

APLAUZE





APLAUZE

Aplauze Nr. 04 / 2018 / 11 iunie

Editor: Ion M. Tomuş



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

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

Facultatea de Litere şi Arte

Departamentul de Artă Teatrală

CENTRUL DE CERCETĂRI AVANSATE ÎN DOMENIUL ARTELOR SPECTACOLULUI (CAVAS)

Universitatea din Bucureşti, Centrul de Excelenţă în Studiul Imaginii

ISSN 2248-1776

ISSN-L 2248-1176

POVEȘTEA PRINȚESEI DEOCHEATE.

Amploare, grotesc și tradiționalism japonez stilizat

✎ ALBA STANCIU



© FITS 2018 Sebastian Marcovici

Generată de o una dintre cele mai fabuloase și nonconformiste fantezii regizorale, ce antrenează cele mai complexe implicări ale teatralității bazate pe jocuri cu imaginea și pe fluidități ale cadrelor și ale spațiilor care primesc valențele unui discurs suprarealist, *Povestea prințesei deocheate* în regia lui Silviu Purcărete propune o poveste care îmbină tiparul *contemporaneizat* al teatrului japonez

kabuki, cu formule teatrale datorate libertăților creatoare ale regiei europene. Spectacolul prezentat pe scena Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu este o compoziție ce filtrează printr-o modalitate comică (corporală și situațională) o serie de întâmplări preluate din textul dramaturgului din secolul XIX, Tsuruya Nanboku al IV-lea, ce urmează a fi *sudate* într-un *discurs* spectacular, consolidat de intervențiile unei vaste palete de expresie teatrală. Primul impact cu spectacolul este datorat flamboaianței vizuale

(rezultat al colaborării dintre Silviu Purcărete și Dragoș Buhagiar) unde este dominantă cromatica și amploarea costumelor create, fie în linia stilizată a tradiționalului *kimono*, fie ca și formule compozite, ca veritabile volume în mișcare, executante de acțiuni care contribuie și subliniază dimensiunea naiv comică. Perimetrul scenic este populat de personaje suprarealiste, colorate, care se dezmembrează și se recompun, stabilind raporturi vizual-dramatice, între *pasajele* ce construiesc cursivitatea narativă a spectacolului și continua raportare a poveștii la intervențiile corale ale grupului.

Povestea creată din scenariul prelucrat de regizorul Silviu Purcărete după *Legenda prințesei Sakura* are calitățile unui mister, ale unui parcurs construit din suferințele personajului feminin principal. Drumul său este trasat liniar, montat într-o structură teatrală de tip serie de tablouri, în care evenimentele se desfășoară după rațiuni contrapunctice, organizând multiplele planuri ale dramei și ale cursului evenimentelor. În centrul acestora se află nefericita Sakura, care va ajunge să lucreze într-un bordel, afectată și obsedată de vizita unui necunoscut într-o noapte. Povestea sa este în permanență subliniată de un *suport* teatral, creat prin elementele care constituie marca inconfundabilă a regizorului român. Este vorba de o abordare aparte a grotescului scenic, obținut prin neîntreruptele intervenții cu valoare de replică și acompaniament al tuturor elementelor ce alcătuiesc fundalul discursului performativ. Este vizibilă intenția regizorului Silviu Purcărete de a crea un sistem teatral după rațiuni ale contrapunctului muzical polifonic, în care *materialele* ce alcătuiesc scenografia (semnată de artistul Dragoș Buhagiar), recuzita și orice alt element de *sprîjin* intervin cu scopuri multiple, fie ca și ecou al situațiilor de prim-plan, fie ca și entități opozante, organizate într-o textură cursivă, ca și dialog sau antagonism corporal, situațional, textual creat între corporalitate (gândită de mai multe ori după repere coregrafice) și *răspunsul* teatral al grupetului. Imaginea întregului spectacol se derulează după



© FITS 2018 Sebastian Marcovici

rațiuni ale *șocului* și (în egală măsură ale unui festin vizual) prin strategii plastice-picturale cu valori de gravură, ce au ca obiectiv crearea unui cadru generat prin densitatea de elemente de scenografie. Acestea reproduc fie sugestii ale cadrelor de interior, fie fantezii vegetale sau marine, în care dominante sunt transparențele de planuri, vitalizate prin contururi și apariții de făpturi suprarrealiste, vapoase, plutitoare, de la meduze uriașe la valuri și vapoare, elemente care susțin densitatea din prim-plan a formelor umane create prin costumele personajelor care populează scena. Manevrelor teatrale ale regizorului operează în toate direcțiile comicului, susținute de la funcționarea stranie și halucinantă, voit illogică a situațiilor suprarrealiste, până la inversarea genurilor masculin – feminin (prințesa Sakura este interpretată de tânărul actor Iustinian Turcu, interpret care creează un personaj feminin încărcat de erotism, vulnerabilitate și candoare, iar Seigen

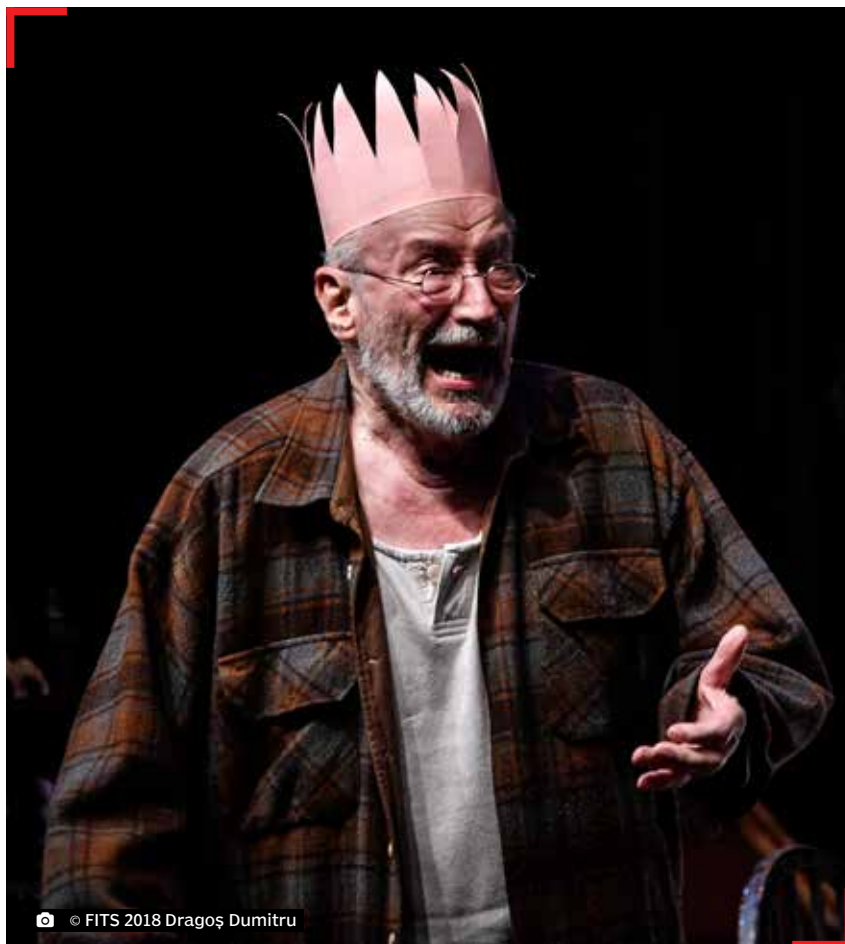
de Ofelia Popii, procedeu transferat și în zona personajelor secundare) până la *spargerea* convenției teatrale prin intervențiile numelor reale ale actorilor. Aceste *formule de ruptură* a fluidului teatral trimit spre procedee cu valențe brechtiane, extinse spre toate posibilitățile combinatorii ale elementelor ce compun teatralitatea (nivel sonor, scenografie, suport acustic instrumental și vocal). Silviu Purcărete jonglează cu *informații* vizuale fie din teatrul *kabuki*, fie din elemente ce trimit spre trimit spre perioada Edo (costume și compoziții simbolice care reconstituie picturalitatea echilibrată și simetrică a dispunerilor de personaje). Toate acestea funcționează într-un cadru încărcat, ce include peisaje vegetale, o lagună, și care urmărește trasarea unui caracter prețios-grafic, conturat prin precizia desenului, a coloritului dat de costumul tradițional. Scenografia lui Dragoș Buhagiar oferă o expunere stilizată a gravurilor perioadei, ca o serie

de tablouri adaptate scenei, ce conțin situații și personaje cu valențe de decor vivanț, toate acestea învăluite în metraje viu colorate, în volume ample sau transparente, mizând pe o iluzie supusă, în mod ritmic, strategiilor regizorale ce creează în repetate rânduri, treceri *brutale* către etalarea mecanismelor teatralității. Au loc *ieșiri* frecvente din convenție, prin intermediul preluării unui rol de coordonator și dirijor al aparatului *orchestral* comic, asigurat prin jocul grupetului ce are intervenții dramatic-corale și personajul interpretat de Ofelia Popii. Audiența este stimulată să creeze legături între referințele culturale oferite, în primul rând, prin intermediul imaginii scenografiei și al costumelor, să rememoreze alura și textura diafană a peisajelor perioadei Edo, să facă continue trimiteri spre datele teatrului japonez *kabuki*, din care sunt evidențiate personaje esențiale acestui tip de spectacol, cum sunt *kuroko* ce funcționează ca și decor sau adjuvanți *nevăzuți* ai diverselor situații scenice. Este, de asemenea, interesantă reproducerea stilizată a costumelor ce aparțin acestui tip de teatru, în care este menținută iluzia calității extravagante a metrajelor realizată prin materiale moderne, coloratura bogată cu multe elemente florale și vegetale, ce sugerează materialul textil prețios. De asemenea, este prezent impozantul caracter (evidențiat prin costum) al samuraiului, care este îmbrăcat în armură, construit după imaginea războinicului din aceeași perioadă, Edo. Prezența sa este marcantă, printr-o formulă statuară, un efect teatral ce oferă echilibru vizual prin aparițiile sale în punctele *cheie* ale dramei. Finalul spectacolului este apoteotic, realizat printr-o strategie în care este expusă (într-o formulă ce vizează amploarea operistică) o paradă cvasi-carnavalescă. Este prezentat un spectacol halucinant, derulat pe planurile concentrice ale scenei în continuă mișcare, situație ce aduce congruență, seriilor de contraste prin care este definit spectacolul *Povestea prințesei deocheate*. ■

Regele se joacă de-a moartea

✎ ANDREI C. ȘERBAN

Dacă, în multe situații, critica (literară, în special) a fost considerată drept o activitate ingrătă care nu doar că păcătuiește printr-o suprainterpretare inutilă, ci ajunge până să și deposeze de emoție artistică procesul receptării, privilegiind conținutul în detrimentul formei, a încerca să extragem cu orice preț un sens din literatura absurdă ar fi apogeul acestei ingrătitudini. Și asta, nu din cauza unei resemnări pe care criticul trebuie să și-o asume în fața unui univers atât de dezarticulat, încât instrumentarul rațional al unui asemenea demers analitic își pierde funcționalitatea, și nici din cauza unui pact prestabilit pe care cititorul îl face cu autorul unui text absurd ce limitează cerebralizarea actului receptării la parametrii unor convenții specifice, depozând actul critic de însemnătate, ci pentru că, prin însăși definiția sa, marea literatură absurdă nu își propune *per se* să transmită ceva anume. A vedea în cele mai importante texte semnate de Eugène Ionesco (în special în *Cântăreața cheală* ori în *Jacques sau supunerea*) un program autoimpus de codificare extremă, de disimulare a unor adevăruri mult mai subtile, ce se complăce într-un limbaj ermetic destinat numai unei categorii privilegiate de



© FITS 2018 Dragoș Dumitru

inițiați este, astfel, o atitudine riscantă. Bineînțeles, nici suprimarea totală a discursului critic care ar fi incapabil să gestioneze o interacțiune onestă între operă și receptor, deturnând deseori semnificațiile elementare ale unui produs artistic, nu este o soluție salvatoare (până și Susan Sontag pare să recunoască acest aspect, în ciuda atacurilor sale virulente aduse instanței criticii), însă trebuie să acceptăm că a vedea sau nu în piesa *Regele moare* fie o metaforă a crizei identitare a individului obișnuit ce se confruntă cu spaima resimțită în proximitatea morții, fie o parabolă despre extincția inevitabilă a unor mentalități ori a regimurilor politice antrenate într-un joc macabru al istoriei privity ca un domino al dictaturilor, fie, pur și simplu, o tragicomedie insolită care se alimentează din discrepanțele între structurile de adâncime ale unui univers ficțional de sine stătător și principiile normalității propriei noastre realități, nu înseamnă

neapărat a înțelege cu adevărat mecanismul esteticii ionesciene. Deși eventualele dezbateri privitoare la valabilitatea sau la ierarhizarea unor tipare interpretative raportate la creația ionesciană pot continua la nesfârșit, este foarte posibil ca regizorii Andreea și Andrei Grosu ce au montat la Teatrul Național „Ion Luca Caragiale” București piesa *Regele moare* să fi fost, încă de la început, conștienți de aceste scheme hermeneutice uneori contradictorii. Tocmai de aceea, poate, opțiunea lor pentru o viziune regizorală *deschisă*, permisivă, care să nu restricționeze esența inefabilă a teatrului ionescian, a devenit alegerea optimă, pentru a nu mai aminti de (ba da, de fapt, e absolut necesar să precizăm) implicarea în acest proiect a unor actori români extraordinari ale căror nume invocate fac orice altă prezentare de prisos: Victor Rebengiuc, Mariana Mișuț, Ana Ciontea, Șerban Pavlu, Florentina Țilea, Richard Bohnoczeki. Optând, ca spațiu de joc, pentru un perimetru



© FITS 2018 Dragoș Dumitru

strâmt ce aglutinează multiple obiecte desprinse dintr-un spațiu domestic vetust obișnuit, regizorii preferă să lase textul ionescian animat de talentul interpretativ al actorilor să umple liber scena, fără a fi condiționat de tehnici ornamentale adiacente (cum ar fi efectele muzicale ori scurtcircuitările de ecleraj fundamentate pe o paletă cromatică anume) care ar putea restricționa atenția spectatorului, cu excepția câtorva tendințe de estompare a luminii, până ce întreaga scenă este înghițită, în final, de întuneric. Dincolo de aceste considerente, viziunea Andrei și a lui Andrei Grosu se fundamentează pe o dinamică evenimentială (asta, doar dacă acceptăm că în piesele ionesciene chiar se desfășoară niște evenimente propriu-zise) asigurată de o convenție ludică prestabilită. Totul este, astfel, un joc *de-a regele*, în care solemnitatea personajelor este la fel de hilară cu cea a unor copii care imită niște aristocrați

decadenți, iar acest fapt nu este evident doar prin momentele de prețiozitate gestuală și de retorică afectată deturnată de mimica ori de izbucnirile infantile ale regelui, ci și prin modul în care actorii / personajele își însușesc recuzita, conferindu-le un sens doar prin intermediul unei strategii ludice autoimpuse: coroanele regelui și ale doamnelor princiare sunt improvizate din carton sau din plastic, în timp ce scena servirii supei nu se diferențiază cu mult de protocolul servirii ceaiului *imaginar* practicat de copiii ce se joacă de-a adulții. Cât timp *sala tronului* sugerează, de fapt, o falsă opulență, în care conglomeratul obiectelor contrastează cu primordialitatea discursului, în detrimentul artificiilor spectaculare, prin alăturarea textului ionescian cu gramatica interpretativă pentru care regizorul și actorii optează, întregul spectacol se apropie, până la un punct, de un *cartoon* grotesc

postapocaliptic ce surprinde, în cheie cinic-poetică, mecanismul deficitar al unui univers în agonie, supus unui proces de ireversibil de dezintegreare, unde, după spusele Doctorului, Marte se ciocnește de Saturn, într-o Cale Lactee chircită, suferindă. Fără a limita insolitul universului creat de Ionesco ori resursele interpretative care să inhibe o receptare empatică totală din partea publicului, spectacolul *Regele moare* al Teatrului Național „Ion Luca Caragiale” București este nu numai un *regal* prin activarea unora dintre cele mai importante nume / legende ale scenei (de teatru și film, deopotrivă) autohtone, ci și un omagiu adus textului teatral *mise à nu* care, de cele mai multe ori, nu are nevoie decât de vocea și de emoția potrivită pentru a putea înlocui cu desăvârșire chiar și cele mai orbitoare artificii spectaculare. ■



meriți să fii surprins

**CELEBRĂM ARTIȘTII
DE PE SCENĂ
ȘI DIN BUCĂTĂRIE!**



25
F I T S

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

08/17 a 25-a ediție
IUNIE 2018

surprize.lidl.ro



Automobile Bavaria Group



Sușținem
Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu
încă din anul 2007.

Hideki Noda și intervențiile sale miraculoase în teatru

✎ LORETA POPA

Unul dintre cele mai așteptate evenimente la FITS a fost, evident, întâlnirea dintre Octavian Saiu și

Hideki Noda (director artistic al Tokyo Metropolitan Theatre), la Librăria Habitus din centrul vechi al Sibiului, sâmbătă, 9 iunie, de la ora 11.00.

Osticlă verde, spectacolul, prezentat și în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, care are la bază piesa scrisă de celebrul dramaturg, actor și regizor Hideki Noda, l-a avut în distribuție, la premiera care a avut loc în Japonia, pe legendarul actor Kabuki, Kanzaburo Nakamura XVIII, distins cu o stea pe Aleea Celebrităților din Sibiu. „Teatrul lui Hideki Noda este unul tipic globalismului de azi, în care schemele exotice au dispărut în ambele sensuri. (...) Nu refracția japonezului în oglinda britanică creează efectul Noda, ci brilianța proprie a acestui chip aparent banal, a acestui corp anodin, dar care strălucește la orice mișcare, orbitor. Efectul Hideki Noda este central în teatrul contemporan, cred, pentru că evită orice încadrare prestabilită”, scria Sorin Alexandrescu, director CESI, profesor emerit la Universitatea din Amsterdam și profesor asociat la Universitatea din București, într-un articol deja cunoscut despre cunoscutul regizor japonez numit „Efectul Hideki Noda”, după ce a văzut spectacolul *The Bee* pe scena festivalului de la Sibiu. Cu gândul la acest articol a început Octavian Saiu discuția de la Librăria Habitus. Astfel, participanții la discuție au aflat că Hideki Noda obișnuiește, în creațiile sale, să îmbine elementele japoneze moderne cu cele tradiționale ale acestei culturi. A



© FITS 2018 Paul Băilă

reinventat un limbaj care a rezistat secole la rând, dar care acum poate fi reformulat dintr-o perspectivă contemporană.

„Pe Hideki Noda nu-l poți încadra într-o anumită categorie, pentru că este în același timp regizor, dramaturg, om de teatru, cineva care chestionează totul din punctul de vedere al creativității, talentului și al valorilor contemporane”, mărturisea Octavian Saiu, care a introdus astfel publicul prezent în universul lui Hideki Noda, dar și cum, când și în ce context special a descoperit acesta teatrul pentru prima dată în viață. În lumea teatrului de astăzi din Japonia, la cei 63 de ani ai săi, Hideki Noda este o figură legendară. Oriunde veți merge și veți discuta cu dramaturgi sau artiști, veți descoperi cum ies la iveală aproape instantaneu atât numele,

cât și realizările sale. Acest lucru se întâmplă mai ales în rândul tinerilor dramaturgi din Japonia, care, deși au stiluri diferite, aproape toți consideră că au datoria de a-i acorda un respect deosebit lui Hideki Noda atunci când vine vorba despre creații teatrale. Noda a intrat în lumea teatrală cu adevărat atunci când a pus bazele unei companii numite Yume no Yūminsha (Dreaming Bohemian), când era student. Aproape peste noapte, a devenit un fel de erou, iar în 1976, compania s-a transformat într-o senzație. Revenind astfel dinamic și provocator la o generație mai tânără, apropiată mai tare de tehnologie decât interesată de teatru, Noda a depășit imaginea subterană (underground) a teatrului contemporan. În 1983 a primit prestigiosul premiu

Kishida Scriptwriting pentru opera sa *Nokemono Kitarite*. La sfârșitul lui 1992, Noda a decis să desființeze Yume no Yūminsha și a venit în Marea Britanie cu o bursă de la Agenția Japoneză pentru Afaceri Culturale, vreme de un an. „Dacă ai o companie de teatru pentru o perioadă lungă de timp ceva nu mai funcționează cum trebuie. Da, eram pe val, performanțele companiei erau uriașe, succes aveam, dar nu aveam sentimentul că sunt creativ. În 1986, am fost invitat la Festivalul Internațional de la Edinburgh și am realizat cât de interesant este să lucrezi în străinătate. Mă îngrijorau puțin diferențele față de faptul că audiența nu ar fi înțeles complet producția mea japoneză. M-am întrebat ce este cel mai bun lucru de făcut și am ales să vin în Anglia. A fost un punct de cotitură”, spune Noda. Ulterior a înființat o nouă companie de producție, Noda Map, și a continuat să aibă mare succes în Japonia și să lucreze la colaborări internaționale precum *Red Demon*, *Bee*, iar acum *O sticlă verde*. „Numele companiei a plecat de la ideea de a folosi harta (map) pentru a ne ghida din lumea noastră cotidiană în cea a teatrului care este în aceeași măsură poetică și fizică”. Născut în același an precum Kanzaburo Nakamura (actorul și producătorul de kabuki care a pus în scenă producții în limba engleză la Centrul Lincoln din New York), Noda a îndrăgit teatrul încă din liceu, când a trebuit să scrie o piesă de teatru pentru colegii lui, pentru că în general în piesele japoneze de atunci erau mai multe roluri feminine. Chiar a jucat atunci un rol de femeie, ceea ce face și acum cu plăcere, tocmai pentru că i se pare simplu, natural. Urmărește cu plăcere gesturile femeilor, mai ales cele din Tokyo, doar pentru a învăța. Oricum, acesta a fost punctul său de plecare pentru a face teatrul real. A experimentat aplauzele publicului când a prezentat prima sa piesă originală și apoi s-a gândit că acesta este drumul său în viață. „Tatăl meu a fost complet împotriva deciziei mele. Așa că am plecat de acasă și am început să trăiesc independent”, spune Noda. „Tot ce mă interesa era și este să fiu implicat în teatru. Teatrul îmi îmbogățește în mod constant curiozitatea. Acesta este motivul pentru

care nu m-am plictisit niciodată de munca în teatru și, atât timp cât voi face acest lucru, nu cred că viața mea va fi vreodată plictisitoare. Este inevitabil ca formele artistice și cultura să se schimbe în timp, în funcție de societate. Nimic nu rămâne în același punct, mai ales în ceea ce privește cultura”, spune Noda. A venit la Londra în căutare de inspirație. A găsit-o sub forma Companiei britanice de teatru Complicité, ateliere de explorare prin care o piesă de teatru este concepută de întreaga companie, împreună cu folosirea imaginilor teatrale puternice și combinația limbajului și mișcării fizice. Toate acestea i s-au părut familiare. În tot ceea ce a făcut Noda de-a lungul timpului există un amestec între cultura orientală și cea occidentală. „Cultura japoneză a fost influențată de cultura occidentală mai mult decât v-ați așteptat. Din 1945, după cel de-Al Doilea Război Mondial, totul s-a schimbat în cultura noastră. M-am născut în 1955 și nu am știut că eram deja influențată de cultura vestică. Pentru mine a o accepta era ceva natural. Pe atunci, teatrul kabuki nu era dominant. Era doar ceva tradițional. Pe scenă, balansul meu este foarte diferit de al vostru. Există desigur diferențe din punct de vedere fizic între actorii japonezi și cei europeni, dar și din punctul de vedere al mentalității. În Tokyo, când lucrez cu actori japonezi, și îi rog să facă ceva ei spun imediat. Sigur. Facem. Și fac. În teatrul european, actorii vor să știe de ce. Cum adică să facă asta sau alta? Actorii europeni discută prea mult, filosofează, iar uneori, după o mulțime de discuții, nu există nici o concluzie. Actorii japonezi urăsc filosofia aceasta, ei nu pun la îndoială ce li se spune, ei fac. A întreba de ce sau cum este plictisitor pentru ei. Aș vrea să le spun actorilor europeni să lase discuțiile și doar să facă. Simt că viața este scurtă, așa că încerc să spun mai direct lucrurile. Când majoritatea prietenilor mei japonezi mi-au recomandat să vin în România, am devenit puțin suspicios, dar aveam să descopăr un teatru uluitor. Cred că sunteți norocoși”, a încheiat regizorul japonez în aplauzele celor prezenți. ■



Google Arts & Culture

e-on




Staropramen®
EST. IN PRAGUE

GIGI CĂCIULEANU, ALLER – RETOUR.

Un dans al formei umane

 ALBA STANCIU



 © FITS 2018 Vlad Catana

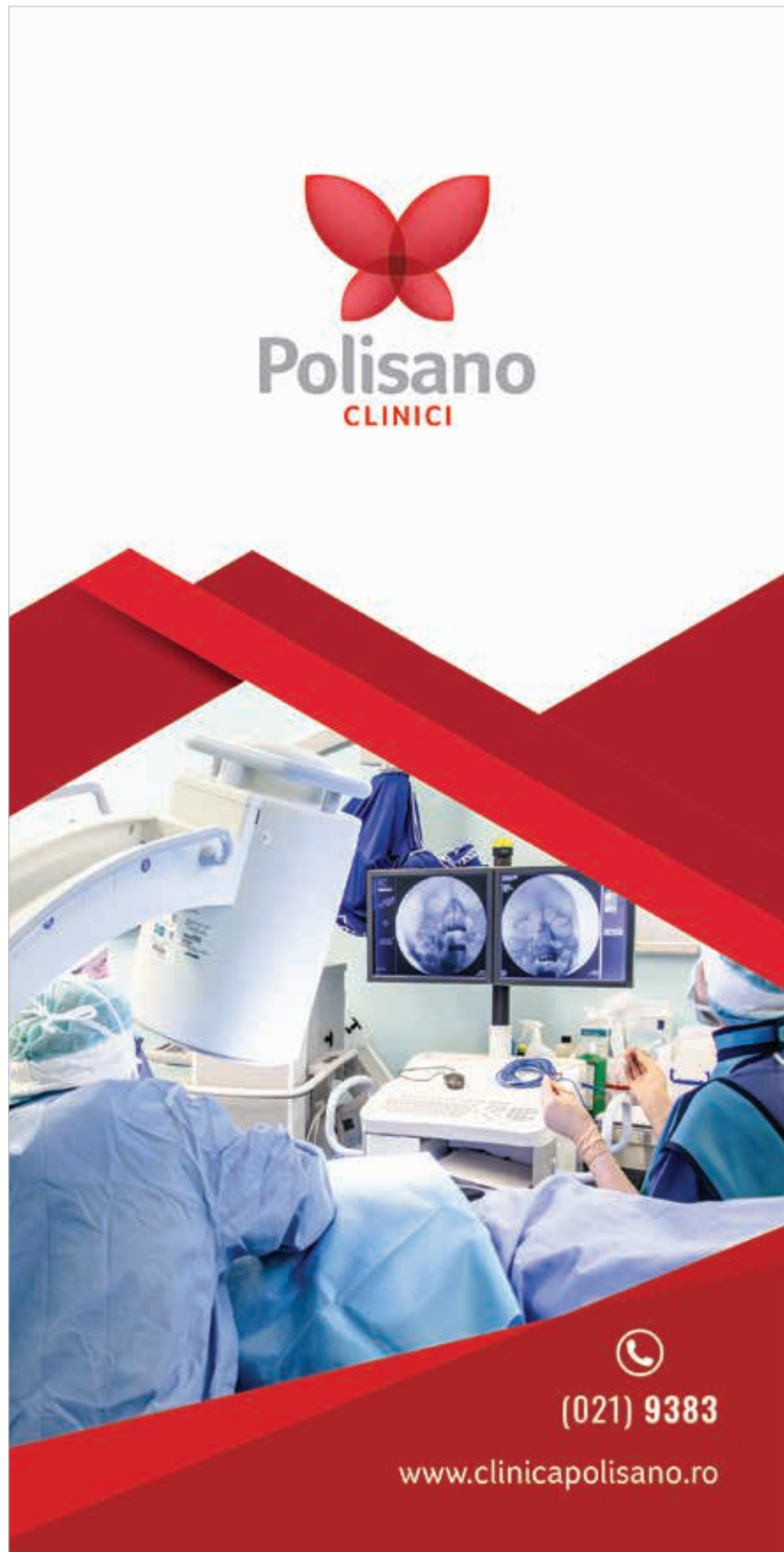
Purtând amprenta inconfundabilă a spectacolului de dans contemporan, determinat de curajoase investiții teatrale, Gigi Căciuleanu propune spectacolul *Aller – Retour*, ca o expunere a celor mai semnificative strategii regizorale coregrafice, prin care este teatralizat dansul, dar și o mărturie foarte personală a neîntreruptelor drumuri parcurse de artist, a trecerilor rapide între stări emoționale, generate de activitatea sa artistică derulată între două perimetre artistice, România și Franța. Unul dintre punctele de referință ale dansului românesc al ultimelor decade, Căciuleanu este cunoscut prin tentativele sale de a redimensiona consistența expresivă a corporalității

și a formulelor de compoziție, prin recursul la cele mai inovative procedee de investiție teatrală în corpus-ul coregrafic. Spectacolul său se desfășoară prin succesiuni de tablouri ce includ fie pasaje solistice (ce au ca temă creativitatea și eleganța dansului într-un cadru banal, domestic, sugerat prin elemente cum sunt un fier sau masă de călcat), fie situații coregrafice create din interacțiuni inter-umane, ca și întâlniri și relaționări ce pendulează între concret și abstract, între masculin și feminin, cu imagini fragmentare în continue dezmembrări și recompuneri de formule de grupet, toate orientate către o intensă dimensiune echilibrată vizuală. Teatrul și teatralitatea sunt elemente esențiale în *Aller – Retour*, prin intervenția cuvântului și a histriionului care recită, care se expune în prim-planul compoziției

coregrafice printr-un repertoriu al corporalității și al declamației.

În același timp, numerele de dans apar ca imagini vivante a consistenței dramatice a muzicii, a particularităților timbrale și emoționale ale sunetului, a discursului muzical și ritmic, ale texturii armonice care coordonează sensibilitatea atât a celui ce creează, cât și a audienței. Raporturile inter-umane sunt dezvoltate urmărind aceste repere cu valențe dramatice. Conflictele tematice și rezolvările armonice sunt transformate de coregraful Gigi Căciuleanu în formă, compoziție și discurs teatral. Precum declară în repetate rânduri artistul coregraf, concepția de la care pornește acesta se sprijină pe două componente de bază, teatrul și coregrafia, care se întâlnesc în *Aller – Retour* sub forma

unei serii de teme de mișcare. Acestea sunt menite să contureze experiența celui ce călătorește și este supus în mod continuu adaptărilor și revenirilor, căutând în permanență o stare de echilibru. Este evidentă continua căutare a unui centru din partea grupului, a unui nucleu energetic ce organizează, echilibrează și permite ocazional desprinderi ale membrilor grupului, pentru a se reîntoarce la energia generată de o compoziție concentrată, dar cu fizionomie modificată care însă păstrează tensiunea corpurilor adunate într-o compoziție sculpturală circulară. În spectacolul prezentat pe scena Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu sunt menținute trăsăturile specifice ale lui Căciuleanu, alfabetul mereu reînnoit de reteatrizare a dansului care adaptează corpul uman, unei forme geometrice virtuale prin care este gândit spațiul scenic. Performerul acționează sub forma unui element funcțional vizual în mișcare și continuă transformare, mereu adaptat relațiilor cu alți performeri și cu tendința de a contura construcții de grup, urmărind o importantă consistență arhitecturală. O altă trăsătură a compoziției *Aller – Retour* este investiția cu elemente recognoscibile, actuale, situațiile banale devenind factori generatori de situații teatrale, de teme care îmbină o pantomimă abstractă cu fluiditatea discursului coregrafic, organizat de muzică. Căciuleanu mizează pe latura sculpturală a fiecărui *tablou*, acestea evidențiindu-se nu numai prin coregrafie, dar, mai ales, pe stare emoțională generată de o identitate a imaginii creată prin corpul și mișcarea performerilor. Coregrafia spectacolului *Aller – Retour* menține, fără îndoială, o stare a audienței care vizează latura contemplativă, aceasta fiind stimulată să creeze conexiuni între *informațiile* stilizate oferite de structura și fizionomia compozițiilor. Pe de altă parte, teatralitatea pe care o investește în permanență regizorul coregraf garantează mereu experiența unui eveniment susținut prin calitate poetică, prin investiții inedite și originalitate. ■



Polissano
CLINICI

☎
(021) 9383
www.clinicapolisano.ro

Trei surori intră în spirala neputinței

✎ ANASTASIA GAVRILOVICI



© FITS 2018 Maria Ștefănescu

A bordarea textelor dramatice deja clasicizate, sau cel puțin aflate în conul de umbră al noului val, reprezintă una dintre marile provocări ale teatrului contemporan, fiind un test în sine nu doar pentru regizori, ci și pentru publicul aclimatizat la noile tendințe. Din această perspectivă, *Trei surori*, piesa montată de Timofey Kulyabin după Cehov, cu actori de la Novosibirsk State Academic Drama Theatre "Red Torch", se înscrie în categoria reușitelor, realizând cu rafinament și tact o operațiune de tranziție, aducând mai

aproape de sensibilitatea complicată a prezentului o piesă tributară unor coduri sociale și mentalități de acum peste 100 de ani. Constituindu-se sub forma unui hibrid ce asociază componenta culturală de început de secol XX cu elemente din stricta contemporaneitate, spectacolul *Trei surori* probează limitele reprezentării unui text cehovian, acționând pe mai multe niveluri de semnificație și norme estetice. Un prim semnal de alarmă, ce indică una dintre mizele demersului artistic propus de Kulyabin, este pledoaria pentru limbajul semnelor pe toată durata spectacolului, în detrimentul vorbirii cu voce tare, aspect care plasează piesa din

start sub semnul unei subtile polemizări cu funcțiile limbajului. Elementul cel mai contradictoriu în acest context vizitează și detabuizează convenția legată de capacitatea limbii brute, explicite de a produce efectul de realitate, deziderat comun al spectacolelor de teatru modern, așa cum puncta George Banu în eseu dedicat acestui subiect. Subminând autoritatea limbajului verbal până la anihilare, opțiunea pentru substituirea lui cu semnele se dovedește a fi o tehnică perfectă prin care se acutizează una dintre temele esențiale ale piesei, și anume *incomunicarea* și, inerent, alienarea personajelor. În centrul de interes al

pectacolului se află tectonica relațiilor intrafamiliale, așa cum rezultă ea din evoluția personajelor principale, cele trei surori (Mașa, Irina, Olga) și a fratelui acestora, Andrei, copiii generalului Prozorov. Avansând în subsidiarul tematicii, piesa investighează drame general umane, multiplicând, asemenea unui caleidoscop, frustrările, iluziile, decepțiile și defectele unor personaje care se află în căutarea propriei identități și a sensului vieții, dar care frizează, după toate semnalmentele, derizoriul, ratarea. Nu în ultimul rând, *Trei surori* conține și inserții critice bine dozate, care, pe măsură ce se derulează acțiunea, încetează să mai corespundă exclusiv societății rusești, ci se aplică până la suprapunere perfectă și nevalgiilor și carențelor umanității la momentul de față. Nu întâmplător elementele de regie sunt inspirate din realitatea imediată a secolului XXI, ceea ce face ca spectacolul să fie extrem de actual, facilitând empatia publicului cu actanții. Edificând mult vehiculată afirmația a lui Tolstoi, cum că toate familiile fericite sunt la fel, dar fiecare familie nefericită este nefericită în propriul fel, *Trei surori* explorează tangajul identitar al unor subiecți umani animați de vise și speranțe mari, dar care eșuează în a-și depăși limitările caracterologice, rămânând blocați din zona lor de confort și de preocupări mărunte. Ilustrative în acest sens sunt chiar primele scene, în care este prezentată aniversarea Irinei, moment care anticipează, prin ceea ce e impropriu spus *replici*, întrucât avem acces la ele doar prin subtitrare, diversitatea direcțiilor spre care vor vira personajele în conformitate cu eterogenitatea familială evidentă încă de la început. Există numeroase contraste care au rolul de a evidenția, printr-o aglutinare de elemente care oscilează între vechi și modern, discrepanțele dintre aparență și esență. Într-un discurs plin de feroare, Irina face apologia muncii, considerând că acesta este scopul vieții pentru ea și mărturisind că își va dedica viața meseriei pe care o va avea, însă, pe parcurs, nu va face decât să se plângă de postul de telegrafă pe care îl primește și cu care nu se împacă

deloc. Dincolo de asta, le impune tuturor să nu o mai trateze ca pe o fetiță, pentru că are 20 de ani, dar se poartă ca un copil în majoritatea situațiilor, construiește castele din cărți de joc cu Fedotik și Rode și se entuziasmează pentru orice nimic. Andrei, care inițial intenționa să-și dedice viața unei cariere academice, sfârșește prin a pierde bani la jocuri de noroc și a lucra la Consiliul local, unde este subalternul bărbatului cu care soția sa are o idilă. Natalia, o femeie desconsiderată și ridiculizată de toți pentru vestimentația ei inadecvată, ajunge să coordoneze familia și să dea directive, fiind stăpâna casei. Olga, din inerție, rămâne directoare la școala de fete unde detestă să lucreze, iar Mașa, deși este căsătorită și simulează fericirea, se consumă afectiv într-o relație extraconjugală cu Verșinin, comandat de baterie. Samovarul, orologiul și antichitățile împart scena cu boxe, laptopuri, selfie-stick-uri, tablete și un ecran unde se vede videoclipul lui Miley Cyrus – *Wrecking Ball*. Cu toții visează la plecarea la Moscova, acest Tărâm al Făgăduinței, ca și cum asta i-ar putea salva de la ratare. Decorul stanislavskian, reprezentând un interior de casă și compus în mare parte din piese de mobilier, se dovedește a fi un spațiu cu potențial ironic, amplificând senzația de ridicol și derizoriu și găzduind un conglomerat de manifestări umane, de la certuri și gesturi violente la accese de plâns și crize de isterie. Jucat impecabil de niște actori care performează într-o manieră care nu te face să simți în niciun moment din cele patru ore și un sfert absența limbii vorbite, spectacolul impresionează prin expresivitatea actanților, prin capacitatea lor de a transpune suferința umană și durerosul instinct de autoconservare care guvernează societatea. Pendulând între iubire și aventură, între datorie și comoditate, între verticalitate morală și compromis, personajele din *Trei surori* avansează într-o spirală a degradării și a neputinței de a se salva, dar finalizată cu revelația faptului că viața merge mai departe și trebuie trăită *no matter what*. ■



CRAMA OPRIȘOR



GRUPE SOCIETE GENERALE



Lenovo™

Pulverizare. Despre cum să tinzi spre excelență

✎ DIANA NECHIT



© FITS 2018 Maria Ștefănescu

Pulverizare este unul dintre textele cele mai bune ale scriitoarei, autoarei de text de teatru și, totodată, regizoarei române de expresie franceză, bilingvă, Alexandra Badea. O scriitură introspectivă, la persoana a 2-a singular, o privire lucidă și detașată asupra actualității noastre cotidiene, asupra noului mod de a ne raporta la propria individualitate, de a percepe relațiile interumane, lumea dezumanizantă a relațiilor profesionale din interiorul corporațiilor, depersonalizarea și dereglarea fiziologicului, emoționalului, transformate în containere ale unor mecanisme de asigurare a succesului,

a calității și a excelenței în muncă. La limita dintre incizie chirurgicală și ironie semi-distantă, de o sensibilitate și emoție bine camuflate, interiorizate, scrisul Alexandrei Badea deschide rana, cauterizează marginile, dar lasă tot interiorul sensibil să pulseze înspre exterior. Cunoscut publicului sibian din edițiile trecute ale FITS, prin secțiunea spectacolelor de lectură, dar și sub forma sa tipărită, livrescă, în *Antologie*, în traducerea lui Eugen Jebeleanu, textul *Pulverizare* de Alexandra Badea a primit, prin reprezentarea celor de la Apollo 111, materialitatea sa scenică, spectaculară în regia lui Andrei Măjeri. Textul, care a primit în 2013, Marele premiu pentru literatură dramatică, în Franța, trasează un fel de hartă geopolitică a ceea ce

înseamnă astăzi piața internațională a muncii, pulverizarea teritorială fiind cadrul unei pulverizări a intimității, a ierarhiei valorii și a interiorității noastre mereu supuse racordării la exterioritatea agresivă a noilor relații profesionale, sociale, dar și familiale, intime. Vechea hartă a unei Europe unitare, tradiționale, clasice, cu o piață a muncii bine închegată în limitele unei teritorialități închise s-a pulverizat în spații de o *stranietate* extremă, iar actorii ei sunt asimilați în malaxorul noilor economii emergente și transformați într-o pastă diformă, necoagulată, *(de)localizată* nu numai spațial, dar și cultural, identitar. Se conturează astfel o nouă teritorialitate a muncii ce unește o Europă dominatoare, ex-colonialistă, cu sediul la Lyon, de noua Europă ce se deschide spre lume, cu sediul la București, de atelierul global *made in China*, cu sediul la Shanghai și de Africa emergentă ilustrată prin Dakar. Prima pagină a textului pune împreună numele marilor orașe asiatice, latino-americane, indiene, africane, o enumerare rece, o cartografiere obiectivă a efectelor reale ale mondializării. Cele patru personaje-farfale ale textului reprezintă acești patru poli extremi ai globalizării și dau materialitate a patru spații culturale și de civilizație diferite, a patru tipuri diferite de a percepe ambientul socio-politic și economic al noilor forme de viață modernă, noua ordine a lumii. Lipsiți de identitate proprie, de individualitate, personajele sunt reduse la un cumul de date de fabricație, sex și date de productivitate, putere de cumpărare și calități de vânzare. Umanul este redus la un simplu mecanism de vânzare-cumpărare, principiu în numele căruia se organizează întreaga existență a

acestor indivizi. Fericirea, intimitatea sunt niște deziderate imposibile pentru acești actanți operativi și funcționali. Textul se prezintă sub forma dislocată a 28 de tranșe de viață a celor 4 personaje: un responsabil de asigurare a calității, un supervisor de call-center, un operator de producție, un inginer de studii și dezvoltare, personaje incapabile să reacționeze, să interfereze, *decalate* orar, dar și cultural, economic. Construcția corală a textului, aproape filmică suprapune aceste patru moduri de viață care nu se suprapun însă niciodată, patru existențe ce aparțin unui univers mecanicist, schizoid, dezumanizat, format din detalii, manii și funcțiuni, sarcini de îndeplinit. Celor patru personaje, ce reprezintă două binoame masculin/ feminin le sunt repartizate alternativ partituri textuale monologice, construite fragmentar fără puncte de suprapunere sau intersectare. Fiecare personaj își poartă propriul arsenal discursiv, dublat de o suită de stridențe și particularizări ce mută accentul

reprezentației într-o cheie caricaturală, îngroșată aproape înspre grotesc pe alocuri, dar pe care nu am simțit-o în lectura textului Alexandrei Badea. În reprezentația celor de la Apollo 111, existența personajelor se transformă într-un tabel în Excel în care totul este inventariat, îndosariat, clasat, organizat asemenea unor fișiere computerizate. Scenografia spectacolului propune un fel de catwalk agresiv, rece și metalic, aproape reflexiv pe care defilează până la epuizare cele patru personaje-robotizate, automatisme vide ale unei existențe vide de sens. Reflexiile gesturilor intime ale personajelor transcend spațiul privat, intimitatea devine rușinoasă, interzisă, iar singura raportare posibilă este cea la exterioritate. Mișcările personajelor au ceva dintr-un parcurs dezarticulat, repetitiv, în gol. Orice deambulare, orice încercare de schimbare a traiectoriei îi aduce la punctul inițial. Este o ciclicitate repetitivă, mecanică, ce reiterează automat același parcurs monoton și

cotidian. Cotidianul acestor personaje, parcursul lor scenic este susținut de proiecții ce reiterează lumea show-urilor media, dar și inserturi din actualitatea televizuală, buletinul informativ, evenimentul fiind singura grilă interpretativă posibilă aplicată realității. Fundalul muzical reiterează atmosfera *glamour* a show-urilor de modă, vestimentația și accesoriile actorilor sublimând grotesc, la limita melodramei această predispoziție pentru *fake*, pentru artificio, pentru un fel de uniformitate stilistică corporatistă. La limita satirei și a semnalului de alarmă, reprezentația *Pulverizare* poate declanșa efecte diferite receptorului, în funcție de poziționarea sa sau de înțelegerea proprie a mecanismelor noilor structuri umane în care ne transformăm, fără prea mari posibilități de a contracara sau a ne apăra. *Pulverizare* ne scoate pe toți, corporatiști sau nu, din zona de confort și ne arată o realitate pe care o oculțăm de cele mai multe ori. ■

BT Pay
Un nou loc pentru cardurile tale.

BANCA  TRANSILVANIA®

#normalbanking

Google Play
App Store

Dincolo de zid

✎ MARIA TĂNĂSESCU

Poemul *Home* al poetei britanice de origine somaleză Warsan Shire e poate cel mai puternic manifest și cel mai articulat strigăt artistic în chestiunea acut dureroasă a refugiaților, pe care Europa o trăiește din ce în ce mai intens în anii din urmă. „*You have to understand/ that no one puts their children in a boat/ unless the water is safer than the land*”. („*Trebuie să înțelegeți/ Nimeni nu-și va pune copiii pe o barcă/ Decât dacă marea/ E un loc mai sigur decât pământul*”).

Între proiectele artistice care își propun o mai mare conștientizare și sensibilizare a publicului față de această temă se înscrie și *Behind the wall/ Borderlines/ Wheeze*, proiect în care și Teatrul „Radu Stanca” din Sibiu e partener, co-finanțat prin programul Europa Creativă, al cărui proiect-umbrelă, *Voices of Solidarity*, reunește mai multe organizații și companii de teatru europene.

În prima parte a spectacolului, care e producția teatrului din Sibiu, teatrul-dans (coregrafia e semnată de Adriana Bârză-Cârstea) fuzionează cu un *happening* de artă grafică al artistului Dan Perjovschi, în jurul problematicii zidului și al celorlalte bariere, simbolice sau materiale, artificiale sau reale pe care le ridicăm unii între alții. Pe o muzică extrem de tulburătoare, punctată de monologuri extrase din interviurile cu refugiați („Știți, refugiații nu sunt oameni care vin de pe Lună”), dansatorii poartă și schimbă, rând pe rând, strat după strat, tricouri marcate cu cuvinte (confuz, viitor, speranță, spaimă, eu, sine), scriu, la rândul lor, pe zid, completând un tablou a ceea ce ar putea fi solidaritate, acceptare și toleranță, dar care, cel mai adesea, e covârșit de teamă, respingere, stereotipuri și izolare. Ei dansează

excelent spaima, disperarea, alienarea, pierderea, nesiguranța, deznădejdea și, alături de Dan Perjovschi, scriu și ei cuvinte-protest, cuvinte-ironii, cuvinte-tabu, cuvinte-panaceu pe zidul din spatele teatrului din Sibiu, care devine, astfel, un tablou empatic al disperării, dar și o invitație la solidaritate. Așadar, compasiunea se construiește în jurul unor cuvinte-cheie care acoperă, negru pe alb, zidul simbolic al învrăjbirii noastre, grupate de Dan Perjovschi în jurul unor familii sau rădăcini construite ca tot atâtea comentarii sociale (*refugiat/ fugi/ refuzat, migrant/ migrenă, dramă/ un dram de omenie*).

E o scenă în documentarul *Fuoccoammare* al italianului Gianfranco Rosi premiat la Berlin, în care singurul medic de pe insula Lampedusa, (una dintre porțile cele mai importante de intrare în Europa pentru refugiații din Africa), Pietro Bartolo spune: „Este de datoria fiecărei ființe umane, dacă se consideră cu adevărat ființă umană, să îi ajute pe acești oameni.”. Sunt cuvintele pline de forță și încărcate de siguranță și de smerenie ale unui om care trece zilnic mult dincolo de cuvinte și care a salvat mii de oameni. Dar sunt și cuvinte care pot trezi alte conștiințe. Așa funcționează și zidul de la teatru, așa funcționează cuvintele terapeutice, așa poate funcționa arta angajată social.

A doua parte a spectacolului, care se mută în piața Habermann este o producție de dans, muzică și voce, a cărei coregrafie e semnată de Patricia Carolin Mai, care explorează conceptul de frontieră, de granițe, vizibile sau invizibile, metaforice, dar, mai ales, mentale. Cele patru dansatoare, însoțite de un acordeon uneori combativ, alteori nostalgic doboară rând pe rând frontierele, construiesc împreună un zid al solidarității umane. În partea de final, cea în care dansatorii se amestecă

cu spectatorii și pun în scenă nevoia de apartenență și de coagulare, de integrare într-un spațiu nou și adesea fragilizant, accentul se mută din nou asupra cuvântului. În piață se rostește un text care vorbește din nou despre limite, ipocrizii, nepăsare, angoase și schimbare. „*Europa își apără frontierele/ Asemenea unui rege bătrân care știe că i-a sosit ceasul*” se aude în timp ce dansatorii își fac loc între spectatori.

Abia în a treia sa parte căpătăm răgazul de a trage adânc aer în piept, iar tonul se relaxează în jurul unui instrument/ sculptură/ orchestră inedită, *Wheeze*, care invită la interacțiune și la descoperirea diverselor sunete pe care le poate emite. Trei performeri pe catalige, un dictator mărunțel care tună și fulgeră într-o limbă imaginară și o acrobată la înălțime compun teritoriul straniu și amuzant care își caută eliberarea. *Wheeze* e o producție a companiei a Parrabbola, îndeobște specializată pe intervenții artistice în comunități și a compozitorului și artistului Matt Marks, autorul straniului instrument-orchestră.

La întoarcerea din piață, zidul e încă acolo, acum acoperit de cuvinte și desene, care parcă au prins viață din propriile noastre spaime, proiecții și prejudecăți („*Problema nu e că vin, problema e că nimeni nu vrea să rămână*”), pe care, iată, îl dinamităm simbolic, la festival, cărămidă cu cărămidă, piesă cu piesă, cuvânt cu cuvânt. ■



CRAMA OPRÎȘOR

VINUL OFICIAL

F I T S

www.crama-oprisor.ro

MAIASTRU
CABERNET SAUVIGNON
SEC

CRAMA OPRÎȘOR



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

Partener oficial al
Festivalului Internațional
de Teatru de la Sibiu

F I T S


www.dedeman.ro

Emigranții

SAU DESPRE ÎNDEPĂRTAREA
DE SINELE AUTENTIC

 **ANDA IONAȘ**



 © FITS 2018 Sebastian Marcovici

Publicată în anul 1974, *Emigranții* este una dintre cele mai cunoscute și apreciate piese de teatru scrise de dramaturgul polonez Sławomir Mrożek. Pornind de la acest text profund și iscoditor, ce ridică problema umanului, a identității, a sensului vieții, a libertății, Dan Glasu realizează la Teatrul Național „Radu Stanca” din Sibiu un spectacol impresionant prin interpretarea deosebit de convingătoare a actorilor Alexandru Malaicu și Ioan Paraschiv, ce dau viață celor doi emigranți, AA, respectiv XX. Ei conviețuiesc cu chirie la subsolul unei clădiri dintr-o țară europeană cu nume necunoscut, împărțind spațiul locativ, dar neîmpărțind aceleași credințe, valori, idealuri. Primul este

un intelectual refugiat politic, fără familie, ce își propune să scrie o carte despre sclavie. În acest scop, își alege drept subiect de cercetare chiar pe colegul său de cameră, în care crede că recunoaște „sclavul ideal”. Acesta din urmă este un muncitor în construcții, cam necizelat, cu puțină educație, ce nu visează decât să se întoarcă la soție și la copii, să ridice o casă și să arate întregului orașel că a devenit om cu stare. Fiecare are convingeri ferme și crede că a înțeles ce era de înțeles despre viață, dar interacțiunea dintre ei, în urma unui proces destul de anevoios, îi va aduce în situația de a-și interoga propriile certitudini și chiar de a-și revizui perspectiva asupra vieții. XX muncește din greu și economisește cât poate – poartă șosete rupte, cumpără cea mai ieftină mâncare și

în timpul acesta construiește scenarii fanteziste: îi povestește lui AA cum a sedus o actriță frumoasă și bogată la gară, apoi cum se va întoarce în orașelul lui îmbrăcat elegant, va ridica o casă cu etaj și cu încălzire centrală și va da de băut tot târgului, să știe lumea că „a venit stăpânul din străinătate”. Imaginile i se derulează în fața ochilor cu iluzia realității. El vorbește cu îndârjire, strânge pumnii, dansează pe masă, pune patos în tot ceea ce spune, dar colegul său de cameră are mereu grijă să îl readucă cu picioarele pe pământ, ironizându-l și prezentându-i adevărata față a lucrurilor. Tot el îl oprește să mănânce din conserva cu hrană de câine pe care și-o cumpărase, citindu-i informațiile, arătându-i fotografia de pe cutie și amintindu-i că „și analfabeții înțeleg comunicarea prin imagini”. Scena ridică problema dezumanizării la care împinge sărăcia, a pierderii demnității, a existenței la limita supraviețuirii. „Eu sunt câine?” se întreabă jignit și deznădăjduit XX, când înțelege argumentele celui alt. Cu toate că îl privește condescendent și îl contrazice mereu, AA nu e total lipsit de sentimente umane: îi dă din mâncarea lui și plătește integral chiria, când acesta se plânge că nu are bani, lucru care, la un moment dat, chiar stârnește suspiciunea lui XX: „De ce stai cu mine în gunoiul ăsta dacă ești delicat? De ce nu pleci? Eu nu te rețin!”. Răspunsul este unul neașteptat: AA vede în XX un subiect de studiu. El și-a propus să scrie o carte despre om, despre descendența sa din maimuță, despre dependențele sale, despre lucrurile care îl înrobesc. Convingerea lui este că înclinația spre sclavie stă în natura umană și singura formă de eliberare este înțelegerea acestui fapt, autoeducația, propensiunea spre reflecție, prin care se dobândește libertatea spiritului. O formă modernă de sclavie este și nevoia de a tezauriza pe care o regăsește cu prisosință la colegul său. Acesta nu-și ia nici măcar un concediu pentru a-și vedea familia, de care îi este atât de dor, din dorința de a strânge cât mai mulți bani și de a se întoarce cu ei acasă. Cu toate că se plânge mereu, XX ascunde într-un cățel de pluș o mică avere, strânsă în timp și păstrată cu sfințenie. „Tu o să



© FITS 2018 Sebastian Marcovici



© FITS 2018 Sebastian Marcovici



© FITS 2018 Sebastian Marcovici

aduni mereu. Tu o să stai aici și o să faci economii. Nu o să te întorci pentru că ești un sclav. Acolo ești sclavul statului, aici ești sclavul propriei lăcomii. [...] Să fii sclavul lucrurilor este mult mai rău decât să fii la închisoare. Tu nu poți să nu fii sclav, așa cum o insectă nu poate să nu fie insectă.“ Această afirmație, deosebit de dură, a lui AA îi provoacă lui XX o adevărată dramă existențială. Se întrebese și cu altă ocazie cui lasă tot ce a strâns și care este sensul eforturilor lui, dar eticheta de „sclav“ naște în el o criză: plânge, neagă acuzațiile și rupe bancnotele împrăștiate pe masă. Este momentul de maximă încărcătură dramatică a spectacolului. Reacția violentă, aproape viscerală a omului simplu nu rămâne fără repercusiuni asupra intelectualului, obligându-l la revizuirea întregii sale concepții despre oameni și viață. Drept urmare, la rândul său, XX începe să-și rupă notițele, realizând caracterul lor derizoriu, fiindcă „s-a demonstrat că și un condamnat la muncă silnică își are clipa lui de libertate.“ Această lecție îi este suficientă pentru a învăța toleranța, compasiunea și a renunța la aroganța-i caracteristică. Înțelege că, în ciuda caracterului său, aparent rudimentar, XX este o ființă umană ce merită tot respectul și înțelegerea, iar visul acestuia nu i se mai pare chiar atât de irealizabil și de lipsit de sens, motiv pentru care are și prezența de spirit de a-l opri să-și ia viața: „Ai să te întorci, ai să-ți faci o casă cu încălzire centrală și n-ai să mai fii niciodată sclav.“ În interpretarea talentaților actori, atât scenele de mare intensitate emoțională, cât și inserțiile umoristice își găsesc expresia cea mai potrivită, aceștia dozând cu abilitate atât tragicul, cât și comicul, încărcând cu energie fiecare replică, energie ce se transmite incontestabil și publicului. Spectacolul lui Dan Glasu este unul profund și actual. Condiția de emigrant este condiția omului dezrădăcinat nu neapărat geografic, de țara natală, ci, în primul rând, de sine și de cei dragi lui, ghicitoarea rostită de XX („ce este, are și nu are?“) fiind, până la urmă, interogația-cheie a spectacolului. ■

Prințesa de cartier.

TRAGEDIA MODERNĂ A CARTIERULUI

 DIANA NECHIT



Concursurile de dramaturgie sunt poate, în ultima vreme, cea mai bună și credibilă sursă pentru texte puternice și pulsatile, scrise cu urgența și patima pe care ți-o dă pulsiunea scrisului. Tot prin intermediul acestor concursuri se configurează și niște noi *teritorii dramaturgice*, stilistice, dar și de conținut, care țin de o particularizare a simțirii și a scrisului. Poate cea mai sinceră formă de expresie a scrisului este dramaturgia. Imposibilitatea artificului stilistic formal, nevoia credibilității și a verosimilității, folosirea unui nivel de limbă crud, nealterat de convenționalism, acuitatea dialogică, nevoia de emoție transferă scriiturii dramatice un plus de adevăr care lipsește, în mai mică sau mai mare măsură, din celelalte genuri. Un dușman

de necontestat al scrisului este confortul, plenitudinea și siguranța de sine, infatuarea stilistică și tot ce *ingroapă* scrisul sub lespedea formalismului și al convențiilor stilistice de ultimă modă. Aceasta ar putea fi o explicație posibilă a lipsei de substanță dramatică a unor texte care vin dintr-un Occident mult prea infuzat de artificialitate, de textualism și de *pastișare* a unor forme deja consacrate, prea corecte, prea conforme și prea aseptice. De laborator. Spațiile mici, zonele de claustrofobie socială și politică, zonele liminare interetnice și interculturale, mixajul și metisajul, asprimea și juvenilul unor relații interumane neformatate, nepoluate de convenții sociale permit acestor noi spații literare, dramaturgice în speță să acceseze o scriitură genuină care ține strâns între chingile ei toată gingășia și violența sentimentelor și emoțiilor la limită, toate cele nerostite și

înghițite, măcinate și urlate în cele din urmă cu patimă și cu adevăr. Concepția de laborator a *Prințesei de cartier* a apărut în stadiul de idee în 2013, dar scrierea ei propriu zisă a fost inițiată în cadrul „Laboratorului de Dramaturgie” organizat în 2016 de Centrul Național de Dramaturgie din Belarus. Piesa a fost finalizată în februarie 2017, selectată pe lista scurtă a Festivalului de Dramaturgie Tânără Liubimovka-2017. *Lansarea la apă* a acestui text a fost urmată de o serie întreagă de premii pentru dramaturgie, dar, și mai important, a devenit suportul textual al unor montări variate și succesive ale unor tineri regizori, foarte apreciați în spațiul teatral rus, în cinci teatre din Rusia și culminând cu montarea de la celebrul Teatru A. S. Pușkin din Moscova, prima montare având cinci nominalizări la premiile „Masca de aur” 2018. Autorul, Andrei Ivanov este un nume cunoscut în



© FITS 2018 Maria Ștefănescu

spațiul literar și revuistic rus, deținător al unui palmares de premii impresionant și al unei cariere extrem de variate din perspectiva formelor și tipurilor de investire creativă practicate: scenarist, dramaturg, regizor, jurnalist, a fost nominalizat, în 2018, la categoria „Cel mai bun dramaturg” la Premiile Teatrale Naționale ale Rusiei „Masca de aur”. În spațiul românesc pătrunde, în primul rând, grație gustului și simțului textual și dramaturgic al Ralucăi Rădulescu, un adevărat descoperitor de pietre prețioase din spațiul literar, dramaturgic rusofon, traducător și *passer* al unor texte excelente către spațiul dramaturgic, dar și teatral românesc. Textul face parte din selecția textuală pentru *Antologia de texte* pentru spectacolele de lectură din FITS 2018, ediție ce celebrează un sfert de veac de tradiție teatrală, festivalieră, dar și editorială, sibiană, realizată cu multă grijă pentru diversitatea

formală, tematică dar și *geografic teatrală* de către Claudia Domnicar. *Prințesa de cartier* a deschis seria Spectacolelor de lectură, întâlniri ce se situează între textul virginal, neprelucrat spectacular și materializarea sa discursivă, situată sub incidența efemerității, a instantaneității și a unei prospețimii de multe ori neegalate de versiunea sa spectaculară și anume, spectacolul de lectură. Amfitrion, Cătălin Ștefănescu, iar conducător de joc, Bogdan Sărătean! O distribuție, care, pe lângă similitudinea de vârstă a tinerilor studenți-actori din distribuție, se bucură și de prezența unor *seniori* consacrați ai genului, dar, mai ales, de o veridicitate extremă la nivelul limbajului, a rostirii, a unei autenticități mai mult decât benefice, grație prezenței în distribuție a unor actori și studenți-actori din Chișinău și care, cei tineri,

studiază la Sibiu, la Artă teatrală. Dincolo de aceste aspecte, relația tată-fică, din text se regăsește și în distribuție. Tanka-Egor sunt Alexandrina Grecu și tatăl ei, reputat actor al Teatrului Național Satiricus I.L. Caragiale, de la Chișinău, Sandu Grecu. Textul, de o frumusețe crudă, nealterată a emoțiilor și a sentimentelor, pare o combinație între *West Side Story*, *Pygmalion* și *Galateea*, *Poveste din Bronx*, cu o structură și o construcție dramaturgică de tip scenariu de film ce oferă o perspectivă aproape cinematografică a construcției evenimentiale. Spațiul urban, marginal al cartierului, loc al pierzaniei, dar și al unor flori frumoase, sălbatice și crude, pierderea inocenței sunt doar câteva dintre temele acestui text de o frumusețe amară, sălbatică, ale cărui cuvinte brute, neșlefuite, pline de emoție, mi-au rămas încă lipite de corpul meu sensibil. Personaje extrem de bine conturate, aproape emblematice pentru imaginarul acestei noi forme de spațiu modern, la limită dintre urban și *no man's land*, cartierul, o lume violentă, cu relaționări de tipul vânzare-cumpărare, mercantile, cu protectori și rețele de influență, bărbați frumoși și naiv, candidi și labili în fața noilor structuri economice și de putere, fete frumoase și violente care își pierd inocența și candoarea mult prea devreme, fiind abrutizate și alcoolizate, toate prinse în conflicte și relaționări puternice, implozive și explozive, la limita dintre iubire și ură, dintre candoare și violență extremă. Poate forța terapeutică a acestui tip de text, puterea lui de identificare, de recunoaștere a unor tipare extreme ale unui cotidian prezent în imaginarul colectiv al multora dintre noi să reconcilieze nevoia de veridicitate, de emoție pură cu o ofertă dramaturgică care s-a dus prea mult înspre concept, textualism și abstractizare. Emoții à *fleur de peau*, necenzurate, prinse într-un limbaj veridic și o scriitură de forță care nu deranjează nicio clipă sensibilitatea spectatorului, chiar dacă selecția lexicală fidelizează matricea textuală a mediului social și spațial al personajelor. ■

Minimalism și emoție în jurul unei roți. *Cercul pasiunii*, un spectacol de dans contemporan în Piața Habermann

✎ RALUCA ȚURCANAȘU

Cercul *Pasiunii* (*Frenetic*) reușește ceea ce puține opere artistice reușesc: să reducă la esență, să comprime într-un tur de forță de 20 de minute, viața cu problemele și emoțiile ei. Spectacolul (UK, regia Jeni Barnard) e gândit pentru spații urbane, deschise, dar se integrează cu ușurință în orice tip de estetică urbană. Și motivul e simplu: vorbește chiar despre angoasele vieții moderne, de la oraș, cu ale sale spații locative strâmte, deadline-uri explozive, cutii, țarcuri, office-uri, formalisme și rigori care ne conduc, cu și fără voia noastră, către un prizonierat modern și tehnologic. Bineînțeles, *vorbește* este o metaforă: niciun cuvânt nu e rostit între cei doi interpreți, însă prin corporalitate și acrobație, prin muzică și mișcare, ni se înfățișează narativitatea unui basm modern, actual. Cei doi sunt inițial prinși în metehnele vieții de workaholic, pe care ne-o petrecem ore, zile, luni, ani pe un scaun sau într-un *cubicle* tastând frenetic, până la epuizare. Există și în cazul acestor constrângeri corporale o anume

echilibristică, dar una bolnăvicioasă: ea chircită pe un scaun, îmbrăcând *uniforma* office, el înghesuit după o jaluzele, într-un spațiu cât un dulap, *dând* la taste. Amândoi (noi toți) caută să navigheze prin diferite presiuni ale vieții corporatiste: lipsa de timp, lipsa de spațiu, lipsa de mișcare, lipsa de libertate, în cele din urmă. Muzica de pian, lină, joasă, apăsătoare, joacă un foarte important în setarea atmosferei. Starea de surescitare crește, muzica e în crescendo, tensiunea devine de nesuportat, el se mișcă înnebunit, ca un animal sălbatic prins în cușcă, între cicluri de muncă-somn, muncă-somn. Starea lui (reflectată muzical) atinge paroxismul, până când nu mai rezistă și își reclamă drepturile: irumpe, la propriu, din *cubicle*, iar vechea sa viață se deconstruiește, ca un castel de nisip, complex, dar fragil. Ieșirea lui triumfătoare, printre valuri de nisip, într-un costum maroniu, trimite către Indiana Jones. Într-adevăr, la nivelul social al lucrătorilor din marile companii, cel care iese din sistem devine, în convenția socială, un aventurier curajos, care pornește în cucerirea unor noi teritorii, poate

artistice, poate antreprenoriale. Odată eliberați de toate chingile sociale, cei doi reușesc să se apropie și, mai departe, performance-ul narativ-poetic ne arată povestea dragostei lor și a felului în care merg împreună prin viață. Spațiul constrângător pe care îl ocupa protagonistul se modifică, pereții dispar și călătoria celor doi este prezentată prin metafora unei roți. Trec împreună prin toate, la bine și la rău, veseli sau copleșiți, uneori deoparte și de alta, uneori alături, uneori sunt *sus* și privesc în zare și către viitor, alteori sunt *jos* și înfruntă greutatea. Mișcările lor sunt cursive, suave și rapide, sunt sentiment și umanitate, sunt joacă și maturitate, similitudine și diferență, și mai mult ca orice, sunt muzică. Acrobațiile teatrale și sincronicitatea impresionează, iar, alături de muzică, ei construiesc o poveste de o tandrețe și ingenuitate rare. Finalul ni-i arată fericiți, într-un dans-joc, pornit de la un pahar cu apă, metaforă a unei inocențe regăsite. Și pentru că reinvață să fie copii și să se bucure autentic de viață, natura îi răsplătește la rândul ei, oferindu-le o ploaie de vară, pe care o cinstesc tot prin dans. Fascinează puterea construcției narrative, complexe și totodată minimaliste, pe care Barnard o pune în scenă: reușește să te facă să trăiești cu cei doi protagoniști, să simți cu ei, să fii ei. Cu siguranță *Cercul Pasiunii* aduce o abordare proaspătă care impresionează prin contrastul dintre minimalismul aparent și modul în care te angajează, un performance dezbrăcat de semne, convenții și simboluri, care totuși reușește să trimită privitorul în emoțional-imaginar-amintire mai profund decât multe dintre marile producții pline de butaforii și efecte. Astfel, nu e de mirare că show-ul a fost desemnat de Xtrax ca favoritul publicului în cadrul festivalului Greenwich and Docklands International Festival 2014 și a fost considerat de Richard Ings, Arts Council England ca „una dintre cele mai bune piese scurte de dans pe care am văzut-o în ultimul timp... o experiență extrem de emoționantă”.



Explorează colecții din întreaga lume, alături de Google Arts & Culture!

Descoperă cele mai populare expoziții, capodopere de artă sau artefacte celebre, din toate colțurile lumii, doar cu Google Arts & Culture. Poți mări operele unor artiști faimoși pentru a te cufunda în detalii spectaculoase și ai șansa de a călători virtual printre mii de povești, fotografii, videoclipuri sau manuscrise.

Devino propriul tău curator și află câte ceva nou în fiecare zi, de la vizitarea unor monumente foarte cunoscute, relaxarea alături de minunile naturii și până la plimbări printre clădiri sau chiar în locuri emblematice. Peste 1200 de muzee, galerii și instituții, din aproximativ 70 de țări, aduse chiar lângă tine.

Descarcă aplicația Google Arts & Culture și găsește-ți inspirația la un click distanță!



Google Arts & Culture





Mi-aș vinde sufletul să mai văd acest Faust o dată.
(The Observer, 23 08 2009)



CEA MAI BUNĂ ACTRIȚĂ
INTR-UN ROL PRINCIPAL
UNITER 2008



CEA MAI BUNĂ SCENOGRAFIE
UNITER 2008



SELECȚIA OFICIALĂ 2009
FESTIVALUL INTERNAȚIONAL
DE LA EDINBURGH



HERALD ANGEL AWARD
2009 EDINBURGH



PREMIU DE EXCELENȚĂ
UNITER 2010

TEATRUL NAȚIONAL RADU STANCA SIBIU PREZINTĂ

FAUST

DUPĂ JOHANN WOLFGANG VON GOETHE

SCENARIUL ȘI REGIA: SILVIU PURCĂRETE

DECORUL ȘI LIGHT DESIGN-UL: HELMUT STÜRMER

COSTUMELE: LIA MANȚOC

MUZICA ORIGINALĂ: VASILE ȘIRLI

ORCHESTRĂȚIA: DORU APREOTESEI

VIDEO: ANDU DUMITRESCU

