

Anul XXVI / nr. 4 / 17 iunie 2019

aplauze

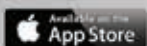


Când
se stinge lumina
se luminează
sufletul.

UniCredit Bank FITS2019

Să râzi. Să plângi. Să rămâi mut. Să te întrebi. Să te tulburi. Să ieși din tine. Să ieși din timp. Să te prinzi în povești atemporale. Să strigi „bravo” până când simți că nu mai ai aer în plămâni. Să trăiești emoții în starea lor cea mai pură. De fapt, asta contează cu adevărat. Și tocmai de aceea, UniCredit Bank este și anul acesta alături de Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu.

Descarcă aplicația FITS2019 din:



Banca pentru lucrurile
care contează.



ITI

Alexandra Viștraș

Teatrul *Maly Drama*

Într-un dialog cu George Banu

„La Dodin nu este vorba
despre Shakespeare, my love,
ci despre MY Shakespeare.
Poezie mai puternică, mereu
întrebări și îndoieli”.
George Banu

Hamlet-ul lui Dodin, spectacol prin excepție umanist, a prefațat, sau mai bine spus, a invitat la dialog trei personalități ale scenei mondiale: George Banu, reputat teatrolog, alături de Dina Dodina, manager internațional al Teatrului *Maly Drama* și Serghei Kurășev, actor al aceleiași instituții din Sankt Petersburg. Într-un cadru academic, Aula Avram Iancu a Facultății de Litere și Arte din Sibiu, conferința specială a constituit un moment solemn dedicat creației artistice a regizorului rus, Lev Dodin. Spectacolele sale incomparabile și activitatea sa profesională au reprezentat subiectele centrale ale discuției, iar un caracter inedit al evenimentului a fost conferit însuși de invitați: Dodina este și nepoata lui Dodin, iar Kurășev a fost studentul său. Actanții dialogului au pornit de la dezbateră viziunii asupra artei din ultima perioadă a lui Lev Dodin. *Livada de vișini*, *Regele Lear* și *Hamlet* sunt doar câteva dintre textele clasice montate la Teatrul *Maly Drama* ce au în comun un element testamentar, regizorul rus manifestând o preferință față de operele care permit o reflecție asupra lumii și a destinului. De remarcat faptul că spectacolele lui nu sunt niciodată aceleași, ci sunt în continuă schimbare, actualizate inovativ, astfel că fiecare reprezentație este unică, animată și irepetabilă. După cum a spus George Banu: „la Dodin nu este vorba despre Shakespeare, my love, ci despre MY Shakespeare. Poezie mai puternică, mereu întrebări și îndoieli”.

Dintr-o perspectivă mai apropiată, Dina Dodina a mărturisit că de-a lungul timpului abordările de *mise en scène* ale directorului teatrului din Sankt Petersburg au dobândit valențe pesimiste, iar căutările sale de sensuri sunt continue. A nuanțat faptul că simplitatea este cuvântul-cheie atunci când vine vorba atât despre viața cotidiană a lui Lev Dodin, dar și despre teatrul său care rezistă influențelor tehnologice actuale, un refuz aproape organic. Într-o lume contemporană înconjurată de medii artificiale ale contactului interuman, cum sunt intervențiile la nivel vizual și vocal – de la microfon, la Youtube –, regizorul consideră că omul, în natura sa, constituie elementul central al oricărui spectacol. Acesta speră că odată cu fiecare reprezentație vizionată empatia și apropierea față de celălalt a auditoriului va fi mult mai puternică în viața reală.

Serghei Kurășev a mărturisit ce impact major a avut faptul că a fost studentul propriului regizor. Actorul a afirmat că repetițiile



nesfârșite și cercetarea continuă ale lui Dodin sunt cele care dau viață spectacolului, mețin activ interesul echipei artistice și reprezintă confesiuni personale din interior. Din punct de vedere al tehnicii actorului, cei de la Teatrul *Maly Drama* se canalizează pe naturalețe și principii stanslavskiene, însă rolul principal este deținut de către pasiune. Interesant este fluxul energetic regizor-actori din timpul repetițiilor și permanentele schimbări, deoarece Lev Dodin nu se teme să-și nege propriile idei. Kurășev a declarat și faptul că în timp profesorul său universitar a devenit mai blând și mult mai deschis dialogului artistic. Puzzle-ul shakespearean, *Hamlet-ul lui Dodin*,

a reprezentat, de asemenea, un subiect important al discuției. Pornind de la un text aproape nou, simultan dislocat și coerent, spectacolul aclamat a avut premiera mondială la Sibiu, după cum a spus Dina Dodina, festivalul de teatru de aici fiind singurul care a făcut posibilă deplasarea reprezentației după trei ani de la premiera oficială. Membrii companiei ruse și-au exprimat sincer afinitatea față de artele spectacolului din România, pentru că prețuiesc în egală măsură teatrul de repertoriu. Dialogul s-a încheiat prin mulțumirea publicului român pentru receptarea și rezonarea specială a activității artistice ale lui Lev Dodin.

Simona Chițan

Părintele Constantin Necula:

„Eu așa am fost crescut, mi s-a spus că nu poți să nu iubești oamenii”

În conferința „Arta de a dăruia – De la Dumnezeu către om”, inspirată de tema acestei ediții a FITS și susținută, sâmbătă, în Catedrala Mitropolitană „Sfânta Treime” din Sibiu, părintele Constantin Necula a subliniat că oamenii sunt motive de dragoste și că teatrul a fost, pentru generația sa, una dintre cele mai tainice școli de demnitate

După rostirea unui poem sub cupola catedralei și în prezența unui public numeros, Constantin Chiriac, directorul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu (FITS), a apreciat că părintele Constantin Necula este unul dintre cei mai implicați și mai hărțuiți oameni pe care urbea îi are în această clipă. „Credința ne dă șansa de a înfrunța toate greutățile, de a duce mai departe misiunea noastră de oameni pe pământ și nevoia de frumos, de mântuire, de liniște, de împlinire. Dăruim, nu ca să primim ceva înapoi - iar tema ediției din 2019 a festivalului reflectă tocmai acest aspect al dăruirii metamorfozate în artă”, a punctat directorul FITS.

BRAȘOVUL, LOC DE ÎNTÂLNIRE CU CARTEA

Într-un discurs viu, fără platitudini, părintele Necula a vorbit despre copilăria sa petrecută în Brașov. A crescut având sufrageria micului apartament de bloc ocupată cu o bibliotecă și cu un pick-up garnisit cu sute de discuri de vinil. „Credința mi-a fost insuflată în prisma de har a Bisericii Sfântul Nicolae din Șcheii Brașovului. Cartierul meu, Steagul



© FITS 2019 Dragoș Dumitru



© FITS 2019 Dragoș Dumitru



© FITS 2019 Dragoș Dumitru



Roșu, nu avea duminică, pentru că nu avea biserică la îndemână. Am crescut în cultura creștină a tatei, urmărit în creșterea în cultură – inclusiv socială, de o mamă iubitoare și exigentă cu valorile legate de caracter.

Am trăit într-un Brașov care mai credea în zâne și feți-frumoși, în care alergam de la stadion la teatru și apoi am făcut din școală și liceu, mai târziu, un loc de întâlnire cu prietenia și cartea”, a povestit părintele.

CU ACTORII, ÎN ACELAȘI AUTOBUZ

Relația viitorului preot cu teatrul a devenit una naturală.

„Am iubit foarte mult Teatrul Dramatic din Brașov, un soi de spațiu al rezistenței. Am fost la spectacole jucate în beznă, de la tăierile de curent, în care publicul rostea replicile cu actorii. Am plâns și am râs cu lacrimi cinstite, m-am format în cultul limbii române. Pot supăra pe oricine, dar cred că una dintre cele mai tainice școli de demnitate era, pentru generația mea, teatrul. Mergeam cu actorii în același autobuz, ultimul de pe rută, privindu-i ca pe niște supraoameni. Și cred că așa și sunt. Socializam cu ușurință, de la practica în câmp, mergeam până în foaierea teatrului: eram noi înșine, fără fițe, fără ifose și lipsiți de probleme de comunicare. Lunea, dezbăteam piesa la școală, fugeam cu diriginta, profesoară de matematică, la Filarmonică, marțea, comentam concertul, miercuri, fugeam în centru pentru că se aduceau cărți noi, iar joia discutam despre ce titluri am cumpărat. Vineri, ne căutam bilete pentru spectacolele de sâmbătă și duminică”.

Frumusețea absolută din teatru și creștinism. Astfel, teatrul și duhovnicescul s-au îngemănat în parcursul său. „Am descoperit că îmi place biserica în vacanțe, cântând Prohodul, al Mântuitorului – primăvara și al Adormirii Maicii Domnului – vara. Ascultam muzică de operă și clasică, mergeam săptămânal la Filarmonică și la Teatrul de Operetă din Brașov. Nu întâmplător așteptam spectacolul de seară al minunaților artiști brașoveni, plimbându-mă prin cimitirul Bisericii, apoi intrând și ascultând o parte din Vecernie”.

Cum L-a descoperit pe Hristos prin teatru și prin bucuria de a dăruii?

„Am fost ateu convins, cât de convins poate fi un ateu, iar momentul înțelegerii prezenței lui Dumnezeu în lume a coincis cu descoperirea unei fericiri de neînlocuit: dragostea lui Hristos. Zic așa că, văzând Hristos cum rătăceam fără orizont, mi S-a făcut orizont și împlinire. Eu așa am fost crescut: mi s-a spus că oamenii sunt motive de dragoste, că nu poți să nu iubești oamenii. Teologia s-a născut ca un exercițiu de admirație. Așa am rămas până astăzi. Nu încetez să admir ortodoxia, să iubesc creștinismul pentru frumusețea sa absolută”.

Părintele a punctat că nu el a ales Sibiul, ci Sibiul, universitar și bisericesc, i-a făcut onoarea de a-l locui cu folos.



PRIMĂRIA
MUNICIPIULUI
SIBIU
Principalul finanțator al
Festivalului Internațional
de Teatru de la Sibiu



INSTITUTUL
CULTURAL
R O M Â N

INSTITUT
FRANÇAIS



BRITISH
COUNCIL

Programatic și contestatar, „Pescărușul” incarnează textual tipologii de personaje și situații construite cu o precizie medicală încât a devenit un adevărat tratat despre actorie și teatru.

Diana Nechit

Pescărușul

Minimalism și esențe tari

Un text mai mult decât cunoscut, montat și repetat în toate teatrele lumii, în stiluri diferite, de la simplu la spectacular, mii de recenzii, mii de teoretizări care încearcă să spargă codurile acestei fascinații pe care *Pescărușul* cehovian o exercită în mod constant asupra lumii teatrale, dar și a publicului. Un text emblematic, care, dincolo de dramele latente, de pulsuniile distructive ale personajelor, de lentoarea cu care aceștia își continuă acțiunile din cotidianul încremenit în rutină, în monotonia vieții de la moșie, problematizează însăși esența teatrului, condiția artistului și nevoia de nou, de înlocuire a vechilor reguli, cu altele noi. Programatic și contestatar, *Pescărușul* incarnează textual tipologii de personaje și situații construite cu o precizie medicală încât a devenit un adevărat *tratată* despre actorie și teatru. Andrei Șerban, secondat de o echipă foarte bună de asistenți de regie, a mizat în reprezentația pe care a creat-o cu actorii de la Unteatru pe ingrediente simple, dar eficiente: un minimalism scenografic care permite concentrarea întregii atenții pe evoluțiile scenice ale personajelor, talentul actorilor, mici inserturi din *comentariul* regizoral, toate distilate în esențele tari ale unui adevăr scenic aproape dureros, asumat și dăruit publicului care devine captiv în acest *spațiu gol* prezentat cu ostentație de Treplev încă din primele momente ale spectacolului, agitănd în aer cartea lui Peter Brook despre *spațiul gol*.

Încă de la intrarea în sala de spectacol sesizezi cele zece scaune goale care, în curând, vor fi ocupate de către actorii care intră în același moment în spațiul de joc. Fără a suprainterpreta, aceste scaune, al căror poziție și număr se schimbă de-a lungul reprezentației, statismul lor mut, gestul pe care involuntar îl facem cu toții, numărând în gând numărul lor și al actorilor, urmărind mutațiile prin scenă ale personajelor, dar și în propriile lor existențe. Actorii, existențele redete de către ei, sunt mutate cu o mână capricioasă și cinică de către autor și regizor – aceste substitute autoritare ale destinului scenic. Alternativ, actorii fie joacă în

avanscenă, fie ocupă scaunele, aceștia asistă astfel la o dublă reprezentație: cea teatrală, spectacolul lui Treplev și cea metateatrală, spectacolul vieților altora, devenind *à tour de rôle* protagoniști și spectatori în cadrul reprezentației. Singura regulă a acestor pendulări și mișcări ale actorilor este cea a cerințelor sinuoase pe care răsturnările de situație cehoviene le impun în jocul scenic, în derularea acțiunilor pe scenă. Toate aceste deambulări fac parte din sinuosul drum către adevăr pe care personajele îl fac, fiecare cu posibilitățile și cu asumările proprii. Pe lângă scaune, o stâncă de un imobilism straniu, martor al tragediilor din existențele personajelor, o scară, undițe de pescuit, o lună mare în fundal, dar și o plasă cu un pescăruș mort. De la nesiguranța vocației artistice, de la nevoia febrilă de a crea a lui Treplev, care trece de la o existență sterilă și chinuită de mai mulți demoni la această urgență a scrisului, asumându-și drama tuturor celor care vor să spargă canonul, să iasă din zona de confort și să intre, astfel, în conflict cu confrății consacrați, să suporte derizoriul și cinismul acestora.

Pretextul montării unei piese de teatru avangardiste pe moșia de lângă lac în care o distribuie pe aspiranta Nina îl situează într-un unghi conflictual nu numai cu vechea ordine literară și teatrală, dar și cu mama sa, Arkadina, esența tare a reprezentării actriței celebre, superficiale și cochete, obsedată de propria imagine, dependentă de laude și total nepăsătoare la nevoile celor din jur: fiul, fratele, arendașii de la moșie etc.

Piesa propriu-zisă începe cu cea mai dramatică replică din istoria recentă a teatrului, citată și răs-citată „Sunt în doliu continuu după viața mea. Sunt nefericită.” – lamentoul Mașei care își deplânge soarta și iubirea nefericită. În chinurile trupului ei zvelt, cu mișcări băiețești, lipsite voit de grație, vedem întreaga tortură a unei iubiri nefericite care o scufundă în nefericire și ură față de sine. Își înecă disperarea în alcool și droguri, se agață de nefericitul Medvenko, care o iubește cu aceeași disperare și creează un cuplu patetic, nepotrivit, dar foarte atașat, înduioșător



© FITS 2019 Sebastian Marcovici

chiar. Toate personajele sunt chinuite de iubiri neîmpărțite: Treplev este simbolul respingerii absolute – de cercul intelectualilor literați, de propria mama și de Nina care, orbită de falsa strălucire și succesul lui Trigorin, își îndreaptă toată atenția spre acesta din urmă. Triunghiul amoros Treplev-Nina-Trigorin degajă o tensiune și o senzualitate remarcabile, un crescendo dramatic aproape implacabil, care va conduce, inexorabil spre nefericirea cehoviană și implicit spre tragedia din final. Trigorin, cinic și senzual, distant și chinuit de false conflicte interioare, degajat și detașat în rolul de scriitor de succes, dar și de amant interesat al Arkadinei, pasional doar din clipa în care realizează că o iubește pe Nina.



© FITS 2019 Sebastian Marcovici



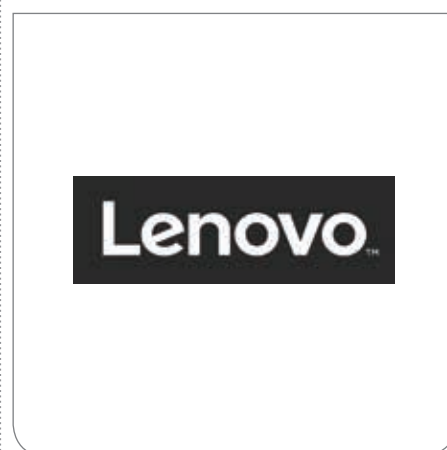
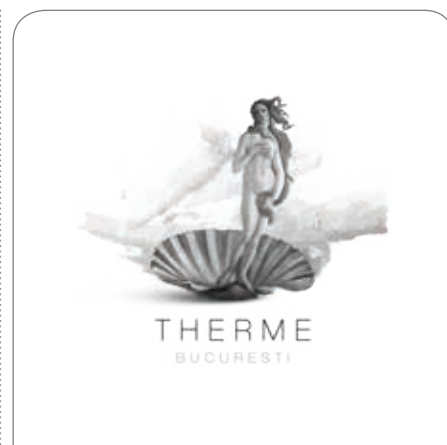
© FITS 2019 Sebastian Marcovici

Toate personajele sunt pradă unei mari nefericiri, contrapunctate de partiturile comice ale doctorului și de cele atașate ale fratelui bolnav al Arkadinei, singurul personaj care arată empatie pentru soarta lui Treplev și a Ninei. Nina este un personaj cu o evoluție spectaculoasă, de la copila naivă și necizelată, sinceră și exaltată, cu stridente în interpretare, care visează să devină actriță și îi admiră pe Arkadina și pe Trigorin, la Nina din final, dezabuzată de viață, bărbați și teatru, dar care umple cu adevăr, cu trăire interioară, cu cea mai mică fibră a durerii trăite, fiecare dintre replicile rostite în celebrul monolog din final: „Am tărie de caracter”, „Cred”, „Nu mi-e frică”. Sunetul de rău augur al pistolului s-a auzit de trei ori pe scenă: prima dată a coincis

cu uciderea simbolică a pescărușului, a doua oară cu rănirea ușoară a lui Treplev și, la final, sinuciderea lui anunțată de doctor pe scenă: „Konstantin Gavrilovici s-a împușcat”. Treplev rămâne pe scenă, la marginea ei și abia după câteva minute se îndreaptă spre una dintre ieșirile de pe scenă.

Am urmărit mereu zborul planat al pescărușului, pendulând cumva între două lumi, între cer și ape, cer și pământ.

Cumva aseară, după reprezentație, am simțit aproape fizic această pendulare a noastră prin viață, prin literatură, prin teatru... fără nicio dorință poate de a ne fixa cu chingi prea strâmte, prea rigide...



Anda Ionaș

Pescărușul: o comedie?



© FITS 2019 Maria Ștefănescu

Pescărușul montat de Andrei Șerban la Unteatru, după repetate puneri în scenă în țară și în străinătate, cum însuși declară, este esențializat, în mare parte datorită lipsei aproape complete a decorului, dar și pentru faptul că regizorul operează ușoare modificări asupra textului, care devine astfel mai limpede, mai curgător, mai dinamic. Relațiile dintre personaje sunt mai vii, acțiunea fiind adusă mai aproape de prezent. Spectacolul se deschide cu o scenă aproape goală: doar 10 scaune aliniate, iar în fața lor o piatră. Actorii intră în șir indian și își ocupă fiecare locul. Rolul lor e dublu: sunt atât personaje, cât și spectatori. Scenele în care nu sunt implicați se desfășoară chiar în fața lor, pot auzi considerațiile celorlalți despre ei, pot juca dezaprobarea, dar nu pot răspunde. Astfel, îl vedem pe tânărul Konstantin Treplev (Bogdan Nechifor) cum își critică mama: orgoliul de artistă, egoismul, zgârcenia, lipsa de dragoste față de fiul ei, prejudecata cu care îi tratează scrierile. Irina Arkadina (Mihaela Trofimov) îl ascultă și schițează prin mimică dezacordul.

Printre puținii care îl înțeleg și îl susțin în demersul său artistic este unchiul Sorin (Constantin Cojocaru), care insistă pe lângă Arkadina să fie mai tolerantă cu fiul ei și să nu îi mai jignească orgoliul de scriitor în devenire. Treplev se străduiește în van să se integreze în cercul de artiști ai mamei lui. Simte că ea îi disprețuiește munca, iar prietenii ei îl ignoră. În plus, iubitul Arkadinei, celebrul scriitor Trigorin (Emilian Oprea) îi stă ca un ghimpe în coaste, fiindcă succesul acestuia îi amintește mereu de insuccesul său. Piesa pe care tânărul o scrie și o pune în scenă caută să aducă în teatru „forme noi”, dar nu reușește decât să stârneasă ilaritate. Interpretarea Ninei (Alina Rotaru), cocoțată pe o piatră, este exagerată și lipsită de credibilitate, cu atât mai mult cu cât nici

ea nu crede în textul pe care îl recită. Visul ei este să devină actriță și are nevoie pentru asta de un idol, de un model de urmat. Îl găsește în persoana lui Trigorin, excelent interpretat de Emilian Oprea, expresiv chiar și atunci când nu are nicio replică. Ușor detașat, stânenit de elogiile care i se aduc, cu mintea parazitată mereu de ficțiune, hăituit permanent de nevoia de a scrie, de a căuta mereu subiecte pentru povestirile sale, el nu este nici pe de parte un om atât de fericit precum îl văd Nina sau Konstantin. Scrisul este ca o mașină uriașă ce îl macină permanent, îl face să își piardă propria viață, să trăiască lipsit de emoție, de empatie, iar cinismul acestei stări de fapte e cu atât mai evident la finalul spectacolului, când, aflând de la doctorul Dorn (Vitalie Bichir) despre sinuciderea lui Treplev, se grăbește să consemneze în carnetelul lui, făcând din această tragedie un nou subiect de literatură. Până la urmă gestul lui nu face decât să mute atenția înspre dimensiunea autoreferențială a spectacolului, putând fi considerat o punere în abis a întregii construcții dramatice.

Preocuparea lui Andrei Șerban de a înțelege și a da credit mențiunii lui Cehov, care își subintitulează piesa „comedie în patru acte”, se vede în tușele comice pe care le dobândesc personajele datorită jocului actoricesc. Cel mai bun exemplu este Mașa (Sabrina Iașchevici). Spirit tragic în esență, profund nefericită, nutrină o iubire neîmpărtășită pentru Konstantin, ea se droghează și se îmbracă permanent în negru („Port doliul vieții mele. Sunt nefericită.”) dar imaginea ei este mai degrabă a unei rockerite, decât a unei femei îndoliate. Trupul ei contorsionat poartă semnele suferinței sufletești, dar dincolo de aceasta, datorită exagerărilor de ordin fizic, adesea ea reușește să aducă zâmbetul pe buzele spectatorilor. Împreună cu învățătorul Medvedenko (Liviu Pintileasa) creează imaginea vie a nefericirii într-un cuplu în care nu a existat niciodată iubire, căsătoria fiind rodul presiunilor sociale. Ea reiterează

exemplul părinților Polina (Florina Gleznea) și Șamraev (Gelu Nițu), care la rândul lor par, după atâția ani de căsnicie, niște străini.

Obsesia Polinei pentru doctorul Dorn, pe care îl hărțuiește permanent, o transformă fără doar și poate într-un personaj caricatural. La rândul lui, soțul acesteia, administratorul moșiei, este comic prin caracterul lui ticăit, prin ironia și jemanfășismul cu care o tratează pe Arkadina când ea insistă să-i dea caii pentru a pleca la oraș.

Actriță de profesie, aceasta face uz de toate mijloacele dramatice pentru a o obține ce vrea, nu doar în situația deja menționată, dar și în relație cu Trigorin, care, fermecat de Nina, are un moment de răzvrătire, fiind gata să-și părăsească vechea amantă, dar voința Arkadinei și tertipurile la care ea recurge, criza de isterie, îl descumpănesc pe Trigorin. Mihaela Trofimov este fermecătoare în rolul Arkadinei, o femeie puternică, elegantă, mereu îmbrăcată „comme il faut”, plină de viață, exemplu de succes în carieră, într-o perfectă antiteză cu fiul ei.

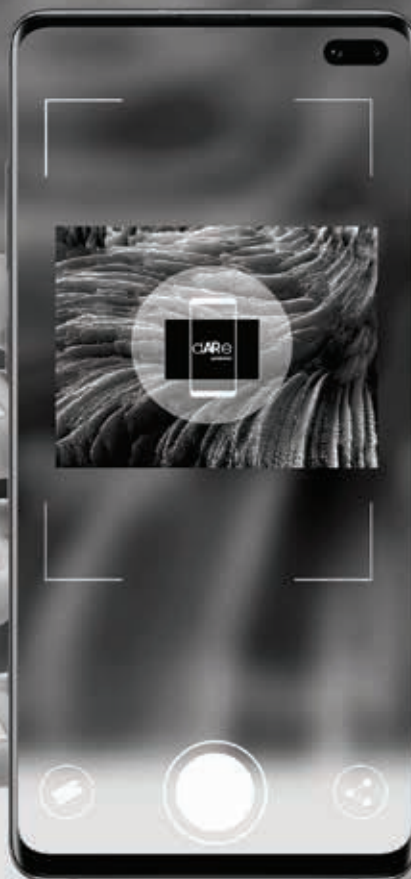
Dintre toate personajele, cel care stârnește în egală măsură empatia, mila, dar și zâmbetele publicului este Sorin (Constantin Cojocaru), ce joacă deosebit de bine imaginea urâtei bătrâneți, a unei vieți neîmplinite, fiindcă mereu a visat să fie scriitor, să se căsătorească, să trăiască la oraș și nu a reușit să realizeze nimic din toate acestea. Dependența lui fizică de ceilalți creează un melanj comico-tragic fermecător.

În ciuda minimalismului său, *Pescărușul* lui Andrei Șerban este un spectacol cât se poate de viu, de plăcut publicului, mizând pe interpretarea plină de talent a actorilor și pe ingeniozitatea regizorului, care a creat un spectacol dinamic, adaptat sensibilității actuale.

SAMSUNG

Experimentează arta prin intermediul tehnologiei!

Descarcă aplicația **dARE by Samsung** și vino la expoziția Micro-Folie să descoperi cum arta și tehnologia pot crea noi experiențe în realitate augmentată.



Micro-Folie Sibiu – Hotspot Cultural BRD Groupe Société Générale, proiect organizat de Teatrul Național „Radu Stanca” Sibiu, Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, Muzeul ASTRA – Casa Artelor, La Villette (Paris) și Ministerul Culturii din Franța, în cadrul Sezonului România-Franța. Experiență digitală facilitată de Samsung și dARE by Samsung.



Raiffeisen BANK

Banking așa cum trebuie

Andreea Matei

Eu nu mai vreau granițe

„Poveștile voastre sunt ghimpi în stomacul meu, pietre, pumni de fier. Eu nu mai vreau granițe.”



© FITS 2019 Vlad Dumitru

Fiind primul proiect de colaborare teatrală între România și Republica Moldova – coproducție a Teatrului Național „Radu Stanca” Sibiu și Teatrul Național „Satiricus I. L. Caragiale”(Chișinău), spectacolul „100 de minute de libertate” a apărut în Anul Centenar al Marii Uniri. Spectacolul este clădit pe o serie de povești autentice, personale, gata să marcheze un trecut uneori tragic, alteori fericit, dar care, rememorat, poate deveni un argument viu pentru schimbare. Deși textul și regia îi aparțin lui Bogdan Sărătean, incursiunile în trecutul personal provin chiar din adevărurile personajelor care, improvizând pe marginea lor, au construit adevărate artefacte ale istoriilor familiale în diferite perioade istorice. Pivotează gândurilor și trăirilor actorilor: Ali Deac, Alexandru Crîlov, Nadia Crîlov, Irina Rusu, Alexandrina Grecu, Artiom Oleacu, Andrei Suveică, Andrada Oltean, Olga Anghelici, Constantin Ghilețchi și Gheorghe Gușan, în baza spectacolului, în ceea ce acum este de fapt, un text puternic și un îndemn la solidaritate, este meritul lui Bogdan Sărătean, care e reușit să omogenizeze diferite fire narative într-un spectacol organic, ce îndeamnă și se hrănește din adevăr.

Printre baloți de fân, o bicicletă veche, un leagăn dintr-un caciuc sau o bancă de școală, actorii își fac loc pentru a-și spune replica, pentru a improviză sau pentru a dansa. Momentele sunt sincere, credibile, iar raportarea la spectator este frontală, directă, fără a fi, totuși, intruzivă. Mobilitatea scenică a actorilor mijlocește crearea unei dinamici aparte a textului, ajută la integrarea efectivă a spectatorului în momentul

artistic și valorifică miza acestuia: rememorarea unei istorii triste care, în spatele datelor, este compusă din istorii mai mici, personale, despre care nimeni nu a auzit încă.

Fiind o piesă de teatru ce pune în dezbatere teme social-politice, inserțiile video în care istoricul Octavian Țicu întregeste contextual momentul istoric dezbătut produc un decupaj obiectiv, documentar, al celor trei momente în care oamenii au fost deportați în diferite lagăre (1940-1941, 1944-1945, 1949). Declarația de Unire, Votată la Chișinău în 27 martie 1918, de către Sfatul Țării, și Declarația de Unire adoptată la Alba Iulia în 1 decembrie 1918 sunt cele două momente-referință din spectacol, ce pe de-o parte ilustrează și reamintesc intențiile oamenilor atunci și susțin, de fapt, emoția și miza firelor narative, libertatea.

Un alt punct de referință, un moment documentar al Moldovei ce încerca eliberarea, a fost foamea din 1946-1947, moment ce a fost ilustrat pe scenă printr-o serie de tragedii consemnate și documentate în paralel cu o discuție ludică despre mâncare. Tragedia acelor timpuri și raportul efectiv al gesturilor oamenilor aflați la limită, stârnește emoții viscerale și îndeamnă la un moment reflexiv.

Atât componenta afectivă a spectacolului, nuanțată prin dimensiunea social-politică a mesajului celor *100 de minute de libertate*, cât și cea rațională, adică informația vizuală și textuală, scindează barierele între performer și spectator, mizând pe empatie și reflecție. Spectatorii devin la sfârșit, la rândul lor, parte a istoriei rememorate și purtătorii direcți ale însemnelor libertății de azi.

ART HUB by LIDL

LIDL te așteaptă din nou la FITS, cu primul spațiu pop-up dedicat bunului gust!

Surprinde-ți mai mult decât papilele gustative și încearcă tot ce ți-am pregătit!

FITS SIBIU INTERNATIONAL THEATRE FESTIVAL

LIDL merci să fi surpris

Automobile Bavaria



Alba Stanciu

Cununa de tinichea

O parabolă și un parcurs inițiativ destinat spectatorului contemporan



© FITS 2019 Adrian Bulboacă

Desfășurat în atmosfera spirituală sublimată a teatrului tradițional japonez No, spectacolul prezentat de Akihiro Yamamoto, *Cununa de tinichea*, aduce un univers mitic populat cu profeți, demoni și parabole încărcate de dimensiuni filosofice cu rezonanță șintoistă. Atmosfera este nocturnă, dominată de coșmarul afectelor umane și impulsurile răzbunătoare ale acestora, de conflictele de forțe care influențează parcursul vieții.

Akihiro Yamamoto este o legendă a spectacolului No, un simbol al perseverenței și a depășirii dificultăților cauzate de aplatizarea spirituală a contemporaneității, aducând în prim plan valoarea dedicării totale și meticulozitatea studiului fiecărei particularități gestuale, a elementelor de nezdruccinat a teatrului tradițional. Alura sacră, muzica și esențiala componentă vocală însoțesc derularea performance-ului într-un impecabil sistem de dialog și contrapunct între voce, instrument și pulsul ritmic, oferind consistența esențială a acestui tip de teatralitate. Întregul demers spectacolar are ca pilon esențial virtuozitatea, starea de transă creată de calitatea timbrală a vocilor, de împletirile și inflexiunile modulatorii care creează armonii stranie, ne-umane. Instrumentele de percuție tradiționale japoneze emit sunete non-muzicale, susțin dinamica discursului spectacolar, controlează întregul puls sanguin al dimensiunii temporale care este puternic dilatat. Imaginea spectacolului este investită de rafinate calități picturale ale compoziției, datorate metrajelor și efectului de material prețios și fragil al spațiului simbolic și nud, lipsit de încărcătura teatrului occidental. În acest perimetru este prezentă doar componenta umană și energia solară a artistului teatrului No.

În acest univers al sunetului și ritmului, al calității hipnotice creat prin intervenția diafană a instrumentului de suflat își fac apariția personaje mascate care redau emoții stilizate, conturând imagini create din rafinate texturi cromatice și teatralitate a costumului. Gestul simbolic, dansul și corporalitatea statuară, elegantă și totodată expresiv teatrală sunt rezultate ale măiestriei maestrului japonez. Audienței i se oferă un parcurs prin universul cu valențe suprarealiste a poveștii, este îndrumat de valoroase lecții de viață, de moduri de apărare împotriva laturii negative umane dornice de răzbunare, dar în același timp de împăcare cu sine și iertare, de căutare a stării pure. Totodată, povestea expusă de maestrul teatrului No, Akihiro Yamamoto, atrage atenția potențialului de regenerare a rătăcii care caută neîntrerupte formule de atingere a obiectivului.

Cununa de tinichea și teatrul No creează un moment de ruptură din austeritatea cotidiană, de catharsis prin tradiție și prin invocarea lumii simbolice, imateriale a spiritelor, prin înțelegerea relației complementare dintre yin și yang, dintre latura obscură, malefică și cea solară. Spectacolul este un exemplu al menținerii valorii și autenticității, o demonstrație de depășire a impedimentelor care umbresc în mod accelerat tradiția și sensibilitatea. Mai mult decât atât, intervenția artistului japonez subliniază necesitatea esențială a individului contemporan de recuperare și regenerare a stării pozitive, creată prin intermediul ritualului, a rupturii de procesul accelerat de dezumanizare, de apel la valorile vechi și atemporale ale teatrului tradițional și a valorii sale

Iris Nuțu

Îndrăgostiți de îndrăgostire

Frumos e în septembrie la Veneția

Atât de infofoliți în pături, că abia li se pot zări chipurile, un el și o ea intră în sala Thalia a Filarmonicii de Stat din Sibiu pe una dintre ușile laterale și își croiesc drum spre scenă. De-a lungul acestui moment, posibila confuzie a spectatorilor trebuie înțeleasă – doar credeau că au venit la *Frumos e în septembrie la Veneția* și, momentan, nici urmă de orașul atât de îndrăgit de artiști și de îndrăgostiți, nici urmă de căldura toamnei timpurii din Italia și, mai ales, nici urmă de *frumos* în acest nefericit tablou al unui cuplu fără adăpost care înnoptează a cine știe câta oară sub stele. Dar nu-i nimic. Parcă pentru a încuraja somnul celor doi, în sală se lasă noaptea, iar când lumina reflectoarelor cade din nou pe scenă, nu mai există nicio îndoială: suntem în Veneția și, curând, sub vraja acestui oraș irezistibil, uităm de personajele care, cu nici un minut în urmă, ne-au stârnit compasiunea. Pentru că acum, pe scenă, apar un alt el și o ea, iar prima lor interacțiune pare desprinsă din lumea basmelor: într-o elegantă rochie de seară, dar desculță, ea își așază în față o pereche de pantofi cu toc, iar el, asemenea prințului din povestea Cenușăresei, îi pune, cu grijă, cel de al doilea pantof și o privește drăgăstos.

Un buchet de trandafiri roșii, o sticlă de șampanie, două pahare, luna copleșitor de frumoasă, cerul înstelat, cântonețele, declarațiile de dragoste și un cuplu care sărbătorește douăzeci și cinci de ani de iubire. La o primă vedere, pare că avem tot ce ne trebuie pentru o poveste de dragoste care să îi facă pe romanticii din noi să creadă – sau, ce puțin, să speră – că finalurile fericite există și în realitate. Totul e perfect, atât de perfect, am putea spune, încât sentimentul că ceva e putred în această Veneție devine inevitabil. Și pe bună dreptate, pentru că femeia și bărbatul din fața noastră, deși îndrăgostiți de ideea de îndrăgostire, nu mai sunt, de fapt, îndrăgostiți unul de celălalt, iar prin declarațiile de iubire și prin gesturile tandre, ei nu fac decât să reproducă replicile și mișcărilor unui scenariu și ale unei coregrafii care nu mai este despre ei, ci despre cum cred ei că ar trebui să fie un cuplu fericit.

Charismatici, expresivi și tulburător de umani, Oana Pellea și Mircea Rusu aduc la viață două personaje care își vorbesc cu „dumneavoastră” și dansează încet unul în brațele celuilalt, dar care, atunci când muzica

încetează să răsună din tonomat, nu mai știu cum să fie ei înșiși când sunt împreună și, odată ajunși la Veneția, sunt dezamăgiți că nu mai pot visa să ajungă, într-o bună zi, la Veneția. Pentru că Veneția în care se află a distrus, în mod iremediabil, cu muștele care li se așază pe nas, cu căldura insuportabilă, cu plictiseala atât de diferită de acele *il dolce far niente* pe care și-l doreau, acea Veneție la care aspiraseră. „Pierdem visul și primim, în schimb, realitatea”, îi spune el ei, dar ceea ce îi consolează este că, deși în prezent se simt îngrozitor, „în amintire totul va fi foarte frumos.” Atâta doar că nu pot trece direct în amintire și că sunt nevoiți să își piardă timpul cu prezentul, care îi sperie atât de tare tocmai pentru că îi obligă să îl trăiască.

Când nici măcar Veneția, în care fuseseră convinși că nu aveau cum să nu se reîndrăgostească unul de celălalt, nu mai poate salva rămășițele unei iubiri pasionale, „nenorocirea e că într-o zi toate speranțele



© FITS 2019 Maria Ștefănescu

noastre se împlinesc.” Pentru că cei doi au sperat să ajungă la Veneția, dar, odată ajunși acolo, au fost siliți să se confrunte cu discrepanțele imposibil de ignorat dintre *vis* și *realitate*.

Și, că tot veni vorba de *vis*, aproape întreg spectacolul a fost unul. Mai puțin partea de la început, în care cuplul fără adăpost înnoptează sub stele. Pentru că ea se trezește din visul în care *Frumos e în septembrie la Veneția* și e încă afară, în frig. Dar el e acolo, lângă ea. Pentru că, uneori, poveștile de dragoste nu au nevoie de decorul unui oraș ideal(izat) pentru un final fericit.

O comedie romantică seducătoare, spectacolul regizat și adaptat după textul lui Teodor Mazilu de Mariana Cămărășan i-a făcut pe spectatorii săi de sâmbătă seara să părăsească sala de spectacol îndrăgostiți de îndrăgostire.



© FITS 2019 Maria Ștefănescu

Alexandra Daniliuc

De la Antigona la Annie

O dată intrați în Academia Forțelor Terestre, în sala în care punerea în scenă a piesei scrise de Becca Wolff și Annie Saunders urma să aibă loc, întreaga atmosferă anunța un gen de spectacol pe care arareori îl vedem pe scenele noastre, un spectacol care înlătură cel de-al patrulea perete, pe parcursul căruia lumina a rămas aprinsă încontinuu, în care firul narativ este povestit atât prin limbajul scenic, cât și prin intervențiile celor ce au contribuit la existența lui. Prin urmare, un spectacol în care publicul este implicat în mod direct. *Our Country* (*Țara din inima mea*) a fost conceput acum cinci ani, unind piesele puzzle-ului dintre viața lui Annie și tragedia greacă care spune povestea Antigonei, poveste prezentată, în linii mari, de însăși actrița ale cărei trăiri urmau să fie aduse la lumină pe scenă.

Spectacolul a fost inedit prin prisma autenticității de care a dat dovadă, de la faptul că Annie a avut în incipit un discurs confesiv (care se păstrează, de altfel, până la finalul spectacolului) și până la materialele de care actorii s-au folosit, și anume: o serie de înregistrări ale conversațiilor cu fratele său, Rafe, a căror miză este, în special, evidențierea relației (și a tensiunilor) dintre cei doi. În acea oră, în acea reinterpretare a Antigonei și aducerea ei într-o postură postmodernă în care nu primează doar raportul individului cu legea, ci și rapoartele surorii cu fratele, copilăria lor trăită împreună și maturitatea trăită în zone diferite (atât geografic, cât și ideologic). Scrierea lui Sofocle își găsește locul în vestul sălbatic al Californiei, în momentul în care marijuana este legalizată acolo, dar nu în toate statele. Acum, când apare o asemenea discrepanță politică, Rafe își crește propria plantație, plasându-se astfel

în mijlocul unui război de interese și riscând să ajungă la închisoare.

Grija surorii mai mari devine o povară pe care o duce anevoios – simțindu-se responsabilă pentru acțiunile fratelui, se simte și obligată să rezolve această situație, fiind condamnată astfel la aceeași existență tragică (și actuală) care amintește de destinul Antigonei (atunci când legile se interpun cu instinctele fraterne, ce cale rămâne de urmat? e infractor cel care a încălcat o lege?) la care este adăugat un cumul de cutume culturale (politica armelor, fuga de justiție înrădăcinată în familie, imposibilitatea exprimării unor trăiri interioare).

Un simbol al relației dintre cei doi poate fi reprezentat de scena jocului cu o monedă care trece de la un exercițiu focusat de memorie, de întoarcere la copilărie, la momente în care primele răbufniri violente încep să apară. De aici se desprind alte tensiuni care își au rădăcina în relația dintre cei doi: un simbol thanatic, reprezentat prin frica ei de posibilitatea trecerii lui în neființă, anxietate declanșată încă din Antichitate, prin tragedia lui Sofocle.

La fel cum raporturile de putere se schimbă, suportabilitatea și efortul fiind mai dureroase și mai conștiente din partea ei, cea care îl duce în brațe cât el este vulnerabil, cea care ia toată greutatea situației pe proprii umeri și oferă ajutorul ce nu îi e cerut, ce se simte datoare să îl ofere: o datorie pe care nu și-o poate explica sau ierta, acesta fiind, de altfel, și elementul de criză pe care spectacolul îl propune.

Finalul se aseamănă cu începutul prin nota de relaxare și deschidere spre public, dialogul continuă, de data asta mai personalizat, căutând să influențeze fiecare spectator prin căutarea unei porțițe comune spre trecut, spre copilărie, spre ce e asumat și ce e reprimat.



© FITS 2019 Vlad Dumitru



© FITS 2019 Vlad Dumitru



© FITS 2019 Vlad Dumitru

CU STAROPRAMEN, ÎNTĂLNIRILE CU PRIETENII LA

FITS

AU UN GUST MAI BUNI!



 **UniCredit Bank**

Diana Nechit

Regulile jocului

Valențele terapeutice a teatrului pentru publicul tânăr



© FITS 2019 Vlad Dumitru

În ultima vreme, asistăm la un reviriment și la o profesionalizare a categoriei teatrale, precum și a tipului de scriitură ce poartă deja numele de *teatru pentru public tânăr*. Autorul dramatic și regizorul francez Yann Verburgh, cunoscut publicului sibian pentru adaptarea după *Alice*, primul său text dramatic pentru publicul tânăr, revine la Sibiu cu spectacolul scris și regizat de el, *Regulile jocului*, ce marchează preocuparea sa constantă pentru această formă de dramaturgie centrată pe universul dorințelor și experiențelor tinerilor. Yann Verburgh mărturisește că inspirația pentru scrierea acestui text a venit după o vizită în Belgrad, Serbia, la finalul lui 2016 și după difuzarea imaginilor tulburătoare cu copiii bombardați în Alep, Siria, în ianuarie 2017.

Aceste două momente îndepărtate ca spațiu dovedesc gradul mare de identitate a suferinței copiilor în fața unor decizii ale mediului

politic în care sunt angrenați fără voia lor și ale căror victime sigure sunt. Autorul francez este interesat, astfel, de modul în care se structurează și se modelează o societate în toate straturile ei, în funcție de sistemul politic și de problema filozofică și morală a *reparației* societății după o catastrofă, de reconstrucția unei lumi postcatastrofale.

Documentația pe care Yann Verburgh a întreprins-o pe acest subiect este una amplă, susținută și desfășurată, în cadrul unor ateliere de dramaturgie în Europa și Africa, la care au participat peste o mie de copii. *Regulile jocului* este, înainte de toate, un text poetic și puternic, totodată, duos și emoționant, care, printr-un limbaj contemporan, actual, propune un text de teatru angajat politic, construit pe baza unei scheme narative simple și clare. Deși construit sub forma unei utopii cosmogonice, textul este, de fapt, unul despre puterea copilăriei și a imaginației de a schimba regulile jocului din lumea celor



© FITS 2019 Vlad Dumitru



mari, impunând propriile lor reguli, cele ale imaginației și ale puterii lor de a iubi. Oldo și Nama sunt doi copii ce învață să se cunoască, să se împrietenească și să se iubească, în cele din urmă, atunci când identitatea reală a Namei / Aman se va dezvălui, să viseze și să creadă în capacitatea lor de a schimba lumea, toate pe fundalul unei lumi postapocaliptice în care cei doi, la propriu, se joacă pe ruinele a ceea ce a fost orașul lor. A alege să vorbești despre război, pur și simplu, în fața unor copii și adolescenți de astăzi poate fi o experiență riscantă, pe care Yann Verburgh a hotărât să nu o întreprindă.

A alege să vorbești despre copilăria și visele unor copii similari celor cărora le adresezi spectacolul, arătându-le similitudinile și punctele comune, făcându-i complici cu jocurile și speranțele celor două personaje, este cheia pentru a ajunge la sensibilizarea publicului, în fața unor evenimente de care ne desparte acea lege implacabilă a kilometrului mort. A fost un pariu câștigat, destinele celor de pe scenă au devenit familiare și apropiate tinerilor din public. Nama și Oldo joacă fotbal la fel ca ei, vorbesc și se îmbracă la fel ca ei, au aceleași frici și aceleași dorințe ca ei, doar războiul este monstrul care îi desparte de copilăria copiilor fericiți.

Scenografia Velicăi Panduru recrează un spațiu de după catastrofă, oniric și teluric, în același timp, în care elementele cosmice sunt reprezentate antitetic prin grandoarea lor în raport cu distrugerile materiale în urma războiului. Cei doi copii par să fie ultimii sau primii supraviețuitori ai unei catastrofe care încearcă să recreeze universul, lumea, după reguli noi și mai bune. Yann Vernurgh a ales o formă de indeterminism nominal, propriu basmelor și utopiilor, în care țările sunt denumite metaforic Statele Păcii și Țările Războaielor. În acest text par să coexiste două instanțe demiurgice, un demiurg bun, cel al copiilor, care face ca din planurile vechiului oraș să răsară un oraș nou, așa cum plantele ies din grăunțe, dar și un demiurg rău, cel al războiului, care distruge totul, după bunul său plac. Nu întâmplător, Nama devine arhitect și Oldo – soldat; primul alege să plece, pentru a-și urma visul, iar celălalt alege să rămână, pentru a-și urma datoria.

La toate aceste probleme cu caracter universal ce țin de dialectica războiului, se adaugă unele locale, specifice unui anume tip de culturi și de tradiții, în care fetele sunt marginalizate, nu au voie să se joace, deși au o lumină specială în ochi, nu au voie să învețe și trebuie să se îmbrace în straie de băiat, pentru a putea să se joace, și în care băieții, pentru a fi acceptați, trebuie să renunțe la orice formă de sensibilitate, să devină soldați și să poarte arme. Soluțiile nu sunt unele la îndemână, războiul fiind un joc perfid în care ambele părți au de câștigat, dar și de pierdut, care trunchiază și amputează vise și destine, dar dramaturgul a ales, după ce a narat periplul dificil al împlinirii destinului celor doi tineri, separați și uniți, care își proiectează cuvintele adresate unul altuia și promisiunile pe un fundal cosmic, de dincolo de lume, în monologuri scurte și întretăiate, de o duioasă poezie, să confere un ton optimist finalului, alegând să îi reunească pe cei doi tineri protagoniști.

Poate finalitatea ultimă a acestui tip de teatru este și aceea de a crea povești frumoase, de a ne sensibiliza la durerea celuilalt și de a birui toate capetele balaurului atât din interiorul, cât și din exteriorul nostru.

NTN **SNR**

NTT DATA

AQUA
CARPATICA



Alexandru Ciobanu

Stelele circului contemporan

Cercul vieții sau cum să sfidezi viața în teatru și în circ



© FITS 2019 Paul Băilă



© FITS 2019 Paul Băilă



© FITS 2019 Paul Băilă

Motivarea prezenței spectacolelor de circ într-un festival de teatru așa cum este FITS, este una care ne poartă prin istorie, încă de la începuturile celor două forme de manifestare artistică. Cele două forme de artă au evoluat pe drumuri diferite, ambele exploatarea viața, teatrul vieții, cu dramele și bucuriile lui, dar și circul vieții, cel care evidențiază relația dintre penibilul asumat, infantilizarea, asumarea vulnerabilității fizice și moarte.

Desprins dintr-o lume a copilăriei, acolo unde totul ne este permis, iar misterul învăluie fiecare gest, fiecare mișcare, spectacolul celor opt performer ai Machine de Cirque a fost o demonstrație de virtuozitate care a depășit barierele circului și pe cele ale teatrului, reușind, în cele 75 de minute ale spectacolului, să îmbine încă odată cele două arte, dramatizând acrobațiile ce depășeau imaginația spectatorilor și care îi făceau să vibreze și să ofteze colectiv, completând spectacolul. Totodată, cei opt, însoțiți de o doamnă muzician, au produs răsete, contradicții și peste 100 de povești, fiecare în imaginația fiecărui spectator, arătând că circul contemporan, atunci când își întâlnește maestrul, creează narațiuni și își însușește toate elementele specific teatrului.

La fel ca teatrul simbolist, european, *Stelele Circului Contemporan*, folosește absurdul de situație, introducând spectatorii încă de la primii pași în sala de spectacol într-un univers unde simplele jonglerii, roata germană, trambulina, oglinda, expresivitatea și depășirea barierelor fizice capătă interpretări ce creează magia circului.

Mizanscena întregului spectacol impresionează prin versatilitatea fiecărui obiect de decor care, deși la început era o masă sau pur și

simplic un cub, ale căror utilizări nu se lasă dezvăluite, ascunde o surpriză și o abilită manipulare de către cei opt artiști ce se transformă în obiecte și în scene diferite. Totul capătă sens abia la finalul piesei, atunci când totul a fost deja folosit, iar o pictură abstractă, operă creată în timpul reprezentației, este cea care unește toate elementele și care, agățată de unul dintre pereții albi ai decorului, uimește, fără a ști de ce, pe fiecare om care a fost prezent la crearea ei.

Dar cât de greu este, oare, să-ți asumi eroarea, să poți să treci peste un mic accident și peste încurajările din priviri ale colegilor? Eroarea în circ, spre deosebire de teatru, este cea care nu doar că face fiecare reprezentație să fie unică și irepetabilă, dar este cea care, deși uneori poate fi făcută intenționat, oferă autenticitate momentului. Demonstrează că, deși par supraoameni, artiștii de circ sunt doar oameni, pot și ei să greșească, iar sfidarea legilor fizicii vine și ea cu un risc, atât pentru cel care o face, cât și pentru ritmul cardiac al celor care o asistă. Toată sala murmură și suspină atunci când unul dintre ei ezită sau când o prindere sau o aterizare era greșită la un singur milimetru.

La final, atunci când publicul a părăsit sala și mulți încercau să asimileze tot ce li s-a întâmplat, (căci, da, tuturor celor prezenți ni s-a întâmplat un spectacol în sensul în care el ne-a consumat pe noi și nu invers), puteai să auzi câte un „woow!”, reacție care spune totul, nimic mai mult.

Deci da! Cercul este teatru și teatrul este circ, pentru că fiecare dintre acești doi termeni depășește granițele propriului concept, cedându-și reciproc din elementele constitutive.



credem în evoluție

Totul pornește de la fixarea unui scop. Îl atingem și apoi ne dorim mai mult. Pentru ca tu să poți merge mai departe, creăm drumuri care nu existau. Pentru ca tu să nu te oprești niciodată, distrugem limite ce păreau de nedepășit. Evoluăm. Împreună cu tine.



ALPHA BANK

25 ANI
ÎN ROMÂNIA



Keep Calling

Luca Larisa

Pagina 127:

sau despre ce înseamnă a-ți explora corporalitatea

Când intră în sala în care urmează să privească *Pagina 127*, spectatorul poate rămâne intrigat în fața decorului absolut minimal construit din bucăți mari de hârtie albă, așezate ca într-o spirală în partea dreaptă a sălii, iar în centrul acestui cadru, pe un taburet de tip podium, poate distinge, încă de la intrare, corpul unei femei. Privirea cade pe poziția sculpturală a picioarelor așezate în forma unei lumânări, pe cea a corpului înveșmântat în alb, așezat pe spate și începe să distingă treptat mișcări ușoare ale membrilor. O altă intervenție asupra decorului nu se va mai face pe parcursul reprezentației, poate doar asupra corpului care lasă încă de la început impresia că se află în plin proces de învățare a unor mișcări de bază, foarte încete inițial, ca și cum ar fi redată în reluare. Invitat să parcurgă spațiul din jurul monumentelor create de bucățile de hârtie și să-și direcționeze atenția asupra detaliilor, fiecare spectator este pus și în fața unei experiențe de asimilare simultană a informației vizuale și a celei auditive coborâtă parcă de undeva din tavan, care se rezumă la foșnituri repetate ale hârtiei, la sunetele ploii sau la zgomotele produse uneori de tunete. Legătura dintre vizual și auditiv se limpezește în momentul sesizării unor sincronizări între mișcările artistei care pot fi percepute vizual și ritmul imprimat de percepția auditivă (rar, sacadat, ritmat etc.). Acest ritm crescând al sunetelor care se produc la mototolirea hârtiei întreține dezmoțirea și construirea ansamblului de mișcări.

Pe lângă alte ritmuri și prezențe la fel de singulare în peisajul spectacolelor performative, FITS găzduiește în cadrul ediției de anul acesta, prin reprezentația regizată și performată de artista din Marea Britanie, Maria Popova, o adevărată instalație în mișcare care pare să îi testeze spectatorului disponibilitatea de a umple cu sens spațiile albe rămase în urma modelării abstracte a corpului în spațiu și în timp. Provocatoare devine experiența descoperirii pas cu pas a mișcărilor corporale pe care artista le integrează într-un proces inițial foarte lent. La început, sunt aproape imperceptibile mișcările mâinilor, ale picioarelor, ale întregului corp care povestește, care lasă să se dezvăluie printr-un gest o întreagă paletă de semnificații. Pentru privitor, jocul se creează astfel și între ceea ce vede propriu-zis și imaginație sau posibilitatea interpretării, a punerii în cuvânt a sensului. Pe lângă ipostaza corpului care pare să devină obiect de artă, granița dintre *corpul-subiect* și *corpul-obiect* este una foarte fină, deoarece corporalitatea devine atât obiect al cunoașterii, cât și mijlocul prin care se certifică senzorial perceperea propriei țesături exterioare.



© FITS 2019 Sebastian Marcovici

Menționăm mai sus de acea poziție sculpturală a corpului care atrage atenția tocmai pentru că asocierea mai multor arte este favorizată de Maria Popova, interesul mărturisit al artistei de a deschide un dialog între arte precum teatru, performance, sculptură sau pictură fiind reprezentat și în spectacol. Corpul pare a se dezmoții ușor-ușor, iar mișcările ușoare, mișcările precipitate, turnurile și contorsiunile corpului aduc cu sine intenția descoperirii corporale.

Treptat, artista mizează pe trasarea unor însemne sau a unor granițe pe propriul corp, urmărind apoi explorarea acestora prin desenarea în aer a unor poziții și punerea constantă în relație cu spațiul care este fluid, căpătând când valențele unuia deschis, în care mișcările pot fi făcute liber, când ale unui spațiu închis care limitează posibilitățile de manifestare.

Pentru această instalație în mișcare, miza nu este doar discursul despre corp creat prin intermediul corpului, ci și discursul despre spațiu și relația pe care acesta o formează cu corporalitatea. De aceea, pare că tentativele

de cunoaștere a spațiului se produc prin încercarea corpului de a se încadra, dar și de a încadra spațiul, de găsim a unor puncte de reper pentru propriile mișcări.

Ce înseamnă a-ți observa propriul corp? Oricine poate ajunge să se întrebe astfel, iar spectacolul încurajează această interogație, deoarece atenția pe care o acordăm propriei corporalități, în cele mai simple manifestări ale acesteia, pare să fie adesea una nesemnificativă. Ceea ce poate fi de ordinul evidenței trece neobservat de multe ori, iar cu cât corpul devine mai prezent în cursul firesc al existenței în lume a individului, cu atât își înregistrează mai pregnant absența din conștiința sa.

Urmărind această idee, dar opunându-se ei, artista, prin reprezentația sa, reafirmă necesitatea observării detaliate a corpului din care privim lumea și a celor imediat exterioare acestuia pentru că un barometru mai exact al propriei cunoașteri nu poate fi decât corpul.

Natalia Turcan

Despre zeii nemiloși

Aspune fără a vorbi sună paradoxal, dar nu este deloc. De cele mai dese ori, cuvintele sunt cele care denaturează, care devin masca unui gest prin care își trădează omul frica, lașitatea, desfrăul, nerăbdarea, aviditatea, invidia etc.

E greu să transmiți ceea ce s-a petrecut în mediul acestui spectacol, 24 august. Sala și scena au fost una, energia a curs de la o ființă la alta, transformând-o, dându-le actorilor energie și spectatorilor emoții puternice. Probabil cea mai comună senzație a tuturor celor prezenți a fost o stare de incomoditate, nu pentru că n-au fost scaunele moi, nici din cauza fumului care a inundat aproape tot spectacolul și scena și sala, nici măcar din cauza unui zgomot permanent parcă, ci pentru că fiecare dintre spectatori a căutat să ascundă cât mai adânc, să refuleze propria răutate, urătenie, pentru a nu se da în vileag că se recunoaște. De fapt e oricum un efort zadarnic. Întreg spectacolul este despre noi, oamenii, în sensul cel mai general și a toate cuprinzător al cuvântului.

În ceea ce privește elementele care construiesc un spectacol, ne putem referi aici la o scenografie sumară și tocmai pentru asta reușită, întrucât are două avantaje, face mai larg spațiul de joc și corespunde mai bine vieții oamenilor de acum două milenii și, desigur, le dă actorilor posibilitatea să-și exerseze talentul, vocația chiar, prin a umple și a completa scenografia cu propria prezență, prin veridicitatea și firescul acțiunilor. La fel de potrivite sunt costumele, dar și extrem de importantă recuzita. De remarcat obiectele simple, precum farfuria de lut, ulcioare, pahare de metal, dar atât de potrivite momentelor rituale, mai ales pentru că le coborau valoarea la un joc al fanteziei umane, total lipsit de teme. Regia aparține lui Miklós Bács și Irinei Wintze, care se pot mândri din plin cu acest spectacol în spatele căruia se simte o muncă enormă de echipă. Oamenii se complac în micimea lor, asta vedem în spectacol. Suntem atât de sătui dacă ne e plină burta, ni-s satisfăcute plăcerile erotice și avem de ce ne bate joc, încât nu mai e nevoie de aspirații, religie sau orice altă viziune înălțătoare. Fiecare dintre actorii acestui spectacol (încă studenți în anul al doilea la actorie, UBB, Cluj-Napoca) încearcă să fie piesa de puzzle perfectă pentru a reuși întregul, devenind astfel foarte bun și la fel de important precum colegii săi, asta e dovada unei echipe bine antrenate. Sunt de remarcat plastica, mișcarea scenică, luptele, dar și mișcările încetinite, prin care sunt accentuate unele momente simbol. Fiecare dintre scene devine una cu semnificație: piața în care vedem toate tiparele umane, școala care are metode nepotrivite de a educa, singurătatea omului la ananghie, căderea în ispită, ritualurile sacre și cele „de împerechere”, dezmațul general ca o nebunie, setea pentru



© FITS 2019 Paul Băilă

faimă și pentru atenția celor puternici și multe altele. Un simbol aparte este luna, ea domnește peste oameni pentru că provoacă partea întunecată din ei și le umbrăște rațiunea. Absolut semnificativ este personajul care pare a fi un vârcolac la început, care e într-o mai mare legătură cu forțele lunii și pe care îl vedem treptat controlându-i pe oameni. Deși acesta este hidos, incapabil de a vorbi, cu un râs specific și cu gesturi care îi trădează ființa nesănătoasă și spiritul profund sărac, anume el este acela care-i provoacă pe oameni la desfrău, îi conduce prin ritual și îi supraveghează într-un fel. Acest profil hidos devine treptat o imagine a urâtului din om, care-l subjugă, îl conduce și îi înlocuiește orice zeu sub diverse pretexte. De remarcat este momentul în care actorii devin o voce comună, purtând cu toții măști identice și

relatează tragedia erupției vulcanului Vezuviu și a distrugerii Pompeiului. Acele măști spun că Pompeiul nu e un loc anume, e un nume pentru tot ce trăiește o civilizație și se simte pedepsită de zei pentru că hrănește fiara din sine. Un alt indiciu în susținerea acestei idei sunt calamitățile naturale care se năpustesc asupra oamenilor după fiecare scenă de „păcat”. Prin mișcare și sunet/coloană sonoră, spectacolul transformă viața lumii într-un ritual, iar povestea pompeienilor nu este decât „typos” care se petrecere continuu, ca un ciclu firesc al lumii.

Sunt oare zeii cei care-și râd într-adevăr de oameni? De ce ne convine să credem așa? Ce alt viciu hrănește această atât de veche obișnuință de a pune calamitatea pe seama divinității? Care dintre ei sunt mai nemiloși, zeii sau oamenii?

JTI

JTI ROMÂNIA

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

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



APLAUZE NR. 04 / 2019 / 17 IUNIE

Editor: Ion M. Tomuș

Diana Nechit, Alba Stanciu, Anda Ionaș, Simona Chițan,
Alexandra Viștraș, Alexandra Daniliuc, Andreea Matei, Iris Nuțu,
Larisa Luca, Natalia Țurcan, Alexandru Ciobanu, Eliza Cioacă

UNIVERSITATEA „LUCIAN BLAGA” DIN SIBIU

FACULTATEA DE LITERE ȘI ARTE

DEPARTAMENTUL DE ARTĂ TEATRALĂ

CENTRUL DE CERCETĂRI AVANSATE ÎN DOMENIUL ARTELOR SPECTACOLULUI (CAVAS)

UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI, CENTRUL DE EXCELENȚĂ ÎN STUDIUL IMAGINII

ISSN 2248-1776

ISSN-L 2248-1176





susține





CEL MAI BUN
SPECTACOL
UNITER 2019



CEA MAI BUNĂ
ACTRIȚĂ
UNITER 2019



CEA MAI BUNĂ
SCENOGRAFIE
UNITER 2019

17 iunie 2019

20 iunie 2019

📍 Fabrica de Cultură
UniCredit la Construcții S.A.
(Sala Eugenio Barba)

🕒 2H30MIN (CU PAUZĂ)

💎 50 LEI

BILETE 

onLine

www.tnrs.ro

📘 facebook.com/TNRSS

Povestea prințesei deocheate

REGIA: SILVIU PURCĂRETE

scenariu original de Silviu Purcărete,
inspirat din Sakura Hime Azuma Bunshō,
de Tsuruya Nanboku al IV-lea

