# APLAUZE

8 | 2023

FITS

# APLAUZE

8 | 2023



**Editor șef** Ion M. Tomuș

**Editori** Daria Ancuța, Alexandra Buiga, Eliza Cioacă, Diana Coropca, Ioana Dajbog, Alin Gîrbu, Denisa Grădinaru, Alina Grau, Miruna-Alexandra Grozav, Hanna Han, Iulia Kyçyku, Alexandra Mileșan, Diana Nechit, Andreea Pălăcean, Ionica Pașcanu, Loreta Popa, Claudian Șiman, Alba Stanciu, Doriana Tăut, Andreea Telehoi, Natalia Țurcan

**Art Director** Dinu-Andrei Neagu

**Fotografi oficiali FITS** Sebastian Marcovici, Dragoș Dumitru, Nicolae Gligor, Ovidiu Matiu, Mihail Nistor, Anca Nicolae-Barbu, Diana Racz, Călin Mureșan, Rareș Helici



**ISSN: 2248-1776**
**ISSN-L: 2248-1176**


## CUPRINS


***Dorian Gray* sau sinele pulverizat în o mie de bucăți** 1
Daria Ancuța

**Octavian Saiu în dialog cu Mariana Mihuț și Victor Rebengiuc** 4
Loreta Popa

**Prinși între o *Livadă de vișini* reală și una virtuală** 10
Ionica Pașcanu

***Paznicul sufletului*. O metaforă socială** 12
Alba Stanciu

**Povești despre performanțe și oameni** 14
Andreea Pălăcean

**Zeii experimentează perioada pandemiei** 16
Ionica Pașcanu

***Trilogia belgrădeană*** 18
Denisa Grădinaru

***Viesparul*. ,,De ce este de vină timpul?"** 20
Diana Coropca

**Povești despre copii și părinți** 22
Hanna Han

**Inițiere în feminitate** 24
Andreea Pălăcean



UNIVERSITATEA LUCIAN BLAGA DIN SIBIU

CAVAS

Facultatea de Litere și Arte

Artă teatrală

# *Dorian Gray* sau sinele pulverizat în o mie de bucăți

Tinerețea fără bătrânețe și viața fără de moarte par să fie două dintre dorințele arzătoare care guvernează existența umană, încă din cele mai vechi timpuri. Sintetizate perfect în titlul basmului cules de Petre Ispirescu, dorința noastră de a rămâne neschimbați (cel puțin în aparență) în fața trecerii ireversibile a timpului și tentația de a lupta împotriva morții sunt două dintre temele care l-au obsedat pe Oscar Wilde de-a lungul întregii sale vieți. Recunoscând că astfel a încercat să își vindece relația cu timpul, autorul irlandez a scris *Portretul lui Dorian Gray*, romanul care l-a consacrat în istoria literaturii universale.

Având la bază o dramatizare a cărții lui Wilde, spectacolul *Dorian Gray* regizat de Bastian Kraft la Burgtheater (Viena) începe cu un monolog despre efemeritatea intrinsecă a oricărui act performativ, mizând pe tema mereu actuală a relației cu timpul. Markus Meyer se ridică de la masa de machiaj și se adresează direct publicului, din ipostaza de actor. Având premiera acum zece ani, spectacolul s-a jucat de peste două sute de ori pe diverse scene ale lumii. Actorul ne mărturisește că succesul spectacolului presupune, dincolo de recunoașterea publicului, și o confruntare repetată cu propria sa imagine din trecut, seară de seară. O luptă pe care actorul de astăzi o pierde mereu în fața celui care era acum un deceniu, imortalizat de camerele de filmat și neschimbat de-a lungul timpului. Astfel, confruntarea dintre chipul perfect al lui Dorian Gray și desfigurarea treptată a portretului său din povestea lui Wilde este dublată de confruntarea dintre imaginea trecutului și cea a prezentului din spectacol. Bastian Kraft intuiește potențialul revelator al acestei paralele și construiește o montare fluidă, în care Dorian Gray glisează cu ușurință de la a povesti la persoana I la a povesti la persoana a III-a, în care acesta devine, deopotrivă, naratorul și protagonistul propriei sale vieți.

Premisa regizorală a spectacolului este una simplă, însă în perfect acord cu viziunea lui Wilde despre egocentrismul protagonistului său: un singur actor interpretează toate personajele masculine din roman. Dorian Gray este singurul prezent pe scenă, iar intervențiile celorlalți (Basil Hallward, Henry Wotton, James Vane, domnul Hubbard și Alan Campbell) sunt preînregistrate și redate succesiv sau în paralel pe ecranele dispuse asimetric în spațiul de joc. Singurele obiecte de decor prezente pe scenă sunt masa de machiaj a actorului, utilizată în prima scenă a spectacolului, dar și o schelă imensă, pe care sunt așezate ecranele. Aceasta reprezintă unicul perimetru

în care protagonistului îi este permis să se miște, în încercarea sa de a evada din pânza pe păianjen pe care o țes vocile celor din jurul său. Formula un singur actor, mai multe personaje funcționează în raport cu textul original tocmai pentru că, la o privire atentă, cititorul și spectatorul înțeleg că lumea lui Dorian Gray este, de fapt, o lume de proiecții. Fascinația sa bolnăvicioasă pentru propria persoană, înnăscută sau dobândită, îl face incapabil să privească în jur și să vadă oameni de sine stătători, ci, mai degrabă, îl împinge să se vadă doar pe sine în ceilalți. Dorian Gray proiectează asupra celorlalți tot ceea ce este el și tot ceea ce nu poate fi, iar dubla sa natură (de protagonist și de narator), bine speculată regizoral, îi permite să existe într-o realitate suprapusă – pe de o parte, el devine motorul interior al propriei sale prăbușiri și, pe de altă parte, se privește din exterior, parcă incapabil să acționeze pentru a-și schimba soarta.

E multă delicatețe în jocul lui Markus Meyer. Spun asta nu doar pentru că decupajul scenelor din spectacol are un ritm alert și solicitant, atât pentru atenția actorului, cât și pentru cea a publicului, ci și pentru că reușește să jongleze cu multă finețe între dialogurile și monologurile personajului său. Creează relații reale cu  personajele proiectate pe ecrane și suplinește lipsa fizică a acestora printr-o prezență scenică electrizantă. Fiecare pas pe care îl face urcând sau coborând pe schela care îi servește drept lume este calculat atent și făcut cu o grație uluitoare, aproape matematică și, totodată, încărcată de emoție.

Povestea lui Dorian Gray pare a fi una greu de spus în teatru, mai ales pentru că, în zilele noastre, obsesia noastră pentru propria imagine a invadat spațiul digital, unde formele de autoreprezentare par a fi mai bogate și mai amenințătoare decât portretul ficțional imaginat de Oscar Wilde. Cu toate acestea, producția de la Burgtheater reușește să actualizeze percepția noastră asupra textului și să ne pună față în față cu o metaforă perfect valabilă a omului modern, la rândul său un Dorian Gray prins într-o pânză de păianjen a proiecțiilor, cu sinele pulverizat în o mie de bucăți.

vodafone

# Octavian Saiu în dialog cu Mariana Mihuț și Victor Rebengiuc

## „Noi suntem din plămada din care sunt făcute visele și scurta noastră viață se-nchide într-un somn"

Într-o atmosferă caldă, într-o încăpere plină de oameni deschiși și dornici să vadă, să simtă și, mai ales să asculte, Octavian Saiu a pus întrebări, iar atât maestrul Victor Rebengiuc, cât și Mariana Mihuț au răspuns, au spus povești, și-au întins sinceritatea la maximum, au lăsat bucuria de a fi prezenți să li se vadă pe chip. Oameni așezați pe jos, în fața lor, în sala plină ochi, au fost mai atenți decât la orice oră de curs, au primit sfaturi și au înțeles că singura cale pentru a reuși în viață este să-și asculte inima. Mariana Mihuț și Victor Rebengiuc au marcat istoria teatrului și filmului românesc. De la ei am aflat cu toții ce înseamnă magia, atracția, forța și bucuria, toate la un loc. Întâlnirea aceasta eveniment a fost dedicată maestrului Liviu Ciulei, de la a cărui naștere se vor împlini la 7 iulie 100 de ani.

**Octavian Saiu**: Ce șansă, ce onoare, ce privilegiu este pentru mine să fiu aici. Dacă aș putea m-aș coborî cumva în podea. La teatrul laborator al lui Grotowski, marele meu prieten Jarosław Fret, a avut ideea extraordinară să mai pună o podea peste podeaua pe care Grotowski a născut acel miracol al prințului Constant, tocmai ca s-o păstreze. Podeaua este un simbol. Un simbol al smereniei și al respectului pentru valori în teatru, în film, pe care noi, în România, în sensul acela, nu-l avem. Oamenii îl au în ei. De fiecare dată când îi văd alături de dumneavoastră, când îi văd în sală privindu-vă, simt că totuși nu e totul pierdut. Oameni din toate generațiile pur și simplu transfigurați după Tatăl. Sunteți alături de noi astăzi, e miracolul pe care ni-l trimite Dumnezeu. Aș vrea să vă rog să vă amintiți, doamnă Mariana Mihuț, de acel moment când erați studentă și când ați primit propunerea de a face parte din acest film care a devenit legendă pentru cinematografia lumii, nu doar a noastră, *Pădurea spânzuraților*.

**Mariana Mihuț:** În momentul acela nu eram conștientă, nu știam pentru ce dau probe. Atât știam: că este un roman minunat al unui mare scriitor și că voi lucra cu un regizor cu care fiecare student de la teatru își dorea să lucreze, iar Teatrul Bulandra era teatrul la care visam toți studenții, din anul I până în anul IV. Am avut foarte mari emoții. Dădeam probe cu celebrul Victor Rebengiuc, pe care eu îl văzusem numai pe scenă și era un Orlando foarte frumușel, toate fetele oftau după el. Am avut foarte mari emoții atunci. Din fericire, am luat această probă. Știu că la un moment dat cineva mi-a mărturisit, o prietenă de-a lui Liviu, Anca Borilă, că nu știa pentru ce rol să mă ia, pentru Ilona sau pentru logodnică. Și am reușit să joc logodnica lui Bologa. Am luat proba aceea, am fost foarte

fericită, n-am știut ce minune de film o să iasă. Dar m-am bucurat din suflet pentru că așa am ajuns aproape și de Liviu, să lucrez cu el, să joc și cu domnul Rebengiuc și să fac parte dintr-o capodoperă a cinematografiei românești. Am avut un foarte mare noroc. Îi mulțumesc lui Dumnezeu pentru asta! Așa am ajuns în această distribuție. După aceea am ajuns la Teatrul Bulandra, pentru că m-a adus Lucian Pintilie, pentru Revizorul, și am rămas la Teatrul Bulandra până în ziua de azi.

**Octavian Saiu**: Și ați luat toate probele. N-ați picat niciodată niciuna, nici dumneavoastră, nici domnul Victor Rebengiuc. Pentru dumneavoastră, domnule Victor Rebengiuc, poate a fost proba de foc rolul principal din *Pădurea spânzuraților*. O alegere care a venit mai târziu, după ce începuseră repetițiile. Câteva gânduri...

**Victor Rebengiuc**: Da. Începuseră filmările cu altcineva în personajul Apostol Bologa. Liviu fusese proaspăt numit director al teatrului, dar pentru că avea angajamentul acesta cu filmul a pus la punct treburilor teatrului pe perioada cât știa că va lipsi. N-a fost permanent absent de la teatru. Teatrul a mers superb în perioada lui de direcție. A fost un teatru de top în perioada lui. A plecat la filmări. Era distribuit în rolul lui Bologa actorul Șerban Cantacuzino, care era un tânăr absolvent de institut, chiar foarte potrivit pentru personaj. Era tânăr, avea o față angelică, era foarte bine ales. Și-a dat seama, însă, că nu poate să țină rolul. Liviu Ciulei a vorbit cu el, i-a spus că va fi nevoit să-l schimbe și să nu se supere, să înțeleagă că e nevoie de un actor cu mai multă experiență. Pe mine m-a chemat Liviu într-o dimineață la teatru. Am crezut că e ceva legat de teatru, poate un rol, poate ceva. M-am dus și mi-a spus: „Victore, o să joci Apostol Bologa!" Am căzut de pe scaun. „Da, dar știam că joacă altcineva". „Da, dar uite, mi-am dat seama că nu e foarte potrivit pentru rol din cauză că e foarte tânăr, prea crud, îi mai trebuie experiență și el a înțeles care e treaba". Mi-a fost jenă să intru peste el. Dai un om la o parte să intri tu. Nu se poate. N-am făcut niciodată chestia asta. Șerban a achiesat, și-a dat seama de problemă și a colaborat foarte frumos cu Liviu. Pe Liviu Ciulei îl știam de la teatru, lucrasem deja cu el câteva piese. Era un om minunat, fermecător, civilizat, calm, nu s-a enervat niciodată. Nu l-am văzut decât o singură dată enervându-se foarte tare pe un maestru de lumină care îi ștersese toate însemnările pentru cadre, după ce el muncise.

**Mariana Mihuț**: Am repetat și eu, și Victor. Am avut o imensă bucurie lucrând la *Furtuna*, de Shakespeare. Iar spectacolul pe care l-a pus Liviu cu *Furtuna* și distribuția pe care a făcut-o, decorul pe care l-a creat pentru acest mare eveniment, mare, mare spectacol, a fost de excepție, a fost o sărbătoare. În primul rând, el a compus decorul. Și decorul, imaginați-vă, că era o insulă pe care se întâmpla toată povestea spusă de Shakespeare, înconjurată de o mare de sânge din care ieșeau aproape toate capodoperele care le-a creat umanitatea de-a lungul istoriei. Înainte de a mă duce la cabină, întotdeauna mă opream să mă uit, să mă încânt și să mă adaptez sufletește acestui minunat decor, pentru că te îmbogățea, te inspira. Din adâncuri răsărea o masă cu de toate, mi se pare că avea și lumânările aprinse această masă spectaculoasă la care erau invitați regii, ducesele din spectacol. Distribuția era, de asemenea, de excepție. Am revăzut de curând fragmente din spectacol, a fost cineva de la televiziune care a filmat tot acest eveniment. A fost o mare bucurie și mare lecție pentru noi toți. Ăsta era Liviu Ciulei, un mare om de cultură. O discuție cu el te înnobila și te aducea pe calea cea bună spre rol, spre o gândire mai profundă asupra rolului. Am fost foarte norocoasă că l-am cunoscut.

**Octavian Saiu**: Ne ajutați să privim lucrurile într-un anume fel, la fel și lumea despre care ne vorbeați chiar dumneavoastră, trezindu-ne conștiința. M-a impresionat enorm ceva ce n-am mai auzit niciodată, expresia „să mă încânt". În general, verbul acesta e tranzitiv, nu e reflexiv, să mă încânt. Și cu atât mai frumos și mai poetic cu cât e un ecou din monologul final al lui Prospero, care sună în rostirea lui George Constantin mai frumos decât în original... „Și țelul meu a fost să vă încânt!".

**Victor Rebengiuc**: Traducerea Ninei Cassian.

**Mariana Mihuț**: Mie mi s-a întâmplat să primesc un cadou. Nu știam ce se repetă pe scenă și l-am auzit pe George Constantin spunând acest monolog de final: „Noi suntem din plămada din care sunt sunt făcute visele și scurta noastră viață se-nchide într-un somn", așa sună un fragment din acest monolog, dar cum o spunea George m-a făcut să înlemnesc acolo, lângă peretele acela din lemn, și m-am încântat și de versurile acelea extraordinar traduse din Shakespeare, dar și de profunzimea cu care George Constantin recita monologul din finalul *Furtunii* lui Shakespeare. A fost un spectacol eveniment. A fost un spectacol pe care Liviu l-a făcut cadou teatrului românesc în general. El spunea la un moment dat că Furtuna este aproape imposibil de pus în scenă, atât este de dificil pentru un regizor. Lui Liviu i-a ieșit acest lucru dificil și știu că erau tineri care fugeau de la ore, de la Zoia Kosmodemianskaia, care veneau să vadă spectacolul a nu știu câta oară.

**Octavian Saiu**: Spuneți-ne primul moment în care ați pășit în Teatrul Bulandra. Vă mai amintiți descoperirea acelui teatru care a rămas legat de dvs.?

**Victor Rebengiuc**: Teatrul îl descoperisem de când eram student, pentru că institutul era deasupra Teatrului Bulandra. Noi doar coboram, intram în teatru să vedem spectacole. Directoare era doamna Bulandra, care era o mână de fier. Era prima persoană care venea dimineața în teatru, era ultima care pleca. Nu se mișca nimic fără știrea ei. Lucram într-o piesă, nu mai țin minte cu ce regizor, dar care obișnuia să o lungească așa, aștepta să se inspire și inspirația venea greu. Se repeta luni de zile, degeaba, se bătea apa în piuă. Doamna Bulandra, ne-am pomenit cu ea o dată în sală, a venit și a spus: „Miercuri o să dăm premieră!" „Doamnă, dar nu se poate, nu e gata!" „Miercuri dăm premieră!" „Doamnă, dar mai trebuie să lucrăm!" „Miercuri dăm premieră!" Așa a fost. Regizorul a înnebunit, a început să lucreze cu noi. Nu era gata decorul. Doamna Bulandra l-a chemat pe tâmplar și i-a spus: „Mâine să fie decorul pe scenă!" Acela era unul care suferise un atac cerebral, vorbea sacadat și spunea: „Nu se poate". „Vrei să te bat? Te bat!" Și el se ducea la atelier comentând: „Nu mai moare, baba dracului!" A doua zi era pe scenă decorul. Spectacolul era ăla care era, mai bun n-ar fi putut să fie în niciun caz, regizorul ajunsese la limita maximă a inspirației lui. Asta era. Dar în ce mă privește, eu am fost repartizat la Craiova. Generația noastră a fost o generație foarte bună, cu actori care erau ceruți în București. Toți. Era o lipsă de tineret în teatrele din București, iar George Constantin, Constantin Rauțchi,

Gheorghe Cozorici, Dumitru Rucăreanu, Amza Pellea, Silvia Popovici, Sanda Toma, erau actori extraordinari cu toții. Nu ne puteau angaja, pentru că legea nu permitea. Ca să fii angajat în București trebuia să ai un an de stagiu în provincie, care îți dădea dreptul să te prezinți să te înscrii la concursurile de ocupare a locurilor din București. Or, noi absolveam atunci Institutul. Și nu știu cine a intervenit, ce s-a întâmplat până la urmă că ministerul a dat o aprobare: „Voi o să puteți să vă prezentați la examenul din toamnă pentru locurile libere din București dacă efectuați un an de stagiu în provincie și dacă acceptați repartizarea". Am spus că accept. Trebuia să mă duc la Național, mă luase Moni Ghelerter de mână, cu Beligan, la directorul teatrului, unul Moldovan. Beligan spunea: „Angajază-l, domnule! Angajază-l!" „Nu pot, domnule. Nu dă voie legea." „Ia-l, domnule!" Și mă rog, am plecat atunci un grup de absolvenți, împreună cu Vlad Mugur, profesorul nostru, la Craiova. Am fost vreo șase, șapte. Le-am spus de la început: „Eu nu plec să fac echipă de teatru stabilă la Craiova cu voi, eu plec pentru că am acceptat repartiția ca să pot participa la concursurile din București". I-am prevenit. Acolo am început.

**Mariana Mihuț**: Am avut norocul să fiu studentă în 1960, în anul I și am văzut toate piesele, pentru că noi învățam deasupra și coboram numai jos la Bulandra să vedem spectacole teatrului. Aveai ce vedea și pe cine să vezi! Actori mari, foarte, foarte mari actori. Nu numai actori. Și regizori. Iar unul dintre cei mai mari regizori era Liviu Ciulei. Cu care am avut norocul, așa s-a întâmplat, să jucăm împreună în *Scrisoarea pierdută*. Am intrat peste noapte, în vreo trei zile, pentru că trebuia să plecăm într-un turneu în America.

**Victor Rebengiuc**: Spectacolul avusese premiera cu vreun an înainte, fusese jucat cu o altă distribuție. În rolurile pe care le-am jucat noi erau Toma Caragiu și Rodica Tapalagă. În 1977, Toma a murit, spectacolul nu s-a mai jucat și, fiind vorba de un turneu în America pe care trebuia să-l facă Teatrul Bulandra cu piesa „Elisabeta I", pusă tot de Liviu Ciulei, ministerul a pretins că un teatru românesc nu poate pleca cu o piesă americană și e obligatoriu să prezinte în turneu și o piesă românească. Și piesa cea mai ușor de făcut era *Scrisoarea pierdută*. Era un spectacol foarte bun. Numai de Toma era vorba să fie

înlocuit, dar Rodica nu putea să joace, pentru că după ce a jucat cu Toma, a repetat cu el, atâtea spectacole, s-a bucurat de succesul pe care l-a avut, îi venea greu să se apropie de altcineva. E de înțeles treaba sta. Atunci i-a schimbat pe amândoi și am intrat noi. Dar într-o viteză mare. În trei zile a trebuit să învățăm textele și... am jucat bine.

**Octavian Saiu**: O întrebare nepotrivită. Cum de nu vă plictisiți niciodată să vedeți teatru? Cum de găsiți energia aceasta de a fi, iertați-mă că vă spun, dar așa vă simt, ca niște copii care se bucură de fiecare dată de ce primesc, de darurile pe care le primesc de la alții, de la colegi?

**Victor Rebengiuc**: La mine e simplu. Sunt tânăr și mă păstrez tânăr. Eu gândesc acum la fel ca la 5 ani.

**Mariana Mihuț**: Așa spunea Dorin Dron despre Liviu Ciulei. „A fost un copil precoce. La 5 ani gândea ca acum". Vreau să vă răspund jumătate în glumă, jumătate în serios. Pentru că așa trebuie privită profesia aceasta a noastră. O faci din dragoste și, dacă te mărițI cu ea, o faci pentru toată viața. Și eu am făcut-o pentru toată viața și o fac în continuare atâta timp cât să pot.

**Octavian Saiu**: Ne-ar trebui ore și zile să vorbim despre Liviu Ciulei, despre Lucian Pintilie, despre toți regizorii cu care ați lucrat. A fost o clipă de grație. Mă uit la tinerii care sunt aici, unii chiar elevi de liceu, și-mi dau seama că o să vină un moment în care vor spune că au fost parte la clipa asta, că i-au văzut jucând pe scenă pe Mariana Mihuț și pe Victor Rebengiuc și că i-au auzit destăinuind ceva din ființa lor, din destinul lor. Ne-am încântat cu toții și iertați-mă că nu vă mulțumesc dumneavoastră și nici celor din public, ci îi mulțumesc lui Dumnezeu că am avut această binecuvântare de a fi alături de dumneavoastră!

ALPHA BANK

# Prinși între o *Livadă de vișini* reală și una virtuală

FITS30 a prilejuit multe momente speciale, de miracol, așa cum anunța tema festivalului, onorată pe deplin. Unul dintre acestea a fost și posibilitatea de a-ți începe ziua de festival în preajma unui regizor în a cărui prezentare orice superlativ este întotdeauna insuficient, Yuri Kordonsky, (a propus un atelier în care a analizat *Pescărușul* de Cehov), dar și a o încheia în fața unui spectacol, aparținând aceluiași dramaturg, *Livada de vișini*. Nimic mai spectaculos și mai obligatoriu de a ne apropia, reflexiv, de opera unui autor clasic, dar mereu contemporan. Lectura minuțioasă, de o mare profunzime, prin care textul era disecat, poate chiar nemilos, obligat să-și dezvăluie cele mai fine nuanțe, a fost necesară în înțelegerea celuilalt spectacol, montat la Teatrul Național Radu Stanca, în regia lui Dumitru Acriș, cu participarea unora dintre cei mai iubiți și talentați actori sibieni.

Propunem, ca o posibilă grilă de introspecție, identificarea similarităților și/sau diferențelor, altfel spus, punerea în paralel dintre spectacolul desfășurat în format fizic și cel online, la care publicul are acces de pe Scena Digitală, platforma de vizionare online a teatrului din Sibiu. Asocierea a fost cumva impusă de montarea ușor neconvențională, deoarece lipsește orice formă de decor, ceea ce aduce în prim plan o altă întrebare – care este, cu adevărat, diferența dintre un spectacol lectură și unul clasic. Livada, posibilul personaj principal al piesei, este simbolul unor lumi desuete, apuse, a frumuseții absolute, obligată să se recuze din fața tăvălugului unei lumi lipsite de noblețe, dominată de puterea însemnelor materiale. Ca o consecință, fiecare ne-o putem imagina altfel, așa cum și actorii trebuie să-și imagineze pereții, mobilierul și orice alt obiect al trecutului, cum este dulapul căruia i se organizează o aniversare improvizată. Nu suntem, însă, lăsați fără puncte de sprijin în această luptă cu simbolurile și urmăm exemplul actorilor care se sprijină reciproc, la propriu și la figurat, sau creează imagini de o plasticitate neașteptată. De exemplu, Liubov Andreevna Ranevskaia (Ofelia Popii) este susținută de toate celelalte personaje, ca într-o piramidă umană, și par că se îmbrățișează într-un efort ultim de a păstra unitatea în fața schimbărilor. Într-o altă scenă, personajele „pozitive" se așază aproape în șir indian în spatele ei, subliniindu-i astfel calitatea de model sau simbol al unei lumi sortite dispariției.

Într-un text cehovian, în care este știut că tăcerile au aceeași forță ca și cuvintele, lentoarea era văzută ca o condiție intrinsecă a desfășurării spectacolului, dar montarea sparge aceste tipare, iar ritmul dinamic este amețitor. Personajele

aleargă aproape permanent, creând starea de alertă, spaimă și disconfort pe care este firesc s-o simți în preajma unei transformări definitive a universului așa cum îl știai. Disponibilitatea ludică a eroinei principale este pusă în valoare și impune ritmul spectacolului.

Felul în care Gaev Leonid Adreevici (Adrian Matioc) aruncă paharele cu șampanie, la toastul propus de Ermolai Alexeevici Lopahin (Marius Turdeanu), demonstrează că nu ne mai putem agăța de nicio speranță, totul se pulverizează. Fiecare personaj își are momentul său de captare a atenției publicului, de recital, iar actorii știu să găsească mici gesturi simbolice pentru a-i scoate în evidență trăsătura definitorie.

Dar, punerea în paralel a celor două ipostaze a spectacolului, așa cum aminteam, poate aduce revelații în legătură cu cele două dimensiuni teatrale, aflate într-o oarecare coliziune, cea clasică și cea virtuală, modernă, ce pare că vrea să o înlocuiască, așa cum se întâmplă și cu societatea din piesa cehoviană. Credem, însă, că această perspectivă, prezentată de multe ori cu un ton apocaliptic, este improbabilă și poate chiar imposibilă, din moment ce sunt forme diferite de teatru, cu propriile valori stilistice, iar atunci nu este vorba de o înlocuire, ci de o coexistență, mereu profitabilă în domeniul artei. Poate montarea pe scenă este mai imersivă, te obligă să urmezi personajele în lumea lor de fantasme printr-o sonoritate specială, printr-un impact vizual mai pregnant (ecranul unui dispozitiv electronic nu va putea avea niciodată dimensiunea scenei) dar nu trebuie uitată nici perspectiva pe care ți-o poate oferi, ca spectator, vizionarea online. Senzația de a însoți pe scenă actorul, disponibilitatea de a modela sonorul, timpul vizionării etc. creează alte surse de introspecție, pe care e posibil să le pierzi în iureșul unui spectacol ce nu-ți permite „să răsufli". Prezența este una dintre dimensiunile fundamentale ale artei teatrale, și pe aceasta o pierde ireversibil un spectator online, sau de teatru virtual, dar conceptul poate fi adresat din multe alte perspective pentru a nu anula puterea de a trăi spectacolul.

*Livada de vișini*, ca multe alte spectacole din festival, a fost prezentată în ambele formule și a facilitat astfel accesul unui public mult mai numeros decât ar fi putut să permită o sală de teatru, mereu neîncăpătoare în cazul unui spectacol de anvergură. Care public a fost mai câștigat, care s-a simțit lipsit de ceva fundamental, definitoriu, credem că sunt probleme artificiale, din moment ce puterea de a te transpune, de a merge împreună cu actorii într-o călătorie inițiatică, este un dat mai mult decât personal. Într-o „lume nebună, nebună", mereu în schimbare, fiecare își are propria livadă de vișini pe care o poate vizita, în orice formulă o consideră potrivită.

# *Paznicul sufletului*. O metaforă socială

Invocând textura codificată a titlului original al spectacolului creat de artistul multi-disciplinar Botis Seva, *BLKDOG*, orice tentativă de a înțelege conținutul compoziției coregrafice, este fără îndoială dependentă de o evaluare paralelă a acestuia cu problemele stringente ale individului contemporan. Sunt evidente starea de alienare și, totodată, de dezorientare create de șocuri, de pierderi personale, în esență anxietatea.

O primă impresie a coregrafiei este dată de imaginea unui communitas, compus din forme antropomorfe cu mișcări mecanice, repetitive, ne-umane, a grupului care exprimă în egală măsură independență și inter-dependență. Intervin momente susținute de un text creat din cuvinte „cheie", rostit de o tulburătoare voce de copil, care sugerează fie memoria, fie narativul temei centrale a compoziției, transformarea odată cu procesul maturizării. Este indicată în mod sugestiv starea emoțională a tinerei generații, tendința de retragere în propria lume, în umbră, în stagnare. Textul include, de asemenea, temerile părintelui ce indică diferența față de modul de dezvoltare emoțională a generației anterioare. Starea „magică" indusă de dialogul naiv dintre copil și părinte „complică" relația dintre text și discursul coregrafic, în sensul suprapunerii dintre universul creat prin cuvânt și continua stare de întuneric și semi-umbră, valorizate de decupajele spațiale care însoțesc în mod dramaturgic șirul de situații abstracte coregrafice.

Ideea centrală a spectacolului companiei britanice Far From The Norm distilează procesul diferit și straniu de „maturizare" a generației tinere, reperele care orientează transformarea mentală, provocările cu care aceasta se confruntă, traseul mecanic și imitativ pe care tinerii îl parcurg. Această formulă de relaționare a grupului reprezintă, de fapt, un discurs creat prin elemente de hip-hop care stabilesc codurile unei societăți nu doar marginale, dar afectate de relații brutale, de tentații care conduc spre vicii, traume, finaluri dezastruoase. Dialogul neîntrerupt între universul imaterial al copilăriei și starea adultă – subliniază procesul degradării, atât mentale cât și fizice, ce evoluează spre agresiuni asupra propriului corp și denaturare a propriei minți.

Complexa consistență tehnică a spectacolului creat de coregraful britanic este generată de conjugarea de elemente hip-hop și situații scenice gândite ca acțiuni abstracte, prelucrate prin strategii compatibile cu teatrul fizic. Grupul/societatea sunt privite printr-un filtru reducționist, prin minimalismul și eficacitatea situațiilor create de

dansatori, susținute de muzica definită de acustica stridentă, năucitoare, halucinant ritmică, încărcată cu sunetele non-muzicale specifice actualității.

Pentru Botis Seva, stilul hip-hop este soluția convenabilă pentru redarea acestor teme, aducând prin însăși esența sa energia revoltei, expresia crudă, brutală a conflictelor, contradicțiilor, simțurilor bulversate, aspirațiilor cu neputință de realizat datorită marginalismului social sau rasial. Mai mult decât atât, este evidențiat recursul la soluții extreme, autodistructive ca formulă temporară dar confortabilă de evadare din propria realitate și anturaj.

# Povești despre performanțe și oameni

În clar-obscurul sălii de teatru, se proiectează câteva dintre mesajele care introduc spectatorul în ceea ce putem numi o reprezentație făcută de și pentru cei trei foști dansatori de performanță, Eugen Jebeleanu, Laura și Ștefan Grigore.

Cei trei performeri ne pun în scenă un adevăr cât se poate de actual: în spatele eleganței dansatorilor și a zâmbetului nelipsit de pe buze stau ani de sacrificii (financiare, emoționale și chiar fizice) pentru ceea ce putem numi în final „prețul aurului" olimpic.

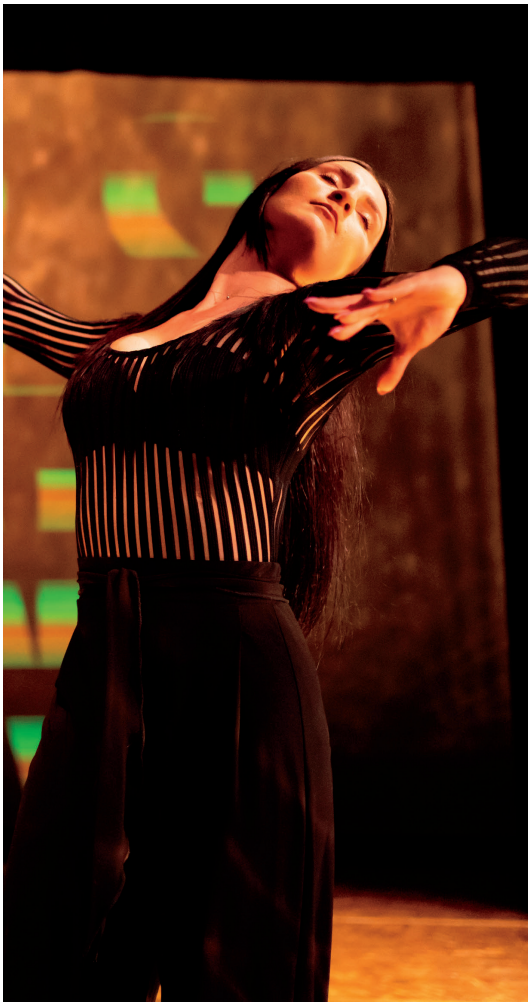
Piesa (postdramatică), sau poate ar fi mai potrivit să o numim un performance, începe tocmai de la ideea de traumă și „datorie transgenerațională" care îl împactează pe regizor și îl face să ezite când vine vorbe de dans(ul de performanță). Similar cu pata de pe coapsa mamei, care ajunge să fie ulterior transmisă copilului, Jebeleanu se simte responsabil să onoreze memoria tatălui său și să-și facă mândră mama, punând în scenă o incursiune în trecut și în memorie.

Jebeleanu (și ulterior cei doi dansatori) pun la dispoziția spectatorului filmulețe și poze din arhiva personală, pe care le îmbină printr-o coregrafie și mici momente de *intermezzo* într-un „ghid pentru începători", o istorie a dansului în sine.

Cei trei îmbină metodele teatrului documentar cu dansul, ajungând să rescrie o succesiune de istorii: personale, ale dansului și ale narațiunii care se construiește perpetuu în timpul *performance*-ului.

Spectacolul rămâne pe toată durata extrem de dinamic, ajungând să se metamorfozeze de la teatru la performance, la o conferință, la o ședință terapeutică în cadrul căreia Eugen Jebeleanu ni se confesează, inclusiv în privința conștientizării sexualității sale.

Muzica, de asemenea aleasă cu multă atenție, este potrivită pe mai multe categorii practicate în cadrul concursurilor de dans, de la rumba la cha cha și tango. Ritmul, muzica, pașii celor trei dansatori transmit (la fel ca în cazul competiților),



sublinează și reliefează amintiri, emoții, noi straturi de interpretare.

În aceeași măsură, Jebeleanu își dezmembrează și recompune reprezentația pe diverse categorii denumite după tipul de dans, alegând mereu să asocieze sentimentul cu o memorie sau experiență trecută. La început, în categoria de „rumba", în timp ce Jebeleanu ne vorbește mai departe de tatăl său și relațiile lor tensionate, dansatorul (și ulterior partenera sa) dublează monologul, dansând lent, parcă detașat de lumea reală. Spectatorul ajunge să asocieze inconștient masca sobră a dansatorilor cu un sentiment de alienare, însingurare, incapacitate de a înțelege absurdul realității (și, deci, nevoia de a se ascunde în artă).

La fel, la portretizarea quick step-ului, dansatorul este singur, în timp ce în fundal sunt proiectate

cupluri care dansează varianta corectă, iar Jebeleanu strigă prin microfon și încearcă să corecteze imperfecțiunile pe care le poate surprinde unul dintre arbitri. După ce dansatorul (alter ego-ul regizorului) cade la pământ, urmează secțiunea latino, preferata povestitorului, în care muzica e oprită, iar el se confesează, inclusiv în privința conștientizării sale sexuale.

Samba și cha cha-ul devin cele mai sensibile secvențe ale spectacolului-mărturie, mesajul ajungând să fie transmis în mare parte pe cale nonverbală, prin intermediul dansului. După declararea (și posibil acceptarea) identității sexuale în fața audienței, Jebelean începe să danseze, la început separat, ulterior cu Ștefan. La intrarea Laurei în scenă, adevăratul zbucium interior este pus în scenă extrem de sensibil și discret. Regizorul le permite celor doi să danseze împreună, pentru ca, ulterior, să intervină și să încerce să danseze cu fiecare în parte, sau chiar toți trei. Performerii pun în scenă lupta (interioară a regizorului) dintre dorință și reprimare, dreptate (sau moralitate) și egoism, tradiționalism și modernitate.

Samba apropie pentru ca, ulterior, să permită ruperea, dezbinarea în secțiunea cha cha. Similar cu tempo-ul pe care îl urmărește dansul, performerii își prezintă fragmentat memoriile și dificultățile privind competițiile, antrenamentele și tratamentul dur aplicat de antrenor. În timp ce doi dintre ei dansează, unul vine în lumina reflectorului și vorbește în microfon despre trecut, asemenea unui interogatoriu. Tot în această porțiune a spectacolului, Jebeleanu rupe firul narativ și distrage atenția publicului de la orice urmă de artificialitate și ficțional. Dansatorii invită publicul pe scenă să învețe cha cha, apoi organizează o secțiune de „Q and A" sub forma unui interviu televizat.

Precum am putut observa și în alte spectacole din repertoriile marilor teatre, teatrul lasă libertate realității să se infiltreze și să acapareze mici momente scenice.

Performerii gândesc piesa cu o simplitate tonică, nemaiîntâlnită până acum. Cei trei, în special Jebeleanu, aleg să fie cât se poate de transparenți și direcți legat de familie, om și intimitate, astfel că audiența ajunge să se relaxeze și să se acomodeze cu umanitatea dansatorilor. Au fost sparte barierele dintre scenă și tribune cât se poate de natural, firesc, fără ca spectatorul să fie șocat sau zguduit de interacțiunea sa cu artistul.

Până la final, spectacolul a devenit o nouă legătură înfăptuită între oameni, o lecție de dans și o luptă (sau armistițiu) între interior și exterior, realitate și performance, eu și celălalt, trup și suflet, oamenii de pe scenă fiind aplaudați ca indivizi sinceri de către alți oameni.

# Zeii experimentează perioada pandemiei

Cum FITS30 prezintă o întreagă serie de spectacole-lectură, până acum desfășurându-se șase dintre cele prezente în caietul program, e cel puțin redundant, dacă nu chiar prea naiv, să vorbești mereu despre structura și specificul acestei forme de teatru, să întrebi, în volute retorice, dacă e superior/inferior celui clasic, de parcă teatrul, sau arta, în general, acceptă ierarhizări. Și, cu toate acestea, credem că trebuie mereu subliniată afluența publicului obișnuit, nu cel format din invitați, alți actori, echipa tehnică, fidelitatea cu care vin zilnic și au, apoi, apetența de a intra în dialogul-dezbatere care urmează spectacolului propriu-zis. Chiar dacă nevoia de un astfel de teatru a mai fost analizată până acum, există, în opinia noastră, un filon bogat de cercetare a felului în care funcționează relația autor-regizor-actor-spectator, din toate punctele de vedere, în cazul spectacolului-lectură.

Ceea ce a părut evident în desfășurarea de până acum a acestei ediții de FITS este preferința pentru subiectele mai mult decât actuale, necesitatea de a valorifica, apoi interioriza eventualele rezultate, a celor mai acute probleme. Dar și aceasta este o observație de natura evidenței, din moment ce știam din program că ni se propun texte de dramaturgie contemporană. Iar spectacolul *Afrodita sau eliberarea lumii*, autor Tim Robbins, în regia Marianei Cămărășan, nu a făcut excepție de la regulă, intrând adânc în suferințele, abia anesteziate, oricând capabile de recrudescență, pe care le-am resimțit cu toții în perioada pandemică, recent încheiată. Felul în care a schimbat cursul întregii lumi, în urmă cu mai puțin de doi ani, pare ceva de domeniul neverosimilului. Nu avem voie să uităm restricțiile, spaimele, lupta pentru supraviețuire a celor afectați de boală, și sentimentele de profundă deznădejde ale „aparținătorilor" . Nimic mai dureros decât să devii „aparținătorul" unui bolnav pe care nu ai voie să-l vezi și pe care poate nici nu-l vei mai vedea.

Regizoarea Mariana Cămărășan a ales să schimbe puțin regula jocului și e posibil să urmeze și alte schimbări, deoarece ne-a mărturisit că am fost martorii primului șnur (în termeni teatrali însemnând prima reprezentație completă, înaintea premierei) ceea ce ne îndeamnă să credem că spectacolul este work in progress. Interesul manifestat de public ne arată că-i putem prevedea spectacolului o viață îndelungată, poate chiar în format clasic. Acestea nu sunt simple cuvinte admirative, de complezență, din moment ce *Mama*, un spectacol răscolitor, semnat de aceeași regizoare, a avut un punct de plecare similar. E

posibil ca aceasta să fie și intenția, mai mult sau mai puțin exprimată (fără a însemna că o astfel de montare e sinonimă cu „promovarea" la un stadiu superior) deoarece a existat mișcare scenică, chiar dacă minimă, iar actorii s-au sprijinit și pe costume pentru a-și sublinia rolul. Chiar dacă în afara analizei propriu zise a spectacolului, trebuie prinse în aceste sumare observații, și laudele regizoarei față de valoarea actorilor Teatrului Național Radu Stanca, față de talentul și devotamentul lor pentru ceea ce înseamnă arta Thaliei.

Urmând tiparul clasicizat de *Decameronul* lui Boccaccio, prin care un număr de personaje sunt izolate din cauza unui iminent pericol exterior, (ciuma sau, în cazul nostru, Covid 19), și sunt obligate astfel să se confrunte cu diversele lor probleme, fără a dori, sau a putea, să iasă învingători, Tim Robbins îi aduce pe zei în ipostaza de a-și analiza calitățile și defectele, construind un tablou specific Comediei umane. De altfel, adevărata temă a unor astfel de mecanisme literare este convingerea că povestea, cuvântul, au forța de a anula spectrul morții. Suntem aproape de atmosfera din *Hanul Ancuței*, romanul arhetipal al lui Mihail Sadoveanu, iar asocierea, chiar dacă puțin forțată, este posibilă și datorită felului în care personajele din acest text se hrănesc spiritual prin povești, iar fizic cu struguri (simbolul zeului Dionysos), așa cum călătorii sadovenieni își împrospătau verva și memoria cu vin și pui fripți.

Poveștile spuse acum incriminează restricțiile prin care ni s-au anulat nevoi elementare, de a ne atinge, de a ne întâlni, de a comunica, sunt înșirate, ca într-un rechizitoriu, regulile și alte probleme impuse de „acel virus sau germene" care zboară necontrolat și ne afectează tocmai prin cei dragi.

Nu sunt prezenți toți zeii, ci în special cei responsabili cu „iubirea". Afrodita, Eros, Onan, ei sunt cei care anunță, apocaliptic, că refuzul comuniunii fizice înseamnă singurătate și, inevital, extincția. Singurătatea, telefoanele inteligente, aparatura, inteligența artificială sunt ingredientele veacului nostru. E posibil ca finalul umanității să nu fie atât previzibil din moment ce nici ei, zeii, nu au dispărut complet, dar orice speculație, optimistă sau pesimistă, despre orice apocalipsă, este doar atât. O simplă speculație.

*Afrodita sau eliberarea lumii* este un spectacol dificil, cu o tematică de care ne apropiem cu sentimente controversate, spaimă, neliniște, neplăcere, necesitate, curiozitate față de cum „ne putem privi în ochi" acum, la o distanță temporală destul de confortabilă, ca să putem spune că am uitat, dar nici atât de îndepărtată cum e perioada în care credem că au trăit zeii. Și atunci, de ce să plasăm o durere acută într-o „vitrină de muzeu" sau poveste? Răspunsul, ca întotdeauna în artă, este personal. Singura consolare este că, dacă zeii au supraviețuit uitării, și noi vom supraviețui pandemiilor, pentru că suntem exact ca ei.

# *Trilogia belgrădeană*

*Trilogia belgrădeană*, în regia lui Erwin Șimșensohn, valorifică piesa compusă din trei acte scrisă de către Biljana Srbljanović în anul 1996, la finalul războiului din Bosnia și propune întoarcerea retrospectivă în atmosfera genocidului din fosta Iugoslavie, însă fără a ne transpune direct acolo, ci plimbându-ne prin schimbările produse de impactul ororilor. Spectacolul ne scoate din spațiul războiului și ne introduce în spații exterioare acestuia, unde au emigrat sârbii, unde au încercat să-și reconstruiască viața fiind cuprinși de dor, durere și multă frică. Fiecare act este, în sine, o poveste diferită, iar la final vom descoperi un numitor comun al acestora, un personaj care va stabili legătura dintre aici și dincolo, dintre acasă și străinătate. Așadar, *Trilogia belgrădeană* expune povestea mai multor tineri din Iugoslavia anilor '90, plecați în Praga (acult I), Sidney (actul II), respectiv California (actul III), emigranți sârbi pentru care dezechilibrul și dezorientarea plecării au declanșat conflicte interioare puternice. Astfel, putem intui cum dezastrul exterior, cel al războiului, a determinat schimbări interioare, marcând destinul unor oameni într-un mod decisiv, ireversibil. Actorii de la Universitatea Ovidius din Constanța deschid spectacolul printr-o reflecție asupra acestor evenimente: „Imaginile războiului ne vor urmări toată viața". Deși vom urmări trei povești diferite, vom putea găsi în acestea anumite comportamente generate de criză, precum dorința de a pleca într-un oraș total opus celui din care au venit, nemulțumirea față de locul de muncă, dorul față de cei dragi, senzația de inadaptare generată de neputința învățării unei noi limbi.

Toate personajele aleg o cale de scăpare carem inevitabil, din când în când, apare ca fiind insuficientă, însă ele știu la fel de bine că întoarcerea în țara lor ar fi o opțiune și mai rea. Spectacolul propune o atmosferă tristă încă de la început, când stabilește timpul, ziua în care toate cele trei povești sunt trăite în colțuri diferite ale lumii, anume data de 31 Decembrie, în noaptea Anului Nou. Această atmosferă de sărbătoare nu face decât să accentueze probleme de natură internă, durerea care sufocă fiecare personaj care este departe de casă și care, oricât ar încerca să se bucure de această zi, se privește pe sine în acest prezent străin, întrebându-se iar și iar cum este dincolo. În primele două acte, decorul nu prezintă schimbări majore. Personajele sunt surprinse într-o bucătărie, la masă, stând de vorbă, așteptând musafiri sau gândindu-se cum să-și petreacă trecerea dintre ani. În schimb, în cel de-al

treilea act, decorul se modifică, reprezentând acum un bar din California, ieșind dintr-un spațiu domestic, familiar și trecând spre un haos al alcoolului, al drogurilor, al petrecerilor. Decorul mută experiența în funcție de mecanismele fiecăruia de supraviețuire.

În cel dintâi act, doi frați emigrează în Praga. Întâlnim două prototipuri de personaje:
Mica este fratele sensibil, cel care-și exteriorizează trăirile, iar Kica mimează duritatea, înăbușind trăirile, acordându-i celuilalt o protecție deghizată în distanță. Drama aici-acasă se conturează în jurul nemulțumirii față de locul de muncă, dar și în jurul răului la care nu se mai pot întoarce. Legătura cu spațiul abandonat se sudează prin referința la mamă, pe care Mica o invocă deseori. Problemele care construiesc aici acțiunea sunt legate de bani, dor, abandon, de greutatea înțelegerii limbii cehe, dar și de dragoste. Haosul interior al personajelor evoluează treptat. Întâi, acestea înăbușă durerea, apoi trec prin momente de criză. Urmează cedarea și acceptarea pierderii, resemnarea parțială, așa cum se întâmplă cu Mica atunci când se urcă pe masă și izbucnește. Întrebările care rămân agățate de acest prim act sunt: „cât și cum îl poți proteja pe celălalt?", „care mecanisme sunt mai bune?", „ce faci cu dorul, distanța și pierderile celor dragi?".

În cel de-ai doilea act, decorul înfățișează o bucătărie, însă, de data aceasta, mobila este mai încărcată, iar lucrurile sunt așezate special pentru a exprima/indica un mod de a trăi, o realitate a unei familii care a emigrat în Sidney și care are un bebeluș. Decorul, intrarea în casele personajelor, permite pătrunderea în intimitatea unor familii, în interiorul unor vieți care sunt atent observate și analizate acolo unde sinceritatea de a fi este completă. Epuizarea și cedarea capătă acum alte forme. Frica de a începe o viață nouă într-o altă țară este acum dublată de frica unei vieți noi de natură internă, de frica de a fi mamă, tată, părinte. Conflictul se va dezvolta alert, vor apărea tristețea neșansei, nemulțumirea în căsătorie și înșelatul. Alți doi prieteni din Belgrad sunt invitați de Revelion, iar seara se încheie cu o recunoaștere, o demascare a relațiilor. Discuția dintre cei doi bărbați gravitează în jurul replicii „Mi-era frică de viață." Dinspre o furie justificată, personajele ajung să fie dominate de o tristețe, moment în care conversațiile se opresc, iar fiecare pare a privi, în propria liniște, un prezent de-a dreptul distrus.

Actul trei ne transpune în California. Decorul se schimbă și îi întâlnim pe Mara și Jovan într-un club, vorbind amândoi în engleză și descoperind că ambii sunt din Belgrad. Aceștia sunt cele mai tinere personaje și poartă un viitor ratat. Jovan ar fi trebuit să fie actor, însă aranjează interioare, iar Mara și-ar fi dorit să cânte la pian, acum fiind chelneriță la o cafenea. Linia dintre comic și tragic este insesizabilă, pentru că întâlnim niște personaje puternice, aflate în situații-limită, pe care deseori le ironizează. La începutul spectacolului, o fată îmbrăcată în alb se va așeza în public și va privi întreaga reprezentație, urmând ca la sfârșit să apară pe scenă, în rochie de mireasă, singură, dând sens tuturor poveștilor, închegând toate cele trei acte. Despre Ana vor vorbi în mod diferit toate personajele. Ea fusese iubita lui Mica și se căsătorise cu altcineva între timp, iar pentru ceilalți este prietenă sau vecină. Ana este cea care rămâne pe loc, la care nu se mai întoarce nimeni, punând în relație directă plecarea celorlalți cu ceea ce înseamnă „acasă". Trilogia belgrădeană se încheie cu artificiile și urările de la ora douăsprezece noaptea și cu Ana singură, în rochie de mireasă, nelăsând neacoperită nicio dimensiune a ceea ce presupune emigrarea. Mereu când cineva pleacă, altcineva va rămâne pe loc.

Spectacolul regizat de Erwin Șimșenhon este purtător de contraste, atât în ceea ce privește vizualul cu toate componentele sale, auditivul, cât și în cazul personajelor, mereu găsite la limita dintre putință și neputință, însă întocmai aceste contraste sunt menite a căuta substraturile unor mari evenimente care produc schimbări decisive în om, a căuta ce se află „dincolo de...".

# *Viesparul*. ,,De ce este de vină timpul?"

Trezindu-ne responsabilitatea colectivă, spectacolul *Viesparul* în regia lui Edith Buttingsrud Pedersen hipnotizează publicul printr-un spectacol activist de teatru-dans, cu mișcări expresive și coregrafii captivante. Din momentul în care scena prinde viață cu interpreți îmbrăcați în haine aurii, sclipitoare, care se mulează perfect pe corpurile performerilor, mesajul devine clar: toți facem parte dintr-un tablou vibrant al schimbării.

Prin mișcări ritmice, sincronizate sau nu, dansatorii aprind un sentiment de urgentare și determinare. Energia și entuziasmul lor servesc ca un catalizator pentru trezirea din adormirea indiferenței. Spectacolul necesită o participare activă în abordarea crizei climatice și ne provoacă să adoptăm o abordare imediată a gestionării mediului. Simbolizând temerile și dorințele noastre, actorii descriu căutarea unui sanctuar în mijlocul fricii de a întâlni viespi sau de a pătrunde în casa lor. Mișcările lor evocă empatie, reflectând vulnerabilitatea și dorul de securitate într-o lume incertă. Această metaforă încurajează introspecția cu privire la propriile noastre frici și la modul în care acestea influențează disponibilitatea noastră de a ne confrunta cu problemele de mediu. Un moment vizual puternic se desfășoară în timp ce covorul verde pe care au performat până într-un punct, reprezentând natura, este rulat și strâns și toți interpreții sar peste el, continuându-și dansul în afara acestuia. Ne îndeamnă să ne reevaluăm relația cu mediul și evidențiază urgența pentru responsabilitatea individuală. Se subliniază nevoia de acțiune colectivă, deoarece alegerile fiecărei persoane contribuie la impactul general asupra planetei noastre.

Grotescul, în acest context, servește ca un instrument perturbator în zonele noastre de confort și pentru a provoca contemplația. Prin limbajul corpului contorsionat, expresiile faciale exagerate și gesturile neconvenționale, dansatorii întruchipează realitatea distorsionată a relației noastre cu mediul. Sunt depășite granițele frumuseții și grației convenționale, invitându-ne să punem la îndoială normele și așteptările societății. Încorporarea elementelor grotești se extinde dincolo de mișcările fizice. Spectacolul explorează, de asemenea, idei neconvenționale și provocatoare legate de criza climatică și contestă înțelepciunea și normele societale, prezentând perspective alternative și perturbând narațiunile tradiționale.

În mijlocul spectacolului, o minge gonflabilă, în forma planetei Pământ, ocupă centrul scenei și, pe

măsură ce unul din interpreți o umflă și o dezumflă alternativ, este simbolizată puterea noastră de a hrăni sau neglija Pământul. Ideea că putem ține în propriile mâini viitorul planetei oferă o imagine emoționantă, ca o amintire a alegerilor pe care le facem și a consecințelor acestora asupra echilibrului delicat al ecosistemelor. Ne îndeamnă să luăm în considerare responsabilitatea noastră de a susține planeta pentru generațiile viitoare. În plus, utilizarea recuzitei și a imaginilor simbolice se adaugă la natura grotească a spectacolului. Globul gonflabil, de exemplu, este o reprezentare distorsionată a planetei noastre, evidențiind paradoxul puterii noastre de a o hrăni și de a o dăuna.

Un alt moment marcant în spectacol este cel în care una din actrițe se rupe de grup și observă, în spatele publicului, distribuit pe părțile laterale ale scenei, o femeie ce ține în mână un măr, pe care își dorește să îl obțină. Alege cea mai scurtă cale, adică printre spectatori, făcându-i pe aceștia parte activă din spectacol. Când este foarte aproape de a obține fructul, lumina se concentrează din nou pe scenă pe unul dintre actorii de sex masculin, care ține, la rândul său, un măr în mână. Cu mișcări rapide, ajunge la acesta pe aceeași cale pe care s-a și dus, printre spectatori, apoi, cu o dorință arzătoare, cuprinde mărul și muscă din el. În următorul moment, observă că apare un alt măr în mâna bărbatului, îl aruncă pe cel vechi și se aruncă după cel nou. Aceste acțiuni se repetă până când merele se epuizează și începe o joacă de copii între toți actorii, care aruncă și fac o risipă de hrană. Această scenă remarcabilă face trimiteri către pomul cunoașterii, încercând să facă o readaptare expresionistă la mitul adamic.

Includerea unor găleți KFC și pui la rotisor reprezintă consumerismul și impactul acestuia asupra mediului, adăugând narațiunii un element neașteptat și care provoacă gândirea.

Sunt prezente scene în care o persoană începe să facă o mișcare, iar ceilalți o urmează orbește într-un dans haotic antrenant, care fac referire la efectul de turmă, general valabil în zilele noastre. Încorporarea grotescului în coregrafia și ideile spectacolului creează un sentiment sporit de conștientizare și implicare. Ne provoacă preconcepțiile, perturbă înțelegerea normativă a frumuseții și ne împinge să ne confruntăm cu adevăruri incomode. Îmbrățișând grotescul, *Viesparul* ne invită să aprofundăm complexitatea relației noastre cu mediul și declanșează conversații care depășesc obișnuitul.

Într-o etapă captivantă de unitate, interpreții se regăsesc în mișcări sincronizate. Dansul lor semnifică puterea care decurge din colaborare și scop comun. Este o amintire emoționantă că eforturile noastre colective dețin cheia pentru a depăși provocările cu care ne confruntăm. Prin unitate, putem crea un viitor armonios și durabil.

Pe măsură ce spectacolul atinge punctul culminant, o tăcere profundă învăluie scena. Dansatorii trec într-un dans contemplativ, subliniind starea fragilă a Pământului. Acest moment invită la introspecție și la reflecție asupra urgenței de a ne proteja planeta și de a îmbrățișa un mod de viață durabil.

Prin interpretarea sa fascinantă, *Viesparul* inspiră la o trezire, la responsabilitatea noastră colectivă în abordarea crizei climatice. Spectacolul ne îndeamnă să depășim indiferența, să ne confruntăm cu fricile și să face pași decisivi către gestionarea mediului. Ne reamintește că, lucrând împreună, putem crea un viitor armonios și durabil pentru generațiile viitoare. Iese la iveală și elementul grotesc, adăugând profunzime și complexitate spectacolului. Dansatorii încorporează mișcări exagerate și distorsionate, precum și imagini neconvenționale, pentru a crea un sentiment de neliniște și a provoca noțiunile noastre preconcepute.

# Povești despre copii și părinți

Atunci când spectatorii văd titlul spectacolului, și anume *Părinții mei*, cel mai probabil bănuiesc că este o alegere care caută cu orice preț să sensibilizeze și să emoționeze. Din fericire, ce ne propun regizorul Mohamed El Khatib și trupa tânără a Théâtre National de Bretagne este să petrecem o oră plăcută, în care se râde și se spun povești despre părinții actorilor și viețile lor împreună. Avem 14 familii diferite, cu trecut diferit, vieți diferite și viziuni diferite.

Deși spectacolul, în proporție de 90 la sută, își păstrează atmosfera veselă a unui grup de prieteni care își împărtășesc fel de fel de povești comice, se abordează și teme importante și mai puțin plăcute a vieții ,,de familie": divorțul, abandonul, părinți care nu ascultă sau copii plecați departe de casă. Totul începe brusc, luminile din sală nu se sting din prima, iar prima actriță care își expune părți din viața părinților începe între spectatori și abia apoi pășește pe scenă. Ștafeta relatărilor este dată fără o ordine anume, iar acțiunea este uneori haotică, ceea ce crește latura umoristică, iar conținutul variază de la prima întâlnire a adulților, până la momente foarte apropiate reprezentației. Prin atitudinea generală, se creează o atmosferă intimă, un pact între spectatori și actori, toți fiind conștienți de faptul că unele dintre aceste povești nu erau destinate părăsirii cercului strâns al familiei. Această senzație este amplificată de derularea pe fundal a unor fotografii și filmulețe de la nuntă sau de la evenimente. Frumusețea faptului divers este cea care face acest spectacol atât de interesant. La un moment dat, ne este relatată o dimineață normală în familii unuia dintre tineri: trezirea la 7:15 fix, întrebarea inevitabilă a mamei „Ce faci ursuleț, ai dormit bine?", tatăl care intră mereu în același moment, spunând același lucru, cele trei pahare de apă cu vitamina C efervescentă (Barroca) de pe masă, toate geamurile deschise și mama care face Zumba cu muzica la maxim.

Totuși, nu rămâne mereu totul într-o cheie veselă și relaxată. În mijlocul unei discuții despre adulți și bine-cunoscuta lor relație cu tehnologia, una dintre tinere intră pe Zoom cu mama ei și îi dau lacrimile când îi spune că nu va putea merge acasă la reuniunea de familie. În schimb, mama o liniștește și îi spune că o iubește, ceea ce ne arată cât de puternici rămân părinții pentru a nu le face rău copiilor și pentru a-i ajuta să meargă mai departe fără ca ei să fie o piedică. Un alt moment, în care se demonstrează cât de importantă este ascultarea și susținerea părinților, este acela în care unul dintre actori reproduce o conversație cu aceștia unde le vorbește despre spectacolul de față. Tatăl îl întrerupe

constant, făcând totul despre el, fără a-l lăsa pe băiat să termine ce are de spus. Atunci când soția sa îi spune „Nu i-o mai reteza, lasă-l să vorbească!" bărbatul se enervează și pleacă. În timpul unei scene în care toți actorii jucau momentele în care erau mici și strigau „Tata, uite!" pentru cele mai mici lucruri, Lucas, unul dintre actori, a rămas singur pe scenă și și-a strigat tatăl în van, aproape un minut.

Despre intimitatea și sexualitatea adulților se vorbește într-o discuție cu toți actorii pe Zoom. În acest mod, ne dăm seama cât de puține știu copii despre viața părinților de dinainte de ei sau cea în lipsa lor. Una dintre tinere recunoaște că nu a reușit să își cunoască mama „ca femeie" decât după divorț, pentru că nu mai există pudoarea și bariera în discuțiile astea, limite oricum neînțelese de către tineri. Unii părinți nici măcar nu se sărută în fața copiilor, alții evită cu orice preț orice discuție considerată tabu. Numele actorilor sunt numele lor reale, totul este cât se poate de onest, ceea ce formează o complicitate între cei de pe scenă și privitori. Efectele și decorul sunt minime, pentru a reda atmosfera dintr-o încăpere în care nu există inhibiții și toată lumea poate fi sinceră, iar contactul vizual cu publicul este menținut pe toată durata spectacolului deoarece și noi, spectatorii, suntem parte din poveste, pentru simplul fapt că avem părinți, părinți a căror viață înseamnă mult mai mult decât copii lor.

Acest spectacol ne arată cât de mare poate fi influența celor care readuc pe lume și ne cresc și cât de importante sunt toate detaliile din viața noastră. Finalul, în care este proiectată o discuție între adevărații părinți, vrea să sugereze impactul pe care îl are susținerea acestora asupra tinerilor. Pe de altă parte și copii au ceva de învățat din asta, anume că ei fac tot ce pot și tot ce știu pentru a-i crește și nu ar trebui să îi fie nimănui rușine cu aceștia, chiar dacă mai greșesc, pentru că, după cum spune și una dintre actrițe, „ce ne facem după ce nu mai avem părinți?".

# Inițiere în feminitate

**Andreea Pălăcean**

María Pagés și El Arbi El Harti sunt regizorii care construiesc lumea spectacolului intitulat *Șeherezada în ritm de flamenco*. Reprezentația, fiind acompaniată de muzică live, portretizează lumea din punctul în care Șeherezata a reușit să scape de sub pericolul morții, sau de sub influența sultanului.

Frumoasa povestitoare, deja îmbătrânită, își începe performance-ul într-un cadru feeric, deșertul luminat de lumina lunii. Șeherezada, prin unduirile corpului său, fără a încerca să transmită senzualitate, pare a deveni un șarpe ce se contopește cu neantul. Dansatoarea își păstrează pe toată durata primului ei solo partea inferioară a corpului, complet nemișcată, devenind aproape una cu natura statică. Deja trecută prin viață, Șeherezada își ia asupra sa responsabilitatea de a educa noua generație de femei și de le iniția, de la nivelul de fete la cel de femei.

Grupul de tinere, precum povestitoarea, se metamorfozează, învață să își canalizeze patosul și esențele lor de amazoane revoltate într-un dans hipnotic, ca o chemare a războinicilor. Pe măsură ce acțiunea este derulată, ele învață să aibă încredere, să își descopere capacitățile latente și să ajungă să acceseze feminitatea (până atunci ascunsă de ochii lumii).

Femeile de pe scenă renunță la furie în schimbul unui echilibru dintre forță și feminitate, energie și calm, putere și protecție. Tinerele copiază mișcările Șeherezadei, încercând să recepteze cât mai multă informație și influență în drumul lor spre devenire (în femei). Pe lângă cântecele care se învecinează cu incantațiile antice, Șeherezada le acordă discipolelor arma cea mai puternică, ficțiunea. Folosindu-se de o carte care conține oglinzi care să reflecte lumina, dansatoarea principală care o interpretează pe Șeherezada deschide manuscrisul și îl îndreaptă spre fiecare fată în parte, tinerele „absorbind" informația până și pe cale epidermică.

Ficțiunea reprezintă pentru Șeherezada cel mai bun instrument în manipularea realității. Apelând la poveștile sale, creează mereu noi bucle temporale, pentru sultan și ascultătorii inițiați în lumi fantastice. Povestitoarea, ajunsă la o vârstă înaintată, își preia responsabilitatea de a educa noua generație de fete, de a iniția discipolele și de a pedepsi, prin moarte, orice urmă de răzvrătire.

Timpul trece, pregătirea ucenicelor se apropie de final, însă, cu mici excepții, cronotopul nu se schimbă, puterile Șeherezadei rămânând active doar în timpul nopții, potențate de misterul deșertului. Finalul apoteotic este cu atât mai profund cu cât Șeherezada, însoțită de inițiatele ei, pășesc încet spre fundalul scenei, unde este proiectată pe pânză lumina soarelui (sau ieșirea din cavernă).

În final, mitul Șeherezadei rămâne nefinalizat, deschis mereu spre noi valențe, spre noi dimensiuni spre care poate să evolueze.

„Știam că recuperarea va fi grea. Dar am reușit. Împreună.”
MedLife
Medicii MedLife
La MedLife ai mereu un medic bun.

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU ESTE ORGANIZAT DE

Partener strategic al Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu

ROMÂNIA

PREȘEDINTELE ROMÂNIEI

Eveniment desfășurat sub Înaltul Patronaj al Președintelui României

TEATRUL NAȚIONAL RADU STANCA SIBIU

FONDAT ÎN 1788

Primăria Municipiului Sibiu este principalul finanțator al Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu

MINISTERUL CULTURII

EVENIMENT REALIZAT CU SPRIJINUL

MINISTERUL EDUCAȚIEI

MINISTERUL AFACERILOR EXTERNE

UNIVERSITATEA LUCIAN BLAGA DIN SIBIU

CO-ORGANIZATOR

INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN

20 DE ANI

ACȚIUNE CO-FINANȚATĂ DE

Consiliul Județean Sibiu

CO-PRODUCĂTORI

TVR

Radio România

PARTENERI STRATEGICI

Liberté · Égalité · Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Ambassade de France en Roumanie

INSTITUT FRANÇAIS
Liberté Créativité Diversité

ORGANISATION INTERNATIONALE DE la francophonie

Botschaft der Bundesrepublik Deutschland Bukarest

Konsulat der Bundesrepublik Deutschland Hermannstadt

GOETHE INSTITUT

deutsches Kulturzentrum hermannstadt

ISRAEL
Embassy of State of Israel Bucharest

British Embassy Bucharest

BRITISH COUNCIL

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra
Ambasada Elveției în România

Swiss Sponsors' Fund România

swiss arts council prohelvetia

Ambasada Japoniei în România

EU JAPAN fest

Embajada de España en Bucarest
Cooperación Española

AC/E ACCIÓN CULTURAL ESPAÑOLA

Ambasada Austriei București

forumul cultural austriac

EMBASSY OF THE KINGDOM OF BELGIUM IN BUCHAREST

中华人民共和国文化和旅游部
中华人民共和国驻罗马尼亚大使馆

INSTITUTUL POLONEZ BUCUREȘTI

UNITER
UNIUNEA TEATRALĂ DIN ROMÂNIA

PARTENERI OFICIALI

UniCredit Bank

DEDEMAN
DEDICAT PLANURILOR TALE

BRD
GROUPE SOCIETE GENERALE

PARTENER SPECIAL

JTI

PARTENER DE TRADIȚIE

Raiffeisen Bank

PARTENER

OMV Petrom

PARTENER DE ÎNCREDERE

CEC Bank

PARTENER ÎN INOVAȚIE

NTT DATA

PARTENER STRATEGIC

pepsi

PARTENER PRINCIPAL

LIDL
meriți să fii surprins

PARTENERI

GLS

e·on

PARTENER DE MOBILITATE

AUTOKLASS
Official home of Mercedes-Benz

PARTENER AL SEZONULUI DE STRADĂ

BANCA TRANSILVANIA
BT

PARTENER SMART

vodafone

PARTENER AL THERME FORUM

THERME BUCUREȘTI

PARTENERI PENTRU SĂNĂTATE

MedLife

DENT ESTET

MedLife POLISANO

PARTENERI

Google Arts & Culture

Allianz Țiriac

Lenovo

PARTENER AL BURSEI DE SPECTACOLE DE LA SIBIU ȘI AL PROGRAMULUI DE VOLUNTARIAT

ALPHA BANK

APA OFICIALĂ A FESTIVALULUI

AQUA CARPATICA

VINURILE OFICIALE ALE FESTIVALULUI

CRAMA OPRISOR

PARTENER

URSUS

SPONSORI

KeepCalling

cărturești

Crème Brûlée

HEIDI

TopTech
a bittnet company

Tuluș

CARPATICA Logistic

romfilatelia

lăptăria cu calmac

SAM TRANSPORT

kronospan

SURA SUSARA

PARTENERI MEDIA

TV5 MONDE

euronews.

DW
Made for minds.

Europa Liberă România

ROCK FM

ISC

Magic FM

rfi

Ringier

AGERPRES

LIBER TATEA

ELLE

Biz

ISTORIE ȘI CULTURE

CapitalCultural.

Wikipedia

IQads

LiterNet.ro

THEATRUM

TEATRUL

România literară

OBSERVATOR CULTURAL

ZIARUL METROPOLIS

HAPP.

Tribuna

TURNUL SFATULUI

SIBIU 100

Hermannstädter Zeitung

OBA DE SIBIU

știri de Sibiu.ro

Mesagerul

monitorul de Sibiu

Sibiu Now

#goodtime

SIBIU INDEPENDENT

STAR

STRADA CETĂȚII

SB Sibiul bun

SIBIU

PARTENER DE MONITORIZARE

mediaTRUST