

12 — 21 EDIȚIE SPECIALĂ ONLINE
IUNIE 2020 Puterea de a crede / Empowered

Aplauze

Nr. 6

17 iunie 2020

**F I
T S**



Primăria Municipiului
Sibiu

Principalul finanțator al
Festivalului Internațional
de Teatru de la Sibiu

Aplauze

nr. 6

17 iunie 2020

Editor:

Ion M. Tomuș

Contributori:

Diana Nechit

Alba Stanciu

Andrei C. Șerban

Adriana Bârză-Cârstea

Ana-Maria Dragomir

Ionuț Alexandru Scurtu

Natalia Țurcan

DTP:

Cosmin Popescu

- UNIVERSITATEA „LUCIAN BLAGA” DIN SIBIU
- FACULTATEA DE LITERE ȘI ARTE
- DEPARTAMENTUL DE ARTĂ TEATRALĂ
- CENTRUL DE CERCETĂRI AVANSATE ÎN DOMENIUL ARTELOR SPECTACOLULUI (CAVAS)
- UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI, CENTRUL DE EXCELENȚĂ ÎN STUDIUL IMAGINII

Foto copertă 1: Soeren Stache

Foto copertă 2: David Carbajo

ISSN 2248-1776

ISSN-L 2248-1176

Mesajul E.S. Michèle Ramis, Ambasadoarea Franței în România

Sunt deosebit de fericită să vă trimit acest mesaj. Și tristă în același timp. Anul trecut, am fost alături de dumneavoastră la deschiderea festivalului, în sezonul Franța-România. Eram pe punctul de a reveni la Sibiu pentru a treia oară consecutiv la sfârșitul lunii iunie. Apariția bruscă a crizei sanitare, din păcate, nu o mai permite.

Dacă această criză mă împiedică să fiu prezentă cu dumneavoastră la Sibiu, ea nu poate împiedica sprijinul pe care Franța îl aduce în fiecare an Festivalului Internațional de Teatru Sibiu, și directorului său, Constantin Chiriac.

FITS este unul dintre cele mai importante festivaluri de artele spectacolului din Europa și din lume: întâmpină trupe și participanți din 70 de țări în fiecare an. De asemenea, este o platformă pentru întâlniri, dezbateri între experți și cercetare pentru doctoranzi. Anul acesta, festivalul se va

desfășura exclusiv online, o ediție inovatoare și fără precedent. Constrângerea digitală nu a oprit dinamismul festivalului.

Îl felicit pe Constantin Chiriac și echipa sa pentru această schimbare rapidă și impresionantă. Cu peste 80 de spectacole online gratuite, transmise zi și noapte, și redifuzări până în decembrie, acest festival online va fi, cu siguranță, primul de acest fel din lume, datorită importanței sale și a relațiilor pe care le are în multe țări, din Europa și Asia, în special.

Povestea festivalului și a prieteniei sale cu Franța continuă să fie construită, după sezonul bogat Franța-România, așa cum este ilustrat de parteneriatul dumneavoastră cu Théâtre de la Ville Paris și directorul său, Emmanuel Demarcy-Mota. În acest an, aproape douăzeci de spectacole și întâlniri cu artiști francezi vor fi programate online de FITS: teatru, muzică, operă, spectacole de

stradă, dans, conferințe. Cu nume mari: producții de Robert Wilson, spectacole ale Operei de Lyon, companii precum Käfig sau Groupe F, producții de Théâtre des Champs Elysées sau Théâtre de la Ville, conferința lui Emmanuel Demarcy-Mota ...

Sunt încântată că Institutul Francez din România este unul dintre partenerii FITS.

Criza sanitară ne-a dezvăluit importanța culturii ca experiență umană împărtășită, ca hrană colectivă esențială, chiar și, sau mai ales, în perioada de izolare. Să învățăm astăzi cum să ne sprijinim artiștii, creatorii și festivalurile majore în fața încercărilor! După cum a spus președintele Emmanuel Macron, împreună trebuie să apărăm cultura europeană și să sprijinim creația independentă.

Vă doresc tuturor un festival 2020 foarte frumos!

Trei surori.

Când Cehov îl întâlnește pe Stein

Diana Nechit

Peter Stein a creat *Trei surori* de Cehov, în 1984, la Schaubühne din Berlin. Această reprezentație este pentru istoria regiei europene un reper în arta de *a face teatru*. Pentru majoritatea exegezelor artei spectaculare, montarea lui Stein cu *Trei surori* este înainte de toate un dialog artistic de o mare bogăție între maestrul rus, Stanislavski, și marele regizor neamț. Peter Stein nu-l copiază, nici nu-l imită pe Stanislavski, atunci când montează Cehov, ci doar studiază sugestiile de interpretare, jocurile scenice, alegerile scenografice elaborate de acesta împreună cu decoratorul Simov și reia, alături de trupa sa și cu ajutorul noilor mijloace tehnice, propunerile cele mai stimulante. Reprezentația este rezultatul mai multor ani de lucru și este un reper pentru ceea ce înseamnă documentare teatrală, reconstituire artistică și creatoare a unui model mitic. Pe lângă consultarea caietelor de regie ale lui Stanislavski, a unor notițe de studiu inedite relevante pentru etapa unui parcurs artistic și teatral care gravitează în jurul naturalismului și autenticității, trupa lui Stein a realizat o adevărată imersiune în toată filmografia din jurul lui Cehov și Stanislavski. Această etapă de cercetare este esențială pentru recreerea scenică a ideii de *rusitate*, dar și pentru integrarea metodei stanislavskiene.

La toate acestea se adaugă perspectiva filologică pe care Peter Stein o aplică lecturii lui Cehov. În lucrarea *Cehovul meu* (publicată la Paris, la Editura Actes Sud Papiers), Peter Stein recunoaște că montările sale cehoviene sunt, înainte de orice, o decorticare personală a lumii rusești, „orice punere în scenă care se bazează pe univocitate trece pe lângă Cehov. Există textul și supratextul: ambele trebuie să fie analizate scenic simultan”. Pentru marele regizor german, orice simplificare textuală înseamnă oucidere a textului și implicit o *abatere* de la

estetica sa regizorală. Spațiul teatral are o altă dimensiune în viziunea regizorală a lui Stein care mărturisea într-un interviu acordat lui George Banu că scena clasică i se părea prea strâmtă, regizorul dorind să iasă din teatrul italian, din teatru pur și simplu. Stein nu creează scenografia doar pentru scenă, ci pentru întreaga sală, care devine un decor monumental, aproape la scară de unu la unu pentru spațiile imaginate. O analiză a sistemului didascalic cehovian explicitează alegerile lui Peter Stein care a creat două tipuri de spațialități convergente. În textul cehovian există două tipuri de spații, unul în fața scenei, altul în spatele ei. Pentru a nu oculta viziunea asupra scenelor petrecute în al doilea plan, Stein a preferat o poziționare transversală, construind două spații pe diagonală, în dreapta și în stânga scenei, cu o deschidere spre grădină. Monumentalismul spațiilor alese îi permite crearea efectului de profunzime. Astfel, actul al treilea, cel mai intimist din piesa cehoviană, deși reprodus în același spațiu, grație perspectivei spre grădină, redă exact intenția auctorială și regizorală. În construcția spațială, Stein a ponit de la aceeași recuperare istoriografică, folosind imagini și filmări de arhivă, creând un decor pentru fiecare act. Regizorul mizează pe un asemenea grad de autenticitate, încât spectacolul pare a fi o reconstituire scenografică, aproape muzeală a universului cehovian, care îndepărtează orice umbră de butaforie, de artificial. Luminozitatea aproape naturală, mai degrabă cinematografică decât teatrală, contribuie, de asemenea, la acest efect de naturalitate sau naturalism, pe alocuri. Succesiunea temporală în care cele patru anotimpuri alternează în cele patru acte, resimțite fizic. Pe lângă utilizarea spațiului, a relațiilor dintre lumină și întuneric, extrem de fin reglate, montarea speculează și muzicalitatea unei partituri verbale, Stein

impunând actorilor o apropiere cât mai mare de impecabila rostire actoricească rusă.

Stein reassemblează o nouă viziune, redimensionând scenele sau diseminând mai multe acțiuni simultane, fidele modelului, dar mai adaptate cotidianului nostru, mai puțin princiar, deși persistă vizualul cinematografic al filmelor de epocă. Același proces de normalizare este aplicat și pentru actorii care reproduc o banalitate mai umană și mai puțin solemnă. Patina timpului a intervenit pentru a plasa al doilea nivel de memorie pe fiecare prezență scenică, în sensul că fiecare gest este imediat și este rezultatul unui proces psihologic prin care acțiunile secundare sunt disecate intern, psihologic, predeterminate de apariția altor acțiuni secundare. Această dedublare a intențiilor scenice creează o rețea de sugestii și senzații. Relațiile dintre personaje se stabilesc, mai degrabă, dincolo de cuvinte, cu ajutorul privirilor, al mișcărilor, al gesturilor, al tensiunilor care apar și chiar al unor ciocniri corporale neașteptate, în angoasa pe care o dă izolarea.

Celor trei surori, celor trei grații, celor trei parce, Cehov le adaugă o a patra figură, una masculină, fratele Andrei, care *alterează* puțin simbolul. Pe lângă trioul central, mai apar și alte simboluri, care dinamizează curgerea evenimentială: pasărea moartă, casa, Ivanov și melancolia lui, recurența călătoriei la Moscova, dar și incendiul, care transmută accentul de pe intimismul situațional de până atunci, într-un eveniment colosal, de ordin public. Reprezentația este un tablou generic al unei aristocrații ruinate, care se agață de valorile perimate ale vechii Rusii, filosofând cu candoare și optimism într-o țară aflată pe marginea prăpastiei. Dar, atât Cehov, cât și Stein oferă și alte piste de lectură, atemporale – cele trei surori se zbat cu toată energia tinereții lor pentru a întâlni un destin la înălțimea aspirațiilor lor



© Ruth Walz

și pentru a rezista cât mai multă vreme în cadrul acestei utopii proiectate în aspirația călătoriei spre Moscova, privită ca un Eden în care toate aceste vise și iluzii se vor materializa. Motivul călătoriei servește la reintegrarea unui album de familie.

Fiind o piesă construită pe motive care au aceeași valoare, fără ierarhie între ele, Cehov nu lucrează pe centrul de greutate, încearcă să se îndepărteze și să se îndrepte spre periferie: crearea mai multor intrigi pe același plan și care vor fi dezvoltate pe mai mulți ani, adică un ciclu romanesc, și nu

teatral. Acest reper al textului cehovian se mulează foarte bine pe construcția filmică pe care Stein o dă montării sale. Replicile personajelor, după ce depășesc zona de curtoazie, de anecdotă, par să se centreze pe subiectul enunțat și, dintr-odată, are loc un fel de glisare, iar cel care vorbește începe să vorbească despre sine, singurul subiect care le interesează cu adevărat pe personajele lui Cehov. Personajele nu au unitate aparentă și le vedem mereu din perspective diferite, acționând mereu diferit față de cum ne-am aștepta. Textul lui Cehov este plin de ironie,

tocmai pentru că ne arată că știe mult mai mult decât personajele sale: le cunoaște în avans ticurile, manile, destinul. Pentru a menține această subtilitate ironică, actorii încearcă prin transpunerea textuală să comunice ceva mai mult decât comunica textul la vremea lui.

Spectacol-document al unei epoci și al unei metode de a face teatru sunt reunite în actualitatea noastră prin sensibilitatea creatoare a unui regizor de excepție!

Legendele teatrului european: George Banu & Peter Stein

Diana Nechit



© Soeren Stache

Teatrul european are legendele ei, iar Peter Stein este, fără îndoială, unul dintre creatorii care au influențat practica teatrală a mai multor decenii a secolului nostru și continuă să o facă. Reputația pe care celebrul regizor neamț, alături de trupa sa de la Schaubühne, a avut-o în Germania și în Europa este similară celei avute de Berliner Ensemble în vremea lui Brecht. Numele său este indisolubil de o

istorie majoră, politică și estetică a teatrului european: cea a teatrului Schaubühne din Berlin, instituție pe care o conduce din 1970 în 1987. De atunci, marele regizor s-a instalat în Italia. Trăiește într-un loc aflat între Roma și Umbria, San Pancrazio, în ceea ce numește *hacienda agricola*, o proprietate cu plantație de măslini, un lac și o pădure care se întinde în jurul spațiului de locuit, a cărei curte are exact perimetrul scenei Teatrului Epidauros

din Grecia. La adăpostul copacilor, o sală de repetiții de dimensiunile celei de la Schaubühne. În acest spațiu ideal, care poate să adăpostească o Academie de teatru, Peter Stein continuă să imagineze proiecte teatrale. De formație filolog și istoric de artă, alegerile sale au mers întotdeauna înspre marile texte ale teatrului european: *Faust* de Goethe (este singurul regizor care l-a montat în integralitatea sa, 23 de ore),

Wallenstein de Schiller (9 ore), Shakespeare, Molière, *Orestide*, *Oedip-rege*, texte emblematică ale lui Cehov (publicul FITS online are privilegiul de a vedea montarea sa *Trei surori*), dar și altele mai puțin cunoscute semnate de marele dramaturg rus etc.

Sunt foarte multe interviuri, foarte multe conversații care i-au avut ca protagoniști pe cei doi și toate au ceva în comun: o înțelegere dincolo de cuvinte, o comuniune spirituală, intelectuală de mare excepție, care trece de la unul la celălalt, asemenea unui flux energetic continuu. Așa s-a întâmplat și în cazul *conversației* prilejuite de FITS, care a unit iar Parisul lui George Banu de *hacienda* italiană a lui Peter Stein și de Sibiul nostru festivalier. Online, dar cu o sinceritate și o dăruire de sine care țin de zona memorabilului. Contextul acesta pandemic are, cu certitudine, efecte de distanțare, dar nu și de îndepărtare; forța atașamentului intelectual, spiritual, prietenia creatoare dintre cei doi amfitrioni, au eliminat orice efect de circumstanță, de protocol rece și de convenționalism. Firul evocativ s-a stabilit simplu și firesc prin rememorarea evenimentului care a marcat revederea celor doi, dar și instalarea izolării și, practic, încetarea unui mod de existență firesc și obișnuit nu numai pentru cei din zona creației teatrale, ci pentru toată umanitatea, fără excepție. O seară de repetiții pentru un nou Cehov, la un teatru parizian, încheiată la restaurantul teatrului și degringolada de după: părăsirea Parisului și a proiectelor, izolarea și liniștea de la San Pancrazio, departe de lumea teatrului, dar înconjurat de natură, de o natură atât de generoasă, de „naturală”, încât, mărturisește regizorul, „ți-e greu să crezi că acest virus a pornit din natură”. O izolare lucrativă, fizică, în pădure, în parc, pentru a asigura buna funcționare a haciendei și a oamenilor care depind de ea, dar, mai ales, un prilej de a citi, la sfârșitul carierei, cărțile cumpărate în tinerețe și abandonate pentru „un alt timp”: *În căutarea timpului pierdut* de M. Proust, *Omul fără însușiri*, de R. Musil și *Ullise* de James Joyce. Alegerea acestor cărți

nu este pentru Stein „o manieră de a evita prezentul, de a descoperi în memorie o soluție”, ci vine dintr-un impuls diferit, acela de a redescoperi vie plăcerea lecturii, dar și ca o formă de rebeliune împotriva oboselii. De exemplu, Proust „rămâne un autor interesant pentru înțelegerea de sine și a propriei tale dezvoltări mentale”.

Printre proiectele pariziene ale lui Stein se numără și *Tartuffe*, *Mizantropul*, alegeri care, în opinia lui George Banu, dovedesc încă o dată predilecția regizorului pentru un teatru de text, pentru teatrul în versuri, dar și o atitudine polemică față de „această multiplicare de imagini” care este teatrul de astăzi. Cu o remarcabilă sinceritate, Peter Stein își mărturisește metoda de lucru, vocația de a face „teatru de artă”, de a se orienta spre „marea literatură”. Regizorul, la polul opus față de o mare parte a creației teatrale actuale, vede în text fundamentul oricărei acțiuni teatrale: „trebuie montat mergând la maximum înspre intenția autorului, trebuie făcută o analiză filologică precisă care trebuie mai apoi transmisă actorilor. Aceștia aduc pe scenă forța lor, viața, plăcerea jocului, la care se adaugă o estetică modernă, dar baza trebuie să rămână intenția autorului.”. Este rememorat efectul spectacolului *Trei surori*, care la Moscova a avut un succes enorm, rușii declarând că este întocmai așa cum și-ar fi imaginat-o Stanislavski: echilibrul între clasic și modern, o lungă documentare pentru a se apropia de „spiritul rus”, dobândirea de către actori a calității extreme a recitării actoricești ruse, dar, mai ales, o atenție remarcabilă acordată spațialității pornind aproape integral de la didascalile lui Cehov. „Cehov a făcut totul, nu eu!”, completează Peter Stein.

De la Cehov, discuția alunecă, pe nesimțite, spre greci, spre Shakespeare, spre esența teatrului european, teatrul fiind, în accepțiunea regizorului, o invenție europeană care nu există în afara spațiului european: „În afara Europei nu există teatru, există forme teatrale, dar teatrul european este atât de important, atât de imperialist,

încât a cucerit întreaga lume. Și asta, grație textului”. Celelalte tradiții teatrale existente nu se bazează pe texte, ci pe tradiții, pe ritualuri, pe moduri de acțiune etc. Conversația celor doi ia foarte repede turnura unui curs de teatru, iar singura intenție care te animă în calitate de *public* este să absorbi totul, să reții totul, pentru a putea să le decantezi mai târziu, în liniște. Pentru regizor, punctul zero al teatrului este acel moment în care „s-a decis introducerea, într-o situație de ritual, de cântec popular, de sărbătoare, unui intelectual individual, autorul, care-ți spune ce trebuie să faci”. Următoarele repere menționate au jalonat discuția în aria lui Brecht și a teatrul politic sau politizarea teatrului, a lui *Shakespeare Memory* și a neputinței de a adopta poziția lui Jan Kott și a majorității adaptărilor recente care converg spre o *actualizare*, o contemporaneizare a marelui dramaturg. Toate acestea dovedesc, încă o dată, importanța pe care regizorul o acordă istoriei, distanțării și nu proximității.

Dincolo de toate aceste rememorări ale unui parcurs profesional de excepție, a unei dedicații profunde pentru teatru, rămâne, la final, o nuanță de tristețe, nostalgică și nu dramatică, ce ține de conștientizarea trecerii timpului, de acribia modelor și gusturilor noi în teatru. Dar toate acestea lasă loc unei alte vocații definitorii pentru regizor, cea de pedagog care, acolo, printre măslini visează la crearea unei Academii de teatru pentru tineri actori din toată lumea, într-un fel de reclusiune monahală, și care, astfel, să asigure transmisia și continuitatea vocației creatoare. Fraze și gânduri care lasă loc unor dezbateri prelungite, puncte de reflecție asupra istoriei teatrului, istoriei, esteticii, asupra a ceea ce a însemnat și încă înseamnă marea regie europeană, subiecte de analiză cât pentru un tratat de teatru condensate într-un ceas și jumătate. Cum să faci o selecție, cum să *tai* un asemenea material, încercând în același timp să lași la vedere admirația, emoția pe care ai resimțit-o, în timp ce ascultai toate aceste mărturisiri despre legendele teatrului?



**VIITORUL E AL
CELOR CARE ȘTIU
CĂ “MAREA ARTĂ”
E SĂ PARTICIPI
LA CREAREA LUI
RESTARTĂM
ÎMPREUNĂ**

TU EȘTI VIITORUL  **BRD**

GRUPE SOCIETE GENERALE



PIATA
Lidl
PERFECTION. CINEM.

**ACTORII LIDL
ÎȚI DAU
ÎNTÂLNIRE LA
FITS#ONLINE
12 – 21 Iunie 2020**

#IMPREUNAINSIGURANTA #MERITISAFIISURPRINS

F I T S SIBIU
INTERNATIONAL
THEATRE
FESTIVAL

 **meriti
să fii surprins**

Corpul în starea de dans – între existența tragicomică și *ființare*

Adriana Bârză-Cârstea

În spectacolele coreografului Gigi Căciuleanu, pe lângă analiza *amprentei* sale coregrafice, este fabulos de descoperit modul său de gândire prin coregrafie, mecanismele ascunse ce generează mișcarea dansantă și structurile conceptuale de compoziție. Ca privitor, ești captat de un tip aparte de energie dezlănțuită în spațiul scenic și în spațiul intim al corpului în starea de dans. E când stranie, când caldă, când îndepărtată, când fierbinte, când cunoscută, când tăcută, când necunoscută, când stridentă, dar întotdeauna puternică în capacitatea ei de a ne transpune în *spații* diferite. Analiza acestui univers energetic presupune o analiză a ceva invizibil ce acționează și influențează partea ce se lasă observată. Limbajul materialului său coregrafic, cu morfologie, sintaxă și chiar ortografie proprie, este cel al teatrului-coregrafic. Gigi Căciuleanu îl definește „o formă de teatru care folosește limbajul dansului și care utilizează mijloace de construcție coregrafice”, *textul* fiind construit exclusiv din materialul coregrafic. Spectacolul *TragiComedy* realizat la Opera Națională din București, în parteneriat cu Gigi Căciuleanu Romania Dance Company, cuprinde această complexitate a viziunii lui și este compus pe dualitatea tragedie/comedie reflectată în mai multe niveluri de expresie. Astfel, corpul în mișcare devine o transcriere a complexității lumii interioare prin intermediul dinamicii imaginii și ludicului compoziției contrastante a

limbajului corporal. Se urmărește această traiectorie a dramaturgiei amorului, de la solo-individualitate-monolog-duet-dialog-trio conflictual la ansamblu, prin procedeele de structurare și destructurare a relaționării. Universul sufletului este transpus în mișcare prin situații și conflicte interpersonale care generează trăirile, frământările și eferescența momentelor interioare. Muzica este compusă de Rodion Șcedrin – sunt piese de muzică de cameră cu un dialog frumos și surprinzător între două *personaje*: pianul și violoncelul. Între cele două instrumente se stabilește un dialog, o relație de cuplu, o relație între femeie și bărbat, o relație cu tensiuni, cu rupturi, cu momente de reînnoire, cu momente de vulnerabilitate. În acest dialog intervine și un al treilea *personaj*, vioara. *Personajele* acestea sunt prezente și material în spațiul scenic, fără a fi însoțite de prezența muzicienilor, doar de *instrumentele* lor corespondente în mișcare, dansatorii. Tehnica virtuoză pe care o stăpânesc dansatorii Operei Naționale din București a făcut posibilă trecerea spre o simplitate în mișcare. Simplitatea în mișcare nu presupune carență de substanță, ci carență de mijloace perturbatoare calității în mișcare. Simplitatea expresivă în mișcare presupune sinceritate, acuratețe, conexiune cu universul interior, cu energiile interioare, cu complexitatea asocierilor de gânduri și imagini, cu descoperirea impulsurilor generatoare de mișcare și cu ritmul interior. Expresia corporală nu e una descriptiv-

narativ-explicită, ci ia forma unei imagini abstracte, o imagine ce coincide cu *ființa*, cu *ființarea*, în înțelesul conferit de Martin Heidegger. Construcția acestei imagini abstracte e posibilă datorită evoluției corpului în mișcare în interiorul unor spații multiple încastate unele în altele, fiecare cu personalitatea, dimensiunile, parametrii și orientarea sa, și datorită evoluției corpului în spații para-corporale, cele din jurul corpului. Se poate observa, în structura spectacolului, cum aceste spații se întrepătrund, mergând, așa cum spunea Gigi Căciuleanu, „de la infinitul mic până la infinitul mare”, și cum aceste spații converg spre un spațiu unitar, asemănător cu spațiul imaginar, definit de Gilbert Durand, prin ocularitate, profunzime, ubicuitate, ambivalență, gulliverizarea reprezentării „imaginii” tragicomice, gigantizarea imaginii grafice a celor două măști reprezentative pentru dualitatea tragic-comic, multiplicarea metaforică a imaginii, diversitatea și contrastul coloristic din proiecții și light design.

Când am aflat că Gigi Căciuleanu a dedicat acest spectacol mării balerine Maya Plisețskaya, m-am așteptat, știind câtă admirație, recunoștință și dragoste îi poartă, să-i dedice o parte din imaginea poetică a universului său interior în mișcare, dar, mai mult ca sigur, i-a dedicat și un frumos crochiu portretistic inserat fragmentat, ca un puzzle, în întreg materialul coregrafic, pe muzica scrisă de marea ei iubire.

TragiComedy.

Gigi Căciuleanu și coregrafia ca

artă totală

Alba Stanciu



© Silviu Pavel

Un debut ce impune alura vizuală abisală și totodată densă a scenei de teatru, obsedanta prezență a eternelor simboluri ale teatrului, masca tragică și comică, sonoritățile muzicii atonale contemporane ale partiturilor lui Rodion Șcedrin, susțin o compoziție coregrafică a lucrării *TragiComedy*, semnată de Gigi Căciuleanu, orientată spre fizionomii inedite ale „totalității” artistice. În acest sens, artistul creează un discurs în care dansul fuzionează în mod organic cu timbrul instrumentelor, cu „hașurile” vocii umane, cu straniețarea armonică specifică muzicii culte a secolului XX. Alături de cele două măști, cadrul scenic include instrumente muzicale, esențiale pentru fizionomia acestui perimetru, discursul coregrafic derulându-se într-un spațiu vibrant, sobru decorativ și rafinat, în care cromatica și conflictul de umbră și lumină sunt investite cu consistențe dramatice. Măștile definesc conflictul tematic, de forțe și stări coordonate de textul muzical care stabilește identitatea emoțională și dinamică a spectacolului de dans.

Proiecțiile trasează contururi ale unor imagini abstracte, cu un esențial efect mental și emoțional asupra sensibilității „celui ce privește”, creează corespondențe de forme

cu corpul și muzica, cu puritatea imaginii corpului în mișcare. Aceste elemente sunt prelucrate de Gigi Căciuleanu, montate într-un *corpus* coregrafic, definit prin variații tehnice, prin continua subliniere a afectelor performerului și teatralitate. Cele trei registre (corporal, vizual și muzical) se întrepătrund, completându-se reciproc, funcționând prin prisma congruențelor tematice și a formelor distilate prin mișcare, pliate pe textul muzical. Stările dansatorilor sunt urmărite până în formulele pure, ingenuie, autentice și, mai ales, universale, acumulând, deopotrivă, experiența teatrală și umană a artistului.

Muzica lui Rodion Șcedrin este una din componentele substanțiale care vitalizează coregrafia. Consistența acustică, structura cvasi-aleatorie a sunetului și a ritmului, textura armonică stimulează corpul în direcția găsirii de forme în spațiu, imagini, contraste. Prin aceste strategii susținute de componenta sonoră, este construită teatralitatea coregrafiei, redarea sublimată a tragicului și a comicului. Timbrul și particularitățile acustice și expresive, ce aparțin instrumentelor cu corzi grave și vocii umane, găsesc răspunsuri în forma corpului, rezonanțe și vibrații, ori în expresia și dramaturgia trasată de discursul coregrafic.

Caracterul conflictual al temelor de mișcare devine, în aceste condiții, o extensie a sunetului materializat în perimetrul scenic, o formulă vizuală menită să ofere densitatea antagonismului obligatoriu eficacității dramaturgiei muzicale. Discursul scenic creat de dans este imaginea timpului, dinamicii, agogicii ce construiesc „gramatica” compoziției muzicale.

În acest context, este favorizată, totodată, individualitatea artistului, a performerului care prelucrează emoțional sunetul, substanța melodică, puritatea teatrală a discursului muzical derulat după regulile componistice dodecafonice, atonale și seriale. Prin aceste „reper” este exprimat caracterul unic uman și teatral, sunt conturate întâlnirile de forțe care conduc spre culminații, spre *catharsis*. Spectacolul *TragiComedy* creat de Gigi Căciuleanu are valoarea unei căutări de armonie totale. Este, fără îndoială, o viziune coregrafică, teatrală și muzicală văzută ca sinteză determinată de conflict, relații interumane filtrate prin intermediul formei abstracte, de combinații derulate sub semnul unei neîntrerupte căutări de consonanțe și echilibru între cele trei registre.



ONLINE
SPECIAL
EDITION

Puterea de a crede
/ Empowered

12 – 21
JUNE 2020

sibfest.ro **LIVE**



10 zile

138 de evenimente

Spectacole și invitați online din

30 de țări de pe 5 continente



MINISTERUL CULTURII



INSTITUTUL
CULTURAL
ROMÂN



 Ambasada
Austriei
București

forumul | cultural | austriac^{buh}

Paradisul e iubire!

Diana Nechit



În ce constă magia *Paradisului* lui Nekrošius? Colectivul artistic de la Meno Fortas, creatori ai unui stil de teatru *primitiv*, conving spectatorul să intre într-un raport atât de intim, de personal, cu propriile emoții, încât acesta se simte transpus și răscolit mult timp după terminarea reprezentației. Paradisul nu este o condiție, ci mai degrabă un parcurs, nu e nici spațiu, nici timp, ci un itinerariu,

o călătorie terestră, iar punerea în scenă este particulară și personalizată: „Paradisul nu este un dat necesar prezentului, este o aspirație”, scria Nekrošius. Reprezentarea *Paradisului* încheie ciclul dedicat lui Dante și *Divinei Comedii* (după un spectacol unic despre *Infern* și *Purgatoriu*) – dedicată iubirii, care restructurează, în forma sa inițială, opera dantescă. Transpunerea teatrală utilizează la minimum textul dantesc

și, astfel, eliberat de parcursul narativ episodic al primelor două cânturi, regizorul îl înfruntă pe cel de-al treilea. Totuși, el urmărește ordinea evenimentială și nu lasă la o parte etapele cele mai importante ale peregrinărilor lui Dante printre cerurile ultimului cânt din *Divina Comedie*. Expunerea principiilor creștinismului, critica instituțiilor clericale corupte nu și au locul în acest spectacol centrat pe

idea de armonie și coralitate. Întreaga reprezentare pare a sta sub provocarea lui Dante, care își aruncă penelul pe o coală albă de hârtie, pentru a da viață unei povești nespuse, pentru a vorbi despre viziunea lui Dumnezeu și despre plenitudinea iubirii. Personajele devin îngerii pământeni ai unei aspirații spre perfecțiunea pe care numai iubirea o poate da, iubirea care-l unește pe Dante cu Beatrice.

Dincolo de emoția generată de poeticitatea modelului literar, măiestria acestei montări rezidă și în varietatea soluțiilor stilistice propuse de către regizor: crearea de scene singulare diferențiate unele de altele, unicitatea unor imagini care rămân în mintea spectatorului prin forța lor vizionară. Este o metodă de lucru proprie marelui regizor lituanian care este atent să intuiască, să absoarbă și să reconstituie scenic capacitățile creative proprii fiecărui actor. O forță inventivă care se explicitează prin scene grandioase, aproape de estetica coralității, capabile să catalizeze atenția spectatorului prin mișcări rapide și permanente, printr-o permanentă raportare la obiecte, relația strânsă a actorilor pe scenă. Impresia generală a montării scoate în evidență marea atenție acordată de regizor gestualității, gestul fiind capabil să fie încă și mai incisiv decât versul dantesc. La aceasta se adaugă interconexiunea mijloacelor de expresie artistică.

Structura scenică a spectacolului condiționează montarea, obligându-l pe regizor să renunțe la o scenografie tradițională. Ultimul cânt este astfel reprezentat spațial: pe scenă, trei grupuri de funii delimitează spațiul scenic și pot fi percepute drept razele luminii celeste, o sugestie a *drumului* care conduce spre Paradis. Nu este un spațiu recognoscibil, ci o viziune rarefiată, stilizată. Fosa orchestrei adăpostește un pian, un cușor și un scaun pe spătarul cărui e o haină. Douăsprezece spoturi de lumini suspendate creează o legătură între scenă și sală. În fundul scenei, instrumente muzicale și un scaun. Elementele scenografice interacționează cu prestația actorilor pe scenă, iar, în cele din urmă, dinamica pe care actorii o imprimă acestor sfori devine element caracteristic al spectacolului. Vocile angelice a două actrițe *sparg* liniștea după ridicarea cortinei. Se mângâie pe corp și pe cap, într-un mod aproape compulsiv, într-o coregrafie hipnotică. În ciuda aspectului contemporan al vestimentației, au un aer divin. Opt actori se mișcă pe scenă, personificând diferite figuri ale operei lui Dante. Un bărbat, cel mai

în vârstă din grup, intră în scenă, cărând în spate o masă. Ajutat de către grup, o așază în fosa orchestrei și ia loc. Dacă ceilalți actori evocă figuri angelice, acestui personaj pare să i se atribuie imaginea lui Vergiliu, cel care conduce acțiunile celorlalți și asistă participativ la întregul spectacol.

În această călătorie terestră spre Paradis, grupul celor opt actori însoțește aventura iubirii lui Dante și Beatrice. Pentru a putea înfrunta călătoria înspre lumea de dincolo, figurile angelice trebuie să se elibereze de obiectele prețuite în existența lor mundană: monezi, bijuterii, bani, fumul de țigară, apa din cupe, o pendulă căreia i s-a luat mecanismul, deoarece timpul a încetat să mai existe în acest loc pur, totul fiind suspendat în eternitate. Toate aceste simboluri ale existenței obiectuale sunt conservate, învelite în hârtie albă și păstrate în custodie, în cușor. Sufletele, pentru a ajunge în Paradis, trebuie să se *lepede* de substanța lor terestră.

Aproape o jumătate de oră separă începutul spectacolului de primul cuvânt pronunțat pe scenă. De către Dante. Odată cu intrarea sa în scenă, registrul scenic se modifică: luminile scad, modificându-și culoarea. Poetul își începe călătoria însoțit de zgomotul apei. În mod simbolic, se dezbracă de haine. Imaginația, sugestia, au un rol important în această reprezentare; gestul, intenția sunt mai importante decât cuvântul. Sunetul unui clopoțel și o bucată de lemn pe care scrie *Museo (Muzeu)* îi impun lui Dante o limită a contactului său cu obiectele. Iconografia îngerilor care cântă, reprezentarea gloriei divine sunt instanțele superioare care permit actorilor să devină suflete prinse-n dans sau iubiți pământeni, evitând astfel pericolul unei hagiografii manieriste, dar fără a ignora tradiția iconografică a Paradisului. Dacă „urcarea la ceruri” este o fugă ușoară, muzica și cântecul sferelor este un fel de gargară cu apa împărțită în cupe pline, strălucitoare și pure. Actorii desenează cercuri (simbol recurent în tot poemul) care urmează o structură precisă și simetrică de reprezentare a ordinului divin. Lemnul mesei, corzile sunt însemne ale unei materii elementare, primitive, dar și ale unui cotidian/prezent care, în scena infinită a unui Paradis creat din lumină, se transformă (ca mereu, la Nekrošius) în simboluri, în semne ale povestirii, destinate să povestească inefabila iubire: un bărbat cu o carte în mână recită pasaje din anumite cânturi – 26, 21, 9, 7, 24, 28. Cursa poetului este urmărită de vocile tovarășilor săi de drum care încearcă să-l blocheze. În acest

moment precis, Beatrice ia cuvântul, iar pe notele piesei lui Pink Floyd, *Wish you were here*, interpretate live la chitară electrică, lovește cu pumnii și cu picioarele în corzile ornate cu coliere colorate de către celelalte femei. În această călătorie spre Paradisul lui Nekrošius, iubirea dintre cei doi este palpabilă, directă, emoționantă: iubirea e un dans ce-i apropie și-i respinge pe Dante și pe Beatrice, e dragostea care face din două corpuri unul singur și care se împlinește vizual și simbolic în imaginea în care sabia se unește cu teaca sa. Astfel, printr-o funcționalitate sugestivă a obiectelor, asistăm la actul de uniune între Beatrice și Dante, de o poeticitate carnală, paradisiacă. Vizionară și onirică, reprezentarea regizorului lituanian pune în scenă ritualuri și simboluri care pot mai bine să traducă în scenă elementele figurative prezente în cântul dantesc original – mai doctrinal, cu trăsături aproape didascalice. În finalul cântului, Beatrice coboară în fosa orchestrei, în „apa” ascunsă de deșeușul de funii împodobite cu coliere colorate, iar Dante e împins de către figurile angelice să o urmeze. Apa este un alt simbol recurent, însemnând puritate și uitare la Dante: referința la fluviul Lethe care-i spală de păcate pe muritori. În timpul spectacolului, sunetul apei este prezent aproape în permanență, fie prin sugestii auditive (zgomotul apei, gargara), fie prin imagistică: cupele cu apă, pocalul etc.

Reprezentarea lui Nekrošius impresionează, mai ales, prin acea senzație că a știut să surprindă esența operei transpuse, că a reușit să reprezinte prin tehnici și mijloace complementare diverse, fără a urma pas cu pas evenimentialul, imaginea Paradisului pe care Dante a recreat-o prin versuri. Iubirea pentru Beatrice coincide cu iubirea absolută resimțită la contactul cu Divinul.

În epilogul ultimului cânt, Beatrice îl întreabă pe Dante: „Che non pur ne' miei occhi e paradiso”. Privește dincolo de public și scenă: „Il paradiso c'è.” Paradisul este aici!

MAL/PRAXIS

expresie a naturii umane

Cosmin Popescu

Alături de *ANTISOCIAL* și *#minor* (primele două părți ale trilogiei semnate de Bogdan Georgescu, *Cât de departe suntem de peșterile din care am ieșit?*), *MAL/PRAXIS*, prezent sub formă de spectacol-lectură în programul actualei ediții a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, continuă explorarea aspectelor sociale vitale ale cotidianului, în cea mai naturală formă în care acestea se manifestă, prin abordarea teatrului-document ca formă generică structurală a construcției celor trei spectacole.

Și în acest caz, Bogdan Georgescu își dovedește predispoziția pentru subiecte incomode, marcante pentru spațiul mediatic, construind o încrengătură de destine, de povești personale, de opinii și, nu în ultimul rând, de *bârfe* în micro-universul unui salon de frumusețe care privilegiază o interacțiune dinamică, dulce-amară ori incisivă. Mijlocul lingvistic expune factorul care conduce, într-un crescendo evident, spre dezamorsarea trăirilor individuale, esența textuală având ca bază situații

reale, iar ca fond ornamental, mici amintiri din trecutul personajelor, ori din istoria recentă a acestora. Multiplele relatări se întrepătrund, sunt obiectele divagațiilor sau descind direct din inerția dialogului, însă toate se află sub o cupolă a traumei extrase din imediata apropiere a personajelor și a noastră.

Fiecare discurs este nu doar preluat din mass-media recentă, ci poate fi chiar o situație experimentată de noi înșine, ori de familie sau apropiați. Fie că este vorba despre cazul unei fetițe care are neșansa unei sorți nefaste, iar serviciul medical se dovedește inapt să ofere o soluție, fie că este vorba despre condiția femeii aflate în ipostaze încă tabu și care devine o victimă a unei decizii masculine pripite, fie că este vorba despre etichetarea sub orice aspect din partea celorlalți, spectacolul *MAL/PRAXIS* propune o mostră a dezumanizării, un capitol intens din viețile a șapte personaje în ale căror roluri poate fi oricare dintre noi. Spectacolul-lectură propune acel exercițiu de identificare cu celălalt, de empatie, de

re-considerare și re-dobândire a factorului uman, exercițiu edificator pentru lumea de azi. Salonul de frumusețe poate fi privit ca o metaforă sau ca o replică acidă la obsesia unei lumi pentru învelișuri superficiale, în detrimentul unei cunoașteri adecvate a propriilor nevoi emoționale.

Reușita acestui spectacol, vizibilă prin conturul matur pe care își are construită tensiunea dramatică este datorată nu doar tematicii discursive alese, ci și interpretării de succes ce conferă discursului acea doză de oralitate autentică, acea naturalitate frapantă care fixează conflictul dramatic în perimetrul unui cotidian recognoscibil. Evidența întâmplărilor transpuse scenice prin acest proiect de artă activă denotă faptul că *fenomenele* expuse nu sunt unice sau locale, ci țin de un context global, iar provocarea acestei serii de spectacole ar mai rămâne găsirea unei formule adecvate de externalizare a trilogiei în alte țări, soluționând singurele bariere care ar mai exista – cele de adaptare lingvistică și cele de infuzie culturală.

Refugiu în *iubire*, refugiu în ficțiune

Andrei C. Șerban

Fără a recurge la un schematism care se axează strict pe problematica unui cuplu disfuncțional, spectacolul-lectură bazat pe piesa *Fete în iubire*, scrisă de Irina Vaskovskaia (și tradusă în română de Raluca Rădulescu), vorbește despre nevoia de autoiluzionare a oamenilor, în special a femeilor, despre refugiul în ficțiune și în arhetipurile erotice ale culturii universale. Acest suport ideatic se dezvoltă pe fundalul unei lumi guvernate de idealurile patriarhalității, unde forța brută devine nu doar un mijloc de supraviețuire, ci și o piesă de recuzită esențială pentru *bunafuncționare* a cuplului actual.

Urmărind destinele a două femei *bătrâne* (dintre care Varia, personajul principal, nu are mai mult de 26 de ani!), autoarea tratează cu cinism blazarea sexului slab ce se complăce în idealizarea forței masculine într-o lume actuală care a echivalat patriarhatul cu o *falocrație* fundamentată pe mitul bărbatului salvator. Pasiunea marilor romane rusești, care a dat naștere unor personaje feminine memorabile, de un tragism înălțător, precum Anna Karenina, dispăre în fața statutului degenerativ al cuplului plictisit de viață, pentru care *iubirea* devine o convenție socială absurdă ce motivează și iartă orice răbufnire grobiană și violență a *masculului* atotputernic. „O fată nu trăiește cu adevărat, până când nu apare un bărbat care se îndrăgostește de ea și ea devine gagică lui”, declamă Varia (*bătrâna* de 23, respectiv 26 de ani, surprinsă pe două planuri temporale complementare) care începe să-și piardă încrederea în propriul viitor, din cauza faptului că plecarea lui Mitea, *bărbatul ei*, îi certifică tot mai puternic destrămarea ideii de cuplu. Refugiul inconștient al Variei în bovarism, însă un bovarism lipsit de frumusețea suferinței rafinate și pasionale, este atât de amprentat de statura incisivă a prototipului masculin, încât nici măcar cuplul Orfeu-Euridice, la care femeia face trimitere într-o manieră superficială (fără să-și observe statutul de Penelopă ce se

autoiluzionează cu reîntoarcerea soțului), nu mai spune nimic. Dimpotrivă, își continuă Varia șirul gândurilor, Euridice nici nu ar mai trebui să-și dea silința să-l urmeze pe Orfeu, din moment ce *lumea de dincolo* este plină de zei frumoși, în timp ce Orfeu ar face bine să cedeze ispitelor dracilor și să bea cu ei până cade lat. Miturile sunt, astfel, descarnate de profunzimea lor, fiind reduse la crochiuri caricaturale.

În aceeași manieră, marile povești de dragoste desprinse din realitatea *fetelor* se consumă printre aburii de alcool,acompaniate de sforăiturile unor bărbați cărora natura le-a conferit dreptul suprem de a li se permite orice capriciu. Sensibilitatea, emoția, chiar și empatia sunt, deci, privite ca niște corpusculi parazitari ce știrbesc alura masculină; „Eu sunt bărbat. Eu am o inimă de piatră.”, afirmă Mitea (partenerul Variei) cu nonșalanță, manifestându-și *iubirea* prin episoade de o violență extremă care frizează deseori grotescul. Ne reîntoarcem, cum s-ar spune, la mai vechea învățătură din popor, conform căreia „unde dă bărbatul, crește”, întrucât lumea larvară (re)creată de Irina Vaskovskaia a lăsat de mult în urmă suflul literar al declarațiilor pasionale, chiar și al celor clișeice, sfidând nevoia de emoție a Variei, care deplânge incapacitatea de comunicare a celor din jurul ei.

În ciuda unei rigori formale, definitorii pentru demersul unui spectacol-lectură, regia semnată de Bogdan Sărătean nu se rezumă, în schimb, doar la nivelul textual. Ducând cinismul titlului, dar și al deziluziilor Variei la un alt nivel, regizorul sibiian potențează la nivel acustic sordidețea acestui avatar al sentimentului erotic,acompaniind replicile personajelor feminine cu pocnetele, în surdină, a semințelor de floarea-soarelui ori cu stridențele metalice ale dozelor de bere pe care bărbații le consumă cu flegmatism. Printre sunetele *fiziologice* care răsună din gâtlejurile personajelor masculine, asemenea unor replici contrapunctice adresate discursurilor

Raiffeisen
BANK
Banking așa cum trebuie

RAIFFEISEN
ART PROIECT

#stagiunevirtuală
#unboxteatru

Partener de tradiție al #FITS2020

FITS

fanteziste ale femeilor, regizorul alege ca fundal muzical, în aceeași manieră acidă, celebra arie *Habanera* din opera *Carmen*, care, de fapt, este redusă la un artificiu caraghios, derizoriu. Același derizoriu la care va fi redus și idealul *mării iubiri* care, într-un univers abrutizat și reîntors înspre primitivismul emoțional al societăților arhaice, fie se va refugia în ficțiune, fie nu va mai fi deloc.

Comunicarea un catalizator pentru aflarea soluțiilor

Natalia Turcan

Marți, 16 iunie 2020, a avut loc la FITS online un dialog important alături de: Petra Brylander – reprezentantă a Bienalei Suedeze pentru Artele Performative; Gaurav Kripalani – director al Festivalului Internațional de Artă din Singapore; Joan Clevillé – director artistic al Companiei Scottish Dance Theatre. Moderatorul acestei discuții a fost producătorul Nelson Fernandez. Fiecare dintre acești invitați este implicat în diverse proiecte internaționale și are posibilitatea de a discuta problemele artelor în contextul actual din mai multe perspective. Totuși, această conversație s-a desfășurat sub semnul a ceea ce numim grijă față de aproape.

De la bun început, problemele au fost puse cu însoțitorul gând că avem nevoie de societate și că trebuie să fim împreună în această societate, colaborând și ajutându-ne reciproc. Deși, dovadă vie FITS online 2020, tehnica ar putea substitui sau compensa unele mijloace de a face artă în contextul actual, ar putea oare digitalul să substituie totalmente realitatea? Foarte probabil să nu. În acest caz, ce poate face fiecare dintre oamenii din poziții cheie pentru dezvoltarea domeniului cultural, pentru ca lucrurile să poată continua într-o formă sau alta, fără ca prea mulți să sufere de pe urma unor interdicții sanitare necesare, dar mult prea neglijente în alte privințe.

Majoritatea dintre problemele discutate pornesc de la imprevizibilitatea situației în care ne aflăm. Adică teatrele, companiile, sălile de cinema, străzile, localurile nu s-au așteptat la o asemenea stare de lucruri și nimeni n-a fost pregătit pentru ea în niciun fel. În consecință, ne regăsim în actualele dificultăți economice, de organizare, de administrare, de lipsă a resurselor etc. O foarte bună întrebare discutată este cea despre trupele a căror principală sursă de

existență, inclusiv manifestarea în turnee, a fost înlăturată. Interdicția de a circula în interiorul țării pentru o perioadă și la nivel internațional, într-un număr suficient de mare pentru a putea face un spectacol, a dus la anularea marilor (dar și micilor) festivaluri din întreaga lume. Cu atât mai mult, întrucât pregătirile pentru acestea începuseră deja, o parte din banii alocați fusese deja investită de trupa care a suportat și unele cheltuieli pe care acum nu le mai poate recupera. La fel de important este să se vorbească despre responsabilitățile celor care colaborează pentru organizarea evenimentelor, despre ce condiții contractuale ar fi cazul să se respecte, pentru a nu se ajunge pe viitor la asemenea situații, dar și cum pot fi rezolvate problemele apărute deja.

Cea mai acută întrebare este „Ce putem face pentru artiști?”. În întreaga lume există artiști, din orice domeniu, care sunt necesari societății în care activează. Supraviețuirea lor a devenit nu doar complicată, ci se apropie (pentru unii, în special) de niște limite pe care ne este greu să ni le imaginăm. Unele teatre s-au descurcat cu transmisiuni online, abonamente, donații, vânzări etc. Nu toate însă au avut asemenea posibilități, ceea ce le-a pus în pericol nu doar bunăstarea, ci existența în sine, ca instituție sau companie de cultură.

Cert este că, deocamdată, nu există soluții concrete, răspunsuri scurte și decizii definitive pentru aceste probleme. Suntem într-un moment fără precedent, ceea ce ne oferă nu doar libertatea de a ne adapta oricum și de a fi creativi în privința măsurilor pe care le luăm, ci ne pune, deopotrivă, în situații limită din care s-ar putea să ieșim cu greu. Deocamdată, prima și cea mai eficientă soluție este comunicarea cât mai vie, cât mai activă, într-un spirit solidar și prietenos, în mediul cultural. Artiștii nu au o cale mai bună decât să fie uniți pentru binele

lor și al mediului în care există.

Totuși, pe parcursul acestui frumos și elegant schimb de idei, s-a vorbit nu doar despre situația actuală din Marea Britanie, Scoția, Singapore sau Suedia, ci și despre artiștii din întreaga lume, de la cei care ar putea avea unele avantaje, în raport cu alții, la acest moment, până la cei care sunt în situații dramatic de precare și lipsiți de orice resurse pentru a activa, inclusiv în mediul online. În acest sens, lumea artistică este pusă în situația în care trebuie să învețe să colaboreze, în sensul cel mai larg al cuvântului și în toate formele posibile, dacă vrea să supraviețuiască acestei calamități sociale, economice și psihice. Artiștii sunt, deopotrivă, membri ai societății, oameni care își duc viețile ca oricare dintre noi și nu sunt cu nimic mai privilegiați psihic sau moral în aceste momente. De aceea, grija față de artiștii locali, ai fiecărei comunități, este (aproape) obligatorie – este o datorie. Nu mai puțin importantă este semnalarea celor mai grave probleme în fața autorităților și discutarea lor, în scopul ajungerii la un consens. Datoria fiecăruia dintre organele legislative și executive, din toată lumea, este să îndrepte lucrurile, astfel încât lumea artistică să nu mai ajungă niciodată într-o asemenea situație.

Petra Brylander, Gaurav Kripalani, Joan Clevillé și Nelson Fernandez au fost o repetată confirmare a spiritului sub care se desfășoară Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu în 2020. Prezența și receptivitatea lor sunt un minunat exemplu, dar și un reușit punct de pornire pentru a învăța să credem în noi, pentru a găsi puterea de a-i ajuta pe artiști, asigurându-i că pot avea încredere în colegii, partenerii lor de scenă, artiștii din alte ramuri ale culturii și, poate mai important, în publicul lor.



**ONLINE
SPECIAL
EDITION**

Puterea de a crea
(Empowerment)

**12 – 21
JUNE 2020**

sibfest.ro **LIVE**



7200 de minute de spectacole
în timpul nopții transmise pentru
spectatorii de pe alte continente

Un eveniment organizat în timp
record de doar **67** de zile



Botschaft
der Bundesrepublik Deutschland
Bukarest



Konsulat
der Bundesrepublik Deutschland
Hermannstadt

**EU
JAPAN
fest**



**GOETHE
INSTITUT**



Liberté - Egalité - Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Ambassade de France en Roumanie

4 Women 4.

Teatralitate coregrafică și virtuozitate tehnică

Alba Stanciu



Gândit ca o formulă de conjugare a tradiționalului dans spaniol *flamenco* prin moduri care subliniază aspecte sociale, compoziția coregrafică creată de Manuel Ramírez devine nu doar un complex recital coregrafic și instrumental destinat etalării virtuozității, ci și un traseu creat din tablouri care expun situații ai căror protagoniști sunt personaje din zona andaluză. Coregrafia este investită cu trăsăturile explozive ale forței pasionale ce preiau controlul corpului și gestului prin temperamentul personajelor *gitanos*, al căror dans este concentrat pe perfecțiunea execuțiilor. Muzica specifică pentru acompaniamentul acestui dans este chitara clasică, ce funcționează atât ca instrument de susținere muzicală, dar mai ales ca suport al pulsului ritmic al percuției, oferind o paletă unică de subtilități tehnice de prelucrare a corzilor prin *tremolo* și arpegii.

Spectacolul companiei *Manuel Ramírez Flamenco Ballet* creează imagini ce reprezintă personaje aparținând zonei și clasei sociale în anturajul căreia s-a dezvoltat dansul *flamenco*. Tema este întotdeauna favorabilă conturării acestui periplu al dansului apărut inițial în zonele culturale marginale, punctul de unde se dezvoltă și unde se cunosc ascensiuni artistice fulminante, devenind una dintre formele de artă simbol pentru

hispanism. Spectacolul investighează în mod uman personajele care au creat acest dans, existența reală din experiența căreia a fost construită această formulă sublimată a violenței prezentă în dans. Lupta, furia, emoțiile feminine care însoțesc afirmarea femeii pe plan social sunt trasate ca etape, ca imagini în evoluție, concentrate pe componenta feminină a societății. Sunt inserate momente ale obținerii de drepturi, de câștigare a individualității, toate acestea subliniate de discursul muzical care se dezvoltă în paralel cu trăsăturile și fizionomia dansului *flamenco* (ce se afirmă, începând cu secolul XIX, în acest perimetru). Personajul masculin care apare în partea mediană a spectacolului – structurat ca formulă tripartită – subliniază, prin prezența sa, starea conflictuală a dansului. Apare ca o etalare a eleganței, a atitudinii și a posturilor toreadorului în coridă. Acesta este favorizat de ritmuri și pulsul sanguin muzical ce scot în evidență masculinitatea, eleganța și forța cu care creează un joc senzual și de alternanță a raportului de putere cu componenta feminină. Acompaniamentul triadei, voce, percuție și chitară, stimulează energia paroxistică a emoțiilor umane, instinctele de luptă filtrate prin corp, culminațiile momentelor de unison coregrafic.

Spectacolul este gândit ca succesiune între pasajele solistice ale „instrumentului”

(vocal sau corzi) și efectul de percuție a componentei coregrafice. Chitaristul Mario Parrana susține cea mai mare parte instrumentală a momentelor destinate coregrafiei, împletind pasajele tehnice și dând prioritate melismelor vocale. Acestea reconstituie sonoritățile specifice marginalismului (Mayte Maya Altea și Antonio Jiménez Fernández), ambii construind dialoguri realizate atât cu instrumentele, chitara și percuția (Antonio Jimenez Maya), dar mai mult cu dansul (Julia Acosta, Mercedes Jaldón, Nuria Martínez, Irene Marin).

Coregraful spaniol Manuel Ramirez folosește sursele artistice ancorate în vechime, în substanța hispanismului sudic, prin intermediul cărora este construită compoziția și cursivitatea spectacolului. Mizează pe esențialele valențe teatrale care subliniază toate aspectele concepției coregrafice, de la prestația soliștilor, la muzicalitatea și discursul ritmic. Cuvântul și cântul fixează reperele tematice, exprimate prin textului vocal care își găsește o imagine în corpul dansatoarelor și care corespunde celor mai subtile schimbări de emoție. Ceea ce demonstrează spectacolul creat de coregraful Manuel Ramirez este valabilitatea artistică a dansului *flamenco* în orice context, pertinent recentelor formule de teatralizare și adaptare.



ONLINE
SPECIAL
EDITION

Puterea de a crede
/ Empowered

12 – 21
JUNE 2020

sibfest.ro **LIVE**



16 sezoane

7200 de minute de spectacole în timpul zilei



Embassy of Israel
BUCHAREST



Ambasada
Republicii Polone
la București



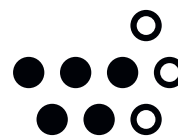
INSTITUTUL
POLONEZ
BUCUREȘTI



中华人民共和国文化部
MINISTRY OF CULTURE OF THE PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA



中华人民共和国驻罗马尼亚大使馆
Ambasada Republicii Populare Chineze în România



Wallonie - Bruxelles
International.be

Délégation Bucarest

Lo Spirito

Ana-Maria Dragomir



Prin reprezentarea spectacolului *Lo Spirito*, în regia Ofeliei Popii și a lui Ciprian Scurtea, ar fi posibil ca studenții din anul doi la actorie de la Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu să nu fi aprofundat doar genul Commedia dell’Arte, ci și conștientizarea faptului că vocația pe care o explorează constituie un bun indispensabil pentru societate. Într-adevăr, conștientizarea aceasta capătă o dimensiune de o profunzime aparte într-un context fără precedent în istoria recentă, când relevanța artei a fost accentuată de necesitatea escapismului emoțional și intelectual, ca urmare a izolării și a anxietății provocate de pandemie.

Printr-o coincidență fantastică, premisa spectacolului oglindește situația globală din lumea reală. Universul pe care îl animă personajele din *Lo Spirito* este tulburat din temelie de către o forță. De data aceasta însă, sursa, natura sau intenția forței intempestive este necunoscută. Deși nu se știe dacă este vorba de un spirit sau o molimă, este clar că forța aceasta a răsturnat viața de zi cu zi cu susul în jos și că situația cere imperativ un antidot sau o rezolvare. Această urzeală narativă conferă un spațiu larg de joacă și interpretare pentru oricare dintre

arhetipurile reprezentate de personaje. De la omul de știință excentric sau neguțătorul avar și până la prințesa răsfățată sau junele curtezan, spațiul de improvizație facilitat de către schema narativă a spectacolului a permis studenților, în explorarea lor actricească, să testeze flexibilitatea limitelor stereotipice în care și-au încadrat personajele. Demersul acestei explorări a rezultat într-o sinergie memorabilă între actori care a asigurat caracterul imersiv al spectacolului. Povestea reliefată conține din belșug ingrediente care definesc Commedia dell’Arte și îi conferă aroma specifică: intrigi, viclenii, întorsături de situație, capricii, capcane ale inocenței, stereotipuri de gen, pasiune, ridicol, grandomanie, subversiune, impudoare și, bineînțeles, o doză generoasă de ironie. Interpretarea perspicace a actorilor se resimte ca o joacă serioasă, prin care, transgresând sensibilități și convenții, studenții explorează diferite aspecte ale condiției umane. De asemenea, ca exercițiu pedagogic, spectacolul facilitează explorarea intimității scenice, sincronizarea ritmică atât în vers, cât și în mișcare, precum și colegialitatea.

Deznodământul are, într-adevăr, efectul cathartic, pe care îl presupune rezolvarea

unei dileme sau vindecarea în urma unei boli, și încununează sub o umbrelă de bun augur atât povestea personajelor, cât demersul teatral, în general. Astfel, se descoperă că forța care bântuie lumea de pe scenă nu este alta decât spiritul ludic. Logic, rezolvarea situației sau coabitarea cu această forță implică, nici mai mult, nici mai puțin, îmbrățișarea ei prin joc sau joacă. Abia atunci devine evident că indicii au fost presărate pe tot parcursul spectacolului. Însă, mai ales în contextul pandemiei, descoperirea de la final se resimte ca o surpriză poznașă sau ca o poantă perspicace. Mai mult, în contextul pandemiei, concluzia spectacolului are puterea să detensioneze din grijile adunate în cotidian, pictând pe orizontul apropiat o nuanță de optimism. Nu e lucru mic să transmiți un astfel de mesaj încă din anii de studenție. De asemenea, construcția spectacolului, ca exercițiu pedagogic deschis explorării, reliefează o dedicație socratică în călăuzirea studenților către asimilarea profunzimii actoriei ca vocație, întărind convingerea că, alături de restul artelor, teatrul reprezintă un remediu îndelung și atent preparat care, în contextul unei experiențe traumatice colective, ar putea reînzuveni spiritul uman.

The Official Winery of
Sibiu International Theatre
Festival

F I T S



CRAMA OPRISOR



FESTIVALUL INTERNAȚIONAL
DE TEATRU DE LA SIBIU

12 iunie - 21 iunie 2020

Ediție specială ONLINE



Puterea de a CREDE / EMPOWERED

Partener oficial



The Curious World of Cia La Tal: Magie, nostalgie și neastâmpăr ludic

Ana-Maria Dragomir



© Kasia Chmura Cegielska

Într-o lume acaparată din ce în ce mai mult de transformări tehnologice și unde artele spectacolului se reinventează prin fuziunea cu noi mijloace de expresie multimedia, Cia La Tal reinvie tradiția limbajului clownsesc, încadrându-l în peisaje care par desprinse din decorurile fantastice ale lui George Méliès sau din imaginația ludică urmuziană. Fiecare dintre elementele care compun spectacolele companiei farmecă iremediabil publicul de toate vârstele, smulgându-l aproape instantaneu din cotidian. Prin construcția arhetipală a personajelor, sau explorarea prin expresivitatea spectrului emoțional uman, și prin scenografia jucăușă și vibrantă, schițele Cia La Tal transmit un sentiment al magicului care se încapățânează să persiste cu mult după încheierea vizionării.

Carilló imaginează relația dintre personajele unui ceasornic de turn, configurând într-un mod comic conviețuirea lor. Unul dintre cele mai remarcabile elemente ale acestui spectacol este modul organic prin care expresiile artiștilor se încadrează în scenografie. De asemenea, paleta de culori și felul în care decorul de fundal este animat evocă o atmosferă de epocă, amintind jucăuș de lumile feerice construite de Méliès în teatrul său fantastic, iar expresivitatea debordantă a artiștilor construiește stilistic firul narativ al spectacolului.

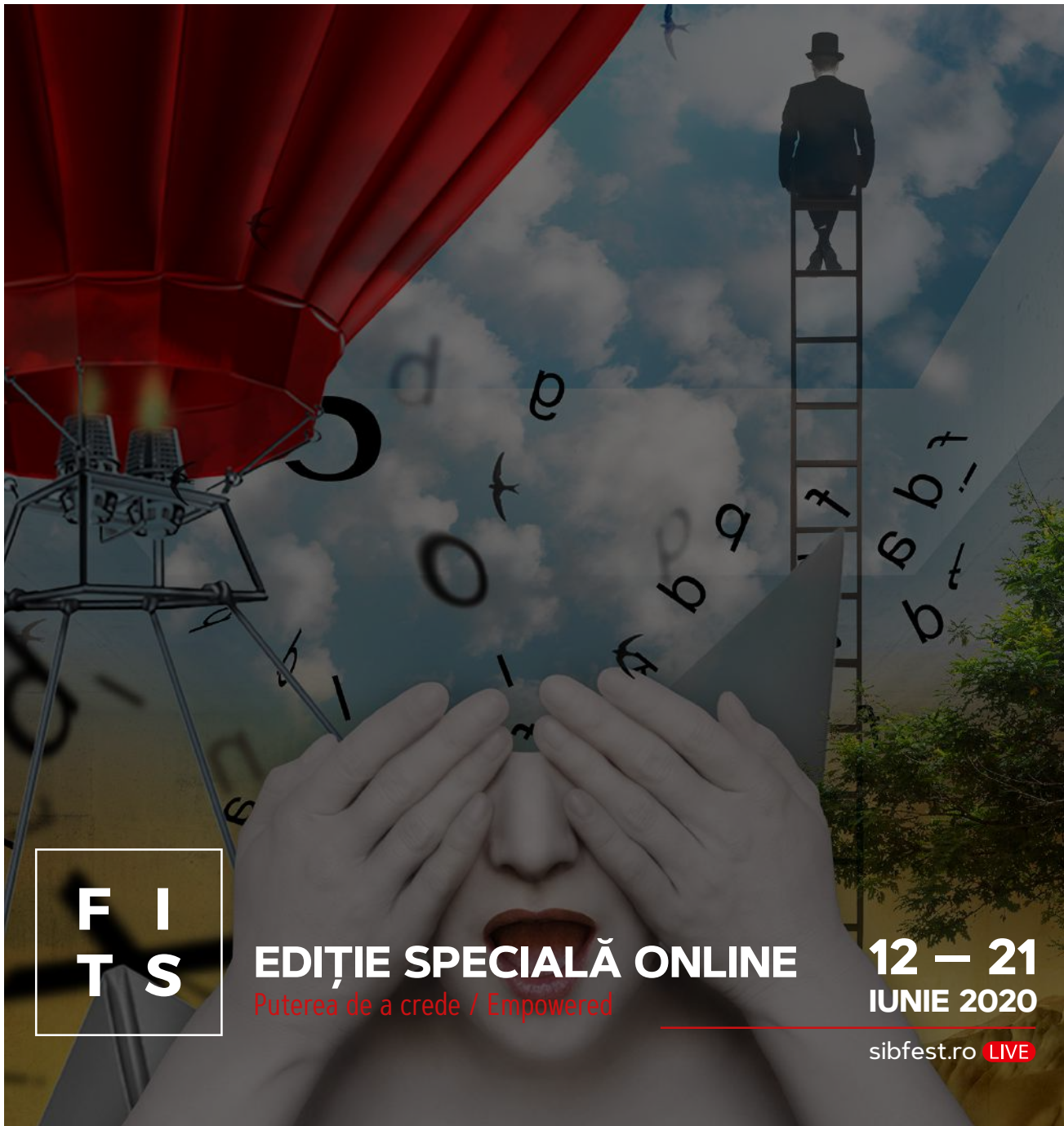
Pe de altă parte, Démodés reiese ca schița cea mai reflexivă din întregul colaj, trimițând la traiectoria istorică a prezenței și relevanței clownului în spațiul teatral. Personajele întruchipează clowni destituiți care călătoresc anevoios cu recuzita pe spinare, în căutarea unui rost. Comedia de situație este împletită cu melancolia, într-o atmosferă care evocă absurdul. Recuzită pare alcătuită din obiecte adunate de-a valma din cotidian, care, uneori supradimensionate, conferă spectacolului o estetică suprarealistă. Emoția produsă în ansamblu este una de intimitate melancolică, care îmbie prin reflecție la apropierea de persoana din spatele măștii.

În Italino Grand Hotel, publicul surprinde experiența unui angajat din spălătoria unui hotel, care, pentru a alunga însingurarea, dialoghează și interacționează cu obiectele din jur, ca și cum ar fi animate. La fel ca în Carilló, decorul și scenografia atrag atenția prin complexitatea estetică, evocând de această dată o atmosferă care pare desprinsă dintr-o carte de povestiri pentru copii. De la joaca cu baloanele de săpun, până la gâlceava cu dispozitivul care trimite rufele la spălat, jocul actoricesc transpune spectatorii de toate vârstele într-un univers magic în care orice poate fi transformat.

În final, The Incredible Box pare înscenarea unei povești unde trupa de teatru ori a

scăpat de sub control, ori se încapățânează să improvizeze la fiecare reprezentație, schimbând regulile de la un act la altul. Ţelul personajelor este clar: încercarea de a impresiona iremediabil audiența cu această cutie incredibilă, reconvertibilă în scenă de circ, magie și operă. Directorul companiei reflectă un aer de o grandoare debordantă care contrastează înduioșător de amuzant cu performanța trupei sale, de la trucurile magice eșuate până la defecțiunile tehnice. Publicul este într-adevăr cucerit iremediabil, iar până și amintirea acestui spectacol stârnește instantaneu zâmbetul larg și sclipirile jucăușe ale imaginației.

Spectacolele companiei spaniole Cia La Tal activează o nostalgie caldă pentru teatrele clovnești ambulante de odinioară, posibil primele vehicule artistice care educă publicul despre empatie. Într-adevăr, ce este clownul, în structura sa arhetipală, dacă nu motorul performativ absolut al empatiei, care, explorând cea mai variată gamă de emoții, cultivă în privitori trăsătura fundamentală care ne definește umanitatea? Cia La Tal stârnește imaginația spectatorilor prin decoruri fermecătoare ori discursuri narative jucăușe și reinvie impulsul copilăresc de a crede în magia lumii înconjurătoare.



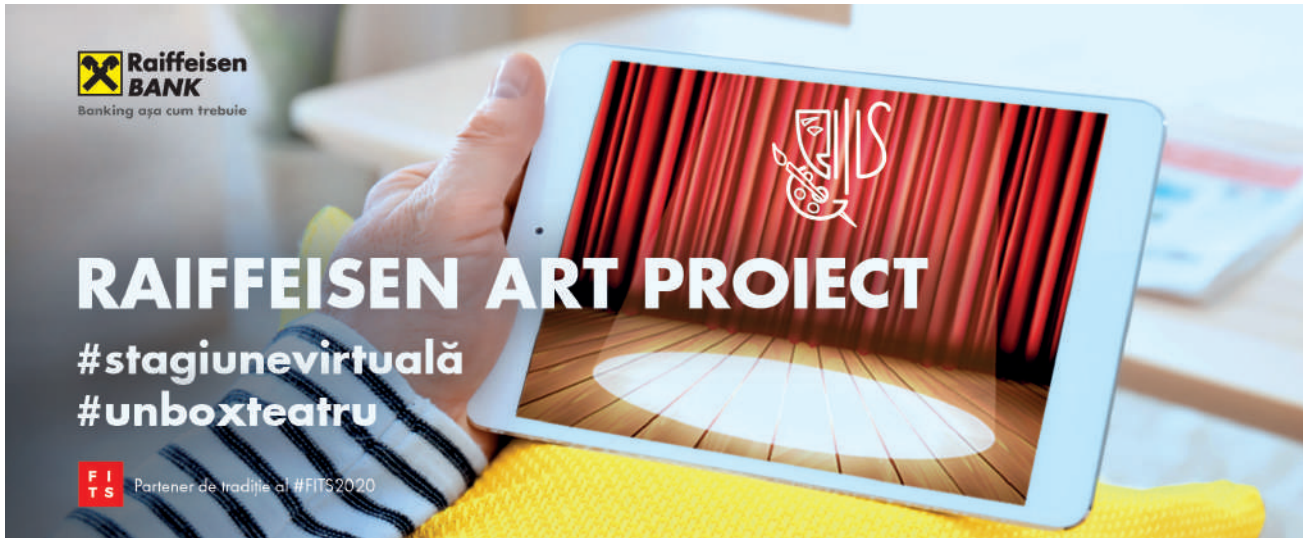
**F I
T S**

EDIȚIE SPECIALĂ ONLINE

Puterea de a crede / Empowered

**12 – 21
IUNIE 2020**

sibfest.ro **LIVE**



**Raiffeisen
BANK**
Banking așa cum trebuie

RAIFFEISEN ART PROIECT

#stagiunevirtuală
#unboxteatru

**F I
T S** Partener de tradiție al #FITS2020

**F I
T S**

