FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU

aplauze

Anul XXII / nr. 3 / 14 iunie 2015

© FITS Sebastian Marcovici

© FITS Sebastian Marcovici

© FITS Sebastian Marcovici

© FITS Sebastian Marcovici

© FITS Mihaela Marin

euromedia

Diana Nechit

BRD
GROUPE SOCIETE GENERALE

Clanul sicilienilor contra clanului histrionilor

© FITS Mihaela Marin

© FITS Mihaela Marin

© FITS Mihaela Marin

Pirandello și limba franceză au răsunat vineri seara pe scena Casei de Cultură a Sindicatelor, într-un acord perfect, punctând printr-un elogiu adus teatrului, iluziei comice, irealității, verosimilității mult mai dramatice și mai ofertante decât palpabila și concreta realitate – deschiderea naratorului teatral sicilian. Toate acestea, într-o limbă franceză și cu o rostire scenică desprinse din perfecțiunea regulilor clasicismului francez ce au acoperit sala pentru două ore în acea magie a cuvântului rostit. Textul celor *Șase personaje în căutarea unui autor,* de Luigi Pirandello este mult prea cunoscut pentru a mai dezvolta subiectul. Ce se desprinde din text este, înainte de toate, ideea de teatru în teatru, de teatru care se vorbește pe sine, de spectacol în spectacol. Actorii, regizorii, mașiniștii ce se joacă pe sine în spectacol vin să deconstruiască ideea de reprezentație, de personaj teatral într-un meta- spectacol teatral. Pe scenă, cum vom vedea pe parcurs, se joacă drama unei familii destrămate, poveste care vine să se integreze în reprezentația unei trupe de teatru ce reprezenta un text academic, J*ocul rolurilor,* actul doi. Rând pe rând, marele păpușar introduce pe scena ce se construiește un grup de actori, mașiniști, cu gesturile lor rutinante aproape, cu maniile și ticurile lor. Sufletul spectacolului pregătește repetiția și venirea regizorului, citește didascaliile teatrului, replicile actorilor... Toată această rutină teatrală este violentată, pusă în discuție, contestată de apariția unui grup de șase personaje desprinse din poveștile sudului italian, ce avansează ireal pe scenă și în scenă, cu forța unui monolit dramatic. Personajele par desprinse dintr-un timp al ficțiunii și poartă pe chip însemnele unui tragism aproape ontologic. Ele au fost imaginate de către un autor, dar abandonate, neterminate. De ce? Nu mai contează, nu știm decât că toate au venit să caute un nou creator care să le desăvârșească creația, misiunea, să le termine povestea. Personajele suferă în timp ce-și plâng tragismul și neîmplinirea. Caută un autor dar găsesc un regizor care, mai întâi iritat, sfârșește prin a accepta să le asculte povestea. Din poveștile lor care se ciocnesc, se întretaie, se contrazic – uneori mai cu violență – se va naște, poate, o dramă ce va fi jucată în locul piesei programate. Nașterea noului text se face conflictual, dramatic, prin dezacordul celor două grupuri puternic atașate de vanitățile și tradițiile fiecăruia în parte. „Civilismului" actorilor ce vin să-și repete textul li se opune „teatralitatea" personajelor cu chipurile vopsite în alb, cu costumele de doliu purtate cu măreția eroilor tragici. Clanul sicilienilor vine să spargă tiparele clanului histrionilor. Spectacolul de aseară este emblematic, nu atât pentru istoria personajelor, ci pentru transpunerea ei în teatru, prin procedeul de *mise-en-abîme*, a două problematici fundamentale ale teatrului, și anume oscilația între adevăr și realitate, aparență și verosimil, ficțiune și iluzie teatrală, pornind de la construcția personajelor. Cele două elemente se contaminează și se sfârșesc prin a pulveriza, prin a dezintegra, încetul cu încetul, fixismul acestor actori prinși în *Canevas*-ul tradiției. Marea reușită a lui Demarcy – Mota este tocmai această *mise-en-forme* halucinantă a luptei între niște oameni (actori prea închegați și niște ființe iluzorii, lăsate neterminate). Concreteței actorilor, rigizi în schematismul lor profesional, li se opune un construct textual, dramatic, dar imperfect. Dispozitivul scenic imaginat de Yves Collet, este pasarela care instalează scaunul și măsuța de lucru a regizorului, marele păpușar. Această pasarelă permite acel du-te-vino între scenă și sală, în timp ce imaginea scenică își modifică structura și atmosfera: de la viziunea poetică a mașiniștilor și tehnicienilor ce lucrează la punerea în scenă, sosirea intrușilor este percepută într-un cerc de lumină, deplasările și metamorfozele de pe o gradenă suspendată pe care se joacă conflictul dintre ficțiune și realitate, la modificările de ritm, ca de la tulburătoarea lentoare a primei părți până la vivacitatea confruntării directe dintre cele două grupuri. Tot spectacolul se sprijină pe un dialog mereu modificat între lumină și umbră, între alternanța *avant-scène* și *arrière-scène*, culminând cu acele proiecții supradimensionate din teatrul cu umbre ce vine să recreeze scenele povestite într-o dimensiune supradimensionată, îngroșată dramatic, ce crește fantastic și ireal la finalul poveștii, plutind grotesc peste scenă, peste personajul *raisonneur*, rămas singur în scenă, peste public... . ■

Alba Stanciu

EU JAPAN Fest

Legenda celor 47 samurai. Fantezie de dans şi artă marţială

© FITS Paul Băilă

© FITS Paul Băilă

Spectacolul regizat de Sengiku Bando este, fără îndoială, un elogiu adus mișcării corporale și expresiei elegante, un *corpus* teatral creat din elemente esențiale din domeniul artelor marțiale, din atitudinea războinică a luptătorilor legendari japonezi, samuraii. Este vorba de un univers mitic expus prin codurile artei tradiționale care îmbină teatrul, dansul și luptele. Conflictul este stilizat, conturat din întâlnirea de forțe antagonice, susținut de contraste de imagini între tablouri, de stiluri de mișcare, de textură muzicală. În prim plan se află o subtilă formulă de antagonism masculin - feminin, încărcată cu eleganță și cu puternice efecte vizuale. Cadrul este atât auster cât și decorativ, vitalizat de trimiteri către arta veche japoneză, de culorile aprinse ale kimonourilor, de diafane proiecții filmice și de o „gravură" în alura compozițiilor lui Shitao, ca o formulă geometrică a cărei menire nu este aceea de a fixa coordonate spațiale, ci de a insista asupra laturii picturale creată de imaginea de ansamblu. Elementele de mișcare ce compun spectacolul re-creează teatrul *kabuki*. Textul teatral este cvasi-inexistent, deoarece scena aparține în întregime „povestitorilor" cu corpul, dialogurilor de siluete și forme ce mizează pe efecte expresiv sculpturale.

La limita dintre dans și luptă, corporalitatea este limbajul esențial al spectacolului, execuțiile au la bază precizia până în cele mai mici detalii, extensiile brațelor sunt compatibile cu un desen abstract. Dramaticitatea este „reținută", obținută din inventivitate situațională stilizată, simbolică, din meticulozitatea redării fiecărui detaliu gestual, din curburile fragile ale corpului și capului. Sunt utilizate mai multe surse de teatralitate tradițională japoneză, cum este cazul investițiilor cu elemente de *bunraku*. Performerul devine marionetă și este „manipulat" de energia personajelor „invizibile". În construcția teatralității, esențial este și fondul sonor creat din ritmurile violente și din muzica tradițională, din pentatonia armonică și interpretările vocale ce aduc linii melodice ca incantații și lamentații ritualice, dar mai ales de efectul amplu și „agitat" al percuției. Personajele masculine ale piesei sunt samuraii, iar discursul lor corporal este creat din elemente de *kata* și din combinații de mișcări extrase din antrenamentele de arte marțiale, de acțiuni, reacții, variații ale loviturilor de atac și de apărare. Structura spectacolului nu urmărește o legătură dramatică precisă înlănțuită în mod cursiv. Secvențele sunt derulate sub formă de montaj, fără legături tematice între acestea. Momentele de etalare a artisticității feminine vin din zona artei gheișei japoneze, în care prioritară este virtuozitatea mânuirii kimonoului, flexibilitatea și eleganța cu care interpreta feminină creează imagini din atitudine și din mișcare, gestionate în diverse grade de dinamism, mizând pe un echilibru perfect între viteză și imobilitate. Rolurile feminine sunt dominate de suavitate, de treceri dintr-o ipostază expresivă în alta, exploatând teatral momentele ce evocă cultul kimonoului, valoarea sa sacră și ritualul purtării acestui element de îmbrăcăminte. Spectacolul companiei de teatru japoneze tratează impecabil din punct de vedere tehnic una dintre cele mai vechi și valoroase legende japoneze, aceea a samurailor proscriși, o poveste la limita dintre mit și realitate, un *leitmotiv* din literatura locală, ce idealizează onoarea, vanitatea și răzbunarea. ■

© FITS Paul Băilă

Alba Stanciu

Staropramen

Carmen în dialect napolitan

Orice referire la titlul lucrării teatrale, *Carmen*, înseamnă asociații cu spectacolul de operă, cu numele lui George Bizet, cu ritmuri andaluze, *habanera* și leitmotivul *L'amour est un oiseau rebelle*, cu *flamenco* și *Seguidilla*, dar, mai întâi de toate, cu modelul femeii fatale plină de spirit sălbatic spaniol. Spectacolul companiei Teatro Stabile Torino – Teatro Nazionale propune, în schimb, o abordare cu totul nouă, plasată într-un alt perimetru latin, creată de dramaturgul napolitan Enzo Moscato. Fie abordat ca parodie și citări din opera lui Bizet prin selecțiile ariilor principale, fie ca și reconstrucție nonconformistă a ideilor din nuvela lui Prosper Marimée, la prima vedere, spectacolul creat de regizorul Mario Martone este un produs accesibil, fără o legătură substanțială cu textele ce compun libretul operei. Rămâne doar aluzia la partitura lui Bizet, transpusă într-o cheie sonoră neașteptată, într-un cadru nou, o succesiune de evenimente ce se petrec într-un bordel, o compoziție susținută de acorduri muzicale de tip „ muzică lejeră" specific italiană. Mai mult decât atât, *Carmen* este transpusă într-un mediu napolitan, cu un accentuat dialect al zonei, un personaj care există într-un mediu promiscuu, populat de personaje de „consum". Structura dramei și spectacolului menține ariile celebre într-o formulă inedită. Acestea sunt interpretate într-un mod foarte îndepărtat de tradiționala tehnică *bel canto*, utilizându-se fără rețineri vocea „brută" și falsitățile voite, speculate în direcție teatrală. Relațiile și conflictele dintre personaje nu urmăresc artisticitatea și expresia corpului antrenat, ci sunt orientate spre accente „dure", către latura non-estetică a corpului, pe mișcări brutale, intenționat necontrolate, pe întâlniri și confruntării dintre forțe. Designul scenei se rezumă un singur element de „decor", o instalație verticală cu alură constructivistă plasată în mijlocul planului de fundal. Restul spațiului (în special prim-planul) rămâne la dispoziția performerilor. Compoziția este o tentativă extrem de curajoasă de utilizare dramatică a instrumentației și, în special, a particularităților timbrale ale acesteia, prin care este adaptată ca versiune nonconformistă, într-o cheie teatrală inedită, povestea lui Carmen. Muzica este interpretată în „direct". Încă de la început, orchestra transformă sonoritățile uverturii operei într-o entitate populară, bazându-se pe variații tematice și asperități timbrale, opuse pretențiilor teatrului de operă. Versiunea creată de regizorul Mario Martone mizează pe strategiile declamative ale personajului principal, unde tradiționalele ieșiri la rampă și momentele de bravură ale interpreților de operă sunt transformate în situații solistice teatrale. Interpretarea primește amplitudine în urma relațiilor inedite între mișcarea de dans - menținută într-un registru accesibil, banal, cu o puternică investiție de energie și spirit italian sudic - și interpretare teatrală.

Dramaturgul extinde posibilitățile interpretative ale personajul lui Carmen, care se recomandă încă de la început ca „*putana filosofa*", o latură nouă, prin care este abordat geniul feminin al protagonistei. Erotismul situațiilor este combinat cu un violent și sălbatic simț al libertății, iar lupta între femei mizează pe aspectul dizgrațios, bestial, cu consecințe teatrale ce scot în relief corpul lipsit de controlul eleganței. Carmen este un spectacol în care gestul și dansul sunt în mod voit exprimate într-o cheie lipsită de rafinament, dar cu efecte importante asupra teatralității și valorii performative. ■

© FITS Adrian Bulboacă

© FITS Adrian Bulboacă

Anda Ionaș

Automobile Bavaria Group

Dramaturgi și dramaturgie în Germania contemporană

Conferința cu titlul *Practica dramaturgilor germani*, desfășurată vineri, 12 iunie, de la ora 14:00, la Libraria Habitus, a așezat pe tapet o serie de probleme ce privesc instituția dramaturgului, în sensul german al termenului. Întâlnirea moderată de teatrologul Octavian Saiu i-a avut ca invitați pe Ranate Klett, personalitate teatrală complexă (dramaturg, critic de teatru și de dans contemporan, corespondent pentru publicații germane la New York, Paris, Roma) și Ulrich Beck, cu o bogată experiență de asistent dramaturg la Teatrul Maxim Gorky din Berlin, la Deutsches Theater și la Burgtheater.Discuția a debutat cu clarificarea termenilor. Dacă în accepțiune românească dramaturgul este identificat cu autorul de text dramatic, în zona germană, el este văzut mai degrabă ca un mediator între managerul teatrului, regizor, actori și public. Ranate Klett a reamintit istoricul acestei profesii, inventată de nemți, importată apoi de Uniunea Sovietică și ulterior de alte state est-europene, pentru ca apoi, la sfârșitul anilor '70 și începutul anilor '80, în Franța, dramaturgul să devină mai important decât regizorul sau actorii. Ulrich Beck consideră că este o profesie foarte complexă, deoarece dramaturgul trebuie să dea dovadă de multă diplomație în medierea cu echipa de management și artiști. Alături de diplomație, o calitate importantă a unui bun dramaturg este, în viziunea sa, umorul. *Deutsches Theater* are cinci-șase dramaturgi și, uneori, fiecare dintre ei au în grijă două-trei producții simultan, spune Ulrich Beck. Rolul dramaturgului în alegerea repertoriului este foarte important. Dramaturgii se întâlnesc, discută între ei, și apoi prezintă actorilor și regizorilor concluziile întrevederii. Este un fapt obișnuit ca, o dată pe lună, la *Deutsches Theater* să se organizeze un cerc de lectură. Ranate Klett consideră că temenul de „dramaturg" este destul de vag, presupunând atribuții uneori diferite de la o instituție la alta. Un alt element important este gradul de implicare al dramaturgului. Ea mărturisește că experiența personală, în acest sens. a condus-o la organizarea primului său minifestival. Dramaturgul este cel care se ocupă, adesea, de documentarea necesară echipei artistice a unui spectacol, pentru a putea să plaseze într-un anumit context istoric și cultural opera unui autor dramatic. Având în vedere faptul că această profesie presupune un contact permanent cu toți factorii implicați în realizarea unui spectacol, ea este adesea o pistă de lansare pentru o carieră în managementul teatral. Spre deosebire de Ulrich Beck, Ranate Klett mărturisește că a realizat cum profesia de dramaturg nu i se potrivește (după numai un an de activitate) și s-a îndreptat atunci spre critica de teatru. Uneori dramaturgii consideră că îi atrage mai mult să scrie piese de teatru, în general adaptări după romane sau scenarii de film, care, observă dezamăgită Ranate Klett, au luat locul textelor originale scrise pentru a fi reprezentate pe scenă. Această tendință se datorează, în viziunea sa, cererii publicului, în mare parte venit de pe băncile școlii. Elevii și studenții preferă să vadă un spectacol de două ore având ca sursă un autor literar, decât să citească textul original. Ulrich Beck, în schimb, crede că acestă modă se apropie de final, pentru că, în ultima vreme, au apărut în teatrul german mulți autori de texte dramatice, care, deși tineri, sunt foarte buni în ceea ce fac. Deși aprobă afirmația colegului său, Ranate Klett consideră că acest suflu nou nu este decât excepția care confirmă regula. Lessing a stabilit principiile acestei profesii in teatrul german, dar acum lucrurile s-au schimbat, este de părere Octavian Saiu, care se întreabă care sunt provocările pe care le întâmpină, în prezent, dramaturgii germani. Într-un oraș mare, cu o bogată ofertă culturală cum este Berlinul, provocarea ar fi, în viziunea invitaților, de a găsi un repertoriu care să atragă publicul și, în același timp, să ofere calitate artistică. Fiecare teatru se străduiește să dobândească propriul specific în acest peisaj cultural complex. Ce se va întâmpla, însă, cu profesia de dramaturg în viitor, din perspectiva unor schimbări pe care le va suferi teatrul? Renate Klett crede că teatrul are tendința să se adapteze, tot mai mult, nevoilor unui public consumerist și să devină un produs destinat maselor. Această perspectivă pesimistă, însă, crede criticul de teatru, poate fi evitată dacă teatrul abordează teme sociale, actuale, care interesează publicul larg, fără, însă, a coborî standardele artistice. ■

BRD
GROUPE SOCIETE GENERALE

CRAMA OPRIȘOR

Andrei C. Şerban

BANCA TRANSILVANIA BT

Banal vs. Simulacru. Luna verde

Luna verde, filmul din 2010 al lui Alexa Visarion, cunoscut pentru *Înghițitorul de săbii* (1981), *Năpasta* (1985), *Vinovatul* (1991) ori *Ana* (2014), ni se prezintă drept unul dintre cele mai îndrăznețe proiecte cinematografice ale spațiului românesc recent. Configurând paralel un fir epic în jurul mai multor personaje, Alexa Visarion recurge la formula destinelor convergente, artificiu care stat la baza unora dintre filmele marcante ale ultimelor decenii, printre care amintim *Pulp Fiction* sau *Inglorious Bastards* ale lui Tarantino, dar și *Babel* ori *Amores perros* ale lui Iñárritu. Într-o astfel de convenție epică, demersul interacțiunilor personajelor imită, oarecum, drumul pe care seva îl are de parcurs prin rădăcinile unui copac, pentru a trece prin trunchi: deși inițial prima impresie este aceea a unui fragmentarism care ar presupune o cheie de interpretare ce se dorește a fi descoperită în cele din urmă în subtext, pe parcurs, asistăm la un soi de exercițiu al fatalității, prin care toate personajele împart, de fapt, aceeași poveste.*Luna verde*, în aparentul său fragmentarism cu care începe, propune redarea frustă a fațetelor unei realități actuale, care planează în jurul relațiilor interumane, precum și a cauzalității acestora. Ceea ce intrigă, în primul rând, la filmul lui Alexa, este modalitatea tranșantă de tăiere a cadrului și dinamismul oscilant al camerei, prin care ni se prezintă o banalitate aproape brutală, configurată în jurul unor discuții și digresiuni aferente ce nu reușesc, de cele mai multe ori, să capete concretețe. Personajele povestesc pasaje din filmele care par că seamănă cu absurdul realității, vorbesc despre J. D. Salinger și despre una dintre povestirile sale, inițiind mici acrobații textuale, ascultă Placebo, fie pentru că muzica îi fascinează într-un mod inexplicabil, fie pentru că versurile ascund ceva mult mai profund de decodificat, comentează chiar și semnificațiile absconse ale unei picturi ce nu pare a fi, la prima vedere, deloc specială, vorbesc despre alte personaje cu care nu se vor întâlni sau care, de fapt, nu influențează cu nimic parcursul lor etc. Din amalgamul neomogen de replici care, pe de o parte, produce acea iluzie a rupturii, a fragmentarului, ademenindu-ne să privim filmul cu scepticism, să așteptăm încordați cheia de interpretare a întregului scenariu, iar, pe de altă parte, senzația unei participări involuntare în acest peisaj frust al banalului, ideea centrală ce pare să prindă contur este aceea că în cadrul realității pe care cu toții o împărtășesc, fiecare își definește o versiune autonomă a unei existențe ce depășește adesea granițele verosimilului. De fapt, în *Luna verde*, realitatea devine o formă de manipulare a propriilor așteptări și iluzii. Personajele lui Alexa Visarion oscilează între aparențe și dorințe, între fragilitate și repulsie, până când ajung să se autosubmineze. Relațiile stabilite între ei ating, astfel, când cele mai *curate* șicane prietenești, când punctele nevralgice ale tensiunilor de ordin ierarhic care înalță sau subjugă. În film (și, evident, nu numai aici) ierarhiile sunt doar un prilej de a exploata dimensiunea sufletească a personajului pus în fața unei realități pe care și-o creează singur. Dacă o parte a poveștii se fundamentează pe premisele unor relații aproape camaraderești dintre personajele lui Tudor Istodor și al Andreei Vasile, la celălalt capăt ni se prezintă drama unei fete (Ioana Anastasia Anton) care dezvoltă față de fratele său violent (Alexandru Potocean) o dependență aproape infantilă, bolnăvicioasă și necesară.

© FITS Dragoș Dumitru

© FITS Dragoș Dumitru

© FITS Dragoș Dumitru

O scenă esențială în identificarea acestui simulacru evenimențial, ce pare să stea la baza scindării personajului de realitatea *celorlalți*, este scena dansului cu mireasa ce are loc într-un restaurantul aflat în drumul pe care Răzvan, Irina și Șerban trebuiau să-l parcurgă până în Brașov. Tot astfel, Răzvan este singurul care, în cele din urmă, pare să se confunde cu iluzia realității sale, pierzându-se în întuneric, alături de o fată pe care o salvează de la moarte. Finalul deschis nu numai că nu rezolvă problema ce planează în jurul dimensiunilor realului și ale ficțiunii care animă existențele tuturor, ci și ne oferă premisele unei interpretări ce exclud cu totul verosimilul din structura întregului film.

Astfel, departe de a reprezenta un film care își etalează, încă de la prima vizionare, cheile de interpretare, *Luna verde* a lui Alexa Visarion presupune un exercițiu cinematografic inedit și intrigant, prin care spectatorul se vede pus în situația nu numai de a-și recunoaște limitele propriei realități (fictive), ci de a alege să o demoleze sau, din contră, să se piardă în ea, până la confuzie. ■

CRAMA OPRIȘOR

JTI

ROMGAZ

Diana Nechit

CARPATICA
BANCA OPORTUNITATILOR

Cenuşăreasa: între tradiţie literară şi basm modern

Orizontul de așteptări în fața unui basm clasic este previzibil și greu de modificat, mai ales în percepția unui public ce ține la comoditățile lui interpretative. Dar Joël Pommerat este un vrăjitor textual și scenic cu o bogată tradiție în arta adaptărilor. După ce a adaptat *Scufița roșie* și *Pinocchio*, publicul se întreba ce oare l-a fascinat în povestea cu dovleacul și pantoful de cristal.

© Cici Olsson

De la primele imagini scenice înțelegem că nu mare lucru, fiindcă autorul-regizor părăsește destul de repede schema clasică a basmului pe care o înlocuiește cu o alegorie modernă, cu puternice accente tragice. La Grimm și Perrault, moartea mamei Cenușăresei este un moment ce se pierde în substanța textuală a basmului, un moment uitat și care nu intervine modificator în trama basmului. La Pommerat, acest moment devine declicul acțiunii scenice, pe care își construiește noua creație. Cendrillon, prințesa din basm devine Sandra, o fetiță cu alură de băiețel, iar prințul nu este tocmai un prinț, ci un puști răutăcios, cu sexul nedeterminat, tipul *freak*, ce pare a fi scăpat de la marele circ al lui Tod Browning. Doar prin aceste elemente și deja înțelegem că Pommerat s-a îndepărtat deja foarte mult de originalul basmului. Sandra are grijă de mama sa bolnavă care, pe patul de moarte, îi șoptește fiicei sale niște cuvinte abia perceptibile: promisiunea să nu o uite niciodată și să se gândească la ea din cinci în cinci minute, căci altfel va muri. Sandra își procură un ceas care din cinci în cinci minute luminează ca un brad de Crăciun și cântă un refren iritant pentru a-i aminti fetei de acest jurământ. Sandra își urmează tatăl văduv și laș în casa mamei vitrege, tiranice și a celor două fiice și în care își trăiește încarcerarea, în jurământul ei mortuar, până în ziua în care regele organizează o serbare în onoarea unui fiu depresiv, care, de zece ani așteaptă întoarcerea mamei sale ce a plecat fără să-i spună nimic.

Ca în toate basmele moderne, eroina noastră trăiește un rit inițiatic într-o lume a adulților, percepută ca ostilă și care, inevitabil, trece prin proba iubirii. Toate ingredientele basmului sunt prezente în spectacol, dar deturnate, modificate. Castelul devine o casă din sticlă, condurul, un pantof de lac, iar zâna ca bună, o magiciană de la circ care trage mortal din țigară pentru a-și uita nemurirea apăsătoare. Reprezentația lui Pommerat nu se lasă contaminată de ispita celui de-al doilea grad al scriiturii, ci rămâne ancorată în descifrarea misterului: care sunt acele cuvinte care ne pot ucide, încetul cu încetul, sau ne pot salva? Substanța textului malaxează aceeași materie primă: aceea a legăturilor, de familie sau sociale, acele legături care ne țin aproape, ne trag sau ne sugrumă. De ce Sandra, în masochismul ei acceptă toate corvezile casei? Nu din speranța de a fi sărutată de un prinț care o va salva de destinul ei. Nu. Ci, ne spune Pommerat, pentru a umple cu disperare o viață zdrobită, irosită prin durerea provocată de pierdere, de absență. Atunci când Cenușăreasa noastră modernă se lovește, în ziua balului, de prinț, se aude un zgomot ciudat, un *boom* care sună a gol, ca și cum iubirea, în esență, nu este decât o cutie de rezonanță a propriilor noastre dureri reprimate. Joël Pommerat creează un univers oniric, sugerat printr-o regie cu spectaculoase efecte vizuale și care-i conduce pe spectatori într-o călătorie inițiatică. Secvențele narative ale basmului modern se leagă una de alta, ca într-un puzzle uriaș. Tot spectacolul, încă de la primele secvențe, poartă amprenta autorului-regizor. Înainte chiar ca personajele să intre în scenă, spațiul gol se umple de marca sa: *fondu*-ul negru lasă imaginația spectatorului să pătrundă într-un loc vecin cu visul. Muzica se înlănțuie cu sobrietate în note suple, ce par a recompune un cântec de leagăn contemporan și care vizează pătrunderea în acest spațiu al basmului modern. Apoi, spectatorii sunt surprinși de vocea naratorului – vector esențial al acestei balansări în spațiul oniric. De data aceasta, Pommerat operează o deplasare, o mutație: vocea este din *off*, feminină, cu un accent puternic, iar bărbatul de pe scenă se exprimă prin gesturi ca în cinematograful mut. Maniera prin care Pommerat transfigurează basmul, pe care preferă să-l numească mit – departe de-al îndepărta de textul său cel mai cunoscut, întărește unitatea tematică a universului său personal.

Astfel, dacă Cenușăreasa stă într-o constelație a figurilor mitice, personajul Sandra nu este îndepărtat de cel din piesa precedentă a lui Pommerat ,*Camera mea rece*. Se simte voința lui Pommerat de a-și ancora personajele într-o realitate trivială care devine apăsătoare. Orice formă de idealism este reprimată, nu există nicio progresie idilică în parcursul personajelor sale, ci doar o sudoare a fondului tragic al copilăriei: frica, singurătatea, coșmarurile, speranța, pierderea mamei, toate proiectate într-o lume a adulților, opresivă și restructurantă. ■

UniCredit Țiriac Bank

Andreea Tudosă

TRANSGAZ
MAGISTRALA ENERGIEI

Circ şi gastronomie. Cuisine & confessions

© FITS Paul Băilă

© FITS Paul Băilă

© FITS Paul Băilă

Compania de teatru-circ *Les 7 doights de la main* deschide secțiunea de teatru-circ a festivalului printr-un spectacol care reunește elemente de acrobație, echilibristică și voltijă: jonglerii, sărituri *hula hoops*, contorsionism la sol și aerian, jocuri icariene, *banquine*, catargul chinezesc, la care se adaugă expresia pură a dansului contemporan. Deși cei nouă performeri vin din Canada, background-ul cultural este unul diversificat: Canada, Franța, SUA, Suedia, Rusia și Argentina. Discursul dramatic este inspirat din publicația lui Suzzane Taylor, *Young and Hungry* și este construit nu doar prin componenta vizuală, auditivă și dinamică, dar și prin simțul olfactiv, care este implicat în pregătirea corespondentului gastronomic al poveștii fiecărui artist-personaj. Numele performerilor sunt păstrate, ceea ce plasează actantul undeva între omul artistic și artistul umanizat, fără dominanța vreunei părți. Într-un echilibru corporal mobil și având certitudinea aplicabilității legilor fizice asupra trupului uman, omul poate fi îngenunchiat doar prin atacul asupra simțurilor, prin declanșarea unor amintiri. Ipostaza omului înfrânt de zei prin legile naturii este redată de povestiri tragice, transpuse sub forma unui monolog în mișcare. Copilăria este perioada cea mai diversificată din punct de vedere senzorial, deoarece autocenzura și îngreunarea simțirii nu se aplică - reflexele sunt în formare. Din acest motiv, fiecare actor a avut un *solo* de prezentare a *Copilăriei* într-un peisaj generic, iar fiecare astfel de moment stătea sub semnul unui deliciu culinar. Cele mai reprezentative momente s-au referit fie la o copilărie plină de năzbâtii, precum cea a lui Gabi, care a reprezentat-o printr-un moment de dans contemporan, fie la un început defectuos din punct de vedere emoțional, precum cea a unui tată mort sau dispărut, dar, în orice caz, absent din viața fiului său, Matias, de la vârsta de 8 luni. Până și masa rotundă din amintirile lui Pablo pare să îi fi dezvoltat obsesia pentru cercuri, anulând orice colț care l-ar putea răni. Aceste pasaje sunt alternate de coregrafii culinare asemeni musical-urilor de pe Broadway, în care sunt antrenați spectatori cărora le este servită cina, primesc și oferă declarații de dragoste rostite sau cântate. Coloana muzicală este cea care oferă ritmicitate spectacolului, regizorul muzical Sébastien Soldevila selectând pasajele muzicale care sunt compuse exclusiv pentru acest spectacol. Actorii introduc în scenă instrumente muzicale precum acordeon, chitară, sau muzicuță, ceea ce susține pregătirea acestora pluridisciplinară pentru formarea unui artist complet. Ce s-a aflat în meniu? Dincolo de momentele muzicale, de dans și de circ, spectatorii au fost invitați, la finalul reprezentației, la o porție de spaghetti și să guste mic-dejunul copilăriei - *banana bread*. Unei experiențe efemere a spectacularului dramatic i se alătură o degustare a simțurilor, întrucât fiecare incursiune în gastronomie generează emoții și creează relații. Se pun sub semnul întrebării atâtea mese despre care nu știm cine le-a gătit pentru noi și ce sentimente au fost investite în actul creației. *Dacă gătitul este un act de iubire, unui condamnat la moarte cine îi gătește ultima masă?* Filosofiei spectacolului îi găsesc un sens critic asupra unui confort care atrage consecințele ignoranței. Fiecare masă servită în oraș, fiecare sandviș cumpărat, sunt lucrurile obținute printr-o simplă tranzacție, fără a avea rezultatele unei munci dedicate. Spațiul de desfășurare a spectacolului este o bucătărie modernă, personalizată, locuită, un loc al amintirilor care sunt o investiție mult mai generoasă. De la tatăl care a servit ultima masă într-un lagăr, la *banana bread*, care i-a adus zâmbetul pe buze fiecărui spectator, rămâne doar impulsul descoperirii propriei rețete care ne face să ne simțim *acasă*. ■

Și eleganță, și sportivitate. Și frumusețe, și performanță. Creat să îndeplinească și cele mai exigente cerințe, BMW Seria 4 Gran Coupé Ediția Exclusive 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	MHS Motors București	Contempo Cars Brașov	Contempo Cars Sibiu	Autotransilvania Cluj	Banat Car Timișoara	Bavaria Motors Constanța
Tel.: 021 200 62 63	Tel.: 0372 112 500	Tel.: 0268 338 645	Tel.: 0269 259 952	Tel.: 0264 275 010	Tel.: 0256 228 881	Tel.: 0241 559 971
www.bmw-bavaria.ro	www.bmw-mhs.ro	www.bmw-bv.ro	www.bmw-sb.ro	www.bmw-cluj.ro	www.bmw-timisoara.ro	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.

TAKATA

Monika Tompos

Fără glumă nu se poate!

„Cum vorbesc la telefon un evreu deștept și unul prost?" – „Din America în Europa". Astfel s-a încheiat spectacolul *Muttersprache Mameloschn* de la Teatrul German din Berlin. Un spectacol al unei povești, un spectacol care dovedește că istoria nu se repetă, ci că istoria nu a trecut niciodată și că aceasta este mereu prezentă, un spectacol care aduce cu sine umorul fără de care nu se poate supraviețui, un spectacol care susține cu cele mai concrete argumente cele trei etape ale vieții – 1. Mama ARE ÎNTOTDEAUNA dreptate, 2. Mama NU ARE NICIODATĂ dreptate, 3. Mama A AVUT DREPTATE.

© FITS Maria Ștefănescu

Mameloschn înseamnă pe limba idiș limbă maternă. Spectacolul *Muttersprache Mameloschn* este titlul care reprezintă limba în care se exprimă mamele evreice. O poveste a generațiilor care își transmit furia și greșelile de gândire una alteia cu scopul de a fi demascate de cei tineri, în speranța de a corecta totul, pentru ca, în final aceștia să eșueze și să înceapă să se înțeleagă reciproc. Sună demoralizant, poate chiar trist, dar aici intervine umorul cu care autoarea tratează subiectul.

„Putem să nu vorbim despre nimic?" este deviza de la care pleacă aceasta, căutând să nu moralizeze nici măcar un pic, ci să îndemne spre bucuria de a eșua. Eșecul ne ajută, în final, să aflăm mai multe despre cine suntem. Dacă ne dăm ocazia să eșuăm unul în fața celuilalt vom ști, în final, puțin mai mult unul despre celălalt.

© FITS Dragoș Dumitru

© FITS Dragoș Dumitru

„Vino să mă vizitezi" spune Rahel, personajul din perspectiva căruia a scris Marianna Salzman piesa de teatru. Născută în 1985 în Wolgograd, autoarea piesei își petrece copilăria la Moscova iar apoi studiază literatura și teatrul la Universitatea din Hildesheim, mutându-se apoi la Berlin unde studiază scrierea scenică la Universitatea de Arte. Urmașă a mentalității post-holocaust, scrie această piesă din punctul de vedere al copiilor traumatizați, urmași ai generației „șterse". Iar acum, acești copii apar în fața lumii, aclamând o viață cu egalitate de șanse, nu cea în care sunt expuși sau admirați, în muzee, ci aceea în care cultura lor este transmisă generațiilor viitoare. Trei femei din trei generații diferite, bunica, mama și fiica sunt personajele care alcătuiesc povestea. Bunica evreică, fostă spioană a regimului nazist, fiica fără mamă și care descoperă la o vârstă destul de înaintată cum aceasta a avut permisiunea de a părăsi țara, fiind evreică, dar și fiica, lesbiană, hotărâtă să învețe idiș, să se mute în Statele Unite ale Americii și să i se explice terminologia și ritualul pe care îl aduce cu sine cuvântul *kosher*, pun sub semnul întrebării identitatea, apartenența și patria. Ce însemnă să fi trăit acum 50 de ani ca evreu în RDG? Chiar dacă s-ar fi schimbat câte ceva între timp și dacă permisiunile au devenit altele, întrebările despre libertate și independență au rămas aceleași. Înscenarea lui Brit Bartkowiak scoate perfect în evidență aceste diferențe de generații, explorând o paletă largă de emoții transmise spectatorilor, astfel încât, la sfârșitul spectacolului, numai umorul scriituri textului te împiedică să nu plângi.

O scenă plină de scaune vechi și noi, pentru copii și pentru adulți, scaune menite să sublinieze evoluția, un glob pământesc care are să simbolizeze democrația și globalizarea și un magnetofon care reprezintă trecutul, alcătuiesc decorul în care se desfășoară acțiunea. Certuri între cele trei femei, țipete, urlete, căderi nervoase care se transformă în bucurie și cântec, toate dovedesc o prestație actoricească precisă care aduce în lumină sentimente din cele mai ascunse față de subiecte în mod normal tabu, precum nazismul, antisemitismul și homosexualitatea.

„În mod normal, dacă ar fi fost numai bărbați pe scenă, nu s-ar fi întrebat nimeni de ce nu joacă nici o femeie în spectacol, dar această înscenare stârnește curiozitatea" spune autoarea într-un interviu legat de acest subiect. „Mamele sunt privite ca fiind de obicei firave și neimportante. Faptul că nici un bărbat nu ajunge să fie prezent, efectiv, în spectacol și în poveste se poate traduce ca un manifest împotriva teatrului burghez, în care femeia ori este sacrificată, ori este puternic sexualizată." Un moment de cântec și de veselie simbolizează mutarea fiicei Rahel în America și, astfel, destrămarea, dar și reîntregirea familiei. Scaunele sunt împinse către spatele scenei și așa, viețile celor trei femei se umplu de spațiu, îngăduindu-și să „respire" și să încerce să se înțeleagă.

Laitmotivul a fost, este și va rămâne: „Mulțumesc că nu întrebi nimic". ■

Monika Tompos

Pe urmele lui Harap Alb

© FITS Adrian Bulboacă

© FITS Adrian Bulboacă

„Și au trăit fericiți până la adânci bătrâneți". Aceasta este concluzia pe care a sugerat-o Gavriil Pinte în spectacolul de la Teatrul Gong din Sibiu, după *Povestea lui Harap Alb*.Basmul scris în 1877 de Ion Creangă capătă valențe moderne în spectacolul lui Gavriil Pinte. Scenografia, aparent simplistă, se transformă, dintr-o dată, într-un joc interactiv între actori. Măști care se detașează de corpurile de lemn ale personajelor, siluete de păsări imense care „ies la bârfă", profitând, astfel, de privilegiul de povestitor al acțiunii spectacolului, jocuri de umbre, un cal ale cărui copite alcătuiesc ritmul aventurii personajelor formează universul lui Harap Alb în drumul său inițiatic. Acesta va învăța ce înseamnă prietenia, curajul și sinceritatea și va primi, în schimb, fericirea „până la adânci bătrâneți" alături de prințesa sa, fiica împăratului Roșu.

Regizorul propune un spectacol vivant, adecvat vârstei copilăriei, dar care reușește cu brio să captiveze și audiența formată din adulți, care se încumetă instinctiv, fără o intenție neapărată să se bucure, să spere, ori să se supere alături de eroul poveștii și să aplaude pe ritmul muzicii alături de cei mici. Muzica tradițională maramureșeană aduce un plus de farmec rustic și umple de veselie, umor și nerăbdare spectacolul fidel textului original al regizorului român, cunoscut, dealtfel, pentru spectacolele moderne montate în spații neconvenționale, care îl definesc ca fiind un regizor ieșit din canoanele teatrului care se face în sală.
Roxana Ionescu creează conceptul scenografic al spectacolului, viu și colorat, plin de fantezie, exact așa cum l-a imaginat și Ion Creangă, cu personaje din lemn și hârtie. Schimbările de decor și costume se fac la vedere, iar povestea parcă prinde viață spontan, odată cu micile intervenții ale păsărilor povestitoare. Hârtia simbolizează o lume fragilă creată din vise și iluzii, gata să se destrame odată cu fiecare încercare pe care o confruntă eroul. Role de carton, materiale reciclabile, 2mp de lemn de tei, în combinație cu structuri metalice și obiecte realizate în *papier maché* constituie decorul scenei, de o creativitate ieșită din comun, dar și „jucăriile" folosite de actori, cu o precizie elvețiană și o îndemânare demnă de câteva șiruri abundente de aplauze.

Mircea Corcoveanu creionează un Harap Alb tânăr, plin de umor și de curaj, iar Lucia Barbu, Leo-Nora Băcanu, Barbara Crișan, Jenö Major, Gabriela Mitrea, Raluca Pavel, Adrian Prohaska și Angela Paskuy i se alătură cu mare fidelitate în călătoria vizionară sugerată de regizor.Adrian Tibu, managerul Teatrului pentru Copii și Tineret, Gong, din Sibiu declară „va fi cu siguranță unul dintre cele mai așteptate spectacole de animație din acest an". În ceea ce mă privește pe mine, pot spune că este cu siguranță una dintre cele mai frumoase, alerte și pline de fantezie înscenări pe care am avut ocazia să le văd. Gavriil Pinte reușește, împreună cu actorii spectacolului, să răpească publicul și să îl transpună în lumea magică și pură a frumoasei copilării, iar Harap Alb reușește și el împreună cu prietenii săi, să îl învingă pe omul spân și pe împăratul Roșu și să o cucerească pe prințesa cu care va trăi fericit până la adânci bătrâneți în împărăția împăratului Verde. ■

© FITS Adrian Bulboacă

Cosmin Popescu

BRD
GROUPE SOCIETE GENERALE

Piața Mare sub Big Bang

Problema nașterii lumii nu este nouă, însă a căutat întotdeauna noi forme de expunere și de reprezentare în imaginarul colectiv al omenirii. Pornind de la acele forme de materie și de existență primordiale care guvernau spațiul și timpul, spectacolul francezilor de la *Plasticiens Volants* aduce pentru publicul sibian o alegorie a nașterii universului, manifestată prin imagine, animație și fascinație. Abordarea cosmogoniei pune pe cerul nopții, observabil din Piața Mare, o idee excelentă, reprezentată prin himerele monstruoase ale timpului și coliziunile dintre acestea, lăsând impresia plăcută a unei călătorii prin spațiul celest al răsăritului universului.

Soluția găsită pentru această reprezentație mizează pe manevrarea unor păpuși gonflate gigantice, care vin să interpună mici planete cu inel, luni, ochi care veghează și alte corpuri cosmice care gravitează în jurul unui soare dominant. Ceasul, care stă să acopere tot universul, în negura timpului, are o mișcare lentă sau accelerată, continuă sau discontinuă, este un element-simbol al întregului spectacol. Monștrii galactici veniți să nimicească lumi nou-născute, impresionează prin plutirea calmă pe cerul nopții originare. Însă soluția care nu a fost găsită încă și care, poate că nici nu a fost căutată de data aceasta, este cea a misterului nașterii universului și a dezvăluirii scopului acestuia, fapt relevat prin apelul poetic și expresiv al manifestației.

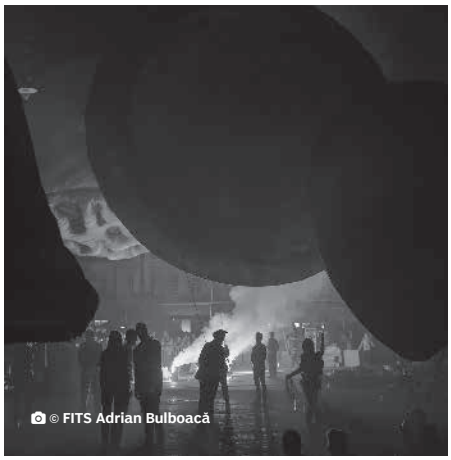
Lumea propusă este una a haosului primar, a unui balet aerian, definită prin abstracție, prin culoare, și printr-o infinită frumusețe care încearcă să ne apropie de un moment greu de perceput, însă ușor de imaginat, încearcă să ne dea, dacă nu un răspuns, atunci o impresie întrebărilor: „Cine suntem?", „De unde venim?", „Încotro ne îndreptăm?" Anticipativ și totodată predictiv, spectacolul se deschide printr-o proiecție care este plasată într-un plan secund, însă care ar putea simboliza, până la urmă, chiar o cheie de interpretare a destinului uman.

Efectele de lumini, muzica din variate registre și întreg ansamblul de marionete plutitoare, manevrate de la sol, au pregătit o închidere, într-un ton misterios, dar colorat și fascinant, a primei seri a ediției a 22-a a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu.

Spectacolul este creația Marc Bureau și a avut premiera la Libourne, în cadrul Festivalului Fest'Arts 2011, după care a fost promovat prin turnee la nivel mondial. ■

© FITS Sebastian Marcovici

© FITS Dragoș Dumitru


© FITS Adrian Bulboacă

© FITS Dragoș Dumitru

Alba Stanciu

Carmen, in Neapolitan Dialect

An interesting strand of the Italian theatre performance approaches elements of a classical opera composition using a commercial musical formula. *Carmen*, directed by Mario Martone, is an interesting musical and stylistic reworking of the themes and motifs of the well-known opera in the style and the spirit of the Neapolitan tradition.
KEYWORDS: PERFORMANCE, ARIA, SHORT STORY, VOICE, DRAMATURGY.

Alba Stanciu

How to Explain the History of Communism to Mental Patients

Theatricality and Parody
How to Explain the History of Communism to Mental Patients is a performance in which theatricality becomes synonymous with comedy and the visual effects are achieved by minimal means. The most remarkable thing about this performance is the way the director has managed to use the acting space effectively, adapting it to continual changes in the configuration of the group, with a view to creating meaningful images and symbolic allusions.
KEYWORDS: PERFORMANCE, POSTMODERN, HISTORY, COMMUNISM, IMAGE.

Anda Ionas

Dramaturges and Dramaturgy in Contemporary Germany

The conference entitled *The Practice of the German Dramaturge* took place on the first day of the Festival, introducing Ranate Klett (dramaturge, theatre and contemporary dance critic, correspondent for some German publications in New York, Paris, Rome) and Ulrich Beck (a highly experienced assistant dramaturge at the Maxim Gorky Theatre in Berlin, at Deutsches Theater and at Burgtheater) as guest speakers. The event was chaired by the critic Octavian Saiu, and the discussion opened with a definition of the terms, continued with a brief history of the notion of "dramaturge," and moved on to a contemplation of the new opportunities opening up every day in this sector of the performing arts.
KEYWORDS: DRAMATURGY, PERFORMING ARTS, TEXT, PHENOMENON, PUBLIC.

Andreea Tudosa

Cuisine & Confessions

The circus theatre company *Les 7 doigts de la main* opens the circus theatre section of the festival with a performance that combines juggles, hula hoop jumps, contortions, Icarus games, *banquine*, the Chinese mast, alongside the pure expression of contemporary dance. The theme is that of memories created and evoked through the art of cuisine. The performance is imbued with a playful spirit: the characters/performers cook, sharing stories, feelings, emotional states. The setting reproduces a typically American kitchen and the original score highlights both the performers' solos and the group scenes, in a successful presentation by the Canadian company.
KEYWORDS: CIRCUS, PERFORMANCE, PRESENTATION, PLAYFULNESS, SCENERY.

Andrei C. Șerban

The Ordinary vs. the Simulacrum

The Green Moon, by Alexa Visarion, in all its apparent fragmentariness, proposes an uncompromising portrayal of those facets of a present reality that are likely to affect interpersonal relationships, as well as their causes and effects. Of the miscellaneous collection of lines spoken by the characters, the central idea that we can extract, quite apart from the development of the conflict, is that inside a commonly shared reality, each character constructs his/her own private version of an existence that often crosses the boundaries of verisimilitude.
KEYWORDS: POSTMODERN, JOURNEY, CHARACTER, ORDINARY, HIERARCHY.

Cosmin Popescu

The Big Square under the Big Bang

The fascination for the *Big Bang* mystery filled up the sky in the big city square during the performance given by the Plasticiens Volants company, who introduced to the public of the Festival a new form of expression for the creation of the universe and of primeval life forms, which – following a ballet choreography – energized and captivated the crowds.
KEYWORDS: BIG BANG, UNIVERSE, INFLATABLE PUPPETS, MYSTERY, COLOUR.

Diana Nechit

The Sicilians vs. the Thespians

Yesterday, Pirandello and the French language were the unquestionable stars of the evening. Moreover, the performance paid tribute to the theatre and to comic invention, in a superlative production concept that brought to the fore the meta-theatrical performance, typically drawing attention to its own inner workings, to its inexpressible essence: the construction of character and plot, of the very action that keeps the audience in that state of cathartic dreaming.

Diana Nechit

Cinderella – between Literary Tradition and Modern Fairy Tale

Joël Pommerat rewrites, in a modern key, the story of Cinderella and turns it into a modern myth, which acquires the significance of a rite of passage, suggesting the (in)adaptablity of a child's world to that of an adult. A detail that went unnoticed in the classical story assumes the force of revelation in Pommerat's fairy tale and opens the door to an world of dreams where the female character has to contend with her own inner self, her own visions, in a *mise-en-scene* bristling with strong visual stimuli.

Monica Tompos

Nothing Gets Done without the Fun!

Mameloschn is the Yiddish word for mother tongue. The title of the performance, *Muttersprache Mameloschn* refers to the language spoken by mothers; by Jewish mothers. It tells the story of generations that pass down from parent to child their anger and their flaws in judgment, so that the younger generations should discover and expose these flaws, in hopes of correcting them, only to end up failing and beginning to understand one another. Brit Bartkowiak's approach effectively foregrounds all these differences between generations, exploring a wide range of emotions that are communicated to the audience, so that, by the end of the performance, the only thing that prevents the viewer from crying is the jocularity of the text.
KEYWORDS: PERFORMANCE, MOTHER, SCRIPT, DIRECTING, THEATRE.

Monica Tompos

Tracing Harap Alb's Footsteps

The fairy tale written by Ion Creangă in 1877 acquires incredibly modern qualities. The apparently simple, minimalist stage design effortlessly turns into an interactive game among actors. Gavriil Pinte and his cast manage to captivate the audience, transporting them to the pure, magical, wonderful world of childhood. Nor does Harap Alb ever disappoint the viewer, succeeding, together with his friends, in defeating the Bald Man and the Red Emperor, as well as in conquering the heart of the princess with whom he will live happily ever after in the Green Emperor's kingdom.
KEYWORDS: FAIRY TALE, SCRIPT, ADAPTATION, PUPPETS, ACTOR.

EDITOR IN-CHIEF: Ion M. Tomuș (ULBS)

CONTRIBUTORS: Anda Ionaș, Adina Katona, Diana Nechit, Cosmin Popescu, Andrei C. Șerban, Alba Stanciu, Doriana Tăut, Monika Tompos, Andreea Tudosă, Philomena Bradford (Brown University, USA)

TRANSLATION COORDINATOR: Anca Tomuș (ULBS)

TRANSLATOR: Georgiana Ardelean

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu
Facultatea de Litere și Arte
Departamentul de Artă Teatrală
CENTRUL DE CERCETĂRI AVANSATE ÎN DOMENIUL ARTELOR SPECTACOLULUI (CAVAS)

ISSN 2248-1776
ISSN-L 2248-1176

© Dragoș Băilă

© FITS Paul Băilă

© FITS Mihaela Marin

© FITS Maria Ștefănescu

tattoo

von/de **IGOR BAUERSIMA** und/şi **RÉJANE DESVIGNES**

Aufführungsrechte bei/ Drepturi de autor editura S. FISCHER VERLAG GmbH

REGIE/REGIE: **RADU AFRIM**
BÜHNENBILD/SCENOGRAFIE: **DRAGOŞ BUHAGIAR**
VIDEOKONZEPT/ CONCEPT VIDEO: **ANDREI COZLAC**
BÜHNENBILDASSISTENZ/ASISTENŢĂ SCENOGRAFIE: **IRINA CHIRILĂ**
REGIEASSISTENZ/ASISTENŢĂ REGIE: **SABINA OLTEAN**

MIT/CU
ALI DEAC **DANIEL PLIER** **EMÖKE BOLDIZSÁR** **CRISTINA JUKS (a.G.)** **DANIEL BUCHER**