

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

Aplauze

Nr. 10

21 iunie 2020

**F I
T S**



Primăria Municipiului
Sibiu

Principalul finanțator al
Festivalului Internațional
de Teatru de la Sibiu

Aplauze

nr. 10
21 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: Laurent Philippe
Foto copertă 2: Patrick Berger

ISSN 2248-1776
ISSN-L 2248-1176

Mesajul E.S. David Saranga, Ambasadorul Israelului în România

Anul acesta, pandemia Coronavirus ne ține departe de scenele Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu. Cu toate acestea, nu ne va ține departe de magia FITS. Vom duce dorul frumoaselor locuri din Sibiu, dar ne vom regăsi cu toții online, între 12 și 21 iunie. Cu fiecare ediție, colaborarea culturală dintre Israel și România continuă să crească. Artiști din Israel vor oferi și în acest an spectacole captivante pentru publicul festivalului.

Comaniile de dans contemporan Kibbutz, Vertigo și Amir Kolben se vor muta pe ecranele voastre, pentru show-uri extraordinare. Vă invit să le urmăriți cu aceeași pasiune pe care ați demonstrat-o și în sălile arhipline din anii trecuți. De asemenea, trei experți din Israel își vor împărtăși expertiza cu membrii platformei de cercetare în domeniul artelor. Yinam Leef, Amir Kolben și Michael Klinghoffer, de la Academia de Muzică și Dans din Ierusalim, sunt invitații platformei internaționale de cercetare FITS.

Doresc să-l felicit atât pe prietenul meu, domnul Constantin Chiriac, cât și pe toți membrii echipei festivalului, pentru mobilizarea lor. Munca lor neîntreruptă și pasiunea pentru cultură ne vor asigura o nouă ediție de succes. La fel ca motto-ul FITS 2020, vă invit să rămânem *Empowered* și să găsim un prieten în cultura fără granițe, în aceste vremuri cu provocări. Vă urez tuturor cele mai bune gânduri și ne vedem pe sibfest.ro în iunie! Vă mulțumesc!

Lagrima di San Pietro, Peter Sellars Polifonie vocală și gestuală

Alba Stanciu



© Marie Noorbergen

Interesul regizorului american Peter Sellars pentru muzica renescentistă laică, pentru madrigale, este justificat de opțiunea artistului pentru cele mai complexe creații aparținând acestui repertoriu, ceea ce determină căutarea de soluții scenice mereu inedite, dar mai ales *pure* și simple. Aceste strategii sunt menite să redea un univers spiritual, în cheia unei sobrietăți cu valențe franciscane, ceea ce demonstrează și *montarea* colecției de madrigale ale lui Orlando di Lasso, *Lagrima di San Pietro*.

Întregul discurs poetic ce însoțește textul muzical este concentrat în cea mai eficientă expresie, simplitatea gestului, generator de imagine și metaforă. Polifonia corală găsește rezonanță și consistență în gestul simbolic, acesta devenind formula concentrată a cuvântului și emoției, a stării extatice, a beatitudinii, a meditației și adorației. Construcția sonoră vizează structura arhitecturală determinată de reguli matematice, care va coordona *coregrafia sunetului* ce se transformă în gest. Regia madrigalelor lui Lasso este construită sub forma unei coregrafii corale ce funcționează ca discurs polifonic, ce direcționează intervențiile scenice ale performerilor.

Acestea sunt condiționate de registrul vocii, de inflexiunile modale ale discursului melodic ce creează *stări* muzicale, susțin arhitectura sonoră, creează efectul abisal, prin completare vocală, dialog sau antagonism între cele patru registre (sopran, alto, tenor și bas), ale căror timbralitate radiază spre discursul gestual, în timp ce susțin un anturaj monumental sonor.

Calitatea spațială a muzicii renescentiste, studiată de madrigaliștii secolului al XVI-lea, ale căror tentative în direcția construirii unor veritabile calități volumetriche ale sunetului, conduc spre cele mai rafinate și inovatoare experimente acustice, în care prioritar este mersul *măsurat*, treptat, contrapunctic al vocilor, calcularea simetriei și a echilibrului. Din acest punct, Peter Sellars urmărește o teatralitate a spectacolului gândită ca discurs muzical (dramatic) arhitectural, care evoluează în mod similar cu forma acestui *corpus* muzical, cu orizontalitatea și cu verticalitatea vocilor. Montarea, dar mai precis coregrafia, unei lucrări aparținând repertoriului *à capella*, a celor 20 de madrigale ce compun colecția *Lagrima di San Pietro*, create de compozitorul Orlando di Lasso, se desfășoară ca tablouri

corporale gestuale, fără legătură narativă între acestea, dar care se derulează potrivit aceleiași formule care unește gestul și cuvântul după rațiuni ale contrapunctului vocal.

Leitmotivul regizoral al lui Sellars, de a găsi formula cea mai simplă prin care să materializeze scenic muzica, este investit, în acest caz, și cu un caracter quasi-ritualic. Este creat un text corporal spiritualizat, în care cuvântul găsește forma sa de expresie ca gest esențializat, codificat, stilizat după rațiuni acustice, cu efecte de *cori spezzati*, conturând imagini *naive*, acesta reprezentând cele mai simple semnificații. Discursul poetic este concentrat în mesajul gestului performerului, a cărui sincronizare menține reguli similare cu cele ale polifoniei. Ceea ce a demonstrat această viziune regizorală a lui Peter Sellars este materializarea esenței spirituale a madrigalului prin cel mai eficient mijloc de reprezentare scenică. Este o imagine artistică construită pe gest, pe coregrafierea discursului muzical creat prin intervențiile contrapunctive ale vocilor, care construiesc un mod aparte de expresie teatrală.

Milostivul Shakespeare

Natalia Turcan



© Johan Persson

Piesa *Măsură pentru măsură / Measure for measure*, scrisă de William Shakespeare în anii 1603-1604, care a avut premiera în decembrie 1604, ne este adusă în scenă de către regizorul Declan Donnellan și actorii Teatrului Dramatic Pușkin din Moscova. Începutul acestui spectacol n-ar prea semăna cu ceva clasic. Personajele care apar în scenă, la început, par a fi niște caractere care înfățișează diverse instituții sau tipare umane. De la primele replici, ne dăm seama că autorii spectacolului au păstrat versurile, care, imediat după următoarea impresie, se potrivesc contextului și nu par deloc false sau patetice. Aceasta nu poate fi decât o altă dovadă că Shakespeare a știut ce spune nu doar pentru epoca sa, dar și pentru încă o jumătate de mileniu înainte.

Acest Duce, foarte grăbit, seamănă cu cineva care pleacă brusc într-o călătorie și-și face bagajele în grabă, lăsându-l pe Angelo, adjunctul său și unul dintre cei mai cruzi judecători, în locul său. Abia de a reușit să dispară Ducele Veneției, că schimbări serioase au început să se simtă printre cetățeni. Nemilosul judecător pedepsește crunt desfrânarea și-l condamnă la moarte pe sârmanul Claudio, care se pare că va fi tată în curând, înainte să fi devenit și soț oficial. În acest context, avem condițiile cele mai potrivite pentru a urmări comportamentul acestor personaje, dar, mai ales, virtuțile și păcatele lor. Aceeași intenție o avea și Ducele Vincentio, care, luându-și haina de preot, „a coborât printre oameni” să vadă cum vor proceda în absența lui. Impresionantă este scena din primele minute ale spectacolului în care Angelo, cel atât de drept și de necorrupt,

începe deja să fie convertit de putere și arată că și-o dorește din ce în ce mai mult și că va ști să se folosească de ea, atunci când va avea posibilitatea.

Deloc străin omului, în general, dar, mai ales, acest personaj, probabil voit, deși poate că nu, l-a făcut pe actorul Andrei Kuzichev să semene mult cu o figură cât se poate de cunoscută în propria sa țară și în întreaga lume. E foarte probabil ca anume această asemănare, care adaugă actualitate spectacolului și care e cea mai importantă dintre elementele care îl ancorează în realitate, va fi fost o motivație pentru aprecierea acestui spectacol la festivaluri, gale teatrale și în cronicile cu care s-a învrednicit. Alexander Arsentyev, cu un rol subtil în rasa bisericească (și apoi ca instanța care descurcă această încurcată poveste), știe să fie la locul potrivit, el își face personajul plăcut și prin aceasta câștigă încrederea publicului față de spectacol, la fel precum reușește să inducă și o stare de relaxare, chiar de amuzament în multe situații. Anna Verdevanian, în rolul Isabellei, surorii condamnatului Claudio, realizează un rol foarte bine conturat, cu temperarea potrivită, dar și contraste în comportament, care nu doar contribuie la buna desfășurare a spectacolului, dar realizează *opозиția* perfectă (inclusiv politică) pentru vice-Ducele Angelo.

Așadar, ce înseamnă dreptatea? Pe cine și în ce caz avem voie să condamnăm și să judecăm cu toată asprimea și în ce cazuri am putea fi mai indulgenți? Cât ar putea costa mânia sau mila cuiva și, mai ales, când viața poate deveni o desfășurare mai tragică a lucrurilor decât moartea? Personajele

lui Shakespeare fac, în acest caz, alegeri serioase. Întreg parcursul spectacolului, deși piesa este anunțată a fi comedie, este, totuși, cât se poate de grav. Publicul simte permanent amenințarea de a fi condamnat pentru ceva ce mai ieri nu era considerată o crimă, la fel cum simte disperarea omului care „îi cere tot lupului să-l salveze de lupi”. Istoria acestor personaje nu lasă publicul să se relaxeze prea mult, la fel cum nici momentele tratate cu umor nu sunt lipsite de o încărcătură morală. Din fericire, Shakespeare își salvează personajele cu o intrigă la care mai adaugă pe parcurs un fir narativ, acela al logodnicei lui Angelo, Mariana – o găselniță ingenioasă prin care se va deznoda povestea. O moarte tragică pentru cei care și-au căutat dreptatea ar fi fost mult prea dureroasă. Cu ce ar mai rămâne omul dacă nu cu veșnica speranță că va fi reascultat și că i se va face dreptate. Deși, din păcate, astfel de cazuri grave se rezolvă mult prea rar la fel de fericit ca în cazul acestui spectacol, teatrul își mai are locul în viețile noastre tocmai pentru a nu ne arunca în disperare.

Dac-am fi măcar pe jumătate la fel de indulgenți cu greșelile celorlalți, pe cât suntem cu păcatele noastre am învăța nu doar ce înseamnă mila, ci liniștea, smerenia, bucuria de a trăi, dar și bucuria pentru faptul că trăiește și celălalt. Puterea e mult prea perfidă pentru a fi încredințată celor care și-o doresc prea mult, la fel cum adevărul care nu ne convine nu ne deranjează să fie neglijat. Măsura s-ar cuveni să fie aceeași pentru toate, justă și clară, dar nu atât pentru a-l nimici pe cel vinovat, cât pentru a-l respecta pe cel păgubit.

Teatrul înseamnă viață

Natalia Țurcan



© Johan Persson

Întâlnirea dintre Octavian Saiu cu Declan Donnellan, regizor, și Nick Ormerod, scenograf, de care ne-am putut bucura la FITS online 2020 a început involuntar cu o discuție filosofică. Având în vedere că atât cei care participau *direct* la ea, cât și spectatorii care participau *în direct* se aflau în fața ecranelor a apărut întrebarea dacă această interacțiune este una veridică sau e o mimare a realității. Această întrebare a dus imediat gândul spre necesitățile umane, care nu pot fi recuperate total altfel decât prin reluarea realității în care împărțim cu toții același spațiu. „It looks like, but it isn't” („Pare real, dar nu este”), spune Declan Donnellan, încercând să-și explice propria oboseală din fața ecranului și gândindu-se la anxietatea pe care ne-o creează această interacțiune dacă devine singura posibilă.

Aceste gânduri nu sunt deloc străine de ceea ce înseamnă teatrul. Mai ales că acum trăim niște stări psihice complicate, la care ne raportăm cu atât mai greu, cu cât ne dăm seama că este aproape imposibil să le eliminăm imediat. Teatrul *se simte* la fel de afectat. Pe lângă frica personală a tuturor de a fi despărțiți unii de alții, există și durerea care se resimte în tăcerea așternută dintre teatru și spectatorul său, stare pe care încearcă din ce în ce mai mult să o depășească prin transmisiunile online. A devenit oare teatrul un produs, care poate

fi reclamat, ca oricare altul și prin care i se promite consumatorului fericirea? „Așa a fost de la începuturile din antichitate!” remarcă Nick Ormerod, care o spune sincer, dar și degajat, amintindu-ne că teatrul înseamnă și plăcere și distracție și bucurie și fericire, într-o măsură decentă și rezervată oarecum, pentru a lăsa loc și altor meniri ale sale.

La fel de firesc, datorită gazdei Octavian Saiu, dialogul alunecă în ideea de conceptualizare, remarcată nu doar în răspunsurile regizorului, dar și în spectacolele pe care le montează. Se dovedește, însă, că a conceptualiza înseamnă mai degrabă *a ucide*, decât a dezvălui. Faptul că folosim limbajul și știm să denumim, să explicăm, nu este neapărat un avantaj al nostru. E atât de periculos să credem că le știm pe toate, încât ar trebui să mai lăsăm loc și pentru mister. Pentru că „We don't have the right to understand everything.” („Nu avem dreptul să știm totul.”). Oare un regizor care montează un spectacol știe totul despre el? Se dovedește că, inclusiv datorită legăturii strânse dintre Nick Ormerod și Declan Donnellan, nici nu e neapărat nevoie să-și explice totul, de cele mai dese ori munca pe care o fac împreună, în special în procesul de creație, se realizează printr-o comunicare lipsită de cuvinte. De vis ar fi această strânsă conexiune dintre un regizor și un scenograf,

care să simtă reciproc ce e mai bine, pentru ca o piesă de teatru să prindă viață în fața spectatorilor în cea mai frumoasă formă a sa. Deloc întâmplător, această conversație a alunecat spre montările bazate pe textele lui Shakespeare. La întrebarea de ce anume Shakespeare, regizorul Donnellan a spus simplu – „pentru că e despre noi”. În procesul de lucru, spun artiștii, „noi încercăm să facem lucrurile pe cât de clare posibil, pentru a putea arăta ceea ce trebuie să rămână un mister.” De acest lucru ne putem convinge vizionând spectacolul *Măsură pentru măsură*, realizat alături de trupa Teatrului Pușkin, din Moscova. A vorbi, reieșind din tematica shakespeareană, despre limbaj n-ar fi deloc inoportun, întrucât a-l readuce pe acest mare clasic în scenă înseamnă (sau poate nu) o transformare, o ajustare a limitelor. Până la urmă, invitații ne spun că fiecare limbaj este atât de dificil, încât faptul în sine că folosim limbajul ar trebui să fie o problemă. Totuși, aceste gânduri, cât se poate de filosofice, ne duc spre final la ideea că teatrul este un loc în care împărțim din viețile noastre. Există ceva mistic în această artă, care se creează nu în scenă, nu în culise, nu la cabină, ci în spațiul acela atât de mic între scenă și sală, unde se întâlnesc actorii cu publicul și reinvață să trăiască viața cu bucuria și intensitatea pe care le merită.

Virtual-corporal, o coexistență magică

Adriana Bârză-Cârstea



© Laurent Philippe

Spectacolul *Pixel*, în regia artistică și coregrafia lui Mourad Merzouki, este un spectacol unic prin compoziția și energia lui. Unicitatea lui reiese din intersectarea elementelor din arta virtuală cu corpul dansatorilor în mișcare, din aplicarea principiului prin care mișcarea corpului creează și metamorfozează spațiul și prin diversitatea de stiluri și expresie din mișcare a dansatorilor. Spectacolul are un succes răsunător datorită acestui frumos dialog care se creează între imagine-corp, virtual-fizic și combinației de tehnici de mișcare diferite: hip-hop, dans contemporan, acrobație, contorsionare, echilibristică, capoeira, patinaj. Dansatorii companiei Käfig, 11 la număr, creează microuniversuri estetic-energetic unice, parte dintr-un macrounivers compus din fuziunea virtual-concret, imagine-expresie corporală.

Pixel cuvântul derivat din prescurtarea expresiei „picture element” este definit ca fiind cel mai mic element al unei imagini. Spectacolul pare a fi compus dintr-o multitudine de *pixeli* care sunt analizați și procesați individual. Fiecare *pixel* are universul lui și face parte dintr-un întreg unitar. Structura *macrouniversului* spectacolului are la bază această traiectorie: realitate concretă, fizică – realitate virtuală – realitate expresivă / univers vizual – univers sonor – univers corporal.

Debutul spectacolului se face prin intrarea dansatorilor în spațiul scenic printr-un mers ralanti, parcă atrași de o forță, de necunoscut, iar, pe rând, ajung să intre într-un dialog cu spațiul virtual și să dezvăluie prin mișcare universuri diferite. La finalul spectacolului, armonia acestui macrounivers virtual se destramă, se prăbușește și parcă îi absoarbe. Împotrivirea și fuga lor se face tot spre un necunoscut, spre întuneric.

Forma mișcării corpului în timpul dansului se naște din energie. În acest spectacol, energia aceasta devine vizibilă prin imagine, prin mișcarea acestor puncte și linii de energie, acestor pixeli luminoși ce creează imaginea grafică a unei lumi surprinzătoare. Mișcarea dansantă direcționează mișcarea pixelilor luminoși în spațiu și este cea care unește toate elementele spectaculare, iar corpul devine un vector de expresivitate în raportul concret-virtual. Spațiul imaginar devine vizibil prin intermediul tehnologiei virtuale, prin producția digitală creată de Adien Mondot și Claire Bardainne. Reprezentarea vizuală a acestui spațiu este foarte asemănătoare cu reprezentarea imaginilor onirice, cu modul lor de desfășurare, cu dinamica și compoziția lor. Spațiul vizual devine o platformă de proiecție virtual-grafică a interiorului, a spațiului interior (cu stări, frământări, gânduri). *Spațiul* sonor, compus de Armand

Amar, pare a fi un *spațiu* oniric, atât de potrivit spațiului vizual-corporal. Tranzițiile dintre scene se fac prin intermediul migrării multitudinii de pixeli luminoși proiectați în spațiul scenic, mai precis, pe covorul scenic și pe voalul transparent dispus ca fundal. Aceste *surse* de lumină minuscule și mișcarea dansatorului influențează compoziția imaginii proiectate și, de multe ori, nu se poate distinge limita dintre podea și fundal, dintre tridimensionalitatea corpului uman și tridimensionalitatea imaginii. Totul devine un spațiu unitar, un spațiu al iluziei optice.

La nivel de tranziții, totul se compune pe un echilibru subtil între energie și poezie și este uimitor cum un impuls corporal sau o reacție fizică poate genera acea energie necesară geometrizării spațiului. Spre exemplu, la un moment dat, există o scenă în care grupul amenință nonverbal o persoană și este surprinzător de văzut cum acest impuls se transformă vizual într-o formă geometrică mai abstractă, colțuroasă și pe care o regăsim și în construcția corporală a mișcărilor dansatorilor. Tot spațiul se transformă, se geometrizează, iar dansatorii par să *deseneze* spațiul din energia și mișcarea lor.

Pentru a crea acest spectacol a fost nevoie de câțiva ani de cercetare și de un concept care să facă posibilă întâlnirea Concret-Virtual în același spațiu. Corpul în mișcare devine sufletul acestui spațiu hipnotizant.

Doomsday flower

Configurații corporale zoomorfe și transă colectivă

Alba Stanciu

Experimentele din sfera dansului contemporan orientează arta coregrafică spre cele mai neașteptate cercetări și combinații. În acest sens, o compoziție ce permite evaluări la granița dintre dans contemporan, stare ritualică și transă colectivă, cu extinse explorări ale posibilităților mișcării, definește prima impresie a spectacolului creat de coregrafa Andressa Myiazato.

Încă din primele momente ale derulării spectacolului este trasată atmosfera arhaică, aproape sacră, în care muzicianul este nu doar artist, ci este investit cu un rol magic. Creează muzica, sunete în diverse înălțimi acustice și ritmuri cvasi-sincopate, *brute*, folosind cele mai neobișnuite și vechi instrumente de suflat și percuție. Ritmul devine *factorul activator* al întregului discurs coregrafic, tensiunile ascendente devenind suportul prioritar al concepției coregrafice. Este creată o alură specifică prin instrumentație, în special datorată percuției metalice, purtătoare de inflexiuni armonice cu consistență pentatonică, ce permit trimiteri spre zona asiatică. Discursul ritmic și acustic stimulează investigații de căutare a sursei autentice, a rădăcinilor tribale în diverse zone geografice neoccidentale. Instrumentația specifică folosită în acest spectacol (percuția arhaică, scoica ce produce sunete) sunt conjugate cu alura improvizatorie cu rezonanțe de *jazz* a *orchestrei* către care *alunecă* frecvent discursul melodic și ritmic. Această îmbinare dintre mișcarea corpului,

răspunsul instinctiv al formei umane la impulsul creat de percuția melodică, creează un efect de eficacitate performativă, de *totalitate* creată între corp și sunet, între vibrația timbrului și rezonanțele acesteia în răspunsul corporal.

Silueta umană își face apariția trecând prin diverse formule zoomorfe, explorând individual fie zborul, fie starea acvatică, fie etapa patrupedă sau corpul reptilian, antrenând în acest proces cele mai sensibile simțuri. Membrele corpului performerilor funcționează ca liane în căutare de forme noi, elastice, adaptabile coordonatelor spațiului. Este subliniat pulsul vital într-o etapă pre-umană, inter-dependențele create între membrii grupului pe bază de explorare reciprocă și sudarea ulterioară într-o formulă de grup monolit. Din acest punct este dezvoltată starea de *communitas*, circulară, suspusă unei stări de posesiune, de adunare în jurul unui formule umane, reprezentând *pilonul* de sprijin, nucleul de energie ce coordonează acest grup, ca un organism întreg și viu.

Subtilitățile timbrale ale instrumentelor ritmice generează configurații corporale, în care este căutată mișcarea pură înainte de orice antrenament corporal, fluidul magnetic animalic ce activează mintea, musculatura și mișcarea performerului. Formulele ritmice repetitive, neîntrerupte, activează expansiunea treptată a mișcării corpului, tensiuni ascendente, căutând în permanență forma unită. Este creat un raport de completare între corporalitate și

ritm, acesta activând cele mai subtile reacții, forme umane și relații vizuale plastice create de mișcarea de ansamblu a grupului, mizând în permanență pe dimensiunea ritualică a compoziției, evoluând către *catharsis*, către starea explozivă a *totalității performanței*.

Spectacolul prezentat face parte din recentele explorări în artele performative, îndeosebi dans, în căutare de soluții originale bazate pe surse autentice, valoroase prin corectitudinea reconstituirii lor, dar în același timp subtil *prelucrate*, cu o esențială eficacitate asupra sensibilității audienței contemporane.



Muzica exilului

Ionuț Scurtu



Muzica exilului e o coproducție belgiană-franceză-armeniană care nu e neapărat extrem de convingătoare în ceea ce sugerează titlul – una dintre temele majore e puterea regeneratoare a unui popor prin tradiție, aici specific muzica religioasă armeniană conservată de diasporă ca o contra-culturală a memoriei privitoare la genocidul armenian din secolul XX.

În fapt, documentarul traversează destul de multe registre dintre care cel mai substanțial e unul care seamănă, mai degrabă, cu un film oarecum etnografic prin convenții. Îi urmărim pe protagoniști, cuplul Aram Kerovpyan și Virginia Patty Kerovpyan, experți în muzică modală religioasă, membri ai diasporii pariziene, într-o expediție într-o Anatolie în care urmele poporului armenian au fost aproape dizolvate. Spun etnografic, fiindcă realizatorii nu documentează procesul neapărat după vreun plan (interviuri sau surprinderea unei tipologii de imagine, o oarecare sensibilitate spre o zonă mai specifică), ci mai mult filmează procesul vizitelor efective. Astfel, se nasc multe momente foarte reminiscente ale unui comic neintenționat de călătorie – secvențe lungi care urmăresc, mai degrabă, procesul de traducere dinspre ghid înspre grup. E neașteptat de mult, de parcă te-ai alătura unui tur filmat și momentele emoționante sunt lapidare – greu de zis dacă e inhibarea în fața camerei sau dacă protagoniștii noștri sunt atât de familiarizați cu procesul (și e

destul de evident că au mai fost prin astfel de tururi), încât, evident, emoția nu mai e la fel de vizibilă și la de la primă mână, ci e mai degrabă o observație tăcută. Ceea ce ne aduce, cred, la teza substanțială a filmului, care este, în opinia mea, una dintre cele mai importante discuții despre cultură în contemporaneitate și care e, regretabil, foarte puțin prezentă în produse propriuzise, chiar dacă este teoretizată în conferințe sau lucrări academice. Rama filmului e reprezentată de asocierea dintre cuplul protagonist și teatrul ZAR din Polonia și de o posibilă colaborare, în vederea realizării unui spectacol despre genocidul armenian, în care cei doi ar fi ghizi în privința muzicii, dar și un fel de sfătuitoari în legătură cu identitățile și chestiunile etice greu de echilibrat, atunci când un grup încearcă să vorbească despre un altul. Membri ai teatrului reiterează de-a lungul documentarului că ei nu vor să aproprieze cultural experiența armeniană, ci că, mai degrabă, încercă să extragă un fel de generalitate aplicată, un fel de fond comun pe care să îl integreze și care e, de asemenea, într-un contact cu tema extinsă a moștenirii genocidului secolului XX, în general. Și rezultatul pare a indica acest demers – Virginia spune explicit că ideea nu o să fie prezentă în mod vizibil și nici măcar neapărat sugerată în produsul final, ci că se creează o raportare la temă prin proces, o atitudine umană la suferință, că interacțiunea și cunoașterea dintre membrii teatrului (dintre care unii chiar îi însoțesc în

călătoria din Turcia) și diasporă e în proces, nu în rezultat. Și, într-adevăr, e complicat de speculat fără să fi văzut spectacolul, dar micile imersiuni din piesa de teatru prezente în film (și care sunt nevorbite, sunt, mai degrabă, imagini cheie), care introduc tot felul de stilizări ale torturii, sunt foarte recognoscibile într-o sensibilitate și paradigmă oarecare despre genocid, dar au ceva intuibil, deși neverbalizabil, cultural specific.

Muzica exilului începe o conversație și e valoros dintr-o prismă oarecum didactică, deși nu oferă în mod necesar răspunsuri nici despre teoriile schimbului cultural, nici despre cum sau de ce oamenii pot deveni așa de sălbatici unii cu alții (cu prezumtivul clișeu atașat că nimeni nu le are). E foarte posibil ca, de fapt, ceea ce pare să fie autosuficiență să fie respect pentru protagoniști. E adevărat că publicul e mereu doritor al unui fel de exacerbări legate de acest gen de subiecte, dar că poate această atitudine, mai liniștită, neintruzivă, oarecum neutră în selecția materialului să fie cel mai bun răspuns în fața exploatării pentru divertisment (și aici, când spun divertisment, evident, nu mă refer la ceva comic, dar la ceva care e creat special să incite la o reacție specifică și, aceea, de obicei, în surplus și aproape dictată – un film la care să mergi și să plângi de la început până la sfârșit).

Kori Kori

Corul inimilor libere

Diana Nechit



© Xavier Cantat

Compania Oposito surprinde, de mai bine de douăzeci de ani, prin coloristica sa vie, atât cromatică, cât și sonoră, străzile și bulevardele marilor orașe, de obicei, tăcute și cenușii. În această perioadă de izolare, poate mai mult decât oricând, le simțim lipsa, poate mai mult decât oricând, frenezia și iureșul imagistic și sonor putând fi un panaceu împotriva însingurării și a bolii. Conceput de regizorul Jean-Raymond Jacob, titlul spectacolului semnifică *Inimă inimă* într-o limbă inventată de către trupă, una din *excentricitățile* benefice care au asigurat succesul acestei companii. Reprezentația nu este una convențională, nu vine, prin mijloacele de expresie specifice teatrului de stradă, să ne spună o poveste, cu un început și un final, ci pune în scenă umanitatea însăși, în toată diversitatea ei. Actorii vin din zone diferite ale artelor spectacolului: dans, operă, cabaret, circ, iar toate aceste multiple fațete spectaculare sunt subsumate unei partituri eclectic stilistic, dar unitare ca simț și emoție.

Într-o perioadă a individualismului, compania Oposito alege să pună în valoare, ideea de grup, de coralitate. În istoria teatrului, corul reprezintă, de cele mai multe ori, mulțimea, martorul pasiv sau activ, dar de prea puține ori stăpân pe propriul destin. *Kori Kori* reinterpretează valențele corului, dându-i substanța unui cor de oameni liberi. Față de reprezentațiile monumentale proprii acestei companii, *Kori Kori* este un spectacol coral, intimist aproape, care prezintă spectatorilor o succesiune de șase tablouri alegorice, festive, liturgice, sentimentale, războinice, solemne. Cei optsprezece actori, femei și bărbați, echipați cu un fel de scaune metalice, se apropie, se distanțează, reproduc scene de luptă sau de seducție cu trecătorii pe care se prefac că-i provoacă. Nu doar ritmurile interpretate de către cei patru muzicieni se schimbă (cântece slave, argentinieni, dar și fanfară militară, charleston, Klezmer), ci și costumele, pe măsură ce reprezentația continuă: ținute colorate, machiaj de circ, pantofi de step, într-un mix carnavalesc și plin de farmec.

Kori Kori reinterpretează valențele corului, dându-i substanța unui cor de oameni liberi. Coregrafa Nathalie Pernette a creat pentru acest spectacol mai multe scenete, numere de pantomimă, melopee antrenante, sau bufonerii, care creează atmosfere și sugestii ale unor călătorii imaginare în spații exotice, cum ar fi străzile din Buenos Aires, o serbare populară, un cabaret, un câmp de luptă, drumul exodului.

Un spectacol generos și poetic, care, fără a fi didactic, *spune* povestea unor femei și a unor bărbați, în mișcare, reproducând felii de viață. Spectacolul de stradă este un limbaj artistic modern, cu rădăcini cosmopolite, puternic inspirat din ideea de libertate și de generozitatea teatrului, dar și din energia și energia călătorie, a întâlnirii cu celălalt *Kori Kori* provoacă întâlniri, creează conexiuni, amestecă stilurile și culturile, revendicându-și voința de a continua să spună povești orașelor care devin, astfel, parte din poveste.

White room

Avatarurile fictive ale realității virtuale

Diana Nechit

Piesa *White room* a fost scrisă de Alexandra Badea în 2016 pentru un proiect filmic adresat studenților de la Saint-Etienne și a cunoscut mai multe montări în spațiul francofon, printre care și cea filmică realizată de Cyril Teste în cadrul *Laboratoire nomade d'arts scéniques*. Textul, de o mare sensibilitate, aduce în scenă o (i)realitate virtuală, cu inflexiuni ale unui umanism cald, interogativ și reflexiv și mai cu seamă ipostazieri sensibile ale solitudinii moderne. Spațiul scenic, sau, mai degrabă, spațiul fonic a fost *invadat* pe rând de voci fluide, asemănătoare unor siluete albe, neutre, ce se deplasau aproape imperceptibil înspre posturile lor, înspre acele camere albe, impersonale de chat, la care face referință textul Alexandrei Badea. Suprafețe albe populate cu proiecțiile imaginarului nostru, cu avatarurile fictive și ficționale ale identităților noastre schizoide. Angoasa întâlnirii cu celălalt, imposibilitatea comunicării, nevoia de iubire, de tandrețe, solitudinea aproape programatică la care ne supunem, din frică sau din neputință, sunt tot atâtea teme specifice actualității noastre, sensibilității moderne a tinerilor de astăzi, teme recurente în propria noastră existență și a căror prezență în textul lecturii a creat o complicitate sensibilă între lectură și text, o articulare verbală fluidă, cursivă, insinuantă.

Un dublaj muzical inspirat, ales de către regizor și din temele muzicale ale unor

filme emblematice pentru cultura modernă a contribuit și el la crearea atmosferei intime în care s-a derulat spectacolul-lectură. Realitatea palpabilă, concretețea cotidianului creează adevărate manii și complexe indivizilor, a devenit un mediu clausturant, opresiv, care blochează omul la nivelul exteriorizării sale. Sciziunea profundă între real și fictiv, între diurn și nocturn, între palpabil și virtual străbat ca un fir roșu textul *White room*. Textul proiectează o (i)realitate fictivă, distopică, angoasantă pe alocuri, aproape septică care contrastează cu sensibilitatea discursului, dar și cu modulațiile suave, melodioase, aproape de perfecțiunea unor partituri sintetice, ale vocilor actorilor. Construcția textuală polifonică, distribuția secvențială, scenaristică a partiturilor textuale permite o dublă coerență textuală, cea interioară, proprie fiecărei secvențe, incluse într-una de tip macro, la nivelul ansamblului ce poate servi și unei intenții modulare de repartiție textuală.

Fără a fi lirică, scriitura în tușe precise a Alexandrei Badea, are o fluiditate sensibilă, o sinusoidală aproape obsesivă, care îți rămâne în memoria afectivă. Nu este vorba doar de selecția lexicală, de suportul ideatic, ci și de o melodicitate internă, o cursivitate secvențială aproape vizuală, ce scoate textul de sub incidența strictă a unei delimitări receptive doar prin lectură și îl prezintă drept un corpus textual rotund,

finit, cu individualitate și reprezentabilitate proprie. Aceste capsule izolate destinate comunicării virtuale sunt reprezentările spațiale emblematice ale izolării omului contemporan. Comunicarea nu mai este una între indivizi în carne și oase, ci între *profiluri* a căror existență este controlată, ștearsă sau (re)activată după bunul plac al unui Demiurg tehnologizat. Existența în afara acestui tip de comunicare în rețea este prohibită, fiind calea sigură spre alterarea unei stări de bine virtuale, artificiale. Odată înregistrat pe platforma *White room*, profilul personajelor devine o entitate artificială, un avatar ce se supune unor comenzi prestabilite, unor scenarii configurate în prealabil și pe care nu le mai poți controla. Devii propriul tău avatar și trebuie să îți trăiești experiențele în mediul tău natural, controlate de ochiul impersonal al camerei web. Fără nicio tendință didactică, moralizatoare, textul Alexandrei Badea prezintă, cu o emoție lucidă, conținută, implicațiile acestei dedublări existențiale, la care mai mult sau mai puțin aderăm cu toții, uneori până la limita depersonalizării.

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

TU EȘTI VIITORUL  **BRD**

GROUPE SOCIETE GENERALE



AUTOMOBILE BAVARIA

Allianz  **Țiriac** 

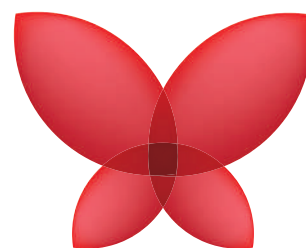


1. varianta sigla AQUA Carpatica - negativ

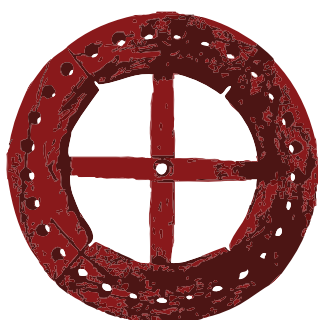


DENT ESTET

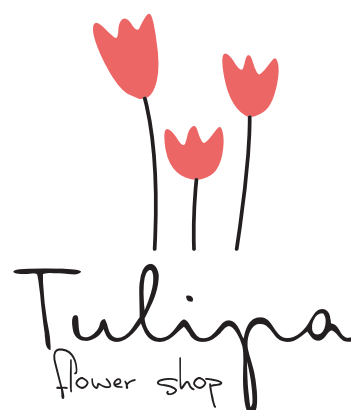
The Leading Dental Centers of Romania



Polisano
CLINICI



CRAMA OPRIȘOR



Sulki și Sulku poartă conversații inteligente

O atitudine față de o contemporaneitate naivă și superficială

Alba Stanciu

Dramaturgul francez Jean-Michel Ribes și piesa *Sulki și Sulku poartă conversații inteligente*, la prima vedere, stârnesc controverse: pe de-o parte, datorită temelor expuse, iar, pe de altă parte, prin limbajul *brutal* al lucrării. Spectacolul de lectură bazat pe piesa dramaturgului francez pune în scenă două personaje, Sulki și Sulku, două caractere clownești, care prezintă, printr-o atitudine naivă, probleme stringente ale contemporaneității, crime, genocid, privite în mod ironic, dar expuse fără rezervă. Temele blasfematoare, problema terorismului, a artei contemporane etc. sunt susținute prin nenumărate date istorice sau culturale, menite să bulverseze audiența, dar, în același timp, să stimuleze privirea dincolo de text, către valoarea reală a informației, stimulând o percepție complexă și documentată asupra datelor expuse.

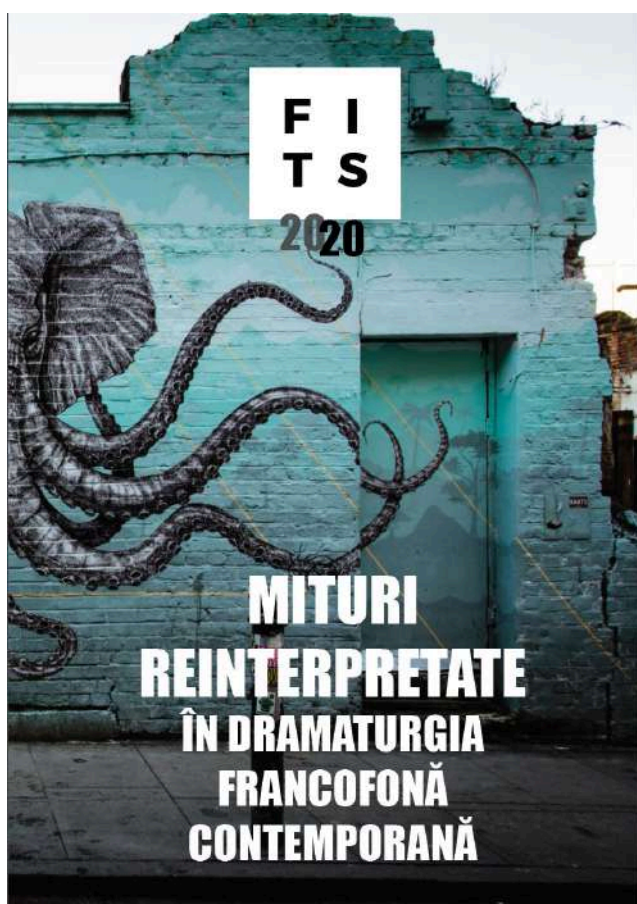
Autorul textului, Jean-Michel Ribes, a intervenit, cu alte ocazii, cu idei care să sublinieze modul său foarte personal de a construi un text dramatic, orientat după principiile muzicalității. Este vorba de cursivitatea cuvântului, a frazei, a ideii dramatice și a stării diluat-conflictuale, creată între cele personaje, care are ca obiectiv conturul ethosului dramatic redat

de manevrele cuvintelor. Pe de altă parte, acesta insistă asupra faptului că regia nu are menirea de a modifica drama și de a-și crea propria poveste pe baza textului deja existent. Este nevoie de o colaborare între cele două *forțe* creatoare, care să atingă un obiectiv comun și benefic pentru substanța cuvântului și a conținutului ideilor. Din această perspectivă, *Sulki și Sulku poartă conversații inteligente* este o piesă axată pe eficacitatea cuvântului, pe valoarea replicii din două puncte aproape diferite, poziția lui Sulki și Sulku, care oferă o imagine asupra modului contemporan *lejer* de a privi situațiile, evenimentele traumatizante ale istoriei, terorismul, valorile umane, arta. Este vorba de limbajul comun, *everyday*, ce trădează percepții fragmentare și superficiale, dar, în același timp, extrem de amuzante, prin care sunt discutate aceste chestiuni. Personajele, după ce au vizionat lucrarea aceluiași dramaturg, *Musée haut, Musée bas*, se lasă antrenate într-o discuție încărcată de dinamism și idei *culte*, pe baza reperelor indicate de autor în interviurile anterioare (*le monde à l'invers*).

Piesa lui Jean-Michel Ribes aduce în prim-plan nu numai limbajul contemporan, dar și modul detașat, ironic și, în același

timp, comic de percepție și evaluare a problemelor majore, atât ale istoriei, cât și ale momentului. Este subliniat procesul transformării modului de comunicare, prin inserarea de replici cu alură trivială, scurte și care trădează opinii de suprafață. Fie că este vorba de zona culturală, fie de discuții asupra temelor sociale, dramaturgul oferă trăsăturile esențiale, un portret indirect al unei atitudini dominante, specifică contemporaneității.

Publicațiile *FITS:2020*





**Raiffeisen
BANK**

Banking așa cum trebuie



RAIFFEISEN ART PROIECT

#stagiunevirtuală
#unboxteatru

**F
I
T
S**

Partener de tradiție al #FITS2020