

Anul XXVI / nr. 8 / 21 iunie 2019

aplauze





HOTSPOT CULTURAL BRD
GRIJIRE SOCIETE GENERALE

DIN 7 Iunie / CASA ARTELOR, PIATA MICĂ



12 MUZEE CELEBRE ÎNTR-O SINGURĂ GALERIE DIGITALĂ

SAISONSEZONUL
FRANCEROMANIA
ROUMANIEFRANȚA
2019



Larisa Luca

A fi sau a părea?

A deveni sau a stagna?

Sub mulajul formelor care caută să iasă în evidență și să impresioneze, substanței interioare îi sunt reduse adesea posibilitățile de manifestare sau, ca revers, ea se poate ivi ca una dintre cele mai neplăcute trăsături umane. Câte o nouă mască în funcție de situație, câte o nouă carcasă care este cosmetizată în relație cu lumea, cu ceilalți. Îndeosebi când ești privit, lumea pe care crezi că o reprezintă se transformă în ceea ce ai vrea ca ceilalți să creadă despre tine. În acest sens, performarea identității și îndepărtarea de autenticitate, cruzimea și grotescul care țâșnesc de sub masca care strânge prea tare chipul sunt teme asupra cărora Witold Gombrowicz își îndreaptă atenția prin scrierile sale.

Pe lângă caracterul filozofic și absurdul înscrise în piesa de teatru publicată în 1935, ca primă scriitură dramatică a lui Witold Gombrowicz, *Ivona, principesa Burgundiei* este definită și prin contrastele puternice create între grotesc și sublim, între tragic și comic. În adaptarea tânărului regizor Botond Nagy, textul prinde viață într-o punere în scenă care pare să fie în acord cu sensibilitatea noii generații. Pulațiile și pasiunile interioare resimțite de cei de la curte se izbesc de un decor steril, alb, mobil, fiind imprimat cromatic de vestimentația exuberantă a personajelor, în nuanțe de auriu, roșu, albastru și negru. De pildă, prezența unui bărbat în costum negru, dar pictat pe față și pe mâini în roșu însoțește pretutindeni personajele, el făcându-și apariția constant pe scenă, uneori vizibil pentru ceilalți, alteori nu. Astfel, intrigile complicate ale firului narativ sunt susținute și vizual, iar diferențierea dintre personaje se face și prin vestimentația, nu doar prin contrastul care se creează între comportamentele lor.

Prințul Filip, moștenitor al unei familii monarhice, intrigat de firea tăcută și inabordabilă a tinerei Yvonne, caută să-și etaleze superioritatea, prezentând ostentativ familiei sale intenția de a se căsători cu această tânără al cărei „sânge e prea leneș”. Acest gest este ipocrit justificat de către regele Ignațiu, regina Margareta, șambelanul regelui și slujitorii servili prin mila, generozitatea, mărinimia și caritatea creștinească a prințului, un moștenitor cum nu se poate mai nobil. Însă, pentru acesta, fapta sa nu reprezintă decât o provocare, o „vânătoare” obișnuită de pe urma căruia el urmărește să-și confirme puterea de a putea obține oricând obiectele dorinței sale. Treptat, Filip ajunge să apeleze la mimarea unei umanități și a unui altruism pe care le vede la Yvonne, dar asta reprezentând doar un nou obiectiv pe care vrea să-l cucerească, dar care îl plictisește curând. Toate aceste jocuri ce



© FITS 2019 Sebastian Marcovici

capătă o tensiune macabră apar sub lumina unei comedii negre: jocul cu frica, cu angoasa, cu batjocura în care poate intra fiecare dacă nu se conformează noimei unei societăți puse sub lumina lui *a părea*.

Pe scenă apare o Yvonne modernă, îmbrăcată în rochie, cu căștile pe urechi, care pare să evite astfel pendularea unei vorbării lipsite de sens. Tăcerea ei se prelungește pe parcursul piesei în comparație cu logoreea continuă a celorlalți, care o asediază, rare fiind momentele când intervine printr-un comentariu. Yvonne apare pentru cei de la curte ca o „înțelepciune cumplită”, iar prin faptul că nu spune nimic despre ea, spune mult mai multe despre ceilalți. Inocența și simplitatea ei sfidează comportamentul celorlalți, care sunt captivi în propria lor alterare morală. În afară de Yvonne,

personajele feminine sunt reprezentate ca materializări ale viciilor, ale plăcerilor care guvernează viața celor de la curte. Astfel, toți ajung în final să fie prinși în verva colectivă de a-și dori să o omoare pe Yvonne. Deși unora li se pare un gest extrem, teama de a nu fi privit cu recunoștință de un altul învinge orice urmă de ezitare.

Șarada celor de la curte, comportamentală și verbală, se dovedește a fi ea însăși sterilă, lipsită de orice substanță atât timp cât este construită întotdeauna pe fondul unui șablon care, dacă nu se încadrează în limitele lui, anulează acel ceva care se străduiește fiecare să fie. Cum ei par a fi surprinși mereu sub privirile celorlalți, rolul pe care îl joacă în fața acestora trebuie să fie din ce în ce mai bun, adică mai josnic.

Diana Nechit

Yvonne, prințesa fără de noroc

Publicului festivalier s-a întâlnit în miercuria festivalului cu *talentatul domn* Botond Nagy și cu a sa Yvonne, anume *Yvonne, principesa Burgundiei*, de Witold Gombrowicz, din 1935, o tragicomedie despre nefericita poveste a unei prințese prinse în acolada nemiloasă a unei lumi superficiale, în care normele sociale și formele fără fond primează în fața oricărei porniri naturale, sincere și reale. Miza evidentă a textului merge înspre accentuarea elementelor de grotesc și de comic care au ca scop neutralizarea traumei dezagreabile ale piesei. Victime și călăi, o lume derizorie în care violența și ferocitatea *reglează* majoritatea raporturilor umane, în care oricine poate deveni următorul, absurdul și nonsensul acestei gratuități a violenței sunt resorturile fine care coagulează straturile textuale în liniile de forță ale reprezentației.

Care este valoarea unei feminități fruste, necosmetizate, într-o lume de celuloid populată și poluată de femei-obiect, în care sexualitatea devine, dintr-un act natural, dintr-o împlinire armonioasă, un arsenal pornografic lasciv și abrutizant?

Regizorul păstrează în integralitate distribuția piesei, la care adaugă sau aglutinează câteva entități scenice care vin să expliciteze, să dinamizeze sau să integreze sensurile auxiliare ale reprezentației: voyeurul (Daniel Plier) cu diferitele sale ipostaze contemporane, paparazzo, cameramanul avid de spectaculos, *de sânge*, este martorul omniprezent al scenelor cheie care conjugă violența și intensificarea situațiilor de criză; Lady Gorgones (Cristina Blaga, Ioana Cosma, Gabriela Pîrlițeanu), o triadă feminină seducătoare și lubrică, femeia-obiect, sclava și stăpâna fantasmelor erotice ale celor a căror masculinitate nu se poate dezinhăba altfel. Fie că ilustrează tablouri vivante, fie că este parte activă în arealul scenic, acest *corpus seducentis* cu trei ramificații, este *manipulat* pentru a provoca plăcerea bărbatului.

Îmbrăcate în costume de latex albe, pe tocuri, machiate și coafate identic, dansează provocator, agățate în lanțuri, se cambrează ostentativ, iar intrările și ieșirile lor din scenă, pe ritmuri de techno și electro (Nicholas Jaar) intensifică șarja erotică care scurtcircuitează scena, într-un puternic contrapunct cu pura și inocenta Yvonne și apoi instalează definitiv sensul existențelor de pe scenă sub „anarhia nelimitată a formei”.

Un alt personaj ce suferă modificări majore în raport cu textul original este Valentin (Ștefan Tunsoiu) care devine un Mickey Mouse grotesc, un entertainer ocazional care patronează cumva lumea underground a societății regale, pentru a introduce personajele într-o zonă crepusculară, unde își vor înfrunta atât cele mai arzătoare dorințe carnale, cât și propriile temeri. Cuplul regal, Regele Ignațiu (Daniel Buchner) și Regina Margareta (Emoke Boldizsar) încarnează pe scenă ideea de autoritate interșanjabilă care-și împart autoritatea de-a lungul reprezentației în

funcție de raportarea propriilor vulnerabilități la personajul-oglină al Yvonnei, dar și la relația societate-intimitate, exterior-interior, cei doi având la purtător atât o mască socială, cât și una intimă. Costumele cuplului regal, la limita kitschului (culori aprinse, materiale lucioase), poartă însemnele regalității, dar cu o tentă de carnaval, de paradă.

Costumele (create de Andreea Săndulescu, cea care semnează, de altfel, și scenografia spectacolului) devin și un element de caracterizare a personajelor, regina: flamboiantă, regele: un fel de rege de mahala, ușor decrepit, aspecte accentuate mai ales de atitudine și gesturi. Dacă, în prima parte a reprezentației, regina este ostentativă și dominatoare, sigură pe imaginea sa, în partea a doua, care coincide cu dezvăluirea sa, atât

fizică (apare pe scenă cu bustul gol, fără perucă, cu machiajul în dezordine, desculță) dar și emoțională, regina exhibându-și vulnerabilitățile cu o voluptate aproape autodestructivă. La rândul său, Principele Filip, moștenitorul tronului (Iustinian Turcu), oscilează între exhibiționism și retractilitate, investmântat într-un costum sculptor, la propriu, ce trădează nu numai opulența sterilă conferită de rangul nobiliar, ci și superficialitatea sistemului ierarhic demonizat de instinctele carnale. Personaj alunecos dominat când de capricii prostesți, când de aventuri teribilist-umaniste, ce *imbracă* aparent structura discursului creștin, Principele este personajul ce facilitează pătrunderea Yvonnei, a elementului catalitic, în intimitatea familiei regale. Tot astfel, ansamblul regal este înconjurat de



© FITS 2019 Sebastian Marcociu



© FITS 2019 Sebastian Marcovici



© FITS 2019 Sebastian Marcovici

aghiotanți care își împart rolurile, în funcție de exigențele impuse de dorințele ascunse ale protagoniștilor: Șambelanul (Valentin Spaeth), care împrumută trăsături din tipologia machiavelică a sfetnicilor consacrați de literatură, vine cu ideea unei fatale; Chiril (Ali Deac) și Ciprian (Ioan Paraschiv), secondează acțiunile prințului, îi potențează înclinația naturală spre *debaucherie* și ilustrează toată această masculinitate orientată spre instrumentalizarea femeii. La celălalt pol, Yvonne (Fabiola Petri), ingenuă și diafană, într-un tutu *nude*, cu căștile pe urechi, ca o protecție fonică în fața cacofoniei lumii care o înconjoară, traversează scena, egală cu ea însăși, într-un demers imploziv, aproape autist, asemenea unei plutiri inefabile spre îndeplinirea destinului ei tragic. Estomparea ei cromatică, lipsa stridențelor de orice fel, în costum și machiaj, este contrapunctul care permite *oglinzirea* exceselor celor din jur. Pasivă și impasibilă, refuză să se apere, nu renunță la atitudinea contemplativă, la prezența ei absentă, nici măcar în decursul a două dintre cele mai puternice scene ale reprezentației: scena în care cuplul regal încearcă să o inițieze în ritualurile curții, să o modeleze, să o *îndulcească*, încercând să-i vâre pe gât lapte și zahăr, ingrediente care să-i schimbe exterioritatea anostă și scena finală, a sacrificării ei, asemenea unei lapidări în care pietrele au forma unor carași roșii. Ca o păpușă dezarticulate, rămâne inertă sub ploaia de carași, dispărând cu aceeași discreție cu care a apărut în scenă. Deși episodic, personajul *bicefal* al mătușilor Yvonnei (Codruța Vasiliu, Johanna Adam), prela principiile sociale, mimetice ale familiei regale, funcționând ca o oglindă grotescă a gesturilor și sfaturilor de bună-purtare impuse de rigorile manierelor contemporane, dorind să impună nepoatei lor o atitudine care să-i permită dezvoltarea propriului sex-appeal. Iza (Anca Cipariu) este o versiune îmblânzită a gorgonelor, victimă și ea a capriciilor prințului și potențială victimă a actelor de cruzime ale cuplului regal. Trecând și ea prin procesul dureros de obiectualizare al femeii, devine treptat o jucărie de latex frământată cu brutalitate de mâinile regelui. Toate aceste personaje construiesc angrenajul prin care regizorul dezvoltă o panoramă a societății contemporane pe care o oglindește metaforic în mecanica gestuală a vieții de curte. Emblematică, în acest sens, devine scena reverențelor, care este dusă la extrem într-un mod grotesc ce privilegiază o expunere voit grosieră a artificialității curtoaziei. Personajele își pierd total latura instinctuală, devenind un fel de păpuși mecanicizate ce orchestrează cu stângăcie un balet al reverențelor ce pornesc dintr-o semnificație mai subtilă, dintr-un pur mecanism fizic într-un înveliș muzical contrapunctic, baroc, *Vara* lui Vivaldi. Nu doar muzică (Konya - Uto Bence) este un element ce potențează sau deturnează intenționalitatea acțiunilor, ci și scenografia (Andreea Săndulescu) minimalistă, funcțională ce-și propune să creeze un univers underground ce condiționează punerea în practică a actelor BDSM, a fetișurilor de orice fel. Materializând pe rând, cu ajutorul pereților mobili din faianță albă, care sunt iluminați diferit, *abatorul* lumii sociale, în care femeile devin hâlci de carne de sacrificat, interiorul palatului, dar și un spațiu metaforic plasat dincolo de percepția personajelor, un spațiu aproape hieratic ce găzduiește un ultim gest al purificării (dansul dervișului), spațiul scenic devine o prelungire firească a fizionomiilor ilustrate. Coregrafia (Judith State) reconstituie și ea același protocol lasciv, al ritualurilor de seducție, dar și automatismele etichetei sociale.

Alexandra Viștraș

George Banu în dialog cu Emmanuel Demarcy-Mota.

Teatrul în forme ale exilului

Sunt cel mai frumos din orașul acesta”, vers celebru scris de cel care poartă și numele Teatrului Național din Sibiu, Radu Stanca, a fost alegerea președintelui FITS, Constantin Chiriac, pentru deschiderea conferinței speciale ce a invitat la dialog două personalități repute ale teatrului european. Momentul de poezie nu a fost ales întâmplător, ci a prefațat tematica discuției: filosofia culturii în contextul unui teatru al exilului și lucrul scenic în spațiul temporal. Inaugurat cu emoție, evenimentul i-a adus la aceeași masă pe teatrologul George Banu și pe directorul Théâtre de la Ville.

Profesor emerit de studii teatrale, George Banu a conturat întâlnirea sub forma unui portret al intervievatului. Originea franco-portugheză a regizorului Demarcy-Mota influențează cert modul în care abordează scena și actorul, lucrări importante de dramaturgie, tradiția, modernitatea, elementele teatrale noi și tânăra generație. Singur la părinți, a fost mereu în căutarea unui raport frățesc, astfel că activitatea sa regizorală e dominată de conceptul de *communitas* și de explorările sale în domeniul psihologiei, filosofiei și al teatrului. Reușește să încorporeze un teatru fără frontiere care călătorește liber între disciplinele artistice și țări.

Aviditatea sa față de universul teatral, încă de la o vârstă fragedă, a convers la prima sa montare scenică, *Caligula* de Albert Camus, ce anunța la 17 ani înclinarea sa spre abordarea textelor puternice și profunde. Spiritul de lider al lui Demarcy-Mota s-a concretizat incipient la vârsta de 20 de ani, odată cu fondarea propriei sale companii, Théâtre des Millefontaines. Arta fără constrângeri este o deviză a regizorului francez, iar faptul că a privit sistemul artistic și pe cel educațional cu o curiozitate neîncetată, i-a dezvoltat capacitatea de a contraria și dezbate subiecte complexe. Crede în frumusețea naivității la orice vârstă și amendează concepția deseori greșită, până în prezent, conform căreia spiritului fantezist al unui copil este ceva negativ. La fel ca importanți creatori ai segmentului de *mise en scène*, precum Peter Brook ori Jerzy Grotowski, Emmanuel Demarcy-Mota a fost în căutarea unei forme de exil pentru explorarea antropologiei teatrale. Subiectul teatru înseamnă spațiu și timp în viziunea acestuia și l-a citat pe Balzac care afirma că *o datorie este necesară*, subliniind astfel necesitatea stabilirii unei punți între ce știm și ce vrem în viitor în teatru. Un termen-cheie conex acestui aforism este *dualitatea*, care, consideră regizorul francez, invită la responsabilitate, dar constituie și drumul spre vis, ca și când s-ar completa



© FITS 2019 Dragoș Dumitru



© FITS 2019 Dragoș Dumitru

„La fel ca importanți creatori ai segmentului de «mise en scène», precum Peter Brook ori Jerzy Grotowski, Emmanuel Demarcy-Mota a fost în căutarea unei forme de exil pentru explorarea antropologiei teatrale. Subiectul teatru înseamnă spațiu și timp în viziunea acestuia și l-a citat pe Balzac care afirma că o datorie este necesară, subliniind astfel necesitatea stabilirii unei punți între ce știm și ce vrem în viitor în teatru.”



– lucru posibil doar prin teatru. A montat autori precum Pirandello, Ionesco, Balzac, Vitrac sau Camus, dar și autori contemporani precum Fabrice Melquiot. Autori ale căror cuvinte sunt încă relevante, întrebări care repun în chestiune propria existență a oamenilor, adesea în societăți aflate în criză. Fără moralism, dar cu umor și intensitate, Emmanuel Demarcy-Mota a creat universuri cu decoruri și atmosfere unice. Atunci când vezi unul dintre spectacolele sale intri într-un spațiu al libertății, al conștiinței politice și fantastice. Identificarea cu seriozitatea duce la deteriorarea interioară și trebuie să avem o libertate față de noi înșine în viziunea spectacolelor.

Întrebat de criticul George Banu care este perspectiva sa față de colectiv, Demarcy-Mota a declarat că este esențial. Ansamblul de actori ai Théâtre de la Ville concretizează termenul de colectiv, iar tocmai de aceea directorul instituției mizează pe unitate în diversitate: alege actori din medii de proveniență, generații, cu estetici ori formare diferite pentru a evita stereotipia comportamentelor.

Este de părere că fiecare individ trebuie să aibă conștiința a ceea ce este în timp real, însă importanța ansamblului este că produce reflecții comune și formează un sistem al locului. Capacitatea de a crea conexiuni este specific umană, iar colectivul întregeste ceremonia teatrală.

Directorul Théâtre de la Ville și-a încheiat discursul declarând că nu se simte încă pregătit să scrie o carte de teorie teatrală, mărturisind că cercetările sale mai au multe descoperiri de făcut și a ales să definească teatrul astfel: „Un teatru este un creier, este locul infinitului într-o cutie. În creierul nostru pot exista mai multe celule, atomi, neuroni decât stele pe cer... Deci, când te uiți la cer, poți să te gândești la un teatru. De asemenea, spunem că marele teatru al lumii este un loc al infinitului, dar și al indefinitului, invenției, cercetării, împărtășirii cu spectatorii, este un loc al emoției și al cugetării, este un loc al filozofiei, este un loc de critică, de speranță, dar și de disperare. Iată pe scurt, pentru mine, care trebuie să fie locul teatrului ca promisiuni astăzi și în viitor.”



Alba Stanciu

Traviata

Spektacol teatral și bel canto

Numele lui Giuseppe Verdi și una dintre lucrările de interes maxim pentru scenele operelor elitiste, *Traviata*, sunt promisiuni ale unui spectacol sub semnul muzicii și a teatralității operistice. Acest gen stimulează mereu imagini anticipate, așteptări ale virtuozității vocale, expansivitate a interpretării și textura flamboiantă a unui spectacol care se derulează după repere specifice, având în prim plan componenta muzicală, indiferent că este vorba de viziuni tradiționale sau modificate de intervențiile regiei contemporane.

Spektacolul *Traviata* oferit de prestigioasa companie franceză Théâtre des Bouffes de Nord și regizorul Benjamin Lazar aduce o propunere inedită, o idee performativă care folosește o parte din materialul muzical al compozitorului romantic italian, face apel la tehnica bel canto și la ariile cele mai cunoscute ale operei. Însă, produsul artistic prezentat pe scena Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, impune fără îndoială o direcție nouă, marcată de o atitudine postmodernă. Aceasta presupune manevrarea materialului muzical în direcții neașteptate, puternic influențat de modalitățile recente de construcție de spektakol muzical care, de această dată, au ca prioritate intervenția regizorului ca un autor principal de spektakol.

Din acest punct de vedere, opera *Traviata* în viziunea lui Benjamin Lazar remodelează narativul tradițional. Teatralitatea este subliniată din coordonate vizuale, care separă latura reală a poveștii de cea aparținând visului, iluziei, obiectiv favorizat de bogate metraje de voal alb care nu doar inundă scena, dar îi oferă o alură spumantă, bogată din punct de vedere vizual și cu un eficient efect teatral. Sunt menținute atmosfera cu sugestii prețioase ale unei lumi de consum prin care sunt create sugestii ce reconstituie strălucirea secolului XIX, trasată în mod minimalist, dar cu puternică încărcătură teatrală.

Supportul sonor folosit de spektakolul companiei Théâtre des Bouffes de Nord înlocuiește tradiționala orchestră verdiană, dependentă de amploarea orchestrală și specificitatea timbrală a compartimentelor instrumentale care acompaniază vocea umană și recurge la reducția partiturii în care rolul prioritar îl are pianul, cu intervenții ocazionale ale corzilor.



© FITS 2019 Sebastian Marcovici



© FITS 2019 Sebastian Marcovici

Evident obiectivul acestei viziuni regizorale este teatralitatea creată prin menținerea alurii romantice inundată de abur și ceață, de prezența elegantă a personajului Violetta care întrupează libertatea amoroasă, un mit al curtezanei sublimat în acest context. Centrală, în această viziune, este intervenția designerului de scenă Adeline Caron și costumelor semnate de Julia Brochier, cu luminile care subliniază alura fantomatică și, totodată, reală a întregului discurs scenic manevrate de Mael Iger. Însă, punctul de maxim interes, dincolo de compoziția teatrală, rămâne vocea performerului.

Cu siguranță, *Traviata* în orice versiune regizorală, tradițională sau modernă, dovedește legătura ei substanțială cu vocea și tehnica tradițională a partiturii lui Verdi, bel canto. Universul sonor, cantabilitatea și virtuozitatea vocală, magia timbrului și a nuanțelor care trădează emoție și oferă cea mai rafinată formulă teatrală a expresiei emoțiilor umane rămân cele mai așteptate momente al genului operistic. Ariile, momentele destinate bravurii, conflictele dramatice și tensiunile paroxistice exprimate prin virtuozitatea vocală sunt menținute în continuare ca și condiții vitale, obligatorii ale spektakolului de operă.

Când
se stinge lumina
se luminează
sufletul.

UniCredit Bank FITS2019

Să râzi. Să plângi. Să rămâi mut. Să te întrebi. Să te tulburi. Să ieși din tine. Să ieși din timp. Să te prinzi în povești atemporale. Să strigi „bravo” până când simți că nu mai ai aer în plămâni. Să trăiești emoții în starea lor cea mai pură. De fapt, asta contează cu adevărat. Și tocmai de aceea, UniCredit Bank este și anul acesta alături de Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu.

Descarcă aplicația FITS2019 din:



Banca pentru lucrurile
care contează.



Capital**Cultural.**

Tribuna
Dintotdeauna pentru totdeauna!

Turnul Sfatului
turnulsfatului.ro

Andreea Matei

O să intrăm în rai mangă



Ginger: Way I heard it, Danny leaves. You sit at the bar. Vodka Red Bull. Vodka Red Bull. Vodka Red Bull. Vodka Red Bull. Stagger to the gents'. Five minutes later, come barrelling out in your birthday suit waving your crown jewels around.



Există uneori spectacole care te schimbă. Riscurile pe care îți le asumi atunci când alegi o piesă de teatru sunt minime, sau sunt aproximativ egale cu cele pe care le preconizezi când pui mâna pe o carte din bibliotecă și te gândești, *ah*, asta urmează să citesc (bine, poate nu atât de entuziasmat). Ce se întâmplă totuși când nu prevezi ce îți se poate întâmpla în urma unui spectacol, în urma unei poezii, în urma unei povești? Uneori, universul pare să funcționeze în paralel cu intenționalitatea momentului în care te afli și să te zguduie cu tot cu călcăie. Pare că vrea să-ți aducă aminte că mai ai de căutat, în quijotismul tău naiv, niște răspunsuri. Vrea să-ți arate că luptele seculare de astăzi, pe care le duci de cele mai multe ori doar cu tine însuși, pot fi chiar motivul neajunsului mâine sau că, poate, pacea interioară chiar nu e pentru tine.

Jerusalimul lui Bogdan Sărătean, spectacol al Teatrului Național Radu Stanca, propune un spațiu simbolic, reflexiv, care prin estetica lui rașchetează așteptările puritane sau experiențele cathartice venite din liniile clasice ale frumosului aristotelian, altfel spus, îndeamnă oamenii care nu vor să se coboare în sine prea tare să facă un mic exercițiu de introspecție.

În fond, piesa te leagă profund de adevărurile tale cele mai adânci, prin ea, empatizezi cu Johny Byron (Florin Coșuleț), Cocoșul, încerci să-ți găsești pacea cu tine și cu ceilalți. Dar ce-nseamnă pacea, când tu nu poți trăi decât în zgomot? Care poate fi salvarea, când ești unul dintre proscriși? Aici, Sărătean încearcă să găsească punți de salvare, măcar ale conștiinței, construind, pe textul lui Jez Butterworth, o *irealitate imediată*, alegând să scoată în față lumea pe care unii aleg să nu o perceapă, o lume a neajunsurilor, o lume ce permanent încearcă să evite legea, o lume a unui conflict permanent între mine și mine și, implicit, între mine și celălalt.

Crezul mesianic se năpustește asupra lui. E jumătate Dumnezeu lor, jumătate ghinionul pădurii. Cocoșului plac drogurile, alcoolul, sexul și adrenalina. A fost cândva cascador. Intră în scenă năvălind pe ușa rulotei, pufnind și trosnind, în urma celor doi reprezentanți ai consiliului local și umele scena prin vocea puternică și apariția inedită. Byron urmează să fie evacuat. Carnavalescul scenei, accentele steam punk, decorurile colorate, uzate, sunt însemne ale viciului ce tronează de fapt asupra pădurii. Și noi avem nevoie de un Ierusalim al nostru.

Un grup de prieteni se strânge în curte, ieșind ba de sub rulotă, ba dintr-un covor rulat în mijlocul scenei, adunându-se ca într-un mușuroi, rememorând noaptea ce abia se încheiase. În timp ce viciile țineau mâinile și sufletele ocupate, oamenii povesteau, scăpau câte o grimasă, dar, fundamental, alergau fără oprire din frica de a se întâlni cu sine.

îCine sunt acești tineri de fapt? De ce se adună în mijlocul pădurii, în jurul acestui personaj ce oscilează permanent între a spune povești cu uriași și a-și băga în sperieți prietenii? Iluzia că ești în siguranță este una dintre cele mai bine vândute iluzii ale societății și ale omenirii. Tinerii suntem noi. Johnny suntem noi. Într-o periferie uitată, la care poate nici Dumnezeu nu-și întoarce privirea, unii își pot găsi mântuirea. Și dacă murim? *O să intrăm în rai mângă.*



© FITS 2019 Maria Ștefănescu

Anda Ionaș

La lilieci



© FITS 2019 Paul Băilă

Pornind de la poemele în proză ale lui Marin Sorescu, Marian Rălea pune în scenă spectacolul *La lilieci*, un tablou al lumii rurale oltenești, pitorești și mustind de viață, trăind în ritmul obiceiurilor arhaice, a superstițiilor și a practicilor magice, prin care omul încearcă să se conecteze la misterul existențial. Studenții masteranzi ai Departamentului de Artă Teatrală din cadrul Universității „Lucian Blaga” din Sibiu redau cu mult farmec și umor varietatea de tipuri umane ale satului Bulzești, amestecul de brutalitate și blândețe al locuitorilor, jovialitatea și filosofia lor naivă. Rostirea populară, atitudinea sfătoasă, bătrânească a „povestitorilor” care relatează, pe rând, întâmplări neobișnuite ale vieții satului, iile oltenești, muzica interpretată live ne transpun într-o lume de mult uitată, în care oamenii privesc spre cer cu smerenie, primind ca un dat incontestabil atât viața, cât și moartea. Pe vremuri oamenii făceau 12-14 copii „că nu era voie să nu primești ce-ți dă Dumnezeu”. Când o femeie din sat a născut un copil mort a primit canon de la preot să mănânce „un cot de pământ, și se spune că supunându-se, puțin câte puțin, femeia l-a mâncat.

Datinile, obiceiurile, eresurile se amestecă în creuzetul vieții de zi cu zi, realul se îmbină cu fabulosul. Leacurile și practicile tămăduitoare fac parte din inventarul de modalități prin care omul caută să pătrundă necunoscutul, domolind soarta potrivnică și alungând suferința. Mare durere este pentru o mamă care își vede copilul bolnav, cu atât mai mult

cu cât el, mic fiind, nu știe să spună ce îl doare. Atunci mama ia un gălbenuș de ou, pe care îl plimbă pe corpul copilului, și „unde se sparge, acolo e junghiul”, iar dacă nu se sparge e jale mare, fiindcă înseamnă că „s-a cuibărit moartea în el”. Sacrul și profanul, viața și moartea coexistă firesc în această geografie plasată parcă la granița dintre uman și cosmic. *La lilieci* este cimitirul din sat, unde copiii se joacă veseli, iar mamele îi sperie că „le taie popa limba” dacă scrijelesc crucile. Clopotele bisericii îi „deranjează” pe săteni doar duminica și în sărbători, când se poate auzi „cum răsună morții și stafile”.

Deși lumea rurală manifestă un interes deosebit pentru problematica morții, teama este totuși o reacție firească, iar înțelegerea vieții de după moarte se face tot în termenii existenței terestre. Astfel, când o apucă frica de moarte, Țața Maria se tânguie și se roagă „Floare, să nu mă bagi noaptea în mormânt, că mi-i urât”. Viața lui Grigore este profund turburată de întâlnirea cu un moroi, care îl lasă invalid de ambele mâini. Comunicarea cu cei trecuți la Domnul este puternic înrădăcinată în concepția colectivă. Parastasul este un prilej de rugă pentru cei adormiți dar și de socializare și de degustare a fel de fel de bunătăți: ciorbă, varză, etc. Verva invitaților, sfătoșenia, micile răutăți, nu fac decât să persifleze, să carizaturizeze caracterul ritual al întâlnirii. Piesa populară interpretată minunat la nai de Narcisa Băleanu, conferă și mai mult farmec acestui amestec eterogen de lirism și burlesc. Spectacolul se încheie cu o invitație adresată tuturor spectatorilor de a gusta din bucatele alese întinse pe masă.



© FITS 2019 Paul Băilă



© FITS 2019 Paul Băilă

**F I
T S**

**FESTIVALUL
INTERNATIONAL
DE TEATRU
DE LA SIBIU**

14 - 23 IUNIE



**PARTENER
OFICIAL FITS**



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

www.sibfest.ro

www.dedeman.ro



**THERME
BUCUREȘTI**

JTI



CRAMA OPIȘOR

Iris Nuțu

How I Learned to Drive

Cum am învățat să iert



© FITS 2019 Paul Băilă

Puneți-vă centurile de siguranță. Regizat de Borna Barzin, după faimoasa piesă care i-a adus Paulei Vogel Premiul Pulitzer pentru Dramaturgie în 1998, *How I Learned to Drive* este un spectacol cu un traseu narativ anevoios, din punct de vedere emoțional, în care ați putea fi grav răniți. And *safety comes first*, nu-i așa? Cel puțin asta îi spune publicului actrița care rostește prima replică a seriei.

Curajos atât prin subiectul tulburător pe care îl propune, cât și prin ordinea necronologică prin care piesele puzzle-ului diegetic sunt asamblate, *How I Learned to Drive* spune povestea lui Li'l Bit și a relației intime toxice și abuzive pe care acestea a avut-o, de la 11 la 18 ani, cu unchiul care a învățat-o să conducă. Unchiul Peck se laudă că a ținut-o în palmă pe Li'l Bit în ziua în care s-a născut, dar, un deceniu și ceva mai târziu, în timpul primei lecții de condus a nepoatei sale, aceeași mână o va face pe Li'l Bit să-și amintească, în retrospectivă: „*That was the last day I lived inside my body.*”

Pentru că din acea zi, iremediabil pervertit de atingerile invazive și nefirești ale bărbatului cu 27 de ani mai în vârstă ca ea, trupul i-a devenit un corp străin, căruia nu mai simțea că îi aparține – și pe care, manipulată de strategiile

abuzive ale unchiul Peck, Li'l Bit l-a tratat ca atare. Cu un eclairaj deopotrivă ingenios și atmosferic, cu o scenografie minimalistă, care îi permite spectatorului să decidă singur cum arată, printre altele, mașina pe care nu o vedem niciodată, dar în care suntem pasageri și martori invizibili ai lecțiilor de condus ale lui Li'l Bit, *How I Learned to Drive* se distinge prin aceea că aduce pe scenă un element dramatic inedit, anume prezența unui cor specific celor din tragediile antice grecești.

Cu excepția protagoniștilor, care își păstrează, pe toată durata spectacolului, identitatea lui Li'l Bit și a unchiului Peck, cei trei tineri actori de la Pace University (SUA) interpretează rolurile a mai multe personaje care, prin discursul lor polifonic, fac întocmai ceea ce Murakami scria, în *Kafka pe malul mării*, că fac membrii unui *choros*: „stăteau în spatele scenei, explicau la unison situațiile, dădeau glas trăirilor personajelor și uneori încercau chiar să le influențeze.” Așa cum ea însăși mărturisește la începutul spectacolului, la 16 ani Li'l Bit credea că termenul „pedofilie” se referea la „persoane cărora le place să pedaleze.” Ani mai târziu, revizitând amintirile care au marcat-o pe viață în ordinea non-cronologică, dar grăitoare a fluxului conștiinței, ea reușește să proceseze și să definească prin acest cuvânt toate cele trăite în copilărie și în adolescență cu unchiul Peck și, în cele din urmă, să le accepte.

Iar rolul pe care prezența corului grecesc îl joacă în acest dificil și dureros proces al *iertării* este unul care nu trebuie ignorat. Gândiți-vă la acest cor ca la un *soundtrack* al unui film. Fie ea diegetică sau non-diegetică, ce face coloana sonoră a unei opere cinematografice, dacă nu să ajute spectatorii să înțeleagă mai bine ce se întâmplă pe ecran?

Poate că multora dintre noi ne-ar plăcea să avem în viețile noastre un cor grecesc, care să ne însoțească peste tot, pentru că sunt momente în care avem nevoie de ajutor ca să putem înțelege, în timp real, ce ni se întâmplă. Dar acest cor vine întotdeauna mai târziu, după cum remarcă și Tennessee Williams în *Menajeria de sticlă*, atunci când spune că „în amintire, totul pare să se petreacă pe un fundal muzical.”

La Li'l Bit vine la mult timp după ce a pus capăt legăturii bolnave dintre ea și unchiul Peck – iar ceea ce corul o ajută să înțeleagă este că unchiul Peck nu poartă în totalitate vina pentru trauma pe care i-a provocat-o, ci că la ea au contribuit și misoginia bunicului și a societății, perspectivele asupra sexualității feminine primite de la mama, mătușa și bunica ei și, mai ales, absența unei figuri paterne, care a făcut-o să cadă în capcana apropierei dintre ea și unchiul Peck. Iar această revelație o învață să ierte.



GUSTUL PURITĂȚII este modul nostru de
a face România cunoscută ÎN ÎNTREAGA LUME



SAMSUNG

Natalia Țurcan

Flamenco

O filosofie a vieții



© FITS 2019 Maria Ștefănescu

Un spectacol vine întotdeauna cu o poveste, vine să-și încante publicul și să-l cucerească. *Cel mai bun flamenco* este reprezentația care reușește incontestabil să facă acest lucru. Deși aparent lucrurile par simple – pui muzica potrivită, alegi o fustă lungă sau o cămașă neagră cu ornamente aurii și spectacolul e gata... De fapt, lucrurile nu stau deloc așa.

A gândi un spectacol flamenco este mai mult decât a dansa. Jesús Carmona, regizorul și figura principală a acestui spectacol, devine uimitor prin abilitățile fizice pe care le arată,

precum și prin căldura și deschiderea față de colegii săi de scenă și față de public, încât nu te poți lăsa necucerit de acest talent și spiritualitatea cu care se prezintă în scenă.

Muzica pe parcursul spectacolelor este live: Daniel Jurado (chitară) Óscar Lago (chitară) Alexis Lefevre (vioară) Bandolero (tobe) Jonatan Reyes (voce) – sunt cei care aduc ritmurile spaniole la Sibiu și o fac deosebit de iscusit și cu multă dăruire. Nu există dans fără coloană sonoră, iar în acest spectacol muzica întrunește principalele energii ale sufletului spaniol. Vioara ne aduce sensibilitatea, dramaticul și romantismul vieții. Chitarele clasice, cu partitură ritm, în afară de câteva

momente solo, care însoțeau mișcările câte unui dansator, pentru a-l pune în evidență, dau tonalitatea muzicală. Cât privește ritmul, acesta este un capitol aparte al ritmurilor flamenco. Acest tip de dans este unul inedit prin accentele pe care le are în muzică și în mișcare. Avem, deci, cinci surse ale ritmului pe parcursul spectacolului – tobele, cajonul, bătăile care se aud din pantofii dansatorilor, castanietele și bătaia din palme. Deloc întâmplătoare această abundență ritmică, flamenco este dansul care, în cursivitatea lui, cuprinde niște accentele ale corpului, de cele mai dese ori acestea ținând de mișcarea mâinilor sau a picioarelor și adaugă vădit caracter și forță dansului, investindu-l pe cel care performează cu o mai mare forță de atracție.

Luminile din spectacolul *Impetu's (Cel mai bun flamenco)* creează un joc de umbre care contribuie mult la starea publicului și la receptarea, ba chiar admirarea acestui moment artistic. Cu excepția câtorva momente aproape de final, care pot fi percepute ca puncte forte, de încărcătură maximă a spectacolului, lumina transformă dansatorii mai mult în umbre, în niște ființe de aceeași origine cu zeii, creându-le pe față umbre care le conferă o doză de mister fascinant.

Cel mai important lucru de remarcat, care este ingredientul principal al acestui spectacol atât de frumos, este tehnica dansatorilor, abilitățile fizice de care dau dovadă și o disciplină impresionantă în ce privește îmbinarea unui profesionalism pur tehnic, cu pasiunea pe care să o transmită fiecare gest, fiecare mișcare. Abilitățile coregrafice ale dansatorilor sunt bine dezvoltate și valorificate, dovadă fiind cele câteva secunde de mișcări preluate din dansul clasic, adaptate oarecum la mediul flamenco, dar care prind o grație aparte în ochii privitorilor. Mimica dansatorilor este, la fel, una importantă, pentru că ne transmite atitudinea mișcării, fie ea de revoltă, de cucerire, de apărare, de curaj etc. Costumele actorilor-dansatori sunt alese astfel încât să fie autentice, dar, în același timp, să poată permite libertate maximă de mișcare. Coordonarea și conexiunea care s-a simțit în cadrul acestei excepționale trupe de dans au explicat publicului succesul acestui spectacol.

Fiecare dintre cei prezenți în scenă a știut să-și simtă pe celălalt și să-i răspundă cu cea mai potrivită mișcare, cu cel mai bine ales zâmbet sau gest. În momentele de solo ale dansatorilor, se întâmplă să apară în scenă 2-3 dintre colegii și, dând ritmul cu bătaia din palme, să spună niște încurajări, să comenteze, să-și manifeste atitudinea: acest lucru face, desigur, parte din spectacol și prin asta aduce mult mai ușor firescul momentului, în care simți un spirit național în acest dans.

Flamenco în general, dar în acest spectacol, aduce cultura spaniolă în autenticitatea ei, prin frumuseți pe care noi le privim din afară, dar pe care le admirăm și le îndrăgim. Trupa lui Jesús Carmona ne arată că flamenco este pasiune, durere, frumusețe, eleganță, forță, inteligență, libertate și dragoste de viață. Toate acestea sunt atât de bine împletite și servite, încât la finalul spectacolului nu rămâne decât fascinația pentru cele văzute și speranța într-o nouă regăsire a acestei culturi atât de frumoase și de complexe.

Alba Stanciu

Teatru la persoana I

Diferențe între generații și istorie contemporană

O formulă de spectacol ce are ca prioritate latura documentară, informația extrasă din texte oficiale, manuale de istorie, toate acestea filtrate prin prisma modului de percepție al acestor evenimente de către diverse generații, sunt obiectivele spectacolului *Teatru la persoana I*, un valoros proiect coordonat de Oltița Cîntec.

Derulându-se într-o alură aparent lejeră, cei trei actori ai spectacolului, Ioana Natalia Corban, George Cocoș, Alex Iurașcu portretizează, pe rând, personaje aparținând mai multor etape ale istoriei românești din secolul XX, făcând în permanență relația între prezent și trecut. Sunt subliniate schimbările de atitudine și obiective, suferite de fiecare generație, preocupările și valorile care schimbă fizionomia mentală, emoția și modul de percepere al realității atât istorice cât și imediate, caracteristice diverselor vârste.

Ceea ce demonstrează acest spectacol este posibilitatea eficientizării prin teatru a procesului de absorbție de informație istorică, percepută în mod corect, nealterat de interpretări lipsite de documentare. Oferă totodată posibilitatea evaluării și analizei foarte personale a evenimentelor istorice și a contemporaneității, din direcția mai multor puncte de vedere, determinate fie de apartenența la o anumită generație, fie de condițiile care au influențat formarea unei conștiințe.

Deși este dominantă o alură detașată a întregului spectacol, discursul este construit din relatarea unor experiențe ale generației fie născută înainte de 1989, anul revoluției, fie în această perioadă, fie după. Prin această strategie sunt subliniate diferențele, lipsurile materiale, de informație sau confort care a însoțit și condiționat formarea mentală a generației de dinaintea anului revoluției, lipsa de repere și dezorientarea suferită de cei care s-au confruntat cu această perioadă a eliberării în perioada adolescenței (schimbările abrupte de condiții de viață, sociale, materiale) și generațiile recente absorbite și cu o existență coordonată în totalitate de avansul tehnologiei, a internetului și a telefonului mobil, care devin motoarele principale ale vieții generațiilor recente.

Materialul documentar folosit în spectacolul *Teatru la persoana I* este autentic, compus din interviuri, de figura centrală (prezentă totodată la reprezentarea acestui spectacol pe scena *Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu*), prințul Mihai Ghica, care își mărturisește, în acest context, experiența sa



© FITS 2019 Maria Ștefănescu

în condiții extrem de firești, umane, departe de formulele mitizate de care regalitatea a fost mereu înconjurată.

Ceea ce demonstrează proiectul derulat de Oltița Cîntec este faptul că teatrul oferă în continuare cele mai eficiente și fericite soluții de înțelegere a tuturor laturilor care privesc existența umană, în acest caz evenimentele istorice. Dacă, în discuțiile realizate împreună cu publicul de la finalul spectacolului *Teatru la persoana I*, au fost ridicate probleme cu privire la situația generațiilor (datorate diferențelor mari de percepție a realității și de funcționare a tinerilor pe traseele fixate de noile coordonate social) formula de teatru propusă în acest caz este un veritabil și extrem de valoros răspuns pentru găsirea unei soluții de trezire a sensibilității și, mai ales, a capacității de înțelegere a tinerei generații, dezorientată de viteza derulării oricărui eveniment și de confortul obținerii rapide al oricărui obiectiv.



© FITS 2019 Maria Ștefănescu

Alexandra Daniliuc

Vocea romanțelor imposibile



© FITS 2019 Maria Ștefănescu



© FITS 2019 Maria Ștefănescu

Când vorbim despre un festival de teatru de o asemenea amploare cum este FITS, nu putem vorbi doar despre performativitate în termenii unui spectacol de teatru tradițional și nu putem vorbi doar despre admirația pe care o stârnește un anumit tip de tehnică. Imaginea de ansamblu își are ca pilon principal spiritul umanist, bagajul emoțional pe care 10 zile de reprezentării ni-l oferă, apropiindu-ne astfel de noi și oferind ocazia unei dezvoltări pe plan emoțional. Tocmai de aceea, pentru că ce rămâne, de fapt, la final e un cumul de trăiri interioare intense, muzica este o arie artistică nelipsită din acest peisaj. Iar în Biserica Evanghelică Sf. Ioan ni s-a oferit o călătorie muzicală în lumea iubirilor neîmplinite, o călătorie călăuzită în ritmuri line de Rima Khcheich (voce), Mike Fentross (teorbă și vihuela) și Maarten Ornstein (clarinet bas). Am fost purtați în perioade ce variau de la secolul al XVI-lea, până la jumătatea secolului XX, am fost purtați din Egipt până în Franța, am traversat granițe temporale și spațiale dintre Orient și Occident, căci iubirea rămâne un limbaj internațional fără vârstă. Majoritatea melodiilor nu aveau o structură rigidă de strofă-refren, spuneau o poveste adaptată prin poezie și, deși toate au fost cântate în arabă, nici măcar limba nu mai delimita bariere de înțelegere. Cu ochii închiși, concentrați pe vocea notelor muzicale, purtați în povești proprii sau fictive, publicul a avut ocazia să se recunoască sau să empatizeze cu narativitatea unei linii melodice, narativitatea unei emoții.

Numele dat reprezentației este, de fapt, denumirea melodiei din centrul ei, deși fiecare în parte a avut un moment introductiv, în care ne-a fost explicat procesul de creație, locul de unde provine și cine a fost compozitorul. Întregul ansamblu de melodii a fost gândit ca un omagiu adus atât celor ce au creat ansamblul coloanei sonore (prin folosirea unei linii melodice adaptate într-un mod inedit datorită instrumentelor folosite), cât și acestui sentiment de împlinire (iubirea) tocmai prin incapacitatea de a duce la un final fericit și

capacitatea de a schimba raportul individului cu realitatea, căreia umanitatea a încercat și continuă să încerce să îi dea un glas. Un alt argument ce întregeste acest omagiu este intersecția dintre instrumente utilizate în trecutul îndepărtat și instrumente din aria jazzului contemporan, crearea de punți între realitatea imediată și cotidianul apus.

Muzicienii au încercat prin această combinație neobișnuită dintre tobă și clarinet bas, sau vihuela și clarinet bas, să dea senzația unei voci umane, să construiască un narator exclusiv muzical prin a cărei voce să se deruleze o poveste spusă într-un limbaj universal, astfel încât publicul, în complexitatea lui colectivă, să fie atins în mod individual. Iar solista a reușit să încununeze acest ansamblu, atât prin aptitudinea ei de a fluidiza rezultatul final datorită limbii în care a ales să cânte, cât și prin tehnica ce o ajută să se armonizeze cu ritmul lin, subțire al melodiilor.

Cei trei au reușit prin muzica lor să creeze punți între culturi diferite, să unească elemente de proveniență și simbolică diversă, să aducă publicului un tip de ritm experimental, complex, acaparator. Poate tocmai acest joc muzical inventiv face ca prezența lor în cadrul festivalului să fie una ce întregeste spiritul și emoția pe care FITS își dorește să o dăruiască.



© FITS 2019 Maria Ștefănescu



© FITS 2019 Maria Ștefănescu

CU STAROPRAMEN, ÎNTĂLNIRILE CU PRIETENII LA

FITS

AU UN GUST MAI BUNI!



Allianz  **Țiriac** 

Eliza Cioacă

Amintiri fantomă

traume care perpetuează abuzul



Acting up, o trupă formată din adolescenți pasionați de teatru, reușește să transmită publicului empatie și compasiune pentru tinerii din centrele de reeducare și detenție juvenilă prin spectacolul *Amintiri fantomă*. Unsprezece adolescenți încearcă să ducă o viață normală, însă nu reușesc, iar traumele care i-au împins la actele din cauza cărora sunt închiși ies la suprafață și se sparg într-un psihic colectiv.

Decorul este simplu și rămâne neschimbat pe toată durata spectacolului. Câteva elemente de recuzită sunt aduse pe scenă de actori și schimbate atunci când cadrul se schimbă. În fața spațiului de joc se află 9 ceasuri – distincte, unice – oprite la diferite ore. Ceasurile reprezintă timpul fiecăruia. Acesta poate fi momentul în care viața lor a luat-o pe un alt traseu decât cel sperat: când au fost prinși, când au ajuns la centru, când au realizat că nu mai au speranță... sau mai demult, în traumele copilăriei.

Virgil, jucat de actorul Augustin Kremser, declanșează punctul culminant al poveștii prin întrebarea: cine este mai bolnav? O persoană declarată clinic nebună, sau o carcasă de om, care se preface a fi normal, dar târăște după el ani de abuz, violențe fizice și verbale?

Fiecare poveste a adolescenților din centru, cu vise și comportamente de „oameni mari”, este plină de suferință, de neglijență fizică și psihică, de abuzuri de putere, în familie și în societate. Acești copii fără repere sunt conștienți de situația tragică în care se află. Și se mint că e bine așa, că nu contează ce s-a întâmplat afară, acum sunt aici, împreună.

Din nevoia de afecțiune, de apartenență, de acceptare, se creează un grup de prieteni neașteptat, însă cu fundații precare.



Circumstanțele și decizia unui judecător i-au adus pe toți împreună, însă odată ieșiți, orice legătură se pierde.

Stela – jucată de Maria Moroșan – pare a suferi de grandomanie. Dramaturgul creează o scenă în care ne arată acelese ei, frizând ridicolul situației și provocând reacții și comentarii ironice din partea celorlalți. Așa aflăm cum a ajuns ea aici. Se ceartă cu diriginta clasei (care ne arată abuz de putere și influență în cadrul unei ședințe cu părinții și i-a speriat mama), iar plină de ură, o împinge în timp ce țipă una la cealaltă, diriginta cade pe scări și moare. Este acesta un accident? Merita Stela, care se simțea persecutată de profesoară, să fie închisă sau nu? Viața ei și-a schimbat cursul în câteva momente, iar furia i-a dictat viitorul.

Pe rând, aflăm și poveștile celorlalți. Pe măsură ce fiecare analizează și scoate la suprafață motivul pentru care se află în centru, ne dăm seama că sunt victime ale sistemului, ale unei societăți bolnave, lipsită de educație și valori morale sănătoase. Mame care sunt mai interesate de iubiți decât de proprii copii, tați abuzivi, familii absente. Fiecare adolescent are o poveste tragică și traumele copilăriei l-au adus aici.

Unde sunt însă consilierii din școli? Unde sunt Serviciile pentru Protecția Copilului? Unde sunt terapeuții? Nu știm. Nu contează, nu există circumstanțe atenuante, cum nu există nici metode reale și centre specializate în reeducarea delincvenților juvenili. Există instituții cu reguli și legi, în care victimele abuzurilor, ajunse la rândul lor abuzatori, încearcă să uite și să se prefacă că duc o existență normală, iar singura șansă la vindecare este terapia de grup pe care o fac inconștient, acest carusel al emoțiilor și al regretelor, al greșelilor din trecut care îi bântuie pe toți, fără nicio excepție.



by LIDL

LIDL te așteaptă din nou la FITS, cu primul spațiu pop-up dedicat bunului gust!

Surprinde-ți mai mult decât papilele gustative și încearcă tot ce ți-am pregătit!

FITS SIBIU
INTERNATIONAL
THEATRE
FESTIVAL



merci să fi surpris



**Raiffeisen
BANK**

Banking așa cum trebuie



Automobile Bavaria
Str. Europa Unită Nr. 2
Sibiu, 550052
Telefon: +40 269 259 950
www.bmw-bavaria.ro

BMW 330i Sedan: Consum mixt de combustibil, în l/100 km: 5,8 – 6,1. Emisii medii de CO₂, în g/km: 132 – 139

APLAUZE NR. 08 / 2019 / 21 IUNIE

Editor: Ion M. Tomuş

Diana Nechit, Alba Stanciu, Anda Ionaş, Simona Chiţan,
Alexandra Viştraş, Alexandra Daniliuc, Andreea Matei, Iris Nuţu,
Larisa Luca, Natalia Ţurcan, Alexandru Ciobanu, Eliza Cioacă

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





susține





ROMÂNIA



Ediție desfășurată sub Înaltul Patronaj al Președintelui României

PREȘEDINTELE ROMÂNIEI

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU ESTE ORGANIZAT DE

EVENIMENT REALIZAT CU SPRIJINUL



PRIMĂRIA MUNICIPIULUI SIBIU
Principalul finanțator al Festivalului Internațional de Teatru Sibiu



MINISTERUL CULTURII ȘI IDENTITĂȚII NAȚIONALE



PROIECT CULTURAL FINANȚAT DE MINISTERUL CULTURII ȘI IDENTITĂȚII NAȚIONALE



ÎN PARTENERIAT CU

CO-ORGANIZATOR

ACȚIUNE COFINANȚATĂ DE

CO-PRODUCĂTORI



PARTENERI STRATEGICI



PARTENERI OFICIALI



GROUPE SOCIETE GENERALE



DEDICAT PLANURILOR TALE



PARTENERI PRINCIPALI

PARTENER SPECIAL

PARTENER DE TRADIȚIE

PARTENER AL THERME FORUM

PARTENER AL SEZONULUI DE STRADĂ



meriți să fii surprins



Banking așa cum trebuie



THERME BUCUREȘTI



MAȘINA OFICIALĂ A FESTIVALULUI

PARTENERI

PARTENER AL BURSEI DE SPECTACOLE ȘI AL PROGRAMULUI DE VOLUNTARIAT

Automobile Bavaria



Allianz Jiřiac

SAMSUNG

ALPHA BANK

VINUL OFICIAL AL FESTIVALULUI

SPONSORI

