



# aplauze

Anul XXIV / nr. 4 / 12 iunie 2017





 **UniCredit Bank**

# Conferințele FITS

## SAU ȘCOALA DE VARĂ ÎN ARTELE SPECTACOLULUI

✍ Diana Nechit

**a**șa cum ne-am obișnuit, an de an, FITS este o operă deschisă, un repertoriu *live* al Artelor spectacolului, în care referenții ai culturii teatrale, ai spectacolului, ai *performance*-ului teatral, ori muzical, vin să adauge *note și contra-note*, să transmită o formă de cultură vie, accesibilă, prin proximitatea ei temporală și referențială, unui public din ce în ce mai dinamic, mai selectiv, unui consumator cultural atras nu atât de un academism riguros, ci mai degrabă de o formă vie, pulsantă, ce capătă „carne” nu doar prin erudiția sau cultura teatrală a contributorilor, dar și prin verva lor stilistică, prin aplombul lor, prin acele *intarsii* muzicale, anecdotice, poetice, ce le transformă în reprezentație în sine, în teorie teatrală la persoana întâi și la timpul prezent. Acesta să fie ingredientul care face ca acest ciclu de conferințe să iasă de sub incidența unor întâlniri „*entre amis*” a unei specializări stricte ce să le transforme într-un produs de nișă adresat doar unei colectivități de admiratori sau cunoscători ce se strâng spontan sau direcționat în jurul anumitor evenimente? Fiindcă, an după an, Conferințele FITS sunt *sold out* la Sibiu, iar spectacolul metateatral se joacă mereu cu casa plină! Nu de puține ori, acțiunea teatrală a (re)modelat colectivități urbane, schimbându-le configurația și transformându-le în *heteropii* ale unui spațiu al dialogului, al schimbării și al unei restructurări profunde la nivel social, uman, educațional și chiar politic. Nu de puține ori, Conferințele FITS s-au transformat în evenimente editoriale, au născut idei despre „cărți cu oameni vii”, au (re)configurat discursul meta-teatral, eliberându-l de chingile strâmte ale formalismului academic, al normelor de redactare în vigoare prin anale prăfuite, uitate de lume și de soare.

Pentru a mă apropia de subiectul conferinței, voi recurge la exemplele oferite de Sibiu și Avignon, care au construit în jurul celor două festivaluri o rețea întregă de noi structuri ce merg de la crearea sau reintroducerea într-un circuit cultural a unor spații aparent ieșite din uz sau a altora noi, regândirea structurilor administrative și de servicii și, mai ales, creșterea, de la an la an, a acestui meta-discurs teatral prin care „spațiile pentru discuții”, emblematica Librărie Habitus și noua specie humanoidă ce se perindă prin cotloanele ei răcoroase, *habitusienii*, devin un apendice teoretic al spectacolului teatral, o reflecție uneori narcisistă, alteori pragmatică asupra spectacolului



FITS 2017 MARIA ȘTEFĂNESCU

teatral. Sunt gesturi firești, acte de o normalitate aproape „neliniștitoare” pentru zilele prezentului nostru: oamenii merg seara la evenimente, iar în dimineața de după, *coboară* spre templu să asculte, să vadă de aproape, să se apropie, să plece cu o carte, cu trei vorbe schimbate, cu autografe și mintea plină de sunete și imagini. Teatrul de azi se face și se des-face pe viu, spontan și pe față. Substanța vie este dată de această apropiere aproape carnală de *tot ce are mai bun de iubit* teatrul contemporan. De la această premisă au pornit și cei ce au reflectat asupra paradigmei conversaționale a Conferințelor FITS. Ediția din acest an este o ediție a declarațiilor de dragoste, a atașamentelor pasionale ce adună la ușile teatrelor și ale sălilor de spectacol șiruri de *apasionatti*, care, pentru o oră sau două, uită de reperele cotidianului, dar este și o ediție ce retrasează reperele, punctele de forță, de tensiune teatral-dramatică ale diversității spectaculare din lume, ale creației în general. Constantin Chiriac, George Banu, Octavian Saiu, acești amfitrioni cu vervă și verb, de o erudiție ce nu poate fi dublată decât de spiritul lor ludic, sau de *calofilia* limbajului și a stilului, „țin în mână” și-l desfac pe toate părțile, *ghemul, nodul* teatral al prezentului în Artele spectacolului. Akihiro Yamamoto, actor de teatru *no*, director al fundației publice Yamamoto Noh, Christophe Sermet, actor

și regizor pasionat de textul contemporan, dar și un adept al re-lecturilor din teatrul clasic, canonic, David Baille, directorul executiv al Internațional Society for the Performing Arts, New-York, Sam Green și „documentarele *live*”, sau la categoria „monștrii sacri”, Marcel Iureș, Mircea Dinescu, Ohad Naharin, coregraful contemporan poate cel mai cunoscut în lume, *responsabil* de fenomenul Batsheva Dance Company, Rimas Tuminas, regizor lituanian, laureat al Premiului de stat al Federației ruse, sunt doar o parte din cei ce ne vor „umple” diminețile și memoria afectivă a ediției din 2017. Nu întâmplător, ci doar provocator, l-am lăsat la urmă pe cel ce va primi și o stea pe Aleea Celebrităților din Sibiu, pe cel ce a adunat, nu doar la spectacol ci și la conferință, tot Sibiu festivalier, de tradiție sau de ocazie, mic și mare, avizat și pasionat, într-un gest unificator ce ține nu doar de talentul, reputația artistică sau inter-textualitatea sa multiplă, dar și de harul performativ ce a transformat, ca de atâtea alte dăți, conferința în spectacol! Let me introduce you, Robert, Bobby, Bob, Wilson! Unul dintre cei mai cunoscuți artiști vizuali și de teatru, un creator de concepte vizuale și artistice, mixate neconvențional pe *siajul* coregrafiei, muzicii, sculpturii, arhitecturii și artelor grafice, mișcării, un maestru al experimentelor acustice, un performer ce ne-a dat prin a sa *Lecture of Nothing*, un *preview*



FITS 2017 MARIA ȘTEFĂNESCU

al esteticii sale performative. Determinantele artei sale se află în pluralismul formelor artistice pe care le manevrează și le mixează asemenea unui DJ demiurg, cu care încearcă să surprindă, prin formele permissive ale monologului, vastitatea *întâmplării artistice* ce nu mai este una monocordă, monocromă, ci a devenit plurală, vizual-muzicală. Pentru Robert Wilson, totul pe scenă este o construcție plastică, vizuală, sunetul prinde formă, capătă densitate, culoare, încât putem vorbi despre o „estetică a sunetului pe scenă”. Mijloacele video, conceptul stilistic al machiajului, lumina, inflexiunile vocale, toate converg spre această arhitectură a sunetului, în care monologul, forma teatrală preferată de Robert Wilson devine o orgă/platan cu valențe aproape demiurgice. Dincolo de temele ce se prefigurau discursiv, orice spectator la conferință remarca, înainte de toate, abordarea ludică la nivelul discursului, a cărei morfologie se conjugă prin onomatopee și aliterații, prin jocuri ritmice, Robert Wilson oferindu-le celor ce au asistat la conferință câteva mostre de onomatopee orchestrate pe tonalități diferite. O altă dimensiune a conversației viza raportul dintre teatrul occidental și cel japonez, cauza și efectul fiind elemente determinante pentru ambele estetici, dar care sunt folosite în moduri și scopuri diferite. Robert Wilson preferă să înceapă cu efectul, ceea ce îl apropie de teatrul nipon, cu care mărturisește că nu a luat contact. Aceste confluente ale artei occidentale cu cea orientală lasă loc interpretării, re-inventării fără a închide situațiile dramatice.

În momente similare conferinței lui Robert Wilson ești tentat să înregistrezi totul, nu ai reportofon, uiți că o poți face cu telefonul, iei notițe cu creionul, dar pierzi spectacolul. Pleci cu capul plin, bei o cafea și, cu gelozie, vrei să păstrezi mult pentru tine, mai ales aceea simbioză între *ce* și *cum*, vobletele sunetului vocii sale și toate vocabulele sculptate în memoria ta afectivă! Thanks a lot, Mister Bobby Wilson! ●



FITS 2017 PAUL BĂILA

# Metamorfoze.

## SIMBOL. PARODIE. TEATRALITATE

✍️ **Alba Stanciu**

**a**mplul spectacol *Metamorfoze*, creat de Silviu Purcărete, plasează textul poetului antic Ovidiu într-un cadru destinat eficienței plastice monumentale, urmărind o atemporală compoziție regizorală și prin acesta expune, în termeni simbolici, o istorie a lumii, a transformării, a trecerii omului printr-o succesiune de stări și formule, prin suferință, cruzime, iubire.

Întâlnirea publicului cu perimetrul destinat acestui spectacol permite descrierea senzației acestuia ca și intimidare în fața monumtaliității spațiului creat de Helmut Stürmer, în fața planului orizontal acvatic și a celui vertical gigant care asigură fundalul scenei și pe care sunt derulate în mod cvasi-permanent proiecții cu figuri în descompunere, cu personajele supuse metamorfozei.

Spectacolul regizorului român pornește de la ideea de stilizare și punere în formă a tuturor ideilor ce duc la construcția unei entități performative ce are ca prioritate teatralitatea marcată de coordonatele stilistice specifice lui Purcărete. *Metamorfozele* sunt o întâlnire sublimă între toate sursele vitale ale artei teatrale proiectate către un potențial maxim expresiv și plastic. Totodată, modul în care regizorul recompune în temeni vizuali și teatrali această ieșire mitică a omului din haos, urmărește o evoluție însoțită de cele mai complexe trăiri, manifestări instinctuale. Șirul de lupte pentru supraviețuire, putere și continuitate sunt bine structurate în scene organizate în direcția unui climax care se construiește în mod progresiv, avansând către tensiuni uriașe ale imaginii, sunetului, a expresiei, fie individuale, fie de grup, care sunt orientate în direcția unui *catharsis* datorat complexității performative și, mai ales, accesării și manipulării simțurilor audienței. Această combinație ce vizează totalitatea, aduce, în același timp, o îmbinare fabuloasă a categoriilor estetice extreme, discursul spectacular fiind un sistem polifonic creat între grotesc și sublim, echilibrat prin intermediul ironiei. Pentru acest motiv, imaginea și situațiile prezente în *Metamorfozele* lui Purcărete se desfășoară sub semnul naivului, care oferă o marjă de acceptabilitate acestei istorii a omului, cruzimii, sângelui, mutilării. Șirul de elemente comice realizate prin intermediul discursului corporal și investiția acestuia în cele mai complexe și neașteptate situații teatrale (în permanență originale) stilizează istoria descoperirii atât a propriului corp, precum și a celui alt, șirul de relații interumane care au la bază o crudă dorință de dominare, până la momentele de calm și joc,



© FITS 2017 PAUL BĂILĂ

singurele clipe de bucurie autentică a grupului. Densitatea limbajului plastic și peformativ al *Metamorfozelor* lui Purcărete avansează o strategie ce demonstrează programarea unei succesiuni de stări și gradații cathartice, create fie prin acumularea de surse de spectacularitate proiectate către explozii expresive, fie din situațiile construite având în vedere un avansat obiectiv în direcția comicității, obținută de cele mai multe ori prin corporalitate și un straniu suprealism al situațiilor. Toate aceste compoziții funcționează după o impecabilă partitură regizorală care echilibrează precizia cu investițiile personale ale fiecărui actor. Momentul culminant al întregului discurs performativ este apariția ciumei, a agoniei morții și a durerii suferinței, a avalanșei de figuri contorsionate într-o avansată stare de degradare. Imaginea ciumei, a siluetei umane monstruoase, învelită în bandaje, reprezintă una dintre cele mai directe mărturisiri vizuale ale ororii, a fricii, a morții. Regizorul va

înainta pe direcțiile aproape medievale, care creează un raport de dependență între ciumă și foc, două modalități atât de distrugere, cât și de regenerare. Focul, în acest spectacol, nu marchează doar finalul dramatic, ci devine una dintre cele mai eficiente formule de climax vizual, devine un important element teatral încărcat de conținut simbolic, însoțind cele mai intense puncte de forță ale spectacolului.

De la *Metamorfozele* lui Ovidiu, la *Metamorfozele* lui Silviu Purcărete, textul antic devine text universal, este formulat în direcția strategiilor teatrului contemporan, în modalități expresive care accesează deopotrivă exercițiul de inteligență, nevoia de a stabili legături și a decodifica nivelurile semantice ale spectacolului, dar, mai presus de toate, antrenând latura emoțională, de la cele mai subtile elemente sensibile până la un autentic *furor* cathartic. ●

# DELICATEȚEA FLORILOR DE PIERSIC PE SCENA SIBIANĂ

✍️ Diana Nechit



FITS 2017 ADRIAN BULBOACĂ

Selecția FITS 2017 este și un prilej oferit publicului, spectatorului și consumatorului de teatru, de a-și diversifica raportările la estetici diferite, unele dintre ele considerate „exotice”, și care, voluntar sau involuntar, au un mare grad de atractivitate fondat exact pe această componentă a *stranietății*, a unui exotism *avant-la-lettre*, ce reactivează un mai vechi efect de bumerang atunci când vorbim despre receptarea estetică a unui spectacol. Ce prevalează? Ineditul sau valoarea, atașamentul, calofilia sau taxonomiile receptării academice? În fața unui spectacol ca *Parfumul iubirii* al celor de la Beijing People's Art Theatre, în regia lui Zou Jinghzi, toate clișeele receptorului occidental s-au reactivat, ca și cum raționalitatea noastră organizată sistemic resimțea nevoia unor grile interpretative, a unor episteme savante. Totul până ce, dezarmat de atâta frumusețe, te lași cuprins, la propriu, de farmecul discret al parfumului florilor de piersic, de filigranul vaporos al unei teatralități fluide, cu estompări pudice, cu gesturi ce țin mai mult de eboșă, de schiță și care nu au nimic de a face cu fulguranța gestuală occidentală, cu ritmicitatea sacadată, cu asonanțele și stridențele nervoase ale modernității. Ca orice occidental sadea, ignorăm destul de multe despre teatrul și opera chineză și, atunci când avem ocazia să vedem un asemenea spectacol, suntem destul de refractari la elementele ce îi conferă calitatea, dar aplaudăm la scenă deschisă aspectele spectaculare pe care un amator avizat chinez nici nu le ia în considerare. Diferențe *culturale*, uneori insurmontabile, alteori insignifiante, dar care atârnă greu în instrumentarul de investigare critică... Ceea ce occidentalul caută cu precădere în arta orientalului sunt acele semne ale exteriorității scenice, ale estetismului formal pe care să le preia în arta sa, valorizându-le creator. Ceea ce îl seduce este tehnica teatrală, cântul pe scenă, muzica și instrumentele, aceea polifonie

aproape celestă, marele grad de stilizare gestuală, machiajul savant, recuzita vaporosă, scenografia minimalistă, incluziunea baletului etc, ce îi conferă o impresie de noutate îndrăzneată față de propria lui tradiție, de preocuparea sa pentru verosimilitate și, mai ales, față de clasificările sale atât de etanșe privitoare la istoria artelor și cea a teatrului. Acolo unde orientalul, în speță chinezul, nu vede altceva decât reguli și constrângeri, artificialitate și spirit caduc, occidentalul găsește o nouă sursă de inspirație pentru arta sa.

În teatrul chinez clasic, ca și în cel tradițional japonez, asistăm la o sinteză a unor elemente diferite, cultural-tradiționale și, spre diferență cu cel occidental, textul nu are o importanță primordială, el fiind liber adaptat pentru a servi intereselor artistice ale ansamblului. Personajele individuale aparțin unor categorii bine determinate, cu funcții și aparențe fizice riguros stabilite: personajele masculine (*sheng*), personajele feminine (*dan*), chipurile pictate (*jing*) și clovnii (*chou*). La rândul lor, acestea se diferențiază în mai multe sub-categorii, ce ilustrează modurile de viață și de relaționare socio-umană. Drama modernă, de inspirație occidentală s-a instaurat destul de greu în China. Dacă „teatrul vorbit” (*huaju*), s-a impus în anii treizeci, acest lucru se datorează, în special, textelor unor dramaturgi a căror cultură a limbilor și literaturilor teatrale străine le-a permis o modernizare a formelor fixe ale teatrului tradițional.

Trama reprezentației are loc într-o Chină tradițională, în timpul Dinastiei Tang. Spațial, acțiunea dramatică este concentrată în interiorul unei locuințe tradiționale din orașul Yan, Ținutul Yuyang. O scenografie fluidă și aerată ne lasă să identificăm un interior clasic, un spațiu domestic interior ce devine exterior prin manipularea jaluzelelor de bambus ce filtrează lumina,

separă cele două registre spațiale, dar permite și circulația aerului, a vântului și a parfumului florilor, elemente ușor recunoscutibile în estetica chineză. Dispozitivul scenic este rotativ, iar prin acest artificiu, sistematizarea interioară a spațiului domestic se schimbă, în funcție de necesitățile acțiunii dramatice. Povestea, simplă, reia unul dintre principalele conflicte dramatice, proprii teatrului tradițional, și anume triumful amoros. Zang Ying, soțul gelos și bețiv, ofițer în armată, are o soție frumoasă și delicată ce aluneacă într-o aventură cu chipeșul Feng Yan. Soțul se întoarce într-o seară mai devreme acasă, beat crișă și este cât pe ce să își surprindă soția cu amantul. Aceasta îl ascunde, dar uită afară coiful lui – care va deveni elementul perturbator al intrigii noastre, aparent schematic. Soțul adoarme, cu coiful amantului sub el, amantul îi face semne disperate soției, din cușorul unde era ascuns, să îl recupereze. Ea crede sau vrea să creadă că îi cere, de fapt, sabia, că să își omoare soțul. Răsturnare de situație spectaculoasă, amanta cere iubitului să îiucidă soțul, dar datorită și codul onoarei intervine, iar amantul, în fața cruzimii extreme a femeii, o omoară pe aceasta din urmă. Un element semnificativ ar fi și acela că, dintre cele trei personaje, femeii nu i se spune numele, pe scenă.

Scena uciderii este momentul ce marchează ruperea desfășurării schematice a formulei dramatice. Personajele ies din rol și ne aflăm în fața unor tineri actori ce repetă un text de teatru tradițional și analizează situațiile dramatice apărute în scenă, sub incidența hazardului, „ce s-ar fi întâmplat dacă...?”, apoi dramatizează mai multe finaluri posibile, analizând, de fiecare dată, implicațiile și modificările survenite în trama inițială. Această convenție a teatrului în teatru este, de fapt, un pretext regizoral pentru o supra-interpretare a ideii de teatru tradițional. Recuzita conflictuală, gestică, estompările fizice, exagerările emisei scenice sunt puse sub lupa macro a modernizării și emancipării actului teatral și judecate din perspectiva unor tineri actori ce percep actul teatral prin prisma propriilor lor emoții și raționamente și nu ca pe o formă fixă, imuabilă. Răsturnări de situație în ambele planuri, atât în cel al realității, dat de convenția teatralității, dar și în cel artificial, al textului de jucat. Între textul de jucat și cel ce în care se joacă apar similitudini ce se raportează la singură constantă a tuturor poveștilor despre iubire, la fragilitatea și frumusețea acestui sentiment aproape în formă fixă, dincolo de estetici și periodizări teatrale. Recuzita scenică urmărește rigorile celor două forme de teatralitate puse în scenă, de la rigorismul formal și exagerările din prima parte, actorii trec cu dezinvoltură la asumarea propriei identități și emotivității, din partea a doua. Aproape pe nevăzute, suav și discret, te lași cuprins de parfumul ușor naiv al unei forme teatrale proaspete și pe deplin asumate artistic. ●

# Parfumul Iubirii

## ÎNTRU CADRU PICTURAL

✍️ Alba Stanciu



derulată într-o sublimă atmosferă, dominată de o cromatică elegantă și de confortul creat de un design ce reformulează decorul minimalist specific perimetrului chinezesc, povestea expusă în spectacolul companiei de teatru din Beijing conturează, în termeni contemporani, o serie de situații extrase dintr-un vechi text chinezesc din perioada dinastiei Tang. Este vorba de o lecție de moralitate și de modul în care sunt pedepsite cruzimea și incorectitudinea.

În spectacolul regizat de Ren Ming, vitalizat prin interpretarea actorilor companiei chineze, Wang Yuzheng, Wu Yu și Wang Jiajun, este propus un dialog între prezent și trecut, între rupturi ale poveștii tradiționale prin intervenții de situații contemporane și ieșiri din personaj pentru a construi o altă poveste, menită să solidifice mesajul temei fundamentale ale acestei piese, iubirea, cruzimea și pedeapsa. Impactul vizual al scenografiei creată de artiștii Zeng Li și Shen Ao nu oferă doar o sublimă poetică spațială creată din transparențe și linii minimale, ci oferă o recuzită „invizibilă” care funcționează și beneficiază de credibilitate, datorită sistemului gestual expresiv al celor trei actori. Există totodată o fluiditate cvasi-permanentă a spațiului, facilitată de existența unei scene rotative care se învârtă aproape pe tot parcursul spectacolului. Această cursivitate neîntreruptă ușurează trecerile dintr-un sistem temporal în altul, fără salturi abrupte de discurs performativ și stil de interpretare, definind în același timp cu claritate (prin complexele manevre

de *light design*, muzică și teatralitatea sculpturală a corporalității a personajului feminin, mai ales) cele două coduri de interpretare, din prezent și trecut.

Primele momente ale spectacolului introduc spectatorul într-o lume magică în care acuratețea caracterelor este schițată prin formule stilizate ale folosirii corpului în spațiul scenic. Narativul este determinat de fizionomii gestuale cursiv statuare, un dans al cuvântului, al replicii, al frazelor de corp și gest în care prioritare sunt nu numai eficiența fiecărui obiectiv scenic, dar mai ales calitatea de tablou al fiecărei scene ce alcătuiește compoziția. Deși scenele se succed sub forma unui dialog dintre trecut și prezent, progresia dramatică nu desființează granițele narative dintre cele două situații amoroase, ci avansează o relație de dependență între acestea, precum și o avansare în direcția teatralității care confruntă ca și „punere în oglindă” problemele de iubire și moralitate, într-un anturaj și mentalitate extrem de diferite. Dacă, în trecutul chinezesc, trădarea era pedepsită cu moartea, în contemporaneitate aceasta este supusă analizei, compromisului și acceptării unei soluții care are ca prim obiectiv confortul personal.

*Parfumul iubirii*, cu siguranță, a reușit să magnetizeze și să încante numerosul public prezent în sala de spectacol a Fabricii de Cultură, în primul rând datorită eleganței cadrului și, mai ales, a „lentorii” sublimite a întregului discurs spectacular, ca un tablou viu investit cu valențele unei picturi caracteristice acestui perimetru. ●



# Psyche.

## ZEIFICAREA INDECENTULUI DORIT

✍ **Doriana Tăut**

Când îi rostești numele, invoci mai mult decât o poveste eternă, trezești exemplul interzis, mitul Psychei ce se încumetă să iubească fără întrebări, pe întuneric, dându-se iubirii mai mult decât ar îndrăzni o muritoare cuminte. Desigur că nu îi poți măsura nici curajul și nici nebunia atunci când obiectul erotismului ei este însuși năstrușnicul Amor, cel căruia îi stă în putere să seducă orice femeie și căruia dragostea nu îi poate pune piedici.

Despre forța pe care ne-o dă iubirea ce zace în fiecare dintre noi, despre sălbăticia feminismului dezlănțuit și despre o poveste năucitoare într-un spațiu năucitor ne vorbește spectacolul *Psyche*, un experiment poetic al Universității de Artă din Kaposvár, realizat împreună cu Teatrul Național din Budapesta și cu Teatrul Gyula Castle. Întâmplarea în sine este mai mult decât un clișeu, ea înfățișează generalitatea sentimentelor umane, omniprezența dorinței de libertate și pulsația vulcanică a unui popor puternic, versatil dar și enigmatic, totodată: țigani.

Dacă originea grecească a mitului ar fi putut să ne îndrepte meandrele gândirii spre spațiul cultural elen, iată că textul lui Sándor Weöres, un text compus în a doua jumătate a secolului XX – destul de demult pentru a invoca o altă lume, dar destul de curând pentru a ilustra valori moderne, ne aduce într-un spațiu cvasi-balcanic: Ungaria de după căderea lui Napoleon, o Ungarie curajoasă, mândră și curioasă. Aici facem cunoștință cu micuța Eliza, țigăncușa prin a cărei vene curge sânge mândru, ce intuiește lumea, înainte să o înțeleagă.

Nu e o greșeală să îți dai voie să iubești, ne explică ea, cea care poate fi orice femeie, cea care pe scenă e interpretată nu de una, ci de toate femeile ce pășesc în lumină și ce dau senzația reală că nici o clipă nu rătăcesc în întuneric. *Psyche* e o femeie plămădită din foc, a cărei inimă nu bate, ci aleargă, a cărei dragoste nu alină ci arde, iar a cărei atingere nu poate decât să cicatrizeze etern colțul de piele pe care l-a atins. Spectacolul propune privitorului un poem vizual, muzical, dar și ideologic, în care explorăm limitele percepțiilor decente, în care ne regăsim începutul de sălbăticie dar în care știm, totodată, că ne putem rătăci, contemplându-ne posibilă decădere. Niciodată nu vom fi noi aceia care greșesc atât de mult, cum a îndrăznit să greșască *Psyche*.

Un regal de ritm, actorie ca oglindă a firii, refugiu și frumos, spectacolul ne farmecă într-un spațiu sacru: biserica fortificată de la Cisnădioara este locul potrivit pentru a descifra iubirea sacră, aceea care se camuflează dincolo de normele sociale sau cele temporale – iubirea transcendențială, chiar



© FITS 2017 CRISTIAN COJOCARIU



© FITS 2017 CRISTIAN COJOCARIU



© FITS 2017 CRISTIAN COJOCARIU

cathartică. Suntem introduși într-un mediu steril cu o cromatică cvasi-monotonă dar curată, proaspătă, necesară. Numai așa se poate începe dar și ajunge la final la premisa unei purificări, fie ea prin foc, prin cântec, prin moarte sau prin păcat.

Pe scenă se nasc tablouri desprinse, parcă, din fel și fel de încercări a căror izbândă depinde numai de pensula îndrăzneată a regizorului ce nu se teme să se adâncească în poetica luminii, a mișcării, a culorilor și în special a feminismului, a senzualității. E multă forță în glasurile fine ce rostesc cuvinte deșucheate, după cum e multă vibrație în brațe, ochi, bucle, talii subțiri, toate puse în valoare de o scenografie senzuală a căror texturi îți strepezesc dinții.

E așa cum trebuie să fie când privești o femeie și nu știi dacă o poți urî sau iubi sau urî și iubi în același timp. E așa cum trebuie să fie când o cunoști sau recunoști pe *Psyche*.

Așa începe și se termină singura poveste de iubire a lumii: cu o femeie care nu se teme să fie dorită și cu ei, cei care știu că totul este efemer și că poate cea mai de preț e însăși clipa pe care o petreci dându-i și fiind dăruți.

Carne, sânge, foc, strigăt, întuneric, o singură iubire, moarte – toate fac parte din viață, acel privilegiu din ce în ce mai costisitor a căruia cifru nu îl mai putem descifra dar a căruia miros îl adulmecăm cu voluptate. Iar, în tot acest tumult, singurul care are importanță e Narcis – el nu are dreptul la iubire, nu o poate obține și totuși este sus, pe piedestal, iar la picioarele celui care se iubește doar pe sine îngenunchează *Psyche*, purtând în ea Eros-ul ei, demonul ei, sfârșitul ei. ●



# Actorul principal al curățeniei.



Persil, susținător al valorilor culturale de pretutindeni.



AQUA Carpatica susține Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu

Experience  
WATERLOVE



# Un stejar

✎ Anda Ionaș



© FITS 2017 MIHAELA MARIN

Cât de iluzorie este realitatea și cât de reală este iluzia? Este existența concretă doar un vis a spiritului nostru? Trăiește publicul unui spectacol de teatru o alterare a stării de conștiință, aidoma unei „transe” hipnotice? Experimentează actorul în timpul interpretării unui rol o formă de transsubstanțializare? Acestea sunt doar câteva dintre întrebările pe care le suscită proiectul cu titlul *Un stejar*, realizat de Bobi Pricop la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț și prezentat sâmbătă, 10 iunie în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu.

Este vorba despre un experiment artistic, bazat pe piesa lui Tim Crouch, dramaturg, actor și regizor britanic, cunoscut mai ales pentru modul în care chestionează în textele sale convențiile teatrale, făcând din public un partener de dialog. Conform lui Crouch, „teatrul în cea mai pură formă a sa, este o formă de artă conceptuală. Nu are nevoie de decoruri, de costume, de cărje, ci el există în mintea publicului.” Ineditul spectacolului lui Bobi Pricop constă în faptul că unul dintre cei doi actori se află la prima întâlnire cu textul, chiar în timpul reprezentației. În descendența altor actori invitați, precum Claudiu Bleonț, Anamaria Marica, Cezar Antal, Paul Chiribuță, Ana Ciontea, și alții, Marius Turdeanu a acceptat provocarea de a urca pe scenă alături de actorul Teatrului Tineretului, Mircea

Postelnicu, și de a se lăsa ghidat de acesta într-un demers artistic surprinzător și tulburător de la un capăt la altul. „A fost... interesant (ca să nu zic greu, groaznic). Cel mai greu a fost să aștept toată ziua să vină ora 22:00 și să începă odată! După aceea am încercat doar să mă las dus în poveste de Mircea Postelnicu, pe care l-am cunoscut cu 25 de minute înainte. Și-i mulțumesc. Și lui Bobi Pricop pentru că am slăbit două kilograme.”, spune actorul sibian.

Piesa lui Tim Crouch are drept punct de plecare opera de artă plastică *An Oak Tree*, a lui Michael Craig-Martin, în fapt o instalație, ce cuprinde un pahar de apă, așezat pe o etajeră de sticlă, alături de un text prin care privitorul este chemat să accepte convenția transformării substanței fizice a paharului cu apă în cea a unui stejar. Spectacolul lui Bobi Pricop vorbește și el despre transsubstanțializare. Andrew Smith (Marius Turdeanu), un tată a cărui fiică murise într-un accident de mașină, se prezintă la un *show* de hipnoză în căutarea unor răspunsuri. Hipnotizatorul (Mircea Postelnicu) nu e nimeni altul decât ucigașul lui Claire. Dar Andy nu caută răzbunare, nu îi cere socoteală. El are nevoie de ajutor, fiindcă în ultima perioadă crede cu tărie că fiica sa a devenit un copac. Între ei se creează o tensiune greu de suportat. Confesiunea e o formă de terapie reciprocă. Textul pe care îl citesc împreună îi duce într-o călătorie mentală, o transă indusă, care merge până la dedublare și inversarea

rolurilor: Andy trăiește momentul accidentului din perspectiva șoferului, iar hipnotizatorul din perspectiva victimei. Cele mai mici detalii, cele mai imperceptibile senzații, sunt derulate cu încetinitorul, scăldate într-o lumină ce își schimbă mereu culoarea în funcție de starea de spirit a celor implicați. Sugestiile sunt reciproce: „Ești la volan. Cerul e purpuriu, albastru, gri. Ai treizeci de ani. Conduci înainte prin spațiu și timp. [...] Ai doisprezece ani. Când voi număra până la trei, cobori de pe trotuar [...] Când voi spune «Dormi!» totul se oprește.”

Spectacolul se joacă tot timpul cu convenția teatrală, într-un balans permanent între ficțiune și realitate. Actorul Mircea Postelnicu se adresează publicului. Este oare el sau personajul său? Te întrebi dacă va avea loc, într-adevăr, un *show* de hipnoză sau un spectacol de teatru. Simți tensiunea în toți porii. Empatizezi cu actorul invitat pe scenă. Iar el este, în parte, spectator, nici el nu știe ce va urma. Încerci să te relaxezi, să te detașezi, dar povestea te ține ca într-o menghină. Vezi apa limpede și plaja însorită pe care Andy o invită să se întindă pe Down, soția lui, împietrită de durere într-un exercițiu terapeutic de relaxare și eliberare de frică (de data asta Andy e hipnotizatorul) dar și apusul din seara accidentului („purpuriu, albastru, gri, portocaliu, cafeniu, auriu, alb”) și pietrele grele ce i s-au așezat tatălui exact în inimă, la aflarea veștii decedului.

Transa însă este dublată de o conștiință ținută mereu trează de rupturile repetate ale textului. „Spectacolul s-a sfârșit!” Despre ce spectacol este vorba? Cel de hipnoză, din pub, sau cel de teatru de pe scena de la „Radu Stanca”? „Ai spus că m-am descurcat extraordinar. Ai spus că putem să ne oprim.” Cine spune asta? Actorul Marius Turdeanu sau personajul său? Spectatorul e ținut mereu în priză în acest joc de metamorfoze repetate.

Decorul minimalist creat de Adrian Damian este compus din scaune albe, cu schelet incomplet, deasupra cărora atârnă o serie de neoane verticale, așezate la distanță egală, care, în contrast cu spațiul scenic, întunecat, pot sugera ideea unui cod de bare, a unei realități absconse, amintind de viziunea risipirii substanței lui Claire în întreg universul perceptual al mamei ei („Parcă Claire s-a clonat. S-a multiplicat între linii, în interiorul arcurilor, era în imperfecțiunile suprafețelor...”).

Ideile lui Michael Craig-Martin și ale lui Tim Crouch, conform cărora lumea vizibilă nu este decât un surogat temporar al celei invizibile iar arta este o formă de întrupare a spiritului uman fluid, își găsesc, astfel, o foarte reușită reprezentare în spectacolul lui Bobi Pricop. ●

## LUMEA PRIN OCHII AGLAJEI

✍️ **Andrei C. Șerban**

destul de ignorate de publicul cititor (român și nu numai) al începutului de secol XXI, scrierile Aglajei Veteranyi – scriitoare de expresie germană, născută în București – au cunoscut în ultimul deceniu o popularitate formidabilă, odată cu exercițiile experimental(ist)e practicate în sfera literaturii autohtone. Textul *De ce fierbe copilul în mămăligă* (1999) a reușit, astfel, să capaciteze o serie de proiecte artistice din cele mai diverse, înlesnind prin stilul său aparte abordări sincretice extrem de variate. Pseudo-romanul Aglajei Veteranyi (alături de *continuarea* sa neoficială, *Raftul cu ultimele suflări*, definitivată cu puțin timp înainte ca autoarea să se sinucidă în 2002, la vârsta de 39 de ani) este, de fapt, un hibrid formal și discursiv care oscilează între scriitura poetică, notația prozaică, fluxul monologal, dar și între structura jurnalieră și tehnica autoficțiunii. Poate și această diversitate stilistică de un impact vizual pe măsură, în care bufoneria și tragismul oamenilor de circ sunt scurtcircuitate de episoadele sordide ale vieții din spatele scenei, a reprezentat un aspect esențial pentru *transformarea* textelor autoarei de origine română într-o producție filmică de succes (filmul *Aglaja* din 2012, semnat de regizoarea maghiară Krisztina Deák), dar și în mai multe proiecte regizoral-teatrale sau coregrafice în spațiul culturii europene.

*Jonglând* cu sunete, culori, proiecții filmice, coregrafii languros-grotesci, zoomorfisme și scene dinamice amintind parcă de picturile lui Marc Chagall, spectacolul *Aglaja* semnat de regizorul, actorul și coregraful Ștefan Lupu, în cadrul Reactor Company, este (la rândul său) un hibrid teatral, cinematografic și coregrafic flamboiant care reconstruiește, prin ochii unei fete, lumea circului ambulant, bătut de ideea unei *acasă*, de mirosurile mâncărilor copilăriei, ori de acrobațiile artiștilor care se întreabă dacă pot cuprinde prin salturile lor spectaculoase măreția lui Dumnezeu. Ilustrat scenic asemenea unei rememorări monologale a întregii sale vieți, din al cărei discurs se desprind scene care ilustrează succesele și eșecurile universului domestic și artistic, Aglaja își spune când cu o falsă afectare infantilă, când cu un aer matur și tragic propria poveste. Născut într-o familie de circari ambulanti, pentru care existența se măsoară în nesfârșite preumblări prin lume, în căutarea unui public care să-i adopte temporar, personajul feminin (interpretat cu profesionalism de Alina Petrică, alături de alți cinci actori care populează lumea Aglajei) își retrăiește momentele esențiale ale vieții, în calitate de narator și de actant, tranzitând spațiul și timpul propriului univers în tablouri de o paletă emoțională densă. Viziunea regizorală destul de schematică, în aparență, la nivelul scenografiei, însă extrem de complexă la nivelul artiștilor legate de lumină,



sunet și costume (țin să apreciez în mod deosebit inventivitatea vestimentară a creatoarelor Cirstina Milea și Elena Gheorghe), construiește, astfel, demersul biografic / autoficțional al Aglajei, asemenea unui album foto cinetic, a unor fâșii de viață proiectate pe fâșii de corturi de circ, despre micile bucurii și marile dezamăgiri ale vieții de artist ambulant. Evident, ar crede spectatorul *precaut*, orice reprezentație teatrală care marșează pe ilustrarea lumii circului este sortită unei structuri destul de rigide, care, inevitabil, va pendula între bufoneria de suprafață și tragismul din spatele cortinei al condiției celui care cu un ochi râde și cu altul plânge, rămânând doar să se salveze printr-o inventivitate strict vizuală și / sau acustică. Însă, sensibilitatea și inteligența regizorului Ștefan Lupu, fac ca decupajul aplicat scriiturii Aglajei Veteranyi (suportul scriptic al reprezentației este o adaptare după ambele scrieri ale autoarei) să își păstreze poeticitatea și forța imagistică originală, conferind spectacolului o complexitate textuală și vizuală de o frumusețe caldă și tranșantă, deopotrivă, într-un produs artistic puternic și complex despre spectaculozitatea existențială a micilor anonimi, dar și despre sinceritate și emoție într-o lume artificială, condamnată la o perpetuă disimulare. ●



# Eu, însumi,

## ÎNTRE VISE ȘI VISURI

✍ **Andrei C. Șerban**

este interesant și, totodată, plăcut să asșiți la proiecte teatrale create în parteneriat. Cu atât mai interesant, cu cât decizia regizorilor de a le permite actorilor să se exprime în limba lor de origine creează o polifonie frapantă, în cadrul căreia vocile și poveștile din spatele lor capătă o autonomie mult mai pronunțată. Un astfel de experiment este producția bulgaro-nord-americană *Eu, însumi* (*My Self*), regizată de Margarita Mladenova & Ivan Dobchev, ce adună studenți din două centre de teatru importante de pe cele două continente, cu prilejul unui *laborator* de creație artistică. Mai precis, suportul textual al acestei reprezentații a fost creat în cadrul Theatre-Laboratory *Sfumato*, Sofia, unde au luat parte studenți de la Academia Națională de Teatru și Film, Sofia, și de la Pace School of Performing Arts, New York City.

Folosindu-se, cel puțin în aparență, de pretextul unei întâlniri subterane, în spațiul claustant al unei organizații de tipul „Alcoolicii anonimi”, spectacolul studențesc este o succesiune de fragmente onirice, prin intermediul cărora personajele vin în fața publicului cu propriile lor vise, temeri, complexe, frustrări, printr-o adresare frontală. Fără a se folosi de un fir epic unitar, care să marcheze o progresie convențională a dramatismului acestei *întâlniri din subterană*, spectacolul *Eu, însumi* construiește, asemenea un puzzle ce îmbină arhetipuri, simboluri și, uneori, chiar superstiții, o imagine universală a sufletului uman ce se confruntă cu experiența unei maturizări dificile. Fragmentar, prin repartizarea textuală și prin secvențele care se succed, însă unitar ca imagine globală asupra sensibilității pre-/post-adolescentine ce întâmpină pragul maturizării subite, spectacolul studențesc este un exercițiu de curaj și de sinceritate în care *sinele* fiecăruia, băntuit de traumele pe fundalul cărora se profilează siluetele unor tați alcoolici, a unor bunici hiperprotective și *hiperpunitive* și, uneori, a unor mame insensibile, devine miza principală. Spectatorul asistă, astfel, la o înșiruire de scurte scenarii halucinante ce recompun visele obsedante ale actanților, din care nu lipsesc nici șabloane onirice universale desprinse, s-ar părea, dintr-un dicționar al viselor (dinți care cad, păianjeni și șerpi monstruoși care îți dau târcoale, căzături de la înălțime, case în flăcări etc.) și nici momente tragice din istoria recentă ce deja fac parte din *patrimoniul* traumatic al națiunilor din care provin (evenimentul World Trade Center din 9/11, de pildă). Dincolo de toate aceste *parti-pris-uri*, a căror simbolistică depășește perimetrul lingvistic și cultural al personajelor, încadrându-se într-o schemă globală de înțelegere a mecanismelor psihicului uman, majoritatea tablourilor expuse



© FITS 2017 ADRIAN BULBOACA

redau, într-o cheie metaforică, obsesiile subiective ce preced maturizarea sexuală, punctate în tablouri narrative care funcționează după *logica ilogicii* a unui vis: o tânără dă naștere, fără dureri, unui copil fără chip; o alta, după lungi pregătiri, decide să-și piardă virginitatea, dar nu reușește să se dezbrace, din cauza infinitelor bluze și pantaloni cu care este îmbrăcată; un tânăr încearcă, împreună cu prietena sa, să imite mișcările de du-te-vino ale unui cuplu de actori *care se sărută* pe ecranul televizorului, în timp ce bunica îi întreabă dacă vor clătite; alt tânăr re trăiește scenele în care colegii de la școală, care îl apostrofează malițios cu calificativul de *gay*, îl imobilizează, dându-i jos pantalonii în fața tuturor etc. Înțelegând forța emoțională și vizuală a confesiunilor, cei doi regizori au recurs la un minimalism scenografic extrem (recuzită aproape

inexistentă, vestimentație monocromă, lumini reci, lipsite de suportul unor proiecții adiacente sau a unor amprente muzicale cu rol complementar), permițând textului și forței interpretative a fiecărui personaj să umple spațiul de joc cu propria sa poveste. Folosindu-se doar de o înșiruire de scaune dispuse circular, pe care uneori actorii le manevrează în mișcările lor cu caracter descriptiv, personajele spectacolului *Eu, însumi* vin să ilustreze nu doar formula unitară a structurii psihice specifice fiecăruia și care sfidează orice criteriu de apartenență culturală sau socială, încadrându-se într-un corpus complex de imagini și simboluri ce ar face deliciul oricărui pasionați de psihanaliză, ci și universalitatea emoțiilor, a visurilor și a temerilor, în lumina cărora discriminarea gratuită își dovedește, încă o dată, absurditatea. ●

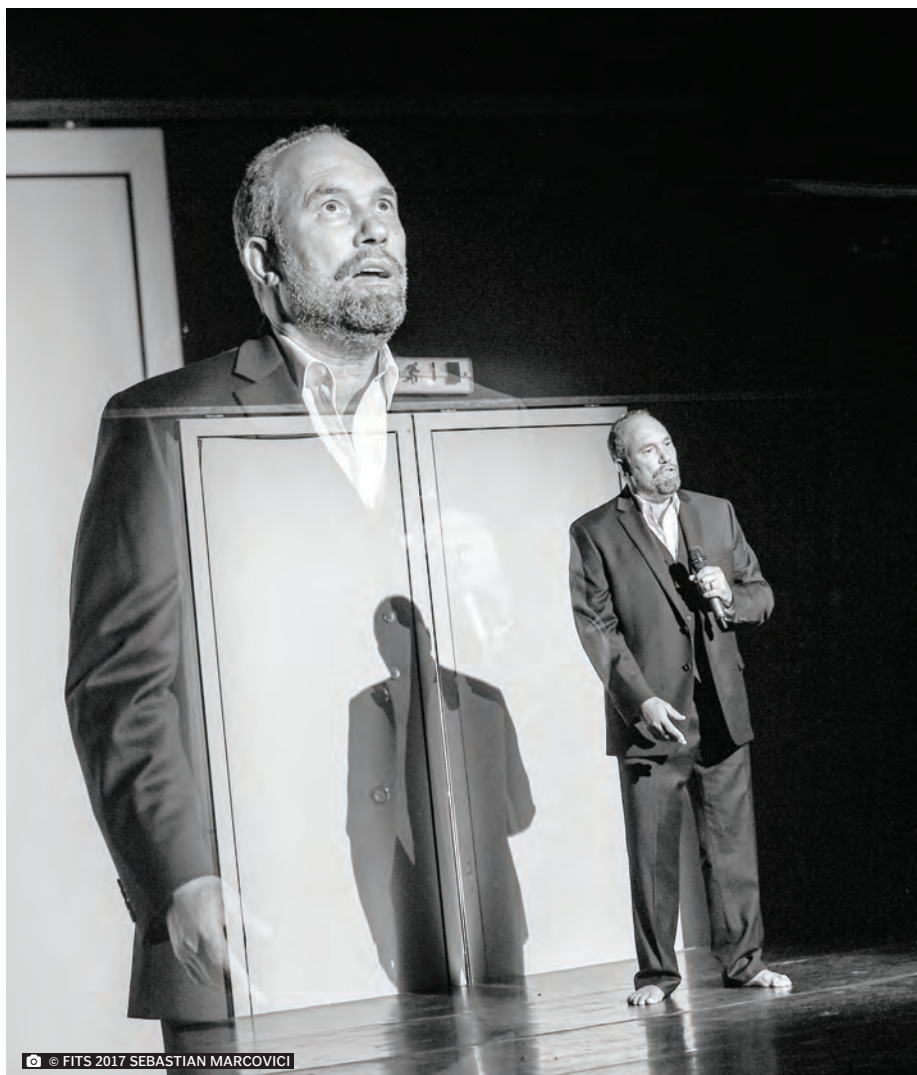
## DESPRE „SUPREMAȚIA” ÎN ARTĂ, NUMAI DE BINE!

**Alba Stanciu**

Performance-ul *Eu, supremul* aduce în *exergo* pe unul dintre cei mai renumiți actori de teatru și film americani, scriitorul și regizorul Roger Guenveur Smith. Cunoscut publicului larg și prin producțiile *School Daze*, *Poetic Justice*, *Summer of Sam*, a primit premiul Obie pentru interpretarea sa din *A Huey Newton Story P.* și are o activitate susținută în zona filmului independent. Partitura pe care acest actor, celebru pentru amatorii filmului american, o aduce în fața publicului festivalier sibian, este una sensibilă și profund umană și, așa afirmă cu prudența de rigoare, aproape actuală, contemporană cu noi, pe alocuri, deși referentul istoric este unul îndepărtat. *One-man-show*-ul americanului face parte dintr-un proiect mai amplu, *American Democracy Series*, ce prezintă o analiză a conceptului de rasă printr-o abordare radicală, demistificatoare și onestă.

America își cântă idoli, America oferă acel tribut necesar unor pioneri, unor eroi civilizatori care, indiferent de rasă, culoare, apartenență etnică, au fost asimilați în acea plămadă comună ce a dat umanității marele spirit eliberator american și a conferit conceptului de democrație sensuri și atribuții ce nu mai pot fi despărțite de idealurile Americii. Dar, să mai aibă oare astăzi, aceste idealuri, aceeași forță, aceeași *acoperire* în acțiunea politică, în discursul politic și, mai ales, în exercițiul lor democratic? Cât de departe suntem, oare, de calda emoție, de pasiunea discursivă, pe ritmuri de muzică *africans* ale negrilor de pe plantațiile de bumbac, idei și emoții ce au stat la baza programelor primilor reformatori aboliționiști, de pacifismul și militantisul *newwave* și *flowerpower* ale perioadei marii descătușări ideologice, culturale și sexuale ale anilor șaizeci? Cât de departe mai suntem de muzica lui Bob Dylan, de banjo-ul trist și de jazz-ul din New-Orleans, pe străzile din Baton-Rouge? Dacă, în schema istoriei Americii, abolirea sclaviei este un moment victorios, pentru populația de culoare de dincolo de Ocean, acest rasism încă mai reprezintă un punct sensibil care face subiectul multor producții artistice ce își dovedesc actualitatea. De la filme precum *12 Years A Slave* sau *Moonlight*, până la producții teatrale care abordează contextul social violent al negritudinii americane, elementul discriminator continuă să lase răni pe corpul social al uneia dintre cele mai puternice și influente civilizații ale momentului, pe care artiștii nu îl mai pot amenda, în ultimă instanță, decât printr-o atitudine cinică.

Dacă putem atribui unei personalități a istoriei Mișcării reformatoare aboliționiste, sintagma „cumul de funcții”, Frederick Douglass, o merită cu



© FITS 2017 SEBASTIAN MARCOVICI

prisosiță: aboliționist, reformator social, orator, autor, om de stat și sclav eliberat. Tatăl Mișcării pentru drepturi civice și... sclav eliberat. Autorul celebrei „Once you learn to read, you will be forever free”. Textele lui, scrise în secolul al XIX-lea au aceeași permanență a adevărului, acuitatea clarviziunii și a profeției. Un iluminist al drepturilor civile, cu talente oratorice ce, poate, au conferit, dincolo de importanța sa istorică, legitimitatea transformării lor într-o partitură artistică. În reprezentația *Eu, supremul*, Roger Guenveur, o ultimă verigă dintr-un lung șir al unei negritudini oprimate, suprapune epoca modernă americană cu perioada aboliționismului și a Războiului Civil, contopește cele două epoci într-o *canava* narativă unică, în care textele reformatorului american sunt mixate cu propriile sale inserții. O astfel de reprezentație

teatrală este monologul *Eu, supremul*, în care autorul sondează statutul negrilor americani de-a lungul întregii istorii, pentru a-și motiva virulența prin exemplul propriei povești de viață. Expunând momente de o violență extremă petrecute în istoria sclaviei, dar și scene underground din viața contemporană, actorul ilustrează câteva dintre paradoxurile omului alb care, deși funcționează în inerția unei uri istorice de neînțeles, agreează formele de expresie artistică specifice negrilor, alegându-și chiar drept idoli rapperi celebri ori personalități politice marcante ale ultimului deceniu. ●

# Butterfly Lovers

## ROMEO ȘI JULIETA DIN ORIENT

✍ Eliza Cioacă



© FITS 2017 DRAGOȘ DUMITRU

Spectacolul *Liang Zhu*, cunoscut în cultura chineză și sub numele de *Butterfly Lovers* (n.r. Îndrăgostiții fluture), poate fi considerat o paralelă orientală a tragediei europene *Romeo și Julieta* și este unul din cele patru mari basme folclorice ale Chinei.

Această frumoasă poveste de dragoste are loc în provincia Shangyu, Shaoxing. Zhu Yingtai este singura fiică a bogatei familii Zhu și își dorește să studieze. Deși femeile nu erau în mod special încurajate să studieze, nu le era nici interzis cu desăvârșire această realizare. Ea își convinge tatăl să o lase să meargă în orașul Hangzhou pentru a învăța cu un profesor îndrumător, iar povestea ei începe în momentul în care îl întâlnește în drumul ei pe Liang Shanbo. Fiind deghizat în bărbat, ea evită să îi dezvăluie acestuia faptul că este femeie. Amândoi urmează să studieze împreună în Hangzhou, sub același îndrumător, așa că în momentul întâlnirii și, după ce descoperă că pasiunile și percepția lor despre lume sunt similare, fac un legământ și devin frați de sânge. Trei ani trec de la această întâlnire, ani în care cei doi protagoniști devin apropiați și ajung să se iubească. Liang Shanbo încă nu știe că Yingtai este femeie, așa că își păstrează sentimentele un secret și se limitează la o iubire frățească. O scrisoare sosește și Yingtai este nevoită să plece acasă – tatăl ei este grav bolnav, și insistă ca ea să

se întoarcă. Aflând vestea, Liang se întristează și se oferă să meargă cu Yingtai o parte din drum. În plimbarea lor aceștia discută despre anii petrecuți împreună, văd semne de bun augur peste tot și se bucură de fiecare moment împreună. În momentul despărțirii și după multiple încercări ale lui Yingtai de a-i da de înțeles lui Liang că ea îl iubește, aceștia ajung un templu al Mamei Buddha. Yingtai ține un ritual al logodirii, și îi promite lui Liang mâna surorii ei gemene, care se află acasă (n.r. Yingtai face referire la ea, dar se ascunde în spatele unor șiretlicuri pentru a putea obține ce-și dorește). Liang își ia angajament și era invitat să o viziteze în ziua a șaptea a lunii a șaptea. Ceremonia de logodnă este astfel oficiată.

Odată ajunsă acasă, Yingtai află că tatăl ei a oficiat o ceremonie de logodnă în numele ei cu un funcționar bogat și influent. Toate rugămintele ei sunt în zadar. Tatăl ei este neînduplecat și refuză să anuleze angajamentul. Yingtai devine tristă și încearcă prin orice metodă să refuze și să amâne ceremonia de căsătorie.

În orașul Hangzhou, Liang își continuă studiile; însă dorul nu îl lasă să se concentreze. Soția profesorului îndrumător (n.r. tocmită ca pețitoare de Yingtai înainte de a pleca) îl abordează într-o zi, și îi spune adevărul: Yingtai este femeie. La aflarea acestei

vești, acesta decide să o viziteze, pentru a îndepli legământul făcut în templu, însă când ajunsă acasă la Yingtai, află crudul adevăr. Aceasta este logodită și urmează să se căsătorească cu altcineva.

Urmează o scenă în doi, asemănată cu scena balconului din *Romeo și Julieta*. Deși aceștia au permisiunea familiei de a se vedea și a discuta, formalismul întâlnirii și respectul pentru cei mai în vârstă impun limite clare în calea fericii celor doi. Aceștia își confesează iubirea unul pentru celălalt și deplâng situația în care se află. Dincolo de tragicul situației, faptul că dragostea lor este una nefericită, care nu poate fi împlinită reprezintă o temă universală. Dacă, în Europa, ura dintre familii este motivul unei relații imposibile, în *Butterfly Lovers* sărăcia și lipsa de putere și influență sunt elementele care determină soarta protagoniștilor.

Liang pleacă și la scurt timp moare de „inimă-rea”, supărat și plin de ură. Yingtai află vestea morții lui în ziua căsătoriei și după rugămintă fierbinți, obține permisiunea tatălui ei de a se opri la mormântul lui Liang în drumul ei spre casă noului soț. Aceasta merge la mormânt îmbrăcată în alb, după cum cer ritualurile mortuare, lepădând veșmântul roșu al nunții (n.r. mirele chineze se îmbracă în roșu în ziua nunții, culoarea fiind un simbol pentru prosperitate și al protecției divine). O furtună se pornește în timpul acesta, iar mormântul se deschide. Yingtai se aruncă în el, iar cei doi îndrăgostiți reînvie ca doi fluturi ai iubirii.

Într-o societate modernă în care drepturile femeilor sunt încă discutate, în care egalitatea de șanse există într-un viitor pentru care trebuie să luptăm, un basm popular chinezesc vorbește despre egalitatea dintre bărbați și femei și exprimă perspective firești pentru noi, acum, dar cu siguranță ar fi fost cel puțin curioase pentru Europa altor timpuri. În această operă, Yingtai este eroina și personajul principal. Povestea îi aparține ei cu desăvârșire, iar Liang este partenerul care o ajută să își îndeplinească destinul tragic.

Mișcările, timbrul vocal, expresiile faciale – toate aparțin unei culturi ascunse, care ajunge la noi prea rar și fără un substrat generos de explicații culturale. Dincolo de acțiunea operii, sau de implicațiile sociale ale reprezentației, spectacolul impresionează prin exotismul costumațiilor, unicitatea vocilor și coregrafia scenică. ●

## Automobile Bavaria Group



Sușinem  
Festivalul Internațional de Teatru Sibiu  
încă din anul 2007.

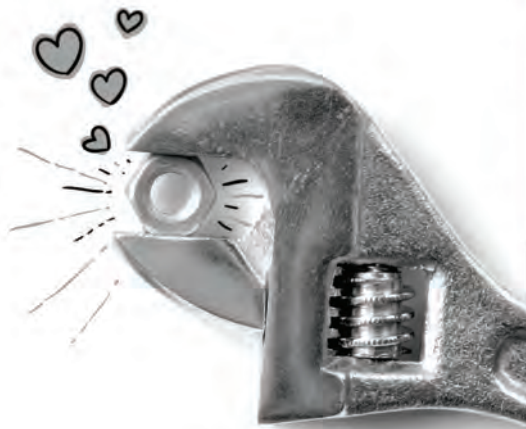
## MHS Truck & Bus Group



FUNDATIA  
MICHAEL SCHMIDT  
STIFTUNG



**IUBIREA:  
SĂ AI PE CINEVA  
CARE TE ȚINE  
STRÂNS**



Alte definiții ale iubirii,  
la Festivalul Internațional  
de Teatru de la Sibiu.

**DEDEMAN**

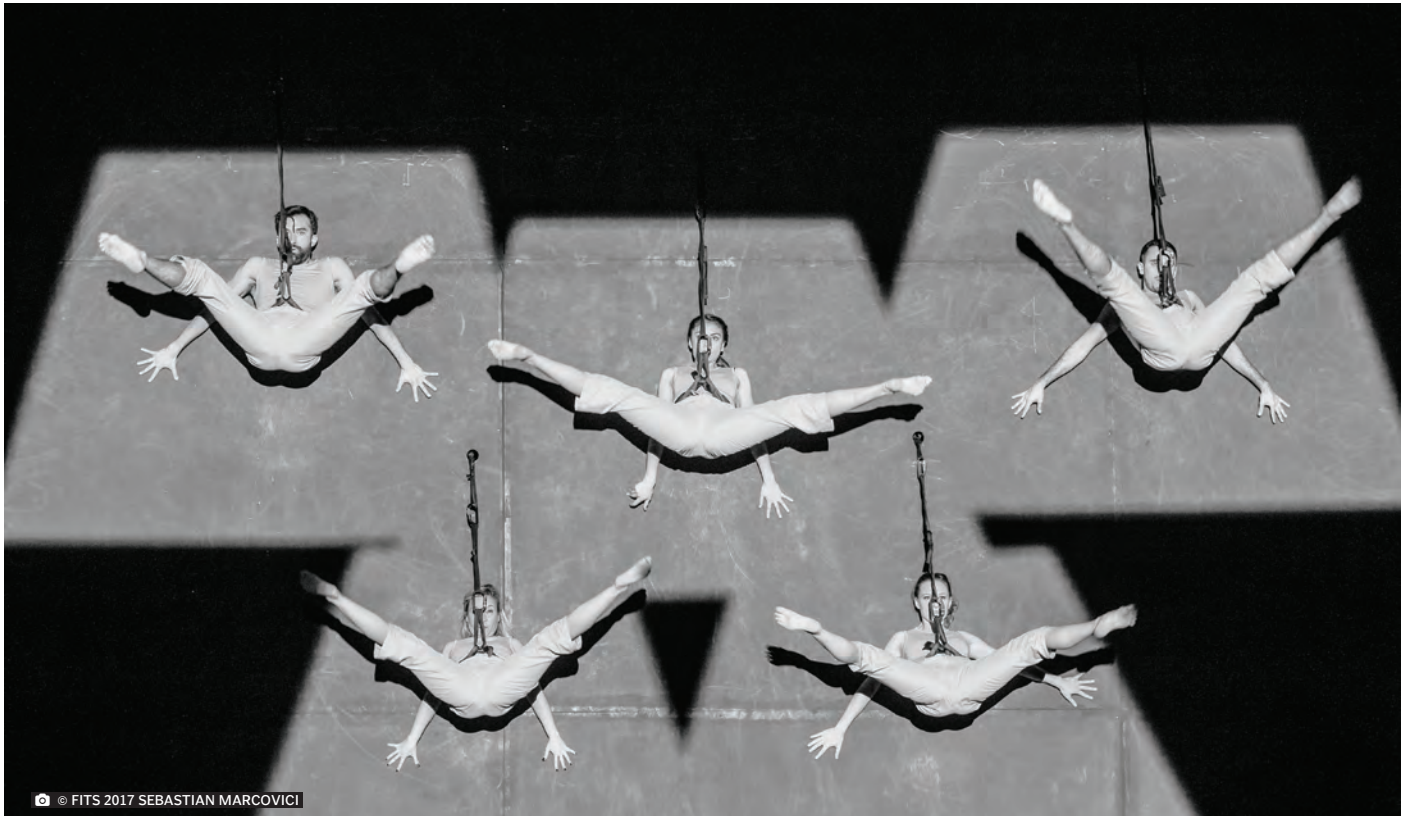
25 DE ANI CONSTRUIȚI ÎMPREUNĂ



MAGIA UNUI ZBOR SUSPENDAT

# Air Condition

✍ Eliza Cioacă



© FITS 2017 SEBASTIAN MARCOVICI

Compania de dans Brenda Angiel activează încă din 1994. Cu sediul la Buenos Aires, Argentina, această coreografă (n.r. Brenda Angiel), împreună cu trupa, revoluționează lumea dansului aerian internațional. Tehnicile folosite de Angiel sunt dintre cele mai diverse și formează un stil unic (n.r. atribuit acesteia, pentru care oferă ateliere de studiu) pentru care a ajuns să fie aclamată în toată lumea. Munca lui Angiel include elemente de tango, hip-hop și balet, proiecții și utilizarea unei camere de filmat live, alături de o muzică de fundal bine mixată – creată special pentru spectacolul *Tango la înălțime II*. Toate părțile componente ale spectacolului se îmbină perfect, astfel încât între simțurile spectatorilor implicate (vizual, auditiv) se creează o simbioză a percepției. În *Tango la înălțime II*, sau *Air Condition* (n.r. titlul lui din engleză) putem urmări reprezentării ale lumii înconjurătoare. Grupul, individul, cuplul, relațiile interumane (atât amicale, cât și cele amoroase), spațiul psihedelic în care trăim, performanța – toate aceste elemente se regăsesc în spectacolul de o oră coregrafiat, de Brenda Angiel. Spectacolul începe cu un grup de cinci dansatori, care dansează atârnat de perete. Aceștia sunt îmbrăcați la fel, dar proiecțiile

corespunzătoare fiecăruia au o altă culoare. Individul este unic și rămâne unic, indiferent de sincronitatea mișcărilor sau a gesturilor. El se asociază cu alți oameni, cu care are lucruri în comun, sau se regăsește complet în alte grupuri. Împreună formează noi structuri sociale, care aderă la același set de valori. Însă lucrurile nu rămân așa pentru totdeauna, pentru că natura umană este una fluidă. Nu te poți identifica la nesfârșit cu altcineva – individualitatea ta va ieși, la un moment, dat la suprafață. După acest moment, un singur dansator într-o atmosferă obscură se află pe scenă. El este prins de un cablu și, fiind astfel ancorat, dansează în cercuri, se lasă și se ridică, încearcă să zboare. Nu reușește, iar momentul lui ia sfârșit. Un grup mai mare urmează pe scenă, atârnați de corzi în mijlocul scenei. Aceștia dansează pe muzică psihedelică, iar mișcărilor lor grațioase implică o coreografie a haosului. Societatea din care facem parte este un haos, lumea din jurul nostru este în derivă, iar spațiul public este dezorganizat. Momentul trece și scena ajunge din nou în întuneric. Un nou dansator, atârnat și el de peretele din spatele scenei, începe să performeze. Singurătatea, spațiul digital, tehnologia modernă și procesul instant de comunicare (dar de altfel gol), acestea sunt motivele

acestui moment artistic. Proiecțiile de lumină și forme creează scurte momente amuzante, dar substratul psihologic este unul deprimant. Ca și în alte povești care implică telefonul mobil și evoluția lui, comunicarea eșuează în rolul ei cel mai de bază – de a conecta oamenii, cu adevărat. Următoarele momente aeriene se concentrează pe relația de cuplu, lupta dintre doi pretendenți pentru atenția iubitei, dansul echilibrat al partenerilor care se completează și sunt concentrate pe centrul scenei, cu artiștii atârnați de cabluri prinse de grinzi. Urmează un alt moment fascinant, în care un singur artist este „pus la perete”. De data aceasta, o dansatoare, ajutată de o filmare redată în timp real, își depășește limitele și zboară. *Femeia-Minune* nu mai este o reprezentare abstractă din benzi desenate, ea devine reală în fața noastră prin jocuri de percepție și un antrenament dificil, riguros. Reprezentația se încheie cu toți dansatorii aflați la perete, formând un cerc uman, o spirală de mâini și picioare (n.r. ce ar putea face referire la spirala tăcerii din spațiul virtual, sau la simbolistica clasică a evoluției). Indiferent de înțelesurile semantice ale acestor imagini, efectul este unul hipnotizant. *Air Condition* este un spectacol care *trebuie* văzut. ●



# Veni, vidi, vici

 Isabela Văduva



© FITS 2017 MIHAELA MARIN

**S**pectacolul *oVIDIus* este realizat în întregime de studenții de la Academia de Arte Performative din Bratislava. Actorii sunt studenți în anul trei la secția marionete, iar regizoarea și dramaturgul, Lucia Lasickova, respectiv Michal Jurik, în primul an de master în arte. Spectacolul este inspirat din viața lui Ovidius, dar și din una dintre cele mai renumite opere ale sale; *Metamorfozele*.

În începutul spectacolului, creația izbucnește din liniște pentru a deveni haosul lumii. Actorii, așezați într-un cerc, printr-un sunet șuierător, suflă viață peste umanitate. Autorul vorbește sa despre transformările oamenilor în plante, animale și alte lucruri și adaptează această operă regimului domniei lui Augustus. Este, de asemenea, vorba despre mitul celor patru vârste ale omenirii: cea de aur, de argint, de bronz și de fier. Ele sunt văzute în unghi descrescător, scad în bucurie și cresc în suferința omului pe pământ.

Patru actori care dansează formând din gesturi și mișcări semne rotunde, reprezintă cele patru anotimpuri. Ovidius este singurul personaj care poartă mască, o mască de statuie. Astfel, Ovidius

urcă pe scenă, pe jumătate statuie, mit și doar pe jumătate prezent. El este o marionetă care își poartă viața fără să bage de seamă sub firele invizibile ale destinului; destin care devine dublu personificat prin anotimpurile care îi joacă feste, îl nasc, îl subjugă, îl umilesc, îl eliberează și îl duc înspre lumină într-un dincolo întunecat, dar înstelat.

Cuvântul și limbajul sunt eliminate în spectacol, este un teatru dans. Dansul este geometria ideală a formei, este dinamismul care îngemănează toate artele. Shiva, prințul suprem al dansului, dansa fără încetare și acesta era simbolul forței creatoare a naturii. Shiva este, totodată, cel care repară universul distrus. Relația dintre cele două sexe, bogăția, puterea, scrisul, toate acestea se află într-o roată, simbol al destinului. Roata exprimă dinamică și diversitate, cercul este al vieții și al evoluției. Simbolurile care apar frecvent sunt cel al roții cu spițe, nisipul, cercul, mâinile.

În spectacol se folosesc *live*-urile, proiecțiile video sunt realizate pe un cearșaf din spatele căruia apar și dispar personajele. Proiecțiile lor se joacă cu ei înșiși. Una dintre înregistrări arată îndeaproape cum anotimpurile desenează cu degetul pe nisip

o floare care crește și face rod; apar strugurii care devin un copac mare, apoi copacul devine cerc, roată și, în cele din urmă, nenumărate cercuri concentrice spiralete.

Un alt cadru filmat în gros plan înfățișează un om cu aripi, făcut din hârtie. Aripile îi sunt arse, iar figurina cade pe pământ și este îngropată.

Actorii sunt luminați mai mult din spate, în contrejour, iar prezența fumului pe scenă, în combinație cu muzica ușor tribală, dau o impresie de „zorii umanității”. Luminile se reflectă din spatele scenei înspre public ca niște raze. Anotimpurile personificate se rotesc preluându-și însemnele și puterea una de la alta. Cel din urmă anotimp i-a redat lui Ovidius libertatea și calea spre lumină.

Când Ovidius părăsește scena, ne gândim că nici măcar nu i-am putut vedea chipul, pentru că, poate, masca pe care o poartă îl universalizează, căci îi fură individualitatea. O statuie nu este decât e o piatră care poartă, printr-un mulaj, un chip de om, o piatră care imită și immortalizează chipul uman.

lată ce ar fi spus Ovidius, poetul glorios roman, aici aflat la mâna destinului: „poartă povara și rabdă”. ●

**BANCA  
TRANSILVANIA®**



**Intră în lumea de poveste a  
teatrului, cu cardul STAR!**

EDITOR: Ion M. Tomuş (ULBS)

ECHIPA: Alba Stanciu, Diana Nechit, Doriana Tăut , Andrei C. Şerban, Anda Ionaş, Andreea Tudosă, Eliza Cioacă, Ioana Gonţea, Isabela Văduva  
Layout: deAdMAR

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu  
Facultatea de Litere și Arte  
Departamentul de Artă Teatrală  
CENTRUL DE CERCETĂRI AVANSATE ÎN DOMENIUL ARTELOR SPECTACOLULUI (CAVAS)



ISSN 2248-1776  
ISSN-L 2248-1176



© FITS 2017 DRAGOȘ DUMITRU



© FITS 2017 MARIA ȘTEFANESCU



© FITS 2017 ADRIAN BULBOACĂ

SCENA 9

HOTSPOT CULTURAL

BRD  
GRUPE SOCIETATE GENERALE

prezintă



#hailateatru

Lasă pisica pe acoperișul fierbinte.

un afiș de

MARINA PLANTUȘ

făcut pentru campania experiment

DIN DRAGOSTE PENTRU TEATRU

vezi mai multe pe

scena9.ro

#dusicucardul

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU



Facultatea de Litere și Arte,  
departamentul de **artă teatrală**  
UNIVERSITATEA "LUCAIE BLAGA" SIBIU

# REZISTENȚĂ

H A P P E N I N G



deADMAR

UN SPECTACOL DE **IOANA B. JUCAN** CU **DENISA LUPU** **FABIOLA PETRI** **MARIA SOILICA** **ALEXANDRA ȘERBAN** ȘI **MARIUS TURDEANU** (VIDEO)  
COREGRAFIA DE **ADRIANA BĂRZĂ** SCENOGRAFIA DE **ALIN GAVRILĂ** MUZICA ORIGINALĂ DE **CAROLINE PARK** VIDEO **RADU NECHIT**  
COSTUME **DIANA CONSTANTINESCU** LUMINI **DORIN PĂRĂU** SUNET & DIRECTOR TEHNIC **VLAD BĂCALU**

14