

# APLAUZE





© FITS 2018 Dragoș Dumitru

# APLAUZE

Aplauze Nr. 03 / 2018 / 10 iunie

Editor: Ion M. Tomuş



Diana Nechit, Alba Stanciu, Doriana Taut, Andrei C. Serban,  
Cosmin Popescu, Anda Ionaş, Andreea Tudosie, Loreta Popa,  
Anastasia Gavrilovici, Maria Ştefănescu, Diana Ilie, Raluca Ţurcanaşu

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

Facultatea de Litere şi Arte

Departamentul de Artă Teatrală

CENTRUL DE CERCETĂRI AVANSATE ÎN DOMENIUL ARTELOR SPECTACOLULUI (CAVAS)

Universitatea din Bucureşti, Centrul de Excelenţă în Studiul Imaginii

ISSN 2248-1776

ISSN-L 2248-1176



# American Dance Show. Violență marginal urbană

✎ ALBA STANCIU

**C**onstruit prin prisma unei texturi creată din tablouri și din situații coregrafice ce au ca prioritate forme ale expresivității violente periferic urbane (reconstituite în perimetrul scenic sub forma unui mediu generat și generator de relații și raporturi inter-umane antrenante de cele mai violente pulsii interioare), spectacolul companiei American Dance Show, *FLEXN*, propune un profund și complex proces de explorare nu doar a agresivității umane dintr-o anumită categorie socială, dar, mai ales, un rezultat al cercetării unui anturaj *every day* din zona new-yorkeză Brooklyn. *Informațiile* expuse prin filtrul compozițiilor coregrafice, care au în prim-plan personaje legendare ale spectacolului contemporan cum sunt Reggie (Regg Roc) & Peter Sellars, sunt orientate către nonconformiste prezentări stilizate de situații, dar, mai ales, de *utilizare* scenică a corpului performerului, orientat spre cele mai neașteptate direcții. Dincolo de originea interesantă a formulelor coregrafice care alcătuiesc *corpus*-ul spectacolului (axată pe o implicare a mai multor tehnici de dans *marginal* în care este esențială raportarea la alura cartierelor de periferie urbană, Brooklyn sau anumite zone din Jamaica), impactul creat de coregrafie este generat de *șocul* întâlnirii cu o dimensiune a normalității, care furnizează datele necesare consistenței

artistice din aceste perimetre, prin expresivități care se afirmă în mod galopant în ultimele decade. Este vorba despre valori artistice încărcate de forță, aduse de o artă a instinctului, prezentă în zonele mixajelor genetice, valorificată de generațiile tinere aflate într-o continuă luptă fie de afirmare, fie de supraviețuire, al căror mesaj este încărcat nu doar de prospețime artistică, dar, mai ales, de eficacitate. Dansul creat de compania americană reprezintă o formulă puternică expresivă de a etala starea conflictuală, agresivitatea oricărei tentative de a relaționa sau a comunica, dependențele și vulnerabilitățile acestor indivizi, care conduc, în cele din urmă, spre autodistrugere. Toate aceste probleme, extrem de actuale, ale periferiei urbane, sunt distilate prin *soluții* regizorale coregrafice care creează adevărate construcții ale corporalității, având o alură *nefirească*, datorată contorsionării corpului. Flexibilitatea performerului este folosită până la recompuneri stranii, suprarealiste, ale formei umane și ale posibilităților coregrafice, ceea ce redimensionează coordonata teatralității creată prin textura întregului discurs spectacular. Toate aceste strategii tehnice (expuse la cel mai înalt nivel al virtuozității) sunt centrate în jurul mesajului acestui spectacol, ca o atitudine împotriva violenței dincolo de control a unei categorii umane și a generației tinere. Este expus anturajul *firesc* care a oferit coordonatele genului *street dance*,

formula galopant hibridă din punct de vedere stilistic a acestuia, care domină spectacolul, mixajul genetic al surselor, nenumăratele influențe care îi schimbă în permanență fizionomia (începând din perioada anilor '70, decadă în care acesta se afirmă). Este vizibilă, în expresivitatea corpului, implicarea efectelor tehnologiei, care re-modelează discursul coregrafic și repertoriul tehnic. Mișcarea devine alcătuită din *rupturi*, din serii și elemente repetitive, ce primesc valențele unui sistem fragmentar creat din ecuații de forme. Corporalitatea devine coordonată de modul de funcționare a tehnologiei, urmează un ritm similar cu aceasta, în timp ce calitățile expresive ale emoției primesc texturi mecanice, non-umane. Fizionomia mișcării devine, în același timp, compatibilă cu textura *sterilă* a geometrismului urban, ca un inevitabil proces de relaționare dintre corp cu un cadru creat din linii paralele, orizontale și verticale. Corpul este armonizat cu *năucitoarele* surse de lumină electrică și cu efectele vizuale în continuă mișcare, trăsături ce reorientează formulele de comunicare interumană. Este o compoziție ce menține autenticitatea datelor realității, aducând în scenă *normalitatea* evenimentelor comune cu care audiența este familiarizată, datorită prezenței acestor fenomene în muzică, în artele vizuale, în consistența urbană, geometric-austeră și, în același timp, ritmic agresivă. Fără îndoială, cele două teme care se întrepătrund și se completează reciproc în dansul oferit de American Dance Show gravitează în jurul impulsului *bestial* al nevoii de expunere a puterii, dominării și recunoașterii *celui mai puternic* din zonele marginale. Această temă este suprapusă tendințelor de modificare a datelor corporale orientate după reperatele tehnologiei. Spectacolul excelează nu numai prin incredibila prelucrare tehnică a corporalității individuale (care îmbină investigații asupra propriei personalități din partea fiecărui performer, valorificând larghețea surselor de inspirație care pot veni din orice direcție), dar, mai presus de toate, primește intense valori filosofice datorate artisticității contemporane. ■

# America, you need a miracle

✎ Maria Tănăsescu



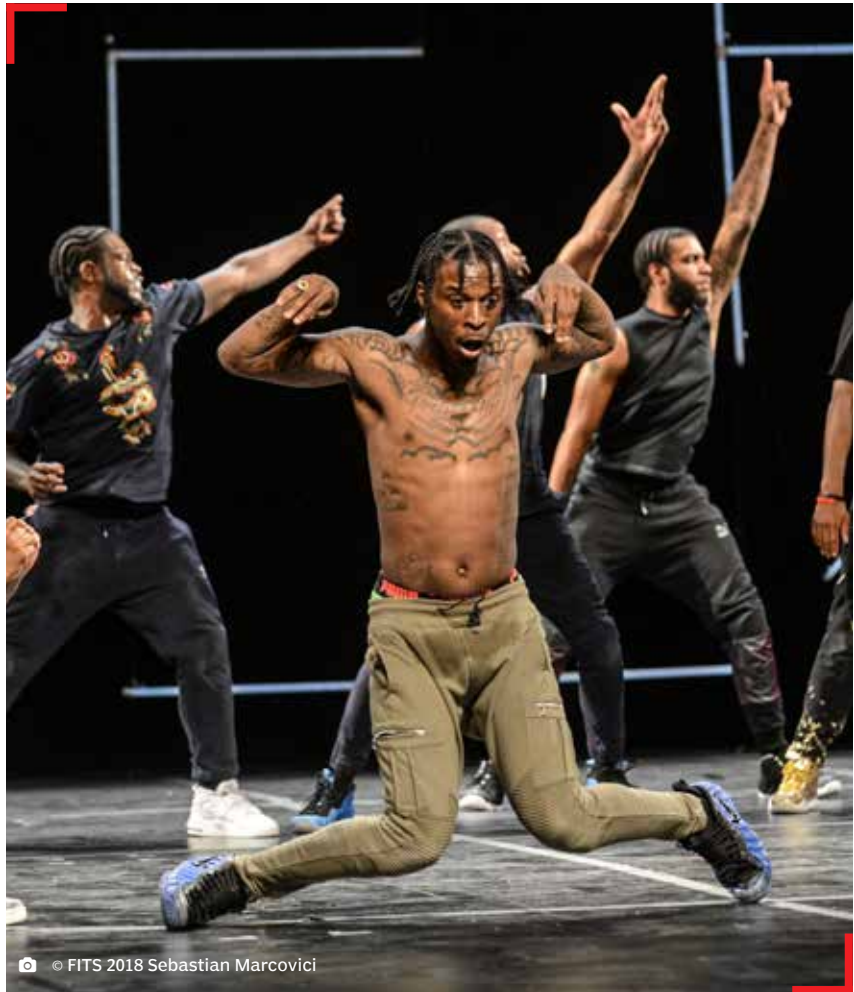
© FITS 2018 Paul Băilă

**M**emoria Americii lui 2014 poartă două răni încă sângerânde: uciderea a doi tineri afro-americieni în confruntări violente cu poliția, crime care au stârnit proteste violente în America și au dat naștere unor dezbateri despre substratul deloc epuizat al rasismului; numele celor doi, Eric Garner și Michael Brown, sunt încă rostite cu durere într-o țară care pare să își fi pierdut întrucâtva busola adevărului și a justiției sociale. Într-o scurtă discuție și Q&A cu publicul de la începutul spectacolului, Reggie (Regg Roc) Gray și Charlotte Brathwaite, cei doi coregrafi ai lui *FLEXN* au plasat în context atât opțiunile lor coregrafice, cât și filosofia pe care se construiește dansul lor. *FLEXN*, care e numele trupei, dar și numele producției, vorbește în termeni onești, deschiși și saturați de energie despre America de azi, adesea marcată de incidente precum cele din 2014, despre ciocniri violente ale comunităților minoritare cu poliția, despre inechități sociale de tot felul, dă o voce extrem de

coerentă celor care nu au o voce politică, iar forța covârșitoare a acestor voci la unison este imprimată mișcărilor coregrafice pe care ei înșiși le creează. Este, așadar vorba despre o intervenție artistică în comunitatea din Brooklyn, New York, acolo unde Reggie Gray și Charlotte Brathwaite strâng laolaltă o trupă de dansatori cu istorii personale și colective traumatice, care își co-creează mișcările de dans, propunând un soi de micro-confesiuni coregrafice de o forță uluitoare. Acești tineri vorbesc despre viața în *gangs*, de o violență teribilă, dar și despre iubiri pierdute, despre moarte și doliu, despre tensiuni sociale, dar și despre o solidaritate artistică, care plutește pe deasupra tuturor acestor povești, ca o aproape insesizabilă declarație de speranță. Ni se cere să reacționăm la ce vedem pe scenă, în fiecare moment, ceea ce funcționează ca o fractură a convenției teatrale clasice, în care reverențele și aplauzele au loc abia la final. Aici, intervine o parafrază în cheie simbolică a unui slogan devenit celebru după evenimentele din 9/11, slogan consacrat de un publicitar american în a doua zi de

după tragicele evenimente din New York: „If you see something, say something”. Sloganul a devenit marcă înregistrată a companiei newyorkeze de metrou, dar și o mantră extrem de conotată social și de difuzată în cultura *underground*. În acest show, funcționează ca o invitație la interacțiune, dacă e ceva din ceea ce vedem pe scenă care ne mișcă, sau în cazul acestui spectacol, ne zguduie. Stilistic, coregrafia e un *free-style*, un *street-style* cu propria sa terminologie, gramatică și poezie: vorbim despre mișcări de *get-low*, *gliding*, *bone-breaking*, *connecting*, *pauzin*, *waving*. Flexing e un stil de street-dance născut în Jamaica (și numit inițial *bruk-up*, care provine de la *broken-up*, așa cum sunt multe dintre mișcările de dans, care evocă rupere, frângere, fractură, mișcări aproape convergente cu o patologie a trupului, oasele par să se disloce, sunt uneori greu de privit până la capăt) și șlefuit în comunitatea din cartierul Brooklyn, din New York. Flexing-ul e, așa cum îl revelează și numele, un dans care împinge limitele de mobilitate și flexibilitate ale corpului mult dincolo de ceea ce ne putem imagina.

ntrebat într-un interviu despre colaborarea cu Peter Sellars (co-regizorul spectacolului și regizor îndeobște de operă și teatru) și despre intenția de a muta mișcarea *flexing* de pe stradă pe marile scene, Reggie Roc spune: „Îmi doresc, cu siguranță, să duc *flexing*-ul în zonele mai profunde ale artei; la operă, în școlile de balet, peste tot. Poate fi un dans sofisticat și poate fi și foarte *street*. Poate merge pe toate aceste drumuri.”. Muzica e și ea un actor cu voce distinctă în acest spectacol, *beat-urile* de hip-hop și reggae, alături de versurile uneori extrem de politice, delimitează un anumit strat al culturii, o epocă și un set de valori ale comunității afro-americane (majoritatea dansatorilor din trupă sunt afro-americani). Un alt element care se constituie într-un *statement* extrem de puternic este sistemul de neoane imaginat de Ben Zamora, care funcționează ca o punctuație copleșitoare și coerentă a acestei narațiuni, marcând succesiunea momentelor coregrafice sau diversele vârfuri dramatice, contorsiuni corporale sau duete și care pulsează sau clipesc ritmic în armonie cu tipurile de mișcări, ca niște hieroglife luminoase. Fiecare dintre dansatori are parte de propriul său moment de dans solo, învăluit în propria sa capsulă de lumină caldă. Dacă momentele de dans de grup sunt dinamice, iar povestea se derulează extrem de viu (sunt dramatizate ciocniri între găști, violență domestică, viața penitenciară, ciocnirile cu poliția, armele sunt prezente și aici, simbolic șiucid prieteni și parteneri), activând întreaga noastră conștiință a culturii americane absorbite prin mijlocirea cinemaului, momentele solo sunt infuzate de melancolie și mișcările devin hibride, își împrumută și substanță din dansul contemporan sau din balet. Hip-hop-ul e acum înlocuit de pian și viori, iar mărturisirile devin intime și dureroase. *FLEXN* e un spectacol care pune o oglindă și în fața propriilor noastre frustrări politice și limitări sociale și care, dincolo de orice, lasă în urmă bucuria pură și simplă a mișcării care a cunoscut libertatea. ■



© FITS 2018 Sebastian Marcovici



© FITS 2018 Sebastian Marcovici



# Să tăcem despre Cehov

✎ ANDREI C. ȘERBAN

**N**u de puține ori s-a vehiculat ideea conform căreia o poezie foarte bună poate rezista chiar și la proba unei recitări deficitare, alimentându-și suflul prin însăși structura sa de adâncime care activează senzori nebănuite ale cuvintelor, chiar și dincolo de amprenta lor acustică. Într-o manieră similară, nu sunt puțini cei care au vorbit despre maleabilitatea extraordinară a textelor de teatru foarte reușite (în special, a celor preluate din repertoriul clasic) care pot suporta mulaje și viziuni regizorale mai mult sau mai puțin fericite, (aparent) incompatibile, salvându-se chiar și din mâinile unui creator de scenă mai puțin talentat prin suflul lor intern specific. Dar să fie oare aceste opere dramatice chiar atât de reușite, încât să reziste chiar și în fața unei perspective regizorale care elimină în totalitate rostirea din mecanismul spectacular? Evident, în această situație, aspectele sunt discutabile. Căci a crede că reușita spectacolului *Trei surori*, după A.P. Cehov, al celor de la Novosibirsk State Academic Drama Theatre "Red Torch" care, iată!, pune în scenă acest text clasic, utilizând o strategie vizionară inedită ce se fundamentează pe suprimarea totală a cuvântului rostit, înlocuindu-l cu limbajul semnelor specific hipoacuzicilor, este deja garantată doar de calitățile absolute prestabilite ale operei cehoviene ar fi o prezumție pripită. De altfel, în absența unui ochi regizoral atent precum cel al lui Timofey Kulyabin care, deși *atențiază* poate la cea mai vitală dimensiune a teatrului de sorginte clasică, reușește să *normalizeze* cu atâta nonșalanță tensiunea dramatică a operei cehoviene, echilibrând la milimetru grotescul mișcărilor ample și al mimicii ce se subscriu convenției comunicării nonverbale cu suflul



tragic al constructului epic însuși, un asemenea demers ambițios nu ar fi depășit poate premisele unui experiment relativ naiv care ar fi pierdut din start contactul cu referentul literar propriu-zis. Într-adevăr, a elimina discursul rostit din ecuația unui spectacol de teatru care adaptează un element important din repertoriul canonic nu este echivalent cu a elimina limbajul, alături de toate posibilitățile prin care acesta accesează schema elementară a comunicării, însă, pentru tânărul regizor rus textul scris se detașează de perimetrul de joc, fiind doar o proiecție pe un ecran, o energie potențială lipsită de mulajul acustic corespunzător, un spațiu alveolar detașat aparent de imaginea scenică. A reda aici înlanțuirea evenimentială a

celebrei opere *Trei surori*, insistând pe dramele individuale ale personajelor care se confruntă cu gustul amar al inutilității lor și al deziluziilor repetate ce le condamnă la o dezumanizare lentă și dureroasă, poate fi redundant, însă, cu siguranță, efortul actorilor de a învăța pe durată a mai bine de un an de antrenament limbajul semnelor pentru a putea interioriza această cale de exprimare, fără a altera nucleul sensibil al emoției piesei cehoviene, merită amintit. În comparație cu un astfel de efort care asigură premisele unei receptări alimentate fie de admirație, fie de elementul de noutate, fie, pur și simplu, de expresivitatea fascinantă a actorilor, celelalte aspecte scenografice, tehnice, vestimentare, butaforice



inspirate din arsenalul obiectual al unei epocii contemporane tehnologizate (deși indispensabile în omogenizarea atmosferei și a artificilor regizorale) își pot pierde prin aură. Astfel, a problematiza pe marginea implicațiilor simbolice pe care perimetrul de joc, redat după principiile unui plan arhitectural al unei case cu pereți invizibili, evidențiați sugestiv prin benzi fosforescente ori a discuta despre straniețea sau miza interpretativă a recuzitei moderne (care, pe lângă elementele vestimentare și de mobilier inspirate de estetica specifică epocii create de Cehov, însumează obiecte precum laptop, ecran LCD, placă de păr, telefoane mobile cu care personajele își fac selfie-uri etc., la care se adaugă, doar în anumite momente,

și câteva extrase muzicale din Miley Cyrus – *Wrecking Ball* sau Moloko – *Sing It Back*) ne poate îndepărta de adevărata miză a spectacolului semnat de Timofey Kulyabin care, dincolo de pariul îndrăzneț și riscant de a forța limitele maleabilității unei opere din patrimoniul clasic al scrierilor dramatice, își propune să ofere spectatorilor o experiență spectaculară intensă și magnetică, fără ca aceștia să devină conștienți de faptul că sunt scoși din zona lor de confort (discursiv). A ne raporta, așadar, la această versiune a piesei cehoviene doar ca la o (simplă) tentativă de modernizare, survenită în urma inerțiilor aferente acestui prezent al inovațiilor regizorale radicale, ar însemna să ne refugiem într-o

schemă limitativă și disfuncțională prin gradul ridicat de mefiență pe care l-ar presupune extragerea unui subînțeles din acest arsenal obiectual al contemporaneității, uitând că, de fapt, miza principală a spectacolului *Trei surori*, în regia lui Timofey Kulyabin, este însăși emoția nedisimulată ce nu are nevoie de rostire pentru a umple o scenă. Poate și pentru că esența marilor opere dramatice poate să transcindă până și exigențele discursului rostit, așa cum și niște actori extraordinari, precum cei de la Novosibirsk State Academic Drama Theatre “Red Torch”, nu au nevoie de cuvinte pentru a comunica nonșalant cu publicul lor.

# Din jazz se întrupează Electra

✎ DIANA NECHIT



© FITS 2018 Paul Băilă

**T**raducerea în limba română a titlului piesei lui Eugen O'Neill, *Din jale se întrupează Electra*, reia plastic titlul din versiunea originală, *Mourning Becomes Electra*. Ambele versiuni trimit la referința auditivă, muzicală aproape, conotată de prezența substantivului *jale*, care circumscrie în aria sa semantică și referința la bocet, la moarte. Traducerea franceză privilegiază componenta doliului la nivelul titlului, dar cea românească, mai ales în contextul reprezentăției celor de la *Det Norske Teatret*, din Norvegia este mai mult decât inspirată. Opțiunea regizorală pentru convenția muzicală

a muzicii jazz, live, este și din această perspectivă, mai mult decât fericită. Pe de o parte, accentele muzicale permit o accentuare dramatică a registrului textual, fără a avea nicio clipă vreun nuanță redundantă. Stridențele și inflexiunile sincopate, aritmice uneori ale jazzului, volutele sonore sunt un dublaj sugestiv al meandrelor psihologice ale acestei drame, tragediei de familie, puternic influențate de dezvoltarea analizei psihologice, a psihanalizei de la începutul secolului 20, dar care reamintesc cumva și de valențele de acompaniament al corului din tragedia greacă. De la jale, la jazz, la bocet, prezența doliului, a durerii, prezența unei absențe sunt

indici textuali puternic sublimați de alegerea registrului muzical. Opțiunea pentru registrul jazzului converge și din contextualizarea didascalică a tramei piesei în contemporaneitate, în perioada Războiului Civil American. Piese clasice de jazz alternează cu prelucrări ale unor piese celebre din repertoriul celor de la The Doors dar și Metallica. „Morții sunt invizibili. Nu sunt absenți”, spunea Sfântul Augustin. Din această perspectivă au ales și mulți dramaturgi să trateze prezența fantomei în scenă, în teatru. Dacă orice dramaturg poate depăși limitele realului și reda pe scenă ceea ce ochiului îi scapă, poate totodată și să ne facă să simțim această existență a morților, menținându-i în zona invizibilului: scena nu face altceva decât să le evidențieze rolul printre cei vii și se va transforma într-o tensiune între ceea ce vedem (comportamentul personajelor) și ceea ce nu vedem (prezența subtil activă a celor morți), tensiune și prezență calificată didascalice de către dramaturg prin termenul de *fantomatică*. Acesta este și cazul dramaturgului american Eugene O'Neill, care, în textul tripartit *Din jale se întrupează Electra*, rescrie *Orestia* lui Eschil, alegând să nu reprezinte textual imaginea fantomei. În partea a treia a tripticului, dramaturgul multiplică aparițiile metaforice ale *fantomei*, fără să facă recurs la nicio apariție supranaturală. Omniprezentă, fantoma devine obiect al discursului, metaforă și nu este vizibilă decât prin ipostazierea casei celor din familia Mannon, Atrizii lui O'Neill, a tablourilor strămoșilor de pe pereții salonului sau prin cel al tatălui, Ezra, atârnat în biroul său. Acest aspect este poate unul dintre cele mai evidente, atunci când vorbim de separarea de modelul eschilian prin rescrierea modernă pe care o face dramaturgul american, dar care nu estompează prin nimic sensul tragic al acestei familii stăpânite de un destin fatal în care cei morți îi împiedică pe cei vii să trăiască. Progresia dramatică își găsește sursa în faptele, dar, mai ales, în discursul raportat al personajelor, animate de ură și de pulsiunea distructivă a dorințelor. Toată combustia dramatică se fundamentează pe un conflict



permanent între Eros și Thanatos, între pulsiunea vieții și a morții, căruia cei din neamul Mannon trebuie să îi facă față, din generație în generație. Mitul Electrei este dublat de cel al lui Oedip, iar răzbunarea copiilor este explicată prin ura față de mamă, pentru Lavinia, și prin gelozia față de amantul Christinei, în cazul lui Orin. O serie întregă de alte elemente conflictuale *aglomerează* și susțin degringolada personajelor spre deznodământul fatal, culminând cu spectacularea inversare de roluri prin care frații și-au modificat identificarea în sânul triumphiului oedipian. Astfel, Lavinia, care împingea iubirea pentru tată până la aderarea totală, spirituală, dar și fizică, vestimentară, la puritanismul ramurii paterne, devine înfloritoare și seamănă cu mama de la care împrumută senzualitatea; Orin s-a transformat într-o copie tulburată a tatălui, iar durerea doliului ia forma unui sentiment de vină care îl împinge să devină un cronicar al crimelor și pedepselor celor din neamul Mannon. Actorii și muzicienii prezenți pe scena reprezentației companiei norvegiene narează musical, dar și textual acest periplu printre păcatele acestei familii blestemată printr-o structură scenică ce reia structura tripartită a textului original. Decupajul celor trei părți este realizat prin proiectarea pe ecranul din fundal al titlurilor capitolelor, simplu, în alb și negru, dar și prin prezența celor trei posturi muzicale din jazz, pianul, bateria și bassul, care preiau à *tour de rôle* repartiția liniilor de forță ce susțin edificiul musical al reprezentației. Alternanța sau supremația unui instrument sau altul sunt sugerate și vizual prin reprezentări macro ale unuia sau ale altui instrument pe ecranul din fundal. Preferința pentru macro întreține sugestia dramatică, potențează psihologicul nevrotic, abisal al personajelor. De același registru țin și reprezentările macro ale chipurilor personajelor sau ale unor elemente anatomice izolate, mână, degetele pe clapele pianului. Indicii vestimentari, elementele de decor, toate converg spre crearea, dar și spre amplificarea sugestiei muzicale, care devine personaj de sine stătător în economia

reprezentației. Printr-un simplu artificiu legat de schimbarea costumelor, dar și a registrului comportamental al fraților, bulversarea suferită de cei doi, schimbul identitar devine și mai evident. Ca pentru a compensa o aparentă economie de mijloace scenice, partiturile vocale și actricești ale celor de pe scenă se situează într-o zonă a unei virtuozități nu doar muzicale care răvășește simțurile și emoțiile, care redau, fără a o ilustra vizibil, toată monstruoșitatea instinctelor, dar și fatalitatea unei perpetuări a crimei prin care, de generații întregi, viii se amestecă cu morții. Emblematică este scena finală în care toate personajele, din ambele lumi se reunesc la o petrecere, în jurul muzicii, într-un fel de reconciliere resemnată. ■



© FITS 2018 Paul Băilă



© FITS 2018 Paul Băilă



© FITS 2018 Paul Băilă

# Guó Fēng 国风, suflul statelor

✎ DIANA ILIE



© FITS 2018 Cristian Cojocariu

(apă, pământ), întâi separate, apoi aduse laolaltă ca într-o sinergie ritmică a naturii. Corpurile dansatorilor se confundă adeseori, lăsând impresia unei curgeri neconținute a timpului. Mișcărilor lor descriu ritualuri de curte și scene câmpenești, iar felul în care sunt așezați pe scenă nu este deloc întâmplător. Ei formează grupuri de câte 3, 6 sau 8 și execută mișcări în sincron specifice dansurilor rituale care se executau la curtea imperială. Denumit *Dansul Rândului* (Yi Dance – 佾舞), acesta a ajuns la statutul de ceremonial confucianist și a suferit extrem de puține schimbări de-a lungul timpului, păstrând valorile care l-au consacrat: eleganța și ceremonia imperială, grația și atenția la tradiție specifice dansurilor în temple, cutezanța militară sau, dimpotrivă, inocența și suplețea feminină, trăsături de mare preț pe vremea primelor dinastii. Decorul lipsește cu desăvârșire, pentru că nu este nevoie de artificii care să umple și să obosească privirea. Spațiul scenic este doar o fereastră către realitatea dinastiei Zhou (1046–771 î.Hr.), acolo unde glasurile oamenilor simpli și ceremoniile lipsite de fast, dar pline de însemnătate în ritmurile vieții lor, compun istorii personale și colective care se întrepătrund și dau coerență poveștii de ansamblu. Jocurile de lumini și umbre se înscriu și ele într-o parcimonie generală, scoțând în evidență scenele cu un impact puternic emoțional (ex: pierderea celui iubit, nunta, curtea). Astfel de secvențe sunt însoțite de muzică dramatică, adeseori percutantă și așezată în tandem cu mișcările actricești. Tocmai din acest motiv sunt alese piese recognoscibile, dublate de vocile celor care recită cânturile originale. O bună parte din spectacol este reprezentată chiar de aceste cuplete care intră în consonanță pentru a lăsa impresia de armonie și unitate a contrariilor, lucru pe care generații

**R**egizorul Wan Su dă o expresie spectaculară dorinței de a aduce pe scenă românească elemente tradiționale de coregrafie, muzică și poezie în stare pură și pune cap la cap un spectacol cu puternice influențe clasice și se folosește de corpul dansatorilor pentru a da o notă de actualitate și prosepțime unor viziuni care ar putea trece drept decrepite pentru un public alert, tânăr și, mai presus de toate, vestit. Tot ce exprimă piesa *Guó Fēng* este impregnat de spiritul confucianist al celor Cinci Clasice ( ; *Wǔ Jīng*), însă

face parte din Clasică Poeziilor, o colecție de 305 poeme împărțite, la rândul lor, în cânturi rituale, cântece din popor și imnuri. Se spune că *Guó Fēng* este cea mai apreciată și mai la îndemână formă de înțelegere a istoriei chineze. James Legge, unul dintre primii traducători ai Clasicelor Poemelor, menționează că felul în care ar trebui să privim aceste mostre prețioase de cultură este unul deschis, fără a interpreta gratuit simboluri ascunse în spatele imaginilor și lăsându-ne pătrunși de ritmicitatea și de puritatea tablourilor finale. Spectacolul se deschide cu o repunere în scenă a elementelor primordiale

întregi l-au asimilat și l-au perpetuat. Cele mai ușor de amintit scene par a fi jocurile create între bărbați și femei, într-un amestec continuu de tandrețe și erotism stilizat. Bărbații desfășoară adeseori activități de bravură, de camaraderie și curte (dansuri nuptiale în poziția cocorului), iar femeile se înscriu în adevărate coregrafii *morale*. Ele intră în scenă și se aliniază conform tradiției Qianshou Kaunyin, mai degrabă cunoscut sub numele de Bodhisattva, lăsând la vedere un singur corp, multiplicat armonios de o suită de mișcări extrem de precise în alternanță și cu adevărat seducătoare din punct de vedere vizual. Mai apoi urmează scene ample ale *dansurilor de mânecă*, create special pentru a sublinia trăsăturile fizice ale protagonistelor. Mânecile extrem de lungi sunt un exponent al eticii confucianiste (care promova acoperirea în întregime a trupului de soare) și o extensie a personalității fiecărui dansator. În acest dans sunt importante postura, dăruirea și exactitatea mișcărilor, reușind să se creeze reale exerciții de echilibru din mișcări deopotrivă fluide și rapide. Revenind la binomul masculin-feminin, se poate observa o continuă pendulare între sacrificiu și întâlnire, acolo unde liantul dintre cele două părți pare a fi devotamentul cu care își răspund. Ei se încred neconștient în capacitatea unei vieți trăite pentru iubire, cu o naivitate care cucerește dincolo de barierele impuse de limbaj, cultură sau înțelegere a recitalului dansant. Din acest motiv, partea centrală a spectacolului este adaptarea cântului Guan Ju, cel mai vechi poem despre găsirea unei neveste bune și cinstite pentru un tânăr drept și nobil. Fiecare strofă auzită pe fundal se bazează pe repetarea unor onomatopee care răsună în natură, scenele întregind o viziune aproape paradisiacă despre cuplu și dinamica apariției lui neașteptate, deși dorite. Iată motivul pentru care toate aceste episoade izolate se pot întâlni într-un continuum dramatic și narativ, dând naștere unor imagini care să amprenteze privitorul și să depășească o gamă de prejudecăți pe care le-ar putea purta cu el la o întâlnire atât de surprinzătoare. ■

**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!**



# Guo Feng și măiestria tradiției chineze

✎ DIANA NECHIT



© FITS 2018 Cristian Cojocariu

**L**ibretul acestei coregrafii ce surprinde ceva din diafanul florilor de cireș are la bază o antologie de texte ce aparțin literaturii clasice din China. Pentru profanul occidental, reprezentația de excepție a celor de la prestigioasa Beijing Dance Academy poate părea doar o incursiune în tradiția dansului și a acrobației proprii coregrafei tradiționale chineze. Reprezentația depășește, însă, bariera unui formalism decorativ, estetic prin referințele livrești ale incursiunilor narative ce secondează registrul mișcării scenice și care populează scena cu alegoriile vechilor

basme chineze, cu personaje fabuloase, păsări măiestre, ritualuri de luptă și de împerechere. Istoria literaturii chineze începe cu *Shi Jing (Cartea Poeziilor)*, o antologie de cântece, cânturi, poeme și imnuri care datează din perioada Dinastiei Zhou până la mijlocul Perioadei Primăverii și a Toamnei. *Guo Feng* reprezintă una dintre cele 4 părți ale Antologiei și este o culegere de versuri scurte, de sorginte populară, cântece folclorice care, prin sonorități, dar și prin inflexiunile vocilor, redau vorbirea simplă, a oamenilor obișnuiți. Registrul discursiv, narativ este completat de partitura muzicală tradițională, dar și de sunetul gongului care punctează

accentele de intensitate ale ansamblului, precum și de schimbările de ritm. Fără a avea o coeziune epică, reprezentația conferă tablourilor coregrafice o viziune unitară, dansul, costumele aglutinează substanța textuală diferită a micro-narațiunilor într-un basm erotic la limita unei fantezii vizuale și armonice. Scena este epurată la maxim, ea fiind doar cadrul fizic în care se naște celebrarea prin dans, sărbătoarea dansului. Alegerea unor mișcări specifice ritualurilor erotice scot reprezentația de sub incidența unui tradiționalism puritan și îi conferă accente moderne. Comunicarea expresivă prin armonia corpurilor prinse în dans surprinde



© FITS 2018 Cristian Cojocariu

complexitatea mulajului modernității pe o canava tradițională rafinată și extrem de variată, dar și naivitatea delicată a dimensiunii poetice a lirismului chinez. Reprezentația mută accentul de pe sfera conștiinței antice pe suflet, pe o suprafață a filozofiei corporale, prin acest aspect valențele culturale ale acestui tip de spectacol fiind evidente. Formal și structural reparația celor de la Academia de Dans din Beijing pune în scenă o serie de tablouri în mișcare fundamentate pe o alternanță feminin / masculin, redată la nivel coloristic și vestimentar. Lumina nu este un accesoriu scenografic, ci doar un complement funcțional al producerii și

receptării dansului. Principiile formei, ale ținutei pe scenă și ale competențelor tehnice sunt elemente definitorii ale măiestriei dansului clasic chinez. Postura și eleganța scenică reiterează o estetică a formei aflate în serviciul conștiinței, a spiritualului ce *locuiește* fizicul, sublimându-le. Dincolo de aceste componente ce țin de virtuozitate, vizualul și imagistica simbolică a unei Chine a multiculturalismului sunt evidente, chiar și pentru o privire mai puțin avizată, forța de sugestie a acestor tablouri vizuale în mișcare fiind un instrument de deciptare la îndemâna spectatorului occidental. Elementele figurative ale artei coregrafice chineze,

dansul păsărilor, al cocorilor cu precădere, dansul dragonului, tipic, mai degrabă, recuzitei coregrafice masculine, ca simbol al luptei de dominare, de câștigare a teritoriului sunt sugestive pentru re-crearea unui tip de ceremonial, a unei concepții asupra vieții de sorginte animalieră, fabuloasă: ceremonii nupțiale, de împerechere, lupta pentru teritoriu, dar și arsenalul seducției feminine. Sugestiilor simbolice animaliere li se suprapun cele din zona obiectuală a ceremoniilor tradiționale, dansul cu evantaie, elementele de acrobație în care trupurile dansatorilor recrează edificii impresionante, aproape imponderabile. Grupurile alternative feminin / masculin, în combinații de 4, 6 sau 8 dansatori, care, după ce își prezintă estetic și programatic ipostaza conceptuală în reprezentație, interferează și *dialoghează* scenic, recrează ipostaze de luptă, de cucerire, dar și de jocuri erotice. Acestea sunt realizate prin folosirea tehnicilor coregrafice ce țin fie de mecanica grupurilor, sincron, acrobație, salturi virile, piruete ce pun în scenă tehnici aeriene de o mare măiestrie, fie de execuțiile solitare ce punctează dramatic evoluția de grup. Această expresie fizică este completată de specificul gestual, poza și mirarea, exagerarea gestuală, recrează spațiul tradiției în dans și sunt suplimentate de o anume abstractizare a mișcărilor ce ține de registrul unei modernități bine conținute și încorporate estetic. Coloristic se păstrează aceeași alternanță ca în cea gestuală, tonurile de albastru deschis, de bleu fiind contrapunctate de tușe feminine delicate, de roz, dar și mai stridente, de roz-roșu aprins. Accesoriile sunt o completare a costumului de dans, fluid, ce îmbracă fără a estompa sau a accentua o corporalitate fragilă, mobilă și elegantă ce amintesc de desenul rafinat al stampelor. În integralitatea ei, reparația celor de la Academia de Dans din Beijing a oferit spectatorului european o reprezentare spectaculară a poveștilor de dragoste trecute și prezente ale civilizației chineze, povești cu tâlc care sunt încă de actualitate astăzi, dar și un sistem coregrafic unitar și independent. ■

# Când utima sticlă verde va cădea, cortina se va trage definitiv

✍ ANDA IONAȘ

**R**enumitul dramaturg și actor japonez, director artistic al Tokyo Metropolitan Theatre, Hideki Noda a oferit spectatorilor FITS în prima seară a festivalului, spectacolul *O sticlă verde*, o coproducție Tokyo Metropolitan Theatre și Soho Theatre (Londra), în asociere cu Noda Map, o companie teatrală fondată în 1993 chiar de Hideki Noda. Însăși denumirea Noda Map este inspirată, după cum se arată în caietul-program al spectacolului, de ideea de a oferi un ghidaj publicului „în spațiul poetic și fizic al teatrului”, de „a căuta sincronicitatea, pentru ca într-o zi teatrele lumii să se amestece, nu prin cunoașterea superficială a similarităților culturale, ci prin înțelegerea profundă a diferențelor”. Acest deziderat artistic se realizează cu prisosință în comedia *O sticlă verde*, un melanj postmodern de elemente eterogene, provenite din teatrul tradițional japonez *noh* și *kabuki*, din teatrul clasic european, dar și din cel boulevardier. Încă dintru început, atât costumele celor doi protagoniști soț și soție (Bo – Kathryn Hunter și Boo – Hideki Noda), cât și decorul (măsuța cu picioare scurte, folosită în ceremonia ceaiului, tapetul, o perdea cu romburi mici, sugerând ușa glisată) trimit la atmosfera unei locuințe tradiționale nipone. Cu toate acestea, un element ne atrage atenția: fâșiile de tapet stau să se desprindă, parcă lipite în grabă,

fapt ce probează deconstrucția la care vom asista în minutele imediat următoare. Familia ce locuiește aici pare a se fi îndepărtat de valorile tradiționale, sub impactul unei lumi supertehnologizate, tot mai egoiste, ahtiate după *entertainment*, care a uitat să comunice autentic. Cei doi soți și fiica lor, Pickle (Glyn Pritchard) sunt surprinși în mijlocul unei controversate: cine va pleca în oraș și cine va rămâne acasă, să aibă grijă de Prințesa (căteaua familiei), care este însărcinată și ar putea să nască dintr-un moment într-altul? Lipsa de empatie și ciocnirea orgoliilor generează o serie de situații comice cu accente burlești, chiar absurde. Bo este așteptat de colegi la o serată în „Țara minunilor”, „o oază de veselie inocentă într-un deșert nefârșit de tristețe”. Deja și-a pregătit urechi și nas de șoarece și defilează nonșalant pe muzica veselă a paradelor Disney. Soția sa, Boo, dansează sălbatic având în mână o pancartă cu chipurile componentelor trupei sale preferate, *Boyz of Noise*, ce va concerta chiar în acea seară. Fiica lor, Pickle, pretinde că vrea să meargă cu prietenii la un *tapas*, într-un local nou deschis, dar nu durează mult până când se va da de gol: de fapt, vrea să se întâlnească cu „maestrul” ei, care o va avansa la gradul de „locotenent”, în vederea „resetării pentru o altă lume”. Fata este convinsă că face parte dintr-o elită care a descoperit că universul nostru, ce nu este decât „un program sofisticat de computer”, va înregistra în viitorul apropiat o eroare

fatală, colapsând „sub greutatea propriei stupidități”. Salvarea ar putea veni din partea extraterestrilor care încearcă să comunice cu oamenii prin intermediul oilor, motiv pentru care Pickle are în camera ei un coș plin cu oițe de pluș și ascunde în poșetă o „pilulă a adevărului”. Cei trei se ceartă continuu, se ocărăsc, își reproșează greșeli din trecut și își anihilează reciproc toate șansele de a evada din casă. Boo îi distruge telefonul, tabletele și oițele fiicei lor, ba, pe deasupra, mai înghite și „pilula adevărului”, iar soțului său îi rupe invitația la paradă. Ca să se răzbune, acesta face bucăți CD-ul formației, *Boyz of Noise*, pe care Boo spera să primească autograf chiar în acea seară. După ce se vor fi legat reciproc cu lanțul câinelui, vor fi distrus toate mijloacele de comunicare (computere, telefoane, interfon) și vor fi aruncat cheile la toaletă, membrii familiei realizează stupefiați că nu mai au niciun mijloc de a ieși din casă și nici să anunțe pe cineva despre starea lor, fiindcă locuința este izolată fonic și, iar ei nu comunică niciodată cu vecinii. Îngrijorat că vor muri de foame și de sete, Bo este străbătut de un gând cât se poate de cinic: dacă ar mânca cățelușii Prințesei, când aceștia se vor naște? Nevoiți să recunoască faptul că „prin propriile acțiuni demente și inepte” au ajuns să fie complet izolați, cei trei caută să se descopere ca familie. Dar nu cumva este prea târziu? „Nouă sticle verzi atârnă pe zid și, dacă o sticlă verde va cădea, vor fi opt sticle verzi... Opt



sticle verzi atârână pe zid și, dacă o sticlă verde va cădea, vor fi șapte sticle verzi...“ Acest cântecel infantil, ce amintește de „Un elefant se legana pe o panza de paianjen...” din folclorul românesc, capătă accente tragice, transformându-se într-un recviem, o incantație funebră. Lumina puternică și glasul de copil ce se aude în fundal, anunțând căderea ultimei sticle, echivalează cu pășirea în moarte a celor trei. Comical și tragicul se amestecă, tot așa cum pe întreg parcursul spectacoului se amestecă temele profunde și cele superficiale, teatrul tradițional și cel modern. Agitația și exuberanța proprie comediilor de situație este întreruptă de câteva ori de închiderea luminii, însoțită de sunete specifice ceremoniilor budiste și mișcarea în *slow motion* a protagoniștilor. Muzicianul îmbrăcat în negru, ce acompaniază la instrumente de percuție derularea reprezentației, fără a participa la acțiune, machiajul puternic al actorilor, interpretarea rolurilor masculine de către femei și a celor feminine de bărbați, deschiderea evantaiului, semnalând începutul unei invocații, amintesc de formele tradiționale de teatru japonez: *noh* și *kabuki*. Coregrafia, umorul fizic, *bataccio*, încăierările trimit la *slapstick* și *commedia dell'arte*. Caracterul oximoronic al spectacolului se reflectă, de asemenea, în atitudinea personajelor care folosesc diverse registre de comunicare, virând brusc de la atitudinea jucăușă, chiar deșucheată, la cea gravă, cum este cazul lui Bo, ce trece de la exuberanța puerilă, născută de gândul participării la paradă în costum de Mikey Mose, la tonul sacerdotal, propriu maeștrilor teatrului clasic, recitând din Shakespeare. Tot acest melanj nonconformist și inedit nu face decât să atragă atenția asupra pierderii simțului echilibrului, a îndepărtării omului de nevoile sale naturale (comuniune în sânul familiei, comunicare, dragoste), asupra pericolului căderii în derizoriu și în ridicol, a dezumanizării prin tehnologizare, a egocentrismului, adică a acelor porniri care se vor întoarce asupra omenirii ca un bumerang. ■



# Circ contemporan. Instrucțiuni de folosire

✎ ANASTASIA GAVRILOVICI



© FITS 2018 Maria Ștefănescu

**P**entru cei nefamiliarizați cu această arie din artele spectacolului, sintagma *circ contemporan* determină în rândul oamenilor o asociere de tip reflex, trimițând spre o interpretare metaforică a fricțiunilor politice dintr-un spațiu. Nu, circul contemporan nu este un eufemism pentru politică, ci un construct artistic complex și de sine stătător, în al cărui aliaj intră muzica, dansul, acrobația și elemente *tradiționale* din istoria circului, reevaluate și recalibrate într-o manieră ce relevă o deplasare a mizelor artistice dinspre exhibiționism spre conceptualizare. Un aspect esențial și definitoriu este, înainte de toate, eliminarea animalelor din ecuația circului, care ar putea fi crucial în procesul de reorientare a publicului spre acest gen de manifestare, în contextul în

care circul a fost blamat, tocmai pentru că implica supunerea animalelor la diferite chinuri și experimente-limită, în virtutea unui divertisment morbid. Spectacolele de circ prezentate în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu aduc în prim-plan toate mutațiile cu potențial inovator care au făcut posibilă reconfigurarea acestui gen de manifestare. Ilustrativ este și performance-ul *Între cer și pământ (Limbo)*, pus în scenă de compania australiană Strut & Fret Production House care angajează publicul, prin menținerea unui contact perpetuu cu el, într-o experiență sinestezică și imersivă, la capătul căreia simțurile sunt simultan epuizate și surescitate. Regizat de Scott Maidment, *Între cer și pământ (Limbo)* reunește, în același receptacol, momente de maximă intensitate vizuală și auditivă care

nu se sprijină doar pe o imagistică și o retorică a spectacolului, ci și pe o schemă conceptuală care traversează ca un fir roșu întreaga reprezentație, conferindu-i, dincolo de dimensiunea comică, o profunzime subtilă. De la beat-boxing-ul electrizant al clovnului afro-american Mikael Bres, unul dintre personajele cele mai bine individualizate, la performance-ul înghițitoarei de torțe aprinse Heather Holliday sau dansul hipnotic în aer al artistei Evelyne Allard, secvențele spectacolului inovează și prin ștergerea oricăror linii de demarcație între genuri și rase. Acrobațiile care jalonează reprezentația funcționează ca un circuit cu becuțe legate în serie, strălucind la aceeași intensitate și dictând astfel respirația publicului. Nu puține sunt momentele în care, ca spectator, îți simți suflul suspendat și te afunzi involuntar în scaun, la vederea unor numere de acrobație care depășesc limitele imaginației și creează o tensiune plină de contradicții, îmbinând anxietatea cu fascinația. Cascadoriile în aer constituie una dintre piesele de rezistență ale spectacolului, în compoziția cărora jocul de lumini are un rol important, întrucât are capacitatea de a construi un *setting* halucinant. Balansul în mâini al lui Danik Abishev și multiplele forme și stadii prin care trece corpul său, precum și contorsionările spectaculoase pe care Aurelien Oudot le execută în aer, acroșat de un cablu flexibil în spatele unor *gratii* de lumină sunt doar câteva dintre elementele capabile să declanșeze senzația de gol în stomac, la vederea posibilităților nebănuite ale corpului uman. Depășind granița cu realul, performerii din *Între cer și pământ (Limbo)* demonstrează că, în



anumite condiții de profesionalism și antrenament, corpul poate deveni un origami, impresionând nu doar printr-o elasticitate dezarmantă, ci și printr-o frumusețe a perfecțiunii bine strunite. Un rol hotărâtor în dinamica reprezentației îl are muzica, aceasta fiind compusă de Sxip Shirey care nu doar că sincronizează uluitor de bine impactul momentelor artistice cu intensitatea muzicală, ci reușește să contureze o adevărată identitate sonoră a spectacolului. Polemizând subtil cu imaginea clasică a clovnului și parodiind-o, Sxip Shirey, îmbrăcat într-un costum alb, scurtcircuitează vizualul prin asocieri inedite între saxofon, tobe, trompetă, muzicuță și cântece indie-pop contemporane, cărora le adaugă o gamă variată de sunete bizare. Există numeroase contraste comice care măresc forța acustică a spectacolului. Astfel, muzica produsă de un glonț într-un vas, cântatul la castron, un *lalala* performat într-o manieră extrem de dramatică sau fundalul pe care se aude „will you watch me as I fall”, în timp ce un acrobat execută niște mișcări în aer care țin publicul cu sufletul la gură sunt artificii sonore care fac spectacolul memorabil. Dansul și acrobațiile au un caracter fluid, trecerea de la una la alta fiind aproape insesizabilă, ceea ce face ca *Între cer și pământ* (*Limbo*) să surprindă pe tot parcursul celor 72 de minute care jonglează cu așteptările publicului. Un el și o ea care dansează ostentativ, creând impresia unui preludiu, încep să se dezbrace frenetic, însă nu se mai opresc din asta. Actanții par când să cadă, când să se izbească în aer unii de alții, când să ia foc. Toate aceste inserții imprevizibile converg către instalarea unei atmosfere tensionate și tensionante, articulate pe calapodul funambulescului, al dinamității oricăror convenții legate de ce se poate face cu corpul și prin corp. Desfășurându-se, după cum marchează și titlul, *Între cer și pământ*, spectacolul poate fi privit ca o punere în abis a stărilor extreme pe care ciroul contemporan reușește să le provoace, reinventând ideea de divertisment și parodie. ■

**FAB. C**  
FABRICA DE CULTURĂ UNICREDIT

Pentru acces la spectacolele preferate, descarcă aplicația FITS 2018 din:  
 App Store Google Play

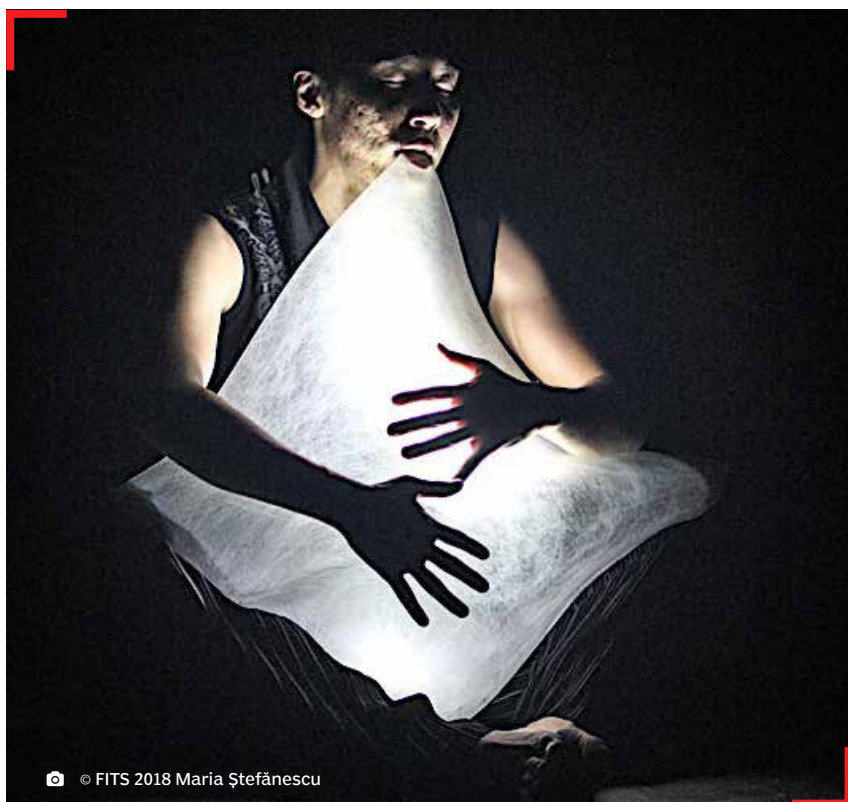
**De 25 de ori, Bravo!**  
 UniCredit Bank susține  
 Fabrica de Cultură și Festivalul  
 Internațional de Teatru de la  
 Sibiu la a 25-a ediție.

UniCredit Bank



# Căzând învăț să zbor. Dans teatral filosofic

✍ ALBA STANCIU



© FITS 2018 Maria Ștefănescu

**P**urtând alura tendințelor combinatorii, din punct de vedere tehnic și stilistic, din dansul contemporan din zona vest-europeană, îndeosebi franco-flamandă, marcat de compoziții ce combină cele mai diverse tehnici corporale, de la teatru de mișcare, acrobație și un dans puternic determinat de consistențe teatrale, coregraful și performerul Ryu Suzuki este prezent pe scena Festivalului Internațional de Teatru de

la Sibiu cu o concepție originală asupra spectacolului de dans. Totodată, aceasta este „racordată” la anturajul artistic creat de intervențiile recente ale unor artiști prestigioși, cum sunt Akram Khan sau Sidi Larbi Cherkaoui, cu care Suzuki a colaborat în anii anteriori. Nucleul tematic al spectacolului este zborul, ce oferă coordonate vizuale prin care este construit un discurs coregrafic din tablouri, cu esențiale valențe filosofice. Imaginile create prin corp sunt legate de probleme ale existenței individuale, dar, mai ales, artistice, de

aspirații, de devenirea și zbuciumul unui artist, de neputința desprinderii de materie. Este vorba de un joc al formelor, al situațiilor scenice dependente de o impecabilă tehnică corporală, în care apar tratări seriale ale situațiilor scenice, conturate doar prin prezența unui singur performer, Ryu Suzuki. Acesta stabilește relații cu puținele elemente de recuzită din perimetrul scenic, a căror plasare propune fie inserarea unor posibile limite spațiale, fie se pretează, în finalul spectacolului, unei sugestive construcții ce conturează o natură statică, o formă cu alură florală recuperată din elemente metalice.

Elementul prioritar, în spectacolul *Căzând învăț să zbor*, este corpul care se evidențiază printr-un complex repertoriu tehnic, subliniat de treceri dinspre dans contemporan către elemente de artă marțială, de la teatru fizic la etalări ale unor succesiuni de forme și posturi ale corporalității, încărcată de trimiteri simbolice. Este un corpus performativ echilibrat din punct de vedere dinamic, aflat într-un continuu balans al momentelor destinate emoției, expresiei și ritmului (corporal și sonor), coordonat de suportul muzical. Componenta acustică folosește o paletă largă a surselor, de la melodicitate, stridentă sau doar cuvânt și frază. Arta coregrafică a artistului japonez poartă marca direcțiilor de ultim moment, nuanțate de tentativele creative ce urmăresc mixaje stilistice, întâlniri dintre spiritualitatea estică cu pretențiile contemporaneității din dansul occidental, ca un melanj stilistic și expresiv corporal între orient și occident. Încărcătura emoțională, prezentă pe parcursul spectacolului, oferă o textură cursivă și o percepție firească a evenimentelor scenice, create nu doar prin intermediul corporalității, dar și prin simbolicele relaționări dintre acesta și materialul scenic minimal. Aceste interacțiuni corp-material scenografic generează formule insistente teatrale de construcție și deconstrucție de forme, contururi de imagini și trimiteri către un univers simbolic. În acest context, dansul *alunecă* spre pantomimă, spre construcții de situații imaginare

și expresivitate, datorate puternicei implicări ale teatralității în fiecare secvență a dansului, construind situații vizuale ale interiorității, ale stărilor mentale sau emoționale, materializări ale gândului care trece prin situații creative, sensibilitate umană și artistică. Posibilitățile de interpretare ale acestor texturi corporale sunt infinite, datorate modului „fluid” de expresie. Artistul japonez creează un discurs performativ ce apare ca o succesiune de idei originale, cu elemente neașteptate, salturi între tehnici de expresie corporală și inserare de elemente aparent contrastante, dar concentrate și echilibrate într-un singur centru, urmărind o spectacularitate teatrală a dansului. Totodată, dansul lui Ryu Suzuki suportă o evidentă contemporaneitate filosofică, marcată de consistențe performative susținute de idei postmoderne, de date esențiale interpretării și înțelegerii noilor expresii artistice, multiculturalismul și texturile creativ-impure ale performativității. Acesta este un produs de mixaje tehnice și de implicări cu valențe dramaturgice ale spațiului scenic și ale componentei vizuale. Deși este vorba de o minimală implicare a *recuzitei*, funcțiunea acesteia este esențială pentru trasarea unei coerențe narative pe de-o parte, iar pe de altă parte de a consolida eficiența discursului corporal, care se dezvoltă fie acumulativ serial, fie menține o consistență centrată pe salturi de la tehnică (acumulări stilistice) la trasarea unei povești foarte personale. Spectacolul creat de artistul Ryu Suzuki aduce o profundă interpretare, dincolo de cuvânt, a imaginii unei aspirații, a luptei artistului de a crea, de a se elibera de orice impediment material, construind consistențe vizuale prin formule esențialiste ale implicării materialului scenic, corp și spațiu. Este, astfel, conturată o entitate artistică, menită să rezoneze cu cele mai subtile și imperceptibile resurse sensibile umane, formule fie contradictorii, fie rafinat *războinice*, fie sub forma unei neîntrerupte regenerări emoționale susținute de nevoia continuității, indiferent de eșecuri, înfrângeri, epuizare. ■

## APOLODOR. CĂLĂTORIA UNUI PINGUIN

✍ ANDA IONAȘ

**A**polodor. *Călătoria unui Pinguin*, în regia lui Vlad Ciobanu, pe versurile lui Gellu Naum, este un spectacol plin de veselie și candoare, interpretat cu mult talent de studenții Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău. Aceștia reiterează prin mijloace inspirate din *commedia dell'arte* și *musical*, călătoria „celebrului tenor” în căutarea fraților săi din Labrador. Deschiderea reprezentației este anunțată de gongul unui Pierrot, cocoțat pe picioroange. Tot lui îi revine rolul a introduce publicul în poveste: „La circ, în Târgul Moșilor, / Pe gheața unui răcitor, / Trăia voios și zâmbitor / Un pinguin din Labrador. / - Cum se numea? / - Apolodor. / - Și ce facea? / - Cânta la cor.” Întreaga lume a circuitului se compune pe loc sub ochii uimiți ai copiilor: clovni fel de fel, jongleri în costume dungate, un halterofil musculos, un magician cu joben și baghetă. Urcați pe butoaie sau pe picioroange, cu toții se țin de giumbușlucuri, cântă și dansează. Printre ei, Apolodor, micuț și drăgălaș, în frac, cu năsul roșu și bonetă cu cănac, își plânge dorul de ai săi. Muzica suavă, ca de cutie muzicală, și lumina albăstrie, accentuează sentimentul de tristețe. Colegii îl îmbrățișează, îl mângâie, oftează și în final îl îndeamnă să plece cât mai curând spre frații săi din Labrador.

Călătoria sa de-a lungul mapamondului este redată coregrafic și muzical, urmărind sonoritățile specifice fiercării spațiu geografic străbătut: ritmuri orientale, *country*, pop-rock sau sau clasice. Ajuns în Labrador, Apolodor constată că acolo „nu-i picior de pinguin”, fiindcă după nașterea sa, întreaga familie pornise către Polul Sud. Fără a se da bătut, eroul își reîncepe călătoria. Străbate deșerturi și oceane,

rătăcește de pe un continent pe altul, din Alaska până în Tunisia, din Tibet în Africa, ajunge milionar pe-o insulă din Pacific, găsim un geamantan cu 40 de diamante, salvează Vestul Sălbatic de tâlharul din Connecticut, scufundă vaporul capitanul Cyrus Smith, un pirat mincinos și ticălos, este luat drept extraterestru și urcat pe un soclu de primarul Bigg din Saint-Louis, se îmbarcă chiar pe o navă spațială și revine pe Terra prin apăsarea unui simplu buton.

Întreaga poveste este spusă cu mult umor de diverși naratori, care au, de asemenea, rolul de a da glas gândurilor micului pinguin. Pe toată durata spectacolului acesta se exprimă preponderent prin gestică și mimică, singura sa replică fiind cea de final („Ce dor mi-a fost, ce tare dor!”), adresată nu fraților din Labrador, așa cum s-ar crede, ci chiar colegilor de circ, fiindcă, după regăsirea propriei familii, Apolodor realizează că cel mai bine îi era tot la București, unde se întoarce mult mai împăcat cu sine și cu destinul său de tenor. Ca orice călătorie, și călătoria lui Apolodor este una inițiativă: el ia contact cu noi civilizații, leagă prietenii de nădejde, cunoaște și sărăcia și bogăția, se purifică prin suferință și, mai cu seamă, se descoperă pe sine și înțelege, în final, ce anume îl face cu adevărat fericit, realizând că nu mai este un pinguin sălbatic, că nu mai poate trăi fără colegii care l-au înconjurat cu dragoste atâta timp și fără bucuria de a cânta în fața copiilor.

Coregrafia spectacolului, elementele de gimnastică ritmică și acrobatică, farmecul de necontestat al actorilor, euforia lor, costumele ingenioase, transformă întregul periplu al lui Apolodor într-o minunată feerie. ■

# FITS după 25 de ani, România după 100 de ani

✍ COSMIN POPESCU

**D**eschiderea seriei de conferințe FITS a celei de-a 25-a ediție a festivalului a avut loc în același spațiu consacrat al Bibliotecii Habitus și ne-a oferit un moment de reflexie asupra omagierii centenarului Marii Uniri a Principatelor Române prin dialogul a două personalități remarcabile ale României contemporane în ipostaza ei culturală, teatrală, dar și istorică, academică: George Banu și IoanAurel Pop. Invitatul, IoanAurel Pop, istoric și profesor universitar la Facultatea de Istorie și Filosofie din cadrul Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, la departamentul de Istorie Medievală, Premodernă și Istoria Artei, este președintele Academiei Române și rectorul Universității Babeș-Bolyai. Distins cu numeroase premii naționale și internaționale, Doctor Honoris Causa al universităților din Alba Iulia, Timișoara, Oradea, Cahul, Galați, Sibiu, Târgu Mureș, Universitatea de Stat din Chișinău, Universitatea Pedagogică „Ion Creangă” din Chișinău, este membru al Academiei Europene de Știință și Artă de la Salzburg, Austria, membru corespondent al Academiei Europene de Științe, Arte și Litere din Paris, Franța, membru al Academiei Naționale Virgiliene din Mantova, Italia, dar face parte și din alte organizații istorice naționale și internaționale de prestigiu. A activat ca director al Institutului Cultural Român din New York, S.U.A. și al Institutului Român de Cultură și

Cercetare Umanistică din Veneția, Italia. Cât despre personalitatea culturală, teatrală și academică a amfitrionului George Banu, atât de cunoscută celor care de ani de zile frecventează întâlnirile teatrale din FITS, aproape că nu mai este nevoie să facem completări suplimentare, numele fiind o carte de vizită suficientă celor din lumea teatrului și nu numai. Dezbateră a propus multiple variante de chestionare a proximității momentului 1918, căutând atât sensuri pentru evenimentele care au stat la baza întregirii unei națiuni partajate din raționamente politice, cât și o formă de raportare a omului contemporan la caracterul istoric al patriei. Propunerea mizei provocatoare de a aborda impactul și manifestarea gândirii politice a intelectualilor și a scriitorilor (ceea ce ar presupune o ruptură între cele două instanțe) i-a permis lui George Banu să confere acestei discuții un caracter amplu și ofertant, cu problematici care, explicate într-o manieră obiectivă și interdisciplinară, au adus un plus de perspective și de valențe momentului 1918. Astfel, diferența dintre cele două instanțe, menționează IoanAurel Pop, ar consta în faptul că poziția intelectualului îi oferă acestuia posibilitatea de a surprinde prin implicare evenimentul istoric, câtă vreme scriitorul are nevoie de o anumită detașare de tangibil, pentru a putea fi capabil să ofere o reproducere artistică de calitate a evenimentului respectiv și să impună consecințele estetice ale acestuia. De asemenea, istoricul punctează



© FITS 2018 Maria Ștefănescu

faptul că momentul 1918 nu trasează o caracteristică unică statului român în ceea ce privește unificarea regiunilor, întrucât acesta este unul dintre punctele în care se restabilesc frontierele statelor europene în urma negocierilor Primului Război Mondial. Însă ceea ce aduce o notă distinctivă aici este tocmai faptul că Marea Unire a fost un act comun al tuturor regiunilor, o expresie care a dobândit rezolvarea dorinței poporului dezbinit de factorul istoric, dar care își găsește sursa în aceeași tradiție, aceeași limbă, aceeași credință și aceeași cultură. Prin urmare, marea calitate a sărbătoririi centenarului este dată de eforturile purtate pentru a întregi nu un teritoriu, cât o conștiință națională, nu un spațiu care a deschis răvna mai multor imperii de a-l îngloba, cât revendicarea acestuia adevăraților proprietari legitimi. IoanAurel Pop continuă prin faptul că multiplele forme de conducere străine care au controlat și administrat aceste teritorii și au condus la întemeierea unei clase politice fade sau impropriei nevoii poporului, ceea ce nu a periclitat momentul cheie al devenirii





statului român de azi prin simplul fapt că intelectualii vremii respective și-au asumat calitatea actului politic. Demnă de menționat, precizează istoricul, dar nu neapărat și dorită, este și expresia abolirii paradigmei istorice manifestate cu precădere, dar nu în mod particular, în *obsedantul deceniu al proletcultismului*, perioadă în care este anihilat momentul 1918 și este interzisă recunoașterea altor evenimente sau personaje istorice care surclasează regimul. Conectată, așadar, la realitatea istorică, sfera artelor a început să immortalizeze momentul 1918 și proximitatea acestuia prin versuri ori proză. Astfel, Blaga, Goga, Vlahuță, Rebreanu conferă o localizare temporară metaforică sau concretă a evenimentului, lăsând posterității acel aspect spontan, sincer și organic al momentului. Receptarea actului de la 1918 stă sub semnul nevoii de dobândire a unei identități proprii, a emancipării naționale prin regândirea și reorganizarea politică, socială și culturală a statutului României. ■

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

25  
F  
I  
T  
S

Partener oficial al Festivalului Internațional  
de Teatru de la Sibiu

F  
I  
T  
S 25

## REGAL DE EXCELENȚĂ ÎN CERCETARE LA SIBIU: PLATFORMA INTERNAȚIONALĂ DE STUDII DOCTORALE ÎN DOMENIUL ARTELOR SPECTACOLULUI ȘI MANAGEMENTULUI CULTURAL

 **DORIANA TĂUT**

**F**estivalul Internațional de Teatru de la Sibiu facilitează în fiecare an noi și noi contexte de dialog și explorare culturală, contexte care, în ciuda efemerității cuvântului, reprezintă o constantă ce nu numai că poate constitui un prilej de dezvoltare profesională, dar totodată reprezintă un brand al calității. Dacă spectacolele lectură, conferințele și lansările de carte au devenit deja o tradiție FITS, iată că Platforma Internațională de Studii Doctorale reprezintă poate una dintre cele mai noi inițiative ale Festivalului, dar, în ciuda acestui fapt, a reușit să se dezvolte constant, reușind ca fiecare ediție nouă să surprindă prin complexitatea lucrărilor prezentate.

În cadrul acestei întâlniri, reprezentanți a nouă universități de pe Glob au venit cu cele mai noi cercetări în domeniul teatral, constituind astfel un soi de avangardă a secolului XXI. Sub egida pasiunii, tema de anul acesta a festivalului, artiști și tineri cercetători de pretutindeni au schimbat impresii, idei, preocupări, au împărtășit obsesii

și au creat conexiuni menite să le faciliteze evoluția cercetării. Principiul ce stă la baza acestui eveniment este cel al schimbului liber de informații, un vechi principiu atenian al cărui succes i-a asigurat perenitatea.

Este o experiență uimitoare să vezi la aceeași masă îndrumători de doctorate însoțiți de cei mai buni doctoranzi ai lor veniți din instituții precum Open University of Hong Kong, Chinese Culture University, Beijing Dance Academy, University of Montana, National Academy for Theater and Film în Sofia, Universitatea de Vest Timișoara, cercetători de la Teatrul Național Mihai Eminescu din Chișinău sau Centrul de Excelență în Studiul Imaginii București. Parte dintr-un consorțiu format din 26 de universități partenere, Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu găzduiește în fiecare an acest eveniment de nișă programat cu o zi înainte de FITS, tocmai pentru a da startul dialogului academic, facilitând astfel ocazia participanților de a savura integral paleta spectaculară oferită de FITS 2018.

În contextul în care România este în căutarea unei soluții pentru a putea crește investiția în educație, Platforma Internațională de Studii Doctorale în Domeniul Artelor Spectacolului și Managementului Cultural constituie un argument în plus însoțit de valoroase dezbateri și noi piste de cercetare ce se conturează grație acestui schimb internațional devenit vital în domeniul artelor performative a căror arie de extindere a evoluat cu o viteză uimitoare ajungând să fie și mult mai permisivă în ultimii ani.

Marile producții ale Europei și ale lumii circulă acum pe tot mapamondul, ajutând la uniformizarea limbajului necesar în dialogare și în expansiunea orizonturilor culturale ale artiștilor de pretutindeni.

Provocarea cercetătorilor de anul acesta lansată prin tema conferinței a fost „Spații performative în orașul contemporan: la nivel local și global”. Un subiect de dezbateră extrem de

actual mai ales în contextul în care Sibiu este pe punctul de a avea un nou centru de cercetare în domeniul artelor spectacolului și a managementului cultural, tocmai și-a reinventat o serie de spații de joc precum Piața Habermann sau Centrul Cultural „Ion Besoiu” și, în fiecare an, Festivalul Internațional de Teatru reușește să valorizeze în lumina reflectoarelor noi spații ce ne surprind prin energia pe care o poartă și o transferă spectacolelor găzduite.

Tema a fost cu atât mai provocatoare, cu cât majoritatea zonelor urbane sunt supuse unor perpetue metamorfozări determinate de noile trend-uri festivaliere care s-au extins cu o viteză musonică, generând energii surprinzătoare în spații al căror potențial spectacular a fost demult uitat sau poate că nu a fost niciodată exploatat. Cele șaptezeci și trei de locații ale FITS de anul acesta plasează Sibiu în fruntea orașelor a căror voluptate în a exploata funcțiile teatrale ale spațiilor urbane poate lesne deveni un exemplu.

Bucuria de a împărtăși această experiență artiștilor din alte zone, precum și curiozitatea stârnită de varietatea abordărilor în cadrul reconversiei urbane sunt poate cele mai de preț experiențe descoperite în cadrul ediției din acest an a Platformei Internaționale de studii doctorale în domeniul artelor spectacolului și managementului cultural.

Dincolo de tot acest dialog cultural, una dintre prioritățile evenimentului rămâne accentul pe calitatea cercetării, schimbul liber de informații, dezvoltarea de noi proiecte inter-universitare și înmulțirea prilejurilor de acest gen în care cercetători din toate colțurile lumii să poată face schimb de idei, determinând o incontestabilă evoluție a artelor spectacolului realizată cu noi mijloace tehnologice și adaptată la viteza erei noastre. ■



Te-ai întrebat vreodată **ce se petrece în mintea ta** în timpul unui spectacol de teatru?

Cum se formează lumea ta imaginară uneori atât de reală?

E timpul să îți explorezi propriul imaginar.

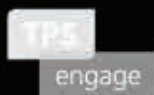


GRUPE SOCIETE GENERALE

PREZINTĂ

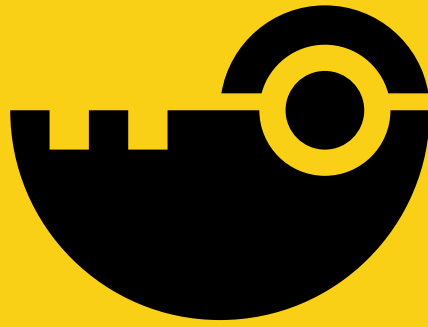
# LABORATORUL DE IMAGINAR

O experiență oferită de Adrian Damian, scenograf,  
împreună cu:



Vino în Laboratorul de Imaginar, în Piața Mare din Sibiu,  
între **8 - 17 iunie**.





*11-16 iunie 2018*

**Bursa de Spectacole de la Sibiu**  
Sibiu Performing Arts Market



ALPHA BANK