

APLAUZE





© FITS 2018 Maria Ștefănescu

APLAUZE

Aplauze Nr. 06 / 2018 / 13 iunie

Editor: Ion M. Tomuș



Diana Nechit, Alba Stanciu, Doriana Taut, Andrei C. Serban,
Cosmin Popescu, Anda Ionaș, Andreea Tudosie, Loreta Popa,
Anastasia Gavrilovici, Maria Ștefănescu, Diana Ilie, Raluca Țurcanașu

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

Facultatea de Litere și Arte

Departamentul de Artă Teatrală

CENTRUL DE CERCETĂRI AVANSATE ÎN DOMENIUL ARTELOR SPECTACOLULUI (CAVAS)

Universitatea din București, Centrul de Excelență în Studiul Imaginii

ISSN 2248-1776

ISSN-L 2248-1176

Bursa de Spectacole - Start 2018

SE POATE CÂȘTIGA ENORM DIN SCHIMBUL CULTURAL DINTRE ȚĂRI

LORETA POPA

Reprezentanții ai Capitalelor Europene ale Culturii (CEaC) desemnate începând din 2018 până în anul 2022, s-au întâlnit luni la Sibiu în cadrul unei conferințe la deschiderea Bursei de Spectacole. Scopul a fost, evident, promovarea programelor orașelor selecționate, oferind posibilitatea artiștilor români și internaționali prezenți la Bursă să-și prezinte oferta artistică și să discute cu reprezentanții CeaC pentru posibile turnee și parteneriate. Cele două direcții ale conferinței Capitalelor Europene ale Culturii au fost *importanța culturii ca motor pentru dezvoltarea comunității și voluntariatul* – impactul educației non-formale asupra tinerilor și societății. Cum modelează cultura orașele? Doar una dintre întrebările la care au încercat să răspundă invitații Bursei de Spectacole de la Sibiu, respectiv Guo Xiaonan - președinte Shengzhou Yue Opera Town (China), Shihui Weng - Royal Shakespeare Company (Marea Britanie) și Noam Semel, director artistic Jaffa Fest Theatre Festival (Israel). La deschiderea Bursei de Spectacole, care își propune să fie, până pe 16 iunie, un punct de întâlnire pentru manageri culturali din întreaga lume, președintele FITS, Constantin Chiriac a menționat faptul că „Suntem atât de diferiți. Venim din sisteme atât de diferite, dar avem cu toții ca scop crearea frumosului, posibilitatea de a dăru, posibilitatea de a avea dialog între noi pentru ceea ce înseamnă comunitățile cărora le aparținem, pentru că fără oameni nu avem cum să facem ceva...” Constantin Chiriac crede că este important la începutul Bursei de Spectacole, care încearcă de fiecare dată un dialog în



numele a ceea ce înseamnă tainele creării fenomenului artistic și felul în care ne putem ajuta unii pe alții să-l construim, să-l promovăm, să-l diseminăm, să se adreseze celor care așteaptă rezultate. „Sibiul a plecat cu acest festival de la trei țări și opt spectacole acum 25 de ani. Astăzi, în această ediție, avem 525 de evenimente din 73 de țări ale lumii. Sunt 3300 de artiști care joacă și vor juca în 73 de spații diferite cu un public estimat la 69.000 de spectatori pe zi. Am dorit să punctez lucrurile acestea pentru că, în general, în comunitățile cărora le aparținem, bugetul pentru cultură nu este mai mare de 1 sau 2 la sută, în condiții optimiste. Sibiul are 12 la sută din întregul buget al Consiliului Local al Primăriei Sibiului. Este o dezvoltare fără precedent în lume, nu numai în România. În același timp,

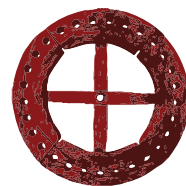
ceea ce înseamnă coerență, faptul că acest buget aduce înapoi comunității 16 la sută, este o demonstrație clară că prin cultură putem aduce progres economic, nu numai vizibilitate, nu numai educație, nu numai civilitate, nu numai o punere pe hartă a unei comunități”, a mai punctat Președintele FITS. De-a lungul timpului FITS a reușit să dezvolte cel mai important program de voluntari din lume în domeniul artelor spectacolului: lucrează cu aproximativ 600 de voluntari selectați din câteva mii. „Am reușit o relație strategică cu Japonia, încercăm acum și una cu China, în domeniul acestui voluntariat. Grație acestei tradiții pentru Jocurile Culturale și Olimpice din 2020 reușim să facem de aici, din România, un program de voluntari pentru toată Japonia pentru acest mare eveniment”.

Celor 25 de ani de FITS li se adaugă aniversarea a 80 de ani de existență British Council în România. „Anul trecut a debutat programul *Speed Networking*, una dintre cele mai revoluționare formule de dialog dintre marile personalități participante, directori de festivaluri, de burse, curatori și orice tânăr artist, șef de proiect, dornic de afirmare. Am încercat să dau șansa tuturor artiștilor tineri, indiferent de genul pe care îl reprezintă, să intre în dialog, să aibă șansa să se întâlnească zece minute, să stea de vorbă și să le propună proiecte. Încerc această formulă, pentru că eu nu am avut șansa aceasta când am început festivalul, nici mai târziu. Cred că este o inițiativă foarte bună”, a mai spus Constantin Chiriac.

Dialogurile culturale între oameni, între modele de comunitate, reprezintă un bun prilej de a discuta ce înseamnă relația atât de esențială între cultură și comunitate în contexte variate ale lumii de astăzi. Invitatul chinez Guo Xiaonan, președinte Shengzhou Yue Opera Town, a vorbit despre alianța orașelor teatrale, pe care a inaugurat-o anul acesta în martie, dar și despre proiectul orașului Shengzhou, care înseamnă enorm pentru spațiul urban al Chinei și al Asiei moderne, născut în jurul tradiției, dar sub semnul inovației. Aici, unde s-a descoperit cea mai veche schelă de Operă tradițională, Guo Xiaonan a avut inițiativa nobilă de a contura un oraș teatral, în întregime dedicat celebrării valorilor acestei arte, între tradiție și modernitate. Într-o permanentă efervescență intelectuală, pentru că păstrează o legătură vie și constantă între Marea Britanie și China, Shihui Weng, Royal Shakespeare Company (Marea Britanie), a vorbit despre ce înseamnă relația între cultură și comunitate în parametri specifici europeni așa cum o trăiește, zi de zi, la Stratford Upon Avon, dar și spațiul performativ chinez, pentru că provine din această țară. „Un mare regizor britanic spunea că, de fiecare dată când pune în scenă Shakespeare, o face pentru un băiat de 15 și o fată de 13 ani care nu au auzit niciodată de el. Și face acest lucru într-o manieră

diferită, proaspătă și inovatoare. Ca să adaptezi limbajul acesta pentru scenă și să-l propui actorilor chinezi, dar și publicului, într-o manieră contemporană și nouă, cred că este o provocare interesantă pentru noi. Putem câștiga enorm din schimbul cultural dintre o țară sau alta.

Putem învăța pe termen lung din alte culturi. În Marea Britanie nu trebuie să te limitezi la sensul literal de a face Shakespeare”, a mai spus Weng. „Dacă Shakespeare este eliberat, poate fi mai interesant”. Noam Semel, director artistic Jaffa Fest Theatre Festival (Israel), se află la Sibiu la invitația lui Constantin Chiriac: „Acum mulți ani, când a apărut televiziunea, oamenii spuneau că teatrul va muri. Dar teatrul continuă să trăiască. Vedem asta. Simțim asta. Am avut tot felul de discuții aprinse în Israel cu ministrul culturii, care este o femeie. Nu o dată i-am spus că nimeni nu-și mai amintește cine era primarul Atenei, senatorul, politicianul sau conducătorul Atenei, dar toată lumea știe cine era Aristofan, sau Sofocle. Despre aceștia se vorbește pe scenă, nu despre politicieni. Ei pleacă, nu sunt ținuți minte, în afară numai de tirani sau de cei mai viteji dintre conducători, însă majoritatea celor care sunt ținuți minte sunt pictori, sculptori, artiști, compozitori. Ei sunt mereu amintiți, pentru totdeauna. Aici, la Sibiu există o șansă extraordinară de a crea punți culturale între comunități diferite. Cine știe!... Când am ajuns prima dată în China mi-am dorit ca poporul chinez să înțeleagă tradițiile poporului israelian, esența credințelor lui, văzând spectacole tradiționale. Iar poporul chinez a înțeles. De ce? Pentru că autorul a scris despre natura umană. Iar asta spune tot...”, a spus Noam Semel, fost director general al Cameri, cel mai mare teatru din Israel. Bursa de Spectacole este singura care se desfășoară pe teritoriul României în domeniul artelor spectacolului, al managementului cultural, al producției de spectacole și impresariatului artistic. ■



CRAMA OPRIȘOR



GRUPE SOCIETE GENERALE



Lenovo™

25
FITS

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

Partener oficial al Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu

FAB. C
FABRICA
DE CULTURĂ
UNICREDIT

Pentru acces la spectacolele preferate,
descarcă aplicația FITS 2018 din:

🍏 App Store ▶️ Google Play

De 25 de ori, Bravo!
UniCredit Bank susține Fabrica de Cultură
și Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu
la a 25-a ediție.

UniCredit Bank

Hedda Gabler show

✎ DIANA NECHIT

S-a discutat în nenumărate rânduri despre caracterul incomod al pieselor clasice de teatru care trebuie să suporte chingile unei modernități hiper-tehnologizate. Oarecum, această încercare lui Botond Nagy de a adapta textul lui Ibsen, *Hedda Gabler*, după convențiile unei incursiuni aproape psihedelice în imaginarul futurist al umanității ridică ștafeta receptării, cu atât mai mult cu cât artificiile utilizate de tânărul regizor creează un univers straniu atât de incompatibil, în aparență, cu nucleul fierbinte al acestei drame. Această primă diferență față de original nu vine atât din tratamentul textual care a presupus câteva modificări formale la nivelul limbajului, dar și al statutului anumitor personaje, ci, mai ales, din registrele interpretative induse personajelor. Cumva, convenția sci-fi a *Heddei* sibiene, care se petrece într-un decor futurist, similar unei nave spațiale, în care oamenii au atins deja un grad extrem de evoluție tehnologică pe care o pot manipula într-o măsură atât de mare, încât pot călători prin spațiu, ori discuta cu roboți hiperintelenți, imprimă necesitatea unei metamorfoze discursive în conformitate cu exigențele unei culturi care nu mai este legată de conformația socio-culturală a vieții pe pământ. Astfel, anglicismele cu tentă cvasi-parodică, ce aplică mecanismului textual utilizat morfologia superficială a unui proiect cinematografic de *sitcom*, se completează cu apartouri, monolog dramatic (uneori metateatral, ce problematizează coordonatele iluziei scenice), momente de coregrafie, intervenții spontane de *talk show*, mimică grotescă, infantilă a personajelor, alternând cu momente de o sexualitate exacerbată. Deloc întâmplător, textul ibsenian este modelat

de actul interpretativ, deturnat adesea de la intenționalitatea sa solemnă, decăzând voit în clișeu hollywoodian, în serial parodic televizual, pentru a deconstrui subtil tensiunea inerentă a dramei originale. Acest fapt nu conduce, în schimb, la o deposedare a materiei textuale de suflul său tragic, ci doar de o punctare stridentă a scenelor de o violență extremă care, cu cât par mai parodiate, cu atât își relevă monstruozițea într-o mai mare măsură. *Judge* Brack (Adrian Matioc), de exemplu, imită gesturile unei găini, se masturbează frontal, în timp ce o ține pe Hedda de păr, filozofează în timp ce mănâncă un copan de pui, gesticulând teatral printre înghițituri și amenințându-i pe ceilalți cu osul descarnat de pasăre. Tot astfel, celelalte personaje par atinse, în doze diferite, de o isterie colectivă, stridentă, psihedelică. Hedda (Ofelia Popii), chiar dacă este personajul cel mai puțin atins de această convenție a exagerării, face exerciții de *fitness* cu gantere pe muzică disco, după care pornește la vânatoare, călărind un pistol uriaș, asemenea unui simbol falic, interpellând publicul cu gesturi de Broadway și anunțându-și în engleză planurile diabolice. Singurul moment care rupe demersul scenic al Heddei este monologul inițial introdus în partitura reprezentației și care prezintă copilăria personajului principal feminin. În discursul Heddei-copil, cu rochiță și șosete, într-un amestec pervers de gesturi de *loliță* cu cântece naive de copil, apare o enumerație de elemente cu rol proleptic ce se vor regăsi, în afară de unul singur (portretul mamei), de-a lungul momentelor-cheie ale reprezentației: un meteorit, mănuși chirurgicale și un bisturiu. În afara acestui moment inițial, progresul Heddei spre finalul paroxistic este aproape previzibil, culminând cu scenele răstignirii și mutilării lui

Lövborg, pentru a-i distruge capodopera imprimată pe un card de memorie, dar și cu cea a sinuciderii sale sublimate la nivel vizual printr-o metaforă a redescoperirii unui univers paradisiac, în brațele unui ursuleț de pluș la scară macro, alături de bărbatul iubit. Nici personajele ibseniene cele mai *cuminți* și convenționale nu *scapă* de psihoză generală, meritul montării sibiene fiind acela de a le fi umanizat, transformându-le în personaje aproape atașante prin naivitatea lor extremă, la limita dintre infantilizare și stupiditate. Astfel, Jorgen Tesman (Marius Turdeanu), în costumul lui argintiu de cosmonaut, țopăie de bucurie în momentul în care își primește papucii de casă de care îl leagă niște amintiri patetice, se smiorcăie în momentul în care mătușica nu îi dă prăjitură, este hiperprotectiv, până la orbire, la adresa Heddei, incapabil să vadă cele mai evidente manipulări orchestrate de proaspăta lui soție, având, totodată, un atașament emoțional maladiv față de mătușile sale mai în vârstă, care îl supun, fără să își dea seama, unui proces perfid de castrare psihologică. În aceeași manieră, mătușica Julle (Diana Văcaru-Lazăr) vrea să facă o impresie bună cu orice preț, purtând pălării caraghioase și probând o coafură ce sfidează tiparele bunului gust, este îmbrăcată în haine mult prea *tinerești* care îi infantilizează apariția scenică, se hlizește pe tonalități stridente în momentul în care vorbește, asemenea unui personaj de *sitcom*, se străduiește să fie *la modă*, utilizând traduceri forțate în engleză, care detensionează încărcătura emoțională a discursului său. Ejler Lövborg (Ciprian Scurtea) intră în scenă ca un rockstar plictisit de celebritate, având o alură de poet damnat, ce încearcă să cucerească prin charisma sa tenebroasă afectată, își scrie cărțile uneori chiar pe propria piele,

În timp ce-și trece mâna prin părul plin de gel, suferă un moment de sinceritate violentă la beție prin care își arată vulnerabilitatea, își deconspiră episoade din trecutul său nu foarte ortodox: acest moment de expunere totală nu trivializează personajul, ci, din contră, îi dă acea încărcătură sensibilă, acea emoție care îl duce la *elevația* din final. În același registru, cuplul nou format, Jorgen-Thea, se salvează prin iubire de la anonim și convenționalism. Ca personaj individual, Thea Elvsted (Cendana Trifan), în schimb, este unul șters, subjugat de magnetismul întunecat al Heddei, dar care iese în evidență prin stridentele vestimentare și prin gestul, simbolic auto mutilant, al mânjirii propriului chip cu o înghețată, în momentul paroxismului conflictual. La aceste personaje-nucleu se mai adaugă două apariții feminine fulgurante, ce funcționează pe principiul liantului care asigură tranzițiile scenice: un personaj fantomatic (Arina Ioana Trif) desprins din estetica rococo, cu perucă pudrată, pantofi de epocă și redingotă masculină (care bântuie universul tehnologizat al protagoniștilor asemenea unui spirit malefic ce catalizează acțiunile distructive ale Heddei și care rupe convenția teatrală printr-un monolog străin de piesa originală ibseniană, demascând *impostura* artificiilor de creație) și Diana-escorta (Cristina Ragos) care este o combinație bizară între dansatoare de cabaret de ani 60, divă pop rock, ori zeiță postmodernă a unei sexualități stridente, obscene, ce aruncă de pe scenă spectatorilor prezervative, conducând din umbră momente de nebunie pasageră care scot personajele din confortul propriilor roluri sociale pentru a-i antrena într-o coregrafie teho. Tinerii regizori din noul val de creatori vin dintr-o zonă tributară influențelor eclecticice, cinematografice, intertextuale, care acoperă atât nivelul vizual, cât și pe cel muzical. *Hedda Gabler* nu face nici ea rabat de la această tendință, regizorul Botond Nagy numindu-și spectacolul o *instalație tehnopoetică*, ceea ce trasează din faza incipientă coordonatele unui *show* despre Hedda Gabler și universul ei. Efectul spectacular al acestei viziuni este

atât de puternic, încât celelalte influențe estetice teatrale sunt subordonate acesteia sau, pe alocuri, se pierd, nefiind asumate în totalitate. Psihoza personajelor și isteria de care sunt atinse se răsfrâng și asupra mecanismului scenic, asupra conformației spațiale a scenei, care ia forma unui interior de spație spațială ce comunică adesea cu exteriorul printr-un portal mobil în formă de ochi, ornamentat cu leduri stridente și stroboscopice, portal care, deopotrivă, delimitează avanscena, asociată imediatității teatrale, de ariescena care delimitează universurile fictive ale protagoniștilor, spațiul iluzoriu ce ia forma dorințelor profunde ale acestora. Privit dintr-o perspectivă *mefientă*, spectacolul sibian este un *sitcom* multifacțat, amprentat de mecanisme multimedia orbitoare ce, pe de o parte, sunt învelite în atmosfera solemnă, implozivă a unui film precum *2001: O odisee spațială* a lui Stanley Kubrick (acompaniat de *Recviem*-ul semnat de Zbigniew Preisner), iar, pe de altă parte, capătă valențele unui show de divertisment *sci-fi*, similar proiectului lui Luc Besson (*Al cincilea element*), la care se mai adaugă inflexiunile stridente ale lui Gaspar Noé, prin care nebunia psihedelică a interioarelor de cluburi scurtcircuitează percepția spectatorului prin contraste de lumini și sonorități industriale. Eclectismul muzical al spectacolului propune o grilă hermeneutică interesantă, din moment ce lipsa unei omogenități prestabilite la nivelul subtil al acompaniamentului sonor imprimă o atmosferă oscilantă ce poartă, în sine, elemente anticipatoare sau pur descriptive, în conformitate cu tensiunea dramatică a secvențelor. Cântecele pentru copii se întrepătrund cu *cover-uri* interpretate live ale melodiilor lui Björk, în timp ce vestimentația burlescă, caraghioasă, la limita *kitsch*-ului, a unor personaje precum *judge* Brack, se armonizează cu intrări spectaculoase în scenă pe acordurile Tinei Turner (*Simply the Best*). De asemenea, recuzita *glamour* a personajului Diana (un hibrid între tiparul protagonistei de cabaret à la Broadway și imaginea iconică a Madonnei ce-și poartă

sutienul conic) ori a lui Lövborg (o reminiscență pop rock atinsă de *spleen*) este încadrată de sintetizatoare care sunt atenuate de nuanțe simfonice (*Polonaise* de Shigeru Umebayashi). Intertextual, eclectic, strident și parodic, deopotrivă, fără a opera un proces extrem de de-dramatizare a nucleului textual ibsenian, spectacolul *Hedda Gabler* este o experiență nonconformistă care probează tendința generală a retranscrierilor marilor capodopere ale dramaturgiei universale, dinamitând percepția spectatorilor printr-un arsenal complex de influențe muzicale și cinematografice. În pofida acestei *aglomerări* stilistice, reprezentăția sibiană nu viciază prin aceasta dramatismul inițial al textului lui Ibsen, chiar dacă el este un produs artistic susținut aproape integral de partitura Heddei, secondată de personajele complementare, și nu rezultatul unei orchestrări graduale repartizate uniform pe toate elementele construcției dramatice. ■



© FITS 2018 Sebastian Marcovici

Feminism și inovație în *Hedda Gabler*

✍ ANASTASIA GAVRILOVICI



© FITS 2018 Sebastian Marcovici

Într-o cultură a teatrului destul de sărac în reprezentații care să aibă în centru personaje feminine puternice, de a căror evoluție să depindă întreaga acțiune, spectacolul *Hedda Gabler*, pus în scenă de tânărul regizor Botond Nagy după textul omonim al lui Henrik Ibsen, se remarcă printr-o suită de elemente diverse care converg și au rolul de a sublinia complexitatea construcției unui subiect feminin atipic. În raport cu *Hedda Gabler*, căci despre ea este vorba, în rolul căreia o regăsim pe Ofelia Popii, fabuloasă ca de obicei, toate celelalte figuri din spectacol se comportă ca niște personaje-bumerang, al căror parcurs

scenic este determinat în permanență de gesturile, mimica și actele ei. Această controversată reprezentație este și nu este ușor de digerat de către iubitorii lui Ibsen, întrucât abordarea inovatoare, excentrică și neconvențională la nivel formal a regizorului poate părea excesivă, însă, la o analiză mai aplicată a spectacolului, se poate observa că fiecare element constitutiv al acestuia este gândit și inserat cu o precizie matematică.

Gândit ca un performance tehnopoetic (iar aici meritul îi aparține și lui Kali Ágnes, cea care a construit scenariul și dramaturgia și care este și poetă), *Hedda Gabler* reprezintă nu doar o diagnosticare sofisticată și incomodă a realității, ci și un *statement* artistic, polemizând cu módele și módelele teatrului contemporan. Osatura narativă a piesei jucate de actorii Teatrului Național „Radu Stanca” din Sibiu urmează textul original cu un ochi implicat și detașat, în același timp, redând, într-o manieră nouă și provocatoare, esența acestuia, dar, mai mult decât atât, ducând-o până la extrem, până la granița fină cu stridența. Centrul de greutate al spectacolului îl constituie sarcasmul și cinismul bine strunite, de altfel spectacolul fiind, de la un capăt la altul ironic și chiar autoironic. Prologul o prezintă pe fetița Hedda Gabler, un copil bizar, o combinație stranie de maturitate și naivitate, care se joacă atât cu un ursuleț de pluș, cât și cu un pistol, care îi cere lui Moș Crăciun atât o poză cu mama, cât și un bisturiu și mânuși chirurgicale. Aceste amănunte, plasate în incipit, anunță un personaj complex și contradictoriu și anticipează parcă

turnura neașteptată pe care o vor lua lucrurile pe parcurs. Următoarele scene se focalizează pe un ansamblu de evenimente menite să creeze confuzie, să ambiguizeze potențialele direcții în care o va lua piesa. Hedda Gabler și Jorgen Tesman, soțul ei, proaspăt întorși din călătoria de nuntă, primesc numeroase vizite în noua lor casă, fiecare personaj având un caracter perturbator, întrucât aduc vești care tensionează atmosfera și alertează publicul. Mătușa lui Tesman sugerează posibilitatea morții surorii sale, doamna Elvsted vorbește despre reîntoarcerea în oraș a misteriosului Eilert Lovborg, Brack anunță o petrecere, prezumții ce evidențiază tot mai clar inevitabila ieșire din matcă a lucrurilor.

Punctul de convergență al tuturor evenimentelor este Hedda, a cărei personalitate supraetajată coagulează o serie de calități, defecte și vicii în spatele cărora pot fi decelate un caracter puternic, neconcesiv, forță feminină și capacitate de acțiune. Deopotrivă delicată și mofturoasă, elegantă și neglijentă, senzuală și copilăroasă, Hedda Gabler este un personaj cu un *halo* malefic, fiecare gest al ei fiind radioactiv, creând în permanență senzația de nesiguranță, de pericol iminent. Când vulnerabilă și hipersensibilă, animată de dorința de a avea o viață care să se încadreze în parametri normali și de a evita scandalul, când impulsivă și posesivă cu destinele celorlalți, protagonistă spectacolului are ceva din abnegația și haosul seducător al unor personaje rusești ca Anna Karenina sau Nastasia Filippovna. Simptomatic în acest sens este și discursul dinspre finalul piesei, în care Hedda Gabler vorbește despre frumusețea actului

suicidar, individualizându-se, între alte personaje feminine din alte opere, prin curaj, siguranță de sine și capacitatea de a lua decizii, în detrimentul altor figuri reduse la isterie, fragilitate și slăbiciuni. Astfel, spectacolul are o dimensiune feministă, demitizând izomorfismul indicilor lui Foucault care atribuia pasivitatea femeilor și bărbaților activitatea, capacitatea de acțiune. Dincolo de acest nucleu de interes al piesei, liniile de forță ale spectacolului mai sunt și decorul ultramodern, populat cu obiecte dintre cele mai surprinzătoare, dar și efectele vizuale și sonore.

Muzica electronică contrastează cu tot felul de melodii suave, în timp ce dialogul cu Siri, vocile robotice care se aud pe fundal, filmulețele de tip Facebook prin care se prezintă relații sau prietenii, exact ca în mediul virtual, sunt doar alte câteva dintre artificiile imagistice care scurtcircuitează piesa.

Hedda Gabler reușește să folosească foarte bine elemente din sfera tehnologiei, iar efectul creat este acela de a surprinde publicul și de a-l captiva prin prezentarea, nu fără o oarecare notă critică, a lucrurilor care caracterizează viața în secolul XXI, dar de care nu suntem pe deplin conștienți. Ironică de la un capăt la celălalt, reprezentația sancționează multe dintre clișeele, prejudecățile, automatismele și anxietățile societății contemporane prin diferite tehnici.

Personajele vorbesc la microfoane plasate în locuri diferite ale scenei sau au conversații sub forma unor interviuri sau *talk show*-uri, făcând aluzie la deficiențele comunicării între oameni. â

Reiterând cu un amestec de milă, duiosie și sarcasm bine dozate eternele „probleme” umane de tipul „și din ce o să trăiești”, „ce o să zică lumea”, „s-a cam rotunjit”, *Hedda Gabler* reușește, mai înainte de toate, să descrie umanitatea și mecanismele sociale cu toată toxicitatea, disfuncționalitatea și lipsurile lor. ■

FITS FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU
8/17 a 25-a ediție Iunie 2018

Raiffeisen BANK
Banking așa cum trebuie

Punem **Teatrul** în lumină

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

Stări umane

UN CÂMP DRAMATIC, COLORAT INTENS DE ROȘUL MACILOR IUBIRII

LORETA POPA

Deși impresia generală este că a rosti Cuvântul se face cu o ușurință uluitoare, o minte sfredelitoare intuiește, oarecum, faptul că în spatele acestei aparente lejerități se ascunde o muncă titanică și o sensibilitate ieșită din comun. A învăța să arăți lumii lumina dinlăuntrul tău prin intermediul vocii tale presupune o renunțare la intimitate fără precedent. Când ascultătorul și privitorul se află la o respirație distanță, tu, interpretul, te expui așa cum nu credeai că este posibil. Dar este un gest asumat, responsabil, demn de admirație. *Stări umane - Human Condition*, în regia lui Cosmin Chivu, reușește prin amestecul aproape alchimic de versuri semnate Radu Stanca, Mihai Eminescu, Lucian Blaga, Geo Dumitrescu, Khalil Gibran și Nichita Stănescu să deschidă un portal spre altă lume, una în care misterul feminității este valorificat cu iscusință. Structurând personajul feminin ca unicat, Cosmin Chivu inoculează enigme și atitudini, relații și reacții care trezesc interesul spectatorului, pentru că nu este vorba despre un simplu recital de poezie și muzică, ci despre o pătrundere într-un câmp dramatic, colorat intens de roșul macilor Iubirii, în toate formele ei cunoscute (mai întâi evazivă, apoi discretă) care trece prin gelozie, ură și furie, ajungând, într-un final, la tăcerea iertării și acceptării. Spectacolul stă sub semnul femininului încă de la început, când actrița Teatrului Național Radu Stanca, Gabriela Neagu citește versurile Mayei Angelou „Mă poți denigra până la începuturile istoriei / Cu acidul minciunilor tale brăzdând



© FITS 2018 Dragoș Dumitru

un cer pitic, / Mă poți acoperi cu cel mai abject noroi – Eu, totuși, precum colbul, voi continua să mă ridic”, iar Adelina, o tânără voluntară din Marea Britanie, face același lucru, dar în limba în care au fost scrise. Fragmente de versuri ulterioare au curs bine alese: un flux continuu de la o poezie la alta. „Sufletul își dorește să trăiască în trup, pentru că, fără membrele lui, nu ar putea acționa sau simți”, spunea cândva Leonardo Da Vinci. Ce este Omul? „O flacăra în bătaia vântului”, păreau a spune, abia pâlâind, în timpul spectacolului, lumânările din biserică. „Noi ardem și nu ne iertăm”, rosteau cei doi protagoniști, amândoi la o masă, așezați pe două scaune; un decor simplu pentru un subiect generos. El, Poetul, îi scrie ei, Femeii iubite. O călătorie spre înalt, pe care numai versul o poate

îngădui. O muzică a vocalelor amestecată cu versuri mirabile, rostite din amvon. Este necesară multă stăpânire de sine pentru a păstra echilibrul fragil al unei regii care întărește regula jocului secund, conferind expresivitate partenerului de scenă, în cazul nostru partenerului de spațiu din lăcașul de cult, devenit ad-hoc lăcaș de cultură. În timp ce muzica umplea spațiul despre care vorbesc, spectatorii puteau urmări pulsația estompată a flăcărilor lumânărilor aprinse din Biserica Evanghelică Sfântul Ioan, puteau privi Cerul, într-o comuniune perfectă cu divinitatea. Glasurile celor doi interpreți, El și Ea, păreau că urcă și coboară din Ceruri, aducând cu ei acorduri minunate, de neatins de către noi, oameni simpli. I-am admirat pentru aparenta lejeritate cu care au descifrat

pasaje aproape de nepătruns de către un om simplu, evident pasajele poetice fiind granițele coerente ale drumului inițiativ al celor doi. Muzica este o artă care dă glas tuturor stărilor umane prin emoțiile pe care le transmite și este invizibilă celor care nu reușesc să deschidă larg ferestrele sufletelor lor. Cât despre cel care a acompaniat muzical întregul art-infusion, Gabriel Basarabescu, pot spune că a impresionat prin calm, răbdare și perfecta stăpânire a desfășurării evenimentului. Părea că are o baghetă magică invizibilă cu care triază *stările umane* ale celor doi interpreți. Totul se împletea cu el în timp, iar înțelesurile veneau pe rând. Yohanna Grace (Valerie Cioloș-Vilemin), reprezentanta Franței, vorbește românește cu o naturalețe ieșită din comun, semn că trebuie să dai ca să primești. E vorba de energie, de suport, de disponibilitate, iar Iubirea presupune trăiri, experiențe comune, o evoluție comună și se bazează pe rezonanță. Spectacolul este completat de inserții vizuale pe un ecran, în spatele căruia, din când în când, se ascunde Ea, cântând. *Stări umane* este o poveste care îmbrățișează sentimentele conflictului și tristeții, arzând corăbille acestora precum obișnuiau vikingii înaintea vreme, pășind spre adevărata libertate. Din această poveste emană omenescul în forma cea mai pură. Puterea Ei vine din intuiția vieții, căci este purtătoare și născătoare de viață, capabilă de sensibilitate și altruism. Misterul feminității se insinuează în rostire, și gest, în tăcere și privire. Femeia are forța lăuntrică să-și poarte nefericirea prin zâmbet. Metafora ne ferește de banalitate și ne ajută să pătrundem în sferele sensibile ale existenței, să deslușim efemerul lumii, să înțelegem omul în relație cu ziua și noaptea, cu cerul și pământul, cu seninul și furtuna, cu anotimpurile și tradițiile. La marginea unei galaxii veșnice, omul poate deveni stea doar prin iubire. Dar ce frumos poate lumina noaptea o stea care traversează cerul! *Stări umane* a fost un vis, un vers, o melodie. Importantă rămâne starea de grație de după aceea. ■

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

Un gust doezălat se savurează cu mlaunță.

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

Despre condiția umană, *one more time with feeling*

✍ ANASTASIA GAVRILOVICI



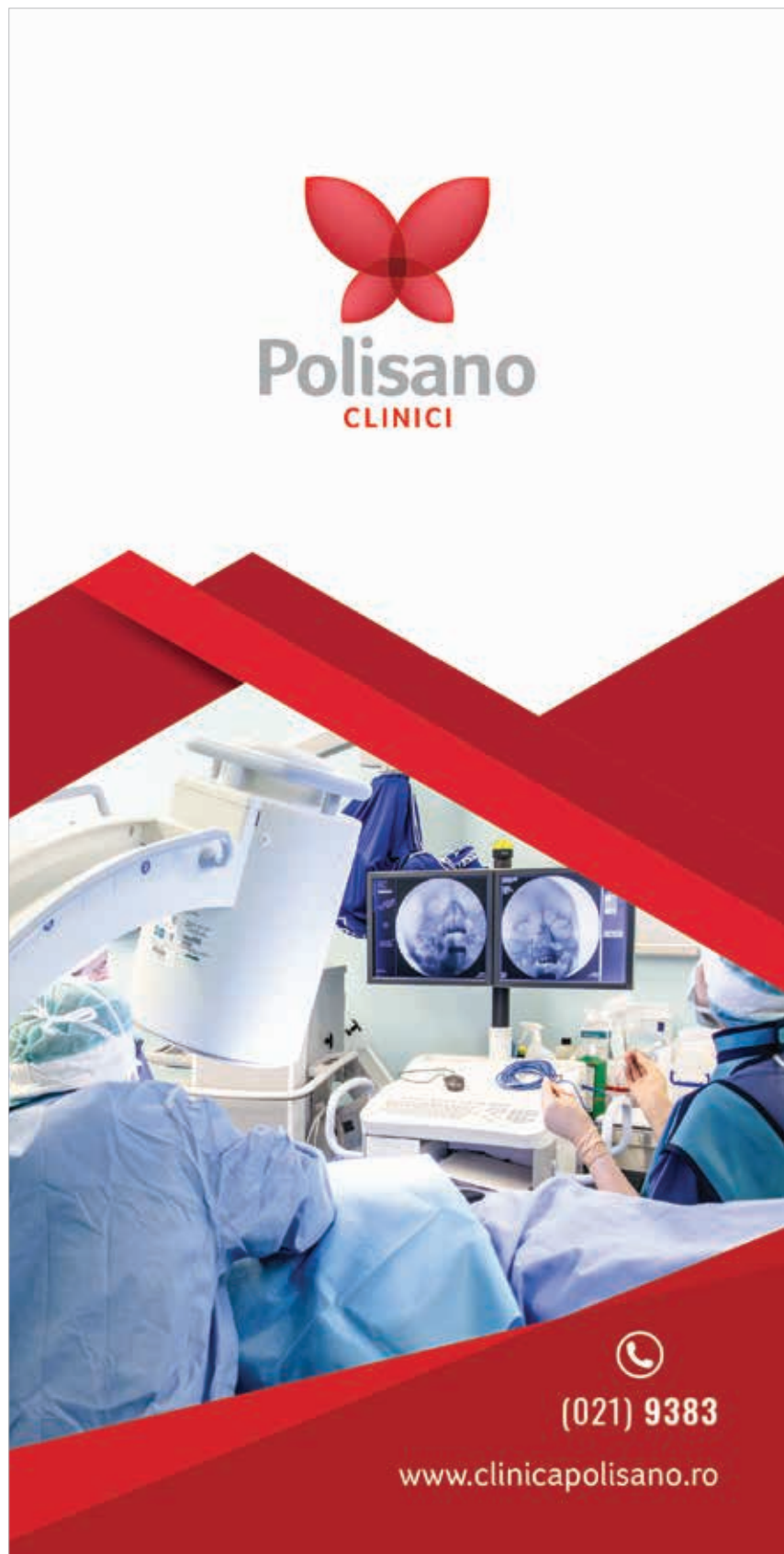
© FITS 2018 Dragoș Dumitru


Hibridizarea poeziei cu teatrul este una dintre cele mai riscante operațiuni artistice din ziua de azi, stabilirea dozajului din fiecare expresie artistică fiind dificilă, mai ales dintr-un considerent anume: faptul că ambele sunt forme de radiografiere a sinelui și a lumii care implică un oarecare exces de trăire, un pact cu dramatismul, cu exteriorizarea suferinței. Nu întâmplător, actul de a scrie poezie este echivalat cu gestul infirmilor de a-și exhiba ciotul și de a-l expune cu orice preț în văzul lumii dintr-un soi de masochism bine temperat, din nevoia de compasiune. Din acest motiv, *performance*-urile care


au la bază texte poetice frizează de cele mai multe ori stridența dacă în regia lor intră și componente ca muzica, dansul sau recitarea de către actori, care au tendința să încarce acest demers cu un plus de afectare, de teatralitate mai mult decât e necesar. Nu același lucru se întâmplă cu *Stări umane*, spectacolul montat de Cosmin Chivu, ce reușește să găsească proporțiile și concentrațiile potrivite pentru a crea un moment poetic emoționant și complex capabil să transpună, fără a cădea în retorisme și în patetic, subiecte general umane prin excelență dramatice. Interpretat de Yohanna Grace (Valerie Cioleş-Vilemin), care cântă și recită în limbile română, engleză și franceză, *Stări umane* surprinde prin mozaicări inedite ale

unor poeme semnate de Radu Stanca, Mihai Eminescu, Lucian Blaga, Geo Dumitrescu și Khalil Gibran în cadrul unui *happening* poetic ce explorează, cu delicatețea cu care un chirurg extirpă tumorile, zonele vulnerabile ale condiției umane. Optica pentru care se optează nu este însă una a disperării și a durerii surdinate, ci dimpotrivă, spectacolul abordează o viziune solară, un suflu vitalist ce reliefează frumusețea vieții care, după formula lui Dostoievski, „va salva lumea”, fără mize sau finalități estetice sau etice. De altfel, momentul artistic debutează cu un poem de Maya Angelou, intitulat *Still I Rise*, care celebrează existența exact așa cum este ea, în întregul ei ansamblu contradictoriu, subliniind capacitatea omului de a se reinventa, de a o lua de la capăt și de a găsi un sens. Omogenă și profundă, selecția poemelor hașurează mai multe arii din filosofie și literatură care au în centru existența umană, polemizând în jurul unor principii vertebrante ca binele, adevărul, dreptatea, iubirea. Dinamica spectacolului este interesantă și incitantă datorită faptului că nu urmărește o schemă precisă, o gradație ascendentă sau descendentă, ci alternează tematicile diferitelor tipuri de texte într-un mod care angajează publicul în acest performance poetic până la final. *Stările umane* evidențiază imensa sete de cunoaștere a omului, nevoia imperioasă de a explora realitatea, de a fi *prezent* în viață, încrâncenarea de a lupta în permanență, după expresia lui Cioran cu „tirania și mediocritatea evidențelor”, așa cum sugerează fragmentele poetice eminesciene alese din *Glossă*, *Odă (în metru antic)* și *Memento mori*. Puternica fibră morală a acestor texte din incipitul spectacolului, dublată de spiritul justițiar, rezistența la compromis și dorința febrilă de a schimba o lume caracterizată de inerție, anchilozată în compromis și standarde duble sunt doar câteva dintre elementele care se disting în prima parte a spectacolului. Incursiunea în pliurile universului uman continuă cu un omagiu adus iubirii și forței stihiale a acesteia, în stare să transfigureze lumea. Versurile din

poezia lui Nichita Stănescu invocate aici traduc cu acuitate exaltarea și senzația de armonizare cu toate elementele constitutive ale lumii ca efecte ale dragostei asupra ADN-ului uman. Fără a evita subiecte dureroase precum despărțirea, pierderea, singurătatea și moartea, *Stări umane* propune un repertoriu echilibrat și exact, în perfectă conformitate cu realitățile vieții. Dincolo de alonja filosofică și materia textuală de bună calitate, spectacolul se individualizează și printr-o componentă vizuală și auditivă de maxim rafinament, care completează cu succes secvențele poetice. Muzica *live* se îmbină în mod armonios cu vocea Yohannei Grace (Valerie Cioloș-Vilemin), a cărei evoluție de-a lungul spectacolului impresionează prin naturalețe, eleganță și magnetismul seducător cu care interpretează atât melodiile, cât și rostirea poemelor. Jocul cu luminile și umbrele are o contribuție importantă, întrucât construiește o poveste, un scenariu în care un el și o ea sunt protagoniști. Poziționați diametral opus, cei doi par să aibă un dialog nu doar la nivel verbal, cât și gestual, executând mișcări cel puțin la fel de expresive ca versurile și încărcând astfel reprezentația cu emoție. Nu în ultimul rând, pânza care se substituie unui ecran are o funcție importantă, deoarece realizează juxtapunerea cu textul, susținându-l prin imagini și video-uri care prezintă fie momente reprezentative pentru existența umană, cum este secvența despre ciclul vieții pus pe *fast forward*, fie evocă, printr-un melanj de culori și forme cu caracter hipnotic, frumusețea eterogenă a vieții. Concentrat și atașant, tensionat și liniștitor, cu accente de melancolie și bucurie, spectacolul se încheie cu invitația Yohannei Grace (Valerie Cioloș-Vilemin) adresată publicului de a participa la acest final cântând, artificiu compozițional care traduce, poate, miza principală a performance-ului, aceea de a reliefa că, dincolo de diversitatea traseelor și opțiunilor existențiale, cu toții suntem parte integrată a unei identități colective, trăind în simbioza pe care o creează aceleași stări umane, pe care le parcurgem cu toții. ■




Polissano
 CLINICI


 (021) 9383
www.clinicapolisano.ro

Exit West

✎ MARIA TĂNĂSESCU



© FITS 2018 Adrian bulboacă

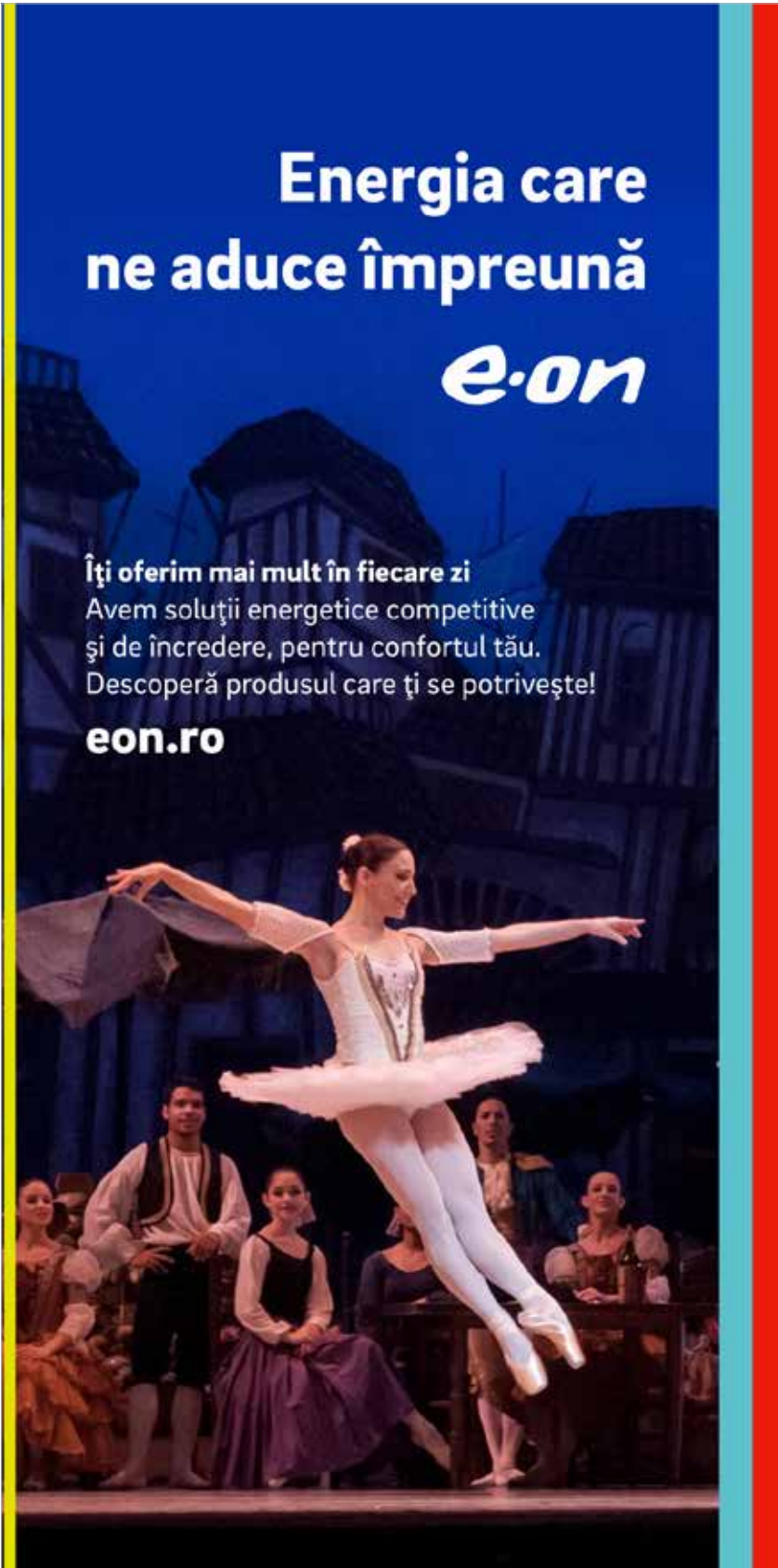
Matei Vișniec este un autor iubit și jucat în România. Se poate întâmpla să fie stagiuni în care să conviețuiească mai multe piese de ale lui în paralel, fie pentru adulți, fie pentru copii și adolescenți. Matei Vișniec e un dramaturg premiat atât în România, cât și în Franța, țara sa de adopție. Matei Vișniec e și un eseist redutabil și o voce jurnalistică recognoscibilă, care se confundă cu Radio France International de mai bine de treizeci de ani. Sau, așa cum inspirat spunea George Banu la întâlnirea organizată cu prilejul lansării celor mai recente două volume ale lui Matei Vișniec la FITS, e omul la care viața îmbracă formele cele mai diverse: de la poezie, eseu, proză scurtă, la reportaj și dramaturgie. Privilegiul unei asemenea lansări rezidă, poate, în întâlnirea a două minți efervescente, care împărtășesc idei, experiențe de o viață și afinități

intelectuale de tot felul; dar mai rezidă și în prietenia vizibilă, tangibilă, consolidată în zeci de ani de exil, dar și reîntoarceri în estul între timp eliberat de comunism, dar nu mai puțin dureros. Această prietenie este cea care plutește în librăria Habitus din Sibiu, ca un al treilea partener la discuție, o discuție fermecătoare și captivantă, care îți lasă aproape sentimentul că tragi cu urechea la o șuetă sofisticată. Discuția gravitează, firește, în jurul subiectelor fierbinți ale zilei, care, îți dai seama rapid, au altă pondere și iminență în Franța și aici, Matei Vișniec explică izvoarele care au condus la apariția volumului *Ultimele zile ale Occidentului*, volum de proză scurtă, care însă distilează stuporile jurnalistului de cursă lungă Matei Vișniec. Sunt invocați esești mari, care au fost cei dintâi în a profeti declinul Occidentului, de la Cioran la Spengler și Michel Onfray („catastrofiști” sau „declinologi”, cum sunt ei, în glumă, numiți). Ei bine, Matei Vișniec nu

împărtășește întru totul scepticismele fatale ale acestora din urmă, dar simte că, totuși, trăim „ultimele zile ale încrederii totale în Occident”. Chestiunea imigrației e una sensibilă în Franța, mai ales din pricina constrângătorului *political correctness*, provenit din mediul universitar american, care a ajuns să fie o formă de cenzură comparabilă cu ce se întâmpla în România în perioada comunistă. Devine aproape imposibil de discutat chestiunea refugiaților, chestiune delicată până la inexprimabil; până și forme de umor posibile în est devin aproape interzise în spațiul public occidental. Această stare de lucruri îl face pe jurnalistul Vișniec să transfere și să metabolizeze toate aceste frustrări în formă literară, în proze scurte care fie iau forma unor mici parabole, fie a unor scurte, dar pasionante confesiuni din perioada copilăriei petrecute la Rădăuți, care captează într-un mod revelator aceste dileme. În privința pieselor de teatru reunite în

acest volum, Matei Vișniec împărtășește povestea care le aduce împreună și aici demitizează puțin felul în care apare inspirația unui autor, pentru că cele patru piese iau naștere la cererile unor regizori sau companii cu care a lucrat în anii din urmă. E un proces în care se adâncește jurnalistic, cu documentări de jumătate de an, mai ales pentru *Ioana și focul* și *Cuvintele lui Iov*. Prima, povestea Ioanei d'Arc, personaj încă mitologic și generator de mitologii (numai în Franța s-au scris peste 2000 de piese despre temă) este o poveste cu destin internațional, scrisă pentru o companie japoneză, pusă în scenă de un regizor din Republica Moldova. E o rescriere a celebrissimei Ioana, al cărei statut canonizat intervine mai târziu în biografia ei și devine o revelație a felului în care se poate scrie și rescrie istoria însăși. *Cuvintele lui Iov* apare tot ca răspuns unei provocări regizorale și a unei investigații a felului în care se mai poate spune ceva nou despre personajul biblic. Ei bine, și aici Vișniec găsește o formulă de inversare a mitologiei și de chestionare, sub forma unui poem dramatic, a resurselor și limitelor cuvântului de a mai cuprinde realitatea. Personajele piesei sunt *Iov* și *Cuvintele* și piesa se sfârșește cu afirmația „Eu sunt cuvântul *sfârșit* și îți promit că la nesfârșit vor trăi cuvintele tale, Nesfârșite Iov”. Verbul dramaturgului păstrează ceva din ritmul biblic, dar accentul izbăvirii se mută în om și în spiritul său.

Spre final, George Banu, amintind de majoritatea intelectualilor implicați în săvârșirea Marii Uniri, care apoi au intrat în politică, întrebă dacă pe Matei Vișniec l-ar tenta o carieră politică. Acesta explică, însă, că în ce-l privește, literatura e forma sa supremă de rezistență și că una din salvările Occidentului ar fi, poate, exportul de pace, stabilitate și democrație, în loc de război și arme. Omul, spune Matei Vișniec, nu e o știință exactă, așa cum nici societatea sau planeta nu sunt științe exacte. Dar, iată că literatura poate fi știința exactă a salvării noastre de toate zilele... ■



**Energia care
ne aduce împreună**

e-on

Îți oferim mai mult în fiecare zi
Avem soluții energetice competitive
și de încredere, pentru confortul tău.
Descoperă produsul care ți se potrivește!

eon.ro

Karamazovi romanești, Karamazovi teatrali

✎ ANDREI C. ȘERBAN




© FITS 2018 Sebastian Marcovici

Asocia scriitura romanescă aluvionară și complexă a lui Dostoievski, alături de toată psihologia sa abisală, cu scriitura teatrală, concisă, adesea restrictivă prin exigențele sale care impun o esențializare tipologică, pare un pariu, dacă nu pierdut din start, atunci, cel puțin, foarte riscant. Nu întâmplător, dintre cei mai importanți romancieri ruși, Dostoievski este cel care a lăsat în urma sa cele mai puține (sau cele mai puțin reușite) ecranizări ori transpuneri scenice, din moment ce consistența epică a operelor sale presupune, în mod paradoxal, atât o rezistență foarte mare în fața operațiunilor de contragere a materiei textuale în eșantioane secvențial-dialogale restrânse, cât și o fragilitate inerentă care face ca aproape orice decupaj aplicat operei originale să poată compromite total întregul eșafodaj narativ. Cât timp, în *memoria colectivă* a cinematografeii universale,

statutul iconic al personajelor lui Lev Tolstoi ori ale lui Boris Pasternak au reușit să certifice maleabilitatea discursului romanesc al celor doi, turnat (cu toate sacrificiile de rigoare) în mulaje filmice, întrucât există o Greta Garbo care a întruchipat-o pe Anna Karenina, o Audrey Hepburn care i-a dat o consistență Natașei Rostova ori un Omar Sharif care s-a metamorfozat în Doctor Jivago, istoria cinematografică nu consemnează, încă, un Prinț Mișkil, ... Raskolnikov ori vreun frate Karamazov memorabil. O astfel de perspectivă oarecum comparatistă privitoare la relativa (in)capacitate a romanelor de a fi transpuse în limbaj cinematografic (perspectivă care, în acest text, nu își propune să aibă ambiții hermeneutice ori statistice) ne poate, totuși, asigura de caracterul delicat al statutului *teatral* al textelor dostoievskiene. Într-adevăr, adaptarea romanului *Frații Karamazov* realizată de Horia Lovinescu (pe care cei de la Teatrul Mic București, în regia Nonei Ciobanu,

l-au transpus în scenă cu ajutorul intervențiilor textuale ale lui Dan Micu) este o realizare monumentală pentru dramaturgia autohtonă, însă a considera că acest text dramatic suplinește în totalitate contactul cu textul original dostoievskian este, totuși, o supoziție hazardată. De altfel, este greu, în calitate de spectator, să ai certitudinea unei depline înțelegeri a conflictelor exterioare și interioare ale acestor personaje extraordinare, ori a straturilor de adâncime ale discuțiilor filozofice, în absența unei lecturi preexistente a romanului. De aceea, putem considera, mai degrabă, realizarea dramatică a lui Horia Lovinescu, respectiv viziunea regizorală a Nonei Ciobanu, drept un comentariu aferent romanului suport, un decupaj textual și senzorial subiectiv (și, deci, un decupaj ce impune deja o grilă proprie de canalizare a energiilor discursive și imagistice pentru activarea empatiei receptorului) care sugerează o ierarhie evenimentială anume și care permite accesul cititorului / spectatorului doar pe anumite paliere din universul sumbru și magnetic al acestei scrieri literar-filozofice despre relativitatea binelui și a răului. Am simțit nevoia unor astfel de precizări preliminare, întrucât realizarea Nonei Ciobanu, deși nu are cum să comprime întreaga materie textuală dostoievskiană într-un proiect spectacular compact și omogen, este un produs artistic intens și complex care se bucură de o distribuție de excepție, atât pe scenă (Marian Râlea, Cristian Iacob, Radu Zetu, Rareș Florin Stoica, Bogdan Talașman, Oana Albu, Simona Mihăescu, Gabriela Iacob, Ion Lupu, Avram Birău, Petre Moraru, Alina Petrică), cât și în culise (o scenografie extraordinară creată de

Peter Kosir și Nona Ciobanu, costume și muzică realizate de Doina Levintza, respectiv de Vasile Șirli). Astfel, dincolo de partiturile interpretative credibile și profesioniste ale actorilor ce reduc complexitatea psihologică a personajelor dostoievskiene, îmbătate de voluptatea suferinței sub toate formele sale, la câteva tușe dominante, prezervându-le nealterate predispozițiile și maniile comportamentale dictate de autorul rus (de exemplu, tatăl Karamazov, interpretat de Marian Râlea, este un histrion incomod care, ascunzându-se în spatele unei măști de bufon afemeiat, pledează pentru o filozofie a hedonismului, în timp ce Ivan, încarnat de Cristian Iacob, este un ateu cinic care alunecă încet înspre nebunie), una dintre cele mai inteligente soluții orchestrate de Nona Ciobanu este dispozitivul scenografic mobil, prin intermediul căruia regizorul decupează volume complementare, permițând o explorare atât pe orizontală, cât și pe verticală a spațiului scenic, la care se adaugă și decupajul de lumini ori de proiecții ce coagulează spațialitatea nucleelor dialogale succesive. Ingeniozitatea acestei opțiuni *tehnice* asigură, deopotrivă, o tranziție spațială lejeră și dinamică, inducând, în același timp, atmosfera tenebroasă a acestui microunivers îngust și sufocant, până ce publicul pare că urmează a fi strivit de acest zid mobil imens de lemn și de metal care, în ultima secvență a spectacolului, tinde să depășească perimetrul de joc. Aceași senzație de sufocare transpare și din artificiile muzicale orchestrate de creatorii spectacolului, aplicate unor versuri obsedante (iterând fie versete biblice, fie versuri de Tudor Arghezi ori de Emil Brumaru) care, dacă la începutul spectacolului, par a fi niște mantră, niște incantații salvatoare, devin pe parcurs un rezultat al alienării ireversibile, sintetizând, la un nivel mult mai subtil poate decât imaginea scenică însăși, aura sumbră a romanului dostoievskian care, deși imposibil de redat în totalitate prin intermediul unei convenții teatrale, se poate bucura, în spectacolul semnat de Nona Ciobanu, de o transpunere inteligentă și dinamică. ■



meriți să fii surprins

CELEBRĂM ARTIȘTII DE PE SCENĂ ȘI DIN BUCĂTĂRIE!



25
F I
T S

Cu pasiune, Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu
a ajuns la a 25-a ediție, iar Lidl este alături
de toți cei care au făcut posibil acest lucru.

08/17 a 25-a ediție
IUNIE 2018


surprize.lidl.ro

A vif!

TEATRU PO(ETIC)LITIC PE RITMURI RAP

 DIANA NECHIT



 © FITS 2018 APaul Băilă

” Statul este singurul responsabil de situația celor din *banlieue*?” Întrebarea cu care începe, programatic și declamativ reprezentația *A vif*, în regia lui Jean-Pierre

Baro și care are ca punct de pornire partitura lui Kery James, *rap*-er și poet umanist, rămâne proiectată pe ecranul din fundal pe toată durata reprezentației asemenea unei instanțe judecătorești incomode. Reprezentația se pliază integral pe convenția oratorică, dialectală, a unei dezbateri publice, pro

și contra, a unui *battle* discursiv ce opune programatic două entități, două instanțe publice divergente care configurează două identități sociale, culturale antagonice, conflictuale: Franța celor aleși și Franța proscrisilor, a delășaților. Dialectal, discursul reprezentației se mulează atât pe o alternanță dialogică, cât și ideologică, în care pledantul este à tour de role, acuzat și acuzator, se apără și acuză. Dialectica dezbaterii juridice are, în subtextul său, un discurs politic și politizant care (re)pune, pentru a câta oară?, în discuție, problematica

vinii, a responsabilității, asumate sau nu, asupra situației precare, a lipsei de viitor, a neputinței de a scăpa de determinismul social și etnico-cultural al proscrisilor din *banlieue*. Subiect sensibil și mereu actual este reluat și preluat de către dramaturgi și scenariști, de *rap*-eri și politicieni, de literatură, dar și de film (Jacques Audiard, *Un prophète*, Dheepan Abdlellatif Kechiche, *Lesquive*, Mathieu Kassovitz, *La haine*, Jean-François Richet, *Etats des lieux*) într-o densitate extremă a formelor de expresie și care, din păcate, nu

depășește linia reprezentărilor succesive și a dezbaterii publice, fie politice, demagogice, fie militante, implicate etic, a societății civile. Violența și lipsa de perspectivă este mereu actuală, nu a dispărut nici frica, nici umilința; cosmetizările aduse acestui spațiu al damnaților înfrumusețează doar *fațadele* HLM-urilor din *banlieue*, dar nu aduc reparații nici fundației, nici structurilor de rezistență. Deși confruntarea ideologică este prioritară, reprezentația nu face rabat unei teatralități de calitate, partiturile scenice ale celor doi protagoniști (Soulaymaan, interpretat de Kerry James însuși și Yann, interpretat de actorul Yannik Landrein) se structurează pe tehnica replică-atac, contra-replică-apărare, fandările și eschivele discursive, deturnările de frază configurează o rețea de intenții scenice și discursive judicios distribuite pe durata reprezentației. Deși aflați într-o situație de confruntare directă, cele două instanțe scenice alternează momentele de intensitate discursivă cu cele în care personajele sunt într-o situație de ascultare a partenerului, activă și participativă. În crescendoul scenic, aceste tranziții reprezintă supapele prin care textul declamat respiră, dă timpul necesar spectatorului să interiorizeze, să își clarifice pozițiile, să se implice mental și emoțional în confruntarea de pe scenă. Dacă pentru Soulaymaan, Statul este singurul responsabil de situația din *banlieue*, Yann mută responsabilitatea pe individ, pe principiul evoluției individuale, a dezvoltării. Se simte în discursul celor doi combatanți o bună cunoaștere și asumare a ideologiilor politice, dar și filozofice. Nu sunt opuse doar două personaje, ci două dialectici, două filosofii de viață; avantajele dobândite prin naștere, amprenta mediului social, privilegiul educației, pe de-o parte, violența ca unică soluție, inegalitatea șanselor, inutilitatea studiilor din cauza neputinței integrării pe o piață a muncii ostilă inadaptaților social, pe de alta. Pe lângă responsabilizarea sau nu a Statului, cei doi trebuie și să apere mediul social din care provin, să își motiveze poziția și alegerile. Alegerile scenografice, simplitatea dispozitivului scenic converg

pentru crearea unui cadru care să servească scopului oratoric, să susțină material prestația protagoniștilor, concepută special pentru scena mare a Teatrului Rond-Point de la Paris. Actorii sunt prezenți pe scenă, în penumbră. În spatele lor, o masă lungă, cu două scaune la cele două capete, extremități. Pe masă, dosare. Deasupra mesei, pe fundal, este suspendat un ecran de proiecție pe care se derulează, de-a lungul reprezentației, proiecțiile video ale lui Julien Dubuc, reprezentări în alb și negru, violente de tușe stridente de culoare a unor particule, molecule zoomorfice, antropomorfii, texte ce reiau obsedant întrebarea sub semnul căreia se află întreaga reprezentație, *Este Statul vinovat de situația celor din banlieue?* Proiecția din final reproduce o Marianne, care își modifică structura și compoziția, roasă pe dinăuntru de rugina inutilității și neadecvării ei la realitățile stadiului de azi al faptelor expuse. Reprezentația începe printr-o voce din *off* a regizorului Jean- Pierre Baro, naratorul spectacolului, care stabilește convenția dezbaterii juridice ce opune doi tineri studenți la Drept, de 26 de ani, care se confruntă în faimosul concurs de elocvență de la Barou, *Petite Conférence*. În intenția celor doi nu există nici o intenție caricaturală, discursurile lor, deși politice, nu sunt politizate, demagogice, ci sincere, vibrante. Dacă, în prima parte, dezbaterea este în totalitate verbală, cuvântul rostit se metamorfozează, pe nesimțite, în cuvânt rostit, intonat, sublimat de întreaga forță de sugestie a *rap*-ului. Se simte în prestația lui Kerry James toată iubirea sa pentru cuvântul rostit, toată forța de imprecizie a vorbirii, dar și extraordinara lui inventivitate verbală, poezia amară și aspră a celor din *banlieue*, a celor care au ales cuvântul drept unica versiune și soluție posibilă pentru a se face ascultați. Chiar dacă lupta și dezbaterea au loc pe scenă, publicul nu are o destinație pasivă, adresările directe la public ale protagonistului îl scot dintr-o pasivitate comodă și în transformă într-o adunare de jurați pregătiți sau nu, să dea un verdict, sau cel puțin sensibilizați, avizați! ■



CRAMA OPRIȘOR



Lenovo™

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*, un spectacol lectură în regia lui Bogdan Sărățean, propune un text tradus de Diana Nechit, care, la prima vedere, stârnește controverse: pe de-o parte datorită temelor expuse, iar pe de altă parte prin limbajul „brutal” al lucrării. Cele două personaje au caractere

clovnești, prezentând, 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.

În discuțiile care au avut loc după spectacolul lectură, autorul textului Jean-Michel Ribes a intervenit 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 *ethos*-ului 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, *every day*, 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. ■

La umbra piramidei

✎ DIANA ILIE

O scenă minusculă, scufundată-n întineric, de marginea căreia se agață lumina însetată adânc de viață, așteaptă în neumblare pașii Omului. De-a dreapta și de-a stânga se întrezăresc obiecte inanimate, simboluri reci și metalice, cu străluci instantanee reflectate în liniștea sălii. Mizanscena *one-man-show*-ului *Eine Kleine Nachtmusik* pare, în sine, o răsturnare a realității, special regizată pentru a se ajunge la magma simbolică a ideilor lui Gigi Căciuleanu. Nimic nu pare lăsat la voia întâmplării în acest *happening* scenografiat de Vladimir Turturică: de la oglinda uriașă, piramida metalică în interiorul căreia se ascunde un cub gol, capa rubinie care învește construcția provizorie a spațiului, până la filtrul luminii lui Dragoș Mărgineanu, grămada de traie și apariția intempestivă a muzicii lui Mozart. Căciuleanu face, ca pretutindeni, o apostazie a mijloacelor formale. El se decide de saturări ornamentale și compoziții teziste, alegând să instrumenteze o discuție amicală cu publicul, însă la porțile universului. Vorbim despre acea îndrăzneală de-a resorbi cuvintele de înțelesuri, gesturile de culoare sau violență, de-a produce ecouri multiple în *hăul* de dincolo de scenă.

Densitatea metaforelor pe care Lari Georgescu le descrie prin cuvânt și mișcare perforează atmosfera sălii, dă senzația unei înlocuiri a materiei din care este alcătuită realitatea. El accesează o zonă a teatrului-dans care își propune să găsească *adevărul* clipei, într-o consubstanțialitate fără de sfârșit a materiei și spiritului. Exercițiul de imaginație pe care ni-l propune

seamănă întrucâtva cu *universurile albastre și goale* pe care Nichita Stănescu le popula cu oameni vii, vii și morți, într-o succesiune de chipuri care își trag la sorti deznodământul. Lari își joacă toate șansele, întrupează toate fricile și grandomaniile, zace în agonia atotcunoașterii sau se zbate a neputință, fiind esența vieții trăite pe *bulgărele numit pământ*. Sigur că NU putea deveni donjuanist cu acte în regulă, omul vitruvian, geniu până la extincție, copil-jongleur, creator de întreguri, mașinist cosmic, alchimist al iubirii, Luceafărul serii, pasiunea cristică, Gânditorul, Cuminenția Pământului, însă dă un suflu nou tuturor acestor avataruri înfățișate chiar și pentru o clipă în timpul jocului. De altfel, tocmai faptul că actorul trebuie să coregrafeze poemul propriei existențe îl transformă într-un personaj proteic și predispus situațiilor marginale.

Pentru Căciuleanu, dansul este o poezie, așa că textul pe care îl propune nu face decât să dubleze în profunzime înțelesurile spectacolului, transformând replicile în substanța acelei gândiri poematice care a dus la apariția metapoeziei. Ritmul dansului, deopotrivă haotic și smucit sau calculat și punctând teritoriile de tensiune interioară, corespunde cu starea pe care muzica extrem de familiară a lui Mozart o răspândește în sală. Iată, de pildă, copilul-magician ținând într-un echilibru fragil *mingea lumii* (dăruită de Dumnezeu) și aruncând, la întâmplare, vina de a fi primit în stăpânire o atât de grea sarcină. Tema mingii, mingga care nu există cu adevărat, este o veche obsesie de-a lui Căciuleanu, dar în spectacol apare tocmai pentru a domoli șocul estetic pe care publicul l-ar fi suferit când trebuia să își imagineze ceva atât de concret ca lumea noastră,

sub forma mingii, dispărând. În tonuri tot atât de vesele, Alchimistul arlechin vrea să inventeze formula iubirii, mercurul pasional, albul dizolvat, galbenul evaporat și roșul electric fiind etapele pe care le arde pentru a-și satisface dorința histrionică de cunoaștere. Substanțele despre care vorbește nu sunt, în niciun moment, vizibile pe scenă, însă tocmai forma lor se naște dintr-un joc de energii, ca o nevoie acută pe care oamenii o posedă și de care se pot elibera doar cu ajutorul altor oameni. Arlechinul-dansator trece și el printr-un proces de simplificare și de întoarcere la origini, acolo unde poate fi autentic doar prin clovnerii lingvistice. El pare la fel de colorat și de abstract precum desenul *Dansatorului* lui Joan Miró, nimic mai mult decât o inimă bătăndă, suspendată de lună, pe care doar sferile de lumină o ghidează în *marea de albastru* în care se proiectează. În tandem cu mișcările pe care actorul le simte înăuntrul lui ca *tensiuni geometrice*, apariția lor exterioară se suprapune construcțiilor metalice de pe scenă. Oglinda nu mai e o condiționare, o pornire narcisiacă, ci îl împinge prin reflexii spre adevăratul Eu, unul damnat și ologit, denudat și obosit de-atâtea căutări.

În umbra piramidei gândirii, Omul își *contorsionează* personalitățile multiple, ajungând de la exaltări metafizice, la întreruperi de memorie și adevărate episoade maniacale, ca apoi să cadă extenuat în interiorul *Formei*, fie ea cub ori piramidă, cu aceeași vocație stănesciană a *bucății de piatră cioplită cu o daltă de sânge*. În urma lui nu rămâne decât impresia că efemeritatea dansului, precum și-a actorului, sunt acum captive în *mintea și sufletele noastre*. ■

EINE KLEINE NACHTMUSIK.

Caligrafie de Gigi Căciuleanu

✍ ANDA IONAȘ

In *Eine Kleine Nachtmusik*, Gigi Căciuleanu creează un spectacol de teatru-coregrafic de o mare sensibilitate și expresivitate, sondând, prin intermediul mișcărilor frumosului trup al actorului-dansator Lari Giorgescu, a minunatei muzici a lui W.A. Mozart și a propriilor texte poetice, universul artistului cu abisurile și înălțimile sale, raportul lui cu Marele Creator și cu lumea, căutarea propriei identități. Artistul este o ființă venită, parcă, dintr-o altă lume, aflată într-o permanentă stare reflexivă, într-un continuu proces de descoperire a sinelui și a universului: „Vă întrebați probabil cum am ajuns aici. [...] Am venit cu o navă spațială [...] Pământul e o planetă bizară. Aici oamenii nu au aripi și nu zboară. A trebuit să-mi ascund și eu aripile pentru a nu fi lovit cu pietre.“ Uneori eul creator și lumea se află într-o stare de incompatibilitate, de unde și sentimentul de înstrăinare, de melancolie, de inadecvare la un alt tip de viață decât cea trăită în leagănul visului, al ideilor pure și al frumosului. Oglinda imensă ce tronează pe scenă devine, astfel, un portal al trecerii spre o altă realitate, croită după chipul și asemănarea sa, realitatea psihică a reveriei, a creației, căreia artistul încearcă să îi supună realitatea obiectivă. Actul creator apare ca urmare a nevoii de a da consistență ideilor, trăirilor, de a deschide acele supape care să permită publicului accesul la o geometrie interioară. Piramida, sfera și cubul nu au, deci, rol pur decorativ, nici nu

sunt simple mijloace în raport cu care se realizează expresia coregrafică, ci simboluri ale căutării absolutului, a purității primordiale, a potențialităților încă neexploatare. Alături de verb și muzică, ele se integrează unui discurs aproape orfic, unei alchimii ce aspiră să re Creeze lumea: „Mingea ta, Doamne, e lumea mea. Lumea mea, e mingea ta. Când dau cu ea de pământ, mă simt atotputernic.“ Mișcarea este suavă și, totodată, plină de forță, gestică se ritualizează, lirismul se spațializează, săriturile cu brațele deschise îl înalță pe artist înspre lumea cugetării. Peisajele interioare se încheagă și capătă claritate: „Am visat orizontul, am văzut cu ochiul dinăuntru îngeri aterizând pe marginea de cer, pe copacii cu ramuri de cristal ai planetelor“. Tensiunea lirico-dramatică își are, însă, propria destindere, printr-o alunecare voită înspre ludic, ce readuce eul în cotidian. „M-am trezit tremurând un pic... un gândac lângă pat părea o notă neagră căzută de pe portativ.“ Muzica temperamentală și jucăușă a lui Mozart contrabalansează perfect momentele grave ale spectacolului. Ea este însoțită de numeroase trimiteri culturale la eroii operelor mozartiene, ce compun un univers plin de vivacitate și veselie: Zerlina, Donna Anna și Donna Elvira din *Don Giovanni*; Cherubin, Marcellina și Barbarina din *Nunta lui Figaro* sau Sarastro din *Flautul fermecat*. Lor li se adaugă delicioasele personaje ale *commediei dell'arte*, Pulcinella și Arlechino sau Pantalone și iubita sa, Colombina, aceștia din urmă făcându-

și cunoscută prezența chiar printr-un dialog din *off-stage*. Muzica marelui compozitor se revarsă cu freneză, înălțătoare și răvășitoare, căpătându-și expresia plastică în imaginea costumelor răscolite și răvășite pe podea de către artistul care se caută pe sine în fiecare personaj pe care îl creează: „Sunt corp locuit, străpuns de corpuri care nu-mi dau pace, femeii deghizate în bărbați, bărbați în haine de femei.“ Fiindcă una dintre formele predilecte ale cunoașterii de sine este dragostea, ei îi sunt închinată poeme („Zi și noapte, noapte-zi / În lanul cu pădăii, te aștept să vii / [...] Te-aștept deștept și desfrunzit, / Te-aștept de tot.“) și tot ei îi sunt asociate culori, funcție de diversele „nuanțe“ pe care aceasta le capătă: negrul, când stă „sub semnul lui Saturn“; albul când este „purificare, dizolvant universal“; galbenul când se asociază cu Venus, fiind „evaporare prin căldura sufocată de atâta dragoste“ și roșul când sugerează „efervescentă“, electricitate. Eul creator iubește atât existența pleneră, contemplația, cât și jocul, acesta fiind vizibil atât la nivel coregrafic (jonglerii, manipularea jobenului, piruete, înfășurarea și desfășurarea unei bucăți de catifea) cât și verbal, prin expresii precum: „mor-amor“, „să capăt un capăt de cer“, „ah, rechinel-arlechinul“. Nu putem să nu remarcăm tentativa de spargere a convenției din finalul spectacolului, când actorul-dansator se adresează publicului mărturisind „Am venit aici pe drum de seară și am să plec tot așa“. Dacă spectatorii și-au imaginat că în final, așa cum se cuvine unei piese bune, eroul principal va muri „ca doamnele să-și sufle zgomotos nasul și domnii să se caute stânjeniți de batiste“, el îi asigură că asta nu se va întâmpla, „pentru simplul motiv că nu puteți fi siguri că el a existat vreodată decât în mintea și în sufletele dumneavoastră“. Spectacolul semnat de Gigi Căciuleanu este o caligrafie confesiv-reflexivă a omului aflat într-o continuă căutare și frământare a înțelesurilor lumii, a artistului ce caută ca prin muzică, poezie și dans să se înalțe cu o treaptă mai aproape de lumea metafizică din care provine. ■

BMW i3. INTEGRAL ELECTRIC.

 ACUM CU ECOTICHET DE 45.000 LEI.
LA AUTOMOBILE BAVARIA.



WWW.BMW-SB.RO



Păcerea
de a conduce

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU 2018

BMW. Mașina oficială

Eveniment susținut de Automobile Bavaria Group

TEATRUL NAȚIONAL RADU STANCA SIBIU

VEDERE DE PE POD

DE ARTHUR MILLER

REGIA: EUGEN JEBELEANU SCENOGRAFIA: VELICA PANDURU

TRADUCEREA: DAN SOCIU DRAMATURGIA: EUGEN JEBELEANU ȘI IOANA MORARU

MUZICA ORIGINALĂ: RÉMI BILLARDON ASISTENT REGIE: CORINA PREDESCU

ÎN DISTRIBUȚIE: MIHAI COMAN ANDREI GÎLCESCU RALUCA IANI SIMONA NEGRILĂ IOAN PARASCHIV
VLADIMIR PETRE VIOREL RAȚĂ VLAD ROBAȘ CIPRIAN SCURTEA CRISTIAN TIMBUȘ CENDANA TRIFAN

+14

TEATRUL NAȚIONAL
RADU STANCA SIBIU
FONDAT ÎN 1788

on line
www.tnrs.ro



ELLES



SIBIU 2019
REGIA DE
GASTRONOMIA
EUROPEANĂ

www.tnrs.ro
facebook.com/TNRSS

INTRAREA ÎN SALA DE SPECTACOL DUPĂ ORA DE ÎNCEPERE A EVENIMENTULUI, ASA CUM APARE ACEASTA TIPĂRIĂ PE BILET, NU ESTE PERMISĂ.
NEPREZENTAREA LA TIMP LA SPECTACOL NU DĂ DREPTUL LA RAMBURSAREA BILETULUI SAU LA UTILIZAREA SA LA O REPREZENTAȚIE ULTERIOARĂ.
ACCESUL PUBLICULUI LA SPECTACOLE PŊNS SE FACE EXCLUSIV PE BAZA UNUI BILET VALID. ACESTA SE POATE ACHIZIȚIONA DE LA AGENTIA TEATRĂLĂ DIN SIBIU, STR. NICOLAE BĂLCESCU NR. 37 SAU ONLINE,
DIRECT DE PE WWW.TNRS.RO, LA ÎNCELSĂRI PŊNS DIN AGENTIE. LA COMPARAREA BILETELOR PE PLATFORMA WWW.BILETELE.RO, PREȚUL ÎNCLUDĂ ÎN FURTUNE DE OPȚIUNE COMPĂRĂTORILOR LEGATE DE TRĂNIRE ȘI LUBRARE.
ÎN LIMITA LOCURILOR DISPONIBILE, SE POT ACHIZIȚIONA BILETE ȘI ÎN SEARA SPECTACOLULUI, CU 30 DE MINUTE ÎNĂNTE DE ÎNCEPEREA REPREZENTAȚIEI. TEATRUL NAȚIONAL „RADU STANCA” SIBIU OPERĂ REDUCERI LA BILETE PŊNTRU
ELEVII, STUDENȚII ȘI PENSIONARII DOAR PE BAZA UNUI DOCUMENT JUSTIFICATIV CE TREBUIE PREZENTAT LA ÎNTRAREA ÎN SALA DE SPECTACOL.
ESTE ÎNTEȚISĂ FOLOSIREA TELEFONELOR MOBILE, A APARATELOR FOTO, PRECUM ȘI A CELOR DE ÎNREGISTRARE VIDEO SAU AUDIO PE TOATĂ DURATA DE DESĂȘURARE A EVENIMENTULUI.