SIBFEST.RO

APLAUZE

NR.5 / 2021 / 24 AUGUST

ROMÂNIA
PREȘEDINTELE ROMÂNIEI
Eveniment desfășurat sub Înaltul Patronaj al Președintelui României

Primăria Municipiului Sibiu
Principalul finanțator al Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu

Aplauze Nr. 5 / 2021 / 24 august

Editor: Ion M. Tomuș

Diana Nechit, Alba Stanciu, Adriana Bârză-Cârstea, Andrei C. Șerban, Eliza Cioacă, Anca Spătaru,
Dinu-Andrei Neagu, Beatrice Lăpădat, Teodora Minea, Nicoleta Ion, Tașcu Goga

Fotografi oficiali FITS: Sebastian Marcovici, Dragoș Dumitru, Adrian Bulboacă, Nicolae Gligor, Maxim Shuz

Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu
Facultatea de Litere și Arte
Departamentul de Artă Teatrală
Centrul de Cercetări Avansate în Domeniul Artelor Spectacolului (CAVAS)

ISSN 2248-1776
ISSN-L 2248-1176

Cuprins

04 De cealaltă parte a lumii

06 Orfeu fără Euridice

08 Uncertain outlines

10 Itinerarii

12 Cea mai bună zi

14 Vertèbre. Corp și artă totală

15 Prințesa de cartier și idealurile sale

16 Cenușa a luat foc

18 Idiotul

20 Gospel. Connecting people

21 Flacăra nopții

22 Demonii

De cealaltă parte a lumii

de Diana Nechit

Cu aceeași sensibilitate și înțelegere care-i sunt cunoscute, Alexandra Badea imersează în tarele unei umanități încătușate într-o contemporaneitate cu multe spații cenușii, cu hașuri din ce în ce mai groase, care ne distorsionează percepția. Printre autorii de teatru contemporan, la Alexandra Badea se conturează, de la proiect la altul, de la țară la alta, o cartografiere a „punctelor sensibile" ce determină relația noastră cu istoria colectivă și personală, cu sinele și cu exterioritatea noastră, cu falsa sau improbabila întâlnire cu celălalt, cu modul în care percepem teritorialitatea, distanța, abandonul, fuga, exilul. Instinctul de conservare, legea kilometrului mort acționează câteodată ca un anestezic puternic și ne paralizează mai mult sau mai puțin voit orice voință sau acțiune: suntem din ce în ce mai impasibili în fața unei „hărți" pe care punctele de criză, de fierbere se înmulțesc de la o zi la alta. Din această perspectivă, formele „active" ale actului artistic sunt porția necesară de trezire, de conștientizare, adrenalina care face sângele să pompeze, să reinstituie circuitele corecte ale asumării noastre într-o colectivitate cu fațete multiple, iar vocea distinctă a Alexandrei Badea *dezarhivează* cotidianul și-l transformă în „istorii personale". Ficționalizarea, povestea, cuvântul în toate etapele lui, de la idee la rostirea lui, au această menire de a demistifica o realitate mult prea brutală, absurdă și de a o recompune în constructe sensibile.

Pretextul oricărui proiect al Alexandrei, deși de o actualitate acută, de maximă urgență, se topește în fluidul cald al unor istorii personale, iar brutalitatea faptului-divers se estompează în fața unor interiorități care ni se dezvăluie de la un spectacol la altul.

Spectacolul în forma lui finită este urmarea unei reflecții articulate asupra „micilor utopii europene", asupra sensurilor și direcțiilor pe care europenismul, apartenența la o identitate comună le dezvoltă în noi, dincolo de instituțional, de administrativ și politic. Aceste mecanisme supra-determinante ale cotidianului nostru există în teatrul Alexandrei Badea, dar sunt mereu centrate pe uman, pe individualitățile care compun Europa, spațiul european perceput mereu în relația lui cu Celălalt. Proiectul care circumscrie și spectacolul de față a pornit de la necesități imperioase ale unor zone sensibile și trebuia să se concretizeze în urma unor stagii de lucru cu echipe de actori „în teren" la Dublin, Viena și Ljubljana. Asta tocmai pentru a cunoaște poveștile oamenilor din acele *no man's land*-uri, din acele spații hașurate, aflate între frontiere, abandonate de către Stat, fragile și fragilizate de conflicte, de vicisitudini, dar mai ales de absențe, spații care se trezesc încetul cu încetul la viață prin acțiuni individuale, ale ONG-urilor, ale acelor structuri care se bazează mai mult pe o relație de unu la unu, pe acțiuni punctuale și centrate pe punctele nevralgice proprii fiecărei spațialități în care activează. Intenția inițială a fost *deturnată* din cauza pandemiei, iar întâlnirile reale au fost înlocuite cu unele virtuale, prin intermediul zoom-ului, dar și conturate, fasonate de experiențele personale ale actorilor, de percepția lor asupra unor temeri și răni comune. Acest context-cadru, dacă vreți, a fost îndelung șlefuit prin discuții, prin reflecții și rememorări ale acestor vicii comune ale existenței noastre colective care au atins și teme precum ecologia, politici active de protecție a mediului, problema refugiaților, feminismul, fără a deveni pentru asta un proiect de teatru documentar, dar păstrând mereu acest

subtext al ficționalizării unor istorii personale. De fapt, l-am putea numi un spectacol despre valențele călătoriei „altfel", ale traseului dintr-un punct A într-un punct B și care devine în cazul unor personaje (Iris-Rainbow) unul inițiatic, iar povestea centrală se construiește în jurul călătoriei inițiatice ale acestei tinere române, Iris. Parcursul este determinat de o dramă individuală subsumată uneia colective: incendiul de la Colectiv în urma căruia Luca, logodnicul ei are arsuri grave, iar Iris îl însoțește la Viena pentru a fi tratat. Acesta moare, iar Iris își începe parcursul inițiatic european, însoțită pentru început de „prezența-absență" a lui Luca, care devine din ce în ce mai estompată, până la eliberarea totală, cu cât Iris avansează în re-compunerea identităților ei sparte în urma Colectivului, a doliului și a sentimentului unei inutilități, ale unei non-ocupări a spațiului din interiorul, dar și din exteriorul ei. Drumul ei inițiatic are trei stațiuni: Viena-Franța-Dublin, iar aceste trei spațialități conglomerează poveștile oamenilor întâlniți, îi fixează și îi re-creează noi repere, noi jaloane și îi oferă, în cele din urmă, o traiectorie nouă, un nou proiect de viață, condiție aproape esențială pentru fiecare dintre noi pentru ceea ce înseamnă dorința de a continua, de a merge mai departe. Chiar și scenografia reiterează această metaforă a drumului: un drum național trasează fizic parcursul personajelor din acel punct A spre o infinitate de puncte B, G... Z, dar și delimitează mai multe spații de joc ce reproduc acele zone care ne marchează opririle, pasajele, mai mult sau mai puțin stabile, prin viață, prin destinele oamenilor întâlniți: refugii improvizate, barăci, rulote, corturi, *aires de repos*, habitate, sanctuare, sau noile topii ale contemporaneității, spații libere, în mijlocul naturii, efemere, care permit adăpostul și care lasă aerul să circule liber, dar mai ales care permit întâlnirea.

În aceste peripluri europene, Iris o întâlnește pe Zoé, franțuzoaica liberă și frumoasă, cu o lungă și intensă experiență de viață, dar și în acțiunea socială, care ajută refugiații să treacă dintr-o parte în alta. Dacă Iris este o inițiată, iar evoluția ei este similară cu cea a unui personaj dintr-un roman al formării, Zoé este un *passeur*, un adjuvant, un personaj solar, electrizant și mult prea dezinvolt în aparență, dar care polarizează prin energia ei emoțională, sexuală, toate resorturile intime ale celor din jur. Poate marea frumusețe a textului și a spectacolului rezidă în acest *carrefour* al întâlnirilor dintre oameni și poveștile lor, povești legate și de fiecare spațiu în parte, dar și care transcend spațiul și timpul: astfel, grupul activiștilor ecologiști de la Viena (Aldina, Johan, Ewan) și acțiunile lor periculoase care lasă să transpară și nuanțe ale extremismului inerent oricărui activism intră în relație cu celelalte povești, fie prin acțiune directă, fie indirectă. Un alt personaj reflector, carismaticul și boemul fotograf, poate imaginea cea mai atașantă a noului nomadism european, acești „călători" fără frontieră, care fixează povești de viață și schimbă destine, identitatea nemaifiind astăzi o entitate fizică, ci o idee în plină mișcare. Poate cele mai tulburătoare povești sunt cele legate de spațiul francez și de cel din Dublin, legate de destinul refugiaților. Personajul Essa distilează cu multă sensibilitate trecutul și parcursul lui de refugiat Yazidit, reiterând zi de zi, noapte de noapte ororile suferite, masacrul familiei sale și încercând să exorcizeze acești demoni întunecați prin cântec, prin ritualurile uitate ale unei identități precare. O altă dezrădăcinată, Cristina, din sanctuarul de la Dublin reiterează tragismul situațiilor familiale, pierderea și doliul pe care miile de românce din spații defavorizate le trăiesc zi de zi din cauza exilului forțat, în căutarea unei vieți mai bune. Spectacolul iese din zona unei narări a socialului prin amprentele personale ale personajelor, prin gesturile firescului cotidian, ale situațiilor de viață de zi cu zi: trăiesc, iubesc, dansează, beau, militează, fac dragoste cu aceeași naturalețe și asumare cu care militează, luptă, suferă și dispar.

Orfeu fără Euridice

o întoarcere a lui Akihiro Yamamoto la teatrul Nō

de Tașcu Goga

După *Red Demon*, un alt spectacol al unui regizor japonez, Akihiro Yamamoto, a fost propus publicului de la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu: *Orfeu*. De această dată, însă, elementele de cultură europeană sunt aproape absente, cel mai important fiind chiar titlul spectacolului. Nu ne este propusă o reinterpretare japoneză a mitului cântărețului legendar al Greciei Antice, iubitul Euridicei, ci o poveste specifică teatrului Nō, construită în jurul unui personaj măreț. Cântecele și dansurile au un rol esențial în desfășurarea artistică, superior narativului și dialogurilor, care sunt succinte și poetice. Textul, o componentă de dimensiuni reduse în acest tip de teatru, este metaforic, se autopotențează și accentuează, astfel, misterul spectacolului.

Scena—templu a *Yamamoto Noh Theater* îi cuprinde la începutul spectacolului pe cântăreții care acompaniază spectacolul coral sau la instrumente de suflat și de percuție. Între aceștia și podul pe care își fac apariția personajele mascate se găsește personajul nemascat, *waki*, care, în acest spectacol, este un virtuoz al lirei. Monologul acestuia exprimă fluiditatea drumului său prin viață, însoțit de muzica pe care el însuși o creează, dar și dorința de a înfrumuseța lumea cu propriul talent. Se constituie ca un început armonios, expoziţiunea care indică problematica artei muzicii și a artistului dezvoltată pe parcursul reprezentației. Conform *jo-ha-kyu*, se constituie ca *jo* — pregătirea pentru apariția personajului principal și instituirea unui ritm în concordanță cu măreția acestuia, dar care să reușească să vibreze și cu spectatorii. *Waki* este un mediator între lumea vie (publicul) și personajul principal care se dovedește a fi un spirit, ca în orice piesă de teatru Nō — spiritul cântărețului suprem și etern.

Ha reprezintă desfășurarea acțiunii și partea cea mai întinsă ca durată din spectacol. În mod obișnuit, *ha*, într-o piesă de teatru Nō, este alcătuită din trei acte, iar *Orfeu* nu face excepție. Personajul eponim apare la începutul *ha*, traversând podul către scenă. Masca sa este cea a unui bătrân și indică faptul că acesta este *shite*, personajul care se va dovedi a fi o fantomă. Cântecul său îl prezintă drept deținătorul lirei care a devenit constelație, sugerând puterea artei sale de a se elibera de limitările impuse de spațiul și timpul umane, finite. Muzica sa a reușit să străbată două continente și să se insinueze ca o metaforă postmodernistă a revitalizării teatrului Nō, conservând, în același timp, structurile indicate de Zeami în scrierile sale. Cântărețul nemascat i se adresează și își exprimă admirația față de talentul uimitor al bătrânului, care îl depășește pe al lui, „cel mai vestit muzician care cântă la liră din lume”. Replica personajului mascat îi reamintește, însă, că freamătul pădurii, al tuturor ființelor care o populează și o fac să vibreze nu îl poate determina să cânte altfel decât maiestuos. Înconjurat de viața în natură care îl iubește și pe care o iubește, eul creator se eliberează și poate ajunge la insolitul pe care îl dorește arta, iar *sensul creației* se revelează: „să iubești toate ființele din univers”.

După ce bătrânul se retrage, lumina pe scenă se stinge, iar Riko Matsuoka susține un scurt recital la liră, interpretând trei melodii europene și o creație proprie. Două din cele trei melodii europene sunt din Grecia Antică, iar cea de-a treia îi aparține lui Henry Purcell: *Bătrânul burlac*. Sunt cântece funebre, ale conștientizării ofilirii florii teatrului despre care spunea Zeami încă de acum șase secole, iar compoziția lui Riko Matsuoka, intitulată *În lumină*, cântată la finalul recitalului, aduce o rază de speranță, o rază al cărei scop este acela de păstra prospețimea florii și a scoate din conul de umbră care o amenință.
Interludiul se continuă pe scenă prin dansul nimfei îndrăgostite de Orfeu. Pentru un spectator novice în ceea ce privește arta teatrului Nō, această secvență este abstractă, lipsită de un sens facil de identificat. Și totuși, este vorba despre puterea muzicii marelui cântăreț la liră de a fermeca nu doar animale și alte ființe întrupate, ci și spirite ce hoinăresc în văzduh, fiind lipsite de un corp fizic. Muzica aceasta poate transcende materia. Caracteristica interludiului comic iese în evidență prin comentariul corului, care afirmă că nimfa dansează entuziasmată, însă personajul mascat se mișcă încet, ceea ce sugerează, cel puțin pentru spectatorul european, că, de fapt, personajul nu este deloc entuziast.

În mijlocul dansului nimfei și însoțitoarei ei, de asemenea mascată, intervine și un al treilea *shite*, care precipită acțiunea dramatică înspre kyu (partea de final a spectacolului). Acesta este Orfeu sub forma sa de spirit al muzicii, care îi oferă propria liră, chiar cea a constelației, cântărețului ambulant, personajul fără mască. Îi oferă această liră și îl îndeamnă să iubească, pentru ca vocea lui și cântecul păsărilor să se unească, la fel cum în teatrul Nō este necesară armonizarea vocii actorului cu instrumentele pentru a-și desăvârși arta și a deschide urechea spectatorului.

Cântărețul călător își continuă drumul ieșind din scenă pe podul destinat personajelor-spirit și încheie spectacolul-metaforă despre muzică și teatru. Teatrul Nō este atât dramaturgie, cât și cântec și dans. Orfeu este personajul perfect care să fie descris într-un astfel de spectacol, căci pentru el pot fi concepute și fragmente muzicale, dar și fragmente coregrafice, așa cum considera însuși Zeami că trebuie creat un personaj. Realizarea artistică a acestui spectacol este fluidă, îmbogățită cu fine aluzii la contemporaneitate și la cultura vestică, care nu interferează cu formula clasică, ci doar o îmbogățesc. Iubirea de care pomenește Orfeu în piesă este ca floarea ce trebuie sădită în actor, protejată și îngrijită pentru a se deschide și a înfrumuseța lumea. Cântărețul, asemenea actorului, este un artist, un creator de frumusețe, eliberând arta din cel mai profund eu al său pentru a deveni independentă, o bogăție pentru sufletul oricui vibrează în același ritm cu ea.

Uncertain Lancelot. Uncertain outlines

despre certitudinea unui eu propriu într-un spectacol de teatru studențesc

de Tașcu Goga

Două personaje interpretate de trei actori italieni au adus în fața publicului din România o poveste despre iubire, memorie și regăsire. Sub pretextul unui interviu despre anii de război, jurnalista Ginevra Colombo (interpretată de Giulia Amato) caută răspunsuri despre propriul trecut în discuția cu Nicola Monteni, personajul interpretat atât de tânărul actor Emanuele Righi, cât și de Angelo de Maco la începutul și finalul spectacolului. Numele acesteia nu este deloc întâmplător, căci Nicola, în ipostaza de Sir Lancelot, o căuta pe această regină a Camelotului pe drumurile întortocheate ale memoriei care începe să se dizolve. Vrăjitoarea, cum o numește în unele momente pe soția moartă, căreia i-a construit un altar, îi cere stăruitor să nu transforme totul în lichid. Acest Sir Lancelot i se adresează Doamnei Lacului – propria anima, rugând-o, în fapt, să-l elibereze din disoluția rațiunii în apele atașamentului pe parcursul înaintării în vârstă. Datoria lui Lancelot du Lac este să o salveze pe regina sa – Guinevere, sau Ginevra în exprimarea italiană.

Titlul acestui spectacol – *Uncertain outlines*, tradus din italiană în engleză – s-ar traduce din engleză în română drept *Contururi incerte*, însă traducerea direct din italiană este *Profiluri neclare*. Deși, din punct de vedere lexicologic, diferențele sunt majore, semantica acestor traduceri este aceeași, iar sensurile se potențează reciproc. Asemenea se petrece și în piesă, iar Sir Lancelot se îmbogățește în reprezentări. Un personaj confuz conturat și în literatura medievală, Sir Lancelot este atât salvatorul reginei Guinevere și implicit al Camelotului, cât și cel care determină căderea Camelotului prin idila adulteră cu regina. Menit faptelor mărețe, nu poate recupera Graalul decât prin fiul său, Sir Galahad. La fel și Lancelot din acest spectacol – Nicola o caută pe Ginevra, dar ea este cea care îl găsește. Nicola este îndrăgostit de Rosa – mama Ginevrei Colombo, dar se lasă „vrăjit" de soția sa; caută *Graalul*

Nicola rememorează legenda Cavalerilor Mesei Rotunde alături de frații săi – o formă de teatru în teatru dizolvată în amintiri. Nicola este în același timp Nicola Monteni și Sir Lancelot, iar trăsăturile lor de caracter se suprapun și se confundă. Timpul și memoria îi aduc într-o formă comună și imprecis definită. Nicola este atât tânărul ascuns în interpretarea lui Emanuele Righi, cât și bătrânul expus de interpretarea lui Angelo de Maco.

Drumul către Nicola a fost șerpuit, iar vremea cețoasă. Deși sensul călătoriei este dinspre Guinevere către Nicola, calea anevoioasă care-i despărțea se aseamănă cu cea dintre Lancelot și regina Guinevere. Și Ginevra, și Nicola, la fel ca Sir Lancelot și Guinevere, se află într-o relație interșanjabilă de personaj călăuzit – far călăuzitor, iar inserarea pierderii brichetei în narațiunea dramatică nu este întâmplătoare. Bricheta îi

aparține lui Nicola și o folosește până ca Ginevra să sosească, însă aceasta este cea care o găsește când este pierdută. Flacăra ei luminează amintiri, la fel cum și razele solare evidențiază firele de praf pe care Nicola le găsește fermecătoare. Metafora este facilă, indicând amintirile transformate în pulbere, dar se înscrie în estetica incertitudinii create de această piesă.

Nesiguranța este surprinsă și prin decorul destul de sărăcăcios, în care mobile elegante sunt sugerate prin conturul imprimat bucăților de material care acoperă cuburi sau paralelipipede – probabil scaune sau măsuțe simple acoperite de materialul negru. Iar pentru spectatorul aflat în fața unui ecran, personajele umane sunt acoperite de animații descriind scene din literatura legendelor arthuriene despre care vorbesc personajele. Mai mult, fotografiile, simboluri ale amintirilor, își schimbă conținutul vizual în timpul piesei. Chipurile cuprinse de acestea se metamorfozează sub ochii celor din public, animând contururi ale rămășițelor inerte, dar veridice, aparținând existenței din vremuri trecute.

Un spectacol despre lupta pentru păstrarea memoriei și a limitelor depline ale acesteia, *Uncertain Outlines* îi pune pe spectatori în fața unei dileme acute a contemporaneității: conturarea eului. Deși se focalizează asupra contururilor tot mai estompate, pe măsură ce înaintarea în vârstă șterge din amintiri sau legăturile dintre acestea, spectacolul regizat de Andrea Piazza este presărat cu semnale de amintire a căutării identității. Oricine poate fi acaparat de vag, pierzând trăsături importante din sine, odată cu ștergerea contururilor memoriei, sau cu imposibilitatea încorporării unor amintiri în memoria proprie.

Itinerarii. Într-o zi lumea se va schimba?

de Diana Nechit

„A fost odată ca niciodată, în inima Țării Ghețurilor, o familie de pinguini..." Așa începe povestea, alegoria familiei de pinguini care este nevoită să plece departe pentru a se salva de la un destin improbabil, așa începe povestea uneia dintre cele mai tulburătoare experiențe spectaculare ale ultimilor ani, un *état des lieux* a ceea ce ne definește existența astăzi, a ceea ce ne definește ca ființe umane, ca profesie (în cazul de față, teatrul), ca actanți într-un joc al oglinzilor mincinoase, deformate, din care nu ieșim mereu câștigători. Poveștile nu au întotdeauna *happy-ending*, dar sunt mereu deschise unei realități alternative, unui „poate", unei interogații care stabilește repere sau care doar vindecă, ajută uitarea, iertarea. Spectacolul *Itinerarii...*, coproducție franco-română, este o creație admirabilă a unui cuplu artistic franco-român: Yan Verburgh și Eugen Jebeleanu, care semnează dramaturgia și regia spectacolului și realizează un construct spectacular cizelat, rotund, de o mare puritate a formei și cu sensuri multiple, profund umane, imbricate ingenios și sensibil. Pluralitatea, mixul sunt liniile de forță care articulează atât textul, cât și spectacolul, care, paradoxal, nu au nimic fragmentar, ci devin organice, alegoria aglutinând toate poveștile despre viață și teatru, despre identitate și diversitate într-o narațiune-cadru cu sertare și trape diferite ca formă și pulsație. Și mă refer, în primul rând, la pluralitate lingvistică (română, franceză, engleză, germană, berberă), textul spectacolului mizând atât pe pluralitatea vocilor tipice pentru acest portret expandat al europeanului de început de secol XXI: limbi materne, limbi de adopție, limbi de împrumut, o limbă pentru fiecare situație de viață, pentru fiecare compartiment al existenței noastre publice. Pe lângă această sensibilă abordare a multilingvismului, la fel de importantă în economia spectacolului, este pluralitatea suporturilor textuale create de către dramaturgia spectacolului: pasajele ficționale/personale, cu valență testimonială variază cu alter-ego-urile teatrale, literare, iar personajele devin *à tour de rôle* actanți, naratori sau interpreți ale acestor partituri textuale/scenice. Fiecare actor/personaj vine cu o construcție narativă autobiografică care completează alegoria-cadru și inserțiile intertextuale. Astfel, narațiunile autobiografice, transformate în monologuri de o mare tensiune dramatică, sunt completate cu aceste metadiscursuri teatrale care pornesc de la textele-canonice ale dramaturgiei universale transformate în adevărate „icons"-uri ale oricărui actor/actriță. Acestea oferă actorilor/personaje pretextul unor *comments*-uri personale despre teatru (profesie, repertoriu, nuditate, reprezentare, mixitate, paternitate) și care sunt în reprezentație articulate pe niște micro-mizanscene din repertoriul clasic: *Trei surori* de Cehov, *Jocul de-a vacanța* de Mihail Sebastian, *Dubla inconstanță* de Marivaux, *Hamlet* de Shakespeare, *Tatăl* de A. Strindberg care reiterează, cumva, istoria teatrului, dar și pe cea a relațiilor de cuplu, de familie, tranzitând ficțiunile personale înspre magma generală a contextualizărilor sociopolitice ale actualității noastre comune: rasa, etnia, genul, familia, migrația...

Poate una dintre micro-scenele cele mai puternice ale spectacolului, care evidențiază exact această capacitate a artei teatrale de a circumscrie ficțiuni personale și general-umane este monologul Ilincăi, care are o intensitate dramatică aproape neverosimilă: „Mi-a plăcut să joc. Nu a trebuit să lupt ca să mă integrez în lumea asta. Era lumea mea. Dragostea asta am pierdut-o. Câteodată e ca și cum altcineva ar fi în locul meu, o marionetă dirijată de altcineva. (...) Când mă uit la ce se întâmplă în lume astăzi... simt că o iau razna. Și atunci, când mă gândesc la Europa de mâine, îmi imaginez că teatrul moare."

Scenografia spectacolului este simplă și funcțională, minimalismul cromatic și formal permițând evidențierea unor accente cromatice și estetice de o mare valoare simbolică (florile roșii de mac presărate pe platoul scenic, tabloul primit cadou, fața de masă din dantelă albă, platourile cinelor festive). Lambriurile metalice maronii recreează un container, în care sunt dispuse obiecte simple ale cotidianului: o ușă centrală, o masă de sufragerie, scaune, un televizor cu tub, un telefon cu disc, un frigider, iar actorii alternează popularul *survêt* cu haine de seară, ținute de mișcare, ținute civile. Pe lângă toate acestea, masca pinguinului acționează ca un *rappel* permanent la povestea-cadru.

Reconstituirea pare să fie acțiunea determinantă a acțiunilor scenice, asociată unei meta-teatralități la nivelul compoziției: în scena în care Radouan își rememorează copilăria (friganele având rolul unor madelene proustiene), actorii devin personaje în micro-scena propusă de către el, reconstituind lingvistic, fizic, emoțional, universul pierdut al mic-dejunului pregătit de către mama sa.

Migrația este un alt subiect sensibil, abordat din dubla perspectivă a cetățeanului francez: cel care vine și cel care pleacă. Astfel, francezul *de souche* o trăiește ca pe un fel de moștenire rușinoasă a experienței din colonii, în calitate de expat (este tulburătoare scena lui Claire care povestește experiența reprezentației cu

Marivaux în hotelurile de lux africane, destinate expaților, cu cocktailuri la marginea piscinei, iar în spatele gardului de sârmă ghimpată, în fundal, mizeria și sărăcia); iar migrantul de a doua generație trăiește zi de zi cu coșmarul iminentei întoarceri în Maroc, în țările de origine ale acelor *sans-papiers*, din generația părinților. Comentariile actorilor sunt extrem de sensibile, de un mare grad de expunere, de dezvelire, impudică sau nu, dar extrem de sinceră, directă. Tonalitatea nu are nimic din imprecația tezistă, e doar profund umană, actorii sunt tandri, sinceri, tumultoși, iar deriziunea coabitează cu tandrețea, revolta cu înțelegerea, cu compasiunea. Micro-scenele în care Claire vorbește despre relația ei cu familia, cu originile ei simple, dar și cu feminitatea ei, sau în care Clémence narează absența tatălui, rana acestei absențe și acceptarea ei târzie sunt imagini-efigie ale acestor tare sufletești care ne definesc existențele, care ne transformă pe fiecare dintre noi în ceea ce suntem sau pretindem să fim. De fapt, aceste suprateme sunt determinate de individualitățile creative și artistice ale actorilor, de experiențele definitorii pentru ei, atât personale, cât și profesionale: problema nudității, a gratuității și a exhibării trupului femeii-actrițe pentru „plăcerea" unor regizori-bărbați a oferit Ioanei o micro-construcție scenică în care derizoriul se amestecă cu spiritul ludic. Tot astfel, raportarea sau nu la modelele masculinității, generate de absența/prezența tatălui generează tot atâtea prilejuri pentru Nicolas și Radouan să *se pună sub lupă*, să abordeze tema aparenței și a măștilor publice, a cadrelor fixe în care suntem percepuți, dar și a homofobiei, a fricii de diversitate. În aceeași siaj, Radouan se joacă cu aria semantică a cuvântului „diversitate" într-o interpelare publică ludică care nu face decât să demistifice și să scoată în evidență derapajul semantic în care bâjbâim cu toții.

Omogenitatea amprentei stilistice, unitatea indisolubilă dintre partitura textuală și produsul finit, inserțiile intertextuale recompun și multiplică invitației lui Claire, *histrionicul meneurde jeu*, din preambulul spectacolul, pe intrarea publicului și care ne promite un eveniment de excepție.

Cea mai bună zi
pentru a te împrieteni cu misterul morții

de Beatrice Lăpădat

Ratare, deziluzie, amânare, disperarea de a scăpa și de a se agăța de viață în același timp – acestea sunt motivele existențiale între care Izbut și Neizbut, protagoniștii piesei *Cea mai frumoasă zi* de Sławomir Mrożek, își consumă existența. Cei doi străini se intersectează întâmplător în pădurea în care cel mai tânăr dintre ei (Ciprian Scurtea) încearcă zadarnic să găsească momentul prielnic pentru a-și curma viața și nu se mai părăsesc până la final.

Transpunerea filmică semnată de Ofelia Popii în ipostaza de regizoare propune o succesiune de locuri, peisaje și ipostaze existențiale prin care cei doi camarazi își articulează raportul cu viața și cu dorința de anihilare a acesteia. Primul tablou, care este și cel mai lung, se desfășoară în cadrul de o picturalitate desăvârșită a unui peisaj natural, într-o atmosferă de serenitate și calm care constrastează profund cu anxietatea personajelor. O anxietate pe care Neizbut (Ciprian Scurtea) caută să o mascheze printr-o discursivitate abundentă și compulsivă, folosind gesturi ample și o expresivitate facială nervoasă. În ceea ce-l privește pe Izbut (Adrian Matioc), aparența de sobrietate pe care costumul și ochelarii fumurii i-o conferă este repede contrapunctată de glisările cabotine care îi caracterizează discursul și limbajul corporal.

În competiția alertă prin care fiecare încearcă să îl convingă pe celălalt că el este adevăratul nefericit – unul pentru că are un scop pe care crede că nu-l va putea atinge niciodată, celălalt tocmai pentru că nu mai are niciun scop – cei doi bărbați nu fac altceva decât să confirme adagiul

conform căruia individul bântuit de ideea sinuciderii nu dorește, de fapt, să moară, ci doar să găsească un sens în viață. Obiectele ilustrative pentru această fragmentare interioară sunt redate printr-o funie în cazul lui Neizbut și un pistol în cazul lui Izbut, căruia îi iese orice își dorește, așa cum o mărturisește, mai puțin determinarea de a săvârși un ultim gest decisiv.

Trecerea din cadrul infuzat de lirism al unei naturi neasaltate de prezența umană către decorul unui bar însuflețit de ritmuri jazz rafinate amplifică din nou contrastul dintre tulburările interioare ale protagoniștilor și spațiul în care trec, totuși, neobservați, pentru că angoasele nu irump niciodată într-un mod spectaculos. O manifestare care se explică nu prin vreun efort al celor doi companioni de a trece drept *acceptabili social* – de altfel, montarea exclude complet orice alunecare în contextualizări antropologice, concentrându-se exclusiv asupra proceselor lor interioare – ci prin faptul că ambii caută, de fapt, doar un miracol care să le deturneze planurile astfel încât să poată atașa un sens existențelor lor. În deplasările ciclice între urban și spațiul natural, Izbut și Neizbut sunt urmăriți de camera care îi surprinde inclusiv adresându-se unor interlocutori invizibili, așa cum este „domnișoara" care trezește în ei iluzia unei îndrăgostiri cu potențial redemptor. Faptul că acest subiect feminin nu este niciodată prezent fizic amplifică ambiguitatea prin care sunt construiți protagoniștii, despre care nu știm niciodată dacă sunt „bolnavi imaginari", doi indivizi care se lasă în voia unui delir pe jumătate cabotin, pe jumătate în mod autentic tragic sau toate în același timp.

De altfel, textul dramaturgului polonez Sławomir Mrożek oferă nu doar o serie de interogații existențiale expuse fie cu frenezie, fie cu falsă melancolie de cei doi camarazi, ci și o componentă metatextuală privind natura teatrului și a strategiilor de generare a tragicului/ comicului, prin care Izbut comentează, de fapt, însuși statutul lor de personaje în spațiul teatral-filmic. Adresându-i-se , „domnișoarei“ pe care încearcă să o convingă să îl însoțească la teatru, bărbatul mută lumina asupra condiției fragile a personajului dramatic: o entitate făcută din proiecții și iluzii, și totuși atât de puternică prin impactul pe care îl are asupra emoțiilor privitorului, așa cum o face și bufonul tragicomic evocat în acest *mis en abyme* deloc întâmplător plasat spre finalul filmului.

Ofelia Popii motivează interesul său pentru piesa lui Slawomir Mrożek prin felul în care acesta relevă, mai ales astăzi, pe timp de pandemie, nevoia noastră de a fi acompaniați și smulși din tentația morții grație prezenței unei alterități nu întotdeauna înțelese și totuși mereu dorite: „Trăim în izolare și murim în singurătate [...] Avem nevoie de celălalt pentru a găsi un scop, un sens într-o competiție care duce la exterminare”. Printr-o imagine impecabil lucrată de Alexandru Condurache și prin conturarea unor personaje atașante în nevoia lor acută de validare, filmul teatral *Cea mai frumoasă zi* oferă un scenariu despre cum ar putea arăta raportul nostru cu moartea dacă am avea disponibilitatea de a regândi valoarea prieteniei și a conversației.

Vertèbre

Corp și artă totală

de Alba Stanciu

Un spectacol descris prin forma corpului în mișcare, prin efectul volumetric al metrajului, prin lanțul de referințe sculpturale și sugestii ale fragmentelor corpului uman creează primul impact al coregrafiei creată de Michèle Noiret.

Traseul executat *solo*, într-un mod non-narativ, este concentrat pe latura conceptuală a formelor și discursului corporal, valorifică expresivitatea formei care exteriorizează formule complexe ale emoției, ale trăirilor intense, contradictorii, în imagini abstract seriale, care sunt mereu amplificare, consolidând discursul. Tânăra dansatoare care realizează acest parcurs coregrafic, Sara Tan, oferă o imagine ce menține programul indicat de titlul acestui spectacol, *Vertèbre*. Este sugerat traseul fragmentar, cu formule „voit" îmbinate, care reprezintă momente-forme ale experienței. Sunt emoții ce însoțesc etape artistice sau umane, parcurse de individul creator de spectacol, toate acestea devenind sudate la fel ca și vertebrele corpului, prin liante activate de fluidul interior, prin pulsul vital care construiește forma, oferă coerență acestei montări de fragmente.

Imaginea permite interpretări ale formei și compoziției în termeni suprarealiști, audiența fiind stimulată să găsească în permanență repere de decodificare, puncte de sprijin în nenumăratele referințe create de formă, de impactul costumului manevrat de dansatoare. Sara Tan parcurge o succesiune de ipostaze ale personajului, ale artistului aflat mereu la granița dintre material și spiritual. Sunt valorificate particularitățile gestului, ale funcției acestuia abstract-comunicative, ale corpului ce oferă formă traumei, neputinței, extazului. Interpretările declanșate de aceste fluctuații corporale sunt largi și nelimitate, audiența fiind condusă în zona precis intenționată de coregrafa Michèle Noiret, adresată laturii instinctive, sensibile, ne-raționale, pentru că aceste compoziții vizează stări esențiale, dincolo de descrieri prin limbaj. Această viziune este subliniată de finalul spectacolului *Vertèbre*, în care solista Sara Tan creează efectul unei stări de zbor, de levitație, atingând momentul apoteotic prin diluarea formulei sale umane în anturajul clar obscur al spațiului scenei. Dansul creat de Michèle Noiret funcționează și ca un proces de investigare a formei în sens invers, către interiorul corpului, către mecanismele de bază ale construcției mișcării, spre liantele interioare mental-motorice, care au drept rezultat fluidul interior creat din relații ce generează mișcarea. Leitmotivul corporal din spectacolul *Vertèbre* este continua metamorfoză a corpului formă, transformarea ca rezultat al neîntreruptei deveniri, ideea devenind un suport filosofic pentru artistul care creează și care parcurge aceste etape. Totodată, relația de completare dintre spațiu și corp este dependentă de raportul dintre lumină și umbră, dintre potențialul luminii de a construi formă și decupaje ale fragmentelor corporale. Corpus-ul spectacolului este definit de dramaturgia creată de manevrele de *light design* (Xavier Lauwers) și, mai ales, de relația celor două componente ale spectacolului (corp și lumină) cu suportul sonor. Sunetul experimentează cele mai subtile valorații acustice electronice, efectul agresiv non-muzical dar cu esențiale valențe dramaturgice pentru identitatea acestui spectacol (Youssef Yancy, Todor Todoroff). Muzica și lumina construiesc împreună o veritabilă orgă teatrală pe fondul căreia corpul își acordă – la fel ca pe un instrument – propriul parcurs.

Coregrafia lui Michèle Noiret este construită sub semnul „totalității", a colaborării și topirii disciplinelor adiacente spectacolului coregrafic, acestea aducând întregul suport în favoarea etalării potențialului discursiv și expresiv al corpului. Compozițiile abstracte formulate de dans și corp evoluează ca scriitură, consolidând în mod continuu această interdependență a resurselor vitale spectacolului de dans contemporan.

Prințesa de cartier
și idealurile sale

de Teodora Minea

Expresia inocenței și întruchiparea idealismului, *Prințesa de cartier*, pe numele său Tanika, mișcă adolescenți prin povestea sa. Ca oricare altă persoană înconjurată de un mediu ostil, plin de violență în aburi de băutură, Tanika visează la stabilitate, libertate și fericire. Luptă pentru toate acestea... Luptă pentru o viață normală, pentru iubire și pentru o viitoare familie, în ciuda prezenței fantomatice a iluziei. *Prințesa de cartier* este un spectacol de forță al Teatrului Național „Satiricus I.L. Caragiale" Chișinău.

Estetica provincială propusă de regizorul Alexandru Grecu nu doar că prezintă o Republică Moldova cu un picior într-o groapă socială adâncă a analfabetismului, dar ne indică și situația fără de scăpare a tinerilor care se nasc acolo. Se pare că ei trebuie să se zbată să obțină o viață normală. Acesta este și cazul Tanikăi. Inițial am crede că este cea mai naivă și puerilă persoană de pe pământ. Ne-ar fi teamă pentru ea într-un mediu limitrof, dar ne dăm seama că știe foarte bine ce urmărește. Personaj machiavelic, care trece peste principii pentru a-și atinge scopurile imediate? Nicidecum, ba dimpotrivă, încearcă să-și transcendă condiția, conștientizând. Poziția, locația geografică prezentă în porecla fetei este foarte grăitoare în construcția personajului: faptul că peste tot o va însoți nesansa de a fi fost născută într-un mediu defavorizat, un mediu animalic, ca o junglă dintre blocuri în care selecția naturală și stăpânirea de sine fac regulile. Tanika mai este și „prințesă", fiind ironizată pentru comportamentul selectiv cu bărbații din viața sa. Probabil singura cu curajul de a visa mai mult decât o școală profesională, de a visa copii școliți și familii fericite. Pentru aceste vise moare Tanika.

Într-o altă extremă se află Serioja, profesorul de filosofie al „prințesei", care ar face orice să mai câștige un ban în plus. Fuga după un trai decent, cu un venit stabil pe lângă leafa de la școală îl împinge la pariuri imorale. Un prieten, fiu de bogătaș și afacerist necinstit, patron al unei frății pentru tinerii antreprenori, îi propune profesorului de filosofie o partidă de amor cu o elevă în schimbul unui loc în această frăție care i-ar garanta traiul pe picior mare. Din acest punct al poveștii, intriga se bazează mult prea mult pe prejudecăți și preconcepții, pe tipologii extreme care intră în conflict dintr-o dată, nejustificat. Profesorul de filosofie a acceptat atât de ușor un comportament care încă de la început era condamnabil, a devenit atât de ușor o marionetă a banilor cu orice preț, însă situația lui nu a fost expusă ca fiind atât de precară. Povestea profesorului nu are o justificare coerentă, însă gravitatea situației Tanikăi este înțeleasă încă de la început: un profesor care ar face orice pentru bani și o elevă care își știe scopul și nu ar acționa fără să anticipeze consecințele. Să fie oare o răsturnare a valorilor? Un profesor naiv și o elevă hotărâtă, care ajunge să domine situația. Abia acum ieșim cu adevărat din stereotipuri. Alexandrina Grecu a dominat scena în rolul prințesei de cartier și din punct de vedere al textului dialogic, dar mai ales prin energie. Schimbarea bruscă de atitudine și joaca sa permanentă cu comicul și cu tragicul au făcut-o remarcată între celelalte personaje. Având o partitură actoricească grea pentru un student, fiica regizorului îi ține piept și o confruntă, la fel cum face și cu soarta sa.

Un personaj esențial în economia spectacolului este Kostea, Andrei Suveica. Fostul iubit al Tankăi intră în pușcărie în urma unui act de gelozie în care își omoară un coleg. La ieșirea sa, află de la tatăl său de relația „prințesei" cu un profesor. Conflictul dintre cei doi se risipește în momentul în care amândoi realizează că sunt prostiți de Tanika. Ea, însă, nu-și dorește decât să stea alături de profesor, crezând că acesta o poate scoate din mizeria existențială în care a intrat alături de Kostea și de tatăl său. Însă Serioja nu se poate îngriji nici pe sine, fizic sau moral, având în vedere că își dorește să o omoare. Apelează la Kostea, care numai ce a ieșit din închisoare, omorând un om pentru Tanika. „Acum o omori pentru tine. Pentru noi." Pentru a-și putea construi și ei o viață fără probleme, pentru că „prințesa de cartier" era, cu siguranță, *singura* problemă care îi împiedica pe ei din a avea o viață fericită...

Jocul actoricesc a fost unul de forță, efervescent și viu, iar problemele atinse în spectacol sunt importante pentru tineri, ating acolo unde doare, însă dacă sunt tratate în adâncime ar putea chiar să zguduie.

Cenușa a luat foc

Cântăreața cheală - o distopie psihedelică

de Andrei C. Șerban

Despre „rezistența" textelor canonice în fața abordărilor regizorale îndrăznețe s-a vorbit suficient de mult, pe baza unor exemple suficient de elocvente. Altfel spus, nu mai este niciun secret faptul că marile texte ale dramaturgiei universale au în genomul lor o anume calitate proteică ce, odată accesată și bine intuită, poate duce la rezultate surprinzătoare. Provocarea pe care majoritatea regizorilor contemporani și-o asumă în fața unor texte semnate de Shakespeare, Cehov sau Ibsen, unde cronotopul destul de rigid funcționează ca o forță centripetă a cărei sfidare poate duce la rezultate catastrofale, este mult mai delicată. Din această perspectivă, am putea spune că textele canonice care oferă actorului și regizorului o mai mare lejeritate, o fixare mult mai „vagă" într-un context spațio-temporal precis, cum este cazul acelor capodopere ale teatrului absurdului, ar fi, din start, pretabile pentru orice gen de abordare. Într-adevăr, când vine vorba de un text cum este *Cântăreața cheală*, este aproape imposibil să nu simți o mai mare „maleabilitate", ori „neutralitate" a scriiturii care poate susține, deopotrivă, registre destul de divergente.

Evident, o astfel de concluzie își are riscurile sale, mai ales când vorbim despre o viziune regizorală lipsită de o coerență inerentă și care își asumă „absurdul" textului printr-o formulă scenică neomogenă. Cu alte cuvinte, în ciuda maleabilității sale sporite, teatrul absurdului impune o anume coeziune, își creează în spațiul de joc propriile reguli și este, cu adevărat, bine exprimat atunci când în spatele mecanismului scenic se resimte o logică.

Din fericire, acest lucru se întâmplă în cazul spectacolului semnat de Florin Vidamski, construit în jurul a șase actrițe studente de la Athanor Akademie für Theater und Film, care împinge textul ionescian într-o zonă sci-fi, undeva la granița dintre un videoclip cu androizi și imaginarul lui Luc Besson. Da, impactul vizual asigurat de scenografie este crucial, tocmai pentru că deturnează radical așteptările spectatorului: un plan înclinat metalic cu două fante circulare, în vârful căreia un ecran transparent ce captează proiecții – „fantezii" acvatice, explozii moleculare în ralanti, nebuloasă cosmică ori animale marine gigantice – desparte spațiul septic al avanscenei de negura ce înconjoară această stație spațială. Astfel, spectacolul devine o experiență senzorială imersivă, susținută de muzică ambientală electro psihedelică în maniera lui Jean-Michel Jarre, în timp ce orologiul defect al familiei Smith este înlocuit de șoapte aproape incantatorii care fragmentează episoadele „anti-piesei" și fac din spațiul scenic o veritabilă cutie de rezonanță. În siajul acestei structuri vizual-acustice, costumele actrițelor esențializează distincția generică dintre protagoniști (soții Smith și Martin), potențându-le alura de androizi, în contrapunct cu Menajera, de o frumusețe androgină, devenită aici un *meneur de jeu* mefistofelic al întregii acțiuni scenice. Cu excepția Pompierului, care ni se înfățișează asemenea unui astronaut, costumele personajelor sunt completate de stilizări ale unor gulere medicale ce susțin vocile amplificate de microfoane, în timp ce, la nivel simbolic, cască și mai mult prăpastia dintre aceste individualități, pentru care orice gest uman devine stângaci, grotesc ori rizibil.

În ciuda lipsei de emfază care să canalizeze discursul textual înspre construcția unor scene domestice „tipice”, jocul actoricesc este construit pe forță și fizicalitate ce impune deseori rostirii o cadență matematică, mecanică. În contrast cu mișcările fluid-eterice ale Menajerei, corpurile actrițelor din avanscenă sunt într-o permanentă încordare ce compun (ne)umanitatea personajelor, iar interacțiunea dintre protagoniști evoluează prin intermediul unui tur de forță respiratoric. În această ecuație, textul, cu toate trimiterile sale „burghez-englezești” capătă o altă autonomie, ca și cum ar fi o relicvă pe care aceste personaje futuriste încearcă să o descifreze. Singurul moment în care discursul ionescian „locuiește” cu adevărat personajele și devine parte integrantă a acestei interacțiuni, relevând pretextul din spatele desfășurării evenimențiale, este poezia Menajerei, ce ne oferă cheia înspre o lume post-apocaliptică. Dintr-o astfel de perspectivă, „cartezianismul” textului-sursă deschide noi căi de acces înspre acest *huis clos* cu aspect de balet mecanic, ori de casă de păpuși-android care reușește să sublimeze absurdul discursiv într-un univers de voci și șoapte, implozii și stridențe, lumini stroboscopice și micro-poeme vizuale și care face din „Cântăreața cheală” semnată de Ionesco pretextul ideal pentru o distopie coerentă și bine orchestrată.

Idiotul

Prințul hipster și patimile sale

de Nicoleta Ion

„Frumusețea va salva lumea", propoziția în care pare să fie cuprinsă misiunea și credința lui Mîșkin, este supusă unei interogații necruțătoare în spectacolul regizat de Andrei Prikotenko, părând a fi pe alocuri deconstruită și ironizată. Cuvintele ce au fascinat cititorii romanului lui Dostoievski sunt deposedate de încărcătura lor dătătoare de speranță. Publicului i se reamintește de intenția romancierului de a construi un personaj după chipul și asemănarea lui Iisus, încarnare a ideii de Bine, plasat de această dată în mijlocul cinismului contemporan, poate nu atât de diferit de nemernicia societății în care Dostoievski își așază personajul.

Printre personaje ce par a fi protagoniștii unui serial despre viața corporatistului glossy, situate într-un decor care amintește de imparțialitatea clădirilor corporatiste, minimaliste și ușor atinse de futurism, publicul regăsește frânturi din romanul lui Dostoievski, coborâte într-un prezent căruia nu îi lipsește autoironia crudă. Mîșkin devine un hipster cu complexul salvatorului, gata să se jertfească pe sine și să amintească oamenilor să fie *mindfull* și să se bucure de frumusețea vieții, dar, în definitiv, incapabil de acțiune, copleșit în fața răului lumii. Nastasia Filippovna este o tânără femeie ce nu reușește să mai revină la normal după ce un viol i-a marcat copilăria, iar singurul mod în care pare să îi facă față propriei traume este prin ura de sine, prin apropierea de moarte, fiind constant în căutarea unei salvări prin iubire, dar necrezându-se demnă de aceasta. Aglaia este copilul privilegiat, dar scârbit de propriul privilegiu și de nedreptatea lumii în care trăiește, fiind în căutarea unei ieșiri din globul său de cristal, din Rusia lui Putin, pe care o urăște și pe care vrea să o lase în urmă.

Deși toate personajele sunt ancorate în prezent, acestea păstrează o trăsătură distinctivă din construcțiile lui Dostoievski, un detaliu al ființei lor ce pare aproape ironizat prin alăturarea cu restul corpusului însușit în piesă. Chinul interior al Nastasiei și perpetua sa oscilare între dorința de a fi salvată de Mîșkin și cea de a-l salva, este înrămat

de momente ca cel în care fredonează *Wannabe* de la Spice Girls. Rogojin, sclav al pasiunii sale aducătoare de moarte încearcă să elibereze femeia ce îi devine obiect al obsesiei printr-un transfer bancar, via SMS. Ippolit își filmează discursul nihilist, iar justificarea sinuciderii sale pare să fie la limita dintre vlog și mărturiile video ale fanaticilor. Piesa este presărată cu discuții despre pierderea credinței și motivele acesteia din care orice dogmatism lipsește, bancul lui Mîșkin despre Papă ținând locul pildelor creștine. Crizele încearcă să și le definească prin lentila efectelor induse de diferite droguri, iar iubirea sa pentru Nastasia, aparent despovărată de orice dorință în afara celei de a o salva, este pusă la îndoială de reacția sa la vederea casei Barashkovei. Generalul Ivolghin îi face semnul crucii lui Mîșkin folosindu-se de ceea ce părea a fi o biografie a lui Putin, iar Ippolit își explică nihilismul atotștiutor printr-un citat din *Game of Thrones*. Regăsim referințe la acte teroriste, la evenimente traumatice din istoria omenirii și întrebări aparent aleatorii ca cea a Lizavetei Epancina: „Pentru ce e nevoie de internet?”.

Tuberculoza lui Ippolit devine cancer, iar epilepsiei lui Mîșkin i se adaugă schizofrenia și tendința spre autism. Cel care este construit ca replică literară a lui Iisus este „răstignit” pe un scaun, ce pare să îi țină loc de tratament pentru crizele sale și devine memento al propriei neputințe. Mila și iubirea sa pentru cei aflați în suferință nu îi salvează, iar parcursul său christic este reluat în piesă și semnalat prin discursul acuzator al lui Evgheni Pavlovici, dar mai ales prin momentul în care Nastasia Filippovna și Mîșkin pun în scenă „Pieta”. Cel care ia suferințele celorlalți și le răspunde cu iertare, care încearcă să elimine durerea, fiind întruchiparea binelui, este copleșit de propria misiune. Piesa pare să trimită la sculptura lui Michelangelo doar pentru a o deconstrui, a nega credința că binele va salva lumea, însă nu într-o manieră definitivă. Publicul poate vedea în acea scenă și o trimitere la filmul lui Kim Ki-duk, un mod de a îi reaminti de viața nudă, în toată intensitatea sa tenebroasă, de un apogeu al pasiunii patologice, fiecare personaj trăindu-și propriile patimi.

Eliminând dimensiunea idealistă a misiunii lui Mîșkin sau posibilitatea unei salvări prin artă, piesa își obligă publicul să își chestioneze șansa la salvare. Frumusețea nu va salva lumea pentru că fiecare este blocat în străfundurile propriului iad, iar cel ales să se jertfească pentru oameni devine doar o victimă colaterală, iubirea întorcându-se împotriva sa. Așa cum Fiul lui Dumnezeu este chinuit de propria dimensiune umană, replica sa de pe scenă devine victima misiunii sale, pentru că își iubește semenii în modul cel mai dezinteresat și milos cu putință, dar așa cum îi reproșează Evgheni Pavlovici, nu este o fantomă, iar ceea ce i se cere nu este milă și iubire creștinească, ci iubire-pasiune în cel uman mod cu putință. El nu îi poate salva pentru că este om.

Gospel

Connecting people

de Teodora Minea

Afară se lăsa seara, însă în Biserica Reformată Calvină abia se aprindeau luminile. Familii cu copii mici, bunici la braț, bărbați în cămașă sau tineri în teniși, cu toții au venit la acest fenomen muzical numit „gospel". Etimologic vorbind, sensul originar al cuvântului „gospel" reprezenta „mesajul lui Hristos". Cu toate că, ulterior, semnificația cuvântului a devenit „evanghelie", cei de la Birmingham Community Gospel Choir aleg să păstreze bucuria „mesajului lui Hristos" și să-l propovăduiască într-o manieră nouă. Dacă la început, pe la anul 1870, muzica gospel se baza numai pe aplauzele ritmice ale enoriașilor și acapela, în cazul muzicienilor britanici întâlnim un întreg band cu baterie, sintetizator și bas.

Cu toate acestea, bucuria de a cânta nu a fost cosmetizată. Am văzut, pe lângă privirile pline de admirație și zâmbetele ascunse sub mască ale publicului, zece fețe luminoase și sincer bucuroase că își pot cânta credința. Lumina din interiorul bisericii contrasta cu întunericul de afară. Aveam un sentiment al apartenenței, chiar dacă nu vorbim sau nu gândim în aceeași limbă. Cântau despre același Dumnezeu, cel căruia nu-i pasă în ce limbă este slăvit. Muzica și credința unesc oameni, iar când cele două se împletesc atât de echilibrat, se creează momente magice. Publicul implicat dansa în strane și răspundea activ la dialogurile muzicienilor cu oamenii din sală. Un bărbat chiar a propus o melodie ce i-a fost cântată: „How great is our Lord!", moment în care tot publicul s-a ridicat în picioare și a început să filmeze.

Eu, personal, nu am ratat niciun concert al celor de la Birmingham, încă din anul 2017, însă nici o reprezentație nu a fost la fel. În schimb, era aceeași bucurie de a cânta, bucurie care mereu m-a uimit. Au început să fie un etalon al iubirii de muzică și față de oameni. Dacă artiștii invitați la alte evenimente nu sunt la fel de sinceri, înseamnă că ceva este neautentic.

Ideea de a repopula bisericile diferitelor culte ale orașului este strălucită, iar muzica afro-americană are o rezonanță puternică în lumea de azi, mai ales când bucuria muzicii și pacea sufletească se pierd. În viața de zi cu zi, oamenii își pierd contactul cu credința lor, intervin treburile cotidiene care, cred ei, sunt de o importanță primordială. Însă nu, important este să vezi, din când în când, un spectacol care să îți amintească de tine și de sufletul tău, să știi că te așezi într-o strană și că ești în siguranță în compania polifoniei și a ritmurilor britanice de blues.

Flacăra nopții

Flamenco - forța nocturnă a instinctului și pasiunii

de Alba Stanciu

Spectacolul de dans *flamenco* reprezintă în permanență un punct de atracție, un moment sublim al întâlnirii cu rafinatul cod corporal, în stări de maximă tensiune, pasiune, sensibilitate și forță a expresiei. Însă prezența companiei Barcelona Flamenco Ballet și a coregrafului David Gutiérrez reprezintă, o dată în plus, o garanție a calității și, mai ales, a virtuozității artistice ce caracterizează acest dans tradițional spaniol.

Concepția coregrafică și gândirea regizorală mizează pe îmbinarea dintre tradiție și contemporaneitate, pe „sudarea" stilistică a elementelor tehnice ale dansului și un suport muzical variat, purtător al mai multor coduri ritmice, emoționale, lirice. Inflexiunile sonore antrenează influențe multiple, *jazz*, aluzii și citări prelucrate din repertoriul muzical romantic sau muzică de „consumație". Această mixtură este evidentă încă din primele momente ale spectacolului, prin debutul unui scurt pasaj introductiv, ca un recital de pian, care prelucrează teme muzicale din repertorul romanticului Robert Schumann, într-o formulă „valsificată", ca o lejeră compilație între *Variațiunile serioase* și *Variațiunile Abegg*, conturând trăsăturile atmosferei, dominată de eleganță și populată siluete feminine suave. Cursivitatea calmă și diafană este întreruptă de alertul puls ritmic al chitarei, care creează momentul de „ruptură", de început real al spectacolului, starea de *flamenco*.

Spectacolul conceput de David Gutiérez menține clasica structură creată din numere, care îmbină serii de recitaluri instrumentale și vocale, ambele mizând pe momente climatice și pasaje de virtuozitate, care punctează prezența dansatorilor, grupet sau solo. *Flacăra nopții* reprezintă un model de spectacol încadrat într-un tipar recent, care constă în deja menționata formulă de numere a cursului spectacolului și apropierea de contemporaneitate.

Alături de pasajele ancorate în formulele muzicale și ritmice tradiționale, sonoritățile actuale contribuie cu un intens efect emoțional, stimulând plasticitatea compozițiilor vizuale, aspectul constructiv al acumulării și dezmembrării de forme umane, tratări ale grupului bazate pe plieri fluide ale corpului energizat de sunet.

Ca o dominantă a gândirii coregrafiei grupului, teatralitatea acestui corpus performativ mizează pe contrastul stilistic, pe mixajul de contemporaneitate și fragmente gestuale ce trimit către tradiția dansului spaniol, către stările antagonice masculin-feminin, culminând în momentele apoteotice ale interpretării și posesiunii artistice.

Pe de altă parte, momentele solistice sunt, în cea mai mare parte, ancorate în acuratețea tradiției. Corpul solistului etalează forme ce reprezintă trăiri, angoase, ca un leitmotiv al titlului spectacolului *Flacăra nopții*. Dansatorul de *flamenco* David Gutièrrez evoluează în atmosfera nocturnă stabilită de tema spectacolului, etalând expresii ce reprezintă pasiunea din umbră, descătușată în mediul clar-obscur, valorificând dramaturgia luminii decupată din întuneric (David Gutièrrez și Paula Reyes). Demersul permite interpretări nenumărate, simbolizând o emoție foarte personală a individului dansator, „trăit" de forțele interioare, instinctive, de fenomenele mentale și sensibile pe care acesta le parcurge în momentul extatic de *flamenco*.

Dansul creat de Gutièrrez este forma sublimă a expresiei rezultată în urma unui proces de investigare a interiorității proprii, a fenomenelor obscure, mentale, sensibile, a regenerării ce condiționează continuitatea. Aceste argumente susțin opțiunea artistului pentru contemporaneizare, prin apelul la menționatele sonorități care extind partitura muzicală a tradiționalului dans spaniol. La fel ca și individul, tradiția se adaptează, se îmbogățește cu formule expresive noi, generând consistențe spectaculare ce vizează dansul *flamenco* dintr-o perspectivă atemporală, care caută congruențe temporale, unind trecutul cu prezentul, fără a-i altera valabilitatea, simbolurile, mesajul.

Spectacolul companiei Barcelona Flamenco Ballet, prezent pe scena Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, este un moment așteptat, datorită consistenței sale muzicale, ritmice și, mai presus de toate, virtuozității dansului. Acesta unește coordonatele temporale stabilite de sonoritățile chitarei, vocii, pianului, etc. oferind o creație menită adaptării contemporane, însă ancorată în tradiția și pulsul sanguin hispanic.

Demonii

despre cum omul se salvează de moarte în așteptarea lui Dumnezeu

de Nicoleta Ion

Într-un decor minimalist și întunecat, animat de mișcarea scripeților și încărcat de o tensiune sufocantă, regăsim *Demonii* lui Dostoievski, în regia lui Lev Dodin, ce dezbracă romanul de dimensiunea sa politică, pentru a lăsa loc spiritului rus, profund rănit de existență. Piesa debutează cu Maria Timofeevna rememorând frânturi din șederea ei la mănăstire, în timp ce Șatov ascultă, cu o grimasă torturată. Mărturisirile sale transpun publicul alături de Maria Timofeevna, cea din trecut, care își plângea copilul mort pe Muntele ascuțit, de la răsărit la apus, în clipele în care memoria îi revenea. Lacrimile sale, ce par să se fi vărsat pentru suferința întregii omeniri, până când ultima rază de lumină dispare, sunt mărturia purității sufletești a femeii, cea numită „nebună", este deopotrivă ființa care vede cel mai limpede. După cuvintele sale, expresie a durerii resemnate, a unei acceptări firești a acesteia, se lasă întunericul. Demonii încep să apară.

Oricare dintre cititorii romanului lui Dostoievski a fost, cel mai probabil, torturat de tensiunea aproape insuportabilă pe care autorul o construiește pe parcursul romanului, simțindu-se neputincios în fața acesteia până în momentul în care acțiunea explodează prin răsturnările tragice de situație și dezvăluirile frapante. În cazul spectacolului lui Lev Dodin, tensiunea este conservată, redând astfel acea atmosferă de dezastru iminent, de sfârșit tragic, ce nu cruță pe nimeni. Această încordare este punctată de scurte sclipiri ale grotescului, regăsite fie în ședința conspiraționiștilor, fie în făptura lui Verhovenski, clovnul și călăul întregii acțiuni. Modul în care este interpretat, neobosit și veșnic prezent, insensibil la propria umilire și lipsit de orice fărâmă de milă, vulgar și demonic până în străfundurile ființei sale, este admirabil. Fiecare gest sau grimasă, fiecare minciună spusă pentru a obține ce își dorește, dar mai ales modul în care viața celorlalți devine subiect al unei negocieri grotești, toate acestea dau viață personajului lui Dostoievski, în cea mai vie mizerie a esenței sale.

Deși Piotr Stepanovici este cel care instrumentează incendiul și crimele ce îi urmează, impresionând prin natura sa eminamente malefică, el nu poate scăpa de condiția sa de lacheu, de om incomplet ce are nevoie de un dublu care să îi întregească viziunea. Planul lui se năruiește fără cel pe care îl consideră soarele său, Stavroghin. Fără ființa sa, deopotrivă demonică și angelică, de o răceală și o absență în fața vieții care îl fac să pară un mort viu, revoluția nu poate avea loc. Spectacolul excelează în a transpune adorația fanatică a celorlalte personaje pentru Stavroghin. El este scânteia care alimentează filozofia lui Kirilov, premisa misiunii lui de a demonstra că moartea nu există, iar omul, odată ce înțelege acest fapt, devine Omul-Dumnezeu. O discuție cu Nikolai Stavroghin este rădăcina credinței lui Șatov în măreția poporului rus și în nevoia sa de a-și găsi Dumnezeul, încrederea sa nestrămutată în faptul că a doua venire a lui Iisus va avea loc în Rusia fiind umbrită doar de întrebarea idolului său: „Crezi în Dumnezeu?". Răspunsul lui Șatov („Voi crede") se dovedește a fi o ironie amară, căci tot tumultul său interior, toată dorința sa de a se purifica și a-și spăla păcatele prin încrederea în divinitate sunt retezate de o moarte cunoscută de toți, cu excepția victimei. Suflet

chinuit până la absurd, Șatov obține fărâme de fericire pe care are naivitatea de a le interpreta ca o promisiune a unui viitor mai luminos. Însă, ca orice protagonist al acestui univers construit de Dostoievski, chiar și Șatov este răpus de proprii demoni.

Fascinația celorlalte personaje pentru Stavroghin este cu atât mai stranie nu prin faptul că îi împinge până la moarte pe unii dintre ei, ci prin faptul că este independentă de acțiunile sale. Cuvintele lui Verhovenski: „Dumneata nu jignești pe nimeni, și toți te urăsc. Tratezi pe toată lumea egal și toți se tem de dumneata" surprind elementul patologic al fascinației anterior menționate. El este cel căruia îi cer să fie supraom, prin simpla sa existență, să le fie justificare și idol, fiecare luând ceva din ființa lui. Așa cum Verhovenski are nevoie de el pentru a-și duce planul la bun sfârșit, fiecare dintre personajele ce gravitează în apropierea lui Nikolai Vsevolodovici are nevoie de un dublu de-al său pentru a-și susține existența sau misiunea. Șatov, Kirilov, Lisa iau o frântură din ființa lui pentru a-și ține în viață propriul demon interior, salvarea prin credința în măreția poporului rus, încercarea de a demonstra că moartea nu există sau nevoia de a fi iubită de Stavroghin, iar Verhovenski merge până în punctul în care afirmă că el este creatorul lui Nikolai Vsevolodovici, cel care la inventat. În mijlocul acestor imagini ce se suprapun peste figura sa, Stavroghin rămâne singur, căutând iertarea prin suferință și fiind convins că nu o poate obține. Maria Timofeevna este singura care îl vede pe Stavroghin în deplinătatea propriei decăderi, acuzându-l că i-a omorât prințul, remarcă ce capătă dimensiunea unei prevestiri.

În acest univers întunecat, contaminat de un nihilism ridicat la rang de malefic, de disperarea de obține o salvare, deznădejdea și speranța coexistă în cel mai tragic mod. Șatov și Kirilov devin martiri prin modul lor aproape candid de a crede în misiunea lor. Spre deosebire de cel care l-a inspirat, Kirilov se dedică cu toată ființa crezului său, fiind aproape zdrobit de misiunea sa. Este înduioșătoare naivitatea și îndurerarea cu care își asumă rolul de precursor al noilor de Oameni-Dumnezeu, rupându-se de lume în așteptarea propriei sinucideri. Scena care îi absolvă pe cei doi bărbați de păcatele lor este declanșată de apariția nevestei lui Șatov, Marie fiind gata să nască. În fața apariției unei noi vieți, Kirilov iese din izolarea impusă de propria stare contemplativă, pentru a-l ajuta, în modul lui stângaci pe Șatov. Deși pare ironic că tocmai omul care va acoperi uciderea lui Șatov cu propria moarte îl ajută, acest fapt nu știrbește din puritatea ființei lor, prinsă într-un mod nefericit în planul lui Verhovenski. Ei sunt mai degrabă victime ale unei lumi bolnave, decât victime ale propriilor demoni, însă ținând cont de faptul că acești demoni regăsiți de-a lungul romanului sunt interdependenți, chiar și dorința de a-și schimba viața, cum e în cazul lui Șatov, este învinsă de forțe exterioare, fiind imposibilă o separare de marele conglomerat al răului.

Spectacolul nu lasă deoparte unul dintre momentele cheie, spovedania lui Stavroghin, ce pare să fie o nouă șansă oferită celui care simte că comis păcatul absolut, batjocorirea unui copil. Cuvintele Matrioșei: „Eu l-am omorât pe Dumnezeu" par să rezume gândul colectiv ce se instalează în mintea privitorului, chiar și în momentele în care salvarea prin religie este proclamată cu toată înflăcărarea. Impresia unei lumi bolnave, imposibil de a mai fi salvată, se instaurează la fel ca tensiunea ce învăluie acțiunea romanului și, implicit, a spectacolului. Publicul se poate întreba totuși, dacă nu cumva sinuciderea lui Stavroghin este iertarea pe care a reușit să o obțină în cele din urmă, dacă nu este o purificare de răul aducător de haos, fără soarele său, apocalipsa lui Verhovenski fiind zădărnicită.

Printr-o reprezentare ce nu rupe legăturile cu textul original, ci, dimpotrvă, îl îmbogățește, Lev Dodin reușește să transpună publicul în atmosfera tipică scrierilor lui Dostoievski, de damnare și întuneric, din miezul căruia răzbate speranța unei posibile salvări.

BRD
GROUPE SOCIETE GENERALE

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU

CONSTRUIM ÎMPREUNĂ LUMEA ARTELOR DE MÂINE

BRD te invită la **Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu,** să te bucuri de artă în toate formele sale.

F I
T S

www.sibfest.ro

www.dedeman.ro

CONSTRUIM SPERANȚA ÎMPREUNĂ

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU | 20-29 AUGUST 2021

Raiffeisen BANK

FESTIVALUL INTERNAȚIONALDE TEATRU DE LA SIBIU ESTE ORGANIZAT DE

TEATRUL NAȚIONAL RADU STANCA SIBIU

Primăria Municipiului Sibiu

Principalul finanțator al Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu

EVENIMENT REALIZAT CU SPRIJINUL

MINISTERUL CULTURII

MINISTERUL EDUCAȚIEI

GUVERNUL ROMÂNIEI

UNIVERSITATEA LUCIAN BLAGA DIN SIBIU

CO-ORGANIZATOR

INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN

ACȚIUNE CO-FINANȚATĂ DE

CONSILIUL JUDEȚEAN SIBIU

PARTENERI STRATEGICI

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

INSTITUT FRANÇAIS

UNITED STATES OF AMERICA EMBASSY

Ambasada Japoniei în România

EU JAPAN Fest

100 ROMANIA - JAPAN

British Embassy Bucharest

BRITISH COUNCIL

Konsulat der Bundesrepublik Deutschland Hermannstadt

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Ambasada Elveției în România

Swiss Sponsors' Fund România

SWISS ARTS COUNCIL prohelvetia

Wallonie - Bruxelles International.be Délégation Bucarest

Ambasada Austriei București

forumul cultural austriac

GOETHE INSTITUT

Embajada de España en Bucarest

Cooperación Española

AC/E ACCIÓN CULTURAL ESPAÑOLA

中华人民共和国文化和旅游部 MINISTRY OF CULTURE AND TOURISM OF THE PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA

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

ISRAEL Embassy of Israel BUCHAREST

EVENIMENT REFLECTAT DE

euronews.

TV5MONDE

PARTENERI MEDIA

PROPAGARTA · METROPOLIS · ODA DE SIBIU · 365 · URBAN · AGERPRES · România Pozitivă · STRADA CETĂȚII · MUNTEANU · UBER TATEA · DC · mediaTRUST · Biz · zile și nopți · CapitalCultural. · Tribuna · Turnul Sfatului · știri de Sibiu · Mesagerul · Sibiu 100% · STAR · #goodtime · monitorul.ro · SPECTACOLA · ELLE · ART MEDIA · știri iaspora · ARTFM · SIBIU CITY APP

CO-PRODUCĂTORI

TVR

Radio România

PARTENERI OFICIALI

BRD GROUPE SOCIETE GENERALE

DEDEMAN DEDICAT PLANURILOR TALE

UniCredit Bank

PARTENERI PENTRU SANATATE

SERVICIUL MEDICAL MedLife

DENT ESTET The Leading Dental Centers of Romania

Polisano CLINICI

PARTENER PRINCIPAL

LIDL

meriți să fii surprins

BELLAROM. CAFEAUA OFICIALA A FESTIVALULUI

PARTENER SPECIAL

JTI

PARTENER DE TRADIȚIE

Raiffeisen BANK

Banking așa cum trebuie

PARTENER AL THERME FORUM

THERME BUCUREȘTI

PARTENER AL SEZONULUI DE STRADA

BANCA TRANSILVANIA

BT

PARTENER DE MOBILITATE

AUTOKLASS Official home of Mercedes-Benz

PARTENER AL BURSEI DE SPECTACOLE ȘI AL PROGRAMULUI DE VOLUNTARIAT

ALPHA BANK

VINURILE OFICIALE ALE FESTIVALULUI

CRAMA OPRIȘOR

BEREA OFICIALA A FESTIVALULUI

URSUS Breweries

SPONSORI

GLS

VACCIN LIVE powered by smartscan integrating technology

AQUA CARPATICA

KeepCalling

Lenovo

CEC Bank

Tulipa

Google Arts & Culture

HEIDI

hama

Lime

TEATRUL NAȚIONAL RADU STANCA SIBIU

Conferința Iraniană

De: Ivan Vîrîpaev

REGIA: BOBI PRICOP | SCENOGRAFIA: OANA MICU | MUZICA: MIHAI DOBRE | VIDEO: DILMANA YORDANOVA | TRADUCEREA: RALUCA RĂDULESCU

CU: ADRIAN MATIOC, FLORIN COȘULEȚ, ADRIAN NEACȘU, OFELIA POPII, DIANA VĂCARU-LAZĂR, CIPRIAN SCURTEA, MARIUS TURDEANU, PALI VECSEI, RALUCA IANI IOANA BLAGA-FRUNZESCU, VIOREL RAȚĂ, LIVIU VLAD

CU PARTICIPAREA EXTRAORDINARA A ACTORULUI VICTOR REBENGIUC

PARTENERI: CASTEL FILM SIBIU, UNATC, DEPARTAMENTUL CERCETARE DEZVOLTARE INOVARE, CINETIC, FUNDAȚIA LÖWENDAL, Polisano CLINICI, SISTEMUL MEDICAL MedLife

TEATRUL NAȚIONAL RADU STANCA SIBIU
FONDAT ÎN 1788

www.tnrs.ro
facebook.com/TNRS

ULBS Universitatea "Lucian Blaga" din Sibiu, CIVIS

TEATRUL NAȚIONAL „RADU STANCA" SIBIU ESTE O INSTITUȚIE PUBLICĂ DE CULTURĂ AFLATĂ SUB DIRECTA AUTORITATE A CONSILIULUI LOCAL AL MUNICIPIULUI SIBIU ȘI FINANȚATĂ DE ACEASTA AUTORITATE

Biletele pentru toate spectacolele prezentate de TNRS pot fi achiziționate de pe **www.tnrs.ro/program**, din **Agenția Teatrală TNRS** – Str. Nicolae Bălcescu, nr. 17, sau din rețelele partenere.