



aplauze

Anul XX / nr. 6 / 12 iunie 2013





© FITS Dragoș Dumitru



© FITS Sebastian Marcovici

10 iunie
2013



© FITS Paul Băilă



© FITS Maria Ștefănescu



A perfect alliance.



CONTINENTAL
FORUM
SIBIU



📌 Oana Bogzaru
🚩 English version



LACRIMI LIMPEZI, APE TULBURI



© FITS Sebastian Mărcovici



© FITS Maria Ștefănescu



© FITS Maria Ștefănescu



© FITS Maria Ștefănescu

Întotdeauna am avut o afinitate pentru spectacolele de dans și, astfel, îmi asum riscul de a da o notă subiectivă acestei cronici. Au un „nu știu ce”, o energie specială și spre deosebire de teatru, te solicită mai mult și te provoacă să gândești dincolo de convenția cuvântului. După *Totul e bine*, *Continuu* și spectacolul ansamblului *Circa*, te deprinzi, cât de cât, cu atmosfera unui spectacol de dans și poți intui ce te așteaptă. *Lacrimi limpezi, ape tulburi* nu dezamăgește ca performanță fizică și interpretare.

Mișcarea aproape că se mecanizează, e calculată matematic, astfel că dansatorii oferă un spectacol curat și cinstit din punct de vedere tehnic. La o coregrafie, cel mai greu de identificat este conceptul, motorul, creierul care generează întreaga suită de mișcări, de gesturi, priviri și orice altceva care contribuie la deslușirea „misterului”. Pentru cel puțin o oră te poți simți ca un Sherlock Holmes, care încearcă să rezolve un *puzzle*.

Coregraful Thierry Smits se joacă în acest sens cu noi, căci tot timpul ai senzația că nu ai prins ideea în totalitate, că ceva îți scapă. Cei șapte tineri dansează impecabil, dar despre ce este vorba, mai exact, în acest spectacol? Iată că îmi însușesc rolul lui Sherlock Holmes. Prima piesă, titlul. Apa

predomină ca element primordial și se dezvoltă în contrast, limpede/tulbure. Coregrafia mizează pe acest simbol al apei și încearcă să-i redea fluiditatea și, în același timp, imposibilitatea de a o defini. Deși se dansează excelent, nu se creează o mișcare unitară, un tot. Spectacolul are structura cursului unui râu, uneori are o curgere lină, alteori întâlnește un obstacol și atunci izbucnește energia, astfel dramatismul e constant, dozat. De altfel, ritmul se păstrează între aceste două valențe, al lacrimilor și al apei tulburi și nu urcă mai mult. Păcat că mișcarea nu atinge un apogeu, nici individual, nici la nivel de grup. Întotdeauna, dansatorii o controlează și o subjugă.

O a doua piesă din puzzle este muzica *live* originală, care uneori creează senzația că te afli într-un vortex. Sunetul este ca și apa, de nedefinit, adeseori incomod și asurzitor. Pe acest fundal, din când în când, dansatorii suferă de insuficiență respiratorie, se sufocă în această lume. Muzicienii se joacă cu efectele auditive, uneori sunetul este imperceptibil ca o lacrimă, alteori este dur, înăbușitor și greu ca o apă tulburată de furtună.

Nume, muzică și acum ce vedem... Scenografia realizată din stâlpi suspenzați, care pe parcurs se transformă într-o uriașă lanternă, ca în final să fie

retrași de pe scenă, haios sau nu, mi-au amintit de filmul *Războiul lumilor*. Au ceva de extraterestru și de nefiresc și e interesant de imaginat cum această scenografie stranie susține coregrafia. Lumina lor imobilizează și hipnotizează, însă de ce, care este efectul și care e incantația evadării de sub puterea lor, sunt răspunsuri-mister, Sherlock Holmes încă le mai caută.

La nivel de dansatori (personaje?), relațiile, o arie pe care coregrafia o exploatează din plin de obicei, de data aceasta nu sunt valorificate. Dansatorii nu ating pragul de personaje, căci contactul dintre ei este aproape mecanizat, plat și nu se raportează unul la celălalt din anumite motive, ci doar realizează un set de mișcări, împreună.

Sherlock Holmes a găsit patru piese în anatomia acestui spectacol. Disecat, poate își pierde din farmec, dar luat ca imagine totală, el trezește senzația de singurătate, de non-identitate. *Lacrimi limpezi, ape tulburi*, este un tablou al unui haos organizat asupra căruia pictorul și-a exprimat regretul și compătimirea, căci acest haos controlează, subjugă și arde mocnit ca un vulcan care, cine știe când, va exploda. 📌



Delia Marinescu

English version

BERNARD FAIVRE D'ARCIER: „Festivalul este o școală informală”



„ Festivalul este o școală informală, care trebuie să susțină creația contemporană prin proiecte atipice, prin durată, formă și timp, iar publicul trebuie să trimită reacții”, a subliniat Bernard Faivre d'Arcier, director al festivalului de la Avignon, în cadrul conferinței *Viitorul festivalurilor în Europa*, susținută împreună cu criticul de teatru român, George Banu. În ultimul timp, se produc tot mai multe festivaluri doar din motive economice, datorită impactului economic pe care acestea îl au asupra comunității locale și asupra turismului. Bernard Faivre d'Arcier semnalează că acestea nu sunt festivaluri de creație și insistă că adevăratele festivaluri susțin artiștii și facilitează dialogul, având și ele scop turistic, însă neuitând obiectivele artistice, culturale și finalitatea educativă. Mai mult, în accepțiunea lui d'Arcier, festivalurile nu trebuie să uite de exigența culturală, chiar dacă e vorba de teatru de stradă, de exemplu.

Unul dintre aspectele asupra căuia d'Arcier și Banu au insistat, a făcut trimitere la tema „Dialog”, a celei de-a douăzecea ediții a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu. Astfel, D'Arcier a remarcat că festivalul trebuie să revină la origini, continuând inițiativa lui Jean Vilar (fondatorul Festivalului de la Avignon), care a fost aceea de a confrunta publicul, de a determina spectatorii să discute informal, în dezbateri. Chiar dacă opera vorbește

de la sine, regizorul trebuie să participe la numeroase întâlniri cu spectatorii, să explice și să răspundă, reacțiile publicului având o deosebită importanță. Vorbind despre începuturile Festivalului de la Avignon, D'Arcier precizează că acesta semăna mai mult cu o stagiune de vară a teatrelor pariziene, născându-se pentru un cerc restrâns, format din cei care iubeau stilul lui Jean Vilar. Înnoirea s-a produs odată cu invitarea în festival a artiștilor tineri și a includerii altor discipline neconsiderate nobile pentru spectatorii de teatru: dansul, sau filmele lui Jean-Luc Godard. Astfel, Vilar a creat un festival al confruntării, tradiție care trebuie continuată și astăzi.

Referitor la orașele în care au loc festivalurile, d'Arcier și Banu au remarcat că marile festivaluri au loc în orașe mici, datorită atmosferei care se creează pe străzi, pietonala fiind locul central al festivalului. George Banu sublinia că toate capitalele se bucură de privilegiul de a avea un festival, însă, în marile orașe, energia nu se simte la fel.

Întrebat ce se întâmplă în comunitatea locală după încheierea festivalurilor, d'Arcier precizează că, pe de o parte, festivalul este un eveniment care ne scoate din local, iar impactul trebuie să fie internațional, deoarece spectatorii vin din toată lumea. 📌

Acest eveniment se desfășoară sub înaltul patronaj al Reprezentantului Comisiei Europene pentru Educație, Cultură, Tineret și Multilingvism



Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu este organizat de



EVENIMENT FINANȚAT DE



EVENIMENT REALIZAT CU SPRIJINUL



Adam Mickiewicz Institute
CULTURE@PL



Alina Alexa
English version

FESTIVALUL: AGORA CONTEMPORANĂ, LOC DE CONTROVERSĂ ȘI DEZBATERE



„Omul care a schimbat festivalul, ca și concept de manifestare a artei teatrului și a celorlalte arte, care a pus bazele unui altfel de interacțiuni între spectator și artist, Bernard Faivre d'Arcier, director al festivalului din Avignon”, cum l-a prezentat Constantin Chiriac, este și cel ce a schimbat felul în care noi, astăzi, ne bucurăm de FITS, printr-o intensă colaborare cu echipa de la Sibiu. Directorul unui festival, chiar dacă este artist sau manager, lasă o amprentă pe atmosfera întregii manifestări, dând tonul, ton care se menține și după plecarea lui. Identitatea directorului de festival se contopește cu festivalul în sine.

Într-un dialog prietenesc cu George Banu, prezentul și viitorul festivalurilor (cu referiri la cel din Avignon) este văzut dintr-o perspectivă în care interactivitatea este foarte importantă, chiar esențială. Publicul, cheia de boltă a festivalului, trebuie provocat pentru ca să fie activ, să dezbată, să participe, să fie „acolo”, să se întâlnească cu actorii, cu regizorii, festivalul devenind „o școală de formare a spectatorului”. Normalitatea la un festival înseamnă pentru un spectator să vadă mai multe spectacole pe zi, să discute ce simte, să reacționeze la actul cultural. Se creează, astfel, o legătură nouă, puternică, de comunitate, festivalul devenind un loc de dezbateră, care asigură evoluția artei. Festivalul este o agoră contemporană, unde participă, împreună cu publicul, actori, politicieni, filosofi, artiști, intelectuali, într-o mare dezbateră continuă, unde dialectica generală devine curent de opinie și direcție de dezvoltare.

Bernard Faivre d'Arcier a simțit importanța „întâlnirii directe” și a încurajat spectatorul să vadă actorul după spectacol, să-l cunoască și ca om, nu doar pe scenă, să înțeleagă faptul că imaginea artistului poate să difere de cea a individului, să se apropie de acesta. Modul de a gândi un festival, de a vedea politica drept o gândire, sau o creație, deși inițiat și desăvârșit de Bernard Faivre d'Arcier, a ajuns preluat ca o regulă de toate festivalurile importante din lume.

La început, festivalul de teatru era un prilej de amuzament public, în zilele de vară, când toată lumea dorea să se relaxeze, considerat paralel cu viața politică locală, care nu era de interes pentru sprijin și finanțare. Cele două lumi s-au apropiat, transformând evenimentul într-o activitate educativă, participativă, într-un studiu permanent.

Festivalul de la Avignon a fost scos din rutina estivală și adus în era modernă, printr-o abordare a internaționalizării, a confruntării de idei, a diversificării artelor prezentate (dans contemporan, film, pictură, etc). Controversa, implicarea publicului în dialogul cu artiștii, ca punct central al activităților culturale, a devenit trend european.

După cel de-al doilea război mondial, națiunile au încercat să se reunească în spirit prin crearea de festivaluri. Numărul mare de festivaluri de acum este un semn bun, dar trebuie făcută diferența între festivaluri de creație artistică și cele organizate din motive economice și turistice. Se spune în Franța că

este greu să găsești un oraș care să nu organizeze un festival, fiind un prilej bun de promovare și susținere a economiei locale. Important este ca la aceste festivaluri să existe și un obiectiv cultural, educativ, iar exigența artistică este esențială. Publicul trebuie confruntat cu experimentul artistic direct, trebuie să vadă abordări noi, unele plăcute, altele frustrante, pentru că astfel poate evolua.

Festivalul regional este un nou model de organizare culturală, care extinde experiențele artistice. „Toamna în Normandia” este un astfel de exemplu. Deși pietonala rămâne principala scenă, aceasta se mută din oraș, în oraș, invitând spectatorul la o experiență extinsă spațial și temporal, păstrând ideea dialogului direct. Importanță este definirea și afirmarea identității unei regiuni, esențială acum, când Europa trece prin momente de criză.

Bernard Faivre d'Arcier director al Festival d'Avignon

Mare reformator al acestui festival, Bernard Faivre d'Arcier a impus în Franța și, mai departe, în Europa, un mod de a „gândi” cultura, de a promova creația tânără și de a găsi soluții de finanțare comunitare pentru artă. Tot el a promovat și schimburi culturale la nivel global, stabilind parteneriate puternice cu Asia. Bernard Faivre d'Arcier a văzut dincolo de scenă, înțelegând rolul pe care îl au cei ce creează actul cultural în dimensiunea lui tehnică, iar înființarea unor școli de perfecționare pe acest domeniu a devenit realitate la Avignon.



Alba Stanciu
English version

TARTUFFE. CLASIC ȘI CONTEMPORAN



© FITS Dragos Dumitru

Regia lui Laszlo Sandor (Academia de Arte Novi Sad) încadrează concepția spectacolului *Tartuffe* de Molière în sfera „teatrului de cuvânt”, un teatru al corectitudinii textuale și al conflictului scenic „reținut”, exprimat verbal. În această versiune scenică, piesa clasicului francez este actualizată, iar jocurile de intrigă, manevrele mentale, răsturnările de forțe care conduc la deznodământ, sunt perfect inteligibile pentru spectatorul contemporan.

Primul impact cu spectacolul, înainte de intrarea în sală, este amestecul actorilor cu publicul, ceea ce transformă încrângătura dramatică într-o situație firească. Intrarea în sală a publicului se desfășoară pe un fond sonor vocal, cu rezonanțe armonice din muzica slavă bisericească. Discrepanța dintre stilul costumelor *rococo* (peruci, machiaj, puținele materiale de recuzită, maniera de comportament, studiul gestului și corpului, pozițiile „desenate” în spațiu) și armoniile corale ale bisericii estice degajă o atmosferă străină de cea clasică franceză, a cărui fast și nobțețe sunt atent căutate de regizorul Laszlo Sandor și schițate din linii sumare, dar eficiente vizual.

Scena este liberă, unicul „material” scenografic folosit este un altar din cuburi demontabile, dedicat lui Tartuffe. Jocurile de situații sunt ingenioase și comice, expansive, acoperind întreg spațiul, punctate de mici improvizatii, cu mult dinamism și varietate.

Prima parte a piesei este concentrată pe tema obsesiei și fanatismului religios. Regizorul lucrează în detaliu asupra transformărilor și nuanțelor comportamentale, asupra monstruoșității care zdrobește voințele și aspirațiile celorlalți; schițează deformarea fizică datorată unui psihic zdruncinat, stările contradictorii, prezența grotescă. Este expusă parodia individului credul, batjocorit, o marionetă fie agresivă, fie incapabilă de opoziție, ce trăiește în iluzii religioase. Personajul central, Tartuffe este o încarnare subtilă a lipsei de conștiință, centrat pe plăcerea de a hârțui și deruta, zeflemist, un adevărat maestru al jocurilor de putere și influență.

Versiunea piesei lui Molière, *Tartuffe*, este un spectacol bine încheșat din punct de vedere regizoral, este cursiv, personajele sunt investite cu obiective clare, mereu justificate și bine portretizate psihologic.

Montura situațiilor dă prioritate valorii dramatice și mai ales teatrale a argumentului, a cuvântului. Jocurile situaționale cu scop persuasiv (avertizări, înscenări, etc.) reprezintă partea cea mai interesantă scenic, în care participă întreaga putere de convingere a actorului, cuvânt, expresie, gest, corp. Montarea beneficiază de o spectacularitate „decentă”, o teatralitate care se limitează la arta actorului fără nici un alt sprijin menit să producă impresie.

PARTENERI
INSTITUȚIONALI

EU
JAPAN
Fest



CENTRUL CEH
ČESKÉ CENTRUM



FRANȚA
INVITATĂ DE ONOARE
CU OCAZIA ÎMPĂLİNIRII A 20 DE ANI DE LA
INTRAREA ROMÂNIEI ÎN ORGANIZAȚIA
MONDIALĂ A FRANCOFONIEI

PARTENER PRINCIPAL



GRUPE SOCIETE GENERALE





✉ Lucia Bucurenciu

🇬🇧 English version

Atunci când râde toată lumea, poți aprecia trupurile:

devin transparente, își pierd consistența, greutatea și mirosul



© FITS Sebastian Marcovici

de raportarea la meandrele textului. „Dialogurile de cowboy”, ca să reluăm formula cu care autorul își împodobește scurta prezentare, atrage atenția asupra unui personaj imperfect, ce nu se distinge prin ceva spectaculos, dar meditează ca un sfinx, diluând orice diferență perceptibilă între teatru și viață.

Reprezentăția susținută de studenții anului 1, de la specializarea Actorie (Departamentul de Artă Teatrală din cadrul ULBS), poartă elemente care reflectă câte ceva din stilul regizorului Bogdan Sărătean. Afinitatea pentru inserții de tip muzical, umorul ironic care șlefuieste duritatea textului și transferarea pasajelor abstracte în câmpul vizual au întâmpinat, și cu această ocazie, discursul dramatic. Este vorba despre o abordare deloc simplu de realizat, căci dramaturgul argentinian „se definește singur” prin modalități aparte de expresie, așa cum susține traducătoarea Luminița Voina-Răuț.

FITS își urmează cu tenacitate cursul, iar sesiunea spectacolelor lectură continuă să prezinte texte proaspete, ce se bucură de succes la nivel internațional prin deteriorarea voită a concepțiilor austere legate de dramaturgia contemporană. Renunțarea la modalitățile tradiționale de construcție dramatică și evitarea teatrului-marfă: iată două aspecte ce caracterizează munca lui Rodrigo Garca, invitat special la evenimentul ce s-a desfășurat luni, 10 iunie, la librăria Humanitas.

Moarte și reîncarnare într-un cowboy este rodul unei maturizări neasumate, efectul unui potop de reflecții involuntare, de un lirism ușor amăruit. Se aseamănă cu un testament restaurat, sub formă de monologuri, ce conține pasivitate față

Pentru publicul obișnuit să guste din seva spectacolelor lectură, nu mai este o noutate prezența criticilor care își asumă, de fiecare dată, un *feedback* pertinent asupra imaginii de ansamblu a creației dramatice. De această dată, Miruna Runcan și Andreea Dumitru au vehiculat resorturile ritmicii - atât la nivel literar, cât și la nivelul montării la care au asistat. Căci, așa cum a ținut Andreea Dumitru să menționeze, textele lui Rodrigo García au provocat, în masă, „reacții virulente” și sunt, adesea, preferate de artiștii tineri.

Însă, cea mai valoroasă contribuție la înțelegerea lecturii a venit din partea autorului, care s-a declarat măgulit de faptul că opera lui atrage interesul tinerilor studenți.



© FITS Sebastian Marcovici

Seria de discuții, moderată de Cătălin Ștefănescu, a avut ca centru de greutate discursul de tip *ars poetica*, cu care autorul dramatic a avut amabilitatea să încante spectatorii. Puțini scriitori au disponibilitatea afectivă de a dezbate sursele lor de inspirație sau felul în care se raportează la analiza meticuloasă a muncii lor. În cazul de față, este vorba despre o persoană care scrie pentru societate, nu doar pentru un grup izolat de practicieni în domeniul artelor spectacolului.

Explorând „libertățile pe care nu le avem în viață cotidiană”, Rodrigo García construiește un teatru ce nu mai surprinde prin tematicile aplicate, ci printr-o terapie de șoc a practicii veștejită în limitele absurde din mediul teatral tradițional. ✍️

 UniCredit Țiriac Bank



✉ **Nina Noh**
 ↻ **Traducere de Iancu Ungureanu**



UBU REGE

Ubu Rege este una dintre cele mai cunoscute opere a lui Jarry, iar piesele lui sunt considerate a fi primele lucrări dramatice din teatrul absurdului. Declan Donnellan a propus o altă producție magnifică, cu compania Cheek by Jowl. Textul amintește de câteva piese ale lui Shakespeare cum ar fi *Macbeth*, *Hamlet*, sau *Regele Lear*, atâta vreme cât include teme variate, cum ar fi uzurparea tronului, preluarea autorității, răzbunarea de sânge etc., dar opera lui Jarry ne face să pufnim în răs cu scene hilare, grotești și absurde, în locul unei seriozități grave.

Ubu Rege oferă o experiență extraordinară publicului. Reușește să facă surprize încă de la început, cu scene neașteptate. Spectacolul începe cu o atmosferă neoficială, un cuplu fiind gazde pentru oaspeții lor, iar băiatul lor jucându-se cu camera pe canapea. Când o pornește, tot publicul poate să vadă imaginea proiectată pe fundalul alb al camerei, care rămâne până la finalul spectacolului, oferind o nouă perspectivă vizuală asupra spectacolului. La final, îndreaptă camera spre public spulberând convenția celui de al patrulea perete.

Obligând publicul la un sentiment de disconfort, filmează culisele și până și mizeria din toaletă, iar spectacolul invadează viața privată și ne dă ocazia să reflectăm asupra lucrurilor triviale. În special scena tatălui gătind în bucătărie, măcinând roșii care reprezintă carnea zdrobită, ne trimite la multele masacre care au loc în timpul spectacolului. Ar trebui să reflectăm asupra relației sugerate între „a mânca” și „a cuceri”. De fapt, lucrurile folosite pentru gătit sunt folosite pentru a ucide personaje în acest spectacol.

Există două lumi separate, dar care coexistă pe scenă. Una este realitatea spectacolului, iar una



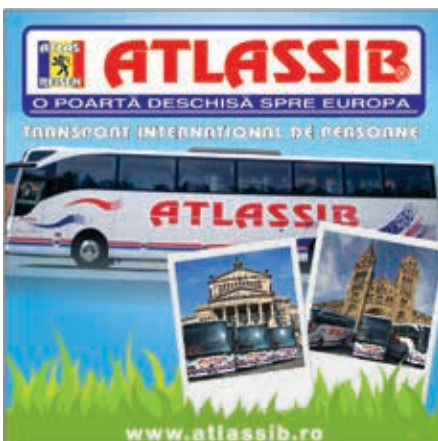
© FITS Maria Ștefănescu

este viziunea din mintea fiului, care este plină de imaginație și iluzii. El nu are nimic implicat în societatea adultă și le urăște ipocrizia pe care nu poate să o suporte. În lumea imaginației sale, tatăl său devine Regele Ubu și mama lui o seducătoare. Povestea prezintă dorința lui Ubu de a deveni rege și de a acapara întreaga autoritate. Chiar dacă Ubu acaparează tronul, el îi ucide pe toți, până și pe cei care l-au ajutat, neputându-se controla avariția. Obținerea unui lucru prin mijloace necurate are, de obicei, efectul de a se întoarce împotriva celui care a acționat în acest fel, astfel Ubu sfârșește prin a fi ucis de către fiul său.

În acest spectacol, personajele nu au propriul lor caracter. Par a fi etichetați ca și pionii care și-au pierdut rațiunea și umanitatea. Oamenii au dialoguri doar de amorul artei, lipsește sensul

și simpatia autentică. Chiar dacă vorbesc mult pe parcursul spectacolului, conversația pare a fi bâzâitul unui roi de albine. Aceste conversații, combinate cu atmosfera absurdă, provoacă spiritul ludic al publicului pe întreg parcursul spectacolului.

Publicului i se oferă o îmbinare simultană a două lumi între care se creează un contrast puternic: cea liniștită, pașnică și cea violentă, avidă de putere, sălbatică. Eleganta orânduire franceză a nobilei case primește și ea o vraiște haotică. Toți care privesc sunt confuzi dar, și mai ciudat, este, probabil, râsul de neoprit care stăpânește sala. Putem avea o mare plăcere în a observa actori cântând, dansând, mimând și urlând, căci au făcut tot ceea ce trebuia să facă un actor. Scenografia, costumele, muzica și mișcarea scenică combinate au creat o adevărată operă de artă. ✎





Banca Transilvania,

partener al Festivalului Internațional
de Teatru de la Sibiu



SIBIU, str. Maramureșului, nr.19
0754.995.982

MEDIAS, str. Păcii, nr.2 (în benzinăria MOL)
0722.381.793

www.tulipa.ro

**aranjamente florale și
decorațiuni pentru evenimente**





Adina Katona

Ce înseamnă contemporaneitatea în teatru?

Ceea ce se schimbă mereu este percepția și nu arta.

Invitatul special FITS de luni de la Habitus a fost Ivan Pirîvaev, dramaturg, scenarist, regizor de teatru și film, care ne-a vorbit despre ce înseamnă contemporaneitatea în teatru, așa cum o vede el. Dialogul s-a realizat cu ajutorul traducătoarei Masha Dinescu și, pentru că apreciatul regizor pune pasiune în tot ce face, n-a putut sta jos pe toată perioada în care ne-a expus ideile și observațiile sale.

Arta conceptuală și încremenirea creativă

Deși recunoaște că nu este un istoric de artă, el ne propune să ne întoarcem un pic în trecut, pentru a putea înțelege mai bine drumul artei până în zilele noastre: „Înainte, exista doar un spațiu sacru cu mantră, cântece religioase, ritualuri și icoane. Nu exista opera de artă.” În opinia lui, arta apare în momentul în care autorul o extrage din spațiul sacru: „Arta este un lucru care poate fi luat și are valoare în sine. Dacă aprofundăm arta, putem ajunge la sacru prin ea, pentru că ea de acolo s-a desprins.” Când a apărut arta, scopul autorului a fost acela de a reține atenția, de a propune lucruri noi. „Ceea ce se schimbă mereu este percepția și nu arta. Atunci când o evaluăm ar trebui să șinem seama de câteva criterii. Autorul caută mereu forme noi și ajunge în momentul pătraterului negru al lui Malevici. În acest moment, arta devine conceptuală,” precizează regizorul rus. Opera de artă nu mai reprezintă nimic, doar ideea de artă mai reprezintă ceva: „Oricine poate lua un telefon, să lipească o gumă de mestecat pe el să vândă această operă pe câteva milioane de dolari.” Arta a ajuns astăzi într-un punct în care criteriile au dispărut. Singurul criteriu despre care Virîpaev crede că mai funcționează în spațiul postmodernist este dacă arta îl atinge pe om sau nu. În opinia lui, arta și-a epuizat toate mijloacele, deoarece nu mai avem forme noi. Spațiul artei nu se mai dezvoltă, dar se folosește în continuare.



© FITS Maria Ștefănescu

Consumatorul și imitarea percepției

„Omul cel mai important azi este consumatorul. Nu poți vorbi despre spectacol dacă acesta nu-și are spectatorii care să hotărască calitatea lui. Nu există doar o imitație a artei, ci există, deopotrivă, chiar și imitatori ai percepției artei. Nimeni nu e atins, dar toți se uită,” povestește regizorul rus exemplificând anumiți spectatori ai festivalurilor. „Aceste spectacole sunt conceptuale. Le primim și atât. Asta înseamnă contemporaneitate. Percepția s-a schimbat. Sunt două feluri de a percepe orice: conceptual și senzorial. N-am văzut nici un teatru polonez în care să nu se dea jos chiloții, continuă Ivan Pirîvaev. Atunci când un artist își dă chiloții jos, pe scenă, publicul nu exclamă „uite-l pe Hamlet fără chiloți”, el se gândește „uite un om fără chiloți”. Spre deliciul publicului, regizorul rus n-a recurs la această comparație crudă pentru a friza vulgaritatea, ci pentru a evidenția căile prin care autorii înțeleg să mai exprime arta. ☑



**Raiffeisen
BANK**

Reușim împreună.



Oameni fac diferența



**BANCA COMERCIALA
CARPATICA**



✎ Lavinia Șerban

CINCI MEȘTERI MARI, PRETENDENȚI ȘI PANTOFARI



© FITS Sebastian Marcovici

La Gong continuă maratonul! Nu, nu vorbim despre vreo competiție sportivă de pe meleaguri asiatice, ci despre maratonul de spectacole „altfel”, care au loc la Teatrul Gong în cadrul sibfestului.

Minunata pantofăreasă este un spectacol hibrid. Este *commedia dell'arte* și nu este. Este comedie latină cultă din perioada Renașterii și nu este. Și, cum aceste straturi de elemente culturale specifice unei anumite regiuni nu ar fi de ajuns, regizorul integrează și un element din Micene, căci, vorba aceea, „poporul trebuie hrănit cu pâine și circ”. Ar trebui adăugat că tot acest melanj cultural este vocalizat în limba corsicană?

În *Minunata pantofăreasă*, spectacolul montat de Guy Cimino, după romanul cu același al lui Federico García Lorca prin compania de teatru U Teatriniu, ciroul este la el acasă. Nu ciroul în sensul de ansamblu de artiști care fac giumbușlucuri, jucării din gonflabile și spun glumițe nesărate, ci un vacarm de cântece, o babilonie de personaje și un cerc de schimbări de situație. Lumea lui Cimino este o lume de nemulțumiți și de clevetitori, de îndrăgostiți și de înșelați care își varsă oful în fața unui public confesor. Din acest punct de vedere, regizorul folosește rețeta comediei culte italiene: creionează anumite tipologii, lasă acțiunea să curgă rapid, iar gluma se îngroașă pe măsură ce spectacolul se apropie de sfârșit. În aceeași rețetă se înscrie și prologul recitat de către autorul –regizor al spectacolului, care cere îngăduință publicului judecător. Este alungat de pe scenă de către actorii care sunt nerăbdători să joace. Un pantofar bătrân și bogat se căsătorește. Bineînțeles, nu din voință proprie, ci pentru a își elibera mintea și sufletul de

cicălelele unei surori oboșite(oare); evident, soția este tânără, frumoasă, dar capricioasă și mult prea voioasă cu ceilalți. Pantofarul se dovedește a fi căsătorit mai degrabă cu gura lumii decât cu tânăra soție și pleacă de acasă, căci nu poate suporta pe creștet greutatea coarnelor de încornorat. Aceasta este prima înfățișare a situației; corul vecinilor este nuanța care contrastează: este alcătuit din cinci membri – două fețe descoperite și trei măști (măștile fiind imitații ușoare ale celor din *commedia dell'arte*), circulă prin sat dimineața, la prânz și seara, iar în pauzele dintre mese deschid cutia Pandorei peste fiecare consătean. De data aceasta, norocul a căzut pe pantofar.

A doua înfățișare a situației. Pantofăreasa – soție credincioasă, plânge plecarea soțului. Printre lacrimi, transformă pantofăria în bar. Pretendenții: don Mirlo, primarul și un căpitan se perindă prin fața ei, jurând iubire veșnică. Totul în zadar, căci pantofăreasa este la fel de statornică pe cât era de capricioasă. Soțul se travestește într-un păpușar care vine în sat; trage la hanul Pantofăresei pentru o reprezentație la care se prezintă toată gașca-n păr: pretendenți și vecini; recunoașterea se produce prin deghizare, iar spectacolul se încheie cu un cântec colectiv. Personajele se încadrează în peisaj prin costum: pantofăreasa poartă rochie cu corset, lungă și roșie; pantofarul, pelerină neagră; pretendenții sunt îmbrăcați ca niște nobili – pantalon negru, cămașă; vecinele, rochii de țărancă; iar măștile, pelerine lungi și bufante, putând juca și rolul Ursitoarei rău-voitoare.

Amestec puțin omogen de material și modalități, *Minunata pantofăreasă* este o întâlnire între comedie bufă și melodramă. ✎



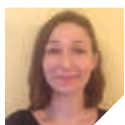
© FITS Mihaela Marin

Lucas super sandwich

Avem SUPER Sandwichuri!

Vă așteptăm în Piața Mare, lângă Palatul Brukenthal
Tel. 0372 775 822

www.lucassupersandwich.ro



✉ Oana Medrea

SALTO LAMENTO

Salto Lamento este spectacolul pe care cei din trupa de teatru de păpuși *Figuren Theater Tübingen* l-au prezentat luni seara la FITS. Un păpușar și doi muzicieni instrumentiști au improvizat, cu imagini și cu sunete, o variantă cel puțin acceptabilă a întâlnirii cu Moartea. Se pare că spectacolul a avut ca sursă de inspirație dansurile medievale ale morții. Pe fundalul acestei abordări atipice a problematicii Morții, artistul-păpușar Frank Soehnle a început să contureze câteva personaje și un fel de scenariu poetic al acestei posibile întâlniri agreabile.

Creatorul spectacolului, Frank Soehnle, a lansat o frumoasă propunere cu funcție de metaforă: *să flirtăm cu Moartea*. Obiectele au prins viață, spațiul părea să fie animat de forțe nebănuite, iar personajele erau niște creaturi ciudate și hibride. Universul complex al așteptării trecerii într-o altă dimensiune devine un poem postmodernist despre Moarte și fațetele ei „dansabile”, iar aceste fațete sunt măști, care se schimbă de la uman la animal și viceversa, semn că în circuitul natural al lumii, acest aspect, al apartenenței la o specie sau alta, nu are nicio importanță.

Cel mai mare *lamento* al omului, cel legat de teama dispariției sale din lume, devine *Salto Lamento*, un fel de tânguire veselă care a transformat tot ce altădată era un spectru amenințător într-un spectacol al fanteziei care a abandonat granițele. Publicul este transportat într-o lume imaginară, în interiorul căreia poate face haz de *lamento*-urile sale, printr-un *salto*.

În spectacolul celor de la *Figuren Theater*, problema trecerii în neființă a fost tratată cu umor, iar ideea



© FITS Paul Băilă

gravă cu privire la „tranzizie” este pusă sub semnul imaginației și reinterpretată ca un joc al individului cu propriile gânduri și nălciri în fața morții. Regizorul și păpușarul Frank Soehnle a conceput tot acest episod al întâlnirii cu Moartea ca pe un poem misterios despre trecerea în neființă, la care personajul principal asistă urmărind numerele de dans lasciv-comice ale personajelor fantomatice care populează spațiul său intim.

Expresivitatea uimitoare a păpușilor-hibrid a fost principalul declanșator al emoției. Păpușarul Frank

Soehnle a condus, rând pe rând, prin spațiul scenic, păpușa-protagonist și plâsmuirile „imaginației” sale – personaje stranii care-și schimbau măștile la vedere, de la animal la om, de la om la animal, într-un joc al metamorfozelor suprarealiste.

Confirmând tema ediției de anul acesta a festivalului – Dialogul – spectacolul artiștilor germani a adus pe scena Sălii Thalia o experiență senzorială și emoțională de neuitat, grație universului sonor și compoziției vizuale, care s-au dizolvat, până la final, într-un spectacol încărcat de poezie și mister. ✎

ISTRATE
Transport Intern si International
Sibiu, 550137 str. Calea Surii Mici, Nr. 70

Fax: +40 269 206317, Mobil: +40 730 641625; +40 730 641623
Email: istratecom@gmail.com

PENSIUNEA PALAZZO
★★★



✉ Doriana Tăut

LES GOULUS



© FITS Sebastian Marcovici



© FITS Sebastian Marcovici

Un amestec de zâmbete îndrăgostite, gene clipind jucăuș, costume scandaloase și mult curaj a reușit să descrețească frunțile sibienilor, luni după-masa, pe pietonala Nicolae Bălcescu, când trupa pariziană Les Goulus și-au început periplul spectacular cu reprezentația stradală *Cupidonii*.

Francezii au pupat toate fetele din public și s-au auzit exclamații când cei trei eterni amorezați, costumați numai în pânze albe, foarte sumare, dar înarmați cu arcuri și săgeți puternice, ce pot subjugă pe oricine sub vraja dragostei, defilau pe pietonală și atrăgeau privirile tuturor domnițelor, indiferent de vârstă. Unele dintre ele, cele mai norocoase, desigur, reușeau, la rândul lor, să capteze atenția actorilor și atunci aceștia se năpusteau asupra lor, acoperindu-le, din cap până-n picioare, cu sărutări.

Pentru publicul sibian, versat, însă relativ cuminte, a fost o experiență destul de temerară să urmărească toate intruziunile scandaloase în intimitatea doamnelor, dar și a domnilor așezați la terase sau în magazine, oameni care priveau pasivi, oarecum detașați de toată nebunia festivalului. „Nu-i bai, îi *tiatru*”, se auzea tot mai des și aceasta părea că justifică totul, iar cei vizați se relaxau și deveneau mai jucăuși. Aceeași reacție au avut-o și seara, când cei trei cupidonii s-au metamorfozat în dresori de

cabaline cu nume celebre, în spectacolul *Călăreții*, premiat de patru ori, în patru colțuri ale lumii. Este povestea a trei călăreți care vor reprezenta Franța la Olimpiada din 2016, care au început deja antrenamentul și ne fac o demonstrație de dresaj. Bineînțeles că armăsarii nu ascultă întotdeauna, iar publicul este luat prin surprindere, adesea, de ieșirile lor ludice din sfera disciplinei. Și, pentru ca tabloul să fie complet, este invitat pe scenă și un voluntar din public, care devine obstacol viu în calea cailor neînfrigați.

O demonstrație de expresivitate și umor franțuzesc, o adevărată lecție de actorie și o frescă internațională sunt doar câteva din posibilele apelative pentru spectacolul *Călăreții*, care a reușit să țină publicul cu atenția vie, chiar și în timpul ploii, care începe să devină o prezență a festivalului.

În tumultul evenimentelor perindate în ritm alert este posibil ca uneori să pierdem esențialul, anume faptul că arta teatrală, indiferent de natura ei, este inventată ca să ne bucure sufletele și ca să ne împlânzească pe unii față de ceilalți; tocmai de aceea trupa Les Goulus s-a bucurat de un real succes și în urbea noastră, iar spectacolele lor respectă în totalitate regulile nescrise ale actului artistic, declanșând deconectarea prin teatru. ✉

MARQUARDT

Gândește global,
Acționează local

real-

greiner
packaging



✎ Oana Bogzaru

📷 Translated by Oana Călbăjos

CLEAR TEARS, TROUBLED WATERS



📷 © FITS Sebastian Marcovici

I've always had a soft spot for dance performances and therefore I'm willing to take the risk of a subjective review. They are different, they have a special energy and, unlike theater, they demand more and they challenge you to think beyond the conventional power of speech. After *All is well*, *Continue* and the *Circa* ensemble show, you get used to the atmosphere of a dance performance and you can guess what comes next. *Clear Tears, Troubled Waters* will not disappoint as a physical performance and interpretation. Movement is almost mechanized, mathematically calculated so that dancers provide a technically clean and honest performance.

The most difficult thing to identify in choreography is the concept, the engine, the brain that generates the full sequence of movements, gestures, glances and anything else that contributes to the unraveling of the "mystery". For at least one hour you can feel like Sherlock Holmes trying to solve a puzzle. In this respect, choreographer Thierry Smits is playing with us, for all the time you feel that you do not fully get the idea, that you miss out on something. The seven young dancers perform flawlessly, but what is this show really about? Behold, I take on the role of Sherlock Holmes.

The first piece of the puzzle is in the title. Water dominates as a primary element and evolves along the clear/troubled contrast. The choreography relies on this symbol of water and tries to restore its fluidity and at the same time, the impossibility to define it. Although the dancing is impressive, it does not create a unified movement, a whole. The structure of the performance is similar to a water flow, sometimes having a smooth flow, sometimes meeting an obstacle and then the energy bursts. In this way dramatism is spread evenly throughout the show. In fact, the pace oscillates between these two values of tears and troubled waters and it doesn't rise higher. It is a shame that the movement does not reach any climax, on either the individual or

the collective level of the group. The dancers are constantly controlling and subduing it.

A second piece of the puzzle is the original live music, which sometimes creates the impression that you're in a vortex. The sound is like water, undefined, often awkward and deafening. Against this background, occasionally, dancers suffer from respiratory failure, being choked by this world. The musicians achieve auditory effects, sometimes the sound is as imperceptible as a tear, other times it is rough, dull and heavy like troubled water. Good title, good music, and now what? The scenery is made up of hanging poles, which in the process turn into a giant torch, and finally they are withdrawn from the stage: amusingly or not, they reminded me of the movie *War of the Worlds*. They have something alien and unnatural and it's interesting to imagine how this strange scenery supports the choreography. Their light immobilizes and hypnotizes. Why this happens and to what effect and what incantation would set us free from their power remain mysteries. Sherlock Holmes is still looking for answers.

As far as the dancers (characters) are concerned, they do not sufficiently develop relationships, which are usually plentifully exploited in choreography. Dancers do not become characters as the contact between them is almost mechanized, flat and, for some reason, they fail to relate to one another.

They only perform a set of movements together. Sherlock Holmes has found four pieces in the anatomy of this performance. Examined piecemeal, the show might lose its charm, but taken as a whole it awakes feeling of loneliness, of non-identity. *Clear Tears, Troubled Waters* is a picture of an organized chaos in which the painter expresses regret and compassion, because this chaos controls, subdues and smolders like a volcano ready to erupt any moment now. ✎



✎ Delia Marinescu

📷 Translated by Bogdan-Alexandru Onofraş

BERNARD FAIVRE D'ARCIER: „A FESTIVAL IS AN INFORMAL SCHOOL”

” A festival is an informal school, which must sustain contemporary creation with the help of atypical projects, through its timespan, form and scope, and the public must react”. This is what director of the Avignon festival, Bernard Faivre d'Arcier, highlighted, during the *Future of Festivals in Europe* conference, which he held alongside the Romanian theatre critic, George Banu.

Recently, there have been more and more festivals simply for economic reasons, because of the economic impact they have on the local community and on tourism. Bernard Faivre d'Arcier indicates that these are not creative festivals and insists that true festivals support artists and facilitate dialogue. These festivals have tourist purposes as well, but they never forget their artistic and cultural objective, nor their educational end. Furthermore, according to d'Arcier, festivals must never lose sight of the high cultural standards which they aim to achieve, even when it comes to street performance, for example.

One of the aspects that d'Arcier and Banu insisted on, was related to the topic of the twentieth edition of the Sibiu International Theatre Festival, „Dialogue”. Thus, d'Arcier remarked that the festival needs to reconnect with its origins, by continuing the initiative of Jean Vilar (the founder of the Avignon Festival) of confronting the public, of convincing the spectators to discuss informally, to engage in debates. Even if the work speaks for itself, the director must participate in numerous meetings with spectators; he must explain and answer questions, because the public's reactions are of utmost importance.

Speaking about the early beginnings of the Avignon Festival, D'Arcier states that at first it resembled a summer theatrical season of the French theatres rather than a festival, having been intended for a small circle of those who loved the style of Jean Vilar. It began to thrive once young artists were



© FITS Dragoș Dumitru

✎ Alina Alexa

📷 Translated by Adela Tudorache

THE FESTIVAL: A contemporary Agora, a place for controversy and debate

“The man who changed the notion of festival, as manifestation of the art of theater and of all the other arts, who promoted a different kind of interaction between audience and artist, Brenard Faivre d’Arcier, director of the Avignon festival,” as he was introduced by Constantin Chiriac, is also the one who changed the way in which we enjoy SIFT today, through an intense collaboration with the Sibiu team. The director of a festival, whether artist or manager, leaves his mark on the atmosphere of the entire event, setting the tone, a tone that is still maintained after his departure. The identity of a festival director blends with the festival itself.

In a friendly dialogue with George Banu, the present and the future of European festivals (with reference to Avignon) are seen from a perspective that emphasizes the crucial importance of interactivity. The audience, the core of the festival, has to be challenged in order to be active, to take part in debates, to participate, to “be there”, to meet the actors, the directors, the festival being a school for “the training of audiences”. During a festival, the “usual” means watching several performances a day, discussing reactions, responding emotionally to the cultural act.

Thus, a new powerful community connection is created, as the festival turns into a place for debate, which ensures the evolution of art. The festival is a contemporary agora, where, the audience, alongside actors, politicians, philosophers, artists, and intellectuals, participate in a great continuous debate where general dialectics becomes a current of opinion and a direction of development.

Brenard Faivre d’Arcier felt the importance of the “direct exchange” and encouraged the spectator to meet with the actor after the performance, to know him as he or she is in real life, not just on the stage, to understand the fact that the image of the artist may differ from that of the individual, and thus to understand him/her. His conception of the notion

of festival, as well as his view of politics as a way of thinking or as creative work have become rules observed by all the important festival in the world.

At the beginning, the theatre festival was merely an occasion for public entertainment, during long summer days, when everyone wanted to relax, and was commonly regarded as being unconnected with local politics, which had little interest in supporting and financing it. The two worlds have come closer together, turning the event into an educational and participative activity, into a permanent object of study.

The Avignon festival was taken out of this summer holiday routine and brought into the modern era by addressing the issues of internationalization, of the need for debate and exchange of ideas, of the diversification of the arts included in the festival (contemporary dance, movie, paintings, etc.). Controversy and the audience’s participation in this dialogue with the artists, as the nucleus of all cultural activities, has become a European trend.

Immediately after World War II, nations tried to become reunited in spirit by creating festivals. Nowadays, the great number of festivals is a good sign, but we should be able to tell the difference between artistic festivals and those organized for economic and tourist purposes. In France, they say it is hard to find a city without a festival, which is a good opportunity to promote and boost the local economy. The important thing is that these festivals should also have a cultural and educational objective, always maintaining high artistic standards. The audience has to face the live artistic experiment, to see new approaches, some of which fulfill while others frustrate their expectations, because this is the only way they can evolve.

The regional festival is a new model of cultural organization that extends the artistic experiences. “Autumn in Normandy” is such an example. Although the main stage remains the pedestrian area, it moves from city to city, inviting the audience to enjoy an experience that extends both temporally and spatially, all the while maintaining the idea of direct dialogue. It is important to define and affirm the identity of a region, which is essential now, when Europe has been undergoing successive crises.

Brenard Faivre d’Arcier, director of the Avignon Festival

A great festival reformer, Brenard Faivre d’Arcier promoted, in France and then throughout Europe, a new way of thinking about culture, of encouraging young artists and of finding new financing solutions for art. He also promoted global cultural exchanges, setting up strong partnerships with Asia. Bernard Faivre d’Arcier was able to see beyond the stage, to understand the role of those that create the cultural act in its technical dimension, and the founding of schools with training programs in this field has become a reality in Avignon. 📌

invited to the festival, and once other types of art were included, types which were not considered noble by the theatre-going public: dance, or the films of Jean-Luc Goddard. In this way, Vilar created a festival of confrontation, a tradition that must be continued today.

Concerning the cities in which the festivals unfold, d’Arcier and Banu noticed that large festivals take place in small cities because of the atmosphere that is created in the streets, the pedestrian area being the central venue of the festival. George Banu highlighted that all capitals enjoy the privilege of having a festival; however, in big cities the energy is not felt in the same way.

Asked what happens in the local community after the festival ends, d’Arcier stated that a festival is an event that takes us out of our everyday localism, and that festivals must have an international impact, because they are created and destined for spectators that come from all over the world. 📌



✎ Lucia Bucurenciu

📖 Translated by Georgiana Ardelean

WHEN EVERYONE IS LAUGHING, IT BECOMES EASIER TO OBSERVE THE BODIES: THEY BECOME TRANSPARENT, THEY LOSE THEIR CONSISTENCY, THEIR WEIGHT AND THEIR SCENT

SITF goes on tenaciously and every day the reading shows present new, refreshing texts that have enjoyed international success because of their deliberate downplaying of the austere conceptions regarding contemporary drama. Going against the traditional construction of drama and avoiding commercial theatre are two defining aspects of Rodrigo García's work, a special guest of the event which took place on the 10th of June at the Humanitas bookshop.

Death and Reincarnation in a Cowboy is the outcome of unassumed maturity, the effect of a flood of involuntary reflections, replete with bitter lyricism. It is similar to a testament reconfigured in the form of monologues that remains passive to the twists and turns of the text. These "cowboy Dialogues," to use the expression chosen by the author in the short presentation, draws our attention to an imperfect character, one who doesn't distinguish himself by anything spectacular, but who meditates like a sphinx, blurring any perceptible distinction between theatre and life.

The performance given by the first year students of the Department of Drama and Theatre Studies at LBUS contains elements that reflect some distinct features of Bogdan Sărătean's style. His penchant for musical insertions, the witty humour that softens the roughness of the text and the transfer of abstract passages onto the visual level have enriched, once more, the dramatic discourse. It is an approach far from easy to achieve because the Argentinian playwright "distinguishes himself" through his own very special modes of expression, as the translator Luminița Voina- Răuț argues.

For a public already accustomed to the taste of the reading performances, the presence of critics providing pertinent feedback on the overall meaning and effect of a dramatic creation is not a novelty. This time, Miruna Runcan and Andreea Dumitru emphasized the role of rhythm – both on a literary



© FITS Sebastian Marcovici

level, and also on the level of the performance they had attended. As Andreea Dumitru pointed out, Rodrigo García's texts have stirred various "virulent reactions" and are often preferred by the young artists. However, the most valuable contribution to a better understanding of the reading came from the author himself, who said he was flattered that his work appealed to young students.

The discussions that followed, moderated by Cătălin Ștefănescu, focused on the *ars poetica* type of discourse, with which the playwright regaled the spectators. Few writers evince such readiness to discuss their sources of inspiration or the way in which they relate to the thorough analysis of their work. In this case, we are dealing with someone who writes for society, not only for a select group of performing arts professionals. Exploring "the liberties we don't have in our everyday life," Rodrigo García offers a theatrical experience that no longer surprises by the topics it tackles, but by applying a shock therapy to a practice that runs the risk of becoming obsolete if it remains confined within the absurd limits of traditional theatre. 📌



✎ Alba Stanciu

📖 Translated by Mădălina Prunici

TARTUFFE: CLASSICAL AND CONTEMPORARY

The staging of Laszlo Sandor (The Novi Sad Art Academy) frames the conception of Moliere's play *Tartuffe* in the field of "the theatre of words," a theatre of the textual correctness and of the "moderate" stage conflict, expressed verbally. In this stage version, the play of the French classic is updated, and the plot games, the mental manoeuvres, the sudden turns of events that lead to the denouement are perfectly understood by the contemporary audience.

The first contact with the performance, before entering the hall, is the mingling of the actors with the audience, and this turns the dramatic intricacy into an ordinary situation. The public enters the hall to the sound of a background voice, with harmonious resonances borrowed from Slavonic church music. The discrepancy between the style of the *rococo* costumes (wigs, make-up, the few props, the behaviour, the studied gestures, body movement, and posture) and the choral harmonies of the Eastern Church creates an atmosphere that has nothing in common with the French classical one, whose pomposity and nobility the director Laszlo Sandor carefully seeks to capture and though only briefly sketched, they are visually efficient.

The stage is empty: the only scenery used is an altar made of removable blocks, dedicated to Tartuffe. The plot games are ingenious and hilarious, expansive, covering the whole space punctuated by small improvisations, with a lot of dynamism and variety.

The first part of the play focuses on the theme of obsession and religious fanaticism. The director insists on every detail of the changes and modulations in behaviour, on the monstrosity that crushes the will power and the aspirations of others; he sketches physical deformation brought about by psychological crack-up, contradictory states, the presence of the grotesque. The director proposes a parody of the simpleton, of the individual who is being mocked at, of a puppet that is either



© FITS Sebastian Marcovici

aggressive, or incapable of fighting back, and lives in a world of religious illusions. The main character, Tartuffe, is a subtle embodiment of the lack of conscience, who feeds on the pleasure of harassing and confusing people, a scoffer, a true master of the games of power and influence.

This version of Molière's play *Tartuffe* is a coherent performance: it progresses smoothly, the characters have clear objectives and motives, and are very well constructed psychologically. The staging of scenes gives priority to the dramatic and especially theatrical value of the discourse, of the word. The situational games with persuasive purposes (warnings, set-ups, etc.) make up the most interesting part of the show, because it involves the whole of an actor's power of persuasion, with its entire arsenal: words, facial expression, gesture, body movement.

The performance has the advantage of displaying a "decent" spectacularity, a theatricality that is limited to the art of the actor, who does not rely on any other support meant to impress. 🎭



Carmen Stroia

BUNICUȚELE



© FITS Paul Băilă

Este luni seara, este frig și plouă, iar pietonala Nicolae Bălcescu pare a fi abandonată. Doar câteva suflete o traversează în grabă (poate de la serviciu) morocănoși, uzi, fără umbrelă, adăpostindu-se sub streșinile caselor vechi, ori prin magazine. În acest decor apar, de nicăieri, trei bunicuțe gălăgioase, care sunt în stare să facă tot ce le stă în putere să scoată pe oricine din fire. Lumea parcă a uitat de vremea neprielnică și s-a strâns în jurul doamnelor îmbrăcate identic, în rochii lungi și îndoliate, cu dantele la gât, machiate în cel mai mic amănunt.

Se știe deja, că, în viață, individul trece prin mai multe etape, în care se instalează așa-numitele *crize ale vârstei*. La vremea bătrâneții, oamenii devin, uneori, de neînțeles, precum copiii, de multe ori se comportă ciudat și au mai mult curaj decât ne-am fi dorit. Pe lângă acest aspect, există și o diferență de gândire între generații și adesea se nasc discuții contradictorii. Dar *Bunicuțele* prezentate de compania Theatre Irrwisch din Austria sunt mai vesele și mai moderne decât niciodată. Cei trei actori care joacă în travesti apar cu poșete, o sticlă de șampanie, un cărucior cu roțile și cu un zâmbet larg; fură din magazine, flirtează și chiar sărută un tânăr, fac poze cu spectatori, învață mersul pe bicicletă, caută prin gunoaie.

Bineînțeles că nici accidentele nu lipsesc. La un moment dat, o bunicuță cade, și lasă întreg publicul mut, ca pe urmă să se ridice rușinată și să treacă la o altă năzbâtie. Într-un final, șampania este desfăcută, ca la o mare sărbătoare, obiectele furate sunt restituite, iar noi, cei din public, realizăm din nou că, în ciuda faptului că pot fi deranjante, societatea are nevoie de mai multe doamne în vârstă.



© FITS Sebastian Marcovici



© FITS Paul Băilă



Yuki Sakamoto
Traducere de Sara Timariu

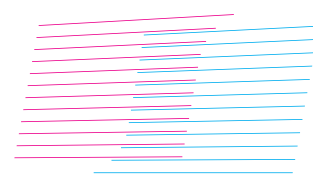
RELIGIA ÎN TEATRU

În amurgul zilei de luni, când cerul era luminat slab de soarele ce cobora dincolo de orizont, s-a jucat musicalul *Godspell*, la Cetatea din Cisnădioara. Din distribuție au făcut parte studenți ai Departamentului de Artă Teatrală din cadrul Universității „Lucian Blaga” din Sibiu. Participarea lor la festival este o mare șansă, dar și un minunat privilegiu. *Godspell* este un musical modern, bazat pe episoade din Evanghelia după Matei și fost inspirat de o serie de filme pe care Iisus le-a spus discipolilor Săi, în ultimele sale zile de viață. În prima parte, pe fundalul unor cântece rock și balade, sunt înscenate diferite episoade din viața lui Iisus și a ucenicilor lui. Cea de-a doua parte începe cu trădarea lui Iuda, unul din ucenicii lui Iisus, și se termină cu crucificarea acestuia.

Să privesc înscenarea unei povești din Biblie într-o cetate a fost o experiență care m-a îmbogățit semnificativ. Chiar și tunetele și fulgerele au adăugat un plus de efect piesei. Interpretarea actorilor nu a fost lipsită de defecte, dar mi-a evocat, prin prospețime, un talent de calitate a unui diamant încă neșlefuit. Nu am văzut niciodată acest musical pe Broadway, West End sau în Japonia, dar mi-au plăcut numerele muzicale și sper să le pot vedea regizate de către mine într-o zi. Dar noaptea trecută, în timpul spectacolului, m-am gândit că totuși ar fi cam dificil ca acest tip de poveste să fie pus în scenă în țara mea natală, Japonia. În Japonia, sunt companii și trupe de teatru care sunt specializate în musicaluri. Fani ai musicalurilor și actori specializați în acest tip de spectacole călătoresc prin toată țara doar pentru a putea lua parte la aceste musicaluri. Cei mai mulți dintre fanii musicalurilor cunosc multe astfel de spectacole de pe Broadway și sunt încântați de ocazia de face parte din public.

Dar *Godspell* este o excepție. Chiar dacă a fost interpretat de câteva ori, nu a devenit faimos peste noapte. Nici măcar titlul nu este cunoscut printre fanii de musicaluri. De ce oare? Acest lucru se întâmplă deoarece are la bază religia și creștinismul. Cea mai populară religie în Japonia este șintoismul, urmată de budism. Procentul de creștini se află sub 1 în întreaga Japonie. În ciuda faptului că oamenii zic, „cred în șintoism” sau „sunt budist”, cei mai mulți dintre ei nu cred, într-adevăr, nici nu practică doctrinele acestor religii. Se spune că japonezii nu sunt foarte preocupați de religie sau credință. Unii chiar se tem de oamenii religioși deoarece au fost multe crime comise în numele diferitelor religii. Ca să fiu sinceră, eu sunt creștină. De aceea iubesc cântecele din *GODSPELL*. Dar câteodată ezit să spun „sunt creștină” în Japonia, deoarece, dacă o fac, oamenii mă privesc adeseori diferit. Religia este legată profund de țara cât și de cultura respectivă. În Europa și în America, mulți oameni cunosc poveștile din Biblie, chiar dacă nu sunt creștini. În Japonia, cultura este bazată pe budism și șintoism astfel că oamenii nu aud niciodată despre poveștile Bibliei decât dacă merg la biserică. De aceea este greu pentru japonezi să înțeleagă povestea din *Godspell*. Pe de altă parte, se poate spune că prin cunoașterea religiei unei țări se poate înțelege și cultura ei. Mai mult de atât, introducerea religiei într-un musical reprezintă o cale pentru oameni de a înțelege alte culturi.

Felul în care au actorii folosit și au luminat crucea m-a mișcat până la lacrimi. Am simțit ca și cum ar fi fost un mesaj de sus, care îmi spunea să deschid ușa inimii mele și să găsesc o cale de a face posibilă punerea în scenă a acestui musical în Japonia. ☑



INTACT
MEDIA GROUP

SUSȚINEM VALORILE ROMÂNEȘTI



Acustic doar HITURI!



EDITOR ȘEF: Ion M. Tomuș, Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

ECHIPA:

Ana-Maria Băndean, Lucia Bucurenciu, Adina Katona, Delia Marinescu, Nina Noh, Yuki Sakamoto, Lavinia Șerban, Alba Stanciu, Livia Stoica, Carmen Stroia, Doriana Tăut, Andreea Tudosă

Oana Bogzaru, Oana Medrea, Lavinia Șerban: Departamentul de Studii Teatrale, UNATC I.L. Caragiale, București

COORDONATOR TRADUCERI: Anca Tomuș

ECHIPA TRADUCERI: Gabriela Fechete, Georgiana Ardelean, Oana Călbăjos, Sabina Andreea Savu, Diana Mureșan, Adela Tudorache

ISSN 2248-1776

ISSN-L = 2248-1176

DTP deAdMAR
Tipărit la printatu.ro



Facultatea de Litere și Arte
departamentul de artă teatrală
MINISTERUL EDUCAȚIEI, CERCETĂRII, TINERETULUI ȘI SPORTULUI
UNIVERSITATEA „LUCIAN BLAGA” SIBIU



Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu



© FITS Mihaela Marin



© FITS Sebastian Marcovici

10 iunie
2013



© FITS Paul Băilă



© FITS Mihaela Marin

Boromir

împarte bucurii.

ROMEO și JULIETA

de William Shakespeare



DISTRIBUȚIA (ÎN ORDINE ALFABETICĂ)

ANTON BALINT PAUL BONDANE CLAUDIU FĂLĂMAȘ ANDRADA GROSU ALEXANDRU MALAICU IULIA POPA
ANDRADA POPLĂCEAN TUDOR RĂILEANU CĂLIN ROAJDĂ MIHAELA ȘANDRU ALEXANDRA ȘERBAN

TRADUCERE ANCA TOMUȘ DRAMATURGIA BOGDAN SĂRĂȚEAN MUZICA ORIGINALĂ MC MATLI ȘI CLAUDIU FĂLĂMAȘ LIGHT DESIGN IANCU UNGUREANU

REGIA BOGDAN SĂRĂȚEAN