

12 — 21 EDIȚIE SPECIALĂ ONLINE
IUNIE 2020 Puterea de a crede / Empowered

Aplauze

Nr. 11

22 iunie 2020

F I
T S



Primăria Municipiului
Sibiu

Principalul finanțator al
Festivalului Internațional
de Teatru de la Sibiu

Aplauze

nr. 11
22 iunie 2020

Editor:
Ion M. Tomuș

Contributori:
Diana Nechit
Alba Stanciu
Andrei C. Șerban
Adriana Bârză-Cârstea
Ana-Maria Dragomir
Ionuț Alexandru Scurtu
Natalia Țurcan

DTP:
Cosmin Popescu

- UNIVERSITATEA „LUCIAN BLAGA” DIN SIBIU
- FACULTATEA DE LITERE ȘI ARTE
- DEPARTAMENTUL DE ARTĂ TEATRALĂ
- CENTRUL DE CERCETĂRI AVANSATE ÎN DOMENIUL ARTELOR SPECTACOLULUI (CAVAS)
- UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI, CENTRUL DE EXCELENȚĂ ÎN STUDIUL IMAGINII

Foto copertă 1: Lucie Jansch
Foto copertă 2: Patrick Berger

ISSN 2248-1776
ISSN-L 2248-1176

Mesia, Robert Wilson

Un ritual vizual abstract al muzicii lui Mozart

Alba Stanciu

Punerea în scenă a muzicii *culte* creează mereu provocări, ridică probleme de congruență stilistică, de valabilitate și corectitudine care însoțesc transferul sugestiilor și imaginilor artistice create de *gramatica compoziției* într-un perimetru prin excelență *cursiv*, din punct de vedere vizual. Oratoriul *Mesia*, în regia lui Robert Wilson, demonstrează, pe de-o parte, o culminație artistică regizorală, iar, pe de altă parte, o etalare a potențialului flexibil, prin intervenția regiei, a genurilor muzicale aparținând repertoriului vocal simfonic (cum este cazul cantatei sau oratoriului), care *permit*, în acest mod, intrarea în zone destinate spectacolului. Odată cu avansul regiei, acestea devin permisibile afirmării unei noi texturi, care stabilește rolul regizorului, investit cu o funcțiune cvasi-compatibilă cu aceea a compozitorului (W. A. Mozart) și a dirijorului (Marc Minkowski), devenind în acest caz un „autor de spectacol”. Oratoriul *Mesia* (adaptare a oratoriului lui Georg Friedrich Händel) este o culminație a acestui demers, de găsire de imagine, ce urmează a fi transformată în *material* sublimat teatral. Viziunea regizorului american înseamnă un minimalism încărcat cu densitate de imagini, simboluri, transparente. Muzica devine, prin aceste

repere, supusă unui minuțios proces de teatralizare, parcurge un traseu prin succesiuni de imagini, este investită cu valențe materiale și densitate plastică. Formele și spațiul devin un univers *total* simfonic, un rezultat al contopirii cu substanța muzicală mozartiană. Prin textura densă a imaginii este creat un narativ în tablouri, spiritual, ne-coerent, care evoluează prin transformări neîntrerupte de referințe, de fluctuații ale luminii, ale umbrei care răspund coloraturii armonice corale și orchestrale.

Viziunea creează un liant între două niveluri stilistice, dar, mai ales, componistice. Este vorba de coloratura fragilă specifică lui Händel și *soliditatea* structurii și formei muzicale a lui Mozart, partitura conjugând alura diafană vocală barocă cu echilibrul și simetria clasică, toate acestea găsind răspuns în *geometria* vizuală a lui Robert Wilson. Elementele liniare ale spațiului, suprapuse cursivității situațiilor abstracte, sunt supuse unei *puneri în formă* teatrală, coordonată de valoarea discursivă a muzicii, la care contribuie volumul și ritmicitatea formelor umane, care solidifică la nivel vizual consistența arhitecturii verticale a orchestrației. Spațiul, forma și cromatica devin extensiile vizuale ale monumentalității

acustice, ale volumului creat de componenta corală. Prin această strategie, Robert Wilson conturează un univers simfonic suprarrealist, unde imaginea și simbolul devin nu doar o replică a spectrului sonor vocal-instrumental, caracteristic oratoriului mozartian, ci, mai presus de toate, un teatru vizual al consistenței diafane a liniei melodice, armonice și inflexiunilor cromatice, care schimbă tonalitățile și valoarea afectivă a discursului. Momentul apoteotic al oratoriului, *Hallelujah*, suprapune simplitatea intervenției ușor comică (apariția unui cosmonaut) cu explozia formei proiectată pe fundal. Sunt inserate sugestii referitoare la viitor, la încrederea în forța continuității, la descoperirea *pasului următor*.

Spectacolul creat de Robert Wilson este, fără îndoială, una dintre cele mai valoroase modalități de punere în scenă a densității filosofice a muzicii, explorată prin leitmotivul specific creației sale (calitatea vibrantă și *dinamică* a formelor statice, silențiozitatea în volumul muzical). Este un periplu spiritual care caută o stare de echilibru și armonie între contemporaneitate și atemporalitate.

Dialog Octavian Saiu – Robert Wilson

Regia lui Robert Wilson, o artă a experimentului și experienței

Alba Stanciu

Regizorul american Robert Wilson, prezent în Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu ediția XXVII, cu montarea oratorului *Mesía* de W. A. Mozart, este, totodată, invitatul profesorului și criticului de teatru Octavian Saiu, într-un dialog dedicat parcursului și devenirii artistului. Sunt aduse în discuție momentele esențiale care au determinat neîntreruptă căutare și consolidare a unei filosofii extrem de complexe a artei spectacolului și a unei imagini cu trăsături inconfundabile.

Punctul de pornire pentru acest dialog este însemnătatea momentului actual pentru regizorul Robert Wilson, izolarea, distanța de spațiul real al scenei. Contrar aparențelor, aceste condiții sunt privite prin latura lor benefică, reprezentând un necesar moment de oprire din acest tumult al evenimentelor zilnice, derulate într-o dinamică derutantă. Artistul subliniază câștigarea de timp, necesar evaluării, calmării pentru a gândi și a medita, reflex pierdut în ultimul timp, din cauza existenței extrem de dinamice în ritmul amețitor al existenței zilnice.

Dialogul continuă cu invocarea momentelor definitorii pentru parcursul artistului Robert Wilson, care au ca punct central întâlnirea cu John Cage. Acesta este inovatorul unui sistem sonor și, totodată, filosofic, bazat pe aleatorism și accidental, pe experimentele

în zona unei noi teorii a muzicii în care sunt introduse cele mai neașteptate consistențe sonore din instrumente și materiale *ne-muzicale*. Tratatul teoretic creat de John Cage, *Lecture on Nothing* (care devine, ulterior, baza spectacolului cu același titlu creat de Robert Wilson) conține un termen neutilizat în mod conștient, profesionist în compoziția muzicală *cultă*. Este vorba de intervalul destinat silențiozității dintre sunete, acorduri, efecte timbrale, de intensitatea expresivă, filosofică și, totodată, vibrantă a momentelor de *pauze*. John Cage aduce o abordare cu totul nouă, reliefând, astfel, sunetele imperceptibile la prima vedere (foșnetul, bătăile inimii), conștientizate începând cu aceste demersuri experimentale. La fel ca John Cage, Robert Wilson subliniază existența acestor sunete pretutindeni.

Un al doilea moment esențial pentru Robert Wilson, mărturisit pe parcursul acestui interviu, este cultura și filosofia japoneză, care a apărut sub forma unei *confirmări* pentru interesele, cercetările și demersurile artistice anterioare ale artistului. Prin aceste repere, Robert Wilson cercetează și descoperă noi raporturi și formule de armonizare între contradicții, relațiile care se stabilesc între mișcare și imobilitate, dar, mai ales, descoperirea mișcării în starea

de imobilitate și a silențiozității în volumul sonor. Ceea ce subliniază artistul american este că toate evenimentele sunt într-un curs fluid, ambele relații (mișcare / imobilitate sau silențiozitate / sunet) se întâmplă într-un prezent continuu. Cel mai bun exemplu este relația dintre dirijor și orchestră, unde strategia dirijorală depinde de evaluarea silențiozității pentru a avea controlul sunetelor orchestre. În mod involuntar, acesta ascultă mai întâi liniștea pentru a putea stăpâni calitatea sunetelor emise de instrumente. Concluzia lui Robert Wilson, este că „timpul și spațiul sunt arhitectura de bază pentru tot”.

Către finalul dialogului, este pusă problema existenței unui moment de început, o posibilă strategie specifică artistului american, care să traseze contururile scenice ale unei lucrări. Cu toate acestea, sursa inspirației pentru creația artistică rămâne un „mister”, acesta putând veni din toate direcțiile posibile, din orice spațiu sau context, fără a fi urmărite cu orice preț. Acestea primesc formă pe parcursul lucrului. „Încep de la nimic și văd ce se întâmplă apoi”.

Pentru Robert Wilson, descoperirea și procesul construirii formei sunt esențiale, arta definindu-se odată cu procesul experimentului și al execuției, odată cu cursul și experiența vieții.



If at all

Dinamica poetică a corpului în transgresarea limitelor de la Eu la Noi

Adriana Bârză-Cârstea

Compoziția coregrafică de dans contemporan *If at all* ne propune să reflectăm asupra raportului care există sau poate exista între Eu-Societate / Identitate-Multiplicare identitară / Monolog-Dialog. E un spectacol emoționant care are ca punct central comunicarea interioară și relațiile interpersonale, atât de dificil de clasat și analizat, pentru că ele sunt într-o permanentă schimbare. Factorul care influențează relaționarea e presiunea societății actuale, *grupul*. În compoziția unei scene din spectacol se transmite un mesaj foarte puternic, sub forma unui text suprapus pe linia melodică a compozitoarei islandeze Hildur Guðnadóttir și prin compoziția coregrafică bazată pe sincron. Mesajul ar fi cel al necesității diversității în societatea actuală, e nevoie de *voci* diferite, unice, vii. Diversitatea luptă împotriva forței societății de ne transforma într-o singură *persoană* cu o singură *identitate*, cu o singură imagine, cu un singur mod de a gândi. *Vocile* individuale prind forță numai desprinzându-se de *grup* și exprimându-se liber și relaționând real cu ceilalți. În combinațiile coregrafice de grup sunt folosite structurile de sincron în mișcare și canon, iar momentele solo devin puncte puternice de interes în aceste imagini de multiplicare identitară. Duetele au o compoziție structurală aparte, ele sunt frânturi de dialoguri Ea-El corporalizate. Dialogul este creat foarte diferit: ludic, violent, sensibil, armonios, fragil, în contradicție, agresiv, pasiv. Dialogul este

perturbat și de *vocile* apărute pe *fundal*, ca expresie a presiunii din spațiul social.

Violența și *zgomotul* din afară fac să crească nevoie de a găsi liniștea interioară, de a ne găsi locul, de a-i descoperi pe ceilalți și a ne descoperi în ceilalți. Corpul dansatorilor companiei Kibbutz Contemporary Dance Company este surprins într-un ansamblu de situații corporale, structurate asemenea unui acord muzical, în dialog permanent cu fluxul energetic al respirației și cu ritmul inimii. Aceste situații corporale instantanee se numesc fraze corporale. A nu se confunda cu fraze coregrafice, care reprezintă o înlănțuire de fraze corporale dezvoltate în timp, iar înlănțuirea frazelor coregrafice compune coregrafia. În spectacolul *If at all* este de remarcat calitatea și claritatea mișcării surprinsă în situații corporale instantanee. Situațiile corporale nu presupun un concept static, ci unul dinamic, indicând o etapă într-un proces de transformare continuă.

În momentele solo, corpul în starea de dans este supus dorinței de a depăși limitele uniformizării identitare. Corpul iese din *forma* impusă de presiunea societății actuale, din compoziția coregrafică unison. Mijloacele de transgresare a acestor limite se face prin dialogul energetic al dansatorilor în mișcare cu limitele extensiei corporale, cu limitele spațiului din jurul corpului și cu limitele spațiului de lumină. Se desprind din imaginea grupului prin mișcare și prin dorința de a ieși din uniformizarea mișcării și a expresiei. Mișcărilor sunt ample,

explozive, cu o contracție amplă în fiecare segment corporal urmate de o *relaxare*, o detensionare controlată, fluidă, adaptată unui ritm viu. Compoziția solo e expresia unui dialog eu-eu, un monolog surprins prin dinamica expresiei corporale.

În *If at all*, lumina face parte din expresia dansatorului, îl însoțește de la bun început în acest demers de auto-revelație. Spre exemplu, ideea necesității descoperirii propriului *loc* de liniște interioară și de descoperire a identității prin ceilalți este transpusă, într-una din scene, simplist, dar expresiv. Trei dansatoare pătrund, pe rând, într-un spațiu luminos, un clopot de lumină bine delimitat de forma dreptunghiulară. În spațiul lor *privat*, compun un monolog în mișcare, din care putem observa stilul de mișcare, energia, linia și traiectoria de mișcare, puncte fixate, după care trec în alte spații dreptunghiular-luminoase, unde continuă monologul în mișcare. E frumos de observat cum își mențin specificitatea monologului lor, indiferent de spațiul în care-l compun și nu relaționează cu energiile celor din jur. Astfel, se păstrează unicitatea discursului coregrafic.

Coregraful Rami Be'er a reușit, prin viziunea sa, și prin expresivitatea și forța energetică a materialului său coregrafic să ne transpună în cele mai întunecate și în cele mai emoționante *colțuri* ale interiorității noastre și ne provoacă să relaționăm cu propria identitate.



Autobahn

Șapte drumuri prin universul nostru social, un singur concept spectacular inedit

Andrei C. Șerban

Vorbeam cu ocazia unui *preambul* despre minunatul proiect al Teatrului Național „Radu Stanca” Sibiu, *Autobahn* (regizat de Andrei și Andreea Grosu), care schimbă total conceptul de spectacol de teatru într-un context al (auto)izolării, preluând strategii ale discursului cinematografic, într-un fericit și salutar concurs de împrejurări prin care digitalul înlătură distanța dintre public și scenă. Susținut de structura textuală impusă de piesa bine-cunoscutului dramaturg american Neil LaBute, *Autobahn*-ul sibian este prima mini-serie de teatru-film creată poate la nivel național, prezentat în exclusivitate, de-a lungul a șapte zile, în cadrul ediției online a FITS 2020. Amintind de convenția narativă a filmului-antologie *Night on Earth* al regizorului Jim Jarmusch, proiectul naționalului sibian propune șapte episoade de sine stătătoare, petrecute exclusiv în mașină, centrate pe problematicile individului contemporan confruntat cu neajunsurile sau micile bucurii ale unei existențe, de cele mai multe ori, triviale.

Eroii lui Neil LaBute nu ies niciodată de sub incidența unui fatalism care și-a pierdut tragismul sau, mai degrabă, al cărui tragism a fost înlocuit cu o farsă cinică. Aceste microdrame(dii) burgheze nu sunt, în ultimă instanță, decât tentative de a resuscita prin intermediul farsei (de cele mai multe ori) absurde solemnitatea unor protagoniști pentru care suferința era însăși *leur raison d'être*. Textul *Autobahn* se alimentează din acea *mitologie* a personajului de dramă americană, definit printr-un vid axiologic,

bântuit fie de un plictis înfiorător, fie de vocații ale autodistrugerii care, de fapt, decurg tot din același spleen aproape patologic. Eroii lui înșală și iubesc, mint și se destăinuie, urâsc și se sacrifică etc., într-adevăr, dar aceste sentimente, puse în coordonatele acestor nuclee dramatice, tind să aibă aspectul unor capricii. Totodată, pulsionile criminale ori alte forme de acte abominabile sunt o consecință firească a poverii unui anonim ori a unei vieți insuportabil de mici și de convenționale. Nebunia pare să decurgă dintr-o normalitate exacerbată, din normalitatea clișeeilor discursive care umplu rutina unei zile. Tocmai de aceea, fragmentele cuprinse în acest text-antologie se petrec, în general, cronologic vorbind, după ce „răul s-a petrecut” – pentru că toate cauzele care au împins personajele înspre aceste acte trădează un anume grad de superficialitate, specific unor astfel de date existențiale. Într-o asemenea formulă, orice încercare de sondare a psihologiei este aproape întotdeauna inutilă – verdictul e mereu același: consecința e mereu mai importantă decât cauza. Personajele lui Neil LaBute sunt interesante prin faptul că acționează, nu prin faptul că *reacționează* la o stare de fapt care este mult prea îndepărtată temporal sau mult prea simplistă sau mult prea ilogică pentru a avea o pondere în mizele receptării. Singurul moment cu adevărat important este prezentul. Prea puțin contează ce a fost sau ce urmează: protagoniștii acestui text există doar pentru a trăi acest moment; microdramele surprinse de autor marchează momentul decisiv al existenței lor, indiferent

cât de grea sau de superficială este durerea sau remușcarea lor.

Tot astfel, eroii lui Neil LaBute nu vin în fața noastră cu niște povești *spectaculoase*, nu își propun să surprindă prin gradul lor de *inedit*. De fapt, chiar asta vrea să spună și autorul însuși – marile povești de viață au *murit* sau au sfârșit în paginile de literatură clasică. Psihologia individului modern este doar o *caricatură* a solemnilor eroi care au marcat umanitatea. Prin urmare, este imposibil să nu fi văzut, auzit sau simțit ceea ce personajele dramaturgului american experimentează. Ele nu vin să răstoarne niște așteptări; ele, eventual, arată un *dead end*, un blocaj, o neputință de a depăși niște stereotipuri recognoscibile oriunde. Asta nu le știrbește, în schimb, nimic din farmec. Mai ales atunci când scriitura lui Neil LaBute este la mijloc. Autorul are, deci, capacitatea de a susține printr-un stil deopotrivă inteligent și autentic această criză axiologică ce-i reduce pe protagoniști la niște destine aproape larvare. Dramatismul tensionat al acestor suite de interacțiuni interumane atrag prin verosimilitatea lor, nu neapărat prin dilemele pe care le lansează. Prea puțin contează de ce tână fată a devenit o narcomană și ce se va întâmpla cu ea, prea puțin ne interesează de ce soția și-a înșelat (a câta oară?) soțul în acea cameră de hotel; în același fel, viața acelei femei alături de soțul său cu sindrom Tourette este previzibilă, la fel și finalitatea acelei fatidice călătorii cu mașina pe care o fac profesorul și eleva sa. Important e, și asta e marea calitate a textului și a talentului lui Neil LaBute, că toate aceste personaje sunt *viu*, recognoscibile, vorbesc nu despre niște



individualități, ci despre o colectivitate, incarnează nu niște figuri *romanești*, ci niște portrete desprinse din cea mai brut(ală) banalitate de care ne lovim cu toții.

Pornind de la aceste date, orice încercare de montare (extra)scenică s-ar rata printr-un grad de spectaculozitate exagerat. În consecință, Andrei și Andreea Grosu dovedesc prin regia lor *curată, transparentă*, o lectură inteligentă, îndrumând actorii să confere personajelor doar câteva tușe de psihologizare care să le confere, simultan, o minimă consistență emoțională, dar și un anume grad de universalitate. Talentul remarcabil al actorilor sibieni este evident nu doar prin intervențiile lor textuale, ci și prin tăcerile lor, prin implozia temperată care conferă un plus de autenticitate referentului discursiv și, implicit, întregului ansamblu spectacular. Totuși, revenind la mizele *tipologice* impuse de scrierea dramaturgului american, personajele prind, într-adevăr, viață, însă nu și o individualitate

suficient de puternică pentru a îi izola în panoplia marilor personaje obsedante. Poveștile și chipurile lor schimonosite de suferință se vor șterge poate din mintea noastră, însă dureroasa lor confruntare cu acest spleen al *middle class*-ului contemporan este cea care va plana mult timp, ca un aer greu pe deasupra spectatorilor. *Huis clos*-urile orchestrate de cei doi regizori, proximitatea privitorului față de această succesiune de cadre fixe (ce respectă, în general, încadratura de tip *medium shot* – bravo lui Alex Condurache pentru calitatea imaginii!) conferă un simulacru al intimității ori al unui fel de voyeurism, în aceeași măsură în care induce o stare de sufocare. Tot astfel, elementul muzical, prelucrat de Mihai Dobre, *derapează* de la un playlist radiofonic interpretat de nume devenite deja *clasice* (Elvis Presley, Bobby McFerrin, Lou Reed etc.), pentru a puncta acustic stări de neliniște, observații subtextuale cu o încărcătură ironică. Aparentul grad

de *familiaritate* cu universul personajelor este dublat, prin acest artificiu, de un recul, de o distanțare, de o privire de ansamblu nepărtinitoare. Se creează, astfel, un fel de co-text prin care creatorii acestui film-spectacol de-dramatizează încărcătura emoțională ori o accentuează cinic, mizând pe o perspectivă, în mare parte, caustică, fără a se deda sentimentalismelor.

De altfel, *Autobahn* cochetează cu principiile unei *comedii umane* ce nu își propune neapărat să atingă corzi sensibile sau să ofere lecții de viață. Mini-seria de teatru-film *Autobahn* este, mai degrabă, un exercițiu de extrospecție, de detașare lucidă în fața unor mecanisme ce dau specificul corpului social din care facem parte. Dar, poate cel mai important, *Autobahn*-ul sibian este un proiect admirabil, rezultat din intersecția fericită a unor energii creatoare proaspete, despre rezistența artelor spectacolului în fața tuturor formelor de reclusiune impuse de contextul actual.

Francezii

Adaptare după Proust

Diana Nechit

În acest proiect realizat la Théâtre de Chaillot, Krzysztof Warlikowski propune o montare care are ca punct de plecare *În căutarea timpului pierdut* de Marcel Proust – reprezentație care poartă un titlu simplu, eliptic, dar foarte sugestiv: *Francezii*. Cei care vor căuta în spectacolul regizorului polonez urme ale intimismului proustian, mai ales de la începutul *Căutării...* vor fi poate dezamăgiți: *madlenele* degustate la ceai sunt absente, la fel și relația oedipian-poetică cu *Maman*. Warlikowski se folosește de materia romanescă proustiană (care contrazice regulile unei dramaturgii strict teatrale) ca de un bloc imens de piatră în care-și sculptează propria viziune, Proust devenind un fel de dramaturg care-i ghidează opțiunile. Rezultatul, fără a avea nimic literar sau narativ, este un corpus de momente care poartă numele volumelor ce alcătuiesc romanul: *Prizoniera*, *Dispariția Albertinei*, *Sodoma și Gomora*, *Timpul regăsit*. Chiar dacă fiecare secvență poartă titlul unui capitol și este afișată pe fundalul scenei, ceea ce anunță nu este neapărat și reprezentat scenic. Acest demers este un stimulent al imaginației spectatorului, dar și un mod de a complica pistele receptării. Warlikowski a vrut, în primul rând, să extragă din Proust, substanța politică și socială a romanului, cu riscul de a supradimensiona două atitudini pe care le considera fundamentale: homosexualitatea și antisemitismul, legătura dintre acestea fiind deja teoretizată de Proust însuși în *Race maudite* din lucrarea *Contre Sainte-Beuve*. Supra-tema unitară, cea care dă coeziune montării, este centrată în jurul ideii de cuplu, perceput ca fiind generatorul ipocriziei și al tuturor nevrozelor. Celula spațială care pare să le cuprindă pe toate este generată de reprezentarea salonului parizian. Spectacolul poate fi perceput și ca răspunsul la întrebarea cum să reprezinti modul în care o întregă societate decadentă devine cutia de rezonanță a acestui raport

angoasant și lipsit de toleranță cu celălalt. Poate cel mai mare merit al acestei montări este acuitatea formală și relația cu spațiul-timp, specifice esteticii lui Warlikowski. Pentru a susține scenic *frângerea* liniarității de care aminteam mai sus, regizorul pornește încă de la crearea dispozitivului scenic, perfect adaptat fragmentarismului montării. A *spart* reprezentația printr-un decupaj în zone scenice care funcționează în paralel: camera, vagonul-acvariu (în care performează ființe crepusculare, siluete decadente ale unei lumi în soluție și care izolează clanul Guermantes de *mămuțările* literare ale salonului Doamnei de Verdurin), un bar lung și metalic. Aluzia la snobismul ridicol și dorința de a transcende ierarhia socială este reprezentată printr-un episod grotesc ce trimite la referentul cinematografic al *Odiseei spațiale* a lui Kubrick, în care acesta își explică originea societății umane. Deconstructivismul scenic este susținut și de un registru sonor și vizual extrem de minuțios: proiecțiile video create de Denis Gueguin și muzica omniprezentă a lui Jan Duszynski creează aceea impresie a unei imersiuni totale într-o lume a decadentismului și a unui erotism aproape narcotic. Astfel, secvențele video proiectate în fundal ilustrează ambiguitatea sexuală din lumea vegetală și animală (căluți de mare, păianjeni de apă, plante suculente și pulsatile, păduri verzi în 3D) și care sunt, de fapt, o reprezentare a ideilor pe care Warlikowski le are despre sexualitate, dar și a universului metaforic proustian. La acestea se adaugă anumite sugestii referitoare la artă: Morel reprezintă muzica, iar Elstir – pictura care îl ghidează pe Marcel spre vocația sa. În timpul unui monolog al lui Marcel, proiecțiile reproduc un triptic compus din flori, căluți de mare și secvențe filmate în gros-plan cu bărbați care se sărută. O altă *obsesie* a gramaticii scenice a lui Warlikowski este intertextualitatea, inserțiile exterioare textului de bază, care

dau substanță, desime, cronotopului spațio-temporal (Pessoa, Celan și Racine). *Fuga morții*, unul dintre cele mai cunoscute poeme ale lui Paul Celan, proiectează în imaginarul spectatorilor lagărele de concentrare naziste (*Sodoma și Gomora*). Ne-am putea întreba, pe bună dreptate, care este legătura lui Celan cu Proust? În interviurile sale, în luările sale de poziție, spectaculare sau discursive, regizorul polonez vorbește despre o relație de cauzalitate implicită între societățile decadente europene și germenul *virusului* nazist, care a condus umanitatea în pragul catastrofei mondiale. Warlikowski a repetat de mai multe ori că nu mai putem vedea *Neguțătorul din Veneția* de Shakespeare sau asculta Wagner, fără a trece prin prisma celui de-Al Doilea Război Mondial, care este punctul de convergență al operei lui Celan. Cât despre Nietzsche, el apare în cuvintele poemului *Ultimatum* de Pessoa, o parodie violentă la adresa discursului zoroastrian. În cadrul reprezentației, Robert de Saint-Loup, nepotul lui Charlus, mort în război, este cel care întonează acest monolog, din care Warlikowski a extras doar esența care-i susținea teza. De asemenea, regizorul se vrea și enunțătorul unor adevăruri sumbre, martorul unei lumi crepusculare care nu trebuie căutată într-o temporalitate istorică abstractă, ci, mai degrabă, într-o intimitate umană a timpului prezent. Raportarea la tragic apare în secvența finală a piesei (*Timpul regăsit*) sub forma unei lungi tirade din *Fedra* lui Racine, care face ecou la obsesia lui Proust pentru Racine, pe care Charlus îl venerază.

O prezență emblematică în reprezentație este cea a Naratorului, un fel de dublu spectral al lui Proust, dar și al lui Warlikowski. Acesta este, de cele mai multe ori, un martor tăcut, pasiv, izolat într-un colț al scenei, sau manipulat de către ceilalți și care asistă la exacerbarea sexualității și a raportului intim al acesteia cu moartea și violența. Adevărații protagoniști ai *jocurilor*



© Tal Bitton

scenice sunt cele două familii antagonice: Guermantes și Verdurin. Personajele, în cele din urmă, îmbătrânesc, devin decrepite și se transformă într-un fel de galerie de morți-vii, dominați de Charlus, sub aparența teatrală a lui Karl Lagerfeld cu perfuzii, ipostază a unei anumite reprezentării elitiste a violenței. Imposibil de redat în *hic et nunc*-ul scenic, ideea de temporalitate se reduce la un efect continuu de disoluție, fragmentat de introducerea unor scene rafinat construite, în care *spleenul* ține loc de evocare a memoriei, cu dialoguri care par să se nască din exigențele directe ale conversației. Totul este susținut de un fundal muzical eratic, cu solo-uri de violoncel, live, cu prestația lui Morel la platane. La acestea se adaugă secvențe vizuale extreme: un pistil-

penis gigantesc, un negru-fals pe poante (interpretat de coregraful spectacolului), misterios și seducător și care reprezintă personajul colectiv al servitorilor, tăcuți și afabili. Gilberte, costumată în primă-balerină, trimite la ipostazele scenice ale Lanei del Rey sau la personajele din *Twin Peaks*, seria-cult a lui David Lynch, din care interpretează *Wishing well* și *I'm waiting here*. Personajele feminine (Oriane, Odette, Madame de Verdurin, Albertine, Gilberte), dar și cele masculine (Swann, Marcel, Naratorul, Charlus, Morel etc) oscilează într-un fel de indeterminism sexual, într-o lascivitate rafinată și somptuoasă, completate de ținute extravagante și de un machiaj sofisticat. Acestea sunt reprezentative pentru clanul din care fac

parte, iar reprezentarea societății este redată scenic în mai multe reprize, într-un soi de *vivariu*, ceea ce-i dă spectatorului sentimentul de a fi un entomologist care observă niște specii rare, pe cale de dispariție. Acest efect intruziv în intimitatea personajelor este susținut și de filmările în priză directă, anumite planuri și cadreje amintind de tehnica ciné-verité-ului.

Warlikowski rămâne fidel flamboiantei sale semnături scenice și se înscrie în demersul dialectic proustian prin care întregul este redat de detalii. Imaginarul textual proustian este înlocuit printr-unul vizual și muzical, iar reprezentarea devine modul intim, extrem de personalizat, prin care Warlikowski își aproprie textul proustian.

Tobe de pe dig

Diana Nechit



© Michèle Laurent

Situată în Extremul Orient, acum sute și mii de ani, evocând la fel de bine Imperiul Soarelui Răsare, cât și Imperiul de Mijloc, *Tobe de pe dig* (1999), creația a Théâtre du Soleil și a Arianei Mnouchkine, a fost inspirată de inundațiile care au îndoliat China în 1998. Din punct de vedere narativ, spectacolul se prezintă sub forma unei povești care ilustrează peripețiile unui prinț al cărui regat este amenințat de creșterea periculoasă a nivelului fluviului și a întregii problematice etice și umaniste care decurge din acest context: pe cine să salvezi, locuitorii de la țară sau pe cei de la oraș? Sau pe cine să sacrifici? Dialectica alegerii devine pretext pentru expunerea, fără intenție moralizatoare, a unor serii de ipocrizii, minciuni, uneltiri, nedreptăți, cupiditate, cinism, lașitate, trăsături care definesc, fără echivoc, aroganța celor puternici și intrigile de Curte. Indecizia sa va fi determinantă pentru soarta tragică a mai multor personaje rurale, sărace, prezentate încă de la începutul reprezentației. În cele din urmă, toți vor pieri înecați, cu excepția stăpânului marionetelor, care prezervă tradiția și, astfel, se va salva, pentru a putea povesti mai departe. Ambiția unora aduce după sine nefericirea altora, omul

fiind obiectul jocului rivalităților, dar și al destinului. Discursul, deși plasat într-o temporalitate istorică ce aparține trecutului, este jalonat de indicii ai contemporaneității: industrializare forțată, defrișări abuzive, lupte pentru putere, pauperizarea țăranilor etc.

Lipsa elementului fabulos scoate povestea de sub incidența basmului, fiind, mai degrabă, o legendă poetică, dar și politică, care evocă Orientul și culorile sale, costumele din țesături prețioase și măștile fabuloase, machiajul savant și expresiv. La nivelul compozițional, dar și al structurii scenice, se simt influențele din Teatrul Noh și Bunraku. Producția acestui spectacol, din care fac parte mai mult de treizeci de persoane, a durat un an, compania realizând și mai multe călătorii de documentare în mai multe țări din spațiul asiatic. Spațiul epurat construit pe modelul scenic în care Noh-ul se desfășoară în Japonia încadrează ritualul intrărilor și al ieșirilor din spațiu și trei operatori păpușari, înveșmântați în negru ce mănănușesc, la vedere, marionete de talie mare, care, de fapt, sunt actori. Vocile actorilor-marionetă, brujătele, zgomotele de fond sunt, de asemenea, realizate, la vedere, de către actorii înveșmântați în negru.

Spectatorii percep, astfel, o nouă formă teatrală, fundamentată pe o artă a actorului inedită pentru publicul nevizat. Poza, gesturile și atitudinile fac parte dintr-un sistem circumscris ideii de semn și sens, de ambiguitate a animatului și inanimatului. Vehiculul scenic al vorbirii teatrale nu este cuvântul (libretul, simplu și pe alocuri naiv, îi aparține lui Hélène Cixous, autor al companiei), ci corporalitatea actorilor, jocul extrem de fizic al actorilor care par suspendați în aer, hieratici. Sunt momente ale reprezentației în care se distinge cu dificultate cine este principiul activ care acționează: actorul manipulator sau actorul-marionetă, simbioza dintre cele două instanțe fiind perfectă, osmotică. Un moment de maximă tensiune dramatică este conferit de apariția grupului de toboșari care sunt interpretați de către marionete cu fire acționate de către actori-manipulatori. Decorurile și picturile pe mătase reamintesc de estetica și de tehnica stampelor japoneze. La acestea se adaugă tot *arsenalul* imagistic oriental, lampioane, umbrele, jocuri de umbre, care vin să adauge un plus de farmec narațiunii, dar, mai ales, să contraponcteze artistic precizia execuției tehnice.



AUTOMOBILE BAVARIA

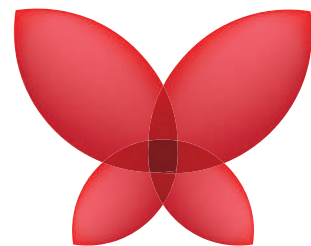


1. varianta sigla AQUA Carpatica - negativ



DENT ESTET

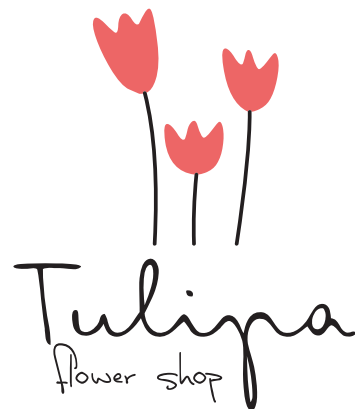
The Leading Dental Centers of Romania



Polisano
CLINICI



CRAMA OPRIȘOR



Un Cehov psihanalist

Natalia Turcan



Buna și bătrâna *Livada de vișini!* Iată un spectacol de care ne-am putea atașa pentru relaxarea cu care actorii apar în scenă, pentru că aceeași stare o transmit și spectatorului. Lev Erenburg își invită studenții din diverse generații, să probeze personajele din *Livada de vișini* a lui Cehov într-o nouă manieră. Mișcările și tonul folosit de actori în replici ni se par neașteptate, ceea ce îi creează spectatorului o stare ușoară de anxietate. Totuși această decizie sau atitudine față de personaje desemnează instabilitatea lor în raport cu propria viață.

Marea familie a acestei frumoase case așteaptă o salvare. Până și livada așteaptă de la proprietarii ei s-o readucă la zilele sale cele mai frumoase. Ranevskaya, care a lipsit de acasă cinci ani și vine tocmai din Paris, pare a fi salvarea pentru cei care au tot așteptat-o. Adevărul, însă, nu este tocmai așa, iar această suferință și disperare a personajelor se amplifică tot mai mult cu fiecare conștientizare a acestei tristeți profunde. Pentru niciunul dintre personaje viața nu pare a fi frumoasă. Cei bogați au ajuns datori, cei îndrăgostiți se simt pustiiți, cei care au un scop nu sunt fericiți, cei care muncesc sunt prea oboseți de viață. Privim

la acest spectacol ca la o societate oboșită, de care nu ne îndepărtăm prea mult. La fel așteptăm și noi să vină salvarea de la cineva, de undeva de departe. Multe dintre gesturile sau reacțiile par a fi venite dintr-un inconștient îndepărtat care răbufnește și în defularea căruia ni se dezvăluie aspecte întunecate ale personalității lor.

Revenirea în vechea casă părintească, așa cum ar fi pentru mulți dintre noi, și pentru Liubovi Andreevna este o răvășire a trecutului, a amintirilor, care, cu fiecare zi petrecută aici, devine tot mai gravă. Această poveste e, în sine, o tristă amintire, iar această montare accentuează prin stilul regizoral această senzație. Dilema dintre a vinde, a păstra, a răscumpăra sau a tăia Livada de vișini e aproape o metaforă pentru ceea ce înseamnă trecutul nostru; preferăm noi oare să ne debarasăm de el, învățăm să-l recuperăm și să ne împăcăm cu el, știm să ne onorăm datoriile sau hotărâm să-l distrugem definitiv, fără a mai avea vreun drum de întoarcere? Aceste dileme nu se întâlnesc în această piesă într-un singur personaj, ci se segmentează în părerile fiecăruia.

Totuși, spectacolul rămâne actual, atunci când vorbește despre degradare, despre suferința pe care n-o poate înțelege nimeni,

despre probleme sociale sau chiar politice, dar care rămân fără rezolvare. Anume din această stare de profundă decădere și apatie, în care nicio problemă nu mai pare soluționabilă, ne regăsim, pentru a ne plăcea nouă înșine și a căuta să fugim de ea cu orice preț, văzând-o în această oglindă. În același timp, spectacolul nu este lipsit de umor și, pe cât se poate, e colorat de momente care trezesc amuzamentul și disting atmosfera. La fel de interesante, atât vizual, cât și emoțional, sunt clipele în care proiecțiile din scenă ne aduc sub umbra livezii de vișini, simbolic invocată astfel.

Cea mai apăsătoare parte se simte la finalul spectacolului, acolo unde nici măcar cel care și-a împlinit visul, acela de a răscumpăra viețile, munca strămoșilor săi și de a deveni bogat, nu se poate bucura de realizarea sa. În multe dintre piesele sale, Cehov pare că-și îndeamnă personajele să caute fericirea și nu știe să le dea niciun indiciu. Probabil marele clasic știa că fericirea nu e undeva anume, ci mult mai aproape decât ne imaginăm. E nevoie de minte trează, conștiință deschisă și autoasumare pentru a înțelege nu doar unde e fericirea, dar și că, dacă începi să crezi că ai găsit-o, dar nu simți nicio bucurie, probabil ai ales greșit fericirea.

Neo Dervish

Spiritualitate versus contemporaneitate

Alba Stanciu



Un spectacol cu consistență spirituală, ce are în prim-plan figura dervișului în stare de beatitudine și extaz spiritual, creează mereu așteptarea stării de *catharsis* prin hipnoza creată de rotire și transă, de dimensiunea sacră impusă prezența acestui personaj. Însă spectacolul adus pe scena Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu de artistul Ziya Azazi propune un cod nou, cu valoarea unui mesaj adresat spiritualității care se pierde, diminuată de agresivitatea și *causticitatea* anturajului năucitor, urban, specific contemporaneității. Traseul pe care îl parcurge protagonistul spectacolului *Neo Dervish* este conturat sub forma unei neîntrerupte depășiri de obstacole, de *rupturi* de repere și energie, regenerări, continuări ale drumului către spiritualitate. Stranițetea acestui demers este creată de includerea unui larg repertoriu corporal impus în acest parcurs coregrafic, ce conține teme de pantomimă, dans contemporan și elemente cu o importantă consistență vizuală bazate pe flexibilitatea performerului. Dansatorul (dervișul) trece dintr-un stil în altul de mișcare, neurmărind o uniformitate stilistică. Este urmărit procesul transformării, al schimbărilor de formă și expresie a fizionomiei corpului care însoțesc aceste metamorfoze.

Perimetrul scenic unde se derulează *dansul* dervișului este gândit ca schiță a universului, *creionat* prin cercuri concentrice, investite cu semnificații cosmice. Urmărind aceste repere, corpul dansatorului *suportă* o serie de stări, contradicții, urmate de activarea de forțe interioare, care controlează sistemul său nervos. Apar momente culminante, echilibrate ulterior de silențiozitate, ca o veritabilă agogică a mișcării. Transformările personajului au loc *la vedere*. Sunt alternate momente de dans cu pregătirile fizice, cu antrenamentul cu alură detașată (care subliniază calitățile atletice ale performerului, salturile, contorsionările) ce conține reveniri, eșuări și reluări al acestui drum către spiritualitate, traseu centrat în permanență pe motivul mișcării circulare. Suportul sonor care *acompaniază* compoziția coregrafică este creat de orchestra care dezvoltă o melopee cu tentă arhaică, creată din linii rupte, alură improvizatorică, cu perceptibile inflexiuni ale armoniilor balcanice combinate cu sonorități modale din zona orientului mijlociu. Ocazional, discursul muzical este *agresat* de instrumente care produc sunete ne-muzicale, ce impune o atmosferă *acidă* cu un voit disconfort acustic. În acest mod, sunt subliniate rupturile de discurs corporal ale performerului, urmate de vibrații

acustice care găsesc *răspuns* în corp. Există o esențială textură dramaturgică a muzicii, creată prin modul cum aceasta intervine cu subtile *comentarii*, sau surprinde, sau lasă loc momentelor de silențiozitate în favoarea performerului.

A doua parte a spectacolului *Neo Dervish* este centrată pe revenirea la formula autentică a acestuia. Însoțită de o semnificativă schimbare de textură cromatică a cadrului și de efectul acustic datorat accentuării acompaniamentului (cu tensiuni ascendente ale percuției, cu punctuații sonore improvizatorice ale flautului și cu momentul culminant, datorat intervenției vocii umane cu o textură melodică asemănătoare chemării muezinului) este restaurată starea de transă, de rotire și figura sublimată, extatică a dansatorului.

Spectacolul creat de Ziya Azazi creează o imagine cu importante valențe simbolice, centrate asupra eforturilor destinate căutării purității spirituale în vâltoarea agresivităților contemporane, a străduințelor de menținere a *eficacității* rituale într-un mediu dominat de confuzii și contradicții.

În mrejele nopții

Ionuț Scurtu



© Yamamoto Noh Theatre

Primă problemă pe care ar putea-o ridica publicului european, convențional, spectacolul *În mrejele nopții* este cea constituită de către obstacolul cultural, întrucât, ca receptori europeni, venim de pe un fond cultural oarecum comun, care scade riscul unor interpretări fanteziste sau eronate ale textului sau ale montării. Astfel, pentru această categorie de public, cel european, o primă interacțiune cu teatrul noh (formula teatrală căreia îi aparține și spectacolul) o să prezinte inevitabil o formă de mirare sau de incompreensiune. În elaborarea acestui text, m-am regăsit la limita între a simula, deci, o pagină informativă care e, mai degrabă, o introducere (ca, de altfel, lapidară și nu neapărat imersată) și a descrie un fel de impresie profund europeană despre un soi de produs la care nu am mai fost expus. Decizia mea e, destul de sincer, la jumătatea drumului – voi încerca să expun câteva dintre elementele de bază ale acestei tradiții (din motive publicistice, nu analitice), dar și o părere, mai degrabă, subiectivă.

Teatrul noh e una dintre cele mai vechi tradiții teatrale performate de-a lungul timpului (datează din secolul XIV și a fost, la un moment dat, printre *rechizitele* obligatorii de învățare ale statutului de samurai, fiind derivat din tradiții șintoiste) și are ca teme povești tradiționale japoneze care, de multe ori, includ forme de metamorfoză (nu sub conceptul european, ci mai degrabă într-o cheie de duh-om). Actorii poartă măști care simbolizează o suită de trăsături

(sex, vârstă, statut social etc.) și care sunt construite în feluri în care exprimă diverse emoții, în funcție de ecleraj (e cert, totuși, că măștile și costumele sunt probabil aproape irecognoscibile din acest punct de vedere, la un prim contact). Convențiile sunt minimaliste și performative – există un ritual de pregătire al scenei în care obiectele sunt aduse pe scenă, mișcarea e stilizată și foarte mult din esența spectacolului vine dintr-o incantație a unui cor prezent fizic continuu în spațiul de joc. Există o oarecare omogenitate creată între distribuție și public (întreaga sală e luminată, scena e construită într-un templu, nu există scenografie a locului propriu zisă). Actorii, neimersați în personaje, de multe ori chiar vizibili înaintea de intrarea în scenă prin lipsa unei cortine și transparență totală, intră pe un pod numit *hashigakari* (pod suspendat care conectează două lumi).

Probabil că acompaniamentul muzical e elementul cel mai frapant pentru un public care nu are neapărat o introducere (oricât de elementară) legată de ce urmează să vadă. *În mrejele nopții* e acompaniat aproape continuu de către un cor *incantativ* (chiar înspre actul final, parte din esență e mai mult cum înțelegi spectacolul prin muzică decât cum îl înțelegi prin cuvinte). Replicile actorilor sunt narrative, comunicarea e extrem de stilizată (avem parte și de momente intra-diegetice în care actorii își vorbesc ca personaje, dar și de momente în care vorbesc publicului într-o recurență mistică despre evenimente). Într-un fel, *În*

mrejele nopții e aproape un haiku teatral. E impropriu să spui că există efectiv o acțiune, iar titlul e extrem de explicit și revelă literal intriga (eng. *The Ground Spider*). În schimb, există o cadență a evenimentului extrem de conformă cu mișcarea lentă de pe scenă, ideea imersiunii în atmosfera de tradiție, de ritual, e, din niște puncte de vedere, foarte satisfăcător în propria migală și e inevitabil să nu conștientizezi ca spectator faptul că te cufunzi într-o formulă veche, un univers atent la cum se construiește din detalii (nu în sensul tradițional, ci foarte fizic – recurența e clar metoda de rit, chiar și atunci când se întâmplă ceva teoretic spectaculos, există un timp inițial de pregătire a lumii, un timp final de părăsire a ei, incantațiile ating un crescendo foarte cathartic și alert pentru o scenă aproape în slow-motion). Aș specula că, deși există prerogative ale textului și că acesta e destul de calofil, mizanscena e cumva suficientă în sine și că poate fi experimentat strict senzorial, fără o înțelegere obligatorie a textului.

Deși e ușor greu de receptat, cred că *În mrejele nopții* dezmoște puțin din ultra-familiaritatea cu propriul teatru și că e necesar, cel puțin din când în când, să vizionezi produse de o totală altă sensibilitate decât propriile referințe și că e aproape revoluționar (deși, iată, vechi din secolul XIV) să vezi un teatru atât de nenarativ și de construit în mize aproape exclusiv extratextuale (scenografie, costume, acompaniament, mișcare ș.a.m.d.).

Să ai un partener alături
atunci când îți este greu.
Asta înseamnă să crezi.



sibfest.ro/fits-online

FITS 2020

UniCredit Bank

PIATA
Lidl
PARTENER, SIBIU

ACTORII LIDL
ÎȚI DAU
ÎNTÂLNIRE LA
FITS#ONLINE
12-21 Iunie 2020

#IMPREUNAINSIGURANTA

#MERITISAFIISURPRINS

FITS
SIBIU
INTERNATIONAL
THEATRE
FESTIVAL

LIDL
meriți
să fii surprins

**VIITORUL E AL
CELOR CARE ȘTIU
CĂ "MAREA ARTĂ"
E SĂ PARTICIPI
LA CREAREA LUI
RESTARTĂM
ÎMPREUNĂ**

TU EȘTI VIITORUL



GRUPE SOCIETE GENERALE

FITS

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL
DE TEATRU DE LA SIBIU

12 iunie - 21 iunie 2020

Ediție specială ONLINE



Puterea de a CREDE / EMPOWERED

Partener oficial

DEEMAN
DEDICAT PLANURILOR TALE

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.

Raiffeisen BANK
Banking așa cum trebuie

RAIFFEISEN ART PROIECT
#stagiunevirtuală #unboxteatru

FITS Partener de tradiție al #FITS2020

A better world through culture

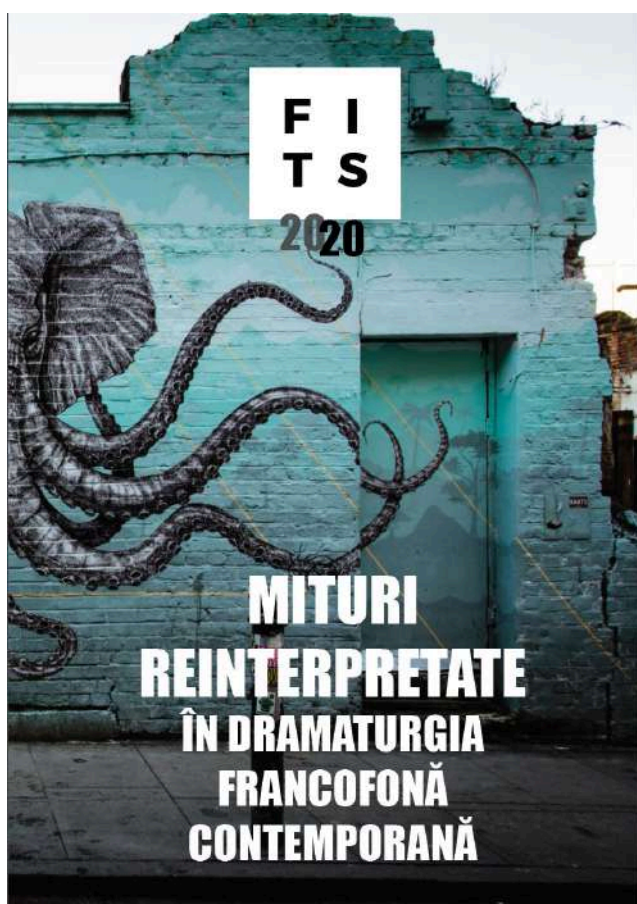
#CultureofHealth

THERME
BUCUREȘTI

BT
susține

FITS

Publicațiile *FITS:2020*



F I T S



Eveniment desfășurat sub Înaltul Patronaj al Președintelui României



Primăria Municipiului Sibiu

Principalul finanțator al Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu

12 – 21 Iunie 2020

EDIȚIE SPECIALĂ ONLINE

Puterea de a crede / Empowered



FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU ESTE ORGANIZAT DE



PARTENERI STRATEGICI



EVENIMENT REFLECTAT DE

PARTENERI MEDIA



PARTENERI OFICIALI



PARTENER PRINCIPAL

PARTENER SPECIAL

PARTENER DE TRADIȚIE

PARTENER AL THERME FORUM



merțiți să fiți surprinși

PARTENERI

