

APLAUZE





APLAUZE

Aplauze Nr. 09 / 2018 / 16 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

Wajdi Mouawad

INSTANȚE CREATIVE ALE UNUI PREZENȚE
TEATRALE COMPLEXE

 DIANA NECHIT



 © FITS 2018 Dragoș Dumitru

”

Il y a des êtres qui nous touchent plus que d'autres, sans doute parce que, sans que nous le sachions nous-mêmes, ils portent en eux une partie de ce qui nous manque.”

Anima, de Wajdi Mouawad.

Wajdi Mouawad revine la Sibiu pentru ediția care celebrează 25 de ani festivalieri sibieni, ediții succesive care au anihilat toate distanțele geografice, politice, culturale și teatrale, *proximitatea* față de spațiul teatral internațional devenind o constantă a evoluției temporale a programării sibiene. Toate scriiturile scenei, de la tradiție la inovație, toate spațiile teatrale, *monștrii sacri*, tinere speranțe, profiluri artistice unice, distincte în peisagistica teatrală universală, dramaturgi și

coregrafi, actori și dansatori, manageri de teatru și programatori, editori și traducători, companii și academii teatrale... uffffff! Greu de cuprins în cuvinte atâta teatru condensat într-un oraș nu mare, nici mic, dar atât de potrivit, încât e aproape greu de imaginat că a existat o istorie modernă a orașului pre-festival. Am fost mereu atrasă, am nutrit o curiozitate și o admirație aproape idealistă pentru spațiul dramaturgic și teatral francez, european în general. Cum alții colecționau poze cu artiști, cu trupe de muzică, eu colecționam poze cu dramaturgi, cărți de teatru pe care dădeam ultimii bani în prima *Librairie théâtrale* întâlnite în drum. De mult am început să realizez cât de privilegiați suntem că putem avea acest contact nemijlocit, direct, atât cu spectacolul viu, cât și cu conceptele

estetice și dramaturgice, cu noile tipuri de investire a scenei, a spațiului teatral în general, cu ultimele apariții editoriale, dar mai ales această proximitate fizică cu marii creatori de teatru din toate orizonturile de creație. Da, le devorăm cărțile, descărcăm filmulețe de pe internet, iar vara, în festival, completăm *puzzle*-ul receptării cu versiunile originale. Wajdi Mouawad revine la Sibiu, după câțiva ani de absență, revine cu o nouă lansare editorială, o conferință-spectacol, pentru a asista la alte reprezentații, (fiindcă, da, prietenia în teatru există, tot așa ca și admirația pentru munca și creația celorlalți) și, pentru a fi prezent la momentul festiv al Galei Celebrităților, dar mai ales pentru a primi o stea pe Aleea Celebrităților (alee care seamănă tot mai mult cu un palmares internațional al figurilor identitare, emblematice ale teatrului universal și național). Nu voi folosi cuvântul *star*, aura lor e mult prea pură, prea luminoasă pentru un asemenea termen contaminat de lumea spectacolului american, televizual. Figuri iconice, sublimări artistice ale cuvântului scris și rostit, ale gestului și ale sunetului și de ce nu?!, materializările unor vise, ale unor dorințe și pasiuni teatrale de o viață! Despre Wajdi Mouawad s-a scris mult, de la articole, la teze de doctorat, eseuri de școală și dizertații, recenzii și cronici, editoriale și numere speciale ale magazinelor literare, s-au organizat conferințe, mese rotunde și dezbateri, s-au făcut filme despre el, s-au montat reprezentații cam peste tot, s-au dramatizat și ecranizat texte, s-au învățat citate pe de rost, s-au recitat poezii, toate în numele unui talent și ale unei diversități stilistice și estetice copleșitoare. Nu vreau să



© FITS 2018 Adrian Bulboacă

fac o prezentare succintă a operei, e la un *click* distanță la îndemâna oricui, ci vreau doar să trasez un contur de suprafață a diversității creative ale acestui remarcabil autor, regizor și actor, format de trei spiritualități estetice și literare majore ale culturii orientale dar și occidentale, de trei spații identitare: Libanul copilăriei și pendulările franco-canadiene ale tinereții și vârstei adulte – Wajdi Mouawad le cuprinde creator în opera sa literară, dar și teatrală. Actualmente s-a instalat în Franța, unde asigură, din 2016, direcțiunea Teatrului Național de la Colline. Artist asociat al mai multor festivaluri europene, director artistic al unor teatre de prestigiu din Franța și Canada, a îmbinat mereu cariera managerială cu cea artistică. Cariera de autor și regizor s-a amorsat în cadrul *Teatrului O Parleuri*, unde a adus pe platou propriile texte publicate la editurile Lemac / Actes Sud-Papiers, printre care și *Littoral*, pe care îl adaptează pentru cinema în 2005, *Rêves*, *Incendies*, (2003), pe care îl recrează în rusă pentru *Teatrul Et Cetera* din Moscova și care va fi adaptat pentru

cinema de către Denis Villeneuve, în 2010. Scrie și piese pentru copii, actor în propriile sale spectacole, dramaturg esențialmente interesat de căutarea identitară, de rescrierea marilor mituri ale Antichității, în inima teatrului său este o enigmă, un secret, un cod ce trebuie descifrat, o promisiune uitată... De asemenea, rescrie lucrări cinematografice, scenariu de film, colaborează cu mari regizori ai scenei actuale, Warlikowski, (traducerea textului *Un tramvai numit dorință*, creat în februarie 2010 la Odéon - Théâtre de l'Europe, dar și *Phèdre*, creat în martie 2016. Astfel, marile narațiuni teatrale pe care acest dramaturg și regizor le elaborează, spectacol după spectacol, au ceva labirintic în ele, timpul și spațiul se amestecă până la limita vertijului. Fie ca este vorba despre marile mituri fondatoare, despre fabule inițiatice ca în *Littoral*, drumul inițiativ din *Incendies*, rătăcirea în căutarea unei vini mai vechi pentru a putea opri ciclul nefericirii, în *Forêts*, sau decodarea unei enigme, ca în *Ciels*... Trei dintre aceste texte, (*Littoral*, *Incendies*, *Forêts*) au devenit

părți integrate unui ciclu mai vast, anume *Le Sang des promesses*. Noaptea, stelele, visul fac parte din teatrul lui Wajdi Mouawad. Opera sa coboară adânc în straturile memoriei, în trecutul său, iar textul este traversat de viziuni onirice în care cei vii se întâlnesc cu cei dispăruți. Realul și miraculosul se întâlnesc în textele sale, în narațiunile sale à tiroirs, în care, întotdeauna, sunt explorate amintiri și mărturii ale unui trecut dens, în care cei morți se întâlnesc cu strămoșii, cu supraviețuitorii, se trece dintr-un continent în altul, dintr-o epocă în alta, în care fiecare narațiune nouă deschide calea unei alteia, ca și cum poveștile nu trebuie să se sfârșească niciodată. Wajdi Mouawad crede, poate mai mult decât oricine, în puterea cuvântului, mai mult decât în magia și iluzia teatrală. Cuvintele îi permit să călătorească, să scoțoească, să defrișeze terenurile memoriei și, mai ales, să își pună întrebări. La originile teatrului său stă o lipsă, o absență, tăcerea. Tăcerile din teatrul său sunt pline de spații ale interdicției, ale chestionării trecutului, de care nimeni nu poate scăpa ușor, devin forme ale unei *investigații* teatrale asupra trecutului, înspre istoria umanității, înspre o geografie afectivă, cea a bazinului mediteraneeen, acolo unde Grecia Antică se întâlnește cu Orientul. Întâlnim o *Odisee* modernă care îl poartă pe autor, dar și pe spectator, pe drumurile unei permanente întoarceri, dar și a revelații sinelui, dincolo de orice nostalgie, un sine orientat mereu spre Libanul identitar. A fost recompensat cu numeroase premii și distincții, a fost numit *Chevalier de l'Ordre National des Arts et Lettres, Artiste de la paix* în 2006, a primit titlul de Doctor Honoris Causa al Școlii Normale Superioare de Litere și Științe Umaniste de la Lyon, *Grand Prix du Théâtre de l'Académie française*. Tradus și publicat în mai bine de 20 de limbi, receptarea sa spectaculară se întinde spre toate regiunile lumii, atât de mult încât este cu neputință să contragi, să rezumi... Priviți acest text doar ca un *pre-text* și bucurați-vă de prezența sa poetică, de aura sa, de poveștile Libanului și ale descoperirii Occidentului, de imensul talent al acestui spirit creator modern. ■

Atsumori.

TRADIȚIE ȘI AUTENTICITATE

✍ ALBA STANCIU



© FITS 2018 Cristian Cojocariu



© FITS 2018 Cristian Cojocariu

Derulat într-o impecabilă alură performativă stilizată, specifică teatrului tradițional japonez, cu o consistență autentică ce susține o veritabilă dimensiune sacră a întregului spectacol, *Atsumori* creat de trupa Yamamoto este prezent prin elementele sale definitorii, inconfundabile ale teatrului *No*. La această coordonată contribuie efectul spectaculos creat de atmosfera dezvoltată de arhitectura masivă a Bisericii Fortificate Cisnădioara, în care dominantă este sobrietatea și statura impozantă a spațiului, sublimată prin intermediul acusticii „sălii” de spectacol, ce supra-dimensionează melodicitatea cuvântului, efectele instrumentației de suflat, a impostației vocale, precum și sunetele create de percuție, care fixează un puls ritmic, ce determină o veritabilă stare de „transă” a audienței. Spectacolul *Atsumori* creează un „pasaj”, un „salt” înapoi în timp, într-un univers desfășurat într-o stare atemporală și perimetru ritualic,

prin care este trasat, în mod stilizat, universul samurailor, recompus prin intermediul măștilor tradiționale, al amplorii date de costumele *No*. Sunt conturate conflicte „reținute”, proiectate într-o dimensiune sublimă spirituală. Piesa ce are la bază numele lui Zeami este un elogiu adus valorilor autentice tradiționale japoneze, în care codurile și onoarea determină existența și acțiunile caracterelor. Este vorba de o poveste ce se desfășoară în evul mediu japonez, care suprapune istoria cu legenda, vitalizat de forțe antagonice, de firul narativ gândit ca un traseu spiritual spre izbăvire, demers echilibrat de un apoteotic final al rezolvării conflictelor prin împăcare și iertare. *Atsumori* este o poveste care urmărește tiparul clasic al pieselor *No*, în care este prezent un personaj (Kumagai/Gensei), în spatele căruia se află un trecut marcat de lupte sângeroase, de o crimă, ce are drept consecință apariția ca fantomă a celui ucis (Atsumori, un tânăr samurai). Parcursul acestui drum sacru este însoțit de indispensabile momente muzicale, în care dominantă este stridența instrumentelor de suflat,

cu timbru specific acestei formule de teatru, ce acompaniază prezența statuară și mascată a personajelor cu atitudine nobilă, care execută un dans caracterizat prin precizie și eficacitate, ce conduce spre punctul culminant, dorința de răzbunare a victimei, nobilul Atsumori. Este menținută imaginea tradițională, decorativismul minimal, dar cu maximă eficiență vizuală, date de concentrarea energiei performative către centrul perimetrului de joc. Spectacolul exprimă eternul respect față de tradiție și vechime, un valoros exemplu al virtuozității și a menținerii într-un mod necontaminat, al unui întreg sistem teatral care a parcurs istoria artei performative japoneze, de la Zeami până în era contemporană. De asemenea, *Atsumori* reprezintă unul dintre cele mai valoroase produse culturale expuse pe scena Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, care păstrează o formulă teatrală încărcată de vechime, de coduri teatrale neatrinse, de eficacitatea spectaculară creată prin autentice surse, instrumente, costume, măști. ■

Hieronymus Bosch: Grădina desfătărilor.

O FANTEZIE COREGRAFICĂ ȘI PLASTICĂ

 ALBA STANCIU



Într-o perioadă în care dansul contemporan se află în căutarea unor surse din cele mai diverse, apelând uneori la soluții „brutale” de teatralizare și reconfigurare a corporalității, regizoarea canadiană, fondatoare a companiei care îi poartă numele, Marie Chouinard, propune o formulă rafinată de spectacularitate, pornită ca tentativă de conjugare a picturalității cu „corpul care dansează”. La fel ca și structura tripticului creat de Hieronymus Bosch, Chouinard menține structura tripartită a spectacolului, transformând imaginile de pe cele trei

panouri ale pictorului olandez într-o compoziție stilizată, în care mișcarea performerilor devine o reproducere vivanță a fiecărei secțiuni sau nucleu situațional prezentat în pictură. Corpul primește valențe liniare, punând în formă narativul stilizat și compozițiile naive, într-o succesiune de tablouri cu tentă suprarealistă, care aduce la un „numitor comun” imaginarul timpuriu flamand și eficacitatea teatrului contemporan. Compoziția se derulează sub semnul stilizării și a combinării situaționale, susținute de proiecții care oferă un program cu valoare de „lămuriri” referitoare la scena de

tablou, reproducă în perimetrul scenic. Este vorba de o sofisticată prelucrare a imaginii scenice, care evoluează de la suprapunerea de teme picturale cu cele de situație scenică (*Grădina desfătărilor*) generând o compoziție orientată către ideea de non-dans, creată din situații abstracte, monstruoase, din corpuri fragmentate și apariții compozite de coșmar. Sunt prioritare acțiunile abstracte, lipsite de cauzalitate și efect, ca un tablou scenic ce pendulează între absurd și suprarealist (*Infernul*). Ultima parte (*Paradisul*) reprezintă revenirea la universul diafan al echilibrului creat prin gest, postură și

alura sublimă și solemnă a compoziției. În mod evident, punctul de plecare al coregrafiei este transformarea corporalității după repere vizuale, obținerea unui rafinat caracter plastic al grupului. Aceasta evită, în cea mai mare parte, execuțiile în sincron, fiecare corp fiind investit cu individualitate, cu o temă ce corespunde unui anumit personaj din lucrarea lui Hieronymus Bosch. Fiecare performer întrupează un caracter din tablou, îi preia mișcarea, gestul, cele mai mici particularități ale comportamentului și formei, construind după aceste repere propriul său rol dramatic, pentru ca să funcționeze în compoziția de grup. Este vorba de teme de mișcare, idei accentuate în a doua parte a spectacolului (*Infernul*), dansul funcționând „reținut”, oferind prioritate expunerii unei largi palete de expresivitate corporală, de combinații de forme și linii care recompun scena din pictură în mod stilizat, fără agresivitatea unui filtru contemporan, conturând un univers atemporal dominat de o textură picturală și grafică. Formula coregrafică prin prisma căreia este reprodus *Tripticul* lui Bosch este o culminație a tentativelor de teatralizare a dansului, un punct de referință pentru tendințele recente ale dansului contemporan ce manevrează corpul până la răsturnări ale termenului de „dans”. În acest *corpus* intervin nenumărate infuzii cu tehnici corporale menite să lărgescă posibilitățile interpretative ale artei performerului, mizând pe sporirea laturii tehnice a dansatorului, care este determinat să „gândească” discursul coregrafic prin mijloace histrionice. Propunerea lui Chouinard transformă tendințele de stilizare a mișcării corpului, de obținere prin intermediul său a unor forme mereu inedite, într-o compoziție fluidă ce creează un echilibru perfect între dimensiunea abstractă a dansului, situațiile grotești din panelul pictorului flamand și progresia situațiilor din spectacol, care funcționează sub semnul eficacității plastice, elementul vital cu care este investită teatralitatea coregrafiei. ■

FAB.
FABRICA
DE CULTURĂ
UNICREDIT **C**

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

Hamlet, prințul Danemarcei

SAU DESPRE LUME ÎN NEGATIV

✎ ANDA IONAȘ

Hamlet, prințul Danemarcei, excelenta montare a lui Victor Ioan Frunză de la Teatrul Metropolis a fost prezentată în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu miercuri, 13 iunie 2018. După cum remarcă și criticul Monica Andronescu în Revista *Yorick*, deși dimensiunile mici ale scenei se asociază cu minimalismul, întreaga construcție regizorală conferă senzația de grandoare. Prin apropierea față de scenă și față de actori, publicul dobândește sentimentul intimității, al participării nemijlocite la acțiune și, în același timp, se simte copleșit de jocul magistral al interpreților, de tensiunea și emoția ce răzbate din ansamblul perfect orchestrat al punerii în scenă. Debutul spectacolului echivalează cu o imersiune bruscă în această pseudo-lume, ce are toate datele realității. La TV este transmisă în direct ceremonia de înmormântare a regelui iar, în clipa imediat următoare, convoiul funerar își face intrarea în scenă. Muzica răscolitoare a lui Tibor Cari, interpretată *live* de o orchestră, conferă solemnitate și o puternică încărcătură emoțională momentului. Sicriul defunctului este însoțit pe ultimul drum de soldați din suita regală și de familia îndoliată. Cu toții se strâng aproape de preot, ascultând triști slujba, ținută în limba latină. Numai Hamlet stă de-o parte, sprijinit de zid, ca pentru a nu se prăbuși sub apăsarea durerii. Eleganța și distincția casei regale sunt sugerate plastic prin contrastul de negru (costumele și spațiul scenic) și auriu (epoleții membrilor gărzii și trompeta, ce intonează un marș funerar). Tot prin intermediul muzicii, care




© FITS 2018 Dragoș Dumitru

deviază brusc înspre ritmuri de *charleston*, se realizează trecerea la scena a doua, a nunții dintre Claudius și Gertrude, regina până de curând văduvă, ce se grăbește să-și lepede hainele de doliu și să se arunce la gâtul noului ei soț. Scena este immortalizată cu ajutorul a două aparate foto cu burduf, de la începutul secolului XX. Să fie acestea, alături de mobilier și de ținutele altețelor sale suficiente motive pentru a putea amplasa acțiunea spectacolului în perioada interbelică? Nu neapărat, pentru că ne-ar putea contrazice televizorul, tipic pentru anii '60, costumele celorlalte personaje (Polonius și Laertes mai ales, îmbrăcat în piele) și chiar vestimentația ulterioară a reginei, care ne aduc în contemporaneitate. Noul rege Claudius, fratele celui decedat (George Costin, care face un rol de zile mari), stăpânește perfect arta oratoriei și a persuasiunii, vorbind energic, apăsător și convingător, explicându-i lui Hamlet că moartea se înscrie în firescul existenței și că el însuși s-a căsătorit „cu o bucurie moderată, echilibrând plăcerea cu durerea.“ Caracterul puternic, intonația


și accentul ușor graseiat îi dau alura unui ofițer german. Ambiția și determinarea îl fac seducător în ochii reginei Gertrude (Mirela Zeța), care pare, mai degrabă, o victimă a propriei slăbiciuni, decât o adulterină tipică și o ucigașă fără scrupule. Conștiința ei adormită se trezește în momentul în care Hamlet, coordonând trupa de actori ambulanti, pune în scenă asasinatul tatălui său. Printr-un gest subtil, dar elocvent, ea își retrage mâna din mâna regelui. Cu toate acestea, nedumerirea cu care răspunde acuzelor fiului ei, pare atât de autentică, încât te întrebi firesc dacă, nu cumva, în viziunea lui Victor Ioan Frunză, Gertrude nici nu știe care sunt circumstanțele morții fostului soț, vina revenindu-i în întregime lui Claudius. A doua apariție a duhului fostului rege (Alexandru Pavel), scrutător, cu o privire sugerând reproșul, în scopul de a-l opri pe Hamlet să-și ucidă propria mamă, nu face decât să întărească ideea parțialiei ei inocente. Andrei Huțuleac, în rolul lui Hamlet, surprinde perfect complexitatea personajului, pe care rana din suflet îl transformă dintr-un visător și un

îndrăgostit (a se vedea scrisorile adresate Ofeliei) într-un mare revoltat, un om ce alege să simuleze nebunia, în ciuda lucidității, a dezgustului, a ironiei amare ce rezidă în subtextul replicilor sale, aparent lipsite de logică. Violența cu care își tratează mama, pe Ofelia și chiar pe Laertes, (care are, el însuși, motive să-l urască) nu este decât un vehicul al durerii, exprimând suferința omului care nu mai are nimic de pierdut. În tot acest tăvălug, ce devine viața pentru el, în această luptă continuă cu sine însuși și cu ceilalți, este prinsă, din nefericire, chiar și Ofelia, un personaj în vizibilă evoluție, în interpretarea Nicoletei Hâncu. Ea trece de la stadiul purității, castității și naivității adolescente, la cel al femeii triste și dezamăgite de respingerea prințului și, mai ales, de atitudinea lui vulgară, ajungând să înțeleagă, în final, absurdul dragostei și, totodată, al vieții. În mormântarea ei oferă prilejul unei scene antologice, cea în care groparii (Adrian Nicolae și Nicolae Parpală), sugerează, printr-o interpretare excelentă, derizoriul vieții și al morții și cinismul existenței umane. Comicul și tragicul formează un melanj tulburător prin nonșalanța cu care aceștia se joacă cu craniile și cântă la chitară cântece de lume în apropierea gropii pe care o sapă: „Să bem să ne veselim, că tot murim, murim... Mor și regii și minerii, moartea nu are criterii.“ Scena finală, cea a duelului dintre Hamlet și Laertes, este gândită ca o competiție de scrimă, iar albul costumelor formează un contrast puternic cu roșul sângelui vărsat. Realismul luptei, a încăierării finale dintre cei doi, creează suspans: întreaga audiență, atât cea de pe scenă, cât și cea din sală urmărește acțiunea cu încordare maximă. Pe moarte, Hamlet nu mai apucă să rostească nici măcar cuvântul „tăcere“ din celebra replică „totul e tăcere“. Spectacolul se încheie cu duhul tatălui, aducând cu sine, ca niște hrisoave, făcute sul, portretele în negativ ale celor morți, semn al migrației lor înspre lumea umbrelor. Muzica încheie apoteotic un spectacol tulburător, una dintre cele mai bune puneri în scenă românești ale textului Marelui Will. ■



meriți să fii surprins

CELEBRĂM ARTIȘTII DE PE SCENĂ ȘI DIN BUCĂTĂRIE!



25
F I T S

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

08/17 a 25-a ediție
IUNIE 2018

surprise.lidl.ro

Variațiunile Goldberg, *soundtrackul* nefericirii

✎ ANASTASIA GAVRILOVICI



© FITS 2018 Sebastian Marcovici

In economia oricărui festival de teatru de mare anvergură, un rol important îl are acordarea unui minim teritoriu de desfășurare trupelor de teatru mai mici și mai puțin cunoscute, reprezentante, de cele mai multe ori, ale unor academii de arte dramatice de prestigiu din întreaga lume. Din această perspectivă, Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu susține tinerii regizori și actori, fiecare ediție incluzând în program evenimente dedicate acestora, pentru ca publicul să intre în contact cu noile tendințe și potențialele reușite viitoare, dar și pentru a încuraja, în acest fel, companiile de teatru tinere. Unul dintre spectacolele care se încadrează

în această categorie este *Glenn*, regizat de Jan Jelinski după piesa *Glenn Gould czyli sztuka fugi*, de Stefan Rieger, prin care doi actori polonezi de la Academia Națională de Arte Dramatice „Aleksander Zelwerowicz” din Varșovia reconstruiesc tulburătoarea poveste a pianistului canadian Glenn Gould. Spectacolul capătă consistență pe măsură ce personajele dialoghează sau monologhează, construind, treptat, rama narativă și oferind spectatorilor datele necesare decodificării scenariului. De fapt, e impropriu spus că există un dialog, întrucât o incursiune în biografia protagonistului relevă aspecte semnificative pentru dinamica spectacolului. Virtuoz și obsesiv,

rafinat și ipohondru, singuratic și excentric, Glenn Gould se remarcă prin caracterul său contradictoriu, evoluând între extreme, între reacții violente și momente de vulnerabilitate maximă. Anchilozat în propriile anxietăți, tabletiuri toxice și compulsii, dar care, fatalmente, sunt parametri normali ai unui talent remarcabil și ai unei cariere de artist, pianistul avansează într-un *pattern* al autodistrugerii, viața sa păstrând destule zone încrîpate pentru a crea, în jurul figurii sale, o aură contrariană. Destul de statică și minimalistă în termeni de decor (pe scenă aflându-se doar un pian, un radio, o sticlă și două scaune), reprezentația compensează printr-un joc actoricesc precis, curat în care *apărte*-ul devine vehiculul principal al informațiilor legate de acțiune. Debutând cu apariția pe scenă a lui Glenn și cele câteva note, acorduri, secvențe muzicale pe care le interpretează la pian într-o dezordine psihică și fizică ușor de observat din tremurul mâinilor și din privirea pierdută, halucinantă, spectacolul polonezilor reiterează o poveste despre singurătate, incomunicare și nefericire. Dialogul personajelor reușește să rezume aceste elemente definitorii pentru biografia lui Glenn Gould, deși cei doi nu reușesc să se înțeleagă, rămânând, la nivel conversațional, doi străini. Aflăm că Glenn a părăsit scena în cadrul unui concert înainte ca acesta să se termine, însă nu ca efect al unei stări de panică sau indispoziții de moment, ci ca decizie de a nu mai cânta niciodată în public. Soția dirijorului, cu care are o relație complicată, mărturisește, într-un monolog, cum s-a îndrăgostit de el doar auzindu-l la radio în mașină, când era cu soțul ei, apoi cum și-a propus să se

mute cu el, părăsindu-și copiii, pentru a se dedica acestui om solitar și izolat în universul carceral al propriei arte. Există numeroase detalii prin care este reliefat profilul psihic al lui Glenn, acesta întrunind o parte dintre trăsăturile-tip ale oamenilor care activează într-un domeniu al artei. Vorbirea sacadată, adesea confundându-se cu suflul anxios, cu respirația sacadată, gesticulația nevrotică și delirul sunt doar câteva din semnalmentele care indică faptul că, în centrul spectacolului, se află nu atât ipostaza de celebritate, de personalitate artistică a lui Glenn pianistul, ci, mai degrabă, imaginea lui Glenn „omul”. El devine un personaj exponențial, reprezentativ pentru acel segment al societății format din artiști vizuali, muzicieni, poeți a căror incongruență cu realitatea (de cele mai multe ori agresivă) a creat terenul propice unui talent incontestabil, dar și instalării unui stil de viață distructiv. Sărăcia și condițiile inumane în care trăiesc artiștii sunt redată prin vestimentația lui Glenn, care poartă mănuși și căciulă în casă, pentru a putea cânta, în timp ce deraierile sale psihice sunt transpuse în mișcările incontrolabile, în discursul deșirat, cu totul lipsit de coerență, în gestul copleșitor al vulnerabilității supreme de a-l ruga pe cel de la capătul firului, într-o conversație telefonică, să nu închidă, chiar dacă nu ascultă, să lase receptorul lângă pat pentru a-i cânta o secvență muzicală. Aglutinarea detaliilor, în jurul tulburărilor sale din spectrul autismului și al schizofreniei, este vizibilă mai ales spre finalul piesei, când Glenn are o criză și se prăbușește în convulsiile care îi scutură corpul. Imaginea este augmentată printr-un joc de lumini hipnotizant și un fundal sonor ce conține o secvență din *Variațiunile Goldberg*, fragment muzical care face memorabil acest sfârșit de reprezentație. Când tensionat și imprevizibil, când static și apăsător, Glenn se constituie sub forma unei investigații dureroase a condiției artistului în societate, a incapacității lui de a se racorda la realitate, de a comunica într-un fel sau altul cu cei din jur, rămânând blocat în propriul său lagăr existențial. ■

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

Un gust deosebit se savurează cu măsură.

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

Medeea, the Purity of Crime

✎ ANDREI C. ȘERBAN



© FITS 2018 Sebastian Marcovici

Rescrierea miturilor ori a tragediilor antice a devenit o practică atât de uzuală a literaturii (și, în general, a artei) moderne, încât a devenit aproape imposibil să ne detașăm în totalitate de fondul arhetipal conferit de cultura precreștină. Chiar și în lumea unui Dumnezeu care a murit, pentru ca vidul lăsat în urmă să fie înlocuit, în scurt timp, cu angoasa unui univers absurd, raportarea artiștilor la valențele crizei identitare ale contemporaneității lor a condus, deseori, înspre o revalorificare a eroilor tragici, care au fost turnați în mulajele reci ale unei lumi desacralizate. Că e vorba la mijloc de o tentativă aproape cinică de a demonstra, în subtext, absurditatea lor

preexistentă, insistând asupra faptului că eroismul tragic nu este și nu a fost, în fond, decât o ficțiune, o minciună frumoasă capabilă să confere omului iluzia unei suferințe înălțătoare, ori a unei salvări prin noblețea sentimentelor, că este vorba despre o încercare de a dovedi perenitatea acestor personaje marcante și de a reactiva substratul spiritual premodern al umanității, cu scopul de a încerca prin actul artistic să problematizăm valabilitatea unui țel care să scoată traseul nostru existențial de pe traiectoria unei filozofii nihiliste, că este vorba, pur și simplu, de o modă ori, de o tendință de a compensa incapacitatea limbajului artistic de a-și configura un set valoric total detașat de această *genă ereditară* antică, este dificil să credem că astfel de discuții pot

ajunge la un consens. Cu toate acestea, este evident faptul că, oprindu-ne asupra perimetrului artistic al lumii recente, mitul și personajele sale au devenit doar un ambalaj, fiind deposedate de măreția spirituală a unei lumi care credea într-o ierarhie valorică transmundană, pentru a fi racordate la exigențele umanității actuale. Pentru că omul modern nu mai crede în personaje excepționale, ori în situații excepționale: el pune etichete, psihologizează, analizează patologii, inventează concepte, umanizează vechii zei și glorifică abjecția. Astfel, lumea aceasta nu este locașul unui singur Oedip, unei singure Electre ori unei singure Fedre, ci a unei suite de suite de indivizi îmbolnăviți de obsesii *freudiene*. Tot astfel, personajul Medeea nu (mai) este un destin fictiv unitar, ci o manieră de a traduce labilitatea sufletului feminin agresat de mediul social și familial. Apropo de Medeea... Spectacolul *Medea, Written in Rage* al celor de la NFA International Arts and Culture, bazat pe textul lui Jean Rene Lemoine, este nu doar una dintre cele mai interesante montări recente inspirate din această matcă a referenților mitologici și literari, ci și unul dintre cele mai complexe monologuri găzduite de scena sibiană. Sub îndrumarea traducătorului și regizorului Neil Bartlet, dansatorul și actorul François Testory realizează un *performance* de excepție, întrupând o Medee androgină, care își pledează cauza în fața publicului, istorisindu-și propriul destin, dar, în special, detaliile din culise pe care foștii povestitori le-au *omis*. Coeziune sublimă între calofilie și macabru, poemul-monolog semnat de Lemoine capătă o consistență discursivă convingătoare prin cuvintele lui Testory care reușește, cu un minimum de

resurse scenografice, să condenseze o atmosferă halucinantă și apăsătoare. Rari sunt actorii (sau *one-person-show*-urile) care sunt capabili să echilibreze la un nivel atât de ridicat coerența unui discurs literar-teatral, credibilitatea emoției, forța evocatoare și limbajul subtil al corpului care desenează în aer în fața spectatorilor spații ample ale durerii interioare, pe o scenă vidă, învăluită doar într-o perdea de fum. Este adevărat că superlativul adresat acestei performanțe spectaculare pot curge cu ușurință la nesfârșit, cum la fel de adevărat este și faptul că e relativ greu să vorbești despre o astfel de reprezentare scenică care nu se folosește de aproape niciun artificiu aparte care să-i certifice... spectaculozitatea. Mai precis, regizorul Neil Bartlett nu are nevoie decât de o scenă goală, învăluită în întuneric, și de un muzician, Phil Von, care acompaniază *live* (fie cu acorduri muzicale, fie cu efecte sonore speciale care acutizează, deformează, restructurează cuvintele rostite ce compun) destinul Medeei spus de ea însăși / el însuși, sub forma unui fel de proces poetic de autoapărare. „I remember...” repetă el / ea obsesiv, în timp ce interacționează cu *judecătorul*-muzician ce îi traduce confesiunea în note muzicale, trasează delicat gesturi prin aer, frământă materialul greu al rochiei, derulând pe *fast forward* sau în *reverse* cronologia evenimentială a nefericitului său destin și rătăcind printre cuvinte și câteva refrene muzicale în limba engleză, franceză sau italiană pentru a pleda pentru propria cauză. Căci Medeea susține că „I am not guilty. Life is punishment enough.”, încercând să-și justifice actele de cruzime prin evocarea bărbaților care i-au denaturat destinul (tatăl posesiv și violent, fratele incestuos și soțul obsedat de fetișuri sexuale ale cărei acțiuni culminează cu abandonul total) și implorând, în subtext, dacă nu iertare, atunci răbdarea de a o / îl asculta și de a înțelege că face parte din prezentul nostru, chiar dacă povestea ei a început acum mai bine de două milenii, în poveștile unor oameni pentru care măreția suferinței nu era un simplu mit. ■

PRIMUL BMW X2.

LA AUTOMOBILE BAVARIA SIBIU.

BMW X2 xDrive 20d. Consum mixt de combustibil (l/100 km): 4,6, emisii medii de CO₂ (g/km): 121.

 Plăcerea de a conduce

Bătrânul și marea

✎ MARIA TĂNĂSESCU

Tentația biografiei, când vine vorba despre artiști sacralizați, e una uriașă. Vănăm detalii intime, ne ispitește să ne confirmăm sau să ne infirmăm anumite intuiții sau bănuiele care izvorăsc din operelor, vrem să ne putem spune în sinea noastră că, măcar în unele privințe, sunt sau au fost oameni asemenea nouă.

Fiind anul centenarului nașterii lui Bergman, 2018 a fost anul revitalizării și scoaterii la suprafață a mai multe documentare care sapă cu mijloace diferite în controversata și sinuoasa sa biografie. (Numai la Cannes, anul acesta au fost prezentate trei asemenea documentare). Filmul Mariei Nyrerod, inițial gândit ca o serie de trei pelicule destinate televiziunii, primul despre relația cu cinema-ul, al doilea despre cea cu teatrul (cea mai importantă pentru el, cum aveam să înțelegem din film) și cea de-a treia despre relația sa cu insula Faro este unul intimist, profund atașant, plin de afecțiune.

Insula Faro (cu propriul său dialect, *faroymal*), aflată la vreo 140 de km sud-est de continent, unde își construiește o casă și dependințe în anii '70 (inclusiv propriul său cinematograf într-un hambar reconșionat) e gazda perfectă pentru tăcerile și singurătățile lui Ingmar Bergman, pentru lungile lui solilocvii și plimbări solitare pe malul mării.

La început, discuția gravitează în jurul anului 1957, „anul nebun al lui Bergman”, anul în care îi apar *A șaptea pecete*, *Fragii sălbatici*, anul în care montează patru piese de teatru și realizează un film pentru televiziune. Fiecare fir biografic e prompt ilustrat, fie cu secvențe din filmele care au

înglobat diverse elemente biografice, fie cu extrase din arhive, de la filmări. Problematica sentimentului religios, îndelung dezbătut, din filmele sale, e tranșat în câteva fraze. Bergman trimite la o secvență dintr-unul din filme, în care tăcerea lui Dumnezeu capătă ecou în „sacralitatea lăuntrică a oamenilor”.

Nimic din ce-i omenesc nu e lăsat pe dinafară, Bergman își mărturisește o relație complicată și ambivalentă cu mama lui, o femeie extrem de frumoasă, dar și extrem de puternică, dornică de autoritate și de control. În familia Bergman a existat o suprapunere nefericită între dragoste și pedeapsă, între afecțiune și rușine, între puritanism și deschidere intelectuală și ea a alterat profund substanța copilului și a viitorului adult Ingmar.

Povestește în ce măsură pasiunea pentru teatru a fost covârșitoare pentru viața și cariera sa, cum în urma primei sale vizite la Teatrul Regal Dramatic din Stockholm e doborât pentru trei zile de febră, înțelege spațiul teatrului ca pe un spațiu mustind de senzualitate și de pasiune. Într-un anumit punct al carierei sale, e nevoit să plece să lucreze cu trupa de actori de la teatrul din München și, deși fluent în limba germană, relatează cum ajustarea la noua echipă îi ia un timp îndelungat, pentru că are nevoie să stabilească cu actorii o conversație interioară, nonverbală.

Spaima de moarte și gândul îndreptat către aceasta nu l-au părăsit în niciuna dintre zilele vieții lui, așa cum singur mărturisește. Localizează unul dintre momentele declanșatoare în copilărie, când, într-una din vizitele alături de tatăl său la o biserică din Uppland, îi cad ochii peste o pictură murală extrem de tulburătoare, a unui pictor medieval

suedez, Albertus Pictor, care înfățișa jocul de șah al morții cu un cavaler, imagine ce își găsește drum într-unul din filmele lui, în *A șaptea pecete*. Muzica e un alt element primordial care nu l-a părăsit niciodată, pentru că numai „poezii și muzicienii sunt înzestrați în a capta neverosimilul vieții”.

Pe tărâmul iubirii, pe care Beckett îl conturează drept „acel deșert al singurătății și învinuirilor reciproce, pe care oamenii îl numesc îndeobște iubire”, Bergman se confesează drept leneș și nestatornic. Lasă în urmă patru familii și nouă copii, dar recunoaște că a suferi acum ar fi o scurtătură lașă, ar fi echivalentul vanității, pentru că suferința provocată a fost, în mod limpede, mai mare.

E o mărturie intimă și candidă a omului Bergman, care admite că aripile creative au fost cele care i-au salvat în mai multe rânduri viața. Într-un gest emoționant de la finalul filmului, scoate din buzunar un bilețel mototolit, care are pe fiecare parte câte o listă; prima, ceva mai lungă, e lista demonilor neobosiți care îl vizitează: demonul catastrofelor, al fricii, al furiei și al ranchiunei. Pe partea cealaltă lista e mult mai scurtă. Un singur demon l-a ocolit pe omul acesta prolific, e demonul neantului, al vidului, al blocajului creativ, al secătuirii fluxului imaginației. Liniștea nu a coborât niciodată deasupra lui și aceasta e binecuvântarea noastră, a celor care îi supraviețuim. ■



INTERVIU

UNICREDIT, PARTENERIAT FITS PE TERMEN LUNG

DE ILINCA DIMA

În penultima zi de Festival am stat de vorbă cu Anca Ungureanu, Identity & Communication Director, UniCredit Bank, unul dintre partenerii de tradiție ai Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu.

- Ce gânduri aveți la finele acestei ediții ca Partener al Festivalului?

- Mă gândesc ca abia astept să vină 2019 să revin la Sibiu și mai apoi că e mereu o mare onoare și o bucurie să revenim la FITS ca parteneri și prieteni ai Festivalului. Editia aceasta a fost una specială, diferită față de anul trecut și parcă și mai bună, cu toate că nu îmi imaginăm cum ar fi posibil așa ceva anul trecut pe vremea asta. Mai multe spectacole, mai multe locații. E impresionant.

- De anul acesta și Fabrica de Cultură

UniCredit are un nou spațiu de joc...

- Da. Sala "Eugenio Barba", inaugurată la această ediție FITS cu spectacolul domnului Purcărete, "Povestea prințesei deocheate", se alătură sălilor Lulu și Faust și spațiului de joc de afară, dedicat spectacolului Metamorfoze.

Mă bucur să spun că, anul acesta, în acord cu partenerii TNRS/FITS și S.C. Construcții S.A. am adăugat UniCredit în denumirea oficială Fabricii de Cultură – o recunoaștere a implicării noastre constante pentru dezvoltarea și transformarea acestui spațiu – și profit de ocazie să spun că nu ne oprim aici și că dorim ca acest loc să devină un important centru cultural recunoscut la nivel mondial. Planurile pe care ni le facem alături de organizatori pentru dezvoltarea spațiului sunt mari, dar nu am nici o îndoială că vom reuși ce ne propunem.

- De asemenea, UniCredit Bank oferă oaspeților FITS și aplicația Festivalului.
- Da, am revenit cu aplicația FITS îmbunătățită și în acest an. Am dezvoltat-o în așa fel încât să ofere mai multe funcționalități și detalii despre evenimentele din Festival, dar și posibilitatea personalizării programului pentru fiecare utilizator, atât în română, cât și în engleză. Vă pot spune deja că rezultatele ilustrează efortul nostru: au fost mai multe descărcări anul acesta și, de asemenea, mult mai mult timp petrecut în aplicație. Mulți participanți mi-au spus că sunt dependenți de ea.

- Dar nu ați renunțat la revista-program.

- Nu, pentru că înțelegem că nu toți spectatorii sunt poate neapărat fani ai tehnologiei, astfel că oferim, gratuit, și câteva mii de reviste cu programul complet al Festivalului, iar anul acesta sunt opt pagini în plus cu recomandări, informații și colecția completă a afișelor pe care FITS le-a avut în primii 25 de ani. Ne-am gândit că celor care iubesc Festivalul le-ar plăcea să le (re)vadă.

- Ce altceva a mai pregătit UniCredit pentru spectatorii acestei ediții?

- Ne-am luat în serios rolul de gazdă de la Fabrica de Cultură care, acum, ne poartă numele, astfel că am oferit spectatorilor apă în zilele călduroase, dar și un confort sporit prin confecționarea a sute de huse pentru scaunele din săli. Am redecorat foaierea de la Faust și, nu în ultimul rând, sperăm că am adus un zâmbet prin a le propune spectatorilor să-și aleagă o profesie cât timp sunt la Fabrica de Cultură: țesător de gânduri, forjor de zâmbete, culegător de emoții, confectioner de idei prin intermediul unor stickere pe care să le aplice oriunde doresc.

- Și petrecerea...

- Ah, da! Dirty Disco e un concept de petrecere care are succes în București și am vrut să-l propunem și oaspeților de la Clubul Festivalului, așa că l-am invitat pe Eugen Rădescu, curator, profesor și împătimit al muzicii disco să pună muzică. Sperăm să le placă oaspeților. ■

Operele lui Shakespeare răstălmăcite

✎ ANDA IONAȘ



© FITS 2018 Cristian Cojocariu

Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu își propune ca, prin intermediul secțiunii dedicate Universităților de Teatru și Management Cultural, să ofere o șansă tinerilor de a se afirma, de a dobândi experiență și de a realiza importante schimburi culturale, producțiile lor fiind așezate în cadrul aceluiași program artistic alături de marile creații ale scenei contemporane. *Operele complete ale lui William Shakespeare pe scurt*, în regia lui Holly M. Wright, este un astfel de spectacol, pe un text scris de Adam Long, Jess Winfield și Daniel Singer în 1987, interpretat la Sibiu de Sam Casey, Justine Musselman și Octavio Yattah, studenți ai Pace University (SUA). Este vorba despre o parodie a pieselor shakespeareiene, într-un maraton teatral presărat cu elemente de improvizație, cu

numeroase *travesti*-uri și cu muzică *rap*. Cei trei tineri își propun un pariu riscant, prin reinterpretarea unor capodopere ale dramaturgiei clasice, aducerea subiectelor în prezent și, nu în ultimul rând, coborârea eroilor de pe pedestal, dar scopul nu este altul decât trezirea simpatiei publicului și descrețirea frunților.

În debutul spectacolului, amfitrioana Sam Casey, apelând la un discurs bombastic, cataloghează spectacolul ce va urma ca fiind unul „fără precedent în istoria civilizației”, fiindcă își propune „să surprindă, într-o singură experiență teatrală, magia, geniul, măreția operelor complete ale lui Shakespeare”, acel geniu care „s-a întins peste sistemul limfatic al omenirii”. În sprijinul acestui demers artistic, ea invită în scenă „unul dintre cei mai mari cercetători ai operei lui Shakespeare”, care, însă,

se dovedește a fi doar un diletant ce se pierde în cuvinte goale, în elogii lipsite de substanță și în truisme de genul „în *Regele Ion* este vorba despre un rege, numit Ion.” Fiindcă poziția în care se află îl depășește deja, el invită „din public” un anume Octavio, care citește de pe internet o falsă biografie a Marelui Will, acesta fiind, de fapt, confundat cu Hitler. Imediat după aceasta, cei trei actori purced la o inventariere-maraton a pieselor shakespeareiene, folosind un limbaj teatral plin de emfază, caricaturizând atât comediile, cât și tragediile. Prima piesă pe scurt este *Romeo și Julieta*. Confruntarea între casele Capulet și Montague este prezentată ca o bătaie între două bande din suburbiile marilor orașe din SUA, iar tentativa ducelui de a-i despărți e ilustrată cu ajutorul *slow motion*-ului și a jocului de lumini. Rolurile feminine sunt interpretate de bărbați iar cele

masculine de femei, fapt care, alături de interpretarea forțată, cu tentă de șarjă a actorilor, provoacă râsul în rândul spectatorilor. Costumele sunt și ele ridicole și, parcă, încropite în grabă: Julieta are pe cap o pălărie din lână, iar părintele Lorenzo, cu capul acoperit de o năframă, pare mai degrabă o mătușă. Odată ce bea din filtru, Julieta începe să vadă culori, de parcă ar fi drogată și, imediat după aceea, intră în sevraj. Operele ce urmează suportă și ele revizuiți considerabile, astfel încât devin aproape de nerecunoscut. Titus Andronicus se transformă într-un *show* culinar, în care personajul omonim pregătește „plăcintă cu cap de om” și „desert cu degete de femei”, aluzie la cruzimea cu care acesta o tratează pe regina goșilor, Tamora, luată prizonieră de război, iar *Richard III* și *Regele Lear* sunt prezentate ca un comentariu sportiv la un meci de fotbal american. Personajele principale ale pieselor lui Shakespeare nu mai au nimic din grandoarea bine-cunoscută, ci apar într-o lumină comică, absurdă. Macbeth îl atacă cu crosa de golf pe cel ce i-a ucis soția și copiii, Julius Cezar și generalii săi sunt înveliți în draperii de culoare albă, cu inelele la vedere, iar interpreta Cleopatrei simulează cum personajul ei, sugrumat de șarpe, vomită pe spectatori. Pe toată durata spectacolului, unul dintre tineri narează faptele, iar ceilalți doi le dramatizează, interacționând permanent cu publicul. Actorii gesticulează, vorbesc tare și se maimușăresc. Sam Casey, cea care deschisese *show*-ul, povestește cum a visat că, alături de colegii ei, juca în acest spectacol, fără să fi citit piesele lui Shakespeare și că, pe deasupra, era goală: două elemente care, după mimica ei, îi provoacă o mare stânjeneală. Se face haz nu atât de operele marelui dramaturg, cât, mai degrabă, de proasta lor receptare, de consumerismul celor care le pun în scenă sau le vizionează.

Operele complete ale lui William Shakespeare pe scurt este un show burlesc, liber și dezinvolt, nonconformist și jovial, ce sparge toate canoanele, forțează toate limitele, provocând râsul. ■

FITS FESTIVALUL
INTERNATIONAL
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!**

Fals-naționalism, tragism și rasism în comedie

✎ ANDREEA TUDOSĂ

Societatea tradițională românească, precum și cea a statelor din Europa din Est, se întemeiază pe principii care fac distincția între rase umane, iar rolurile în familie și societate sunt divizate pe baza genului primit la naștere. Lumea fierarilor pare să fie guvernată de aceleași reguli, cu o singură excepție: este de datoria femeii de fierar să se asigure că fierăria are moștenitori. În comedia dramatică *Fierarii*, în distribuția lui Horațiu Mălăele, Maia Morgenstern, George Mihăiță și Valentin Teodosiu, în regia lui Horațiu Mălăele, timpul povestirii ne duce în realitatea anilor '80, la aproape 40 de ani după cel de-al Doilea Război Mondial. Onoarea meșteșugului, care până nu demult avea caracter eponim asupra familiilor de meșteri, tâmplari, fierari, croitori, olari și alte meșteșuguri, este o tradiție transmisă din generație în generație. Onoarea de a fi fierar consta în calitatea muncii, fiecare produs al unei fierării având semnătura meșterului, asemeni unui exponat unicat, iar munca unui fierar era modul prin care acesta dăinuia în memoria colectivă, pentru a transcende granițele morții. Acțiunea se petrece în fierăria lui Grigorie, târziu în noapte, într-un moment inoportun, în care se sărbătorea o nuntă în barul de vis-à-vis. Primul strat de interpretare al textului oferă o viziune grotescă a realității războiului, în care adulterul a fost un secret bine îngropat al soldaților aflați în deplasare, fiecare dintre personajele masculine implicate având relații extra-conjugale cu soția celuilalt. Același principiu se aplică și în cazul nevestelor, iar singurul personaj feminin prezent pe



© FITS 2018 Sebastian Marcovici

scenă este Matilda, soția lui Grigorie. Contribuția personajului Matildei, ca figură dominantă în familie, schimbă focusul de pe adulter pe însemnătatea vieții, ea fiind mama copilului lui Grigorie, care este copilul biologic al lui Peter, un fierar de naționalitate ungară, care a locuit în timpul războiului în fierăria lui Grigorie, când acesta era plecat pe front. Matilda este, prin statut, dependentă de toți bărbații din viața sa, autodefinindu-se ca nepoată, fiică și soție de fierar și, după cum reiese din asemănarea incontestabilă dintre fiul său și Peter, care s-a furișat în miez de noapte în fierăria lui Grigorie, Matilda este amantă de fierar. Comicul de situație și de limbaj reiese din dialogul fragmentat

dintre Grigorie și Peter, fiecare trăind drama sa, dar și din eforturile Matildei de a îi face pe cei doi bărbați să adere la ideea de custodie împărțită. O problemă relevantă a societății românești contemporane care este criticată în *Fierarii*, este cea a adversității dintre popoarele care au fost rivale de-a lungul istoriei. Sunt ilustrați ca făcând parte din tabere opuse români, ungurii și rușii, iar reacțiile din partea publicului, ca răspuns la glumele cu caracter rasist, nu naționalist, denotă o adversitate persistentă față de unguri. Conflictul rasial este la același nivel cu cel al masculului dominant, care are dificultăți să înțeleagă că a fi tatăl unui copil, timp de 40 de ani, nu se poate schimba odată cu apariția unui părinte

biologic. Grigorie menționează că, dacă ar fi știut că are un copil de unghur, l-ar fi zdrobit în bătaie în fiecare zi, însă este corectat de privirea Matildei. Comicul de limbaj este un rezultat al vulgarității exprimării: într-o formă barbară, bătaia și crima sunt amenințări constante pe tot parcursul spectacolului, care stârnesc râsul datorită formulărilor și raționalizărilor eronate. Factorul decisiv în evitarea unor crime este instinctul patern, care îi previne pe cei trei bărbați să omoare pe cineva care poartă fața copilului lor. Se dă, astfel, o luptă interioară între a face ce este necesar pentru a-și conserva statutul social de „bărbat”, onoarea, dar și a face ceea ce este drept sufletește în numele familiei. Din acest motiv, Grigorie afirmă în nenumărate rânduri „ar trebui să te omor” și nu „o să te omor”, iar Matilda, prin justificarea oferită de a avea urmași pentru fierărie, mută focusul de pe nedreptatea trădării pe binecuvântarea vieții.

Fierarii are în distribuție actori ai unei generații de artiști din care doar cei mai buni rezistau în timp să ne deschidă porțile sufletului cu tragedie și umor. Această calitate a actorilor reiese din modul de construcție al spectacolului: tema spectacolului este dramatică, dar s-a alimentat din râsul colectiv, s-a convertit în comedie și, contrar unui spectacol de comedie ușor de digerat, invită la reflecție. Dincolo de universul în descompunere al fierarilor, care nu își mai permit să trăiască din acest meșteșug, o afirmație profundă se aplică tuturor oamenilor, indiferent de rasă, statut social sau gen: „Orice prost poate să facă copii, dar nu oricine poate să îi crească!”. Caracterul nobil al acestui meșteșug este încununat cu înțelepciunea unei neveste de fierar în fața încercărilor vieții, depășindu-și condiția prin construirea unui sistem filosofic complex, care oferă un sens superior existenței sale. Acest text experimentează cu emoțiile individului prins între ura față de inamic și dragostea față de familie, cea dintâi risipindu-se sub forța dragostei, testată chiar și în fața trădării. O lecție pe care teatrul ne-o poate da, înaintea vieții. ■

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

Tărâmul fantomelor.

ÎNTRE TEAMĂ ȘI VIRTUALITATE
RĂMÂNE DOAR RITMUL

 DIANA ILIE

Concept de Pierre Jodlowski și pus în scenă de ansamblul contemporan de percucie „Les Percussions de Strasbourg”, spectacolul *Ghostland* întâlnește pentru prima oară publicul sibian și stârnește controverse încă din primele minute ale desfășurării. *Tărâmul fantomelor* provoacă tocmai prin violența mijloacelor folosite, fie ele vizuale sau auditive, creând o zonă de demarcație între public și scenă, care poate fi perfect descrisă ca un disconfort (*uncanny*) senzorial. Chiar înainte de începerea piesei, suntem întâmpinați de câteva artificii tehnice menite să descrie acea zonă de incertitudine a propriilor simțuri: leduri albe pâlpâie în întuneric, în timp ce pe fundal se succed rapid umbre, iar spațiul de joc se dublează prin intermediul unui perete *glitch* albastru, adâncit de un efect imersiv. Voci distorsionate răsună de pretutindeni, creând un efect de surescitare specific filmelor horror. În această atmosferă încărcată, silueta aproape lumească a unei femei apare în spatele unui perete fals, ca să întărească ideea de trecere într-un alt tip de registru. Nu e de mirare că primul act, o combinație de mijloace video, tehnocoregrafice și muzicale stridente ajunge să acționeze ca o sită printre spectatori; ori te obișnuiești cu propriile frici, ori te ridici și pleci, nu există cale de mijloc. Toate cele trei părți ale spectacolului se joacă cu ideea de teatru al umbrelor, plasând temeri

elementare, precum cea de întuneric sau spirite, dar și unele contemporane, cum ar fi fobia de tehnologie avansată sau de pierdere a identității, ca motivație a show-ului. Pe parcursul celor trei acte, nu doar actorii și instrumentarul lor scenic contează, ci și partea invizibilă a lucrurilor, realitatea devenind doar o ipostază a spațiului care compune piesa. Experiența trăită în interiorul viziunii lui Jodlowski este una metafizică și sonoră, deoarece simțurile sunt încărcate la capacitate maximă și par a fi mereu aproape de colaps. Se trasează o alianță seducătoare între atenție și repulsie, așa cum există și ambivalența fricii și a dorinței în fața tehnologiei. Fuziunea elementelor pe scenă este totală: muzicienii și actorii, sunetele și decorul, luminile și umbrele, siluetele și dispunerea lor pe fundalul concertului de percucie, toate acestea intră în dialog și recompun o maieutică a adevărilor esențiale. Motivația lui Jodlowski rămâne aceea de a se interoga mereu pe parcursul călătoriei sale spre esența spectacolului pe care îl propune. Caută un sens în muzică, fiecare proiect de-al său fiind o ocazie de a concretiza un spațiu mental în care să se împletească elemente narrative, senzații, spații, energii și culori. Ca atare, pe teritoriul umbrelor lui, printre spectre și coșmaruri, apar texte și montaje video care să constituie un *background* al eliberării acțiunii. Patru muziceni, un păpușar și o adevărată instalație interactivă de lumini duc la apariția fondului simbolic al tărâmului umbrelor.



Fantomele, mai mult senzații pe care ei le sădesc în mintea privitorului, fac recurs la tradiția binecunoscută a Lumii de Dincolo. Sunt căutate fride în care să pătrundă îndoiala, așa cum este exploatată și o zonă a imaginarului, în care locuiesc cele mai noi și mai puțin explicabile temeri ale epocii noastre: industrializarea (*starting point*-ul tuturor tehnologiilor actuale), puterea și expansiunea socială, imaginația și construirea unui areal de subiectivitate, dar și obiectele tehnologice manufacturate și îmbunătățite constant, în timp ce noi rămânem prinși în *închisoarea* de carne și simțuri a propriului corp. Inspirat fiind de poveștile lui Arthur Koestler, de filmul *Kairo* al lui Kyoshi Kurosawa și de romanul *Nașterea fantomelor* de Marie Darrieussecq, regizorul propune un *mock-up* al realității, în care referințe



vaste din literatură, cinematografie, film și chiar poezie (pe fundal rulează strofe narate de voci distorsionate din: Goethe – *Regele Ielelor*, Schiller – *Gruppe aus dem Tartarus*, Dante – *Infernul, Cântul XVII*), se îmbină și-și răspund, creând adeseori grotescul/comicul de situație. Este vorba despre o punere în scenă a realității contemporane, într-o lume în care tehnologia este din ce în ce mai prezentă și mai atrăgătoare pentru consumatori, acolo unde virtualitatea crește galopant și ne limitează experiențele naturale. Totodată, această replică în miniatură a realității ajunge la granița cu mania și persecuția, refăcând traseul unui vertij digital, din care, doar prin disonanțele tonale și prin apelul la întreruperea ordinii impuse social, se ajunge la o umanitate și o celebrare a acelor calități care ne fac autentici într-o lume de spectre și iluzii. ■

UNDE SE TERMINĂ POVESTEA DE PE SCENĂ, ÎNCEPE VIAȚA ADEVĂRATĂ

25
FITS

Partener oficial al Festivalului Internațional
de Teatru de la Sibiu

MEDEA, WRITTEN IN RAGE. MY LAND IS CALLED MISFORTUNE

 **DIANA ILIE**

Lăsând impresia de monolog care mutilează și fascinează ascultătorul, *Medea, Written in rage*, piesa scrisă de Jean-René Lemoine și tradusă, apoi adaptată și regizată de Neil Bartlett, îl aduce pe scena românească pe François Testory, bărbatul care a incarnat tragedia confesivă a Medeei. Însoțit în periplul său printre amintiri și salturi temporale de muzicianul Phil Von, actorul francez ne pune față în față cu versiunea androgină și barbară a Medeei, una dintre cele mai de temut figuri ale teatrului din toate timpurile. Fără riscul de a cădea în deriziune, Testory ia imaginea unei femei seduse, îndepărtate de propria patrie, trădate în dragoste, supuse umilințelor propriiei familii și o transformă într-o anti-eroină pasională, intens poetică și sangvină, care își motivează crimele și atrocitățile prin expunerea propriei versiuni a evenimentelor.

Apariția Medeei este *per se* un spectacol vizual; îmbrăcată în texturi fluide și futuriste, agresive și impunătoare, ea își poartă trena aurie (creată de cunoscutul Mr. Pearl) cu limbi de foc ca pe-o istorie personală. În opoziție, mersul său și apariția gârbovită descriu o umbră a traumei și însingurării. Trupul, un palimpsest al bățăliilor purtate pentru

iubire, pare încadrat de aura răzbnării, iar scena devine tronul Medeei, locul în care monologul său fizic marchează momentele de intensitate maximă ale mărturisirii. Rămășițele vechii legende grecești o transformau pe Medeea în victima perpetuă a propriilor alegeri, *the ultimate outsider*, așa cum Bartlett numește personajul de la care a început istoria adaptărilor sale. Aici, pentru prima dată, Medeea ne poartă dintr-un colț în celălalt al lumii, din Grecia antică, până la Euripide și înapoi în prezent, menținând tensiunea aprinsă între fondul arhaic al lumii și modernitate. Se obține, astfel, un colaj în care se lipesc una de cealaltă opera în șapte octave cu puternice influențe de *lamento*, schimbările corporale imediate și o gestualitate care să sfideze normarea de gen.

Povestea continuă, de-a lungul istoriei, ca o reiterare a călătoriei pe mare alături de Iason, străinul care o înstrăinează de patrie și pentru ale cărui promisiuni este în stare să își omoare atât tatăl, cât și fratele luat prizonier. Legenda prinde, în piesă, dimensiuni gotice și sadice, deoarece Medeea este abuzată atât de frate, cât și de Iason, având momente explicite (chiar gratuit pornografice) de verbalizare a traumei, culminate de alienare și pierderea treptată a conștiinței. Aici nu se mai justifică total vocea puternică și feminină a Medeei, eliberate de sub constrângerea patriarhală a generațiilor, deoarece este susținută prin limbaj fantezia masculină a dominației în timpul actului sexual. Regizorul, însă, susține că această detaliere grotescă a umilinței vine să întregească o viziune a veridicității personajului și să susțină reacțiile ei maniacale la aflarea veștii că Iason o părăsește pentru fata regelui. Mai târziu, comparația propriului corp cu un mormânt marchează o înstrăinare totală de sine însăși, moment în care citirea unor episoade ca infanticidul și intențiile suicidale să ni se pară doar urmări fatale ale transformării ei psihice. Recitalul Medeei se descifrează prin nori de fum, în fața unui public mic, pregătit să asiste la rescrierea istoriei. Printre armele sale se numără: sonoritățile acute,

arsenalul de obiecte vestimentare care sunt luate în posesie odată cu apariția pe scenă, *spotlight*-ul de care profită pentru a-și reclama destinul și, mai ales, microfonul, acest posesor al mesajului și diferitelor voci pe care le imită și distorsionează Medeea în povestire. În corporalitatea ei se citește grația și concentrarea lui Testory, independent de vreo intenție caricaturală sau comică. De altfel, terenul negocierilor de putere ale istoriei a fost mereu corpul femeii. Feminitatea, reprezentată întotdeauna ca vulnerabilitate, se regala ca opoziție a idealurilor masculinității virile. Tocmai această asumare deplină a identității unui Celălalt puternic feminin face ca reprezentația să aibă densitate și să o plaseze pe Medeea într-un câmp de febrilitate existențială (ex.: „să găsești în putrefacție absolutul”, „puritatea și perfecțiunea crimei”, „ce este viața muritorilor?” etc.). Vocea ei cuprinde toate nuanțele suferințelor prin care a trecut, ajungând adeseori la replica-ultimatum: „Muori, dannato! Muori, muori!”, un fel de izbândă prin violență a durerii.

Scindată permanent între compromis și moarte, *Medeea înfuriată* articulează haosul și pune capăt traumei sexuale, sociale și familiale prin care se vede nevoită să treacă din cauza *păcatului de a iubi* nesperat pe cineva care nu îi putea oferi iubire. Soarta Medeei se cântărește în acțiunile ei și, mai ales, în agresiunile la care recurge pentru a se apăra de dublele standarde ale societății, de echivoc și intoleranță. Medeea nu se consideră vinovată, căci „Viața e o pedeapsă în sine.”

Mai apoi, se izolează în amintiri, pe care le răstoarnă și reinterpretează pe *fast-forward* sau în ralanti, cu multiple voci în mai multe limbi, fiind capabilă să producă ecouri care să amintească de criza lumii contemporane, mereu mitică prin repetiția păcatelor capitale, a războaielor și a (in) diferențelor de care încă suferă. ■



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**.

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU
DE LA SIBIU ESTE ORGANIZAT DE

CO-ORGANIZATOR

CO-PRODUCĂTOR



EVENIMENT REALIZAT CU SPRIJINUL



MINISTERUL CULTURII ȘI
IDENTITĂȚII NAȚIONALE



PROIECT CULTURAL FINANȚAT DE MINISTERUL CULTURII ȘI IDENTITĂȚII NAȚIONALE



PARTENERI STRATEGICI



EVENIMENT REFLECTAT DE

PARTENERI MEDIA



PARTENERI OFICIALI



GRUPE SOCIETATE GENERALE

PARTENERI PRINCIPALI

PARTENER SPECIAL

PARTENER DE TRADIȚIE

PARTENER AL THERME FORUM

PARTENER AL SEZONULUI DE STRADĂ



MAȘINA OFICIALĂ A FESTIVALULUI

PARTENERI



PARTENER AL BURSEI DE SPECTACOLE
ȘI AL PROGRAMULUI DE VOLUNTARIAT

VINUL OFICIAL AL FESTIVALULUI

SPONSORI

