

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

# Aplauze

Nr. 8

19 iunie 2020

F I  
T S



Primăria Municipiului  
Sibiu

Principatul asociator al  
Festivalului Internațional  
de Teatru de la Sibiu

## Aplauze

nr. 8

19 iunie 2020

**Editor:**

Ion M. Tomuș

**Contributori:**

Diana Nechit

Alba Stanciu

Andrei C. Șerban

Adriana Bârză-Cârstea

Ana-Maria Dragomir

Ionuț Alexandru Scurtu

Natalia Țurcan

**DTP:**

Cosmin Popescu

- 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

Foto copertă 1: Dmitry Dubinsky

Foto copertă 2: Kishin Shinoyama

ISSN 2248-1776

ISSN-L 2248-1176

# Mesajul E.S. Arthur Mattli, Ambasadorul Confederației Elvețiene în România

Izolarea cauzată de pandemia COVID-19 a fost o reacție rațională. O consecință a unei amenințări a cărei dimensiune era complet neclară. În acest context, unul dintre cele mai mari festivaluri internaționale de teatru din lume, Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, a trebuit să ia o decizie foarte dificilă.

Decizia de a trece de la experiența directă de scenă la o experiență virtuală implică viziune, curaj, determinare și un angajament imens.

De aceea, țin să-l felicit pe Constantin Chiriac și minunata echipă a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu pentru munca excelentă pe care au depus-o, pentru a realiza această ediție inovatoare și îndrăzneată.

Tuturor actorilor, managerilor de teatru, voluntarilor, donatorilor și reprezentanților mass-media, le mulțumesc pentru solidaritatea și sprijinul continuu al festivalului în această perioadă de provocări.

Mă aflu în fața Teatrului Național București. Cu toții apelăm la artă și cultură, atunci când căutăm divertisment, inspirație, când vrem să ne satisfacem curiozitatea umană, când suntem în dificultate sau când vrem să împărtășim un moment bun cu membrii familiei sau cu prietenii.

Și mulți scriitori, poeți și manageri de teatru, precum Ion Luca Caragiale, ne-au învățat o lecție importantă: Teatrul nu trebuie să moară și nu va muri niciodată, nici chiar în perioadele întunecate ale istoriei.

Sunt foarte fericit că trei dintre artiștii noștri elvețieni invitați gândesc la fel și fac parte din ediția din acest an. Mulțumesc, în special, tinerei Gysela Nyfeler, talentatului coregraf Joshua Monten și celebrului Milo Rau.

Teatrul este un act de creație culturală. Maestrul de balet Vladimir Curbet a rezumat-o într-o singură frază: creația are darul de a contura, transforma și aduce înțelepciune și curaj ființei umane.

Mulțumesc lui Constantin Chiriac și mării echipe a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu că au adus curaj ființei umane cu această ediție inovatoare a festivalului!

Teatrul este viață. Și cu această nouă ediție, festivalul aduce viață în casele noastre.



# Rwanda și Radioul urii.

## Banalitatea unui masacru

Andrei C. Șerban



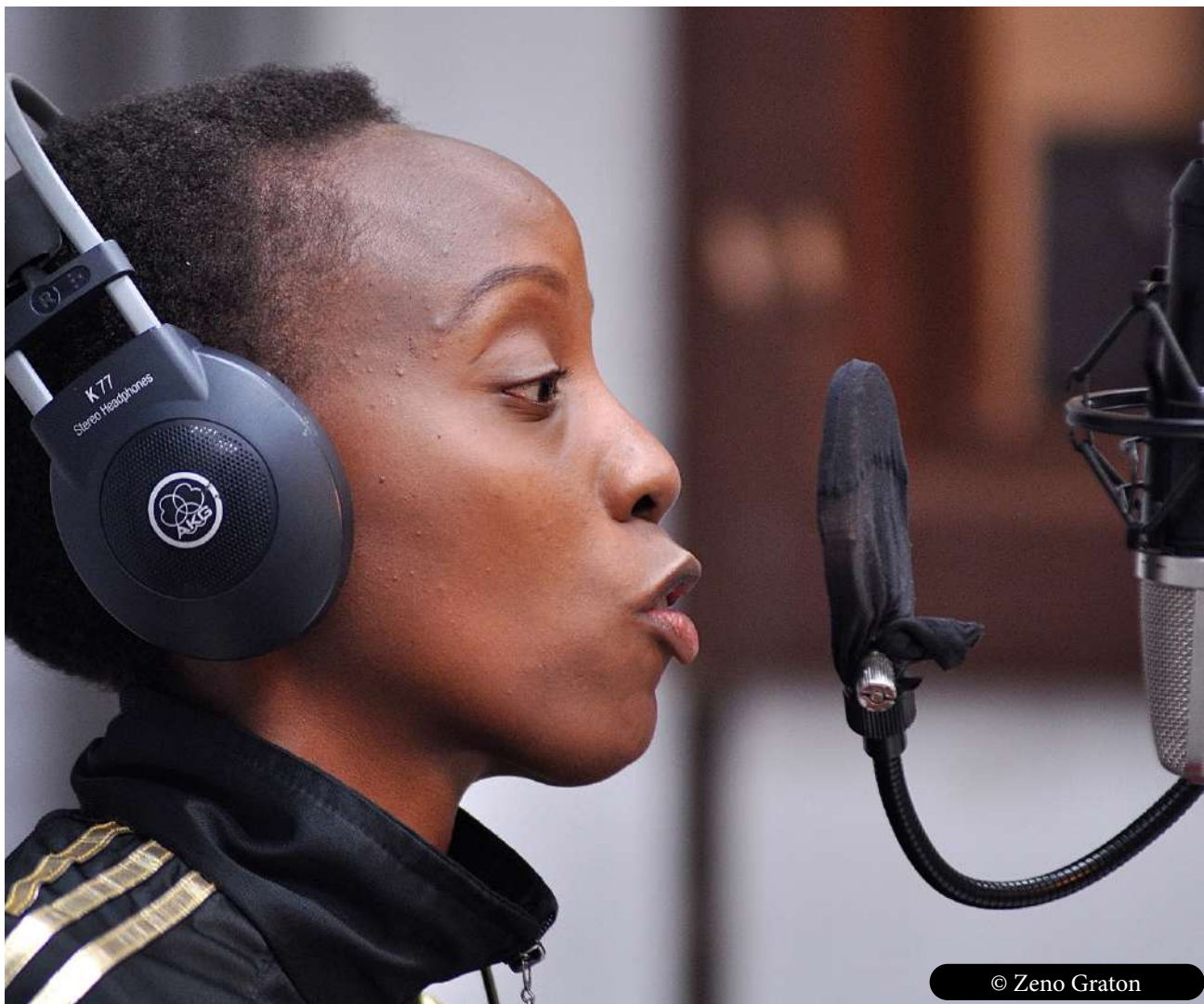
Acolo unde *kilometrul mort* nu poate fi umplut de reportajele televizate, arta vine să compenseze distanțarea emoțională. De altfel, acest *kilometru mort* este o reacție de autoconservare, pe alocuri *perversă*, a sensibilității umane care se poate traduce și printr-o formă asumată de opacizare în fața unui context monstruos. Prin urmare, arta (poate cea mai importantă formă de artă, de fapt) trebuie să aibă *vocația scurtcircuitării*, păstrându-și, în același timp, rezerva în fața unor probleme incomode de ordin moral care, în ultimă instanță, sunt circumscrise unor date mult prea volatile, pentru a avea pretenția unei axiome generale. O reacție artistică mult prea virulentă, care-și adjudecă dreptul de a legifera, va cădea, inevitabil, în capcanele unei doctrine la fel de aberante precum cea pe care o condamnă. La fel, un răspuns artistic mult prea efasat, sub pavăza unei *subtilități* insesizabile, riscă să stârnească, în cel mai bun caz, o furtună într-un pahar cu apă. Astfel, când este pus în fața unei situații delicate, un discurs artistic de calitate trebuie să atingă acea exigență a echilibrării

celor două tendințe, lăsând receptorului locul pentru verdict.

O astfel de lecție de dozaj narativ și emoțional impecabil realizat este proiectul semnat de Milo Rau, *Radioul urii*, care abordează, pe structurile unui documentar neconvențional, masacrul din Rwanda de la începutul anilor '90. Capcana de a cădea într-un sentimentalism facil ori într-o răbufnire tragică de vituperării este cu atât mai mare când subiectul se dovedește atât de *oferant* prin cantitatea de sânge care a marcat un eveniment istoric. Dar tocmai o astfel de provocare dă certitudinea unei viziuni regizorale suficient de inteligente pentru a nu-și trăda acea *vocație a scurtcircuitării*. Milo Rau nu este la prima sa tentativă de acest gen, manifestându-și interesul pentru personalitățile monstruoase ale istoriei recente și cu alte ocazii. De exemplu, în 2009, cu trei ani înaintea proiectului despre masacrul din Rwanda, a semnat un performance transformat în film despre moartea soților Ceaușescu, care, de asemenea, este dublat și de aplecarea sa înspre posibilitățile nelimitate pe care

estetica teatrală le conferă. Pentru Milo Rau, de altfel, discursul teatral și cel cinematografic nu sunt disjuncte, din moment ce ambele conferă două perspective complementare asupra faptului istoric. Tocmai de aceea, majoritatea proiectelor sale sunt greu de *prins* într-o terminologie precisă, plasându-se mai mereu la granița dintre genuri ori formule de expresie artistică.

*Radioul urii*, prin urmare, nu poate fi definit decât printr-o raportare terminologică *transdisciplinară*. Este, deopotrivă, un exercițiu documentaristic susținut de o formulă teatrală de reconstituire, în același mod în care poate fi considerat o (re)teatralizare cinematografică a unui eveniment sângeros, aproape ignorat. Demersul regizorului elvețian marșează pe o documentare riguroasă care își propune să surprindă impactul ideologic devastator pe care Radio-Télévisio Libre des Mille Collines (RTL) l-a insuflat poporului rwandez, însărcinat cu  *misiunea* unei purificări sângeroase a poporului asuprit. Fără să fie un documentar convențional



© Zeno Graton

*de teren*, în ciuda referințelor arhivistice care certifică veridicitatea evenimentelor relatate, *Radioul urii* aduce în prim-plan trei roluri de compoziție interpretate de trei actori, într-un act de reconstituire impresionant, bazat pe activitatea celor trei amfitrioni ai acestui post radio datat unor false doctrine eugenice. Elementul poate cel mai șocant, care decurge, de fapt, din veridicitatea elementului cotidian (filmul reconstituie o zi din activitatea întreprinsă de RTLM), este ambalajul de divertisment în care toate aceste instigații la crimă erau învelite, pentru a justifica necesitatea unui potențial masacru. Spectatorul neavertizat în prealabil ar putea crede că acest artificiu este o *găselniță* cinică prin care Milo Rau și-ar propune să detensioneze sau, dimpotrivă, să amplifice grotesc gradul de dezumanizare al *personajelor* sale. Adevărul este, în schimb, mai la îndemână decât am crede – regizorul elvețian își propune să păstreze nealterată această înfiorătoare combinație între muzică disco-rock și mesaje instigatoare la acte inumane prin care cei trei amfitrioni și-au asigurat popularitatea. Contrapunctul

sesizabil nu este altceva decât consecința unei mărci a autenticității. Totuși, acest contrapunct cinic este o realitate doar pentru spectatorul / ascultătorul contemporan, care are privilegiul unei perspective post-factum, din exterior. Milo Rau vorbește, de fapt, despre o *normalitate*, despre o stare de fapt total nediscordantă pentru sensibilitatea fanilor epocii ai postului de emisie care asimilaseră în rutina propriei vieți firescul unui act criminal și firescul unei ideologii înfiorătoare, bazate pe o *carnavalescă* denaturare a unor referințe religioase ori istorice, ce a împins naivitatea (atât a ascultătorului, cât și a amfitrionilor militanți) la un nivel aproape donquijotesc. Proiectul lui Milo Rau devine, astfel, o terifiantă repunere în discuție a celebrei „banalități a răului” prin care Hannah Arendt încerca să disece elanul romantic-revoluționar de a servi ideologia unui tiran, în absența unui minim act de alteritate care ar fi putut netezi ascuțiturile acestei forme de prostie monumentală. În aceeași manieră, marea provocare lansată de filmul regizorului elvețian vizează potențiala

empatie pe care spectatorul o poate încerca pentru aceste trei personaje care au schimbat destinul unei țări. În ce măsură *inocența* unui revoluționar poate justifica un act criminal? Oare *prostia* poate fi un argument valabil pentru a reabilita imaginea unui tiran care a îmbrățișat o ideologie, fără să fie capabil să-i înțeleagă esența?

Tot ce știm e că oamenii pot fi reabilitați (dovadă fiind chiar doi dintre acești propovăduitori ai crimei care sunt surprinși prin imagini de arhivă), dar, cu siguranță, tăcerea lăsată de un masacru *impecabil* executat nu. De fapt, chiar asta înseamnă un masacru, după cum o spune unul dintre jurnaliști: uciderea oricărui martor care ar putea purta cu sine memoria carnagiului, instaurarea tăcerii. O tăcere care nu poate fi învinsă doar prin intermediul unui exercițiu de documentare istorică, dar care poate fi atenuată doar prin intermediul unui discurs artistic pertinent și bine articulat. Așa cum, de fapt, este și *Radioul urii*.



# Miss Julie

## made in Rusia

Diana Nechit



Thomas Ostermeier a montat această adaptare după *Miss Julie* de Strindberg la Theatre of Nations de la Moscova. Adaptarea lui Mikhail Durnenkov propune o versiune abstractizată a referentului textual. Datele lui Strindberg sunt reconstituite într-o Rusie a oligarhilor, în care convenția diferențelor de clasă este păstrată, dar la nivelul configurației unei Rusii de astăzi: Jean este șofer, logodnica sa, Christina, este tot bucătăreasă, iar Julie este fiica oligarhului, care își exhibă bijuteriile ostentative, cocoțată pe tocuri de 12 cm, în timp ce se amețește la petrecerea de Anul Nou. Aura mistică a Sărbătorii din Noaptea de Sânziene nu mai avea ce să caute în această viziune rusificată și cât se poate de veridică: beția simțurilor este înlocuită cu beția pur și simplă, rafinamentul aristocratic al eroinei lui Strindberg este înlocuit cu o atitudine provocatoare, ostentativă. Strindberg și-a construit textul pe canavaua naturalismului, ca pe o tragedie provocată de

modul în care moștenirea, temperamentul și mediul au condus o tânără de clasă superioară să aibă o relație sexuală cu valetul tatălui ei într-o noapte toridă de vară. Jocurile de seducție, alternanța raporturilor de forțe, umilința, rușinea și lipsa vreunei ieșiri salvatoare o împing, în cele din urmă, pe Julie la sinucidere. Aceste contururi largi sunt vizibile și în adaptarea lui Ostermeier, dar motivația anumitor acțiuni, culminând cu sinuciderea din final, nu mai au aceeași cauzalitate ca în textul lui dramaturgului suedez. În contextul Rusiei actuale, oricât de strictă ar fi delimitarea socială între clase, oricât de viu ar fi spiritul patriarhal în acea zonă a lumii, acțiunile lui Julie pot părea neverosimile, dacă nu ridicole. Astfel, totul capătă un aer ușor grotesc, absurd, pe alocuri, accente care reorientează înțelegerea resorturilor scenice (decapitarea bieteii cățelușe și pregătirea micului monument funerar din bucătărie, în timp ce cățelușul este înghesuit într-o geantă de firmă pe post

de sicriu, scena în care Julie îi linge ochiul lui Jean sau cea în care acesta încearcă să o înghesuie pe Julie în congelator).

Set-up scenic este minimalist, înfățișând o bucătărie modernă, strălucitoare, de design, cu blaturi din oțel. Ferestrele largi ale loftului dau înspre peisajul de iarnă rusească, cu zăpadă ce cade abundent. Aceste accente de design redau tendința generală a regiei teatrului de avangardă, european, de a introduce în reprezentare elemente ce țin de estetica clipului. Ecranul mare atârnat deasupra plăcii turnante ale scenei preia și deformează dimensional anumite cadre ale acțiunii. Scena pregătirii puiului pentru supă de câinelui este reprodusă pe cameră cu accente aproape obscene: puiul este decapitat, carnea este masată cu condimente, ustensilele de inox, oalele și tigăile sunt exhibate asemenea unor instrumente de tortură. Naturalismul lui Strindberg este redimensionat de realismul descriptiv propriu lui Ostermeier, care în

această montare este exacerbată până la grotesc, pe alocuri. De asemenea, petrecerea *rave*, demnă de cluburile de noapte moscovite, cu baloane colorate, lenjerie neon, karaoke, lumini stroboscopice, spumă și confeti, este relevantă pentru aceeași estetică a clipului. Versurile piesei muzicale care reiterează obsesiv *sex, drugs & alcohol* sunt definitorii pentru erotismul carnal, pentru lubricitatea imagistică a petrecerii, dar și a acuplării celor doi.

Christine și Jean, în prima parte a piesei, împart bucătăria și bârfele despre patroni, asistând de la distanță la această petrecere ratată care trebuia să fie a lor. Julie trebuia să-și însoțească tatăl la casa de la mare, dar a ales să rămână și să monopolizeze petrecerea personalului de serviciu. Plictiseala cedează repede locul unui flirt ostentativ din care nu lipsesc nici aluziile sexuale, dar nici afirmațiile superiorității sociale. Jocul de seducție din piesa lui dramaturgului suedez este, astfel, înlocuit cu răsfățul, Julie, copilul cu prea multe jucării, dorindu-și una nouă

– pe Jean. Sensibilitatea ei felină este când atrăgătoare, când periculoasă, cei doi lăsându-se târați într-un joc erotic, înspre o intimitate care pare să spulbere barierele rigide dintre ei. La început, Jean pare să se supună cu dificultate asalturilor lui Julie, dar reacționează jignit, atunci când aceasta îi spune că dimineață s-ar putea simți penibil odată ce îi va cere să o conducă la magazin cu mașina. Restricțiile de clasă, subordonarea sunt *ridicate* de către fiica patronului doar pe durata nopții. Progresiv, Jean, care a dobândit ceva experiență socială, a făcut un curs de somelier și știe o brumă de engleză, inversează raporturile de forță în favoarea sa și devine îndrăzneț și disprețuitor față de Julie. Acuplarea dintre cei doi devine un act circumstanțial, inutil, dar care o depozitează pe Julie de ascendentul avut asupra lui Jean. Printre sticlele de bere, votcă și vin, Jean o convinge că, cel puțin temporar, singura soluție este să plece amândoi în altă țară, în India, unde este cald, și să-și deschidă un hotel. Această perspectivă declanșează

reacții diferite: Julie își dă seama cât de puțin este pregătită pentru o viață departe de facilitățile date de poziția ei socială, că este total lipsită de direcție, dar și de voință. Pe de altă parte, Jean s-a pregătit mereu pentru acest moment, având toate datele pentru a reuși. Această stare de luciditate post-beție, post-petrecere, similară unui proces de deziluzionare, de demistificare, conduce la *răcirea* relațiilor dintre cei doi, la acuze violente și, nu în ultimul rând, la gestul sinuciderii, care lipsit de resorturile tragicului, iese de sub incidența fatalității și devine un gest banal, derizoriu. Un fapt-divers.

Montarea lui Ostermeier, deși păstrează cu acuratețe suita evenimentială și textuală, reorientează mizele textului clasic spre un constat cinic și ușor ironic al degradingoladei puterii oligarhiei în Rusia contemporană, care poartă în însăși esența sa germenii autodistrugerii.



**AQUA  
CARPATICA**

GUSTUL  
PURITĂȚII



# E ca o relație de dragoste

Natalia Turcan



© Paolo Pellegrin

Teatrul online e ca o relație de dragoste la distanță, în care încerci să compensezi lipsa fizică, dar prin care nu poți înlocui adevărata întâlnire. Așa crede Thomas Ostermeier, cu sinceritate și profundă calmitate în privința situației în care ne aflăm. Dialogul regizorului german cu omul de teatru Octavian Saiu, gazda conversației, a început în cheia unui simbol care ne unește în sens politic și social – traducerea. Extrapolând cele menționate, percepem acest fenomen ca pe o formă de exteriorizare, în care traducem emoția în spectacol și i-o aducem în brațe spectatorului, pentru ca el, *citînd-o*, să-și descifreze propriile trăiri, gânduri și emoții. Un aspect care, din păcate, în artă se discută poate prea rar, dar care nu a lipsit din cadrul acestei întâlniri a fost politica. A fi implicat în politică nu e totuna cu a face teatru politic. Thomas Ostermeier crede că, pentru a schimba cu adevărat lucrurile, e nevoie de implicare socială, civică, politică, în timp ce activitatea artistică se subordonează altor reguli. Odată cu aceste gânduri, au urmat câteva relatări despre copilăria și adolescența invitatului, care au devenit un răspuns sincer despre ceea ce înseamnă contradicție interioară. A fi diferit printre semenii tăi, atunci când acest lucru nu-ți face nicio plăcere, e o provocare prin care se creează anumite trăsături ce se împletesc cu caracterul unui copil, pentru care singurul spațiu unde diferențele sale

definitorii sunt binevenite devine scena. Începând cu această alegere a lui Thomas Ostermeier, viața a continuat de la o scenă la alta. O întrebare care a răsunat în sală, după spectacolul *Pasărea albastră*, a lui Maurice Maeterlinck, în 1999, l-a însoțit pe parcursul activității sală până în prezent – *Warum? De ce? Acest de ce* este, de fapt, capacitatea de a se auto-chestiona în privința a orice și de a găsi răspunsuri nu doar pentru sine, ci și pentru publicul care se lasă cucerit de spectacolele sale. Thomas Ostermeier recunoaște că este un regizor privilegiat, pentru că n-a fost niciodată nevoit să monteze piese care să fi fost alese de altcineva, la fel cum nici nu i-a fost impus să facă vreun compromis pentru ca spectacolul să aibă obligatoriu succes. De popularitatea spectacolelor sale nu depindea existența teatrului, ceea ce i-a oferit luxul de a se bucura, alături de întreaga trupă, de procesul de lucru asupra unei noi producții. Bucuria creației este esențială pentru succes, dar mult mai importantă este pentru liniștea și împlinirea interioară. A greși, în acest caz, devine o lecție de viață sau de meserie, nicidecum o gravă tragedie. Într-un moment al discuției, Octavian Saiu observă că interlocutorului său îi place nu doar să se pună pe sine în situații incomode, momente în care se simte destul de confortabil, dar să-și pună în public în această situație. Pentru asta îi putem fi oarecum recunoscători regizorului, întrucât a ne oferi aceste senzații „în condiții de

laborator” nu ne costă nimic decât efortul de a ne deschide acestei experiențe. În schimb, obținem abilități neprețuite pentru a ne regăsi comoditatea și armonia interioară, chiar și atunci când acestea nu sunt congruente cu circumstanțele exterioare nouă.

În urma acestui admirabil dialog, rămânem cu gândul la două semnale importante care țin de contextul prezentului. Primul se referă la gratuitatea teatrului online. Existența spectacolului în această formă este o necesitate de moment. „Accesul gratuit la teatru, pe termen lung, ar putea duce la dispariția lui, pentru că artiștii vor fi nevoiți să-și caute alte meserii ca să se întrețină.” Poate fără să vrea, Thomas Ostermeier dă un semn de alarmă publicului și, mai ales, îl invită să fie responsabil și să învețe să prețuiască ceea ce îi aduce plăcere, cu gândul la oamenii care muncesc, cu toată dăruirea, la menținerea umanității din noi. Al doilea moment important care rămâne ca un ecou, se referă la oglindirea prezentului în trecut, între anii 1603-1610, când teatrele din Londra erau închise din cauza ciumei, dar n-au devenit între timp inutile, ci și-au reluat arta cu aceeași bucurie de a crea și dăruii din frumusețea sa publicului nerăbdător. Acest dialog vine către noi cu căldura speranței și încrederea că teatrul, în toate formele sale, va continua să existe până, după și întotdeauna.



# Sydney Opera House: viziune și adaptabilitate

Ana-Maria Dragomir

**T**herme Forum este o platformă interdisciplinară care facilitează întâlnirea și schimbul de experiență între vizionari și care pornește discuții și consolidează proiecte în jurul facilitării unei vieți trăite bine de întreaga societate. Printre aspectele care definesc misiunea forumului sunt redefinirea spațiului public, găsirea unor noi abordări pentru infrastructură și re-imaginarea generozității ca esență a orașului din secolul XXI.

Forumul din acest an, la a treia ediție, s-a deschis cu o discuție introductivă a cărei invitată a fost Louise Herron, directoarea executivă (CEO) a Sydney Opera House. Clădirea, proiectată în 1958 de către Jørn Utzon și deschisă publicului din 1973, a ieșit din tiparele arhitecturale ale vremii, și, cu toate că a depășit de numeroase ori limitele de buget, a avut ca sprijin întregul stat. Pe când menirea acesteia a fost de la bun început de a anima comunitatea, Herron descrie clădirea ca pe un oraș în sine, cu peste o mie de angajați și mii de artiști, spații atribuite activităților culturale, educaționale, de cercetare și de recreere, peste 11 milioane de vizitatori pe an și tranzacții de 2,5 milioane

de dolari. Întrebată de către Tateo Nakajima, moderatorul forumului, în ce măsură trebuie să ținem cont că viziunea face parte din demersul arhitectural sau cultural, Herron argumentează că moștenirea noastră depinde de curajul de a exprima viziuni diferite despre cum ar trebui văzut un oraș. Însă, păstrarea acestei viziuni vii implică o atitudine pro-activă, pentru a evita să rămânem blocați în timp. Astfel, Sydney Opera House a devenit recent o clădire certificată *carbon neutral*, producând aceeași cantitate de energie pe cât consumă. În contextul din ce în ce mai întins global, de a adresa moștenirea nefastă post-colonială, clădirea se dedică dezvoltărilor de proiecte cu și dedicate națiunilor indigene. De asemenea, sunt organizate evenimente educaționale pentru copii prin care aceștia învață pluridisciplinar și simultan despre cum funcționează clădirea. Cu precădere în contextul pandemiei, Herron punctează că este un moment propice să ne oprim și să ne gândim la posibilități. Astfel, pe când lipsa contactului direct al publicului cu artele spectacolului reprezintă o pierdere vizibilă și profundă, oportunitățile mediului

digital au ajutat la o mai bună evaluare a impactului clădirii în comunitate prin intermediul proiectului „From our House to Yours,” un program prin care au fost difuzate materiale și înregistrări din arhivă. Acestea au atins două milioane de vizualizări și sute de mii de descărcări, ajutând la o estimare a răspândirii audienței și la o evaluare mai fină a intereselor acesteia. Mai mult, programul acesta a ajutat publicul să afle despre tipuri de conținut care în mod convențional ar fi fost accesibile mai degrabă prin vizitarea Operei. Astfel, publicul a conștientizat mai bine dimensiunea ramificată a culturii produse în cadrul clădirii, acest fapt în sine constituind o lărgire a orizonturilor de cunoaștere. În încheiere, Herron a concluzionat cu mesajul că spațiul construit ar avea potențialul să conducă la o comunitate luminată prin a crea conexiuni relevante pentru aceasta. În privința clădirii, planurile sunt de reînnoire, pentru generațiile viitoare de artiști, respectând personalitatea și identitatea proprie pe care o evocă.

**THERME**  
GROUP™

**ARUP**

# Bal Mascat.

## Carnaval într-un univers halucinant muzical

### Alba Stanciu



© Valery Miasnikov

Vizând expresia unui limbaj esențialist al teatrului, suprapus unei abordări a textului dramatic evaluat în modul cel mai meticolos, concepția regizorală care definește punerea în scenă a piesei lui Mihail Lermontov, *Bal mascat*, propune o formulă sublimată a realismului combinat cu o dimensiune magic naivă a carnavalescului. Cadrul creat de scenograful Adomas Yatsovskis și costumele fabuloase ale lui Maxim Obrezkov oferă consistența vizuală romantică și metaforică a unui perimetru eminent teatral, în care nuditatea vibrantă a spațiului funcționează în mod simultan cu densitatea expresivă a elementelor teatrale. Acestea compun împreună un univers pueril și maladiv al fanteziei, al visului, al măștii care permite dezlănțuirea pasiunii și a nebuniei carnavalești.

Regizorul trasează un parcurs al tragediei umane, al căderii eroului consumat de pasiune devorantă, îndoială, gelozie, vizând formula pură a vulnerabilității esenței umane neprotejate de niciun suport rațional, concentrând întreaga energie a spectacolului către aceste aspecte. Demersul teatral intenționat de regizor se derulează în *crescendo*, acumulând situații cvasi-metaforice, aparent ne semnificative, dar cu un esențial rol simbolic (bulgărele de zăpadă ce devine în final uriaș), care

subliniază traseul ascendent în direcția conturului treptat al acestei tragedii umane, a manifestării sale paroxistice.

Cursivitatea spectacolului este datorată situațiilor scenice care mențin același registru naiv, detașat, ironic, dominat de temperamentul excesiv și sensibilitatea romantică rusă. Vitalitatea teatrală și pulsul alert este pliat pe halucinantul metru ternar, creat de efectul muzicii *Valsului* lui Aram Hacıaturian. Pe acest fond apar personaje cvasi-marionetizate, care acționează fie într-un registru expansiv comic sau ca și *coregrafii statuare* care traversează scena. Muzica lui Hacıaturian, cu inflexiuni sonore modale rusești, reia obsesiv, ciclic tema dominantă. Este folosită pe întregul parcurs al spectacolului, culminațiile orchestrale subliniind climaxul carnavalesc. Dramaticitatea programatică a partiturii, creează imaginea, *tempo*-ul și dinamica, sudează această viziune de carnaval, este acordată cu leitmotivului spectacolului, cu masca, cu jocul scenic naiv și pervers a celui ce poartă mască. Muzica devine cel mai favorabil mediu al eliberării carnavalești, un *corpus* sonor generator de stări halucinante, muzicale, împletind sublimul cu grotescul și tragicul.

Aceste prezențe, bufoni, nebuni, intră în vârtejul *tempo*-ului și pulsului ritmic cu dinamică crescândă, într-o continuă

acumulare de tensiune. Imaginea spectacolului este definită de o esențială calitate picturală, cu o cromatică rafinată ce redă coloratura carnavalului. Personajele cu măști, coreografiile statice sau explozive, combinațiile și recombinațiile de obiective scenice au substanță comică, funcționează într-un dans al situațiilor scenice, toate acestea fiind absorbite în magia valsului, care susține textura energică muzicală a discursului teatral, în cele mai subtile detalii ale acestuia. Tensiunea ascendentă, paroxistică și abisală a compozitorului rus găsește substanța și formula sa materială în nebunia și sentimentalismul instabil cu trăsături aparte. Acestea culminează în mod cathartic, generând o textură teatrală halucinantă, acompaniată de râsul nebunesc, de cinismul tulburat al clovnului, de momentul crimei, dincolo de orice suport rațional.

Spectacolul adus pe scena Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu de regizorul Rimas Tuminas este o compoziție în care prioritar este histrionul, al cărui parcurs prin universul metaforic muzical, cu alunecări în zone suprarealiste, devine favorabil etalării repertoriului corporal, excelenței artei actorului.

# Mascarada

Natalia Țurcan



© Aki Tanaka

Ninge a uitare. Ninge parcă spre a acoperi rușinea oamenilor. În scenă o statuie din marmură albă, imaculată privește nepăsător și rece către cei care o înconjoară. Un nebun cerșetor face un bulgăre mic de zăpadă cât o idee. Mihail Lermontov, în 1835, a scris drama lirică în patru acte – *Bal Mascat*. A plantat în timp o istorie ca rămâne și astăzi la fel de impresionantă, poate chiar mai mult.

Evgeny Knyazev îl înfățișează pe Evgeny Alexandrovici Arbenin. Acest personaj este epicentrul dramei. În mintea și caracterul lui se prepară otrava nemiloasă pe care i-o servește soției sale, Nina. Maria Volkova, cea care o interpretează pe Nina, are grația, suplețea, gingașia (și poantele) unei balerine. Alături de rochia sa albă, care e, vădit, un simbol al inocenței, dar și al palorii sale, ingeniozitatea lui Maxim Obrezkov, de a-i adăuga și poante ne duce spre o curioasă lectură a personajului, în special a destinului său. Nina trăiește deopotrivă frumusețea care o face minunată în ochii tuturor, dar și durerea, efortul, sacrificiile care se dovedesc a fi un preț prea mare pentru admirația de care are parte.

Evgeny Arbenin este bogat și fericit. Deocamdată. Trecutul său, dezvăluit de el însuși, este plin de aventuri, amoruri și jocuri de noroc. Iubirile lui trecătoare au fost niște himere, declarații deșarte și lipsite

de orice sentiment. „Cândva soțiile altora mă așteptau pe mine. Acum eu o aștept pe a mea.” În mintea lui e suficient să se strecoare un gând umbrat, încât să roadă apoi insistent și nesățios tot ce poate avea un om mai luminos în suflet. Nimic mai potrivit decât gelozia pentru această perfidă amăgire. Și, vai, precum, de multe ori, povestea pe care ne-o inventăm ni se pare mult mai veridică decât realitatea, aici apare fisura din care se va căsca acel hău nemilos al morții.

Regizorul Rimas Tuminas a ales să păstreze forma lirică a replicilor și prin aceasta a dat nu doar un ritm special spectacolului, ci a adus și un omagiu limbii ruse, care, sub semnătura lui Lermontov, capătă o frumusețe aproape mitică. Înșurubirea gândurilor, nu doar în forma lor, dar și în esența lor, prin tot ce le poate însoți (gesturi, intonație, mimică, mișcare, privire, gravitate, debit) fac din acest spectacol o desfătare lingvistică și sonoră. Într-o armonie cu totul specială, leitmotivul muzical al acestui spectacol este valsul din coloana sonoră scrisă de compozitorul Aram Khachaturian pentru acest spectacol, din 21 iunie 1941, la Teatrul Vahtangov. Această învăluitoare melodie poartă în sonoritatea sa vijeliile iernii, avântul dansului la bal, frumusețea tinereții, ardoarea de a trăi și zbuciumul sufletului trădat.

Acest tulburător spectacol ne întrebă cine suntem. Ne întrebă dacă știm cine suntem, dacă suntem pe deplin conștienți și dacă ne asumăm ceea ce facem. Balul Mascat a fost organizat de această dată ca să ne smulgă măștile, nu să ni le pună. Inocența, iubirea, devotamentul, sinceritatea, pasiunea, generozitatea, eroismul, galanteria de multe ori nu sunt decât niște măști sub care ne ascundem trădarea (de sine), indiferența, snobismul, slugărnicia, frica, ignoranța, zgârcenia, egocentrismul, fățărnicia, interesele. Pe scurt, lumea pe care o vedem nu e decât așa cum ne permit luminile și umbrele din noi să o percepem.

Spre final, sub aceeași ninsoare fatală parcă, Nina a luat locul frumoasei anonime din marmură, ca un simbol al propriului său mormânt. Pierzania ei e una care repetă parcă la nesfârșit modelul acestui destin, care nu învață niciodată că uneori poate fi prea târziu pentru a mai face dreptate. Ninge. Ninge în pofida celor întâmplăte. Iar același nebun cerșetor rostogolește același bulgăr de zăpadă. Nu unul mic ca un gând, ci mare, cât o crimă.



# R.O.O.M.

## Spațiul – un necunoscut supus descoperirii prin mișcare

Adriana Bârză-Cârstea

**D**in 2019, compania de dans Noism Company Niigata lucrează la o serie de spectacole ce se încadrează în zona experimentală. Prin intermediul spectacolelor de dans se explorează noi mijloace de expresie și noi modalități de creație. Jo Kanamori (coregraful și directorul artistic al companiei) a spus că în actul creației sale avea întotdeauna ca punct de plecare un *stimul* extern: o carte, muzica, evenimente sociale, dar, de data aceasta, a decis ca spațiul să fie punctul de plecare în actul creației coregrafice.

Raportarea mișcării la spațiu e un principiu folosit și în teatrul tradițional japonez Nō, la Zeami. În teatrul japonez tradițional Nō, elementele artei spectaculare se bazează pe simplitate în expresie și abstractizare, se înlătură imitarea formelor externe și se axează pe transpunerea trăirilor interioare într-o formă sinceră. Se cere un nivel de calitate în expresie care să poată transpune complexitatea universului interior. La Zeami am regăsit acest principiu de egalitate între FORMĂ și GOL, între formă și conținut.

Coregraful Jo Kanamori pare a fi aplicat acest raport de egalitate între conținut și formă în experimentul său: R.O.O.M – RANDOM. ORGAN. ORIENTED. MONSTER. Arhitectura materialului coregrafic a avut ca punct de plecare un spațiu limitat, marcat de imaterialitate, asemănător cu o cutie metalică supradimensionată cu un perete invizibil, cel frontal. Un spațiu simplu, gol, curat, steril, rece, aproape metalic, format din multe linii drepte, cu pereți parcă fragmentați de proliferarea unor pătrate care vor deveni niște trape pentru intrarea și ieșirea din spațiu. Imaginea acestui spațiu se regăsește perfect în expresivitatea corporală, în modalitatea de mișcare în spațiul scenic și în universul

sonor. Această limitare dată de spațiu ne direcționează spre o limitare a exteriorizării spațiului interior. Intrarea dansatorilor în acest spațiu pare condiționată și se face prin niște trape deschise în pereții acestei *cutii*, cel mai des intră în scenă de sus, din tavan, cu aceeași combinație coregrafică și întotdeauna însoțită de lumină. Par a fi *căzuți din cer* în această lume, reacționează ca niște corpuri *programate*, aproape robotizate, cu o acuratețe și o strictețe în mișcare desăvârșită. Explorarea spațiului prin mișcare se face prin: generarea mișcării contact floor și contact wall, descoperirea spațiului metaforic, cel invizibil ochiului privitorului, dar vizibil datorită explorării lor prin mișcare (mersul prin structura elaborată a unui labirint invizibil, limitarea mișcării corporale în spațiul unor forme geometrice invizibile, trasarea energetică a unor linii clare, fixarea unor puncte *invizibile*), dar și prin dialogul energetic realizat cu spațiul și sunetul.

Este uimitor cum dansatorii comunică și se raportează la spațiu în timpul mișcării și, de multe ori, se creează un fel de mecanism determinat de contact, ca un canon la nivel de mișcare determinat de relaționare și se uniformizează, transformându-se în mecanism-unison, odată cu depărtarea contactului. De multe ori se raportează la spațiu identic, prin sincron. O legătură specială se creează între mișcarea și energia dansatorilor și un *personaj* invizibil care pune presiune asupra lor, îi observă, îi analizează, îi cheamă, îi alungă – e o forță venită de deasupra lor, din altă lume. Corpurile lor par suspendate energetic în prezența acestei forțe. Pentru cei mai mulți poate fi expresia forței divine care hotărăște *intrările, ieșirile*, orientarea în spațiu, contacte posibile. E o forță care *programează* și controlează

existența în acest spațiu. Poate fi destinul sau chiar presiunea aceasta socială asupra existenței noastre și dorința noastră de a ne elibera de ea, de a putea restabili contacte reale cu noi, cu spațiul din jur, cu oamenii. Toată această combinație de fragmentare în mișcare, fluiditate energetică și precizie în finalizarea mișcării este însoțită de universul sonor electronic-robotizat compus de Ryoji Ikeda și Carsten Nicolai.

Cred că astăzi, în perioada aceasta de tranziție de la traumă, la tensiune, la frustrare, la frică, la singurătate, înțelegem cel mai bine limitele unui spațiu restrâns și că orice limită ascunde un nou univers, poți descoperi un foarte bun punct de plecare spre dialog cu tine.



# Corpul în mișcare – un *sunet alb* pentru zgomotul de fond din marea aglomerare urban-existențială

Adriana Bârză-Cârstea

Compania de dans contemporan Vertigo Dance Company a revenit la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu cu o versiune nouă a spectacolului *White noise*, prezentată la Sibiu în 2008. Încă port cu mine amintirea energiei și a imaginilor expresive ce-ți tăiau răsuflarea și parcă îți eliberau corpul de forța gravitației. Sunt interesată să descopăr alfabetul limbajului corporal specific Vertigo Dance Company și pot spune că fiecare producție coregrafică e unică și foarte legată de percepția, energia și gândirea directorului artistic, a coregrafei companiei Noa Wertheim. Pentru Noa Wertheim legătura cu natura este una specială, inseparabilă de creația sa coregrafică. Ea lucrează și creează într-o comunitate care susțin artele într-o manieră responsabilă din punct de vedere ecologic și social, în centrul Ecological Art-Village. A construit acest centru împreună cu familia ei, având convingerea că direcția în care se îndreaptă societatea modernă de astăzi e una greșită, și a decis să facă o schimbare importantă în viața ei – să facă trecerea dinspre material spre spiritual, dinspre individual spre umanitate, renunțând la confort, în favoarea unei conexiuni reale cu sine, cu natura și cu ceilalți. Spectacolul *White noise* explorează tensiunea și coliziunea dintre *zgomotul* infernal din jurul nostru, toată presiunea venită din afara noastră și liniștea interioară. Omul se simte din ce în ce mai dezorientat, se desprinde treptat de sine, se supune acestei tensiuni și forței gravitaționale. Corpurile dansatorilor sunt supuse traiectoriei de mișcare ce pare a fi între cer și pământ, între agitație și liniște. Restabilirea unui dialog cu tine, cu universul, cu ceilalți se realizează prin întoarcerea la conexiunea cu pământul, cu natura, cu puterea forței gravitaționale exercitate asupra corpului uman. Gravitația e un fenomen natural prin care toate lucrurile cu masă și energie se atrag reciproc, cu o forță a cărei intensitate depinde de masele acestora și distanța dintre ele.

Legea atracției universale este aceeași forță ce ne ține pe noi pe Pământ, ce face Luna să orbiteze în jurul Pământului, sau a Pământului să orbiteze în jurul Soarelui. În compoziția coregrafică a spectacolului se stabilește această conexiune cu liniștea universului interior, cu universul și cu ceilalți din jur prin puterea gravitațională. Când se încearcă această conexiune, nivelul de desfășurare a mișcării în spațiu este de la mediu spre jos, iar tehnicile de mișcare din dansul contemporan folosite sunt Contact floor technique, Flying low technique, Rise and fall technique, Floor work release technique.

Există o alternanță a planului dinamic (ca expresie a zbuciumului interior, a neliniștii și a pierderii individualității în grup) cu planul liniștit (ca expresie a dorinței regăsirii unui echilibru interior, o fluiditate în existența interioară individuală, o comuniune cu ce e în jur). Tema lipsei de orientare în această lume și necesitatea unei schimbări majore de percepție apare și prin intermediul unei voci de GPS. Fiecare *spațiu* interior are propriul său sistem de orientare, trebuie doar să-l descoperim.

Poate vă întrebați care ar fi diferența majoră între *White noise* prezentat în 2008 și *White noise* de acum. Aș putea să vă spun că spectacolul din 2008 era o producție coregrafică multimedia, coregrafia se îmbina cu procedeele multimedia pe muzica extraordinară compusă de Ran Bagno, o muzică compusă special pe mișcarea generată de Noa Wertheim, dar imaginea vizual-auditivă se plia pe imaginea corporală. În versiunea nouă, muzica compusă de Ran Bagno în 2008 a fost adaptată pentru percuzie și coarde și este interpretată live de către The Revolution Orchestra. Contrastul tematic zgomot-liniște interioară este mult mai evidențiat prin suprapunerea *imaginii* live sonore. Imaginea e foarte puternică, în prim-plan dansatorii și în plan secund muzicienii, decupajul corpurilor în mișcare se face doar din light design și câteva

procedee multimedia. Vibrația sunetului live comunică uimitor de bine cu vibrația energetică a corpului în mișcare. Sunt două forțe puternice ce se întrepătrund, nu au legătură cu materialul concret, ci cu cel spiritual. Combinația e înălțătoare, o îmbinare de ex-energii și in-energii la nivel corporal-sonor-vizual.

Sunetul alb e un sunet a cărei amplitudine este constantă într-o bandă foarte mare de frecvență și poate fi generat pentru a acoperi zgomotele persistente din marile aglomerații urbane și pentru găsirea liniștii în acest peisaj sonor. Noa Wertheim, împreună cu echipa ei, ne-au oferit un *sunet alb* atât de necesar zgomotului de fond din societatea de azi.





# Coregrafia lui Akram Khan

## Între Orient și Occident, între interpretări personale și sensuri universale

Alba Stanciu

Un artist versatil, complex, reprezentativ pentru dansul contemporan al ultimelor decade, Akram Khan este prezent pe scena Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu cu spectacolul *Chotto Desh* și, de asemenea, în dialog cu profesorul și criticul de teatru, Octavian Saiu. Introducerea făcută de Constantin Chiriac, Președintele FITS oferă cuvintele cheie, esențiale înțelegerii artei acestui artist care însumează “forța, ingenuitatea, miracolul, poate chiar levitația... corpul în mișcare pură, energie și forță, credință, creație, plutire dar și foc sacru”.

Pe parcursul acestui dialog sunt subliniate temele dominante ale creației lui Akram Khan. Pornind de la tehnologie și de la rolul său în coreografiile artistului, discuția subliniază formarea și devenirea artistului, identitatea, tradiția și adaptarea la complexitatea și contradicțiile actuale. Formarea profesională a lui Khan oscilează între tradiționalism și dans contemporan, până la recente implicații în baletul clasic (*Giselle*). Pe parcursul acestui proces de maturizare artistică, esențială este posibilitatea de a cerceta și experimenta,

de a pune sub semnul întrebării probleme existențiale, politice, culturale, toate acestea raportate la contemporaneitate.

Provenind din culturi diferite, Orient și Occident, Akram Khan mărturisește pe parcursul acestei discuții, nevoia de a găsi armonie între genuri, culturi, ca un neîntrerupt echilibru între formule artistice contrastante, provenite din perimetre artistice diverse, ceea ce generează idei regizorale noi. Esența acestor legături este mișcarea, explorată atât din punct de vedere fizic, cât și mental, după modelul poeziei. Mișcarea este căutată și recuperată din *contradicții*, din codurile artistice cele mai îndepărtate. Procesul este declanșat în mod paralel cu *accesarea* lumii interioare a artistului, a mișcării interioare, prin prisma energiei filtrate prin filosofia indiană, a religiei, a tradiției specifice culturii din care provine Khan - toate acestea sunt aduse în contextul occidental. Pentru coregraf, spațiul devine un veritabil “laborator științific”, un perimetru vid, pertinent experimentelor. În cazul în care proiectul este un dans clasic indian, spațiul devine sacru, este investit cu valoarea unui templu. Nivelul spiritual înseamnă *absența* care se

găsește în spațiu și *prezența* în zona mentală. Revenind la etapa de formare profesională, Akram Khan menționează două momente esențiale. Este vorba, mai întâi, de dansul clasic indian, iar, pe de altă parte, de Peter Brook și *Mahabharata*. Aceste influențe “au format modul în care a fost văzută lumea”, au determinat felul de a privi complexitatea personalității, relațiile interumane și, mai ales, nevoia de a căuta simplitatea. O altă etapă pentru coregraf, mărturisită în acest dialog, este provocarea adusă de montarea recentă a baletului romantic *Giselle*, în care acesta aplică un vocabular propriu, acumulat pe parcursul experienței. Narativul este reevaluat, orientat spre universal, pe baza temelor fixate de libret: iubire, trădare, iertare. În analiza narativului nu este căutată conexiunea personală, ci universală. Ulterior, intervine procesul de reinterpretare, propria experiență, teme precum xenofobia, trauma creată de emigrare.

În încheierea dialogului, Akram Khan subliniază importanța simbolică a *mișcării*, în toate sensurile sale. Mișcarea înseamnă speranța, continuitatea și conexiunea cu arta.







**ONLINE  
SPECIAL  
EDITION**

Puterea de a crea  
(Empowerment)

**12 – 21  
JUNE 2020**

sibfest.ro **LIVE**



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

Un eveniment organizat în timp  
record de doar **67** de zile



Botschaft  
der Bundesrepublik Deutschland  
Bukarest



Konsulat  
der Bundesrepublik Deutschland  
Hermannstadt

**EU  
JAPAN  
fest**



**GOETHE  
INSTITUT**



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



# Gábor Tompa. *Trei surori*

Ionuț Scurtu



Prezenta în scenă a lui Gábor Tompa de la Teatrul Maghiar de Stat a piesei *Trei surori* de Cehov (în sine, aproape un brand ca rezonanță și respectabilitate) e neașteptat de contemporană, deși, în fond, e conformistă în legitimarea prin realism (costumele sunt adecvate, spațiul e în principal aceeași încăpere din casa celor patru frați, obiectele sunt ele însele, timpul scenic al actelor e relativ în timp real, sunete de fundal simulează atmosfera spațiului exterior scenei, interacțiunea dintre actori e intradiegetică etc.). De altfel, piesa în sine e un fel de vedetă bastion al realismului de început de secol XX – a fost prima oară montată la Teatrul de Artă din Moscova, iar personajul fratelui a fost jucat de către Stanislavski.

Cu alte cuvinte, montarea de față e, în principal, (din punctul de vedere al scenografiei și al convențiilor universului) destul de previzibilă; evident că un text atât de prescriptiv istoric e foarte disponibil spre a fi realizat cu bugete enorme, atenție migăloasă la detalii ale epocii, o reconstrucție foarte abilă. Nu e neapărat cazul aici, în ideea în care există un teatral recognoscibil ceva mai disponibil și ceva mai suficient; sunt, mai degrabă, prezente piese esențiale de decor și piese-obiect ale unui tip de spațiu (iață, salonul unei familii burgheze e punctat de pian, o canapea și o realizare a unui spațiu de masă acoperit de o perdea translucidă în adâncul scenei. Aceeași încăpere conține un cadru de pat, rochii și cărpe pe jos și e luminată roșu în scena incendiului). Ne confruntăm și cu niște anacronisme, destul de surprinzătoare

prin ostentația lor, mai ales în contextul în care intervin estetic minor și nesubstanțial (într-o montare de două ore jumătate, relativ scurtă pentru tradiția textului, avem apariția unui trening roz, contemporan care apare cam trei minute în scenă).

Pentru un text atât de *vorbit* (și care este oricum ușor trunchiat și curățat de niște linii narrative), lucrurile cele mai surprinzătoare și care fac versiunea de față specială se întâmplă în cinetica actorilor și în cum sunt coregrafiate și jucate scenele de grup. Actul trei (cel mai satisfăcător în această versiune, din punctul meu de vedere), în mod special, e aproape un monument al isteriei umane, iar această senzație nu are ca sursă textul, ci strict limbajul nonverbal, interacțiunea fizică dintre actori (chiar e o scenă care acoperă o gamă impresionantă de forme fizice: trece prin comunicare sexuală, nevroză, dans, friguri, geamuri scăpate, mese mișcate, râsete isterice). Într-un fel, e un spectacol care face mai mult când face și mai puțin când vorbește, nu în ideea în care distribuția nu ar fi minunată (și, în acest caz particular, chiar e impresionantă în tot ansamblul ei), dar pare că ritmul și viața pe care le găsește Tompa nu sunt în text. Interpretarea textului e într-un fel suficientă și convențională (total adecvată în asta și uneori chiar foarte emoționantă, dar în feluri foarte apropiate de imagini tipizate solemne a „cum se joacă Cehov”, aș specula că aici până și momentele cu o oarecare încărcătură comică sunt, mai degrabă, grave decât comice). Spectacolul pulsează în mișcare, corporalitate și, uneori, chiar prin ritmul obiectelor: o femeie e legănată într-un

balansoară agresiv de către o alta ca o parodie cinică la maternitate, o femeie măturisește un adulter, încercuind spațiul de joc de mână cu alte două femei, dintre care una trebuie să sară peste obiecte de mobilier ca să continue cercul, un soț mișcă un cadru de pat în care se află soția lui, cu spatele la public, ca pe un leagăn, un bărbat se dezbracă, iar prezența lui finală e nevorbită, dezbrăcată, undeva în fundal. Nu vreau să punctez că ar fi un spectacol extratextual, ci mai degrabă că spiritul și sensibilitatea acestuia stau mai puțin în text și mai mult în cinetica acestuia – chiar și scene simple, pur textuale, sunt marcate prin scurtele mișcări pe care le fac actorii dintr-o parte a alta a camerei, în cum se sprijină, în cum sunt poziționați în adâncime. De multe ori, nu sunt neapărat organice, nu sunt în mizele realismului scenei, ci au ceva din reconfigurarea unui grup de manechine. De asemenea, ocazional, există și un interes foarte lapidar într-o imagistică pură, extratextuală (dar, într-adevăr, puțin neregulată), dar care funcționează în imaginea care încheie spectacolul (care e în mod explicit o imagine, nu o secvență de teatru).

*Trei surori* e o prezență permanentizată în scena teatrului mondial și, într-adevăr, uneori, referențialitatea canonului teatral poate deveni obositoare – de câte versiuni ale aceluiași text ai nevoie într-o viață? Una peste alta, experiența de la Teatrul Maghiar de Stat nu e un *Trei surori* total familiar, nu e unul total necunoscut și e suficient de autonom, încât să se despartă puțin de faima textului și să își găsească propria identitate.

The Official Winery of  
Sibiu International Theatre  
Festival



CRAMA OPRISOR



FESTIVALUL INTERNAȚIONAL  
DE TEATRU DE LA SIBIU

12 iunie - 21 iunie 2020

Ediție specială ONLINE



Puterea de a **CREDE / EMPOWERED**

Partener oficial



# Politicile familiei și familiile politice

Andrei C. Șerban

Spectacol-lectură *Consiliu de familie* propune o viziune metaforică incomodă asupra raporturilor interumane, portretizând membrii unei familii desprinse din viziunile distopice ale celebrelor romane care dezbat absurditatea doctrinară. Sub îndrumarea regizorului Bogdan Sărătean, actorii și studenții sibieni au dat glas personajelor create de autoarea de expresie spaniolă, Cristina Clemente, care reconsideră raporturile de forță ale unui domiciliu atins de flagelul politic, pe baza formulei unui *huis clos* condiționat de interiorul aceluiși apartament.

Mai precis, în viziunea celor cinci personaje (Ramón și Mariana – părinții; Jimena și Gonzalo – copiii; Nicolás – iubitul Jimenei), prietenii devin parteneriate pasagere, rugămintele devin favoruri oficiale, relația părinte-copil este clasată ca un raport între progenitor și progenitură, nedepășind zgura superficială a oricăror raporturi oficiale. De iubire, devotament, empatie, sensibilitate nici nu mai pomenim. Totul este trecut prin filtrul rece al protocolului, iar ierarhiile sunt gândite pe baza criteriului politic, nicidecum pe cel al respectului sincer și necondiționat. Fără să insistăm pe firul dramatic, destul de previzibil, în esență, însă nu pentru că autoarea ar duce lipsă de originalitate la nivelul construcției, ci pentru că orice altă deturnare de la demersul dramatic stabilit ar trăda un optimism necredibil, piesa înfățișează o familie (normală, s-ar părea, după standardele sociale exprimate în lumea ficțională a Cristinei Clemente) care funcționează după toate principiile și mecanismele legislative ale unui stat.

Astfel, Ramón, inițialul președinte al consiliului de familie, trimite mailuri celorlalți membri, pentru a programa data și ora viitoarelor întâlniri, le expediază mesaje oficiale de aprobare sau de respingere a diferitelor doleanțe venite din partea subalternilor, consemnează procese verbale pentru fiecare reuniune, stabilește bugetul

anual și măsurile de austeritate, lansează ordonanțe de urgență, definitivează cu precizie programele de divertisment care adună toată familia laolaltă, precum și turele de curățenie ale întregului apartament. De asemenea, favorizează (mai mult sau mai puțin pe merit) anumiți membri, în funcție de calitatea planurilor de investiție pe care aceștia le propun și de impactul vizual și informațional al prezentărilor PowerPoint, recită din memorie, în tandem cu ceilalți membri, legi care să-i susțină opiniile sau să le infirme pe ale celorlalți, la fel de bine cum abrogă legi dacă masele o cer cu insistență, amenințând cu plecarea. Așa cum echilibrul celular denotă calitatea întregului organism, așa și ipostaziile demagogiei și corupției consumate la nivel microsociale (la nivelul celulei familiale) trădează corpul bolnav al societății. În acest sens, fiecare dintre cele cinci personaje bifează câte o tipologie aparte, confruntându-ne cu cinci tipare care surprind, în general, specificul indivizilor ce cochetează cu idealurile politice. Bineînțeles, punerea tuturor acestor voci sub aceeași cupolă nu poate conduce la altceva, decât la dezordine și revoltă: Jimena (tipul idealistului revoluționar care crede în bunul simț, în responsabilitatea asumată și în conviețuirea de calitate, fără restricționări sau măsuri punitive, vrând să pună capăt epocii „paternaliste”), Gonzalo (tipul capriciosului și oportunistului care pretinde bunuri, în schimbul votului, dar care se răzgândește, în momentul în care aspirațiile lui capătă alte proporții), Ramón (tipul conservatorului, anti-anarhist, cu spirit dictatorial, care sfidează principiile democrației), Mariana (tipul hazardatului care plănuiește lucruri mult prea mărețe pentru posibilitățile sale, considerând că „Suntem o familie tradițională. Trebuie să rămânem împreună.”), Nicolás (tipul cerebral și versatil, care pozează în ignorant, dar care profită de momentele de slăbiciune ale celorlalți, pentru a intra

în scenă, punând mâna pe putere). Dintr-o astfel de combinație, atât de eterogenă, nu lipsesc nici uneltirile, trădările, corupția sau scenariile absurde, de un comic cinic, așa cum sunt surprinse, de exemplu, în momentul electoral al piesei, în care cei patru pretendenți la scaunul de președinte al consiliului nu au altceva de făcut decât să se voteze pe ei înșiși.

În ciuda umorului de suprafață, mesajul piesei semnat de Cristina Clemente frizează pesimismul. Așa cum marile distopii ale literaturii universale au încercat să dovedească dezumanizarea omului politic, așa și scriitoarea de expresie spaniolă arată, prin subtila sa construcție textuală, cum omul nu știe să-și asume propria libertate, convertind liberalismul în anarhie.





ONLINE  
SPECIAL  
EDITION

Puterea de a crede  
/ Empowered

12 – 21  
JUNE 2020

sibfest.ro **LIVE**



16 sezoane

7200 de minute de spectacole în timpul zilei



Embassy of Israel  
BUCHAREST



Ambasada  
Republicii Polone  
la București



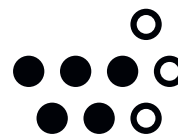
INSTITUTUL  
POLONEZ  
BUCUREȘTI



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



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



Wallonie - Bruxelles  
International.be

Délégation Bucarest



**Raiffeisen  
BANK**

Banking așa cum trebuie



# RAIFFEISEN ART PROIECT

**#stagiunevirtuală**  
**#unboxteatru**

**F  
I  
T  
S**

Partener de tradiție al #FITS2020



ONLINE  
SPECIAL  
EDITION

Puterea de a crede  
/ Empowered

12 – 21  
JUNE 2020

sibfest.ro **LIVE**



10 zile

138 de evenimente

Spectacole și invitați online din

30 de țări de pe 5 continente



MINISTERUL CULTURII



forumul cultural austriac<sup>buh</sup>



**F I  
T S**

