APLAUZE

NR. 3 | 22

APLAUZE
NR.3 / 22
26 IUNIE
ISSN: 2248-1776
ISSN-L: 2248-1176

Editor șef Ion M. Tomuș

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

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

Foto cover Dragoș Dumitru

Art director Dinu-Andrei Neagu

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

Cuprins

Mama - un spectacol sincer și adevărat până la os
Loreta Popa 4

3Surori. Anticamera morții
Diana Nechit 6

Memoria e un exercițiu de înot
Mihai Trăsnea 8

Intermezzo stradal cu Shakespeare
Sandra Sankat 10

Proiectul „Moștenirea”
Smaranda Găbudeanu 11

Așteptându-l pe Godot sau așteptându-l pe Will
Alba Stanciu 12

Ce căutăm? Fals tratat de... integrare
Ionica Pașcanu 13

Nevoia de adevăr
Alina Grau 16

Find beauty - spectacol de lumină pe bolta FITS
Doriana Tăut 18

Dă-mi inima-napoi
Alin Gîrbu 19

Mama

un spectacol sincer și adevărat până la os

de Loreta Popa

Ceea ce suntem sau devenim în viață se datorează familiei, părinților noștri. Chiar și pentru faptul că, poate fără să vrea, ne determină să găsim alte căi, altele decât cele normale, de a face alegeri. Nu o dată, discuțiile cu părinții se încheie cu „Ți-am spus eu că"... Sunt mame care, atunci când banii nu ajung pentru mâncare, spun că sunt sătule deja și așază ce cred ele că este mai bun pe masă pentru copiii lor. Sunt mame care niciodată nu arată ceea ce simt. Sunt și mame care nu fac parte din viețile copiilor lor, la fel cum sunt mame care își doresc cu disperare să devină mame. Teatrul Naţional „Radu Stanca" din Sibiu a prezentat vineri, 24 iunie, în cadrul FITS 2022, avanpremiera spectacolului Mama, de Marta Barceló, în regia Marianei Cămărășan, cu Diana Lazăr și Cendana Trifan.

Învăluiți în fumul care ne întâmpina la intrarea în sală, dar și de căldura molcomă, ne-am căutat locurile fiecare dintre noi, spectatorii. În liniștea de dinaintea începerii spectacolului, fiecare părea preocupat de câte ceva. Însă din clipa în care cele două actrițe au intrat în scenă, până la final, s-a lăsat o tăcere deplină. A trăi pe scenă viețile altora, plăsmuite de alții, pentru bucuria altora, înseamnă „vocație". Vocația este un complex de aptitudini înnăscute în care crezi cu putere și care se cristalizează într-o forță misterioasă ce rupe totul în calea ei. Mama și-a început drumul spre public cu fruntea sus.

Acest spectacol s-a născut la prima lectură, la prima întâlnire, cu nerostirea niciunui cuvânt-indicație. Mariana Cămărășan afirma într-un interviu că spectacolul este unul ale cărui imagini pot fi regăsite de spectatori în interiorul lor. Într-o lume în care lucrurile sunt așezate în altă ordine decât cea firească, Mama e de văzut cu ochii închiși și cu inima deschisă. Nici o altă formă de iubire nu seamănă cu cea dintre o mamă și copilul ei. Mama își cunoaște pe de rost minunea pe care a avut puterea să o poarte nouă luni sau... să o adopte. Mama înțelege tot ceea ce copilul îi spune fără cuvinte, doar pentru că vorbește limba inimii, iubirea necondiționată. Din dorința de a proteja, o mamă poate sfâșia cerul în căutarea luminii. O mamă te privește cum dormi în cea mai dulce pace. O mamă dansează pe cea mai nebună muzică alături de fiica ei, sau cântă cele mai năstrușnice cântece.

Actrițele Diana Lazăr și Cendana Trifan au prezentat, în forma cea mai sinceră și emoționantă, lectura textului Mama în cadrul programului dedicat celor mai valoroase texte contemporane, coordonat de Claudia Domnicar și prezentat de Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, festival inițiat și condus de Constantin Chiriac. Pandemia ne-a îndepărtat unii de alții, ne-a măturat din cale oameni cu care nu aveam nimic în comun și ne-a deschis ochii, dacă vreți, ne-a motivat să ne dezvoltăm toate simțurile, să iubim fiecare clipă a vieții. Spectacolele on-line, pentru o vreme, au fost singurele permise, iar cu toții aveam sentimentul că s-ar putea să nu mai avem niciodată ocazia de a sta față în față, actori și spectatori. Am crezut că teatrul nu va mai găsi resurse să supraviețuiască. Ei bine, FITS 2022 și-a deschis porțile sub semnul emoției de a fi împreună, de a vedea frumusețea cu ochii noștri, fără intermediar. Pentru că, da, se poate face teatru sincer și adevărat până la os. Se poate sensibiliza ochiul interior pentru a pătrunde în viața secretă a dramei, spre inițiere și înțelegere, bizuindu-te pe o lectură aplicată, pe afinități și disponibilități de receptare. Mama reușește acest lucru. Spectatorul cere mereu ceva cu care să poată pleca acasă, spre a-l întoarce pe toate părțile și pentru a primi apoi

răspunsuri. Povestea pe care spectacolul Mama o spune te ia pe nepregătite. Te conduce pe căi numai de text știute, iar cele două actrițe împing firul Ariadnei până la ieșirea din labirint, când constați că nu mai ești același. Constați că și tu ai simțit emoțiile împărtășite de ele. Și ție ți-a spălat mama de mână puloverul preferat, și ție îți spune să ai grijă să-ți iei umbrela că au anunțat la știri că va ploua. Fiecare replică taie în carne vie, amintindu-ți momente din viață când ai trecut prin exact aceleași experiențe. Poate de aceea, atât din stânga, cât și din dreapta, din față, dar și din spate, vedeam cum, pe rând, câte un spectator își șterge lacrima cu dosul palmei, altul folosește un șervețel, unii își trag nasul discret. N-a plecat nimeni neatins de la această întâlnire cu Mama.

Chipul Dianei Lazăr pare sculptat de o mână fină care a cunoscut toate suferințele vieții, le-a acceptat și apoi a iertat. Se vede și se simte că nu este o actriță oarecare. Dă impresia că tot ce face se întâmplă cu o ușurință uluitoare, însă faptul că în spatele acestei aparente ușurințe se ascunde o muncă titanică și o sensibilitate ieșită din comun se intuiește ușor. Interpretează o femeie matură, căreia i-a murit soțul, care vede cum viața i se scurge printre degete, dar care își dorește atât de mult o fiică, încât dă anunț la mica publicitate. Astfel, semnează un contract pentru un an cu singura care se prezintă la ușa ei, de care se va atașa și pe care o va considera curând copilul ei. Fiecare scenă scoate în evidență interesanta relație dintre generații. Fiecare melodie subliniază o emoție. Fiecare urlet sau tăcere impusă au rost.

Privind evoluția pe scenă a Cendanei Trifan, i-am perceput dorința de șlefuire continuă și cred că este genul de artist care nu acceptă stagnarea. Lasă în urma ei o dâră de mister feminin învăluitor, iar catifeaua inflexiunilor vocii, armonizată de frumusețea ei naturală, convinge. Constați că prezența ei umple scena așa cum se întâmpla înainte vreme, când actorii trăiau adevărul spectacolului.
Regizoarea Mariana Cămărășan recunoștea într-un interviu faptul că „Nu te lupți cu oamenii pe care îi iubești. Nu te lupți cu oamenii care te iubesc. Teatrul este un dar. Darul se dă și se primește. Darul înseamnă un sacrificiu. Prin teatru ne dezvăluim vătămările, vulnerabilitățile, speranțele, credința. Asta cere un preț. De suferință”. Lacrimile, arderea lăuntrică a celor două actrițe vorbesc de la sine. Cuvintele regizoarei vin în completarea spectacolului în care lumina evoluează în deplină libertate, iar decorul, atât de frumos subliniat și pus în valoare de Dragoș Buhagiar, întărește sugestia organizatorilor Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu de a găsi frumusețea oriunde.

„Dacă mi-e dor de ceva, mi-e dor de mama, dar pentru așa ceva nu există răspuns, dorul există și gata”, mărturisea Mariana Mihuț într-un interviu. La această frază m-a dus cu gândul spectacolul Mama, unul care nu trebuie ratat și, care, presimt că va avea viață lungă.

Trei Surori Anticamera morții

de Diana Nechit

Regizorul flamand Luk Perceval este în căutarea unui teatru existențialist, radical, pulsând de viață, în care actorul este în centru, eliberat, dar și constrâns de tot ceea ce-l înconjoară. Adept al unei formule care nu ține nici de teatrul fizic, dar nici de teatrul-dans, Perceval trezește deopotrivă în actor și în spectator toate formele de recunoaștere vizuală și auditivă. În zilele noastre, pentru fiicele generalului Prozorov, personajele principale din piesa lui Cehov, metafora vieții de la oraș, tânjirea după Moscova, a fost înlocuită de cea după vremurile tinereții. În viziunea lui Luk Perceval și a actorilor polonezi de la TR Warszawa, Trei surori imaginează o Europă îmbătrânită care încearcă să-și rememoreze zilele de glorie într-un fel un azil închipuit, o anticameră a morții în care corpurile decrepite capătă o transparență aproape mortuară; o Europă îmbătrânită pusă față-n față cu forțele proaspete ale imigranților, cu fricile și cu angoasele ei. Pe lângă sensurile dramei cehoviene, Perceval ne provoacă să răspundem unor noi întrebări: Ce rezultă în urma acestei întâlniri? Care sunt consecințele politice și sociale ale îmbătrânirii unei întregi societăți? Cum facem față bătrâneții și pierderii memoriei? Și în ce fel reconstruim amintiri și idealizăm trecutul?

Spectacolul companiei poloneze este o metaforă a timpului, a unui timp prins într-un proces de îmbătrânire accelerată, care blochează deopotrivă actorul și spectatorul într-o buclă temporală angoasantă. O scenă aproape goală, pe care câteva scaune simple sunt așezate la întâmplare. Actorii stau sau se preling, se prăbușesc de pe aceste scaune, într-un fel de coregrafie a dezolării fizice. Sunt despărțiți unul de celălalt și reproduc un fel de areal securizat în jurul propriului ax, mici insulițe care așteaptă sosirea publicului, a celuilalt, sau poate a morții. Un perete lung acoperit cu o oglindă flexibilă asemănătoare unei membrane organice sau unui vortex temporal, traversează diagonala senei pe toată partea stângă, reflectând imaginile actorilor și, în spatele lor, un alt perete de scenă, sau partea din spate a acestuia, dezvăluind culisele și dispozitivele de susținere a angrenajului scenic. Spectatorul are, astfel o viziune multiplă asupra scenei și a culiselor, vedem personajele, dar și reflexiile lor, vedem rezultatul, dar și procesul scenic, vedem corpurile, dar și interiorul lor, osatura piesei și a personajelor. Reflexia compulsivă a lanurilor de grâu în bătaia vântului, a imaginilor din mediul rural rusesc, induce o stare de profundă letargie, încremenirea este descompusă până în cele mai mici particule, care ni se lipesc aproape organic de piele. În spectacolul regizorului flamand, îmbătrânirea devine un proces organic, palpabil. Majoritatea actorilor de pe scenă sunt mai în vârstă decât personajele lor. Doar Nataša și Maša păreau aproape de vârsta desemnată de Cehov. Olga a fost interpretată de o actriță mult mai în vârstă decât cei 28 de ani din versiunea originală. Majoritatea bărbaților sunt chiar mai în vârstă, deși astăzi i-am putea considera mai apropiați de vârsta mijlocie. Această alegere regizorală întărește ideea trecerii timpului, a nostalgiei și oportunităților ratate pentru un public modern, obsedat de elixirul tinereții și a vieții eterne. Supratitrarea ne-a conectat din când în când cu pasaje recognoscibile din Cehov, chiar dacă acțiunea nu corespundea întotdeauna textului. Acea deconectare aparentă nu a făcut decât să întărească sentimentul de dezorientare pe care ni-l prezenta peretele oglinzii fără cuvinte. Scenariul conține, de asemenea, fragmente din Juliusz Slowacki, Agnieszka Osiecka și un poem de Cehov. Transpunerea lui Perceval este mai degrabă o reflecție/reflexie asupra lui Cehov, care pe alocuri îl deformează, îl dezvăluie pentru a-l ascunde mai bine, păstrând totodată nucleul dur al unui text-receptacul încă extrem de ofertant. În acest sens, Perceval pare să se apropie de estetica lui Tadeusz Kantor: nu interpretează textul, ci mai degrabă îl reafirmă în mișcare, sunet și imagini vizuale, inclusiv unele scene din mediul rural rusesc, proiectate pe peretele-oglindă.

Multe monologuri „filosofarde” din textul original, fie sunt absente cu totul, fie sunt dansate sau cântate, poate pentru a arăta absurditatea și inutilitatea unor astfel de proclamații pseudo-profunde atât de comune în cultura rusă (și, de asemenea, în cea poloneză). Vedem în interior, dar poate că nu învățăm nimic mai mult; nimic nu se întâmplă cu adevărat. Perceval afirmă că teatrul ne învață să acceptăm „simțul nonsensului” și, cumva, îl acceptăm. La un moment dat, vedem, reflectate în oglinda lungă, pe Irina și pe Maișa, care încearcă să escaladeze pereții acestei celule care seamănă cu o anticameră a morții. Mișcarea lor, mâinile care se prind de pereții improbabili surprind încleștarea prizonierului care încearcă să evadeze. Dar, desigur, nu există scăpare. Personajele sunt într-o perpetuă mișcare, dar nu vor reuși să plece niciodată, iar spectatorul conștientizează această realitate în același timp cu actorul de pe scenă. Această așteptare absurdă, zadarnică este similară cu cea a lui Godot și este întărită pe tot parcursul spectacolului de mișcările actorilor. Aceștia se mișcă, sau mai degrabă alunecă pe scenă, într-un ritm glacial, wilsonian, care nu are alt scop, altă finalitate decât înrădăcinarea lor totală în acest loc.

Într-o inversare surprinzătoare a unei reguli nescrise a teatrului, în loc de femeia frumoasă și tânără, trupurile bărbaților mai în vârstă sunt cele care sunt dezvăluite în timpul spectacolului. Poate că acea expunere a corpurilor bătrâne de bărbați pe scenă întărește sentimentul de neputință și vulnerabilitate a acestor personaje și, poate, a noastră, a tuturor. Verșinin întruchipează cel mai bine această idee, personajul fiind imobilizat într-un scaun cu rotile. Deși, în percepția generală, este văzut ca un bărbat alfa, un ofițer frumos (deși cu o soție nevoiașă), slăbiciunea lui din afara scenei este vizibilă în montarea lui Perceval. Deși se poate roti, deși manevrează scaunul cu furie și frustrare, și el este blocat, limitat, asemenea surorilor, așa cum suntem cu toții, în această existență post-pandemică, care încă nu și-a lins bine rănile și se confruntă cu un conflict armat de neimaginat.

Atmosfera paralizantă, sentimentul de mal à l’aise este accentuat și de dispozitivul sonor pus în scenă de Perceval: notele de bas asurzitoare, care vibrează ocazional de pe peretele-oglindă. Este un sunet pe care-l resimțim în torace, accentuând ideea unei membrane care nu ocrotește, ci izolează, blochează sau ne trimite la nesfârșit, descompusă în mii de cioburi reflexia propriei neputințe. Actorii se zvârcolesc pe jos, singuri sau printre rămășițele vieții trecute, acolo unde dragostea le-a fost primită sau respinsă. Dar sunt și momente de tăcere lungă, păstrată cu rigoare de către Perceval, tăceri în care putem reflecta asupra propriilor destine aflate în căutarea adevărului.

Perceval ne-a oferit un Cehov întors pe dos, descompus, care expune organele, reflectând asupra funcționării interioară a piesei, la fel cum scenografia dezvăluie osatura scenică. Suntem atât înăuntru, cât și în exterior, ne uităm când la actori, când la reflexia lor, suntem prinși într-un proces de ascultare, dar și de acceptare a tăcerii.

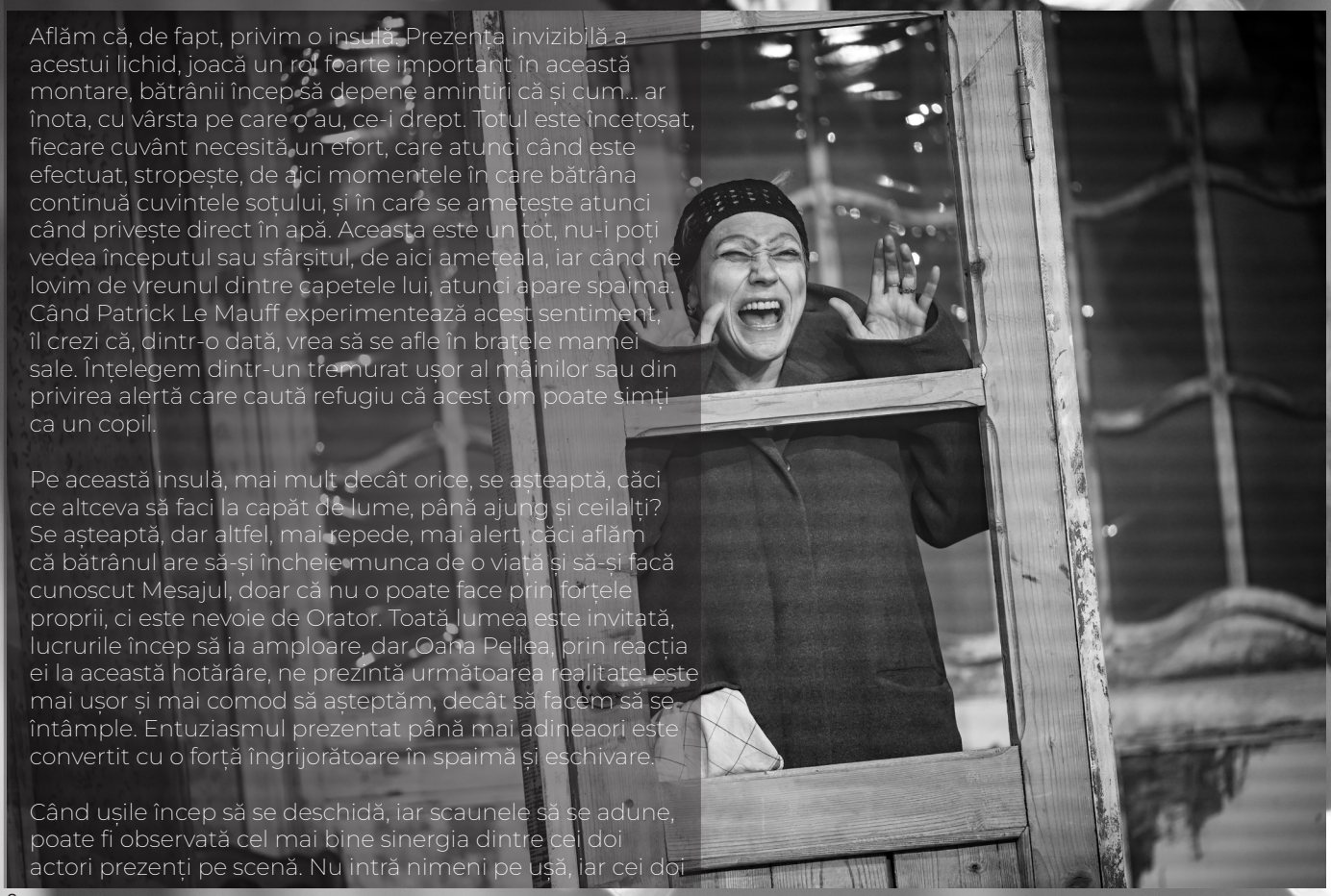
Pentru eroii lui Cehov, dar și pentru individul european contemporan, nu mai există nicio epifanie completă, doar frânturi de uitare și fante prin care întrezărim o cale de evaziune. Iar aceasta este deja suficient...

Memoria e un exercițiu de înot

de Mihai Trăsnea

Niciun gong care să oprească o conversație în mijlocul ei, doar lumina care aproape incomod de rapid scade, devine din caldă rece, și apoi, un sunet, ceva, picură într-un interval constant, prea precis. Așa începe Scaunele în regia lui Tompa Gábor. Simțim o prezență a timpului, o lipsă, căci, dacă ar există o abundență a lui, am auzi șiroaie, o presiune. Căutăm sursa acestui ticăit și, ridicând privirea, observăm nu un tavan, ci o structură similară cu pardoseala unei încăperi, dar prin lemnele căreia pare că curând va începe să plouă cu scaune. Aha !

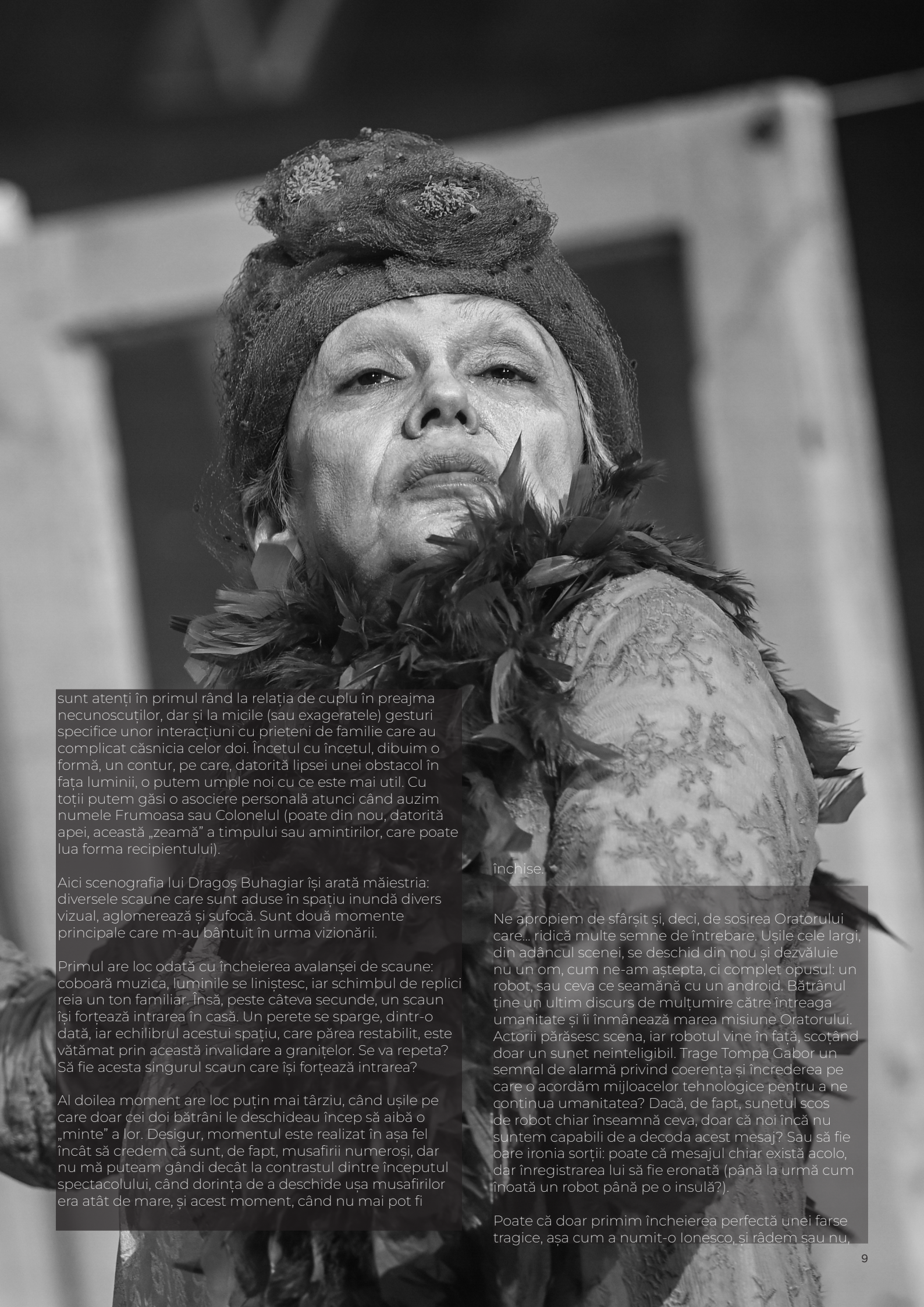
Încercăm să ne obișnuim cu această priveliște, dar scârțâitul unei uși ne împiedică și devenim conștienți de un spațiu, o cameră plină de uși (dintre care vom afla că una nu duce nicăieri). Ușa din adâncul scenei se deschide, o bătrână ține o găleată, caută să localizeze picăturile, să nu se piardă, să le strângă. Cu o față palidă, văruită parcă, Oana Pellea reușește să oprească sunetul care ne invada urechile, că apoi să-l cheme înăuntru pe bătrânul (Patrick Le Mauff) cu care are să împartă următoarele câteva zeci de minute. Cu o forță vitală uriașă, demnă de admirat chiar și de către cele mai agile ființe, cei doi sunt parcă făuriți de cerințele ionesciene, ceva îi acceptă ca fiind demni de a spune această poveste.



Aflăm că, de fapt, privim o insulă. Prezența invizibilă a acestui lichid, joacă un rol foarte important în această montare, bătrânii încep să depene amintiri că și cum... ar înota, cu vârsta pe care o au, ce-i drept. Totul este încețoșat, fiecare cuvânt necesită un efort, care atunci când este efectuat, stropește, de aici momentele în care bătrâna continuă cuvintele soțului, și în care se amețește atunci când privește direct în apă. Aceasta este un tot, nu-i poți vedea începutul sau sfârșitul, de aici amețeala, iar când ne lovim de vreunul dintre capetele lui, atunci apare spaima. Când Patrick Le Mauff experimentează acest sentiment, îl crezi că, dintr-o dată, vrea să se afle în brațele mamei sale. Înțelegem dintr-un tremurat ușor al mâinilor sau din privirea alertă care caută refugiu că acest om poate simți ca un copil.

Pe această insulă, mai mult decât orice, se așteaptă, căci ce altceva să faci la capăt de lume, până ajung și ceilalți? Se așteaptă, dar altfel, mai repede, mai alert, căci aflăm că bătrânul are să-și încheie munca de o viață și să-și facă cunoscut Mesajul, doar că nu o poate face prin forțele proprii, ci este nevoie de Orator. Toată lumea este invitată, lucrurile încep să ia amploare, dar Oana Pellea, prin reacția ei la această hotărâre, ne prezintă următoarea realitate: este mai ușor și mai comod să așteptăm, decât să facem să se-întâmple. Entuziasmul prezentat până mai adineaori este convertit cu o forță îngrijorătoare în spaimă și eschivare.

Când ușile încep să se deschidă, iar scaunele să se adune, poate fi observată cel mai bine sinergia dintre cei doi actori prezenți pe scenă. Nu intră nimeni pe ușă, iar cei doi



sunt atenți în primul rând la relația de cuplu în preajma necunoscuților, dar și la micile (sau exageratele) gesturi specifice unor interacțiuni cu prieteni de familie care au complicat căsnicia celor doi. Încetul cu încetul, dibuim o formă, un contur, pe care, datorită lipsei unei obstacol în fața luminii, o putem umple noi cu ce este mai util. Cu toții putem găsi o asociere personală atunci când auzim numele Frumoasa sau Colonelul (poate din nou, datorită apei, această „zeamă" a timpului sau amintirilor, care poate lua forma recipientului).

Aici scenografia lui Dragoș Buhagiar își arată măiestria: diversele scaune care sunt aduse în spațiu inundă divers vizual, aglomerează și sufocă. Sunt două momente principale care m-au bântuit în urma vizionării.

Primul are loc odată cu încheierea avalanșei de scaune: coboară muzica, luminile se liniștesc, iar schimbul de replici reia un ton familiar. Însă, peste câteva secunde, un scaun își forțează intrarea în casă. Un perete se sparge, dintr-o dată, iar echilibrul acestui spațiu, care părea restabilit, este vătămat prin această invalidare a granițelor. Se va repeta? Să fie acesta singurul scaun care își forțează intrarea?

Al doilea moment are loc puțin mai târziu, când ușile pe care doar cei doi bătrâni le deschideau încep să aibă o „minte" a lor. Desigur, momentul este realizat în așa fel încât să credem că sunt, de fapt, musafirii numeroși, dar nu mă puteam gândi decât la contrastul dintre începutul spectacolului, când dorința de a deschide ușa musafirilor era atât de mare, și acest moment, când nu mai pot fi închise.

Ne apropiem de sfârșit și, deci, de sosirea Oratorului care... ridică multe semne de întrebare. Ușile cele largi, din adâncul scenei, se deschid din nou și dezvăluie nu un om, cum ne-am aștepta, ci complet opusul: un robot, sau ceva ce seamănă cu un android. Bătrânul ține un ultim discurs de mulțumire către întreaga umanitate și îi înmânează marea misiune Oratorului. Actorii părăsesc scena, iar robotul vine în față, scoțând doar un sunet neinteligibil. Trage Tompa Gabor un semnal de alarmă privind coerența și încrederea pe care o acordăm mijloacelor tehnologice pentru a ne continua umanitatea? Dacă, de fapt, sunetul scos de robot chiar înseamnă ceva, doar că noi încă nu suntem capabili de a decoda acest mesaj? Sau să fie oare ironia sorții: poate că mesajul chiar există acolo, dar înregistrarea lui să fie eronată (până la urmă cum înoată un robot până pe o insulă?).

Poate că doar primim încheierea perfectă unei farse tragice, așa cum a numit-o Ionesco, și râdem sau nu,

Intermezzo stradal cu Shakespeare

de Sandra Sankat

Cu pași uriași, te îndrepți către următorul eveniment. Soarele bate un pic prea tare, sacoșa de pânză îți tot cade de pe umăr, deși o rearanjezi la fiecare două minute, iar Maps-ul te duce pe cele mai întortocheate străduțe. Ajungi, într-un final, pe Bălcescu și observi un zumzet în jurul tău. În turn bate ora 18. Iar, printre oazele de turiști, copii prinși în leapșa și mult gelato, se conturează un spațiu de joc. Muzica epică creează un aer anticipativ și trei perechi de statui vivante își fac intrarea la braț, lăsându-se admirate de publicul divers. Personajele shakespearene, ale căror costume și machiaj le izolează din restul peisajului și le plasează într-un trecut îndepărtat, contrastant cu prezentul nostru, depășesc linia „scenei" stradale și pășesc pe pietonală într-o defilare care le apropie atât de mult de public, încât posibilitatea atingerii acestor imagini plutitoare devine foarte tentantă. Doar-doar poate înțelegi mai bine cum s-au materializat aici, acum. Însă nu durează mult. După scurta defilare introductivă a acestora, timp în care sunt imortalizate de zor cu telefoanele și în care statuile s-au oprit să arunce un ochi la vitrinele cu înghețată, într-o încercare de a se apropia de contemporaneitate, acestea revin în spațiul de joc. Începe tripticul shakesperean pe tema iubirii.

Primul tablou mișcător îi are în centru pe Romeo și Julieta. Cu celelalte două perechi împietrite pe margine, ca niște martori eterni, cei doi îndrăgostiți se transformă din statui în personaje. Iubirea lor prinde contur într-un scurt vals, la început fiecare fără partener, iar apoi reunindu-se, cu mișcările ruginite, așa cum sugerează și costumele cu urme tangibile ale trecerii timpului, de parcă fac un efort pentru a ne arăta și nouă, contemporanilor, ce înseamnă o dragoste inocentă, pură. Pe câteva acorduri delicate de pian, pare inițial că cei doi nu pot înainta unul spre altul pentru a-și împărtăși iubirea, însă reușesc. Acum, îți aduc aminte de niște mici balerine într-o cutie de bijuterii; învârți cheia, iar ele dansează sacadat de fiecare dată, culminând în îmbrățișarea și sărutul atât de tandre care pot aparține numai unor tineri îndrăgostiți și ale căror mâini micuțe flutură în extaz de la atâta amor.

Urmează Richard III și Lady Ann. Tabloul lor, acompaniat de muzică de vioară, pare mai tragic, iar melancolia mai profundă. Mișcările acestui cuplu, mecanice și umane în același timp, recreează plasa de dragoste toxică pe care Richard i-o întinde ei. Suferința lui Lady Anne, vizibilă pe fața acesteia, copleșește. Inelul care i se pune pe deget ți se amprentează în minte ca imagine a unei iubiri otrăvitoare. Ultimul tablou schimbă tonul. Cu Falstaff în centrul acțiunii, atmosfera devine comică datorită încercărilor acestuia de a le seduce pe cele două doamne istețe care i-o tot iau înainte, iar acesta rămâne doar cu gustul amar al sărutului unei tigăi. Tripticul se reia încă o dată și personajele par a rămâne blocate în această buclă medievală eternă, încapsulate în trei tipuri diferite de iubire. La final, după ce se evaporă totul, îți reiei și tu drumul spre spectacole, senină după această mică doză de Shakespeare.

Proiectul „Moștenirea”

de Smaranda Găbudeanu

Artistul vizual și omul de teatru Tadeusz Kantor scria că teatrul e locul în care se petrece tranziția din „cealaltă parte” înspre viața noastră. Personajul perceput de noi este un dublu al prototipului personajului, care este din lumea cealaltă. Un personaj mort, înnobilat, își găsește dublul în actor: un dublu viu. Dar, spunea Kantor, faptul că e viu e foarte suspect. Statuia vivantă rezolvă acest paradox. Ea însăși un paradox prin excelență, statuia vivantă îl aduce pe actor mai aproape de condiția personajului, îngroașă liniile și face mai vizibilă condiția însăși a teatrului.

Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu va oferi publicului de pe străzile orașului 40 de reprezentații ale celor cinci spectacole din cadrul Proiectului „Moștenirea”, realizat de Mihai Mălaimare. Primul din această serie, Triptic Shakespeare” aduce în fața publicului relațiile și poveștile din trei piese shakespeariene: Romeo și Julieta, Richard III, Nevestele vesele din Windsor. Asemeni fantomei regelui Hamlet, statuile din Triptic Shakespeare ne aduc mesaje despre personajele vii, dar nu descriu circumstanțele morții, ci ale iubirii. Nu cer răzbunare, ci prezență, posibilitatea de a fi alături de noi, în același spațiu și timp.

Statuia vivantă adaugă o senzație de realitate personajelor ce par ființe care au trăit cu adevărat cândva. Oameni cărora, iată, li s-au făcut statui, care au rămas în eternitate alături de cel sau cea cu care au relaționat. Statui care acum se mișcă pentru a ne aduce iar și iar în fața ochilor calitatea acelei relații, gesturile esențiale ale întâlnirii, ale acelui moment unic și, în același timp, universal din ceea ce acum ne pare nu ficțiune, ci istorie. Paradoxal, prin modul în care sunt evocate, momentele par mai reale, par ca s-au petrecut cu adevărat cândva, că personajele au existat cu adevărat.

Gesturile sunt selectate, esențializate, îngroșate. Există o încremenire în formă, dar și o „încremenire în mișcare”. Statuile nu par capabile de alte mișcări decât cele ale rescrierii, iar și iar, a poveștilor dintre ele. Asta vor face, în eternitate, de câte ori vor fi activate.

Există o similitudine cu raportarea noastră în propriul nostru spațiu interior la personajele shakespeariene. Nu spui „Romeo” fără să te gândești la Julieta, evocarea unuia îl aduce și pe celălalt, întreaga lor poveste și încărcătura emoțională și de semnificații care li s-a atribuit. Spui „Romeo și Julieta” și ai desemnat întreg firul acțiunilor și tribulațiile personajelor, spui de asemenea „dragoste cu final tragic”. Ai o imagine interioară într-un fel de încremenire dinamică. Vibrația și încărcătura extraordinară a acestui spectacol se naște din senzația de materializare, din rezonanța și uneori suprapunerea perfectă a ceea ce ai în fața ochilor cu imaginea interioară. Kantor se întreba dacă încăpățânata repetiție a acțiunilor, acest ritm pulsatil nu este chiar o parte inerentă a memoriei.

Meșteșugul actorului constă în a nu mă lăsa să pierd iluzia, în a nu scăpa niciun gest înafara celor trasate pentru el cu precizie, de a se menține în aceleași date motrice, în aceleași poziții expresive caracteristice lui. A nu investi vreo clipă mai multă sau mai puțină tensiune în gest decât cele programate, a nu lăsa organicul, firescul să răzbată necontrolat. Cursivitatea mișcărilor, atunci când intervine, este ca dintr-o inerție, dată de activarea unui resort. Este cea care mă captivează, aducând pentru o clipă sclipirea vieții, pentru ca în fracțiunea de secundă următoare să își denunțe resortul artificial.

O statuie este dublul de piatră al unui om care a trecut în neființă, o meditație asupra imobilității morții. O statuie vivantă devine o meditație asupra vieții. E discutabil dacă eu, ca ființă numită „Smaranda”, voi putea, uneori, ca din greșeală, să mă așez sau să duc mâna la gură altfel decât o face Smaranda. E o temă de gândire dacă noi, ca oameni, nu avem cumva un repertoriu de mișcare, incomparabil mai variat și mai nuanțat, dar la fel de rodat și de imposibil de surmontat. Și, dacă această încremenire nu este și a căilor noastre mentale, a reacțiilor emoționale, în ultimă instanță a destinului pe care ni-l trasăm fiind așa cum suntem noi, mereu aceiași...

Așteptându-l pe Godot sau Așteptându-l pe Will

de Alba Stanciu

Montarea piesei Așteptându-l pe Will, creație a regizorului japonez Shoichiro Kawai (un rafinat maestru al scenei și totodată unul dintre cei mai profunzi cercetători ai dramei și teatrului lui William Shakespeare din acest perimetru) propune o interesantă compoziție destinată scenei, definită pe de-o parte de o stranie alură beckettiană, demonstrată de modul de conturare a celor două personaje (Takahide Tashiro și Haruo Takayama) iar, pe de altă parte, oferă o densă consistență histrionică a textului teatral. Acesta selectează pasaje „cheie", fragmente din cele mai cunoscute și recognoscibile lucrări ale dramaturgului, reformulându-le prin sensibilitatea actorului japonez.

Dominanta stare „calmă" a spectacolului, a cărui prioritate este cuvântul susținut de difuza prezență a elegantelor acorduri ale instrumentelor cu corzi specifice timpului, de armonii ce trimit spre teatrul elisabetan, conturează o veritabilă substanță spirituală a atmosferei, sublimată de „vechimea" și abundența cărților. Audiența este condusă treptat spre momente autentice shakespeariene, un proces ce are în centru arta actorului, vocea sa, șoapta, geamătul, strigătul, urmărindu-se teatralitatea identificării acestuia cu personajul. Este urmărită, totodată, dezvăluirea redării complexității emoționale a caracterelor, modul în care acestea au fost prelucrate în spectacolul „elitist" de pe scena japoneză.

Autorul și regizorul Shoichiro Kawai face continuu aluzie la spectacolele și rolurile care au marcat momentele culminante ale teatrului clasic european pe scena japoneză, interpretările de referință din perioada mediană a secolului XX. Subliniază diversele strategii de reformulare a substanței poetice a cuvântului și textului într-un anturaj construit din rațiuni teatrale îndepărtate de aceste repere. Esențială este turnura spre complicata (din punct de vedere psihologic) consistență a personajelor teatrului renascentist, continuu invocată și juxtapusă intensului „joc de replici" ce invocă memoria succesului, perioada de strălucire datorată tinereții și trăirii „reale" scenice a caracterelor de forță, excelența tehnică a etalării trăsăturilor eroice sau vulnerabile ce construiesc fizionomia mentală a personajului shakespearian.

Interesanta istorie a montărilor acestor lucrări pe scena japoneză este trasată de Shoichiro Kawai în conținutul piesei Așteptându-l pe Will ca un moment compatibil cu o „Renaștere shakespeariană" într-un perimetru cultural nou. Evident, acesta a stimulat un val de interese și interpretări fie scenice fie dramaturgice, de adaptări favorizate de libertățile postmoderne, de strategii combinatorii între texturi dramatice, motivând melanjul de personaje și narativ (Beckett/Shakespeare). Rememorarea producțiilor provocate de diferențele culturale au generat eforturi benefice (din punct de vedere artistic) de găsire de lianturi între orient și occident, cu consecințe ce oferă imagini universale, esențialist umane și teatrale. Punctul comun este subliniat de finalul spectacolului lui Shoichiro Kawai, care invocă leitmotivul memento mori, completat de o profundă etalare a emoțiilor datorate pierderii și, mai ales, a efemerității atât a spectacolului cât și a artei actorului.

Starea de „joc" creată între cei doi protagoniști, naivele „ghicitori" care expun pe rând bravura actoriei centrată pe rostirea textului, urmată de salturi către histrionism și „cochetărie" cu trecutul, moartea și pierderea, fixează drumul simbolic al piesei, de la strălucirea clipelor valoroase, culminante și cathartice ale textului vitalizat de arta actorului, la un final definit de beckettiana singurătate.

Spectacolul de pe scena Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu creează un valoros moment de „refugiu" într-un univers al actoriei elitiste, al trecutului spectacolului de teatru în care prioritar era cuvântul, puterea copleșitoare a sonorității sale, inflexiunile lirice și corectitudinea rostirii texului în care perfecționismul este esențial.

Ce căutăm?
Fals tratat de... integrare

de Ionica Pașcanu

The Quest (Ce căutăm?) este spectacolul lui Cédric Eeckhout, reprezintă Théâtre National Wallonie-Bruxelles și ne bucură în FITS 2022. Acestea sunt singurele aspecte previzibile... Suntem martorii unei așezări sub microscop a societății contemporane, într-un demers marcat de duioșie, umor și multă luciditate, totul tratat altfel decât în maniera tradițională. Prin prisma unui joc actoricesc cu arome adânci, filosofice, purtat mereu pe muchia dintre ficțiune și realitate, în care ironia și autoironia ascund profunde traume personale, permanent raportate la cele sociale, suntem avertizați că relația individ-colectivitate este imposibil de eludat, și că trebuie să ne-o asumăm.

În maniera postmodernă care flexibilizează toate delimitările teoretice, procedeele spectacologice surclasează trama, iar subiectul este subordonat impactului psihologic prin care ne conectăm la spectacol. Cédric își păstrează numele pe scenă, refuză convenția literară, teatrală, a personajului și apare împreună cu mama, care-l însoțește în această „căutare", și cu motanul Jésus, un actor care poartă o mască supradimensionată, invitându-ne, de fapt, într-o călătorie inițiatică printre toposuri literare. Este îmbrăcat în armura cavalerilor medievali și afirmă că vrea să descopere iubirea adevărată, asemeni lor, conștientizând însă, permanent, că totul este o metaforă. Noi, ca spectatori, îl asociem, inevitabil, cu don Quijote plecat în căutarea Dulcineei, identificată rizibil în femei nedemne de intensitatea trăirilor sale. Asemenea modelului literar, și Cédric se luptă cu morile de vânt ale unei societăți închistate, incapabile de ideal, așa cum o dovedesc rememorarea eșecurilor sale sentimentale ori o posibilă neputință de a închega un dialog profund cu un spectator reticent, care nu are disponibilitatea de a-l însoți în lumea ideilor și iluziilor. Păstrând metafora, rămâne să decelăm cine este adevăratul Sancho Panza: motanul Jésus, a cărui mască este extrem de expresivă, transmițând tristețe și duioșie (care încearcă repetat să-i ajute cu îmbrățișări sau punând muzică) sau mama sa, prezență protectoare, care readuce permanent înțelepciunea în scenă? Ea poate fi sursa tragismului din viața lui Cédric, divorțul părinților rămâne neinteriorizat în totalitate, iar acum îl însoțește ca într-un fel de penitență permanentă, dovedindu-i, totuși că dragostea absolută este posibilă.

Atunci când Cédric apare nud în finalul spectacolului, ca într-o nouă renaștere ce are loc în fața noastră, prin comuniunea pe care, aparent, a putut-o lega între oameni, indiferent căror naționalități le aparțin, înțelegem că este inutil să ne ascundem sub măști, iar momentul este extrem de emoționant.

Însă, ceea ce ne cucerește imediat, pentru că transpare din tot angrenajul spectacular (scenografie, arta actorului, regie), este firescul, naturalețea cu care abordează o problemă insolubilă: de ce nu putem iubi cu adevărat, dincolo de limitările impuse de apartenența la o națiune sau la o cultură desemnată, simbolic, prin limbajul care ne divizează și ne transformă în simpli locuitori ai turnului Babel și nu ai unei Uniuni Europene, din ce în ce mai amenințată de spectrul individualismului și naționalismului? Spectacolul, realizat în cheie umoristică, de stand-up, devine o veritabilă oră de terapie de grup, atunci când spectatorii sunt invitați pe scenă pentru a împărtăși propriile angoase, gânduri. Ceea ce impresionează însă, este autoironia care demonstrează că doar râsul vindecă spaima de moarte, pentru că o dezvăluie, îi intuiește fixitatea, rigiditatea, dar și o demontează.

Captivant este și modul de a insera „episoade de film" în spectacolul teatral, deoarece suntem transpuși cu toții, prin intermediul unui ecran pe care sunt proiectate o serie de interviuri luate de Cédric rudelor care au răspuns întrebărilor cheie care-l macină pe protagonist, legate de posibilitatea iubirii, în „sufrageria" familiei sale. Devenim cu toții o familie pentru că avem aceleași frământări. Timpul și spațiul sunt abolite, iar co-prezența aceasta cu persoane și momente de mare intimitate sufletească din viața lui Cédric, îl metamorfozează din ipostaza eroului literar, cavaler plecat într-un turnir, într-un „om între oameni". Este, poate, unul dintre atu-urile majore ale personajului, acela de a deveni un simbol al zilelor noastre, transformându-ne și pe noi în eroi de basm care trebuie să parcurgă călătoria inițiatică într-o lume ostilă, dar care trebuie să devină „cea mai bună posibilă", fie și pentru că este singura. Când își identifică inițialele numelui (C.E.) cu cele ale Comunității Europene, el ne spune, de fapt, că suntem oglinda acestui loc în care trăim și că fiecare dintre noi avem răspunderea să-i păstrăm unitatea, pentru că orice despărțire este o amputare ireversibilă.

Ce căutăm este un spectacol care îmbină tragicul și comicul, absurdul și firescul, realitatea și ficțiunea, toate paradoxurile care ne jalonează existența de europeni aflați într-o comunitate, dar care ne dorim și afirmarea individualității, așa cum ironic subliniază Cédric când împarte spectatorilor cartofii prăjiți de mama sa de-a lungul spectacolului, ca pe un simbol al țării sale.

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

ALPHA BANK

Nevoia de adevăr

de Alina Grau

Nevoia de adevăr, spectacol bazat pe romanul algerianului Kamel Daoud, Cazul Meursault, contraancheta, pune în discuție adevărul, un adevăr al rănilor istoriei, colonizării și alterității, al fantomelor trecutului.

Într-un registru ironic și crud, regizorul de origine germană, Nicolas Stemann (apartenența și originile fiind importante în acest spectacol), construiește critic o rescriere a istoriei.

Ancheta din spectacol începe cu rugămintea adresată de către actorul Mounir Margoum către spectatori de a ridica mâna dacă au citit Străinul, de Albert Camus, unul dintre cele mai importante romane de literatură franceză, o creație densă, plină de semnificații existențialiste ale absurdului, un text de mare însemnătate al literaturii universale.

După acest preambul, în care se face un omagiu critic al scriiturii excepționale, în formă și fond a romanului, intră în scenă o observație asupra unui detaliu care mult timp a trecut neobservat: de ce „Arabul" ucis de Meursault, personajul principal, nu are nume?

Această observație simplă, o omisiune unanim acceptată, pe care algerianul Kamel Daoud o denunță în romanul său și o propune spre dezbatere, într-o contraanchetă, devine semnul doliului care trebuie purtat în acest spectacol, pentru a evoca un trecut deturnat și care trebuie însușit.

„Arabul fără nume" este fiul și fratele cuiva, are o mamă și o familie, are un trecut, iar personajul principal al romanului lui Daoud, pe care se bazează spectacolul, este Harun, fratele ficțional al arabului. În sfârșit, arabul este numit, el se numește Moussa, care înseamnă Moise în arabă.

Fratele care cere dreptate, este întâi interpretat de Mounir Margoum, actor cu origini marocane, născut la Clermont-Ferrand, cu treceri de la parodie la momente dramatice puternice, de eliberare și contestare. Momentul în care povestește crima și subliniază trecerea neobservată a acesteia la miezul zilei, pe plajă, în plin soare, provoacă o senzație dureroasă de neputință. Acesta cere dreptate pentru onoarea fratelui său, dar și pentru a-l elibera de dezarticularea prezenței sale ficționale.

„O să îți fac un rezumat al întâmplării înainte să încep să-ți povestesc: un bărbat care știe să scrie, ucide un arab care, la momentul respectiv, nu avea nici măcar nume – ca și cum l-ar fi agățat în cui înainte să intre în decor –, apoi începe să explice lumii că totul a fost din vina unui Dumnezeu care nu există, din cauza a ceea ce tocmai i s-a dezvăluit sub soarele arzător și pentru că sarea marii l-a forțat să închidă ochii." (extras din romanul Cazul Meursault, contraancheta, de Kamel Daoud)

Apoi intră în scenă actorul Thierry Raynaud, care pretinde că are o origine mai apropiată pentru rolul lui Harun, provenind dintr-o familie de „pieds-noir", descendenți francezi, născuți în Algeria, care au trăit acolo câteva generații și care, ulterior, au fost repatriați.

Thierry propune și fraternizarea noastră a tuturor cu victima, căci cu toții suntem neconsolați în fața nedreptății. El este fratele nostru, spune Thierry.

O problemă de legitimitate auto-ironică a rolurilor prescrise de imaginarul colectiv, propune regizorul german: Mounir, actorul clasic distribuit în roluri de arab, versus Thierry, ale cărui trăsături predispun spre roluri de mare anvergură, ca Hamlet. Cu umor, duo-ul de actori ironizează și rolul regizorului german care e invitat mai degrabă să monteze Faust și nu o poveste franco-algeriană.

Cei doi actori își joacă rolurile la vedere, trec pe rând în diverse personaje, Meursault, Camus, Harun, sau se joacă pe sine, pe diverse niveluri ficționale, în timp ce scenografia ajută în a stabili dezechilibrul între piedestalul din beton înalt pe care e așezat romanul Străinul al lui Camus și sacul de plastic care poartă rămășițele victimei.

Piedestalul cade, la un moment dat, apoi brusc, dintr-un sicriu de lemn, din trecut, sună un telefon: este fiica și moștenitoarea lui Camus, care contestă ancheta. Toate aceste raporturi de putere privind stereotipul geniului, de fapt separă și pun în opoziție sinele și celălalt, ne-reprezentatul.

Cuvintele care sunt proiectate pe ecranul scenei (video design: Claudia Lehmann), fragmentate și discontinue, vorbesc despre un nivel al ficțiunii care își caută forma justă, iar spectacolul are forța critică pentru a trezi atenția publicului asupra nedreptății, dar și a ceea ce înseamnă „memorie", prin limbajul suprapus al teatrului.

spectacol de lumină pe bolta FITS

de Doriana Tăut

Anul 2022 marchează o reinventare a societății și a mediului artistic deopotrivă, căci arta surprinde și redă posterității toate oscilațiile și căutările unei societăți în perpetuă evoluție.

Anul acesta, Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu ne propune o incursiune în negura timpului, fiindcă, regăsindu-te tu, privitorule, în fața a două sute de drone sincronizate impecabil într-un dans de lumină și culoare, nu poți să nu te gândești de unde a început totul. Poate o situație de criză mondială să devină un motor al schimbării și reinventării? Așa au funcționat lucrurile de când lumea, sau suntem noi acea generație norocoasă care poate să privească dar și să participe la nașterea unor noi forme de expresie artistică?

Răspunsul la aceste întrebări nu îl rostește nimeni... nu îl cunoaște cu adevărat nimeni, dar miile de oameni care au privit în seara de 24 iunie spre cerul Sibiului au tăcut uimiți. Artiștii companiei Evsky, împreună cu cei de la KLS Lasers, au reușit să ne aducă împreună, în stradă, pe toți iubitorii de frumos, dar și pe cei curioși să vadă arta secolului XXI, acea schimbare spectaculoasă spre care ne-am îndreptat în ultima decadă, fără să știm exact care va fi rezultatul. Iată-ne acum fascinați de ceea ce am fost capabili să creăm. Un spectacol al simbolurilor și formelor teatrale reunite sub îndemnul find beauty umple cerul Sibiului de contururi ale unor idei pe care publicul orașului le înțelege, pentru că teatrul, în Sibiu, a devenit mai mult decât o tradiție, a devenit un stil de viață. Poți oare să vezi frumosul în tot ce te înconjoară, chiar și atunci când lumea se confruntă cu poveri și provocări? Dacă ești spectator al Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu: poți! Pentru că a-ți recunoaște nevoia de frumos și a căuta să-ți mulțumești sufletul este o alegere conștientă pe care o fac, an de an, spectatorii fideli ai festivalului.

Puterea unei imagini este de două ori mai mare dacă este însoțită de forme muzicale desăvârșite. O producție românească, spectacolul a prins contur pe ritmurile Rapsodiei Române a lui George Enescu, acele linii melodice care surprind esența dorurilor și tresăltărilor românești însoțite de Oda Bucuriei, capodopera universală compusă de Beethoven, care ne amintește de contextul nostru multicultural: o Europă vie, cu variațiuni minunate ale spiritului, dar și cu o diversitate a valorilor artistice pe care o îmbrățișăm și o dăruim mai departe. Ambele capodopere muzicale au fost redate în spectacol în varianta ce a luat naștere sub bagheta maestrului Sergiu Celibidache. Conceptul muzical îi aparține lui Vasile Șirli, care a încântat publicul sibian și cu producția muzicală a unor spectacole precum Faust sau Metamorfoze, ambele în regia lui Silviu Purcărete.

Dimensiunea fantastică a reprezentației a fost întregită de un ansamblu dinamic de lasere care au completat povestea, oferindu-i volum, un registru abstractizat al formelor de lumină sincronizate perfect cu sunetul, conturând un dans fluid de culoare.

Desigur că atunci când au văzut străzile golite de mașini, oamenii s-au întrebat: chiar e posibil? Mai târziu, când au văzut puzderia de spectatori care au împânzit nu doar Piața Teatrului, ci și spațiile dimprejur, copiii de toate vârstele care priveau nerăbdători spre cer, grupurile așezate pe șosea care au cucerit cu voluptate spațiul de obicei împânzit de autoturisme, din nou s-au întrebat: „chiar așa să fie?” Dar, la final, după o tăcere cât un început de festival, au început să aplaude și atunci am simțit emoția: bucuria miilor de spectatori care s-au regăsit unii pe alții, mirarea unui spectacol nemaivăzut și nemaiauzit, puterea unor simboluri ce întruchipau valori și frumusețea clipei petrecute împreună sub forme și culori, reuniți de același slogan: find beauty.... and we did.

Dă-mi inima-napoi

de Alin Gîrbu

Dă-mi inima-napoi, spectacolul de licență al studenților școlii sibiene de teatru, este prezent anul acesta în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, la secțiunea „școli de teatru". Tema acestui spectacol este una ce pare a fi parte componentă a temei întregii ediții a festivalului (care este frumusețea), și anume iubirea. Această comedie (ușor tristă în anumite momente) este un spectacol despre tineri, cu tineri. Pe parcursul a două ore suntem invitați să reflectăm asupra iubirii vinovate din aceea perioadă. Deși pare că acest spectacol este format din diferite scene de sine stătătoare, toate aceste povești se petrec în același loc, spațiu și timp, iar firul roșu care le leagă pe toate este iubirea (sub toate formele ei). Avem parte de despărțiri, de împăcări și de noi iubiri. Aflăm cum vede fiecare dragostea, cum se raportează la ea și cât de importantă este aceasta în viața fiecăruia. Unele personaje nu își dau seama de iubirea care se află în fața lor, alții o ignoră, iar unii învață ce înseamnă pentru prima dată (și de aceea sunt destul de stângaci în cele mai multe momente). Acest spectacol este despre cum tinerii aleg să se joace cu acest sentiment atât de fragil, cum din această cauză se destramă fericirea tuturor, dar și speranțele și visele. Vedem cum inima tuturor personajelor se duce în locuri în care nu ar trebui să se afle (și din această cauză ea ajunge să se năruie). Totuși, de fiecare dată când o inimă din spectacol este frântă, spartă în milioane de bucăți, apare mereu cineva care se oferă să o lipească la loc.

Toate poveștile sunt puse în valoare de cadrul în care ele se desfășoară. Întreaga cromatică a spectacolului se află sub semnul Aurorei Boreale. Fiecare scenă este așezată pe un fundal nordic, de unde nu lipsesc culorile specifice acestui fenomen, dar nici noaptea și stelele. Pentru că întreaga reprezentație se concentrează pe povestea fiecărui interpret, nu este de mirare faptul că decorul este aproape absent din spațiul de joc. De aceea, cei trei coordonatori artistici ai spectacolului de licență (Diana Fufezan, Adrian Neacșu și Marius Gîlea) aleg să păstreze un decor minimal. Singurele elemente pe care le avem în spațiul de joc sunt o băncuță și un brăduleț decorat în spirit de sărbătoare. Totuși, nu lipsesc din spectacol proiecțiile video și este interesant cum acestea par a avea rolul de a arăta și de a sugera spectatorilor tot ceea ce nu poate fi spus prin cuvinte, precum și tot ceea ce se ascunde în spatele unei relații (cu bune și cu rele).

Poate că întreg acest spectacol nu ar fi fost la fel fără momentele coregrafice: în ciuda faptului că sunt destul de puține, sunt consistente. Ceea ce a reușit să facă coregraful Adriana Bârză-Cârstea împreună cu studenții se integrează perfect în întreaga atmosferă a reprezentației. Dacă ar fi nevoie să rezumăm totate momentele de coregrafie în câteva cuvinte, acestea ar fi: corporalitate, expresivitate, rafinament și performanță.

Studenții de la Sibiu reușesc să dea contur și viață personajelor pe care le joacă. Înclin să cred că nu ar fi putut face acest lucru dacă nu ar fi fost dispuși să toarne propriile emoții și trăiri în rolurile interpretate. Fiind foarte apropriați de vârsta personajelor, aceștia au reușit să pună în lumină tot ceea ce înseamnă acest sentiment în primii ani de maturitate emoțională. Spectacolul ar trebui să fie unul de interes pentru public, mai ales în această perioadă în care pare că noi nu mai știm ceea ce contează cu adevărat, în aceste zile în care se pare că am pierdut din vedere lucrurile (mărunte) care ne dau culoare vieții. Un adevărat carusel de sentimente, spectacolul ne vorbește despre toate culorile pe care le emană iubirea în viața noastră, culori care sunt precum cele ale Aurorei Boreale.

BT susține secțiunea spectacolelor de stradă

CRAMA OPRIȘOR

FITS

The Official Winery of
Sibiu Internatinal Theatre
Festival

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

Festivalul Internațional de Teatru Sibiu

De 19 ani susținem festivalul care crește orașul.

Susținem comunitățile
să crească.

UniCredit Bank

unicredit.ro

DEDEMAN
Partener oficial

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU

24 Iunie - 3 Iulie

F I
T S

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

sibfest.ro