

# APLAUZE





© FITS 2018 Paul Băilă

# APLAUZE

Aplauze Nr. 08 / 2018 / 15 iunie

Editor: Ion M. Tomuş



Diana Nechit, Alba Stanciu, Doriană Taut, Andrei C. Serban,  
Cosmin Popescu, Anda Ionaş, Andreea Tudosie, Loreta Popa,  
Anastasia Gavrilovici, Maria Ştefănescu, Diana Ilie, Raluca Ţurcanaşu

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

Facultatea de Litere şi Arte

Departamentul de Artă Teatrală

CENTRUL DE CERCETĂRI AVANSATE ÎN DOMENIUL ARTELOR SPECTACOLULUI (CAVAS)

Universitatea din Bucureşti, Centrul de Excelenţă în Studiul Imaginii

ISSN 2248-1776

ISSN-L 2248-1176



# Michèle Noiret

## „o viață de frumos”

✍ DIANA NECHIT

”

În pluralitatea viselor ce-mi ocupă zilele și nopțile, nu am descoperit încă firul conductor care să mi se potrivească mănușă, așa că visez cu mâinile goale.”

(Joseph Noiret). Nu de puține ori am avut prilejul și privilegiul, în timpul anilor de festival, să ne întâlnim cu ipostazieri diferite, cu forme de expresie variate ale aceleiași personalități artistice, să avem și o perspectivă *meta, para* teatrală, artistică, integratoare și auxiliară oricărei receptări estetice complete, complexe. *Efemeritatea* produsului artistic finit este cumva deplasată prin aceste contextualizări discursive și/sau editoriale, filmice, înspre o receptare continuă, prelungită, în etape, cu pauze de reflecție, cu reveniri și salturi aleatorii și care ne permit o relație de lungă durată cu opera în cauză. Pe Michèle Noiret publicul festivalier, atât pasionații cât și specialiștii, profesioniștii *o primesc* plener, complet, în toate ipostazele ei creative: au văzut-o performând pe scenă, sau să spun, plutind, traversând aerul cu vibrațiile trupului său, captând și transmițând sunetele trecerii ei pe scenă, în carne și oase, la o distanță ne semnificativă, uluitor de caldă, de frumoasă, au ascultat-o în timp ce ne vorbea despre creația ei și au privit-o dansând în niște creații cinematografice de o expresivitate filmică și tehnică de excepție. Pe lângă toate acestea, cu generozitate, va anima, timp de trei zile, un atelier de dans în care ne va împărtăși din marea ei iubire pentru dans, din tehnicile și aspectele coregrafice ce-i sunt proprii, definitorii. Dansatoare și coregrafă din Belgia, Michèle Noiret, fiică a poetului și filozofului Joseph Noiret, a instalat pentru totdeauna o



© FITS 2018 Dragoș Dumitru

relație flagrantă între poezie și teatru, între filozofie poetică și dans și a atribuit *solitudinii* o nouă concepție, o nouă interpretare, inedită. Aceea parte *de neînțeles* inerentă oricărei reprezentații ne-au fost deslușite prin dialogul pe care l-a purtat cu George Banu care a punctat, *a deslușit* elemente din estetica sa, din cariera sa, din filiațiunile ei creative, artistice și *au pregătit* receptarea ulterioară. Prin spectacolul *Palimpseste Solo/Duo* ni se propune o relectură a coregrafiei *Solo Stockhausen*, (1997) consacrat lui Karlheinz Stockhausen, compozitorul pe care l-a întâlnit când avea 16 ani la școala Mudra din Bruxelles. Printr-o perfectă stăpânire a gestului și o prezență fascinantă, dansatoarea transformă dansul în expresie poetică, în sinestezii muzicale. Pentru coregrafă, teatrul este „despre prezență, despre

comunicare”, o modalitate artistică prin care, fără cuvinte, se materializează viața interioară, se dezvoltă un imaginar sensibil. Inspirat de această coregrafie, cineastul belgian, Thierry Knauff compune *Solo* (2004), un film radical, sublimat printr-o imagine somptuoasă, în alb și negru și printr-o tehnică de filmare complexă, halucinantă, aproape onirică, dar și *A mains nues* (2006). Poeme cinematografice, variațiuni în alb și negru, cele două filme sublimează pasajul, trecerea pașilor unei femei prin viață. Mâini care se mișcă, care se ating, lovesc aerul. Linii și curbe, volume în mișcare. Privim un corp sensibil, îngrijorat, surprins, un corp care suferă, care iubește. Un corp mărit sau micșorat, care este invadat sau invadează spațiul. Câteodată singur, pierdut în spațiul vid, își caută locul cu disperare. Suprapuneri

de cadre și de planuri de filmare, perspective neobișnuite ochiului, toate converg spre un imaginar sofisticat, senzual, angoasant pe alocuri. Înainte de orice, *Solo* este întâlnirea dintre dans și cinematografie, precum și dintre două personalități creatoare copleşitoare, Noiret și Knauff. Din aceeași relație apare și al doilea film, *A mains nues*, doi ani mai târziu, piesa lipsă a dipticului. În această parte, dansatoarea nu mai este singură, ci însoțită de tatăl ei, poetul Joseph Noiret. Asemenea unei muze inspiratoare, îi șoptește cuvinte la ureche cuvinte ce se scriu și se rescriu, se șterg de pe pagina albă. Imaginea ei, aproape ireală, prinsă într-un univers închis, într-o identitate de hârtie, apare și dispăre, se confruntă cu dublul său, creează prin imaginile corporalității ei, a manipulării spațiului și a obiectelor din hârtie o lume angoasantă, carcerală. Lumini și umbre, contururi și imagini auditive, camera de filmat surprinde toate aceste lumi multiple ale personajelor dansante. Alternanța dintre gros-planuri și planuri de ansamblu, planuri laterale și de înălțime, permit variațiuni infinite. O mână, un picior capătă viață proprie, devin aproape înfricoșătoare. Accelerări, relantiuri, tăceri, schimbări de ritm, toate conferă nemurire gestului, corpului. Tributară imaginării lui Bachelard, care îi jalonează inspirația, dar unor cineaști precum Tarkovski, (utilizarea timpului) sau David Lynch pentru zona *glamour*, toate aceste referințe se regăsesc în creația sa coregrafică. Imaginea devine o adăugire, o prelungire a persoanei care dansează. Pornind de la acest film, coregrafa decide să își rescrie coregrafia. De unde și titlul, *Palimpsest*, tehnică din Evul Mediu prin care se îndepărtau conținuturile anterioare ale pergamentului pentru a-l reutiliza. Prin această coregrafie, subtilă și tehnică, Michèle *materializează* o partitură muzicală, *Tierkreis (Zodiac)*, pentru pian și clarinet de Karlheinz Stockhausen, prin care corpul dansatorului devine un fel de *corp muzical* care primește notații muzicale, este împărțit în octave, iar dansul devine o interpretare stilistică a acestora. Coregrafie diafană, filigranată în cele mai mici detalii și care pare să se

înscris în spațiul scenic aproape scriptic, textual, material, odată cu apariția sa pe scenă. Pașii dansatoarei încifrează platoul de dans, lasă urme materiale, auditive, sugestii reluate și în filmele lui Knauff. Dansul devine, astfel, o formă plastică a unei scriituri grafice, corpul fiind materia ei textuală, lexicală. Pași mici și adunați, șușoteli ce par ecouri îndepărtate, aduc în prim plan simbolistica *umbrei*, a unui dublu fictiv, imaginar care însoțește pașii dansatoarei, îi ține companie. Urmele memoriei îi traversează corpul ca pentru a o proteja. Tot acest microunivers senzorial este captat prin presiunea și atingerea, în grade diferite de intensitate, a corpului dansatoarei de microfoane mascate în pereții platoului, în podea, tehnologie ce captează și supradimensionează estetic orice urmă lăsată de corpul dansatoarei în parcursul ei scenic. Dimensiunea plastică a spectacolelor este o preocupare constantă a coregrafei belgiene. Prin plenitudinea artei sale, fiecare linie pe care o schițează este o linie de forță care clarifică meandrele coregrafiei. Dansul este o respirație firească, gesturile grațioase, curbele și volumetriile pe care le creează prin mișcare par desprinse din naturalitatea gesturilor din cotidian.

*Palimpseste Duo* dezvăluie urmele unei schițe anterioare, ale unei sedimentări succesive de straturi de imaginar poetic. Dansatoarea are cu muzica un dialog nemijlocit, intim, corporal, în care nu doar trupul, ci și brațele, picioarele, părul, privirea au o investire expresivă. Astfel, fiecare mână execută 13 gesturi, în repartiție egală a instrumentelor muzicale din partitura sonoră. După 40 de minute, *solo*-ul se transformă în *duo* prin apariția în scenă a lui David Drouard, care se înscrie fizic în pașii dansatoarei. Mult mai tânăr, la început pare un *gigolo* pe care o femeie ajunsă la maturitate însingurată l-a ales pentru un *pas de deux* lasciv și senzual. Unul îl urmează pe celălalt, prin imitație sau prin răspuns, printr-un gest diferit, într-un dialog, care aici nu mai are muzica în relație, ci pe celălalt, pe partener. Pe scenă se creează un întreg univers imaginar al slăbiciunilor, al îndoielilor, un teritoriu al intimului, iar dansatorii

devin *personaje coregrafice*. Întreaga coregrafie, dansată inițial în *solo*, primește o altă dimensiune, activă, nervoasă, dinamică, prin prezența jumătății lipsă. Dincolo de oglinda și suportul pe care îl oferă partenerii, dansatorul are și o implicare personală în dans, iar personalitatea sa, pulsațiile sale intime privilegiază când clarinetul, când pianul. Acest spectacol este singurul care nu are o scenografie particulară, în afară de acest micro-ambient senzorial, transpunerea frazelor coregrafice în situații teatrale fiind o tehnică de lucru pe care o privilegiază în creațiile sale. Aceeași relație se stabilește și între dans și imagine, în special cea cinematografică. Căutările despre noile tehnologii, despre singularitățile, diferențele de optică, de perspectivă pe care le propune tehnica cinematografică fac parte din estetica coregrafei. Există o preocupare constantă asupra formei, dar mai ales asupra conținuturilor transpuse expresiv. Cum să recreezi universuri ale intimității, dar și ale cotidianului, violență, politică, fapt-divers fără să faci jurnalism? Importanța acordată privirii se resimte, atât în plastica dansului, dar și în privilegierea imaginii, a camerei de filmat. ■



© FITS 2018 Dragoș Dumitru

# DESPRE DANS CA MODUS VIVENDI

## ÎNTÂLNIREA CU MICHÈLE NOIRET

 ANASTASIA GAVRILOVICI

**E**xpresie artistică hibridizată astăzi cu alte elemente, dansul nu mai este, la momentul actual, un segment al artelor spectacolului *per se*, ci se comportă, mai degrabă, ca o mixtură de elemente diverse care implică, într-un fel sau altul, corpul. Este interesant că, în orice manifestare artistică aferentă acestui demers, apar tot felul de contradicții referitoare la corp, la expunerea și utilizarea acestuia, la subiectivarea și obiectivarea lui pe scenă, mai ales ca femeie. În acest context, incursiunea în universul coregrafic al lui Michèle Noiret, prin intermediul dialogului pilotat de George Banu, în cadrul conferinței de la Habitus care a avut loc pe 13 iunie, reprezintă o experiență fascinantă nu doar *pour les connaisseurs*, ci și pentru un public neavizat, dar avid de acces la informații și idei vertebrante pentru domeniul dansului. Gravitând în jurul câtorva ancore conceptuale, identificabile în cariera sa și invocând, ca puncte de plecare, spectacolul *Singurătate în doi*, prezentat cu o seară înainte, precum și cele două filme realizate pornind de la scene din acesta, *Solo* și *À mains nues*, discuția dintre cei doi a investigat, în primă fază, relația dintre filosofie, poetică și dans, dintre mărturia interioară și expresia coregrafică. Neglisând pe suprafața subiectului, ci plonjând până în adâncimile sale cele mai personale, Michèle Noiret a devoalat care sunt principalele pistoane ale viziunii sale asupra dansului și ale carierei sale în această arie culturală, recunoscând că, pentru ea, dansul reprezintă materializarea vieții interioare, dar și un

mod de creare a unui imaginar artistic și de comunicare cu lumea. De altfel, artista belgiană și-a exprimat preferința pentru o anumită terminologie, punctând faptul că, pentru ea, cei care dansează nu sunt simpli dansatori, ci *personaje coregrafice*, posesoare ale unei identități proprii și complexe. De aici și dorința de a crea, în cele peste 30 de spectacole elaborate de ea, un cadru narativ în care fuzionează structuri compoziționale diferite, ce au în centru protagoniști diferiți, care materializează, printr-o varietate de mișcări, fiecare altceva. Inspirându-se de multe ori din viața sa onirică, din imaginile pe care le are în vis, Michèle Noiret își propune, prin ceea ce regizează, să angajeze publicul într-o călătorie, să-l insereze într-o lume imaginară, cu ritmul și legile ei proprii. În acord cu acest deziderat coregrafic, o atenție deosebită este acordată manipulării spațiului, care nu se rezumă la simpla populare a scenei cu oameni cărora li se atribuie mișcări precise, ci implică apelul la anumite artificii stilistice menite să aducă pe scenă spații care nu pot exista într-un sens propriu. De aceea, în cele mai recente lucrări coregrafice ale sale, Noiret experimentează masiv, folosindu-se de tehnologiile interactive de imagine și de sunet pentru a deteritorializa dansul, pentru a submina limitele spațio-temporale. Devoalând dificultatea stabilirii dozajului potrivit între imagine și dans, pentru ca acestea să nu se anuleze reciproc, autoarea spectacolului *Singurătate în doi* subliniază ideea că, în dinamica unui spectacol, ecranul folosit în scopuri artistice nu trebuie să fie decât o extensie a ceea ce se întâmplă pe scenă, o prelungire a gesturilor personajelor. Raportându-se la dans ca la o formă

de scriitură a corpului, ca la textuarea în aer a unor emoții și stări, Michèle Noiret a introdus publicul și mai mult în universul coregrafic, indicând câteva priorități pe care le ia în considerare atunci când concepe un nou *performance*. Există mereu o scenografie în spate, există diversitate, personajele sale nefăcând niciodată același lucru, există o predilecție pentru singurătate pe scenă, nu pentru colectivitate. Tehnologia nu trebuie să fie intruzivă, evidentă, iar accentul deplasat de pe tehnică pe naturalețe, pe echivalarea unei mișcări interioare inefabile. De altfel, în ceea ce privește tehnica, Michèle Noiret are o percepție profund originală și expresivă, asociind-o cu procesul de scriere: așa cum, în scris, cineva trebuie să fie comprehensibil, să formuleze ceva lizibil, accesibil tuturor, și în dans este necesară existența unor fraze coregrafice, a unor elemente clare, care să acționeze ca niște puncte cardinale, capabile să permită spectatorului să se orienteze la nivel perceptiv și senzorial. Din spectrul mai larg al priorităților sale când vine vorba de dans, Michèle Noiret recunoaște că ea privilegiază privirea și mâinile, acestea fiind două elemente constitutive fundamentale în spectacolele pe care le orchestrează, aspect evident și în filmele *Solo* și *À mains nues*. Cum să faci ca un gest să ajungă la fiecare spectator din public în parte, cum să vorbești despre componente incomode ale realității, cum este violența, cum să redai frumusețea dureroasă a unor fenomene precum sunt moartea sau eterna capacitate de regenerare a societății, care evoluează și își urmează cursul în ciuda lucrurilor care dispar: sunt doar câteva dintre provocările și obsesiile profesionale ale unui coregraf. Avansând în labirintul propriilor ambiții și ideologii artistice, traversând golurile de aer prin care trece orice creator de-a lungul carierei sale și creând un moment de confesiune, de sinceritate emoționantă cu publicul prezent la conferință, Michèle Noiret a permis fiecăruia dintre cei prezenți, timp de o oră și jumătate, să privească timid și curios, ca prin gaura cheii, spre universul fascinant și profund al dansului. ■

# Nunta cehoviană, în variantă basarabeană

✍ ANDREI C. ȘERBAN



© FITS 2018 Maria Ștefănescu

**P**oate cele mai potrivite cuvinte pentru a descrie montarea scenică a textului cehovian *Nunta* (în regia lui Alexandru Greco, de la Teatrul Național „Satiricus Ion Luca Caragiale”) sunt stridența și caricaturalul prin care viziunea regizorală activează resursele comicului ascunse în subtextul operei semnate de dramaturgul rus, convertind-o într-un spectacol ce se plasează pe granița dintre grotesc și autenticitate (a se citi „specific național”). Este mult *adevăr*, ce-i drept, în adaptarea pentru scenă a celor de la Chișinău, un *adevăr* care poate amuza doar în măsura în care spectatorul se distanțează de cronotopul reprezentării, dar, dincolo de asta, este

un *adevăr* dureros și coroziv despre natura actuală a relațiilor interumane, guvernate de impulsuri animalice care, în cele din urmă, nu ne certifică decât faptul că spațiul geografic și cultural al acestei bucăți de Europă balcanizată încă nu a depășit anumite conduite meschine ce ne pot face să ne reconsiderăm destinul individual și național dintr-o altă perspectivă. Nu mai e nevoie să dezbatem pe marginea acestui truism: publicul român și-a dezvoltat de-a lungul timpului un fel de sistem de autoapărare, un fals instinct de conservare, care îl face să recepteze orice comedie ce îi caricaturizează *metehnele* drept o ficțiune (sau, în cel mai rău caz, o felie de viață reală, dar pe care, însă, preferă să și-o proiecteze cu ochii minții undeva departe de perimetrul

său intim și social), nefiind, de cele mai multe ori, capabil să discearnă implicațiile *terapeutice* ale unui astfel de act artistic de râsul gratuit. Astfel, revenind la *Nunta* propusă de Alexandru Greco, râsul *sănătos*, zgomotos, dar total detașat de convenția scenică, este o atitudine constantă în procesul de receptare din partea publicului, însă, privind din cealaltă perspectivă, absența aproape în totalitate a ficțiunii (și aici fac trimitere nu la referentul literar, ci la formulele interpretative pentru care actorii optează) lasă un gust amar celor pentru care identitatea *bășcălios*-balcanică a devenit o povară. Am vorbit adineaori despre dubla valență a *adevărului* acestei reprezentații scenice (evident, o astfel de abordare poate fi aplicabilă multor spectacole de acest gen), în încercarea de a surprinde, oarecum, intenția regizorală încă de la primul contact pe care spectatorul îl are cu acest univers. Astfel, apropo de acea dureroasă *absență a ficțiunii* sus-amintite, un prim artificiu utilizat de regizorul Alexandru Greco în crearea atmosferei festive propuse de textul cehovian este tocmai desființarea barierei dintre planul scenic și perimetrul publicului: personajele întâmpină, chiar din holul teatrului, musafirii la nuntă, cinstindu-i cu un pahar și cu bomboane, în timp ce în boxe răsună muzică de petrecere care animă spiritele gazdelor. Odată instalat în scaune, publicul asistă, în continuare, într-o postură oarecum implicată (prin câteva interpelări ale personajelor), la desfășurarea evenimentială, o succesiune de chiote și de *onomatopee* de bucurie, acorduri muzicale ce oscilează între acorduri lăutărești, muzică disco, condimentate cu momente *incendiare*,



precum este cel al dansului miresei, unde protagonista, Dașenka, execută mișcări lascive pe *You Can Leave Your Hat On* al lui Joe Cocker. Prin astfel de strategii, dar și prin coloristica stridentă a vestimentației personajelor ori a ecleraajului ce decupează spațiul de joc și care pare să se regăsească și în atitudinile exagerate (mimică, gesturi și reacții grotești) ale nuntașilor, regizorul împinge voit totul înspre zona *kitsch*-ului, sfidând în câteva rânduri structura predeterminată a referentului literar cehovian, pentru a introduce în scenă anumite tipologii recognoscibile: o amfitrionă cu un zâmbet artificial larg care încearcă să anime atmosfera prin improvizarea unor versuri dedicate fericirii tânărului cuplu, precum și un dirijor de orchestră plictisit care, în scurt timp, va ceda, din cauza mării cantități de alcool pe care o consumă. Pentru că, e de la sine înțeles, în această nuntă tragicomică *basarabeană* se bea mult, foarte mult, și nu oricum, ci anunțând gestul repetat al sorbirii dintr-un foc al conținutului paharelor prin sunete aproape tribale, gest repetat în nenumărate rânduri, încât devine aproape un refren caricatural al întregii reprezentații. Prin aceste aspecte, toate personajele bifează o convenție evolutivă liniară, rezumându-se la niște tușe puternice grotești care delimitează, în principal, discrepanțele între personajul colectiv al bărbaților (o haită de *masculi în călduri* care privesc pofticioși la mișcările participantelor) și cel al femeilor (ce imită atitudinea unor dame de consum, adoptând chiar o paletă vestimentară specifică). Momentele de interacțiune discursivă alternează cu elementele nonverbale, regizorul optând, cu scopul de a contrapuncta tensiunea implozivă a textului cehovian, pentru secvențe de luptă ce imită, parcă, dinamismul filmelor comice mute, pentru un *dance challenge* buf ori, în final, pentru un moment de *musical* care se sustrage convenției comice, dezvăluind adevărata dramă a protagonistei care deplânge superficialitatea relațiilor interumane condiționate de un context social limitat și barbar. ■

**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

# Sticks and Stones May Break my Bones

✍ DIANA ILIE



© FITS 2018 Adrian Bulboacă

**C**e se întipărește în memoria afectivă după participarea la *Esența puterii* este senzația acută a ridicării unei cortine de fier. Trupa lui Darcy Grant face posibilă distilarea celor mai intense emoții și suspansuri, aducând pe scena românească elementele inovatoare ale ciroului contemporan australian. Felul în care acrobații de la *Gravity and Other Myths* explorează tensiunea dintre putere și echilibru răsună ca o undă de șoc de-a lungul sălii. În mișcărilor lor aparent *inofensive*, nedisimulate și ușor de executat, își găsește casă un magnetism care are forța să fractureze câmpurile noastre de înțelegere.

Bazându-se pe un exercițiu de potențare treptată a încrederii, spectacolul se deschide cu o privire aruncată în *culisele* experienței lor acrobatică. O cameră largă, aglomerată de vrafuri de costume, găleți pline ochi cu grăunțe, un fundal mărginit de bețe și, *comme d'habitude*, un element care să nu se încadreze în spectrul de activitate al ciroului: armura de alamă. Membrii trupei stau întinși pe scenă ca niște *working class heroes*, înconjurați fiind de piese decorative mundane, nimic agresiv vizual sau extravagant, așa cum există printre elementele ornamentale în ciroul de factură clasică. Odată cu îndepărtarea obstacolelor de pe scenă, începe să se descrie progresiv un limbaj corporal fluid, acționat prin

cuplete de numere acrobatică, probe de forță și jocuri de-a *cine cedează primul*, amestecate în combinații de echilibristică aeriană și privire parțială sau totală de simțul văzului. Backbone măsoară, prin tendința de a-și depăși limitele corporale, efectele obținute din cuplul acțiune – ripostă. Corpul lor funcționează ca un barometru al pasiunii pentru răspunsurile imediate; fiecare acrobație își are propriul ecou răspândit în sală, așa cum fiecare exercițiu de încredere solicită coordonări nemijlocite, concentrări în situații-limită și un anumit tip de mobilizare în mișcare, indiferent de natura situațiilor în care se expun pericolului unui *salt mortal*. Toată această sărbătoare a senzorialității este marcată de combinațiile insolite de eliberare a tensiunii prin efectele electrizante ale muzicii interpretate live de Elliot Zoerner și Shenzo Gregorio (percuție și vioară), cu o acuitate desăvârșită a răspândirii luminii. De altfel, întreaga experiență performativă face recurs la dimensiunile pe care le creează în jocul lor elementar-ludic ritmul muzicii și dinamismul laserului. Se poate vorbi din nou despre originea acestor jocuri de putere, dar, mai ales, despre răstălmăcirea lor în cheie acrobatică. Legăturile subtile pe care le trasează spectacolul cu *scena lumii* se întrevăd în exercițiile de anduranță, acolo unde bărbații se întrec herculean în scene de pseudo-luptă și susținere a greutăților, iar femeile baletază între gimnastică ritmică și echilibristică la înălțime. În ciuda acestor diferențe sesizabile de raportare a forței fizice la antrenarea în exercițiul propriu-zis, ei răstoarnă percepțiile și dau glas unui refuz al normării mijloacelor:



membrii trupei muncesc cot la cot (indiferent de gen), alternează ținute travesti, se întrec în probe fizice cu o dezinvoltură exemplară și au calitatea expresiei relaxate, oricare ar fi proba fizică pe care sunt nevoiți să o treacă. Marea calitate a jocului lor constă nu doar în destinderea gestuală cu care par să execute mișcările, ci și în forța psihică de a se desfășura în fața mulțimii, asumându-și riscul de a putea fi deconcertată întreaga reprezentație, încă din timpul proiecției sale mintale. Totuși, capacitatea de concentrare și livrare a unui act coerent, în ciuda obstacolelor întâlnite, arată ca o sărbătoare a comunicării și a siguranței. La nivel uman, disciplina întâlnește în *Esența puterii* grația și expansiunea crescândă a efervescenței jocului. Se pot citi în interacțiunea membrilor trupei o jovialitate și o charismă arhi-prezente, care ajung să domine atmosfera prin expresivitatea lor direct proporțională doar cu plăcerea jocului. În acest *domino uman*, miza rămâne, după spusele lui Darcy Grant, economisirea timpului pentru a putea să exploreze la infinit combinații scenice. Backbone așează o bornă suficient de grea pentru a marca în circ nașterea unei compoziții care să plaseze partea umană ca element central al spectacolului. Dincolo de justa ipostaziere a corpurilor ca mecanisme interconectate, ei reiterează, adeseori, drumul de la depășirea primei granițe, până la geometria (umană) finală, într-un *perpetuum mobile* al pieselor care cad și declanșează construcții corporale din ce în ce mai elaborate. Pietrele de moară, bețele și sistemele de fixare sunt doar un joc metaforic cu greutatea întâlnite inerent pe parcursul vieții, finalul fiind marcat întotdeauna de o eliberare mult-așteptată și o diseminare a grijilor sau pericolului care stau să frângă echilibrul instaurat între părțile componente. Precum în realitate, așa și pe scenă, importantă rămâne gratuitatea cu care oamenii aleg să își exploateze înclinația de a aduce bucurie pentru cei din jur, chiar dacă tendința generală ar rămâne una de mefiență și îngreunare a misiunii lor. ■

**FITS** FESTIVALUL INTERNAȚIONAL 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!**

# Et in Arcadia Ego

✎ MARIA TĂNĂSESCU




**S**e petrec mici miracole la festivaluri precum FITS, departe de marile scene dezlănțuite, în spații mai curând austere și, îndeobște, desprins de lumea teatrului. Au loc întâlniri memorabile, fie cu texte dramatice, fie cu autorii lor, spectacole-lectură a căror efemeritate e parcă și mai pronunțată, al căror trup transparent supraviețuiește doar în conștiința celor câțiva spectatori. Heiner Goebbels spunea cândva că teatrul nu e despre fantezia înfloritoare a artistului, ci despre imaginația publicului. Fiecare spectacol capătă o proiecție unică și, când e vorba despre un text foarte greu de redat fără mijlocirea scenei, talentul actorilor e cu atât mai remarcabil. Așa s-au petrecut lucrurile la spectacolul-lectură după *Iubire secretă pe tărâmul piersicilor în floare*, piesă-cult în multe părți ale lumii, dar mai ales în China și Taiwan, care sunt, la un anumit nivel al lecturii, cei doi protagoniști ai

poveștii de iubire, separare și pierdere. Stan Lai a fost un pionier al dramaturgiei chineze în anii '80, când, proaspăt întors din America își propune să scrie „o nouă gramatică a teatrului în limba chineză”, revitalizând discursuri tradiționale de tip *cross-talk* (xiangsheng), aspirând la un teatru profund, de anvergură intelectuală, dar care să fie apt să creeze un nou tip de public.

*Iubire secretă pe tărâmul piersicilor în floare* are, încă din intrigă, miza unei meditații despre teatru: în cheie comică, două piese programate să aibă repetiții la același teatru, *Iubire secretă* și *Tărâmul piersicilor în floare* se intersectează și se suprapun, într-o meditație melancolică despre istorie, pierdere și memorie, cu referințe ironice la viața teatrului, cu aluzii pe tot parcursul piesei la felul în care teatrul își extrage substanță din viață și o revarsă apoi, eterizată, înapoi în viață. Piesa a cunoscut un succes extraordinar în spațiul chinez, având parte de peste


300 de montări „clandestine”, fără încuviințarea autorului. Textul a fost adaptat într-un scenariu de film, premiat, de asemenea, în Taiwan. Piesa are multe straturi de sens și chei de lectură, atât estetice, cât și vizuale și istorice, constituindu-se într-un soi de confesiune dramatică a autorului, dar și într-un tablou al unui episod din istoria Chinei și Taiwanului, când, urmare a preluării puterii de către comuniști în China anulului 1949, peste două milioane de oameni au plecat în Taiwan, în ceea ce își imaginau că va fi o dezrădăcinare temporară, care, însă, s-a dovedit a fi o ruptură iremediabilă, o adevărată Cortină de Bambus, dincolo de care nici măcar corespondența nu pătrundează. Pentru Stan Lai, așa cum mărturisese la *Habitus*, a fost pentru prima dată când și-a auzit piesa reprezentată într-o altă limbă decât chineza, ceea ce a fost de o stranietate înduioșătoare. Textul transcende rana istorică și vorbește limba universală a separării,

vorbește despre răul istoric care difuzează în *micro* poveștile oamenilor, într-o construcție simfonică a celor două tipuri de discurs dramaturgic, a celor două moduri diferite de a gândi teatrul, pe care le interoghează Stan Lai – primul, unul convențional, al operei Peking, cel de al doilea, cel contemporan, care relatează sub forma unei povești de dragoste năruite, episodul traumatic al despărțirii teritoriilor. Dincolo de cercul deja clasicizat al poveștii din *Iubire secretă pe tărâmul piersicilor în floare*, Stan Lai deschide și alte cercuri concentrice experimentale, de pildă piesa sa *A Dream like a Dream*, care durează opt ore, piesă în care spectatorii stau pe scaune rotative în centrul scenei, în vreme ce actorii joacă în jurul lor, piesă care e infuzată de convingerile și practicile sale budiste de peste patruzeci de ani, despre care spune simplu că „și-au găsit calea și expresia în sfera adâncă și vastă numită viață”. În piesa *A Dream like a Dream*, interesul său se mută către hărțile interioare, lăuntrice, care sunt generatoarele forțelor care ne modelează lumea exterioară. Stan Lai spune că e posibil de interpretat și de ascultat textul piesei și fără a cunoaște contextul literar sau istoric al apariției lui, dar, firește, că o asemenea lămurire conjuncturală adâncește înțelegerea sa. Textul original pentru *Tărâmul piersicilor în floare* era o pagină de proză a unui poet, scrisă acum 1500 de ani, care are aerul unei relatări jurnalistice despre un pescar care rătăcește pe tărâmul piersicilor în floare, o metaforă pentru orice paradis pierdut, pentru orice Utopie de azi sau de ieri. Într-unul din romanele sale, Julian Barnes vorbea despre timpul obiectiv și despre timpul subiectiv, cel pe care îl purtăm la încheietura mâinii, alături de puls. Acela e timpul „personal, timpul adevărat, cel măsurat în relația noastră cu memoria”. Dacă admitem că așa stau lucrurile, textele care traversează timpul și sublimesază spațiile, precum cel al lui Stan Lai sunt cele care ne salvează de la raporturile uneori nedrepte cu istoria mare și ne instalează într-o curgere subiectivă, terapeutică, universală a istoriei individuale. ■



meriți să fii surprins

## CELEBRĂM ARTIȘTII DE PE SCENĂ ȘI DIN BUCĂTĂRIE!



**25**  
F I T S

Cu pasiune, Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu a ajuns la a 25-a ediție, iar Lidl este alături de toți cei care au făcut posibil acest lucru.

08/17 25 ani IUNIE 2018

surprise.lidl.ro



# BT Pay

Un nou loc pentru  
cardurile tale.



BANCA  TRANSILVANIA®



 Google Play

 App Store

#normalbanking



# Revoltă prin muzică

RECITAL DE ACROBAȚIE ȘI PERCUȚIE

✎ ALBA STANCIU



© FITS 2018 Dragoș Dumitru

**D**esfășurat într-o atmosferă colorată, energică, plină de evenimente mereu surprinzătoare, spectacolul *Revoltă prin muzică* etalează abilități acrobatiche de excepție, cu un avansat grad de risc. Dinamismul și caracterul spectacular sunt dependente de complexitatea artei performerului, care este, în egală măsură, acrobat și instrumentist. Seriile de numere de circ sunt montate într-o poveste simplă, exprimată non-verbal, rezumându-se la limbajul corporal și la moduri de comunicare pe bază de gest și atitudine. Impactul creat de imagine are ca punct de plecare scenografia constructivistă, cu esențiale calități funcționale, care oferă materialul necesar desfășurării acrobațiilor și etalării virtuozității performerilor. Situațiile sunt plasate într-o fabrică, în care eroii principali sunt muncitorii, animați de prezența tiranică a unui șef de lucrări. Discursul spectacular se bazează pe dialoguri mute, pe un

repertoriul foarte larg de atitudini, care esențializează modul de comunicare a personajelor. Acestea muncesc în mod agitat, deseori inutil, sunt determinați să execute acțiuni fără sens și finalitate, care devin mecanice, ritmice, repetitive și, în cele din urmă, absurde. Ei sunt „bruiați” în permanență de intervențiile „șefului”, conturat ca o figură dominatoare și mereu lipsită de logică, ce dă indicații haotice și contradictorii. Acesta este personajul accentuat comic al spectacolului, elementul central și de legătură între situații, prin intermediul căruia este conturat un fir narativ. Conflictul dintre acesta și lucrători este derulat în *crescendo*, până când are loc o revoltă, urmată de pedeapsă. Punctele culminante ale spectacolului sunt create prin cascadorii, prin elemente dificile create la înălțime, salturi, prinderi, rostogoliri, toate acestea derulându-se într-un registru comic. Personajele sunt în continuă mișcare, acțiune, „cochetează” cu publicul. Intervin, pe rând, caractere bine definite atât de fizionomie, ori

atitudine, cât și prin numerele acrobatiche realizate, de la personajul feminin central (care execută răsuciri pe un cerc plasat la înălțime) la bărbatul puternic, un atlet de excepție cu care, în finalul piesei, este realizat un moment de etalare de virtuozitate în alură romantică. Într-un spectacol în care corporalitatea este esențială, în care elementul de risc și compoziția sunt determinate de un îndelung și complex antrenament, de perfecțiunea lucrului colaborativ, un alt mod de subliniere a dinamismului vine din partea instrumentației. Percuția este folosită ca unic suport sonor, fiind valorificat orice material scenic ce poate fi „lovit” și poate produce efecte acustice. Spectacolul *Revoltă prin muzică* a surprins în mod plăcut audiența, prin atmosfera degajată creată de muzică, ritm și neîntreruptele elemente comice și naive. Este o compoziție vitalizată printr-o magică atmosferă de circ, în care conflictele sunt rezolvate în mod favorabil pentru toți, iar caracterele malițioase sunt aduse, în cele din urmă, pe calea cea bună. ■



**25**  
FITS

**UNDE SE TERMINĂ POVESTEA DE PE SCENĂ,  
ÎNCEPE VIAȚA ADEVĂRATĂ**

Partener oficial al Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu

**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**

# Suprarealism în cânt și vers – spectacol despre noi

✎ ANDREEA TUDOSĂ




© FITS 2018 Adrian Bulboacă

**S**pectacolul-concert al artistului Alex Ștefănescu reprezintă o abordare aparent neelitistă a nouă dintre cele mai reprezentative piese de teatru din istoria teatrului universal și românesc. *9 piese de teatru remixate* a avut loc în Sala Studio TNRS a Casei de Cultură a Sindicatelor, un spațiu care facilitează proximitatea dintre artist și spectator, într-un monolog adresat, cu caracter dual, oratoric și melodic, dar și cu vădite note de umor, cărora gândul și spiritul nu îi pot scăpa. Alex Ștefănescu este un povestitor desăvârșit, capabil să răspundă reacțiilor publicului cu aceeași energie și substrat comico-educativ. În deschiderea spectacolului, acesta ține o pledoarie concisă despre importanța teatrului: în cuvinte simple, marchează tema teatrului ca viață și parte din viață,

precum și subiectul personajelor-oglină care generează frica de a te vedea pe tine însuși, nealterat, într-un univers fictiv, cu toate slăbiciunile și trăsăturile de caracter pe care încerci să le maschezi. Abordarea „aparent neelitistă” se referă la diferitele straturi de înțelegere a textului, text cu inserții discrete de referințe teatrale pentru care studiul sau cel puțin lectura pieselor ar fi fost necesară, precum sumarizarea piesei de teatru *Oedip Rege* prin propoziția *Oedip este complex*. Acest tip de intercalări în discursul artistului este savurat de lumea teatrului și de cea academică. De cealaltă parte a baricadei se află „oamenii care au văzut cărți doar la macaua”, cei care își iau informațiile din comentarii pe rețelele de socializare, sau urmărind emisiuni televizate asociate cu o singură perspectivă a realității. Sunt cei care au devenit personaje plate într-un punct al vieții

lor ce precedă maturitatea, inițierea în multidimensionalitatea lumii și a vieții. Prezentarea piesei lui Shakespeare, *Romeo și Julieta*, este ancorată în realitatea secolului XXI prin limbajul folosit și prin transferarea ritualurilor sociale în concepte cu care suntem familiarizați. Realitatea virtualo-materială la care se referă Ștefănescu, este realitatea în care *ghosting*-ul este noul *trend* în materie de așa-zisă dominanță la nivel relaționar, ce se explică prin ignorarea completă a unei persoane, deși mesajele au fost văzute. Aceasta este reprezentarea parodică a relației dintre Romeo și Rosalinda, artistul prezentând restul poveștii sub motivele loialității dintre frați și a loialității față de familie. Cuvântul „surghiun” este explicat, nu fără a menționa categoria celor „mai puțin citiți”, cărora li se adresează această explicație. Descrierea locului

în care a avut loc povestea primește diverse apelative, printre care locul „în care vaca te mulge pe tine”. *Pescărușul* de Cehov este povestit cu același entuziasm, faptic, fără superfluu lingvistic, punctând totodată caracterul filosofic al operei. Cea de-a treia piesă, *O scrisoare pierdută*, are un potențial de explorare a problemelor politice, pe care Ștefănescu nu îl ratează. Acesta se referă la prefabricarea ideilor și la modul de construcție a discursurilor politice, pe de o parte, și pe de altă parte la românii ilustrați ca „ferindu-se de urne ca de gluten”. După eficacitatea în prezentarea lui *Oedip Rege*, și amalgamul copleșitor de informații, sentimente și răsturnări de situație prezente în *Nora*, de Ibsen, Ștefănescu utilizează strategia lui Beckett, de pregătire și crearea a entuziasmului așteptărilor, în așteptare. Piesa de teatru *Așteptându-l pe Godot*, desproprietărită de timp prin condensarea acțiunilor într-un discurs de câteva minute, primește supremul „Ha!” de la public, un râs uimit, uneori tăcut, în care spectatorul își antrenează creierul să perceapă nimicul. Ultima parte a spectacolului cuprinde încă un buchet de trei piese de teatru, una a unui Dumnezeu fără putere, alta a unui om fără putere asupra propriului destin și, cea din urmă, *Hamlet*, prezentată într-o abordare îndrăznească care a primit cea mai mare reacție de la public. Stilurile muzicale acoperă o gamă foarte variată și sunt în directă legătură cu efectul comic urmărit de artist. Spectacolul poate fi comedie, dar note viscerale tragice sunt atinse și au ca directă consecință augmentarea efectului comic. Proiectul lui Alex Ștefănescu este unic în România și îmbină entuziasmul acestuia pentru teatru și spectacol, charisma și creativitatea, precum și stil și iscusință în depășirea limitelor ficțiunii în real. Caracterul educativ al acestei reprezentații oferă plus valoare calității intrinsece a operei artistului. Compoziția depășește poezia și cântul, în personajul-om auto-compus care este Alex Ștefănescu. ■



**Energia care  
ne aduce împreună**

**e-on**

**Îți oferim mai mult în fiecare zi**  
Avem soluții energetice competitive  
și de încredere, pentru confortul tău.  
Descoperă produsul care ți se potrivește!

**eon.ro**



# Bine ați venit pe Planeta Transsexuală din Galaxia Transilvania!

✍ RALUCA ȚURCANAȘU

**D**acă multe spectacole includ referiri, directe sau indirecte, la relațiile dintre persoane de același

sex, *Rocky Horror Show*e, poate, singura care vorbește plener, asumat, deschis despre transsexualitate. Piesa este o adaptare a musicalului scris și pus în scenă de Richard O'Brien în anii '70, un tribut pentru *science fiction* și film *horror low-budget*. Încă de la început, de la intrarea în *pub*, ești întâmpinat de un „matron” scripitor și bine-voitor, semn că performerii vor căuta să estompeze granițele dintre scenă și public, pe tot parcursul spectacolului. Rolurile tradiționale de gen sunt frecvent inversate și vom avea o maestră de ceremonii care va ține în mână frâiele narrative, introducând fiecare scenă, un logodnic efeminat, care la prima sperietură sare literalmente în brațele logodnicei, un ideal al frumuseții masculine. Însă totul e tratat cu lejeritate, umor și o subtilă (auto-)jironie, ceea ce aduce o gură de aer proaspăt printre multele spectacole tensionate, problematizante, dramatice. Da, tinerii de la Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu știu să facă show, și chiar unul incendiar. Pe scurt, convenția, de inspirație hollywoodiană, este a unor tineri logodiți care pleacă într-un voiaj, fac pană în mijlocul pustietății și singurul loc în care pot cere ajutor este un castel ciudat. Din acest punct s-ar părea că desfășurarea piesei va intra într-un teritoriu



© FITS 2018 Grim

previzibil (și într-o oarecare măsură o și face), însă regizorul, Cosmin Chivu, presară totul cu răsuciri de situație și creează un du-te vino alert între ramă (povestită de maestra de ceremonii), acțiunea propriu-zisă și momentele muzicale, ținând, astfel, spectatorul alert, dar și amuzat până la final. *Rocky Horror Show* zboară peste convenția teatrală și cea de *show musical*, culege unele elemente și le ignoră pe altele, pentru a atinge câteva puncte nevralgice ale discursului identitar și de gen, ale sexualității și libertinismului,

ale creației și controlului, fără să se lase acaparat de ele. *The Show Must Go On*, chit că publicul prinde aluziile din zbor, chit că rămâne la dimensiunea de suprafață a spectacularului. Dr. Frank N. Further, transsexualul seducător, propune să „descătușeze o minte și să dezmință o cătușă”, iar îndemnul se lipește de spectator, prin asonanța sa și prin faptul că Frank îl și performează pe loc: râde, cântă și dansează, își etalează corpul și sexualitatea și e expresia vie a propriilor vorbe. Am putea



spune că expresia e iconică pentru întregul *show* – un strigăt cântat al libertății, al renunțării la prejudecăți și convenționalism. Dezmințirea cătușii poate fi chiar un îndemn de *get out of the closet* sau un protest subtil împotriva heterosexualității-ca-normă-socială. Suntem astfel „contaminați” de spiritul de răzvrătire: împotriva exercitării controlului social prin normalizarea corpurilor, împotriva „normalizării” sexualității noastre, împotriva normalizării *performance*-urilor identitare și de gen.

Ironizat este, într-un fel, chiar și mitul creației, mai specific al omului care își asumă rolul de Creator, dar și al consumerismului: „*In just 7 days I can make you a man*”, pe bază de băuturi proteice, cântă Frank N. Further. Într-adevăr, așa îl creează pe Rocky Horror, un anti-Frankenstien, musculos, bronzat, omul-perfect, bărbatul-fatal (răsturnând încă o dată convenția de gen, a „sexului frumos” și a „femeii fatale”). O percutantă ironie în ironie, care surprinde și amuză sala, este atunci când Frank îi spune progeniturii: „Eu te-

am făcut, eu te omor!”, *touchè* la adresa părinților care cred, încă, să aibă drept de *veto* asupra vieții și alegerilor copilului. Dacă la început logodnica, Janet, proclamă că nu îi plac bărbații frumoși, perfecți, nici unul dintre viitorii însurăței nu poate rezista perfecțiunii lui Rocky Horror. Lumea lui Frank N. Further triumfă, dar nu e un triumf al răului față de bine sau viceversa, ci un triumf al libertății sexuale și de gen. Dacă mai întâi Janet trece prin remușcarea pierderii inocenței, ulterior se va lăsa, cu totul, în seama dorinței. Îi vom vedea pe cei doi logodnici, cât și pe profesorul lor Everett, pervertiți, dar fericiți, bucurându-se de viață și lăsând în urmă micile certuri casnice. Gașca lui Frank e libertină, animalică, diavolească, fără de rușine și, încă de la început, are un scop precis, pe care îl și realizează: aducerea celor doi tineri inocenți de partea lor. Muzica, un *cover* al coloanei sonore a piesei originale, compusă tot de Richard O'Brien, trimite la „monștrii sacri” ai rockului performativ, ca Alice Cooper, prin acordurile de chitară, *set-up*, machiaj. Adaptarea locală onorează compoziția originală, interpretată de O'Brien, Barry Bostwick, Susan Sarandon, Tim Curry și Meat Loaf, fără a o altera. Janet, în interpretarea Veronicăi Arizancu, aduce cu o Mia Wallace (*Pulp Fiction*), prin gestică, atitudinea puternică, dominatoare și feminină, în același timp.


De apreciat este și lejeritatea cu care actorii folosesc întregul spațiu al *Oldies Pub*, ies de pe scenă, se plimbă prin public, interacționează frecvent cu acesta, li se așază în brațe, îi pupă, le transmit bezele de pe scenă, îi ridică la dans, ceea ce apropie, încă o dată, piesa de un concert rock și transgresează astfel granițele categoriale ale spectacolului. *Rocky Horror Show*, în adaptarea actorilor Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, are potențial enorm și sperăm să îl vedem produs pe o scenă mai mare, unde scenografia să se poată dezvolta plener, pentru a lăsa loc suficient *performance*-ului exuberant a celor 12 actori, dar și pentru a oferi publicului privirea de ansamblu asupra întregului spectacol. ■

# Până la Rai

 **DORIANA TĂUT**

**M**urmur de glasuri care se cunosc, pași cumiși pe pardoseala de piatră, cineva se roagă în șoaptă într-un colț, se aude ecoul... O fetiță desenează în carnetul mamei, oamenii se înghesuie în băncuțele de lemn, țin mâinile împreunate, se aude ecoul... Intrând în Biserica Ursulinelor din Sibiu, am senzația că am pătruns într-o congregație ermetică, conservată de câteva sute de ani, ne-alterată și neschimbată. Privesc în jur și constat cu mirare că mă regăsesc în inima unui altfel de public: o parte dintre enoriașii parohiei, oameni frumoși și așezați, sunt parte dintr-o generație în care nu se alerge încontinuu. Din entuziasmul lor realizez că mulți dintre ei așteptau cu nerăbdare să înceapă concertul, să se lase purtați de muzica ce este „cântată cu suflet”, pe care nu o auzeau pentru prima dată și pentru care erau cu toții aici, în biserică, într-o zi care nu este duminică. Poezia lui Mihai Eminescu, *La steaua*, interpretată de actorul Cătălin Neghină, creează misterul anticipând cumva, la nivel ideologic, drumul până la rai pe care Adrian Naidin Quartet ni-l pavează cu inflexiuni tradiționale culese din inima Carpaților. Din prezentare aflăm că spectacolul începe, dar că nici artiștii nu știu cu exactitate când se va sfârși. Oare nu așa trebuie să fie? În momentele de inspirație, artistul adevărat nu se va opri, lăsând să-i scape muze, ci se va contopi cu meșteșugul său, retrăind cu adevărat pe scenă momentul primordial al creației operei de artă. Primele acorduri ne poartă, deja, pe



 © FITS 2018 Dragoș Dumitru

plaiurile mioritice, piesa fiind inspirată din vechea baladă fundamentală, însă, ascultând în profunzime, înțeleg că e mai mult decât atât: ritmicitatea scurtă, repetitivă, accelerează formarea de imagini dictate de sonoritatea românească veche a binecunoscutelor piese interpretate de Maria Tănase: acele ritmuri simple care posibil să fi rămas cu noi din vremea triburilor dacice ce lucrau pământul și culegeau roadele viei, bucurându-se de „ghiurghiului” lor. Apoi intervin inflexiunile rock ce

declanșează o tornadă auditivă, agresivă inițial, dar de care nu vrei să te desparți, ci în care poți, ușor, să te adâncești. Realizez acum ce rol important are ecoul: aproape că poți vizualiza, sunetele lovindu-se de pereții de piatră ai bisericii, cum se întorc și te învăluie din toate părțile, revin asupra ta, te urmăresc, te prind cu totul în vraja muzicii. În această avalanșă de stări și emoții privesc din nou în jur: oamenii ordonați, așezați în bănci de rugăciune ascultă muzica, asemeni unei predici sacre,



venită din străfundul istoriei noastre, unii țin ochii închiși, alții mișcă ușor un picior ținând ritmul, fetița dansează... ecoul nu mai este... s-a transformat în altceva, mult mai puternic și mult mai sus, aproape de îngeri. Aici, în locul unde ursulinele au dăruit bunăvoință și sprijin săracilor, educație și bună-cuviință elevelor de la școala de fete, aici unde și azi există un cor de școlărițe ce susține interludiile muzicale ale liturghiei duminică de duminică, aici unde credincioșii par mai mult o familie decât o congregație, aici Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu a adus muzica lui Adrian Naidin și a quartetului său, artiști care cântă cu suflet și care caută, împreună cu noi, drumul spre rai. Dacă acesta este pavat cu muzică, cu teatru sau cu fapte bune noi nu putem ști, dar putem visa. *Jazz*-ul are acel aer proaspăt al sunetelor care acum se nasc, al frazei muzicale care respiră pentru întâiași dată, iar această prospețime suprapusă unor izvoare muzicale culese din mediul rural, sau din tradiția folclorică, va conferi pieselor acea greutate a timpului așezat, acea credibilitate pe care nume precum Maria Tănase sau Anton Pann au câștigat-o și nimeni nu le-o poate lua. Când piese intrate deja în istorie au șansa de a renaște prin *jazz*, atunci se întâmplă ceva curios cu publicul, care este, de regulă, avid de modern și nou, însă mereu dornic să redescopere o valoare adâncită în negura timpului, o doină sau un cânt care, deși vechi, vorbește tot de dor, dragoste și jale. Aceste sentimente, oricum le-am putea numi, mai nou, nu vor dispărea niciodată și, poate, sunt dintre cele care ne chinuie cel mai mult. Ploaia care ne-a ocolit binevoitoare atâtea zile a început brusc și ne-a surprins rătăcind printre portative și vise. Ne-am trezit subit din reverie, înapoi la tumultul cotidian: oamenii căutau umbrele, în timp ce se străduiau să aplaude, priveau îngrijorați spre bezna apărută dintr-o dată afară. Unii spectatori erau gata să se abandoneze muzicii și să uite de ploaie, care, dacă vine, nu este și ea tot de la Dumnezeu? Fetița dansa în continuare iar ecoul... s-a pierdut în visare. ■

ADAUGĂ GUST  
TEATRULUI  
— CU —  
Staropramen  
— EST. IN PRAGUE —

Un gust doezăbit se savurează cu mlaunră.

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL  
DE TEATRU DE LA SIBIU  
O EXPERIENȚĂ  
— DIN COLECȚIA —  
OAMENI & GUSTURI



**BRD**

**GROUPE SOCIETE GENERALE**



BE THE ONE  
WHO DARES.



# PRIMUL BMW X2.



Plăcerea  
de a conduce

LA AUTOMOBILE BAVARIA SIBIU.



MIT DER UNTERSTÜTZUNG  
CU SPRIJINUL



# ROSSUM

ROSSUM'S UNIVERSAL ROBOTS



REGIE / REGIA: **VLAD CRISTACHE** BÜHNENBILD UND KOSTÜM / SCENOGRAFIA: **ANDREEA TECLA** UNDO/ȘI **MĂDALINA NICULAE**

CHOREOGRAPHIE / COREGRAFIA: **ȘTEFAN LUPU** REGIEASSISTENZ / ASISTENT REGIE: **EMŐKE BOLDIZSÁR** DRAMATURGIE / DRAMATURGIA: **FABIOLA EIDLOTH**

BESETZUNG / ÎN DISTRIBUȚIE: **VALENTIN SPÁTH ANCA CIPARIU DANIEL PLIER DANIEL BUCHER RENATE MÜLLER-NICA ALI DEAC EMŐKE BOLDIZSÁR FABIOLA PETRI  
ROBERT FEKETE ADRIAN NEAȘU CRISTINA BLAGA VERONICA ARIZANCU EDUARD PĂTRAȘCU PALI VECSEI CRISTIAN IORDAN FLAVIUS HAIDUCESCU  
GABRIEL POPESCU ANDRADA OLTEAN LARISA MISKOLCZI ANDREI SUVEICA ALEXANDRINA GRECU DARIUS PRODAN ALIS PELLE CEZARA CREȚU**

+14