APLAUZE

NR. 7 | 22

APLAUZE
NR.7 / 22
30 IUNIE
ISSN: 2248-1776
ISSN-L: 2248-1176

Editor șef Ion M. Tomuș

Editori Alin Gîrbu
Alina Grau
Ioan-Antonie Bădăruță-Hașigan
Smaranda Găbudeanu
Teodora Minea
Diana Nechit
Ionica Pașcanu
Loreta Popa
Sandra Sankat
Alba Stanciu
Livia Stoica
Andrei C. Șerban
Doriana Tăut
Mihai Trăsnea

Fotografi oficiali FITS Sebastian Marcovici
Dragoș Dumitru
Ovidiu Matiu
Nicolae Gligor
Maxim Shuz
Vlad Dumitru
Rareș Helici
Călin Mureșanu

Foto cover Dragoș Dumitru

Art director Dinu-Andrei Neagu

UNIVERSITATEA LUCIAN BLAGA DIN SIBIU
CAVAS
Facultatea de Litere și Arte
Artă teatrală

Cuprins

Hora lui Ohad Naharin
Alba Stanciu 4

Spațiu gol... hipnoză... catharsis!
Ionica Pașcanu 5

Therme Forum: Teatru și arhitectură
Alin Gîrbu 6

Octavian Saiu în dialog cu Răzvan Mazilu
Loreta Popa 8

Trei surori. Alunecare în propria nefericire
Alina Grau 11

Opera de trei parale. Ironie și teatralitate de cabaret
Alba Stanciu 12

Dușmănie v. 2.0. Terapie prin limbaj
Diana Nechit 16

Dușmănie v.2.0. E ceva vindecător în a le da oamenilor un obiect al urii lor
Mihai Trăsnea 18

Cântecul copilului care va înălța un zmeu
Livia Stoica 19

Întâi de toate, demonii ne momesc să-i privim
Smaranda Găbudeanu 20

Sent(di)ment - un spectacol despre necunoscutul din noi
Eliza Cioacă 22

Hora lui Ohad Naharin

un „montaj" al impulsurilor și formelor abstracte ale corpului

de Alba Stanciu

Îmbinând un complex discurs corporal, ca joc vizual și tehnic al formei umane care pendulează între fluiditatea cursivă, susținută de liniaritatea discursului muzical (partitura lui Claude Debussy) și „rupturile" datorate saltului stilistic / tehnic spre contemporaneitatea schematică, cvasi-sterilă, spectacolul Hora creat de israelianul Ohad Naharin oferă o compoziție cu esențiale valențe teatrale abstracte ce evoluează prin prisma fragmentarismului, a ritmicității, a temelor de mișcare parțiale repetitive, obsedante.

Mizând, în același timp, pe o complexă dimensiune filosofică a dansului contemporan, trasată din formule tehnice mereu extinse, dar în mod prioritar pe cercetări ale impactului creat de forma corpului în mișcare, coregrafia excelează prin precizia execuției, prin larghețea posibilităților de interpretare a liniilor de contur, pe caracterul individual și, totodată, omogen al compoziției. Hora este un punct culminant al tehnicii corporale sinonime cu Naharin, cu o estetică Gaga inconfundabilă, aflată într-o continuă stare de continuitate și regenerare.

Efectul este creat de complicata textură abstractă, creată de leitmotivica formulă de „drum înapoi" al fiecărui membru al companiei, spre originea mișcării, investigând propria reacție de la respirație la impuls, orientând punctul de origine (sugerat de compoziția spectacolului Hora) până într-o zonă pre-umană. Discursul evoluează ca oscilație între linii fluide, recuperări, repetiții ritmice, mecanice ale motivelor de mișcare, performerul dezmembrându-și propria linie în celule motivice, descompuse și recompuse, aliniind-o ulterior într-o alură „corală". Temele se dezvoltă ca și tentative mereu noi de strategii de „de-compoziție" și „de-structurare" a formei, de tratare impulsiv-plastică a corpului individual, care se pliază ulterior ca impecabilă sincronie cu corpul „celuilalt", cu ideea corală ce coordonează și „sudează" rațiunile textuale abstracte, construind arhitectura conceptuală a coregrafiei.

Sursele mișcării din spectacolul creat de Naharin sunt infinite, coregrafia conjugând și combinând forme, impulsuri, senzații, reacții, toate „suportând" un proces de prelucrare prin suprapunerea dintre interesante referințe tehnologice ale procesului mișcării și „pulsul vital", având ca și consecință continua redefinire a formei mișcării și cursivitatea fragmentar-fluidă a compoziției. Hora este o evidentă „călătorie" susținută de experiment, de investigații în inconștient, în modul de funcționare a corpului ca rezultat al raportului creat între impuls și mișcare, proces specific fiecărui individ din grup. Acesta este descoperit și prelucrat prin propria energie interioară a performerului, ca un proces al explorării prin de-construcție a corporalității și a fiecărui stimulent interior sau exterior care îi direcționează expresia și forma.

Simplitatea imaginii este esențială, rezolvată prin „montajul" creat din elemente contrastante din punct de vedere stilistic. Coregrafia mizează pe linia corpului decupată din vid, care simplifică silueta umană prin rațiunile „grafice" al mișcării. Este, totodată, o partitură creată din discursuri suprapuse, polifonice, care evoluează prin completare cu suportul sonor sau ca discurs creat în silențiozitate.

Sunt extinse continuu limitele gestului, potențialul expresiv al corpului, experiența dansatorului datorată accesării zonelor celor mai profunde ale minții și a resurselor fizice. Naharin, în rezonanță cu leitmotivul Gaga, folosește în acest corpus forța intuitivă a individului, conexiunea cu „celălalt" și cu grupul, reînnoind, în acest mod, vocabularul individual al mișcării, abordându-l ca proces în egală măsură intelectual și instinctiv.

Coregraful israelian Ohad Naharin, prin spectacolul Hora prezentat în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, oferă o valoroasă compoziție a dansului contemporan, o etalare a creativității și, totodată, a virtuozității. Este unul dintre cele mai importante „produse artistice", definitorii pentru creativitatea fără limite a artei contemporane, a spectacolului creat ca proces al infinitei explorări și impunere cu orice preț a originalității.

Spațiu gol... hipnoză... catharsis!

de Ionica Pașcanu

Așa aș sintetiza magia la care am asistat cu toții la Fabrica de Cultură din Sibiu, când demonii ne-au fost îmblânziți de dansatorii trupei Kibbutz Contemporary Dance Company în spectacolul Nevoia de mângâiere realizat de Rami Be'er. Dar magia, din fericire, nu poate fi sintetizată, ci doar împărtășită, probabil de aceea spectacolele de dans din FITS 2022 au un public atât de numeros și recunoscător pentru experiență și frumusețe.

Dansul înseamnă echilibru interior, flexibilitate, mobilitate, ritm, disponibilitate ludică și multe, multe altele, dar membrii acestei trupe de dans au demonstrat limitele înțelegerii, ignoranța, pe de o parte, dar și faptul că ei au un alt organ, un alt simț, al șaselea, al șaptelea, nu mai are nicio importanță, pe de altă parte... Cu siguranță, au abilități necunoscute și interzise unui profan. Ignoranța amintită vine din faptul că am încercat să aplic aceeași grilă intelectuală, „să înțeleg" ce văd, să „știu povestea", (una dintre „certitudinile" mele, de care, însă, nu vreau să mă debarasez, cu orice cost, este că avem mereu nevoie de poveste), când, de fapt, nu trebuia decât să plutesc undeva, oriunde voiau dansatorii să mă transpună, cu atâta generozitate și deschidere. Pentru că nu putem niciodată să sărim peste umbra noastră, am să introduc ceea ce am văzut, cu cruzime de presupus și pretins analist, într-un pat al lui Procust reprezentat de reflecțiile mentale, devenite un adevărat balast în trăirea spectacolului. Și totuși...

Un prim indiciu este titlul, Nevoia de mângâiere, care invită la asocieri epuizante: într-o piramidă a nevoilor umane, atât de frumos etajate, unde s-ar plasa mângâierea?; poate mângâierea să rezolve ceva, orice, având în vedere că nu e decât o simplă atingere?; dar dacă nu mai e nici măcar atât, pentru că dansatorii erau deopotrivă aproape și, totuși, intangibili etc. După acest prim prag metatextual, suntem lăsați să ne adâncim în armonia dansului, ce începe ilustrând celebra definiție a teatrului pe care i-o datorăm lui Peter Brook. Acel om care traversează scena are o portavoce prin care îi va dirija pe ceilalți, astfel devine un conducător sau un mesager pe care ne străduim să-l înțelegem. Iar el repetă, câteodată obsedant și, prin urmare, semnificativ, „712213", ceea ce poate fi un simplu cod prin care coordonează mișcările dansatorilor, un cod prin care avem acces la ceva, în lumea aceasta tehnologizată și dependentă de coduri, sau... numărul unui deținut. Poate fi codul de identificare al fiecăruia, dacă lumea în care trăim este o imensă închisoare, dar, fără metaforizare excesivă și dăunătoare, trebuie să înțelegem că războiul, conflictele, la care dansatorii fac trimitere imitând gestul de a împușca, este o realitate. O realitate de care putem să fugim sau să o rescriem, așa cum făceau când traversau scena în pas invers, gest polisemantic, ca o adâncire în trecut, o anamneză al cărei rezultat este mereu imprevizibil.

Unul dintre efectele spectacolului este starea de hipnoză în care ne transpune prin simetria mișcărilor, o perfecțiune egalată, poate, doar de mișcarea valurilor mării sau de foșnetul frunzelor, ceva atât de firesc dar și de copleșitor. Dansatorii păreau dintr-un cu totul alt aluat decât carne și oase, erau preciși, riguroși, aproape imateriali. Efortul fizic nu se făcea simțit prin nimic, nicio încetinire a ritmului, nicio răsuflare mai precipitată, nicio abatere, nicio greșeală. Pur și simplu frumos.

Cu certitudine, și celelalte componente ale spectacolului merită subliniate, light-design-ul, fondul muzical, calitățile coregrafiei, dar e dificil să îți iei privirile de la acele trupuri ce păreau dintr-o altă lume. Aflăm din caietul program că „din coloana sonoră a spectacolului Nevoia de mângâiere, face parte Uga, uga, un cântec de leagăn popular din Israel", deci înțelegem că spectacolul este și un tribut adus culturii tradiționale, iar arta devine, din nou, un ambasador al acesteia, o carte de vizită prin care trebuie mereu să ne onorăm originile. Jocul de lumini devine un posibil ghid și le organizează mișcările, punându-i, succesiv, într-o structură sau alta. Dar totul este învăluit în mister, semnificațiile sunt personale, iar adevărul că sunt tot atâtea spectacole câți spectatori, se împlinește din nou. Orice superlativ este inutil, dansatorii îl depășesc în pași de un ritm amețitor, orice analiză rațională este inutilă, îi ajută doar pe creatori, în procesul lor, iar noi suntem fericiții care au avut șansa unei întâlniri formatoare.

Teatru și arhitectură. Durabilitatea mediului înconjurător, pe scenă și în afara ei

de Alin Gîrbu

Marți, de la ora 15:00 a avut loc conferința online Therme Forum: Teatru și arhitectură, Durabilitatea mediului înconjurător, pe scenă și în afara ei, ce a fost organizată de către Therme Group și ARUP în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu. Întâlnirea a fost prezidată de către doamna Ruth Pelopida, ce lucrează pentru ARUP în sectorul artelor culturii și divertismentului. Scopul acestei întruniri a fost acela de a purta un dialog cu diferiți lideri talie mondială care activează în domeniul artei și de a vedea impactul pe care artele și cultura îl joacă în viața noastră și în evoluția artei în sine. Mai precis, de a vedea ce rol poate avea sectorul artelor spectacolelor asupra crize climatice cu care deja ne confruntăm. Principalii invitați să ia cuvântul la această discuție au fost: Antonia Seymour (director executiv al celei mai mari agenții de turnee din Australia, Arts on Tour), Becky Hazlewood (manager de proiect pentru durabilitate de mediu la o organizație nonprofit, Julie's Bicycle, organizație ce a mobilizat sectorul artelor să acționeze împotriva schimbărilor climatice) și Arthur Mamou-Mani (arhitect francez, director al Mamou-Mani Architects, organizație ce este specializată în arhitectura digitală). Principalele întrebări lansate de către doamna Pelopida din cadrul acestui forum au vizat, în special, capacitatea de mobilizare a sectorului artelor pentru acțiune împotriva schimbărilor climatice, materialele către care ar trebui să se orienteze organizațiile atunci când doresc să creeze decorul unui spectacol și cum putem construi legături mai puternice între diversele sectoare.

Elementul comun care se regăsește în toate răspunsurile celor trei vizează modul cum privesc felul de a face artă și rolul experiențelor colaborative, născute atât între diferite organizații, dar și între organizații și public.

„Pentru mine, mersul la spectacol este un fel de inițiere ceremonială. Întri ca individ în sala de spectacole și pleci sub forma unei comunități. Cred că de asta lucrăm în efemer. Deși este efemer, este important să avem parte de aceste experiențe împreună. Pentru mine este foarte clar că noi toți trebuie să facem eforturi pentru a reduce impactul de mediu. Și cred că este posibil să facem toate astea, doar că trebuie să integrăm acest aspect în tot ceea ce facem", a spus Antonia Seymour.

„Nu este vorba de a limita lucrurile, ci de a schimba modul de a face lucruri. Există multe lucruri și tehnologii pe care încă nu le-am explorat, dar pot apărea la orizontul nostru. Există o mișcare a festivalurilor digitale. Poți face un festival fără nici un fel de deșeu. Tot ce rămâne se poate folosi anul următor. Sunt festivaluri care își gândesc implicarea spectatorilor în așa fel încât deșeurile de mâncare să fie reutilizate. Este vorba de a avea o gândire circulară, de a te gândi la impactul lucrurilor. La finalul unui spectacol te gândești ce se va întâmpla cu tot ceea ce ai cumpărat pentru producerea

sa, odată cu finalul reprezentației. Le putem folosi anul viitor? Le putem da altor organizații? Toate aceste lucruri implică timp, viziune și planificare, dar putem face un astfel de lucru.", a spus Becky Hazlewood.

Întrebarea care urmează pe mai departe este: Cine, oare, are puterea de a aduce această schimbare (atât pe scenă cât și în afara ei)? Publicul, producătorii sau autoritățile finanțatoare? Care sunt barierele cu care ne putem confrunta în drumul către materializarea acestui demers?

„Schimbarea trebuie să fie la toate nivelurile, iar noi toți avem răspundere. Este o nevoie urgentă și toți trebuie să luăm atitudine când vine vorba de criza climatică. Asta înseamnă că orice decizie contează. Și ca spectator, dacă ne gândim la modul în care călătorim către un festival, sau ca organizație, atunci când luăm decizii legate de procesele interne, de turnee și de producție. Toate contează. Fiecare dintre noi vine din țări, din contexte diferite, dar nu ne putem baza pe guverne să facă toate schimbările pe care trebuie să le facem noi. De aceea artele și cultura sunt foarte importante. Mi se învârt o mulțime de idei prin minte. Poți să-ți atragi publicul să călătorească cu transportul public, de pildă. Sunt multe niveluri de avut în vedere aici: modul în care artiștii și organizațiile culturale pot să se implice. Cred că sunt multe lucruri pe care le putem face și mai avem mult de lucru când vine vorba de angrenarea publicului", a spus Becky Hazlewood.

„Totul trebuie să se bazeze pe stimulare. Totuși, este dificil, atunci când lucrezi într-un mediu cu resurse precare, să încerci să forțezi ceea ce se întâmplă.", a spus Antonia Seymour.

Există o relație simbiotică între artă, cultură și mediul construit. Această conferință încearcă să aducă la lumină, privind în viitor, modurile în care lumea noastră se schimbă. Interacțiunea acestui forum încearcă să facă o trimitere la impactul pe care artele și cultura îl pot juca în viața noastră, dar și în procesul de evoluție al artei în sine.

Octavian Saiu în dialog cu Răzvan Mazilu

de Loreta Popa

În cadrul FITS, Răzvan Mazilu este prezent cu două spectacole importante, Cabaret și Opera de trei parale. La conferința de presă de după Cabaret și înainte de Opera de trei parale, Răzvan Mazilu a fost invitatul lui Octavian Saiu, aducând cu el patru actrițe care fac parte din distribuția celor două spectacole, respectiv Oana Predescu, Maria Alexievici, Oana Mărcoiu și Mihaela Trofimov.

De când s-a implicat puternic în spectacole de musical, Răzvan Mazilu a simțit că se poate ocupa și de costume. Costumul e o tranziție către un alt tip de fizionomie, către un alt tip de prezență, iar machiajul face parte din el. „Am simțit organic să mă ocup și de costume, de scenografie, cred că este un traseu absolut firesc pentru un regizor coregraf care privește spectacolul ca pe un tot organic, ca un discurs omogen, unitar, foarte complex, gândit pe toate aceste paliere. Stând mult lângă mari scenografi precum Doina Levintza, Dragoș Buhagiar sau Adriana Grand, de la care am învățat foarte mult și alături de care am pus mâna și am lucrat, având o relație cu corpul meu, corporalitatea mea, făcând dans, tot timpul am simțit nevoia să-l îmbrac sau să-l dezbrac, sau să-mi creez personajul împreună cu discursul lui coregrafic. Lucrul acesta a venit firesc. Îmi place să creez personaje. La spectacolul de musical, care trebuie să fie un SPECTACOL, acest lucru e foarte important. Personajul este alcătuit din make-up, această mască pe care o aduci la rampă, iar costumul trebuie să ajute foarte mult. Uneori închid ochii la o primă lectură a textului și în mintea mea văd conturul personajului. Ca într-o schiță de Picasso, sau Cocteau. Dacă îi văd conturul, atunci înseamnă că sunt pe drumul cel bun”, a mărturisit Răzvan Mazilu.
El însuși un personaj, după cum îl numește Octavian Saiu, Răzvan Mazilu are un mister al lui pe care cu greu își dorește să-l spulbere. „Cred că toate textele majore din dramaturgia universală există în noi, latent, în fiecare. Sunt niște arhetipuri atât de bine împământenite în noi și cu care probabil ne naștem. Ele doar așteaptă momentul potrivit pentru a ieși la iveală. Cum le aleg? Cred că din intuiție. Pur și simplu, dacă îmi place sau nu-mi place. Cel mai firesc, sănătos și natural cu putință... Apoi încep să-l desfac, să-l disec, să-l așez pe masa de operație și să lucrez pe un text sau partitură muzicală. Cred că trebuie să-ți alegi un text atâta vreme cât ai ceva de spus. Dacă ai un punct de vedere puternic asupra unui text din acesta atât de înfășurat în zeci de ambalaje culturale, dacă tu ai ceva important de spus și ești sigur de asta, atunci cred că merită să încerci”, a spus cunoscutul coregraf.

Ca artist, Răzvan Mazilu a marcat istoria dansului contemporan în România. A rămas constantă încrederea lui că, de fapt, orice spectacol are o dramaturgie interioară. Ca spectatori, atunci când vedem spectacole de dans contemporan, ni se pare că au ajuns să fie prea abstracte, prea greu de descifrat, tocmai pentru că le lipsește această componentă. Nu au un text în sens generic, nu concret. „Ceea ce am încercat eu să fac - atunci când dansam, pentru că întotdeauna am avut această atracție către teatru și totdeauna dansul meu a avut loc în spațiul unui teatru - când interpretam o partitură abstractă, era să-mi construiesc un fel de dramaturgie interioară care mă ajuta să înțeleg ce fac și ce livrez publicului. Cred că prin ce fac în musical și teatru, pentru că «Opera de trei parale» este un musical atipic, e teatru de fapt, prin mișcarea pe care o dau actorilor, gestul este parte din discursul teatral, este o continuare a gândului, este un mijloc de expresie a personajului, a situației. Ajută organic situația, personajul, relația dintre personaje, nimic nu este în sine. Teatrul se face pentru oameni. Oricât de erudit ai fi ca artist, teatrul se face pentru oameni, cu oameni, se adresează oamenilor. Dacă te închizi într-un turn de fildeș din care nu te mai scoate nimeni, nu te înțelege nimeni”, afirmă artistul Răzvan Mazilu.

Ce pretinde regizorul-coregraf Răzvan Mazilu de la un actor, dincolo de disciplină, dincolo de un antrenament corporal, de relația cu textul, dar și de relația cu universul pe care îl creează? „Cred că un actor total trebuie să vrea, să-și dorească să evolueze într-o multitudine de mijloace pe care să și le îmbogățească permanent. Să aibă puterea de a munci foarte mult, pentru că noi muncim mult la spectacolele acestea. Muncim acolo unde cei mai mulți actori din România, trebuie să spun asta, încep să dea înapoi, pentru că dacă nu faci performanță, mai bine nu te apuci de acest gen de spectacole. Atunci încercăm să muncim pentru a ne dezvolta mijloacele în gestualitate, actori, cuvânt și, pe plan sonor, în muzică. Trebuie să fii un actor disponibil și dispus să te arunci în prăpastie și să te arunci împreună cu mine și să mergem până la capăt. Un actor cu disponibilitate ludică mare, pentru a încerca, a ne

juca, pentru a ne descoperi", a răspuns Răzvan Mazilu. Pe rând, cele patru actrițe invitate și-au expus experiențele, dar și părerea despre Răzvan Mazilu.

„Sunt la prima experiență cu Răzvan și sunt realmente fericită că am avut această șansă. A făcut un casting foarte serios la Excelsior și mă bucur că am fost bună că m-a luat. Răzvan este o surpriză continuă. Știam că e un dansator extraordinar și un creator, dar faptul că desenează atât de bine și îți oferă pe tavă jumătate din personaj numai din costum și machiaj, mai vii tu cu intuiție, cu simțire și e gata totul. Întrece așteptările prin felul în care desface textul", a spus Mihaela Trofimov. „Îi mulțumesc lui Răzvan că a avut încredere în mine să-mi dea să joc acest rol, Sally Bowles, din Cabaret, eu n-aș fi făcut-o clar, sub nicio formă. A fost provocator. Am muncit mult. Iar ceea ce apreciez cel mai tare la el, dincolo de faptul că mi-e prieten bun, este că are grijă de fiecare actor în parte, ceea ce mi se pare frumos și se întâmplă mai rar. Cu mine a muncit mult, a avut răbdare, n-a fost ușor. Atâta grijă să se uite la corpul tău, la cum ești tu, la ce costum se potrivește pentru fiecare în parte. Pe mine m-a ajutat să mă dezvolt atât ca actriță, cât și pe plan personal, să depășesc anumite limite și să ies din zona mea de confort", a afirmat și Oana Mărcoiu.

„Este a doua oară când am ajuns la FITS alături de Răzvan Mazilu. A fost o școală întâlnirea cu el, pentru că am învățat să am siguranță pe scenă, siguranță care se capătă greu. Am reușit să depășesc limite lucrând cu el. Are această intuiție, această capacitate de a scoate dintr-un actor tot ce are el mai bun, anumite lucruri pe care nici nu le intuiește înainte. Am evoluat mult. Interacțiunea cu el este un exercițiu fantastic. Jucând într-un spectacol de Răzvan Mazilu simți din toată ființa că faci ceva valoros și la final, la aplauze, vii cu drag și bucurie pentru că ai făcut ceva de calitate", a mărturisit Oana Predescu.

„E foarte greu să vorbești despre Răzvan, am petrecut mult timp împreună în ultimii ani. Cred că spectacolele lui vorbesc de la sine. Este un privilegiu să fiu atât de aproape de el, uman, iar pe lângă toate lucrurile pe care le face cu o disciplină, o curățenie și o transparență în scenă care te motivează să ai curaj, să simți că spune adevărul. Uman, este un timp pe care îl petrec aproape de el, în care am crescut, în care am învățat, pe lângă lucrurile profesionale. Are grijă de personaje, dar și de noi", a spus și Mihaela Alexievici.

Ascultându-le declarațiile, înțelegi cât de important este exercițiul în acest tip de performance. Răzvan Mazilu are o operă, e un fel de împlinire a acelui talent fulminant pe care toată lumea l-a descoperit atunci când era încă în școală. Răzvan Mazilu are „un univers interior și un univers scenic", a conchis în finalul conferinței de presă Octavian Saiu.

Primul Război Mondial a separat milioane de bărbaţi de soţiile lor şi i-a obligat să trăiască situaţii pe care nu le-ar fi experimentat dacă ar fi rămas acasă. Ororile războiului i-au făcut să-şi pună întrebări asupra valorilor tradiţionale. Dacă unii şi-au aprofundat credinţa lor religioasă, alţii au căzut în căutarea oarbă a plăcerii. În perioada de după război, în Europa se răspândea stilul de viaţă „cabaret" practicat la Paris şi Berlin. De altfel, în aceeași perioadă, la Berlin, a fost înfiinţat primul institut de sexologie din lume, care a inspirat spectacolele de cabaret şi show-urile burleşti. Institutul găzduia şi un Muzeu al Sexului. Cabaretul avea un îndeplinirea fanteziilor adulţilor. Aici, femeile şi bărbaţii transformau noaptea în ore întregi de plăcere egoistă, departe de familie sau de grijile cotidiene. Publicul avea posibilitatea să urmărească fiecare şirag de mărgele, fiecare picătură de sudoare şi fiecare tresărire de gene. Răzvan Mazilu știe ce șansă oferă publicului prin acest spectacol, Cabaret.

Actrițele prezente pe scenă sunt un fel de salamandre, care trec prin flăcări, fără să prezinte vreo urmă de arsură, toate aducând la viață o fațetă a feminității. Ce provocare! Este bine știut faptul că artistul este ilustrarea totală a absurdului, căci gloria lui se clădește pe creațiile sale efemere. Gesturile, tăcerile, respirația lui precipitată, suspinul, toate se risipesc în vânt în clipa imediat următoare. Dacă rămâne ceva după el, acel ceva se poate numi „fotografie" sau „înregistrare video".

Ce a reușit Răzvan Mazilu trebuie aplaudat nu pentru că este unic în peisaj, cât mai ales pentru că poartă nobila coroană a inteligenței. Din întunericul sălii am fost martor al Cabaretului, un spectacol la temelia căruia s-au turnat pe rând efort, răbdare, muncă, seriozitate, profesionalism. Și merită văzut!

CRAMA OPRIȘOR

FITS

The Official Winery of Sibiu Internatinal Theatre Festival

Trei Surori.
Alunecare în propria nefericire

de Alina Grau

Cu o punere în scenă multistratificată a textului, spectacolul Trei surori, semnat de Andreea și Andrei Grosu la Teatrul Național Radu Stanca din Sibiu, funcționează ca un cod în care dinamica impecabilă a textului este potențată de situații scenice pline de vitalitate, consolidând strălucirea întregului spectacol.

Folosind o scenografie simplă, dar precisă în intenție, personajele folosesc spațiul, o rampă alunecoasă din lemn luminos, pentru a aluneca metaforic în propria nefericire. Surorile Prozorov (Olga, Mașa și Irina) aparțin unui timp indefinit, împietrit, unui illo tempore, într-un spațiu al provinciei conformiste și sunt înconjurate de un grup de soldați staționați în garnizoana orașului. Mondenitatea veselă ascunde o nevoie disperată de recunoaștere și de iubire, iubirea ca unic sens al existenței.

În orchestrația grupului, unde lacrimile sunt ascunse de câte o glumă, interpretarea situațiilor este minuțios alcătuită regizoral, făcând ca povestea și relațiile dintre personaje să capete frumusețe și expresivitate. Ludicul Mașei, cea mereu pusă pe farse, făcând clovnerii, amintește de copilăria surorilor, momentul de grație al certitudinilor și fericirii.

Apoi, seducția dintre Mașa și Verșînin se construiește sub ochii noștri din jocuri, tresăriri, gesturi secrete, priviri pe furiș, bătăi în lemn codificate.

Ca niște păpuși Matrioska aduse în dar de Verșînin, protagonistele, cele trei surori, sunt diferite, orfane, puțin pierdute, fragile, visând la regăsirea spațiului unde au fost fericite în copilărie, la Moscova.

În acest context de fragilitate, intră în scenă un bărbat, locotenent-colonel, veche cunoștință a tatălui pierdut, cu un destin straniu și cu o soție care încearcă permanent să se sinucidă. Apelând la memoria lui, Mașa se prezintă ca Tatiana, tachinându-l.

În profunzimea particularităților celor trei destine, Moscova, această utopie a fericirii, e doar fundalul năzuinței celor trei surori de a ieși din propria viața, de a se lupta pentru un destin pe măsura speranțelor lor.

Cheia care dă sens tuturor aspirațiilor, în această montare, este iubirea, iubirea care salvează, care oferă recunoaștere și libertate. De aceea, în destinul Mașei, iubirea lui Verșînin este privită ca un colac de salvare. Nefericirea, însă, nu e la vedere, există o stare difuză de insatisfacție, care, încet-încet, se acutizează ca un zgomot de fond și care, în final, devine un sunet lung și ascuțit, tăios ca un țiuit surd.

Sentimentul de descompunere insidioasă este trasat foarte fin, aproape imperceptibil, prin descurajări și posibilități care se îngustează.

Nataşa, soția fratelui Andrei, devine motorul nemulțumirilor, căci, primită în casă, ea nu doar va prelua controlul, dar va și distruge echilibrul fragil al spațiului iluziilor. Mascații nu vor mai veni, camera Irinei va fi luată de Bobik, bătrâna servitoare va fi considerată inutilă, iar copacii dimprejurul casei vor fi tăiați pentru a se sădi flori frumos mirositoare. În tot acest timp, fratele Andrei, cel care parcă își alege soția și pentru a se răzbuna pe surori, pierde din ce în ce mai mult la cărți și, încercând să se sinucidă în fața lor, în mod ironic, sugerează inutilitatea crizei.

Visul de evadare e frânt, soldații vor pleca, iar Verșînin nu o va lua pe Mașa cu el, deși aceasta are bagajul făcut.

Drama este discretă, nu există scăpare din realitate, alunecarea în nefericire e fără întoarcere. Prin acumularea de brutalități, suferința nu poate fi oprită, iar sunetul surd, tăios, din final, este simbolul propriei noastre neputințe. Doar iubirea ne poate salva pe noi oamenii, chiar și peste 200 sau 300 de ani.

Opera de trei parale.
Ironie și teatralitate de cabaret

de Alba Stanciu

O efervescentă compoziție muzical teatrală, construită în alura formulei autentice și, totodată, cu investiții de originalitate ca un „cabaret operistic", cu personaje complexe din punct de vedere histrionic, stilizate, flexibile, dinamice și impecabil sudate în montura discursului, Operei de trei parale de Bertolt Brecht și Kurt Weill, prezentat la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, este creat după cerințele rafinatului teatrului muzical, mereu condiționat de strălucire și nebunia excesului.

Formulat după modelul cabaretului german din anii '20, în alura spectacolului de „consumație" al acestei perioade dominate de tensiuni sociale și contradicții, montarea este încărcată cu obligatoria atitudine cinică prin care personajele oferă aluzii caustice la realitatea dificilă a momentului în care Opera de trei parale a fost creată. Există și pertinente extensii către contemporaneitate, situație compatibile cu actualitatea, datorate comentariilor personajelor care expun analize ale contextului social, al dezumanizării, destinate strategiilor de anihilare și epuizare a individului și sistemul (mereu valabil) al industriei umane.

Prin formule teatrale cu esențială rezonanță brechtiană, în alura valorilor sau „lumii pe dos" (le monde à l'envers), un leitmotiv al imaginarului artistic cu valențe expresioniste în care prioritară este parodia, ridiculizarea, caricaturizarea situațiilor importante pentru interesul momentului, expresivitatea lipsită de rezerve a personajului ce poartă mască (în acest caz machiaj), personajele „funcționează" prin diferite rațiuni eficiente din punct de vedere teatral, fie ca marionete, fie ca și caractere care explorează o largă paletă a categoriei estetice a grotescului. Strategia este specifică anilor '20, insistând pe detașarea emoțională, favorizând evaluarea rațională a evenimentelor puse în discuție de conținutul piesei și soluțiile teatrale ale regiei.

Acest perimetru este destinat teatralității actorului, largheții expresiei histrionului vitalizat de partitura muzicală cu esențiale trăsături dramaturgice ale liniilor melodice (Kurt Weill), care oferă (prin soluțiile instrumentației), violența și brutalitatea voită a timbralității, arhitectură sonoră care construiește identitatea emoțională a spectacolului. Oferă, totodată, suportul dinamic, intensitatea grupetului și momentelor de bravură, conduse spre zone culminante, spre necesara agresivitate ce susține jocul de text și situații scenice.

Aparenta lejeritate a spectacolului, continua stare de joc, ironia (esențială teatrului brechtian și întregului context artistic al perioadei în care această lucrare este creată de cei doi artiști) sunt orientate de regia acestui spectacol spre o dimensiune universală și, în egală măsură, atemporală. Referințele sunt legate în mod esențial de individ, de duplicitate și de zona socială, concepută ca un mecanism distructiv, ce favorizează lipsa de scrupule, consistența textului funcționând teatral într-o complexă rețea de relații cu componenta vizuală, subliniate de histrionul comentator, ce manevrează abil subtilitățile de discurs, resursele „textului scenic", nivelurile semantice ale teatralității.

Scenografia creată de Dragoș Buhagiar subliniază tema teatralității opulente, a scenei ca perimetru artistic flexibil, ce permite alunecări spre spații diverse, menținând totodată caracterul rafinat al arhitecturii și ancadramentului „ornamentat", esențialul efect decorativ. Pe acest fond, personajele, investite cu un subliniat caracter caricaturesc, evoluează pe un traseu creat din jocul scenic ce are ca punct de sprijin textul și provocatoarele pasaje lirice, fie solistice, fie corale, care susțin „plinătatea" teatralității, permite formule contrapunctice ce diluează și, mai ales, stilizează conflictul, contrastele, situațiile tensionate dintre personaje și obiectivele dramatice/scenice ale acestora.

În concluzie, coordonate inseparabile pentru teatrul brechtian și, totodată pentru spectacolul Opera de trei parale în regia lui Răzvan Mazilu, teatralitatea și ironia sunt nucleul de energie care oferă toate soluțiile decodificării și interpretării aceste compoziții teatral-muzicale.

Hei, Sibiule, ne știm de mult.
De-o viață, aproape.
Te-am văzut transformându-te.
Te-am văzut crescând.
Ți-au înflorit oamenii și străzile.
Timpul a trecut și tu ai întinerit.
De la an la an ești mai viu,
mai colorat, mai efervescent,
mai puternic.
Iar anul ăsta nu știm ce ți-ai
făcut, dar parcă îți stă mai bine
ca niciodată în FITS.
Ești un frumos, Sibiule!
Și ne ești foarte drag.
Voiam să știi asta.

Festivalul Internațional de Teatru Sibiu

De 19 ani susținem festivalul care crește orașul.

Susținem comunitățile
să crească.

UniCredit Bank

unicredit.ro

DEDEMAN
Partener oficial

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU

24 Iunie - 3 Iulie

F I
T S

#găsețeFrumusețe
www.dedeman.ro
www.sibfest.ro

DUȘMĀNIE v2.0

Terapie prin limbaj

de Diana Nechit

Spectacolul produs de către Teatrelli, scris și regizat de către Gabriel Sandu, propune spectatorului un altfel de produs teatral: teatru laborator, de reconstituire, documentar, în care elementele ficționale se suprapun unui eveniment din istoria recentă a românilor, dar și pe procesul de realizare al unui film documentar, de la idee, concept, la prezentarea lui într-un festival de film. Dincolo de certele valențe artistice ale acestei montări, marele ei merit este de a suplini un vid, o carență a scenei românești contemporane, dar mai ales a publicului tânăr, care poate, prin asemenea reconstituiri ficționale, să recompună bucăți din puzzle-ul istoriei recente. „E ceva vindecător în a da oamenilor un obiect al urii lor", afirmă regizorul reprezentației, mizând pe formula terapeutică a exhibării artistice a unui rău istoric, dar și a neputinței de a-l depăși, la nivel de conștiință colectivă, dar și individuală.

Scena, bifrontală, cu public de ambele părți, suficient de aproape pentru a crea instanțele unei receptări directe, a unei osmoze între public, actori și story-ul de pe scenă, dezvăluie un bazin de înot, îngust ca un culoar de trecere, surmontat la un capăt de o încăpere ascunsă, care dezvăluie interiorul unei camere, muzeu al trecutului, din epoca ceaușistă. Nu lipsește niciunul dintre obiectele iconice din aceea vreme – peștele din sticlă, milieurile, un bric-a-brac de kitsch și obiecte de anticariat. Alături, un fel de post de observație de salvamar și un ecran de proiecție. Nu cred că publicul sibian nu a fost tentat să facă o lectură de identificare cu bazinul de înot în care securiștii sibieni și-au petrecut o bună bucată de vreme în contextul revoluției decembristă. Funcționalitatea lui scenică este evidentă, dar în imaginarul colectiv, anumite obiecte, anumite secvențe de text, uneori o simplă sugestie sonoră, vizuală, sunt de ajuns pentru a declanșa asocieri și suprapuneri de simboluri.

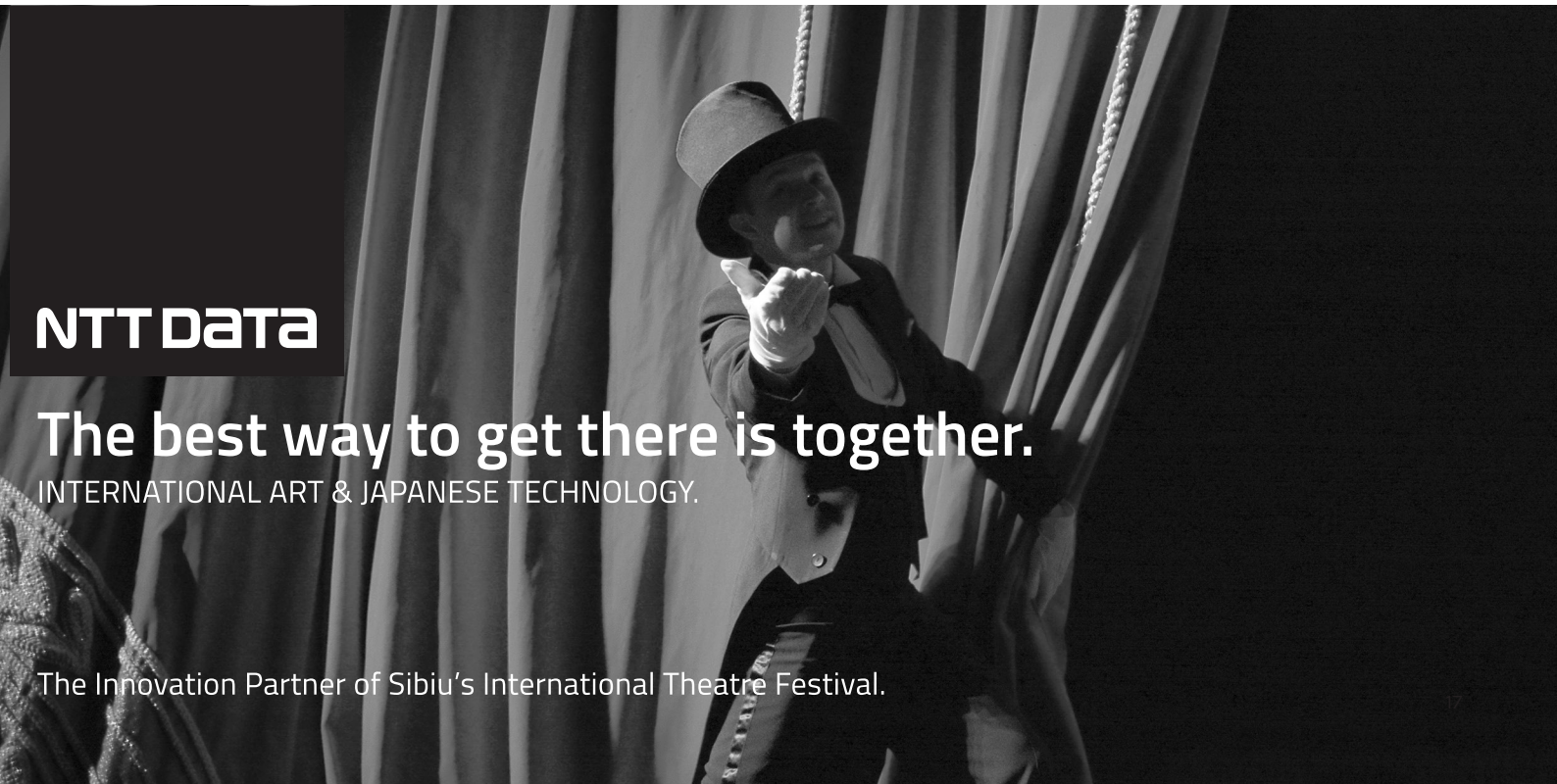
Personajele, trei la număr, propun un fel de trio disfuncțional și contradictoriu, un eșantion reprezentativ de populație care relevă cel mai bine sincopele la nivel social, la nivel de integrare al sentimentului de vină istorică. Avem, pe de-o parte, nostalgicii (bunica), cei prinși într-o buclă temporală care repetă, la nesfârșit, ultimele zile de dinaintea sfârșitului unei epoci, adaptații (Alina), cei care au ales acțiunea, recuperarea emoțională, reziliența, dar și inadaptații (Andrei), cei prinși între cele două lumi, visătorii fără scop. Aceste personaje sunt aduse laolaltă de intenția unuia dintre ele, tânără regizoare, de a face un film documentar despre trecutul unuia dintre celelalte două personaje, bunica tânărului visător, fostă nomenclaturistă din anturajul lui Ceaușescu, mai precis logopeda acestuia, persoana care-i scria discursurile, atât la nivel conceptual, dar și la nivel oratoric, de rostire. Pentru a putea trăi, pentru a supraviețui financiar și a păstra câte ceva, la nivelul vieții cotidiene (vestimentație, coafură, aspecte mai degrabă exterioare, superficiale) din luxul d'antan, bunica obișnuia să vândă poveștile din trecut presei, amatorilor de curiozități, excentricilor de orice tip. Pe lângă pretextul filmului documentar, între cele trei personaje se creează o rețea foarte nuanțată de relații contradictorii, de apropiere și de respingere, de empatie

și de afecțiune maladivă, resuscitate de confesivitatea la nivelul traumelor trecute. A cui dramă este mai puternică? Cine are dreptul să se plângă mai tare? Cine a plătit cel mai mult pentru vinile trecutului? Întrebări multiple, răspunsuri multiple, în funcție de ce parte a disjuncției istorie colectivă/istorie personală ne situăm. Bunica diluează trecutul într-o poveste de iubire. Apropierea, câteodată, deformează mai mult decât depărtarea. Pentru a înțelege ce privim, este nevoie câteodată de un pas în spate, dar, pentru Bunica, negativitatea personalității istorice la care se face referire este mult atenuată de capriciile apropierii: este venerat asemenea unui zeu, repetă în buclă fragmente din discursurile pregătite împreună pentru ultima apariție publică din perioada revoluției, dar, mai ales, minimizează orice aluzie la morți, la abuzuri, așa cum ai vrea să scapi de o muscă supărătoare.

Interacțiunea cu publicul menține alertețea spectacolului și instaurează o convenție participativă, dialogală: suntem invitați să fredonăm cântece patriotice, să răspundem unor întrebări, să rememorăm, sau să chestionăm, de la caz la caz.

Dacă prima parte se concentrează mai ales pe making-off-ul filmului documentar, a doua parte se concentrează pe prezentul celor trei personaje, după succesul filmului la Festivalul de la Amsterdam. Reprezentația dezvăluie și inserturi din arealul marilor festivaluri, din distribuția și producția de film: sponsoring, bugete tăiate, rochii de design, speech-uri festive, de mulțumire, cu o perspectivă ușor ironică, ca pentru a contrapuncta tragismul vetust și ușor morbid al trecutului (secvența în care Bunica relatează vizitele anuale la mormântul din Ghencea al defunctului).
Pe de altă parte, relațiile dintre cele trei personaje se nuanțează, se personalizează, iar trecutul se estompează încet-încet.

Despre forța recuperatorie a ficționalizării istoriei, despre nevoia de adevăr, dar și de distanțare, despre discursul manipulatoriu sau tendențios la nivel de informație, despre adevărul personal confruntat cu lupa deformatoare a istoriei, despre toate acestea și multe altele, montarea pune în scenă și un trio actoricesc viu și dinamic, prezent scenic și plin de vervă.



Duşmănie v.2.0

E ceva vindecător în a le da oamenilor un obiect al urii lor. Despre adevăruri

de Mihai Trăsnea

Când Oana Pușcatu în rolul Alinei Cristache deschide ușa sălii, oferind posibilitatea de a putea părăsi sala chiar în acel moment, survine brusc întrebarea de ce, vreodată, un actor ar face acest lucru atât de candid?, iar răspunsul îl vom afla în următoarele minute. Dușmănie v.2.0. E ceva vindecător în a le da oamenilor un obiect al urii lor este un spectacol care nu vorbește despre subiecte ușor de dezbătut, la care parcă nu ne-am arunca să luăm parte fără vreo chibzuire atentă înainte. Ușa fiind închisă, această șansă dispare... Spectacolul are la bază problema adevărului, atât a veridicității lui în trecut, cât și a instrumentalizării sale într-o societate consumeristă flămândă de materiale cu impact. Ioana este o fostă membră a Securității, fiind foarte apropiată de ideologia lui Nicolae Ceaușescu. Mihaela Teleoacă înțelege perfect acest rol: „o forță a naturii" este expresia pe care aș asocia-o cu acest actor, înțelegând chirurgical ascunzișurile Securității. Un moment de drăgălășenie poate fi imediat înlocuit cu unul de severitate care să trezească confuzie: Mihaela Teleoacă reușește să confirme miturile privind cruzimea și perversitatea emoțională a ofițerilor din perioada comunistă. Ne câștigă încrederea și simpatia prin interacțiunile cu Andrei, nepotul ei, doar ca să ne frângă inima în momentul în care îi strivește agresiv ambițiile: „Acesta nu e talent!", se aude un urlet pornind din coada unui râs inocent.

Dacă pentru Ioana adevărul nu este ceva complicat, un material care își păstrează temperatura joasă, stabilă, pentru Alina, acesta este o materie primă, folosită în abundență pentru a crea scântei în domeniul în care activează, filmul documentar. Oana Pușcatu este polul opus al acestui conflict, ingredientul greșit în zeama ideologică în care se scaldă până în momentul întâlnirii, Ioana. Utilizarea camerei de filmat de către Alina aduce în prim-plan problema perspectivei în ceea ce privește percepția noastră a materialelor. În același timp, suntem martori la perspectiva desfășurării evenimentului în sine, ca spectator al unui spectacol de teatru și, mai apoi, martori la perspectiva restrânsă, a obiectivului camerei, perspectiva aleasă de către cel din spatele ei. Pe cine credem? Cum? Și cât din ce ne este arătat (nu trebuie să uităm acest gest de „a arăta", lucru stabilit prin cele câteva spargeri ale convenției și interacțiunea directă cu publicul) alegem să credem?

Suntem martori la tratativele a două lumi (lucru făcut evident de către ultima scenă a spectacolului în care contractul de difuzare al filmului Alinei trebuie semnat), dar care folosesc o metodă de cenzură similară, la fel cum un discurs este compus din toate părțile bune ale oratorului ,sau la fel cum un editor va alege cele mai bune cadre pentru filmul la care lucrează. „Când vor pune părțile în care vorbesc despre iubire, vor înțelege..." sunt cuvintele Ioanei, care nu poate recunoaște cum metode familiare sunt folosite acum împotriva ei.
Oricare două teritorii sunt delimitate de o graniță, iar această graniță este aici reprezentată de către Andrei, pe care Alex Mirea îl deghizează cu reflexe toxice masculine, dar pe care îl apără în momentele intime cu o sensibilitate profundă, plină de cicatrici. El este cetățeanul pentru care votul căruia se luptă.

Nu pot uita scena în care Ioana îi oferă Alinei, ca material pentru film, o reconstituire a felului cum îl instruia pe Ceaușescu atunci când trebuia să țină un discurs. Andrei este cobaiul și, avem scene care începe hilar, prin indicațiile de necrezut ale Ioanei și ironia asumată a lui Andrei, peste puțin timp ne trezim în mijlocul unei încercări de inoculare a unei personalități cu o alta. La acest amalgam de sentimente se adaugă și tristețea și dezamăgirea, prin acțiunile Alinei. Ea nu oprește acest proces, deși, până de curând, vorbea despre cum să îl salveze pe băiat, ci continuă să filmeze, provocând-o pe fosta membră a Securității, pentru câteva reacții în plus. E ceva vindecător în a le da oamenilor un obiect al urii lor, pentru că privirile sunt ațintite către exterior, departe de ei, de privitori, iar aceste priviri nu sunt simple, ci cât se poate de atente, atât de atente încât se uită de posesorul lor...

Cântecul copilului care va înălța un zmeu.

Cât de mult se poate înălța zmeul nefericirii?

de Livia Stoica

Spectacolul„, bazat pe textul Dancing at Lughnasa de Brian Friel, relatează povestea lui Michael, un „copil din flori" crescut de mama sa și de cele patru surori ale acesteia, într-un sătuc izolat din Irlanda anilor patruzeci. Cunoaștem cinci femei împovărate, nemăritate, lipsite de orice prezență masculină, care își duc veacul gătind și făcut îngrijind de casă, având singura bucurie de a asculta muzică la radio și de a dansa o dată pe an la festivalul recoltei.

Acțiunea piesei este spusă din perspectiva memoriei lui Michael, care la șapte ani își întâlnește pentru prima dată tatăl, considerat principalul autor al suferinței prin care trece familia. Textul este unul dens, propunând multiple tematici: de la ritualurile păgâne, la strictețea catolică și la normele sociale de reprimare a condiției feminine a acelor ani. Dansul este privit ca un obiect exotic și ciudat, adus de un explorator din țările îndepărtate. Nimeni nu are voie să danseze în această atmosferă placidă, rece și înăbușitoare, pare să spune corul invizibil al textului.

Spectacolul (regizat de Mariana Cămărașan și Amalia Iorgoiu) este unul simplu, modest, dar cu impact puternic. Se simte aerul strâmt și stătut care ajunge să te sufoce prin prezența personajelor care țâșnesc de viață pe dinăuntru, dar nu au curaj să o exprime. Cum s-ar spune pe plaiuri mioritice, „Nu se cade maică. E păcat!".
Spectacolul culminează cu apariția tatălui, un galez seducător, care dinamitează atmosfera apăsătoare, devenind astfel declanșatorul destrămării ulterioare a familiei.

Textul a fost distins cu premiul Tony Award și Oliver Award în 1992 pentru cea mai bună piesă, fiind considerat de Time în top zece cele mai bune piese de teatru ale anilor nouăzeci.

Cu așa tematici și încărcătură emoțională de jucat, presiunea pe umerii tinerilor actori sibieni a fost una mare și, deși interpretarea este una înflăcărată și ușor emfatică, over-dressed, este lăudabil curajul lor de a ține așa niște partituri grele timp de două ore. Coloana sonoră este una sensibilă, care aduce multă sensibilitate spectacolului, totodată presărată cu momentele de dans.

Uneori cu accente pleonastice (interpretare și scenografie care dublează textul, forțându-l să nu mai respire), spectacolul merită vizionat prin prisma tematicilor invocate și a eleganței dramaturgice. Zmeul lui Michael se înalță către cer și cântă nașterea și, în același, timp moartea unei familii.

Dacă am înălța acum un zmeu în cinstea relației noastre cu timpul, oare ce ar cânta?

GLS
Livrare rapidă

Întâi de toate, demonii ne momesc să-i privim

de Smaranda Găbudeanu

Ce frapează de la început în spectacolul Eterna reîntoarcere al companiei belgiene Mossoux-Bonté este eclerajul rafinat, care dezvăluie și ascunde, care amintește în fiecare clipă că imaginea din fața noastră poate să se estompeze și să dispară, dar și că întunericul poate revela, oricând, o nouă vedenie. Un ecleraj care favorizează metamorfoza și exercită o fascinație constantă... Privitorul ajunge să își dorească noi apariții, să se hrănească cu ele. Și acestea, la rândul lor, par să se hrănească cu privirile noastre. Spectacolul propune o plăcere estetică, a artei care transfigurează și cele mai întunecate și macabre zone. Un rafinament propriu lui Patrick Bonté și Nicole Mossoux care își revendică descendența ideilor și surselor de inspirație din arte vizuale, literatură, psihanaliză și nu din teatru sau dans.

Titlul original în franceză este Les arrière-mondes. Sintagma „arrière monde" desemnează lumea invizibilă, secretă, ascunsă sub lumea prezentă, în subteranele vieții sau în obscuritatea timpului. Autorii au multiplicat-o în lumi scindate și izolate unele de celelalte, ce amintesc că iadul este însingurare, izolare. În însingurarea omului chircit în sine înfloresc psihozele, fantasmele, anomaliile. „Creaturi răvășite, parcă scăpate din negura timpului, se cufundă în privirile noastre ca într-o oglindă fără sfârșit. Supraviețuitori eterni ai istoriei și indivizi extravaganți, aceste făpturi au trăit vremuri pline de plăceri, dar și vremuri bântuite de haos, de război și de molime." Referințele vizuale sunt din Renașterea târzie, baroc, modernitate, epoci decadente, în care rafinamentul frizează demonicul.
Limbajul corporal al spectacolului se hrănește din angoasa primară, a sinelui fals, care în psihanaliză se mai numește și „angoasă de îmbucătățire". Structura psihică scindată aduce cu sine o scindare a corpului. Spaima dezmembrării corpului vine din percepția acestuia ca fiind alcătuit din fragmente, ce pot fi adunate laolaltă sau izolate, a căror mișcare și formă pare că îi surprinde uneori și pe dansatori. Spectacolul depășește uneori granițele dansului contemporan, migrând spre performance prin realitatea experienței trăire, exhibare și autoreprezentare.

Coregrafic, angoasa primară se traduce printr-o orchestrație a detaliului, a fragmentării. Dansatorii par disociați de sine, unii de ceilalți, de părți ale propriului corp pe care ajung să le fetișizeze. Scindarea culminează în imaginea corpului decapitat, expresie a fricii de castrare, ce se traduce simbolic în scenele anterioare și prin calvița personajelor.

Memoria este și ea fragmentată, personajele dau senzația de amnezie, de lacune în conștiință. Ștergerea identității culminează cu acoperirea, cu anularea fețelor, semn scenic cu implicații spirituale profunde. Chipul omului este chipul divinității și ștergerea lui duce la o rupere, alienare totală a ființei.

Masca, tema dublului (un laitmotiv în spectacolele celor doi autori) sunt și ele expresii ale individualității scindate. Încercările de unificare ale sinelui duc la rezultate terifiante ca imaginea păianjenului format din două femei. Încercările de comunicare cu ceilalți, întâlnirile de grup se dezvoltă în dansuri macabre. O coregrafie a catatoniei, un joc al rigidităților, al blocajelor, al tresăririlor, o mișcare sincopată, ca un simptom. Numai în finalul spectacolului apare fluiditatea, în sincronul corpurilor îmbrăcate în alb, ca o sugestie a ieșirii din întuneric.

La întoarcerea acasă de la spectacol, m-a surprins seninătatea pe care o resimțeam după confruntarea cu teme atât de grele. Spectacolul oferă o protecție publicului care rămâne constant în întuneric, chiar și la aplauze. Există o graniță fără de care fascinația s-ar transforma în angoasă: conștiința că acele forme vor rămâne acolo, sunt doar pentru a fi privite, doar imagini. Că sunt frumoase, stranii, macabre, terifiante dar iluzorii, se vor destrăma la fel cum au apărut, se vor întoarce în întuneric. Arta ne amintește că demonii nu au o putere a lor, că putem alege să nu îi primim.

Sent(di)iment – un spectacol despre necunoscutul din noi

de Eliza Cioacă

Într-un spectacol de 45 de minute, realizat cu ajutorul a șase actori și două păpuși, regizoarea Biatrice Cozmolici implică publicului într-o poveste despre necunoscutul pe care se află în fiecare dintre noi. Scenariul este inspirat de nuvela Oglinda, de Haruki Murakami, iar spectacolul are puternice conotații filozofice și îndeamnă la introspecție și meditație.

Titlul vorbește despre două procese geologice: sedimentare și decantare, care apar ca fenomene naturale în lume, însă care, deopotrivă, au fost folosite de-a lungul timpului în proceduri tehnologice pentru a separa substanțele insolubile dintr-un lichid. În procesul de sedimentare, elementele mai grele se depun datorită gravitației, iar decantarea presupune separarea lichidului din întreg, fără a deranja depunerile de sedimente. Simbolistica folosită în jocul de cuvinte se(nt)diment corelează un proces tehnologic cu un proces emoțional specific oamenilor, unul de care deseori fugim, care se depune în sufletele noastre, tras în jos de timp.

În primă instanță, pe scenă îi regăsim pe cei șase actori, care ulterior vor mânui două păpuși de lemn de mărime medie, avatare ale individului anonim, într-un joc de scenă bine exersat și echilibrat. Cei șase actori comentează sensul vieții și etapele prin care un om ar putea trece, de la prima răsuflare până la moarte. Te naști și mori. Aceste două constante sunt singurele certitudini din viața noastră. Ce se întâmplă între? Acesta este misterul vieții, posibilități deschise fiecăruia, decizii care pot duce omul într-o direcție sau alta. Bărbați și femei, deopotrivă, care se caută, se iubesc, se urăsc, care muncesc din greu și apoi mor. Care se raportează la societate pentru a înțelege viața și pentru a alege cum să o trăiască. Dar, așa cum o înghețată va exista în aer liber o perioadă limitată de timp până să se topească și să dispară, tot așa și viețile noastre vin cu un termen. Un termen fix, dar necunoscut. Concluzia? Ești în viața, idiotule! Deci bucură-te de ceea ce ai și trăiește.

După acest intro care pregătește publicul pentru temele filozofice pe care spectacolul le va avea, începe punerea în scenă a acțiunii nuvelei. Cele două păpuși de lemn sunt mânuite de câte trei actori, într-un efort unanim de a arăta sincronicitatea dintre cele două avatare prezente pe scenă, omul și eul lui interior. Noaptea este momentul oportun pentru a medita, pentru a intra starea propice descoperirilor filozofice și a trăi momente ezoterice.

Noaptea înseamnă secrete, frică și necunoscut. Însă, tocmai în noapte, pot avea loc cele mai minunate experiențe. Momente care ne schimbă cursul vieții pentru tot restul vieții... A-ha-uri! la care nu ne-am fi gândit în alte circumstanțe, își fac loc printre gândurile noastre și ies la suprafață visceral.
Scenografia este simplă, costumele actorilor sunt negre, pentru a putea să dispară în fundal pe durata reprezentației, păpușile din lemn sunt de mărime medie și expresivitatea feței lor duce cu gândul la un chip extraterestru în lumina ultravioletă folosită pentru a sugera oniricul. Mișcarea scenică este exersată, atent construită și transmite o notă de eleganță. Actorii reușesc să păcălească publicul prin studiul atent al mișcărilor și aplicarea lor în spațiu asupra naturaleței avatarelor de lemn.

Povestea este de o frumusețe simplă: un paznic de noapte are o experiență fantastică într-una din serile în care lucrează. Visează că se vede într-o oglindă, dar reflecția lui este ușor diferită, nu chiar identică. Paznicul se sperie de ceea ce vede și sparge oglinda cu o sabie pe care o poartă la el, după care fuge și se ascunde sub așternuturile din camera lui până a doua zi, când realizează că nu a existat nicio oglindă. În urma acestui revelații ajunge la concluzia că în realitate, cel mai înfricoșător lucru din lume este propria persoană, eul neexplorat, ascuns în tenebrele subconștientului. Spectacolul este încărcat de simboluri și teme: izolarea, singurătatea, introspecția, oglinda, noaptea, sabia, reflecția eului. Simplitatea poveștii și a modului în care este redată vizual îi permite spectatorului să se transpună în locul avatarului. Să se piardă în noapte în căutarea sinelui egoist, diferit de proiecția conștientă din timpul zilei, înfricoșător. Dar morala poveștii nu ar trebui să rămână centrată pe frică și agonie. Dimpotrivă.

Concluzia este cu adevărat eliberatoare. Căci știm deja că omul este cel mai terifiant animal de pe pământ. Însă puterea de decizie și de alegere este în mâinile lui, ale noastre tuturor, ale fiecăruia individual. Important nu este că ai fugit și te-ai speriat de tine. Important este că ai avut curajul să te privești în oglindă. Ai făcut primul pas pentru a te împăca cu tine însuți. Poți exista în timp și spațiu alături de sinele tău, fără să fugi de el și să te ascunzi.

JTI ROMÂNIA

JTI este partener și susținător al marilor evenimente
și instituții culturale în România și peste tot în lume.

La JTI lucrează circa 45.000 de oameni,
reprezentând naționalități și culturi diverse, cu un potențial creativ excepțional.

Raiffeisen Bank

RAIFFEISEN ART PROIECT

Primul program de mecenat din România

#stagiunevirtuală
art.raiffeisen.ro

Sprijinim de peste 20 de ani arta și cultura românească.

Partener de tradiție #FITS2022

meriți
să fii surprins

FITS

CEVA PROASPĂT IȚI PICĂ BINE ÎNAINTE SĂ SE RIDICE CORTINA

Gustă surprizele Lidl la FITS!

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU ESTE ORGANIZAT SUB ÎNALTUL PATRONAJ AL

Under the patronage of Frank-Walter Steinmeier President of the Federal Republic of Germany

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU ESTE ORGANIZAT DE

TEATRUL NAȚIONAL RADU STANCA SIBIU

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

PARTENER STRATEGIC AL FESTIVALULUI INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU

MINISTERUL CULTURII

EVENIMENT REALIZAT CU SPRIJINUL

MINISTERUL EDUCAȚIEI

UNIVERSITATEA LUCIAN BLAGA DIN SIBIU

CO-PRODUCĂTORI

TVR

Radio România

PARTENERI STRATEGICI

Botschaft der Bundesrepublik Deutschland Bukarest

Konsulat der Bundesrepublik Deutschland Hermannstadt

GOETHE INSTITUT

INSTITUT FRANÇAIS Roumanie

Ambasada Japoniei în România

EU JAPAN fest

British Embassy Bucharest

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

Swiss Sponsors' Fund România

swiss arts council prohelvetia

Ambasada Austriei București

forumul cultural austriac

Cooperación Española

AC/E ACCIÓN CULTURAL ESPAÑOLA

ISRAEL

PARTENERI OFICIALI

UniCredit Bank

DEDEMAN

BRD GROUPE SOCIETE GENERALE

PARTENERI

GLS.

e·on

PARTENER DE TRADIȚIE

Raiffeisen Bank

PARTENER SPECIAL

JTI

PARTENER PRINCIPAL

LIDL

PARTENER DE MOBILITATE

AUTOKLASS Official home of Mercedes-Benz

PARTENER ÎN INOVAȚIE

NTT DATA

PARTENER AL BURSEI DE SPECTACOLE ȘI AL PROGRAMULUI DE VOLUNTARIAT

ALPHA BANK

PARTENER AL SEZONULUI DE STRADĂ

BANCA TRANSILVANIA

PARTENER DE CĂLĂTORIE

Lufthansa

PARTENER AL THERME FORUM

THERME BUCUREȘTI

PARTENERI PENTRU SĂNĂTATE

MedLife

DENT ESTET The Leading Dental Centers of Romania

MedLife POLISANO

PARTENERI

Allianz Țiriac

Google Arts & Culture

Lenovo

PARTENER AL FESTIVALULUI UNIVERSITĂȚILOR DE TEATRU

BILSTEIN

PARTENER

URSUS Breweries

VINURILE OFICIALE ALE FESTIVALULUI

CRAMA OPRIȘOR

SPONSORI

AQUA CARPATICA · KeepCalling · CEC Bank · Tulipa · CasaDente · Confiteria · hama · Lăptăria cu caimac · SAM Transport · Ironosport · Paradis des Sens · colt · ARUP

PARTENERI MEDIA

TV5 MONDE · euronews. România · DW Made for minds. · Europa Liberă România · rfi România · Magic FM · ROCK FM · adevărul · ELLE · Biz · Zile și nopți · IQads · CapitalCultural. · LiterNet.ro · AGERPRES · CURATORIALIST · URBAN.ro

Theatrum · ALBA 24 · Tribuna · Turnul Sfatului · Hermannstädter Zeitung · Sibiu 100% · Oraș de Sibiu · știrideSibiu.ro · Mesagerul · monitorul de Sibiu · #goodtime · Sibiu Independent · Star · Strada Cetății · Sibiul bun · Sibiu City Life

PARTENER DE MONITORIZARE

mediaTRUST

sibfest.ro