



aplauze

Anul XXII / nr. 6 / 17 iunie 2015



aplauze





Adina Katona

ŠKODA



Bursa de spectacole și Dimensiunea europeană cu implicarea comunităților

Bursa de spectacole din cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu funcționează ca o structură independentă care dă șansa artiștilor, promotorilor și celor care lucrează în domeniul cultural să poată să se exprime dincolo de ce înseamnă o selecție oficială a unui festival internațional

„Bursa de Spectacole va putea profita de marile nume care ajung aici și va da o șansă tuturor vocilor, deoarece, fără această liberă circulație și fără dialog nu vom putea avea deschidere și prosperitate,” precizează președintele festivalului, Constantin Chiriac. Luni, în prima zi a Bursei, s-a dorit facilitarea întâlnirii tuturor orașelor care au intrat în competiția pentru Capitala Culturală Europeană pentru 2021. Constantin Chiriac a atras atenția și a făcut un apel, pe această cale, că România este singura țară care nu a pus cultura ca motor de atragere a fondurilor europene.

FITS – loc al valorizării capitalului uman și social

Primul dintre invitații care a luat cuvântul a fost Sergiu Nistor, consilierul pentru Cultură și Culte, cu dublă calitate de reprezentant al președintelui și fost comisar pentru Capitala Culturală Europeană în 2007 din partea Ministerului Culturii. El a spus că Președintele României nu este un for de atestare a valorii culturale, ci el acordă înaltul patronaj acestui festival în semn de recunoaștere și încurajare a rolului social, a impactului asupra creșterii identității a unei astfel de manifestări. „În viziunea președintelui, o țară modernă și europeană este o sumă valorizată a acestor identități culturale,” a spus dânsul. „În plus FITS este un loc al valorizării capitalului uman și social al Sibiului. Rezultatul alegerilor prezidențiale este pariul pe cultură, că orașele din România nu se disting în mod definitoriu prin numărul de locuitori, ci prin forța prin care-și afirmă valorile. Important este faptul că România are oportunitatea de-a avea a doua oară o capitală culturală.”

Beneficiile materiale și spirituale ale culturii

Al doilea invitat, Bogdan Stanoevici, secretar de stat în Ministerul Culturii, subliniază și el faptul că una dintre direcțiile principale de dezvoltare a unei țări este cultura, alături de educație și sănătate. „Din păcate, nu vor fi niciodată suficienți de mulți bani pentru cultură, dar considerăm în Ministerul Culturii că a venit momentul ca ceea ce numim cultură, în general, să nu mai fie considerată ca o Cenușareasă a economiilor naționale, ci să iasă din culise și să vină pe scenă,” a mărturisit acesta.



FITS Adrian Bulboacă

Cultura este generatoare de locuri de muncă și de câștiguri economice prin tot ceea ce se întâmplă în jurul activităților culturale. Odată cu investirea unui oraș ca fiind Capitală Culturală Europeană, va urma și o mare strângere de fonduri. Astfel, intrările financiare nu sunt deloc neglijabile, iar asta confirmă faptul că, desigur, cultura este aducătoare de beneficii, atât spirituale ci și materiale.

11 orașe românești aspiră la titlul de Capitala Culturală Europeană

Karel Bartak, directorul programului *Creative Europe*, în cadrul Comisariatului pentru Cultură, Educație și Multilingvism, a vorbit despre conceptul de Capitala Culturală Europeană, care s-a dezvoltat pe parcursul celor 30 de ani, iar pe baza experiențelor și a celor învățate acest concept a devenit mai ambițios, iar orașele participante sunt tot mai inovatoare. „În trecut ne axam pe patrimoniul cultural și importanța dimensiunii culturale a orașului, iar astăzi programul este unul inovator, *out of the box*.” Dimensiunea europeană este foarte importantă, implicarea societății dar și integrarea culturii în societate. Secretarul de stat de la Chișinău, Gheorghe Costică, mărturisește că depășirea problemelor politice și economice se poate face prin intermediul culturii, însă politicienii nu conștientizează asta.

Chantal Moreno, directorul regional al biroului pentru țările din centrul și estul Europei, apreciază că FITS este și un festival francofon, care are la bază o mulțime de valori, printre care cea mai importantă este diversitatea culturală și lingvistică. Cultura este foarte importantă pentru dezvoltarea unei țări și, mai ales, ca parte integrantă din societate.

Christophe Pomez, director al Institutului Francez și atașat cultural, a invitat orașele care au intrat în competiția Capitala Culturală Europeană pentru 2021 să-și răspundă la câteva întrebări ca: ce vei face dacă nu vei fi selectat? Ce vei face cu titlul? Care va fi dimensiunea europeană, ce fel de oraș european vei fi? Ce implicare vor avea cetățenii orașului? Ce guvern va asigura independența artistică și cum se poate preveni destabilizarea ei?

Frecvent întrebat cum ar trebui să arate conceptul orașului pentru competiție, Cristian Radu (fostul coordonator general al programului Sibiu Capitală Culturală Europeană) mărturisește că este o întrebare al cărei răspuns se află chiar în titlu. Succesul este împărțirea responsabilităților și înțelegerea trecutului, care trebuie făcut vizibil: „Un trecut important este ca un piedestal”. ■



✉ Diana Nechit

EU
JAPAN
fest

Teatrul oriental: între utopie și realitate.

George Banu în dialog
cu Kazuyoshi Kushida și Masahiro Yasuda



© FITS Mihaela Marin

Conferința *Teatrul oriental între utopie și realitate* de luni, 15 iulie 2015, de la Librăria Habitus, marchează un moment foarte important al „poveștii japoneze” ce se scrie în FITS, dar și în istoria modernă a teatrului sibian și anume prezența pe scena sibiană a mai multor producții japoneze, dar și a unor mari regizori ce au ales să vină să lucreze cu colectivul de actori de la TNRS. Evenimentul a avut și o dimensiune editorială, și anume lansarea cărții lui George Banu: *Japonia: imperiul teatrului*, la editura Nemira. Aceste duble ipostaze ale evenimentului de la Librăria Habitus se înscriu în acea nevoie firească de cunoaștere a identității, a individualității celui alt. Străinul a fost mereu perceput dintr-o perspectivă a stranieții, a unei fascinații a cunoașterii care, în Occidentul sfârșitului de mileniu, a început să slăbească. Mutația s-a îndreptat pe o perspectivă a exotismului, a unei cunoașteri, ce vine dintr-un consumerism de tip cultural și nu dintr-o nevoie a spiritului. George Banu i-a avut alături pe invitații săi Kazuyoshi Kushida și Masahiro Yasuda, prezențe artistice de marcă ale spațiului nipon, dar și constante ale peisajului teatral sibian, într-un periplu conversațional ce a încercat să surprindă ingredientele acestei fascinații pentru

spațiul teatral oriental perceput de imaginarul european ca pe o zonă a magicului, cu măști savant compuse, cu grimase și atitudini ce perindă prin fața ochilor noștri întreaga tipologie a *comediei dell'arte*, reinterpretate în teatrul kabuki. Miza conferinței a fost încercarea de a surprinde realitatea artistică de astăzi cu cele două componente: spectaculară și filosofică, conceptuală. În acest context, al interesului pentru spațiul teatral nipon, George Banu amintește despre o recentă expoziție pariziană consacrată teatrului japonez, *De la Onagataka la Mata-Hari*, care a adus în prim-plan acea predispoziție a publicului spre zona comercială. În contrapondere, Sibiu apare în opinia intervenienților, un spațiu privilegiat de receptare a culturii teatrale nipone, primit cu deschidere și cu o sensibilitate apropiată. Legătura de suflet a lui Constantin Chiriac cu teatrul japonez permite publicului sibian un acces imediat la producții teatrale ale unor regizori din Japonia: *O poveste japoneză, Fantoma e aici*, sau la producții japoneze aflate în festival, *Vicleniile lui Scapin*, ori să urmărească în desfășurare proiecte teatrale complexe, precum *Titus Andronicus*. Se simte nevoia unui dialog cultural-teatral între cele două spații identitar-culturale.

Cartea lui George Banu, *Japonia: imperiul teatrului*, este scrisă din perspectiva unui european cu suflet japonez. Ideea acestei sintagme definitorii pentru substanța operei i-a fost dată autorului de un prieten intelectual nipon, care, la Tokyo, i-a spus „Tu nu ești ca americanii, tu iubești teatrul japonez, dar nu vrei să joci în teatrul japonez” și care situează cartea pe linia unui exercițiu de admirație. Analiza lui George Banu vine să desfacă creator și să ne prezinte teatrul japonez în detaliile lui, în protocoalele lui de scenă cele mai intime și ne oferă o imagine necontrafăcută a resorturilor teatrului kabuki și a practicilor sale. Se simte intenția de descifrare semiotică prezentă și în parafraza textuală a titlului, după cartea lui Roland Barthes, *Japonia: imperiul semnelor*. Discuțiile din fața noastră, spectator receptor fascinat de utopia teatrală japoneză, au venit să decodifice practici și tradiții teatrale din teatrul *kabuki* și *no*. *Kabuki* este un teatru ce aduce pe scenă generații întregi de actori, prezența copiilor fiind una importantă în ipostaza lor de receptaculi și deținători ai continuității unei practici teatrale ce altfel s-ar pierde. Totodată, Japonia face din bătrânețea din scenă o mare virtute. George Banu povestește o anecdotă de pe vremea ocupației americane, când unui actor i s-a țipat din sală „Bravo, ești demn de bunicul tău”. Această plus-valoare adusă de bătrânețe este o cauțiune a valorii artistice a unui actor. Tonul conversațiilor a fost unul la persoana întâi, evocator, iar interlocutorii au adus în discuție relația actorului cu sine, cu munca de pe scenă, valențele simbolice ale ritualurilor de intrare și de ieșire din scenă, tehnici de joc, dar și de recepție.

Teatrul japonez nis-are relevat în cele două componente ale sale *kabuki* (dimensiunea spectaculară) și *no* (dimensiunea spirituală). Discursul critic vine să surprindă prezența semiologică a teatrului japonez în cel european și invers, fiind menționați creatorii europeni care au preluat și transformat artistic semne ale teatrului japonez în creațiile lor - Ariane Mnouchkine, care a montat Shakespeare cu elemente de *kabuki* etc. George Banu a rememorat o frumoasă practică japoneză a frazelor cadou, ce ține de acea politețe, de acel rafinament propriu civilizației nipone: „Nu uita că ochiul privește, masca vede”, și care circumscrie teatrul japonez într-o zonă a unei realități ce se dezvăluie prin încifrări succesive aflate la frontiera dintre realitate și utopie. ■

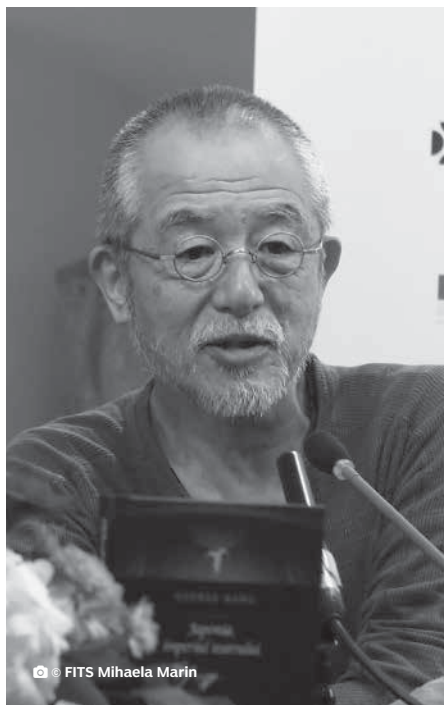


✉ Andrei C. Șerban

Kabuki și cinematografie: imagini suprapuse

Premieră absolută la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, ediția 2015: regizorul japonez Kazuyoshi Kushida își lansează filmul *New Cinema Kabuki: Sannin Kichisa*, prin care își propune să depășească limitările scenei, pentru a transpune pe marele ecran piese din teatrul japonez, în cele mai frapante imagini. Ideea de a combina tradiția niponă cu inovația artificului cinematografic continuă proiectul demarat de Kushida cu ceva timp în urmă, și anume punerea accentului pe experiment, în cadrul tiparului actoricesc specific teatrului *kabuki*, cu scopul de a reinventa o formulă aparte de receptare a acestei ramuri spectaculare. Prin aceasta, în schimb, nu se încearcă o sfidare a tradiției, în sensul de respingere a tiparului prestabilit, ci doar forțarea acesteia în diferite contexte care să permită revalorizarea imaginărilor teatrale japoneze.

Aflat la limita dintre pictural și dinamic, filmul realizat de Kushida este un exemplu de respect regizoral închinat teatrului. Rigiditatea cadrului fix și panoramic al consacratelor înregistrări care, prin distanțarea de tumultul scenei, nu făcea decât să pună întregul spectacol într-un con de umbră, minimizându-i (sau chiar anihilându-i) orice urmă de emoție, este înlocuită de alerte, de succesiune a cadrelor din diferite unghiuri, care punctează o suită de detalii ce ar fi putut fi lesne trecute cu vederea pentru ochiul neantrenat al unui spectator. De fapt, deși filmul de față este transpunerea pe ecran a unei singure reprezentații, regizorul reușește să plaseze discret camere de filmat chiar pe scenă, atașându-le unor figuranți care străbat fugitiv spațiul de joc. Panorama obiectivă, distantă și neimplicată alternează cu cadre și prim-planuri apropiate, de o coloristică specific niponă, contrastantă și seducătoare. Cadrele fixe sunt înlocuite treptat de secvențe alerte, în care regizorul nu ezită să folosească mai multe tehnici care să permită surprinderea caracterului compozițional, imagistic vorbind, a coregrafiei și a mimicii actorilor. Scenografia nu foarte complicată, dar suficient de picturală (întruchipând o oază pe deasupra căreia trece o punte de piatră) se completează cu restul elementelor specifice (machiajul strident, travestiul, coloristica vestimentației) pentru a contura un ansamblu coerent de emoție și imagine. Peste tot și în orice moment, privitorul poate simți cum radiază din spatele imaginii acestei transpuneri demne de



© FITS Mihaela Marin



© www.japaneseartist.net

un *haiku* cinematografic, principiul minimalismului estetic, al puținului care să producă acea sclipire de moment a frumosului. Stilul frapant de redare a colorilor, prin contrastul fundalului întunecat cu paloarea fețelor, străbătute cu delicatețe de umbre albastrii, peste care se așază amprenta sonoră, fie a muzicii improvizate (*stomp*), fie a replicilor voit rostite strident, cu scopul de a marca un contrapunct al aparentei acalmii, măștile demonice acompaniate de grimase epatante... – totul este decupat și așezat în cadru cu priceperea unui fotograf.

Amprenta regizorală a filmului devine un ecou al formulei scenice prestabilite, încercând, astfel, să redea pe ecran, cu naturalețe, dinamismul când temperat, când accelerat al imaginilor scenice. În decupajul final, Kushida, prin maniera sa de a surprinde firul narativ al spectacolului, apelează la un stil asemănător celui folosit de Ang Lee în celebrul *Tigrul și Dragonul*, prin care delicatețea și tranzițiile cromatice sclipitoare alternează cu lentoarea mișcărilor cu caracter ritualic. Scena luptei este esențială în maniera de ilustrare a cadenței mișcărilor, ce captează atenția prin magnetismul conferit de eleganța mișcărilor largi, alternând cu o suită de stop-cadre ce practic spun povestea înaintea cuvintelor.

Mergând pe această manieră de a da întâietate imaginii, ca produs indispensabil interacțiunii cu scena, filmul *New Cinema Kabuki: Sannin Kichisa* se transformă pe măsură ce înaintează într-un elogiu adus fotografiei, a armoniei imagistice, în care compoziția echilibrată a stridentelor (narative, discursive ori cromatice) și dozarea estetică devin mai mult decât un simplu crez. Se pare că, nici în cinematografie, simțul vizual japonez nu se dezmente: amprenta vizuală ia locul firului narativ, așa cum întreaga lume există pentru a sfârși într-o imagine curată și tăioasă, precum un diamant. ■



✎ Cosmin Popescu



Nathan înțeleptul sau bulversarea logicii



© FITS Mihaela Mărin



© FITS Marfa Ștefănescu

O coproducție remarcabilă a Teatrului Național Radu Stanca Sibiu, împreună cu Teatrul Național din Stuttgart, a demarat în a patra seară a festivalului, prin spectacolul *Nathan înțeleptul* (după Gotthold Ephraim Lessing), în regia lui Armin Petras.

Punerea în scenă este rezolvată prin codul artelor vizuale – universul exterior decadent realizat prin decor rezonează cu aspectul fizic degradat și deteriorat al personajelor și, mai departe, cu stările fizice și sufletești ale acestora, stări tumultuoase, tensionate, agitate, *efasate* sau agonice. Vizibila pendulare la nivel vizual a scenografiei marchează mai multe efecte de o înaltă calitate ideatică; abundența, diversitatea și alternarea costumelor, mai ales din prima parte a spectacolului, alături de proiecțiile de fond – de asemenea, exprimate prin animații abstracte, peisaje ambientale sau înregistrări video –, cât și coloana sonoră *live* asigurată prin delicatețea muzicii de țambal – malaxate integral, vor miza pe permisivitatea posibilităților de decodificare, în funcție de percepția fiecăruia relativă la mitul islamic, aflat la confluență cu cel creștin, vor trasa o linie continuă între toate momentele și epocile evocate, fără a putea fixa clar nici măcar un cadru, prin depășirea oricărui reper temporar. Derularea circulară și

în *crescendo* a spectacolului – luat în ansamblu, ocazionalele secvențe de *slow-motion* sau cele de *fast-forward* bulversează logica și abolesc coerența, dar asumă un rol superior prin ajutorarea audienței să se raporteze, prin percepție, la forma care transcende perioade temporare, stări de spirit, adevăruri sau falsuri. Se remarcă două intervenții, două apariții scenice distincte de context, una prin ridicarea din decor a unui Dervish (din persană, *cerșetor*), care pare să ofere câteva didascalii, alături de o parabolă care ar putea funcționa ca o cheie de descifrare a spectacolului, iar alta prin intrarea unui Joker ce manifestă un caracter izolat de implicare. Parabola Dervish-ului ar putea proba un exercițiu de înțelegere: o cameră goală întunecată, în care se află un elefant, iar trei persoane trebuie să identifice și să numească întregul pe care îl ating; prima persoană care atinge piciorul elefantului spune că se află lângă o coloană, cea de-a doua persoană, care atinge urechea elefantului spune că este un evantai, a treia, atingând trompa, spune că este o conductă, dar o a patra persoană, vine cu o lumânare, iluminează spațiul și dezvăluie misterul. Soluționarea conceptuală, cel puțin, sau perspectiva de abordare, ar putea veni prin aceeași manieră a punerii în lumină a întregii problematice. Pe de altă parte, Jokerul, cel care mărturisește despre sine că nu aparține niciunei religii, oferă aspectul de

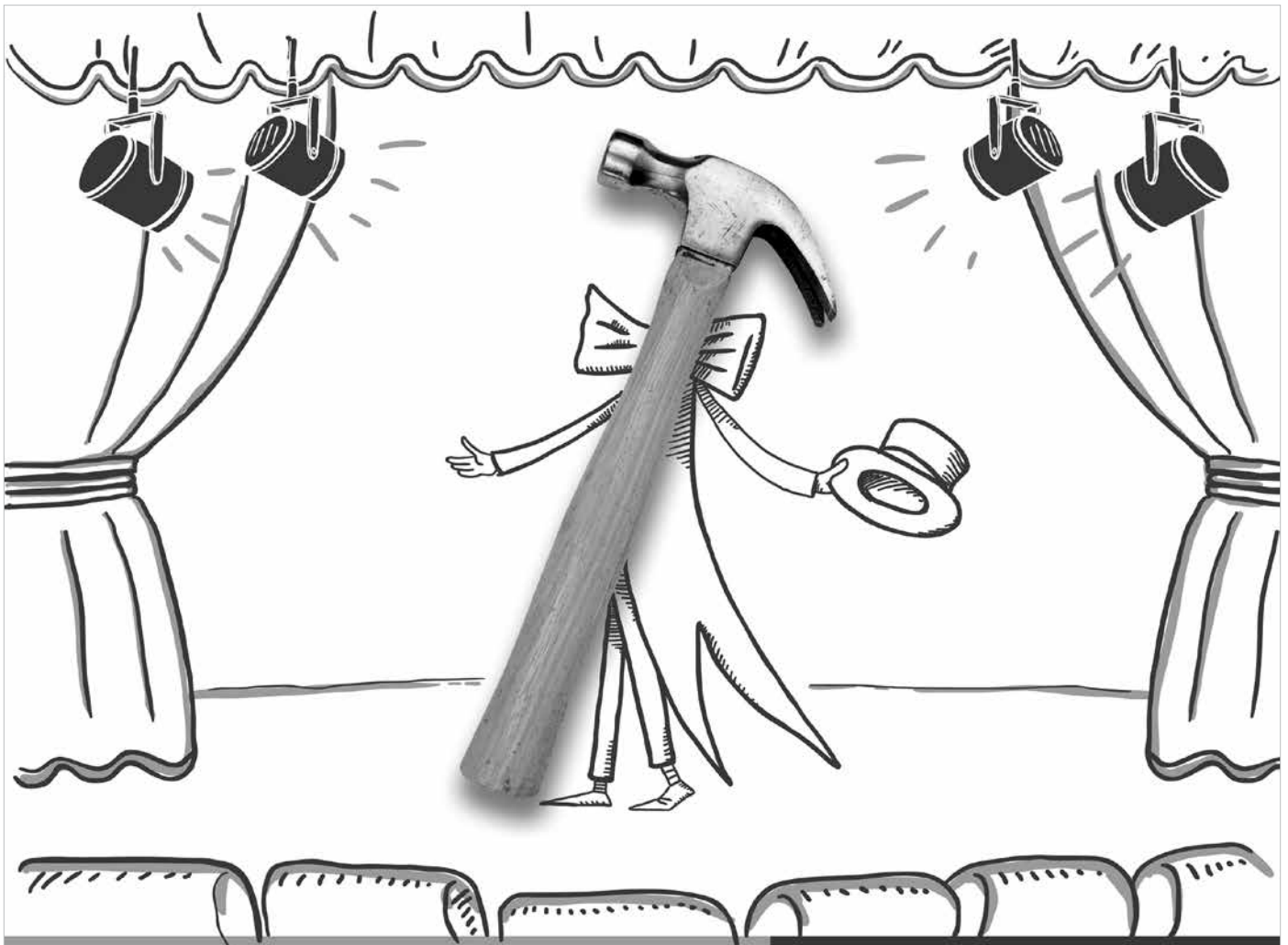
neutralitate, de revocare a unei problematice.

Complexitatea punerii în scenă este redată printr-o serie de factori care participă, totodată, la mutarea atenției și a percepției dinspre latura vizionată pe scenă, înspre latura implicării în moment, înspre latura care, prin vizual, relevă imaginarul.

Interpretarea scenică prin intermediul a trei limbi (română, germană și engleză) și intercalarea, ba chiar suprapunerea replicilor, de cele mai multe ori, înfățișate bilingv, stimulează, încă o dată, plurivalența teatrală și performativă, scoaterea din context, bulversarea.

Procesiunea carnavalescă, elementele de grotesc scenic, ce redau drama într-o manieră comică, lejeră, aceeași derulare circulară, aspectele artaudiene, dar și ideile și opiniile exprimate printr-un conglomerat de limbi, acutizează și înfrumusețează experiența ca spectator, dezvăluie trăiri intense și de naturi contrastante.

Spectacolul *Nathan înțeleptul* are parte de o distribuție remarcabilă, aducând în scenă personalități de renume mondial ca Peter Kurth și Katharina Knap (Germania), Ofelia Popii (România), iar acustica *live* este redată cu măiestrie de către muzicianul Marius Mihalache (țambal), care va face parte din distribuția spectacolului, în ambele țări.



Unii sunt artiști pe scenă,
alții sunt artiști acasă



www.dedeman.ro

e-on

18  69
Staropramen


CARPATICA
BANCA OPORTUNITATILOR



✎ Cristian Gheorghe



CRAMA OPRISOR

Teatrul Morții.

De la Kantor spre realitatea actuală



© FITS Mihaela Marin

Într-o societate profund marcată de evoluția și influența religiei, artele performative continuă să fie un mediu propice în efortul de a atrage atenția asupra puterii de distrugere a războiului.

Armin Petras, regizorul spectacolului *Nathan Înțeleptul*, transformă scena Teatrului Național Radu Stanca Sibiu într-o cameră a memoriei lumii, în care folosește atât amintirile lui Lessing, cât și prezentul tragic care ne înconjoară. Kantor vorbea, după al doilea război mondial despre teatru, introducând termenul *spațiul memoriei*. Într-o anumită măsură, se poate spune că Petras creează, la rândul său, un astfel de spațiu care anulează coordonata temporală liniară a firului narativ., prin inserțiile textuale, ori, la nivel de imagine, prin infuziile din realitatea prezentului și transformă scenariul inițial în juxtaponeri fotografice ale unor angoase universale. Opțiunea pentru refuzul estetizării, luată de către Kantor, în teatrul său este, în cazul lui A. Petras, întoarsă pe partea cealaltă, regizorul german optând pentru o estetică bogată, stratificată, dar cu același efect: recuperarea în actul artistic a *realității intensificate*. Proiectul *Nathan Înțeleptul* este o co-producție internațională ambițioasă,

ce reunește oameni din spații geografice diferite (România, Germania, Palestina), într-o încercare de a realiza o producție cu „scopuri concrete”, nu o punere în scenă clasică; interesul principal îl reprezintă „dimensiunea socială a terorismului și, mai ales, a rasismului”, se arată în descrierea spectacolului. Intenția este lăudabilă, înscriindu-se în tendința (a se citi nevoia) teatrului de astăzi cu o puternică amprentă socială și o chestionare incisivă a realității. Urmărirea reconfigurării societății este următorul pas necesar pentru un astfel de teatru. Doar că *Nathan Înțeleptul* pare să rateze acest pariu, rămânând ancorat în păienjenitul scriiturii lui Lessing, fără a face pași mai apăsați spre o poziționare clară asupra problematicele dezbătute în spectacol. Apelul la toleranță există și rămâne perfect valabil de-a lungul reprezentației, doar că această trăsătură aparține, mai degrabă, dramaturgului, mai puțin viziunii regizorale. În schimb, este de apreciat modul de lucru cu distribuția aflată într-un tur de forță în ceea ce privește comunicarea în trei limbi aproape simultan. Lupta între religii este reprezentată, dincolo de text și acțiune, printr-un procedeu inedit: regizorul îngăduie și, poate, chiar potențează stilul de joc specific al fiecărui interpret(e). Ca într-o

familie disfuncțională, actorii își joacă partiturile în funcție de tradiția școlilor de teatru din care provin, asigurând, astfel, perspective nuanțate și autonome. Regizorul alege să folosească ieșirile din convenția teatrală și scoate spectatorul din condiția de privitor pasiv, fapt ce intensifică impactul emoțional. Pe de altă parte însă, distruge tocmai intenția declarată a spectacolului de a oferi o porție de teatru în care primează dimensiunea socială. Ieșirile din convenție rămân la nivel de gaguri (uneori reușite) ori de admitere a imposibilității depășirii ramei propuse de către dramaturg. „Îl urăsc pe Lessing”, spune actorul care îl interpretează pe tânărul templier, remarcă perfect valabilă din acest unghi de citire a spectacolului.

Războiul este, dincolo de aspectul religios, sau poate tocmai din cauza lui, omniprezent în economia spectacolului și resimțit la nivel corporal de către cei aflați pe scenă. Firul narativ este întrerupt, din când în când, de către un *intermezzo* care marchează o altă bombă căzută, momentul fiind reprezentat printr-o fluiditate a mișcărilor. Se remarcă Ofelia Popii și Katharina Knap, fiecare cu capacități expresive puternice, actrițe de forță, capabile să păstreze atenția publicului printr-un singur gest ori cuvânt. De asemenea, remarcăm scenografia bogată, semnată de Dragoș Buhagiar, dar și participarea muzicianului Marius Mihalache. Un plus de valoare ar fi fost asigurat dacă traducerea (în trei limbi, ce-i drept) ar fi funcționat la capacitatea optimă.

La începutul spectacolului, Nathan este indus în eroare pentru câteva clipe că fiica lui ar fi murit în incendiu, fapt ce îi provoacă o ieșire nervoasă puternică. Curând, însă, constat că zbaterea sa a fost inutilă. Concluzionând, amintim din nou de Kantor, regizorul polonez care a fost puternic influențat în estetica teatrului său de cele două războaie mondiale, pentru a puncta importanța contextului spectacolului propus de către A. Petras. „Teatrul dezvăluie urmele trecerii noastre pe pământ” (Kantor), iar Petras relevă realitățile actuale cu care ne confruntăm. Rămășițele de amintiri tragice, împreună cu pericolul aproape palpabil ca ororile unui război să devină realitate în orice spațiu geografic, transformă spectacolul într-un apel spre echilibru și toleranță, respingând necesitatea ori utilitatea conflictelor. Într-un discurs pro-european, *Nathan Înțeleptul* ne spune că războiul și, în același timp, lupta din considerente religioase, au fost și rămân zbatere inutile, dar încărcate cu suferință. ■

BMW Seria 4 420d xDrive. Consum carburant (/ 100 km): mixt 4,5, urban 5,2, extra urban 4,1, emisii CO₂ (g/km): 118.

BMW EFFICIENT DYNAMICS.
MAI PUTINE EMISII DE NOXE. MAI MULTĂ PERFORMANȚĂ

BMW Seria 4 Gran Coupé
bmw-bavaria.ro



Plăcerea de a conduce

CREAT PENTRU PLĂCEREA DE A CONDUCE.
BMW SERIA 4 GRAN COUPÉ EDIȚIA EXCLUSIVĂ.
39.950 EUR FĂRĂ TVA. ECHIPARE REMARCABILĂ.

Și eleganță, și sportivitate. Și frumusețe, și performanță. Creat să îndeplinească și cele mai exigente cerințe, BMW Seria 4 Gran Coupé Ediția Exclusivă îți oferă plăcerea de a conduce. Plăcere completată de echipamentele pe care le primești: pachet M Sport și M Aerodinamic, sistem de navigație Professional, Head-Up Display. Serviciile de asistență incluse: BMW Service Inclusive și BMW Mobile Care.

Automobile Bavaria
Băneasa
Tel.: 021 200 62 63
www.bmw-bavaria.ro

MHS Motors
București
Tel.: 0372 112 500
www.bmw-mhs.ro

Contempo Cars
Brașov
Tel.: 0268 338 645
www.bmw-bv.ro

Contempo Cars
Sibiu
Tel.: 0269 259 952
www.bmw-sb.ro

Autotransilvania
Cluj
Tel.: 0264 275 010
www.bmw-cluj.ro

Banat Car
Timișoara
Tel.: 0256 228 881
www.bmw-timisoara.ro

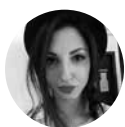
Bavaria Motors
Constanța
Tel.: 0241 559 971
www.bmw-constanta.ro

Ofertă pentru BMW Seria 4 420d xDrive. Ofertă supusă unor termene și condiții, în limita stocului disponibil. Mașina din imagine este cu titlu de prezentare.



ambient.
casa casei tale

 **UniCredit Țiriac Bank**



Eliza Ceprăzaru



Spectacol lectură

Om fără om - Ce se întâmplă cu omul până se face Om?



Piesa de teatru *Om fără om* (*Oriunde mă duc numai de mine dau*) este ultimul text dramatic scris de Valentin Nicolau, înainte de a trece în neființă. Ca un binemeritat omagiu, acesta stă la baza spectacolului lectură coordonat de Bogdan Sărătean, pe care l-au onorat cu prezența invitații speciali: George Banu, părintele Constantin Necula și Ana Nicolau, fiica regretatului scriitor.

Piesa se încadrează într-un modernism reverberant, și încă din primele didascalii descoperim natura suprarrealistă a lumii create de acesta. Autorul dezvăluie, fără nici o subtilitate aparentă, faptul că scena evenimentelor nu este una concretă, ci una simbolică, universală, fiind ancorată în realitatea imediată doar prin semnificații și interpretări. George Banu aplaudă extraordinara și complexa limbă a lui Nicolau, tradusă atât de frumos într-o limbă veche și concretă. De asemenea, textul are calitatea de a reafirma locul modernismului pe scenă: teatrul nu a fost modificat de regizori, ci de autorii care au adresat întrebări tot mai grele scenei.

Prin intermediul personajelor și a acțiunii, textul dramatic comprimă, într-un spațiu nedefinit, natura umană, în toată complexitatea ei. Problematika este una socială și, mai mult decât atât, înglobând-o

totodată, una umană. Valentin Nicolau creează o lume în care domnește boala și neputința, iar subiecții se hrănesc doar cu speranță, cu așteptarea vindecării. Personajele sunt personificările nefericite ale diverselor stări sufletești, atât de nimicitoare pentru Om: neputința, urătenia (de orice natură), slăbiciunea sau păcatul. Părintele Necula e cel care a remarcat că, totuși, personajul cel mai reușit este chiar Valentin Nicolau, nu doar prin calitatea sa demiurgică, dar prin faptul că el este expresia vieții și a ceea ce înseamnă să ți-o dorești – stare a spectacolului ce a dominat continuu relația actor-spectator. Situația creată de text este într-adevăr dominată de iminența morții, dar prin prisma asta, puținul de viață trăită în personaje răsună și mai temeinic în spectatori.

Un alt aspect important al piesei este cel religios. Acțiunea textului are la bază legenda Scăldătoarei Vitezda – povestește despre lacul în care se pogoară îngerul pentru ca primul ce se scaldă în apa tulburată să fie vindecat. Mai mult decât atât, textul are trimiteri directe la Dumnezeu, prin rugăciuni, prin Fericitirile des evocate, chiar prin adresarea directă a Năpăstuitului către Ceruri – o pretenție răstită la întrebări și răspunsuri. Legătura Om-Dumnezeu este cea pe care se clădește principala problematică a

personajelor: Își merită ei soarta, boala și moartea? Ne putem oare complăce în concluzia că Dumnezeu e de vină pentru toate?

Echipa de actori, sub îndrumarea regizorului Bogdan Sărătean, au însumat toate aceste calități ale textului și le-au rezumat la nivel plastic, splendid ordonat. Fiecare detaliu a fost surprins și redat într-o interpretare animată a textului, cu reprezentări concrete ale stărilor și intențiilor și total lipsită de platitudinea pe care, prea des, o riscă lectura. Masa nu a fost înconjurată de actori, ci de personaje; acestea au purtat continuu oglinda teatrală ce a făcut ca spectatorul să se întâlnească mereu cu sine – oriunde s-ar uita.

Spectacolul *Om fără om* este o invitație adresată publicului spre un alt fel de a lectura un text, dar, în același timp, spre infinite feluri de a îl recepta și a îl simți. Pentru că „la început a fost cuvântul”, spectatorul trebuie să se întoarcă în timp, atât cât să se rătească în neant, acolo unde Valentin Nicolau a dat viață unor Idoi și le-a numit personaje. Este o joacă de-a *Ce-ar fi fost dacă n-ar fi fost?* Iar partea cea mai frumoasă este că Omul, din fericire, nu va ști niciodată.



STAR, cardul tău
de cumpărături!

STAR www.starbt.ro
Card





Alba Stanciu



Charlie Mandelbaum: O poartă cât o speranță.

Dansul contemporan: teatralitatea dansului



La intrarea în sala de spectacol, în mijlocul unei aglomerări de oameni dornici de a viziona dans contemporan, anumite evenimente, în diverse puncte încep să se desfășoare, atrăgând și concentrând atenția asupra unui repertoriu de mișcări, puternic contrastant cu verticalitatea și imobilitatea indivizilor ce populează acest perimetru de dinaintea *show*-ului. Treptat, se construiesc relații performer-public, apropieri, atingeri, dansuri între artiști și mai mulți spectatori, care sunt, ulterior, îndreptați și însoțiți pe scările ascendente către sala de spectacol, ajung să fie împiedicați să ajungă, provocați să se îndrepte în alte direcții.

Această introducere, propusă de regizorul coregraf israelian Amir Kolben, fost colaborator al prestigioasei trupe de dans contemporan Batsheva (tot din Israel), nu se îndepărtează substanțial de experiența, strategia și modul de abordare al dansului încărcat de teatralitate. Acesta creează un design coregrafic cu baza în exploatarea fizică extremă, care pune în valoare posibilitățile și frumusețea corpului. Dinamismul compozițiilor de grup este coordonat din direcția mai multor formule

ritmice și configurații melodice, din care sunt nelipsite armoniile tradiționale iudaice, prezente în mod leitmotivic în cele mai multe din montările lui Kolben. Fiind catalogat în sfera dansului non-narativ, calitățile dramatice ale acestui timp de textură coregrafică rezidă în stările conflictuale create din pasajele antagonice între grupul organizat și „spasme” individuale, în mutațiile centrilor energetici ai nivelurilor teatralității. Legătura cu publicul rămâne valabilă, însă într-o altă formă. Din acest moment are loc un raport frontal, nu ca și contact direct cum se întâmpla în introducere. Au loc conversații cu cei din sală (momente de ruptură din coerența dansului), interogatorii, schimburi de nume între performer și spectatori, ceea ce orientează demersul spectacular către o structură ca și montaj de scene.

Deși este vorba de dans contemporan, gen în care regizorii coregrafi ai ultimelor decade „preferă” construcția de trasee abstracte, trupa israeliană menține accesibilitatea. Salturile în direcția nonconformismului compozițional sunt bine controlate, mizându-se pe accesul direct la sensibilitatea publicului, căruia i se pretinde un

răspuns „imediat”. O altă caracteristică a concepției regizorale este dinamismul muzical ce devine sursă de concepție regizorală, coordonând discursul corporal. Teatralitatea este obținută nu numai pe parcursul derulării dansului, dar și în secvențe ce alternează între pasaje vorbite, pantomimă comică și elemente de dans, care devin un flux cu valențe vizuale. Fiecare scenă este investită cu o identitate inconfundabilă, chiar dacă este vorba de teme de mișcare ce revin în mod ciclic. Atitudinile sunt puternice și expresive, nu este urmărită latura diafană a dansului, sau suavitatea feminină, cât, mai degrabă, o subtilă agresivitate. Intervin, de asemenea, sugestii amoroase între doi bărbați, combinații corporale ca și completări de forme.

Fără îndoială, există posibilitatea indicării unui specific al dansului contemporan israelian în direcția menținerii unei calități moderate a abstractului compozițiilor.

Însă execuțiile și ideile nu depășesc limitele acceptării și încântării, situație ce garantează succesul și aprecierea calității din partea oricărui tip de public, din orice perimetru geografic. ■



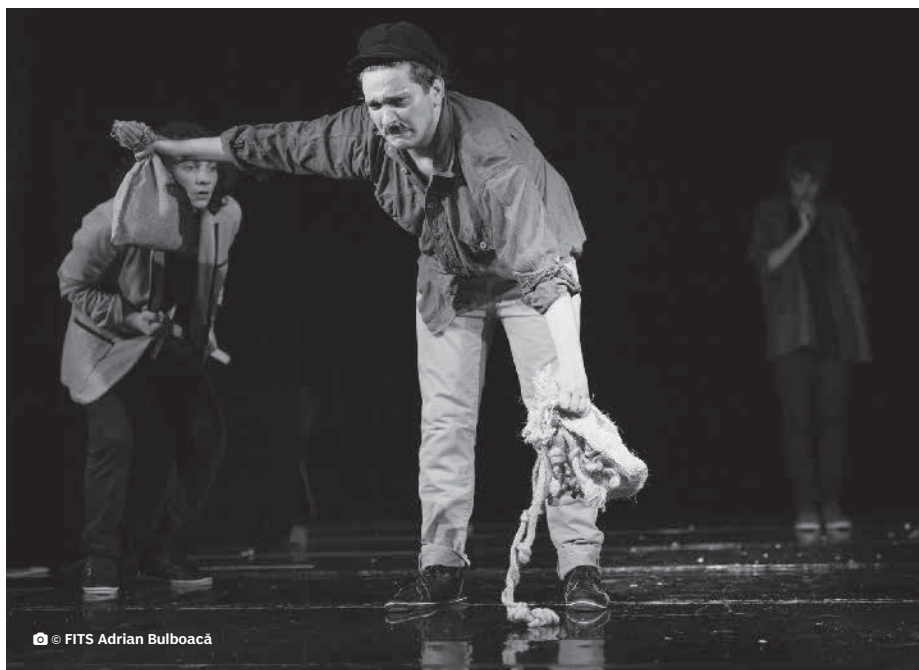
Alba Stanciu

Lenovo

5 nuanțe de negru. Studiu și Improvizație

Secțiunea școlilor de teatru din cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu propune spectacole create de actori foarte tineri, care se orientează către zona experimentală, cu lucrări a căror valoare artistică vine din entuziasm, nonconformism și din căutarea de soluții și limbaje noi expresive. Este mereu manifestată tendința de a aduce în perimetrul scenic „ceva” original, de a jongla cu posibilitățile performative, cu susținerea unui magnetism aparte cu care este fundamentată această etapă a artei actorului, a perioadei adolescente. Tema spectacolului oferit de Trupa *Domino*, prin coordonatorul său, Alexandru Popescu, este variația relațiilor comice, o inventivă pantomimă combinată cu situații scenice care implică povești foarte scurte ce favorizează creația de situații concise și conclusive. Structura în tablouri nu fragmentează discursul teatral derulat pe parcursul a 50 de minute (întreaga durată a spectacolului), ci organizează în mod „fluid” situațiile, din punct de vedere al sugestiei dramatice. Este vorba doar de personaje masculine, care prezintă mai multe imagini și moduri de prelucrare a tensiunilor dintre două forțe adverse, fie pornind de la sugestii de lupte scenice până la situații banale, toate acestea urmând a fi investite cu teatralitate. Își fac apariția conflictele situaționale, contrastele de obiective și acțiune, care sunt vitalizate cu energie datorită unui contur dramatic care fie este rezervat pentru fiecare scenă, fie au un caracter ascendent, cu bază în tensiunile execuțiilor, în „violente” care plonjează în latura comică. Există o introducere a spectacolului concepută ca prezentare fotografică derulată rapid, care se coagulează, treptat, în scurte idei de improvizație. Comicul acțiunilor este prioritar, obținut fără materiale ajutoare (cum este recuzita). Singura resursă folosită este arta actorului, corp, gest, mișcare, mimică și situație. Avansând către punctul culminant al exercițiului de mișcare oferit de tinerii actori este inserată o scenă ce dezvoltă o temă amoroasă și hazlie, o clasică imagine a bărbatului îmbrăcat în desuuri feminine, ce manifestă o atitudine și mișcare specific feminină, din care sunt construite structuri situaționale pe teme teatrale cu tentă erotică, sub formă de variațiuni.

Cu siguranță, atracția irezistibilă pentru spectacolul tinerilor actori este prospețimea și autenticitatea execuțiilor, nevoia de a „distra”, directivitatea și modul de adresare către public sub formă de dialog cochet și totodată manipulativ. Publicul este



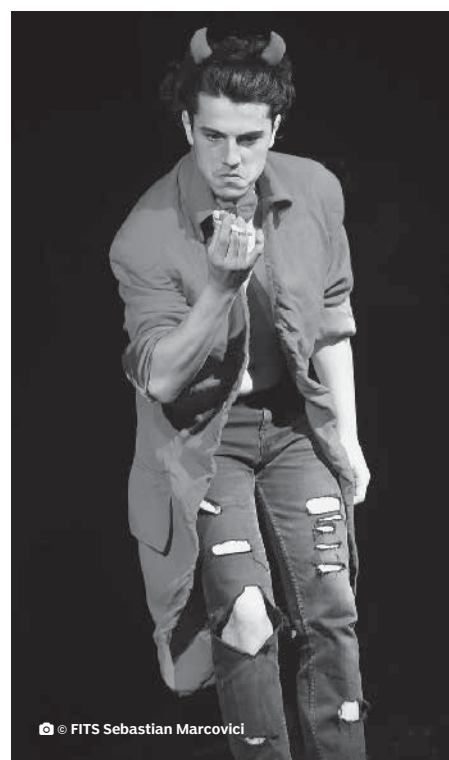
© FITS Adrian Bulboacă



© FITS Adrian Bulboacă

gândit ca un personaj care ascultă, nu răspunde, dar acceptă experimentele și aprobă toate posibilitățile situaționale din spațiul scenic.

În consecință, prezența unei școli de teatru într-un festival de asemenea anvergură este evident un mod încurajator pentru evoluția artistică și traseul ascendent în vederea dobândirii calității. Alinierea în același perimetru spațial atât a debutanților cât și a profesioniștilor cu o uriașă experiență la bază nu urmărește neapărat comparațiile între produsele artistice, cât, mai ales, stimularea noilor direcții către originalitate și calitate a spectacolului de teatru. ■



© FITS Sebastian Marcovici



Monika Tompos

DB SCHENKER

Jazz, jazz, jazz și iarăși jazz!

Dacă aş putea ieși din rândurile acestei reviste, m-ați auzi strigând chiar acum, din toți rărunchii, „JAAZZZZ!!!” astfel încât să mă audă tot universul și să mă pierd printre stele!

Lost in the Stars este un tribut adus muzicii, este o feerie de note muzicale care își iau zborul până dincolo de granițele imaginarului, este sunetul care depășește orice acustică și cutreieră, în secunde, întregul univers, lăsând praf de stele în urmă.

Nu, nu este un concert despre Sanda Weigl, celebra cântăreață de origine română, nici despre Lucian Ban, unul dintre cei mai apreciați interpreți români ai muzicii jazz, care o acompaniază pe interpreta vocală, la pian, alături de violonistul german Albrecht Maurer. Nu! Este un omagiu adus lui Kurt Weill și lui Bertold Brecht prin intermediul unei povești personalizate, inserate printre repertorii celebre.

Sanda Weigl s-a născut în anul 1948 la București, unde își descoperă de copil talentul muzical, interpretând cu vocea sa fantastică melodii din repertoriul Mariei Tănase, sau a muzicii țigănești cântate pe străzile Capitalei. Odată cu împlinirea vârstei de 13 ani, micuța Sanda este nevoită să părăsească țara natală, împreună cu familia ei, destinația fiind Germania. Întâmplător sau nu, în Berlin îi așteaptă Helene Weigel, văduva lui Bertold Brecht, verișoară îndepărtată a familiei. Sanda este imediat introdusă în familia Brecht și, astfel, în lumea magică care l-a înconjurat pe scriitor. Scurt timp după aceea, aceasta o va cunoaște și pe Lotte Lenya, actrița care câștigă premiul Tony cu rolul Jenny din *Opera de trei parale* și soția compozitorului Kurt Weill. Astfel, legătura lui Sanda cu opera atât de apreciată din anul 1930 încoace, semnată de Bertold Brecht și Kurt Weill, devine una cât se poate de personală, care o va urmări de-a lungul întregii sale cariere, până la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, ediția 2015.

Sub pretextul titlului melodiei *Lost in the Stars* semnată de Weill, Sanda Weigl îndeamnă spectatorii să se alăture unei călătorii care va depăși barierele temporale, întorcându-se în timp, pentru a retrăi momente de mare însemnătate ale vieții celor doi artiști. Din momentul în care *Opera de trei parale* este montată la cele mai importante teatre din lume, cei doi compozitori devenind astfel foarte bogați, lucru atipic lor, până în momentul nefericit în care aceștia trebuie să părăsească Germania din cauza răspândirii curentului politic nazist, pe care Sanda îl descrie în



© FITS Paul Băila

spectacolul său, ca fiind niște persoane cărora nu le plăcea muzica și mai ales jazz-ul. Călătorește până în Franța și apoi America, unde, de asemenea se bucură de celebritatea repertoriului de pe Broadway alături de Kurt Weill, compozitorul german, francez și american (după cum povestește Sanda că obișnuia Weill să se descrie- „Dacă mergeam în India, devineam compozitor indian. Așa, am plecat din Germania unde eram compozitor german, în Franța unde am devenit compozitor francez și m-am stabilit în America, devenind compozitor american”)

Artista ne permite, în această călătorie, să vedem chiar și copilul pe care îl poartă mereu cu ea în suflet, îmbinând măiestria stăpânirii notelor muzicale cu talentul actoricesc, fragilitatea, naivitatea și optimismul, lăsând în urmă sunetul vocii ei, care încă vibrează în mine în ciuda trecerii câtorva ore bune de la încheierea spectacolului.

Povestea căderii orașului Mahagonny este alcătuită de trio-ul perfect echilibrat Lucian Ban (pian), Sanda Weigl (voce) și Albrecht Maurer (vioară) pentru a compila muzica de cabaret, cu muzica de avangardă

a secolului XX și cu jazzul experimental. Momentul unui duo alcătuit din voce și vioară umple sala de farmec permițând sentimentelor să prindă aripi și să cutreiere spațiul, oprind timpul.

Precum declară și BBC despre Sanda Weill, „O voce despre care, dacă am spune că este puternică am subestima-o”, nu cred că există cuvinte care să descrie vibrația sunetelor interpretării repertoriului melodic al acesteia, sau nu am eu puterea de a o descrie astfel încât să refac și să transpun acest sunet în rândurile ce se conturează cu greu pe imaginea foii albe. Este pur și simplu acel sentiment pe care nu îl putem descrie, acel sentiment pe care îl experimentăm numai noi și nu îl putem dăruți mai departe exact așa cum îl simțim. Vocea Sandei este asemenea unei jertfe aduse în dar tuturor divinităților și asemenea stelei din muzicalului *Pierdut printre stele*, care, căzând de pe cer, este ridicată de Dumnezeu sub tainica promisiune de a-i purta o atenție specială, astfel încât aceasta să nu se mai piardă niciodată. ■



✉ **Diana Stoicescu**

Ce rău e să nu știi. Fericirea ca alegere



© FITS Sebastian Marcovici

Goethe spunea că ești cu adevărat fericit când vrei să oprești timpul, să păstrezi acel moment pentru întreaga eternitate. Însă un om are parte de maxim 45 de minute de fericire în întreaga viață și majoritatea acestor momente se petrec în copilărie.

Spectacolul *Ce rău e să nu știi* își propune să analizeze ce înseamnă fericirea, de unde a apărut această noțiune și care este necesitatea ei. Situată pe aceeași treaptă cu noțiunea de bine, fericirea a reprezentat un subiect îndelung dezbătut de filosofi. Ce este fericirea? Este un ideal realizabil? Care e diferența dintre plăcere și fericire? Fericirea este individuală sau poate fi și colectivă? Este fericirea înșămânțată în sufletul oamenilor pentru a genera evoluția speciei?

Acestea sunt doar puține dintre multele întrebări pe care le ridică spectacolul *Ce rău e să nu știi*. Dacă mintea noastră este artizanul fericirii sau nefericirii personale, de ce nu pot fi toți oamenii fericți? Dacă nu este suficientă dorința, atunci poate că modul în care filtrăm realitatea, fie ea cea interioară, fie cea

exterioară, este o condiție fundamentală a naturii stărilor noastre emoționale și, implicit, a obținerii fericirii. Este fericirea un ideal pe care toți îl doresc, pentru care toți luptă, dar care nu este niciodată al nostru în totalitate?

Multe semne de întrebare nu își găsesc răspuns sau rezolvare în acest spectacol. El oferă doar o formă inedită de a dezbate una dintre problemele fundamentale ale umanității. Căci dacă acceptăm searbăda explicație evoluționistă, fericirea își pierde însemnătatea, iar dacă nu o acceptăm, ne regăsim în puținul abstract unde nu există răspuns.

Pe cât de grele sunt întrebările ridicate, pe atât de ușor digerabil este spectacolul. Folosindu-se de marionete și de scenografia ingenioasă, cei trei trei păpușari reușesc să jongleze între povestea apariției omului, acolo unde poate fi identificată prima scânteie a fericirii în om, întrețesându-le cu scurte frânturi din viața cotidiană actuală, unde se simte lipsa fericirii. În epoca ignoranței, omul neanderthalian nu își pune decât problema supraviețuirii. Fericirea este

EUROMEDIA

certitudinea mesei, satisfacerea nevoilor de bază. Aflat în imposibilitatea de a procesa emoții și stări, claustrat la mii de kilometri distanță față de primul proces introspectiv, creierul neanderthalian nu cunoaște disperarea, căci apariția fericirii a sosit în același pachet cu disperarea, ne semnalează vocea naratorului care induce o plăcută stare de calm cu iz de copilărie. Parte din frumusețea acestui spectacol este că folosirea unui numitor comun al copilăriei (povestea înregistrată) face ca esența întrebărilor puse să fie receptată la un nivel profund, care va fi realizat de spectator abia după părăsirea sălii. Pe alocuri, vocea capătă valențe hipnotice, încercând să sugereze spectatorului anumite stări emoționale, dar nu depășește, în niciun moment, limita care duce spre manipulare emoțională. Fericirea așa cum o cunoaștem noi azi, a apărut o dată cu imaginația.

Dezvoltarea lobului frontal a făcut posibil saltul de la necesitatea satisfacerii nevoilor de bază, la nevoia de a separa lumea în ceea ce există și ceea ce nu există. Imaginația a fost lozul câștigător al speciei noastre, factorul care a declanșat evoluția. Odată cu imaginația, a apărut și nevoia de iluzie, iar odată cu iluzia a apărut și dezamăgirea realizării faptului că nu toate lucrurile se pot manifesta în realitate, iar de aici dualitatea fericire-nefericire.

Toate păpușile folosite în spectacol sunt tipologii uzuale, ușor descifrabile, însă iscusița mânării, le face să devină suficient de reale, încât ideea morții lor să sensibilizeze. Cu fiecare ocazie ivită, umorul este folosit la maxim; crearea unor situații neașteptate, folosirea tuturor resurselor scenice, chiar a celor mai neașteptate și alăturarea unor situații inedite au stârnit hohote de râs în sală pe parcursul spectacolului și ropote de aplauze la final.

Scenografia creată pentru a emula o cavernă este folosită ingenios, atât ca fundal al acțiunii, dar și ca spațiu pentru video-proiecție. Atenția la detaliu se simte în fiecare respirație a păpușarilor actori și în fiecare imagine perfectă oferită spectatorului. Video-proiecțiile sunt folosite cu măsură și sens, reușind să întregască atmosfera *fantasy* a întregului spectacol.

Spectacolul *Ce rău e să nu știi* este o frumoasă călătorie, despre care mă bucur că am aflat în această ediție a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu. ■



Philomena Bradford



Women of Troy

Mourning in Cismădioara



This stunning performance draws to a close. A single woman of Troy remains onstage. She stands. She turns her head to the right. Slowly, very slowly, she moves her eyes. She makes eye contact with every single audience member in the space, holding this contact for a second. This woman sees me through tear-filled eyes and she acknowledges my life. She acknowledges my survival. I see her and I smile through tear-filled eyes. I acknowledge her existence. Under the brilliant direction of Data Tavadze, with credit to the intelligent text devised by Davit Gabunia, Georgia's Royal District Theatre presents a relevant, beautiful and utterly devastating performance piece. *Women of Troy* gives voice to the true stories of Georgian women affected by wartime. Their stories take center-stage. "How should we talk about mourning?" *Women of Troy* asks. Men die in war; women remain. Hector and Priam leave widows—Andromache and Hecuba—to mourn the passing not only of their husbands but also their cities. "O City, dead, deserted and gone!" "How should we talk about mourning?" Mourning is the labor of women. It is not that men do not mourn; yet, mourning is not their labor. Death in war is their labor. They leave, and they leave behind. After the death of Hector,

Andromache learns that her young son, Astyanax, will be thrown from the battlements by the Greeks in a ritual execution. Astyanax, "protector of the city", will fall. His neck will break. And she will bear the sight of his passing. Andromache cries out to the audience, to Athena, to her attendants. "How should we talk about mourning?" The performance enacts mourning. It offers a series of poignant episodes that exhibit various aspects of the reality of this labor across a vast expanse of time. In the space of the Cetatea Cismădioara, thousands of years converge. There are excerpts from Euripides and excerpts from the Georgian Civil War. Hecuba mourns the death of Priam and a woman cries as she tells how her parents were killed in the bombing of her town. The other women throw water in her face as if to awaken her from her memories, as if to wash away her tears, as if to produce a greater mourning to purge her mourning. Mourning can be light, purged of itself. *Women of Troy* is not monotonous. When the woman enact mourning, where are the children? Where and how do the children play? Children play the funeral game. The five women of Troy—performed extraordinarily by Kato Kalatozishvili, Natuka Kakhidze, Magda Lebanidze, Salome Maisashvili, and Keta Shatirishvili—play

this game. The game lightens the otherwise heavy performance. Someone counts to ten and then shouts out a color. The other women/children run around the space of the Cetatea Cismădioara. They have to touch an instance of that color in the room before they are caught by the woman who has shouted the color. The actors interact with the audience. They touch us—a red dress, black pants, a white blouse. They acknowledge our presence in the space. We have traveled to Cetatea Cismădioara. It is difficult to articulate exactly when the performance of *Women of Troy* begins. We, the audience, packed into a bus and rode out of the city into the Romania countryside. We unloaded and walked together up the mountain on a path just wide enough for two intimates to travel side by side. We hiked through the woods to a clearing just outside of the walls of the fortress and waited together to enter. In a sense, we have traveled on a pilgrimage to experience the *Women of Troy*. We purge ourselves of the city that lives and breathes, of Sibiu. We exert our bodies in the climb to the fortress. We wait at the fortress' perimeter. We enter into a space of quiet ruin. "O City, dead, deserted and gone!" We approach the fortress with a sense of our liveness and our mortality. We are prepared to mourn.

Adina Katona

The Performing Arts Market and the European Dimension, Urging Community Involvement

The article recounts yesterday's main event, i.e. the opening of the Performing Arts Market, which is part and parcel of the larger theatrical phenomenon in Sibiu, along with the International Theatre Festival and the Department of Drama and Theatre Studies at Lucian Blaga University of Sibiu. The only platform of this kind in Central and Eastern Europe, the Performing Arts Market is an event that gives visibility to all participants and contributes significantly to the development of a large network of theatre experts, artists, and cultural managers. KEYWORDS: PERFORMING ARTS, CULTURAL MANAGEMENT, THEATRE, PERFORMING ARTS MARKET, COMMUNITY, IMPACT.

Alba Stanciu

"Charlie Mandelbaum": the Theatricality of Contemporary Dance

Contemporary dance coming from Israel approaches choreography as an entity straddling the border between the abstract and the observance of what is acceptable and intelligible. The performers develop several kinds of relationship with the audience: from unexpected entrances and approaches to direct "confrontations." KEYWORDS: DANCE, THEATRICALITY, EXPERIMENT, PERFORMER, DANCER.

Alba Stanciu

"5 Shades of Black": Research and Improvisation

The presence, in the festival, of performances put on by very young but up-and-coming acting professionals is meant to enhance quality and to stimulate creativity. *5 Shades of Black* amounts to nothing less than a set of situational corporeal variations constructed according to the principles of theatricality. KEYWORDS: CORPOREALITY, THEATRICALITY, STUDENT PERFORMANCE, ACTING.

Andrei C. Șerban

Kabuki and Cinema: Overlapping Images

The Japanese director Kazuyoshi Kushida, in his film *New Cinema Kabuki: Sannin Kichisa*, proposes to overcome the limitations imposed by the stage, in order to adapt Japanese plays for the big screen, using the most astonishing images. The vividness in rendering colour, the auditory impact of lines deliberately spoken at a high pitch, the devilish masks accompanied by appalling grimaces – all these elements are carefully orchestrated and placed within the picture with the skill of a photographer. KEYWORDS: JAPAN, KABUKI, FILM, IMAGE, THEATRE.

Cosmin Popescu

"Nathan the Wise" or the Disruption of Logic

Nathan the Wise, a co-production between Radu Stanca National Theatre of Sibiu and Stuttgart National Theatre, makes use of techniques that reveal or conceal decoding solutions through the carnivalesque procession, grotesque scenic elements, circular development of action, Artaudian features, or multilingualism, achieving a high level of complexity and interpretive mastery. Actors and artists of international renown successfully carry the theatrical project to completion. KEYWORDS: CODE OF VISUAL ARTS, DECADENT UNIVERSE, TIMELESSNESS, DE-CONTEXTUALIZATION, DISRUPTION.

Cristian Gheorghe

The Theatre of Death: from Kantor to Present Reality

Armin Petras, the director of the performance *Nathan the Wise*, turns the stage of the Radu Stanca National Theatre of Sibiu into a place of universal remembrance, in which he brings both Lessing's memories and the tragic present around us. Scraps of tragic memories, along with the almost tangible danger that the horrors of war may become a reality, in any geographic place, turn this performance into an appeal for balance and tolerance. Keywords: performance, staging, memory, method, balance.

Diana Nechit

Oriental Theatre between Utopia and Reality: George Banu, in Dialogue with Kushida and Masahiro Yasuda

The conference *Oriental Theatre between Utopia and Reality*, which took place on Monday, June 15, at the Habitus Bookstore, marks a very important moment in the "Japanese story" that is being written during the Sibiu International Theatre Festival, as well as in the modern history of theatre performances presented on the stage of Radu Stanca Theatre, which has hosted, in the past few years, a significant number of Japanese productions, as well as prominent directors who came to Sibiu to work with the actors of Radu Stanca Theatre. The event also had an important editorial component: the launch of George Banu's book, *Japan, the Empire of Theatre*. KEYWORDS: KABUKI THEATRE, NOH THEATRE, RITUAL, TRADITION, OTHERNESS, DIVERSITY.

Diana Stoicescu

"Ignorance": Happiness as an Option

The performance entitled *Ignorance* sets out to explore the meaning of happiness and the origins of this notion. Placed on an equal footing with the notion of goodness, happiness has long been the subject of heated debates among philosophers. What is happiness? Is it an attainable ideal? What is the difference between pleasure and happiness? Is happiness an individual experience or can it also be experienced collectively? Is happiness sown into our souls so that it may ensure the evolution of the species? KEYWORDS: PERFORMANCE, HAPPINESS, ANALYSIS, NOTION, STAGING.

Eliza Ceprăzaru

Reading Performance: "A Man Without a Man" – What Happens to Man before He Becomes a Man?

The article discusses the reading performance directed by Bogdan Sărățean, based on the last dramatic text written by Valentin Nicolau before he passed away. The play belongs to the late reverberations of modernism and, from the very first stage directions, we cannot fail to notice the surrealist nature of the world he projects. The author reveals, without apparent subtlety, that the setting in which the events unfold is not material and tangible, but symbolic and universal, and its relation to objective reality can only be established by virtue of a set of connotations and interpretations. KEYWORDS: DRAMATURGY, VALENTIN NICOLAU, INTERPRETATION, DIRECTOR, READING PERFORMANCE.

Monika Tompos

Jazz, Jazz, Jazz, Over and Over Again!

Lost in the Stars is a tribute to music, an extravaganza of musical notes that fly beyond the boundaries of the imaginary, a homage to Kurt Weill and to Bertold Brecht, in the form of a personalized story, inserted among canonical musical pieces. The story of the fall of the city of Mahagonny is told by a perfectly balanced trio: Lucia Ban – piano, Sanda Weigl – voice, and Albrecht Maurer – violin, in a successful attempt to combine cabaret music, 20th-century avant-garde music and experimental jazz. KEYWORDS: JAZZ, CABARET, BERTOLD BRECHT, INSTRUMENT, VOICE.

Monika Tompos

Jazz, Jazz, Jazz, Over and Over Again!

Lost in the Stars is a tribute to music, an extravaganza of musical notes that fly beyond the boundaries of the imaginary, a homage to Kurt Weill and to Bertold Brecht, in the form of a personalized story, inserted among canonical musical pieces. The story of the fall of the city of Mahagonny is told by a perfectly balanced trio: Lucia Ban – piano, Sanda Weigl – voice, and Albrecht Maurer – violin, in a successful attempt to combine cabaret music, 20th-century avant-garde music and experimental jazz. KEYWORDS: JAZZ, CABARET, BERTOLD BRECHT, INSTRUMENT, VOICE.

Philomena Bradford

Women of Troy Mourning in Cisnădioara

We travel to Cetatea Cisnădioara, to a quiet ruin, to see a beautiful and utterly devastating performance piece about mourning. In *Women of Troy*, in the space of the Cetatea Cisnădioara, thousands of years converge. There are excerpts from Euripides and excerpts from the Georgian Civil War. Women speak of death and of survival. KEYWORDS: PERFORMANCE, TIME, MOURNING, WOMEN, WAR

West Side Story

BRD Groupe Société Générale

aduce la Festivalul Interna ional de Teatru de la Sibiu

una dintre cele mai spectaculoase piese montate  n România, musicalul « West Side Story ».

O partitur  celebr , interpretat  live de Orchestra Rom n  de Tineret
se transform  pe BRD Scena 9  ntr-o poveste emo ionant , efervescent ,
jucat  cu for   i talent de o genera ie care are ceva de spus.

SCENA



H tSpot cultural BRD

EDITOR IN-CHIEF: Ion M. Tomu  (ULBS)

CONTRIBUTORS: Anda Iona , Adina Katona, Diana Nechit, Cosmin Popescu,
Andrei C.  erban, Alba Stanciu, Doriana Tăut, Monika Tompos, Andreea Tudos ,
Philomena Bradford (Brown University, USA)

Universitatea din Bucure ti, Centrul de Excelen    n Studiul Imaginii
Cristian Gheorghe

TRANSLATION COORDINATOR: Anca Tomu  (ULBS)

TRANSLATOR: Georgiana Ardelean

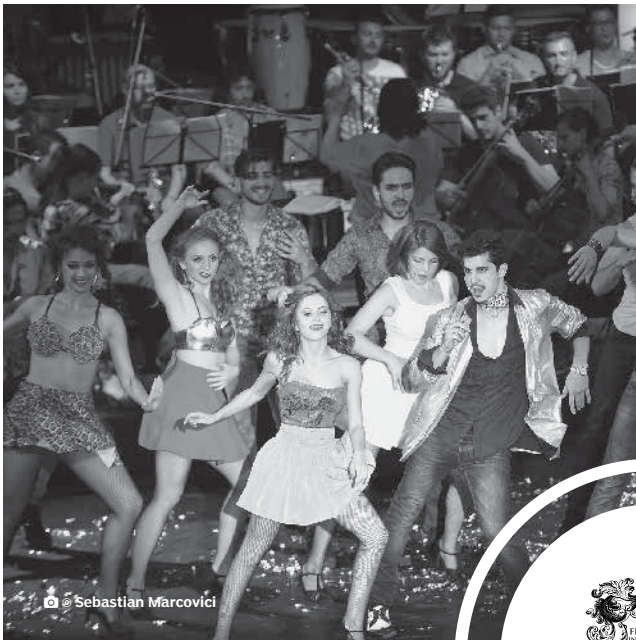
Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu
Facultatea de Litere  i Arte
Departamentul de Artă Teatrală

CENTRUL DE CERCETĂRI AVANSATE  N DOMENIUL ARTELOR SPECTACOLULUI (CAVAS)

ISSN 2248-1776

ISSN-L 2248-1176

aplauze



© Sebastian Marcovici



© FITS Paul Băilă



© FITS Dragoș Dumitru



© FITS Dragoș Dumitru



**Raiffeisen
BANK**

Reușim împreună.



GIRAFFE

FABULA URBANĂ #1 DUPĂ PAU MIRÓ
TRADUCERE ȘI ADAPTARE: RADU AFRIM

REGIA
RADU AFRIM

DISTRIBUȚIA:
MARIUS TURDEANU — MARIANA MIHU — IOAN PARASCHIV — ADRIAN MATIOC
IOAN SAVU — DANA MARIA LĂZĂRESCU — ȘI ACTORII DIN BIZONI

COREGRAFIA: **ANDREA GAVRILIU** SCENOGRAFIA: **DRAGOȘ BUHAGIAR** UNIVERS SONOR: **RADU AFRIM**