale contemporanității privită printr-un spirit critic, printr-o atitudine aparent detașată (datorată caracterului de joc prin care sunt trasate scenele teatral coregrafice), dar, totodată, subliniază starea mentală a individului care trăiește într-un perimetru marcat de conflicte. Cu siguranță, Amir Kolben găsește cele mai eficiente soluții performative, de transformare a acestor coordonate în expresii coregrafice, susținute de o indispensabilă investiție de stil personal și elemente originale. ■

Scena din spatele scenei

✎ ANDREI C. ȘERBAN

Ne-am obișnuit, în calitate de spectatori, să fim atât de atenți la scenă, să observăm, să criticăm sau să admirăm decoruri, actori, lumini, sunete, încât culisele par un loc inexistent în percepția noastră globală asupra unui spectacol, un loc fictiv sau, cel puțin, un spațiu lipsit de o consistență materială propriu-zisă ce nu există decât în cărțile de specialitate. Într-o oarecare măsură, chiar așa e, din moment ce acest spațiu scapă contactului senzorial al spectatorului cu scena, însă, oare, nu au și culisele propria lor viață? Experimentul teatral al celor de la Familie Flöz, *Fără cuvinte*, propune un exercițiu dinamic și tragicomic care canalizează atenția spectatorilor înspre cinetica interacțiunilor umane din spatele scenei, urmărind fragmentar destinele indivizilor care asigură bunul mers al spectacolului. Deloc întâmplător, versiunea titlului în limba română surprinde una dintre principalele mize ale spectacolului creat de P. Gonzalez, B. Leese, H. Schüler, M. Vogel (din care cel din urmă este și regizor), anume adoptarea unei convenții nonverbale care îi determină pe cei trei actori să apeleze la expresivitatea corporală pentru a coagula micile nuclee dramatice care se succed în... culise. Dacă la acest

aspect mai adăugăm și faptul că actorii poartă pe toată durata spectacolului (cu excepția prologului și epilogului care conferă întregului experiment o structură relativ ciclică) măști pe care le schimbă, animând o succesiune de identități diferite ce completează paleta caracterologică a mediului artistic din spatele cortinei, atunci este de la sine înțeles că gradul de expresivitate gestuală trebuie să fie cu atât mai ridicat. Fără cuvinte, fără propriul lor chip și, deci, fără avantajele pe care le conferă mimica, cei trei actori cameleonici umplu perimetrul de joc cu fizionomii, destine, obsesii, speranțe și deziluzii, mereu noi, care definesc, asemenea cu o *commedie* umană la scară redusă, o suită de tipologii ce sintetizează, cu un umor dulce-amar, condamnarea la singurătate și perisabilitatea ireversibilă a ființei umane, precum și, într-o oarecare măsură, absurdul existențial, contrabalansând, totuși, această dimensiune tensionată prin episoade succinte comice sau duioase. Prin forța de sugestie a mișcării personajelor, comicul de situație se îmbină astfel cu comicul de caracter, fapt care îl face pe spectator să se raporteze la nenumăratele instanțe actanțiale ce intră în perimetrul său vizual prin intermediul unei trăsături dominante, abordate de actori într-o cheie deseori caricaturală. Publicul recunoaște, astfel, pe *scenă*, nu neapărat un *chip* (chiar dacă măștile nu respectă întru totul proporțiile realiste, căci creatorul Hajo Schüler are grijă să creeze niște fizionomii aparte, care sintetizează indirect profilul emoțional al personajului), ci, mai degrabă, o atitudine: Afemeiatul, Imbecilul, Naivul, Visătorul, Arogantul, Narcisistul etc. În general, atenția creatorilor se îndreaptă asupra micilor anonimi, asupra celor cărora nu le este dat să trăiască în lumina reflectoarelor, deși fiecare visează, în secret, la o viață de vedetă care să le permită să depășească acest spațiu invizibil și mult prea strămt pentru aspirațiile lor. Nu întâmplător, culisele pot fi privite ca o metaforă despre anonimatul existențial, ca o condamnare la o ignorare permanentă care limitează sau elimină din câmpul nostru vizual și emoțional libera

afirmare a interiorității celor mulți. Tocmai de aceea, una dintre cele mai ingenioase strategii utilizate de regizorul Michael Vogel este conceptul scenografic pe care tot el îl semnează și prin care el întoarce cu 180 de grade arealul scenic, făcând publicul că privească direct în culisele delimitate de scena propriu-zisă de un panou care blochează accesul vizual al spectatorilor înspre actele artistice desfășurate acolo. Pentru a compensa această perspectivă restrictivă, regizorul utilizează, pe lângă trucuri de ecleraj ce îmbină cromatici spectaculare diferite, un mixaj de sunete ori elemente muzicale specifice (muzică de operă, muzică de balet, muzică disco ori artificii acustice inspirate din filme cu gangsteri, de exemplu) pe care le amplasează undeva în spatele panoului, sugerând existența unui plan secund (planul scenei unde performează artiștii). Prin această componentă acustică esențială ce învăluie arier-scena, spațiul de joc capătă profunzime, volumul său se dilată, oferind impresia unui punct de fugă aflat undeva în publicul din spatele panoului care ne blochează accesul înspre *adevărata* scenă. Procesul receptării unui asemenea experiment teatral capătă valențe inedite, astfel, din moment ce câmpul vizual al spectatorului nu reușește să compenseze toate celelalte simțuri, implicând, deci, privitorul nu numai într-un act de contemplație, ci și într-un act senzorial total care ne oferă o panoramă succintă pluri-angulară a scenei lumii. ■



© FITS 2018 Sebastian Marcovici

VEDERE DE PE POD.

Teama de celălalt între respingere și atracție fatală.

✎ DIANA NECHIT



© FITS 2018 Maria Ștefănescu

Tema străinului, a stranietății și a dezordinii provocate de irupția lui în structurile familiale, intime și sociale ale celor care deja ocupă un spațiu dat este generoasă și a generat foarte multe scrieri, atât literare, cât mai ales cinematografice, teatrale. În anii '50, America era un refugiu pentru imigranții europeni care erau tentați de iluzia unei vieți mai bune pentru ei și familiile lor. Veneau să găsească de lucru într-o societate în care economia se dezvolta vertiginos și aduceau cu ei amprenta culturală și mentalitățile unei Europe obosite, dar pline de contraste, vie în diversitatea ei creativă. Astăzi, Europa este cea care a

devenit un refugiu, un *tărâm al făgăduinței* pentru milioane de victime ale războiului civil din Siria, care își părăsesc țara pentru a se salva, cu speranța de a putea să înceapă o altă viață. Iluzii spulberate în traversări tragice ale unor ape care își cer tributul, familii destrămate, rătăcite prin lumi ostile și necunoscute, tragedii ale unor existențe supuse precarității economice, dar și urii, disprețului, fricii iraționale a celor *invadați* de aceste valuri succesive ale migrației moderne. Deși distanțate temporal, similitudinile între cele două mari migrații ale perioadei moderne au același parcurs dramatic, fiind, de cele mai multe ori, expresii identice ale urii și ale violenței. Fapte-diverse tragice, la limita dezumanizării, a cruzimii

absolute, ce ascund în ele povești de familie, iubire și speranță, viața pur și simplu a acestor mari deziluzionați ai istoriei recente. Piesa lui Arthur Miller, transpusă fidel scenic de regizor, este un astfel de fapt-divers, recurent în cotidianul locuitorilor marilor cartiere ale imigrației cum era Brooklynul anilor '50. Rutina casei lui Eddie Carbone (Ciprian Scurtea), hamal pe cheiurile din Brooklyn, este dereglată de apariția *intruzivă* a doi frați emigranți din Sicilia: Rodolpho (Andrei Gilcescu) și Marco (Vlad Robaș). Frica de străin produce seisme în cotidianul familiei Carbone, care le oferă găzduire pentru o perioadă. Fiecare dintre membrii familiei este *contaminat* în mod diferit de această întâlnire cu cei doi străini, iar de la iubire și pasiune la gelozie, ură și crimă nu este decât un pas. Katie (Simona Negrilă), nepoata lui Eddie, se îndrăgostește de Rodolpho, fapt care declanșează degringolada urii și a nebuniei înspre tragismul absolut în personajul Eddie. Echilibrul familial, obișnuințele de zi cu zi ale celor din neamul lui Carbone, dar și a micii comunități italiene locale, a Diasporei sunt destabilizate, apar conflicte de interese, gelozii și invidii care ajung, în cele din urmă, în atenția justiției. Eugen Jebeleanu s-a apropiat de această magmă textuală densă (textul a fost păstrat în integralitatea sa) cu o sensibilitate artistică nouă, împlinită estetic și a creat alături de echipa de actori ai Teatrului Național „Radu Stanca” din Sibiu o reprezentație rafinată și eclectică, profund sensibilă, sinceră, plină de umanism și de generozitate a sentimentelor și emoțiilor redată pe scenă. Ancorată, aproape integral, în

efectele psihologice și lăuntrice, în pulsuniile pe care pasiunile scurtcircuitate de apariția străinului le provoacă în parcursul personajelor, în descrierea sensibilă a mecanismelor acestora, reprezentanța lui Eugen Jebeleanu nu are nimic dintr-un discurs militant evident și fățiș, nu acuză, ci doar prezintă, configurează estetic și sensibil cumulum de situații uneori fără ieșire ale tulburărilor produse de ieșirea din ordinea prestabilită a lucrurilor. Ipostaza non-eroului dă ocazia personajelor să aducă în scenă toate dereglările produse de meandrele pasiunilor, personajele au tușe diferite și își expun complexele și nesiguranțele, își exhibă rănile emoționale fără ostentație. Instanța obiectivă a naratorului (Mihai Coman), prezent în scenă încă de la începutul reprezentației, nu dă sentințe, nu rezolvă conflicte, ci expune fapte, situații și conflicte. Scenografia, semnată de Velica Panduru, propune un spațiu funcțional, un perimetru domestic, epurat și minimalist, ce conferă un geometrism fluid dispozitivului scenic. Maleabilitatea și ergonomia spațiului permite mutații și schimbări de destinație, simple, funcționale ce punctează evoluția conflictelor scenice, alternanțele spațiale închidere-deschidere, diurn-nocturn, interior-exterior. Fixat în structuri verticale, metraje din materie plastică transparente delimitează spațiul de joc. Printr-o denivelare materializată prin montarea unor trepte se creează sugestia a două structuri distincte: spațiul diurn, al reuniunilor familiale în jurul mesei, (cutumă bine ilustrată în cotidianul familiei italiene) și spațiul intim al funcționalității domestice, al ocupațiilor diurne ale femeilor casei, sau, și mai simplu spus, sala principală și dependențele. Spațiul intim, casnic, prioritar în economia scenografică, expresie a siguranței domestice, a omologatului și pre-stabilitului, se opune celui exterior, public, al nesiguranței, al diferenței. Transparența planurilor delimitatoare sugerează penetrarea intruzivă a intimului expus exteriorității, dar și atracția pe care aceasta o are asupra intimității. Recuzita este simplă, reprezentativă pentru

realizarea funcțiilor domestice. Centrul de greutate este centrat pe masa simplă, cu structuri flexibile, metalice și cu destinații diferite, inima familiei tradiționale italiene, locul marilor dispute și ale marilor împăcări. O cadă de tablă, mai multe corpuri de iluminat, suspendate în plafon, o plantă decorativă și alternanțele de lumină care urmează aceleași principii ilustrative ale momentelor temporale. Spațiile liminare care asigură tranzițiile cu exteriorul, cu strada, dar și cu spațiul administrativ, cu reprezentanții comunității, cu legea, sunt asigurate fie prin reproducerea minimalistă a acestora, fie prin utilizarea spațiului public, al spectatorilor. Intrările și ieșirile din scenă ale personajelor se fac prin intermediul acestuia. Scenografia are și efect anticipator al evenimentialului dramatic, rezolvările tragice ale deznodământului fiind programate de apariția pe verticalitatea scenei, deasupra unei mese pregătite pentru o ultimă cină, a unei pânze pictate, supradimensionate, renașcentiste, ce reproduce coborârea de pe cruce și jelirea Christului în brațele Madonnei. Puternic amprentată de estetica americană a anilor '50, dar și de plastica filmelor italiene, cu femei fatale care mănâncă paste în rochiile de seară, spectacolul are câteva tușe de costum extravagante (rochiile de seară) sau chiar *fashion*, creațiile vestimentare ale lui Rodolpho. Brutalitatea pasiunilor, violența nebuniei crescândă a lui Eddie este și ea ilustrată vestimentar prin momentul apoteotic, al dereglării maxime în care îmbrăcat cu o rochie cu paiete bate ouăle spumă, se murdărește cu spuma albă, ilustrarea nebuniei paroxistice. Aceste alternanțe de costum, hituri disco din melosul francez și italian al lui Dalida conferă o luxurianță aproape feliniană. Personajul soției (Raluca Iani), de o sensibilitate frumoasă și conținută reiterează imaginea italiană a mamei de familie, a celei ce aplanează conflictele și ține familia unită. Cealaltă apariție feminină, senzuală și elegantă (Cendana Trifan) vânează orice apariție masculină și reprezintă acea *generozitate* sexuală a italienei temperamentale. Nucleul fierbinte al reprezentației este

dat de precaritatea emoțiilor umane, de abisurile sufletului, de imprecizia și vulnerabilitatea sentimentelor, de frica de a le exhiba, de a le recunoaște. De la iubirea casnică, confortabilă, la cea romantică, juvenilă a celor doi tineri, de la consumerismul erotic la pasiunile obsedante, dereglate, interzise, Eugen Jebeleanu a trasat un parcurs expresiv și sensibil al acestora. Nimic nu este evident, fățiș, ambiguitatea sentimentală și erotică fiind motorul acțiunii scenice. Nebunia și fatalitatea finalului sunt anticipate de o serie de evenimente cu rol accelerator, iminența nunții, denunțul laș, răzbunarea, reglarea de conturi și, în final, crima, nu sunt decât ocultări sistematice ale neputinței lui Eddie de a se reconcilia cu sinele său erotic și emoțional. Personajul colectiv este bine aspectat, familia, dar și versiunea sa extinsă (comunitatea) comentează, susțin sau condamnă, rezonează sau doar reflectă evoluția evenimentială. *Vedere de pe pod* este partitură spectaculară sensibilă despre toate nuanțele înstrăinării de noi înșine și a urii nefondate în față diferenței pe care ne-o afișează *celălalt*. ■



© FITS 2018 Maria Ștefănescu

Povești ce ne despart

TEATRUL CA EXPRESIE A MULTICULTURALISMULUI

 ALBA STANCIU



© FITS 2018 Maria Ștefănescu

Într-o societate care se orientează în mod galopant spre mixaje rasiale, culturale și genetice, rămâne valabilă, ca una dintre cele mai acute semne de întrebare, problema identității, a armonizării unui emigrant, sau fiu/fică de emigrant, la un context cu totul nou, care se manifestă haotic, cu caracter instabil. Spectacolul *Povești ce ne despart* creează, prin formula combinatorie a unui complex teatru fizic și text, o imagine a societății actuale din Anglia (cu radiații către peisajul „pestriș” al Europei momentului). Personajele sunt reprezentative pentru toate rasele umane ce populează Marea Britanie, modul acestora de a trăi și inter-relaționa, de a stabili contacte umane. Textul și drama acestui spectacol pornesc de la introducerile formale pe care le face personajul „pilon” al spectacolului. Acestea se dovedesc a fi de suprafață, devenind, pe parcurs, stereotipe și lipsite de substanță. Pe rând, intervin auto-prezentări, expuneri venite din partea fiecăruia dintre participanți, care aduce povestea lui și motivele

care l-au îndemnat să trăiască în alt perimetru geografic, departe de cel natal. Sunt invocate conflictele apărute între generații, între modelul cultural stabilit într-un anumit perimetru, care este contestat vehement de tinerele generații, orientați către alte repere. Aceștia nu acceptă supunerea necondiționată față de tradiții care suprimă individualitatea, valoarea umană, situația femeii într-un anumit nucleu social și rolul său prestabilit în familia tradițională. Este etalat *background*-ul fiecărui personaj, ca o confesiune, fie către public, fie către celălalt membru al grupului, ceea ce susține nu doar eficacitatea textului, care subliniază lupta de adaptare, sentimentul de disconfort rasial într-o lume în care în esență în aparține „bărbatului alb”, dar și repertoriul corporal care stilizează aceste idei. Este reliefat, totodată, fenomenul de contaminare, de tentativă de transformare a propriului personaj, în modelul de referință (cantonezul dorește să devină englez, îi împrumută modul de a vorbi, de a se comporta și relaționa). Animate de tânărul englez care, cu o

politețe impecabilă, face prezentări și insistă să stabilească conexiuni între aceste personaje (caracter ce face trimitere la mediul britanic, favorabil multiculturalismului) indivizii ce alcătuiesc grupul (vin din China, Nigeria, Irlanda, Pakistan etc.) încep să facă confesiuni. Acest demers este susținut de dans, fizicalitate și pantomimă, toate conturând starea mentală alienată a celui care nu aparține unui anumit perimetru cultural și geografic. Este expusă reacția fiecăruia dintre aceștia la percepția pre-stabilită față de o anumită rasă umană, străină de portretul real și individualitatea acestora.

Cu toate că personajele sunt prinse în mecanismele transformării, în care este reliefată tendința de a deveni altcineva, de formare după modelele zonei, piesa găsește un punct de echilibru în investigarea interiorității fiecărui personaj, pătrunde dincolo de dresajul cultural, fie din zona de origine, fie din noul mediu în care trăiesc personajele. Este vorba de întoarcerea la autenticitate, la ascultarea propriilor instincte, la restabilirea propriei identități. Aceste probleme complexe sunt montate într-un eficient limbaj corporal (direcție performativă accelerată în spectacolul britanic prin amploarea teatrului fizic) în care sunt căutate nu doar expresivități complexe gestuale și situaționale, mixaje între tehnici și surse culturale, între dans și un „teatru al gestului și a mișcării” (consecință a școlii franceze Jacques Lecoq), dar mai ales de armonizare a „eficacității” performative a corporalității (tratate atât după reperatele dansului contemporan dar menținând, totodată, particularitățile expresive culturale ale fiecărui individ) cu un text centrat pe o atitudine comică și detașată, prin care sunt prelucrate probleme esențiale ale contemporaneității. ■

WHITE ROOM. AVATARURILE FICTIVE ȘI FICTIONALE ALE REALITĂȚII VIRTUALE.

✎ DIANA NECHIT

Piesa *White Room* a fost scrisă în 2016 pentru un proiect filmic adresat studenților de la Saint-Etienne și a cunoscut mai multe montări în spațiul francophon, printre care și cea filmică realizată de Cyril Teste în cadrul *Laboratoire nomade d'arts scéniques*. A treia lectură din secțiunea spectacolelor de lectură, textul Alexandrei Badea, în traducerea din franceză a Cristinei Toma, a fost pus în voce de tinerii actori ai Teatrului Național „Radu Stanca” din Sibiu sub îndrumarea lui Bogdan Sărătean și ne propune (i) realitate virtuală, cu inflexiuni ale unui umanism cald, interogativ și reflexiv și, mai cu seamă, ipostazieri sensibile ale solitudinii moderne. Dimensiunea textuală a textului a fost susținută nu doar prin calitățile performative ale tinerilor actori, (Ali Deac, Gabriela Pîrlițeanu, Alexandru Malaicu, Ioana Cosma, Alin Turcu, Cezara Crețu, Veronica Arizancu) ci și printr-o teatralizare, printr-o „accesorizare” minimală a partiturii vocale. Spațiul scenic a fost *invadat* pe rând de siluete albe, neutre, ce se deplasau neutru, aproape imperceptibil înspre posturile lor, înspre acele camere albe, neutre, impersonale de *chat*, la care face referință textul Alexandrei Badea. Suprafețe albe populate cu proiecțiile imaginarului nostru, cu avatarurile fictive și ficționale ale identităților noastre schizoide. Angoasa întâlnirii cu celălalt, imposibilitatea comunicării, nevoia de iubire, de tandrețe, solitudinea aproape programatică la care ne supunem, din frică sau din neputință, sunt tot atâtea teme specifice actualității



© FITS 2018 Maria Ștefănescu



© FITS 2018 Maria Ștefănescu

noastre, sensibilității moderne a tinerilor de astăzi, teme recurente în propria noastră existență și a căror prezență în textul lecturii a creat o complicitate sensibilă între lectură și text, o articulare verbală fluidă, cursivă, insinuantă. Un dublaj muzical inspirat, ales de către regizor și din temele muzicale ale unor filme emblematice pentru cultura modernă a contribuit și el la crearea atmosferei intimiste în care s-a derulat lectura. Realitatea palpabilă și concretețea cotidianului creează adevărate manii și complexe indivizilor, au devenit un mediu clausturant, opresiv, care blochează omul

la nivelul exteriorizării sale. Sciziunea profundă între real și fictiv, între diurn și nocturn, între palpabil și virtual străbat ca un fir roșu textul *White Room*. Textul proiectează o (i)realitate fictivă, distopică, angoasantă pe alocuri, aproape septică, ce contrastează cu sensibilitatea discursului, dar și cu modulațiile suave, melodioase, aproape de perfecțiunea unor partituri sintetice, ale vocilor actorilor. Construcția textuală polifonică, distribuția secvențială, scenaristică, a partiturilor textuale, permite o dublă coerență textuală; cea interioară, proprie fiecărei secvențe, inclusă într-una de tip macro, la nivelul ansamblului ce poate servi și unei intenții modulare de repartitie textuală. Fără a fi lirică, scriitura în tușe precise a Alexandrei Badea, are o fluiditate sensibilă, o sinusoidală aproape obsesivă, care îți rămâne în memoria afectivă. Nu este vorba doar de selecția lexicală, de suportul ideatic, ci și de o melodicitate internă, o cursivitate secvențială aproape vizuală, ce scoate textul de sub incidența strictă a unei delimitări receptive doar prin lectură și îl prezintă drept un corpus textual rotund, finit, cu individualitate și reprezentabilitate proprie. Aceste capsule izolate, destinate comunicării virtuale, sunt reprezentările spațiale emblematice ale izolării omului contemporan. Comunicarea nu mai este una între indivizi în carne și oase, ci între *profiluri* a căror existență este controlată, ștearsă sau (re)activată după bunul plac al unui Demiurg tehnologizat. Existența în afara acestui tip de comunicare în rețea este prohibită, fiind calea sigură spre alterarea unei stări de bine virtuale, artificiale. Odată înregistrat pe platforma *White Room*, profilul personajelor devine o entitate artificială, un avatar ce se supune unor comenzi prestabilite, unor scenarii configurate în prealabil și pe care nu le mai poți controla. Devii propriul tău avatar și trebuie să îți trăiești experiențele în mediul tău natural, controlate de ochiul impersonal al camerei web. Fără nici o tendință didactică, moralizatoare, textul Alexandrei Badea prezintă, cu o emoție lucidă, conținută, implicațiile acestei dedublări existențiale, la care, mai mult sau mai puțin, aderăm cu toții, uneori până la limita depersonalizării. ■

Harta distanțelor dintre noi

✎ MARIA TĂNĂSESCU



© FITS 2018 Sebastian Marcovici

Scena pe care Luca Silvestrini, co-regizorul companiei *Protein* a imaginat-o pentru *Border Tales* este fracturată de un fulger, sau de o graniță luminoasă, care o împarte în două. Spectacolele asumat provocatoare, *statement*, ale companiei *Protein* compun un mix teatral desăvârșit de text, muzică, teatru și dans, în proporții variabile. Accentul predilect este unul comic, un comic de limbaj tradus aproape simultan și fidel în mișcărilor coregrafice. Lyn Gardner spunea undeva că teatrul nu este numai despre *entertainment*, este foarte mult și despre informare. Și, pentru oricine și-ar dori să măsoare pulsul idiosincraziilor și al stereotipurilor de gen, rasă și confesiune din Marea Britanie a anului de grație 2018, probabil spectacolul *Border Tales*

ar fi un punct de fugă privilegiat. În termeni de scenografie, tema scaunelor așezate într-un cerc simbolic e una recurentă. Scaunul e puternic simbolizat, de la Ionesco și Pina Bausch încoace, potrivit lui George Banu. În spectacol, scaunele retrasează un cerc comunitar fisurat post-colonial, post-Brexit, scaunele sunt locurile simbolice pe care le ocupă, sau pe care le abandonează, care le sunt smulse sau care le sunt aduse cu falsă ospitalitate reprezentanților diversității culturale. Spectacolul e construit ca o petrecere de bun-venit, dată de un englez pur și dur, contaminat până în profunzime de o întregă pleiadă de glume și prejudecăți și rasisme, peste care plutește neliniștea unei despărțiri anunțate. „*Open the gates! Close the gates!*” „*Leave! Remain!*” sunt refrene care se aud în câteva rânduri pe scenă, dansate

ingenios în duete care imaginează un flux și un reflux al deznădejdiei. Fiecare dintre dansatori are propria sa biografie de coregrafiat și propriile neînțelegeri culturale de lămurit în momente solo de teatru-dans, iar peste suma stereotipurilor de limbaj se suprapun stereotipiile culturale gestuale, transpuse în mișcare. Yuyu, Temi, Asif, Anthar, Kenny și Steve își dansează inadecvările și frustrările și rostesc, în cel mai frust limbaj *politically incorrect* suma clișeele pe care le regăsim oglindite în societatea britanică de azi. Cu un aer de *stand-up comedy* în unele puncte, glumele lui Andy nu iartă niciuna din sferile vulnerabile: de la mâncarea *fusion* la stereotipuri rasiale, de la mitul străinului venit să fure locurile de muncă ale nativilor, la clișee despre obiceiuri culturale. Spre finalul piesei, își adresează unii altora întrebări care merg pe granița

dintre birocratic și stereotipal, care chestionează legitimitatea fiecăruia dintre ei de a fi un cetățean britanic sau universal: „Ești un musulman adevărat sau unul internațional? Respecti legea guvernului sau legea islamică? Femeile chiar aleg să poarte *burkini*? De unde vii? Ai accent britanic, dar nu arăți ca un britanic. Ești o victimă a războiului?”

Textul este, așadar, eșafodajul principal pe care se susține piesa. Momentele coregrafice de grup sunt expresia aceleiași tensiuni, aceleiași lupte pentru a ocupa cel mai privilegiat loc la masa prosperității, sau reinterpretări, sub forma dansului contemporan, ale unor mișcări împrumutate din cinema-ul *bollywoodian*, ale unor gesturi profund tradiționale, saluturi ceremonioase, reverențe, ale culturilor de origine.

Mai e în subtext și nevralgia celei de-a doua generații de imigranți, aflați în totală derivă și față de țara de extracție și față de țara de destinație, sfâșiați între nevoia de integrare, cu tot bagajul de renunțări și suprimări ale tradițiilor etnice și nevoia de apartenență. Romanul *Porecla*, al scriitoarei americane de origine indiană Jhumpa Lahiri, explorează mult aceste dileme și derapaje ale celei de-a doua generații, care pot merge până la a refuza unui copil numele de botez, dacă el nu poate fi rostit, potrivit tradiției, de către bunica paternă.

Sentimentul de comunitate e, însă, cel mai bine reconstituit la intersecția dintre muzica tribală, care se bazează mult pe tobe și pe ritmuri simple, sacadate și dansul grupului atât de divers, dar care vibrează atât de asemănător.

Spre finalul spectacolului, oglinda devine reversibilă și este limpede că fiecare dintre ei are propriul său depozit tenebros de prezumții despre ce este, ce crede și cum percepe lumea cosmopolită din jurul său un britanic.

În ultima scenă, Andy rămâne singur pe frontiera luminoasă, care devine astfel nu doar frontiera nou-creată politic, care va insulariza și mai tare Marea Britanie, ci și materializarea frontierelor mentale prin care ne împărțim prea adesea în „noi” și „ei”. ■

FAB. C
FABRICA DE CULTURĂ UNICREDIT

Pentru acces la spectacolele preferate, descarcă aplicația FITS 2018 din:
 App Store Google Play

De 25 de ori, Bravo!
UniCredit Bank susține
Fabrica de Cultură și Festivalul
Internațional de Teatru de la
Sibiu la a 25-a ediție.

UniCredit Bank

Adevăr, scump adevăr! Sunt minciună din cap până-n picioare.

RALUCA ȚURCANAȘU

Karamazovii, în regia Nonei Ciobanu, te catapultează direct, fără menajamente, în universul dostoievskian, imediat după ce bate gongul. Dacă ai avut tăria să vii la *Karamazovii*, ai face bine să îți asumi până la capăt. Tenebrosul, *spleen*-ul, existențialismul, pervertirea cât și exaltarea sunt la ele acasă în piesa lui Horia Lovinescu și Dan Micu, adaptată în 2017 pentru Teatrul Mic din București de Nona Ciobanu. Toate personajele intră în scenă pe un coridor îngust, întunecat și încețoșat și cheamă, prin cântec, adevărul, lumina, cunoașterea. E ceva îngeresc și trist în tot alaiul, un cântec al lebedei, o ultimă speranță că există o cale spre lumină și pentru Karamazovi, înainte ca toți, chiar și monahul Alioșa, s-o pornească în direcția opusă. Dacă în restul festivalului îl vedem pe Marian Râlea în consacrate ipostaze ghidușe, conducând alaiuri de copii în Parcul Sub Arini sau de tineri învățăcei în *Pădurea*, în *Karamazovii* e chiar bătrânul tată-tartor, Feodor Pavlovici Karamazov. Ciobanu l-a distribuit magistral în acest rol, în care Râlea păstrează și epurează mășcirile consacrate, dar le revalorifică pentru a îmbrăca un bătrân bețiv, dezaxat, părinte denaturant și ușuratic, până-ntr-atât că nu își mai amintește că Ivan (Cristi Iacob) și Alexei (Rareș Florin Stoica) au aceeași mamă. Feodor și Ivan sunt, poate, cel mai substanțiale personaje, din punct de

vedere regizoral, le simțim subtilitățile, micimile și grandilocvențele, umanitatea din spatele mocirlei morale sau nihilismului filozofic în care se zbat (ori, în cazul lui Ivan, pe care le depășesc). Spre exemplu, Feodor se simte bine răsându-și de viață, de copii, de sine, însă, uneori, are străfulgerări de adevăr: „mă simt mai ticălos ca toată lumea, toți se uită la mine ca la un măscărici, dar ei sunt ticăloși mai mari ca mine!”. Începutul ni-i înfățișează la mănăstire, la părintele Zosima, unde Feodor își roagă fiul-sfânt, pe Alioșa, să caute și să afle adevărul și să i-l spună și lui. Părintele vede prin măștile lui Feodor și îl eliberează: „simte-te ca acasă, adică natural, să nu-ți fie rușine că de acolo vin toate relele”. Însă Feodor, care se cunoaște pe sine, dar, totuși, nu se acceptă întru-totul, se intimidează în fața acestei libertăți, nu știe cum să o folosească și revine la calea bătătorită, a măscăriciului. Dezbateră de la mănăstire e aprigă și, pe lângă clasică interogare a credinței și divinității, atinge și problematici actuale: „statul ar trebui să sfârșească prin a se identifica cu biserica”. Toate personajele au conștiința condiției lor umane mizere și o vociferează, păstrându-și un fel de onoare în fața propriului destin pe care-l consideră implacabil. Tragicul dostoievskian, frumusețea tristeții, angoasa învăluie sala, prind corp și le auzi oftate de spectatori, pe parcursul piesei. Însă, nu întotdeauna, personajele au profunzimea și nuanțarea problematică între bine și rău, acel du-te vino moral,



prea bine cunoscut la Dostoievski, cel mai probabil din cauza timpului scenic (piesa are trei ore și un sfert), însă acest lucru nu limitează emoția devastatoare și sublimă, pe care Nona Ciobanu reușește s-o livreze publicului. Și reușește, datorită echipei. Peter Košir și Nona Ciobanu creează un spațiu în continuă metamorfoză, în care pereții se mișcă, se îndoiesc, se apropie și se depărtează, totul într-o cheie actualizată, contemporană, iar aici stă, în fapt, diferențierea pe care o aduce cei doi punerii în scenă din 1981, a lui Lovinescu și Micu. Sistemele de scripeti devin parte din decor, iar mișcările dintre acte oferă un moment de respiro spectatorului. Košir s-a ocupat și de producția video și împreună cu muzica compusă de Vasile Șirli și remixată de



© FITS 2018 Dragoș Dumitru

Nadia Trohin, creează spații auster-monahale, spații post-industriale (în vecinătatea casei lui Feodor), locuințe moderne și minimaliste (camera lui Ivan), spații austere (tribunalul), și chiar spații dintre viață și moarte. Nu e o denaturare a cadrului, ci doar o permutare, care ne revalorifică, într-un fel, caracterul universal și atemporal al tragismului lui Dostoievski. Aceste drame de familie, averea care macină relațiile interumane, egoismul, falsitatea, autosuficiența, gelozia (dar și contrapunțile lor optimiste, dragostea, iertarea, sinceritatea, remușcarea), rămân constante în timp, și în 1850 și astăzi, probabil și în 2050. Spațialitatea modulară lasă loc chiar și de teatru în teatru, probabil una dintre cele mai bogate și puternice scene din

spectacol. Este vorba de confruntarea dintre Ivan, filozoful nihilist, și Alexei, credinciosul penitent, în camera lui Ivan, care încearcă să-l provoace permanent pe fratele său. Întâi, Alioșa își păstrează calmul monahal: „Nu-mi plac banii, mă stingheresc, o să trăiesc liber”, însă Ivan îl provoacă prin povești despre torționari și copii chinuți până când reușește să-l descentreze din iertarea sa, și comite judecata: „da, l-aș fi condamnat la moarte”. Îl desanctifică în acest fel, îi răpește cumva identitatea pe care și-a construit-o și îi propune un joc pe roluri, pornit de la poemul *Marele Inchizitor*, scris de Ivan. Totul se întâmplă pe o scenă în scenă: Ivan e sus, pe schelă, un lord întunecat cu mantie neagră, pe când Alioșa rămâne jos, umil și umilit până spre final. E convenția jocului între

Diavol și Mântuitor și a frăției lor – și Ivan și Alexei, și Mântuitorul și Îngerul Întunecat, înainte de căderea lui din Rai. Metafora e copleșitoare: de la „nu ai cum să convingi omenirea printr-un miracol”, la „noi vom fi stăpâni, pentru că îi vom scuti de asumarea libertății”. Atât aici, cât și în multe alte scene, lumina potențează ansamblul și dă ultima tușă acestei estetici a suferinței sublime. Iulian Bălătescu aduce elemente de teatru de umbre, iar acestea sunt integrate natural în proiecțiile lui Košir. Interesant e și faptul că sunt accentuate umbrele personajelor ale căror umbre și întunecimi interioare sunt mai profunde, personaje care vin și merg mai mult către întuneric decât către lumină. Cu alte cuvinte, umbra lui Alexei-penitentul nu e deloc accentuată, apare rar și atunci când scenografia cadrului nu o poate evita. Spre exemplu, în scena în care Rakitin i-l aduce pe Alexei Grushenkăi, Alexei nu are aproape deloc umbră (e puritatea lui neîntunecată), pe când Rakitin, interpretat de Oana Albu, e un personaj compozit, om și umbră: aceasta îl oglindește, îl urmărește și întregeste vizual tabloul jocului său. Muzica industrială, electronică uneori, instrumentală alteori, e completată de intervențiile Lisei (Alina Petrică), un fel de fantomă diavolească, o reflexie a sufletului găunos de Karamazov, care, pe o voce suavă și acorduri de jazz își cântă plăcerea de a face rău. Lisa, în rochia ei de dantelă albă, e probabil un înger demonizat al lui Karamazov-tatăl, care are și el două intervenții cântate: „Îngerii pleacă, ne lasă o vreme singuri”. Motivul muzical poate fi una dintre cheile de citire ale acestei adaptări: cele două părți încep fiecare cu un cor al tuturor personajelor, iar cea de-a doua se deschide cu o interpretare a *Tare sunt singur, Doamne, și pieziș* a lui Tudor Arghezi. *Karamazovii* reușește să sondeze spectatorul în cele mai profunde cotloane ale ființei, te răscolește, te apasă, este conținută și compactă, nu-ți dă timp morții pentru „dezmoștire”, și, acceptând schematismul cu care unele personaje sunt construite, merită, în mod clar, trăită. ■

Featuring Loretta

✎ COSMIN POPESCU



© FITS 2018 André Barville

Spectacolul *Featuring Loretta*, jucat la sala CAVAS a Facultății de Litere și Arte, a avut parte de o interpretare savuroasă a actorilor Departamentului de Artă Dramatică ai Universității Moncton din Canada. Regizat de Marcia Babineau, *Featuring Loretta* face parte dintr-o serie șase piese reunite în colecția *Suburban Motel* ale dramaturgului canadian George F. Walker, fiecare dintre acestea având ca element comun aceeași cameră de motel și propunând fie situații-limită, la care personajele iau parte, fie implicând acțiuni criminale ori afaceri dubioase. Loretta, personajul central al spectacolului, ia decizia de a se muta într-un alt oraș după moartea soțului ei, care este mâncat de un urs într-o excursie, plănuiind să își îmbunătățească traiul și, mai ales, să scape de sub controlul familiei. Moartea soțului ei intervine neașteptat, după ce aceasta află că era înșelată chiar de la începutul

relației lor, fapt ce o provoacă să îl „răsplătească” în același fel, culcându-se cu un prieten de-al soțului, după care rămâne însărcinată. Ajunge să îi întâlnească pe Dave, un agent de vânzări care se crede prietenul ei și pe Michael, un tip care îi propune să meargă în Tokyo ca dansatoare. În plan secund apare Sophie, care este fiica proprietarului motelului, fost agent KGB și lucrează în acest motel ca menajeră. Este forțată de tatăl ei să studieze fizica, un domeniu pe care aceasta îl detestă, însă atunci când tatăl ei moare din cauza unui atac de inimă, fiica resimte o mare libertate. Dave intuiește o mare oportunitate în ceea ce o privește pe Loretta și speră, totodată să ajungă într-o relație mai apropiată cu ea, iar această situație este intens combătută de către Dave, care, deși nu avusese ocazia de a merge, încă, la o întâlnire cu Loretta, își imaginează că ea este a lui. Atunci când Loretta este aproape să accepte propunerea lui Michael de a face filme pentru adulți pe care acesta să le

vândă cu ajutorul unor cunoscuți de-ai lui din domeniu, aceasta se găsește în fața imposibilității de a lua o hotărâre independent, deoarece toți cei din jurul ei încearcă să o convingă că părerea lui sau a ei ar fi cea mai bună. Sophie se împotrivesc, de asemenea. Pentru ea, serviciul ei actual de chelneriță nu este unul atât de inconvenabil. Prin telefon, familia ei, familia fostului ei soțului și tatăl copilului pe care îl poartă își exprimă fiecare opiniile despre viitorul ei. Neputând să își scoată din cap ideea de a face mulți bani, Loretta începe să pregătească un film de probă împreună cu Michael, în care săl distribuie pe Dave ca partener. La începutul filmărilor, începe să pună din nou întrebări la adresa necesității acelui film, iar ca răspuns, Michael îi ia locul lui Dave în filmare, moment care declanșează dezvoltarea afecțiunii pe care acesta i-o poartă Lorettei. Gelozia celor doi conduce la o mare ceartă iar finalul piesei le prezintă pe Loretta și pe Sophie asistând la bătaia zgomotoasă de afară a celor doi. Întreaga acțiune se petrece în camera de motel, decorată și mobilată minimal, iar exploatarea situațiilor de criză sau de reconciliere este propusă într-o manieră dinamică, permițând personajelor să construiască roluri bine conturate. Costumația ordinară a celor două personaje masculine și specifică a Lorettei și a Sophiei dau o notă de originalitate, contribuind la întregul ansamblu al spectacolului. Construit vesel și amuzant, spectacolul subliniază câteva aspecte ce țin de femeii, de bărbați, de exploatarea sexualității și de capacitatea interioară de a negocia cu tine însuși și cu ceilalți. Cei doi bărbați, în cea mai mare parte a spectacolului, se ceartă pe propriile lor idei care își au o origine comună în Loretta, expun unele pasaje folosind un discurs stânjenitor, dar răcoros. ■

LIBERTATE ȘI RESPONSABILITATE SAU LIBERTATEA DE-AȘI ASUMA RESPONSABILITATE: ANTONIME TOTALE ÎN FRANȚA REPUBLICANĂ

✍ ANDREEA TUDOSĂ

Pe scena convertită prin convenție teatrală într-o sală de conferință, doi avocați stagiați, Soulaymaan Traoré, jucat de rapper-ul Kery James și Yann Jareaudière, interpretat de Yannik Landrein, s-au angajat într-o „luptă fără armură” – o luptă argumentativă, în care cuvintele sunt arme, iar cei doi exponenți ai unor ideologii adverse se defăimează reciproc, sabotează verbal, destabilizează psihic și emoțional, totul doar prin arta oratorică. Tema acestei dezbateri argumentative o constituie întrebarea „Este statul singurul responsabil pentru situația actuală a suburbiilor din Franța?”. Acest tip de dezbatere politică necesită o cercetare anterioară a subiectului, adunarea dovezilor și o capacitate de adaptare și ripostare imediat ce opoziția și-a prezentat punctul de vedere, dacă nu chiar o reacție anticipată lansării argumentelor. Spațiul scenic devine un spațiu funcțional, al obiectelor care își prezervă funcțiile de bază (masă, scaune și stativ) pentru susținerea documentelor. Un alt strat al narațiunii este dat de proiecția pe pânza de fundal, care va susține, din punct de vedere vizual, călătoria celor doi prin fapte, opinii și experiențe personale.

La nivel structural, discursurile celor două părți într-o dezbatere politică de tipul Lincoln-Douglas urmează următoarele etape: introducerea argumentată a moțiunii de către tabăra care a primit această sarcină, în acest caz

Soulayman Traoré, care a argumentat împotriva acestei moțiuni și prezentarea unui discurs construit punctual, pe baza contra-argumentării, de către Yann Jareaudière, câteva sesiuni de întrebări adresate direct, ca parte a unui discurs și pledoaria finală pentru ambele părți.

Responsabilități sau evadarea vinei. Seria de discursuri introductive în prima parte a spectacolului numită „Responsabilități” oferă o definiție a conceptului „responsabilitate”, precum și etalonarea propriului discurs și previziunea ripostării adversarului de către Soulaymann. Acesta consideră, pe baza progresului propriu, că fiecare își dictează soarta, iar dacă el, spre exemplu, un *black parisien*, după cum l-a numit Jareaudière, a reușit să se susțină în facultate fără să vândă droguri, acest caz singular absolvă sfatul de orice vină. Îl acuză pe Jareaudière de vina omului alb, care poartă privilegiul colonizatorului și acum încearcă să curețe aparențele, pretinzând să fie protectorul minorităților. Jareaudière ripostează prin sarcasm și ironie și susține că statul are o putere de care se face responsabil și trebuie să dea socoteală, nu fără a-l numi pe Soulaymann, spre amuzamentul colectiv, un „Bounty” – negru în afară și alb pe dinăuntru (din punct de vedere rasial).

Școala - investirea în copiii privilegiați. O linie de argumentare introdusă de Jareaudière este subiectul subfinanțării școlilor dintr-o suburbie din Franța, conform statisticilor din 2012, unde

numărul elevilor înscriși a crescut cu 3.836 și s-au făcut 426 de disponibilizări, iar într-o școală din Paris, la un număr de 1.000 de elevi suplimentari, s-au mai creat 20 de locuri de muncă. Acesta susține că, dacă sărăcia domină și lipsa accesului la educație de calitate se alătură, oamenii din acea comunitate suferă de o discriminare acută. Ca urmare a rasismului, locuitorii din suburbii pot alege oricând activități ilicite care aduc profit financiar imediat. Totodată, școala este un mijloc de schimbare a statutului social, iar „bugetul post-traumatic”, care apare miraculos, când este prea târziu și face prea puțin diferența, ajută doar aparențele să fie menținute.

Imaginile proiectate pe fundal ilustrează, mai întâi, un peisaj urban care trece printr-o descompunere mecanică, pixelată. Clădirile se scufundă în praful impersonal al uitării colective. Pe măsură ce înțelegem detaliile despre cele două personaje, ni se dezvăluie neînțelesul. În acuarela de nuanțe neutre, spațiul rural al suburbiei în care a crescut Souleymann apasă cu o tristețe incomensurabilă. Meandrele dramei interioare și a griii colective revarsă într-un strigăt de ajutor. Într-un manifest artistic, *Libertatea conducând poporul*, al lui Eugène Delacroix, se diluează în neutralitatea culorilor, lăsându-ne cu iluzia unei libertăți care coduce poporul. *Scrisoare către Republică (Lettre à la République)* de Kery James oferă un moment poetic, împreună cu Yannik Landrein, cei doi ilustrând echilibrul dintre rațiune și sensibilitate artistică. Spectacolul *Între rațiune și pasiune* s-a jucat în Sibiu în aceeași zi în care în cel de-al zecelea departament din Paris avea loc o luare de ostacități de către un membru al unei minorități din Paris. Responsabilitatea?

Este prezentată o țară decadentă, în care comunități întregi de francezi trăiesc în segregare, iar izolarea poartă culoarea pielii. Locuitorii ai aceluiași oraș nu trăiesc în același oraș. Statul flutură steagul, în timp ce Libertatea urmează oamenii care o plătesc mai mult. ■

Când muzica devine mijloc de revoltă

✎ ANDA IONAȘ



Conceput ca un spectacol de circ contemporan, teatru și muzică *live*, cu puternice influențe din cultura bască, *Revoltă prin muzică* este o producție a companiei LURRAK, din Spania, semnată de renumitul regizor Adrian Schvarzstein, un megashow plin de energie, prospețime, inventivitate și umor, realizat de zece artiști de mare clasă ai artelor performative, acrobați, actori și muzicieni. Împreună, aceștia creează un melanj inedit de tehnici artistice, care în ciuda mării lor varietăți, se subordonează principalei teme a spectacolului: rebeliunea muncitorilor dintr-o fabrică aflată aproape de râul Bilbao, la mijlocul secolului douăzeci. Scenografia presupune o instalație rezistentă, cu o structură metalică

centrală de peste cinci metri înălțime, unde evoluează artiștii. Atât elementele de recuzită, cât și costumele compun spațiul de muncă într-o manieră realistă: un aparat de pontaj, un ceas mare, ce tronează deasupra schelei, biroul șefului în dreapta scenei, salopete, căști de protecție, mănuși din cauciuc. În deschiderea spectacolului, doi muncitori lustruiesc de zor niște butoaie, ce se vor transforma, în curând, în extraordinare instrumente de percuție. Șeful, foarte simpatic, puțin efeminat, îmbrăcat într-un costum șifonat, cu o mustăcioară subțire, vorbește tacticos la telefon. Deși replicile sunt în limba bască, deci imposibil de înțeles, elementele de pantomimă, expresivitatea și capacitatea de a improviza a lui Gaizka Chamizo fac deliciul spectatorilor. Jade Morin întruchipează și ea o muncitoare plină de farmec, ce flirtează cu colegii, îi toarnă

cu stropitoarea șefului apă în cap de pe schelă, pentru ca apoi să uimească prin evoluția-i acrobatică la cercul suspendat. Condițiile de muncă par a fi inumane. Oamenii muncesc peste program și au parte de un tratament despotice. „Munciți! Munciți! Hai, nu mai stați!”, le strigă șeful în limba română. Nicio clipă nu-i slăbește din ochi. În opinia sa, produsele realizate nu respectă standardele de calitate, astfel că o muncitoare este nevoită să le primească pe toate înapoi. Activitatea propriu-zisă și pauzele alternează cu rezezițiune, la radio se difuzează discursuri propagandistice și, colac peste pupăză, mâncarea ce le este servită dintr-un ceaun strâmb de tablă, le provoacă dureri de burtă. Ritmul de lucru dezumanizant este într-un mod foarte ingenios redat de Anai Gamba și Mikel Hernándezcu prin

intermediul unui dispozitiv tradițional de percuție de origine bască, format din scânduri, ce se aseamănă cu toaca, numit *txalaparta*. Sunetele produse de ei prin lovituri aplicate cu ajutorul *toberak*-ului acoperă o gamă amplă, de la cele grave la cele înalte, amintind de xilofon. Lor li se alătură Iñaki Etxarri și Josu Aurrekoetxea, instrumentiști experimentați, care interpretează *live* la *trikitixa* (un mic acordeon diatonic), respectiv la *ukulele* (chitară de mici dimensiuni, originară din Portugalia, cu patru coarde, asemănătoare cu cobza sau lăuta). Acestor instrumente ei adaugă flautul, muzicuța și tamburina, care le permit să-și exprime pe deplin virtuozitatea. Repertoriul lor cuprinde în special muzica *kretzmer* și muzica tradițională irlandeză, sonorități pline de vivacitate și energie, care pe deasupra, contribuie la dramatizarea poveștii. Nemaisuportând opresiunea, muncitorii se revoltă și se îndreaptă feroși spre biroul șefului. Acesta, tot mai speriat, se apără cu un aparat de ștampilat, își scoate șosetele, aruncă cu pantofii, face scheme de karate, răstoarnă o geantă plină cu piulițe, dar nu va reuși, în final, să-i împiedice pe subordonați să îl ia pe sus, să îl lege în coardă și să îl înalțe deasupra schelăriei. Mimica, gestică sa, sugerând frica, ridicolul situației, elementele de gag, produc un efect comic incontestabil. Lașitatea șefului este contrabalansată de curajul muncitorilor-acrobați și gimnaști, care creează un *show* pe cinste, urmărit cu sufletul la gură de la cel mai mic spectator, de numai doi ani, până la cel mai în vârstă, de peste optzeci. Aplauzele constante ale publicului dau măsura talentului artiștilor și a calității prestației lor. Ca în orice comedie, finalul spectacolului este unul pozitiv: șeful se împacă cu muncitorii, ba chiar se alătură revoltei lor și refuză să mai răspundă la telefon când îl contactează superiorul său. Bufoneriile, elementele de *slapstick*, jongleriile, acrobațiile, schemele de gimnastică, talentul teatral al actorilor și nu în ultimul rând muzica *live*, interpretată magistral, fac din *Revoltă prin muzică* un spectacol pentru toate vârstele și toate gusturile. ■



SUSPENDAREA ESTETICII PE PERON ȘI ÎN ZIAR: DE VORBĂ CU DAN PERJOVSCHI

 **RALUCA ȚURCANAȘU**

Dan Perjovschi, un personaj-artist-activist greu de prins efectiv în cuvinte, a umplut Peronul Teatrului Național Radu Stanca de magneți, a mai pus file în *Ziarul Orizontal* și a desenat performativ pe lateralul zidului, în cadrul proiectului *Vocile Solidarității*. Perjovschi a vernisat luni, alături de Constantin Chiriac, *Cerul de Magneți* și a oferit publicului câțiva muguri din simbolismul pe care îl asociază Cerului, însă am simțit nevoia să sondăm mai mult estetica și ideologia acestui artist *marginal-mainstream*.

În primul rând, trebuie să observăm spațiul în care se întinde acest Cer de Magneți: e Peronul (Teatrului) „unde de unde pleci, asta e ideea. Suntem în secolul 21, nu mai e o Românie închisă, nu se mai moare pe străzi pentru libertate, iar lumea vine la Sibiu și Sibiu merge în lume.”, începe Perjovschi să ne explice. Acest proiect construiește, de asemenea, „sentimentul comunității, pentru Sibieni și pentru toți participanții la festival, prin faptul că fiecare contribuie cu ceva”, completează și Chiriac.

Raluca Țurcanașu: Cum v-a venit ideea Cerului de magneți și ce înseamnă ea în contextul anului Centenar?

Dan Perjovschi: Știi cum e, o idee nu vine așa, într-un singur loc. La anul

împlinesc 10 ani de când fac *Ziarul Orizontal* și pentru că anul ăsta e cel de Centenar, mă gândeam, „Oare ar trebui să fac ceva special, să fac cu roșu galben și albastru?” (râde). De vreo 2 ani l-am făcut puțin mai lucrat, puțin mai artistic, înainte era alb-negru, mai brutal, mai *rough*. Și l-am făcut mai artistic, pentru ca oamenilor, chiar dacă nu le plac desenele mele, să zică „ia-uite ce a muncit băiatul ăsta” (râde).

Anul trecut am făcut un proiect cu magneți la un spațiu alternativ din București, unul din cele mai interesante spații de artă, se numește *Sandwich*, un coridor între două metale. Mi-a plăcut spațiul, de metal, în aer liber. Toți ne chinuim să facem galerii ca în Vest, ceea ce e foarte bine, dar există ceva foarte interesant și când nu ai condiții. Am decis să fac acolo un proiect pe magneți și am rugat toate spațiile de artă și toți curatorii cu care am lucrat în viața asta să îmi trimită magneți. Mi-am dat seama ce interesantă e povestea când am cerut magneți de la diferite muzee și galerii din București, unii și-au făcut magnet pentru că i-am întrebat eu, sunt curatorii care au creat magneți, handmade. Așa că m-am trezit în această poveste pe care încă n-am puterea s-o analizez și mi-a plăcut foarte tare.

Mi-am spus, „ce ar fi să aduc eu ideea de la București și să o expandăm cumva”. Dar n-am mai cerut de la instituții, ci de la cetățeni. Așa că acum vă cer vouă, dacă mergeți vara asta pe undeva mișto,

trimite-mi un magnet și îl pun aici sus.

Ideea e ca în desene: încerc să îmbin ceva care pare *funny* cu ceva mai critic și, poate, cu ceva mai filozofic și mai profund. Oricum ai lua-o, magnetul înseamnă frigider, haleală, deci obsesia românului. Unii mi-au adus tot ce aveau pe frigider, l-au golit. Deci e un substrat acolo, de obsesia asta că am fost săraci, că stăteam la cozi pentru haleală. Doi, cum-necum o parte dintre noi se mișcă prin lume azi, e o lume liberă. Pe străzile astea s-a murit în '90. Și s-a murit ca noi să putem să circulăm acum, iar lumea să poată să vină aici. Noi mergem în lume și lumea vine aici, deci Centenarul României nu poate să fie doar o chestie a românilor. România e foarte largă acum, nu mai e până la Curtici, trăiesc români în toată lumea. Am vrut să vedem, printr-un element foarte prozaic, cum arată toată chestia asta.

Lumea a venit și a tot dat, a trimis prin plicuri, nebunie. O să fac o listă cu sponsori, că și asta îmi place. E un proiect care nu costă (n.a.: statul), lumea cumpără un magnet cu 5 EUR, îl pune într-un plic de 2 EUR, și el devine cu 7 EUR sponsorul meu. Asta am vrut, ceva dinamic, care se tot umple, aduce cioburi din lumea largă. Te face să călătorești cu mintea, mai ales că locul e poreclit Peron, ai venit de undeva, pleci undeva, ai vrea să mergi undeva.

Știi ce îmi place la a folosi multe chestii mici? Orice merge, cel mai „ganghist” *kitsch* din lumea asta îl poți integra. Estetica e suspendată, ce e frumos, ce nu e frumos, și am o libertate enormă. Doar reclame nu am pus, nu vreau să fac reclame.

Raluca Țurcanașu: Ne puteți spune și povestea Zidului?

Dan Perjovschi: Chiriac m-a văzut într-un festival de teatru la Bruxelles, cu mult timp în urmă și m-a luat de mână și mi-a zis „Cum, participi acolo și nu vii aici?”. Și s-a și potrivit, pentru că noi prin 2010 am ajuns la Sibiu. Mi-a arătat niște locuri, iar la început am făcut în curte, înăuntru. Pentru că eu nu prea

lucrez în spațiul public, am vrut să testez cumva. Iar înăuntru e public selectat, actori, voluntari. Recepția a fost bună și atunci, în 2011, l-am scos pe partea dinspre stradă. Și de atunci tot fac.

Raluca Țurcanașu: Dar de ce preferința asta pentru înăuntru?

Dan Perjovschi: Psihic mi-e mai comod, pe stradă mi se întâmplă deseori să vină unii să mă întrebe chestii, să fie unii supărați, să treacă pe stradă și să vorbească cu tonul atât cât să aud eu „cine e prostul ăsta, ce e tâmpenia asta”. Înăuntru, în muzeu, nu ai problemele astea, ești apărat.

Raluca Țurcanașu: Da, am văzut că și pe zid apare „M-a întrebat unul dacă poate să deseneze și el”.

Dan Perjovschi: Muzeele îmi creează un context și sunt apărat. Strada nu, strada e a lor (arată către niște puști). După cum vezi, Zidul e Zidul Teatrului, nu unul oarecare. Și eu scap, le spun „sunt parte din Festival” și lumea înțelege. Dacă aș zice „sunt și eu un artist care mă exprim aici”, pe cine interesează asta în România? Dar, până la urmă nu cu oamenii ai probleme, până la urmă ei sunt mai cinstiți, îți spun opinia. Ci cu specialiștii ai probleme, cu presa, cu foștii colegi de la Liceul de Artă, care acum sunt profesori la Liceul de Artă. Nu o spun în sens rău, spun că sunt lumi diferite și ele câteodată nu pot comunica. Eu am și mari pretenții, ca oamenii să se uite cu atenție la desenul meu. Că nu e chiar caricatură, nu e nici *graffiti*, nu e nici Keith Haring, nu e nici Banksy. Dacă vrei să mă discuți sau să discuți cu mine, întâi uită-te cu atenție.

Muzeul îmi mai dă șansa asta. Plus că în Muzeu, contrastul este foarte bun, printre tablouri și opere de artă. Și Banksy în Muzeu e „*framed*”, e închis, e „*object-like*”. Pe când eu desenez direct pe zid, e un mare șoc în Muzeu. Și atunci câștigă și muzeul, câștigă și eu, se pun în valoare. Inventez spații de expoziții, e întotdeauna *work-in-progress*, eu nu fac un mural care, pe urmă, veniți să îl puneți în

album, astea tot timpul se schimbă.

Raluca Țurcanașu: În Ziarul Orizontal ce ați publicat, ce mesaje?

Dan Perjovschi: O să mai continui să public, legat de tot, nu doar de la noi. Europa e ca o margine acum, deci partea asta foarte populistă a politicii câștigă teren; Trump, Kim, iar Europa aia tolerantă, aia la care eu am visat și pentru care am luptat se șterge un pic. Iar în ultimii 2 ani am lăsat să se vadă, dacă te uiți cu atenție vezi *statement*-urile anterioare.

Raluca Țurcanașu: Ne puteți spune și despre noile desene?

Dan Perjovschi: Bucata asta nouă, pe alb, a fost parte dintr-un spectacol, un proiect european care se numește *Voices of Solidarity*. Din România e un dans contemporan produs de Teatrul Radu Stanca, totul făcând parte dintr-un parteneriat cu Leicester, Palermo, Londra, sunt mai multe trupe și subiectul sunt imigranții.

E nevoie să ținem subiectul ăsta în picioare un pic, și la noi și în alte părți. Oricum sunt preocupat de el, e unul dintre subiectele mele. Patru milioane de români sunt afară din țară și noi ne plângem că trebuie să primim 4000 de imigranți, cota europeană care ni s-a alocat. În urmă cu doar 30 de ani toți înotau Dunărea, inclusiv Nadia Comăneci, și acum avem fibrilații. Așa a plecat Nadia din România, noaptea târâș pe fâșie, la unguri.

Lumea care reușea să fugă din lagăr era pusă acolo în carantină, să nu avem păduchi ideologici, și apoi era trimisă mai departe. Lumea uită asta, iar amărății ăștia vin la fel. Eu nu mă așteptam ca structurile de putere ale României să facă atâtea nazuri. E un moment foarte greu pentru o grămadă de oameni din lumea asta și putem și noi să arătăm un pic de solidaritate. Om fi și cei mai săraci din Europa, dar suntem cei mai săraci din Europa, nu din Africa. Iar partea mea din spectacol e că desenez subiectele astea.

Raluca Țurcanașu: Cum ați văzut FITS crescând timp de 25 de ani, ca cetățean și locuitor al Sibiului?

Dan Perjovschi: Întâi îl vedeam de la distanță și am observat că și-a câștigat o foarte mare reputație pentru că a continuat să existe și să fie profesional. Eu fac proiecte în cadrul FITS nu pentru că e mare, ci pentru că au apărut piese complicate românești, cum au fost cele ale Geaninei Cărbunariu, sau ale lui Bogdan Georgescu. Au fost anul trecut trei piese ale Geaninei foarte bune, de care majoritatea teatrelor din România se feresc, pentru că sunt foarte dure, politice. Datorită unor astfel de producții m-am asociat cu festivalul, pentru că nu sunt neapărat cel mai mare fan al teatrului, cât și pentru faptul că s-au publicat niște cărți cu finanțare de la festival, s-au făcut niște traduceri, e un program paralel de prezentări, de evenimente între ediții. Îmi place că îmi pot permite libertatea de expresie, puncte critice de vedere. O dată am scris aici pe Zid: „E plin de fițe”, și râd și ei.

Aș vrea să fiu un fel de conștiință critică și, cumva, să asist să nu deraieze, te poate lua flama. Tot ce fac eu se atașează festivalului, dar nu durează cât el, durează mai mult.

Altfel, e un proiect care a intrat cumva în oraș, e ca brandul lui Sibiu, nu mai poți să îl scoți. Dar, din păcate, de cele mai multe ori s-a întâmplat ca în iunie să fim plecați și să nu apucăm să mergem (n.a.: alături de Lia), pentru că iunie e luna cu cele mai multe proiecte artistice în lume. Raluca Țurcanașu: Mulțumesc frumos și succes cu umplerea Cerului de Magneți, doar să nu dispară!

Dan Perjovschi: Știți cum e, ca să dispară trebuie să îl iei pe altul în brațe, iar asta înseamnă solidaritate, iar noi n-avem, hahaha!

Pe Dan Perjovschi îl mai puteți întâlni duminică, la ora 11.00, în dialog cu Zdenka Badovinac, curatoare și scriitoare la Galeria de Artă Modernă din Ljubljana. ■

Geografia imaginară a „cerului de magneți”

✎ ANDA IONAȘ



© FITS 2018 Paul Băilă

La această ediție aniversară, FITS celebrează centenarul României moderne printr-o instalație cu magneți ce dă măsura inventivității și nonconformismul artistului Dan Perjovschi. Amplasat pe tavanul de la intrarea Teatrului Național „Radu Stanca” din Sibiu, la o înălțime de aproximativ trei metri, *Cerul de magneți* cuprinde în prezent câteva sute de exponate, dar este de așteptat ca numărul acestora să crească, fiindcă Dan Perjovschi și TNRS au adresat un apel tuturor celor care doresc să contribuie la completarea acestei instalații prin trimiterea unui magnet din locurile unde au călătorit, în țară sau în afara ei. Colaboratorii instituției au răspuns

pozitiv acestei inițiative, astfel încât, trecătorii pot deja remarca pe tavanul din tablă al peronului teatrului simboluri ale diverselor puncte de pe mapamond. Proiectul vine în descendența altui proiect gândit anul trecut de Dan Perjovschi la București, intitulat *World Attractions*, ce cuprindea magneți trimiși de curatori, artiști, instituții de artă cu care artistul colaborase de-a lungul ultimilor 20 de ani. Proiectul realizat la Sibiu pornește de la ideea de a sărbători centenarul cu lumea întreagă, de a surmonta frontierele geografice prin actul artistic. „Am cinci sute de sponsori, fiecare a câte cinci euro sau trei. Nu sunt dator la nicio bancă (râde). Eu, oriunde mă duc în lume, iau câte un magnet și cer oamenilor din Sibiu să lase unul acolo și celor care trec prin

Sibiu, de oriunde din lume să-și aducă magnetul din orașul de unde sunt. Dacă te uiți, poate ai fost în locul acela și călătorești și tu un pic cu mintea. Totuși, trăim într-o lume foarte deschisă, foarte legată.”, spune Dan Perjovschi. *Cerul de magneți* echivalează cu o geografie imaginară, deoarece fiecare exponat poartă însemnele spațiului pe care îl reprezintă, dar și ale donatorului, este încărcat cu datele psihice, cu emoția, cu bucuria omului care a răspuns apelului și a dorit să lase o mică părticică din el și din locul din care vine, aici la Sibiu, unde artele spectacolului își dau mâna la început de vară, unde energia pozitivă invadează orașul, unde oamenii înțeleg mult mai bine valoarea solidarității, a conexiunii în sânul artelor. ■

FITS

FESTIVALUL
INTERNATIONAL
DE TEATRU
DE LA SIBIU

8/17 a 25-a ediție
IUNIE 2018



**Raiffeisen
BANK**

Banking așa cum trebuie

Punem **Teatrul**
în lumină

**Tot Sibiul e o scenă.
Joacă-ți rolul, hai la FITS!**





METAMORFOZE

DUPĂ OVIDIU

REGIA: **SILVIU PURCĂRETE**

DRAMATURGIA: **ALAIN GARLAN** DECORUL: **HELMUT STÜRMER**

COSTUMELE: **LIA MANȚOC** MUZICA: **VASILE ȘIRLI**