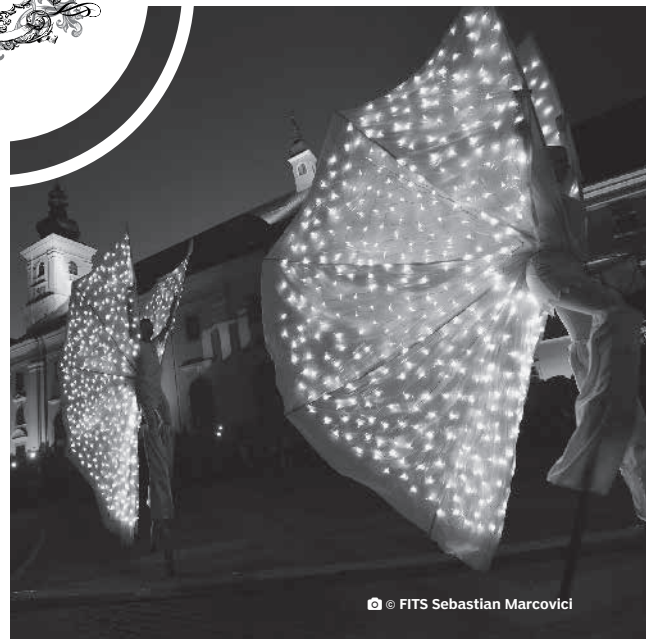




aplauze

Anul XXII / nr. 4 / 15 iunie 2015







Adina Katona

Staropramen

Teatrul și politicile culturale în europa actuală

Emmanuel Demarcy-Mota în dialog cu George Banu

În dialog cu directorul artistic al Théâtre de la Ville: Emmanuel Demarcy-Mota, „E un moment nu numai important, este, folosind cuvinte mari, un moment aproape istoric. Ne luptăm de multă vreme să avem Théâtre de La Ville la FITS și faptul că, astăzi, în conferința extraordinară îl avem pe domnul Demarcy-Mota alături de domnul George Banu este un semn al unei mari calități și al dialogului pe care festivalul l-a căutat de-a lungul timpului. Este, în același timp, un semn al mării familii a culturii de care avem nevoie,” a spus, în deschiderea conferinței de presă din Habitus, Constantin Chiriac, despre invitatul zilei: Emmanuel Demarcy-Mota. Domnia sa este, de asemenea, și director general al Festivalului Toamnei de la Paris. Tatăl său, Richard Mota, a fost prezent deja la Sibiu, de trei ori, cu spectacolele sale.

„Din clipa în care vom ști că personalitatea e binele suprem, vom înțelege cum cultura poate să aibă temelie, prezență și continuitate. Faptul că putem să fim în dialog astăzi cu domnul Demarcy-Mota, grație prieteniei pe care o avem de la domnul George Banu, este cel mai frumos semn de sănătate a acestui festival” a mai spus Constantin Chiriac în încheiere.

Identitatea constă în diversitate

Emmanuel Demarcy-Mota a adus în discuție raportul de însoțire în lumea teatrului, ca o necesitate pentru continuitate: „Am învățat, alături de părinții mei, că raportul teatrului într-o societate este înscrierea teatrului în acea societate.” Faptul că mama sa, actrița Teresa Mota, este de origine portugheză, iar tatăl francez, scriitorul și regizorul Richard Mota, i-a dezvoltat o identitate fără seamăn, l-a ajutat să gândească teatrul într-o altă dimensiune: „Când vorbesc în limba portugheză, nu gândesc în același mod cum aș face-o în limba franceză,” mărturisește Mota, recunoscând că el caută diversitatea în interiorul scenei, în actori proveniți din diferite țări. Bogăția teatrului francez este făcut din diversitate, Franța fiind o țară primitoare.

Teatrul are puterea de-a transforma orașul

Regizorul francez a pus problema vârstei ca necesitate a teatrului de a fi făcut din actori cu vârste diferite care-și poartă-n ei diferența. „Dincolo de problema aparenței, trebuie să fim împreună, deși suntem diferiți. E esențial pentru mine să existe un grup de actori care să dezvolte o relație. Trupa trebuie să fie un ansamblu de artiști diferiți, care dau



© FITS Maria Ștefănescu

viață teatrului, ca el să nu fie doar o mare instituție pentru un public care a ales deja să vină la teatru,” spune el. În propria viziune, teatrul este un vector de transformare a orașului care este un teritoriu ce trebuie cucerit.

Șantierul Europei

În acest context el amintește de faptul că Germania, Italia și Franța aveau dorința de a crea un teatru național care să se numească Teatrul Europei. Europa a fost redusă la un moment dat doar la ideea de bani, iar dacă această Europă nu-și mai pune întrebări asupra societății, a dialogului, atunci, spune Mota, rezultatele sunt catastrofale. Regizorul face diferența dintre doi termeni foarte similari în aparență: „Eu cred în Europa, în ștergerea frontierelor. Mondializarea și mondialitatea sunt foarte diferite, aceasta din urmă este o raportare la străini, iar despre mondializare se vorbește

toată ziua. Fiecare actor este străin personajului.” Emmanuel Mota explică cum termenul de „străin” invită la dialog și nu la frică din lipsa cunoașterii dar, mai ales, este important ca Europa să fie înțeleasă în afara datelor economice.

Amprenta ficțiunii

În mai toate operele puse în scenă întâlnim sistematic tema morții, care nu este întâmplătoare, ci este o sensibilitate a regizorului față de ea. „Am fost întotdeauna atras de autori care au făcut ca realitatea să se întâlnească cu ficțiunea, iar ficțiunea face ca realitatea să pară mincinoasă.” Câțiva autori au scris că teatrul este arta efemerului, însă Emmanuel Demarcy-Mota nu este de acord cu aceasta, deoarece teatrul poate lăsa amprente dintre cele mai profunde, încă de la o vârstă fragedă. ■



Alba Stanciu

EU
JAPAN
Fest

Fantoma e aici.

Parabolă japoneză în alură occidentală



© FITS Sebastian Marcovici



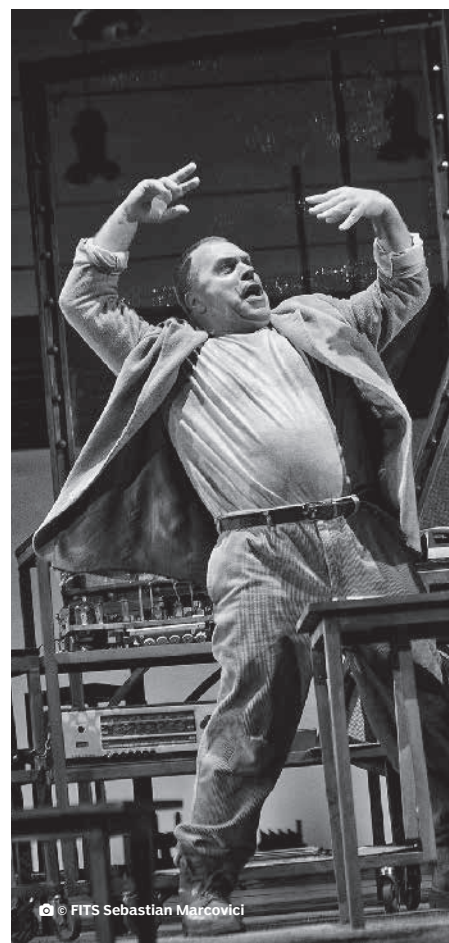
© FITS Mihaela Marin

Compoziție bogată în acțiune și elemente teatrale, în dinamism și situații scenice care nu se îndepărtează de strategia clasică a interpretării textului dramatic, spectacolul creat de regizorul japonez Kazuyoshi Kushida este o entitate dominată de suprapuneri nonconformiste regizorale, de imagini contemporane și stilizări ale temelor de mișcare conjugate cu corectitudinea textuală. Drama din prim-plan este ornamentată cu momente de procesiuni carnavalesci, în direcția construcției unui discurs spectacular desfășurat sub semnul comicului obținut din toate sursele. Însă, prioritatea absolută este arta actorului. Constantin Chiriac - în rolul principal - creează situații mereu noi, variații histrionice bine ancorate în logica dramatică, cuvânt și sens, într-un context în care cadrele nu „suportă” schimbări substanțiale.

Regizorul japonez acordă atenție detaliului, suportului decorativ-simbolic al elementelor de recuzită, stabilind și prin intermediul acestora trăsăturile vizuale și obiectivele dramatice ale fiecărui fragment de scenă. Există dificultăți în a stabili linii clare ale trăsăturilor stilistice sau încadrării într-un curent a poeziei regizorale. Teatralitatea spectacolului este creată din jocul actorului și din atenția meticuloasă asupra particularităților textului dramatic, a dialogurilor și portretului de personaj (atitudine, accent, expresie). Un rol aparte este realizat de „cor”, echilibrat de accentul pus fie pe expresiile vizual-sculpturale în anumite momente, fie pe investițiile individuale ale fiecărui performer pentru a crea personaje credibile. Mai precis, grupul este construit atât după raționamente vizuale, cât - mai ales - ca și

contribuție esențială la jocurile de tensiuni comice, susținând tema principală prin contrapunct de intervenții, prin fragmente cântate sau rostite cu efect melopeic. Mișcarea scenică a „corului” este creată din obiective bine conturate, gândite și executate cu meticulozitate coregrafică. Nu există momente statice, evitându-se orice staționări menite să încetinească vitalitatea demersului scenic. Există posibile aluzii la *kuroko*, personaje funcționale care mută sau schimbă recuzita, însă, în acest spectacol, valențele lor sunt multiple, sunt investite cu individualitate și rol scenic. Tratarea „corală” a acestora, mișcarea continuă, este obținută din elemente tradiționale raportate la imagini, costume și atitudini contemporane. Este subliniată importanța știrilor și a dezbaterilor televizate, scenă concepută ca mod de a propulsa elemente false, care se transformă în realitate, și devin un nucleu în jurul căruia gravitează existența personajelor.

Designul scenic este creat de scenograful Dragoș Buhagiar, care combină funcționalitatea spațiului cu imaginea și verticalitatea constructivistă, ce permite o abordare regizorală pluriplană, cu derulări simultane de situații scenice. Elementul funcțional-decorativ este o platformă-cadru mobilă, care poate avansa în adâncime și reveni, oferind „larghețe” prim-planului scenic, facilitând schimbări foarte rapide de imagine scenică. *Fantoma e aici* este o poveste stranie, un text încărcat de detalii menite să convingă prin argumente credibile existența reală a unei fantome. Situațiile sunt evident false, de unde rezultă valoroase surse de comic. Manipularea are la bază seducția iluziei și un lanț illogic de reacții care pun în mișcare funcționarea unui sistem. ■



© FITS Sebastian Marcovici



Andreea Tudosă



Cenușăreasa. Povestea rescrisă

Într-o viziune contemporană translucidă, este rescris conceptul de *fairytale*. Zâna este reconsiderată ca și tipologie de personaj, în timp ce finalul dezvăluie o enigmă în lipsa căreia firul narativ ar fi inexistent (*fairytale*). Ceea ce asigură celebritate *Cenușăresei* era conservarea imaginii acesteia într-o monotonie ignorată de adulți și îmbrățișată de copii. Joël Pommerat face mai mult decât o rearanjare în pagină; el investește povestea Sandrei cu drama unei culpabilități infantile și cu nevoia de autopersecutare, delegând-o pe mama vitregă *instrument al torturii*. La nivel contextual este oferită o explicație pentru subitlul mariaj al tatălui în urma recente sale pierderi, primă decizie care va determina întâlnirea Cenușăresei cu Prințul, anticipată de promisiunea eronat înțeleasă care i-a fost cerută copilei de mama muribundă. În ceea ce privește scriitura scenică, mijloacele multimedia sunt cele care susțin mare parte din spectacol. Actorul nu este substituit, proiecțiile susțin textul și performerul. Astfel, exponenta umană este dezrobă din forma sa convențională.

Schimbările de decor se fac prin intermediul proiecției. Cei trei pereți care formează un salon tapetat bicolor, înalt și neospitalier, alături de lustra suspendată din tavan, determină un cod intuitiv care ajută la reperarea spațiului prin indicații vizuale minimaliste. Nu sunt folosite mai mult decât două obiecte în același timp care să marcheze spațiul. Este prevenită încărcătura vizuală, artificialitatea care ar distra atenția de la sens. Cuvintele sunt codexul prin care trecutul, prezentul și viitorul, pot fuziona întru viață. Mimarea acestora rămâne doar o reinterpretare.

Proiecția cuvintelor-cheie la începutul și la finalul spectacolului stabilește gama în care este scrisă opera și substituie convenția cortinei care încadrează o reprezentație teatrală. Distorsionarea temporală percepută de Sandra este redată prin augmentarea acesteia, atunci când primește ceasul ce îi va deștepta în permanență amintirea mamei sale. Această supradimensionare indică ancorarea personajului în trecut, în propria dramă existențială, în timp ce triada hilară, formată din mama vitregă și cele două surori vitrege, este doar distorsionată în oglindă. Micșorate, ele doar întrețin conflictul cu subtilitate și neștiință.

Este oferită o dimensiune cinematografică prin preluarea și expandarea cadrului scenei pe fundal, unde este peretele casei de sticlă - asociere cu globul de cristal. Particularitățile acestei case care



© FITS Adrian Bulboacă



© FITS Adrian Bulboacă



© FITS Adrian Bulboacă

adăpostește familia mixtă sunt contrar așteptărilor: păsările se lovesc de sticlă și mor, după cum susține stăpâna casei, iar pe sticlă se vede cel mai bine noroiul (interpretare a imaginii abstracte proiectate). De asemenea, intervalul de timp este marcat prin dezvoltarea unui film fotografic, ceea ce indică spre filmicul performativ, înspre o compoziție de cadre.

Momentul muzical susținut de Prinț este identic cu momentele artistice televizate. Muzica originală este semnată de Antonin Leymarie, iar sunetele puternice care însoțesc *Cenușăreasa* în căutările ei, de François Leymarie. Lumina este discretă, apropiată luminii naturale care ar invada o casă de sticlă. Aceasta doar sculpează personajele în întuneric, nu le inundă pentru a se revărsa în umbra pământului. Finalul stă sub o lumină mov, o complementaritate între un ton rece și căldura întâlnirii personajelor asuprite. De partea cealaltă a baricadei, fosta familie adoptivă a Sandrei își continuă viața singuratică în casa de sticlă de care păsările nu se mai ciocnesc, dar zgomotele încă se mai aud. *Cenușăreasa* lui Pommerat este reinventarea trecutului. Așa cum, la aflarea adevărului, existența Sandrei ia o cu totul altă dimensiune, pentru spectatori, descoperirea acestei povești dintr-o altă perspectivă, trimite un impuls pozitiv în amintirile copilăriei. Reclasificarea basmelor prin teatru și dramatic oferă acces la o zonă neraționalizată a memoriei colective, o zonă în care adevărul general nu putea fi interpretat. Fără a contesta trecutul, Pommerat, cu sinceritatea unui călugăr budist, ajută la recludirea viitorului. ■



Despre domnul Dan Hăulică nu poți scrie la trecut. El este ctitorul unei școli care s-a numit Secolul 20 și care astăzi este Secolul 21. Este unul dintre ultimii mari intelectuali enciclopediști ai neamului. Un om de o calitate unică. Un prieten desăvârșit. Un spirit care ne însoțește mereu.

Constantin Chiriac



Diana Nechit

**Automobile Bavaria
Group**



Reunificarea celor două Corei și frumusețea de a fi diferiți

Atât traducătorul în limba română a textului (Vlad Russo), cât și Radu Nica, cel care a montat *Reunificarea celor două Corei* în România, vorbesc despre acea „capcană a simplității”, a textului care îl face dificil de surprins, tocmai prin această aparentă liniaritate. Textul este fluid, curge și aproape că ne scapă printre degete. Teatrul lui Pommerat este un teatru realist, ce s-ar putea califica și ca teatru de situație. Pommerat preferă termenul de teatru de acțiune, înțeles în lectura sa concretă, în care acțiunea prevalează asupra cuvântului. Este un teatru realist, cu o psihologie aparent concretă. Pe lângă aceste pre-determinări stilistice, textul lui

Pommerat este o operă deschisă, iar scriitura nu se termină în momentul începerii lucrului cu actorul, ci abia când capătă corp, iar ființa de hârtie se transformă prin aportul sensibilității și rostirii de pe scenă, prin corporalitatea ce o dă intenția auctorială într-un construct textual nou, cu viață proprie.

Scriitura lui Pommerat este una nudă, ce nu ține neapărat de selecția lexicală, nici de o colaborare stilistică sau mixată, ci de calitatea ei de parte în „întregul” creației teatrale; nu vizează, în ultimă instanță, decât crearea unei multiplicități de siluete de atmosfere, de posibile piste de urmat.

Vorbind despre montarea sa cu *Reunificarea celor două Corei*, Radu Nica menționa „șansa” de a nu fi văzut montarea lui Pommerat, de a nu fi trebuit să se raporteze la un model estetic „ideal”, care ar fi avut un rol aproape limitativ, de constrângere asupra propriei sale viziuni.

În scriitura lui Pommerat, ne aflăm în fața acelor „non-dits”, a acelor spații goale din text ce țin de nevoia lui, de liniștea pe care ți-o dă scriitura aflată în gestație. O liniște pe care autorul, actorul pe platou, actorul la masa de lectură, traducătorul, cititorul, spectatorul o vor umple cu partea lor de intenții, de senzații și de dorințe

și care nu sunt separate de vocile și corpurile actorilor pe scenă și nici de spațiile pe care acestea le umplu creator.

Mult timp după ce vocile actorilor s-au stins în spațiul de la Humanitas, după ce fluiditatea, coerența și pasiunea conversațiilor s-au estompat în intimitatea celor prezenți, prezența inefabilă a autorului-butaforic adus în spațiul de lectură prin opera sa, dar și printr-un artificiu teatral al lui Bogdan Sărătean, care a investit un personaj cu autoritatea instanței auctoriale – a persistat ca un *avant-goût* al lecturilor și interpretărilor succesive, ca o invitație... ■



ambient.
casa casei tale





✎ Andrei C. Șerban



GRUPE SOCIETE GENERALE

Spațiul acustic sau sfidarea epicului

Când vine vorba despre marile texte dramatice ale literaturii, miza regizorală devine simultan ofertantă (pentru valoarea estetică a scenariului readus în discuție), dar cu atât mai solicitantă, tocmai prin privarea de pionierat al demersului ce se pune din start într-o poziție ofensivă în raport cu mai vechile reprezentații. Cu alte cuvinte, singura strategie validă a regizorului devine aceea de a releva multitudinea de straturi semantice ale textului, încercând să traducă în imagini ceea ce părea să fi fost trecut sub tăcere. Adaptările moderne ale unei piese clasice devin, astfel, o încercare de a immortaliza în atemporalitate valoarea estetică a acesteia, simulând premisele viziunii unui privitor actual. Miza e mereu aceeași: te mai identifici sau nu cu un text, cu un spectacol din afara spațiului și timpului tău.

Responsabilitatea unui text major, a unei piese de referință în demersul estetic al genului dramatic, se manifestă, de altfel, prin prisma problemei regizorale și ca un pariu pe care realizatorul îl face cu însăși greutatea valorică a piesei alese. Este sau nu capabil să subjuge scriperea dobândită anterior, în afara scenei, a textului, pentru a o sublima în spectacol? Cât de mult reușește un regizor să pună în umbră scriperea unui scenariu, pentru a o acoperi de grandoarea unui spectacol complet? Jocul de putere este în toi, căci spectacolul nu este desăvârșit, decât în momentul în care este chiar sfidător.

Textul ionescian *Rinocerii* pus în scenă de Emmanuel Demarcy-Mota este lumină stridentă, și întuneric apăsător, sunet grav, imagine complexă. În ciuda decorului minimalist, piesa montată de Demarcy-Mota este un spectacol inteligent prin care componentele întunericului și sunetului capătă funcții majore. Problema spațiului și a tranzițiilor scenice este un artificiu rezolvat de jocul de lumini și umbre, jonglându-se cu stridențele care dau contur când siluetele care se dispută în prim-plan, când decorului sumbru care trădează, în cele din urmă, o scenă supraetajată. De altfel, principalul aspect relevant pe care Demarcy-Mota îl exploatează în acest spectacol este tocmai spațiul utilizat în deplinătatea tridimensionalității lui. Prim-planul și planul secund se completează cu mișcări largi pe întreaga lățime scenică (regizorul, de altfel, în majoritatea pieselor sale abordează această stratagemă a umplerii scenei pe orizontală, mizând pe imagini statice contrastante cu dinamismul protagoniștilor), la fel cum explorarea spațiului pe verticală devine o soluție ingenioasă care înlesnește tranziția actelor. Spațiul devine cu timpul o componentă vie, dinamică, în care, prin diverse strategii de scenografie și de recuzită, se creează o atmosferă specifică iminenței colapsului social. Gesturile personajelor nedumerite care se clatină sub impulsul scenei mobile delimitează o nouă strategie de surprindere a spațiului în plină metamorfoză.

A doua componentă esențială a piesei lui Demarcy-Mota este sunetul care devine un catalizator al afectelor personajelor, îngroșând tușele spaimei care le cuprinde încetul cu încetul. Marea calitate, în schimb, a *decorului* acustic (pentru că, la fel ca spațiul, sunetul devine un artificiu dinamic al alerteții piesei) este caracterul epic pe care îl propune. Ne confruntăm cu o relevare a situațiilor epice prin care manipularea amprentei sonore a întregului spectacol devine o necesitate a firului narativ ascuns în text. Rinocerii se materializează pe scenă sub formă de imagine acustică, cum, tot astfel, dinamismul spațiului pare să devină o reminiscență a sonorităților stridente sub greutatea cărora scena pare că se destramă.

Spectacol senzorial prin excelență, *Rinocerii*, în regia lui Emmanuel Demarcy-Mota, bazat pe textul semnat de Eugen Ionescu, face din această dimensiune a *spațiului acustic* o componentă inedită, rezolvând, astfel, problematica substratului epic în cadrul spectacolului, privit în ansamblul său. Altfel spus, acest artificiu face tranziția dinspre text spre spectacol, dinspre acțiune spre imagine, dinspre decor spre emoție. ■

SHOPPING CITY
SIBIU



PENTRU CEI CARE CRED ÎN MAGIA SCENEI!

METRO este alături de Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu încă din anul 2007, susținând dragostea pentru spectacolul scenic și teatrul de calitate.



12/21 22^a ediție
IUNIE 2015
FESTIVALUL INTERNAȚIONAL
DE TEATRU DE LA SIBIU

YOU & METRO

DB SCHENKER

kronospan



Alba Stanciu

JTI

Dervish. Dansul călugărului.

Transă și coregrafie



© FITS Adrian Bulboacă



© FITS Paul Băllă

Dansul călugărului este un spectacol în care cursivitatea mișcării este componenta principală a teatralității, construită ca un dialog între forma corpului uman și o figură coregrafică unică, rotirea. Artistul Ziya Azazi, originar din Turcia, interpretează acest moment în maniera manifestărilor religioase, aliniindu-se austerității și minimalismului, încărcăturii de sens religios cu manifestări extatice. Formula este adaptată scenei de teatru, devenind o temă dezvoltată de coregrafia contemporană.

O trăsătură aparte a spectacolului constă în faptul că nu este alterat tradiționalismul concepției și calitatea atemporală a artisticității, însă suportul sonor, muzica electronică, prelucrările acustice, realizează un transfer direct al momentului religios în spațiul imediat contemporan, în acord cu sensibilitatea actuală. Este propusă o întâlnire cu necesara transă a dervișului, montată într-un corpus rezultat din combinațiile vizuale, dintr-o performativitate cu expresivitate abstractă. Spectacolul este construit din relații între dans și elemente de sufism (veche religie turcă), singura

sursă prin care poate fi decodificat dansul dervișului. Rotirile folosite de Ziya Azazi sunt compatibile cu un fenomen al transformării, cu un pasaj spre iluminare spirituală, cu „golirea” minții și corpului de sentimente negative, distructive. Dansul devine o scară ascendentă, conceput sub formă de trepte – etape ale transformării spiritului. Este activat un proces de anihilare a rațiunii prin golirea de conținut mental, structurat în două etape ale spectacolului, prima derulându-se cu iluzii foarte vagi dramatice, iar a doua ca o neîntreruptă și halucinantă rotire.

Coregrafia este investită cu substanțiale dimensiuni filosofice, ce depășesc percepția și posibilitățile „traducerii” într-un sistem logic coerent. Execuția este în întregime solistică, este vorba de un singur personaj (Ziya Azazi) plasat într-un punct limitat - central al scenei. Doar ocazional, solistul „acoperă” un spațiu mai larg, datorat traseelor neîntrerupte, circulare. Investițiile vizuale și cromatice sunt tratate ca extensii ale posibilităților acestui tip de mișcare coregrafică. Primul impact cu spectacolul este corpul, decupat din întuneric, într-o etapă de pregătire a psihicului și musculaturii pentru intrarea

în transă și mișcare. Muzică electronică debutează cu sonorități aspre și non-melodice, evoluând către configurații ritmice bine punctate și spre armonii orientale. Punctul de forță al spectacolului constă în dificultatea temei corporale, în depășirea limitelor și oricărei posibilități ale trupului și minții. Dansatorul preia această „temă” de mișcare, transa creată prin rotire și momentul extazului maxim, transformându-l într-una din cele mai spectaculare entități coregrafice pe care o conjugă cu puternicele efecte dramatice ale umbrei, ale fascicolelor de lumină ce decupează spațiul și corpul, efect substanțial în sublinierea caracterului „ireal” al întregului demers scenic.

În consecință, ideea fundamentală a concepției artistice creată de dansatorul turc este ritualul ce devine un dans. Ziya Azazi creează interesante strategii teatrale având ca sursă nu doar elemente extrase din zona coregrafiei, ci veritabile „speculații” regizorale ale cromaticii și calității vizuale ale întregului ansamblu, menite a sublinia continua metamorfoză a formei. ■



Gustă din plăcerile vieții din Praga.



O PIESĂ DE TEATRU DEOSEBITĂ

CERE

O EXPERIENȚĂ DEOSEBITĂ



Un gust deosebit se savurează cu măsură.



Savurează
FESTIVALUL
INTERNACIONAL
DE TEATRU
DE LA SIBIU
alături de berea care
a cerut mai mult
de la bere.

 **UniCredit Țiriac Bank**



✎ Cosmin Popescu

Ferma Animalelor sau parodia sarcasmului



© FITS Sebastian Marcovici



© FITS Paul Băllă



© FITS Paul Băllă



© FITS Sebastian Marcovici

Că și cum statutul de satiră nu ar fi fost suficient atribuit romanului *Ferma Animalelor* al lui George Orwell, care marchează locul 31 din 100 într-un top întocmit de revista *Time* (al celor mai bune romane scrise în limba engleză, în perioada 1923 - 2005), compania *Auăleu Teatru* mai adaugă și statutul de parodie piesei omonime reprezentate la Teatrul Gong, în cea de-a două seară a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu. Demararea atipică a piesei, prin prezentarea actorilor încă de la început, amintește de practica obișnuită din cadrul unui concert și vine să susțină una dintre cele trei chei de viziune oferite publicului: *parodie-concert - belle arte*. Sunetul gongului dă startul, așa cum *Auăleu Teatru* a obișnuit deja publicul.

Construcția piesei încearcă să alterneze, dar și să îmbine cele trei planuri care sunt straturi ale aceluiași discurs îmbrăcat, astfel, concomitent sau alternativ prin monologuri, „interpretări lirice”, urlete sau schimburi scurte și întretăiate de

replaci. Decorul minimal format din ceea ce se voia să reprezinte un grajd plasează actorii în linie, pe fiecare la propriul instrument muzical, susținând ambientul sonor, după caz, ori orchestrând partea de concert care acoperă jumătate din piesă. Comicul de situație este amplificat pe baza relației *cauză-efect*, în care substituenții *replacă* dictează *expresivitate*, se remarcă printr-o mare reușită. Personajele care, în ipoteză, denotă o un caracter stingher și calm, dau dovadă de o mare versatilitate și lejeritate în explorarea unor suite complexe și variate de stări, emoții și situații.

Subtilitatea este caracteristica centrală a producției timișorene, venind să demaște sau să denote, pe rând, perfidia politicianului, ignoranța, lăcomia, indiferența și răutatea, care sunt codiții ale oricărei distopii. Chiar și antinomia utopică a *muntelui de zahăr*, care ar fi dezideratul categoriei muncitorești, se va dovedi a fi o speranță pierdută și o luptă care ar presupune un efort inutil.

Cupletul *replacă - gest* care, din nou, face uz de o fină subtilitate, vine să preia din gravitatea subiectului, să ironizeze și să amelioreze dramatismul, dozând porții de un real comic, care și-au atins scopul de a stârni râsete. De asemenea, utilizarea cântecelor contribuie la obținerea aceluiași efect, o altă reușită a piesei este caracterul universal aplicabil al contextului, revendicat prin extrapolarea reprezentată tot prin câteva cântece în italiană, maghiară, franceză, germană etc., care gravează diferite situații specifice.

Actorii Christine Cizmaș, Ioan Codrea, Ionuț Pîrvulescu, Cari Tibor, Andrei Racoțța și Ovidiu Mihăiță au reușit performanța punerii în scenă a unui spectacol vibrant, plin de umor, chiar dacă este vorba de un umor născut prin ironizarea statutului unei pături sociale care ne privește pe mulți dintre noi, plin de cântec și farmec. ■

BMW Serie 4 420d xDrive. Consum carburant (/ 100 km): mixt 4.5, urban 5.2, extra urban 4.1, emisii CO₂ (g/km): 118.

BMW EFFICIENT DYNAMICS.
MAI PUTINE EMISII DE NOXE. MAI MULTĂ PERFORMANȚĂ

BMW Serie 4 Gran Coupé
bmw-bavaria.ro



Plăcerea de a conduce

CREAT PENTRU PLĂCEREA DE A CONDUCE.
BMW SERIA 4 GRAN COUPÉ EDIȚIA EXCLUSIVĂ.
39.950 EUR FĂRĂ TVA. ECHIPARE REMARCABILĂ.

Și eleganță, și sportivitate. Și frumusețe, și performanță. Creat să îndeplinească și cele mai exigente cerințe, BMW Serie 4 Gran Coupé Ediția Exclusivă îți oferă plăcerea de a conduce. Plăcere completată de echipamentele pe care le primești: pachet M Sport și M Aerodinamic, sistem de navigație Professional, Head-Up Display. Serviciile de asistență incluse: BMW Service Inclusive și BMW Mobile Care.

Automobile Bavaria
Băneasa
Tel.: 021 200 62 63
www.bmw-bavaria.ro

MHS Motors
București
Tel.: 0372 112 500
www.bmw-mhs.ro

Contempo Cars
Brașov
Tel.: 0268 338 645
www.bmw-bv.ro

Contempo Cars
Sibiu
Tel.: 0269 259 952
www.bmw-sb.ro

Autotransilvania
Cluj
Tel.: 0264 275 010
www.bmw-cluj.ro

Banat Car
Timișoara
Tel.: 0256 228 881
www.bmw-timisoara.ro

Bavaria Motors
Constanța
Tel.: 0241 559 971
www.bmw-constanta.ro

Ofertă pentru BMW Serie 4 420d xDrive. Ofertă supusă unor termene și condiții, în limita stocului disponibil. Mașina din imagine este cu titlu de prezentare.

DEDEMAN
DEDICAT PLANURILOR TALE





✉ **Cristian Gheorghe**



CRAMA OPRÎȘOR

Femeia într-un spațiu heteronormativ



© FITS Sebastian Marcovici

De fiecare dată când mă aflu într-un alt oraș, o parte din mine răsuflă diferit. Există o presiune brusc anulată printre oamenii necunocuți dintr-un spațiu nou. Deși l-am vizitat de nenumărate ori, Sibiu rămâne un oraș în care Eu-l meu social își diminuează valoarea, ceea ce îmi permite să mă bucur mai tare de tot ceea ce se întâmplă în jurul meu. Cum ar fi Festivalul Internațional de Teatru.

Interdisciplinaritatea este o caracteristică de bază pentru spectacolele selectate în cadrul acestei ediții, o tendință pe care o regăsim în majoritatea spațiilor performative de astăzi. Anat Grigorio (Tel Aviv) face parte dintre artiștii care urmează această tendință, folosind în *performance*-urile ei dansul contemporan, teatrul fizic, vocea, elemente de step, înregistrări audio ș.a.m.d. *Mr. Nice Guy (Domnul Delicat)* a avut premiera în 2013 și se înscrie într-o serie de acte artistice relevante pentru orice tip de public, căci artista nu creează pornind de la specificitatea propriei (identitatea națională, de exemplu), ci reușește să transforme experiențele personale în reprezentări ale activităților noastre cotidiene. Caracterul universal pe care îl imprimă creației sale depășește granițele receptării printr-un singur unghi, oferind posibilitatea citirii *performance*-ului în variante diferite, pe mai multe straturi. Dincolo de caracterul interdisciplinar, observația principală care merită a fi menționată în privința lui Anat Grigorio este asumarea vulnerabilităților personale și performativizarea lor printr-o economie de mijloace (în acest *performance*

folosește o haină de blană, o pereche de pantofi, o voce înregistrată). Mai mult decât atât, reușește să combine *performance*-ul și teoriile feministe într-o manieră puternică. Obiectificarea corpului nu este o temă nouă, dar, modulată prin prisma feminismului, ea capătă straturi noi și putere de expresie. Marie Karlberg realizează, tot în 2013, un *performance (A woman for Sale, la New York)* care pleacă de la construcțiile sociale și influența lor asupra noastră în viața de zi cu zi. Vocea ei înregistrată trase comenzi de conduită pentru atingerea pragului perfect adaptabil societății new yorkeze actuale. De la cele mai banale alegeri, până la (re)definirea aceluși „*Be yourself*”, uzitat. atât de frecvent, în spațiul media din jurul nostru, discursul era ironic, inspirat din *manualele* de dezvoltare personală (Marie Karlberg). În cazul lui Anat Grigorio, vocea nu îi aparține și, în plus, are, dincolo de ironie, o doză puternică de agresivitate și este mult mai variată din punct de vedere performativ. Experienței cognitive propuse de americană i se adaugă valențe noi, prin explorarea intensivă a corpului și transformarea lui într-un obiect performativ. Femeia ca obiect sexual nu este anulată la nivel de tematică. Dimpotrivă, corporalitatea și caracterul personal impus de către artistă relevă valențe neobișnuite de receptare de către cei din sală a experiențelor zilnice cu care se confruntă un om văzut tot mai mult prin prisma Celui-Ce-Vrem-Să-Fim. În plus, înregistrarea audio aparține unei voci masculine, ceea ce face în mod inevitabil ca acțiunile urmate asumat de performeră să devină dificil de urmărit, iar spațiul heteronormativ să capete o reprezentare agresivă.



© FITS Paul Băla



© FITS Paul Băla

A vorbi astăzi în spațiul public despre diferențele de gen este, tot mai mult, un gest necesar, pașii făcuți în numele unei societăți deschise și cu valori egale pentru toți fiind în continuare inconsistente chiar și în medii dezvoltate.

Individualitatea și consumerismul, aceste două caracteristici de bază ale societăților trecute de pragul „în curs de dezvoltare” (așa cum sunt considerate astăzi atât Israelul, cât și România) au oferit la viziunea *performance*-ului de sâmbătă chei de citire diferite și, în același timp, relevante pentru fiecare dintre noi. Privirea prin lupa unui capitalism tot mai sălbatic, experimentat zilnic, anulează posibilitatea definirii personale, iar abundența alegerilor oferite *pe tavă*, transferate corporalității, anulează însăși ideea de umanitate. Un *performance* crud, dar necesar și actual pentru realitățile pe care le trăim. ■



✉ Diana Nechit



Picnic pe câmpul de luptă sau teoria absurdului

Dramaturgul francez de origine spaniolă, Fernando Arrabal a fost prezent sâmbătă seara, pe scena din Studioului CAVAS, printr-o montare cu piesa *Picnic pe câmpul de luptă*, a studenților Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” din București, în regia lui Mădălin Hâncu.

Textul ce ține de estetica absurdului este de o satiră anti-război, o încercare de a răspunde la întrebarea firească „pentru ce luptăm?” prin alăturarea contrastantă, neapropiată, a ororilor războiului, cu o ieșire liniștită a unei familii la picnic. Într-un moment de aparentă acalmie, o familie vine să-și vadă fiul plecat de mult pe câmpul de luptă. În ciuda pericolului, cei doi vor să ofere băiatului un moment de „răsfăt”, un picnic, chiar în locul expus bombardamentelor, sectorul 47, pe care acesta îl păzește. Părinții, preocupați mai degrabă de „starea de bine” a fiului lor pe câmpul de luptă, subestimează ororile evenimentelor la care asistă. Absurdul situației este completat de prezența soldatului Zapo, depășit de atribuțiile care i-au fost puse pe umeri și de cea a prizonierului Zepo, la fel de nepregătit pentru situația cu care se confruntă. Gesturile și replicile participanților la picnic sunt desprinse dintr-un context al ordinii comune, ale unei realități normale și devin generatoare de situații paradoxale. Războiul devine o farsă tragică, în care personajele, în costume de paradă, aproape caricaturale, parodiază absurdul unei situații pe care nu o pot controla. Cuplul celor doi infirmieri cu ochelari de pilot XXL, în costumele lor de scenă albe, stilizate, se decupează pe scenă, într-un fel pe balet absurd, aflat la limita grotescului. Privirea lor exoftalmică reflectă toată hidoșenia războiului. Comicul situațional și de limbaj contrastează cu contextul generator de tragic. Senzația de straniețate, de grotesc, este puternic sugerată sonor prin alternanța unor fonduri sonore diverse și discrepante: frânturi din genericul unor desene animate din seria Looney Tunes, emisiuni radio, marșuri clasice, se perindă într-o alternanță cacofonică și stridentă. Războiul devine context, cadru, iar *picnicul* este elementul disturbator, care vine să zdruncine absurdul general și să îndrepte întreaga acțiune scenică spre o concluzie tragică. Tonalitatea întregului joc scenic este una ce ține de registrul comic, jovial, al unei convivialități a cotidianului normal, care vine să contrapuncteze, alături de costumele și de recuzita de picnic, schematismul, silueta stilizată, sumbră, în tușe neregulate, tăioase ale dispozitivului scenografic, ce ilustrează prezența elementului tragic – războiul. Scena este brăzdată de *flash*-uri puternice, orbitoare – semanteme stilistice ale războiului în alternanță



© FITS Dragoș Dumitru

cu lumina caldă de contur ce dislocă scena picnicului familial din contextul războiului. Siluetele părinților par desprinse din filmele cu exploratori, fiul reiterează figura cercetașului care se joacă de-a războiul și de-a supraviețuirea.

Prizonierul, sub camuflajul unor crengi de brad, fraternizează cu tabăra adversă, iar vultele conversaționale aduc personajele în situația paradoxală de a descoperi că au mai multe în comun decât credeau. Cuplul părinților se arată din ce în ce mai interesat de această situație neobișnuită și ajung să conteste legitimitatea contextului în care se află.

Pariul cu războiul și cu absurdul existențial se dovedește a fi unul necâștigător pentru toate personajele aflate în joc. ■



© FITS Adrian Bulboacă



✉ **Philomena Bradford**



I Hold Myself Holding the Desires of Others



© FITS Paul Băila



© FITS Paul Băila

Anat Grigorio clutches a large cheetah-print jacket around her body as the audience enters the performance space. Leg bent, heel up, Grigorio maintains this pose in the low light of the upstage right corner. Her face remains in shadow. Five minutes pass, then ten, then fifteen. Grigorio shifts slightly. She walks forward as a delicious song from the soundtrack composed by Idan Shimoni plays. I hear the wear of the record that sounds like window-shield wipers in the rain; she has played this song many times before. Is this dance also, like the music suggests, on repeat? Are we privilege to but not necessary to the performance of the dance, whose interlocutors, like the much-played song, is Anat Grigorio's many instances of herself? In describing her performance, Anat Grigorio asks if "I" is 'me' or is it just an amalgamation of everything expected of me?" What am I who moves, and breathes, and speaks? This is a difficult question that has attracted centuries of scholarship. Is there an 'I' before or beyond the social relation? If so, what is this 'I'? Is it of this world? Or what matter or energy is it composed? I believe the dance itself asks this question differently: "Am I the one who holds myself, or am I, in holding my body thus, only articulating the desires of others?" *Mr. Nice Guy* does not provide an explicit answer. However, Grigorio

demonstrates that, at the intersection of this question, a performance exists that articulates an active and lush sensitivity. For Grigorio, the nature of others' expectations are dark and manipulative. No voice asks Anat Grigorio to move as she desires. Even the silence seems filled with the memory of a voice that gives orders. Only once in the performance does the voice of *Mr. Nice Guy* ask Grigorio to "Be Yourself!" This seems more an impossible demand than an offering, following the instructions to "oink" deep and low while hopping around the stage. In response, Grigorio crouches over and cries like a wounded dog. If this is the emergence of herself, it is the emergence of suffering at the will of others' expectations. The voice of *Mr. Nice Guy* is anything but nice. He directs Anat Grigorio to keep her "ass up", her "stomach in", and her "tits up". He moans with excitement. He instructs her to make her eyes twinkle seductively. He responds with a "Yes! Yes!" that is all too eager. His patriarchal voice, echoing in the playing space, is one that we feminine gendered persons know altogether too well. Grigorio does not seem to be able to perform resistance to this voice. She never attempts to disobey; rather, she exerts herself to the point of exhaustion in the attempt to please. Nor can she cultivate a silence free from the noise that she very obviously experiences in

being in the world. The performance begins and ends in the same space. If *Mr. Nice Guy* has moved, it has done so horizontally. Grigorio has developed different methods of wearing her cheetah-print coat—a leg in one sleeve and an arm in the other. She also wears the coat backward, appearing as though caught in a cheetah-print straight-jacket. These different methods of wearing her coat also require intense exertion. Do these methods gesture to an emergence of an 'I' within the complicated and demanding network of others' expectations? If so, this is not a liberated 'I' nor an evacuated 'I'. There is no stillness but rather a constant striving. And in a world where feminine gendered persons are bombarded with instructions about how to dress, how to speak, how to smile, how to love, and how to live, I know that the voice of *Mr. Nice Guy* really can pervade the atmosphere and become the environment. *Mr. Nice Guy* demonstrates the ways in which these patriarchal expectations invade and permeate the consciousness and the very body of the person. "Am I the one who holds myself, or am I, in holding my body thus, only articulating the desires of others?" Anat Grigorio answers that I hold myself, myself who holds the desires of others. ■

Adina Katona
**Theatre and Cultural Politics
 in Contemporary Europe:
 Emmanuel Demarcy-Mota in
 Dialogue with George Banu**

The article details the dialogue between the critic George Banu and Emmanuel Demarcy-Mota, the artistic director of Théâtre de la Ville, which brought up the subject of fellowship in the world of theatre, as a necessity for the community. The French director also raised the problem of age, pointing out the need for theatres to employ actors of different ages, who take pride in being different.
 KEYWORDS: DIALOG, CONFERENCE, FESTIVAL, CHARACTER, GLOBALIZATION.

Alba Stanciu
**"The Ghost is Here":
 a Japanese Parable with an
 Occidental Air**

The Japanese director Kazuyoshi Kushida's production is based on a text rife with meanings and symbols, which lends itself to fanciful stage adaptations. The manner in which it builds theatricality depends on a creative relationship between the actor's skill, the observance of the dramatic text and the "choral" interventions of secondary characters.
 KEYWORDS: PARABLE, SYMBOL, STAGE, DIRECTING, PERFORMANCE.

Alba Stanciu
**Dervish: Trance and
 Choreography**

The performance put on by the Turkish dancer, which can be described in terms of ritual, trance, dance against a background of dramatic shadows, is the theatrical correlative of a sacred moment. The composition also includes interventions from the field of visual arts, being a composite of chromatic links with shadows, movement and rhythm.
 KEYWORDS: RITUAL, PERFORMANCE, CHOREOGRAPHY, PHILOSOPHY, MINIMALISM.

Andreea Tudosă
Cinderella – the Rewritten Story

Through the dramatic and theatrical rewriting of *Cinderella*, Joël Pommerat manages to defy the laws of time, which reaches the audience by seeping into the memory of an age of innocence, altering the past. The same way as Sandra, living in a distorted reality, manages – once she learns the truth – to accept her fate, the viewer, re-experiencing a fictional reality at an age of moral maturity, is able to reconsider certain childish assumptions. In a performance that relies on the power of words and visual elements, the story of Cinderella becomes both available and accessible to the public, regaining its relevance.
 KEYWORDS: CHARACTER, FAIRY TALE, DRAMATIZATION, POSTMODERN, MYTH, PERFORMANCE.

Andrei C. Șerban

**The Acoustic Space,
 or the Subversion of the Epic**

Starting from Eugène Ionesco's text, *The Rhinoceros* – a performance directed by Emmanuel Demarcy-Mota – employs the device of "acoustic space" as an element of novelty, which deals effectively with the problematics of the underlying epic component, within the performance. In other words, this device effects the transition from text to performance, from action to image, from scenery to emotion.
 KEYWORDS: THEATRE OF THE ABSURD, LITERATURE, TEXT, IMAGE, PERFORMANCE.

Cosmin Popescu
**Animal Farm, or the Parody of
 Sarcasm**

George Orwell's satirical novel, *Animal Farm*, receives a complex, multivalent stage adaptation which features a relaxed, mellifluous style and a musical ambiance created by the instruments of each actor. The parodic nature of the performance further enhances the original sarcasm of the novel. Elements pertaining to the actors' gestures, utterance, vocal and instrumental interpretation are all used to great effect.
 KEYWORDS: SATIRE, PARODY, CONCERT, BELLE ARTE, POLITICAL PERFDIDY.

Cristi Gheoghe
**The Woman in a
 Heteronormative Environment**

Mr. Nice Guy premiered in 2013 and belongs to a series of artistic achievements that are relevant for any category of audience, for the artist does not start from the particularities of her personal experience, but manages to transform personal experiences into universal representations of everyday activities. Moreover, Anat Grigorio successfully fuses feminist theories into her performance. The objectification of the body is not a new topic but, viewed from a feminist perspective, it acquires new layers of meaning and greater expressive force. Nowadays, it becomes more and more necessary to talk about gender differences in the public sphere, the steps that have already been taken in the name of an open-minded, tolerant society being still insufficient. A cruel but necessary and extremely relevant performance that speaks volumes about daily realities.
 KEYWORDS: PERFORMANCE, RECEPTION, EXPERIENCE, TRANSFORMATION, AUDIENCE.

Diana Nechit
**"Picnic on the Battlefield"
 or the Theory of the Absurd**

The stage of the CAVAS studio became the venue for a picnic in a theatre of war. The students of the National University of Theatre and Film (Bucharest) were the protagonists of a tragic farce by the French playwright of Spanish descent, Fernando Arrabal, *Picnic on the Battlefield*, which aims to reveal the absurdity of war and the precariousness of human existence.
 KEYWORDS: PICNIC, WAR, FARCE, ABSURD, PARENTS.

Diana Nechit
**"The Reunification of the Two
 Koreas"
 and the Beauty of Being Different**

The opening of the Reading Performance section of the Festival on Saturday brought to the fore a playwright and creator of exceptional performances - Joël Pommerat, with the play entitled *The Reunification of the Two Koreas*. The actors of the Radu Stanca Theatre of Sibiu set out to unravel the arcana of Pommerat's text and participated in the follow-up discussion session, whose aim is to shed light on the aesthetics of contemporary drama, focusing particularly on the work of the playwrights selected by the Sibiu International Theatre Festival for the present edition.
 KEYWORDS: READING, CREATOR, LOVE, THEATRE, REALIST, FRAGMENTARY, SPECTACULAR.

Philomena Bradford
**I Hold Myself Holding the Desires
 of Others**

Anat Grigorio's *Mr. Nice Guy* asks "Am I the one who holds myself, or am I, in holding my body thus, only articulating the desires of others?" A male voice echoes through the room, directing Grigorio. Anat Grigorio answers that I hold myself, myself who holds the desires of others.
 KEYWORDS: DANCE, MOVEMENT, SELF, SOCIAL, SUFFERING.

West Side Story

BRD Groupe Société Générale

aduce la Festivalul Interna ional de Teatru de la Sibiu

una dintre cele mai spectaculoase piese montate  n România, musicalul « West Side Story ».

O partitur  celebră, interpretată live de Orchestra Rom n  de Tineret
se transformă pe BRD Scena 9 într-o poveste emo ionant , efervescentă,
jucată cu for   i talent de o genera ie care are ceva de spus.

SCENA



H tSpot cultural BRD

EDITOR IN-CHIEF: Ion M. Tomu  (ULBS)

CONTRIBUTORS: Anda Iona , Adina Katona, Diana Nechit, Cosmin Popescu,
Andrei C.  erban, Alba Stanciu, Doriana Tăut, Monika Tompos, Andreea Tudosă,
Philomena Bradford (Brown University, USA)

Universitatea din Bucure ti, Centrul de Excelen   n Studiul Imaginii
Cristian Gheorghe

TRANSLATION COORDINATOR: Anca Tomu  (ULBS)

TRANSLATOR: Georgiana Ardelean

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

Facultatea de Litere  i Arte

Departamentul de Artă Teatrală

CENTRUL DE CERCETĂRI AVANSATE  N DOMENIUL ARTELOR SPECTACOLULUI (CAVAS)

ISSN 2248-1776

ISSN-L 2248-1176



TRANSGAZ
MAGISTRALA ENERGIEI



de ce
Hecuba?!
de Matei Vişniec

REGIA ANCA BRADU SCENOGRAFIA, VIDEO ŞI LIGHT DESIGN MIHAI PĂCURAR COREGRAFIA ADRIANA BÂRZĂ MUZICA ŞI SOUND DESIGN VLAICU GOLCEA

DISTRIBUŢIA DIANA VĂCARU LAZĂR DANA TALOŞ MARIA TOMOIAGĂ DAN GLASU IUSTINIAN TURCU ARINA IOANA TRIF PAUL BONDANE LIVIU VLAD
IULIA POPA CENDANA TRIFAN VLAD ROBAŞ IOAN PARASCHIV GABRIELA NEAGU ANTON BALINT TUDOR RĂILEANU CRISTIAN TIMBUŞ

SPECTACOL REALIZAT ÎN COPRODUCŢIE CU

UNIVERSITATEA LUCIAN BLAGA SIBIU // CENTRUL DE CERCETĂRI AVANSATE ÎN DOMENIUL ARTELOR SPECTACOLULUI (CAVAS) // ACADEMY OF DRAMATIC ART (UNIVERSITY OF ZAGREB) // CSOKONAI THEATRE, DEBRECEN