APLAUZE

NR. 4 | 22

APLAUZE
NR.4 / 22
27 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 Sebastian Marcovici

Art director Dinu-Andrei Neagu

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

Cuprins

Octavian Saiu în dialog cu Eric Emanuel Schmitt
Loreta Popa 4

Amore. Doar iubire
Diana Nechit 7

Amore, o „hartă” a memoriei, emoției, experienței
Alba Stanciu 8

Regele moare. Câteodată, și dictatorii
Diana Nechit 10

Regele moare. Aici nu există repetenți
Mihai Trăsnea 12

Scaunele
Diana Nechit 13

TRIOMIX. Spectacol de dans virtual la Sibiu
Teodora Minea 16

TRIOMIX
Sandra Sankat 17

Chirița în carantină. Povestea continuă...
Diana Nechit 18

3Surori despre naufragiul în stadiul oglinzii
Alina Grau 20

Atunci când teatrul și sanctuarul se completează
Ionica Pașcanu 22

Lecția. Tragedia omului e vrednică de luat în râs
Ioan-Antonie Bădăruță-Hașigan 24

Jocul de-a vacanța. Jocul de-a uitarea. Jocul de-a fericirea
Alin Gîrbu 25

Octavian Saiu în dialog cu Eric-Emmanuel Schmitt

de Loreta Popa

La Filarmonica de Stat, Sala Mică, sâmbătă, 25 iunie, de la ora 11.00, a avut loc dialogul dintre Octavian Saiu și scriitorul și dramaturgul de limbă franceză Eric-Emmanuel Schmitt, prezent pentru prima dată în aceste zile la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu. Cunoscut pentru cărțile și piesele sale de teatru, reprezentate și traduse în peste cincizeci de țări din întreaga lume, Eric-Emmanuel Schmitt a revenit în România pentru a lansa romanul Paradisuri pierdute, primul dintre cele opt pe care le va scrie în seria Străbătând secolele. În Franța, operele sale se află în programa de bacalaureat. „Acum 20 de ani l-am întâlnit pentru prima dată pe Eric-Emmanuel Schmitt la București și am rămas nu numai impresionat, ci și marcat pentru totdeauna de această extraordinară bogăție a unei personalități care a ales teatrul, dar nu de dincolo de teatru. Am o șansă unică de a discuta direct, personal, în două limbi diferite, așa cum am convenit, cu unul marii creatori ai lumii noastre, unul dintre cei mai profunzi gânditori ai acestor timpuri, pentru că dincolo de piesă, dincolo de subiecte puternice, elevante, unele dintre ele zguduitoare, Eric-Emmanuel Schmitt rămâne un mare filozof al lumii, care nu ne adresează întrebări fără răspuns, ci ne invită să găsim răspunsuri la întrebări absolut esențiale prin acest limbaj al teatrului, prin această vocație a dialogului”, au fost cuvintele cu care Octavian Saiu a deschis seria întrebărilor pregătite pentru Eric-Emmanuel Schmitt. Ce se întâmplă astăzi cu empatia, ce se întâmplă astăzi cu valorile spiritului, ce se întâmplă astăzi cu sensibilitatea omului contemporan?

Răspunsul scriitorului n-a întârziat. „Din păcate, cred că epoca noastră se aseamănă cu alte epoci. Suntem în adormire, crezând că istoria s-a terminat, crezând că ne-am instalat în pace, deși în istoria umanității pacea este doar intervalul dintre două războaie. Normal ni se pare războiul, anormală ni se pare pacea. Ceea ce este extraordinar este că umanitatea progresează în tehnică, în științe, dar nu progresează deloc în omenie. E mereu ceva de făcut. Omenia este un ideal. Agresivitatea și egoismul sunt, din păcate, constante. Cred că lupta pentru pace și umanism e ca lupta dintre inteligență și prostie, dar ne batem pentru că are rost, are sens, hrana noastră fiind valoarea. Noi, cei prezenți astăzi aici, credem în existența păcii, a umanismului, dar din păcate nu suntem mulți. Am avut întotdeauna o opinie asupra lumii, sunt ceea ce se numește un «optimist tragic». Cred că motorul progresului, de-a lungul istoriei, este răul. A trebuit să moară milioane de tineri în al Doilea Război Mondial pentru a exista o instanță internațională, a trebuit să existe pandemii pentru ca să fie înființat un organism mondial al sănătății. A fost nevoie de catastrofe, de rău, de masacre, de morți, pentru ca umanitatea să se trezească și să decidă să facă mai bine. Cred că omul nu este deloc în căutarea binelui, ci a răului mai mic”, a afirmat Eric-Emmanuel Schmitt.

Ideea aceasta a sfârșitului istoriei care a fost intens vehiculată după apariția cărții lui Fukuyama, Sfârșitul istoriei și ultimul om, este dezbătută intens astăzi, pentru că înțelegem că metafora lui nu poate fi o realitate. „Sigur că există această dimensiune întunecată, sigur că există această necesitate constantă de a ne îndrepta nu spre un bine, ci spre ceva ce e mai puțin rău, și totuși, la ce bun să facem literatură, la ce bun să facem teatru, la ce bun să facem artă? Care este rostul absolut al experienței de a ne întâlni unii cu alții sub semnul artei?”, au fost întrebările adresate de Octavian Saiu scriitorului Eric-Emmanuel Schmitt. „Cred că experiența artistică este esențială călirii unui om, pentru a face umanitatea să avanseze. Prima dată când am fost la teatru aveam 11 ani. Mama m-a dus să văd Cyrano de Bergerac, iar Cyrano era interpretat de Jean Marais. Am asistat la acest spectacol și am fost fascinat de jambonul din carton. Știam foarte bine că este vorba despre carton, dar în același timp vedeam jambonul. Era în același timp fals și adevărat. Numim «artificiu» această oscilație dintre adevărat și fals. Eram fascinat de artificiu. În timp ce se desfășura spectacolul, am fost emoționat de destinul lui Cyrano, un om care nu credea că poate fi iubit. Eram un băiat foarte iubit, nu era problema mea. A fost însă prima dată când am plâns în

mod altruist, era prima dată când plângeam cu lacrimi filantropice. Aveam compasiune. Mi-a fost rușine să plâng, dar când lumina s-a aprins am văzut alături de mine adulți care plângeau. E minunat, mi-am spus. Teatrul este locul în care putem plânge împreună. O partajare a condiției umane, a umanității, de a plânge pentru probleme care nu sunt ale tale... Copil fiind, sigur că am plâns pentru problemele mele, dar atunci a fost prima dată când am plâns pentru ale altuia. Mama m-a întrebat la ieșire dacă mi-a plăcut și i-am spus că am adorat spectacolul și că vreau să fac asta mai târziu în viață. «Ce anume?» Vreau să fac să plângă toată lumea! Aceasta este vocația mea. Mama mea, care era îndrăgostită de Jean Marais m-a întrebat: «Vrei să te faci actor?» Am spus «Nu». Am privit afișul și am spus că vreau să fiu Edmond Rostand. El era autorul, el era cel care a organizat această strategie de a ne conduce la emoție", a fost de părere scriitorul.

Ancorat într-o tradiție culturală mai mult filosofică decât literară și teatrală, Eric-Emmanuel Schmitt a creat un tip de teatralitate unic, fără precedent, fără surse de inspirație. „Teatrul a fost o pasiune pe care am împărtășit-o cu mama de la început, din clipa în care m-a dus să văd Cyrano de Bergerac. Mi-a cumpărat cartea și într-o săptămână știam textul pe de rost. Când a văzut că sunt interesat de teatru m-a dus în fața unui dulap din casă pe care nu-l deschisese niciodată și mi-a arătat o colecție de texte de teatru. Avea toată literatura clasică a lui Shakespeare, Molière, Racine, Victor Hugo, Corneille. Așa că, la 11 ani, am citit toată opera lui Shakespeare, toată opera lui Molière, toată opera lui Racine, Victor Hugo, Corneille. Când pregăteam masa cu mama mea vorbeam despre personajele lui Molière ca și cum am fi vorbit despre vecinii noștri. Făceau parte din familie. Molière și Shakespeare nu-și judecă personajele. Le lasă să trăiască. Ca și Mozart... Nu-l condamnă pe Don Juan, îl lasă să trăiască. Aceasta a fost cea mai mare lecție. Să las personajele să trăiască", și-a încheiat pledoaria pentru teatru Eric-Emmanuel Schmitt. De la ora 13.00 a urmat o întâlnire între scriitorul și poetul Lucian Vasiliu, graficianul și profesorul universitar ieșean Dragoș Pătrașcu și teatrologul George Banu, care a avut ca temă cartea apărută în 2021 la Editura Junimea sub semnătura lui George Banu, Teatrul și spiritul vremii, lansarea numerelor 5 și 6 din revista Scriptor, dar și expoziția de pictură, grafică și instalație „Athanor" a lui Dragoș Pătrașcu. Lucian Vasiliu a amintit de faptul că în ziua de astăzi multe publicații de cultură apar doar în varianta online sau, pur ;i simplu, dispar, din cauza dificultă'ilor financiare. Din fericire, revista Scriptor reușește să apară: „Am venit cu revista dedicată lui Mihai Ursachi, primul român din exil care a revenit în țară. Sunt personalități pe care nu le-am uitat, mai ales pe malul Bahluiului, printre care Romulus Rusan, Constantin Cepraga, Corneliu Ștefanache", a spus Lucian Vasiliu. Dragoș Pătrașcu a adăugat că „domnul George Banu este foarte atașat de artele vizuale. De câte ori scrie despre câte o expoziție din Paris, de la Centrul Pompidou sau din altă zonă importantă de expunere, am tendința de a da un telefon la aeroport pentru a rezerva un bilet. Din fericire, se pare că nu i-a displăcut expoziția mea. Asta m-a liniștit puțin. Este un parcurs, un fel de sinteză a unei călătorii care a început în secolul trecut. Expoziția pleacă de la o lucrare din secolul trecut. Ani întregi am ținut-o după un dulap și apoi am zis că nu e atât de rea.".

De la ora 14.00, tot în Sala Mică a Filarmonicii de Stat, a avut loc conferința specială la care au participat George Banu, Claus Peymann, Emil Hurezeanu și Ioan Holender, prezentați de către directorul FITS, Constantin Chiriac. Întâlnirea a avut un scop dublu. Pe de o parte, prezentarea extrem de economică a operei de regizor și de om de artă, om de teatru, care a marcat scena culturală vieneză și europeană, a cărui radicalitate a uimit și a tulburat peisajul european, dar și o discuție despre spectacolul Regele moare, care a fost jucat pe scena Teatrului Național „Radu Stanca" în cadrul FITS 2022.

„Claus Peymann nu e austriac. Ei, aici a început povestea. A mai venit și de la Bochum. Unde naiba e Bochum?, am putea spune. Cu Claus Peymann ca

regizor, ca director, Burgtheater a fost cunoscut în toată lumea, ca niciodată înainte, ca niciodată după. N-a fost iubit, a fost enorm dușmănit de foarte mulți. Asta e în două cuvinte acest om subțirel, mai tânăr ca mine, Claus Peymann", a spus Ioan Holender.

„În Regele moare este vorba de pregătirea unei morți, în franceză e pregătirea reflexivă a morții. Le roi se mort sună mai bine decât Der König stirbt. Această piesă are un limbaj absolut pentru oricine se gândește serios la moarte, nu e scrisă la finalul vieții lui Ionesco. Suntem într-o perioadă în care limbajul absurd, râsul în fața absurdului, au devenit singurele mijloace de expresie în fața situațiilor realmente absurde. În anii 60 situația nu era absurdă. Era stânga și era dreapta", a menționat Emil Hurezeanu.

În intervenția sa, George Banu a ținut să amintească despre cum a scris Eugène Ionesco piesa Regele moare: „Toți am crezut că a fost o mare criză existențială a lui Ionesco la originea acestei piese. Totul la el e un amestec de tragic și comic. În ajun de Crăciun, nu știu în ce an, Ionesco a luat o răceală teribilă, avea temperatură, era convins că o să moară. În fapt, era o fabulație comică. A scris Regele moare într-o stare de panică complet ridicolă pentru că nu avea nicio boală gravă. Într-un cuvânt de jurnalist, Regele moare s-a născut dintr-o răceală. Eugène Ionesco n-a sfârșit așa. Acest rege care moare a fost montat în România, în general, mult mai emoționant, mult mai dramatic. Într-un mare succes din anii trecuți, făcut cu un actor reputat, Victor Rebengiuc, totul era emoție, melopee, pe când în acest spectacol de la Sibiu e seducător amestecul dintre grotesc și tragic, între carnaval și moarte. Acest lucru mi se pare, într-adevăr, o interpretare foarte pudică, deloc directă, excesiv de sensibilă a lui Ionesco, dar totodată profund tulburătoare. E cum era Ionesco, un bufon care plânge. Opțiunile lui Claus Peymann au fost opțiuni de regizor, dar și opțiuni extrem de intransigente pe planul politicii culturale, pe planul gândirii, pe planul mentalității sociale, grație extraordinare afinități pe care a cultivat-o cu Thomas Bernhard. Cred că putem vorbi despre această personalitate care a condus Burgtheater și a făcut dintr-un loc reputat, tradiționalist, un loc efervescent, iradiant și să nu folosim cuvântul puțin inflaționist, revoluționar, mai greu de tradus, care a făcut din Burgtheater un teatru rebel".

În numele frumuseții, FITS a adus și dezbatere de spirit cu invitați speciali, cunoscuți la nivel mondial, reprezentanți a ceea ce înseamnă arta teatrului și diplomație, inclusiv diplomație culturală.

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 stim 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

Amore. Doar iubire...

de Diana Nechit

Cel mai recent spectacol produs de către Pippo Delbono este o călătorie inițiatică printre meandrele iubirii, Amore, „adevăratul angrenaj al organismului uman" care filtrează, traversează și se lasă traversat de tot ce întâlnește în cale. Acest imn dedicat sentimentului iubirii începe din Portugalia, cu tonalități de fado și poezie, traversează Capul Verde, Angola și Mexicul într-un periplu liric și vizual de o mare sensibilitate.

Amore e un cânt al disperării, iar Delbono, deopotrivă disperat și puternic, umil în fața forței vitale ale acestui sentiment, se lasă cuprins de energia sa clocotitoare și-l preaslăvește în toată necesitatea sa, în toată suferința și disperarea sa.

Înveșmântat într-un costum alb, elegant, creatorul coboară de pe platoul scenic, printre rânduri și se așază pe un scaun, lăsând magia să se întâmple: fluxul cuvintelor poeților și poeteselor din lumea întreagă (Carlos Drummond De Andrarde, Sophia de Mello Breyner Andresen, Jacques Prévert, Rainer Maria Rilke etc.) inundă spațiul sălii, iar vocea sa, caldă, vibrantă le conferă adevăr și forță lirică. Cuvintele cântecelor se amestecă cu cele ale poeților, cu cele ale cotidianului iubirii, dar și cu imaginile și cu vocea susurată, aproape inaudibilă a lui Delbono. Unicul element scenografic prezent în scenă este silueta unui copac desfrunzit, cu ramurile surprinse într-o mișcare încremenită, poate un simbol al absenței, al doliului pe care regizorul mărturisește că l-a traversat și care continuă să-l macine. Copacul este protagonistul unui sentiment al renașterii, dar se transformă treptat în Alentejo-ul lui Jose Saramago: Portugalia – pământul iubirii puse în cântec, al iubirii pierdute, pământ ars și plin de secrete. Esența autobiografică nu se transformă într-o exhibare a sinelui, dar partitura poetică și lirică care-i structurează creația, o transformă mai degrabă într-un sentiment universal, împărtășit în unanimitate și care aparține tuturor.

Elementul dramatic fundamental este fado-ul în interpretarea a doi artiști de excepție, Miguel Ramos și Pedro Joia, cărora li se alătură vocea caldă și expresivă a cântăreței din Angola, Aline Frazao, totul îmbinat într-o dramaturgie muzicală care iluminează spațiul, care electrifică resorturile cele mai intime ale publicului prezent în sală.

Dacă sufletul vibrează la imnurile poetice, privirea se lasă purtată de tablouri vizuale de o picturalitate delicată, de subtile jocuri de umbre, în tonalități de roșu și negru, scurtcircuitate de albul costumelor și al parurilor: figurile solitare, cadrele statuare sau frenetice, sunt însoțite de efecte de lumină sugestive, iar scenele de grup ne inițiază în ritualuri ale căror semnificații ne conduc spre alte lumi, alte credințe și alte sensuri spirituale. Totul se succedă ca într-o galerie animată a posibilelor imagini ale iubirii care hipnotizează privirea: o îmbrățișare candidă, albă, tăcută, un corp care freamătă pe acordurile unui cânt antic, o iubire surprinsă în încleștare, o iubire îndoliată, un bal mascat... În fundal, Portugalia și contradicțiile sale... Un spațiu care primește și care trăiește sentimentul diversității, un spațiu al trecerii, chiar al evaziunii, un refugiu...

Această incursiune în sentimentul iubirii se întâlnește, pe alocuri, cu cel al morții, așa cum este prezentarea dansului ritmic al femeilor înveșmântate în alb, cu chipul pictat, vestale ale unui cult în care Eros și Thanatos coexistă ritualic. Ceea ce surprinde la acest spectacol este totala sa simplitate, dar mai ales, dificultatea de a-l povesti, de a-l surprinde în cuvinte: este un discurs direct, fără sensuri ascunse, fără nimic de ascuns, sincer și dezgolit, impudic la nivelul exprimării sentimentului. Un spectacol care ne invadează cu delicatețe, care ne răpește și ne poartă spre pământurile arse ale fado-ului.

La final, Delbono urcă, cu sfială, cu un pas lent, din nou pe scenă, se întinde sub copacul desfrunzit ca pentru a-și odihni sufletul, trupul. Un bărbat în alb la poalele unui copac alb. Emoțiile la unison ale publicului se revarsă într-un șuvoi cald de aplauze, iar, pentru câteva clipe, suntem mai buni, mai frumoși, plini de iubire. O nouă viață de parcurs, o nouă iubire de regăsit, un dar...

Pippo Delbono

Amore, o „hartă" a memoriei, emoției, experienței

de Alba Stanciu

Un spectacol cu o copleșitoare încărcătură teatrală, creat ca recital al excelenței artei actorului ce îl are în centru pe artistul italian Pippo Delbono, o etalare a perfecționismului creat de discursul simbolic și abstract al formelor vizuale generate de explorarea sensibilității, de paleta cromatică a imaginii conturată de esențiala dramaturgie a muzicii, Amore este un veritabil „salt" în universul interior al artistului, o teatrală scufundare în texturi suprarealiste.

Fluidul melanj creat de imagini (care combină fragmente disparate din memoria lui Delbono și mărturii bazate pe experiența personală a artiștilor din spectacol) este suprapus „alunecărilor" spre zona imaterială și indefinibilă a visului, care recuperează senzații în care atât durerea, tristețea, angoasa dar și pasiunea, tandrețea, extazul devin traduse prin forme, simboluri, compoziții cu consistență universal umană. Stranietatea fascinantă a „narativului" compoziției Amore urmărește latura irațională a visului, artistul italian „montând" diafane referințe ce configurează fragmente ale memoriei, texturi transparente ce invocă cele mai subtile senzații tactile legate de elementele naturii, de vânt, valuri, materiale minerale sau texturi fluide, păstrate aleatoriu în amintire. Din acestea este recompusă substanța vie a teatralității cu vitale valențe plastice ce creează imaginarul. Acest proces al adâncirii în vis și memorie este însoțit de materia incandescentă a cântului vocal portughez, de efectul „coroziv" creat de vocea specifică a interpreților, de acordurile de chitară ce definesc pulsul sanguin, al zonei hispanice, încărcat de efervescențe arhaice cu rezonanțe și teme din muzica fado, de dansul impulsiv și, totodată, simbolic. Parcursul emoțional trasat de spectacol traduce în imagini consecințele experienței, formulă orchestrată de Pippo Delbono pe mai multe niveluri semantice ale teatralității. Este vorba de un halucinant periplu derulat în zone geografice conturate de cultura portugheză, însoțit în permanență de poezie (texte de Carlos Drumming De Andrade, Eugénio de Andrade, Daniel Damasio, Asensao Filipe, Sophie de Mello Breyner Andresen, Jacques Prévert, Rainer Maria Rilke, Florbela Espanca), de cuvântul care devine formula „totală" și „firul conducător" al acestei compoziții. Textura imaterială a peisajului deopotrivă real (Portugalia, Angola, Capo Verde) și interior este continuu vitalizată de abisul fanteziei, regenerată de întâlniri plastice de forme simbolice umane, montate în tablouri cu esențiale valențe vizual-teatrale, de culoare, de efectele jocului cromatic, de „finețea" grafică a tabloului teatral.

„Ideea fixă" invocată în mod leitmotivic de artistul italian, căutarea iubirii, generează stări contradictorii și antagonice între teamă și dorință, erotism și iluzie, revoltă și supunere, îndrăzneală și neputință, culminând în explozii de nebunie și furie datorate întâlnirii cu „indiferența" celuilalt după „consumul" iubirii. Suferința și dezorientarea sunt mereu urmate de regenerare și de continuarea căutării iubirii.

Explorarea acestor nuanțe este, totodată, stimulată de varietate, de infinitele posibilități și fizionomii simbolice ale pasiunii, susținute de intervențiile artiștilor ce expun experiențe condiționate fie de contextul cultural, fie de tensiunile create de „diferență" (Dolly Albertin, Gianluca Ballare, Margherita Clemente, Ilaria Distante, Aline Frazao, Mario Intruglio, Petro Joia, Nelson Lariccia, Gianni Parenti, Miguel Ramos, Pepe Robledo, Grazia Spinella).
Amore creat de Pippo Delbono este o culminație a virtuozității artistice, un vital stimulent al asociațiilor atât intuitive dar și raționale, ce favorizează decodificarea acestei texturi compozite prin prisma totalității, a triadei creată de textul poetic, imagine și sunet, ce vizează o expresie universală și esențialistă umană a iubirii, realizată prin corp, gest, cânt și mai presus de toate, cuvânt.

Regele moare. Câteodată și dictatorii

de Diana Nechit

Despre actualitatea lui Eugène Ionesco, dar și despre ciclicitatea istoriei s-au scris mii de tomuri. Dar cât de necesare sunt asemenea primeniri, atât textuale, regizorale, dar mai ales morale, ideologice pentru sensibilitatea contemporană – asta este o prioritate etică a unor timpuri similare celor trăite de dramaturgii absurdului după cea mai mare deziluzie și dezvrăjire din istoria modernă a umanității. Din păcate, nu și ultima! Regizorul austriac Claus Peymann revizitează textul ionescian cu o fidelitate textuală aproape canonică, subtextul și metatextul propus de dramaturgul franco-român fiind mai mult decât elocvent. Metafora politicului rezonează acid și deranjant, iar punctele de suspensie se adaptează condițiilor politice actuale ca un mulaj perfect, aproape astringent. Ionesco a reușit cu ajutorul umorului, al unui umor care frizează grotescul, să ilustreze un rău atât de rău, încât nu se poate trece peste el decât făcând glume pe seama lui. Spre deosebire de Heiner Müller, nici Ionesco, nici Thomas Bernhard nu deveniseră cinici, iar atitudinea lor era cea a unor „clovni filozofici care nu-și pierdeau umorul, nici măcar în disperare".

Pentru regizorul austriac, monștrii care trăiesc în oameni pot ajunge brusc la putere și destabiliza echilibrul fragil al unei Europe și așa mult încercată: „Este o nebunie. Iar teatrul absurdului este teatrul nebuniei. Deci se potrivește. Noi înșine observăm nebunia și o simțim în noi. Deodată fiarele s-au întors și preiau controlul." Bérenger este sinonimul aproape perfect al regelui-dictator, seniorul absolut care a câștigat 180 de bătălii și care nu a avut niciodată timp să se pregătească de moarte. În realitate, el este un rege care domnește peste un regat al fricii, al decadenței și al morții. Nu mai are pământuri, nu mai are supuși, iar puterea a devenit mai degrabă o metaforă casnică, grotescă și lipsită de substanță. Decadența se întinde ca o molimă peste oameni, timpuri și locuri. Atât materialul, cât și imaterialul se acoperă de porii acestei rugini corozive: palatul se prăbușește, molimele amenință palatul, distrugerea se propagă în unde succesive, iar cursul istoriei se perturbă amenințător. În fața acestor iminente dezastre, regele e neputincios, lipsit de vlagă și de acțiune, fantoșă decrepită a unor „iluștri" descendenți. Cu ultimele puteri, pe care doar disperarea și suflul puturos al dispariției le mai dau, acesta se agață de mica colectivitate slugarnică, de ecourile estompate ale unei trecute puterii, dar în cele din urmă, la sfârșitul spectacolului, regele trebuie să moară printre ruinele unui regat în bucăți. Paznicul palatului, guardul (care are și rolul de a declama aparteurile pentru public) anunță implacabil și ditirambic momentele decăderii. Tot astfel, personajul care însumează atribuțiile doctorului, călăului, astronomului și bacteriologului punctează în cheie grotescă mefiența continuă a celor care refuză să privească moartea în ochi.

Triada puterii este completată de cele două imagini feminine, divergente din toate punctele de vedere: vârstă, aspect fizic, temperament, vestimentație, cromatică, dar, în special, ideologie. Marguerite, prima soție a regelui, îi remarcă declinul cu maliție și usturime, asemenea unei Moire progresiste, pe când Marie cea blândă este nostalgică, obtuză în iubirea ei necondiționată, admirativă și compasională.

Timp de aproape două ore suntem martorii degradării fizice și morale a regelui-fantoșă, trecerea în neant fiind punctul terminus al acestei aventuri existențiale. Momentul trecerii în neant este sugerat de un ritual

al dezgolirii, veșmintele și accesoriile fiind emblema exterioară a unei puteri iluzorii, de suprafață. Moartea regelui sugerată de dezvelirea treptată este dublată scenic de degradarea spațiului, palatul, hlamida regală fiind metonimiile unei lumi pe cale de dispariție, dar și ale unei lumi care trebuie să dispară. Degradarea, dispariția are atât în text, cât și în reprezentația lui Peymann, un efect curativ, redemptiv, fiind singura ieșire plauzibilă.

Scenografia, similară cu cea imaginată de Jarry pentru Ubu rege, pare pe alocuri inspirată de imaginea fantezistă a unui copil îndrăgostit de legendele medievale: costume cu elemente medievale, dar cu stilizări de bufonerie, decorul monocrom cu contrapuncte de roșu care sugerează moartea, puterea, regalitatea decrepită, într-un univers al dezintegrării. Palatul este construit scenic printr-un perete fix susținut de pânze cu proiecții. Sugestia pe care dispozitivul scenic o conferă este de un echilibru precar, asemenea unei construcții din cartoane colorate sau cărți de joc realizare de către un copil poznaș și crud.

Claus Peymann nu și-a pierdut niciodată încrederea în teatru de-a lungul anilor și consideră ca prin teatru putem genera acel impuls al acțiunii care anihilează frica, iar aceasta face parte din psihicul uman: „Teatrul nu va pieri (...) Fără artă, fără teatru, societatea este prea concretă (...) Am uitat cât de buni suntem. Poate că nu suntem relevanți pentru sistem, dar suntem critici pentru sistem și nu am fost niciodată doar niște constructori. Întotdeauna am fost distrugători. Iar arta trebuie să pună întrebări."

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU

24 Iunie - 3 Iulie

DEDEMAN
Partener oficial

F I T S

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

Regele moare. Aici nu există repetenți

de Mihai Trăsnea

Absurdul lui Eugène Ionesco, imploră, mai mult decât orice, cred, vitalitate, una care să se resimtă în întreg spectrul emoțional uman, de la râsul care să crape buzele și obrajii până la cele mai ascunse adâncuri ale refugiilor omenești, iar exact acest lucru livrează cei de la Theater an der Josefstadt cu montarea lor, Regele moare în regia lui Claus Peymann.

Într-o cameră delimitată de o pânză incoloră, aproape transparentă, mai multe uși deschise prezintă un întuneric care pare să nu ascundă nimic, care s-ar mulțumi să fie doar atât, lihnit. Iată tărâmul sau, mai degrabă, prăpăstiile peste care încă mai domnește acest rege. Regatul aflat în ruină, această cameră cu trei tronuri, găzduiește ultimele licăriri de viață de pe acest tărâm. Primul lucru pe care îl observăm când scena prinde viață este cromatica acestui spectacol, un esențial de culori non-invaziv, pe care îl observăm răsfrânt cu sens: negru, alb și roșu, viață, moarte, dar și combustibilul care ne poartă între aceste două destinații, sângele, care este prezent în jurul gâtului personajelor, sau pretutindeni peste regele care nu vrea să accepte dispariția acestui motor.

Această alegere este una cât se poate de conștientă, căci nu distrage câtuși de puțin de la măiestria de care dau dovadă actorii, fiecăruia fiindu-i croite momente diverse, speciale, prin care să surprindă de fapt situația în care se află, de a observa o moarte, dar de a nu putea face nimic precis. Ore Stefanek în rolul Primei Regine clădește fundația tuturor relațiilor care ne vor fi prezentate printr-o forță impenetrabilă de care dă dovadă și pe care o menține (ce-i drept, deghizată), chiar și în ultimele momente, cele mai sensibile, ale acțiunii. Ca o față a aceleași monede, Maria Köstlinger, în rolul celei de-A Doua Regine aduce o efervescență care parcă este menită să destabilizeze momentele în care am vrea să dăm dreptate deplină Primei regine. Johannes Krisch, prin rolul Doctorului, face uz de o coregrafie interesantă, vorbele sale asemănându-se cu vocea rațiunii (pe care o vrem cât mai în spate în timpul situațiilor ce țin de afect), la o privire atentă, îl găsim mereu în spate, rareori ajunge în buza scenei, iar dacă se întâmplă, este doar cu un scop ce ține de domeniul său. Johanna Mahaffy în rolul lui Juliette, împreună cu Marcus Bluhm în rolul Străjerului reușesc să aducă acea ironie de care, ca ființe umane, avem nevoie în momentele în care nu știm cum să lungim secundele sau minutele. Deși raportul comic/tragic dintre cei doi este unul diferit în continuă schimbare, dibuim că toate glumele naive ale străjerului erau necesare, în momentul în care cei doi sunt izgoniți din spațiu de către o forță pe care nu o pot înțelege.

Ne rămâne doar unul, regele care... moare, un proces mai mult decât complex, de care ființa noastră se ascunde încă din primele momente ale nașterii.

Bernhard Schir este cel care dezvăluie acest proces, iar atenția cu care o execută este fascinantă. Datorită lui înțelegem și mai profund jocul celorlalți, datorită întrupării disperării sale înțelegem de ce pereții se surpă, sau de ce, de fapt, Regele moare. Spectacolul este despre noi toți, despre cum uităm, despre cum încercăm să ne aducem aminte, sau despre cum credem că știm totul, doar că apoi să ne speriem de niște simple trepte... Nu o să îl uit pe acest actor pentru cum a reușit să rezolve problema vârstei pe care textul o prezintă (400+ ani). Când depune efort, regele scâncește de durere, se întâmplă o dată, de două ori, chiar de trei, dar apoi percepem mai bine sunetul, devine familiar, într-un final ne dăm seama: această ființă scârțâie, literalmente. Sunetul pe care Berhard reușește să îl producă este ceva a cărui origine ne-am aștepta să o găsim la mobiliere vechi, sau la mașinării care nu se mai fabrică, dar pe care le forțăm să-și continue datoria.

Claus Peymann atinge absurdul în cel mai sensibil punct al său, în care nu știm dacă să plângem, să ne bucurăm, sau să râdem. Confuzia existenței simultane ale acestor stări ne apără de reflexul introspecției, pe care regizorul îl captează prin agitația tuturor personajelor (în afară celor care reprezintă rațiunea de a-l ține ocupat pe rege). Ni se dovedește că se moare printr-o ultima răsuflare, poate în singurătate, dar că, până acolo, avem nevoie de tot ce ne poate ajuta să respirăm.

Scaunele

de Diana Nechit

Eugène Ionesco pare să fie alegerea sigură și inconturnabilă pentru selecția spectacolelor din FITS 2022, când absurdul, perceput atât la scară istorică, cât și individuală se întinde și cuprinde harta geopolitică a Europei. De data aceasta, Ionesco este surprins într-o triadă artistică de excepție: Gabor Tompa, Dragoș Buhagiar și excelenții actori, Oana Pellea și Patrick Le Mauff. Inițial, metafora ionesciană sugera aluzii politice la dictaturile și absurdul marilor războaie europene, dar, treptat, reprezentația a mutat nucleul de sensuri și semnificații înspre o realitate apocaliptică, post-umană, în care tehnologia devine noua dictatură, noul element de dezumanizare. Androizii sunt cei care vor anihila limbajul și comunicarea interumană, iar spectacularul, ceremonialul relațiilor interumane, teatralitatea inerentă oricăror constructe sociale vor fi înlocuite de inteligența artificială, de circuite prestabilite de acțiune și reacțiune. Metafora așteptării, proprie dramaturgiei ionesciene, structurează și în acest caz estetica receptării spectaculare. Reprezentația poate fi destructurată în straturi succesive, concentrice, care închid și deschid sensurile interpretării. Prima sugestie, primul strat care frapează conștiința și privirea spectatorului este acela al spațiului reprezentării. Regizorul și scenograful reprezentației recompun scenic o lume aflată în descompunere, o umanitate post-apocaliptică, accentuată și de prezența androidului din ultima secvență a reprezentației.

La nivel vizual, suntem confruntați cu un spațiu în destrămare, un spațiu insular, lacustru, rotund, izolat, dar și pierdut într-un cadru nocturn, inundat de apă toxică, corozivă, asemenea unei plute pierdute pe un ocean negru. Plafonul crăpat e înalt, deschis spre verticalitate, spre ascensional, dar orice redempțiune este anihilată, salvarea nu mai vine de sus, dinspre un cer mut și impasibil. Elementele care (re)compun spațiul aparțin lemnului și apei, elemente vii, reactive, care se completează sau se anihilează reciproc, elemente supuse uzurii. Podeaua uzată poate fi și ea o metaforă a inutilității trecerii timpului, a miilor de pași făcuți în așteptarea unei salvări care se lasă așteptată.

La nivel sonor, apar mai multe sugestii, care supradimensionează spațiul: apa, picătura de apă care distruge, care potențează ideea de ruină, de degradare. Centrul sonor acvatic este suplimentat de un registru al stridențelor, cu trimiteri evidente spre zgomotele de rău augur ale arealului războaielor atomice, sirene care anunță catastrofe, cataclisme nucleare. Peste toate acestea, inserturile muzicale care aparțin

boemei franceze postbelice, ecouri îndepărtate și nostalgice ale unor epoci în care teatralul, artisticul încercau să resusciteze o Europă rănită, dar trezită la viață.

La nivel compozit și estetic, vizualul scenic reamintește pe alocuri de estetica cinematografică a lui Roy Andersson, cu personaje bătrâne, decrepite, excentrice. Machiajul cadaveric al personajelor, naiv, întărește această senzație de marionete umane surprinse în marele circ al istoriei.

Cele două prezențe scenice, Bărbatul și Femeia, care este succesiv Mama, Soția, Menajera, reproduc două partituri actoricești complementare, două atitudini contrastante. El reprezintă elementul pasiv, statismul, iar ea, elementul dinamic, este exuberantă, energică și inventivă. Bărbatul este creat din elemente contrastante, unui chip bătrân, machiajului cadaveric i se asociază o freză infantilă, extravagantă și veșminte clovnești, caricaturale.

Femeia este elementul declanșator care propune miza jocului, jocul de-a teatrul într-o lume în care oamenii au dispărut, în care noțiunea de invitați nu mai există, în care spectacolul nu mai are ce căuta și pe care trebuie să o recompună prin intermediul convenției teatrale.

Proprie și comună le este exagerarea și emfaza cu care-și schimbă ținutele de scenă, rămânând, totuși, prinși în carapacea bătrâneții: mersul, ticurile, ușorul tremurici al membrelor, postura și vocea. Așteptarea se concretizează și la nivelul pragmalingvistic: cei doi vorbesc, repetă la nesfârșit replici și reiau mereu aceeași frază. Atunci când limbajul se sclerozează, scleroza convieţuirii supuse degradării și a unei așteptări zadarnice devine și mai evidentă.

Teatrul devine astfel artificiul prin care degradarea, descompunerea pot fi anihilate, iar scaunele devin astfel elementele unei teatralizări care reconstituie o lume pierdută, creând în spațiul domestic surprins în degradare accelerată o sală de spectacol improvizată, un simulacru al unei normalități pierdute, aflate într-o progresie accelerată. Acestea sunt introduse progresiv, acumulează spațiul, iar în cele din urmă îl invadează, îl copleșesc. De obicei, scaunele sunt identice pentru a asigura anonimatul și egalitatea invitaților. Aici ele se remarcă prin diversitatea lor: mai vechi și mai noi, stiluri diferite, provenienţe și utilități diferite, ca pentru a capta mesajul unei lumi diferite, compozite aflate în așteptarea unei salvări inerente. Scaunele devin o metaforă a unor contenitori diferiți în căutare de conținuturi, de sens, iar îngemănarea dintre text/reprezentație, uzura materială și uzura trupească devine o parabolă a unor timpuri în care așteptarea devine sinonimă cu urgența!

HOTSPOT CULTURAL

VEZI 360

12 MUZEE CELEBRE ÎNTR-O SINGURĂ GALERIE DIGITALĂ

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.

TRIOMIX

Spectacol de dans virtual la Sibiu

de Teodora Minea

Gigi Căciuleanu, împreună cu Fundația Art Production și cu sprijinul JTI, a propus pentru această ediție a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu un modus vivendi nou în artele coregrafiei. Realitatea virtuală permite spectatorului să pătrundă până în interiorul evenimentelor, iar TRIOMIX pe aceasta se bazează: pe experiența spectatorială personală în 360 de grade, redate cu ajutorul unei noi tehnologii de filmare stereoscopică. În acest fel, nu există niciun unghi ascuns pentru cel care privește, fiind identificat cu camera care filmează coregrafia, iar posibilitățile și unghiurile din care acest spectacol se poate privi țin numai de alegerile personale. Spectatorul devine „el în situație" și, timp de opt minute, se transportă în acest modus vivendi virtual al universului „cât o cameră", după spusele maestrului Gigi Căciuleanu.

Trei personaje diferite, două femei și un bărbat, ale căror destine se întâlnesc pentru o foarte scurtă durată. Cine sunt personajele și de ce se află în aceeași încăpere virtuală cu spectatorul ține doar de opțiunea estetică a privitorului. O rochie albă, ușoară este costumul personajului feminin tânăr, interpretat de Lelia Marcu-Vladu, intră în contrast puternic cu rochia de un roșu apăsător pe care Ana-Maria Iacob o poartă și cu costumul simplu, negru al lui Bogdan Iacob. Toate aceste personaje contrastează puternic între ele, însă stilistica dansului se păstrează. Pe acordurile lui Anton Reicha, mișcările sunt o fuziune între dansul cursiv de societate și dansul experimental, cu geometriile tipice lui Gigi Căciuleanu.

Experiența de privitor al unui spectacol cu ipoteza teatrală hic et nunc modificată a fost necesară pentru a înțelege noile forme de expresie artistică. În ciuda faptului că teatrul (sau dansul, în acest caz) nu mai are loc aici și acum, ci într-o realitate virtuală, paralelă, spectatorul continuă să aleagă ceea ce să vadă și pentru cât timp, el își mai poate face mental un montaj semiotic al spectacolului după preferință. Totuși, chiar dacă premisa semantică a spectacolului a fost confirmată, cursivitatea estetică și participarea spectatorului au fost atinse, nu pot să nu amintesc și experiența mea, pur subiectivă, auditivă: se auzea supărător de tare muzica de la cei care se uitau la același spectacol, numai că în stadii diferite. Tot pentru a completa senzorial experiența sonoră, aș fi lăsat sunetul de parchet care scârțâie sub apăsarea pantofilor dansatorilor sau aș fi adăugat sunetul produs de materiale în momentul atingerilor de alte texturi, tot acest univers ce poate fi perceput în momentul în care, în realitate, stai într-o cameră cu trei dansatori.

Inovația primează în această ecuație, funcția de experiment fiind reprezentată coerent în spectacolul TRIOMIX de toată echipa de lucru: Gigi Căciuleanu - concept, coregrafie, costume, scenografie și desene inserate, Andy Lupu - regie 3D, după o idee de Oana Iacob.

JTI

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.

TRIOMIX

de Sandra Sankat

În cele opt minute de negru, alb și roșu ale performance-ului de dans contemporan semnat de Gigi Căciuleanu, spectatorul devine implicat direct în triunghiul amoros al dansatorilor prin intermediul realității virtuale. Odată instalați pe cap ochelarii VR, ești primit într-un culoar marcat de bolți uriașe. Nu îți poți da seama dacă e vorba despre vreun spațiu mistic, poate un templu închinat iubirii. După depășirea senzației de imponderabilitate inițială, realizezi că te afli în mișcare. Îți dai seama pentru că pașii tăi sunt cei care se aud pe culoarul imens, pentru că treci pe lângă siluete abstractizate, ca rămășițele unor mișcări și care par să anunțe mișcare. Cerul liber de deasupra și atmosfera acestei antecamere anticipează o experiență spirituală, însă camera în mijlocul căreia ești brusc teleportat îți dă de înțeles că despre altceva e vorba, mai degrabă ceva conectat la fizic și material.

Mutând privirea de la stânga la dreapta, observi o cameră elegantă, dar aproape goală; două canapele, o oglindă mare, o eșarfă roșie. Însă intră el în costum negru și cu o servietă neagră, de care nu se desparte până la final. Cele două femei, una în rochie albă, cealaltă în roșu, intră și ele, poziționându-se în capete diferite, ca într-un ring de luptă. Începe un soi de tango reinterpretat în stil contemporan și... în trei. Asiști la un ménage à trois, iar poziția pe care o ai te face să simți atât un gol în stomac, cât și că privești dintr-un punct privilegiat. Ești voyeur în mijlocul unui triunghi amoros în pași de dans, iar cei trei dansatori par să depindă de privirea ta, care acționează ca un nucleu și ca un martor fără de care nu și-ar putea desfășura seducția. Dincolo de hipersenzorialitatea oferită de imersiunea în VR, experiența devine una și mai personală și mai intensă prin poziția de cameră 360°, care îți permite să-ți însușești orice unghi posibil.

Astfel, observi că mișcarea predominantă în jocul lor este pendularea între cele două femei, care îi lansează invitații la seducție cu priviri ba galeșe, ba serioase. Traversând într-un ritm fluid camera prin jurul tău, cei trei ajung să se angreneze într-un dans cu mișcări voluptoase care strălucesc prin intensitatea erotismului acumulat rapid. Deși spațiul este umplut cu eleganța pașilor celor trei, mișcările lor par să susțină și o agresivitate pe care o asociezi cu lupta de cucerire a bărbatului de către cele două femei. Acest lucru se resimte și în dinamica trio-ului, în care puterea înclină mai apăsat spre cele două avataruri feminine. Privirile dintre ei amplifică mișcările suave, iar dialogul seducției este susținut de replicile-mișcare. Fluiditatea dansului și corporalitatea cursivă sunt dublate de tensiunea erotică vibrantă, care reverberează în cameră alături de muzica cu tonuri ludice. În economia coregrafiei, fuga în cerc devine un laitmotiv și punctul central al jocului în trei.

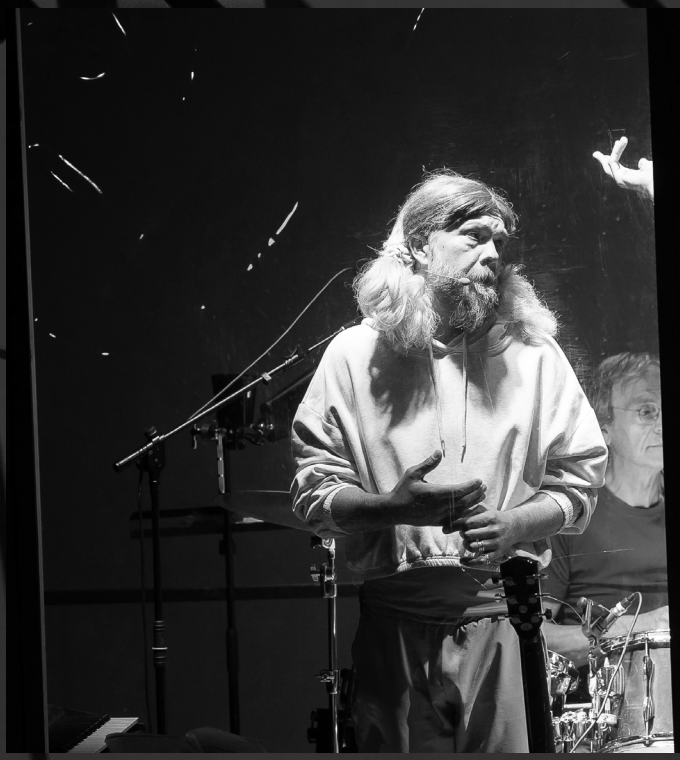
Deși sentimentul de febrilitate erotică este menținut constant de-a lungul performance-ului, un punct de apogeu este cel în care dansatorii își îndreaptă privirile spre cameră, adică spre tine, reamintindu-ți încă o dată de poziția de intrus și readucându-te pe aceeași poziție vulnerabilă pe care o au și ei, priviți într-un moment atât de intim. În finalul acestui dans amețitor, climaxul vine odată cu deschiderea servietei lui. Camera se umple de foi albe, ca și cum dansul lor nu a putut înregistra concluzii. Extenuați și satisfăcuți de dansul de dragul seducției, cei trei dansatori rămân în colțuri diferite ale camerei, învăluiți acum într-un alb-negru care estompează toată senzualitatea, acum evaporată.

Chirița în carantină.
Povestea continuă...

de Diana Nechit

După efervescența Chiriței în concert din 2019 (premiul UNITER pentru cel mai bun spectacol), Ada Milea revine la pitorescul personaj alecsandrian, într-un spectacol nou după Matei Millo, cu un scenariu dramatic semnat de Ada Milea, Anca Hanu și Cosmin Scotănilă, pentru a inventaria artistic și satiric obiceiurile de carantină ale sus-numitei doamne, într-un fan fiction savuros și plin de miez. Inepuizabilă sursă de umor grotesc, personajul nostru eponim nu se lasă nici aici mai prejos, „criză, ne-criză", are aceleași vicii și apucături: aerele de mare doamnă, preferința pentru tratamente speciale, elogiul mitei ca soluție universală împotriva tuturor piedicilor de orice sorginte, har și fler pentru matrapazlâcuri necurate și aplecăciune pentru tot soiul de escroci, sentimentali sau nu. Cu o asemenea tară identitară, Chirița nu are cum să nu transforme carantina într-un spațiu/timp al satirei moravurilor unei actualități surprinse într-un mediu claustrant care naște monștri: corupție, stres, teorii ale conspirației, dezinformare, relații interumane distorsionate. Ni se prezintă o panoramare plină de umor a realităților la care am fost cu toții părtași, martori mai mult sau mai puțini „atinși" de germenii patogenii ai fricii și ai bolii.

În noua formulă performativă, Ada Milea își conduce actorii și personajele din precedenta creație clujeană spre noi aventuri și, mai ales, spre noi tehnologii și medii: internetul, digitalizarea, platformele de comunicare. Galeria de personaje este completată cu unele noi, inventate și regurgitate de către acest spațiu al tehnologiilor de comunicare: Programatorul, Leonaș și Luluța devin roboții MeMe și LuLu. Întregul construct dramaturgic se articulează în jurul unor linii de forță: relația dintre om și tehnologie, relația dintre om, societate și măsurile impuse prin carantină și care au lăsat urme evidente, sechele, la nivelul psihicului uman, al sănătății noastre emoționale.



Ada Milea concentrează și distilează toate aceste situații angoasante într-una unificatoare, dar toxică: carantina este asigurată de către o firmă de roboți, a căror prezență este intimidantă. Umorul reușește să aneantizeze starea de angoasă, dar realizatoarea îl diluează într-atât încât efectul curativ să fie accentuat de o anumită senzație de urgență, de conștiință trează. Mediul familial, spațiul domestic devine celula, spațiul carceral în care alaiul de personaje, cu Chirița în frunte, sunt nevoite să coabiteze. Privarea de libertate, lipsa spațiului de manevre scoate la iveală ca sub o lupă cu lentile macro, întreaga disfuncționalitatea a sistemului. Aristitza, Calipsitza, Bârzoi și Gulitză sunt dominați de figura impunătoarei Chiritza, care seamănă dezordine și haos: învesmântată în ținute lejere, de casă, dar cu aceeași coafură pretențioasă și exagerată, se crede deasupra legilor și deasupra tuturor. Indisciplina proverbială a cetățeanului român, aplecarea sa spre teoriile conspirației, genialitatea cu care încearcă să găsească tertipuri evazioniste sunt reprezentate caricatural, hiperbolizant, în personajul Chiritzei, care ne surprinde cu inventivitatea sa în ale dizidenței cetățenești. Pandemia a afectat-o în resorturile ei cele mai intime, i-a restricționat accesul la afecțiunea și admirația celor din jur, cu efecte nocive asupra corpului său emoțional. Relațiile de familie și amorurile clandestine sunt periclitate, dorințele ei nu mai pot fi satisfăcute, coruperea autorităților devine o practică recurentă, pandemia cenzurând toate ieșirile personajului nostru. La toate acestea se adaugă și frecventarea unor rețele periculoase de interlopi.

Registrul sonor este mult diferit față de precedenta creație: tonalitatea lejeră, frivolă a fost înlocuită de una mai dramatică, pe alocuri violentă, dură. Sonoritățile sunt masculine, pline de forță, contrastând cu feminitatea exagerată a Chiritzei, care, din cauza pandemiei, a mai câștigat în plenitudine și voluptate. Prezența tehnologiei, a roboților este susținută sonor prin inflexiunile electronice ale unei muzici mecanice, aproape sintetice. Corpurile actorilor sunt fie supradimensionate (Chiritza), fie în dezacord cu identitatea lor (Aristitza, Calipsitza) și devin expresia disconfortului fizic și emoțional resimțit în pandemie. La această sugestie contribuie și sugestia mecanicistă, automatizată, imprimată de către alegerile coregrafice ale spectacolului.

Umorul rezidă, dincolo de situațiile hilariante, și în mix-ul dintre limbajul și graiul moldovenesc și accentele electro ale muzicii, de asocierea provincialismului și strălucirii de mahala cu robotica și tehnologia de top.

Măiestria cu care Ada Milea combină toate aceste elemente într-o structură de vodevil, inserturile contemporane dramatice și chiar violente într-un mulaj lejer, aparent frivol sunt doar o măsură a talentului inegalabil al acestei creatoare care vine să netezească cu umor și înțelepciune hâtră toate asperitățile unei contemporaneități surprinse în toată patologia sa.

3SURORI | despre naufragiul în stadiul oglinzii

de Alina Grau

Adaptarea lui Luk Perceval după Trei Surori de Anton Pavlovici Cehov este un spectacol încărcat de melancolie, despre ce ratăm mereu în viață, despre aspirații care pot să evolueze malign atunci când credința într-un viitor ademenitor amortizează prezentul.

Într-un prezent renegat, trupurile tânjesc și așteaptă după un sens valoros al existenței, refuzând dezordinea dureroasă a experienței realului. Prinse între trecut și viitor, cele trei surori Prozorov sunt astăzi naufragiate în propria oglindire, visând la trecutul perfect al paradisului pierdut și căutând un sens nedeslușit al viitorului.

Lipsind din propria viață, personajele spectacolului lui Perceval devin corpuri, trupuri, cu o plastică a mișcării ruptă uneori de rostire, de cuvânt. Arhitectura corporală este greoaie, corpurile obosite nu urmăresc fizicalități cotidiene, iar situațiile scenice din textul lui Cehov sunt pulverizate.

Suntem într-un inconștient al personajelor, secvențialitatea acțiunilor scenice amintește vag, sau uneori cu rupturi violente, de momentele cheie din textul lui Cehov: onomastica Irinei, incendiul din oraș, sau duelul din final. Tăcerea, lentoarea gesturilor, aparenta imobilitate par să încerce să creeze condițiile pentru o altfel de conștientizare a receptivității spectatoriale. E ca și cum urmărim fragmente ale fluxului de conștiință.

Influențat de dansul contemporan, există un regim al corporalității și mișcării în acest spectacol, în afara receptării convenționale, expunând vulnerabilitățile dureroase ale personajelor, ca niște răni deschise la vedere.
Într-un al doilea strat contextual, spectacolul încearcă să contureze ecoul lumii în care trăim, cu un orizont postuman în care rafinarea percepției implică o receptare neconvențională. Incendiul care simbolizează războiul, familia Prozorov, cea care vorbește franceză, germană, engleză și italiană, (folosindu-se limba italiană și engleză în spectacol) Nataša, soția lui Andrei, care vorbește rusă și îl roagă pe acesta să traducă surorilor, toate acestea încarcă înțelegerea spectacolului cu un alt nivel al problematizării prezentului.

Multilingvismul Europei, vestigiile naționale care reconstruiesc amintiri comune, dar și diferite, istoria acestor trei surori care nu mai tânjesc după viața la oraș ci după paradisul pierdut al trecutului, toate acestea adunate sugerează faptul că noi, cu toții, cetățenii Europei de azi, credem și sperăm într-un mai bine idealizat, neconsolați în confruntarea cu un prezent pe care nu îl mai recunoaștem.

Scenografia presupune reflectarea personajelor într-o oglindă mare cât lateralul scenei, dar și reflectarea proiecțiilor de pe cealaltă laterală. Lumina albă și dispariția proiecțiilor rupe fluxul de conștient, ca atunci când realitatea irupe, de exemplu odată cu apariția Natașei cu preocupările ei interesate, permanent mundane, cu lamentările despre Bobik, care este un câine de pluș.

„Nu facem decât să așteptăm să ne apară fericirea în cale" - spune Verșinin, personaj în scaun cu rotile dar vital, înainte ca Irina și Mașa să se arunce în mare, sub privirile Olgăi, cea îmbătrânită. Marea și valurile sunt proiectate video și reflectate în oglindă.

Viața li se strecoară printre mâini, nefericirea le îngroapă din ce în ce mai tare, timpul zboară, iar distanța dintre sine și realitate se adâncește în fiecare zi. „E un miracol că încă nu m-am sinucis", spune Olga. În stadiul oglinzii lui Lacan, eul face trecerea de la stadiul de „eu-dorit", la cel de „eu-doritor", asumându-și propria dorință. Imaginea din oglindă apare asemenea unei halucinații, spune Lacan, sau a unui vis, ca dublul imaginii corpului.

Corpurile reflectate de oglindă, cu asumarea propriei integrități prin prisma reflecției, sunt fragilizate prin vibrația bruscă a oglinzii care creează un efect spectacular, aproape destructurant.

Textul lui Cehov traversează timpul, cu această adaptare teatrală, coproducție a TR Warszawa cu Teatrul Național din Cracovia, prin profunzimea semnificației sale, ajutând omul contemporan în căutarea unui ceva care să-i dea sens existenței.

Atunci când teatrul și sanctuarul se completează

de Ionica Pașcanu

A vorbi despre bucurie este mai mult decât o șansă, aceasta au resimțit actorii Teatrului Național „Radu Stanca" din Sibiu, fructificând-o din plin sub bagheta regizorală a lui Sarah Brown.

Spectacolul Un secret despre bucurie s-a desfășurat într-un spațiu cu încărcătură spirituală, Sinagoga din Sibiu, ceea ce a obligat întreaga distribuție la o dublare a efortului (dacă se poate numi efort crearea bucuriei), pentru a onora deopotrivă tradiția și spiritul modern. Textul aduce în prim-plan lupta fiecăruia pentru a își înțelege locul, relațiile cu ceilalți, respectul datorat propriilor aspirații și nevoia de a aduce un omagiu iubirii înaintașilor. Probabil una dintre cele mai impresionante scene este cea în care grupul tinerelor ce își doresc schimbarea cutumelor reușesc să intre în contact cu spiritul strămoșilor lor care le transmit muzical, și nu numai, sentimentele lor de dragoste, astfel încât s-a materializat acel dialog astral la care visăm cu toții, acel moment în care cineva drag, dus într-o lume mai bună, ne mai poate consola și consolida încrederea că viața merită trăită. Melodia are un impact răscolitor și datorită acusticii lăcașului de cult, spațiu care a fost valorificat cu multă inteligență de creatoarea spectacolului. Întruparea spiritelor are loc la etaj, într-un plan superior care sugerează înălțarea, purificarea, posibilitatea de a ocroti din ipostaza ubicuității, atotcunoașterii. Acest joc cu nivelele se reia în discuția celor doi îndrăgostiți care nu și-au declarat până acum afecțiunea, chiar dacă urmau să se căsătorească, poate din inhibiție, poate din neștiință, dar subliniind, cu siguranță, schimbarea mentalității contemporane, care pune atâta preț pe comunicare. Scena amintește, invariabil, de balconul shakespearean, îmbogățind substanța vizuală a spectacolului și bucurând, încă o dată, publicul. De altfel, jocul intertextualității proliferează nestingherit, și o asociere care se insinuează este cu cea a tragediei antice, structurată pe agon sau dezbaterea dintre două personaje puternice, protagonistul și antagonistul, fiecare având dreptul și obligația să își expună motivațiile gesturilor, să se disculpe de vinovății mai mult sau mai puțin imaginare. O structură similară se regăsește și în spectacolul lui Sarah Brown, atunci când perechile sunt împinse la confesiuni necesare detensionării conflictelor emoționale. Corul antic reapare sub ipostaza unor tinere actrițe foarte talentate ce reușesc să redea și individualitatea personajelor lor, să le scoată din anonimatul grupului monolit în care își expuneau ideile în tragedia antică.
Este conducătorul spiritual, rabinul în cazul de față, singurul care poate decide soarta celor ce vin la el cu toată deschiderea, ca la un învățător? E greu de spus, iar societatea modernă este din ce în ce mai puțin capabilă să accepte un astfel de mentor, ramificațiile acestei idei fiind exponențiale. Rabinul din spectacol are o atitudine împăciuitoare, sfaturi dintre cele mai demne de statutul său, și își dorește, cu ingenuitate, ca toți cei care-i solicită ajutorul să își găsească drumul potrivit.

Modernitatea problematicii frapează, temele disputelor fiind perene, chiar dacă decorul și costumele ne limitează transpunerea într-un imediat, sau prezent, irelevant: suntem destul de buni pentru cel de lângă noi, avem calitățile de părinți pe care natura nu ni le-a verificat, pe baza unui chestionar, înainte de a ne face marea bucurie de a deveni părinți, ne-am atins adevăratul potențial în viață etc. Toată această frământare interioară este dublată de un fond muzical tradițional care reafirmă legăturile cu trecutul și importanța respectării specificului nostru. Pentru că spectacolul a fost susținut într-o limbă străină pentru ei, limba engleză, calitățile actorilor devin mai evidente, de la dicția ireproșabilă la puterea de concentrare și transmitere a emoției, depășind barierele inerente și câștigând prin coeziunea grupului care a reușit să aibă forța corului antic amintit anterior.

Cu toții avem secretele noastre, dar cei mai bogați dintre noi știu să multiplice sursa frumuseții interioare după un algoritm care nu poate fi dezvăluit decât celor pregătiți și cu adevărat curioși.

לבנין המקוה

Lectia. Tragedia omului e vrednică de luat în râs

de Ioan-Antonie Bădăruță-Hașigan

Specificitatea textelor dramatice aparținând teatrului absurdului reprezintă o provocare pentru punerea în scenă, care presupune soluții regizorale ingenioase. Lecția regizorului Felix Alexa, spectacol asumat, mută centrul de greutate dincolo de mesajul politic, limbajul demagogic și prejudecățile ideologice ale abuzului de putere. Regizorul transmite mesajul lecției prin accentul care este pus pe implicațiile psihologice ale „terorism-ului senzual" asupra existenței umane aflate la granița dintre tragedie și comedie.

Personajele lui Ionesco sunt schematice, cu psihologie incertă și relații, în esență, non-relaționale. Vorbesc, dar nu interacționează, pentru că fiecare își urmărește propriul gând, amestec de idei și contexte absurde. Stările de iubire, fericire, prietenie sunt elementele atât ale complexității manifestărilor umane, cât și ale teatrului, dar par să fi fost îndepărtate și lipsesc din textul lui Ionesco. Meritul lui Felix Alexa este că reușește să creeze personaje și să le „încarce" psihologic. Poate Lecția lui Ionesco e pentru regizor și spectator, care trebuie să suplinească ce nu este scris în text!... Detaliile posibil realiste ale situațiilor și personajelor sunt deformate și duse la extrem într-o „disfuncționalitate armonioasă" a realului, disfuncționalitate care, în viziunea regizorului, devine sursa absurdului.

Profesorul, Eleva și Menajera sunt figuri într-un univers existențial fără compasiune și afecțiune, lipsit de comunicare, pentru că limbajul încetează să mai fie mijlocul care asigură înțelegerea dintre oameni Menajera este personaj esențial, posibil o voce interioară a Profesorului. A juca teatru, spune Catrinel Dumitrescu „înseamnă să simți și să gândești, nu să te prefaci". Personaj cu prezență rece, creează imaginea femeii dure, fără reacții, care știe că ce trebuie să se întâmple se va întâmpla. Sunetul tocurilor și vocea ei îl terorizează pe Profesor, victimă și călău în propriul său joc absurd. Interesant la varianta aleasă pentru această montare de Felix Alexa este că Profesorul este relativ tânăr, regizorul motivând „consumul energetic" fizic și psihic de care este nevoie pentru a susține ritmul derulării scenelor.

Profesorul (Gabriel Răuță) intră în scenă pe celebra arie Nessum dorma. În logica pedagogică și cu sistemul lui de „cunoaștere" matematic, construit și ritualizat prin muzică, predă Elevei lecția de aritmetică. „Decorul" sonor, de la Puccini la Mozart, este deosebit de important în structura spectacolului, prin efectul aparent de contrast cu acțiunile absurde, supravegheate de noua tehnologie. Spațiul scenic este învăluit în roșu (semn al unui posibil experiment) și dominat de un scaun cu pretenții de tron regal (semn, posibil, al puterii).

Scenografia semnată de Carmencita Brijboiu susține conceptul de alienare și izolare, prin spațiul închis al păpușilor din colivii, acoperite tot în roșu. Păpușile au propriul lor univers, unde timpul cronologic se pierde. Imaginile coliviilor este un simbol codat al obsesiei Profesorului meloman. Tensiunea dramatică este dată de obsesiile și anxietățile sale. Păpușile apar în spațiul de joc pentru fiecare Elevă ucisă, acțiunea se repetă și reîncepe zilnic și, ipotetic, poate continua la infinit. Nu există zonă de confort în această lume absurdă cu existență fără sens.

Durerea fizică de dinți, posibil simbol al pierderii limbajului, consecință a comunicării ca ultimă punte de salvare, este începutul „simptomului final", după cum explică menajera. Cuvintele cu înțelesul decis de Profesor sunt folosite ca instrument de dominare al Elevei. „Cuțitul ucide", este un ritual pe muzică clasică, care stimulează reacții, declanșează și justifică în acord cu limbajul absurd într-o perfecțiune stranie de umor negru, cinic și tăios.

Lumea este o colivie ionesciană „în același timp oribilă, superbă și divină".

Jocul de-a vacanța. Jocul de-a uitarea. Jocul de-a fericirea

de Alin Gîrbu

Încet-încet, vrem nu vrem, îmbătrânim. Oricât de mult ne-am dori să nu ni se întâmple, nu putem face nimic pentru a evita acest lucru. Cu acest mesaj se încheie spectacolul studenților școlii de teatru sibiene, Jocul de-a vacanța. Având la bază piesa cu același nume a dramaturgului Mihail Sebastian, această montare reia povestea grupului de oameni aflați în vacanță la o pensiune uitată de lume în munți, unde pare că, pentru moment, timpul este suspendat. Întregul univers spectacular se învârte în jurul unei idei, anume cea de joc: personajele se joacă, dansează, se costumează, pe scurt, se bucură de acest moment magic, în care tot ce înseamnă evenimentele banale ale realității sunt trecute în planul secund, în favoarea unei atmosfere ludice.

În ceea ce privește spațiul de joc, acesta reprezintă interiorul pensiunii amintite, adică spațiul intim al personajelor: pe planul al doilea, avem un hol-sufragerie, care se continuă, în primul plan, cu o terasă. În ciuda faptului că fundalul spectacolului este unul relativ mic, personajele reușesc să construiască în interiorul său o întreagă lume. Treptat, scena devine un adevărat loc de joacă, un ring de dans, dar și puntea unui vas care străbate diferite mări și oceane.

Unul dintre elementele scenografice ce merită amintit poate fi regăsit în primul tablou, unde avem aliniate șase rame de proporții umane. Interesant este faptul că fiecare astfel de ramă poartă numele unui personaj. Odată ce actorii își fac apariția în scenă, fiecare se așează pe poziții în interiorul ramei corespunzătoare rolului interpretat. După ce, astfel, și-a intrat în personaj, urmează să pășească în fața scenei din interiorul fiecărei rame. Suntem martori la momentul în care personajele par că ies din paginile textului piesei și se prezintă publicului pe scenă în carne, sentimente și oase. Începând din acest moment, pătrundem treptat în poveste și în atmosfera spectacolului.

„De ani de zile umbli după un vis, şi acum când în sfârşit visul este sub ochii dumitale, când e aici la un pas şi nu aşteaptă decât să-l vezi, dumneata întorci capul, închizi ochii și-l lași să treacă…”

După cum spuneam, acțiunea piesei se desfășoară la pensiunea lui Fräulein Weber, un loc uitat de civilizație, unde facem cunoștință cu Maiorul, Corina, domnul Bogoiu, Jeff și cu madame Vintilă. Aflăm despre cum aceștia sunt convinși de către un alt personaj, Ștefan Valeriu, să lase deoparte trecutul, problemele și grijile din lumea reală, pentru a se putea bucura de prezent, adică de vacanța de vară. Pentru a face acest lucru, el le propune să joace un joc numit „jocul de-a vacanța”. În ciuda faptului că, la început, celelalte personaje sunt reticente și nu doresc să intre în jocul său, Ștefan va reuși să se impună și să dicteze, astfel, întregul mers al lucrurilor.

Caracteristic dramaturgiei lui Mihail Sebastian, spectacolul ne prezintă diferite momente de factură comică, în care predomină veselia și starea de bine, dar care se îmbină cu altele, melancolice, iar acest carusel de sentimente este accentuat de muzică și de ecleraj.

În ceea ce privește cel dintâi element, spectatorii au parte de o paletă muzicală foarte vastă: de la muzica de petrecere până la Nocturna în Mi bemol major a lui Frédéric Chopin (pentru clipele în care personajele visează cu ochii deschiși sau trăiesc intens). Cât despre light design-ul lui Dorin Părău, acestea alternează în funcție de scenă. Avem lumini de discotecă pentru clipele în care atmosfera predominantă este una ludică, iar pentru cele melodramatice singura lumină prezentă în spațiul de joc este cea care se revarsă doar pe unul sau două personaje importante.

Un alt element important de adus în discuție este acela că jocul personajelor se extinde din spațiul de joc până în sala de spectacol. Nu o singură dată, personajele dialoghează cu publicul, introducându-i pe aceștia din urmă, astfel, în atmosfera creată. Demnă de amintit este scena în care Corina își ia adio de la Ștefan înainte de plecare, sau scena în care vizitatorii nepoftiți sunt goniți de la pensiunea Weber.

După cum îl numește unul dintre protagoniști (Ștefan Valeriu), jocul de-a vacanța este „jocul de-a uitarea”, „jocul de-a fericirea”, un joc în căutarea fericirii, ce ne vorbește despre singurătate, bucurie și dragoste, totul având loc într-o lume ferită de banalul cotidian și de societate. În acest loc izolat de restul civilizației, personajele visătoare își construiesc un univers doar al lor, unde prezentul este mai important decât viitorul sau trecutul, iar jocul este evenimentul principal care nu ține cont de vârstă.

„Hai! Încearcă şi dumneata jocul ăsta. Merită….”

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

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

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

PARTENER STRATEGIC AL FESTIVALULUI INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU

EVENIMENT REALIZAT CU SPRIJINUL

CO-PRODUCĂTORI

PARTENERI STRATEGICI

PARTENERI OFICIALI

PARTENERI

PARTENER DE TRADIȚIE

PARTENER SPECIAL

PARTENER PRINCIPAL

PARTENER DE MOBILITATE

PARTENER ÎN INOVAȚIE

PARTENER AL BURSEI DE SPECTACOLE ȘI AL PROGRAMULUI DE VOLUNTARIAT

PARTENER AL SEZONULUI DE STRADĂ

PARTENER DE CĂLĂTORIE

PARTENER AL THERME FORUM

PARTENERI PENTRU SĂNĂTATE

PARTENERI

PARTENER AL FESTIVALULUI UNIVERSITĂȚILOR DE TEATRU

PARTENER

VINURILE OFICIALE ALE FESTIVALULUI

SPONSORI

PARTENERI MEDIA

PARTENER DE MONITORIZARE

mediaTRUST

sibfest.ro