SIBFEST.RO

APLAUZE

NR.6 / 2021 / 25 AUGUST

ROMÂNIA
PREȘEDINTELE ROMÂNIEI
Eveniment desfășurat sub Înaltul Patronaj al Președintelui României

Primăria Municipiului Sibiu

Principalul finanțator al Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu

Aplauze Nr. 6 / 2021 / 25 august

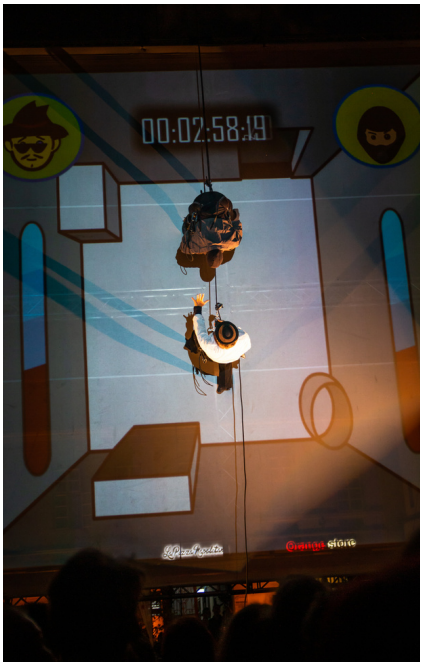
Editor: Ion M. Tomuș

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

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

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

ISSN 2248-1776
ISSN-L 2248-1176



Cuprins

04 Omma

06 Memoria FITS

09 Pescarul din altar

10 Quartett

12 La serva padrona. Farsă lirică

14 Visul unei nopți de vară

16 Revoluții confiscate

18 Flacăra nopții

20 Chimonoul întâlnește ia

22 Octavian Saiu în dialog

Omma
Un ritual al nașterii dansului

de Alba Stanciu

Spectacolul creat de coregraful Josef Nadj apare ca un punct de turnură pentru creația sa, în sensul subtilei modificări a fizionomiei producției artistice cu care artistul s-a afirmat pe scena internațională, începând cu anii '80. Viziunea apare, totodată, ca o distilare a intereselor sale performative, generate de experiență și studii aprofundate în mai multe domenii ale artelor spectacolului, arte vizuale, muzică, coregrafie, în permanență conjugate și extinse.

În acest spectacol, avangarda se întâlnește cu primitivismul, cu ideea invocată de creatorul său, „nașterea dansului", idee ce face aluzii la formulele primare ale reprezentării corpului uman în etapele timpurii ale civilizației, la trăsăturile esențiale, la desenul acestuia, atât în timpuri arhaice cât și în efervescența neo-primitivismului existent într-o importantă perioadă artistică a secolului XX.

Ideea centrală a coregrafiei spectacolului *Omma* este alura extatică a individului în „stare de dans", accentuând transa individuală și colectivă, prin care coregraful sudează seria de momente-ipostaze din care este creat acest narativ abstract. Decisivă este tema dominantă, centrul de forță al gândirii coregrafului de origine maghiară, memoria. Reconstituirea acesteia prin forme, prin pulsul ritmic care dictează cursul pulsului sanguin al întregului spectacol, creează o compoziție coregrafică ce combină arhaismul cu universalismul, ca un ritual ce antrenează atât instinctul performativ uman, cât și cel al „viului".

Linia simplă a dansului, compoziția circulară cu valențe plastice, energizată de ritmicitatea controlat agresivă a percuției, unește compoziția lui Nadj cu culminațiile artei interesate de motive primitive, ceea ce permite valoroase referințe (lucrarea *La Danse* de Henry Matisse, la compoziția lui Igor Stravinski, *Le Sacre du printemps*) viziunea lui Nadj apare ca o completare prin coregrafie a paletei tripartite: artă vizuală, muzică și dans, vizând o totalitate „pură", etalând prin Omma și dans nuditatea spirituală umană în starea de *performance*.

Frecvent invocată de coregraful Josef Nadj, memoria imaginilor fragmentare reținute aleatoriu (care devin resurse ale formei compoziției coregrafice, a construcției grupului) dar mai ales memoria corpului, „recuperată" prin investigarea energiei vitale care creează mișcarea, împinge individul și colectivul spre catharsis, devine firul coordonator al spectacolului *Omma*. Gestul, comunicarea dintre indivizii grupului în moduri universale care depășesc cuvântul, însoțită permanent de sunetul vocii primitive, transferă energia eliberării în perimetrul scenic, favorizând mișcarea în care este antrenată forța interioară, mental-fizică, acționând ca o „supra-conștiență" prin care este combinat controlul și aleatoriul. Prin aceste „coduri", coregrafia oferă libertate performerului să își invertigheze propriul parcurs al memoriei, resursele proprii ale forței vitale, stările primare, urmate de un proces „brut" de punere în formă, dansul.

Contemporaneitatea dansului este ancorată în aceste repere primitive, oscilând continuu de la artă coregrafică la comunicare „pură" inter-umană, prin gest și situații imitative. Sunt prelucrate totodată elemente magice, teme corporale de animale, aluzii cu valoare de pasaj către ipostaze umane și invers. Imaginea și traseele circulare ale performerilor, dezmembrările și revenirile la forma inițială, cercul/semicercul susține continuitatea dansului, regenerându-l.

Este dominantă alura minimalistă a compozițiilor și ideea centrală a acestui demers coregrafic, instinctul dansului și ritualul, ambele repere fuzionând și alimentând în imaginarul, și evident, memoria.

Cei opt dansatori din distribuția spectacolului *Omma* sunt de origine africană, aceștia intervenind cu coduri cultural-corporale care leagă ideea invocată de Josef Nadj, „nașterea dansului", de autenticitatea arhaică menținută de arta și cultura mai multor zone din acest perimetru, Mali, Senegal, Coasta de Fildeș, Burkina Faso, Congo, fiecare dintre acestea având particularități lingvistice și artistice specifice. Artiștii sunt: Djino Alolo Sabin, Timothé Ballo, Abdel Kader Diop, Aipeur Foundou, Bi Jean Ronsard Irié, Jean-Paul Mehansio, Marius Sawadogo, Boukson Séré. Astfel, coregraful Josef Nadj expune variațiile și modul individual de exprimare a parcursului interior, de identificare a propriului nucleu declanșator al performativității și, pe de altă parte, de cultivare a acestuia, odată cu evoluția percepției, a modului de „a privi", de a recepta imagini și de a prelucra în mod treptat forma, volumul, proporția, compoziția vizuală care definește anturajul universului uman.

Omma este o excepțională creație a coregrafului Josef Nadj, un punct culminant al demersurilor anterioare, a uriașei cercetări în sfera diverselor stiluri ale artei spectacolului, de la dans contemporan, dans *butoh*, *performance*, etc. ajungând în această compoziție la valori autentice, pretabile comparațiilor cu cele mai importante puncte de referință ale artei coregrafice, vizuale, muzicale din secolului XX.

Memoria FITS

Autoportret în relație cu celălalt

de Diana Nechit

Așa cum ne-am obișnuit, an de an, FITS este o operă deschisă, o mare bibliotecă *live* a artelor spectacolului, în care referenți ai culturii teatrale, ai spectacolului, ai *performance*-ului teatral, muzical, vin să adauge *note* și *contra-note*, să transmită o formă de cultură vie, accesibilă, prin proximitatea ei temporală și referențială, unui public din ce în ce mai dinamic și mai selectiv. Consumatorul cultural contemporan este atras nu atât de un academism riguros, ci mai degrabă de o formă vie, pulsatilă, ce capătă „carne" nu doar prin erudiția sau cultura teatrală a contribuitorilor, dar și prin verva lor stilistică, prin aplombul lor, prin acele *intarsii* muzicale, anecdotice, poetice, ce le transformă în reprezentație în sine, în teorie teatrală la persoana întâi și la timpul prezent. An după an, conferințele FITS, întâlnirile memorabile cu artiștii care vin la Sibiu, sunt *sold out*, iar spectacolul meta-teatral se joacă mereu cu casa plină! Nu de puține ori, acțiunea teatrală a (re)modelat colectivități urbane, schimbându-le configurația și transformându-le în *heterotopii* ale unui spațiu al dialogului, al schimbării și al unei restructurări profunde la nivel social, uman, educațional și chiar politic. Nu de puține ori, conferințele FITS s-au transformat în evenimente editoriale, au născut idei despre „cărți cu oameni vii", au (re)configurat discursul meta-teatral, eliberându-l de chingile strâmte ale formalismului academic, al normelor de redactare în vigoare prin anale prăfuite, uitate de lume și de soare. Poate mai mult decât oricând, în acești ultimi ani, umanitatea, dar și noi toți, am resimțit nevoia unui *respiro* activ, iar, așa cum cu mare justețe remarca Octavian Saiu, acest element fatidic, pandemia, a fost și generatorul unor acțiuni pozitive: liniștea și timpul necesar reflecției, introspecției. Constantin Chiriac a știut să profite mai bine decât oricine de acest moment și, cu „aceeași încăpățânare unică și nobilă care-l caracterizează", a înmagazinat în aceste trei volume, confesiuni, mărturii, analize, vaste pagini de istorie teatrală ale unui prezent mai stringent decât niciodată: *Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu. Aleea Celebrităților, Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu. Dialoguri culturale, Festivalul Internațional de Teatrul de la Sibiu. Mărturii.*

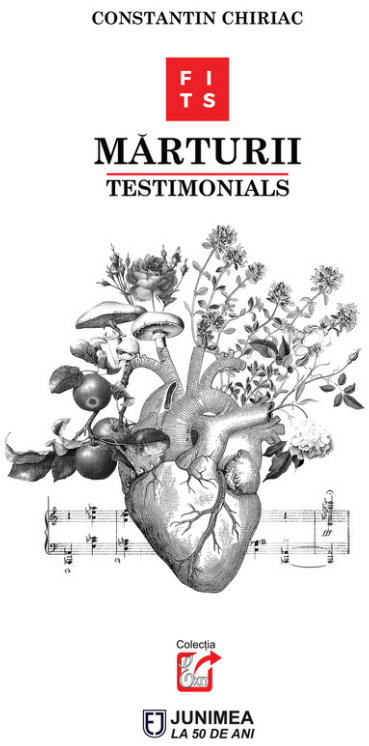
Apariţiile editoriale omagiate prin această lansare de carte, aş îndrăzni să spun, istorică, sunt adevărate declaraţii de dragoste, mărturii vii ale ataşamentelor pasionale ce adună artiştii şi creatorii timpului la FITS, dar şi publicul la uşile teatrelor, la evenimentele teatrale din sălile de spectacol şi de conferinţă. Şi, mai presus de orice, sunt mărturiile vii ale datoriei de a prezerva acel ceva ce se reflectă în lumina din ochii oamenilor care participă la evenimentele din sălile de spectacol, din pieţele sibiene, ale tuturor acelor apasionatti, care, pentru o oră sau două, uită de reperele cotidianului şi retrăiesc, an de an, miracolul visului unui om-creator al timpurilor moderne: Constantin Chiriac.

Această dimensiune afectivă este foarte importantă, dar nu trebuie să neglijăm importanţa documentară a acestor volume, care retrasează reperele, punctele de forţă, de tensiune teatral-dramatică ale diversităţii spectaculare din lume, ale creaţiei în general. Constantin Chiriac, George Banu, Octavian Saiu, aceşti amfitrioni cu vervă şi verb, de o erudiţie ce nu poate fi dublată decât de spiritul lor ludic, sau de *calofilia* limbajului şi a stilului, „ţin în mână" şi-l desfac pe toate părţile, *ghemul*, *nodul* teatral al prezentului în artele spectacolului. Momentul privilegiat al lansării importantelor volume de sinteză a paradigmei teoretice, eseistice, memorialistice FITS a fost şi un *pretext* pentru a-i pune împreună pe actorii vinovaţi de acest eveniment editorial şi teatral-cultural de marcă: George Banu, Constantin Chiriac şi Octavian Saiu. George Banu, în deschiderea prezentării, vorbea despre caracterul aproape intim al acestor întâlniri teatrale, *întâlniri interne* între Constantin Chiriac – cel care a deschis festivalul de la Sibiu înspre zona discursului de proximitate şi creatorii, făuritorii culturii teatrale universale. Gândirea, reflecţia care „organizează" festivalul este una ce pune pe acelaşi loc practica teatrală cu gândirea despre teatru. Este o tendinţă specifică secolului al XXI-lea, prin care artistul modern îşi conceptualizează opera, o prezintă, o comentează, o supune analizei celorlalţi, dintr-o voinţă firească de a-şi perfecţiona practica teatrală. Ideea convorbirilor a venit în urma acelor discuţii tainice, la ceas de seară, care, nu de puţine ori, marchează direcţii programatoare ale evenimentelor viitoare. Constantin Chiriac a avut ideea de a face aceste volume care se bazează, din nou, pe valoarea prieteniei, a fidelităţii cu Editura Junimea, iar George Banu vede substanţa textuală a acestor convorbiri ca pe un fel de „reîntoarcere spre importanţa memoriei". Efortul mare de captare şi de stocare al acestui patrimoniu viu al FITS este, poate, unul dintre punctele forte ale festivalului şi reconfirmă valoarea ideii de echipă, eforturile susţinute de a recupera şi a transmite, de a lăsa generaţiilor viitoare aceste „arhive" impresionante ale culturii teatrale contemporane.

Cărțile publicate la Editura Junimea, în condiții grafice excelente, sunt cărți de recuperare a gândirii teatrale și festivaliere sibiene, a acestui enorm patrimoniu imaterial, care condensează, an de an, seva teatral-europeană: volumul dedicat *Conferințelor culturale* selectează cele mai importante „conversații" avute cu personalități marcante atât ale scenei culturale, cât și politice, sociale, iar volumul a apărut mai ales „din urgența de a dărui ceva publicului". Voi enumera aleatoriu câteva nume de care sunt legate aceste conferințe, pentru a lansa, dacă mai era nevoie, o invitație la lectură: Octavian Saiu, Emil Hurezeanu, Părintele Constantin Necula, Andrei Pleșu, Dan Perjovschi, Cristian Mungiu, Dragoș Buhagiar, Silviu Purcărete, Ioan-Aurel Pop, Maia Morgenstern etc.

Pentru a-l provoca pe Constantin Chiriac la *rememorare afectivă*, în tradiția aceleiași precizii fine a unei memorii excepționale ce i-a permis să fie captatorul unei filosofii conceptuale de aproape treizeci de ani, George Banu i-a adresat o întrebare simplă, și anume „care a fost dorința care a stat la baza acestui demers de a extinde festivalul dincolo de practica scenei?", consemnarea trecutului fiind un fel de „piatră de hotar", un gest de continuitate și nu unul de capitulare. Constantin Chiriac merge cu rememorarea departe în timp și reiterează tocmai această nevoie de cunoaștere, care a dus la crearea și perfecționarea, an de an, a secțiunilor festivalului, a dimensiunii sale teoretic-editoriale, desfășurate aproape în paralel și cu dezvoltarea celorlalte componente teatral-academice și editoriale FITS.

Octavian Saiu afirmă, reconfirmând pentru a câta oară, admirația și prietenia mutuală care-l leagă de imensa personalitate a lui Constantin Chiriac, că prin aceste volume a creat „o serie proprie, un autoportret prin relație cu celălalt", care întăresc revelația comună a calității de amfitrion, de gazdă ideală a lui Constantin Chiriac. Atât în textele conferințelor, dar și în prețioasele cuvinte înainte care au conferit stil și substanță volumelor patronate de FITS de-a lungul timpului, se simte postura caldă, detașată a moderatorului, a celui dispus să se *efaseze* pe sine pentru a-i face loc celuilalt. Mărturiile personalităților (Klaus Iohannis, Richard Ralph, Lev Dodin, Yuri Kordonski, Theodor Paleologu, Nicolae Manolescu, Catherine Naugrette, Eugenio Barba, Bob Wilson etc) sunt extrem de grăitoare în acest sens: elogiul acestor personalități nu este altceva decât reverența caldă, modul de prețuire al acestora pentru festival și pentru Constantin Chiriac. Prin prețuirea celuilalt și prin prietenie s-a construit, an de an, prestigiul acestui eveniment notoriu. În continuarea discuțiilor, George Banu, Constantin Chiriac și Octavian Saiu au insistat asupra legăturii dintre cei trei poli – teatrul, universitatea, festivalul – din a căror sinergie reiese legitimitatea acestor publicații și care reprezintă pulsiunea creatoare a acestora. În viziunea lui Constantin Chiriac, cultura este un model strategic de dezvoltare, iar principala strategie a FITS a fost cea de a îi angrena în uriașul său mecanism pe toți actorii scenei intelectuale, profesionale și culturale din Sibiu. De asemenea, și proiectul viitorului institut de cercetări, un organism viu de exploatare a acestor „bogății", o construcție a viitorului care rezumă nevoia firească a acestui oraș, a acestui festival, a patrimoniului cultural modern al Sibiului, ce se construiește an cu an. Toate acestea, dar și multe altele, sunt detalii uneori atât de importante, venite firesc în discuție, în acea stare de comoditate pe care ți-o oferă discursul oral și care pledează, mai bine decât orice, pentru nevoia acestei dimensiuni livrești, editoriale a discursului despre FITS. Nu voi încheia înainte de-al parafraza pe creatorul acestor volume oferite nouă cu atâta generozitate: e important ca darurile primite să aibă acel timp necesar al respirației, pentru a nu produce acea aglutinare pe care ne-o dă câteodată „prea multul"... Dragi cititori, dați-vă timp și parcurgeți aceste memorii vii ale teatrului, ale orașului, ale lumii întregi!



Pescarul din altar

de Teodora Minea

Mă întreb în ce măsură putem fi obiectivi cu evenimentele care ne-au zguduit atât de puternic. Mă întreb în ce măsură putem fi obiectivi în momentul în care, sub ochii noștri, se produce o căutare de sine, o pierdere și o regăsire a identității. Iona s-a dărâmat în sine însuși, într-o închisoare cu ziduri organice, „lipsite de ferestre" către semeni.

Primul strigăt „IONA!", auzit cu ecou la Biserica Fortificată din Cisnădioara, a încremenit publicul. Iona este omul obsedat de absolut, care dorește să captureze divinitatea în plasele sale. Noi, cu toții, ne aflam mai aproape de divinitate, undeva sus, între copaci, într-o cetate ce reprezintă mărturia istoriei că a mai trecut prin acea zonă. Eram ca pe o bancă în mijlocul mării pe care ne-am oprit să ne tragem sufletul și să ne punem capul în mâini. Noi și Iona. Omul însetat de adevărul esenței.

Un spectacol covârșitor ce nu mai are nevoie de niciun cuvânt în plus pentru a se întregi. Sub îndrumarea regizorală a lui Victor Ioan Frunză, Lari Giorgescu s-a pierdut pe sine într-un altar, pe un ponton. Un pește-pescar într-un spectacol liric, în care forța este dată de ipoteza coregrafică a actorului cu o poezie intrinsecă aparte. Coregrafia sufletului absurd al lui Iona se întregește cu o coregrafie a trupului, care nu încearcă să ilustreze vorbele, ci să le completeze prin cursivitate. Textul este încărcat de tăceri dansate care ne demonstrează empiric dezorientarea lui Iona. Sunetele sinelui au fost redate live de percuționistul Lucian Maxim și de Adrian Nour. Scenograful Vladimir Turturica a adus un ponton de lemn în altar, o plasă pescărească, frânghie și un cuțit de care Iona nu se mai desparte de la un punct.

Adunate laolaltă, toate aceste componente ale spectacolului dau aspectul unui ritual arhaic, ca o exorcizare la capătul căreia se așterne liniștea și pacea interioară. Binomul viață-moarte își dobândește astfel semnificația pozitivă și lupta lui Iona cu sine. Lari Giorgescu are un fel aparte de rostire, o seninătate naivă în glas, cu care descoperă și desface sensurile vieții, într-o revelație continuă, cu un soi de respirație branhială, arareori pulmonară. Printr-un gest natural de apropiere cu spectatorul (de fapt, cu toți oamenii de pe pământ) ni se aduce de veste că „Învierea s-a anulat", nu mai există scăpare decât într-un singur mod, plonjarea în sine prin despicarea propriului pântec.

Seninătatea din glas, tulburarea de pe față, neliniștea gesturilor, multiplele sensuri și semnificații ale gândurilor și vorbelor fac din actorul de pe scenă un demiurg ratat, captiv în năvodul credințelor sale în goana după divinitate. Lari Giorgescu se războiește cu această dialectică demitizată lumii ca imensitate exterioară, asemeni mării, dar și a interiorității sufocante a sinelui, burta peștilor. Ne mărturisește că „Iona sunt eu", identificarea însă nu îi vizează persoana contingentă, ci ființa esențială, umanitatea în sens prototipal.

„Iona", spectacolul-meditație adus de Teatrul Dramaturgilor Români, reprezintă o sărbătoare a emoției, o jertfă a sinelui adusă pe altarul Bisericii Fortificate din Cisnădioara pentru a reaminti publicului parabola biblică, punctul de plecare. Punctul de sosire este undeva departe, în interior...

Quartett

Jocurile puterii și ale sexualității

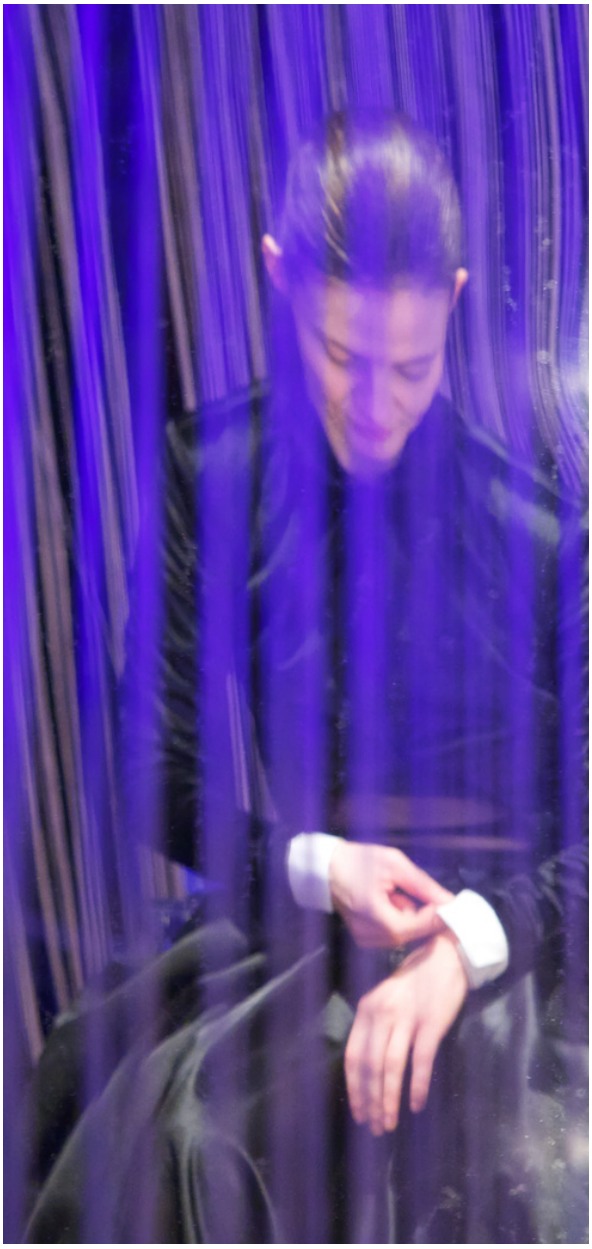
de Diana Nechit

„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 Horvathm 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 Qartett-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 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?

20 august 2021
29 august 2021
Lucrurile care contează sunt aici.
S P E R A N Ț Ă
Știm.
Î M P R E U N Ă
Pentru că aici le-am trăit.
L I B E R T A T E
UniCredit Bank, de 18 ani alături de *Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu.*
E M O Ț I E
UniCredit Bank

La serva padrona

Farsă lirică

De Diana Nechit

La Serva padrona de Giovanni Battista Pergolesi, după un libret de Gennaro Frederico este o operă-comică (opera buffa) tipică pentru muzica italiană de la începutul secolului al XVIII-lea, la frontiera dintre perioada barocă și Renaștere. La început a fost prezentată ca și un intermezzo comic pentru opera seria *Il prigionero superbo* tot de Pergolesi, opera seria care nu a avut succes în epocă și nici nu a rămas în repertoriul universal. De o tonalitate ludică, dinamică, această muzică își caută inspirația și temele în comedia de tip farsă italiană, din *commedia dell'arte*. Lejeritatea temei, subiectul savuros, scurtimea partiturii, construcția personajelor, muzica vivantă au transformat-o într-o operă de sine stătătoare, oferind de-a lungul timpului contextele ideale unor adaptări de spectacole lirice dintre cele mai spumoase, rămânând totodată o partitură complexă. Importanța sa în epocă nu poate fi trecută cu vederea, ea fiind obiectul disputei din „Querelles des Bouffons" de la Paris din anii 1752-1754 (controversa privea calitatea operei italienești și franțuzești, implicând adepți și susținători ai noului gen italian, aflat în plină ascensiune).

Libretul pune în scenă o canava textuală destul de simplă, care respectă întru totul ingredientele stilului farsei muzical-teatrale: Uberto, un holtei bătrân „nu mai poate" de escapadele și „crizele" agerei și capricioasei Serbina, slujnica sa: aceasta din urmă se achită cu multe mofturi de munca sa, îl obosește cu cereri extravagante și încearcă să-i organizeze viața ca și cum ar fi stăpâna casei. Disputele nesfârșite le ritmează viața și dau coloratură imprecațiilor dintre cei doi. Dar, atunci când Uberto o

amenință că-și va căuta nevastă, Serbina îi propune să fie ea cea aleasă. La început reticent, Uberto va sfârși prin a se lasă convins grație unei stratageme a Verbinei, în cea mai pură tradiție a *commediei dell'arte:* pentru a o salva din mâinile netrebnicului valet Vespone, Uberto va trebui să se sacrifice pentru a salva onoarea Verbinei. Personajele sunt inspirate de tipologiile *comediei dell'arte*, cărora li se adaugă un plus de naturalețe: Serpina este, astfel, o versiune mai cochetă a celebrei Colombina, iar Uberto, un Pantalone mai tânăr. Povestea plasată într-un cadru atemporal și limbajul accesibil sunt tot atâtea pretexte pentru a putea râde în voie de conflictele și quiproquourile care se nasc fără întrerupere între personaje, iar partiturile cântate sunt integrate cât se poate de natural în narativitatea libretistă.

Fără uvertură, fără preludiu, primul și singurul act debutează printr-o arie de bas în care Uberto se plânge de prestațiile de slujnică ale Serbinei și își așteaptă ceașca cu ciocolată. Ariile Serbinei au un caracter predominant instrumental, cu partituri vocale repetate până la exagerare și care par juxtapuse. Acest stil, total diferit de declamațiile muzicale sau de scenele comice în maniera lui Monteverdi,

propune modalitate nouă prin care caracterele sunt definite de către sonorități, iar părțile recitative și cele cântate (*duos* și *arias*) se juxtapun armonios.

Montarea de la Opera Națională din Timișoara propune o triadă artistică de excepție: Silviu Purcărete, Mihnea Ignat, Dragoș Buhagiar, care nu numai că se achită strălucitor de pretextul muzical-teatral oferit de Pergolesi și libretul lui Federico Genarro, dar și inovează, aduc un surplus de teatralitate spectacolului, cu accente contemporane.

Scenografia propune un construct baroc, cu inflexiuni renascentiste, într-un spațiu teatral larg, luminos (candelabrele baroce conferind căldură și intimitate scenei) spațiul de joc fiind circumscris de spațiul public și de cel al orchestrei, care devansează scena și permite spectatorului o apropiere fizică neuzitată în spațiile clasice ale teatrului italian. Aranjamentul muzical respectă rigorile operei de cameră, iar amprenta epocii mizează și pe elementele de teatralitate ale costumului. Astfel, instrumentiștii intră în scenă îmbrăcați în costume de epocă, cu perucă și pudrați, iar între dirijor și interpretul operistic au loc mici dialoguri verbale, dar și non-verbale. Există o complicitate, un spirit ludic care stabilește, pe de-o parte, convenția teatrală, dar și instaurează o atmosferă dinamică și optimistă. Patul larg devine un punct central al „suferințelor și zbaterilor" tinerei Verbinei, dintr-o piesă de mobilier devenind un instrument al manipulării amoroase. De asemenea, măsuțele de toaletă reiterează atât însemnele epocii, dar și teatralitatea emoțională a personajelor, fiind luminate și aranjate asemenea celor din cabinele actorilor. Aceeași dublă funcționalitate o au și standerele cu costume, de recuzită în sine, dar și valența teatralizantă, mostrativă. Canapele, accesorii de scris și de înfrumusețare, taburete cochete, panașuri și pălării, toate vin să aducă un surplus de galanterie și frivolitate studiată, recreând intimismul la vedere al alcovurilor de altădată, un spațiu închis exteriorului și deschis tuturor plăcerilor și jocurilor. Amprenta regizorală se simte mai ales la nivelul teatralității, care rupe convenționalismul obișnuit al unor asemenea partituri și care reintegrează adevărata tradiție italiană: adresările directe, gesturile familiare și provocatoare ale Verbinei, dezinvoltura fizică a lui Uberto, costumele destul de sumare ale interpreților), în interpretarea nuanțată și fină a construcției intrigii și a conflictelor dintre interpreți, dar mai ales în recreerea acestei stări de complicitate participativă la nivelul interpreților, dar și a orchestrei.

Visul unei nopți de vară

Oroarea fascinației și fascinația ororii

de Dinu-Andrei Neagu

Ai zice că un dodecaedru al iubirii, în special clasica încurcătură a lui Shakespeare, cu oameni care se pierd în pădure și își încrucișează destinele din cauza unor substanțe care le iau mințile, ar fi premisa perfectă pentru o comedie, însă nu este cazul pentru *Visul unei nopți de vară*, în regia lui Silviu Purcărete, de la Tokyo Metropolitan Theatre.

Bezna din spectacol este populată de creaturi semnificativ mai răutăcioase decât în povestea Bardului. După ce facem cunoștință cu Tokitamago și Rai, tineri prizonieri ai unei iubiri interzise, suntem teleportați dintr-un prolog panoramic și metalic (o bucătărie în care fierb laolaltă oale de ragout cu tocane de relații aranjate) în pădurea necunoscută de la poalele muntelui Fuji. Aici, Oberon-san și Titania-sama își pocesc numele și se întrec în meciuri de jigniri interminabile. Sigur, este un Fuji divorțat de continuitatea spațială pe care o cunoaștem: Oberon poartă o perucă, ca în secolul al XVIII-lea, spiritele poartă top și bowlet hat-uri, iar Puck cade el însuși victimă unei farse și ajunge într-un cuptor cu microunde. Eclectismul și anacroniile topesc granița dintre spectator, actori și fantezia de la care au pornit toate: Purcărete ne aduce laolaltă și ne luminează cotloanele sufletului cu un soi de ultraviolet emoțional. Iar aici, în absența groaznică a luminii, ni se alătură Mephisto, care, după ce-l întemnițează pe ștrengarul dar benevolul Puck, îi ia locul, mânat de intenții mistice și necurate.

Am tresărit observând dinamici mult mai aproape de realitatea incomodă a interdeterminismului uman: declarații paroxistice de iubire sunt curmate brutal de amenințări cu bătaia, respingeri amoroase duc la solilocvii meschine și gesturi distructive, Regele Zânelor folosește odrasla Titaniei (un bebeluș numit Chandra Holcar Ragnart Dip Vijanagar Lao Jaswant Rashitrak Rarabubai Gosshi) drept jeton de șantaj, iar Soboro (analogul Helenei) ne reamintește că există un destin mai crunt decât singurătatea: deconspirarea iubirii ca farsă, o găselniță parșivă și crudă care-l transformă pe ingenuu în cinic și pe romantic în naturalist. Ironia este că exact Soboro, ființa cea mai victimizată de vicisitudinile amorului, e singura capabilă să dezamorseze dezolarea cauzată de această deziluzie: ea singură îl vede pe Mephisto dezbrăcat de fațada intangibilă, un demon palid dărâmat pe caldarâm, înmuiat de lacrimi și muci.

Iar aici vine revelația, în inima întunericului. După reacția distructivă a lui Soboro (care, precum restul dintre damnații care au iubit până la marginea prăpastiei dar, răniți, ar fi făcut pact și cu diavolul ca să transforme lumea într-un mare incendiu forestier) se aprinde un licăr de speranță și spirit

uman. Această bulă de lumină din sufletul smoalei mi-a amintit de o vorbă de-a lui Krzysztof Kieślowski: „Singurătatea este importantă. La fel și iubirea, și absența ei." Cu adevărat, oricât de tare doare, nu vrei să vezi lumea în flăcări, este doar un efect de bandă de cauciuc, izvorât din suferința viscerală a altuia. Dacă urmărim firul cauzal al acestei trăiri nu vom găsi decât o spirală nesfârșită de alți suferinzi, un domino de umbre aidoma nouă, care formează un ouroboros ce se întinde în infinitul cosmosului.

Echipa lui Silviu Purcărete clădește aceste zbateri pe scenariul lui Hideki Noda în tonuri macabre, dar culture-free și universale. Este al doilea proiect al regizorului în această formulă (distribuție japoneză, dar scenografie, costume și muzică semnate de artiști români) și, desigur, semnificativ mai dificil de realizat decât *Richard al III-lea* în contextul restricțiilor din acești ani. Cu toate astea, produsul final menține standardul de calitate pe care îl așteptăm de la nume mai mult decât familiare: scenografia lui Dragoș Buhagiar augmentează lumea spectacolului prin tot soiul de trucuri și magii integrate fără cusur în textura scenei: ecrane à la Craig pe care spiralează hipnotic un videomapping imersiv, tranziții fluide între Puck și Mephisto și, în genere, compoziții spațiale inteligente și lucide, care subliniază ocazionalul *slapstick* prin linii orizontale, toate acestea adâncesc scena cu planuri contrastante și lărgesc sau strâng cadrul, pentru a-ți ține privirea arestată până la final. Muzica lui Vasile Șirli explică prin sine de ce este unul dintre personajele recurente alese de Purcărete: este ceva ce *simți* mai mult decât *auzi*, elevând scene și emoții fără să-și „arate cusăturile". Actorii înșiși sunt desăvârșiți, cu o vână și un aplomb care servesc drept master class oricui caută să vadă ce pot face câteva zeci de mii de ore de autocontrol, explorare a corpului și disciplină pentru profesioniștii care-și dedică viața acestui domeniu. Nu este întâmplătoare nici distribuția superbei Anne Suzuki în rolul lui

Soboro, ai cărei ochi mari și expresivi ascund un nor colectiv de experiențe amoroase și pierderea lor, experiențe pe care le vom găsi reflectate în propriile vieți.

Nu putem decât spera că această specie de proiect (un efort internațional care reunește gramatici vizuale, culturi și tehnici distincte și diverse) este la fel de satisfăcător de realizat pe cât este de observat, iar șirul de pantofi din încheierea spectacolului, o procesiune ce aduce spiritele în teluric, precum coloanele de vulpi din *Yume* al lui Kurosawa, va continua să ni-l aducă pe Silviu Purcărete în sălile de teatru.

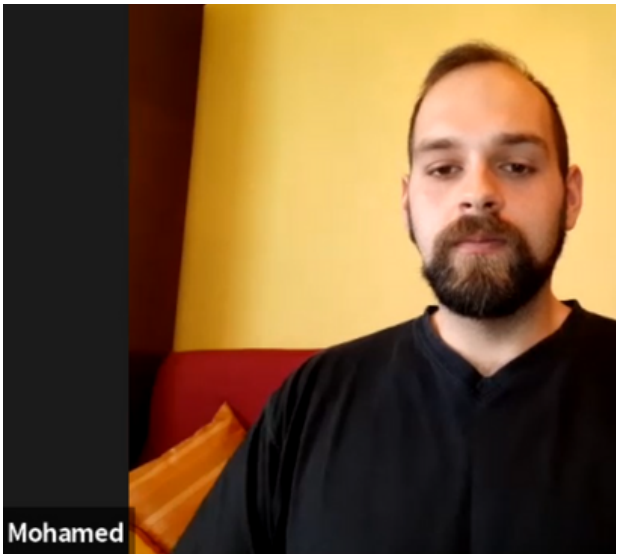
Revoluții confiscate

Identități restaurate prin solidaritate

de Beatrice Lăpădat

Cinci actori și mult mai multe povești despre revoluție, marginalizare și eliberare din toată lumea. De la Darfur la Moscova, de la Alger la Paris, din Iugoslavia în America Latină, textul dramaturgei sârbe Sanja Mitrovi intitulat *Revoluția mea este mai importantă decât a ta* nu caută atât să apere o cauză anume sau să desființeze altele, ci să pună în lumină diversitatea lor și a mijloacelor atât de diferite, dacă nu contradictorii, prin care oameni aparent atașați aceloraşi valori înțeleg să le implementeze în societate. Dacă diversitatea poziționărilor politice este astăzi mai stimulată ca niciodată, piesa Sanjei Mitrovi așază aceste multiple voci extrase din cele mai variate contexte într-un joc polifonic care riscă să devină cacofonic în absența unui factor uman atent la poveștile și nevoile celuilalt și, fără de care, orice tentativă de revoluție riscă să eșueze fix în opusul idealurilor sale inițiale. În prezent stabilită în Olanda, scriitoarea de origine sârbă este preocupată de integrarea în textele sale a unor „povești autobiografice și mărturii care contrazic versiunile istorice oficiale" (plateformeparallele.com).

FITS online a găzduit un spectacol-lectură al *Revoluției...* în regia Alexandrei Badea, care a lucrat cu un colectiv de actori ai Teatrului Național „Radu Stanca" din Sibiu. O coincidență interesantă face că dispunerea „avatarurilor" actorilor prin platforma virtuală de reuniuni, în timp ce fiecare se regăsește în spațiul personal din locuința sa și nu într-o instituție teatrală, contribuie în mod fericit la conceptul dramaturgic propus. Împreună, dar totuși separați, este și principiul generat de felul în care multitudinea de voci istorice sau fictive se ascultă, dar se și contrazic tacit, uneori chiar până la anulare. În afară de Mohamed, tânărul poet și intelectual libian refugiat în Franța, fiecare dintre actori interpretează mai multe roluri inspirate din diversele lupte revoluționare ale secolului al XX-lea. Între aceste ipostaze, actorii inserează și momente autobiografice menite să ofere acces la opiniile politice și experiențele personale ale lui Vladimir, Jonathan, Olga și Maria, cei care în textul lui Mitrovi mediază *persona* performativă.



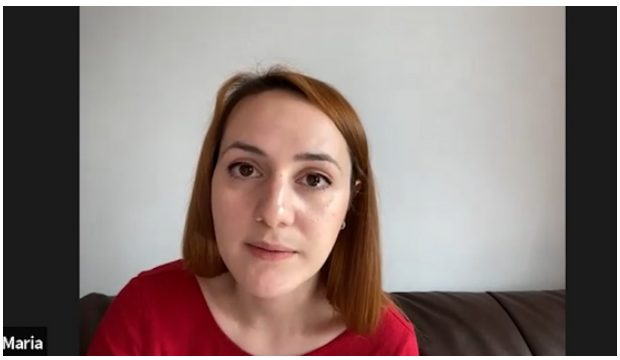
Faptul că Mohamed este singurul din grupul plurietnic căruia nu i se atribuie un rol inspirat din istoria revendicărilor politice constituie nu doar un mod de a menține focusul asupra poveștii lui (care are șanse, tocmai prin contemporaneitatea sa, să rezoneze într-un mod mai eficient în conștiința spectatorului) ci și o strategie prin care autoarea produce coeziunea necesară între revendicările de ieri și interogațiile ideologice de astăzi. Mohamed este chipul pe care autoarea și regizoarea doresc să ne facă să îl vedem fără nicio formă de alterare prin contaminarea cu alte identități și experiențe, încercându-se, astfel, prin situația teatrală, o remediere a stereotipizării figurii refugiatului la care procedă adesea mijloacele de informare în masă: „Credeți că-mi cunoașteți povestea. Doar ați văzut-o la televizor, nu?"

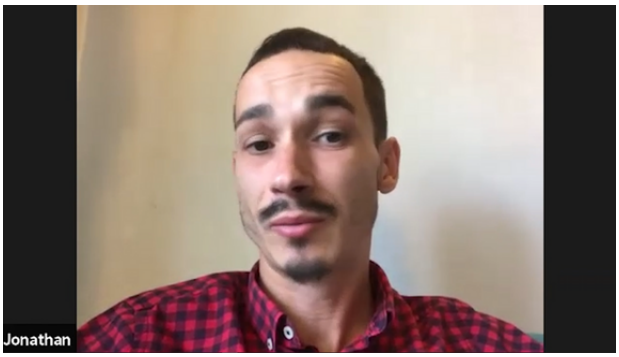
Ceilalți patru actori aduc în fața spectatorilor virtuali crâmpeie din istoria unor figuri mai mult sau mai puțin notorii din istoria recentă, cum ar fi Ulrike Meinhof, intelectuală combatantă din Germania de Est care, în anii '70 s-a alăturat în mod fatal grupării radicale Fracțiunea Armata Roșie, Rudi Dutschke, al cărui nume este legat tot de luptele anticapitaliste din Germania de Est, sau Natalia Gorbanevskaia ori Tiennot Grumbach. Alexandra Badea, respectând cu fidelitate asamblarea textuală gândită de Sanja Mitrovi,

organizează lectura într-un mod care îi permite spectatorului să nu se simtă strivit de numeroasele nume și detalii socio-culturale pe care istoria *mainstream* nu le-a înregistrat sau nu le-a vehiculat decât dintr-o perspectivă unică. Astfel, indiferent de figura istorică pusă în lumină la un moment dat, principalele interogații rămân aceleași, fiind susceptibile de a percuta profund cu sensibilitatea politică și artistică de astăzi în spațiul european: cum putem fi siguri că activismul social nu devine derizoriu prin confiscarea cauzelor de către istoria oficială spusă de mass-media, rămânând, în același timp, racordați la realitatea celor pe care nu îi vedem? Cum se poate pune în scenă o figură marginală, precum cea a unui refugiat african stabilit în Europa, fără ca aceasta să devină pretextul unei obiectificări estetizante care ajunge să servească, până la urmă, tot demersurilor celor majoritari?

Discuția online dintre Alexandra Badea și George Banu, care a urmat transmisiei lecturii, s-a concentrat asupra parcursului dramaturgei și regizoarei franco-române, asupra proiectelor sale multiculturale într-un spațiu generos, din acest punct de vedere, precum Parisul și nu numai, dar și asupra diferențelor și asemănărilor dintre școlile de teatru și tehnicile de joc actuale din Franța și România. Chiar dacă aceasta nu a dezvăluit multe detalii în legătură cu lucrul la *Revoluția mea este mai importantă decât a ta*, discursul pe marginea propriei evoluții artistice și ideologice a permis captarea câtorva elemente importante care pot fi puse în relație cu proiectul în discuție. Vorbind despre sentimentul de inadecvare care a făcut-o să părăsească România în 2003, imersând în spațiul francez în care a putut să se dedice scrisului și teatrului într-un mod mai apropiat de valorile sale, Alexandra Badea reflectă astăzi imaginea unui practician de teatru capabil de o sinteză fertilă la toate nivelurile – estetic, social, politic, cultural – între spațiul *lăsat* și spațiul *adoptat*, având astfel șansa de a extinde orizonturi și pentru cei de „aici", și pentru cei de „dincolo".

Interesul său pentru o piesă precum cea a Sanjei Mitrovi vorbește nu mai puțin despre preocuparea de a alinia unei tehnici de lucru o serie de valori atașate respectului pentru alteritate, solidarității și credinței că, deși teatrul nu poate schimba lumea, așa cum a afirmat ea însăși în conversația online, el poate totuși, dacă nu mai mult, măcar să reducă din invizibilitatea unor chipuri pe care cotidianul ne face să le vedem mai puțin. Prezentă în FITS 2021 deopotrivă în calitate de autoare și regizoare, Alexandra Badea a livrat convingător, prin intervențiile sale în dialogul virtual cu George Banu, un discurs despre posibilitatea coeziunii dintre teatru și spațiul socio-politic real, unite în primul rând prin puterea dialogului și a empatiei.





Flacăra nopții

de Anca Spătaru

Când este rostit cuvântul „flamenco”, în mintea fiecărei persoane se configurează ritmul, pasiunea, energia debordantă, rafinamentul și acompaniamentul muzical specific. *Flacăra Nopții*, în regia și coregrafia lui David Gutiérrez, nu evită nici un element descris mai sus. Este vorba de un spectacol exploziv, cu încărcătură emoțională împletită cu influențe noi și totul este reprodus în interpretarea companiei Barcelona Flamenco Ballet.

Flacăra nopții profită de liniștea instalării serii și debutează în acorduri de pian. Asemenea unui spectacol clasic de flamenco, heblul este rupt de un spot de lumină ce cade pe interpretul așezat în fața unui pian. Publicul este introdus într-o lume diferită și, treptat, se asistă la o scenă ruptă dintr-un mediu în care lumea *jazz*-ului domnește. Interpreți grațioși inundă scena cu prezența lor. Rochiile de salon desprinse de la începutul secolului XX avertizează privitorul că seara nu va fi nici pe departe una tipică de flamenco: spectacolul nu se încadrează în tiparul standard. Inovația lui David Gutiérrez vrea să se alinieze cu tendințele spectacolelor contemporane, unde accentul este pus din ce în ce mai mult pe fuziunea dintre stilurile multiple de dans. Așadar, plecând de la această idee contemporană, flamenco, rând pe rând, vizează o împletire cu jazz-ul și dansul contemporan.

Momente diferite ca stil de dans se întrepătrund în evoluția spectacolului. Prima parte este centrată spre îmbinarea delicată dintre dansul contemporan și flamenco. Mișcările suave ale corpului și executate cu amplitudine poartă dansatoarele prin spațiul scenic, în timp ce partea inferioară a corpului rămâne fidelă flamenco-ului, astfel acordul dintre cele două stiluri de dans se produce cu o maximă naturalețe.

Între momentele de ansamblu destinate dansatoarelor, își face prezența soloul masculin. Ritmul devine un element obsesiv și, progresiv, se face trecerea de la un ritm ferm, dar lent, la unul halucinant, rapid, în care bătăile de tocuri în podea

impresionează orice spectator. Tehnica, dexteritatea și ritmul fixează starea exuberantă. Dansatorul etalează necontenit masculinitatea, încrederea și farmecul unui toreador. Carismatic, înflăcărat, David Gutiérrez oferă și publicului un rol în spectacolul său, acesta trebuie să fie un părtaș activ. Deși așezați comod în fotolii, publicul are parte de o infuzie de energie al stilul flamenco printr-un joc de interacțiune cu ajutorul „*Olé*!".

Intercalate momentelor de dans, muzica live antrenează starea euforică dobândită prin fuziunea instrumentelor de chitară și percuție, specifice flamenco-ului, cu pianul specific jazz-ului, în timp ce artistul vocal încurajează în mod constant cu celebrul „*Olé*". Instrumentele sunt valorificate individual și li se acordă o importanță deosebită. Momentele de solo instrumental apar asemenea unor bijuterii prețioase destinate să împodobească o coroană.

Îmbrăcămintea și costumele aduc plus valoare. De la rochiile lungi de jazz, se face o trecere în revistă a fiecărei rochii de flamenco, în timp ce cromatica se ocupă de impactul vizual din ce în ce mai familiar celui de flamenco, de la culori închise se face progresiv trecerea la rochiile roșii și, implicit, la cea albă de mireasă.

Spectacolul nu este centrat pe un fir narativ, însă construcția sa și raportul stabilit dintre dansatori lasă de înțeles că finalul este încununat cu o nuntă. Dansatorii principali au o evoluție, interacționează, se cunosc, iubirea și pasiunea se instalează prin intermediul unui duet, ca la final să-și celebreze propria nuntă împreună cu publicul. Este, totodată, momentul în care flamenco este la el „acasă". El poate fi admirat de această dată în variantă „pură", fină, pasională și energică. Dansatorii impresionează prin velocitatea bătăilor la unison într-un dans de ansamblu, în care se sărbătorește iubirea în stil spaniol.

Finalul este unul neobișnuit. Aplauzele prezente la încheierea oricărei reprezentații sunt răsplătite de artiști într-un mod aparte, specific cercurilor de dans spaniol. Rolurile se inversează și, rând pe rând, artiștii instrumentiști își etalează aptitudinile de dansatori, în timp ce dansatorii devin cei responsabili de suportul sonor.

Spectacolul *Flacăra Nopții* este special, ieșit din tiparul standard stabilit de stilul flamenco. Este exploziv, interactiv, inovativ din punct de vedere al conceptului abordat și explorează posibilitățile multiple de întrepătrundere a stilului flamenco cu alte stiluri de dans.

Chimonoul întâlnește ia

de Anca Spătaru

Sărbătorind centenarul relațiilor diplomatice dintre România și Japonia, Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu celebrează acest eveniment prin expoziția care apropie în mod simbolic diferențele și extremele culturale, prezentând articole vestimentare autentice, tradiționale: chimonoul și ia românească.

Chimonoul, articol vestimentar specific japonez, complex prin procesul său de elaborare dar și prin modul său de prezentare, mereu asociat cu ceremonialul, reliefează statuturile indivizilor, prezintă într-un mod simbolic coduri, ritualuri, imagini sculpturale și picturale ale corpului. Pe de altă parte, ia, esențială în componența costumului tradițional românesc, mereu confecționată din in sau bumbac, conține impresionante motive populare românești. Broderiile sunt localizate cel mai adesea pe mâneci, piept sau gât, modelele fiind specifice fiecărei zone în parte. Așa cum chimonoul își expune detaliat „menirea", ia românească pune accentul pe motivul popular „tradus" prin *râuri*, pentru a etala zona de proveniență.

Asemănările dintre cele două simboluri vestimentare prezentate în spațiul Centrului Cultural Habitus au multe elemente comune. În prim-plan este evidentă importanța lor, ca definiție culturală. Forma, culorile și *design*-ul celor două tipare reprezentative pentru orient și occident se completează reciproc. Iile românești reprezintă articole vestimentare specifice femeilor din zona rurală, iar, pe de altă parte, purtarea chimono-ului poate determina „rangul" femeii și statutul social al familiei din care aceasta face parte. La fel, se poate compara brâul românesc și *obi*-ul japonez, în ambele cazuri este vorba despre un articol vestimentar purtat sub formă de accesoriu, menit să îndeplinească o anumită funcție, articolul fiind purtat la nivelul părții superioare a corpului.

Cromatica are caracter orientativ și determină zona sau misiunea articolului. Iile românești se identifică într-o proporție substanțială cu albul pur, iar chimonourile pot varia în funcție de evenimentul pentru care sunt destinate. Albul, pentru ambele popoare, înseamnă puritatea, „curățenia" fecioarelor din Romania și suavitatea imaculată a miresei înveșmântată cu un chimono alb, în ziua nunții sale.

Privind atent motivele imprimate, pictate sau brodate, acestea dezvăluie lumea fascinantă a fiecărui popor. Chimonourile sunt decorate cu ornamente asimetrice constituite din flori de *sakura*, flori de bambus sau alte simboluri pictate manual. Iile au râuri oblici, înfurcați, distribuiți pe șiruri verticale sau orizontale, respectând rigorile precise ale geometriei. Dimensiunile pot varia, unele ii românești mândrindu-se cu motive de dimensiuni mari și late, la fel ca și volumul metrajelor de chimono. Materialele „vedetă" folosite în expoziția *Chimonoul întâlnește ia* variază, însă, iar elementele de sprijin sunt atât celebra mătase destinată confecționării de chimonouri, cât și bumbacul sau inul specific iei.

Chimonourile fac parte din colecția personală a designerului vestimentar Laura Karaman, iar fiecare dintre piesele sale are capacitatea de a expune o poveste unică. Colecția cuprinde chimonouri specifice ceremoniilor în care se celebrează fertilitatea, ceremonii de ceai, de nuntă, altele întruchipează și creionează personaje mitologice, precum *kami* sau *demoni* iaralte chimonourireliefează portul specific al unei doamne ce provine dintr-o familie de *samurai*.

Articolele vestimentare prezentate în cadrul expoziției subliniază varietatea autentică culturală a celor două medii culturale, din Japonia și România. Exponatele sunt o gamă variată de ii și chimonouri. În acest mod, situată la intersecția vestimentară dintre orient și occident, Laura Karaman aduce o notă inovatoare, transpusă printr-o simbioză culturală, mizând pe o tehnică inedită și diverse modalități de fuziune. Ia românească este adaptată în mod plastic chimonourilor japoneze. În alte modele expuse, împletirea se realizează folosind motivele românești ca broderie pe chimonouri sau *obi*, sau confecționând chimonoul integral din pânza de sac.

Metoda propusă de designerul Laura Karaman etalează potențialul larg al creativității. Prin explorarea fără rezerve a codurilor și a tehnicilor contrastate, care se întâlnesc, fuzionează și creează produse valoroase, cu esențiale valențe decorative și spectaculare.

Octavian Saiu în dialog cu Silviu Purcărete, Vasile Șirli, Dragoș Buhagiar și Helmut Stürmer

Povestea „poveștii" prințesei deochiate

de Alba Stanciu

Un eveniment excepțional care aduce, în același perimetru destinat conferinței, importante personalități ale artei spectacolului: Silviu Purcărete, Dragoș Buhagiar, Vasile Șirli și Helmut Stürmer, este „dialogul" al cărui subiect central este colaborarea, relația de inter-dependență creativă a acestora și totodată „povestea" cercetării și a drumului parcurs de fiecare dintre aceștia, care a fundamentat „gândirea" ideii, a formulei perfecte care definește o creație monumentală pentru istoria artelor spectacolului, Povestea prințesei deocheate. Conferința este încheiată de lansarea de carte a Mihaelei Marin.

Coordonată de profesorul și criticul de teatru Octavian Saiu, povestea construirii spectacolului înseamnă un drum îndelungat, al experienței, al întâlnirii cu o cultură ancorată în vechime și tradiție. Totodată, fiecare dintre acești artiști cercetează (din perspectiva disciplinei proprii) cultura japoneză și a teatrului kabuki, specificul artistic al acestui teatru tradițional.

Înainte de o complexă expunere a istoriei teatrului kabuki, Silviu Purcărete descrie primele etape ale conturării acestei idei, stimulată de intențiile regizorului japonez Kazuyoshi Kushida. Obiectivul acestuia era crearea unui festival în Japonia care să folosească texte kabuki. Ca rezultat al discuțiilor între cei doi artiști, se naște ideea montării unui astfel de text în România. Însă pentru acest demers este necesară investigarea acestui gen literar dramatic, care presupune o densitate de coduri specifice, atât la nivelul spectacolului, cât și a textelor autentice, care conțin: comedie, tragedie, elemente de „groază". O altă dificultate este lungimea acestor texte, ceea ce impune un proces selectiv.

Regizorul Silviu Purcărete explică importanța acestui gen în cultura japoneză, fiind foarte apreciat și popular încă de la apariția sa. Trasează un parcurs istoric al acestui teatru, care începe cu mai multe secole în urmă, genul fiind inventat de călugărițe. Câștigă imediat popularitate, este urmat de prelucrări și nenumărate variații. Amploarea

fenomenului ajunge și într-un moment de criză, teatrul kabuki și prezența femeilor pe scenă fiind interzise într-o anumită perioadă. Momentul este decisiv pentru noul drum al spectacolului kabuki, supraviețuind prin preluarea acestor roluri de către bărbați.

Revenind la „istoria" spectacolului Povestea prințesei deocheate, la situațiile care au condus către procesul său de construcție, regizorul Silviu Purcărete indică din nou numele lui Kazuyoshi Kushida și discuția cu acesta, centrate pe exportul teatrului kabuki. Dificultățile acestui teatru reprezintă un impediment pentru montări în perimetrul occidental, datorat mai multor situații, cel mai important fiind jocul actorilor. Antrenamentul este un proces îndelungat, aceștia pregătindu-se multe zeci de ani pentru scena teatrului kabuki.
Însă, decizia de monta un astfel de text, a fost luată, ceea ce a demarat cercetarea acestei literaturi dramatice, finalizată cu identificarea piesei text, care a fost folosită parțial pentru realizarea spectacolului. Provocator este procesul punerii în scenă, travesti-ul și actorul prezent în mai multe roluri. Pentru Purcărete, folosirea integrală a prezenței masculine este o primă opțiune, însă impulsul „jocului" cu inversarea de roluri/sexe reprezintă decizia finală.
Continuând ideile expuse de Silviu Purcărete, scenograful Dragoș Buhagiar relatează propriul parcurs în direcția realizării acestui spectacol, prin

investigarea spațiului. Demersul pornește de la punctul de sprijin al gândirii scenografiei, care este „nevoia regizorală”. Spațiul spectacolului Povestea prințesei deocheate se dezvoltă odată cu repetițiile, cu „creionarea” teatrală a conturului spectacolului. Concepția sălii de spectacol destinată Poveștii prințesei deocheate este condiționată de multi-funcționalitate, de adaptarea mai multor cerințe performative. Pe de altă parte, aceasta este stimulată și de ramificațiile tipurilor de spectacol prezente în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu.

Cercetarea începe în Japonia, ca urmare a invitației lui Kazuyoshi Kushida pentru o conferință la Matsumoto Art Centre, care a demarat un proces de studiere a principiilor tehnice derulate în ateliere. Întors în Romania, Dragoș Buhagiar dezvoltă formula multi-funcțională a scenei, valorificată și definitorie, pentru atât pentru fizionomia spectacolului Povestea prințesei deocheate, precum și larghețea oferită altor montări.

Conferința dedicată spectacolului Povestea prințesei deocheate continuă cu importante mărturii ale acestui parcurs, până la finalizarea spectacolului, din partea muzicianului Vasile Șirli (care expune procesul creării muzicii, adaptarea la tipuri inedite de sonorități, prelucrarea cânturilor vocale cu actorii) și Helmut Stürmer, care intervine cu o relevantă expunere tehnică, esențială acestui complex demers scenic.

Ceea ce subliniază artiștii prezenți în conferința din cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu este faptul că Povestea prințesei deocheate este, fără îndoială, un spectacol culminant, o întâlnire sublimă artistică între occident și orient, dar, pe de altă parte, este un produs al colaborării, al întâlnirii creative a mai multor artiști din domenii componente ale artei spectacolului, a căror creativitate fuzionează în formula acestui spectacol.

ALPHA BANK

JTI ROMÂNIA

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

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

LIDL
HUB
TEATRU
CU VIZIUNE NOUĂ,
EXPERIENȚE CU
INGREDIENTE
PROASPETE
SUNTEM ACOLO UNDE SUNT ȘI PIESELE DE TEATRU
ALE MOMENTULUI. HAI ȘI TU! SIBIU | 20 – 29 AUGUST
FITS

FESTIVALUL INTERNAȚIONALDE TEATRU DE LA SIBIU ESTE ORGANIZAT DE

TEATRUL NAȚIONAL RADU STANCA SIBIU

Primăria Municipiului Sibiu

Principalul finanțator al Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu

EVENIMENT REALIZAT CU SPRIJINUL

MINISTERUL CULTURII

MINISTERUL EDUCAȚIEI

GUVERNUL ROMÂNIEI

UNIVERSITATEA LUCIAN BLAGA DIN SIBIU

CO-ORGANIZATOR

INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN

ACȚIUNE CO-FINANȚATĂ DE

CONSILIUL JUDEȚEAN SIBIU

PARTENERI STRATEGICI

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

INSTITUT FRANÇAIS

UNITED STATES OF AMERICA EMBASSY

Ambasada Japoniei în România

EU JAPAN Fest

100 ROMANIA - JAPAN

British Embassy Bucharest

BRITISH COUNCIL

Konsulat der Bundesrepublik Deutschland Hermannstadt

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Ambasada Elveției în România

Swiss Sponsors' Fund România

SWISS ARTS COUNCIL prohelvetia

Wallonie - Bruxelles International.be Délégation Bucarest

Ambasada Austriei București

forumul cultural austriac

GOETHE INSTITUT

Embajada de España en Bucarest

Cooperación Española

AC/E ACCIÓN CULTURAL ESPAÑOLA

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

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

ISRAEL Embassy of Israel BUCHAREST

EVENIMENT REFLECTAT DE

euronews.

TV5MONDE

PARTENERI MEDIA

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

CO-PRODUCĂTORI

TVR

Radio România

PARTENERI OFICIALI

BRD GROUPE SOCIETE GENERALE

DEDEMAN DEDICAT PLANURILOR TALE

UniCredit Bank

PARTENERI PENTRU SANATATE

SERVICIUL MEDICAL MedLife

DENT ESTET The Leading Dental Centers of Romania

Polisano CLINICI

PARTENER PRINCIPAL

LIDL

meriți să fii surprins

BELLAROM. CAFEAUA OFICIALA A FESTIVALULUI

PARTENER SPECIAL

JTI

PARTENER DE TRADIȚIE

Raiffeisen BANK

Banking așa cum trebuie

PARTENER AL THERME FORUM

THERME BUCUREȘTI

PARTENER AL SEZONULUI DE STRADA

BANCA TRANSILVANIA

BT

PARTENER DE MOBILITATE

AUTOKLASS Official home of Mercedes-Benz

PARTENER AL BURSEI DE SPECTACOLE ȘI AL PROGRAMULUI DE VOLUNTARIAT

ALPHA BANK

VINURILE OFICIALE ALE FESTIVALULUI

CRAMA OPRIȘOR

BEREA OFICIALA A FESTIVALULUI

URSUS Breweries

SPONSORI

GLS

VACCIN LIVE powered by smartscan integrating technology

AQUA CARPATICA

KeepCalling

Lenovo

CEC Bank

Tulipa

Google Arts & Culture

HEIDI

hama

Lime

TEATRUL NAȚIONAL RADU STANCA SIBIU

AUTOBAHN

DE NEIL LABUTE

TRADUCERE DIN LIMBA ENGLEZĂ: MIHAELA SÎRBU

REGIA: ANDREI ȘI ANDREEA GROSU
SCENOGRAFIA: VLADIMIR TURTURICA
MUZICA: MIHAI DOBRE
ASISTENT REGIE ȘI SUFLEOR: CORINA PREDESCU
MANAGER PROIECT: CLAUDIA MAIOR
IMAGINE ȘI MONTAJ: ALEXANDRU CONDURACHE

SPECTACOL REALIZAT CU SPRIJINUL INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN

HOTSPOT CULTURAL

BRD GROUPE SOCIETE GENERALE