

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

Aplauze

Nr. 2

13 iunie 2020

F I
T S



Primăria Municipiului
Sibiu

Principalul finanțator al
Festivalului Internațional
de Teatru de la Sibiu

Aplauze

nr. 2

13 iunie 2020

Editor:

Ion M. Tomuş

Contributori:

Diana Nechit

Alba Stanciu

Andrei C. Şerban

Ana-Maria Dragomir

Ionuţ Alexandru Scurtu

Natalia Ţurcan

DTP:

Cosmin Popescu

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

Foto copertă 1: Maly Drama Theatre

Foto copertă 1: Sergine Laloux

ISSN 2248-1776

ISSN-L 2248-1176

Mesajul domnului Mirel Talos,

Președintele Institutului Cultural Român



Avem puterea să credem că Teatrul rămâne viu!

Avem puterea să credem, avem puterea să rămânem împreună. Cu iubire pentru teatru și pentru public, cu determinare, Constantin Chiriac rămâne fidel acestui proiect pe care l-a inițiat în 1994 și l-a adus pe podiumul primelor trei festivaluri de gen din lume: Festivalul Internațional de Teatru Sibiu. Și, ca la fiecare ediție, Institutul Cultural Român îi este alături în calitate de partener strategic, sprijinindu-l nu numai financiar, ci și printr-o promovare coerentă și constantă, prin reprezentanțele noastre în lume.

Este momentul aici să readuc în prim plan succesul internațional de care s-a bucurat spectacolul Teatrului Național „Radu Stanca” – Povestea prințesei deocheate – la Festivalul Europalia 2019, organizat de Institutul Cultural Român în colaborare cu Europalia-Belgia. A fost, alături de Expoziția Brâncuși, unul dintre cele mai importante evenimente pe care România le-a avut în acest prestigios festival internațional

de artă. Pe 19 decembrie la Les Halles de Schaerbeek, Bruxelles, artiștii sibieni, sub bagheta lui Silviu Purcărete, au fost aplaudați de Președinta Comisiei Europene – doamna Ursula von der Leyen, de Președintele Consiliului European – domnul Charles Michel și de numeroși alți oficiali europeni și invitați din zona culturală și de afaceri.

Bazată pe cultivarea și promovarea creativității, a valorilor culturale ale României, colaborarea noastră are deja tradiție, ICR susținând turnee ale teatrului în străinătate (până în China sau, așa cum am fi dorit, în Japonia), precum și evenimente punctuale cu vizibilitate internațională în domeniul artelor spectacolului.

Întorcându-ne la FITS, mă bucur să reamintesc că la ediția trecută ICR a susținut expoziția „Ruinele Scenei”, semnată de Dragoș Buhagiar și vernisată în cadrul FITS, care a reprezentat România la cel mai mare eveniment de specialitate din lume, Cvadrienala de Scenografie și Spațiu Performativ de la Praga.

Parteneriatul dintre ICR și FITS include, în acest an, susținerea seriei de conferințe, precum și a unora dintre spectacolele de referință, între care: TragyComedy, coregrafia Gigi Căciuleanu, Rambuku, regia Mihai Măniuțiu, Tompa Gabor cu Trei surori și Ora Spaniolă / Copilul și vrăjitorii, de Maurice Ravel. Continuăm promovarea frățietății creative dintre România și Republica Moldova în domeniul artelor spectacolului cu Autoband, spectacol în regia lui Andrei Grossu, Cerere în căsătorie, regia Sandu Greco, la Teatrul Național „Satiricus I.L. Caragiale” – Chișinău și Familia Tot, în regia lui Alexandru Cozub, Teatrul Național „Mihai Eminescu” – Chișinău. Acum nu putem respira împreună același aer vibrând de emoție. Dar avem puterea să credem că online suntem tot ÎMPREUNĂ! Avem puterea să credem că Teatrul rămâne viu!

Frați și surori de Lev Dodin.

Frescă rusească

Diana Nechit

Unul dintre evenimentele inconturabile ale acestei ediții FITS online este, fără îndoială, întâlnirea cu Lev Dodin, cu Teatrul Dramatic Maly din Sankt-Petresburg și cu o frescă a istoriei Rusiei, concentrate într-o montare grandioasă în două părți, alcătuite fiecare din câte două acte lungi, totalizând aproape șapte ore de joc. *Frați și surori* reprezintă dramatizarea primelor trei romane din tetralogia scriitorului Feodor Abramov (1920-1983), roman fluviu în care autorul evocă întoarcerea în sat, în *gloubinka*, după victoria asupra naziștilor a soldaților supraviețuitori.

Este povestea nașterii speranței, a unei bucurii frenetice care cuprinde această comunitate după anii de război, timp în care a fost doar în grija femeilor, a copiilor și a bătrânilor neputincioși. În același timp, începe perioada marii deziluzii care a culminat cu preluarea puterii de către Partidul Comunist. Acest text a cunoscut două montări (prima, cu studenții Institutului de la Sankt Petersburg, iar cea de-a doua – cu actorii teatrului Maly). Ambele versiuni au fost precedate de o ședere îndelungată a actorilor și a regizorului în satul din Nordul Rusiei, în taigaua de lângă Cercul Polar, în care se petrece acțiunea romanului. Numai descoperind satul lui Abramov, locuitorii săi, doar ascultându-le poveștile și cântecele, învățându-le modul de a vorbi, accentul, descoperind frumusețea costumelor, doar prin această imersiune profundă în acest univers total străin, actorii și regizorul au putut ajunge la acest produs teatral de excepție. Toate aceste modalități de cunoaștere a acestui spațiu, plus improvizațiile nesfârșite, au dus încetul cu încetul la construirea unui concept spectacular care a luat naștere după șase ani. O gestație care seamănă, mai degrabă, cu un proiect de teatru antropologic.

Premiera, la Teatrul Maly, a avut loc în 1985: de atunci spectacolul a fost jucat de 300 de ori, nu numai în Rusia, ci și în mai toate capitalele europene, Statele Unite și Japonia. „Este spectacolul unei întregi generații, rezultatul unei întâlniri unice între un personaj și un actor. În ziua în care nu vom mai putea juca *Frați și surori*, piesa își va încheia existența.” A vedea o piesă de Lev Dodin înseamnă a intra într-un univers deranjant din care este dificil să ieșim intacti. Fără decoruri somptuoase, fără hohote de râs gratuite, doar imersiunea în meandrele sufletului omenesc, în cea mai pură tradiție rusească. În cazul nostru, este vorba despre o reconstituire aproape istorică, dacă nu sensibilă, a realităților unui colhoz din nordul Rusiei în perioada mai-octombrie 1945, și apoi în anul 1949, urmărind destinele câtorva dintre săteni. Frescă istorică, socio-politică, economică, pe alocuri etnografică, a unui spațiu și timp în care individualitatea este puternic influențată de cangrena unui sistem socio-politic defectuos. Substanța dramatică este surprinsă printr-un savant joc al oglinzirilor în care socialul și evenimentialul se răsfrâng în istoria personală a individului prin treceri surprinzătoare de la fresca socială, la istoria intimă a personajelor și înapoi în planul politic. Individul este prins în mijlocul acestor încadrături succesive, fără nicio șansă de evaziune. Este un spațiu închis, constrictiv, care dereglează orice încercare a personajelor de a fi fericite, de a găsi o ieșire. Acest macro-spațiu al colhozului dă naștere, timid, la firave micro-spații în care istoria intimă încearcă să se construiască: astfel, tânărul Mihail trăiește o poveste de dragoste cu o femeie văduvă, Varvara, mai în vârstă decât el. Presiunea prejudecăților sociale sfărâmă această poveste de iubire. Președinta colhozului, cea care l-a scos la liman în anii războiului, iar mai târziu va

fi destituită, se face purtătoarea de cuvânt a preconcepțiilor din sat. Schimbarea președintei colhozului cu un bărbat este semnul care anunță dizolvarea vechii ordini: „domnia femeilor s-a încheiat”. Într-una din ultimele scene ale spectacolului, ea își recunoaște greșeala, aceea de a fi distrus viața prietenei sale și iubitului acesteia.

Sistemul este, mai degrabă, unul matriarhal. Din cauza războiului, bărbații au devenit rari, iar ideea de familie este atotputernică. Fiecare membru al ei trebuie să se sacrifice în numele ei și pentru binele proprietății colective. Dreptul la fericire este înlocuit cu simțul onoarei și al sacrificiului. Astfel, printre ultimele scene ale reprezentației, este emblematică pentru această direcție cea în care președintele colhozului, după ce s-a străduit din răzputeri și cu prețul a nenumărate compromisuri să pună în practică „linia partidului”, se hotărăște să vină în ajutorul consătenilor și, în plină campanie de strângere a recoltei, le împarte colhoznicilor o anumită cantitate de grăunțe. Pentru această încălcare a legii e arestat. Nimeni nu-l susține în afară de sora sa, care semnează scrisoarea de protest către autorități. Pentru acest gest este abandonată de propriul ei soț. Spectacolul se încheie cu replica acestui personaj: „Dar cum poți să trăiești dacă nu ai conștiința curată?”. Prin aceasta, planul de suprafață al reconstituirii istorice este dublat de cel al dilemelor de natură etică. Ilustrația muzicală este uneori surprinzătoare: pasajele cu vechi cântece rusești tradiționale, cântate de către actori, refrane din cântecele patriotice ale vremii, se suprapun cu teme clasice. O temă de Bach (în prelucrarea lui Kreisler), sau *Sarabanda* lui Händel vin să ilustreze printr-un procedeu aparent disonant, din punct de vedere stilistic, această reasezare filozofică. Scenografia simplă, dar ingenioasă, delimitează elementele spațiale esențiale



© Maly Drama Theatre

ale acestui univers: un podeț de bărne care-și schimbă forma de la o scenă la alta, în funcție de destinația scenei, devine pe rând, perete, gard, podea, tavan etc. Un sistem de bariere din lemn face tranziția între spațiile interioare, *izba* și cele exterioare (pădurea, curtea fermei...). Câteva prăjini cu cuiburi de lemn pentru păsări întregesc sensul metaforic al decorului. În fundul scenei, un panou cu bărne înclinate permite iluminarea scenei.

Structura de *encadrement* este dată și de prezența celor două proiecții cinematografice care deschid fiecare dintre cele două părți: prima prezintă câteva secvențe documentare despre ultimele zile ale războiului și despre victoria asupra Germaniei naziste. Imaginile sunt însoțite de un extras dintr-un discurs al lui Stalin, în care acesta se adresează poporului rus cu formula „Frați și surori”. Partea a doua se deschide tot cu o proiecție cinematografică – la clubul din sat se prezintă *Cazacii din Kuban*, un film de propagandă în alb și negru. Țăranii urmăresc cu detașare sceptică imaginea idilică a satului rus, în care femeile frumoase seceră grâul și cântă imnuri de glorie comunismului victorios. Realismul socialist este pentru acest grup de oameni o realitate care încă trebuie cucerită. Dodin creează scene de un realism dus până la limita naturalismului. Simultan, acestea transcend zona realismului și sunt transfigurate în simbol: una dintre cele mai sensibile scene ale spectacolului este aceea în care Mihail, fiul văduvei Priaslin, întors la ai săi, le împarte acestora daruri. Darul cel mai prețios, pâinea, este împărțită în mod egal, pe un ștergar brodat, și primită asemenea unei ofrande, într-un ritual religios. Disoluția individului în colectivitatea amorfă este salvată de asemenea momente de tandrețe

sau de intensitate ritualică ce mută accentul de la un mizerabilism de sorginte naturalistă înspre un simbolism epopeic. Colectivitatea femeilor este cuprinsă de o isterie colectivă, în care femeile abrutizate de anii de muncă grea și de singurătate cad pradă fie unui erotism disperat și înduioșător, fie unui mutism animalic. Bărbații reprezintă o minoritate bine definită: infirmul satului, „tovarășul de la raion”, fostul prizonier de război, tânărul care se transformă în bărbat, flectarul amuzant, nostalgic etc. Toate aceste personaje, prin acțiuni dinamice, născute din improvizatie, definesc ceea ce Dodin numea teatrul, adică „un proces de cunoaștere a sinelui și a Istoriei. Este o aventură umană care duce la descoperirea unui alt mod de existență, cu adevărat artistic.”

Satul este un personaj colectiv coerent, care participă la construirea acțiunii scenice și care creează unitatea de ansamblu al eșafodajului narativ: regizorul a acordat câte o partitură fiecărui personaj sau grup de personaje, transformându-le fie în improvizatii corale, fie în partituri solistice de excepție. Scena îmbăierii celor doi prieteni într-un fel de saună fierbinte devine un pretext pentru glume fără perdea și aluzii deochete; așteptarea primului vapor după dezgheț devine un tablou aproape static, în care se inversează raportul privitor/subiect privat. O altă scenă de grup, cu valență de rit, este cea a servirii cărnii, la petrecere: vita a fost sacrificată ilegal, se cântă, se dansează, iar mâncarea devine un ritual, un fruct interzis consumat cu evlavie, dar și cu frică. Oalele cu carnea aburindă trec din mână-n mână, iar carnea este pipăită, devorată, îngurgitată într-un act sacrificial. Obiectele capătă o dimensiune simbolică: ele devin emblemele statutului social, sunt descriptive

pentru o anume situație materială a celui care le posedă: astfel, soțul președintei colhozului se întoarce de pe front cu trofee, o sticlă de băutură fină este deșurubată ca într-un ritual, dopul este atins de piele ca un parfum scump, medalia pierdută de către soldat nu este o tinichea, ci efigia unui timp eroic. Un alt element de ritual, cu puternice accente etnografice, este nunta surorii lui Mihail cu prietenul acestuia, un pierde-vară care s-a mutat la oraș, unde a devenit tractorist și câștiga bani. Sătenii (martori activi) privesc ceremonia cu un amestec de bucurie, invidie, entuziasm și neîncredere, paletă de emoții care însoțește, de fapt, orice acțiune dramatică colectivă.

Poate cea mai mare calitate a acestei reprezentații cu valențe de experiență existențială, de viziune asupra lumii, este jucătoricesc. Dincolo de echilibrul perfect al partiturilor solistice/de grup, feminin/masculin, captează atenția forța paroxistică a jocului, intensitatea extremă a gesturilor, a descărcărilor energetice, pasiunea cu care se spun glume, naturalitatea vulgarității și distanțarea sceptică în fața visului comunist. O explicație ar fi necesitatea concentrării materiei epice a romanului în conflicte scenice acute care să dinamizeze substanța dramatică a acestor micro-fresce realiste, desprinse din realitatea sovietică de dinaintea perestroikăi.

Lev Dodin creează prin acest spectacol o frescă nu numai a Rusiei, ci și una a marii tradiții rusești a teatrului de repertoriu, în care adaugă venei stanislavskiene a teatrului psihologic, arta de pune în scenă portrete colective grandioase animate de un joc extrem de fizic. Am putea spune că piesele sale sunt, înainte de toate, organice, ele evoluând în timp și odată cu trecerea lui.

Frați și surori?!

Natalia Țurcan

Mamă, ce-i asta?” „Pâine...”
„Adevărată?!”

» Lev Dodin ne pune pe masă o pâine amară, și „în plină foamete” ne dă din ea pe săturate. Să guști din această viață, cu toate nevoile ei, cu frigul pădurilor, cu umezeala din mlaștini, cu lacrimile amare, cu roada care se tot toarnă în saci parcă fără fund. Nu este un spectacol dramatic obișnuit, mai degrabă este o fărâmă de viață ruptă din pământul rus, mai mult decât din romane și închipuri. *Frați și surori*, un spectacol pe care îl urmărim în două părți la FITS 2020, vorbește nu despre istorie, ci despre oameni. Realizat după romanul omonim al lui Fyodor Abramov, în adaptarea lui Lev Dodin, a lui Arkady Kazman și a lui Sergey Bechtereș. Durerea morților din război, sărbătorile sărace, dorința de a trăi măcar puțin mai bine, dilemele între morală și putere, drama deciziei între a-ți hrăni copiii sau a face pușcărie pentru planul partidului. În scenă, personajele completează toată lista caracterelor într-o societate: cei bogați și răi, cei săraci și buni, cei egoiști, cei moraliști și mai plini de păcate decât cei amoralii, cei îndurerăți și înrăiți, cei supuși și profitori. Distribuția este cât se poate de potrivită, iar personajele sunt excelent adâncite în mediul, în natura lor și în istoria care-i condamnă la viața pe care o poartă. Jocul fiecăruia dintre actori în particular, dar și fiecare scenă de grup, felul în care comunică aceștia face spectacolul nu doar veridic, dar și interesant. A reda complexitatea acestor psihologii în parte, precum și pe cea a

societății în întregul ei înseamnă a pătrunde adânc în destinele personajelor, a le cerceta motivele, gândurile, a le simți durerile, pierderile, dramele și, mai ales, a le vedea rostul, actualitatea și a le transfera asupra generației de astăzi. Deși modul de viață pe care-l trăim acum este mult diferit de primii ani postbelici, natura noastră umană nu s-a îndepărtat prea mult de acele vremuri. Fie pentru că așa ne-au tot fost părinții, generații la rând, fie pentru că așa este omul în complexitatea lui și, poate, în asta se simte umanul din el.

Acest segment de viață sau de istorie nu are neapărat un punct culminant, la fel cum nu are nici intrigă și nici „rezolvare”. Prin aceasta simțim naturațea și firescul piesei, pentru că vedem aspectul unei comunități în integritatea ei. Artificialitatea literară lipsește în acest spectacol și acesta devine unul dintre elementele cheie care îi asigură succesul, inclusiv acum, în 2020. Scenografia, costumele, muzica, luminile se supun acestei lumi care este recreată în scenă prin puterea cuvântului și prin credința actorilor și efortul investit de fiecare dintre ei în rolul în care a fost distribuit. Regizorul Lev Dodin știe să observe nu atât drama (în toate dintre spectacolele pe care le montează), cât omul și viața, în toată frumusețea și dramatismul ei. A privi cu sinceritate spre lume și mai ales a îndrăzni cu atâta talent să o muți în scenă este o realizare enormă. Deloc neimportant este faptul că acestui spectacol nu-i lipsește umorul și, prin aceasta, devine cu atât mai

complex și interesant.

Dimensiunea (de operă wagneriană) a acestui spectacol nu pare nici oboșitoare, nici de prisos, niciuna dintre scene nu există acolo doar de dragul timpului petrecut în scenă sau al romanului, sau din oricare alt moft. Fiecare dintre momente, este deosebit de semnificativ în a completa ceea ce știm deja, în a contura și recontura personajele. O altă latură semnificativă a spectacolului este tocmai urmărirea personajelor în timp, atitudinea lor față de noua ordine a lumii, față de o nouă putere sau față de momentul în care ele însele se pomenesc cu puterea la dispoziție. Din aceasta vedem atât de limpede adaptabilitatea omului la orice, la rele, la bune, la greu, la mai greu și la orice ar părea imposibil de suportat la început sau imposibil de atins vreodată.

Nu suntem deocamdată chiar atât de departe de anii ,40 ai secolului trecut ca să credem că i-am uitat, că ne-am debarasat de dramele de atunci sau, mai ales, că nu ne mai paște pericolul de a-i repeta. Se întâmplă să ne asemănăm atât de mult cu acești frați și surori, încât uneori le trăim viețile la indigo și nici măcar nu ne dăm seama. A vorbi fără fast, fără patetism, fără resentiment sau fără frici despre acei ani presupune mult curaj, elan și minte liberă. Lev Dodin, alături de actorii săi, devine frate nu doar cu aceste personaje, ci se regăsește în ideea de frăție cu întreaga formă de viață umană, iar prin acești *Frați și Surori*, ne înfrățește cu propria natură, în speranța că vom învăța cum că a trăi bine e sinonim cu a face bine aproapele.



© Maly Drama Theatre

Paznicul Templului:

Realism magic în imaginarul urban

Ana-Maria Dragomir



© Jordi Bover

În tradiția companiei La Machine, spectacolul *Paznicul Templului* reinventează relaționarea artelor stradale cu imaginarul urban. Regizat de François Delaroziere, *Paznicul Templului* reprezintă un omagiu adus orașului Toulouse (regizorul s-a născut în acest oraș) și reinterpretează mitul Ariadnei, repositionând figura Minotaurului într-un rol inedit în relație cu labirintul. Mai degrabă decât un monstru înfricoșător, căruia îi sunt sacrificați tineri și tinere, Minotaurul este închipuit ca un apărător al cetății, care, trezit dintr-un somn îndelungat, rătăcește pe străduțele șerpuitoare ale orașului, căutându-și neconținut templul și privind curios la felurile în care s-a transformat lumea pe care o știa. Figura salvatoare a Ariadnei este, de asemenea, reimaginată într-o formă care o asimilează pe cea a Arachnei, de data aceasta călăuzindu-și fratele prin orașul labirintic. Alcătuit din patru acte, din oricare unghi ar fi privit, spectacolul se resimte ca o experiență de dimensiuni monumentale: de la personajele uriașe care cântăresc tone de oțel și lemn, la coordonarea

impecabilă a echipei de operatori care animă realistic mișcarea prin oraș și la efectele speciale care augmentează firul narativ al călătoriei. De asemenea, la fel cum Ariadna își călăuzește fratele prin labirint, coloana sonoră călăuzește emoțional publicul, îmblânzind percepția asupra Minotaurului prin lirismul său și accentuând anticiparea, sau dramatismul, în momente-cheie. Pe parcursul spectacolului, orchestra care interpretează în timp real călătoria personajelor este plasată fragmentar, în așa fel încât diferite scene suspendate care susțin muzicienii și interpreții, par ca și cum ar fi frânturi desprinse din vis. Clădirile istorice impozante din preajma străzilor înguste capătă un caracter diminutiv în relație cu personajele. Aburul răspândit de către păpușile robotice întărește sentimentul de mitic și de mister. În ansamblu, atmosfera creată este una memorabilă, similară realismului magic. În special pentru iubitorii genului *steampunk*, experiența personajelor uriașe, încadrate de clădirile de epocă, ar putea constitui un vis împlinit. Propulsate prin electricitate și aburi, arhitectura lor

amintește de lumile fantastice ale lui Jules Verne, sau de invențiile lui Leonardo da Vinci. În același timp, spectacolul îmbie imaginația să situeze personajele în afara spațiului urban toulousian. Într-adevăr, pentru publicul de toate vârstele, dar mai ales pentru cel foarte tânăr, această experiență ar avea potențialul de a stimula creativitatea și de a redimensiona atât ludic cât și poetic relația cu mediul urban. Astfel, odată martori unei astfel de povești, am putea invoca fantasmagoric, în timpul explorărilor urbane, imaginile creaturilor construite de La Machine. La câte un colț de stradă, ne-am putea imagina observând Minotaurul, în veghea sa perpetuă ca păzitor al cetății, sau, călăuzit de Ariadna, străbătând orașul către templul său uitat de vreme. Spectacolul întipărește în memoria privitorilor amintiri care ar avea potențialul să transforme percepția asupra spațiului urban, iar prin *Paznicul Templului*, Toulouse ar putea rămâne indexat pentru viitorii arheologi ai spațiului digital ca spațiu mitologizant, încărcat de mister și magie.

The Official Winery of
Sibiu International Theatre
Festival

F I
T S



CRAMA OPRISOR

MĂIASTRU
SAUVIGNON BLANC
VIN



CRAMA OPRISOR



FESTIVALUL INTERNAȚIONAL
DE TEATRU DE LA SIBIU

12 iunie - 21 iunie 2020

Ediție specială ONLINE



Puterea de a CREDE / EMPOWERED

Partener oficial



Paznicul templului

Operă urbană în patru acte

Diana Nechit

Paznicul templului este un spectacol de stradă, *orchestrat* de Compania La Machine și Francois Delaroziere, filmat și montat de Dominique Deluze & Sylvain Luini. Creatorii pun în scenă o mașinărie monumentală, dedicată orașului Toulouse, Minotaurul, care reinterpretează, alături de un păianjen uriaș, mitul Ariadnei. Acest spectacol este creat cu prilejul inaugurării spațiului Halle de la Machine, din cartierul Montaudran în jurul pistei istorice Aérospatiale, numite și Piste des Géants și are la bază câteva elemente simbolice de istorie locală ce țin de imaginarul comun, propriu metropolei occitane. Pretextul spectacolului are o miză arheologică: fragmentul unei inscripții în limba etruscă, gravată în piatră și descoperită în fundațiile orașului. După 25 de ani de cercetări pentru a-i cunoaște semnificația, cercetătorii au descifrat ceea ce părea să fie o profeție făcută de o celebră sibilă etruscă: „Orașul Toulouse atins de aur, de foc, de sânge și de apă, va vedea cum dispare templul său. Paznicul va rămâne ascuns sub pământ. Când ziua se va ridica peste templul descoperit, cinczeci de echinoxuri vor fi necesare pentru ca el să se întoarcă din nou la viață. Protector al orașului, va renaște din apele fluviului în favoarea unei noi Luni albastre. Rătăcind în căutarea templului, pierdut în inima labirintului, doar Ariadna îi va ghida spre noua sa casă.” Astfel, Minotaurul leagă puterea animalicului de sensibilitatea umanului și apare în acest context, drept protectorul orașului. Această reinterpretare a mitului Ariadnei sub forma unei opere în patru acte profită de cadrul natural al orașului Toulouse, care devine un adevărat labirint, cartierele transformându-se, în timpul reprezentațiilor, în adevărate scene de teatru itinerante. Timp de patru zile, un act pe zi, axat fiecare pe trei scene (dimineată, prânz, seară) orașul este dominat de apariția unor mașinării enorme, care domină orașul pe înălțime: Minotaurul

(Asterion), o mașinărie monumentală din oțel, lemn și cupru, de paisprezece metri înălțime, Ariadna, un păianjen uriaș sunt protagoniștii acestei epepe. Din preambul aflăm că „Minotaurul nu este așa cum credeam noi. Locașul său este un labirint care se întinde sub mări și sub oceane. El călătorește în jurul lumii prin galeriile care unesc continentele. Prin jocurile sale solitare, ca și cum ar fugi de un vis urât, Asterion decide să iasă în stradă. Dimineața, adormit în centrul orașului roz, fiul lui Pasifea, este pregătit să se piardă prin Toulouse, orașul labirint. Păianjenul uriaș, fiica lui Minos și a Pasifeei, este paznicul labirintului. Aceasta veghează asupra lui Asterion încă de la nașterea sa și iese, la rândul ei, pe străzi. Protectoare, ea își folosește puterile magice pentru a-și ghida fratele vitreg spre viitorul său locaș ca să-și găsească solitudinea și pacea.” Actul I începe cu câteva cadre aeriene a rețelei de străzi a orașului, care grație luminii zorilor, dar și a iluminatului public, restituie iluzia unui labirint luminos în care urmează să aibă loc epepea lui Asterion. Gigantismul mașinăriilor scoate în evidență monumentalitatea clădirilor care primesc, astfel, o funcționalitate teatrală. Pe lângă cele două mașinării fabuloase, o a treia servește drept estradă suspendată orchestrei, formate din instrumente cu coarde și percuție, și solistului. Aceștia asigură acompaniamentul muzical al reprezentației și dau, totodată, cursivitate epică spectacolului. Instrumentiștii stau în niște alveole de plastic și punctează muzical deplasările, staționările și schimbările de traseu ale protagoniștilor. Clopotele orașului marchează solemn momentul în care Minotaurul se pune în mișcare, un angrenaj enorm de materie metalică și lemnoasă care scoate fum și apă pe nări. Articulațiile metalice sunt puse în mișcare, iar mașinăria pornește ca trezită dintr-un lung somn. Ochii acestui colos metalic sunt plini de uimire și melancolie în fața universului

care i se deschide la picioare. Dacă statura impozantă poate părea amenințătoare, acest efect este șters de privirea blândă și albastră, cu gene lungi și ondulate. În actul al doilea, Minotaurul își continuă deambulările pe străzile orașului-labirint și are loc trezirea Ariadnei, păianjenul uriaș manipulat de o macara. Întâlnirea celor doi se consumă într-un vârtej de fulgi de zăpadă artificială care potențează atmosfera misterioasă a labirintului citadin. Drumul Minotaurului este luminat de făclii. În depărtare se aud fulgere, iar colosul cel blând pare speriat de mulțimea de oameni care-l urmărește. Urmează trezirea din visare a Minotaurului, confruntarea dintre cei doi, iar în ultimul act, sub un cer nocturn brăzdat de stoluri păsări, colosul își primește aripile drept ofrandă. Capătul labirintului se deschide cu o perspectivă asupra edificiului Halle de la Machine, punctul terminus al călătoriei și noul locaș al Minotaurului.

Intenția declarată a regizorului a fost aceea de a face orașul să viseze și de a schimba perspectiva „privirii” pe care o purtăm asupra lui. Scenele trebuie să se joace în spațiile publice utilizate în mod cotidian de către locuitorii orașului, mai ales în acele spații aparent nepotrivite unui asemenea *emploi*. Creatorii spectacolului de stradă mizează pe elementul surpriză, pe bulversarea spectatorului non-captiv care se transformă în mod aleatoriu în public, la colțul unei străzi oarecare.



Minotaurul francez

Natalia Turcan



© Jordi Bover

Cum ar fi, oare, să conviețuim cu ființele mitologice care ne cuceresc și ne uluiesc deopotrivă prin dimensiunile și puterile lor? Locuitorii orașului francez Toulouse ar fi putut, oarecum, să și răspundă la această întrebare, pentru că în luna noiembrie a anului trecut, orașul a devenit scena în care Minotaurul caută ieșirea din labirint.

Spectacolul *Paznicul templului* (*Le Gardien du Temple*) este o frumoasă readucere în contemporaneitate a mitologiei, făcând, pentru a câta oară, apel la istoria omenirii, la vechi culturi și, mai ales, la fondul cultural comun consolidat în viața popoarelor de pe bătrânul continent. François Delarozière este regizorul acestui spectacol și lucrează alături de o echipă impresionantă. Deși personajele sunt mitologice, povestea lor în acest sens este reinterpretată. Minotaurul este construit și ca un semi-centaur, fiind de dimensiuni uriașe, 47 de metri lungime și 14 metri înălțime și cântărind câteva tone. Călătoria lui prin oraș este marcată de întâlnirea cu Ariadna, care, de data aceasta, nu-l mai ajută pe Tezeu, ci pe Minotaur însuși. Ariadna în sine pare a fi soră cu Arahnia, adică este un păianjen imens, care-l conduce pe Minotaur spre noua sa casă, la Halle de la Machine.

Este fascinantă construcția acestor personaje care acaparează tot orașul. Mulțimea care le însoțește este cât se poate de curioasă și dornică de a participa la spectacol. Datorită faptului că privim spectacolul filmat, putem urmări nu doar imagini panoramice, de o privesc amănunțit, dar putem pătrunde și în construcția acestor mecanisme, privind îndeaproape felul în care sunt dirijate. De asemenea, fascinante sunt și aceste mașinării care învie sub ochii spectatorilor, dar nu atât pentru dimensiunile lor, cât pentru grația cu care sunt puse în mișcare, la fel cum Minotaurul poate fi bănuț de o privire curioasă adresată oamenilor atât de mici, când sunt văzuți de la înălțimea sa.

Acest spectacol este, bineînțeles, însoțit de muzică, element care îi și asigură forma, preluată fiind din operă. Ascultăm orchestra și soliștii care îmbracă parcursul personajelor, cu o aură mitică și cuceritoare. De muzica acestui spectacol este responsabil Milo Malan, care transformă această artă a expunerii unor creații mecanice, într-o scenă de teatru, ridicând-o, prin aceasta, la un alt nivel de receptare.

Într-un scurt documentar, regizorul și directorul companiei La Machine, François Delarozière, spune că este inspirat de Jules Verne, Leonardo da Vinci și Eiffel, urmărind

în aceste mașinării să aducă viață prin mișcare, iar întrucât viața înseamnă emoție, atunci scopul său este să producă emoție prin mișcarea grandioasă a acestor figuri imense.

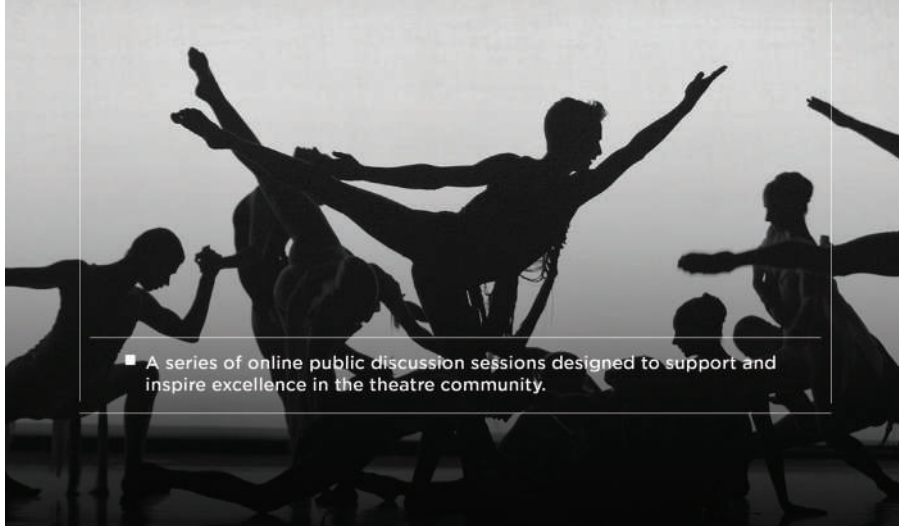
Filmul pe care-l urmărim, în regia lui Dominique Deluze și Sylvain Luini, ne arată reprezentarea unui spectacol, la care chiar dacă nu putem participa fizic, trăim totuși emoții puternice, care sunt în permanență alimentate de noi mișcări, acțiuni, lumini, efecte și în permanență însoțite de muzica vocală și de orchestră, care parcă devine un fir invizibil al Ariadnei și desăvârșește povestea prin aceasta. Spectatorii de toate vârstele vin parcă să valideze acest spectacol, să se lase cucerți de el și să călătorească alături de aceste personaje care, până la a treia zi, le devin familiare și pe care reușesc să le îndrăgească fără prea multe dificultăți. Perechea de aripi care apare spre final, înseamnă deopotrivă libertate, speranță, frumusețe, grație și izbăvire. Extinzând acest mesaj, ne putem oricând regăsi într-un labirint, la ieșirea din care vom descoperi o nouă formă de libertate interioară și împăcare, așa cum acest fascinant minotaur ajunge în locul care i-a fost predestinat și este mereu acolo, ca un simbol al forței și un personaj deschis oricând admirației curioșilor.

THERMEFORUM
WORLD-CHANGING IDEAS FOR A CHANGING WORLD

ARUP **FITS**

ART & ARCHITECTURE

EMPOWERMENT: How Can the Built Environment and Technology Empower Artists to Shape Our World?



■ A series of online public discussion sessions designed to support and inspire excellence in the theatre community.

Alesto

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



#MERITISAFIISURPRINS

#IMPREUNAINSIGURANTA

FITS
SIBIU
INTERNATIONAL
THEATRE
FESTIVAL

meriji
să fi surprins

Monstruoasa luciditate bahică

Andrei C. Șerban

Există o poezie care spune că Dumnezeu, în marea lui milă, face cu degetul o gaură în zidul Raiului și-i invită pe alcoolici să privească. Nu despre alcoolici e vorba, ce-i drept, în spectacolul lui Radu Afrim, ci despre o *Beție* pe cînste a unor reprezentanți ai *middle class*-ului contemporan; totuși, chiar și acest dezmaț bahic se lasă cu multe epifanii, prilejuind o serie de exerciții filozofice pe marginea iubirii, frumuseții și, în special, pe marginea fragilității acestora. Cu alte cuvinte, spectacolul minunațiilor actori ai Companiei Tompa Miklós pune în scenă o beție contemporană în dulcele stil slav, în care cantitatea de alcool este direct proporțională cu nivelul de luciditate, în care limbile dezlegate culeg perle de înțelepciune, iar sufletele pasionale sunt cuprinse de fior mistic. Nici nu e de mirare – textul dramaturgului rus Ivan Vyrypaev se alimentează din înțelepciunea personajelor dostoevskiene și din absurdul gogolian, creând prin cei paisprezece protagoniști radiografia cinică a unei lumi aflate în căutarea unui sens, fie el existențial sau divin. De altfel, prezențele *divine* nu lipsesc nici ele, numai că acel Dionysos care se strecoară, la începutul spectacolului, printre corpurile prăbușite este, mai degrabă, o caricatură, tot la fel cum Dumnezeu creștin, atât de îndelung evocat în discursurile

disperate, agresive sau condescendente ale participanților, nu face decât să potențeze o absență și mai evidentă. Noțiunile de ordin te(le)ologic, moral ori filozofic circulă cu ușurință, infiltrându-se în limbajul colocvial, în timp ce anumite scene reproduc în cheie ușor grotescă secvențe biblice, care, de altfel, ascund strigătele de disperare în fața unui cer gol.

Deși, aparent, totul pare orchestrat pe principiile unui fragmentarism situațional, problematicile care irump din acest personaj colectiv tind să funcționeze după matematicul principiu al combinațiilor de „n” luate câte „k”. Totuși, majoritatea conflictelor și sub-conflictelor care umplu cele trei ore de spectacol sunt centrate, în special, pe *clasicele* scenarii ale adulterului și minciunii pe care regizorul dezvoltă, însă, interacțiuni variate, contrapunctice și, în ultimă instanță, compasionale. Astfel, personajele înșală și se îndrăgostesc, mint și se confesează, domină și sunt dominați, dar toate aceste acțiuni se lovesc, inevitabil, de opacitatea celorlalți sau a intervenției divine. Tot astfel, această punere în scenă a *condiției umane* este punctată de pasaje absurd-tragicomice, în care personajele inventează sau jlesc viața sau moartea unor persoane dragi, în care își oferă (la propriu) inimile celorlalți, în care sunt cuprinși de convulsii epileptice, verbalizând voința

divină, sau în care descoperă că ei sunt întruparea lui Isus Hristos.

În ciuda recurenței motivelor și instanțelor biblice *pogorâte* în acest micro-univers al degradării, spectacolul nu plasează, însă, spiritualitatea creștină într-o sferă derizorie. În cel mai rău caz, deplânge această pierdere aparent iremediabilă a contactului între planul profan și legile divine. Nu întâmplător, scena este acoperită de un strat de pământ peste care personajele calcă, prin care se tăvălesc, pe care îl îmbrățișează și care, chiar dacă asigură această luciditate, această *împământenire* conferită de alcool, funcționează și ca un fel de *memento mori*, ca acel ultimatum al reîntoarcerii în țărână, fără nicio posibilitate de a înțelege cu adevărat semnificația poverii propriei cruci. Tot astfel, pereții acestui spațiu al dezmațului străjuit de oglinzi deformatoare par să surprindă, de fapt, o metaforică ipostaziere a acestor *suflete* (aproape) *moarte* cântându-și, mai în glumă, mai în serios, durerea prin intervențiile *live* a unui *band* și a unei soliste care asigură tranzițiile scenice, cu o serie de balade de inimă albastră inspirate din înțelepciunea populară. La urma urmei, beția este doar o formă de trezie sau, cum ar spune unul din personaje: „Doamne, îmbată-mă și scoate-mă din minți! Sunt prea lucidă!”. Doar o știm cu toții: adevărul este în vin.



© Bereczky Sandor

Din minunata lume a animalelor, în spațiul textual dramatic argentinian

Diana Nechit

Formula de receptare a dramaturgiei contemporane se schimbă vertiginos, uneori brutal și agresiv, iar „comoditățile” unei lecturi liniare vin, de cele mai multe ori, să opacizeze textul sau să-i aplice niște sisteme de decodare impresionante ori fanteziste. Deopotrivă autori, creatori de spectacol sau doar dramaturgi, regizori-actori, public, resimt acut nevoia unei reeșalonări a criticilor de recepție textuală, a unei estetici a noii dramaturgii.

Spațiul dramatic modern pare să fie unul aflat sub contextul textual al scrierii pentru scenă, care re-scrie misiunea despre lume, despre scris, despre teatru, printr-un puternic reflex de *mise-en-question*.

Teatralitatea textului literar pare a se pierde într-un desîș textual care vine să încifreze narcisist textul printr-o contopire în matricea textului a ceea ce, în mod *clasic*, suntem tentați să regăsim în textul dramatic: planuri textuale, personaje bine individualizate, conflict, situație dramatică etc. A doua propunere din seria spectacolelor-lectură merge înspre dramaturgia lui Daniel Veronese, creator de spectacole din Argentina, care a suscitât o vie polemică în jurul noii estetici de receptare a textului dramatic nou și a dramaturgiei sud-americane puțin cunoscute la noi, mai ales că vine din contextul literar-dramatic al Americii de Sud, în care onirismul, magicul, iluzoriul și fantasticul sunt teme majore.

Lectura performativă are meritul de a aplica propria sa comprehensiune textuală, într-o versiune expresivă, spectaculară, pe care,

din poziția confortabilă de public, ne-o apropiem firesc și natural. Atât valențele hermeneutice ale lecturii ca act fizic, cât și meta-discursul critic inerent fiecărei receptări dau relief și substanță organică textului care din text scris devine text auzit, redat prin mijloace specifice de punere în voce.

Daniel Veronese și-a început cariera ca actor și păpușar. Este membru fondator al *Periferico de Objetos*, grup far al noului teatru argentinian ce propune un studiu experimental asupra integrării actorilor și a obiectelor în spectacol, practică spectaculară cu obiecte antropomorfizate ce introduce în scenă o combinație de teatru cu actori și alte elemente sau de serii obiectuale care funcționează asemenea unor păpuși umane, *Zoedipous*, *Maquina Hamlet*, dar și adaptări ale unor texte canonice, precum și creații pentru scenă ce se regăsesc într-un teatru viu și cizelat. Daniel Veronese a câștigat nenumărate premii atât pentru regie, cât și pentru dramaturgie și este extrem de apreciat și montat în spațiul dramatic european.

Lectura performativă a actorilor care, pentru o oră, devin deținătorii unui adevăr textual absolut și fixează într-un prezent al rostirii efemeritatea și aparenta volatilitate a textului rostit, vine să ne creeze stări, emoții și înțelegeri ale textului dintre cele mai diferite.

Spectatorul / lectorul / receptorul protejat de neutralitatea aparentă pe care i-o dă spectacolul-lectură, fie obiectivizează, conceptualizează lectura, încercând să

fixeze prin deconstructivismul operat de interpreți propriile repere textuale, fie subiectivizează receptarea și se lasă fascinat de propunerea ce vine dinspre actori, asumând-o estetic și emoțional.

Din minunata lume a animalelor: conversație nocturnă propune tot atât de multe piste de decodare, încât libertatea textuală devine limitativă pentru ceea ce nu au la îndemână elementele hermeneutice necesare. Textul devine experiment științific, pretext al punerii sub lupă a omului ce a devenit un animal antropomorf, de laborator și propune o viziune a unei lumi periferice, dar și o distanțare rațională în fața realității, o cultivare a celui *instinct periferic*. Umanul apare configurat în spațiul unui *somn al rațiunii*, care, după formula lui Goya, *naște monștri*. Individul apare, astfel, în ipostaza unei ființe umane căreia i s-au tăiat / care a tăiat firele ce-l țin legat de rațiune pentru a se lăsa total în voia stimulilor dorinței sau suferinței. Odată firul rațiunii retezat, instinctele, violența, obscenitatea, pulsațiile sexuale, morbiditatea, dorințele refulate, tabuurile se dezlănțuie. Umanitatea devine cea a unei animalități pradă instinctelor primare.

Toate aceste lecturi multiple, performative, textuale, nu vin decât să încifreze și mai mult un text aflat la limita onirismului și, poate, adevărata miză a acestei întrebări cu spațiul dramatic argentinian este că, aproape pe nesimțite, am intrat cu toții într-un spațiu al imaginarului artistic și creator.

Omule om

Ionuț Alexandru Scurtu



© Chisato Oka

Audiențele pentru *Omule om*, în regia lui Kazuiooshi Kushida, vor fi poate destul de surprinse să se aplece în fața unui spectacol destul de individual în natură și notabil mai puțin asemănător în spirit cu materialul sursă al probabil unuia dintre cei mai cunoscuți oameni de teatru din toate timpurile, Bertold Brecht. Textul în sine nu este neapărat unul dintre cele mai bine receptate (sau cunoscute) ale dramaturgului și are ca fundal o Indie colonizată de către Imperiul Britanic, nereperată precis istoric. Ca de altfel, una dintre criticile evidente care i se poate aduce textului e viziunea livrească, exotizantă a spațiului – revenirea la ploile indiene ca fiind afrodisiace și erotice fiind poate cea mai transparentă și recurentă observație de acest gen. Premisa constă într-un grup de soldați care, în urma unor evenimente ridicole, recrutează un localnic care să îl înlocuiască pe unul dintre ei.

Regia lui Kushida este ceva mai inofensivă decât materialul sursă, dar și mai stabilă. Spectacolul este transformat convențional încă de la început în ceva fără miză, într-un spectacol de bar și, în ciuda seriozității, într-un fel de distracție. Audiența poate mânca și bea, actorii joacă în ramă un grup de bucătari și chelneri care au pregătit aproape ca o glumiță un spectacol pentru clienți atunci când nu lucrau. Efectul este o reinterpretare aproape *pop* a teoriilor lui Brecht despre teatru. Dacă el utiliza anumite tehnici pentru a obține un efect al distanțării, al alienării cu scopul de reaminti

artificiul produsului teatral și a determina publicul să se distanțeze emoțional de el și să caute soluții intelectuale, Kushida pare că ne invită în detensionare totală, în plăcerea divertismentului: ce vedem e fals și știm că e fals, materialul (spre concluzia lui inevitabil dramatică) este detensionat imediat. A fost o joacă, a fost un cabaret, a fost escapism. Este ironic (într-un fel satisfăcător și curios) că tot spațiul de teatru, actorii plimbându-se printre mese, formatul aproape de emisiune cu intermisii muzicale, structura ramei ș.a.m.d. oferă o imagine destul de neașteptat burgheză, foarte criticată de Brecht în opera sa. Oameni răsând în ceva care arată mai mult a sală de evenimente decât a una de teatru, având acces la instrumente care scot sunete prin care își pot face aprecierea asupra a ce se întâmplă. Este o atmosferă comică, este întrucâtva și burgheză (nu în sensul în care conceputul de „burghez” mai are prescripții contemporane, ci în sensul mai degrabă figurativ, critic la adresa filistinismului), dar este și inconfortabilă pentru mine ca privitor contemporan ca observație despre violență ca spectacol (finalul e acompaniat în foarte scurt timp de un prezentator care numește actorii jucăuș, fără timp de respiro, între deznodământ și festivitățile sfârșitului).

Inclusiv tipul de intermisii pe care le propune sunt mai degrabă, reminiscențe ale culturii occidentale (momente jazz cu fete în rochii scilpitoare sau cântece în engleză). Din niște puncte de vedere, Kushida pare că ia textul

inițial (din care dizolvă cel mai substanțial tema identității și virează, mai degrabă narativ și convențional decât ca ethos înspre război și anticolonialism) și că nu e atât de interesant în dramatismul lui, cât e în crearea unui tablou ironic și comic prin cinismul lui: o bună parte a spectacolului e construit pe umor de situație, umor de decor, umor de mișcare etc. Pe cât de dură și mizerabilă este lumea de pe scenă, este foarte greu să nu râzi măcar puțin la ea, pare indicația regizorală pentru audiență (poate Brecht chiar ar fi explicat-o). Ce explicitează, în schimb, sunt mâncatul și băutul.

Decorul este relativ minim, obiectele își îndeplinesc funcțiile reale, dar sunt ocazional foarte stilizate (în acest sens, casa protagonistului este unul dintre cele mai inventive mici gesturi pe care le face spectacolul), protagonistă schimbă un număr impresionat de costume, iar actorii se delectează nu neapărat inovator, dar extrem de satisfăcător în tipologiile preconstruite ale lumilor personajelor (prostituata de pe front este cea mai completă imagine de prostituată de pe front, afemeiatul incorigibil care se îndrăgostește este cel mai afemeiat și îndrăgostit, protagonistul nostru între naivitate profundă și violență e cel mai la limită între cele două ș.a.m.d.). *Man Equals Man* nu e un text esențial de-al lui Brecht și Kushida face lucruri serioase cu asta, dar și se/ne distrează.

**F I
T S**

**ONLINE
SPECIAL
EDITION**

Puterea de a crea
(Empowerment)

**12 – 21
JUNE 2020**

sibfest.ro **LIVE**



7200 de minute de spectacole
în timpul nopții transmise pentru
spectatorii de pe alte continente

Un eveniment organizat în timp
record de doar **67** de zile

 **Ambasada
Austriei
București**



Körper, Sasha Waltz

Dansul, construcție de forme umane

Alba Stanciu



© Bernd Uhlig

Produs al eferescenței creative din perimetrul artistic german, un rezultat al tradiției axată pe inovație, marcată de traseele ascendente pe drumul originalității și a texturii filosofice a dansului de pe parcursul secolului XX, creația coregrafei germane Sasha Waltz este o metaforă a formei și vieții corpului uman. Stilul coregrafei permite asocieri cu curente esențiale pentru dansul dezvoltat în secolul XX, cu efectele expresionismului, care creează un mediu favorabil experimentului și tendințelor inedite. Pe de altă parte, perioada de ascensiune a coregrafei Sasha Waltz pe scena germană coincide cu interesul artiștilor vest-europeni, îndeosebi flamanzi (Jan Fabre), dar și vest germani pentru corp, pentru explorări interdisciplinare și codificări artistice, ceea ce creează o punte de legătură între *Körper* și aceste direcții.

Spectacolul lui Sasha Waltz, *Körper*, este, fără îndoială, un produs artistic de referință pentru coregrafia contemporană, pentru direcțiile filosofice ale dansului care investighează cele mai neașteptate forme de expresie, configurații care îmbină investigații ale componentei „vii”, biologice ale formei umane, precum și indispensabila sa relație cu spațiul scenic/spațiul imaginar

al formei compozite. Coregrafia vizează calități arhitecturale, mizând pe o relație teatrală gândită sub forma unei triade: construcție-deconstrucție-reconstrucție, care are ca obiectiv manevrarea formei umane, individuale sau de grup. Viziunea de ansamblu a imaginii spectacolului, este determinată de formula plastică, derulată în spațiu a compoziției umane, raporturi stabilite între liniile subliniate ale spațiului (vertical/orizontal) care trasează perspective și proporții, coordonate în permanență de pulsul sanguin, ritmic, dinamic-arhitectural al componentei umane.

Dansul este gândit ca o acumulare de strategii, din direcția artei conceptuale, a imaginii create din cuvânt, care generează o inedită densitate textuală, derulată într-un perimetru auster al scenei. Tema pe baza căreia evoluează coregrafia îmbină cercetarea științifică cu funcționamentul corpului, vizează imagini simbol ale transformării. Structura spectacolului *Körper* urmărește un montaj de „situații” având în prim plan imaginea corpului gol, multiplicat, uniformizat, care devine element de construcție a formei arhitecturale și material carnal scenic. Este subliniat organismul viu, funcționamentul organelor vitale. Imaginea conturată de

Sasha Waltz devine obsesivă, originală, crudă.

Construcția din corpuri umane distribuite (în momentul culminant) în elevație, stabilește identitatea spectacolului și mesajul filosofic al acestuia. Dramaturgia imaginii în mișcare, intervenția poveștilor personale, au determinat construcția spectacolului ca și studiu al evoluției propriului corp în diverse situații, de la degradare la regenerare, de la deliciul vicilor la auto-distrugerea propriului corp. Compoziția funcționează ca oscilație între elemente concrete și dezintegrări ale acțiunilor și gesturilor, între dans și elemente din zona pantomimei. Relația cu suportul sonor, cu formulele acustice care înlocuiesc liniile melodice (sunetul ne-muzical echilibrat de stări de silențiozitate) creează o inedită textură teatrală, care orchestrează plasticitatea corpului.

Spectacolul *Körper*, dincolo de straniețea compoziției coregrafice și formulele nonconformiste de trasare a eficacității formei, însumează leitmotivele artelor performative, obsesive pentru ultimele decade: corpul, funcționamentul său ca și element viu într-un ritual comun al gestului *everyday*, din care este eliminată individualitatea.



ONLINE
SPECIAL
EDITION

Puterea de a crede
/ Empowered

12 – 21
JUNE 2020

sibfest.ro **LIVE**



10 zile

138 de evenimente

Spectacole și invitați online din

30 de țări de pe 5 continente



Cooperación
Española



BANCA  TRANSILVANIA®

EU
JAPAN
fest

EU
JAPAN
fest

forumul | cultural | austriac^{buh}

Michèle Noiret, *Hors-Champ*

Coregrafia, un montaj al spațiului și al timpului

Alba Stanciu

Dansul contemporan, unul dintre cele mai favorabile anturaje ale prelucrărilor postmoderne ale existenței actuale, apare în viziunea lui Michèle Noiret ca o filosofie trasată în linii minimale, ce tratează relații de cuplu, existența în spații limitate, geometrice, nevoia de evadare și refugiu în imaginar. Concepția vizuală a scenografiei insistă pe sugestii urbane, recente, este subliniată de decupaje și de tablouri plantate în diverse puncte ale scenei.

Este conturată o viziune fragmentară a existenței, specifică pentru contemporaneitate, montată într-un narativ coregrafic, rezultat al mixturii genurilor, al întâlnirii dintre coordonatele scenice în care evoluează corpul, dansul, poziția coregrafică și imaginea filmată. Adâncirea spațiului prin intervenția filmului susține apariția de dialoguri și relații ce redimensionează spațiul real al scenei, prin cel mental. Este creată o punte de legătură între situațiile scenice cu un univers intangibil, suprarealist, favorizând interpretări abisale, emoționale, subiective ale întregii texturi teatral-coregrafice.

Corpul traversează și redefiniște în mod continuu nivelurile semantice ale „teatralității” coregrafiei, conturează fie în formule concrete, fie sugerate, un tablou halucinant, labirintic și deseori contradictoriu a stării mentale a individului contemporan care caută echilibrul între imaginar și realitate. Forma acestuia descrie atitudini, emoții, aspirații, codifică în imagini trăiri și afecte, conturează diverse situații stabilite de relații sau de solitudine.

Cei cinci dansatori care populează scena sunt „priviți” în spații mereu reformulate, care suportă schimbări de unghi și perspectivă, activează în perimetre ale scenei conjugate cu imaginea filmată.

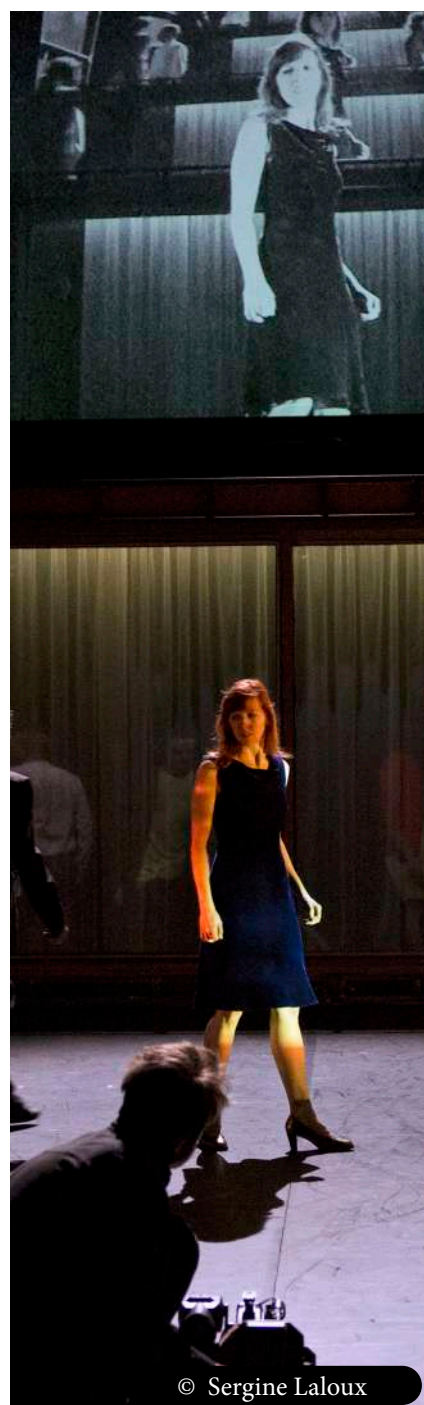
Prin soluțiile tehnice ale coregrafei,

proiecțiile de film, discursul fragmentar creat prin tehnica montajului, se pavează traseul pentru un periplu coregrafic prin imagini ale memoriei, ale inconștientului, intrând în spații reconstituite prin intermediul filmului și proiecției, cu jocuri de forme abstracte și contraste de tonuri alb-negru. Astfel, se „bruiază” claritatea și trimiterile „precise”, soluție care subliniază textura filmică a spectacolului, încă din primele momente ale derulării acestuia.

Întregul discurs este orientat spre consistențele unei realități percepute prin prisma imaginii filmate, care contaminează și reconfigurează imaginile mentale, impregnate cu textura filmului. În acest context, poziția coregrafică este prelucrată în coduri similare, suprarealiste, ilogical devenind o metaforă pentru mentalul dezorientat în spațiile precis limitate. Formula leitmotivică este cuplul (relații tensionate, ambigue, contradictorii, raporturi de putere între aceștia) a cărui austeritate a relațiilor se află în congruență cu aceea a spațiului.

Regia oscilează între dans și narațiune corporală, derulată după tipare ritmice, rupturi de flux dinamic, reveniri, între situații care construiesc relații și salturi în zone suprarealiste, efemere, în care aceste emoții și imagini se întrepătrund, generând fizionomia originală a dansului-film. Cu toate acestea, spectacolul fixează o atitudine detașată, chiar ironică, față de situațiile dominate de angoasă și instabilitate afectivă, specifice individului contemporan.

Coregrafia spectacolului prezentat în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, ediția 2020, *Hors-Champ*, creat de Michèle Noiret, reprezintă unul dintre cele mai valoroase produse artistice ale dansului contemporan al ultimelor decade, un model de interdisciplinaritate (dans/film) și inovație.





ONLINE
SPECIAL
EDITION

Puterea de a crede
/ Empowered

12 – 21
JUNE 2020

sibfest.ro **LIVE**

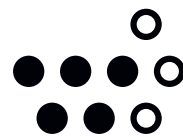


16 sezoane

7200 de minute de spectacole în timpul zilei



Banking așa cum trebuie



Wallonie - Bruxelles
International.be

Délégation Bucarest

**F I
T S**

