



aplauze

Anul XXII / nr. 8 / 19 iunie 2015



aplauze



© FITS Paul Băilă



© FITS Paul Băilă



© FITS Maria Ștefănescu



© FITS Maria Ștefănescu

DB **SCHENKER**



Alba Stanciu

Cele 5 dimineți.

Apocalipsa în lumină fluorescentă

Aparținând unui perimetru artistic dominat de obsesiile reformelor ale dramei și regiei, spectacolul *Cele 5 dimineți* este o recentă producție ce aparține, atât ca text cât și montare, controversatului Armin Petras / Fritz Kater. Acesta este un produs al teatrului german din ultimele decade, puternic contaminat de consecințele fenomenului *Regietheater*.

Există evidente urmări în gradul de inteligibilitate al spectacolului de teatru, situație evidentă și în zona textului dramatic, care este reformulat prin calitățile abstracte ale discursului în imagine, situat în afara oricărui reper coerent și care se acordă ideii de colaj. Cifra „5” reprezintă atât numărul personajelor de pe scenă, cât și pe acela al zilelor în care se derulează „acțiunea”. Atmosfera indică un moment post-apocaliptic, creat în imagini de tip vitrină, o scenă împărțită în 3 planuri (și niveluri de sens) și un fundal destinat proiecțiilor (fie preluate în „direct”, fie desene ale unor clădiri în stare de degradare).

Pe acest fundal sunt proiectate scene reprezentând relațiile dintre bărbat și femeie, raporturile sentimentale într-o situație de criză, sunt expuse reziduuri ale memoriei, sunt reamintite instinctele de ucidere a tatălui din partea copiilor, fragmente ale trecutului, continue alunecări între memorie, simbol și starea actuală. Formula de construcție a imaginii este una dintre cele mai șocante elemente ale teatralității. Apar planuri fluorescente, colerice scene de *disco*, ce trădează nevoia de a evada prin ritm, prin dezlănțuirii instinctuale susținute prin dans, peruci, explozii de sexualitate pe fondul amenințării exterminării. Personajele sunt nocturne, într-o stare de epuizare a propriilor resurse vitale. Finalul înseamnă dezintegrarea, moartea expusă într-un mod dintre cele mai „sângeroase”. Pe parcursul piesei sunt explorate cele mai profunde angoase și pericole ale perioadei postmoderne. Este în permanență indicat un punct *terminus* pentru civilizație, confort, urbanism, prelucrate într-o „cheie” a excesului de imagine și senzații.

Deși nu este vorba de o piesă și montare menită să aducă în prim-plan violența relațiilor dintre personaje, aceasta vine din toate direcțiile. Personajele sunt cvasi-marionetizate, cu mișcări mecanice ce repetă în mod steril și naiv știri cu privire la apropiatul dezastru. Apar expresii „dure” de cuvânt și gest, sexualitate exprimată direct de textul creat de Armin Petras. O trăsătură recunoscutibilă a piesei regizorului-autor german este starea de confuzie, care stimulează publicul la căutarea unei coloane vertebrale a acțiunii și narativului.



Strategia sa este aceea de a returna orice stabilitate, luând prin surprindere echilibrul mental prin idei revărsate fără coerență. Ideea coordonatoare a spectacolului vine din această avalanșă de aparent nonsens, cauzat de textul dramei.

Discursul este pentru Petras imaginea, spectacolul, tablourile și secvențele care decurg din consistența materialelor folosite și metafora spațială. Regia jonglează cu multe elemente sculpturale, cu corporalitate imobilă surprinsă în mai multe ipostaze și desene ale liniei corpului, plasate în spațiul dreptunghiular al perimetrului-vitrină.

În viziunile fie scenice, fie dramatice ale lui Armin Petras, cuvântul este ultimul element rațional menit să susțină discursul scenic. Ceea ce contează este reacția și discuțiile pe lângă idee și obiectiv dramatic. *Cele 5 dimineți* este un spectacol în care histrionismul actorilor este captivant, comic și inventiv, îmbinat cu „teme” de dans și teatralitate grotească. ■





Alba Stanciu

Însemnările unui nebun. Imagine și spirit operistic



Fiecare „trăsătură” spectaculară oferită de compania Kote Marjanishvili State Drama Theatre, începând de la alegerea muzicii (*Recviemul* de Mozart și *Uvertura* de la opera *Flautul Fermecat*), până la structura spațială, face trimiteri la amploarea gândirii regizorale în maniera unui spectacol tradițional operistic.

Nebunia personajului principal (Poprișkin) înseamnă un univers în care sunt amestecate trecutul cu prezentul, unde intervin proiecții ale propriilor halucinații. Spațiul permite evadarea într-o lume fantezistă, unde se găsesc cele mai complexe și plăcute experiențe, aspirațiile artistice, libertatea de a face „totul”. Soluțiile scenice mizează pe separarea celor două planuri într-o formulă cât de poate de simplă. Este vorba de un cadru transparent, care desparte planul real de spațiul imaginației (al feminității și senzualității, visul erotic al eroului din prim-plan izolat într-un pat de spital). Spațiul iluziei este locul unde sunt permise descărcările emoționale, însoțite de muzică (aleasă din repertoriu clasic), în opoziție cu starea reală în care acestea au efecte devastatoare. Prezentul

înseamnă vagi obsesii, de la imaginea femeii înger până la femeia demonică, subtil legată de femeia ispită din filmul lui Fritz Lang, *Metropolis* din 1929. Întreaga concepție regizorală are rezonanțe în stilul fabulos al operei în sensul prelucrării scenice a gestului, a coregrafiei, compoziției și a pașilor de dans. Personajele feminine au costume vaporoză, ce creează un *design* stilizat teatral al mișcării și substanței imaginii. Evenimentele se derulează sub semnul vitalității și a continuelor situații performative ce avansează, în mod simultan, pe două planuri, ocazional unindu-se, generând un spațiu unic, al confuziei și întâlnirii dintre cele două dimensiuni mentale și spațiale într-un moment în care „nebulul” este forțat să aleagă calea realității și a acceptării acesteia (tradiționalele dușuri reci cu furtunul din casele de nebuni). Momentul final al spectacolului este un festin vizual, oferit printr-o soluție cât se poate de simplă: hârtii vechi, folosite, cu importante consecințe situaționale și de amploare a imaginii. Regizorul georgian Levan Tsuladze propune un cadru scenic care, deși este bogat în formule spațiale simbolice, menține

o abordare „clasică” a montării, pigmentată de diferența de limbă. Actorul principal vorbește în italiană, are un discurs dominat de melodicitatea cuvântului și de intonațiile pasionale, suave, prin care filtrează fiecare moment și stare emoțională, construind un personaj încărcat cu vulnerabilitate latină, meridională. Celelalte personaje (medicii) vorbesc limba perimetrului de origine a regizorului, insistând pe asprimea cuvintelor și expresiei, aprofundând personajul nebunului în caustice cuvinte și „acțiuni” de convingere. Imaginea este „plină” datorită planului transparent. Apar evenimente dincolo de această transparență, într-o continuă efervescență cauzată de mintea suferindă, halucinante forme, relații erotice și jocuri.

Cu siguranță, spectacolul oferit de compania georgiană Kote Marjanishvili State Drama Theatre seduce prin imagine și dispunere a materialelor scenice sub semnul eleganței vizuale și al echilibrului spațial, din care este evitat spiritul și specificitatea rusă, mereu căutată în montările acestei lucrări. ■

Avem **SUPER** Sandwichuri!

Lucas super sandwich

Str. Telefoanelor nr. 5
tel.: 0369.807.104

Muzeul Național Brukenthal

Strada Telefoanelor

Strada Timotei Popovici

Strada Arhivei

Oldies Pub

Zara

M&I lenjerie

Casa Michael Brukenthal

Mustang

Super Mamma

Fostere Depozite Subterane de Cereale din Sec.XV

Piața Mare

Jules

Strada Mitropoliei

ODU

A perfect alliance.

Mabo Band
20 iunie, orele 18:00 - 19:00, la Shopping City Sibiu

Imperial Kikiristan
13 iunie, orele 18:00 - 19:00, la Shopping City Sibiu

SHOPPING CITY SIBIU

shoppingcitysibiu
www.shoppingcitysibiu.ro

wenglor
the innovative family



✉ Diana Nechit

Din minunata lume a animalelor în spațiul textual dramatic argentinian

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

Spațiul dramatic modern pare să fie unul aflat sub contextul textual al scrierii pentru scenă, care rescrie misiunea despre lume, despre scris, despre teatru, printr-un puternic reflex de *mise-en-question*. Teatralitatea textului literar are a se pierde într-un desiş textual care vine să încifreze narcisistic textul printr-o efasare, o contopire în matricea textului a ceea ce, în mod *clasic*, suntem tentați să regăsim în textul dramatic: planuri textuale, personaje bine individualizate, conflict, situație dramatică etc., venind dintr-o zonă literar-dramatică, în care onirismul, magicul, iluzoriul și fantasticul sunt teme majore. Propunerea textuală la care se face referire, dramaturgia lui Daniel Veronese, autor de spectacole din Argentina, a suscitată o vie polemică în jurul noii estetici de receptare a textului dramatic nou și a dramaturgiei sud-americane puțin cunoscute la noi. Textul a fost prezentat de două ori, o dată prin valențele hermeneutice ale lecturii performative ce vine să aplice propria comprehensiune textuală, într-o versiune expresivă, spectaculară, pe care, fascinați, vrem să ne-o apropiem firesc și natural, dar și prin meta-discursul despre autor și dramaturgie, prilejuit de prezența alături de *vrăjitorul* incontestabil al secțiunii Spectacole-lectură, Bogdan Sărătean (din a cărei pălărie semiotică ies orizonturi fabuloase sau „de lângă noi”, personaje fantastice, sau ale unui cotidian banal, a unor *voci* autorizate ale teatrului și receptării teatrale de azi), împreună cu Radu Nica și Lulia Popovici.

Daniel Veronese și-a început cariera ca și actor și păpușar. Membreu fondator al *Periferico de Objetos*, grup far al noului teatru argentinian ce propune un studiu experimental asupra integrării actorilor și a obiectelor în spectacol, practică spectaculară cu obiecte antropomorfizate ce introduce în scenă o combinație de teatru cu actori și alte elemente sau de serii obiectuale care funcționează asemenea unor păpuși umane, *Zoedipous*, *Maquina Hamlet*, dar și adaptări ale unor texte canonice, precum și creații



© FITS Maria Ștefănescu

pentru scenă ce se regăsesc într-un teatru viu și cizelat. Daniel Veronese câștigă nenumărate premii atât pentru regie, cât și pentru dramaturgie și este extrem de apreciat în spațiul dramatic european.

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

Spectatorul / lectorul / receptorul protejat de neutralitatea aparentă pe care i-o dă spectacolul lectură, fie obiectivizează, conceptualizează lectura, încercând să fixeze prin deconstructivismul operat de interpreți propriile repere textuale, fie subiectivizează receptarea și se lasă fascinat de propunerea ce vine dinspre actori, asumând-o estetic și emoțional. *Din minunata lume a animalelor: conversație nocturnă* propune tot atât de multe piste de decriptare, încât libertatea textuală devine limitativă pentru ceea ce nu au la îndemână elementele hermeneutice necesare. Textul devine experiment științific, pretext al punerii sub lupă a omului ce a devenit un animal antropomorf,

de laborator și propune o viziune a unei lumi periferice, dar și o distanțare rațională în fața realității, o cultivare a celui *instinct periferic*. Umanul apare configurat în spațiul unui *somn al rațiunii*, care, după formula lui Goya, *naște monștri*. Individul apare, astfel, în ipostaza unei ființe umane căreia i s-au tăiat / care a tăiat firele ce-l țin legat de rațiune pentru a se lăsa total în voia stimulilor dorinței sau suferinței. Odată firul rațiunii retezat, instinctele, violența, obscenitatea, pulsațiile sexuale, morbiditatea, dorințele refulate, *tabu*-urile se dezlănțuie. Umanitatea devine cea a unei animalități pradă instinctelor primare.

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



STAR, cardul tău
de cumpărături!

STAR www.starbt.ro
Card





✎ Diana Nechit

În inima nopții

Episodul Hamlet



© FITS Sebastian Marcovici

Spectacolul este un proiect inspirat de *Scena supravegheată* și *Noaptea din Trilogia îndepărtării* de George Banu și de *Fantoma sau îndoiala teatrului* de Monique Borie, dar și din experiența lui Gavril Pinte de investire artistică a unor spații mai mult sau mai puțin neconvenționale. Hamlet este în viziunea autorului o piesă nocturnă, fantomatică, un spațiu bântuit de fantome și urmăritori. Metodele de supraveghere, dar și frica, îi fac pe toți să vorbească în șoaptă, să comunice codificat, cu semne și gesturi de neuzit, de neînregistrat, care pot duce până la un refuz al comunicării. Episodul sau *experimentul hamletian* propus este unul deconstructivist, de avangardă și se situează într-o abordare post-modernă, prin acumularea textuală, o șarjă scenografică puternică, colaje textuale.

Spectacolul se joacă pe o scenă mobilă, cubică, învăluită într-o structură strălucitoare, alveolară, din folie de plastic. Spațiul de joc este exploatat cu eficiență maximă, iar schimbările de decor sunt versatile și ingenioase. Spațiile textuale devin spații ale reprezentației, prin transformări succesive de decor: sala tronurilor, jilțurile regale și dormitoarele sunt construite, reprezentate cu ajutorul unor scaune care, în scenă, primesc întrebări dintre cele mai versatile. Costumele par desprinse dintr-o



© FITS Sebastian Marcovici



© FITS Sebastian Marcovici

istorie a costumului din a doua jumătate a secolului XX, mașini vechi de scris vin să puncteze evoluția scenică a Ofeliei, care vorbește despre nebunia lui Hamlet în ritmul cadențat și obsesiv al mașinii de scris. Decorul minimalist și funcțional prezervă un grad ridicat de exploatare spațială, prin care o scenă de lemn devine sala tronului, cimitir, o corabie prinsă în furtună. Marea este reprezentată scenic printr-o ladă de plastic cu apă înăuntru, iar stafia regelui ucis e un conglomerat de punji negre, spadele de duel devin clopote de înmormântare. Vizualul puternic și sugestiv este dublat de un fundal sonor, ce mixează muzica medievală cu sunetele unui spațiu sonor modern, toate imbricate estetic și fără acumulări semantice redundante. Oglizile devin un accesoriu scenografic revelator. Ne aflăm în fața unei ambivalențe a oglinzilor, care devin rând pe rând autoreferențiale sau referențiale orientate spre exterior-interior. Polonius era prins, într-una dintre scene, într-o capcană speculară: oriunde se întorcea, i se punea în față o oglindă. Decupajele și intarsiile textuale au operat mutații în structura textului, autorii alegând să preserveze doar acele scene care le susțineau partitura scenică. Unele scene erau redactate prin coregrafii savante sau prin mișcări repetitive, aproape rituale, altele erau repovestite de pe margine de mai mulți povestitori în ipostaza de martori evenimentțiali și revelatori ai adevărului. Colajele insertive din textele lui George Banu și Monique Borie apar *entre-scène*, prin valențele discursive ale unor personaje ce nu există în textul original și care perorează un meta-discurs teatral ce proliferază referințe și judecăți despre teatru, moarte, frică, memorie, imaginar etc. Spectacolul pune în scenă o obsesie a supravegherii sub toate formele ei și ne dezvăluie o formulă spectaculară mai mult sau mai puțin accesibilă, în funcție de disponibilitatea fiecărui spectator. ■

e-on

E.ON România

Partener al Festivalului internațional
de teatru de la Sibiu



www.eon-romania.ro

 **Keep Calling**


Tulipa
flower shop

e-on



Anda Ionaș

BIZONI

Fabula urbană #2



© FITS Mihaela Marin

Făcând parte din seria *Fabilelor urbane*, *Bizoni* este cea de-a doua montare după autorul catalan Pau Miró, realizată de regizorul Radu Afrim, la Teatrul Național „Radu Stanca” din Sibiu. Este un spectacol încărcat, în aceeași măsură, de poezie și de cruzime, despre iubire, moarte, supraviețuire și durere, axat pe problematica unei familii ce se distruge treptat. Moartea neașteptată a unuia dintre cei cinci copiii este evenimentul tragic care zdruncină echilibrul sufletesc al părinților și al celorlalți frați, conducând spre înstrăinarea de sine și de ceilalți. Pau Miró alege metafora copiilor-bizoni pentru a exprima fragilitatea acestor erbivore (contrar figurii lor masive și în aparență înspăimântătoare) în fața agresivității leilor, simbol al primejdiei și al morții. Povestea se recompune ca un puzzle din monologurile șoptite ale celor patru frați rămași. Atmosfera este apăsătoare. În fundal se aude, permanent, sunetul unei respirații sacadate, iar muzica ireală, uneori insinuând note dulci de pian, alteori zgomotoasă, prevestind parcă pericolul, contribuie la crearea sentimentului de confesiune dureroasă. După uciderea de către un leu a fratelui Max, tatăl și mama își exprimă diferit durerea. Cel dintâi, prin autoizolare în atelierul unde repară mașini de spălat și cântă la chitară, iar mama prin porniri violente: visează să vadă arzând spălătoria (unicul lor mijloc de subsistență), merge

la biserică, își învinuiește soțul pentru moartea fiului celui mic și devine dependentă de jocuri de noroc. Apoi, într-o zi, mama nu se mai întoarce. Fusese și ea ucisă de un leu. Ca și moartea lui Max, în a cărei cameră nu mai intra nimeni, dispariția mamei devine un subiect *tabu*. Tatăl le interzice copiilor să mai vorbească despre ea, se închide în atelier și lasă pe seama acestora tot greul afacerii cu spălătoria.

Suferința tatălui și lupta cu sine însuși este redată printr-o secvență coregrafică de o mare forță expresivă, ce combină mișcări contorsionate și convulsive. Deși el încearcă să păstreze aparențele, neliniștea, neîmplinirea și frustrarea planează asupra după-amiezii care ar fi trebuit să aducă o ieșire liniștită împreună cu familia la pizzerie. Chiar și glumele pe care le spun copiii sunt absurde și cinice. „Abandonul sufletesc” resimțit de către copiii îi îndeamnă să se lupte între ei, iar, mai apoi, să se aventureze în jungla urbană, înșesată de pericole. Mașinile de spălat, principalul element de decor, devin vehicule dotate cu faruri, pe care tinerii le conduc într-un trafic aglomerat, sugerat de sunetul claxoanelor și zgomotul motoarelor. Lumea din afara spălătoriei se împarte în ucigași (leii), victime (antilopele) și comunitatea celor lipsiți de simț civic și omenie (elefanții care se leagănă indiferenți la măcelul ce se desfășoară sub ochii lor). După



© FITS Maria Ștefănescu

dispariția tatălui, fratele cel mare îi ia locul, dar cei mai mici se revoltă împotriva unei noi autorități, vânzând spălătoria și plecând fiecare pe drumul său. În finalul spectacolului, parabola bizonilor care se îndepărtează de turmă când își simt sfârșitul aproape (pentru a nu pune în pericol restul membrilor, din cauza propriei lentori de deplasare) poate fi o cheie pentru înțelegerea dispariției mamei, urmată de cea a tatălui.

Pe tot parcursul spectacolului, discursul cu accente confesiv-reflexive al bizonilor, problematizează și interoghează trecutul din perspectiva vârstei mature. El este dublat de proiecții foto și video cu valoare de „comentariu”. Coregrafia semnată de Andrea Gavrilu conferă dinamism, participând substanțial la crearea unei viziuni expresioniste, ce mărturisește ruptura, violența, tensiunea, perpetua frământare. Uneori, cinismul este mascat de ludic (este cazul jocului cu un cap de păpușă, folosit pe post de minge, sau al manipulării hazlii, de către tată, a statuetelor de plastic reprezentând sfinți) dar toate aceste elemente nu fac decât să întărească o viziune organică a crizei și a dezechilibrului lăuntric, într-o lume desacralizată și nemiloasă, în care fiecare dintre copiii-bizoni își linge rănilor și pleacă mai departe pe cont propriu, în căutarea unui sens existențial. ■

BMW Serie 4 420d xDrive. Consum carburant (l / 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 Serie 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 Serie 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 Serie 4 420d xDrive. Ofertă supusă unor termene și condiții, în limita stocului disponibil. Mașina din imagine este cu titlu de prezentare.





Adina Katona

Sfârșitul regiei, începutul creației colective în teatrul european



© FITS Dragoș Dumitru

A devenit deja un obicei, cum bine a remarcat Cătălin Ștefănescu, în fiecare an să ne întâlnim și să vorbim despre cărțile colecției Festivalului Internațional de Teatru, care deja ocupă tot mai mult din rafturile bibliotecii. Dacă anul trecut s-a vorbit despre *Noi practici ale spectacolului*, coordonată de aceeași Lulia Popovici, miercuri, în *Habitus* s-a povestit despre *Sfârșitul regiei, începutul creației colective în teatrul european*.

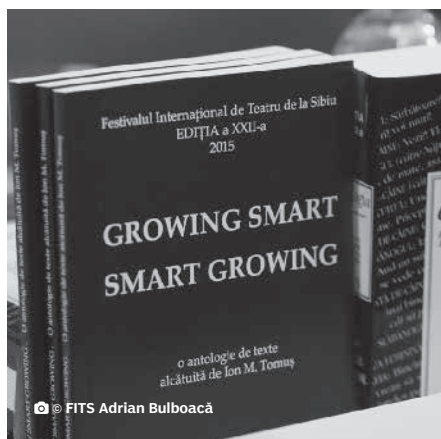
„Am tipărit, până acum, foarte multe cărți în cadrul Festivalului, de la începuturile lui, iar această continuare e un semn de sănătate,” confirmă Constantin Chiriac, președintele FITS. „Festivalul, după cum bine știți, încearcă să aducă și să surprindă tot ce e interesant în artele spectacolului din lume [...] Cărțile pe care Lulia, împreună cu echipa, le-a propus anul trecut și anul acesta, vin din ceea ce s-a întâmplat și se-ntâmplă în festival. Să nu uităm ce revelație a fost anul trecut când a venit spectacolul din Slovenia despre care nu știa nimeni și care a fost un mare șoc într-un spațiu mic. Vă semnez un regizor incredibil, de douăzeci și trei de ani, din Georgia, care-i sus la Cisnădioara și care a făcut două spectacole extraordinare. Revenind aici, Lulia a atacat o zonă foarte interesantă. Surprindem cu toții faptul că formula de regie, de autor, de facere de spectacol se tot schimbă,” spune președintele festivalului.

Apel făcut de Constantin Chiriac

Lulia Popovici a venit cu o propunere pe care Constantin Chiriac a găsit-o foarte interesantă și



© FITS Adrian Bulboacă



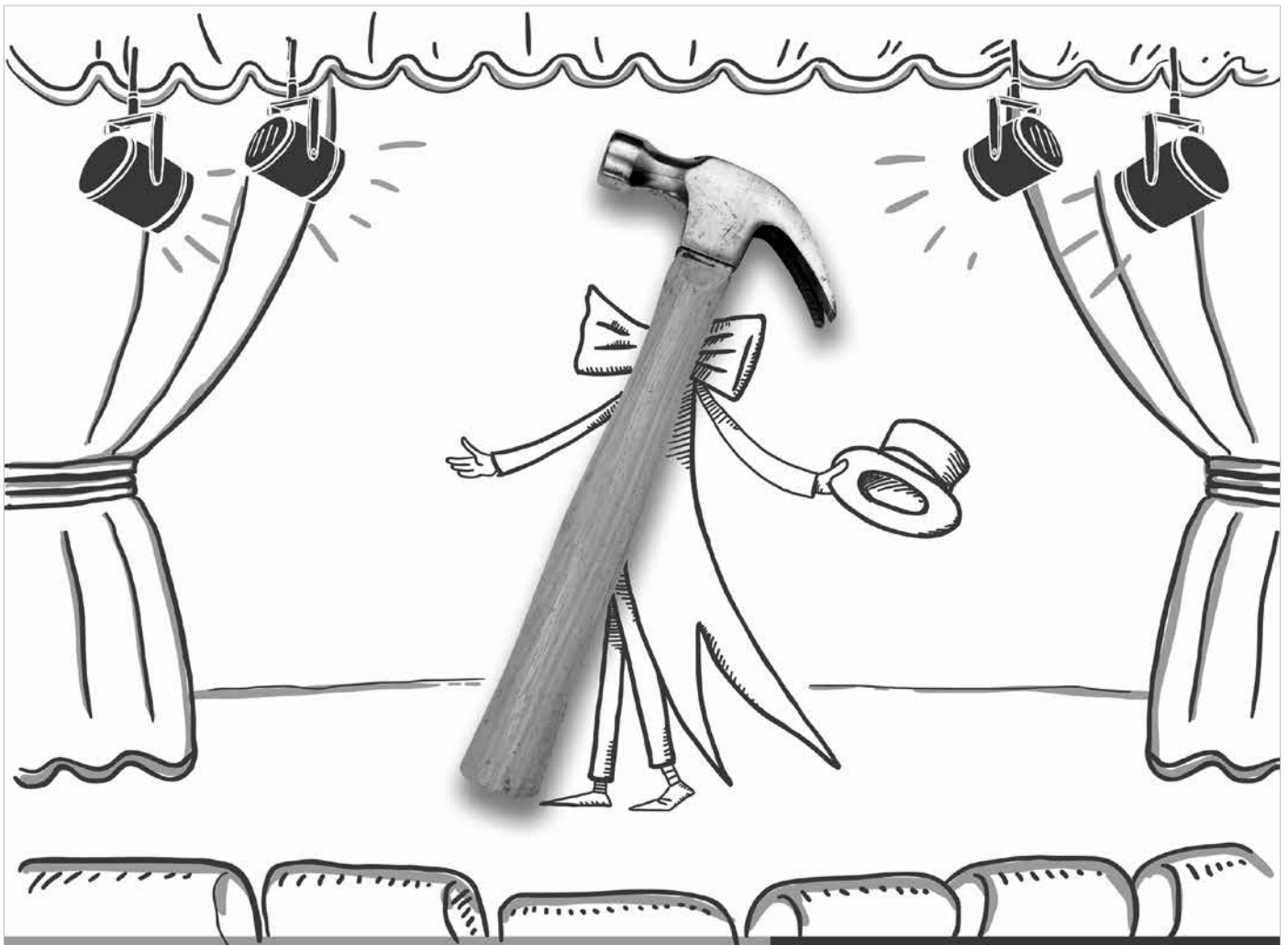
© FITS Adrian Bulboacă

necesară: o dezbatere despre ce înseamnă școala românească de teatru, încotro? Ce înseamnă situația teatrelor și a statutul actorului, artistului, tehnicianului și nevoia de reformă? Mai ales că, în România, nu s-a făcut nici o reformă, deși au fost niște încercări în timpul domnului Caramitru, nemaivorbind de politicile culturale incoerente.

Și aici, președintele FITS reamintează în discuție faptul că România este singura țară care nu a atras fonduri europene prin cultură: „În 2013, în noiembrie, când am fost la Congresul culturii care lansa proiectul Creative Europe pe următorii șase-șapte ani, comisarul pe cultură a anunțat că, din păcate, sunt două țări, pe care nu le-a nominalizat, care au considerat că cultura nu este un motor de atragere a fondurilor europene. Eram vreo șapte sute de oameni adunați din toată Europa. A doua zi, în același loc, ambasadorul Maltei a venit și a spus <<ne cerem scuze, am vorbit cu primul ministru al nostru, s-a rezolvat problema și am pus cultura ca motor de atragere a fondurilor>>. De atunci, am făcut zeci de scrisori pentru toată lumea și sper că, alături de dumneavoastră, să-i convingem, cumva, că la un moment dat, ca să ai un proiect european pe o comunitate, indiferent că e pe fonduri structurale, resurse umane sau mediu, cultura nu are cum să lipsească. Polonia a atras în perioada 2007-2013 mai mulți bani pe dimensiunea culturală decât a atras România în totalitatea fondurilor europene.”

Provocarea titlului

Lulia Popovici explică proveniența titlului cărții de la primul eseu pe care-l conține aceasta: „Noțiunea *theatre making* nu are o traducere perfectă, sau cât de cât fidelă în română, pentru că oricum ai da-o, sfârșești în brațe cu termenul de autor. Și, de fapt ceea ce acești artiști renegociază în practicile lor de producție, este ideea însăși de autorealitate. Ca urmare, cred că titlu în engleză e ușor mai lămuritor pentru că spune despre *theatre making and dividing*, *divisingul* fiind formula de creație colectivă propriu-zisă. E foarte plăcut, în final, să provocăm oamenii. Ca urmare, îmi doresc ca ei să se simtă ultragașiți de faptul că am pus în titlu „sfârșitul regiei” și să citească această carte din scoarță în scoarță ca să afle că e vorba de noi forme de creație, de lucru, de noi forme de autorealitate și că, în general, trăim niște vremuri extrem de interesante din punct de vedere teatral. Ce am vrut să ofer cu această carte este un context în care toți acești artiști care se întâlnesc la festivaluri și proiecte europene să se întâlnească și la nivelul discursului teoretic.” ■



**Unii sunt artiști pe scenă,
alții sunt artiști acasă**



DEDEMAN
DEDICAT PLANURILOR TALE

www.dedeman.ro



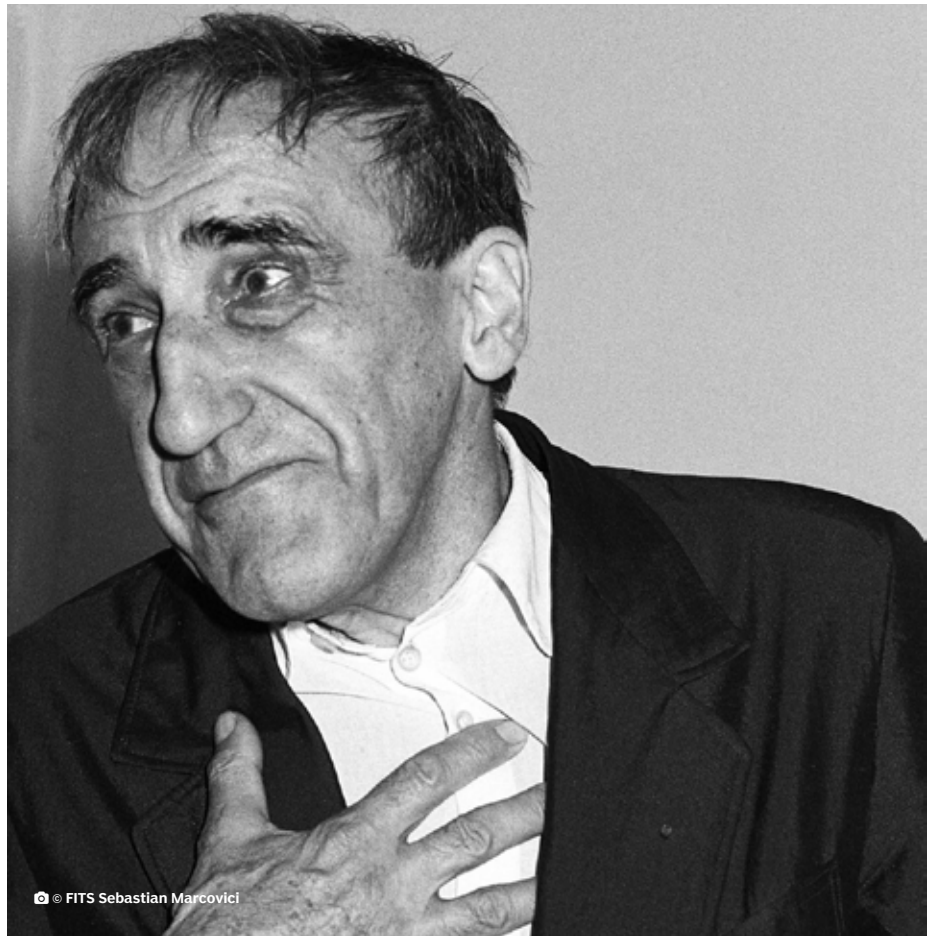


✎ Andrei C. Șerban

Wielopole, Wielopole între autobiografie și autofarsă

Este aproape imposibil, când intrăm în contact cu arta unui creator de geniu, să nu facem conexiuni între operele sale, să nu căutăm tipare ori metafore obsedante. Urmărind structura teatrului morții abordat de Tadeusz Kantor, recurența anumitor elemente de compoziție scenică angrenează o pluristratificare semantică, trasând conexiuni simbolice de-a lungul întregii opere a regizorului polonez. În cazul lui Kantor, conexiunea simbolică ce străbate istoric procesul creației presupune și o retrospectivă, prin care se poate delimita geneza acestei estetici inedite. Ne confruntăm cu un hibrid al hipertextului (în accepțiunea lui Genette) prin care spectacolele regizorului polonez nu numai că se valorizează reciproc, sfidând cronologia punerii lor în scenă, ci și își construiesc laolaltă o recuzită unitară și bine delimitată simbolic.

Wielopole, Wielopole montat în 1981, continuă în aceeași cheie grotescă cu tente macabre explorarea unui spațiu bizar, plasat într-o stare alveolară de tranziție metafizică (între viață și moarte, între paradis și infern, între biologic și anorganic), care atinsese deja apogeul în *Clasa moartă* din 1975. Caracterul aparte pe care piesa din 1981 îl posedă, dincolo de tiparele estetice, ori de elementele simbolice folosite, este amprenta autobiografistă pe care Kantor o explorează cu un soi de cinism infantil, fiind pe scenă martorul mut al propriei istorii, umbra mefistofelică a fatalității care asistă cu ingenuitate la mascarada grotescă a umanității. Prezența lui Kantor însuși pe scenă în majoritatea spectacolelor sale implică mai multe modalități de interpretare și se regândire a demersului poetic, prin care intenționalitatea spectacolului este pusă la încercare. Când apare pe scenă, Kantor este autorul sau personajul absent, dar care trage sforile din umbră? Ne confruntăm cu o întrepătrundere totală, până la confuzie, între intenția creatorului și intenția spectacolului, forțând, astfel, spectatorul să găsească unicul filtru de receptare a piesei, acela al autorului însuși? Sau este o simplă farsă conceptuală în care dualitatea artistului (omul și creatorul) este readusă cu sarcasm în discuție? Speculațiile și interpretările par a continua, însă, în timp ce în *Clasa moartă* convenția absurdă făcea din spațiul scenic un univers artificial, strict metaforic, prin care rănilor istoriei umanității ies la suprafață, în *Wielopole, Wielopole* autenticul (privit aici, mai degrabă ca un artificiu al cruzimii și al autoflagelării) devine cu atât mai copleșitor. Astfel, Kantor își recompune orașul natal în imagini minimaliste, dar agresive, asistând la nunta propriilor părinți, siluete devalizate,



© FITS Sebastian Marcovici

cadaverice și lipsite de pulsuni emoționale, dar și la absurdul propriei sale nașteri. Printr-o grilă asemănătoare de receptare, întreaga operă a lui Kantor devine o mare metaforă a fragilității umanității, a predispoziției sale biologice spre perversitate, a absurdului existențial. Pe de altă parte, cunoașterea prealabilă a coordonatelor biografice, fac din *Wielopole, Wielopole* o autofarsă tragică, o redescoperire a trecutului, cu scopul de a condamna răul care distruge, dar, în același timp, care oferă pulsuniile necesare pentru a face din propria viață o expresie pură a artei.

La acest element esențial de receptare a spectacolului lui Kantor se mai adaugă și alte elemente cheie, prin care substratul simbolic al piesei capătă concretețe: Astfel, fereastra manevrată de personaje prin care acestea privesc devine fie o delimitare a spațiului protector al intimității, fie

străfulgerarea unei lucidități monstruoase care permite contactul cu absurdul lumii din afară. La fel se întâmplă și cu manechinele folosite de-a lungul spectacolului, artificii regizoral recurent care vine să ne sugereze fie iluzia unei existențe sterile și încremenite în convenția prestabilită a ciclicității (și, totodată, inutilității) biologicului, fie rămășițele unei versiuni paradisiace, pe care personajele le târăsc în urma lor, ca o ancoră ce le menține încă viu contactul cu ei înșiși. De fapt, spectacolele lui Kantor chiar asta ne propun să aflăm: cât de vii sau cât de umani mai putem fi într-un univers care galopează cu încăpățănare spre distrugere, sau, în ce măsură experiența artistică ce se hrănește din rău ne poate înălța, fie și pentru o clipă, mai presus de chingile cârnii atât de vulnerabile? ■



12/21 22^o ANUL
Iunie 2015
FESTIVALUL INTERNAȚIONAL
DE TEATRU DE LA SIBIU

VINUL OFICIAL
AL
FESTIVALULUI INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU

www.crama-oprisor.ro



CRAMA OPRIȘOR



**Raiffeisen
BANK**

Reușim împreună.



CARPATICA
BANCA OPORTUNITATILOR



Andreea Tudosă

Teatru pentru copii și tineret

Întâlnirea autorilor de teatru francofon

Proiectul organizat de Universitatea *Lucian Blaga* Sibiu în cadrul FITS, reprezentată de lect. univ. Alba Simina Stanciu și organizat de EMILE&CIE, reunește autori de texte dramatice din 3 spații francofone: european (Franța - Xavier Carrar și Belgia - Celine Delbecq), african (Togo - Gustave Akakpo) și de pe continentul american (Canada - David Paquet, Marilyn Perreault și Pascal Brullemans). Teatrul pentru copii și tineret reprezintă o nouă zonă a dramaturgiei și a spectacularului care este în curs de formare și de identificare a diferitelor tipuri de public. Categoriilor *copii* și *tineret* le sunt atribuite subgrupe de vârstă, în funcție de stadiul de dezvoltare în care se află aceștia, numeroși sociologi, pedagogi și psihologi fiind implicați în acest demers artistic. Chiar dacă teatrul pentru copii și tineret nu își propune să aibă un scop educativ, moralizator, este imperativ să aibă o natură care să contribuie la buna dezvoltare a individului, nicidecum să îi distorbeze procesul de evoluție sau să îl traumatizeze.

Copilul și adolescentul sunt recunoscuți ca parte a populației, a comunității, iar preocupările sunt identice cu cele ale adulților, receptate diferit însă. Trauma constă în lipsa unei pregătiri psihice pentru evenimente inevitabile, lipsa comunicării, oferirii unei explicații provizorii pentru aspecte sociale, politice, care nu sunt explicate acestora înainte de momentul în care se intersectează cu evenimente marcante. Teatrul este folosit ca instrument de formare a copilului și de mediere a relației părinte-copil. Putem observa cum teatrul pentru copii se dezvoltă în paralel cu literatura, ceea ce a dus la crearea personajelor în oglindă a eroilor maturi care își amintesc de perioada copilăriei. Se evită rolul moralizator a scrierilor pentru copii. Un bun exemplu este piesa de teatru *Prințesa Ieneșă*, care are ca personaj central un anti-erou, ceea ce ridică întrebarea dacă această abordare influențează negativ publicul tânăr. Supusă unui studiu sociologic, această problemă a rămas neelucidată. Fiecare autor de texte dramatice este fascinat de teme care nu au fost înțelese în perioada copilăriei, sau care consideră că trebuie aduse în atenția publicului tânăr. Pascal Brullemans exploatează tema morții și a sexualității, iar în scrierile sale urmărește patru dimensiuni: intimă, familială, socială și politică. Acesta a prezentat două texte ascultătorilor, care fac parte din ciclul despre moarte, *Isberg* și *Viperine*. Primul text are ca subiect trei orfani care sunt adoptați de o nouă familie, ceea ce ridică întrebarea conservării moștenirii genetice, a trecutului, sau acceptarea noii familii. Cel de-al doilea text prezintă povestea unei fetițe care, la aniversarea ei, decide să arunce cenușa surorii sale moarte pentru a nu-și mai vedea părinții triști. Este evident că într-o



© FITS Dragoș Dumitru



© FITS Dragoș Dumitru

familie tradițională nu se discută despre astfel de pierderi, prin simplul fapt că nu există un cuvânt care să descrie pierderea unui copil de către părinți. Sora decedată apare ca fantomă și cele două fete pornesc o călătorie plină de peripeții spre țara Morților. Ambele texte sunt comedii. În cazul celui de-al doilea însă, publicul matur va empatiza cu părinții, în timp ce copiii se vor alătura călătoriei imaginare. Lise Martin scrie despre război. Încă din copilărie, a fost fascinată de granițe și de simțul posesiei, iar textul *Terre!* face referire la conflictul israelo-palestinian. Asemeni textului lui Becket, *Așteptându-l pe Godot*, *Terre!* este tovarășia a doi necunoscuți care vor să găsească tărâmul făgăduinței. Odată ajunși acolo, găsesc o

pancartă pe care scrie „proprietate privată”. În vreme ce naivul crede că teritoriul este locuit și nu trece granița, celălalt spune că acesta este doar numele locului, deci merge și pune stăpânire pe teritoriu. O poveste de dragoste apare între exilat și o femeie care se plimbă și își schimbă numele și prenumele zilnic, pentru a nu risca să îl dețină. Xavier Carrar are ca temă violența și transcrie realitatea. Acesta a scris despre profesorul care și-a dat foc în fața elevilor într-o școală în sudul Franței și oferă cuvântul copiilor în cartea *Erreur 404. La bande* prezintă situația unui copil obez care își găsește un grup de *prieteni* ce îl agrează, în cele din urmă fiind ucis. Deși poate scăpa în numeroase rânduri, acesta nu o face. Piesele autorului au fost recent lecturate public în Argentina. Ceilalți autori invitați urmează să ia cuvântul în zilele următoare, la Lectoratul Francez. Cele trei prezentări au stârnit polemici și numeroase întrebări, ceea ce înseamnă că întâlnirea și-a atins scopul de a sensibiliza publicul și de a aduce o conștientizare a problemelor social-politice într-un spectru larg. ■



Gustă din plăcerile vieții din Praga.



O PIESĂ DE TEATRU DEOSEBITĂ
CERE
 O EXPERIENȚĂ DEOSEBITĂ



Un gust deosebit se savurează cu măsură.



Savurează
 FESTIVALUL
 INTERNAȚIONAL
 DE TEATRU
 DE LA SIBIU
 alături de berea care
 a cerut mai mult
 de la bere.



GRUPE SOCIETE GENERALE





✎ Diana Nechit

Să nu mă părăsești

O poveste de dragoste din lumea clonelor

Alegerea Mădălinei Timofte de a dramatiza romanul *Never Let Me Go* al autorului japonez-britanic Kazuo Ishiguro mi-a părut la început una poate puțin temerară, care ar putea zgudu, într-o anumită măsură, obiceiurile teatrale ale publicului și, de ce nu, chiar ale actorilor.

Romanul lui Kazuo Ishiguro i-a oferit mulajul perfect pentru a se exprima: „Romanul lui Kazuo Ishiguro m-a atras datorită caracterului său particular: are elemente science-fiction, dar nu poate fi etichetat astfel, tinde spre o scriere distopică, în tradiția lui George Orwell, 1984, dar nu oferă informațiile necesare specifice distopiei”. Ishiguro nu e interesat să ne explice mecanismele acestei lumi, cea a clonelor: cum au apărut ele, mecanismul lor de perfecționare, sistemul donațiilor de organe. Aceeași pudoare a realității crude apare și în reprezentația teatrală, adevărul este dezvăluit puțin câte puțin, voalat și transpus în poveștile de viață, în poveștile sentimentale a trei tineri adulți. O mare importanță în economia reprezentării, ca și în textul de bază, este acordată memoriei. Confesiunea personajului-narator, Kathy H. apare în reprezentația teatrală sub forma monologului sensibil și nuanțat al personajului revelator care aduce întreaga poveste în planul prezentului scenic.

Regizoarea se recomandă un creator fidel textului: „eu nu tai cu ușurință replici și mă interesează să urmăresc posibilitățile de interpretare a ideilor autorului”. Această raportare la linia textului se vede și în aparenta austeritate, sobrietate scenică. Prima mea senzație vizuală aș spune că a fost una de epurare, de economie scenică în pofida decorului modern – utilizarea celor patru ecrane TV. Regizoarea semnează și scenografia spectacolului, iar ecranele au un rol funcțional, imaginile proiectate fiind adjuvante ale acțiunii scenice sau chiar vehicul uneori, suplinind și ilustrând fragmente narative, evocări și rememorări ale trecutului.

Construcția conceptului regional a fost una de tip piramidă răsturnată sau pălnie. Dubla formație a Mădălinei, gustul ei pentru artă în general, o predispune la o construcție geometrică – tratată cu acuratețea unei schițe – a scenelor. Spațiul scenic, acțiunea scenică și personajele merg de la multiplu spre singular, se reduc pe măsură ce acțiunea scenică ne conduce spre final. De la atmosfera idilică, plină de vitalitate, ludică, a copilăriei petrecute la școală, transpuse scenic prin redarea jocurilor elevilor, în final mai există doar un singur personaj pe scenă – Kathy – naratorul și evocările ei. Între idealismul



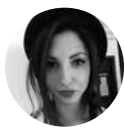
© FITS Adrian Bulboacă

luminos al începutului și tragismul sumbru al finalului, este loc cât pentru o viață întreagă, iar între cele două e un contrast puternic.

Putem vorbi despre o simultaneitate, despre o suprapunere a planurilor care pentru unii ar putea fi percepută ca fiind redundantă. Personal, cred că efectul este exact invers și anume o accentuare estetică a dramatismului, îngroșare voită a aceleiași linii, aproape melodice, ce devine obsesivă și scoate reprezentația din zona aparent luminoasă, avertizând despre existența unui dramatism latent, mereu prezent, chiar și în momentele cele mai luminoase. Aș spune că este o tripartită în care imaginea, muzica și acțiunea teatrală devin trei dimensiuni, trei suporturi diferite ale aceluiași mesaj puternic. Trecutul se amestecă cu prezentul, imaginile video proiectează spațiile evocate, iar

muzica va contura acțiunea. Imaginea, muzica și gestul susțin un traseu al memoriei care mizează pe introspecția delicată a unor povești despre prietenie, dragoste și speranță.

Decorul este transformat prin mutarea acestuia în scenă. Sergiu Lușe, realizatorul conceptului video este prezent pe scenă, „la butoane”, o bună parte din muzica de scenă este *live*. *Să nu mă părăsești* este o chestionare a propriei noastre umanități. Astfel, ne putem găsi coordonatele propriei noastre identități prin privirea imediată spre celălalt. Clonele devin o alteritate prin care ne confruntăm cu propriile pasiuni, căderi și limite, filtrate prin intermediul unei sensibilități acute. Este un spectacol despre iubire necondiționată, despre sacrificiu și frumusețea renunțării de sine. ■



✎ Eliza Ceprăzaru

Jubileul, între teatralitate și erotism



© FITS Adrian Bulboacă

Dacă la prima vedere, scena nu dezvăluie nimic din contextul în care evenimentele urmează să se desfășoare, fiecare actor, prin personajul său, îl creează și îi dă formă. Întreaga scenă se umple în crescendo: textul și dansul, muzica și densitatea personajelor copleșesc prin vitalitate. Introducerea în scenă a fiecărui personaj ridică încă o problemă și, astfel, se suprapun diferite niveluri de trăiri și conținut într-un ritm din ce în ce mai alert. Concepția regizorală (semnată de Veroica Pătru și asistenții de regie Cătălin Pătru și Ana Mujat) mizează pe viață - în sensul dinamicii și plenitudinii de sentimente; spectacolul este o adaptare modernă care se îndepărtează de practica tradițională și induce un fascicul de semnificații provenind dinspre problematica acută a prezentului și a realității imediate, tratată prin comic. Rezultatul direct al acestui lucru este o structură reordonată care dă un nou sens textului lui Cehov. Tematica socială originară este reordonată într-un spectacol adaptat la cerințele și nevoile moderne, păstrând, în același timp, deliciul subtilității și ironiei. Dacă luăm în considerare ideea de teatru ca act social, *Jubileul* punctează slăbiciuni ale omului cum rareori apar pe scenă atât ne numeroase și într-un timp atât de scurt.

Spectacolul depășește canoanele realismului specific lui Cehov și prin mișcare scenică. Se renunță la comportamentul plafonat al personajelor simple



© FITS Adrian Bulboacă

în favoarea unui plastic, reglat de forța avidă a tineretii contemporane. Coregrafia, realizată de Adriana Bârză, se integrează în șirul de evenimente în mod natural, fără a da un aspect superficial situației de pe scenă. Nu există o trecere strictă de la text și intenție la mișcare scenică, ci un rezultat consonant al îmbinării acestor aspecte. Mișcarea scenică nu neglijează firul narativ, nici sensul acțiunii, ci le însușește într-o expresie vivantă, adecvată acestui tip de spectacol, ce nu se vrea încadrat în măsurile arhetipale ale teatrului cehovian. Tinerii actori desființează platitudinea cuvântului simplu rostit și aleg să transmită mesajul teatral și prin melodiile interpretate.

Actorii care interpretează personajele din spectacol au calitatea de a fi mereu prezenți pe scenă. Sunt actori tineri, studenți, cu exuberanța de a juca și a fi parte din procesul ce se desfășoară în teatru. Împreună, ei umplu scena de voci și acțiuni și mențin situația vie și durabilă până la finalul spectacolului; se bucură din plin de acesta chiar și numai cu scopul de a bucura publicul.

Fiecare personaj interpretat este o reprezentare a anumitor aspecte din dimensiunea umană: conflictul bărbat-femeie, viața de cuplu, cariera, romanticul și, nu în ultimul rând, eroticul - pulsul sanguin al unui șir de situații altfel fade. Timpul desfășurat pe scenă cuprinde atâtea aspecte câte se pot aplica pe viața din situație, iar delimitarea lor ar fi irelevantă și dezavantajoasă. Împreună, ele fac dovada locului pe care îl ocupă teatrul pe scena emoțiilor și sentimentelor umane general valabile.

Ansamblul spectacolului este abundent în momente atent coregrafiate, care transmit o energie vie, departe de a fi artificiale. În ceea ce privește textul, el își pierde ușor din calitatea de a fi determinant pentru situație, fiind completat de acțiunile și gesturile suprapuse. Astfel, publicul este antrenat într-o situație în care te bucuri ușor de comic, având, totuși, satisfacția de a gusta nuanțele fine ale unei drame sociale.

A nu se crede o clipă că *Jubileul* este doar o comedie. Este o reprezentare hazlie plină de eleganță. Este transpunerea în scenă a unei drame; a mai multor drame, a mai multor personaje. Prin comic, spectatorul are șansa să se detașeze de realitate, însă doar pentru a o redescoperi și reconfigura. ■



Monika Tompos

O lume a miracolelor, o lume a lui Barak Marshall



© FITS Mihaela Marin



© FITS Sebastian Marcovici



© FITS Maria Ștefănescu



© FITS Mihaela Marin



© FITS Mihaela Marin

Multă energie, multă precizie și mult umor. Coregraful Barak Marshall construiește sub aceste laitmotive un tărâm al nimănu și îl numește *Wonderland*. Născut în Los Angeles, Barak Marshall emigrează în Israel unde se bucură de o prestigioasă carieră artistică internațională, fiind mereu prezent în turnee importante precum cele de la *Bienale de la Danse* din Lyon, *Theatre de la Bastille* de la Paris sau *Haus der Kulturen der Welt* din Berlin. Câștigă numeroase premii de-a lungul timpului precum, *Prix d'Auteur*, the *Bonnie Byrd Award* și *ADAMI Award*. *Le Nouvel Observateur* îl caracterizează ca fiind „un coregraf cu stil puternic, ale cărui creații sunt originale, temperamentale, executate de dansatori extraordinari, conduse de o imensă forță interioară.” Barak Marshall creează la Inbal Dance Theatre Company un spectacol

elocvent, expresiv, cu note fine de umor și mișcări deosebit de dinamice. *Wonderland* este călătoria celor zece suflete eșuate pe un tărâm al nimănu, care, în încercarea de a-și accepta soarta, se luptă cu propriile forțe negative, urmărind conflicte personale și existențiale, transpuse în mișcări corporale, rapide și pline de imaginație. Umanitatea transmisă de mișcări, firescul execuției repertoriului dansatorilor, energia pe care aceștia o debordează sunt numai câteva dintre atuurile de care se bucură spectacolul coregrafului american. Momentele de sincron care se descompun, construite cu mare exactitate și dansate cu rigoarea unei pedepse reușesc să transforme *Wonderland* într-o adevărată lume a miracolului și a emoțiilor, surprinzând o lume a imaginarului, în care orice poate deveni posibil, cu un pic de umor.

Elemente de muzică balcanică, țigănească și rock se combină cu inserții de jazz și alcătuiesc un cadru perfect rezolvării conflictelor unui cuplu, regăsirii sinelui, dăruind o notă vioaie unor circumstanțe nefericite ale acestei țări a miracolelor. Maor Zabar îmbracă aceste „suflete neizbutite” în costume colorate, simple, dar care facilitează, totodată, cu o mare perfecțiune, această acțiune de transcendere dintre etnic, modern și *Wonderland*. Darul acestui spectacol este acela de surprinde esența energetică a dansatorilor într-un cadru inteligent, agil și pătrunzător, reinventând imagini teatrale dominante transpuse într-un vizual deosebit de emoționant. ■

Adina Katona

The End of Directing, The Beginning of Theatre-Making and Devising in European Theatre

The article gives an account of yesterday's editorial event, i.e. the launch of the volume *The End of Directing, The Beginning of Theatre-Making and Devising in European Theatre*, edited by Iulia Popovici, and published by Tact Publishing House. One of the subjects tackled on this occasion was the role of modern theatre schools in the contemporary context of the performing arts. The editor of the volume pointed out that her intention was to provide a framework of theoretical discourse that should bring together all the artists that only meet at festivals or in European projects.

KEYWORDS: BOOK, ARTICLE, CONFERENCE, THEORY, PRACTICE.

Alba Stanciu

"5 Mornings": Apocalypse in Fluorescent Light

Armin Petras creates a universe of postmodern delirium, a world filled with artificial light, glaring colour and metallic glitter. The characters are deformed, in keeping with the larger concept of a disintegrating space.

KEYWORDS: LIGHT, DIRECTING, POSTMODERNISM, CHARACTER, PERFORMANCE.

Alba Stanciu

"Diary of a Madman": Image and Operatic Aura

Spectacle, music, a highly charged atmosphere created by Mozart's music – these are the distinctive features of the stage adaptation of Nikolai Gogol's short story presented by director Levan Tsuladze. The two-level treatment of the scenic discourse is the major strength of the theatrical image, based on transparency and simultaneous action.

KEYWORDS: MUSIC, STAGING, PERFORMANCE, INTERPRETATION, STAGE.

Anda Ionaş

Buffalos – Urban Fable #2

The article discusses the performance *Buffalos*, directed by Radu Afrim, a production equally charged with both poetry and cruelty, a play about love, death, survival, and pain, focused on the difficulties besetting a family that gradually disintegrates. The director does not intend to give us a picture of society, but rather to foreground the pathological factors that may destroy a seemingly normal and happy family – all of which are treated with a cynicism disguised as playfulness.

KEYWORDS: DIRECTING, INTERPRETATION, PSYCHE, PLAYFULNESS, VIOLENCE.

Andreea Tudosă

Children's and Youth Theatre: the Francophone Playwrights' Meeting

The project developed by Lucian Blaga University of Sibiu (represented by Assist. Prof. Alba Stanciu) in the Sibiu International Theatre Festival and organized by EMILE&CIE, brings together writers of dramatic texts from French-speaking countries on three different continents: Europe (France – Xavier Carrar and Belgium – Celine Delbecq), Africa (Togo – Gustave Akakpo) and America (Canada – David Paquet, Marilyn Perreault and Pascal Brullemans). Children's and Youth Theatre is a new area of drama and theatre, which is now coming into its own and trying to define its main categories of audience. Each dramatist has a special fondness for subjects they failed to understand when they were children or that they consider worth bringing to the attention of the young public: Pascal Brullemans explores the topics of death and sexuality, Lise Martin writes about the war, and Xavier Carrar deals with violence in his dramatic representations of reality.

KEYWORDS: YOUTH THEATRE, TEACHER, SOCIOLOGIST, FRANCOPHONE, CHILDREN.

Andrei C. Şerban

Wielopole, Wielopole – between Autobiography and "Autofarce"*

The distinctiveness of the 1981 play *Wielopole*, *Wielopole* is given by the stamp of autobiography, which Kantor develops with childish cynicism, playing the part of the silent witness to the story of his own life, the Mephistophelian ghost of fatality innocently watching the grotesque masquerade of humanity.

KEYWORDS: KANTOR, THEATRE, AUTOBIOGRAPHY, GROTESQUE.

* the author's coinage; read "self-directed farce"

Diana Nechit

"From the Marvellous World of Animals," to the World of Argentinian Drama

The theatrical and textual formula of the Reading Performance section brings, day by day, new insights into and reconfigurations of our (pre)conceptions about contemporary drama, of a *nouvelle vague* of authors and theatre makers who instill into the audience's imaginary a new view of theatre, of the world, of modern man. It is now the turn of Argentinian drama to invade our theatrical and personal comfort zone, with a textual approach that draws heavily on anthropomorphism and on a propensity for dreaming which brings to light the most intimate impulses of the animal/individual.

KEYWORDS: ZOOMORPHISM, ARGENTINE, ONEIRIC, MODERN INDIVIDUAL, INSTINCT, IMAGINARY.

Diana Nechit

"Never Let Me Go": Love Story in a World of Clones

Mădălina Iulia Timofte sets out bridge the gap between the literary and the dramatic, adapting Kazuo Ishiguro's novel *Never Let Me Go* (2005) for the stage. Of all possible readings of the novel, the most fertile, in terms of the dramatisation possibilities it yields, is that of remembering by means of a polyphonic probing into lost innocence, which gradually unveils – through successive disclosures – the terrible truth behind the intertwined stories of the three central characters: Kathy, Ruth, and Tommy.

KEYWORDS: DYSTOPIA, CLONES, DRAMATISM, HUMANISM, DONORS, LOVE.

Diana Nechit

In the Heart of Night: the Hamlet Episode

The performance is a project inspired by George Banu's "La Scene Surveillee" and "The Night" from *The Trilogy of Removal*, by Monique Borie's *The Phantom or the Doubt of the Theatre*, as well as by Gavriil Pinte's experience in lending artistic value to more or less unconventional spaces. The performance gives theatrical expression to an obsession with surveillance in all its forms – a place of darkness and fear – and confronts us with a more or less accessible theatrical formula, depending on the natural inclinations of each viewer.

KEYWORDS: HAMLET, GHOST, PERFORMANCE, CUBE, SPACE.

Eliza Ceprăzaru

The Jubilee – between Theatricality and Eroticism

The article discusses the student performance *The Jubilee*, based on A.P. Chekhov's text, presented by the Department of Drama and Theatre Studies at Lucian Blaga University of Sibiu. The young actors come up with a recontextualization of the famous Chekhovian text, in an atmosphere bristling with humour and infused with a strong dose of eroticism, which generates new relationships between the characters of the play. This departure from the long-established paradigm of presenting Chekhov's plays on the stage opens up new possibilities for the interpretation as well as the reception of these texts.

KEYWORDS: RECONTEXTUALIZATION, INTERPRETATION, THEATRICALITY, PERFORMANCE, COMIC.

Monika Tompos

"Wonderland": Barak Marshall's World

An overflow of energy, accuracy, and humour... These are the leitmotifs of Barak Marshall's choreographic composition, which tells the story of ten souls shipwrecked on a nowhere land, which he calls Wonderland. Elements of Balkan, gypsy, and rock music are interspersed with fragments of jazz, making up a perfect framework for the resolution of conflicts between partners, for self-discovery, and lending a degree of liveliness to the unhappy circumstances surrounding this wonderland. The remarkable feat of this performance is that it manages to concentrate the energy of the dancers in a clever, deft and convincing framework, reinventing dominant theatrical images transposed into an extremely moving visual composition.

KEYWORDS: DANCE, CHOREOGRAPHY, VISUAL, ETHNIC.



MagentaONE

**ALEGEREA NUMĂRUL 1 PENTRU
FAMILIA SAU AFACEREA TA**
UN SINGUR LOC PENTRU TOATE SERVICIILE FIXE
ȘI MOBILE DE TELEVIZIUNE, INTERNET ȘI TELEFONIE
www.telekom.ro

T . . .

EXPERIENȚE ÎMPREUNĂ.

EDITOR IN-CHIEF: Ion M. Tomuș (ULBS)

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

Universitatea din București, Centrul de Excelență în Studiul Imaginii
Laura Trocan

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



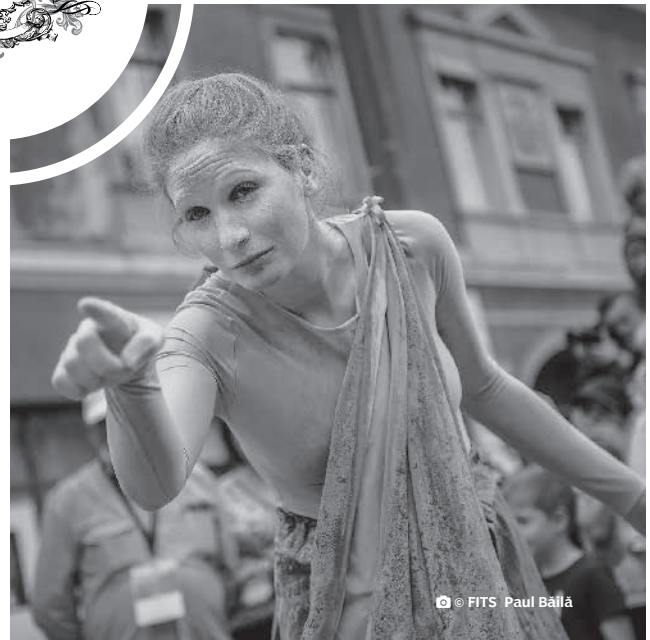
© Mihaela Marin



© FITS Adrian Bulboacă



© FITS Paul Bălă



© FITS Paul Bălă

euromedia

SIBIU WALK OF FAME

20 iunie 2015



Klaus Maria
Brandauer

cu sprijinul / supported by
Telekom



Eimuntas
Nekrošius

cu sprijinul / supported by
Dedeman



Joël
Pommerat

cu sprijinul / supported by
BRD – Groupe Société Générale



Neil
LaBute

cu sprijinul / supported by
UniCredit Ţiriac Bank



Kazuyoshi
Kushida

cu sprijinul / supported by
JTI