

APLAUZE





© FITS 2018 Paul Băilă

APLAUZE

Aplauze Nr. 10 / 2018 / 17 iunie

Editor: Ion M. Tomuş



Diana Nechit, Alba Stanciu, Doriană Taut, Andrei C. Serban,
Cosmin Popescu, Anda Ionaş, Andreea Tudosié, 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



MESAJUL CĂTRE PETER SELLARS AL DLUI GEORGE IVAȘCU, MINISTRUL CULTURII ȘI IDENTITĂȚII NAȚIONALE

Stimate Peter Sellars, drag confrate,

Acum 100 ani, în orașul tău natal Pittsburgh, mari grupuri de emigranți ardeleni renunțau la visul lor american și se întorceau în Transilvania, care se unise cu România, după secole amare de așteptare. Cu modestele economii adunate muncind din greu în oțelării, aceștia urmau să-și cumpere acasă o bucată de pământ și s-o muncească liberi. A trecut de atunci un secol. Astăzi, pe lângă un premiu – încă unul dintr-o prestigioasă listă – marele om de teatru Peter Sellars a primit o stea pe Aleea Celebrităților din Sibiu. Acest gest nu este însă doar un semn de apreciere.

Este o bucată mică de teren dintr-un teritoriu pe care s-au bătut toate marile imperii, de la romani încoace. Mândrul și străvechiul oraș al Sibiului a hotărât ca aceasta să poarte numele tău. Cunoscându-ți talentul, imaginația și spiritul provocator, știu că poți oricând transforma acest petic de pământ în scenă, așezând acolo un actor într-un picior. Într-un oraș în care fiecare trecător a devenit un rafinat spectator de teatru, vei aduna foarte multă lume.


Această mică scenă în formă de stea este modul nostru de a-ți spune că, de acum încolo, la Sibiu vei fi întotdeauna acasă. Întoarce-te des printre noi și fâ steaua să strălucească, pentru a ghida navigația sufletului de pelerin al fiecărui spectator!

Metamorfoze

SIMBOL. PARODIE. TEATRALITATE

 ALBA STANCIU



 © FITS 2018 Grim

Amplul spectacol *Metamorfoze*, creat de Silviu Purcărete, plasează textul poetului antic Ovidiu într-un cadru destinat eficienței plastice monumentale, urmărind o atemporală compoziție regizorală și prin acesta expune, în termeni simbolici, o istorie a lumii, a transformării, a trecerii omului printr-o succesiune de stări și formule, prin suferință, cruzime, iubire. Întâlnirea publicului cu perimetrul destinat acestui spectacol permite descrierea senzației acestuia ca și intimidare în fața monumentalității spațiului creat de Helmut Stürmer, în fața planului orizontal acvatic și a celui vertical gigant care asigură fundalul scenei și pe care sunt derulate în mod cvasi-permanent

proiecții cu figuri în descompunere, cu personajele supuse metamorfozei. Spectacolul regizorului român pornește de la ideea de stilizare și punere în formă a tuturor ideilor ce duc la construcția unei entități performative ce are ca prioritate teatralitatea marcată de coordonatele stilistice specifice lui Purcărete. *Metamorfozele* sunt o întâlnire sublimă între toate sursele vitale ale artei teatrale proiectate către un potențial maxim expresiv și plastic. Totodată, modul în care regizorul recompune în temeni vizuali și teatrali această ieșire mitică a omului din haos, urmărește o evoluție însoțită de cele mai complexe trăiri, manifestări instinctuale. Șirul de lupte pentru supraviețuire, putere și continuitate sunt bine structurate în scene organizate în direcția unui climax care se construiește în mod progresiv, avansând către

tensiuni uriașe ale imaginii, sunetului, a expresiei, fie individuale, fie de grup, care sunt orientate în direcția unui *catharsis* datorat complexității performative și, mai ales, accesării și manipulării simțurilor audienței. Această combinație ce vizează totalitatea, aduce, în același timp, o îmbinare fabuloasă a categoriilor estetice extreme, discursul spectacular fiind un sistem polifonic creat între grotesc și sublim, echilibrat prin intermediul ironiei. Pentru acest motiv, imaginea și situațiile prezente în *Metamorfozele* lui Purcărete se desfășoară sub semnul naivului, care oferă o marjă de acceptabilitate acestei istorii a omului, cruzimii, sângelui, mutilării. Șirul de elemente comice realizate prin intermediul discursului corporal și investiția acestuia în cele mai complexe și neașteptate situații teatrale (în permanență originale)

stilizează istoria descoperirii atât a propriului corp, precum și a celui alt, șirul de relații interumane care au la bază o crudă dorință de dominare, până la momentele de calm și joc, singurele clipe de bucurie autentică a grupului. Densitatea limbajului plastic și performativ al *Metamorfozelor* lui Purcărete avansează o strategie ce demonstrează programarea unei succesiuni de stări și gradații cathartice, create fie prin acumularea de surse de spectacularitate proiectate către explozii expresive, fie din situațiile construite având în vedere un avansat obiectiv în direcția comicității, obținută de cele mai multe ori prin corporalitate și un straniu suprarealism al situațiilor. Toate aceste compoziții funcționează după o impecabilă partitură regizorală care echilibrează precizia cu investițiile personale ale fiecărui actor. Momentul culminant al întregului discurs performativ este apariția ciumei, a agoniei morții și a durerii suferinței, a avalanșei de figuri contorsionate într-o avansată stare de degradare. Imaginea ciumei, a siluetei umane monstruoase, învelită în bandaje, reprezintă una dintre cele mai directe mărturisiri vizuale ale ororii, a fricii, a morții. Regizorul va înainta pe direcțiile aproape medievale, care creează un raport de dependență între ciumă și foc, două modalități atât de distrugere, cât și de regenerare. Focul, în acest spectacol, nu marchează doar finalul dramatic, ci devine una dintre cele mai eficiente formule de climax vizual, devine un important element teatral încărcat de conținut simbolic, însoțind cele mai intense puncte de forță ale spectacolului. De la *Metamorfozele* lui Ovidiu, la *Metamorfozele* lui Silviu Purcărete, textul antic devine text universal, este formulat în direcția strategiilor teatrului contemporan, în modalități expresive care accesează deopotrivă exercițiul de inteligență, nevoia de a stabili legături și a decodifica nivelurile semantice ale spectacolului, dar, mai presus de toate, antrenând latura emoțională, de la cele mai subtile elemente sensibile până la un autentic *furor* cathartic. ■



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 culunda 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 emblematiche. 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




Faust.

MIT MODERN. SPECTACOL POSTMODERN.

 ALBA STANCIU



 © FITS 2018 Cristian Cojocariu

Faust-ul lui Silviu Purcărete este fenomenul teatral care „afectează” ireversibil atât arta spectacolului în secolul XXI, precum și reperatele studiilor de teatologie. Este o entitate „totală” ce poate fi privită din mai multe direcții, de la legătura cu răsturnările normelor performative din secolul XX, până la un spectacol al orgiei, al ritualului - în formulă fie sacră, fie degradată - al sacrificiului, sângelui, cruzimii. Regia oferă șocante situații de blasfemie, de profanare a simbolurilor. *Noaptea Valpurgiei* este un veritabil ritual cauzator de transă, de expansiune dionisiacă, în care sunt angajate toate sursele teatrale pentru accesarea simțurilor audienței. Volumul spectacular este copleșitor, de la tulburătoare procesiuni carnavalesci, până la etalarea erotismului bestial prin scene simbolice de zoofilie. Regia urmărește în permanență „eficacitatea” teatrală a ritualului, suprapusă ironiei

și fanteziei morbide, care declanșează o perversă putere de seducție. Apar excесе de tehnici teatrale, „palimpsest” și „puneri în abis” (*mise en abyme*), prin care este pusă în scenă tragedia omului, a lui Faust, care apare ca o marionetă incapabilă de a se putea opune forțelor care îl manevrează cu cinism. Montarea este dependentă de gigantismul spațiului, de substanța brută a materialelor de construcție de tip industrial, care devin materiale de producere de teatralitate. Mai mult, spațiul este încărcat de panouri laterale reprezentând gravuri uriașe cu teme suprarealiste (figuri hidoase, fragmentare) executate în tonuri de alb și negru în maniera fanteziilor halucinante ale lui Hieronymus Bosch. Viziunea lui Purcărete aduce în prim plan un amplu univers uman plin de contradicții, vulnerabilități și conflicte. Momentul este prielnic apariției unui „adorabil” Mefisto (Ofelia Popii), jucăuș, sensibil dar și diabolic, un personaj care încântă, seduce, stârnește

încredere și certitudine. Este un grațios maestru al teatralității și regiei, un personaj care-l va conduce pe Faust prin *Noaptea Valpurgiei*, la fel cum Beatrice îl ghidează pe Dante. Infernul lui Purcărete este un perimetru al orgiei și blasfemiei, al circului, jocului cu focul, cu ritualul sacrificial, cu excesul sexual, cu formula grotescă a erotismului. Spectatorul este absorbit în această totalitate a *performance*-ului, este supus stimulărilor excesive ale inteligenței, este consumat de absorbția sa în ritualul teatral în mijlocul căruia rămâne neputincios, buimăcit, în final purificat (linia melodică de la sfârșitul piesei, vocea feminină, angelică). Regizorul suprapune repere temporale variate, de la Renaștere până la fragmente selectate din „imediatul” cotidian, implică elemente ale teatrului medieval, miracolul, etc. Personajele alegorice sunt tratate într-o rafinată formulă vizuală ce mizează pe contrast de tonuri de alb-negru și gesturi coregrafiate după maniera corporalității picturale. Un element important al teatralității este muzica compusă de Vasile Șirli, care creează o gamă stilistică largă ca și suport sonor, de la coral gregorian în maniera lucrărilor medievale ale lui Hildegard von Bingen, până la demonismul sonorității stridente ale muzicii *rock*. Interpretarea personajului Faust de actorul Miklós Bacz aduce una dintre cele mai complexe formule de construcție de rol, prin forța expresiei interiorității, tensiunea concentrării aproape hipnotice, în care sunt antrenate cele mai subtile manifestări ale sensibilității, susținute de inteligența vulcanică specifică eroului romantic. Este vorba de o meticuloasă abordare artistică, axată pe precizie a detaliului, pe un supra-control al energiei performative, care contribuie decisiv la consistența „totală” a spectacolului. *Faust*-ul lui Purcărete, la fel ca și *Faust*-ul lui Goethe, fixează un reper intangibil al mitului în spectacolul de teatru. Mitul „individualismului modern”, după cum îl numește Jan Watt, își găsește plenitudinea în spectacolul postmodern. ■

10.

CINE-I VINOVAȚ ?

✍ ANDA IONAȘ



© FITS 2018 Dragoș Dumitru

Spectacolul *10*, în regia lui Radu Nica, reprezintă un proiect inedit al Teatrului Național „Radu Stanca” din Sibiu, având la bază textul unuia dintre cei mai apreciați dramaturgi români ai momentului. Este vorba despre Csaba Székely, care, corelând cele zece porunci ale Vechiului Testament cu mărturiile ale actorilor privind experiențe personale, realizează o construcție de tip *puzzle*, alcătuită din zece scene, ce urmăresc destinele interconectate a zece personaje. Deși fiecare poveste are un protagonist,

care narează și dramatizează în același timp faptele, acestea vor fi completate ulterior și nuanțate prin confesiunile celorlalte personaje. Modul de viață și alegerile unuia are consecințe asupra celorlalți, ca într-un joc de domino. Scenografia spectacolului, semnată de Andu Dumitrescu, aduce cu o stație de metrou, despărțită de panouri în zece părți egale, fiecare dintre ele ocupate de câte un actor. Accesul pe „peron” (partea din față a scenei) este oprit de bare orizontale, accentuând ideea interdicției, pe care se bazează toate cele zece porunci. Deblocarea se poate face doar prin introducerea unui bănuț într-o cutie

metalică, ce amintește de cutia milei din bisericile creștine. Desenele în grafiti sugerează o lume desacralizată, sau care reinterpretează și caricaturizează sacralul, o lume ai cărei Dumnezei sunt vedetele TV, eroii de desene animate, liderii politici sau figurile clericale controversate: Michael Jackson, Hello Kitty, Superman, Ion Iliescu, Donald Trump, Vladimir Putin, Părintele Pomohaci sau Patriarhul Daniel. Pe unul dintre panouri stă scris cât se poate de clar „Dumnezeu n-a fost aici”, viziune similară concepției deiste a unui creator absent (ce a oferit lumii decalogul, abandonând-o apoi propriilor demoni: slăbiciunea, neputința, îndoiala, teama, suferința, grija, viciile de tot felul) sau chiar nihilismului nietzschean, pentru care „Dumnezeu a murit”, lăsând omul fără nici o speranță într-un ajutor de Sus. Spectacolul oferă o imagine sumbră asupra existenței, conturând destinul a zece personaje ce se confruntă cu pierderea reperelor, cu durerea, cu neîmplinirea, ce-și au, până la urmă, izvorul în propria natură vicioasă, în incapacitatea de a-și gestiona viața, în înclinația lor spre exces. Adulterul, mărturia mincinoasă, promiscuitatea, crima, idolatria banului, patima jocurilor de noroc, avortul, hoția, grija excesivă pentru aspectul fizic, abandonul copiilor, toate sunt forme de încălcare a moralei creștine și, totodată, de intrare a răului în lume, fiindcă răul este indisolubil legat de viciu și de suferință. Rănit de ceilalți în copilărie sau în adolescență, omul are tendința să rănească și să se rănească la rândul său, fiind prins într-o mișcare continuă de la durere la păcat și viceversa. Trecutul se insinuează în prezent, iar viețile celor zece protagoniști formează o rețea inextricabilă, similară aceluiași continuum spațiu-timp despre care vorbește teoria relativității și pe care îl sugerează la un moment dat chiar proiecțiile video de pe ecranul din spate. O pictoriță își abandonează băiatul la orfelinat, fiind la rândul ei abandonată în pragul morții; un elev la seminarul teologic fură din cutia milei, ajungând mai târziu să seducă soția prietenului său și să cadă

în capcana jocurilor de noroc; un chirurg plastician își părăsește familia, fiind, la rândul său, părăsit de a doua soție; un tânăr obsedat de frumusețe își face zeci de operații estetice; o doctoariță alege cariera în detrimentul familiei; un soldat în Afganistan, crescut fără părinți își uită prietena însărcinată, își ucide mama, regăsită după mult timp și apoi se sinucide.

Tot acest haos din viețile lor nu este decât reflecția unei dizarmonii interioare, după cum sugerează și dialogul dintre doctoariță (Arina Ioana Trif) și pacienta ei, o prostituată (Raluca Iani). Întrebată de medic ce vede pe geam, aceasta răspunde: „Văd pământ pârjolit. Trunchiuri de copac răsucite ies din el, trunchiuri crăpate și strâmbe, cioturi arse, cenușii... Scrumul și ceața învăluie totul.” Peisajul apocaliptic descris de ea este, până la urmă, unul interior, iar răspunsul ferm al medicului („Așa vedeți voi lumea și așa o faceți să fie.”) poate fi o cheie a întregului spectacol.

Acești oameni cu viețile răvășite simt, totuși, nevoia de afecțiune, de acceptare și, mai ales, de sens. Bolnava îmbrățișată de medic este năpădită de „fericire, bunătațe și pace”, tânărul cel urât este entuziasmat când îl strigă cineva „frumusele”, Vulpoiul (Cristian Timbuș) remarcă cu tristețe că „trăim într-o imensă singurătate”, iar pictorița (Serenela Mureșan) își propune să-l picteze pe Dumnezeu, cu alte cuvinte să găsească o formă de a-l aduce în concret. Spectacolul este unul dens, complex, solicitând atenția spectatorului, fără a lăsa vreo clipă loc plictiselii, în ciuda celor două ore și jumătate de desfășurare aproape filmică a acțiunii. Atât *sound-design*-ul, realizat de Vlaicu Golcea, cât și proiecțiile figurative și nonfigurative, concepute de Andu Dumitrescu (spații sordide, blocuri gri, animații fel de fel), vin să întărească și să ofere noi valențe simbolice desfășurării dramatice. Umorul negru și sarcasmul, prin care sunt taxate abuzurile clasei politice și ale clerului, conferă o notă ludică întregului ansamblu, reducând din tensiunea și gravitatea evenimentelor descrise. ■

Organic Sound Twist.

RELAȚII INEDITE
ÎNȚRE CORP
ȘI MUZICĂ

✍ ALBA STANCIU

Conceput ca un dialog între interpret și suportul muzical, în care „punctul de sprijin” al întregului discurs spectacular este creat prin interpretarea actriței Andreea Gavrilii, spectacolul *OST (Organic Sound Twist)* apare ca o compoziție în care cele două elemente active în *corpus*-ul *performance*-ului sunt corpul și complexitatea suportului sonor. Este vorba de un parcurs creat din neîntrerupte „stabiliri” de relații ce colaborează, se completează și se susțin reciproc pentru crearea unei formule spectaculare bazate pe interdependențe, corp și infinitele posibilități de prelucrare ale sunetului.

Fizionomia spectacolului este dată de „răspunsul” continuu al corpului actriței la impulsurile sonore, care funcționează fie ca răspuns la un suport ritmic, fie este coordonat de linii melodice, corporalitatea devenind o „punere în formă” a celor mai subtile (sau agresive) sugestii sonore. Mai mult, actrița creează veritabile ecuații corporale, conjugând elemente gestuale cu cele de mișcare (mecanică sau fluidă), coordonate de rostirea unui text care apare ca și temă, de la care se dezvoltă mișcarea

și șirul de posturi, idei ce expun scurte situații narative, sau rezumându-se la formule repetitive, cu accente pe diverse verbe sau cuvinte cheie, ce au drept consecință mișcări, mereu combinatorii, care revin și se recompun, construind configurații vizuale în mișcare mereu noi, orientate de sugestiile oferite de text.

Cu siguranță, ideea coordonatoare a spectacolului este corporalitatea expusă în formule variate, combinatorii, ce mixează elementele de coregrafie, teatru fizic etc., toate expuse cu o alură lejeră, susținută, însă, de o impecabilă precizie tehnică. Ceea ce activează expresia corporală și succesiunea de forme, pe care corpul le parcurge, sunt un evident rezultat al rezonanței structurii acustice, precum și particularitățile ritmice, armonice, melodice, chiar și stilistice (justificată de opțiunea pentru un foarte scurt fragment din opera *Carmen* de George Bizet) din sensibilitatea performerului. Aceste caracteristici ale sunetului conturează universul interior, de unde va prinde contur în perimetrul scenei prin expunerile corporale. Precum declară în repetate rânduri actrița și coregrafa spectacolului *Organic Sound Twist*, sursa acestor demersuri performative, în care prioritară este corporalitatea eliberată de orice restricții ale mișcării, este muzica și impactul acesteia cu impulsurile interioare, cu modul în care pulsul sanguin răspunde stimulilor oferți de coloratura sonoră, de suprapunerea de ritmuri, de schimbările frecvente de configurații acustice. La acest complex contribuie cuvântul, care primește valențe melodic-tematice, cu răspuns în corporalitatea din perimetrul scenei.

Spectacolul gândit și creat de Andreea Gavrilii se aliniază, fără îndoială, tendințelor ultimelor decade, interesate de manevrele tehnice în nenumărate direcții, în care orice sursă posibilă de mișcare sau expresivitate devine absorbită în arta performerului. ■

Stan Lai:

„TEHNOLOGIA NU
A CONTRIBUIT
CU NIMIC LA
UMANISM”

 LORETA POPA

Re cunoscut pentru faptul că a dăruit poporului său un teatru contemporan, fără a avea un canon dramatic comparabil propriu, în cea mai mare parte dezvoltând o formă clasică teatrală magnifică și adaptând piese occidentale, Stan Lai a ocupat funcția de profesor și decan fondator al Colegiului Teatrului de la Universitatea Națională de Arte din Taipei, precum și profesor vizitator la Berkeley, Stanford, Academia Centrală de Teatru din Beijing și Academia de Teatru din Shanghai. Lai a realizat, de asemenea, două filme de lung metraj care au primit premii la festivalurile de film de la Berlin, Tokyo și Singapore. Stan Lai și-a început cariera în Taiwan în anii 80, iar în prezent, piesele sale sunt jucate în mod regulat în China și în lumea vorbitoare de limba chineză. Dintre cele 35 de piese originale ale sale, regizate de el însuși, *The New York Times* numește *Secret Love in Peach Blossom Land* / *Iubire secretă pe tărâmul piersicilor în floare* (1986) drept „cea mai populară piesă de teatru contemporană din China”. Despre spectacolul *The Village* (2008), *The Beijing News* spune că este „apogeul teatrului din era noastră”. Iar *A Dream Like A Dream* (2000), spectacolul său extraordinar cu o



© FITS 2018 Dragoș Dumitru

durată de 8 ore, este considerat de *China Daily* ca fiind „probabil cea mai bună piesă de teatru în limba chineză de la începuturile timpului”. Lai este director artistic al companiei Performance Workshop (Taipei), al Theatre Above (Shanghai) și președinte executiv al Festivalului de teatru de la Wuzhen. La întâlnirea de joi, 14 iunie, ora 11.00 de la Librăria Habitus, în cadrul FITS, moderată de profesorul Octavian Saiu, Președintele Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, Constantin

Chiriac, i-a făcut cunoscutului regizor o prezentare care l-a tușat pe acesta din urmă. „Un mare artist, un mare manager, un om al timpului, care gândește repede, implicat, care găsește soluții, care trăiește într-o lume ce se mișcă și mai repede. În același timp, este un mare vorbitor de limbi străine, este apreciat în America, conduce doctorate, este profesor la una dintre cele mai importante universități din SUA.” Octavian Saiu a afirmat la rândul său că Stan Lai este un om al echilibrului

și al judecăților celor mai profunde și că acest lucru transpare la fiecare cuvânt, la fiecare rostire. Este nevoie de mult timp ca să putem descoperi și vorbi despre diferitele dimensiuni ale personalității lui Stan Lai. „Este dramaturg, regizor, profesor, mentor al unor generații de oameni de teatru din spațiul chinez și american, este unul dintre cei mai mobili creatori de teatru din lume în acest moment, este o figură de legendă cu adevărat a zonei asiatice și nu numai. Ca un detaliu anecdotic, vă pot spune că numai una singură dintre piesele lui, pe care am inclus-o anul acesta în antologia festivalului, a avut parte de circa 3000 de montări diferite în China. Vă rog să contemplați această cifră cu luciditate și cu obiectivitate”, afirma Octavian Saiu în deschiderea întâlnirii de la Librăria Habitus. Stan Lai s-a născut în Taiwan, trăiește în China, dar este cu adevărat cetățean al lumii, sub semnul teatrului, al valorilor pe care din vocația libertății interioare le înțelege cel mai bine. Prezența soției domniei sale, producător exemplar și actriță minunată, Ding Nai-chu, a adăugat o dimensiune de emoție acestei întâlniri. „Am avut șansa să particip la conferințe importante în Asia, despre artele spectacolului, și vă spun sub cuvânt de onoare că la niciunul dintre evenimente nu există vreun moment în care să nu se vorbească despre Stan Lai. E într-adevăr un om care prin ceea ce face încearcă să promoveze dialogul dincolo de granițele obișnuite între oameni. Festivalul pe care l-a creat la Wuzshen este foarte important în China și o simplă privire asupra fotografiilor pe care le găsiți pe internet poate fi convingătoare, dar este incompletă. Acest festival este o minune a arhitecturii tradiționale chineze, readusă la viață de proiecte de reconstrucție, devenit în întregime patrimoniu. Este un festival pentru marile voci ale teatrului mondial și un festival la care este cultivat acest spirit al libertății de expresie pe care Stan Lai o promovează”, a continuat Octavian Saiu. „Când vine vorba despre teatrul chinezesc contemporan, ceea ce trebuie să înțelegeți este că el există de foarte puțină vreme. Dacă vorbim despre teatru în China, vorbim despre teatrul

traditional, care își are originile sale în negura vremurilor, cu variațiunile sale. Sunt sigur că toți vă amintiți de machiajele elaborate și de modul în care actorii cântă și vorbesc, care este mai mult decât nerealist și creează o realitate aparte. Pentru un chinez, ceva numit „teatru realist” este ceva imposibil, pentru că teatrul trebuie să fie un vis, ceva care să-l determine să iasă din realitatea pe care el o cunoaște”, afirmă regizorul Stan Lai. „În secolul XX, teatrul contemporan a apărut odată cu pionierii teatrului modern precum Cao Yu, care a scris piese precum *Thunderstorm* sau *Peking Man* pe care am regizat-o de curând la Beijing. Munca lor a reprezentat ceea ce reprezintă Ibsen sau Cehov. Pentru prima dată publicul chinez urmărea ceva ce trebuia să fie realism și nu mai văzuse înainte. Această mișcare a fost foarte importantă în al doilea Război Mondial și apoi după războiul civil ce a durat până în 1949, iar după aceea teatrul a fost reprimat în China și de asemenea și în Taiwan, unde am crescut. Taiwan este locul unde Chiang Kai-Shek a fondat China naționalistă și unde a instaurat un regim dictatorial lejer. Așa încât, locul unde am crescut nu exista teatru, nici unul modern oricum, numai cel traditional. După ce am terminat studiile (vorbim de perioada anilor 80), teatrul contemporan era la început, iar teatrul experimental. Dacă iei societăți din Asia, precum Kong Kong sau Singapore, care au avut influențe coloniale, afli că au pus bazele teatrului modern traducând Shakespeare sau Ibsen. Pentru noi, în Taiwan, mi-am spus că poate nu este bine să ne îndreptăm în aceeași direcție. Tot ce trebuia să facem era să creăm propriul nostru limbaj chinezesc, așa că am început să lucrez cu studenții mei și cu actorii prin instrumentele improvizate. Prin improvizare am construit un loc care, surprinzător, a captivat publicul. La trei ani după ce am început să lucrez ca dramaturg și regizor, prima piesă pe care am pus-o în scenă la compania mea teatrală pe care am numit-o Performance Workshop, în 1984, *Crosstalk*, un fel de *stand up comedy*, dar o versiune antică a comediei, care a murit și pe care noi am reînviat-o

a avut mare succes. Surprinzător! Ne-am gândit să performăm într-un spațiu ca acesta, unde ne aflăm acum, dar nu avem locuri atât de frumoase în Taipei. Asta ne-am dori, plus cel puțin 100 de spectatori. Această piesă a avut un asemenea succes încât a fost înregistrată pe o casetă, iar această casetă s-a vândut într-un million de exemplare. Dacă Taiwan are 20 de milioane de locuitori, vă dați seama că acest million de exemplare vândute ne-a condus către o călătorie interesantă”, spune Stan Lai. „Dramaturg, regizor. Cum se împacă cele două meserii?”, a fost următoarea întrebare adresată de Octavian Saiu invitatului chinez. „Mă aduci cumva la momentul în care eram un tânăr student la Berkley, California. Acolo, în ultimul an am avut șansa unei întâlniri cu un profesor invitat din Olanda, Shireen Strooker de la Amsterdam Werkteater's, care, din păcate, ne-a părăsit de curând. Ea mi-a arătat cum să folosesc instrumentele scrierii pieselor, dar și instrumentele improvizatei. Suna puțin avangardist, dar așa m-am întors la Taipei în anii 80 și am început să folosesc în manieră personală aceste instrumente creându-mi operele”. A început prin a face teatru cât se poate de simplu, ceea ce era emoționant, căci venea din esența emoțiilor și inima studenților și actorilor cu care lucre și care nu avuseseră șansa să se exprime până atunci în acel fel. „Când am început să expun piesele mele, Taipei nu mai văzuse nimic de genul acesta. Eram un grup mic de artiști care țineau unii la alții și la munca noastră, iar faptul că veneau la mine acasă oameni importanți din teatru și film făcea ca această societate să fie puternică. Oamenii credeau în munca aceasta creativă. Metoda mea de scriere a pieselor a fost mereu improvizată, așa că, de obicei, trei luni înainte nu era nimic de arătat. A trebuit să fabricăm piese false pentru ca cenzorii să fie reduși la tăcere. A fost un joc absurd de-a șoarecele și pisica. Destul de ciudat, succesul pieselor mele a păstrat liniștea cenzurii, chiar dacă mergeam pe mai multe subiecte tabu. Cred că și la voi se întâmpla la fel, în România”, spune Stan Lai. ■

Copacul

POEZIA UNEI TĂCERI, A UNUI SIMPLU GEST, A UNUI CÂNTEC VIU

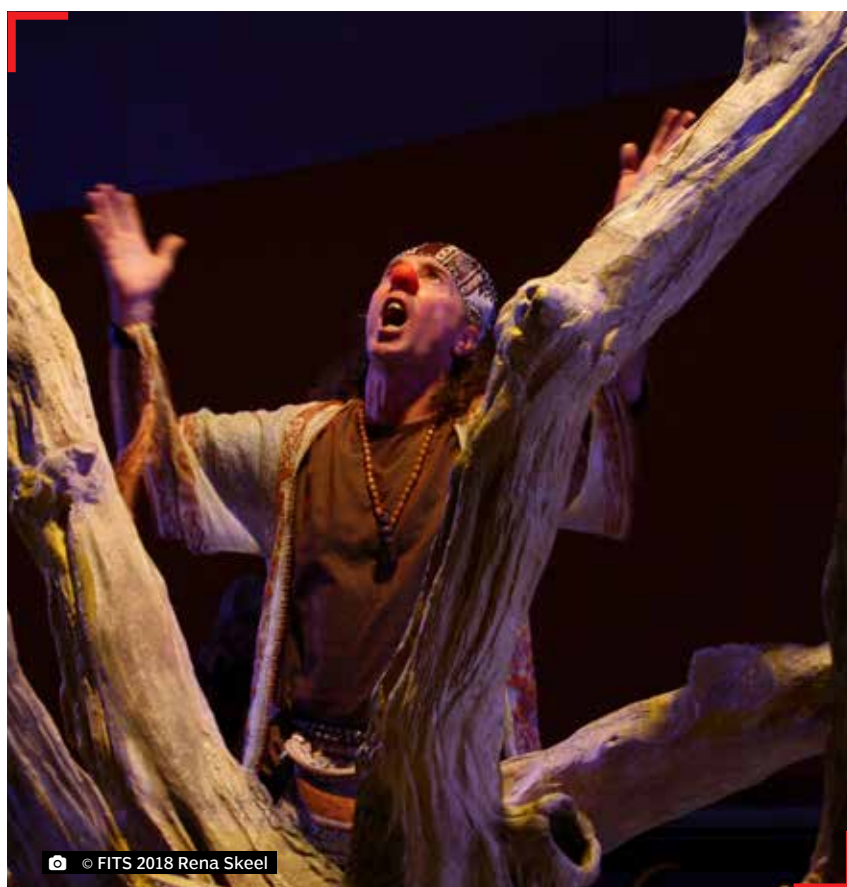
 LORETA POPA

Copacul, spectacolul lui Eugenio Barba prezent la FITS anul acesta, examinează la nivel microscopic sufletul omenesc.

Faptele din lumina sau întunericul ființei umane respiră la un pas de tine, spectator. În același spațiu există, însă, și penumbra, spațiul de tranziție dintre zi și noapte, dintre lumină și întuneric, care îți oferă șansa unei călătorii la începuturi, *Aici* și *Acum*, călătorie la care ești invitat să participi chiar de către regizor, personal.

Ești invitat să acorzi atenție unor detalii pe care, angrenat în mecanismele matricei din care faci parte zilnic, le neglijezi și, de ce să nu fim drepti, de multe ori nici măcar nu ești conștient că există. Când te întorci, cu propriul „eu” descoperit, înțelegi că ai fost inițiat într-o formă ancestrală de regăsire a propriei voci interioare, că a fost o călătorie spre tine însăși, în diverse registre, în tonalități exotice ale singurei culturi existente, cea a omenirii. Un drum de autocunoaștere. Și repeți fiecare detaliu până uiți, doar ca să poți să interpretezi apoi ceea ce ai învățat.

„Originea mea profesională este legată de câțiva oameni de teatru, bărbați și femei, din secolul XX, care nu au fost mulțumiți de frontierele meșteșugului lor. Împotriva acestor frontiere, strămoșii mei din teatru au folosit drept arme hotărârea și extremismul, foamea de dincolo”, scrie în cartea sa *Casa în flăcări* apărută la Editura Nemira în 2013 regizorul Eugenio Barba și tocmai această loialitate a lui atrage, poate, tocmai această transă în care intri la spectacolele pe care le pune în scenă alături de actorii Teatrului Odin, ale cărui destine le conduce de



© FITS 2018 Rena Skeel

peste 50 de ani, te aduce la liman. Ceea ce vezi pe scenă implică o complexitate a improvizării mișcării, urmată de cea vocală, complexitate ce presupune luni de încercări și de căutări. Se simte lucrul în echipă al actorilor, straturile se topesc unul în altul, pentru ca, în final, să fii copleșit de performanță. Dacă vrei să construiești ceva, trebuie să cobori în tine, să te găsești, să nu te sperii să fii singur, să muncești foarte mult, să știi să descoperi poezia unei tăceri, a unui simplu gest, a unui cântec viu. Copacul, numit al Istoriei, poate fi de Atunci ca și de Acum, el adunând în jurul lui călăi și victime ale conflictelor contemporane. În parabola acestui

copac mort, din ramurile căruia păsările au fugit, spectatorul întâlnește un mit universal, în rezonanță cu conștiința sa intimă. Punctat de cântecul unor povestitori care se folosesc de acordeon, de vocea profundă, de vioară sau ektara, un instrument aparte, spectacolul are parte de confruntări care izbucnesc din când în când, precum flăcările focului, dar și de dialoguri calme, care ajută la metamorfoză, la alunecări de timp și spațiu. În *Copacul*, actorii sunt doar energie. Ei stăpânesc arta în toată puterea ființei lor și transportă, într-o formă de realitate superioară, toată cruzimea realității. Toți poartă un nas roșu, ca un punct de ezitare,

un mare semn de întrebare asupra a ceea ce se întâmplă cu lumea acum. Un punct în care Comedia își dă mâna cu Tragedia, un punct în care Respirația înseamnă distanța critică necesară care transformă teroarea în salvare. Chiar halucinația poate ajunge la un punct critic. Punctul critic al lacrimii, punctul critic al râsului, al uitării și evident, al compasiunii. În *Copacul* este vorba și despre catharsis, și despre rezistență. Grotowski susținea că actorul nu trebuie să joace pentru public, ci pentru fiecare spectator. Actorii lui Barba nu se adresează tuturor în același mod, ci știu cum să trezească la viață, în fiecare spectator, emoții, gânduri, visări cu ochii deschiși, răni uitate, iubiri rămase deschise, cu vedere la os, frici reprimite. Ei rămân fideli umbrelor lor, astfel încât spectacolul să poată rezona cu lumea diferită a fiecărui spectator. Copacul cu păsări este un copac cu povești ascunse, un copac cu jocuri pentru copii, un copac uscat. Un copac pe care câțiva călugări yezidi, o religie mai veche decât creștinismul și cu mult mai veche decât Islamul, încearcă prin ceremonii încărcate de blândețe să-l reînvie. Acești călugări venerază copacii cu statut sacru. Fără țară, fără protecție, fără înțelegere, credincioșii yezidi, sau yezidi după alt dialect, trăiesc în prezent probabil cea mai mare amenințare la adresa existenței lor multimilenare. O mamă se odihnește sub umbra copacului uitării, ținând în brațe capul fiicei ei, ascuns într-o bocceluță; un războinic european explică necesitatea purificării etnice pentru un războinic care efectuează un sacrificiu uman ca să-și țină în frâu armata de soldați copii invulnerabili înainte de a-i conduce în luptă; o fată se joacă cu păpuși în jurul copacului pe care tatăl său l-a plantat la nașterea ei, întrebându-se cum păsările văd pământul din aer. Copacul, numit al Istoriei, se înclină în cele din urmă sub greutatea fructelor și oferă o casă pentru păsările care zboară peste capul spectatorilor. Nu se mizează pe nimic premeditat, ci pe complexitatea Clipei, pe emoția ei. Pentru cei care nu au trăit experiența unui spectacol Eugenio Barba, intimitatea poate părea greu de suportat.

Eugenio Barba împrumută o lupă imensă spectatorilor, pentru ca aceștia să poată privi atent ce se întâmplă în spațiul de joc. Datorită lui Eugenio Barba, spectatorul poate aprecia o tăcere, la fel cum poate aprecia un cuvânt. Emoția transmisă de *Copacul* rămâne, pentru că este o întoarcere la rădăcina fiecăruia dintre noi. Ea este propagată și lucrează în oamenii care pleacă acasă mai fericiți, bucuroși să regăsească scânteia aceea divină din ei înșiși. Limba acestui spectacol este profund poetică, o limbă a esențelor tari. O limbă care toarce firele poveștilor într-una singură, căci istoria personală a fiecărui spectator parcă este aspirată și împinsă spre un centru comun. *Copacul* nu este doar un spectacol cutremurător și o experiență artistică uriașă, el reprezintă momentul în care ai făcut parte dintr-o comunitate mică de oameni privilegiați, care au respirat în același spațiu. Povestea acestor actori valoroși va fi transmisă prin tine generațiilor viitoare. Spectacolul *Copacul* vorbește despre nevoia de solidaritate care se află dincolo de cuvinte. Eugenio Barba te îmbată de teatru. Când ieși din lumea creată de el, miroși a teatru, de la distanță. Te simți cel pe care l-a luat de mână și l-a condus acolo unde a crezut de cuviință că se potrivește, căci fără spectatori nu există teatru. Doar astfel devii implicat. Intrând, acceptând, integrând nevoia de a vedea și de a fi văzut. Nu poți să vezi un spectacol de teatru folosindu-te de o formulă științifică. Cunoașterea înseamnă să rămâi aproape și fidel nevoilor tale intime, interioare, viziunilor tale interioare, căci nimic nu este mai intim ca teatrul. Sunt sigură că, la fel ca mine, toată lumea s-a întrebat cine este Inger Landsted, căruia îi este dedicat spectacolul. Eugenio Barba recunoaște că aceasta face parte dintr-o trupă de teatru de amatori, care a venit să vadă unul dintre primele spectacole ale Teatrului Odin. Impresionată, l-a sunat pe primarul orașului pentru a-l ruga să le dea un spațiu, ceea ce s-a și întâmplat. Acestei femei din orașul Holstebro, care a schimbat destinul trupei sale, Barba îi dedică spectacolul. ■

DESPRE CELE CINCI CONTINENTE ALE TEATRULUI.

GEORGE BANU
ÎN CONVERSAȚIE
CU EUGENIO
BARBA ȘI NICOLA
SAVARESSE

✎ **ANDREEA TUDOSĂ**



În deschiderea dialogului dintre coautorii publicației *Cele cinci continente ale teatrului. Fapte și legende din cultura materială a actorului*, care a marcat lansarea acestui „manual” despre teatru dintr-o perspectivă demistificată, palpabilă, directorul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, Constantin Chiriac, a ținut un discurs poetic de deschidere a dialogului, dând glas versurilor lui Mihai Eminescu din poemul *Urât și sărăcie*. De asemenea, acesta a menționat faptul, că nu întâmplător, numele lui Eugenio Barba este primul care a ajuns pe Aleea Celebrităților din Sibiu; Barba și-a dedicat viața teatrului, multiculturalității și Odin Teatret este un simbol al căutării, nonconformismului și al disciplinei. Publicarea volumului s-a făcut la inițiativa festivalului, în colecția *Yorick* a literaturii Nemira. Această traducere a publicației în limba română vine după conștientizarea necesității unui astfel de ghid pentru artiști și iubitori de teatru deopotrivă, combinând necesitatea cu esteticul în ilustrarea evoluțiilor teatrale. Predecesorul acestui volum este *Arta secretă a*

actorului. *Dicționar de antropologie teatrală*, scrisă, de asemenea, într-un limbaj simplist și transparent, susținut de imagistica generoasă. George Banu face referire la mesajul transmis de poemul *Urât și sărăcie* ca fiind un model clasic al gândirii occidentale a vanităților și sumarizează un poem de-al lui Brecht care are ca temă legenda creării și în care bunul imaterial (cunoștințele) este cuantificat de vameș la graniță. Banu ilustrează o relație conceptuală între vameș și discipol și festivalul și politica editorială curajoasă care a permis oferirea acestei cărți în limba română tuturor iubitorilor de teatru. Nicola Savaresse a fost responsabil de imagistica folosită în această carte, iar diversitatea imaginilor și explicațiile vizuale sunt atât de generoase, încât, adeseori, sunt susținute de text și nu viceversa. Acesta face referire la provocarea de a crea condițiile propice teatrului, un bun imaterial, în contextul concret al existenței. Teatrul este, mai întâi de toate, o experiență vizuală, iar observația că majoritatea cărților de teatru ducea lipsa imaginilor care să ilustreze conținutul textual a avut un efect creator asupra profesorului Savaresse. Pentru a-și susține ipoteza referitor la conținutul imaginii și diversitatea aspectelor despre existența imaginilor ne-o poate divulga, Savaresse face o paralelă între Oedipus și Sfinxul, imagine găsită pe cupă antică grecească, datată în anul 470 î.Hr. și juxtapunerea cu o fotografie recentă a unui student japonez lucrând pe laptop. Există aceeași poziție corporală a celor doi privitori (Oedip și studentul japonez), fiecare dintre ei cu o mână susținându-și bărbia și având celălalt braț în poziție defensivă, dincolo de faptul că obiectul privirii nu este același: Oedip privește Sfinxul, iar studentul japonez privește ecranul laptopului. Această analiză paralelă generează o narațiune a imaginii și evidențiază un adevăr evident, dar adesea neconștientizat, acela al liniilor de bază care trec nealterate prin timp. Cercetarea imaginii este o știință precisă care evidențiază astfel de coincidențe, sau chiar discrepanțe,



care spun o poveste. Spre exemplu, într-o pictură a unei gheșe de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, este pictată o umbrelă europeană, cu spițe de metal și nu din lemn de bambus, care este un semn al invaziei. Exemplele în care imaginea redă informații care îi scapă textului continuă, focusându-se pe materialitatea teatrului, cu diferite dimensiuni, a unui spațiu în care „mergem pentru a vedea teatru și pentru a fi văzuți”, sau a unui spațiu gol, material, în care lipsa elementului teatral stârnește întrebări. Prin eliminarea personajelor, spațiul devine augmentat și pot fi identificate diferite componente funcționale ale acestuia, precum modul în care iluminatul funcționează în perioada ce precedă electricitatea, sau diferitele scene improvizate și locurile prin care actorii își făceau intrarea. Aceste informații se găsesc în carte și reflectă principiile de compoziție a conținutului acestuia. La nivel structural, Eugenio Barba prezintă cele cinci întrebări la care această publicație va răspunde cititorului: *Când?, Unde?, Cum?, Pentru cine? și De ce facem teatru?*. Conform lui Barba, sunt necesare două condiții fundamentale pentru a face teatru: a ști cum (*le savoir faire*)

și situația economică. Când acesta a pornit călătoria numită „Odin Teatret”, cărțile de teatru nu vorbeau despre aceste aspecte practice ale actului creativ, care l-ar fi ajutat la început de drum. Această carte prezintă o istorie ignorată a teatrului și actorilor, din punct de vedere cronologic, plecând de la modul în care aceștia captivează atenția spectatorilor până la problema banilor. Barba oferă un exemplu dintr-o perioadă în care toată lumea era obligată să meargă la teatru, iar cetatea plătea spectatorii ca să meargă la teatru, pentru că au pierdut o zi de muncă. Teatrul coincidea cu un proces de îndoctrinare, pentru care rambursarea spectatorilor era necesară. Această educație forțată prin cultură este o etapă din istoria teatrului necunoscută multor actori și iubitori de teatru, iar cartea conține, pe lângă astfel de curiozități, probleme și soluții găsite de-a lungul timpului. Sunt diverse metode care pot ghida tinerii artiști, prin antrenarea unei gândiri critice și creative. Dacă Odin Teatret a sărbătorit recent 50 de ani de existență fără asemenea suport, oare cum va arăta compania de teatru căreia *Cele cinci continente ale teatrului* îi va fi piloni de rezistență? ■

Maestrul și Margareta.

TURNUL BABEL LITERAR-TEATRAL

✎ ANDREI C. ȘERBAN



© FITS 2018 Sebastian Marcovici

In cazul unui romancier care s-a afirmat mai întâi pe plan dramaturgic, s-ar putea crede cu ușurință că maleabilitatea discursului său narativ ar putea fi turnat fără prea mare efort în tiparele dialogale specifice textului destinat scenei. De altfel, sintagme precum „roman teatral” sau „roman cinematografic” au intrat la un moment dat în uzanțele discursului receptării, certificând prin astfel de genuri hibride predilecția autorului pentru o conformație narativă anume

care transgresează rigorile epicului novelistic. Mihail Bulgakov este un astfel de autor dramaturg-romancier *alunecos*, oarecum inclasabil, iar marele său roman, *Maestrul și Margareta*, este poate cel mai bun exemplu din repertoriul clasic care, deși reușește să ducă susțină cu un suflu vizionar ieșit din comun tensiunea constructului epic, depășește acest perimetru, prin utilizarea unor strategii care îl integrează într-o panoplie romanescă bizară, teatral-poetică, cinematografic-grotescă pe cât de antrenantă pentru un cititor, pe

atât de dificilă pentru un regizor care vrea să-l adapteze fie pentru scenă, fie pentru platourile de filmare. Este un paradox la mijloc: de ce un roman atât de dinamic, alert, senzorial care pare scris (doar pare, redactarea sa durând mai bine de 10 ani, până în momentul morții autorului în 1940) dintr-o singură suflare, ce îmbină discursivitatea teatrală cu succesiunea rapidă a cadrelor aproape cinematografice, de ce nu s-a bucurat până în prezent de o ecranizare ori de o montare scenică monumentală? Maleabilitatea înșelătoare a discursului bulgakovian rămâne în continuare un element fascinant care insolitează această capodoperă a literaturii universale în constelația marilor realizări românești din toate timpurile. Chiar dacă iubitorii romanului bulgakovian au ajuns să se resemneze cu ideea că o adaptare pentru scenă sau pentru marele ecran care să se apropie de exigențele scriiturii din *Maestrul și Margareta* este aproape imposibilă, versiunea teatrală a celor de la Satiricus „Ion Luca Caragiale” din Republica Moldova impresionează printr-o cunoaștere pluri-focală a referentului literar, precum și a coordonatelor socio-politice ce au determinat redactarea cărții. Mai precis, pe lângă faptul că acest spectacol are la bază o adaptare fidelă a momentelor narrative-cheie prezente în roman, regizorul și scenaristul Alexandru Grecu optează atât pentru o contextualizare transliterară, câteodată cu valențe istorice (interferența cu poezia lui Maiakovski al cărui destin spectaculos îl particularizează în categoria victimelor *speciale* ale dictaturii staliniste), altă dată cu valențe biografice, inserând în discursul Maestrului pasaje din celebra scrisoare a lui Bulgakov adresată lui Stalin (prin care autorul imploră, cu disperare, să fie expulzat din țară, din cauza condițiilor de trai mizere la care a fost condamnat de regimul politic al vremii), cât și pentru o contextualizare legată de afinitățile livrești, *deconspirând* descendența faustică a romanului printr-o scenă inițială inspirată din *Faust*-ul lui Goethe (primul contact între Faust și Mefisto) care ilustrează, de fapt, motto-ul utilizat de Bulgakov în deschiderea textului său.

Dincolo de aceste *retușuri* importante în mecanismul înțelegerii referentului literar, cel mai interesant element utilizat de regizor este adoptarea unui *simbol*, a mitului biblic amintit în Geneză, Turnul Babel, care dă o coerență aparte desfășurării discursive găzduite de scenă. Această componentă metaforică dă o coerență nu numai strategiei *lingvistice* abordate de Alexandru Grecu (actorii comunică în română, rusă, latină, franceză, italiană etc., respectând, în majoritatea cazurilor, secvențele epice impuse de contextul românesc invocată), ci și funcționează ca un fel de *axis mundi* în jurul căruia se concentrează cele două dimensiuni narative care sintetizează drama protagoniștilor: planul profan (evenimentele petrecute în Rusia stalinistă) și planul sacru (evenimentele biblice invocate în romanul Maestrului). Depășind dimensiunea textuală a acestei reprezentări scenice, montarea lui Alexandru Grecu se fundamentează pe un dinamism cvasi-cinematografic, funcționând parcă după principiul unei înlănțuirii de plan-secvențe, fiind acompaniat, aproape în permanență, pe durata întregului spectacol, de un ecleraj și o coloană sonoră sugestivă, din care nu lipsesc nici efectele acustice care acutizează sau estompează încărcătura emoțională a nucleului epic, nici referințele fidele preluate din romanul bulgakovian, precum valsurile lui Strauss cântate cu ocazia Balului Satanei. Tot astfel, actorii execută partituri contrastante, în *tandem* cu vestimentația lor, însușindu-și aura carnavalescă ori tragismul evenimential specific romanului bulgakovian, exceptându-l pe personajul Azazello care apare aici (jovial, în postura de măscărici) într-o opoziție totală cu corespondentul său livresc. Atmosfera acestui experiment scenic capătă prin astfel de elemente un anume magnetism, antrenând publicul la o receptare activă ce culminează, de altfel, cu participarea *la propriu* a spectatorilor la Balul Satanei, în calitate de invitați. Și acesta este doar unul dintre *privilegiile* de care spectatorul, fie el pasionat sau nu de romanul lui Mihail Bulgakov, se poate bucura cu prilejul vizionării acestei montări scenice. ■

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

Un gust deosebit se savurează cu măsură.


FESTIVALUL INTERNAȚIONAL
DE TEATRU DE LA SIBIU
O EXPERIENȚĂ
— DIN COLECȚIA —
DAMENI E GUSTURI

Maestrul și Margareta.

DE LA FIDELITATE TEXTUALĂ LA PLASTICITATE PEREMPTORIE

 **DIANA ILIE**



 © FITS 2018 Sebastian Marcovici

Ultimele zile ale Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu au adus pe scena Sălii Thalia spectacolul lui Alexandru Greco, *Maestrul și Margareta*, bazat pe romanul omonim bulgakovian. Nu întâmplător, sala filarmonicii din Sibiu a devenit, pentru scurt timp, cutia de rezonanță a unui bal diavolesc. Ce uimește, încă din primele, clipe este potrivirea ritmică a elementelor decorative cu spațiul ales. Prologul piesei este marcat de întunericul înstelat al scenei, în care se deslușește forma Turnului Babel, luminată în albastru și așteptând rostirea versetelor Genezei, ca un marcaj temporal al răzvrătirii oamenilor. Tocmai aceste versete, rostite atât la începutul piesei, cât și la sfârșitul ei, dau circularitate și coerență intenției regizorale. De

asemenea, ele constituie pretextul de mascare a multilingvismului, regizorul optând pentru șapte limbi vorbite concomitent de-a lungul piesei. Greco pare să își dorească, încă de la început, să spulbere echivocul și să aleagă formule lămuritoare, fie ele vizuale (oamenii-flacăra, oamenii-înger), fie textuale, intervenind foarte puțin asupra replicilor din roman. Suita de personaje-cheie întâmpină publicul cu lumânări în mână, singura figură întoarsă cu spatele fiind Woland (Viorel Cornescu), profesorul-diavol care stârnește, încă de la apariție, interesul pentru acea parte nevăzută a lucrurilor. Pozițiile lor statuare se citesc în atmosfera cu tentă religioasă și ritualică, întreaga sală mirosind a tămâie și fiind luminată de focurile iadului. De altfel, în fresca pe care o creează atât Bulgakov, cât și Greco, fascinația pentru antinomia bine-rău constituie punctul de fierbere al subiectului. Nu


de puține ori apar în text incursiuni în Geneza lumii și interogații cu iz filosofic: „Credeți în existența diavolului?“, „Dar oare ce e binele fără rău?“, „Iisus nu există“. Seducția răului și puterea lui de convingere generează scenarii extra-lumești, ba chiar prevestesc răsturnări de situație și sfârșitul unor personaje ca Berlioz, redactor-șef la o revistă literară și președintele grupării MASSOLIT (literatură de masă). El este decapitat de tramvai, așa cum bine prevestise întruchiparea răului, ca într-o farsă la adresa lumii literare rusești din secolul trecut. Scenele se succed ca împotrinderi ale planurilor dramatice. Pe de o parte, se descriu viața și truda Maestrului într-o lume nesigură, o lume a creațiilor respinse (298 de recenzii negative) și a fricii de publicare, unde nici măcar Margareta nu îl poate salva de la dispariție. Asupra lui planează, ca un tăiș, amenințarea Răului. Maestrul

(Vasile Cașu) îl ipostaziază și pe Faust (personaj episodic, vestitor al Noptii Valpurgice), care apare în prima scenă și este răstignit simbolic, pentru a marca felul în care vocea rațiunii și a științei pot fi escamotate și înlocuite de cele mai adânci temeri. Pe celălalt plan, din paginile Maestrului, apare povestea lui Yeshua și a lui Ponțiu Pilat. Pilat vorbește iritat în latină, este sigur pe el și categoric, în timp ce Yeshua își așteaptă resemnat sentința, rostind, din când în când, replici în ebraică. Păsările albe și roșii se ivesc pe scenă tocmai în momente de tensiune palpabilă, unele pentru a simboliza remușcările lui Pilat, celelalte pentru a înclina balanța spre Rău și a-i întări convingerile. Cu un puternic impact vizual, însă folosind aceleași artificii plastice întâlnite pe parcursul piesei, scenele de la azil și din întunericul camerei Maestrului, aduc în prim-plan o zonă a realului împânzită de viziuni drăcești, de stafii imense care să sporească tensiunea și alienarea personajelor și de voci deformate care să spargă echilibrul oricum fragil al lumii celor hăituiți. Maestrul, însuși Bulgakov, ajunge să implore clemența statului: „Omorâți-mă sau permiteți-mi să lucrez; dacă nu se poate nici una, nici alta, dați-mi voie să părăsesc țara!” și să își vadă opera sfâșiată de focurile răului, într-o scenă care să actualizeze situația dramatică a scriitorilor respinși de pretutindeni. Ca într-un tablou dostoevskian, binele și răul au propriul dans macabru, iar scena de încheiere vine să întregască această viziune. Margareta (Irina Rusu), alături de acoliții lui Woland, acceptă să participe la balul Satanei și să-i poftască pe spectatori, acum deveniți, brusc, figuri damnate ale istoriei, să ia parte la marea adunare a spiritelor. După acest ultim episod interactiv, cu accente vădit comice, începe procesiunea finală a Maestrului și Margaretei către odihnă, căci lumina li se cuvine celor ce nu au cunoscut umbra îndoielii. Epilogul, în sine o desfășurare de forțe ale naturii și de întâlnire a viilor cu morții, dar mai ales, a forțelor binelui și răului, lasă întunericul să se aștearnă peste zarva turnului Babel. ■



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

surprise.lidl.ro

Ravel-Bolero: cântecul dansului. Expresivitatea fondului african

✎ DIANA NECHIT

Cion: *Requiem of Ravel's Bolero* al celor de la Vuyani Dance Theatre a creat publicului sibian o receptare la limita freneziei, a unui extaz delirant. Să fie doar exotismul apariției lor scenice, sau mai degrabă ineditul asocierii muzicii lui Ravel cu un imaginar funebru african, cu ethosul și melosul unor civilizații tribale, geografic și cultural percepute de noi prin termenul de *exotic*? Gregory Maqomaa este o personalitate artistică copleșitoare. Coregraf, dansator, antreprenor social și deținător al titlului de Chevalier de l'Ordre des Arts et Lettres a venit cu o propunere estetică și artistică inedită, surprinzătoare poate pentru un receptor prea conservator, cu toate că măiestria dansatorilor, execuția impecabilă, dar mai ales pasiunea și lirismul interpretării ar convinge și pe cel mai vajnic apărător al purității formelor să cedeze. Viziunea regizorală aduce pe scenă o ipostază a personajului Toloki, bocitorul inventat de autorul Zakes Mda și îl transpune într-un cadru muzical, dar mai ales referențial cu totul neobișnuit, cel al Boleroului lui Ravel. Reprezentația se deschide cu o jelanie funebă acompaniată de o tobă aproape șamanică cu rol de invocare a povești și a spiritelor celor plecați. Cutuma participării bocitorilor la înmormântări, *actori* ai unei teatralizări

funebre din care nu lipsește nici un element de recuzită, de la sacru la ritual, de la gest la oratoriul funebru, de la tragic la comic, pe alocuri... Ethosul african, acompaniamentul vocal murmurat, sau imprecizia cu tente de blestem, de invocare, plânsul, imitarea universului animalier, acompaniamentul ritmic realizat de zgomotele produse de mâinile și picioarele dansatorilor, se pliază acestui imaginar al eresurilor și poveștilor cu strigoi, dar și unui subtext politic, istoric, ce ține de tranzițiile dinspre Apartheid spre democrație. Textul lui Mda își trage seva din acest univers stratificat de influențe succesive, în etica africană, pentru a oferi spectatorului o perspectivă lărgită asupra culturilor și valorilor Africii de Sud, percepută ca un corp complex cu fațete multiple, legate printr-o coeziune la nivelul sensului și a metaforei. Povestea sclavilor fugari, strămoșii unei familii sărace din Sudul Africii, istorii repetitive, cumulate la infinit și îmbogățite perpetuu de nuanțe noi, se mulează perfect pe tiparul muzical al Boleroului lui Ravel, compus pe principiile unei secvențe, a unei unități muzicale ciclice, obsesive. Scenografia conotă un spațiu circular împrejmuț cu cruci simple, din lemn, iar fundalul era acoperit în întregime de un basoreliev metalic, complicat, aflat mai pe toată durata reprezentației în penumbră. Momentele de lumină



lăsau să se întrevadă decoruri metalice complicate, luxuriante. Costumele stilizate ale ceremonialului funerar, al unui doliu generalizat confereau siluetei o anume imprecizie a formei, un *flou* identitar. Culoarea dominantă a costumelor imită culorile pământului, ale lutului și se integrează în spațialitatea funebă generală. Coregraful și dansatorul african folosește tehnica travestiului în creațiile sale, regulă ce ține mai ales de o distribuție egală femeie/bărbat pe scenă. Dansatorii sunt stimulați în mod egal pe scenă, unde evoluează atât grupul dansatorilor cât și al cântăreților, care compun un dans monumental, edificator, compus din timpi separați, stratificați, care pun corpul într-o retorică amplă. Mișcările giratorii ale brațelor, ritmurile de step, asociate cu mișcări de robot, cu inflexiuni ale subtextului african, sincronul și compozițiile de volume în mișcare creează un imaginar ritualic cu tente moderne, semne ale influențelor



successive înscrise de către migrația modernă. Coregrafia construiește traseul acestor povești despre sclavi fugari, strămoși îndepărtați, care par să se întorcă de foarte departe. Circulația în timp, non-liniară, se cristalizează în condensarea unui prezent intensificat de practici rituale, care nu mai este etern, dar care scapă de o cronologie plată care aliniaza lucrurile dinspre trecut înspre viitor. Dinamica dansului reiterează acest *background* al rememorării poveștilor, dar și circulația motivelor și a stilurilor de dans puternic amprentate de cele ale fluxurilor migratoare. Muzica *acapella* creează efecte de polifonie și constituie propriul acompaniament muzical al dansatorilor. Corpul este instrument de mobilitate, dar și muzical, în același timp. Totul se construiește prin mijloace proprii, prin sublimarea artistică a potențialului muzical și motrice al dansatorilor, care își instrumentalizează, astfel, propria partitură scenică. ■

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

25
F I T S

Partener oficial al Festivalului Internațional
de Teatru de la Sibiu

There was never any Hamlet

✎ MARIA TĂNĂSESCU

Există, în tablourile lui Caravaggio, o anumită calitate a luminii și o intuiție a alegerii momentului chiar de dinaintea punctului culminant, care fascinează și azi și care transcend narațiunea strict religioasă care e tema lor predilectă. Alături de sentimentul de scenă extrasă direct din viață, sunt elemente care au configurat, în mare măsură, punctele de pornire ale cinematografului realist. E exact imaginea care se evocă, aproape ca un dicteu automat, la întâlnirea cu experimentul teatral al lui Grzegorz Bral și a echipei sale de actori: scenele au ceva profund pictural, iar felul în care lumina cade peste costumele negre e, încă din primele clipe, un clarobscur menit să reveleze straturile tragediei, plasate cu două luni înainte de momentul tratat de piesă, anume în noaptea morții regelui. Avem, așadar de a face cu un *meta-Hamlet*, cu o meditație sub forma unui flux colectiv al conștiințelor, suma unor reflecții care conduc în mod inevitabil la deznodământul pe care deja îl știm.

Director artistic al companiei *Song of the Goat Theatre* (numele evocă una dintre etimologiile posibile pentru „tragedie”), Grzegorz Bral e și inovator în materie de metodă teatrală, multipremiat pentru maniera în care a împins limitele experimentului teatral.

Nu avem deloc de a face cu o poveste liniară, lucrul pe textul lui Shakespeare e compus din monoloage muzicale ale câtorva dintre personajele-cheie, Hamlet, fantoma, Claudius, Ofelia, dar și Hamlet *nenăscutul*, aflat în

materia primordială de dinaintea nașterii, cu conștiința sfârșitului tragic, contemplând oniric nebunia, răzbunarea, somnul, moartea.

Partiturile individuale sunt mereu susținute de cor, corul e eșafodajul vertebral care susține construcția aceasta polifonică. Muzica lui Jean-Claude Acquaviva și Maciej Rychly e viscerală, oferă un refugiu muzical pentru text, iar armoniile muzicale sunt, așa cum explică Bral, percepute mai nemijlocit, asemenea tragediei grecești, care, la origine, era în mare măsură bazată pe muzică: „Cuvintele nu erau doar informație – aveau o muzicalitate specială, iar noi încercăm să găsim acea muzicalitate care să ne vorbească nou, spectatorilor de acum. Muzica evită creierul, merge direct la inimă. Scopul nostru e să creăm acel canal, acel tunel care ajunge direct la sentimente”. E, într-un sens, acea revitalizare a tradiției grecești prin muzică, la visa Nietzsche.

Scenografia e minimă, dar folosită eficient: o masă austeră, mutată de câteva ori în funcție de sensul scenei, câteva scaune, câțiva trandafiri roșii, o sabie, inevitabilul craniu, spațiul unui priveghi regal, în care atmosfera întunecată e adâncită de aceste minime elemente de susținere a vieții materiale. Masa mai servește și drept spațiu de disecție emoțională, acolo se petrece unul dintre dansurile Ofeliei. Pentru că da, actorii nu numai că își cântă monologurile și fac parte dintr-un trup dramatic armonios și coerent, ci și dansează, iar mișcările trupului, așa cum spunea Isadora Duncan cândva, sunt „limbajul natural al sufletului, cu care se află în armonie”.

Într-un interviu, Bral admite excepționalitatea metodei de lucru cu actorii, care e una greu de explicat într-un manual, o metodă extrem de aplicată, care afirmă performanța *totală*, expresia armonioasă a calităților vocale, actoricești, coregrafice și dramatice, având drept rezultat ceea ce are aerul copleșitor și visceral al unui cor antic.

În scena finală, numită *Moartea lui Hamlet*, straturile de sens se adâncesc, nu e doar un comentariu la textul shakesperian, e și un comentariu la această „filosofie trăită”, care e teatrul, „am căutat adevărul în teatrul vieții, în van și am confundat metaforele cu minciunile”, se lamentează Hamlet și moartea sa e moartea întregii materii, ilustrată prin gestul extrem de puternic al incendierii unor steaguri albe, ale căror scânteie se risipesc în lumina difuză a sălii. Moartea Ofeliei e și ea resemnificată poetic, ea „întreabă râul, care nu are răspunsuri și totul devine o iluzie, o melodie compusă din cântece vechi”, natura e pregătită să îi îmbrățișeze moartea inevitabilă.

E un teatru surprinzător, răscolitor, primordial, greu de pus în cuvinte; o experiență mai ușor de perceput dacă e dezgolită de orice fel de considerații intelectuale – o chintesență de teatralitate, cu arome antice. Scopul ultim, spune Bral, este „împărtășirea unei armonii comune, participarea la această armonie, care devine astfel un act politic”. ■

O halta a fericirii pe traectoria unei stele triste

 **RALUCA ȚURCANAȘU**

Intr-o lume teatrală tot mai mult infuzată de intermedialitate, de digital și instalație, o punere în scenă clasică, construită în jurul jocului actoricesc, e o gură de aer proaspăt. Asta nu înseamnă că *Steaua Fără Nume*, a Teatrului Național „Mihai Eminescu” din Chișinău nu se folosește de mijloace tehnice moderne, însă ele au rol complementar și secundar, căci permit spectatorului să se bucure de expresivitatea savuroasă a lui Ghenadie Gâlcă (Miroiu), Diana Decuseară (Mona), Victor Drumî (Șeful de gară), Olga Guțu-Cucu (domnișoara Cucu), Petru Hadârcă (Grig).

Aici, comicul de situație e la el acasă și e potențat adesea de gestică și mimica lui Drumî (Șeful de gară), când povestește despre rața calcată de accelerat pe care nevastă-sa a gătit-o pe varză sau când îi spune Monei „de ce tocmai aici să vă omorâți? Vă dau eu bani să vă omorâți la Câmpina”. Miroiu, pedantul, are o izbucnire de cavalerism și îi oferă camera lui domnișoarei Mona, care întruchipează eleganța fără fond. Ironiile nu sunt jucate în tușe groase, ci vin firesc: fie printr-o sprânceană ridicată, fie direct: „ce om ciudat ești dumneata!”.

Alexandru Cozub se racordează la spiritul poetic și totodată glumeț, romantic prin însăși neîmplinire al lui Mihail Sebastian și construiește un discurs teatral coerent și echilibrat, fără deraieri. Este o plăcere să descoperim că regizorul nu a încercat să forțeze acest text, să îl aducă în contemporan, așa cum s-a mai întâmplat în cazul altor puneri în scenă, ci a cinstit împletirea de comic

cu dramatic a lui Sebastian. Umanitatea, blândețea și căldura acestei felii de cotidian provincial sunt puse și mai bine în valoare de dulcele grai moldovenesc, care sporește verosimilul situației.

Actorii reușesc, doar din priviri și din tăceri, să implice emoțional publicul, să îl facă să râdă dar și să plângă, să ofteze și să chicotească. Metafora este cea a vieții ca un peron, în care acostează trenuri cât mai diverse, de la Mona, „animalul de lux”, fără profunzimi ale ființei, arogantă și sfidătoare, la domnișoara Cucu, diriga-polițist și fată de pension, la șeful de gară, un mic dictator, comic dar și bârfitor, la un Miroiu complex, inocent și intelectual. Mona se oprește, pentru o seară din traectoria ei, strălucitoare dar găunoasă, pentru a descoperi o halta a fericirii, care o transformă iremediabil. Vede, pentru prima oară. Vede cerul, Ursa Mare, misterul universului, dar și al vieții simple, autentice, vede dragostea și fericirea, ingenuitatea și sinceritatea. Dar e un tărâm al celor puternici și puri, veritabili și integrali, iar ea conștientizează că nu are curajul să-și schimbe cursul vieții la 90 de grade. Atât Mona cât și Miroiu sunt oameni diferiți după această întâlnire providențială, el rămâne retras în solitudinea sa astral-intelectuală, pe când ea revine alături de Grig, asumându-și, de acum, o viață lipsită de iubire și de fericire, însă împlinită material.

Vitalitatea jocului celor doi este fantastică, pendulând între multiple stări, pe măsură ce înaintăm în noapte. Mona navighează consternarea, furia, resemnarea, indiferența,

spaima, pe când Miroiu trece de la politețe și timiditate, la grijă și rușine, la explozia primei iubiri, urmată mult prea rapid de decepție.

Decorul, mai întâi gara, așezată pe un eșafodaj care sugerează un vagon tras pe linie moartă, iar mai apoi casa lui Miroiu, cameră de intelectual de la țară, minimalistă dar funcțională, sugerează caracterul universal al situației în spațiul balcanic. Textual, întâmplarea are loc undeva între Sinaia și Câmpina, însă la fel de bine s-ar putea întâmpla în Crimeea, spre Odessa sau plecând din Moscova.

Piesa este valorizată și de minunata coloană sonoră a lui Alexandru Tarsu, alături de suavul concept video al lui Ion Onică, care sporește imaginarul artistic și facilitează tranzițiile dintre scene.

Steaua Fără Nume a lui Alexandru Cozub poate fi văzută și ca un *statement*, o replică la tendința tot mai accentuată de a livra *fast-theatre*, spectacole ultra-comprimate, cu decoruri minimaliste, ieftine, care lasă pe seama spectatorului întreaga contextualizare. Aici, echilibrul între decor-proiecții-sunet-interpretare este atent gândit, astfel încât esența teatrală, și nu alte artificii, să conducă piesa.

În mod rarism astăzi, finalul aproape că reușește să ne „stoarcă” o lacrimă și să ne și bucure că, totuși, Miroiu și Mona au tăria sufletească de a sublima experiența trăită și de a-și vedea de propriile traectorii ale acestei vieți. Viața în Ursa Mare, zbor ideal către înalt, aparține unei lumi paralele... ■

CAPCANELE LUMII ULTRATEHNOLOGIZATE

 **ANDA IONAȘ**

R.U.R. este un spectacol de teatru science-fiction pus în scenă la secția germană a Teatrului Național „Radu Stanca” din Sibiu, o distopie despre o lume ultratehnologizată a viitorului, în care oamenii se robotizează, pierzând sentimentul empatiei și al dragostei, iar roboții se umanizează, începând să semene, tot mai mult, cu cei ce i-a creat. Alături de o echipă tânără și foarte talentată, regizorul Vlad Cristache readuce în atenția publicului piesa vizionarului dramaturg ceh Karel Čapek, de o mare actualitate astăzi, când omenirea suferă asaltul fără precedent al tehnologiei, când este cât se poate de firesc să ne întrebăm cât de departe se poate merge? unde ne va duce aceasta? nu este cumva aici o capcană? Spectacolul atinge importante teme de reflecție, precum: existența lui Dumnezeu, înlocuirea muncii oamenilor cu cea a mașinilor, industrializarea masivă, sclavagismul, violența, scăderea demografică etc. Acțiunea este plasată într-o fabrică în care se produc roboți, la scară mare. Aceștia nu sunt simple aparate, în sensul în care îl dăm astăzi cuvântului „robot”, ci organisme biologice, ce se comportă ca și oamenii, având o inteligență redusă și o capacitate limitată de a simți durerea. Debutul spectacolului redă procesul de verificare a calității roboților. Cei trei oameni de știință care au dezvoltat tehnologia fabricării acestora sunt tânărul și ambițiosul Domin (Valentin Späth), doctorul Gall (Daniel Bucher) și inginerul-șef Alquist (Daniel Plier). Tinerele scenografe Andreea Tecla și Mădalină Niculae creează un

spațiu ingenios, ce îmbină știința și tehnica: cilindri, o sală de disecție, un cântar electronic, cabluri. Zona din spate a scenei este ocupată de o construcție de forma unui fagure, în ale cărui hexagoane pot fi văzute formele unor organisme hidoase, semn al experimentelor genetice, iar deasupra acestei construcții tronează cei doi DJ, care asigură *sound-design* spectacolului, pornind de la compozițiile membrilor trupei Kraftwerk, părinții muzicii electronice. Lumea în care trăiesc roboții se aseamănă cu o societate opresivă, (ce amintește de o altă distopie: romanul *Ferma animalelor* a lui George Orwell), în care acestora le este îngădită libertatea de gândire și de expresie, în care sunt forțați să lucreze continuu, în care trebuie să se supună necondiționat oamenilor și în care li se repetă permanent că sunt „mașinării fără valoare, fără sentiment, fără istorie, fără suflet.” În compania Rossum's Universal Robots, această societate sclavagistă la scară mică, pătrunde Helena Glory (Anca Cipariu), fiica președintelui, o ființă delicată, frumoasă și cât se poate de umană, căreia Harry Domin, managerul general, îi împărtășește istoria acestei afaceri. În 1920, doctorul Rossum debarcase pe insula unde se afla fabrica pentru a studia biologia marină. După un timp, el începe să facă diverse experimente genetice în încercarea de a recrea viața și a dovedi că Dumnezeu era inutil. Experimentele sale eșuează, el nereușind să creeze decât niște monștri, dar pe baza cercetărilor întreprinse de el, conjugate cu studii asupra anatomiei umane, nepotul acestuia, tânărul Rossum, mai puțin interesat de știință și mai mult de ideea de a se îmbogăți, creează niște androizi și construiește fabrica în care aceștia sunt produși la scară mare. Helena este uimită de aparența umană a roboților și întristată de comportamentul abuziv, de violența și lipsa de empatie a oamenilor. Ea îi mărturisește lui Domin că vine din partea Ligii Omului, o organizație pentru drepturile omului, care dorește să „elibereze” roboții. Zece ani mai târziu, Helena, se află tot pe

insulă, căsătorită cu Domin. Din discuția cu doica ei, Nana (Renate Müller-Nica), răzbate îngrijorarea că nu se mai nasc deloc oameni. Chiar ea își dorește foarte mult un copil, dar nu îl poate avea, motiv pentru care se simte asemenea unei „flori sterpe”, de felul celor create artificial de doctorul Gall. Nana reprezintă simbolul înțelepciunii, al echilibrului, al valorilor demult uitate de această lume, ce aparent funcționează ca un mecanism perfect, dar care este lipsită de suflet, de empatie, de dragoste. Ea este convinsă că iminenta dispariție a speciei umane este „pedeapsa lui Dumnezeu pentru omul care a încercat să-l concureze în creație.” Problema divinității este reluată și de inginerul Alquist, cercetătorul agnostic, care deși nu poate să se pronunțe asupra existenței sau a nonexistenței lui Dumnezeu, alege să se roage, considerând că „e mai bine decât să cugeți.” El deplânge situația în care a ajuns omul, preocupat doar „să se desfete” și speră ca munca lui Domin să fie distrusă, pentru ca specia umană să fie salvată de la pieire. Fiindcă el „lucrează cu mâinile, ca roboții”, Alquist va fi singurul om cruțat de furia roboților atunci când, conduși de Radius, (Robert Fekete) aceștia pornesc o revoltă împotriva oamenilor. Tot lui, roboții îi vor cere ajutorul pentru a perpetua viața, odată ce realizează că și existența lor este la fel de efemeră precum cea a oamenilor. Manuscrisul bătanului Rossum, unde era scrisă formula secretă, fusese însă distrus, în ciuda cercetărilor sale, care-l obligă să facă disecții pe roboți, Alquist este conștient că „din rețele nu iese viața”. Cât timp lucrează el se roagă și plânge: „Doamne, dă-mi putere să nu fie în zadar!” Și într-adevăr, nu este în zadar, fiindcă roboții Primus (Ali Deac) și Helena (Anca Cipariu), încep să dezvolte comportamente umane, simțind primii fiori ai dragostei. Helena descoperă lumea, admiră răsăritul soarelui, iar Primus îi spune că a visat-o într-o căsuță cu doi câini. Dialogul lor este însoțit de glasul cristalin al păsărilor și de o muzică suavă. Spectacolul se încheie cu un mesaj plin de speranță: „Cât timp iubirea va înflori pe ruinele cetăților, viața nu va pieri, nu va pieri...” ■

**F I
T S** FESTIVALUL
INTERNATIONAL
DE TEATRU
DE LA SIBIU

8/17 a 25-a ediție
IUNIE 2018

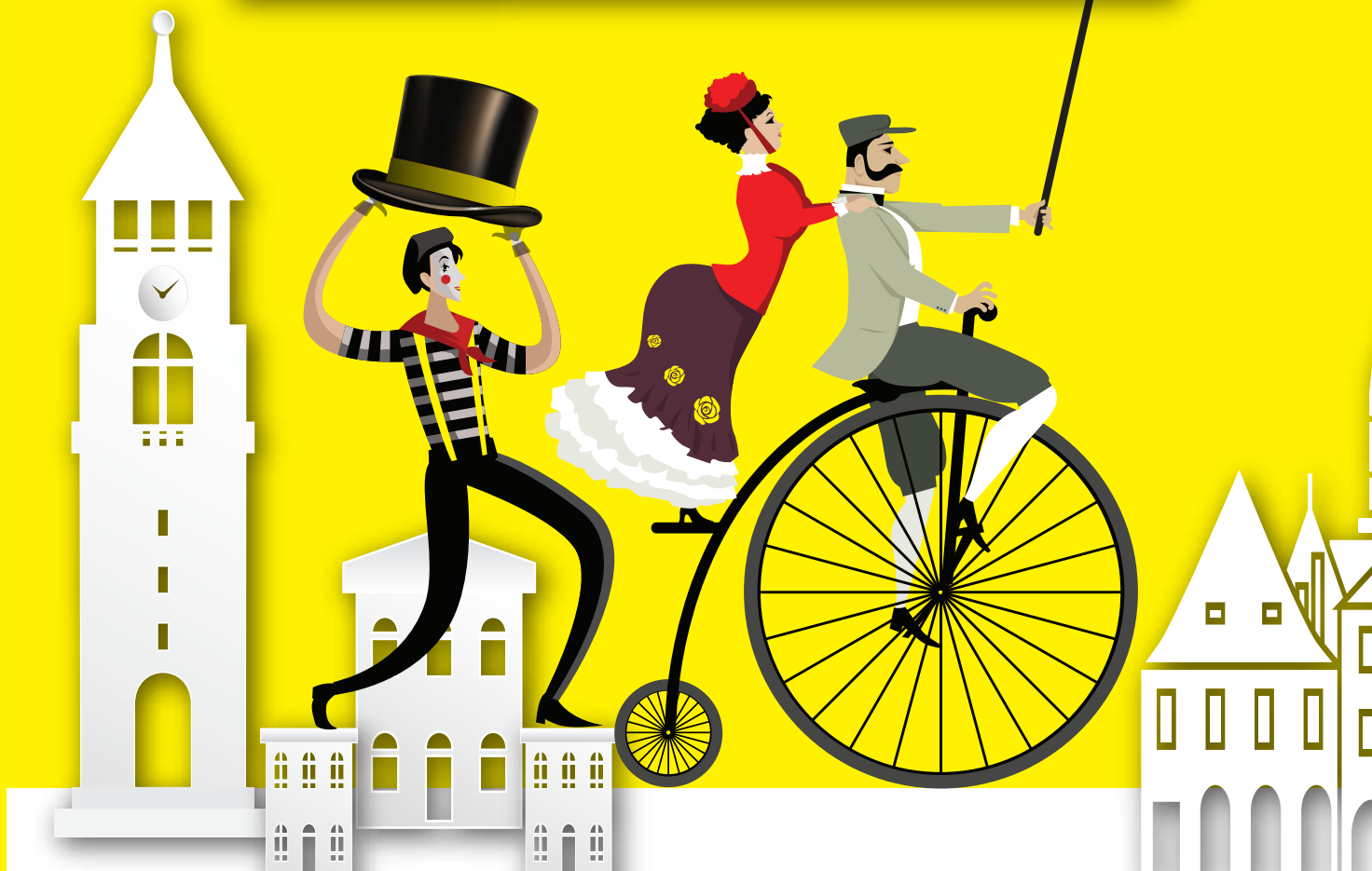


**Raiffeisen
BANK**

Banking așa cum trebuie

Punem **Teatrul**
în lumină

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



**F I
T S**

2019

14-23 iunie

www.sibfest.ro