

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

Aplauze

Nr. 5

16 iunie 2020

F I
T S



Primăria Municipiului
Sibiu

Principalul finanțator al
Festivalului Internațional
de Teatru de la Sibiu

Aplauze

nr. 5

16 iunie 2020

Editor:

Ion M. Tomuş

Contributori:

Diana Nechit

Alba Stanciu

Andrei C. Şerban

Adriana Bârză-Cârstea

Doriana Tăut

Ana-Maria Dragomir

Ionuţ Alexandru Scurtu

Natalia Ţurcan

DTP:

Cosmin Popescu

- 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 EXCELENȚĂ ÎN STUDIUL IMAGINII

Foto copertă 1: Chisato Oka

ISSN 2248-1776

ISSN-L 2248-1176

Mesajul E.S. Hitoshi Noda, Ambasadorul Japoniei în România

Am crezut că anul acesta Festivalul Internațional de la Sibiu va fi anulat. Astfel, acum este cu adevărat uimitor, poate nu atât de surprinzător pentru oricine, dar pentru mine este uimitor și încurajator, faptul că președintele Festivalului, domnul Chiriac, nu renunță niciodată și ne oferă tot ce este posibil, ba chiar creează o inovație semnificativă în istoria FITS. Mulțumesc lui Constantin, tuturor artiștilor participanți, voluntarilor și orașului Sibiu și tuturor celor implicați în FITS, tuturor susținătorilor acestuia din România și întregii lumi și, de asemenea, prietenilor din mass-media. Pe lângă valoarea culturii în sine, această provocare și experiență ne ajută să depășim dificultățile comune și tristețea. Mă bucur că și de această dată sunt multe contribuții din Japonia: spectacole, participanți din sectorul academic, proiecte ambițioase pentru viitor etc. Japonia este unul dintre partenerii de tradiție cei mai longevivi ai FITS. Sunt sigur că toți participanții din Japonia vor delecta și aduce bucurie din nou anul acesta

pentru toți oamenii și iubitorii de cultură din România și din lume. Devotamentul și solidaritatea manifestate în ciuda acestei crize, vor fi cea mai puternică asigurare pentru viitoarele colaborări. În Japonia au fost programate numeroase oportunități pentru publicul local de a vedea spectacolul *Povestea prințesei deochete*, care se bazează pe una dintre piesele kabuki din Japonia și este coregizată de domnul Purcărete și colaboratorul său japonez, domnul Kushida.

Sunt sigur că mulți oameni își amintesc de marele succes al acestui spectacol la Bruxelles anul trecut. Această mare producție teatrală este, de asemenea, una dintre marile realizări ale domnului Chiriac, care au fost încununat de conferirea, de către Împăratul și Guvernul Japoniei, anul trecut, a unei decorații imperiale semnificative. Este foarte trist că nu putem vedea și aprecia acest spectacol în Japonia anul acesta, dar îmi extind așteptările la o oportunitate viitoare.

Pentru Japonia, același lucru este valabil și cu Jocurile Olimpice și Paralimpice de la Tokyo din 2020. Când aceste Jocuri vor avea loc în vara anului 2021, vor demonstra succesul comun al umanității în depășirea greutății infecției. În România am ratat multe oportunități în acest an din cauza virusului, cum ar fi evenimentul Hanami, festivalul pentru admirarea înfloririi cireșilor în Parcul Herăstrău. Bineînțeles că florile au înflorit frumos în aprilie, ca de obicei, dând curaj unui București liniștit, însă ușor deprimat. Anul viitor, tot orașul va sărbători primăvara împreună cu florile de cireș. Iar noi, comunitatea FITS, vom înflori în Sibiu.

Încă o dată, aș dori să le mulțumesc tuturor prietenilor FITS. De asemenea, dorim sănătate și proiecte de succes pentru Sibiu, România, mass-media, FITS și bineînțeles pentru domnul Chiriac! Succes FITS! Succes Sibiu! Succes România și Japonia!

Un Brecht nipon (c)à la carte

Andrei C. Șerban

Apropierea regizorilor de teatru asiatici de textele / autorii ce au intrat în canonul european activează, în majoritatea cazurilor, o tendință de adaptare mai mult sau mai puțin evidentă la exigențele impuse de tradiția orientală. Cu toate acestea, Kazuyoshi Kushida nu se înscrie în acea categorie a creatorilor pentru care rapelul la criteriile estetice impuse de scena niponă tradițională depășește materia textuală. Altfel spus, Kushida este acel tip de regizor ce se sprijină pe un real respect pentru referentul literar, pe care îl distilează în forme și formule *de export*, destinate unui public global, fără ca această miză să înlăture total specificitatea sau energia unui anume mod de a *stăpâni* scena cum poate doar sensibilitatea niponă o poate face. Practic, produsele sale spectaculare, mai ales atunci când vorbim de receptarea lor de către un spectator de pe un alt continent, nu se sprijină pe acea *stranietate* fascinantă, epatantă a recuzitei *patrimoniale* de care alți regizori se folosesc. Kushida nu își propune să pună la încercare nici rezistența esteticii teatrale tradiționale în fața noilor stiluri impuse de scena internațională, nici rezistența textului-sursă în fața unor mutații ale spectacularului care să-i probeze universalitatea. De fapt, Kushida este un regizor care, deși are meritul de a-și fi definit o poetică scenică proprie, se adresează unui spectator internațional, indiferent de afinitățile prealabile ale acestuia cu un anume soi de *exotism*. Dacă tot am amintit acest termen, destul de recurent în analizele critice ale spectacolelor asiatice, *exotismul* creațiilor semnate de Kushida nu este dat de un cadru convențional alimentat de un specific cultural / geografic, ci de un stil eterogen și dinamic care trasează un arc peste continente, asimilând cu naturalețe dimensiuni ale spectacularului din cele mai variate.

Spectacolul semnat de Kazuyoshi Kushida, *Omul e om*, bazat pe textul lui Brecht, propune, deci, un concept destinat unei sensibilități internaționale, prelucrând întreaga paletă a convențiilor brechtiene într-un produs energic, proaspăt și, în bine-cunoscuta manieră a dramaturgului german, cinic. Structura unui teatru *nearistotelic* este

explorată *la vedere* de regizorul japonez care își introduce publicul, la propriu, în însăși bucătăria internă a procesului de creație. Astfel, scena este prelungirea firească a unui spațiu de restaurant, unde publicul consumă preparatele *chefilor* care, alături de actorii intrați, la rândul lor, în pielea unor bucătari, își îndeamnă clienții să se bucure de experiența gastronomico-teatrală. Chiar unul dintre ei o spune: „Ce grozav să vezi un teatru apărut într-un asemenea loc. Să iei masa, în timp ce privești un spectacol.” Totuși, nu numai gustul și văzul sunt privilegiate, ci și auzul, din moment ce o orchestră distribuită de o parte și de alta a spațiului scenic umple atmosfera cu acorduri *jazzy* care, de altfel, vor susține întreaga desfășurare a spectacolului. Prin aceste strategii, Kushida imprimă creației sale un caracter imersiv, implicând simțurile publicului la un nivel aproape total. Spectatorii devin, deci, un element activ, fiind încurajați să aplaude sau să fluiere, cu ajutorul unei recuzite prestabilite, momente desprinse din succesiunea tablourilor scenice. Ecuția brechtiană este, tot astfel, completată de o suită de strategii specifice: personajele devin, succesiv, naratori, analizându-și din exterior statutul, firul dramatic este descompus și recompus prin tăieturi regizorale punctate de proiecții pe ecran sau de căderi de cortină, momentele de teatru în teatru susțin prezervarea aceluși V-Effekt, tablourile bazate pe interacțiune dialogală între personaje alternează cu intermezzo-uri muzicale bazate, în general, pe interpelări ale publicului etc. Pe scurt, un mecanism spectacular care funcționează după toate rigorile brevetate de celebrul om de teatru german.

Totuși, spectacolul lui Kushida nu este doar o riguroasă punere în practică a unui set de exigențe. Traducerea lui Brecht pe această scenă niponă este un proces mai amplu decât o adaptare lingvistică, marcând, deopotrivă, o reinventare stilistică totală ce reușește să fie ancorată atât în cronotopul textului-sursă, cât și în specificul unei dimensiuni culturale recunoscutibile, ce se alimentează din formulele spectaculare ale spațiului american din anii '50. Astfel, universul scenic al personajelor brechtiene este susținut

sau contrapunctat, în cheie parodică, de numere de dans sincron pe muzică de jazz ori blues, de mișcări preluate din swing care reînvie acea interfață glossy-vintage a epocii Marelui Gatsby, de intervenții corale ce atacă piese din *playlist*-ul clasic american (Amos Milburn, cu *Bad Bad Whiskey*, de exemplu) sau de momente solo ale unei *dive* care se plimbă printre spectatori, mutând centrul de atenție dinspre scenă înspre dinamica publicului. Contrapunctul melodic este atenuat de restul partiturii muzicale pe parcursul interacțiunii dintre personaje, având un rol descriptiv ori nuanțând prin inflexiuni comice gesturile protagoniștilor. Acest artificiu conferă, pe alocuri, atmosfera unui *cartoon* care, sub aparența bagatelizării unui fapt divers, unei ficțiuni montate ad hoc pe scenă, relevă adevăruri incomode despre natura umană, despre fragilitatea identității individului învins de meschinăriile unei lumi egoiste. Principiile utilizate de regizorul japonez amintesc de mecanismul caricaturii, unde râsul spontan este dublat mereu de un gust amar. Astfel, paralelismul dintre actul teatral și actul gastronomic este dus până la capăt: numele originare ale personajelor sunt grotesc modificate, pe baza unor trăsături morale reprezentative sau unor similitudini sonore cu denumiri de preparate sau ingrediente, evidențiind cinic metafora lumii care consumă și se consumă. Brechtianul Galy Gay devine aici Garlic Guy, în timp ce sergentul Charles Fairchild devine Fire Hot Dog (interpretat de Kazuyoshi Kushida însuși), iar Leocadia Begbick devine Oregano Begbick. Cu alte cuvinte, personajele se transformă într-o manieră nedisimulată în ingredientele unui spectacol-festin, dar și unui exercițiu stilistic ambițios, ce echilibrează într-un singur loc estetici diferite, asemenea unui varieteu dus la un alt nivel de rafinament.

Apropo de toată această convenție gastronomică... Este aproape imposibil să nu zâmbești cinic, gândindu-te că spectatorii poate au savurat, înainte de începerea spectacolului, un roast beef preparat ca la carte. Nu de alta, dar, vorba lui Brecht, „omul este bun, dar carnea de vită este și mai bună”.



FITS FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU
12 iunie - 21 iunie 2020

Ediție specială ONLINE

Puterea de a **CREDE / EMPOWERED**

Partener oficial



Raiffeisen BANK
Banking așa cum trebuie

RAIFFEISEN ART PROIECT
#stagiunevirtuală #unboxteatru

FITS Partener de tradiție al #FITS2020

Așteptându-l pe Godot

Destinul unui spectacol

Ion M. Tomuș

Fenomenul teatral sibian cuprinde instituții care funcționează la nivel de excelență (Teatrul Național Radu Stanca, Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, Bursa de Spectacole, școala de teatru, coregrafie și management cultural, platforma de doctorate). Toate acțiunile și proiectele derulate de aceste structuri sunt cuantificabile și pot fi evaluate prin indicatori preciși, clari, reci, care țin de cifre și de statistici.

Pe de altă parte, Teatrul Național Radu Stanca și Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu mai circumscriu în sfera activităților derulate o serie de indicatori care țin de o cu totul altă natură: este vorba despre memoria afectivă, emoțională, în care se stochează și înmagazinează o serie de experiențe teatrale unice, despre care putem spune, pe bună dreptate, că au format o generație. Memoria mea emoțională, de spectator, este în continuare influențată de o serie de spectacole produse la naționalul sibian, care beneficiază, cumva, de o dublă valență: în primul rând, sunt experiențe spectaculare formatoare (așa cum am mai spus), apoi sunt spectacole care s-au impus în forță în patrimoniul universal. Sunt convins că nu sunt singurul care gândește astfel și că, de exemplu, mulți colegi de generație se raportează la fel cu privire, de exemplu, la *Idiotul, Othello?* (în regia lui Andriy Zholdak), la *Pilafuri și parfumuri de măgar, Cumnata lui Pantagruel* (în regia lui Silviu Purcărete), precum și la multe, multe alte spectacole. Lista poate continua, dar acest text nu este un exercițiu de reconstituire a unui inventar, fie el și subiectiv. Mai degrabă, acest text este un exercițiu de reconstituire afectivă, a unui întreg complex de emoții rezultate din reîntâlnirea cu *Așteptându-l pe Godot*,

cu Silviu Purcărete, Constantin Chiriac și, mai ales, cu Virgil Flonda. Dincolo de toate avantajele și dezavantajele mediului online, ediția 2020 a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu facilitează tocmai această (re)întâlnire a publicului cu un set de experiențe teatrale unice prin încărcătura lor emoțională, calitatea artistică și complex de semnificații.

Așteptându-l pe Godot, în regia lui Silviu Purcărete, s-a impus cu rapiditate ca fiind un reper semnificativ, esențial, pentru spectacologia acestui regizor. Obișnuindu-și multă vreme publicul cu abordări și (re)interpretări inedite din marea literatură universală, Purcărete a impus un sistem performativ în care textul era transformat în pretext pentru spectacol, iar firul narativ se țesea subtil și fin (dar mereu în forță) prin exercițiile de improvizație ale actorilor. Astfel, scena devenea pentru Purcărete spațiul în care trebuiau dirijate serii complexe de energii creatoare, marcate și influențate de întâlnirea dintre autorul (pre)textului, de intențiile creatoare ale regizorului, de exercițiile de improvizație ale actorilor. În schimb, în cazul lui *Așteptându-l pe Godot*, situația este cu totul diferită. Textul lui Beckett, cu toate particularitățile sale, este, în întreg ansamblul său funcțional, un imbold înspre exerciții dificile și dureroase de plonjare în abisul individualităților noastre, ca spectatori.

Mai mult decât orice altceva, ceea ce mă interesează, ca spectator, acum în 2020 (la cincisprezece ani după premieră), este *destinul* acestui spectacol. Plecarea timpurie și nedreaptă a lui Virgil Flonda a produs o ruptură nu numai în inimile și sufletele distribuției și a echipei. Dualismul de care se vorbește atât de mult în contextul

piesei (Vladimir – Estragon; Pozzo – Lucky; funcționalitatea binară a replicilor etc.) a fost rupt. Se părea că un întreg sistem armonic s-a prăbușit și că nu ar mai fi putut fi redresat, resuscitat. Relația personală și profesională unică dintre Constantin Chiriac și Virgil Flonda, o fundație solidă pe care Silviu Purcărete și-a construit capodopera, pur și simplu s-a întrerupt, printr-o forță mai presus de înțelegere. Destinul, în schimb, s-a îngrijit de spectacol, așteptarea tipic beckettiană s-a împlinit în noua distribuție, Marian Rălea a dus mai departe emoția. Povestea și destinul spectacolului s-au dus mai departe, la cele mai importante festivaluri de artele spectacolului, pe scene legendare din lumea întreagă. Spectacolul este azi un reper esențial, a schimbat destine de spectatori (și nu numai). Primul an, cu Virgil Flonda în distribuție, este un nucleu, un punct zero, iar difuzarea sa online în cadrul ediției 2020 a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu este un gest plin de semnificații și un prilej de aducere aminte și de mulțumire. Este deja un clișeu nefericit să se vorbească despre „actualitatea” lui Samuel Beckett. Totuși, acum, în 2020, în contextul turbure și nesigur al unei pandemii care ne forțează să reconsiderăm întregul fenomen al artelor spectacolului, prima replică a piesei, celebrul „Nu mai este nimic de făcut” capătă semnificații și sensuri noi. În loc de emoția și așteptarea care se configurau începând cu acest punct, recontextualizarea replicii lui Estragon ne invită la o frondă oarecum intertextuală: „Ba da, mai sunt multe de făcut. Lumea și-a ieșit din balamale, dar situația se va schimba”.



Așteptându-l pe Godot

Existențialismul lui Purcărete

Diana Nechit

Rescrierea clasice și a canonicilor pare a fi în continuare o sursă de creație inepuizabilă pentru marii oameni ai scenei, așa cum este și cazul reprezentației Teatrului Național „Radu Stanca” de la Sibiu, *Așteptându-l pe Godot*, un fel de întâlnire a titanilor: Samuel Beckett, Silviu Purcărete, Constantin Chiriac și, nu în ultimul rând, Virgil Flonda. Textul emblematic semnat de unul dintre marii reprezentanți ai teatrului absurdului presupune o lectură nu întotdeauna facilă, care a cunoscut, în timp, interpretări și suprainterpretări dintre cele mai variate și mai ermetice, de la cele filozofice, la cele mai fanteziste, care toate gravitau în jurul uneia dintre cele mai mari mistere din istoria teatrului universal: identitatea lui Godot și incertitudinea sosirii sale. Atât backgroundul receptării, cât și sincretismul generat de text, sunt tot atâtea (pre)texte pentru a declanșa interesul unui creator atât de exigent, precum Silviu Purcărete, care recurge de această dată, oarecum în contrapondere a tendinței sale generale, la o epurare scenică pregnantă și reprezentativă pentru vidul existențial al celebrelor personaje. Bineînțeles, fiecare nouă creație infuzează noi configurații, noi sensuri, uneori poetice, alteori grotești, de un umanism copleșitor, acestui text de patrimoniu al teatrului universal. De asemenea, evanescența acelor *plaje* de indeterminare textuală, acelor spații goale, neexplicitate, potențează intenția, firească sau nu, a exegezei, atât teoretice, cât și creative, de a le *alimenta* cu sens, fie el religios, filozofic, moral, etic, psihologic. Purcărete, în schimb, nu a fost atins de această angoasă a explicitării și a mers pe linia existențialismului, propunând accente mai degrabă comice care atenuează, fără a diminua, tragismul condiției umane sintetizat în acest duet de rătăcitori, de vagabonzi hoinari, ale căror deambulări și volute textuale se învârt în jurul venirii lui Godot.

În esență, montarea sibiană este despre non-sensul comun al existenței individuale și colective, despre un absurd situațional și metafizic reiterat zi de zi, ceas cu ceas. Dincolo de mizele receptării în zona absurdului din montarea lui Purcărete, se simte prezența unui realism pigmentat cu elemente suprarealiste, la nivelul scenografiei, dar și al ipostazei fizice a unor personaje. Dispozitivul scenic este concentrat în jurul unui copac suspendat cu rădăcinile în aer, iar pe scenă este delimitată o scenă mai mică, la vedere, într-o parte, cu masa suflleurului, artificiu care conduce la o *demistificare* a iluziei comice. Extra-planul narațiunii scenice asigură crearea unui adevărat *spațiu sonor* care culminează cu apariția unei trupe de muzicieni în costume de iepuraș interpretând muzică de Schubert. Din mijlocul acestora, se desprinde imaginea inocentă a unui copil care vine să-i anunțe pe cei doi, Didi și Gogo, că personajul Godot nu vine. Le dă indicații precise să-l aștepte în continuare, creând astfel virtualitatea unui mâine probabil. Absurdul situațional glisează înspre însăși construcția spațială care apare atomizată în mai multe puncte de forță: centrul și lateralele scenei, dar și culisele. Astfel se conturează un fel de alternanță obsesivă între angoasă și speranță, în care personajele sunt prinse ca într-un fel de tobogan cinic și, totuși, ludic: vine sau nu vine?! Răspunsul personajelor la această suprapunere de intenții ale presupusului Godot este acțiunea mecanică, repetitivă de a veni mereu în același loc, de a reitera aceeași așteptare vană și sterilă, presărată cu perorații discursive la limita dintre absurd, non-sens și un umanism naiv și atașant. Fără a avea finalitate și concretețe, gestul venirii lor în același punct, zi de zi, devine aproape ritualic, devine un automatism care le umple viața de sens și de optimism. Oricare ar fi accepțiunea dată conceptului „Godot”, acesta devine motorul existenței lor, ideea care îi ține vii, care le dă impulsul de a o lua mereu de la capăt.

Spectacolul lui Purcărete a mizat și pe intenția, reușită, de a construi o relație între Gogo și Didi, cât mai apropiată de firescul situațional și conversațional. Gogo și Didi, cuplul de cloșarzi nedespărțiți, au toate manile unei relații comune, cu problemele de comunicare inerente, cu micile șicane și tachinări, cu certuri și împăcări. Astfel, comicul situațional și de limbaj, care decurge din divagațiile pe subiectul ghetelor lui Gogo, sunt o imagine esențializată a derizoriului pe care existența noastră o capătă uneori. Palierul discursiv este punctat de cel gestual, de mimica personajelor care dă concretețe și realism relației dintre cei doi protagoniști, o anume complicitate aproape afectivă, cu accente *melo* bine plasate. Purcărete mută inexorabil accentul de pe indeterminismul textual al biografismului acestor două personaje pe concretețea lor: ei capătă consistență, sunt individualizați. Publicul nu-i mai percepe ca pe niște abstracțiuni ale unor principii, concepte sau idei, ci ca pe niște oameni în carne și oase cu sentimente și neajunsuri, cu plusuri și cu minusuri. Paradigma construcției acestui prim dublet de personaje este comicul, așa cum grotescul este cheia de boltă în construcția celui alt dublet, Pozzo și Lucky. Dacă prima relație stă sub auspiciile augure ale unei tovărășii calde și complice, al doilea tip de relație este construită pe principiile raportului master/servant. Acțiunile pe care Lucky trebuie să le facă stau sub incidența gratuității, a non-sensului, tiranul Pozzo având o satisfacție maximă în fața neputinței și a resemnării lui Lucky.

Astfel, absurdul este chiar sensul existenței, dar acest absurd, atenuat de comic și impregnat de realism, umanizează, sensibilizează proiecțiile personajelor lui Beckett. Montarea lui Silviu Purcărete, înscrisă deja în constelația spectacolelor de patrimoniu ale naționalului sibian, eliberează textul de sub enclava fatalismului și introduce ideea de acceptare. Trebuie să ni-l închipuim fericit pe personajul beckettian.



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

TU EȘTI VIITORUL  **BRD**

GRUPE SOCIETE GENERALE



**PIATA
Lidl**
FESTIVALUL - CLASIC

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

#IMPREUNAINSIGURANTA #MERITISAFIISURPRINS

FITS SIBIU
INTERNATIONAL
THEATRE
FESTIVAL

 **meriți
să fi surprins**

Cătălin Ștefănescu

în dialog cu

Denis O'Hare

Ana-Maria Dragomir



© Eoin Higgins

Prin traiectoria experienței sale, și prin perspectivele pe care le-a dobândit de-a lungul carierei de artist și scriitor, Denis O'Hare întrupează din multe privințe, deviza festivalului din acest an. Înainte de a deveni actor, O'Hare a adunat o experiență de muncă boemă și colorată, de la tăiatul ierbii și curățarea zăpezii, până la ospătărie și zugrăvit. S-ar putea argumenta că datorită acestor experiențe, O'Hare a reușit să aprofundeze interpretativ, într-un mod aparte, trăsăturile condiției umane, adunând un palmares bogat de premii și nominalizări semnificative. Începându-și cariera pe scenă la 40 de ani, experiența variată i-a facilitat lui O'Hare dobândirea unei flexibilități care i-a permis să-și adapteze jocul actoricesc pentru diferite audiențe. Dialogul lui Cătălin Ștefănescu cu Denis O'Hare deschide spre reflecție subiecte importante, precum rolul audienței pentru un actor de scenă, diferența dintre publicul de teatru și cel de televiziune, posibila eroziune a interesului pentru lectura aprofundată și felurile în care experiența pandemiei ar putea remodela umanitatea. Perspectivele lui O'Hare sunt pe cât de intrigante, pe atât de stimulante, reflectând pasiunea actorului pentru scenă și pentru impactul pe care l-ar putea avea în viețile publicului său. Spectatorii sunt pentru actorul american ingredientul cheie în orice demers teatral, O'Hare configurând publicul de teatru ca fiind un partener de dialog. În prezența acestuia, interpretarea pe scenă devine atât o reaffirmare a vieții și a scopului său ca actor, cât și un act de acrobație riscant, asemănător mersului pe sârmă la înălțime. Pentru O'Hare, meseria de actor de teatru presupune nu doar asumarea riscului de a nu fi apreciat sau de a confrunța situații neprevăzute, însă și o anumită atracție pentru un astfel de risc.

În același timp, experiența unui spectacol produce o intimitate aparte, în cadrul căreia se creează o buclă de *feedback* între actori și spectatori și care este supusă unor serii de protocoale nescrise. În viziunea lui O'Hare nu există lipsă de consecință pentru oricare dintre reacțiile publicului de sală. De la un telefon uitat deschis, până la răsete sau la acte considerate până de curând banale, precum o tuse sau un strănut, reacțiile publicului au potențialul de a modela pentru actor însuși actul interpretării, fiecare spectacol devenind, astfel, o experiență cu un caracter nereplicabil. Spre deosebire, publicul serialelor de televiziune se raportează într-un mod diferit la actorii care interpretează personajele de film. O'Hare dă ca exemplu serialele care sunt difuzate de-a lungul mai multor ani, unde spectatorii se atașează de personaje, le observă evoluția și cresc împreună cu ele. Această relaționare îndelungată conduce la o anumită familiaritate cu actorii, care prin interpretarea evenimentelor și emoțiilor mai aproape de cotidian, devin mai ușor de abordat decât actorii marelui ecran.

Un alt aspect stimulant al dialogului este perspectiva asupra felului în care tehnologiile recente transformă înclinația către lectură. Citându-l pe Adam Garfinkle, Ștefănescu îl invită pe O'Hare să reflecteze în ce măsură obiceiul lecturii profunde („deep literacy”) este astăzi unul erodat. Prin definiție un optimist, O'Hare, a cărui pregătire formală include studiul aprofundat al poeziei, argumentează că modul în care este parcursă lectura unui text contează mai puțin decât parcurgerea acesteia, exemplificând practica din ce în ce mai des întâlnită de a utiliza platforme precum *Audible*, care permit ascultarea cărților în locul citirii lor, sau chiar transliterarea

melodiilor pop preferate. În același timp, O'Hare sugerează că această eroziune poate fi deturnată prin educația timpurie, unde pofta de citit poate fi cultivată devreme, cu pași mici și prin intermediul căreia este important ca cititorii să dobândească o familiaritate cu cât mai multe genuri literare. Fiecare gen în parte este o experiență în sine, care ar putea avea un impact profund asupra formării personale și a relaționării cu lumea. De asemenea, pentru a descoperi metode de înțelegere a publicului tânăr sau curent, este importantă deschiderea sinceră către alte forme de creație literară, precum muzica rap sau poezia *slam*, care nu sunt înscrise în canoanele clasiciste.

Din conversația cu Ștefănescu, O'Hare reiese ca un gânditor de o perceptivitate sensibilă a realităților curente, pe care le și explorează în proiectele sale. Un astfel de exemplu este *Song of Rome (Cântarea Romei)*, un proiect dezvoltat împreună cu Lisa Peterson în cadrul colectivului creativ Homer's Coat, pe care cei doi l-au co-fondat. Proiectul vizează problematizarea și reflectarea asupra felurilor în care suntem guvernați și în care, la rândul nostru, guvernăm, parcurgând istoria ridicării și căderii imperiului roman și trăgând paralele cu administrația curentă americană. Această explorare pare și mai stimulantă, situând-o în contextul global al experienței pandemiei. O'Hare argumentează că prin această experiență împărtășită în timp real de miliarde de oameni din jurul lumii, care ne-a ascuțit conștientizarea impactului asupra naturii și care ne-a conectat global afectiv într-un mod fără precedent în istoria recentă, avem o oportunitate inedită să ne re-imaginăm raportarea la lumea înconjurătoare, prin a menține conexiunea umană într-un context al unei comunități globale mai solidare.

Pippo Delbono și George Banu în căutarea frumuseții

Diana Nechit

Dincolo de efectele și mutațiile profunde pe care izolarea și criza pandemică le-au adus în rutina existențelor noastre sociale, profesionale, în ritualurile noastre de comunicare, este vorba și de o schimbare de perspectivă asupra ideii de intimitate. Glisarea aproape exclusivă a tuturor activităților în zona online-ului a generat un fel de relocare a obișnuințelor noastre, a destinației pe care spațiul privat o avea înainte de pandemie. Prin obiectivul camerei devenim martori și generăm, la rândul nostru, un tip de *voyeurism* prin care integrăm interacțiunea verbală într-un context spațial care recrează, aproape scenografic, ideea de platou, de scenă. Devenim, intenționat sau nu, scenografi ai acestei extra-realității digitale. Unele interacțiuni rămân la nivelul unei simple transmisii și decodificări de mesaje, dar altele depășesc contingenta banalului și se înscriu într-un inefabil generator de emoție și metaforă, aș îndrăzni să afirm. În cazul acestor *întâlniri*, barierele, distanțele se anulează și asistăm la o simbioză a spațiilor care se demultiplacă într-o conexiune a-spațială, a-temporală.

Nu cu puțină emoție am urmărit transmisia care i-a readus împreună, în ciuda acestui context pandemic, pe Pippo Delbono și George Banu, personalități nelipsite de la întâlnirile fizice ale edițiilor precedente ale Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu. Au fost și de data aceasta împreună și nu doar grație montajului și a tehnologiei, dar mai ales prin prisma unei iubiri față de celălalt, a unei generozități care „sparge ecranul” și lasă loc nostalgiei, poveștii, rememorării. Au fost împreună grație generozității lui Constantin Chiriac care, în preambulul acestei discuții, puncta necesitatea „dincolo de regrete, frustrare, suferință” de a crea o punte, de a continua, de a crede că viața merge mai departe, că „artiștii nu numai că au avut, au și vor avea rostul lor”, dar că sunt și vor rămâne „acei copii de duminică ai societății” care țin în palmele lor sufletul, inima, miracolul a tot ceea ce înseamnă existență. Suntem cu toții spectatori privilegiați ai acestei

generozități, ai acestei puteri de a crede, care au generat și au făcut posibile calitatea, bogăția și diversitatea evenimentelor acestei ediții online.

Dintre „copiii teribili ai artelor spectacolului din Europa”, Pippo Delbono este, fără îndoială, un copil mare și frumos, sensibil, special și foarte încercat de viață. Creatorul a fost, de nenumărate ori, prezent la Sibiu, la FITS, cu spectacole și dialoguri care i-au amprentat puternic pe cei prezenți. Anul trecut a fost *Gioia*, un recviem în memoria lui Bobo, iar în anul acesta avem șansa să vedem *Dopo la Battaglia*, spectacol care se petrece într-un fel de spațiu carceral, închis, azil sau pușcărie și care este un strigăt de revoltă personal și emoționant. Alături de Pippo, George Banu, care este „unul dintre cei mai importanți însoțitori ai marilor regizori din lume, profesor, gânditor, prieten”, după cum îl prezintă cu generozitate Constantin Chiriac.

Sibiu, Paris, Catania. Fără voia noastră, ochiul înregistrează detalii din spațiu, semne ale prezentului, ale reclusiunii acestor creatori: însemnele festivalului, rafturi pline de cărți, tablouri cu afișe ale spectacolelor – tot atâtea *post-card*-uri ale normalității unei vieți dedicate creației, frumosului, artei, care sperăm să redevină prezente, vii, într-un viitor cât mai apropiat. George Banu vorbește despre Pippo, despre teatrul său, „un teatru complex, contemporan, un teatru ca un dar de sine”. Despre însingurarea și suferința acestui om atât de încercat de viață, care a creat „un teatru cu mărturie la persoana întâi și care amintește suferința bolii pe care a traversat-o, despre SIDA, despre suferința dorului în urma morții mamei sale, despre suferința recentă, teribilă, în urma morții lui Bobo, dublul său straniu, de care nu s-a separat niciodată.” Dar și despre marile teme ale creației lui Delbono, în care se regăsesc rănile lumii de astăzi, un teatru care alternează durerea cu surâsul, care asociază cuvântul muzicii, mișcarea cu dansul. În jurul acestei idei de teatru, Pippo a creat o echipă, o echipă stranie, cu oameni bolnavi, cu marginali, o echipă care restituie cu pasiune, cu durere, destinele

lumii actuale, într-un mix de suferință și dăruire. Poate cea mai mare durere a acestei izolări a fost neputința vederii echipei: Pippo recunoaște că au mai vorbit la telefon, dar durerea, dorul au rămas vii și percutante. Pippo este un călător, creațiile sale l-au purtat pe urmele războaielor, ale acțiunii politice, în Palestina, în America de Sud, dar mai ales pe drumurile migrantilor, de a cărei soartă a fost mereu preocupat, mai ales acum, în această perioadă atât de sensibilă, de tragică pentru Italia, mai ales: „Je suis comique, mais regardez autour de vous, je ne peux pas faire du théâtre léger.”

Conversația celor doi prieteni ne lasă să descoperim, cu pudoare, un artist care suferă, care este abătut, trist, fără poftă de viață, un însingurat care încearcă să reziste. Trecutul este rememorat cu nostalgie, prezentul este o umbră încă neagră, „în care, pierdut, privesc pe fereastră”, fără posibilitatea unei interconexiuni umane, fără gust pentru teatru, spectacole, muzică, ci doar cu prezența câtorva filme, în special Fellini. Despre budism și despre rugăciunile comune în încercarea de a-și regăsi speranța, despre virus și ravagiile sale, dar mai ales despre compasiune, despre doliu. Pippo vorbește despre creația sa mai veche, *Questo buio feroce*, care, în contextul actual, pare un fel de premoniție sumbră a realității ultimelor luni, un dans macabru, un festival în care moartea dansează, în care putem să-o întâmpinăm cu seninătate, ca pe o sărbătoare. Spectacolul a fost realizat după cartea autobiografică a lui Harold Brodkey, scriitor englez mort de SIDA și dă o dimensiune felliniană operei lui Delbono. În ciuda melancoliei și a durerii evidente a creatorului, speranța unui nou început este inerentă: Pippo nu este un învins, ci un artist activ care vrea să revină în mijlocul oamenilor, care vrea să-și reia inițiativele sociale, militante, să-i ajute pe ceilalți. „Si à la fin, comme artiste, tu te retrouves seul avec ton génie, tu as raté ta vie.” Cu pudoare și cu emoție l-am regăsit pe Pippo, așa cum îl iubim, melancolic, luminos, trist sau, într-un cuvânt, generos. Un creator în căutarea frumuseții absolute!



Ochii Beatricei și puritatea ficțiunii

Andrei C. Șerban

Attracția pentru decorurile coșmarești, pentru atmosfera încărcată de spectre demonice, pentru fizionomii monstruoase, pe scurt acest magnetism al răului cu care toți cochetăm într-o manieră mai mult sau mai puțin afișată atunci când îl regăsim în opere de artă a făcut ca, mult timp, cheia de boltă a literaturii semnate de Dante să fie asociată cu *Infernul*. În consecință, această primă parte a *Divinei comedii* este, statistic vorbind, cea mai citită, analizată, readaptată scriere a poetului florentin, servind, pentru mulți artiști vizuali ori creatori ai scenei, ca mediu ideal de a asigura experiențe senzoriale viscerale, de a *delecta* spectatorii cu un șoc memorabil. Și totuși, emoția poate fi accesată și prin intermediul unui discurs scenic care evită *spectaculozitatea* artificierilor șocante. Și totuși, chiar și *Paradisul* dantesc poate fi un suport textual la fel de creditabil pentru exigențele unui spectacol profund.

Creația scenică orchestrată de Eimuntas Nekrošius este unul dintre cele mai potrivite exemple de acest gen, apropiindu-și partea finală a trilogiei dantești într-o convenție minimalistă ce se alimentează din forța metaforică pe care regizorul lituanian le-o conferă gesturilor și obiectelor cotidiene. Ca în multe alte cazuri de adaptare pentru scenă a marilor texte clasice, textul lui Dante devine aici un pretext, nu în sensul în care consistența sa simbolică ori alegorică este substituită de o intenție total diferită, ci în sensul că *greutatea* sa literară este integral topită în imagine. Prin urmare, departe de a fi o transpunere fidelă a referentului literar, acest *Paradis* are, mai degrabă, aparența unui exercițiu teatral investit cu valențe pantomimice cvasi-ritualice. Această aparență ascunde, însă, un adevărat crez artistic, pornind de la sugestie ca principal mecanism de a organiza substanța scenică; *Paradisul* nu capătă, nici măcar fragmentar, o concretețe vizuală, el este proiectat de către gesturile actorilor într-o realitate potențială, invizibilă. Nekrošius își exprimă, deci, predilecția pentru o poetică a evanescentei, trasând contururile unor

forme pe care spectatorul să le poată umple cu propria sa imaginație, fără a impune un discurs imagistic rigid, fără a *unidirecționa* percepția receptorului.

Paradisul regizorului lituanian începe, astfel, cu *mizele* unui spațiu gol care devine suport material pentru intervențiile muzicale instrumentale ori vocale, ce învelesc cinetica scenică printr-o prezență vibrantă, dar și pentru succesiunea de tablouri vivante ori de ansambluri imagistice dinamice, orchestrate de grupaje corale care sunt mereu în căutarea unui limbaj ce depășesc exigențele cuvântului. De altfel, cuvântul devine secundar în fața acestui construct senzorial care impresionează prin simplitatea convenției minimaliste, prin naturalitatea actelor ce leagă și dezleagă raporturile între indivizi, dar mai ales prin sugestivitatea cu care comprimă o imagine totalizantă a umanității care, abandonându-și carcasa efemere, pășește în lumină. Această lumină paradisiacă este subtil decupată de ochiul regizorului, care numește spațiul scenic un *muzeu* – termen ce nu trimite neapărat la sensul său *profan*, la cel de adăpost al valorilor materiale create de om, ci la rădăcinile sale etimologice: *loc al muzelor*. Prin acest artificiu, scena este înzestrată cu atribute ale sacralității, dar ale unei sacralități care depășește raportările dogmatice ale oricărei forme de discurs religios. De altfel, spectacolul semnat de Nekrošius nu atacă textul dantesc ca referent literar definitiv strict pentru imaginarul creștin, ci ca simbol al spiritualității universale ori al gândirii magice, ca formă de manifestare a nevoii umane de a-și crea din propriii zei cărlige prin care să apropie Cerul de pământ.

Conceptele ce țin de această spiritualitate universală, eliberată de sub restricțiile dogmei, sunt, la rândul lor, sublimate în acte gestuale alimentate de un spirit ludic ori în raporturi metaforice pe care regizorul le creează între om și obiect. Personajele se mângâie fratern pe cap, ca într-un act al iertării ori al deșteptării celor adormiți din *somnul* existențial. Tot altfel, bărbații își

îmbracă doar un braț în cămăși albe, trasând profiluri scindate – pe jumătate în întuneric, pe jumătate în lumină; pe jumătate carne, pe jumătate spirit. În același mod, personajul feminin central, Beatrice, poartă un șirag de perle care se proiectează în mintea privitorului sub forma unui nimb. Nu în ultimul rând, suflutele ce aspiră la mântuire își cedează la porțile acestei constelații a muzelor obiectele care le-au definit și care, de fapt, au reprezentat vocația și esența propriei lor existențe. Uniforma de soldat, cărțile, ustensilele de bucătărie, bijuteriile, oglinda devin tot atâtea forme de a delimita într-un plan invizibil destinele unei colectivități care a încercat să găsească în război, în cunoaștere, în meșteșug, în frumusețe ori în vanitate surrogate paradisiace perisabile. Toate aceste obiecte-simbol ce încapsulează condiția terestră, materială a acestui suflet colectiv, precum și tarele fizice care au stigmatizat traseul cotidian al celor depozedați de integritatea senzorială, sunt învelite în file de hârtie (element obsesiv în imaginarul scenic trasat de regizorul lituanian) care au, deopotrivă, valențe mortuare, întruchipând un nesfârșit giulgiu ce acoperă materia perisabilă a lumii, dar și valențe meta-ficționale, ca și cum toată suferința umană poate fi îngrădită de perimetrul unei pagini de literatură pură. Nu întâmplător, personajul central al acestei sfâșietoare stări de extaz, în care cuplul Dante-Beatrice se scufundă în apele imaginare ale unui tărâm edenic, pare să fie însăși Cartea, atât ca manifestare a imaginației dantești, cât și ca simbol al Universului, amintind parcă de ecoul îndepărtat al imaginației borgesiene.

Spectacolul lui Eimuntas Nekrošius devine, astfel, o poetică punere în scenă a ideii de meta-travaliu artistic, a purificării prin ficțiune, însă printr-o ficțiune care depășește limitările cuvintelor mult prea mici, poate, pentru a surprinde cu adevărat fericirea supremă a momentului în care Dante vede ochii angelice sale Beatrice. Viața, la fel ca arta, există, de fapt, pentru a sfârși într-o Carte. La fel și *Paradisul*.



**F I
T S**

**ONLINE
SPECIAL
EDITION**

Puterea de a crede
/ Empowered

**12 – 21
JUNE 2020**

sibfest.ro **LIVE**



10 zile

138 de evenimente

Spectacole și invitați online din

30 de țări de pe 5 continente




MINISTERUL CULTURII



INSTITUTUL
CULTURAL
ROMÂN



 Ambasada
Austriei
București

forumul | cultural | austriac^{buh}

I was looking at the ceiling, and then I saw the sky

Diana Nechit

Spectacolul produs la Opera de Lyon, *I was looking at the ceiling, and then I saw the sky*, este un produs hibrid, o pop-opera, de John Adams, transpusă scenic într-o formulă spectaculară extrem de bine condusă narativ, dar și scenic, de către Eugen Jebeleanu. John Adams este un compozitor ale cărui produse se înscriu fie în tradiția genului operistic, *Nixon in China* sau *Doctor Atomic*, sau sunt experimente ce presupun mixări de forme și stiluri din zona *songplay* sau pop-opera, așa cum este și *I was looking...* care a fost scris după cutremurul din 1944 din Los Angeles, pornind de la mărturiile victimelor. La primul contact cu titlul, putem crede că acesta are doar conotații metaforice, abstracte, dar nu trebuie să desconsiderăm valențele concrete ale acestuia, primul plan de semnificații trimițând la o realitate fizică, cât se poate de dramatică, aceea a oamenilor care și-au pierdut acoperișul de deasupra capului. Celelalte sensuri nu sunt excluse, ci vin ca o completare, pe un alt palier al comprehensiunii textuale și simbolice ale reprezentației. Pentru montarea spectacolului de la Lyon s-a folosit integralitatea partiturii, care a fost supusă unor tăieturi minore. La Théâtre de la Croix-Rousse, Eugen Jebeleanu se lasă inspirat în montarea sa de construcția fragmentară a textului, alcătuit din mai multe scene a căror succesiune nu este una fixă. Această libertate a coeziunii textuale îi dă posibilitatea să construiască o narativitate spectaculară coerentă care dezvoltă pe planuri multiple relațiile dintre cei șapte protagoniști schițați de autoarea libretului, June Jordan.

Structural, ansamblul micro-structurilor dramatice se înscrie într-un dispozitiv spațial unic, pluricelular, pe două nivele, care imită structura unui imobil de locuințe. Și, dintr-o necesitate fizică ce ține de optimizarea spațiului scenic, orchestra ocupă structura de la primul nivel. Ansamblul orchestral este integrat în reprezentație nu numai prin partitura muzicală, dar și prin renunțarea la obișnuita ținută vestimentară, frac și rochie lungă, instrumentiștii purtând jeanși și tricouri.

De coloratură variată, acompaniamentul orchestral mixează partitura clasică cu accente de jazz și pop rock. Scenografia este completată, în avanscenă, de-o parte și de alta a dispozitivului central, cu două elemente emblematice pentru identitatea Statelor Unite ale Americii: côté jardin, se află un loc de rugăciune surmontat de un crucifix imens, din tuburi iluminate electric, iar côté cour, un dispozitiv de judecată deasupra căruia tronează drapelul înstelat. Astfel, legea divină și cea a oamenilor, devin instanțele supra-dramatice care articulează destinele celor șapte personaje. Cele trei încăperi de la etaj prezintă o succesiune de decoruri cu funcționalități multiple: un living încărcat cu plante verzi, un dormitor cu accente de kitsch și elemente de sugestie erotică și un interior neutru, de un alb clinic, la limita dintre o celulă de închisoare, cameră de spital sau toaletă publică, pe peretele căreia scrie: „A nos sœurs assassinées”. Fiecărui tip de spațialitate îi corespunde o serie de micro-scene, simbolismul spațial contribuind la descifrarea mizelor dramatice. Încăperea mediană este alcovul în care au loc partidele erotice ale preotului sau cele de masturbare ale polițistului în fața tabloului supradimensionat ce înfățișează un nud negru înconjurat de flori. Cele trei celule spațiale cu poveștile lor aferente (homosexualitate ascunsă, imigranți, maternitate, prostituție, *deal*, polițiști albi și violenți, abuzurile serviciului pentru imigranți, homofobie, religie, justiție, moarte) sunt, de fapt, expresii condensate ale visului american reprodus în cele mai mici detalii de partitura scenografică și de cea dramatică. Un element interesant al construcției dramatice este și cel al simultaneității: în fiecare dintre încăperile de la etaj are loc o scenă în timp ce, în avanscenă, are loc o alta. Această distribuție a scenelor conferă dinamism, dar și *adâncime* jocului scenic.

Soliștii de la Opera de Lyon maniază la fel de bine registrul muzical, cât și pe cel dramatic: precizia dicției și a intențiilor dramatice sunt și mai bine puse în evidență de un lirism

dublat de un *angajament* teatral, propriu comediei muzicale. Personajele masculine reproduc stereotipii recognoscibile în arealul multiculturalismului american: Dewain, tânărul gangster afro-american pocăit, prins între predispoziția culturală pentru „intratul în belele” și o aură tandră de „băiat bun”, Mick, polițistul homofob care-și reprimă identitatea homosexuală și care bifează toate clișeele americanului mediu, de succes (un corp sănătos, sportiv de top, ura pentru imigranți, multiplele cuceriri feminine, misoginia afișată, simțul datoriei față de job și autoritatea ierarhică) care, în ciuda aparentei rigidități morale, se îndrăgostește de Rick, avocatul de origine vietnameză, îmbrăcat în costum și pantofi cu toc, la limita clișeului transgender. Curajos și sfidător, acesta din urmă este un fel de apărător al oprimaților, alături de pastorul baptist cu apetit sexual mărit, David. Partiturile feminine se completează, dar fără să se confunde: Tiffany, aparent neutră, dar cu accente viguroase și mușcatoare, atunci când situațiile le impun, Consuelo, imigranta atașantă din Salvador, pradă unui destin advers și Leila, internistă într-o clinică de avorturi, care ține discursuri despre echitate socială și justiție pentru toți. Deși elementul central, exterior dramelor personajelor, este cutremurul (sugerat prin molozul care cade peste tot pe scenă, de câinele care caută printre dărâmături, de crucea și drapelul căzute) acesta nu este, în economia reprezentației, decât un element perturbator, accentul căzând pe fresca socială. Dincolo de accentele pe alocuri militante, inerente unui asemenea context socio-etnic, dincolo de asocierile inevitabile cu situații dramatice care țin de actualitatea imediată, reprezentația este ancorată într-un lirism estompat, în situații de viață autentice și credibile.

**F I
T S**

**ONLINE
SPECIAL
EDITION**

Puterea de a crede
(Empowerment)

**12 – 21
JUNE 2020**

sibfest.ro **LIVE**



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

Un eveniment organizat în timp

record de doar **67** de zile



Botschaft
der Bundesrepublik Deutschland
Bukarest



Konsulat
der Bundesrepublik Deutschland
Hermannstadt

**EU
JAPAN
fest**



**GOETHE
INSTITUT**



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

Fiecare moare singur

Natalia Turcan



Conform datelor oficiale, Adolf Hitler a murit la 30 aprilie 1945. Singur. În Berlin. În anii celui de-al Doilea Război Mondial, contextul pe care-l aduce în scenă spectacolul *Singur în Berlin (Jeder stirbt für sich allein)*, e greu să spunem dacă e mai ușor să mori sau să trăiești și, mai ales, cum e mai bine, să fii singur sau nu. Cei care nu sunt singuri suferă pentru și din grija celor apropiați; cei care sunt singuri, se simt abandonați și amenințați permanent de pericolul de a fi bănuiați de ceva sau arestați. Frica este, în orice caz, sentimentul cel mai frecvent și mai intens.

„Mamă, Führerul mi-a ucis fiul!” Știm că e adevărat, nu pentru o singură mamă, pentru toate! A muri nu înseamnă doar a lăsa în urma ta un corp nemișcat, înseamnă a rămâne fără viață, iar asta se poate întâmpla în atât de multe forme, încât, probabil, ar trebui să redefinim moartea. Războiul nu este niciodată un context favorabil vieții. Dar un război în care nu ești lăsat nici să mori, nici să trăiești, este devastator. Anna și Otto Quangel primesc o scrisoare – un îndemn la luptă. Fiul lor a luptat ca să moară, în timp ce ei luptă pentru viață. A trăi puțin, dar vertical, cu sincera conștiință că faci ceea ce trebuie și ești de partea adevărului pare a fi mai prețios decât a trăi mult, dar ducând o existență mizerabilă. Despre asta, dar și despre multe altele este spectacolul regizat de Luk Perceval.

La baza acestei povești stă viața (și dosarul) soților Otto și Elise Hampel, care au avut demnitatea, curajul și poate chiar disperarea să se opună unei minciuni monstruoase. „Fiul vostru a murit ca un erou, pentru Führer și pentru țară!” li se spunea. O consolare ieftină și ineficientă, o minciună. Hans Fallada este cel care transformă aceste două destine într-un roman excepțional, prelungindu-le nu doar viața, ci și dreptatea în numele căreia au luptat. Odda Thormeyer (Anna Quangel) și Thomas Niehaus (Otto Quangel) sunt probabil singurii din acest spectacol care nu sunt cu adevărat „singuri în Berlin”. Arma și scutul lor devin faptul că ei sunt împreună în această luptă. Toate celelalte personaje, începând cu bătrâna doamnă Rosenthal și terminând cu comisarul Escherich, sunt teribil de singuri și, tocmai de aceea, sunt triști și furioși.

Distribuția acestui spectacol este impresionantă. Fiecare dintre personaje pare a fi înviat de prin dosarele securității, actorii fiind, cu toții, nu doar credibili în fața spectatorilor, dar și responsabili pentru povestea pe care o aduc în scenă. Annette Kurz este cea care le-a creat ambianța spațiului. Mai exact: o masă destul de mare, cu picioare drepte, subțiri – atât. În spatele ei, prea puțin observabile, o mulțime de obiecte mai mici sau mai mari, cutii, tobe, aparate electrice, radiouri (amintiri) alcătuiesc un morman devenit acum nimic

mai mult decât gunoi. O metaforă dureroasă a celor care, ajungând în masa comună de soldați, de supuși, de membri ai partidului, de muncitori etc. devin... obiecte aruncate. Ceea ce umple această scenă sunt actorii și luminile potrivite (de care s-a ocupat Mark Van Denesse). Lumina, atât de puțină și bine centrată pe fețele actorilor, distilează parcă realitatea pe care o urmărim.

Atât de rafinată și potrivită decizia luată de Luk Perceval și Christina Belling (cei care au făcut adaptarea romanului) de a le da acestor personaje posibilitatea de a se privi dintr-o parte, de a fi spectatori la propriul destin, parcă pentru a-l cunoaște și a și-l asuma mai bine, dar și pentru a-l putea relata cu mai multă profunzime și mai puțin patetism. Conversațiile intercalate de discursuri la persoana a treia pe care personajele le spun despre ele însele, fac spectacolul mai pătrunzător și îi transmit publicului dramatismul acestei istorii, fără a-l dezgusta sau speria cu scene de violență neactuale și ineficiente, în această situație. Într-un final, nimic mai important decât viața. Dar ce fel de viață?! Suntem cu toții în aceeași trăsură, în același vagon, coborâm (sau urcăm) la stații diferite, fie că este alegerea noastră sau nu. Până la urmă, însă, nu suntem decât o mare de singuratici, care deși știu că pleacă singuri în uitare, nu reușesc să învingă acest abis nici în scurta și, aproape întotdeauna, zadarnica viață.

Educație prin joc și teatru

FITS for kids

Doriana Tăut

Anul 2020... Dincolo de evenimentele surprinzătoare la nivel global, țara noastră experimentează o schimbare mult așteptată a generațiilor. Odată cu resetarea cronometrului istoriei, în 1989, de-abia acum, sociologic vorbind, putem să ne bucurăm de libertatea de gândire și concepție a celor pentru care s-au luptat românii: copiii lor și ai României. Această schimbare se simte peste tot și va deveni tot mai prezentă.

Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu a avut mereu o secțiune dedicată copiilor, a noului public. Prin intermediul spectacolelor realizate de-a lungul timpului de către Magicianul poveștilor, Marian Râlea, mulți dintre micuții spectatori au intrat pentru prima oară în contact cu teatrul și unii dintre ei au devenit astăzi prezențe nelipsite la spectacolele festivalului și ale teatrului de pretutindeni. *"Prima oară am fost la teatru în parc"*, ne povestește Karina din Sibiu (6 ani), *"la un spectacol cu zmei și zâne, în festivalul de teatru. De atunci, mereu îmi doresc să văd povești noi pe scenă... este ca și cum fac și eu parte din ele, numai că, de fiecare dată, îmi imaginez că sunt alt personaj"*. Karina face parte dintre mii de copii care au crescut alături de Magicianul poveștilor, iar acum redescoperă cu bucurie farmecul dimineților teatrale pe care le trăia în copilărie, întrucât în zorii fiecărei zi a festivalului joaca începe cu o *Poveste Magică* pe care micuții, părinții și bunicii lor o pot urmări online. Zece zile, zece povești ce constituie o provocare

la joacă și la lectură: cele două elemente esențiale pentru menținerea curiozității vii pe perioada vacanței de vară.

Evenimentele gândite de actorul Marian Râlea, ce are o experiență de peste 20 de ani în lucrul cu copiii, constituie, de fapt, o formă inovatoare de educație pe care maestrul o numește "edu-tainment" – educație prin joc și teatru. Conștientizând impactul pe care teatrul îl are în rândul publicului tânăr, *Magi* (căci așa îi spun copiii) a luat asupra sa formarea unei generații de copii ai căror pași i-a direcționat prin labirintul poveștilor românești, înspre formarea unor deprinderi de viață necesare oricărui adult responsabil. Poveștile alese sunt desprinse din mitologia poporului român, întrucât purtăm în noi istoria neamului nostru, iar sistemul de valori pe care copiii îl înțeleg le-a fost transmis de către părinți și bunici, cărora, la rândul lor, le-a fost transmis de părinți și bunici. Unele lucruri nu se schimbă și, indiferent de modernitatea timpurilor pe care le trăim, discernământul, puterea de concentrare, atenția, memoria și chiar curajul sunt abilități ce fac diferența în societate.

Și totuși, privind online, în *Poveștile Magice* totul pare o joacă. Aceasta este, de fapt, măiestria Magicianului care reușește să dea viață unor mituri foarte profunde, precum *Povestea celor trei fete sfinte* sau *Povestea Stelei plângătoare*, acestea ajungând să fie înțelese și îndrăgite de către micuții privitori. Adeseori își petrec ziua jucându-

se de-a povestea văzută de dimineață și uneori îi trimit imagini magicianului cu joacilor, cântând sau reinventând personaje Abracadabra.

Pandemia din această primăvară a constituit o provocare ce a determinat reinventarea festivalului și a evenimentelor afiliate acestuia. Magicianul poveștilor a revenit pe micile ecrane, fiind prezent zilnic în mediul online din siguranța casei lui, acolo unde nu existau desigur nici scenografii, nici măști, unde nu au ajuns în vizită nici lupul și nici vulpița – personaje îndrăgite pe care cei mici le așteptau. Poveștile magice, așadar, sunt o demonstrație de actorie pură, fără mijloace adiționale care să completeze imaginile transmise de actul teatral. Cu toate acestea, făcând un simplu exercițiu de rememorare, descopăr imagini vii, precum cea a stejărelului redevenit mic, odată cu înaintarea în vârstă, a ogarului ce își admiră mândru pantofii săi turcești, a blândeii oițe ce vorbește cu Dumnezeu... imagini desprinse din poveștile atât de minunate însuflețite de Magician, încât nu mai ești sigur dacă le-ai văzut sau doar le-ai ascultat.

Nimic nu poate ilustra mai simplu și mai elocvent forța educativă și formativă pe care teatrul o are. *Magi* a crescut deja o generație și, datorită Festivalului de Teatru Internațional de la Sibiu, o poate forma și pe a doua. Trebuie doar să dea click și să se lase purtați pe aripi de vis de vocea blândă ce nu va conțeni niciodată să spună povești.

Bursa de spectacole

Artele spectacolului și criza festivalurilor

Ana-Maria Dragomir

Reprezentanții unora dintre cele mai renumite festivaluri din lume s-au întâlnit virtual la FITS și au discutat diferite metode de abordare a conexiunii dintre artiști și comunitate în contextul pandemiei. Discuția aceasta a fost revelatoare din multe puncte de vedere. Cu siguranță, trăsătura afectivă comună care a reieșit cel mai clar din atmosfera de ansamblu a discuțiilor, a fost anxietatea generalizată provocată de dimensiunea gigantescă a reorganizării subite a unor evenimente de anvergură și răspândire largă. Pe când această anxietate nu este surprinzătoare, experiența pandemiei ne reamintește că, indiferent în care colț al lumii ne aflăm, sau oricât de diverse ar fi contextele culturale, politice sau economice, într-un astfel de moment de criză majoră împărtășim afecte comune.

Un alt numitor comun al discuției a fost grija față de situația precară în care se află cei mai mulți dintre artiști din toate sectoarele industriei creative. Experiența pandemiei a dovedit puterea tămăduitoare a artei, ca mecanism de *coping* în contexte de traumă și a accentuat necesitatea unei finanțări mai substanțiale ale sectoarelor creative. Astfel, Tisa Ho (Hong Kong Arts Festival) și Alicia Adams (John Kennedy for Performing Arts) au argumentat că cel puțin pentru perioada următoare se va căuta dezvoltarea de modele pentru promovarea artiștilor locali și a lucrului cu aceștia. În special în contextul protestelor împotriva rasismului sistemic, care au pornit din Statele Unite în urma uciderii lui George Floyd și s-au răspândit din solidaritate în întreaga lume, Adams argumentează că o mare parte din proiectele viitoare vor fi construite într-un context de *advocacy*, pentru a facilita

conștientizarea efectului structural al rasismului. În contextul solidarității globale, Adams adaugă o reflecție stimulată prin observația că, pentru prima dată, protestele au căpătat dimensiuni uriașe în jurul lumii, demonstrând că mobilitatea internațională a transformat matricele omogene naționale. O altă temă recurentă în discuțiile invitațiilor a fost re-imaginarea artelor spectacolelor și finanțarea acestora, atât în contextul izolării, cât și în post-pandemie. O perspectivă interesantă, stimulată și de un optimism energizant a venit din partea lui Anthony Sargent, care a reprezentat festivalul canadian Luminato din Toronto și care, de la bun început, a spart gheața cu o provocare, declarând că ar putea fi vorba despre *surpriza* mai degrabă decât *criza* festivalurilor. La fel ca toți ceilalți invitați, Sargent a mărturisit că echipa festivalului a trecut printr-un proces de decizie anevoios, unde certitudinea menținerii planurilor se modifica de la o zi la alta, pentru ca, în final, să se opteze pentru reconfigurarea festivalului în spațiul digital. Una dintre observațiile lui Sargent a fost că spațiul virtual a facilitat dezvoltarea unei comunități în timp real pe parcursul difuzării spectacolelor, unde, printr-un dialog constant cu publicul, s-a reușit atât coagularea unei audiențe fidele, cât și un nou tip de relaționare vie cu proiectele artistice. Mai mult, spectacolele au avut un public mult mai numeros, din toate provinciile Canadei, iar în ceea ce privește o potențială monetizare, 90% din audiență ar fi pregătită să plătească pentru cultură. La fel, trebuie reținută și observația făcută la începutul discuției de Constantin Chiriac (Președintele Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu), care în contextul izolării, dar și al spiritului comunității, a

inițiat difuzarea online de spectacole ale Teatrului Național Radu Stanca Sibiu. Până acum aceste spectacole au adunat peste 3 milioane de vizualizări, o răspândire care ar putea deschide fără îndoială discuții despre oportunități noi pentru cultură.

În ansamblu, observațiile și reflecțiile invitaților duc către un imaginar post-pandemic unde artele spectacolului vor fi transformate, atât datorită oportunităților a căror întreprindere a fost facilitată de către difuzarea online, cât și prin restricțiile care vor fi necesare pentru siguranța publicului. Sargent declară că este foarte posibil să asistăm la cea mai semnificativă transformare în teatru din ultimele secole. Într-adevăr, transformările sunt inevitabile și, deseori, sunt un artefact al momentelor de criză. Momentul în care ne aflăm însă, pare mai potrivit ca niciodată pentru explorarea sincretică a diferitelor soluții și pentru inovarea prin colaborare. Adams a exemplificat cum protestele de solidaritate globale în jurul #blacklivesmatter reliefează structura eterogenă a societăților. Difuzarea online aduce cultura în viețile mai multor oameni decât în trecut, facilitând, precum în exemplul lui Sargent, configurarea unui nou tip de relație între spectatori și demersul artistic. Experiența pandemiei a revelat atât precaritatea artiștilor, cât și indispensabilitatea lor. Ar fi posibil, reluând reflecțiile lui Adams, să configurăm noi modele pentru o mai acută susținere a artiștilor locali, care prin intermediul spațiului virtual, să conecteze global diferite comunități din jurul lumii. Exemple ca puncte de pornire există deja, FITS fiind unul dintre ele, prin excelență. Provocarea care urmează stă în puterea de a crede.

JTI aduce dansul, la FITS

Florentina Vulcănescu



„Legături”, „Punți”, „Mâine”, „Împreună”, „Comunități”, „Construind încredere”, „Energii”, „Iubire”, „Arta de a dăruia”, dar și „Crize – Cultura face diferența”. Sunt câteva din temele Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu (FITS), de-a lungul anilor. În 2020, FITS și JTI au „Puterea de a crede”, dar și încredere în frumos și schimbare în bine prin artă.

JTI aduce la FITS excelența în dansul contemporan, așa cum a obișnuit publicul din România, de mai bine de 20 de ani, prin *Întâlnirile JTI*.



© Ciprian Zinca

În această perioadă, Sibiu era o scenă.

Viața era Teatru și Teatrul era Viață.

„Astăzi, Festivalul debutează online. Vom sta cu toții în fața unui computer și ne vom imagina că suntem într-o sală de spectacol. Pentru că arta e un drum cu două sensuri: artiști și spectatori”, declară Gilda Lazăr, Director Corporate Affairs & Communications, JTI Romania, Moldova și Bulgaria.

Compania susține întreaga secțiune de dans a Festivalului și, de asemenea, prezintă trei spectacole definitorii pentru JTI.

TragiComedy, pus în scenă de Gigi Căciuleanu la Opera Națională din București. Este un spectacol amintire despre Maya Plisețkaya pe muzica specială compusă de Rodion Șchedrin, soțul mării dansatoare.

Al doilea spectacol este *Dust and Light*. Dansatorii Alonzo King Lines Ballet din San Francisco au fost prezenți pentru prima dată în România cu această lucrare coregrafică, în cadrul *Întâlnirilor JTI*, în 2012.

Al treilea eveniment coregrafic este *Dunas*, un spectacol extraordinar pus în scenă de Sidi Larbi Cherkaoui și Maria Pagés. Ambii

au fost pentru prima dată în România la *Întâlnirile JTI*, ediția din 2014. Anul trecut, JTI i-a oferit o stea lui Sidi Larbi Cherkaoui, pe Aleea Celebrităților din Sibiu. „Spectacolul îmbină feminitatea telurică a Mariei, prin flamenco și spiritul lui Sidi, acest coregraf și dansator excepțional, care a reușit să elimine granița dintre trup și suflet”, declară Gilda Lazăr despre *Dunas*.

„Cele trei spectacole sunt, așadar, fanioanele noastre în Festivalul care anul acesta se desfășoară sub deviza *Puterea de a crede / Empowerment*. De fapt, a acorda încredere și a împuternici în sensul de a da putere pentru a merge mai departe. Credem cu putere că, de la anul, artele spectacolului își vor recăpăta locul în orașul - teatru Sibiu. Suntem încredințați că vrăjitorul Constantin Chiriac va face lucrurile să se întâmple. Iar JTI va fi alături de Festival și la anul”, a mai spus Gilda Lazăr.

„Parteneriatul cu JTI reprezintă prietenie și înțelegere dincolo de promovare sau cuvinte. Este o nevoie de a împărtăși experiențe, în numele calității. Toate spectacolele de dans din lume care ajung

la Sibiu sunt sub emblema JTI. Faptul că am ajuns să avem atât de multă încredere unii în alții demonstrează că, atunci când construim, construim fără niciun semn de îndoială. Când alegem, alegem fără niciun semn de îndoială și că împreună putem oricând să promovăm în fața oricui tot ceea ce facem”, declara anul trecut Constantin Chiriac, Președintele Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu.

JTI este partener al Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu (FITS) din 2008. Compania este, de asemenea, partener al Festivalului Internațional de Film Transilvania (TIFF), al festivalului SoNoRo, al turneelor de muzică clasică din orașele mici și sponsor oficial al Gigi Căciuleanu Romania Dance Company. *Întâlnirile JTI*, eveniment lansat în 2000, se desfășoară neîntrerupt de 21 de ani și a devenit un brand cultural național pentru dansul contemporan. Sinonime cu calitatea și excelența, *Întâlnirile JTI* recomandă *Garantat 100%* și webcultura.ro.



ONLINE
SPECIAL
EDITION

Puterea de a crede
/ Empowered

12 – 21
JUNE 2020

sibfest.ro **LIVE**



16 sezoane

7200 de minute de spectacole în timpul zilei



Embassy of Israel
BUCHAREST



Ambasada
Republicii Polone
la București



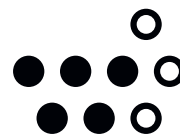
INSTITUTUL
POLONEZ
BUCUREȘTI



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



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



Wallonie - Bruxelles
International.be

Délégation Bucarest



JTI ROMÂNIA

JTI este partener și susținător al marilor evenimente și instituții culturale în România și peste tot în lume.

La JTI lucrează circa 45.000 de oameni, reprezentând naționalități și culturi diverse, cu un potențial creativ excepțional.

