APLAUZE

NR. 8 | 22

APLAUZE
NR.8 / 22
1 IULIE
ISSN: 2248-1776
ISSN-L: 2248-1176

Editor șef Ion M. Tomuș

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

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

Foto cover Dragoș Dumitru

Art director Dinu-Andrei Neagu

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

Cuprins

George Banu în dialog cu Andreea și Andrei Grosu
Loreta Popa 4

Povestea prințesei deochiate. Exerciții de stil pe o temă dată
Diana Nechit 7

Stranietatea unei povești cu prințese
Ionica Pașcanu 10

Quartett. Jocurile puterii și ale sexualității
Diana Nechit 11

Betrayal. Retrospective unei trădări anunțate
Diana Nechit 12

Vertigo. Grădina Paradisului
Alba Stanciu 16

Les Arrière-Mondes (Eterna reîntoarcere)
Alba Stanciu 18

Context/Solo
Alina Grau 19

Puzzle: o deconstrucție a practicilor impuse de societate
Eliza Cioacă 20

Născut în 2000. Un spectacol despre lumea în care trăim
Alin Gîrbu 21

you·tópia. poezie, dans și imaginație
Ioan-Antonie Bădăruță-Hașigan 22

George Banu în dialog cu Andreea și Andrei Grosu

de Loreta Popa

Unul dintre cele mai respectate nume din teatrul european și nu numai, George Banu, a stat de vorbă cu Andreea și Andrei Grosu despre spectacolul Trei surori (Teatrul Național „Radu Stanca"), ce s-a jucat în plin Festival Internațional de Teatru de la Sibiu, spectacol cu un text cu roluri deosebite și o distribuție de zile mari - Ofelia Popii, Marius Turdeanu, Mariana Mihu-Plier, Diana Văcaru-Lazăr, Adrian Matioc, Raluca Iani, Ciprian Scurtea, Mihai Coman, Gabriela Pîrlițeanu, Adrian Neacșu, Iustinian Turcu, Cendana Trifan, Andrei Gîlcescu, Horia Fedorca, și Viorel Rață. Întâlnirea a avut loc la Filarmonica de Stat din Sibiu, Sala Mică.

Despre piesa Trei surori se știe că autorul ei, Cehov, o numea „dramă în patru acte". George Banu i-a întrebat pe cei doi creatori dacă spectacolul lor poate fi considerat modern sau clasic. „Noi venim cu niște senzații de acasă asupra unor texte. Lucrurile se schimbă foarte mult în timpul repetițiilor. Decorul se schimbă destul de mult în timpul repetițiilor, la fel și costumele. Noi venim doar cu niște senzații pe texte. Nimeni nu-și propune să facă un spectacol modern, sau unul clasic, iar asta e o provocare. Nu cred că poți să-ți propui o categorie a spectacolului, sau o cutie, în care să închizi spectacolul. Un text care ne interesează astăzi și la care lucrăm, probabil, va deveni clasic prin temă, prin universalitatea pe care o cuprinde. Asta ne interesează. E foarte greu să împărți textele în categorii. Spectacolele se nasc din dorința de a spune ceva. Și, apropo de firea umană, fiecare dintre noi e un pic clasic, puțin modern, ancorat în ceva mai mult sau mai puțin. Asta rămâne din noi acolo, pe scenă. Restul e mai mult din actori. Ce se vede pe scenă e carnea lor. Din noi sunt bucățele, care se văd sau nu...", a răspuns Andreea Grosu.

În Trei surori, crede George Banu, este surprinzător că, de la început, Mașa interpretată de Ofelia Popii aduce o anumită poezie în concretul situației. Se pare că Suvorin, prietenul intim al lui Cehov, povestește că, atunci când era cu el în străinătate, Cehov nu voia să vadă decât două lucruri: cimitire și circ. Aceasta este definiția perfectă a teatrului lui Cehov: cimitirele și circul. Prezența circului în spectacolul Andreei și lui Andrei Grosu e neașteptată. „Cum ați avut ideea de a introduce atât de flagrant, de important, dimensiunea ludică a Mașei?", a întrebat teatrologul George Banu. „Spectacolul a avut două etape. Repetițiile au început în luna septembrie, la început de val pandemic, și au tot fost cazuri în distribuție, fiind atât de mulți oameni... Repetând on-line, ne-am dat seama că am vrea să facem o variantă total diferită de ceea ce urma să fie spectacolul. Nu e nici teatru filmat, nici de televiziune. Varianta aceasta on-line e foarte diferită de spectacol. Am făcut monoloage pentru fiecare persoană în parte. Din discuțiile pe monologul Mașei am simțit și s-a născut clovneria aceasta, n-a fost un concept pentru personaj. Am ajuns cu Ofelia la clovn plecând de la finalul cu care venisem de acasă, știam că nu trebuie să audă nimic, să fie un sunet și atât. Știam că o să surzească atunci când Verșinin pleacă. Și mai știam că e o chestie semi-violentă în reacția ei de a-l bate pe Verșinin. A apărut prima oară doar un nas roșu și atât. Ofelia a venit cu ideea de o lacrimă, o expresie pe față", a mărturisit Andrei Grosu. „Vorbind despre acest cel mai trist personaj, ea spune: «Sunt cea mai nefericită din lume»: mi-am imaginat că e cea mai puternică, de fapt. E cea care ține ascunsă toată nefericirea în speranța că, într-o zi, se va deschide o ușă și pentru ea. Frumos ar fi ca, din toată nefericirea ei, să poată să sădească în jur numai bucurie. Cum facem să capete să capete forma aceasta de bufon, cum să iasă numai joacă și căutare?", a afirmat Andreea Grosu. „Ea e singura care iubește cu adevărat. Ea are forța și curajul să spună «Acum îmi schimb viața. Acum vreau să schimb». Ceilalți doar vorbesc despre schimbare și de dorința de a o lua în alte direcții, ea are forța să facă ceva. În spatele acestei măști e ceva foarte puternic și complet".

Raportul Mașei cu Verșinin e flagrant explicat în multe spectacole. Raportul între Verșinin, Mașa și Kulîghin e însă văzut mai rar. „Prima oară când am văzut un mare spectacol cu Trei surori, cel al lui Peter Stein", a mărturisit George Banu, „Mașa, ca la voi, se agață de veston, dar și plânge. Totul se juca printre arbori și undeva, în planul doi, îl vedeai pe Kulîghin, soțul ei, profesorul de latină, care asista la scena dintre cei doi. La voi, scena de iubire e și mai violentă. Am avut senzația îmbogățirii lui Kulîghin, în sensul în care acest profesor de latină, puțin ridicol, oferă a doua oară o șansă. De unde această sfâșiere, aproape o confuzie a corpurilor în momentul în care ea nu se poate separa de Verșinin și cel care vrea s-o scape e Kulîghin?", a întrebat teatrologul George Banu. „Am vorbit mult despre Kulîghin și despre cum este perceput, apropo de restul spectacolelor, și ne-am dorit, împreună cu actorii, să n-avem un Kulîghin care nu vede, care nu știe, care

e preocupat de viața lui, de identitatea lui și atât. El e un personaj care vorbește foarte mult despre sine. Vorbind, parcă există. E un fel de a fi. Ne-am dorit ca acest Kulîghin să fie foarte treaz și participativ la ce se întâmplă în viața lui, deciziile să fie și ale lui. Decizia lui de a rămâne pentru ea, de a lupta pentru ea, decizia de a trece peste faptul că nu e iubit... E un om care luptă pentru o iubire care nu există. I se spune că nu există și, totuși, el insistă. O caută încontinuu pe Mașa. Asta am făcut în varianta on-line. Merge și o caută încontinuu. Tot ce face e să întrebe: «Unde e Mașa? Unde e Mașa?» Aceasta a fost senzația noastră despre acest om. Cu starea asta a rămas și pentru spectacol, cu această căutare continuă... Ne-a plăcut mult personajul. Are puterea să accepte orice se întâmplă în jurul lui, numai să rămână acolo, să fie.", a fost de părere Andrei Grosu. Armata din Trei surori pleacă în Polonia, e o armată de ocupație. Pentru ei, acest lucru va fi o ruptură, nu numai pentru cele trei surori. Ei vor fi urâți acolo unde vor merge, în Polonia. E o armată fără război. Întrebarea firească a lui George Banu „Cum ați avut ideea acestei mișcări aproape coregrafice a armatei?" a avut răspunsul ei: „Ne-am dorit să ia totul cu ei. Când pleacă, să ia tot. Mișcarea aceasta era ca și cum parcă smulgeau câte ceva din fiecare în timp ce plecau. Cu toate dorințele lor. Avem o pedală a spectacolului, un sunet ca de elicopter, la care nu ne-am gândit, dar care crește odată cu trecerea timpului, ni s-a părut brusc, după ce a început războiul din Ucraina și realitatea noastră s-a schimbat, că e foarte prezent în tot fără să ne fi dorit să facem asta. Ne-am pus problema dacă mai jucăm textul, dacă trebuie schimbate lucruri, dacă Moscova asta de acum e Moscova de care vorbim în spectacolul acesta", a spus Andreea Grosu.

Cum au reflectat Andreea și Andrei Grosu la problema costumelor din spectacol? „Toate sunt în funcție de personaj. Nu au unitatea unei epoci. Sunt prelungirea lor. Facem asta des. Ne-am dat seama după ani de lucru, de faptul că se naște din ceva din interior costumul. Stăm de vorbă despre costume de la început, dar ele apar în ultima clipă. De aici disperarea actorilor. O săptămână înainte. Uneori chiar în ziua respectivă. E un proces de căutare. Să nu fie nimic strident. Să fie... Cebutîchin, până la premieră, a avut o vestă peste cămașă. La ultima repetiție, l-am rugat să renunțe la ea. Se atașase de ea. Am avut senzația că trebuie să fie cât mai vulnerabil, iar vesta era ca o platoșă. În ultima clipă i s-a construit costumul...", a spus Andreea Grosu.

O temă destul de importantă în spectacol este cea a mesei, a mâncării. O masă mediocră, mai ales la început. Această masă rămâne prezentă până în actul IV când e retrasă. „De ce această prezență a mâncării, a sărbătorii ca memorie?", a întrebat George Banu. „Pentru că e un loc de întâlnire și de discuții. Ne-am imaginat că masa e un ax. Ne-a plăcut ideea că migrează încontinuu. Sunt încontinuu în jurul acestei mese, unde cineva, sigur, apare înfometat. E nevoia de a fi lângă cineva permanent, de a găsi un punct de sprijin, pentru că singur nu poți și atunci acolo, lângă masa aceea, dacă te sprijini trei secunde apare cineva care are nevoie de ea, la fel de tare ca tine. E un împreună acolo. E o masă reziduală. Tot rămân în urmă lucruri și ne hrănim din trecutul acesta", mărturisește Andreea Grosu. „Am vorbit mult despre prezența scaunelor și ne-am dat seama că ar fi fost un punct de sprijin. Lumea din casa asta e într-o continuă mișcare și într-o continuă căutare. N-am avut nevoie de scaune, spre disperarea actorilor", s-a confesat Andrei Grosu.

Cât despre light-design-ul aproape inexistent, Andreea Grosu a spus că au fost interesați de lumina plină, de zi, care te obosește, care te răscolește, care scoate toate imperfecțiunile la iveală, care nu înfrumusețează nimic și nu ascunde nimic. „Am vrut ceva crud, să se poată vedea totul. Am vrut să-i închidem undeva, să-i claustrăm într-un spațiu, să nu poată pleca, să nu poată ieși. Am trecut printr-un proces lung de căutare de uși, de pereți, de toate formele care te claustrează și, până la urmă, ne-am dat seama că această imposibilitate de a urca până sus și de a ieși ne-a plăcut cel mai mult, fiind spațiul care te întoarce din punctul din care ai plecat. Tot timpul te face să revii. Poate crea o senzație de sufocare, chiar dacă e destul de deschis. Lumea lor stă într-un fir de ață".

Chiar dacă Andreea și Andrei Grosu formează un cuplu, există și puncte de vedere diferite. Cum sunt ele armonizate? Doi regizori cu personalități diferite, bine conturate fiecare, cum pot face împreună spectacole la asemenea nivel? „Cu lupte", susține Andreea Grosu. „Grele. Frumoase. Noi credem că teatrul nu se face singur. Chiar dacă ești singur, nu într-un cuplu, tot lucru de echipă va fi. Lumea să fie deschisă și să lucreze activ cu actorii, pentru

că de acolo vin minuni. Vin lucruri reale. Tot timpul este petrecut împreună. Singur nu se poate. Ceva nu trece când ești solitar. Ne luptăm cu sânge. Cel mai bun argument câștigă", a încheiat Andreea Grosu.

Întrebat despre spectacolul Trei surori, în regia Andreei și lui Andrei Grosu, George Banu și-a făcut cunoscută opinia dintr-o suflare: „E un spectacol de companie, în primul rând. Faptul că spectacolul își permite să descopere compania de teatru Radu Stanca și multiplicitatea ei este deja un prim merit, pentru că aici sunt, pe de-o parte, marile figuri ale teatrului de la Sibiu, iar pe de altă parte artiști tineri, mai puțin cunoscuți, pe care-i descoperi. Mi se pare că spectacolul Trei surori are un ritm excelent, are o intensitate care face ca lucrurile să nu se întindă, sunt extrem de directe. Trei surori, de obicei, se joacă în patru ore. Acum, în ultimul timp, toată lumea accede la mai puțin; aici era un ritm just, nu foarte repede, nu abuziv de repede, dar, în același timp, intens, care conduce irevocabil către sfârșit și către drama finală. Trei surori, un text pe care marii regizori moderni l-au montat, în Germania: Peter Stein, în Ungaria: Tamás Ascher, în Franța: Silviu Purcărete la Limoges, dar și Lucian Pintilie. E un fel de parcurs obligatoriu al unui regizor. Spectacolul aduce o dimensiune extrem de violentă, pasională, mai puțin pe fond de imprecizie din punct de vedere istoric. Noi nu știm, suntem azi, suntem într-o altă epocă. Ceea ce contează sunt pasiunile, sfâșierile fizice și, în același timp, aceste două motive: pe de o parte, prezența unei mese pe care e mâncare, dar mâncare mediocră, de mic cocktail comunist, în care fiecare mai ciugulește pe ici, pe colo; iar pe de altă, parte prezența armatei din actul IV, care aduce destine individuale în dimensiunea colectivă, corală. Aș spune că m-a preocupat, la început, faptul că decorul părea venit de la atelier, cu o lumină foarte rece, care nu ajută, dar cred că era ideea că intram într-un spectacol. Ni se prezintă nu spectacolul sfârșit, ci una din ultimele repetiții. Astfel înțeles, spectacolul capătă o altă dimensiune. Aș încheia spunând că, evident, lucrul cel mai șocant din spectacol este sfârșitul în care faimoasa replică «La Moscova! La Moscova!» nu este rostită, ci este șoptită. Unora le-a plăcut asta, eu... E ca și cum spui Hamlet și nu spui «A fi sau a nu fi». Lui Silviu Purcărete i-a plăcut foarte mult. Ele, surorile, visează, ele au fost alungate de la Moscova, ele au condiția omului alungat din paradis. Dacă-l șoptesc, e ca și cum spun: «Unde mergem?» E o anumită frustrare pe care am găsit-o și în spectacolul lui Luk Perceval. Cum țipi, cum șoptești... Dar să n-aud «La Moscova! La Moscova!», produce în mine nostalgia unei absențe. E o prostie fără seamăn eliminarea lui Cehov, Tolstoi sau Dostoievski. Nu-i poți scoate, ei nu sunt produsul lui Putin. Nu sunt murdăriți de Putin. Dimpotrivă. Noi trebuie să-i salvăm de această contaminare virală a lui Putin. Da, faptul de a avea rezerve față de artiștii slujnici ai Kremlinului, mi se pare o atitudine justă. Și-au reînnoit jurămintele Actorul și Spectatorul după această perioadă de pandemie. Da. S-au exaltat. Au avut o întâlnire mai incandescentă decât înainte. S-au așteptat unii pe alții. Evident că acest efect nu poate dura prea mult, dar, sub efectul pandemiei, succesele de la Paris au devenit mai mari decât de obicei, publicul aplaudă mai mult și, de fapt, salută și spectacolul, dar și regăsirea cu teatrul. Din acest punct de vedere, într-adevăr, viața s-a schimbat și pentru actori, dar și pentru spectatori. Sper să dureze!". Și publicul, și actorii speră același lucru, ceea ce spune destul de multe.

Povestea prințesei deochiate
exerciții de stil pe o temă dată

de Diana Nechit

Silviu Purcărete este, fără îndoială, creatorul absolut, ale cărui produse spectaculare au în matricea lor un pattern recognoscibil, o stilistică ce le amprentează formal și conceptual. De cele mai multe ori, în istoria formelor de creație ce ies din tiparele canonului, ale convenționalismului, teoreticienii, dar și publicul larg, au intuit pendularea permanentă între obsesia pentru „formele noi" și reiterarea unei specificități stilistice intrate deja în imaginarul colectiv. Ineditul nu se poate perpetua la infinit, oricât de nonconformistă și fantezistă este imaginația creatoare care îl propulsează. Vastul malaxor al creativității artistice generează un mixaj stilistic și formal, referențial și cultural, din care țâșnesc jocuri noi, redimensionări și rescrieri inedite. Povestea prințesei deocheate malaxează în substanța ei spectaculară imagini și simboluri noi, inedite, dar și altele mai vechi, deja recurente în estetica lui Purcărete. Pe canavaua unei formule teatrale fixe, constrictive chiar, a teatrului japonez kabuki, regizorul ne îmbie ludic cu o poveste ce coagulează epic, conferă suport și pretext succesiunii de cadre vizuale, la limita dintre grotesc și monumental. Stilizarea modernă se simte atât la nivelul preluării unor elemente din estetica și tehnica kabuki, cât și la nivelul unui figurativ și al unei cinetici ce generează serii de imagini animate, comice prin ipostazieri situaționale și prin artificii ce țin de machiaj, tehnica travestiului, de caricatural precum și de o reinvestire imagistică luxuriantă a corporalității protagoniștilor, dar și a expresivelor tablouri de grup. Materia textuală care coagulează armonios tot acest conglomerat vizual și sonor este oferită de o serie de întâmplări preluate din libretul din secolul al XIX-lea al lui Tsururya Nanboku al IV-lea, cunoscut pentru apetența lui pentru macabru, pentru scene și personaje fantastice, supranaturale și grotești. Spectatorii veniți să asiste la reprezentația lui Silviu Purcărete intră în atmosferă încă de la accesul în spațiul teatral, conceput special pentru exigențele unui asemenea tip de teatralitate. Funcțional, dar și decorativ, stilizat și tehnologizat, spațiul scenic, dar și cel public, se mulează perfect pe sincretismul spectacular, pe pendulări între tradiție și modernitate, axe pe care se sprijină tot eșafodajul reprezentației. „Alianța" creativă dintre Silviu Purcărete și Dragoș Buhagiar se resimte în structura monumentală a întregului, dar și în detalii. Sala de la Fabrica de Cultură a fost special concepută de scenograful Dragoș Buhagiar pentru acest proiect. Scena, prevăzută cu două turnante, este înconjurată de public pe trei laturi, după modelul teatrului elisabetan. Predilecția pentru monumental, pentru un ceremonial flamboiant, care reamintește pe alocuri de serbările galante ale clasicismului-baroc francez de secol al XVII-lea alternează cu stilizări și construcții aeriene, fluide, aproape acvatice, cu volumetrii cinetice ce dublează, completează sau contrapunctează pretextul textual, prin îngroșare și deformare comică. Cadrele de interior sunt continuate în planul îndepărtat al scenei prin niște apendice scenografice suprarealiste, ce recreează un univers marin, acvatic fluid, aproape transparent: meduze uriașe, translucide, animale fantastice, vapoare eșuate, valuri uriașe din țesături fluide, pastelate, structuri delicate ce susțin corporalitatea personajelor din primplanul scenic, care dau scenei volumetrii noi, transparențe inedite. Costumul este un element major al constructului scenografic. Din nou, același sincretism formal ce îmbină elementele stilizate ale chimonoului tradițional cu costume de tip funcțional, fie contemporan, identitar pentru un anume spațiu etnocultural, fie tradițional, marcând și o anume stratificare socială. La acestea se adaugă costumul de ceremonie a samuraiului, specific teatrului kabuki, dar care, prin anumite stilizări, ar putea foarte bine fi perceput și dintr-o zonă barocă, tipice maestrului de ceremonii din serbările galante, cu broderii extravagante sau armuri ce țin de ordinul vegetalului, al insectelor, ale acelui meneur du jeu supradimensionat ce domină spațiul de joc și care orchestrează mișcările grupului, dar și ale duoului principal. Spațiul scenic este populat cu personaje suprarealiste prinse într-o cinetică celulară și care se divid și se recompun la infinit. Aceste grupuri pluricelulare oferă un acompaniament sincronic, dar și unul tranzitoriu, coagulant, care reconstituie unitatea fragmentelor de discurs narat din poveste, precum și a discursului ilustrat scenic. Grupul are intervenții de tip coral și asigură cursivitatea întregului. Muzica este un element de susținere, alături de costum, creând un decor sonor când comic, caricatural, când dramatic, expresiv. De o funcționalitate evidentă în economia spectaculară, dispozitivul sonor conceput de Vasile Șirli acționează pe principiile acompaniamentului, sunt semnele de punctuație ale gramaticii spectaculare.

Instrumente de suflat, stilizări ale instrumentelor tradiționale, sunt mânuite expresiv de grupul din dreapta spațiului de joc și conferă contrapunctul necesar evoluției evenimențiale. Polifonia vizuală și scenică este susținută și de recuzita sonoră, nu numai de cea vizuală. Acestea sunt elemente adiacente, de suport, de intervenție, cu roluri diferite, de la cel de a amplifica situațiile din primplanul scenic, la cel de antagonism corporal și situațional, de tipul replică-atac sau replică-apărare. Povestea, inspirată liber de libretul Legenda prințesei Sakura, narează melodrama suferințelor personajului feminin principal. Narațiunea de tip secvențial, fragmentar, recreează traseul acestui personaj, traseu intersectat de o rețea de acțiuni secundare organizate în planuri textuale diferite. Toate elementele teatralității, toate elementele de suport prezente în scenă, vin să interfereze cu suita evenimențială ce o are în centru pe Sakura. Nu se poate delimita estetica lui Purcărete de valențele stilistice ale șocului, mai ales vizual, cu elemente ce țin de monumentalitate, dar mai ales de grotesc, de un suprarealism supradimensionat. Toate aceste elemente conferă o plastică ce violentează retina spectatorului, prin neputința includerii ei într-un singur cerc al privirii.

Principiile simultaneității și ale polifoniei sunt, și de data aceasta, liniile de forță ale percepției spectaculare. Tratamentul vizual dat reprezentației de Buhagiar este relevant pentru minuțiosul efort de documentare și de rescriere stilistică a unor modele desprinse din gravurile japoneze ale perioadei Edo, elemente tradiționale de Kabuki ce populează spațiul scenic cu o serie de tablouri vivante fluide și cinetice. Un alt element expresiv este folosirea travestiului, inversarea partiturii masculin-feminin, atât la nivelul protagoniștilor, cât și la cel al personajelor grup. Ofelia Popii orchestrează magnific mai multe partituri masculine, atât de diferite ca și registru... În ipostaza preotului Seigen, care poartă pecetea tragică a unei vieți de vinovăție și a cărei remușcare i se citește în priviri, este când tristă, când amară, reușind să coaguleze întreaga drama existențială a acestui personaj. În ipostaza tâlharului care-i răpește fecioria prințesei și o transformă în sclava lui, e violentă, iar atitudinile și gesturile sale reconstruiesc „la milimetru" apartenența socială și obiceiurile personajului. Iustinian Turcu ipostaziază o prințesă Sakura de o senzualitate echivocă, tușantă prin vulnerabilitate și candoare, de o frumusețe stranie. Gesturile și întreaga atitudine corporală denotă o delicatețe și o noblețe a posturii, dar și a caracterului, asumate cu măiestrie de tânărul actor. Deși aș vrea să pot face o prezentare exhaustivă a întregii panoplii interpretative, constrânsă de spațiu, mă rezum doar la a aminti aleatoriu câteva roluri expresive create de Diana Văcaru Lazăr (în rolul povestitorului), de Diana Fufezan (ca Akugoro), de Adrian Matioc (în rolul fostei doamne de companie a prințesei Sakura, exploatată și ea la bordel). Convenția travestiului este dereglată prin folosirea pe scenă a numelor proprii reale ale actorilor, element cu efect comic, care scurtcircuitează cursivitatea discursului verbal și situațional. Apogeul sincretismului formal și estetic este atins la finalul spectacolului, care populează spațiul de joc cu o paradă carnavalescă, hipnotică, ce reface atmosfera unor scene din melodramele operei orientale cu toate exagerările și stridențele coloristice și de machiaj. Prezența meselor de machiaj la vedere pe scenă, precum și imprecizia voită pe alocuri a firului narativ, servesc la crearea unui efect de teatru în teatru, dar și a unei plăceri enorme de a „se juca" cu convențiile teatrului kabuki. De la referințele ironice, dar mereu atașante, către filmele cu samurai, la scene care aduc aminte de comicitatea

desenelor animate, la care se alătură convenția actorilor europeni care se machiază pentru a intra în scenă în roluri de kabuki, totul converge spre crearea unui spectacol care pune sub o prismă deformatoare, dar tandră și duioasă, convențiile spectacolului de kabuki și ne scoate din zona noastră de confort, propunând receptării și sensibilității noastre un mix de imagini și simboluri, de aluzii și referințe nu foarte la îndemână de descifrat. Un regal spectacular captivant și surprinzător!

Stranietatea unei povești cu prințese

de Ionica Pașcanu

Te așezi în fotoliul tău de spectator și aștepți să fii parte din ceva uimitor, memorabil și izbăvitor. Aceasta este convenția pe care o „semnezi" cu fiecare spectacol la care participi și nimic nu poate anula starea de curiozitate, de bucurie, de expectativă. Dar ceva scapă oricăror tratate, semnate sau intuite, știute sau închipuite, atunci când ești în preajma unor spectacole-fenomen, acelea pe care generațiile le rememorează, trecându-le, poate, în mit, așa cum se întâmplă cu Povestea prințesei deocheate, o creație a lui Silviu Purcărete la Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu, prezentată în FITS 2022.

Intră în atribuțiile oricărui cronicar să dea detaliile tehnice ale spectacolului, este obligatoriu să cunoaștem răspunsurile la întrebări fundamentale (cine, unde, când), dar nimic nu ne mai ajută când trebuie să ne răspundem nouă înșine la interogații ceva mai intime, de reflecție personală. Valoarea excepțională a spectacolului ne obligă să mergem la registrul superlativ al vocabularului, ca parte din încercarea de a justifica, interioriza, această călătorie inițiatică pe care o propune spectacolul.

Povestea prințesei deocheate e un dialog cultural între spațiul european și cel asiatic, japonez, iar Silviu Purcărete este autorul unui scenariu original, plecând de la o piesă kabuki a lui Tsuruya Nanboku al IV-lea. Aceasta înseamnă că trebuie să fim familiarizați cu specificul fascinant al teatrului japonez pentru a avea un acces real la semnificațiile spectacolului. Pentru european, spațiul cultural asiatic este departe de a fi „o carte deschisă", deoarece totul este parte dintr-un ceremonial, un ritual codificat strict, fiecare gest nuanțând o idee, iar efortul intelectual trebuie să-l dubleze pe cel afectiv, emoțional, de conectare la ceea ce se dezvăluie. Scena este împărțită riguros, există o punte pe care actorii pătrund, marcată cu trape, scenele sunt separate prin perdele de o cromatică specială, actorii sunt costumați și machiați după reguli rigide, muzica este interpretată live, rolurile feminine și masculine sunt distribuite după alte criterii decât genul actorului („onnagata" fiind denumirea actorilor care joacă roluri feminine în piesele kabuki) și acestea sunt doar câteva, foarte puține, date specifice ale unui spațiu teatral cu care suntem mai mult sau mai puțin familiarizați, în calitatea noastră de europeni.

Dar spectacolul lui Silviu Purcărete nu ne creează niciun disconfort cultural, nu ne împarte în inițiați și profani, plăcerea estetică se acumulează treptat, ca un bulgăre de zăpadă, ajungând să ne prindă ca într-un carusel. Impactul vizual este copleșitor, cu o dinamică gradată, iar spectatorul vede stilizarea unei stânci de pe care se aruncă în valuri Shiragiku, o platformă rotativă ce se joacă cu perspectivele și sensul spațiului, totul alunecând în fața noastră, ca un vis pe care ne străduim să-l oprim și înțelegem, actorii au costume vaporoase, din materiale neobișnuite etc. De asemenea, povestea prințesei este stranie, ea decade din statutul ei nobiliar și ajunge într-un bordel, unde învață cealaltă față a lumii, are un copil care îi este luat pentru ca apoi să-l repudieze, plutește între realitate și vis, din moment ce delimitarea dintre întruparea sau reîncarnarea spiritului lui Shiragiku și statutul actual de prințesă e fluid.

Însă melanjul dintre specificul asiatic al spectacolului și valențele europene poate crea un sens al stranietății, amintind de limbajul psihanalitic al lui Sigmund Freud. Ceva este în mod definitoriu familiar în spectacol: autoironia personajelor, jocul cu planurile real-ficțional, dar „casa" spirituală în care alegem să intrăm este moartea, așa cum explica psihanalistul în eseul Motivul alegerii cutiilor. Actorii care poartă un machiaj alb, amintind de păpuși, anumite elemente ale spectacolului care doar ne par familiare, demonstrează că vom intra într-o lume stranie, necunoscută, în care moartea pare, ca întotdeauna, singura alegere.

Performanțele actoricești sunt copleșitoare, fiecare depășindu-și limitele, asumându-și rolul până la identificare, iar fondul muzical le marchează evoluția cu fidelitate, intuiție, potențare polisemantică, așa cum demonstrează și poza de final a spectacolului. Nimic nu e întâmplător pe scenă, ironia nu anulează tensiunea interioară, atât pe a actorului cât și pe a spectatorului, stilizarea cerută de această formă teatrală este respectată cu inteligență de creatorii spectacolului. O neliniște rămâne mult timp după căderea cortinei, deoarece cred, cu sinceritate, că suntem cu toții „deocheați" de vraja unor actori exemplari, de construcția stranie a spectacolului și de neputința de a alege între teatrul european și cel asiatic, fără a suferi sentimentul unei pierderi irecuperabile.

Quartett.
Jocurile puterii și ale sexualității
de Diana Nechit

„Dragostea e la fel de puternică ca și moartea", parafraza celebrului dicton semnat de Meister Eckart, este sentința acestei excelente montări cu actorii secției germane de la Teatrul Național Radu Stanca din Sibiu, în regia lui Hunor Horvath după textul Quartett-ului lui Heiner Müller și care reunește, pentru o ultimă întâlnire, cuplul imaginat de către Choderlos de Laclos, Marchiza de Merteuil și Vicontele de Valmont.

Didascalia inițială a textului lui Müller: „Perioadă. Un salon de dinaintea Revoluției franceze. Un bunker de după cel de-al treilea război mondial." deschide textul Quartett-ului și determină spațial reprezentația, dar și tonalitatea regiei și a direcției actorilor. Aceasta este subsumată prologului cu alură de videoclip pe celebra piesă 99 Luftballons a lui Nena. Textul reprezentației este unul de gradul al doilea: nu este nicio adaptare, dar nici un comentariu al Legăturilor primejdioase, ci are ceva din ambele, fiind un fel de compresie textuală care ține, mai degrabă, de tehnica colajului, a fragmentului. Textul care a stat la baza spectacolului este o formă scurtă, dar densă (douăzeci și cinci de pagini de text) care evocă, fără recursul la mecanismele romanticului sau ale melodramaticului cele o sută șaptezeci de pagini ale scrisorilor din Legături... Acest tip de poezie dramatică nu este un exemplu izolat la Müller, care a afirmat, de mai multe ori, că a citit textul inițial mai mult pe diagonală, pentru a-i reconfirma „forța" pe care i-o dă travaliul memoriei. Textul este, astfel, un fel de exercițiu violent de literatură, în care opera literară devine un „altfel" teatral, un fel de „pulsiune antropologică" care unește personajele, autorul și regizorul într-o experiență a „cruzimii". Deconstrucția corpului teatral, dezmembrarea sa, este un fel de descoperire revelatorie care însoțește această curiozitate a libertinajului, care dezvelește sufletele și trupurile până la măruntaie.
În estetica postmodernă a textului, totul devine labil, manipulant: primul „joc" este cel propus de către autor, care face în așa fel încât cuplul inițial Valmont / Merteuil se multiplică și se dedublează în interiorul piesei, fiecare dintre ei interpretând partitura celuilalt. Această forma a quator-ului îi permite să dinamizeze perspectiva scenică, pentru a crea o structură polifonică a imaginarului celor doi protagoniști.

Scenografia spectacolului juxtapune indicii spațiali didascalici și creează un spațiu care sintetizează granița între luxuriança epocilor trecute și dezintegrarea postmodernă. Decadentismul glossy, cromatica vibrantă: roșu, negru, argintiu, tamisează contururile personajelor, recreând o notă de intimism, de joc între ascuns / la vedere, propice confruntărilor oratorice ale personajelor încleștate în această ultimă „noapte a trupurilor".

Prin elementele scenografice se susține convenția brechtiană abordată de către regizor, spectatorul având „acces" la culisele în care actorii își pregătesc machiajul, vestimentația sau realizează testimoniale care descriu sau anticipează deznodământul. Amfitrionul spectacolului este o incarnare ludică și „dark baroc" a autorului însuși, care intervine pentru a-și justifica gestul de a scrie această piesă, alegerile făcute, sau pentru a-i pune la curent pe spectatori cu succesiunea episoadelor.

Relația dintre sexe este firul roșu care articulează montarea lui Horvath, tema centrală care aglutinează matricea textuală și sensurile ei. Astfel regizorul își structurează spectacolul sub forma unui joc cu măști, ducând această convenție a travestiului propusă de către dramaturgul german, în zona burlescului, a decadentismului berlinez underground, ornat pe alocuri cu elemente desprinse din practicile BDSM. Cei patru actori întruchipează atât vârstele celor doi amanți-rivali, cât și victimele acestui cuplu diabolic, printr-un exercițiu de tehnică actoricească desăvârșit. Prin aceste multiple identități își testează abilitățile de a depăși granița dintre genuri, explorează prin gesturi și nuanțe vocale distincte capacitatea de-al înțelege pe celălalt împrumutându-i corpul: „M-aș putea obișnui să fiu femeie", recunosc rând pe rând cele două avataruri feminine ale lui Valmont. „Aș vrea să o pot face și eu", continuă Madame de Merteuil, din postura celor două identități ale sale.

Schimbul de măști, fără a fi pentru asta lipsit de tragism, de cruzime sau de contrapuncte care relevă derizoriul acestui „joc" al seducției, are voit toate „cusăturile la vedere" ca pentru a demistifica „jocul" actoricesc. Ce a mai rămas din pasiune într-o lume în care corpul a primit identitate politică, în care devenim captivi ai „corpurilor sociale" cu care suntem investiți de către o societate în declin?

Betrayal. Retrospectiva unei trădări anunțate

de Diana Nechit

Regizorul Bobi Pricop a preferat să păstreze titlul în original pentru montarea sa după textul lui Harold Pinter de la Naționalul din Târgu-Mureș. Betrayal (trădare/trădări): deja titlul propune pretextul unei analize-proces a trădării, pe mai multe planuri relaționale. Harold Pinter, dramaturg și câștigător al unui premiu Nobel pentru literatură, reprezentant a cea ce-a însemnat „teatrul absurdului" în Marea Britanie, ne propune un teatru configurat asemenea unui spațiu de desfășurare pentru niște indivizi care se confruntă în cadrul unor bătălii verbale simbolice, prin intermediul unui limbaj elocvent, care, câteodată, le scapă printre degete, dar rămâne, totuși, singura lor formă de expresie. Dramaturgul are un simț al dialogului ritmat și foarte bine dozat, iar umorul, prevăzut cu o doză bună de distanțare și de ironie / autoironie, derivă mai ales dintr-o analiză precisă a conversațiilor din cotidian, banale în aparență, dar care lasă să se înțeleagă mult mai mult decât sugerează la prima impresie. Starea de așteptare, limbajul, simplu, dar sugestiv, insistența asupra detaliilor concrete, dialogurile lui Pinter sunt câteodată beckettiene, în rezonanța lor existențială. Piesa lui Pinter are structura unui vodevil clasic care propune un trio deja recognoscibil: soțul, soția și amantul, dar care se poate dezvolta într-o rețea foarte fină de relaționări posibile.

Aceștia explorează relațiile complexe dintre conversațiile cotidiene, memoria personală și realitatea socială, într-un fel de memory-play de sorginte tennessiană. Între cele trei personaje, povara lucrurilor nespuse contaminează dinamica schimburilor conversaționale. Emma, proprietara unei galerii de artă londoneze, a avut timp de șapte ani o relație cu Jerry, agent literar: aceasta i-a mărturisit acest lucru soțului ei Robert, editor și cel mai bun prieten al lui Jerry, acum patru ani deja, fără ca amantul să știe ceva despre această confesiune.

Acțiunea dramatică este declanșată, astfel, nu prin recunoașterea infidelității trecute în fața soțului, ci prin dezvăluirea insolită în fața lui Jerry (fostul amant) care află, astfel, de la fosta sa amantă, că i-a mărturisit totul soțului său, adică celui mai bun prieten al său.

Într-o cronologie inversată, Pinter și Pricop retrasează cei șapte ani ai acestui triunghi amoros, de la ruptura finală și până la prima lor întâlnire: revelația secvențelor de scurtcircuitare și autopsia sentimentală a traseului de la iubire la infidelitate, dar mai ales explorarea acelei doze de caché, de tăinuit, pe care fiecare cuplu îl are. Pentru regizorul reprezentației, structura retrospectivă îi permite ipostazierea actorilor într-un proces de deconstrucție sistemică, în care flashback-urile sunt revelatorii pentru o sensibilitatea mereu alta. Chiar dacă trădările sunt minime, acestea sunt eficiente: traduc, mai degrabă decât un comportament egoist și întors către sine, o anomalie sentimentală discretă și rezonabilă, perfect asimilată stilului de viață contemporan, un paravan socio-cultural prin care acțiunile, gesturile, sentimentele sunt distorsionate, estompate până la dizolvarea lor într-un cotidian al banalului. Personajele sunt foarte puțin diferite, atitudinal și comportamental, la fiecare secvență reconstitutivă; variațiuni infime confirmă senzorial ideea trecerii timpului.

Odată stabilită convenția cronologiei inverse, acțiunile ies de sub primatul fidelității reproducerii, reconstituirea urmând legile fluxului memoriei, care poate fi trădător, de cele mai multe ori.

Fidelitatea reconstituirii este mai mereu viciată de condițiile enunțării: destinatarii, receptorii, canalul, iar decodificarea devine una personalizată, cu hașuri și zone de blanc.

Trecutul personajelor devine astfel un spațiu al revizuirii prin memorie, o bancă de date sau un sit arheologic al istoriilor personale, dar mai ales al modului în care percepțiile personale distorsionează plăcuța de bază. Bobi Pricop, alături de scenografa Oana Micu, a imaginat un fel de areal izolat în timp și spațiu, un perimetru ermetic și securiza(n)t în care cele trei personaje traduc lingvistic și dinamic, nu neapărat rememorări, ci transpuneri scenice, verbale, ale unor comportamente umane. Capsula izolată cu plexiglas propune mai multe compartimentări diferite, cu o scenografie mai degrabă evocatoare decât funcțională: locuința conjugală, apartamentul-alcov pentru iubiri ilicite, un bar, un hotel din Veneția.

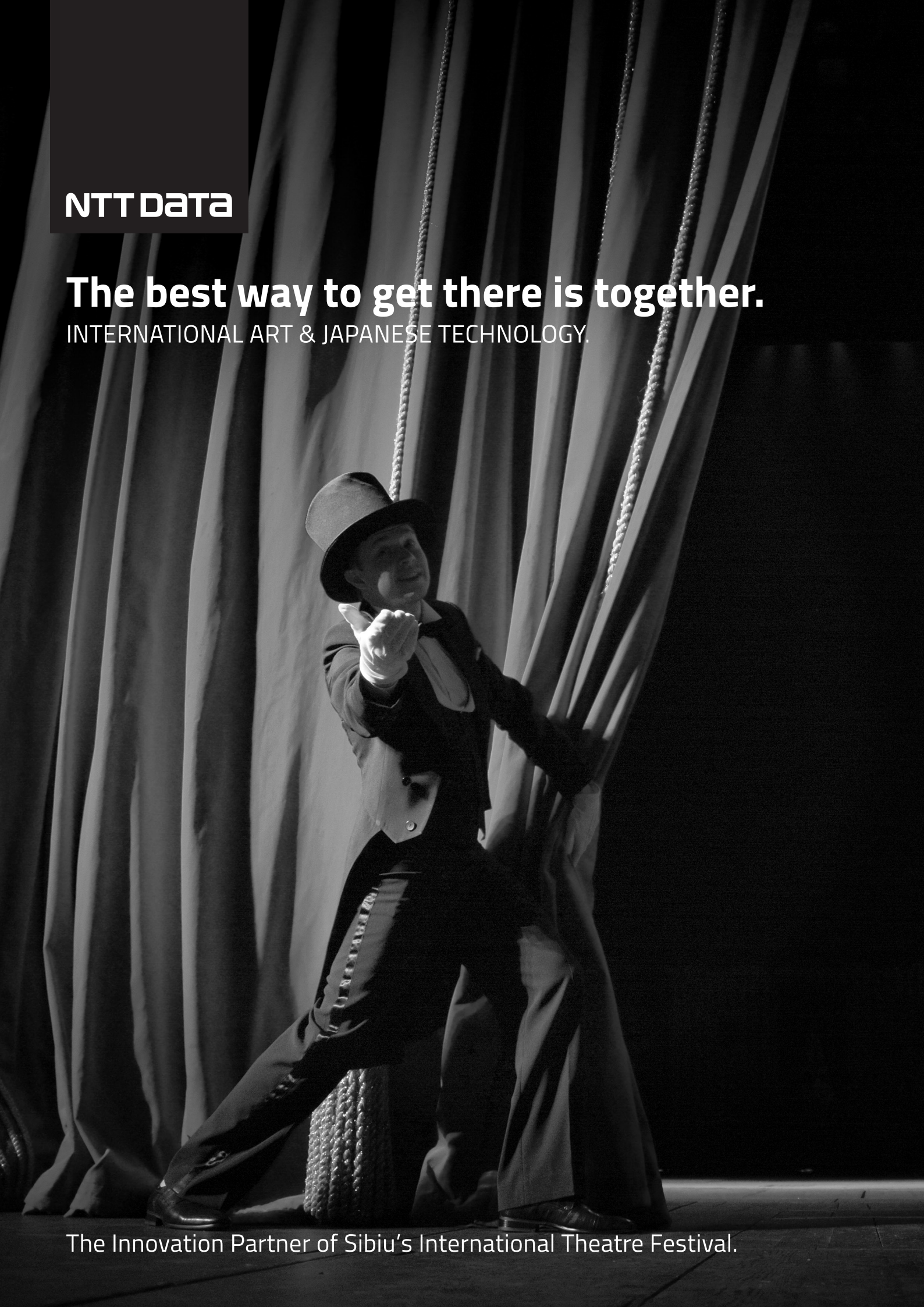
Atât spațiul, cât și cronologia sunt marcate pe o plăcuță electronică care acompaniază mișcarea rotativă a capsulei, în funcție de dictatele memoriei. Estetica vizuală, dar și de joc, pe care Pricop o imprimă reprezentației sale, este inovatoare și extrem de plastică, chiar intrigantă pentru o parte a publicului. Distanțarea față de spațiul public, dar și prezența unei membrane transparente care izolează spațiul de joc, ne transpune în ipostaza declanșării mecanismelor privirii: ceea ce privim, cu detașare sau nu, este, de fapt, modul în care creierul stochează aceste amintiri. Ținuta vestimentară, proprie anilor șaptezeci, coafurile cu o notă artificială, chipurile estompate, dar mai ales convențiile de mișcare și de rostire, ne imprimă senzația unei artificialități de natură tehnologică. Personajele / androizi / proiecții holografice sunt programate să reconstituie niște date imprimate, iar spectatorul operează atât un proces de decriptare a formării amintirii, cât și analiza ei. Actorii devin actanți, instrumentează mai degrabă decât reproduc aceste amintiri.

O revizitare fidelă, dar totuși trădătoare, în cea mai pozitivă accepțiune a termenului, a unui text contemporan, pe care Bobi Pricop o realizează cu aceeași apetență pentru texte contemporane, în mulajele unei reprezentări moderne și inovatoare.

Europa Liberă
România

Arta respiră în libertate
Interviuri. Reportaje. Investigații

romania.europalibera.org


NTT DATA
The best way to get there is together.
INTERNATIONAL ART & JAPANESE TECHNOLOGY.
The Innovation Partner of Sibiu's International Theatre Festival.

GLS.

Un colet livrat este o poveste reușită!

Vertigo. Grădina paradisului

de Alba Stanciu

Substanțiala legătură între expresia corpului în mișcare și tema imaginarului vegetal (definitoriu pentru înțelegerea spectacolului creat de compania israeliană Vertigo și coregrafa Noa Wertheim) creează primele puncte de sprijin în procesul decodificării acestei texturi complexe a dansului, investite pe de-o parte cu o intensă calitate teatrală, iar pe de altă parte este definită de mișcarea creată prin sugestiile și influența unui univers viu, într-o continuă stare de vibrație. Dansul este „sugerat" de răspunsul și „reacțiile" dansatorilor, de pliere mental-corporală a acestora pe cele mai subtile adieri, atingeri, senzații tactile, întâlniri cu alte forme, generate de densul univers invizibil al scenei.

Corpurile dansatorilor și, mai ales, mișcarea, preiau pe rând formele complicate ale plantelor, ale extensiilor și nervurilor, ale hățișurilor create de liane, de compoziții florale, de imaginara vegetație bogată, capabilă să activele fantezia audienței, să creeze trasee compatibile cu un labirint. Acestea stimulează transformări ale expresiei corpului, metamorfoze în formule de mișcare ce trimit spre teme zoomorfe, care vitalizează atât expresia, dar și linia mișcării, fizionomia creată de logica vizuală a extensiilor brațelor. Simbolurile care apar în dans preiau teme ale corpului de pasăre (fie terestră, fie în zbor), surprins în fluide ritualuri de curtare, realizate în mod esențialist stilizat.

Este dominant un sublim erotism, ce culminează în formule de duet sau grupet, mizând pe referințe ale dansului dionisiac, permisiv expresiei dezlănțuite a corpului eliberat de constrângeri și limite tehnice. Coregrafia spectacolului Grădina paradisului este definită de explozive contururi ale siluetelor în mișcare, concentrându-se ciclic într-un dans cu valențe matissiene, care unește grupul în forme circulare, cursive, fără momente de întrerupere sau ezitare.

Cele mai „fine" detalii ale mișcării sunt subliniate de sunetul produs de mișcare și corp, de aluzia penajului și a pasului ușor de pasăre. Acestea sunt integrate în corpus-ul coregrafic, ca fragile discursuri ce completează linia grafică, sudând o arhitectură

delicată a compoziției dansului. Corpul stilizat este subliniat de capacitatea metamorfozei sale, de rafinata artisticitate a transformării și plierii pe pulsul ritmic, universal al stării paradisiace, al echilibrul biologic concentrat pe inter-dependența între vegetal, animal și uman descrise de titlul original al compoziției coregrafice, Pardes.

Invocând, totodată, motive simbolice ale artei persane, formulele florale și geometrice dense, ordonate prin rațiunile „spaimei de vid" specifică imaginilor din tapiseria orientului mijlociu, coregrafia extrage temele de mișcare din consistența stilizat vizuală din simbolicul Pardes. Este vorba de sensul acestui cuvânt în limba persană, care înseamnă „livadă", un spațiu al copacilor care pulsează de elemente vii, vegetale și animale. Totodată, este invocată latura spirituală a cuvântului, care înseamnă și „paradis", o stare a fericirii și a extazului, a erotismului, motorul principal al acestui univers imaginar. Efectul muzicii și, mai ales, a ritmului fixat prin intermediul percuției, creează o esențială vigoare ritmică, valorificat nu doar ca suport sonor, ci ca activator al funcționamentul interior, biologic al „creaturilor" din dans.

Rafinamentul compoziției coregrafice Pardes (Grădina paradisului) prezentată de compania israeliană Vertigo demonstrează infinitele posibilități expresive ale dansului contemporan, orientarea sa spre cele mai nebănuite și autentice resurse. Este încă un mod prin care originalitatea dansului este mereu redefinită, iar consistența sa este reinventată, stimulând direcții de explorare care inspiră atât latura tehnică, dar, mai presus de toate, latura spirituală, filosofică, plastică, calități indispensabile complexității și valorii artistice a artei contemporane.

Les Arrière-Mondes (Eterna reîntoarcere)

de Alba Stanciu

Ceea ce a demonstrat spectacolul companiei belgiene Mossoux-Bonté, prin Les Arrière-Mondes (Eterna reîntoarcere), înseamnă culminația valorii artistice, etalată de libertatea absolută și nonconformistă a creativității, susținută și inspirată de mentalitatea artistică a unui „perimetru" ce oferă „larghețe" cercetării. Punerea în formă a celor mai curajoase idei stimulează viziuni extravagante, generate de codurile esențiale ale imaginarului actual, dansul ca totalitate devenind investit cu trăsăturile filosofice ale contemporaneității.

Legat substanțial de conceptul lui Friedrich Nietzsche, subliniat de titlul original și de tema spectacolului creat de Patrick Bonté și Nicole Bonté, compoziția scenică explorează, prin manevrele corpului celor șase dansatori, nivelurile sensibile ale minții, ce creează formele compozite ale corpului, etalări monstruoase ale părții întunecate ale minții umane. Sunt investigate cele mai adânci zone ale inconștientului, prin texturi vizuale dominate de transparențe și chiaroscuro, pe fondul cărora sugestia corpului uman suportă neîntrerupte procese de dezmembrări și recompuneri anatomice. Discursul înseamnă mixturi de forme și combinații cu consecințe sublim-monstruoase, „stranietatea" devenind leitmotivul acestui demers al coregrafiei. Legătura cu forma, pe care mizează coregrafia, investește dansul cu substanța și valențele artelor vizuale contemporane, acesta devenind o formulă „totală", o fuziune datorată contaminării reciproce a artelor ce compun spectacolul.

Însumând formule fanteziste susținute de perfecțiunea eminamente „rațională" a spațiului plastic, spectacolul Les Arrière-Mondes permite indicarea reperelor coregrafiei de tip non-danse (cu pertinente trimiteri spre juxtapunerile dintre discursul coregrafic și teatrul absurdului ce amintește de întâlnirea Marin Maguy/Samuel Beckett din May B) care argumentează logica scenică abstractă, susținută de mutațiile suferite de abordarea corpului uman prin infinite formule ale mișcării. Prin aceste strategii este continuu reconstruită ideea de coregrafie în secolul XXI, susținută de imagini centrate pe siluete încadrate în zona unui univers diafan macabru, cu texturi ale stilului baroc și, în egală măsură, grotesc expresionist, „linii umane" ce apar într-o stare fie descompusă, fie larvară, ce creează reperele unei etape post-umane. Sunt sugerate treceri prin nietzschenienele niveluri ale sensibilității, totodată prin „filtre" și niveluri evident freudiene, ce conduc discursul spre abisul psihicului uman, prin ilogicul labirint al confuziei de forme, de repere, al lichefierii substanței corpului și metamorfozei.

Primul impact creat de spectacol este imaginea, ritmică și „casetată", limitată prin planuri verticale care separă și, mai ales, izolează spațiile celor șase dansatori. Dialogul dintre umbră și întuneric este esențial pentru contururile sculpturale ale corpului, pentru sublinierea ipostazelor create de caracterul „rafinat macabru" al siluetelor ce compun spectacolul, amplificată de unicitatea fiecăruia dintre aceste personaje, continuu descompuse și recompuse, într-o lumină și alură ce indică materia biologică degradată.

Cu toate acestea, efectul imaginii generat de creația vizual-corporală a companiei belgiene Mossoux-Bonte depășește orice pretenție a frumuseții, plonjează într-un univers cu valențe dantești, reconfigurează formele fără limite ale fanteziilor artei occidentale medievale și timpurii baroce, centrate pe fascinația pentru corpul in transi, ca stare de betweenness, fără o ancoră stabilă între etape. Totodată, compoziția este dependentă de trimiterile la teatralitatea flamandă care revine în forță în secolul XX, prin demersuri artistice ce invocă ideea de carnaval / carnavalizare, estetica grotescului, masca, marioneta / marionetizarea, parodia elementului uman ce amintește de drama lui Michel de Ghelderode și de expansivele tentative de „teatralizare a teatrului" prin intermediul acestor resurse. Acestea devin trăsături recognoscibile, de decodificare, definind complexa textură a spectacolului coregrafic care depășește tradiționalele repere ale dansului, mizând pe alte dimensiuni și consistențe tehnice / filosofice ale corpului în mișcare.

Context/Solo

O explorare liberă a vieții ca simetrie

de Alina Grau

Alessandro Carboni este un artist vizual și cercetător, a cărui practică artistică se situează la granița dintre performance, dans și arte vizuale.

Interdisciplinaritatea creației sale se dezvoltă prin proiecte, instalații, intervenții în spațiul public, iar producția sa artistică pornește de la o serie de corelații conceptuale asupra formelor, suprafețelor și reprezentărilor spațiale. Astfel, producția Context/Solo, prezentată în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, are ca punct de plecare o figură geometrică, un triunghi menit să reprezinte unitatea primordială a subdiviziunii spațiale. Unitatea triunghiulară reprezintă, din punct de vedere narativ, serialitatea, ritmul, rețeaua interconectată a posibilului, a ramificațiile neîntrerupte.

Spectacolul începe cu un corp interpretativ în mișcare, într-o primordialitate clar-obscură, într-o lume post-traumă, post-memorie. Spațiul este prezentat ca o instalație vizuală, cu licăriri de ochiuri de apă, cu sunete de început sau de sfârșit de lume. Scena devine un plan al proiecției, o explorare mintală a materiei, a structurilor simetrice, o coregrafie a unui corp sonor. Apa care ocupă spațiul scenic este reverberația unui spațiul emoțional, care devine real doar atunci când este traversat.

Context/Solo face parte dintr-un proiect mai larg bazat pe Context, cu mai multe formate performative: trio, duo, solo și vizual; un proiect de cercetare hibrid și multidisciplinar început la New York, între arhivele MoMA și studiourile teatrului La MaMa, iar producția s-a dezvoltat în cadrul mai multor rezidențe de creație.

Contextul privit de artist ca ansamblu de circumstanțe care definesc un eveniment: o reflecție asupra relației dintre elementele care îl constituie și aceleași condiții care l-au generat, spectacolul evoluează vizual și performativ în abstract, însă creează vizual prin reflexia corpului și triunghiului, o poetică specială.

Unitățile triunghiulare formează o pânză și creează o rețea mobilă în spațiu, folosind această unitate geometrică, triunghiul care se poate duplica și ramifica permanent, către o lume abstractă de relații infinite.

Desenul care are perspectiva corpului și triunghiului ca forme pure, între matematică și poezie, între ritm și serialitate, vorbește despre viață proiectată și încadrată într-o geometrie prestabilită, un mod de a fi în lume. În interpretarea realității ca o grilă dată de tridimensionalitate, coregrafia are structura unei mișcări impuse, simetrice și repetitive, o cercetare a adevăratei materii a lucrurilor, cu densități neregulate și alcătuiri spațiale alternante.

Citându-l pe Timothy Morton în proiectul său de cercetare artistică, Alessandro Carboni vorbește despre interconectarea diferitelor elemente și despre faptul că nimic nu există numai prin sine însuși și, prin urmare, nimic nu este pe deplin el însuși.

Prin cartografierea formelor, stabilirea unui cadru, a unei geometrii a realității, linii segmentabile de real, unități triunghiulare devenite instrumente narative, Context/Solo explorează o lume a posibilităților și a alegerilor.

Astfel, performerul acționează ca vehicul de energie care intră în rezonanță cu energia triunghiului care se multiplică permanent ca o rețea. Intenția este de a opera cu triunghiul, care este o unitate multiplicabilă și reductibilă, în același timp.

Rețeaua ca țesut și materialitate face ca această creație vizuală și performativă să rămână în amintire ca o explorare liberă a vieții ca simetrie.

Puzzle: o deconstrucție a practicilor impuse de societate

de Eliza Cioacă

În ceea ce privește spectacolul Puzzle, spectatorul ar putea fi înșelat de propria-i vanitate în a crede că poate intui ce urmează să vadă. Imaginile pe care cuvântul „puzzle" le evocă par a fi suficient de clare, de simple, pentru a intra în sală cu idei preconcepute. Și totuși, reprezentația online a studenților de la Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu surprinde prin poveste, dramatism și emoții.

Spectacolul începe ușor distopic: ne aflăm în interiorul unui spațiu atemporal, robotizat, mecanic. Publicul face parte din poveste, are preferințe și liber arbitru. Urmează o serie de întrebări, la care unii aleg să răspundă, alții nu. Totul pare amuzant, ca un joc fără reguli clare. Întrebări simple, răspunsuri simple. Și, cu toate astea, încă din primele momente ale reprezentației, descoperim un lucru despre noi, spectatorii, despre noi, ca parte din societate. Suntem mult prea familiarizați cu urmărirea unui set de instrucțiuni. Suntem doar parțial atenți, iar creierul ne păcălește și ne trădează. Reacționăm mecanic, în baza unor lecții învățate anterior, fără a mai gândi critic. Și, totuși, nu despre astea este vorba în acest spectacol de dans. Dar este un început promițător, un prim semnal de alarmă. Povestea depănată este, la bază, foarte simplă: eternul triunghi amoros. Poate că reprezintă una din tragediile clasice ale omenirii, căci în acest discurs avem o serie de cuvinte-cheie foarte bine definite: societate, iubire, trădare, alegere, durere, despărțire. Poate că ar fi fost un trio banal, un subiect văzut, dezbătut, mort; dacă paradigma în care el acționează nu ar fi fost schimbată. Și iată, prin intermediul a câteva replici, a câtorva întrebări și o serie de atribute, o poveste clasică capătă valențe noi, neașteptate, iar tragicul este prezent în toate versiunile prezentate. Emoția trimite în rândul al doilea rațiunea, iar sentimentele sunt scoase la suprafață și publicul suferă, alături de dansatori.

Dacă i se poate imputa ceva reprezentației, atunci ar fi opțiunea regizorului de a trata diferit modul în care corpurile dansatorilor sunt (dez)îmbrăcate în portretizarea unui moment intim dintre personaje. Poate părea ironic cum însăși regizorul cade pradă unor convenții și reguli ale societății în această situație, din moment ce spectacolul este un comentariu la dreptul la fericire al fiecărui individ, separat de practicile și standardele impuse de societate. Ar fi fost neașteptat și de bun augur ca acest moment să fie înfățișat în mod echitabil față de ambii dansatori, discrepanța dintre „costumațiile" acestora făcând notă discrepantă și provocând o ruptură în imersiunea publicului în poveste.
Un lucru important de remarcat îl constituie deznodământul fiecărei alegeri. Acest spectacol excelează în exprimarea unor emoții și trăiri fundamentale prin scenografie și dans. Nu există învingători și învinși. Orice ai alege, cineva va avea de suferit, iar alegerea făcută nu este nici pe departe perfectă. Indiferent ce cale străbatem, mereu vor exista riscuri ascunse, pe care trebuie să ni le asumăm la un moment dat. Tragedia unei vieți irosite vorbește despre alegerile impuse de societate.

Finalul moralizator nu este pierdut publicului. Alegerile ne fac responsabili. Alegerile altora, însă, ne fură destinul și fericirea. Căci ce om a fost vreodată fericit, împăcat să își trăiască viața după deciziile altcuiva? Întotdeauna vor exista regrete, acum sau mai târziu, iar vinovații rămân nepedepsiți, crezându-se spectatori pe scena lumii, dar, în realitate, având rolul de păpușari, uneori conștienți, alteori inconștienți de puterea deciziilor pe care le iau în dreptul altora.

Născut în 2000

Un spectacol despre lumea în care trăim

de Alin Gîrbu

„De ce să aduc un copil în lumea asta strâmbă?", „Asta e lumea normală în care se va trăi 100 de ani de acum încolo?" Acestea sunt doar câteva din întrebările ce îl lovesc pe spectator (cu mult înainte ca reprezentația să înceapă), odată ce pătrunde în sala de spectacol. Născut în 2000, un spectacol marca BIS Teatru, prezent anul acesta la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, ne vorbește despre povestea de viață a patru femei care poartă pe umeri o responsabilitate imensă. A face sau a nu face un copil în aceste vremuri, în anii 2000? Aceasta-i întrebarea. Trei dintre personaje deja sunt mame, iar una își dorește să devină. A fost o decizie bună (și este în continuare)? Pe parcursul spectacolului vom afla răspunsul la această întrebare.

După cum spuneam, în acest spectacol aflăm poveștile legate de viața a patru femei (Andrada, Aneea, Alexandra și Shama) ce au fost născute în anii '90. Trei dintre ele au luat ființă în România cea proaspăt ieșită din comunism, iar a patra în Africa. Istorisirile lor vizează perioada copilăriei, adolescenței, tinereții și maturității. Aflăm ce a însemnat pentru ele să trăiască copilăria în anii '90, adolescența și tinerețea în anii 2000 și viața de adult din zilele noastre (toate cu bune și cu rele). Subiectele pe care poveștile lor le ating sunt considerate (până și astăzi) ca fiind tabu. Subiecte precum problema pornografiei și lipsa educației sexuale, sau problema femeilor care sunt maltratate de partenerul lor de viață, reprezintă doar o parte dintre cele abordate. În această punere în scenă sunt dezbătute problemele din sfera politică, socială și familială. Mai degrabă un dialog între actori și publicul din sală, acest spectacol de teatru social pare menit să spargă pereții spațiului în care este reprezentat, pentru a ajunge, astfel, în atenția a cât mai multor oameni din societate. Aici, ne întâlnim cu realitățile lumii în care trăim: cele cu care ne-am confruntat în ultimii ani, dar și cele cu care încă mai avem de-a face. Evenimente mai recente, din anul 2017, nu lipsesc din discuție, nici cele din perioada a pandemiei.

În această montare, puterea discursului primează. De aceea, anumite elemente scenografice (precum decorul sau light design-ul) sunt folosite doar cu scopul de a crea un mediu ambiental potrivit. Ca și elemente decorative, avem doar un pat, un fotoliu și o cadă. Nu avem efecte speciale și nici o varietate foarte vastă de lumini. Singura lumină prezentă în spațiu se focalizează pe fiecare personaj care își spune povestea. Se creează, astfel, impresia că putem pătrunde în spațiul lor intim. După cum am spus, nimic din toate astea nu contează, doar povestea personajelor și mesajul care este menit să fie transmis către public. Merită, oare, să dai viață unui copil în aceste vremuri? Personajele ajung la concluzia că răspunsul este „da". Pentru ele, nu există lucru mai frumos pe care să îl poți săvârși decât actul procreației. Dar frumusețea acestuia se află în contrast cu urâțenia din lumea în care suntem forțați să ne ducem traiul. Se vor ivi, oare, zorii unei noi zile? Se pot schimba mentalități? Nu putem spera decât că, odată și-odată, toate aceste întrebări și dorințe se vor putea materializa.

Spectacolul aduce în atenția publicului cele mai negre realități din prezent și le dezgroapă pe cele din trecut, la fel de negre, ce se doreau a fi trecute cu vederea. Ce înseamnă să fii copil în această lume strâmbă? Ce înseamnă să îți dorești, odată ce ai devenit adult, să nești, la rândul tău, unul astăzi? Acest spectacol alege să îi pună publicului oglinda în față, pentru a-l face să conștientizeze principalele probleme cu care se confruntă. Până la urmă, nu acesta este scopul teatrului? Precum spunea și Shakespeare, „scopul teatrului dintru-nceputuri și până acum a fost și este să-i țină lumii oglinda-n față."

you·tópia. poezie, dans și imaginație

de Ioan-Antonie Bădăruță-Hașigan

Un spectacol multimedia provocator, în afara zonei de confort, you·tópia este un dialog experimental, un amestec de teatru, poezie, dans, muzică și arte vizuale, în regia lui Florian von Hoermann și coregrafia lui Edith Buttingsrud. Proiectul imaginat de regizor ca un spectacol de dans este un răspuns la întrebarea dacă ne „putem refugia din calea unei societăți bolnave, pentru a ne apropia de creația divină?"

Producția este o călătorie vizuală și coregrafică a omului modern în diferite spații, experimentând „manifestarea minții" (psihedelică), senzații și nevroze colective în eforturile artistice de a descrie lumea sa interioară. Între realitate și vis, imagini și sunete, se află o lume de mister, unde semnele de întrebare se transformă în acel „ceva" efervescent, care naște inspirația. you·tópia caută modalități de exprimare a energiei, a fanteziei și a imaginației artistice, la granița dintre existență și non-existență.

Spectacolul este un poem coregrafic al expresivității care propune, provoacă și experimentează. Aplicată creativ poeziei avangardiste române și germane și trecută prin filtrul artei de avangardă, utopică, a revoltei, a negației și a spiritului rebel, sensibilitatea coregrafică și vizuală dezvăluie o lume a omului modern strivit de himere, care și-a pierdut reperele în viață.

you·tópia este o lume a creativității și imaginației. You: tu ești pasul către noua lume și Utopia, proiectul fanteziei tale creatoare.

Fragmente de gând și poezie se întrepătrund cu mișcare, cu muzică și coregrafie. Introspecțiile audio-vizuale, prin decupaje artistice și prim planuri, umbre și jocuri, devin scenele unor stări de emoție și energii creatoare dintr-un registru cu care suntem mai puțin obișnuiți.

O parte din spectacol este susținută de videoproiecții cu desene și animații grafice care acompaniază versurile avangardiste. Cu voce joasă, ca într-un vis, se aud cuvintele spuse, repetate și iar repetate: „Aruncă-ți fricile-n aer / Visurile tale vor pleca spre nicăieri / Încă mai poți să dăruiești cuvinte".

„Calea cuvântului" este limbajul care modelează gândirea în funcție de context. Experiența unui nou limbaj e importantă pentru a obține informații, pentru a descrie o imagine, o senzație, pentru a le transpune în cuvinte idei și, mai ales, pentru a scoate la iveală noutatea.
Efemeritatea ființei umane este prezentată prin versuri de o deosebită frumusețe: „când va veni bilanțul / O să mă găsească / O pată de sânge / Ucis din greșeală / Un unicat straniu/ Aproape poetic printre cifre vorbitoare rotunde. Finish" Și jocul se încheie...

Actorul Yannick Becker ne permite accesul în „călătoria printre pereți". Camera sa cu fereastra spre oraș și spre lume e universul vieții lui secrete, unde mintea și imaginația se retrag pentru a observa lumea și a se distanța de ea. Camera este locul creativității cu valori onirice, unde procesul creației (care e în mare parte inconștient) naște Creația care înseamnă desăvârșirea omului.

Stările alterate de conștiință sunt o sursă de inspirație artistică. Arta psihedelică face apel la imagini distorsionate, suprarealiste, animații și culori, prescrie mecanismul de obținere a inspirației într-o lume în care limbajul și mijloacele de exprimare artistică sunt compromise. Asistăm la o „colonizare tehnologică a umanității", la nivel mental, cultural, material și corporal.

Expresivitatea mișcărilor și dansul simbolic al actorilor, pe o muzică cu sunete parcă venite din astral, transmit povestea oamenilor „încovoiați de o himeră gigantică". Sunt oamenii fără nume, care și-au pierdut identitatea într-o lume virtuală.

Societatea a alunecat într-o lume postumanistă. Internetul este „cel mai postmodern lucru". Tehnologia, aplicațiile și gadget-urile sale ne-au acaparat viețile. Suntem mai conectați și, în același timp, mai deconectați. Prin mijloacele digitale accesăm lumea suprasaturată de informații care ne țin conectați, dar asta ne creează probleme cu lumea reală, unde nu mai avem forța de a ne regăsi și nu mai avem abilitatea de-a schimba situații. Dezvoltarea tehnologică a creat o societate dominată de media, care, treptat („ceva rău creștea înăuntru" a ajuns la globalizare. Omul s-a deconectat de sine și de esența sa umană prin mecanismul de alienare.
Spectacolul ne face martorii unei confesiuni brutale, printr-un „imn dedicat petrolului", o poveste despre crimele, minciunile și singurătățile oamenilor cu „sufletul negru".
Regizorul Florian von Hoermann prin you·tópia, pune față în față omul cu societatea „bolnavă" în care trăiește. O poziție inconfortabilă care forțează spectatorului întrebarea dacă și-a găsit locul în care se poate „refugia"?...

WE
WE has no limits
Împreună reducem
99 milioane tone
de CO_2, în fiecare an
#ActionForClimate
e·on

EQE

LOW EMISSIONS, HIGH TECH.

Noul EQE complet electric

Noul EQE setează standardele de mobilitate electrică și confort. Cu până la 654 km autonomie, modelul EQE deschide calea unei noi ere a mobilității. Pregătește-te pentru o călătorie relaxantă, datorită tehnologiei avansate de filtrare HEPA, care poate curăța aerul chiar și de cele mai mici particule. În plus, luminile digitale îți vor oferi o experiență mai sigură la volan.

Solicită un test-drive la
AUTOKLASS

www.mercedes-benz.ro/eqe

EQE 350+: consum de curent în kWh/100 km (în regim mixt): 18,7 - 15,9; emisii CO2 în g/km (în regim mixt): 0. (WLTP).

AUTOKLASS
Official home of Mercedes-Benz

Centru Autorizat de Vanzari si Service Mercedes-Benz & smart
Șoseaua Alba Iulia nr. 69, Sibiu
Call Center: +40 317 133 333
www.autoklass.ro

Allianz Țiriac

Susținem
Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu

www.allianztiriac.ro

Download on the App Store

ANDROID APP ON Google play

SISTEMUL MEDICAL
MedLife

Descarcă aplicația MedLife!
Ai întregul tău istoric medical mereu cu tine, oricând ai nevoie.

www.medlife.ro

hyperclinici | spitale | maternități | laboratoare | centre de excelență | farmacii

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

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

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU ESTE ORGANIZAT DE

TEATRUL NAȚIONAL RADU STANCA SIBIU

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

PARTENER STRATEGIC AL FESTIVALULUI INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU

MINISTERUL CULTURII

EVENIMENT REALIZAT CU SPRIJINUL

MINISTERUL EDUCAȚIEI

UNIVERSITATEA LUCIAN BLAGA DIN SIBIU

CO-PRODUCĂTORI

TVR

Radio România

PARTENERI STRATEGICI

Botschaft der Bundesrepublik Deutschland Bukarest

Konsulat der Bundesrepublik Deutschland Hermannstadt

GOETHE INSTITUT

INSTITUT FRANÇAIS Roumanie

Ambasada Japoniei în România

EU JAPAN fest

British Embassy Bucharest

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

Swiss Sponsors' Fund România

swiss arts council

prohelvetia

Ambasada Austriei București

forumul cultural austriac

Cooperación Española

AC/E ACCIÓN CULTURAL ESPAÑOLA

ISRAEL

PARTENERI OFICIALI

UniCredit Bank

DEDEMAN

BRD GROUPE SOCIETE GENERALE

PARTENERI

GLS.

e·on

PARTENER DE TRADIȚIE

Raiffeisen Bank

PARTENER SPECIAL

JTI

PARTENER PRINCIPAL

LIDL

PARTENER DE MOBILITATE

AUTOKLASS Official home of Mercedes-Benz

PARTENER ÎN INOVAȚIE

NTT DATA

PARTENER AL BURSEI DE SPECTACOLE ȘI AL PROGRAMULUI DE VOLUNTARIAT

ALPHA BANK

PARTENER AL SEZONULUI DE STRADĂ

BANCA TRANSILVANIA

PARTENER DE CĂLĂTORIE

Lufthansa

PARTENER AL THERME FORUM

THERME BUCUREȘTI

PARTENERI PENTRU SĂNĂTATE

MedLife

DENT ESTET The Leading Dental Centers of Romania

MedLife POLISANO

PARTENERI

Allianz Țiriac

Google Arts & Culture

Lenovo

PARTENER AL FESTIVALULUI UNIVERSITĂȚILOR DE TEATRU

BILSTEIN

PARTENER

URSUS Breweries

VINURILE OFICIALE ALE FESTIVALULUI

CRAMA OPRIȘOR

SPONSORI

AQUA CARPATICA

KeepCalling

CEC Bank

Tulipa

CasaDente

hama

Lăptăria cu caimac

SAM TRANSPORT

Kronospan

PARADIS DES SENS

colt

ARUP

PARTENERI MEDIA

TV5 MONDE

euronews. ROMÂNIA

DW Made for minds.

Europa Liberă România

rfi ROMÂNIA

Magic FM

ROCK FM

adevărul

ELLE

Biz

Zile și nopți

IQads

CapitalCultural.

LiterNet.ro

AGERPRES

CURATORIALIST

URBAN.ro

THEATRUM

ALBA 24

Tribuna

Turnul Sfatului

Hermannstädter Zeitung

Sibiu 100%

ODA DE SIBIU

știrideSibiu.ro

Mesagerul

monitorul de Sibiu

#goodtime

SIBIU INDEPENDENT

STAR

STRADA CETĂȚII

Sibiul bun

SIBIU CITY GUIDE

PARTENER DE MONITORIZARE

mediaTRUST

sibfest.ro