# APLAUZE

FITS

Ovidiu Matiu


Editor șef | Ion M. Tomuș

Contributori | Ruxandra Barna, Ana Bocman, Cristina Brănișteanu, Toni Chira, Eliza Cioacă, Maria Constantin, Bogdan Contea, Denisa Coșereanu, Cosmina Croitoru, Helga Czégényi, Oana Dușmănescu, Daria Gheorghe, Cristina Iordache, Mara Mihai, Diana Nechit, Andreea Oprean, Ionica Pașcanu, Flavius Pănăzan, Loreta Popa, Andreea Rotaru, Sebastian Smarandache, Ioana Soreanu, Alba Stanciu, Timi Vernika

Fotografi | Rareș Helici, Dragoș Dumitru, Sebastian Marcovici, Nicolae Gligor, Ovidiu Matiu, Andrei Văleanu, Mihail Nistor, Diana Racz, Gabriel Sarkadi, Laura Micu, Vlad Dumitru

DTP | Andrei Neagu

Foto cover | Andrei Văleanu

Publicație oficială a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, editată de Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu, prin Festivalul Universităților de Teatru și Management Cultural și Platforma Internațională de Cercetare Doctorală în Artele Spectacolului și Management Cultural

ISSN 2248-1776
ISSN-L 2248-1176

# APLAUZE

IV | 22 IUNIE 2026

Mihail Nistor

## Cronică


| | | |
|---|---|---|
| Metamorfoza sau insecta din ochii celorlalți | Diana Nechit | 4 |
| Dialog Octavian Saiu cu Cristian Măcelaru | Loreta Popa | 6 |
| Yamamoto Noh Theatre. Un performance medieval într-un context al provocărilor artistice contemporane | Alba Stanciu | 8 |
| Cum am putea ști ce se află în spatele unei măști? | Ionica Pașcanu | 10 |
| Virginia moare încă o dată | Oana Dușmănescu | 12 |
| În Balans. Despre un oraș care, timp de o oră, a privit în sus | Mara Mihai | 14 |
| O noapte cu Morricone: Am vrut să știu ce sunet face omul când nu îl vede nimeni | Ana Bocman | 16 |
| Othello: ca să nu mai zbori, ți-am smuls aripile | Cosmina Croitoru | 18 |
| Dincolo de Gogol, în inima Transcarpatiei: Când benzina devine iluzie și teatrul devine Real Madrid | Denisa Coșereanu | 20 |

# Metamorfoza sau insecta din ochii celorlalți

## Text: Diana Nechit

## Foto: Sebastian Marcovici

*Metamorfoza* montată de Yuri Kordonsky la Teatrul Excelsior pornește dintr-un text care își păstrează puterea tocmai prin rezistența lui la reprezentare. În această versiune scenică a lui Kordonsky, groaza nu vine din faptul că un om se trezește într-un corp de insectă. Aceasta este doar contextul inițial, accidentul fantastic pe care spectacolul îl acceptă cu o luciditate tăioasă. Adevărata neliniște apare după aceea, în timpul lent al acomodării, când familia Samsa începe să își refacă echilibrul în jurul absenței funcționale a lui Gregor. Există un moment, undeva la mijlocul spectacolului lui Yuri Kordonsky, când camera lui Gregor Samsa se rotește. Nu violent, nu cu un efect spectaculos anunțat. Pur și simplu se rotește, cu o lentoare care dezorientează, și în mișcarea aceea ești lovit de o revelație pe care nuvela lui Kafka o sugerează, dar pe care scena o face vizibilă cu o claritate aproape brutală: spațiul nu mai aparține celui care îl locuiește. El aparține deja familiei care a decis să îl uite. Acesta este, poate, gestul esențial al montării: nu metamorfoza lui Gregor ca spectacol al diferenței, ci mecanica lentă prin care casa se reașează în absența lui.

Kordonsky citește Kafka, pe linia unei descendențe gogoliene, mai puțin ca poveste a unei monstruozități individuale și mai mult ca studiu despre viteza cu care o comunitate intimă poate retrage unui om dreptul la recunoaștere. Kordonsky mută centrul de greutate spre mecanismul familial declanșat după dezastru: felul în care dragostea se retrage, grija obosește, rușinea se instalează, iar dependența economică rescrie rapid vocabularul afectiv al casei. Kordonsky nu vine spre Kafka cu solemnitate. Vine cu o înțelegere a prozei slave a absurdului care deschide nuvela spre un registru mai puțin metafizic și mai mult sociologic. Groaza nu este existențială, în primul rând. Este domestică. Gregor nu este o misterioasă încarnare a alienării moderne — el este un întreținător de familie care a încetat să funcționeze. Existența lui avea sens prin epuizare. După metamorfoză, el continuă pentru scurt timp să fie fiu și frate, apoi statutul afectiv se fisurează sub presiunea inutilității. Corpul devenit neproductiv începe să ocupe prea mult loc. Camera sa nu mai este un spațiu intim, devine o problemă domestică. Hrana împinsă înăuntru, ușile închise, vizitele rare, privirile fugare marchează mai puțin degradarea lui Gregor și mai mult adaptarea celorlalți la absența lui socială. Familia nu îl pierde dintr-odată. Învață să îl piardă metodic.

Adaptarea păstrează ceva esențial din materia prozei kafkiene: distanța rece față de catastrofă. Actorii nu se limitează la dialog. Ei povestesc, își comentează gesturile, trec de la acțiune la relatare și de la prezență la observație. Scena creează astfel o dublă expunere a personajelor: sunt prinse în eveniment și, în același timp, par deja arhivate de o voce care le privește din afară. Această tehnică nu slăbește emoția, o răcește până la punctul în care devine insuportabilă. Oroarea nu se naște din exces expresionist, se instalează prin precizia cu care este administrată. Gregor nu devine înspăimântător pentru că este diferit. Devine insuportabil pentru că diferența lui obligă familia să își dezvăluie adevărata economie interioară.

Înainte de transformare, Gregor are un loc precis în casă: produce, plătește, susține, tace. Existența lui este obositoare, modestă, invizibilă, dar necesară. După metamorfoză, corpul său devine brusc imposibil de integrat în economia familiei. Nu mai pleacă la serviciu, nu mai garantează stabilitatea celorlalți, nu mai poate fi folosit ca argument al normalității. În acest punct, spectacolul deschide una dintre cele mai dure intuiții ale prozei kafkiene: iubirea domestică are adesea o infrastructură materială, iar fragilitatea ei se vede atunci când corpul iubit nu mai participă la circuitul utilității.

Adaptarea nu urmărește să explice misterul. Kordonsky păstrează o distanță rece, aproape clinică, față de catastrofă. Actorii nu rămân doar în dialog; ei trec prin

straturi de narațiune, descriu, relatează, intră și ies din acțiune, ca și cum evenimentul ar fi deja consemnat într-un dosar al familiei. Această alternanță produce un efect de dedublare: personajele trăiesc ceea ce se întâmplă și, în același timp, par supravegheate de o instanță impersonală. Oroarea nu se amplifică prin strigăt, se instalează prin ordine, prin gesturi mici, prin decizii practice. Hrana împinsă în cameră, ușa închisă, ezitarea de a privi, rușinea față de străini devin trepte ale excluderii.

Oana Micu construiește o scenografie dotată cu gândire proprie: camera lui Gregor este un volum arhitectural separat, cu o autonomie scenică precisă: poate fi privită din exterior, poate fi rotită, poate fi izolată în lumină sau absorbită în întuneric. Nu imită o cameră de dormitor, propune o celulă de carantină. Această alegere schimbă raportul dintre personaj și mediu. Într-un decor realist, camera ar fi fundalul acțiunii. Aici, ea este acțiunea. Fiecare reconfigurare a spațiului marchează o schimbare de statut a lui Gregor în ochii celor din jur: de la loc al refacerii, la problemă domestică, la rușine administrativă. Scenografia nu ilustrează excluderea, o execută în timp real. Înăuntru, obiectele și-au pierdut funcționalitatea obișnuită. Patul nu mai este un pat. Pereții nu mai oferă un plan vertical de siguranță. Fereastra nu mai luminează. Micu construiește un spațiu în care reperele familiare ale domesticului sunt prezente fizic, dar golite de sens, ca niște coji ale normalității pe care corpul transformat nu mai știe cum să le locuiască. Gregor trebuie să renegocieze relația cu gravitația, cu verticala, cu suprafețele, iar scena îl pune în această situație fără să simuleze nimic. Spațiul nu reprezintă dezorientarea, o produce. Dincolo de camera lui Gregor, restul scenei are o altă temperatură. Spațiul familiei este deschis, funcțional, ordonat, oferă un contrast deliberat, nu estetic, ci moral. Camera lui Gregor devine excrescența pe care casa o tolerează cu dificultate crescândă, corpul străin pe care organismul domestic încearcă să îl expulzeze. Lumina colaborează cu această geometrie: ea decupează, separă, exclude, gestionează spațiul.

Gregor nu are un singur contur scenic. Soluția regizorală de a distribui personajul lui Gregor în cinci actori (Marius Turdeanu, Matei Arvunescu, Alex Popa, Dan Pughineanu și Mircea Alexandru Băluță) nu este un efect de regie. Este o înțelegere a naturii metamorfozei kafkiene, iar această soluție îndepărtează spectacolul de tentația efectului realist. Nu vedem o insectă construită teatral, vedem un subiect care nu mai reușește să își coordoneze imaginea interioară cu privirea celorlalți. Corpul devine locul unei negocieri pierdute.

Marius Turdeanu păstrează în Gregor o umanitate dureroasă, tocmai prin refuzul excesului. Jocul lui nu împinge personajul spre monstruos, nici spre melodramă. El lucrează cu tensiuni reținute, cu o atenție fragilă a privirii, cu acea uimire a ființei care înțelege ce i se întâmplă și nu mai poate transmite limpede această înțelegere. În jurul lui, ceilalți Gregori construiesc un vocabular fizic al dezarticulării: mișcări frânte, încercări de agățare, torsuri răsucite, membre care par să nu mai asculte de aceeași comandă. Metamorfoza capătă astfel o dimensiune mai profundă decât schimbarea formei: este pierderea acordului dintre sine și apariția sa în lume.

Familia Samsa devine, în montarea lui Kordonsky, un mic aparat moral aflat în criză. Mama păstrează un rest de tandrețe, dar tandrețea ei este slabă, intermitentă, incapabilă să înfrunte repulsia. Tatăl recuperează autoritatea prin gest, uniformă, disciplină, ca și cum degradarea fiului i-ar oferi ocazia unei reveniri la comandă. Grete este centrul celei mai tulburătoare transformări. La început, grija ei pare să salveze ceva din vechea ordine afectivă. Treptat, tocmai ea ajunge să formuleze, cu o rațională rece, necesitatea desprinderii de Gregor. Spectacolul nu o condamnă simplist. O urmărește în procesul prin care oboseala se transformă în argument, iar argumentul în violență.

Chiriașii aduc în casă ceea ce familia deja simțea, dar nu putea articula: privirea socială. Odată cu ei, rușinea ia contur. Gregor nu mai este doar o problemă interioară a familiei, ci devine o compromitere publică, iar drama domestică se deschide către judecata publică. Spectacolul politizează discret în acest punct: excluderea nu operează în vid, are nevoie de norme exterioare, de criterii ale normalității, de ochii altcuiva care să transforme diferența în pericol. Gregor nu mai este doar un secret greu de gestionat, devine o compromitere publică a casei.

Estetic, montarea are o frumusețe severă, construită din întuneric, mecanică scenică și precizie corporală. Lumina decupează spațiul ca pe un loc al observației, iar sunetul întreține senzația că locuința respiră după o boală internă. Muzica nu adaugă sentimentalism, introduce mai degrabă o ordine superioară, aproape inaccesibilă, peste degradarea relațiilor. De aici apare o tensiune fertilă: forma scenică este controlată, uneori chiar elegantă, în timp ce lumea reprezentată se desface moral.

Finalul deschide spectacolul spre o imagine de eliberare care schimbă temperatura kafkiană a poveștii. Apariția unei posibile grații, a unei ieșiri din corpul pedepsit, poate părea o îmblânzire a prozei. Totuși, în logica teatrală a montării, această lumină nu anulează cruzimea parcursului. Ea funcționează ca o fantezie târzie, ca o formă pe care scena o oferă celui pe care casa l-a redus la rest. Gregor primește, măcar pentru o clipă, ceea ce familia nu i-a mai putut acorda: frumusețe, atenție, o prezență care nu se confundă cu povara. Ceea ce, în logica spectacolului, nu reprezintă o îmblânzire a lui Kafka, ci ultima lui intuiție: că ceea ce pierdem cu adevărat, când suntem reduși la inutilitate în ochii celorlalți, nu este confortul sau siguranța. Este dreptul de a fi văzut.

De aceea, *Metamorfoza* lui Kordonsky rămâne puternică prin deplasarea accentului. Nu asistăm doar la degradarea unui corp, asistăm la transformarea unei priviri colective. În clipa în care Gregor încetează să mai fie văzut ca fiu, frate, om, metamorfoza s-a împlinit deja. Insecta nu este numai în camera închisă. Ea se naște în modul în care ceilalți învață să numească inuman ceea ce le tulbură confortul. Spectacolul vorbește despre utilitate, rușine, oboseala compasiunii și fragilitatea iubirii atunci când viața devine greu de administrat. Iar întrebarea pe care spectacolul o lasă deschisă, fără să o formuleze explicit, este poate cea mai veche întrebare a lui Kafka: cât de rapid poate redefini o comunitate ce anume contează ca om, dacă omul acela a încetat să îi fie util?

# Dialog Octavian Saiu cu Cristian Măcelaru

## Text: Loreta Popa

## Foto: Dragoș Dumitru

Dialogul dintre dirijorul Cristian Măcelaru și Octavian Saiu a adus în prim-plan, în cadrul unei conferințe desfășurate la Forumul Democrat al Germanilor din România (20 iunie), reflecții despre vocație, autoritate artistică și relația profundă cu muzica. Pornind de la experiența personală și profesională, Cristian Măcelaru a conturat o viziune asupra dirijatului în care controlul exterior este aproape inexistent, iar singurul spațiu autentic de acțiune rămâne relația cu partitura. Discuția a făcut parte din programul festivalului de la Sibiu și din platforma doctorală a ediției din acest an, explorând teme esențiale despre formare, cunoaștere și sensul dăruirii în artă.

**Octavian Saiu**: Sufletul este tema noastră la această ediție, o temă atât de necesară în aceste timpuri tulburi, pentru mulți chiar apocaliptice, pe care le trăim. Vă mulțumesc, așadar, că suntem împreună, că avem această ocazie privilegiată să vorbim despre muzică și despre un limbaj al sufletului în care ne regăsim cu toții! Nu știu dacă v-ați gândit vreodată la un adevăr extrem de simplu, poate chiar simplist, dar care este, totodată, unul dintre cele mai profunde. Și anume faptul că dirijorul nu scoate niciun sunet. Este o prezență tăcută de la început până la sfârșit. Instrumentiștii generează toate sunetele care învie într-un concert. Dirijorul rămâne tăcut și, totuși, muzica se naște din și prin el. Este ceva ce cred că merită puțină reflecție. Cu atât mai mult cu cât astăzi voi încerca să-l invit pe Cristian să ni se destăinuie prin cuvinte. Mi se pare fascinant la Cristian faptul că reușește întotdeauna să găsească și rostul cel mai potrivit al unui cuvânt, și formula cea mai potrivită de a se destăinui. Pentru că amprenta de personalitate care îl definește este generozitatea. Așa că-i mulțumesc din suflet pentru generozitatea de a ne acorda astăzi o oră înaintea unui alt concert, într-un program foarte, foarte încărcat. Și aș începe cu ceva perfect previzibil, ceva ce sunt convins că ai abordat de multe ori în nenumărate conversații: momentul în care ai descoperit muzica. Sunetul și muzica. Și poate un alt moment decisiv: când ai înțeles că aceasta este chemarea, vocația ta. Iar mai târziu, când te-ai apropiat de un anumit instrument: vioara. Și, mai târziu sau mai recent, când ai înțeles că, dincolo de pasiunea pentru vioară, există acel ceva care te motivează să fii, vorbind simbolic, în centrul orchestrei.

**Cristian Măcelaru**: Țin minte foarte bine primele momente și sunt, de fapt, două momente care au rămas foarte clar păstrate în memoria mea. Aveam vreo 4-5 ani și îmi amintesc foarte limpede că aveam pian acasă. Toată familia cânta la instrumente, iar eu eram al zecelea copil, cel mai mic dintre cei zece frați. Aveam pian în casă și îmi plăcea la nebunie să mă așez la el și să compun, adică să creez melodii, să cânt, să încerc armonii, să văd exact ce se întâmplă. Iar tatăl meu, foarte pragmatic, mi-a spus: „Măi, Cristi, știu că-ți place să cânți la pian. Nici nu exista discuția dacă vei merge sau nu la liceul de muzică, asta era deja dat, dar uite care este problema: dacă vrei să cânți la pian, de fiecare dată când trebuie să susții un concert undeva, depinzi de instrumentul pe care ți-l oferă orchestra sau organizatorii. Dacă însă cânți la vioară, poți să-ți iei vioara cu tine oriunde". Era o explicație foarte pragmatică. Bine, de fapt, motivul pentru care îmi spusese asta era altul: avea nevoie de violoniști în orchestra de amatori pe care o formase. Avea nevoie de oameni care să cânte la vioară, nu la pian.

**Octavian Saiu**: Deci era pragmatic de două ori.

**Cristian Măcelaru**: De două ori pragmatic. Și pentru el, și pentru mine. Ei, și țin minte foarte, foarte clar când am ajuns în clasa a V-a. Cântam la vioară de la început, studiam, totul era bine, dar nu o făceam neapărat din dragoste pentru vioară. Eram pasionat de muzică. De fapt, nici măcar nu știam altceva, pentru că muzica era totul în familia noastră. Când am ajuns în clasa

# „Nu controlez nimic, ca dirijor, în afară de partitură”

a V-a, îmi amintesc foarte clar că profesoara de vioară, înainte să înceapă vacanța de vară, la sfârșitul anului, mi-a dat repertoriul pentru vacanță. Era obiceiul să primești repertoriu pentru vară, să iei o mică pauză, iar apoi să revii și să începi să studiezi. Mi-a dat o mazurcă de Henryk Wieniawski, marele compozitor și violonist polonez. Wieniawski a scris atât de frumos pentru vioară... Și țin minte că am ajuns acasă, am deschis partitura, curios să văd ce aveam să studiez toată vara, apoi am început să o cânt. Pentru prima dată, îmi amintesc, m-am îndrăgostit pur și simplu de vioară. Felul în care Wieniawski scria era atât de organic pentru instrument, atât de bine așezat în degete, pentru că scrisese pentru el însuși, ca interpret. Până în momentul acela, toți compozitorii pe care îi cântasem adaptaseră muzica lor pentru a fi interpretată la vioară. Acum cântam, pentru prima dată, muzica unui virtuoz extraordinar. Parcă am văzut o lumină. Am descoperit felul în care el reușea această magie de a arăta publicului ceva extraordinar. Exact cum un actor sau un artist de circ face un lucru atât de perfect, atât de profund, încât nu înțelegi care este secretul. Dintr-odată, cineva mi-a deschis ușa acelui secret: ce se întâmplă atunci când cunoști cu adevărat posibilitățile viorii și știi să le folosești într-un mod care pare extraordinar de dificil, dar care, de fapt, este firesc pentru instrument. Atunci m-am îndrăgostit de vioară. Apoi, pe la 14-15 ani, tot datorită orchestrei tatălui meu, care mă încuraja să compun și să scriu pentru orchestră, am început să mă gândesc la altceva. El făcea aranjamente pentru orchestră și orchestra lui cânta absolut orice. Numai ce interpretasem Fantezia Carmen de Sarasate și mi-am spus că trebuie neapărat să o cânt și cu orchestra școlii. Asta se întâmpla în 1995, după Revoluție. Aveam o înregistrare cu Anne-Sophie Mutter și, apropo, ca o paranteză, cred că am dirijat-o în vreo șaizeci de concerte între timp. I-am spus povestea aceasta de multe ori. Primisem caseta de la sora mea, care mi-o cumpărase de ziua mea. Era o înregistrare Deutsche Grammophon cu Fantezia Carmen. Am ascultat caseta aceea cred că de un milion de ori și, neștiind cum să fac rost de partitură, m-am gândit, la cei 15 ani ai mei, să scriu direct la Deutsche Grammophon. Am văzut adresa pe spatele casetei și le-am trimis o scrisoare: „Mă numesc Cristian Măcelaru, am 15 ani, sunt elev la Liceul de Muzică «Ion Vidu» din Timișoara. Ați putea, vă rog, să-mi trimiteți partiturile?” Nu știam cum funcționează lucrurile, cum intri în posesia unei partituri. Desigur, nu am primit niciun răspuns. Și acum îi mai tachinez pe cei de la Deutsche Grammophon pentru faptul că nu mi-au răspuns la scrisoare. Atunci mi-am spus: „Stai puțin. Muzica este muzică. Este un limbaj pe care îl cunosc.” Mi-am pus căștile pe urechi, am luat o partitură goală și am transcris întreaga orchestrație după înregistrare. Așa am ajuns să cânt Fantezia Carmen cu orchestra, folosind orchestrația pe care o reconstruisem eu de pe casetă. Acum, când am partiturile originale, îmi dau seama că nu era chiar totul exact. Dar ajunsesem undeva la nouăzeci la sută din ceea ce scrisese Sarasate, ceea ce, zic eu, nu este rău. Acela a fost un alt moment decisiv. Atunci am început să descopăr frumusețea unei perspective mai largi asupra muzicii. Nu doar perspectiva unui instrument, ci perspectiva întregii orchestre. Experiența aceea mi-a deschis o ușă și am început să compun foarte mult. De fapt, la un moment dat voiam chiar să renunț la vioară și să devin compozitor, dar când am ajuns în Statele Unite, m-am îndrăgostit de dirijat dintr-un motiv cât se poate de banal. Trebuia să-mi aleg cursurile și discutam cu câțiva colegi care, la fel ca mine, erau obsedați de studiu și de muzică. Și ei mi-au spus: „Cea mai ușoară clasă este dirijatul. Iei nota zece fără probleme. Nu ai nimic de învățat. Te duci și dai din mâini de două ori”. Am zis: „Perfect!” Și m-am înscris la clasa de dirijat. În momentul în care am început cursurile și m-am urcat pentru prima dată în fața unui ansamblu care cânta, a fost clar în sufletul meu că este singurul lucru pe care vreau să-l fac în viață. Soția mea încă păstrează toate fișele de evaluare de atunci. După fiecare clasă de dirijat, profesorul meu îmi scria observații, o pagină întreagă: ce a fost bine, ce trebuie îmbunătățit. Le am și acum acasă. Din când în când le recitesc. Și ceea ce mă impresionează este că se aplică și astăzi. Pentru că dirijatul are mai puțin de-a face cu o tehnică și mai mult cu o filozofie. Cu o înțelegere a relației dintre oameni. Îmi amintesc că profesorul mi-a spus încă din primul an: „Cristi, când urci pe scenă, trebuie să decizi că-i iubești pe oamenii cu care lucrezi”. Aveam 17 ani. Și a continuat: „Pentru că «a iubi» este un verb activ. Nu este ceva care apare ca reacție la o relație. Este o decizie pe care trebuie să o iei înainte să începi relația”. Este un lucru atât de profund. Poate că nu toată lumea știe asta, dar, înainte să urce pe podium, dirijorul este cel mai singuratic muzician din lume. Tot ceea ce faci când studiezi o partitură faci singur. Citești, asculți, gândești, imaginezi, analizezi. După nenumărate ore de studiu, urci în fața orchestrei. Și, dintr-odată, ești înconjurat de oameni, dar parcă ești și mai singur. Nimeni nu vorbește cu dirijorul pe scenă. Așa funcționează această ierarhie. Și atunci faci un pas înainte și-ți spui: „Îi iubesc pe acești oameni.” Nu știu exact ce se întâmplă, dar ceva se schimbă. Se schimbă felul în care te uiți la oameni. Se schimbă felul în care ei se uită la tine. Și transformarea nu are loc în ceilalți. Transformarea are loc în tine. Pentru că a dărui dragoste înseamnă, înainte de toate, să accepți să te iubești pe tine însuți, iar acesta este unul dintre cele mai profunde adevăruri ale unei relații umane. De aceea mă întorc mereu la lecțiile pe care mi le-a dat profesorul în primul an de studiu. Și încă învăț din ele. De fiecare dată când le recitesc, descopăr ceva nou. Sunt lecții care continuă să crească odată cu tine. Așa am ajuns la dirijat.

**Octavian Saiu**: Asta merită aplauze! Tot! Fiecare idee! Nu este vorba doar despre fiecare idee. În ceea ce rostește Cristian Măcelaru este prezentă fiecare trăire. Există acest gând atât de frumos care cred că ar putea deveni motto-ul festivalului nu doar de anul acesta, ci din toate timpurile și pentru toate timpurile. Citez, așa cum ai spus: „Atunci am simțit în sufletul meu că acesta este lucrul pe care trebuie să-l fac în viață.” Este ceva care vine de altundeva. Și vă dați seama că, pentru mine, este o provocare extraordinară să discut cu un mare muzician, eu venind din zona teatrului. Îmi aduc aminte de un precedent unic pe care l-am avut la Sibiu, într-o conversație cu strălucitul violoncelist Götz Teutsch, care are și el o stea pe Aleea Celebrităților. L-am întrebat, cu naivitate, ce anume face diferența dintre un dirijor bun și un dirijor mare. Ce anume, în cazul lui, a constituit acea caracteristică specială care l-a făcut să spună că, din întreaga sa carieră, reține trei întâlniri fundamentale: Herbert von Karajan, Carlos Kleiber și Sergiu Celibidache. Götz Teutsch mi-a oferit atunci unul dintre cele mai cutremurătoare și memorabile răspunsuri din întreaga serie de dialoguri pe care o coordonez de douăzeci și doi de ani aici, la Sibiu. Un răspuns dintre cele mai autentice și mai complexe. A arătat cu degetul spre cer. Când vorbesc cu Cristian, când ascult muzica pe care el o face să se nască, simt adevărul acelui răspuns. Însă, dincolo de toate acestea, există muncă. Există disciplină. Există tehnică. Există măiestrie. Există pasiune.

# Yamamoto Noh Theatre
# Un performance medieval într-un context al provocărilor artistice contemporane

Text: Alba Stanciu

Foto: Dragoș Dumitru

Privit ca un „salt înapoi" în timp, în atmosfera medievală a Japoniei aflată într-un moment istoric care a generat arhitectura inconfundabilului teatru Noh, sinonim cu valori umane și artistice, cu o teatralitate minimalistă și stilizată care cuprinde esența spirituală a celor mai puternice lupte interioare și agonii ale unor personaje simbolice, nobile aflate într-o permanentă stare de *betweeness*, între tărâmul vieții și al morții, spectacolul companiei japoneze a creat un moment aparte pe scena Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, în care *performance*-ul autentic ritualic a cauzat o veritabilă ruptură din banalitatea cotidiană. Acesta este totodată un *performance* însoțit de didascalii, de informații istorice care, pe de-o parte, au subliniat vechimea acestui tip de teatru și pe de altă parte au divizat spectacolul în două tablouri principale create pe suportul a două piese, *Hitori Okina* și *Tomoe*. Textele montate în spectacol reprezintă cele mai vechi lucrări care au fost puse în scenă încă din etapa timpurie a acestui tip de teatru, *Teatrul Noh fără limite* însemnând în egală măsură un traseu conturat de trecerea acestora prin diverse etape ale istoriei. Titlul sugerează totodată una dintre cele mai provocatoare situații cu care forma veche a teatrului japonez se confruntă, aceasta fiind actualitatea care stimulează aderarea la formule compozite, adaptarea vechilor consistențe teatrale la sensibilitatea publicului aflat într-o schimbare galopantă de repere artistice.

În acest context vechimea și puritatea genului, în favoarea cărora compania japoneză de teatru activează cu o energie militantă, rămân centrul *performance*-ului Noh. Artiștii care creează acest spectacol, avându-l în prim plan pe Akihiro Yamamoto oferă nu doar un recital al virtuozității interpretării personajelor tradiționale în care disciplina, perfecționismul redării detaliului și încărcătura de simboluri stilizate este un obiectiv sacru al artei actorului, dar și al muzicianului care creează substanța emoțională a ritualului.

Fără îndoială, incontestabila valoare a spectacolului Noh este rezistența sa la schimbări, menținerea preciziei tehnice și totodată a spontaneității care condiționează eficacitatea artei actorului, starea de transă care cuprinde deopotrivă artistul și audiența. Este evidentă capacitatea acestui *corpus* al „artei totale" de a crea vitalitate prin simbioza dintre arta actorului, muzică, ritm și voce, manevrând prin discursul sincronic și în același timp polifonic al componentelor teatralității cele mai subtile emoții.

Starea de liniște interioară a artistului/personajului, alura de timp „înghețat" aflat dincolo de cursivitatea firească și mecanică a actualității, este derulată prin mișcarea lentă, minimalistă, prin care este redată fie intensitatea unei agonii, fie al unui regret sau a unei trăiri extatice sublimate. Evocarea suferinței conturează alura sacră și totodată eminamente umană a personajelor tradiționale Noh, de la bătrânul și filosofia acestuia care conturează personajul principal al piesei Hitori Okina, la legendara femeie războinică Tomoe Gozen, al cărei spirit bântuie neliniștit, povestind momentele sale eroice, lupta și moartea sa nobilă.

Dansul războinic reprodus de artistul Noh, etalează virtuozitatea sa tehnică și expresivă, perfecționismul cerut de *kata* (mișcarea stilizată care unește virtuozitatea artelor marțiale cu tehnica corporală a teatrului medieval japonez), actorul trasând un parcurs simbolic spre starea de *catharsis*, spre energia luptei care atinge „controlate" stări paroxistice. Actorul folosește arme

vechi, concentrând expresia gestului și corpului asupra creării unei energii specifice universului invizibil al mitului, a situațiilor eroice care activează imaginarul audienței, emoția sa datorată intrării simbolice în acest univers ce reprezintă valorile trecutului, a simțirii suferinței umane, pierderii, a deciziilor dure datorate întâlnirii cu un final implacabil.

Caracteristică teatrului Noh, teatralitatea este amplificată prin prezența muzicienilor care manevrează cele mai subtile fluctuații ale discursului muzical, creează dramaturgii abstracte din dialogul în formulă de contrapunct între instrumentele de percuție, flaut și melismele vocii umane care trasează linii melodice exprimate ca incantații. Acest suport fuzionează cu corpul performerului, narator și dansator deopotrivă. Mai mult, spectacolul companiei Yamamoto propune în pasajele dintre cele două tablouri, *Okina* și *Tomoe*, *intermezzi* muzicale care pe de-o parte aduc atmosfera originală a sunetelor ritualice medievale, iar pe de altă parte nuanțează această textură sonoră spre inflexiuni modulatorii în alură de *jazz*, construind o orchestrație ca punte de pasaj între repere temporale, evul mediu japonez și actualitatea multiculturală. Pe acest fond sunt proiectate informații legate de istoria spectacolului Noh, de arta actorului, de rolul sacru al muzicienilor și al instrumentelor, despre însemnătatea măștii. Este de asemenea expusă istoria scenică a celor două texte care au trecut prin cele mai importante perioade ale teatrului tradițional, demonstrând în tot acest timp menținerea texturii și consistenței sale nealterate, rezistente la orice tip de influențe și hibridizări artistice.

Discursul lent, efectul expresiv al cvasi-imobilității actorului Noh generează o teatralitate concentrată din punct de vedere spiritual și totodată senzorial, intensitatea ritualică progresând în *crescendo* prin îmbinările definite de contrast între imobilitate și dans suprapusă anterior menționatei fuziuni dintre forma și mișcarea corpului actorului în perimetrul scenei. Energia este continuu nuanțată și antrenată prin intervențiile neîntrerupte ale percuției, ale asperităților timbrale generate de instrumentul de suflat, și intervențiile care punctează instrumentația și mișcarea actorului, susținute de efectul vocii umane.

Spectacolul prestigioasei companii *Yamamoto Noh Theatre* și prestația artistului Akihiro Yamamoto susține și confirmă valoarea menținerii purității unui spectacol care intenționează depășirea unei aprecieri raționale din partea audienței, mizând pe stimularea acesteia de a intra într-un univers senzorial, al emoției, al transei colective, într-un perimetru sacru destinat imaginației și sensibilității menite să depășească orice limită temporală sau culturală. Imersiunea acestei audiențe, agasată în prezent de stimuli vizuali și dezorientată de avalanșa dezordonată a referințelor, într-o zonă vizuală definită de simplitate, de resursele minimaliste ale concepției spațiului performativ, înseamnă încurajarea fanteziei teatrale ale acesteia, stimularea tentației de a reconstrui la nivel mental contextul situațional. Toate acestea pot fi realizate prin intermediul sensibilității și emoției, prin pătrunderea în atmosfera autentică a teatrului, în substanța sa esențială creată prin fluidul magnetic generat de starea hipnotică al unui univers imaterial, activat prin straniul dinamism al mișcării lente și a stării ritualice.

*Teatrul Noh fără limite* invocă acurateța acestui gen, parcursul său istoric care a fixat reguli intangibile prin sunt legate mentalități artistice foarte îndepărtate, trecutul și prezentul. Acest liant militează pentru menținerea unor valori nedreptățite în anturajul creat de contemporaneitate: liniștea, forța energiei expresiei scenice și filosofia legată de cvasi-imobilitatea actorului tradițional Noh, semnificațiile spirituale ale vidului scenei.

# Cum am putea ști ce se află în spatele unei măști?

## Text: Ionica Pașcanu

Masca a suscitat întotdeauna fascinație și este unul dintre simbolurile definitorii ale teatrului, dacă nu cumva chiar chintesența teatralității. Ne permitem să avansăm judecăți definitive și definitorii, precum aceasta, fără teama de a suscita zâmbete condescendente, pentru că masca este însăși concretizarea dicotomiei vizibil-invizibil, sau fundamentul artei dramatice. A te apropia de această metaforă universală, chiar dacă rămâne în primul rând teatrală, implică responsabilitate și curaj. Fiecare „știe câte ceva" despre cum ne ascundem în spatele măștilor de orice tip, sociale, psihologice, despre felul în care ne limităm și metamorfozăm adevărul interior pentru a nu risca marginalizarea sau chiar excluderea. Fiecare încearcă să devină sincer, vulnerabil, să arunce măștile care-i aduc doar beneficii imediate, sau să-i ceară asta celuilalt. Uneori nemilos, acuzator, alteori cu simpatie, în numele unui bine comun. Indiferent de context, masca rămâne unul dintre cele mai misterioase obiecte artistice, care își trăiește propria poveste.

Iustinian Turcu, regizorul spectacolului *În spatele măștii*, reușește să imprime studenților ULBS (Andreea Agapi, Raluca Cristea, Andreea Dobre, Alexandra Luchian, Lilli Marie Muller, Andrei Sandu, Tudor Sîmbotin) puterea de a dezvălui ce se află dincolo de aparențe. Ne-am obișnuit să repetăm formule legate de nevoia îndepărtării măștilor personale, le-am lăsat să intre în limbajul comun și să-și tocească sensurile, devenind ele însele măști, dar procesul de a le căuta, identifica, recunoaște, și încercarea de a le elimina este o călătorie dificilă și permanentă, așa cum aflăm și din spectacolul de teatru-dans amintit.

Actorii poartă măști specifice commediei dell'arte când pătrund pe scenă în acordurile specifice teatrului italian. Este un apel cumva obligatoriu, aceasta fiind poate cea mai originală formă de teatru din spațiul cultural european, de aceea este repetat și pe parcursul spectacolului, semn al recunoașterii și recunoștinței în fața unui reper de netăgăduit. Există și accentele comice, gagurile caracteristice commediei dell'arte, există și reverența față de forța artistică a măștii, de puterea ei de a ne modela și a deveni, paradoxal, mai sinceri când o purtăm, (cum este, de exemplu, momentul cu implicații magice, incantatorii, în care actorii își îndepărtează măștile), dar spectacolul propune mai mult decât un dialog între formule și/sau perioade teatrale. Este un spectacol despre actorii înșiși, despre ceea ce pot să decodeze în propria lor identitate, un periplu către sine marcat, ca întotdeauna, de bucurie și suferință. Își schimbă costumele, de la cele care le creau (prin culori, materiale sau travesti) o imagine falsă, ridiculizantă, apoi devin, în partea a doua a spectacolului, dansatori profesioniști. Credem că regizorul a reușit într-un mod extrem de subtil și rafinat să ne arate că nu scăpăm nicicând de măști și poate nici nu ar trebui să ne mai dorim aceasta, că ea este, și rămâne, o condiție definitorie a umanității. Ideea este susținută de faptul că noua costumație, identică în culoare și formă, le diminuează originalitatea, ca și cum masca propriu zisă pe care o purtau pe chip, este înlocuită de una mai greu de îndepărtat.

Dansatorii fac dovada unor abilități coregrafice deosebite, au mobilitate, flexibilitate, expresivitate și dezvăluie, prin implicarea totală, ceva și mai important: iubirea față de arta lor. Ar putea părea ceva intrinsec, ce nu mai trebuie definit ca o calitate anume, dar iubirea trebuie întotdeauna subliniată drept însăși sufletul artei, și e ușor să o pierzi în confruntarea cu provocările care îi sunt la fel de inerente. Întregul spațiu de joc este dominat, valorificat, actorii se sincronizează ireproșabil în coregrafia de grup, și sunt la fel de precișii, strălucitori, în solilocvii. Au mișcări ample, complexe, care arată deschiderea, ca și unele minimaliste, gesturi simbolice pentru a arăta conflictul interior și nevoia de a-l depăși. Se susțin, se caută, sunt într-o conexiune pe care, de multe ori, o asociem tinereții, acel moment al vieții când încă mai credem în puterea de a învinge singurătatea condiției umane. Totul se desfășoară în ritm alert, cu o dinamică ce se transferă și publicului, imprimată, fără îndoială, și de muzica antrenantă, modernă. Melinda Samson, care semnează coordonarea muzicală, a transformat scena CAVAS-ului într-un veritabil ring de dans contemporan, de street dance, dându-le actorilor-dansatori șansa de a se manifesta într-un mod care îi definește cu adevărat. Momentele de forță și cele de atenuare, de liniștire, se succed dezvăluind conflictele de orice natură cu care se confruntă și pe care învață să le domine pentru a-și regăsi identitatea. E un limbaj corporal stăpânit cu autoritatea celui care exprimă un adevăr profund și personal.

Spiritul ludic, al provocării clișeelor de orice tip, este omniprezent. Remarcăm felul în care câte un actor traversează scena în fundal, purtând un panou reflectorizant, gest ce amintește de modul în care sunt anunțate rundele în meciurile de box, de exemplu. Poate aflăm astfel că se schimbă un act, dar aflăm în același timp și cine suntem noi, pentru că ne-am putea vedea în oglindă. Fiecare își dorește să fie mai bun, mai frumos, mai atractiv, nimeni nu vrea să se arate vulnerabil, într-o ipostază ridiculizantă, să piardă controlul, însă totul e o mască. Actori și spectatori, deopotrivă, înțelegem că orice gest nu e decât o altă formă de dezvăluire. Nu e foarte clar de ce avem nevoie de reamintire, de ce nu ne însușim mai repede, mai eficient aceste simple adevăruri, dar plasticitatea memoriei trebuie mereu exersată, asemeni corpurilor noastre. Actorii, prin mișcările lor elegante, chiar și atunci când eleganța nu este un scop în sine al scenei, prin coordonarea fără greșeală, ne ajută să ne simțim mai buni și mai capabili de a intui frumusețea. De altfel, într-o mărturisire profund subiectivă, de spectator atașat de magia dansului, afirmăm că eleganța și rafinamentul sunt atributele acestui spectacol și că ele nu vin doar din mișcările coregrafice, ci din sinceritatea sufletească a creatorilor lui.

Mercedes-Benz

# NOUL GLC ELECTRIC.

Descoperă noul GLC complet electric. Cu interiorul său generos și un nivel rafinat de confort, GLC electric îți oferă o experiență de condus lină, aproape silențioasă, și o autonomie electrică de până la 713 km.
**De la 56.000 € (fără TVA).**

**Programează-te la test drive la: AUTOKLASS.**

140 YEARS OF INNOVATION

GLC 400 4MATIC cu tehnologie EQ | Consum mixt de combustibil: 15,8 kWh/100kmEmisii de $CO_2$ mixt: 0 g/km

# Virginia moare încă o dată

## Text: Oana Dușmănescu

## Foto: Darie Comșa Roxana

*Suicidul anunțat* al companiei egiptene Arabic Theatre Production Association & SITFY a transformat un *one-woman show* (Eman Youssef) în însăși axa traumei feminine, în viziunea regizorală a lui Mazen El Gharabawy. Frământările Virginiei Woolf, scriitoarea care și-a luat viața, și-au transformat miraculos amprenta culturală, mutând ecoul scrierilor tulburatei englezoaice în cadrul convingător al unei variante egiptene a alienării și durerii.

Youssef a coborât în măruntaiele nebuniei creatoare, trecând strigătul interior al Virginiei Woolf, cea care suferea de neputința neiubirii clinice, în estetică pură. Pe scenă nu s-a construit o simplă biografie dramatizată a Virginiei Woolf, ci o propulsie interculturală viscerală – o variantă egipteană a izolării intelectuale și a colapsului mental, un manifest despre rana transgenerațională a femeii-demiurg, strivită între datoria socială și geniul toxic, cu propriile tentacule și otrăvuri letale.

Universul polifonic din scrierile Virginiei Woolf pare greu de îndesat într-un spectacol cu o singură actriță, și totuși acest format s-a dovedit tocmai potrivit pentru a reda gardul înalt și gros pe care trauma îl ridică uneori. Actrița a fost singură pe scenă, așa cum Woolf a stat singură în fața propriilor demoni, așa cum mii de femei sunt singure în fața depresiei clinice. Șocul, doliul, drama imposibilității, a pierderii umanității, refugiul în cărți și în scrisoarea către soțul abandonat prin actul final al sinuciderii – toate acestea au dat la oparte, rând pe rând, straturile distrugerii sistematice a sufletului lui Woolf, traduse subtil în realitatea est-mediteraneeană: abuzurile suferite în copilărie din partea fraților vitregi au fost evocate nu doar prin cuvinte directe, ci și prin gesturi de o violență simbolică – carne smulsă din carne, sugerând o inocență pângărită timpuriu. Doliul perpetuu capătă culoare: este moartea care i-a furat protagonistei pe cei apropiați, îndrăcită și îmblânzită pe scenă prin intermediul unei măști, teatrale, ritualice, cabotine.

Dramaturgul Sami Al Gamaan a exploatat fin sindromul străinului în propria casă. În această variantă egipteană, presiunea tradiției, a patriarhatului subtil și a așteptărilor sufocante dintr-un Cairo actual s-au împletit cu spiritul care nu lăsat-o nici să moară, nici să trăiască pe Virginia Woolf. Virginia nu a mai fost, pentru El Gharabawy, doar o aristocrată britanică; ea a devenit vocea femeii intelectuale arabe rupte de lume, care gândește „prea mult" în niște chingi care îi cere doar să simtă sau să tacă.

Decorul? Unul dur, violent în directețea simbolisticii sale: apa râului Ouse, în care Virginia Woolf s-a aruncat cu buzunarele pline de pietre, e egala Nilului, fluviul-mamă, dar și cel care poate înghite destine. Totul e proiectat pe pânzele albe de pe fundal – valurile celor două ape curgătoare lor se confundă, căci asta fac și tragediile celor două femei. Cărțile care au însemnat consolarea sufletului zbuciumat al autoarei Orelor au locul lor pe scenă, pe rând iubite și rupte și aruncate cu furie.

Coloana sonoră a mers mult, mult de tot înspre est, parcă împingând sonor cât mai departe sinuciderea celebră a Virginiei Woolf și trăgând în fața spectatorilor ritmuri orientale, care au compus o atmosferă psiho-acustică

„un manifest despre rana transgenerațională a femeii-demiurg, strivită între datoria socială și geniul toxic, cu propriile tentacule și otrăvuri letale.”

tulburătoare. Acestea pe lângă fragmente disonante de violoncel rău-prevestitor și zgomote industriale menite să amplifice jalea și anxietatea deja existente în fundamentul spectacolului.

Costumele au oscilat între sobrietatea ținutei negre și simple a unei Virginii care scrie scrisori de despărțire eternă și nevinovăția rochiei albe de mireasă, cu tot cu voalul cu dublu înțeles (ca semn al purității, dar și al zidului care o desparte pe eroină de lumea reală), oprindu-se la paltonul plin cu pietre care duc la autoanihilare.

Episoadele de psihoză ale Virginiei au cuprins în miezul lor un colaj de șoapte suprapuse (voci din trecut, critici, traume) pentru ca în momentele de luciditate să se așternă o liniște mormântală, întreruptă doar de respirația protagonistei.

Varianta egipteană întruchipată de Eman Youssef a extras alchimic esența tragediei lui Virginia Woolf și a universalizat-o. Spectacolul a depășit cu mult tema sinuciderii faimoase din istoria literaturii, etalând modul în care trauma neadresată, netratată, nevindecată devine un cancer al sufletului.

Acest *one-woman show* a reușit un lucru ireversibil: s-a servit de un exemplu bine-cunoscut de criză a unei femei care a avut totul, mai puțin capacitatea sufletească de a asimila iubirea soțului și a copiilor, succesul literar, certitudinea faptului că era o minte strălucită a vremurilor sale. Apoi a clădit pe nisipul Nilului sentința hipnotică și zguduitoare că nebunia nu-și alege victimele după nume și prenume, ci după cicatrici și spaime străvechi.

# În Balans. Despre un oraș care, timp de o oră, a privit în sus

Text: Mara Mihai

Foto: Ovidiu Matiu

Pe întreaga durată a festivalului, Piața Mare din Sibiu devine o extensie organică a ceea ce înseamnă nevoia culturală a oamenilor de a se conecta cu urbanul, schela pe care ni se înfățișează artiștii *în balans* transformându-se, treptat, într-o prelungire firească a corpului public. La nivel concret, spectacolul *În Balans* aduce în fața publicului un număr complex de acrobație stradală și gimnastică aeriană la mare înălțime, propunându-și deconstruirea mișcării pe verticală prin transformarea schelei metalice ce locuiește piața pe timpul festivalului, într-un aparat de gimnastică gigant. Ridicându-se între fațadele seculare și acoperișurile cu „ochișori" ale centrului vechi, ceea ce până la momentul serii se înfățișase publicului ca un simplu element de infrastructură tehnică, odată cu începerea momentului artistic, schela metalică s-a metamorfozat într-un spațiu al suspendării absolute, al riscului și al zborului.

Timp de aproape o oră, Piața Mare și-a suspendat definitiv funcția utilitară de simplu tranzit grăbit între două săli de spectacol, încheind seara cu transformarea spațiului într-un releu în care privirea spectatorului este constrânsă să se desprindă de orizontala familiară a străzii și să urce spre cerul orașului. Încă din titlu, compania TPIA din Cehia propune cu acest număr artistic o interogație estetică fundamentală cu privire la natura balansului, chestionând în ordine conceptuală starea de echilibru și modurile în care corpul uman o poate asuma suspendat fiind la zeci de metri deasupra solului. Asistăm, de-a lungul întregii reprezentații, la o suită de corpuri sărind, urcând și coborând, izolându-se în gol, lăsându-se prăbușite în viteze copleșitoare. Una dintre primele imagini ce configurează identitatea vizuală a montării este contrastul cromatic dintre acrobați și metalicul schelei pe timp de noapte, o parte dintre performeri purtând haine în tonuri pământii, părând a se dizolva complet în structură, în timp ce alți performeri ni se înfățișează în alb, trimițându-ne alternativ către dinamica zborului aviar sau către transparența imaculată a unor figuri angelice. În întunericul serii completat de iluminatul stradal și scenografic, aceste volume albe se desprind de fundalul nocturn, fixând în conștiința asistenței impresia unei existențe liminale, prinse la granița fragilă dintre realitatea imediată a performanței fizice brute și proiecția onirică a unei lumi eliberate de greutate.

La edificarea acestei atmosfere profund hipnotice contribuie și arhitectura sonoră a spectacolului, muzica instituindu-se ca o veritabilă prezență fizică. Sunetele grave de joasă frecvență reverberează direct în cutia toracică a spectatorului, generând o stare de constrângere interioară și o tensiune hipnotică în raport cu acrobațiile la mare înălțime. Periodic, acest fundal sonor profund este fracturat de inserții acute de factură de muzică de operă, rezultând un registru artistic într-o sinestezie în care stimulul vizual și cel auditiv funcționează într-un singur organism semantic cu impact profund.

Poate cea mai memorabilă secvență a serii rămâne cea în care trei corpuri feminine suspendate încep o rotație lentă în jurul axului central, fiind unificate prin intermediul unor funii albe de mari dimensiuni. Această mișcare circulară introduce o mutație radicală de ritm în economia generală a spectacolului, făcând ca timpul, după energia cinetică debordantă și dinamismul agresiv al scenelor anterioare, să se dilate brusc și să-și încetinească curgerea până la imponderabilitate. Privindu-le în această plutire controlată, devine imposibil de ignorat dimensiunea ritualică, ancestrală a imaginii, cele trei siluete apropiindu-se și îndepărtându-se într-o cadență armonioasă. Mișcarea lor circulară, dublată de lumina care le îmbracă, poate face trimitere și la straturi arhaice ale memoriei culturale românești, trimițând cu gândul la dansul Sânzienelor sau la urzeala ursitoarelor.

Spectacolul refuză însă să se cantoneze într-un singur registru, trecând rapid de la momentele de suspendare ceremonială la accelerări cinetice de tip concertistic. Această pendulare între fragilitate extremă și forță brută

solicită publicul la nivel senzorial, transformând teatrul stradal într-o experiență colectivă a trăirii fantasticului. Performerii se deplasează pe palierele structurii cu o precizie ce trădează sute de ore de repetiție, transformând curajul și perseverența într-un mesaj direct despre posibilitățile corpului uman.

În cele din urmă, dincolo de dinamica spectaculoasă a zborului și de performanța acrobatică propriu-zisă, spectacolul își lasă amprenta asupra orașului tocmai prin modul în care această instalație își depășește utilitatea tehnică inițială. În cea de-a doua seară a festivalului, Piața Mare a îmbrăcat haina unei uriașe arene de circ în aer liber, un spațiu eliberat de rigorile cotidiene și livrat în întregime magiei corporale și riscului asumat, orașul însuși părând să-și fi pierdut greutatea. Timp de o oră, contururile fațadelor baroce au devenit fundalul dinamic al unui spectacol de o rară virtuozitate, unde traiectoriile tensionate ale performerilor au redesenat liniile de forță ale spațiului public.

Atmosfera de circ contemporan a învăluit fiecare colț al pieței, dizolvând granițele convenționale dintre scenă și spectatori, iar oamenii, adunați în număr impresionant sub cerul nocturn, au redevenit martorii ai unei arte a uimirii pure în care corpul uman își revendică libertatea absolută prin sfidarea legilor gravitaționale. Sibiul a căpătat, astfel, profilul unui teritoriu oniric, guvernat de imprevizibil și de fiorul estetic al înălțimilor. Pendulând între suspansul electrizant al salturilor în gol și poezia fragilă a zborului controlat, această noapte de circ urban a resemantizat complet noțiunea de festival stradal.

Dincolo de nostalgia și fascinația specifice arenei clasice, reprezentația a propus o viziune modernă asupra spectaculosului, unde arhitectura, muzica și corpurile suspendate în aer au conlucrat pentru a transforma centrul istoric într-o clepsidră monumentală a efemerului, lăsând în memoria retinei colective o irezistibilă nostalgie a verticalității.

# O noapte cu Morricone: Am vrut să știu ce sunet face omul când nu îl vede nimeni

Text: Ana Bocman Foto: Andrei Văleanu

În compania difuză a fostului spațiu industrial devenit acum Fabrica de Cultură, muzica nu mai pare că vine din filme, ci dintr-o zonă intimă, dintr-o memorie purtată de vreme, în care emoțiile sunt ambigue. Spectacolul *O noapte cu Morricone*, în regia și coregrafia lui Marcos Morau, propune o întâlnire cu carismaticul Ennio Morricone, dincolo de imaginea legendei cinematografice, într-o noapte imaginară în care muzica, amintirile și inspirația se întâlnesc într-un studio improvizat.

Cadrul nocturn susține ideea creației ca stare de veghe, fiind un loc oniric în care se întâlnesc amintirea, ezitarea și inspirația. Astfel, spectacolul depășește forma unei biografii și devine o meditație despre destin și despre felul în care arta continuă să trăiască în afara contextului care a consacrat-o. În aceste sens, Morricone se desprinde de imaginea compozitorului renumit, fiind și tânărul pasionat de șah, care înțelege că nu va cânta niciodată la trompetă precum Chet Baker. Îl putem observa și prin visurile pe care nu le-a urmat, prin pasiunile care l-au format și prin alegerile care l-au dus, treptat, spre muzică. Prin aceste drumuri abandonate se conturează parcursul un artist pentru care schimbarea înseamnă începutul unei noi vocații. Totodată, spectacolul reprezintă un exercițiu cathartic, întrucât muzica artistului este scoasă din relația simbiotică, aproape inseparabilă cu imaginea cinematografică. Ecourile sonore se transformă într-o confesiune care cheamă, răspunde, provoacă amintiri și pune în lumină noi zone afective. Cum vorbim despre Morricone fără să depindem de filmele care i-au purtat muzica în lume? Răspunsul spectacolului pare să fie acela că muzica lui nu aparține doar peliculelor, ci și celor care au ascultat-o. Deci, în ceea ce privește publicul, întâlnirea sa cu Morricone este inevitabil dublă. Deși muzica trimite aproape instinctiv la marile cadre ale cinemaului, spectacolul îi oferă un spațiu propriu, în care, surprinzător de liberă, poate fi ascultată fără sprijinul imaginii.

De asemenea, teatrul-dans creează o vibrație hipnotică, iar dansatorii construiesc imagini fluide, cu gesturi care par să curgă firesc din ritmurile și tensiunile muzicii. *Light design*-ul completează această expresivitate printr-o lumină viscerală atent dozată, care schimbă atmosfera scenelor și pune în valoare corpurile aflate în mișcare. Apariția marionetelor adaugă spectacolului o nuanță aproape ludică, deoarece acestea îl întruchipează pe artist în diferite ipostaze ale vieții, de la figura sa îmbătrânită, până la varianta western, care trimite imediat la universul filmelor pentru care a compus. Prin aceste alter ego-uri, portretul compozitorului este fragmentat, pierzându-și identitatea fixă și fiind redat ca o sumă de experiențe.

*O noapte cu Morricone* este, în cele din urmă, un omagiu construit din admirație și din dorința transgresării granițelor dintre muzică, teatru, dans și cinema. Fragmentele proiectate cu subtitrări din italiană, extrase din prelegeri susținute de Morricone (cum ar fi câștigarea premiului Oscar) dau spectacolului o dimensiune și mai personală. Totodată, în contextul unui festival internațional construit pe întâlniri și voci artistice diverse, creația lui Marcos Morau este semnificativă, amintind că muzica rămâne vie mult timp după imaginea care a însoțit-o. Spectacolul o desprinde de nostalgia filmului și o aduce mai aproape de spectator, ca pe un glas de sine stătător care continuă să circule infinit.

# Othello: ca să nu mai zbori, ți-am smuls aripile

## Text: Cosmina Croitoru

## Foto: Nicolae Gligor

Spectacolul *Othello*, montat de Vlad Trifaş la Turkish State Theaters – Bursa State Theatre, începe cu două actrițe aflate în două leagăne, în spatele scenei, într-un spațiu dominat de găleți metalice suspendate de tavan. Par martori direcți, spirite, voci interioare, rămășițe ale unor femei care au văzut prea mult și au tăcut prea mult.

Prima parte a spectacolului are aerul unei lumi care încă mai mimează ordinea. Actorii sunt îmbrăcați în costume business, iar scena capătă atmosfera unei negocieri între bine și rău. Raiul și iadul apar ca repere ale unui sistem de valori binar, aparținând mai degrabă trecutului. Personajele glorifică onoarea, puritatea și credința într-o ordine morală, însă trăiesc într-o lume a războiului, a suferinței și a minciunii. Instinctul de supraviețuire domină întregul spectacol, fiecare încearcă să scape, să câștige, să manipuleze, să nu fie strivit de ceilalți, iar „scopul scuză mijloacele" devine regula nescrisă a acestei lumi. În această versiune, tragedia nu vine doar din gelozia lui Othello, ci dintr-un sistem care îi învață pe oameni să se folosească unii de alții.

Cui i se supune Desdemona? Tatălui? Soțului? Familiei? Propriei dorințe? Femeile, Desdemona și Emilia, cară în spate suferințele a multor generații de femei care s-au supus bărbaților și care au învățat să se adapteze unei vieți pline de constrângeri, până când greutatea le-a răpus. Desdemona duce povara alegerii ei, povara privirii celorlalți, povara unei lumi care îi cere supunere chiar și atunci când vorbește despre iubire.

Scenografia lui Murat Gülmez face ca spectacolul să funcționeze ca o balanță care se înclină continuu: când spre iubire, când spre suspiciune; când spre tandrețe, când spre cruzime; când spre adevăr, când spre minciună. Găleții, nisipul, funiile și leagănele sunt semne ale unei lumi în care totul atârnă, apasă, trage în jos.

Cele două femei din leagăne îi bântuie mintea lui Othello. Ele sunt fricile lui, fanteziile lui, vocile care îl împing spre bănuială, dar și o formă de conștiință pe care el nu reușește să o asculte. În același timp, sunt și vocile femeilor nedreptățite, ale celor care au trecut prin violență și care duc mai departe o traumă moștenită. Imaginea lui Othello trăgând cu dinții de funie, în timp ce femeile plâng și gem de durere, conturează o masculinitate fragilă, prinsă în nevoia disperată de control și posesie. Othello nu mai poate fi bărbat, în ochii celorlalți, fără să domine și nu mai poate asculta fără să suspecteze.

Iago își ascunde cruzimea în rațiune, Othello își ascunde nesiguranța în autoritate, lumea își ascunde violența în reguli și ceremonii. Nimeni nu mai este ceea ce pare, deși personajele invocă mereu adevărul, onoarea și puritatea. Cruzimea despicării cerbului mort, cu organele și măruntaiele scoase la vedere, funcționează ca o imagine a adevărului scos forțat din corp.

Gelozia este „un monstru cu ochi vicleni", însă Othello nu ajunge singur la el, este împins de ceilalți, de bârfe, de râsete, de umilințe, de ideea că un bărbat înșelat este un bărbat anulat. Othello nu vrea doar să afle adevărul, ci să-și salveze imaginea de bărbat, apăsat de obligația de a demonstra mereu ceva: putere, control, autoritate, iar Desdemona este proba prin care el trebuie să-și confirme bărbăția.

Spectacolul vorbește apăsat despre posesivitate masculină și despre felul în care femeile devin victime ale foamei de putere a bărbaților. Replica „femeile sunt mâncarea atunci când bărbaților le e foame" concentrează ideea că femeile nu sunt tratate ca ființe egale, ci ca resurse afective, sexuale, sociale. Când bărbații au nevoie de validare, le folosesc. Când se simt amenințați, le pedepsesc.

Emilia este una dintre puținele voci care încearcă să forțeze adevărul să iasă la suprafață. Încearcă să se solidarizeze cu Desdemona, să o apere și își exprimă furia împotriva nedreptăților suportate de femei. Prin Emilia, spectacolul oferă speranță, devine și povestea femeilor care încearcă să rupă tăcerea, să se revolte, să se ajute.

Nisipul, parte a concepției, devine materie a vinovăției, a presiunii, a timpului care curge împotriva personajelor. Este și un element ritualic, pe care Othello îl folosește pentru a încerca să se îngroape în nisip, să-și acopere gândurile, să-și pedepsească propriul trup.

În cântec, vocile feminine par să spună ceea ce Desdemona nu poate rosti până la capăt, „ca să nu mai zbori, ți-am smuls aripile". Zborul este mereu promis și mereu confiscat, poemul lui Nichita Stănescu, *Lecții de zbor*, devine ecou pentru personajele vor să se înalțe, dar nu reușesc.
Othello este povestea unei societăți care transformă gelozia în armă, iubirea în proprietate și femeia în bun de consum. La final, ceea ce rămâne este un set de priviri, de reguli, de rușine, de voci care îi spun unui bărbat că trebuie să domine ca să nu fie dominat, de trupuri care au încercat să supraviețuiască, dar care au eșuat. Rămâne întrebarea: câte alte Desdemone mai trebuie să moară înainte ca cineva să le audă?

# Dincolo de Gogol, în inima Transcarpatiei: Când benzina devine iluzie și teatrul devine Real Madrid

Text: Denisa Coșereanu

Foto: Diana Racz

Dacă Nikolai Gogol a scris o satiră despre frica în fața unui control de la Petersburg, Attila Vidnyánszky Jr. transformă *Revizorul* într-un strigăt de alarmă, unde miza nu mai este corupția, ci supraviețuirea unei comunități constrânse de istorie. Și totuși, cum se poate recontextualiza o comedie clasică despre corupția birocratică din Rusia țaristă a secolului al XIX-lea, fără a cădea în capcana unei actualizări moralizatoare? Răspunsul oferit de regizorul Attila Vidnyánszky Jr. în coproducția realizată de Transcarpathian Hungarian Drama Theatre și Teatrul Național din Budapesta este de o agresivitate vizuală și conceptuală remarcabilă. Scenografia nu ne mai plasează în saloanele prăfuite ale unui guvernator, ci ne aruncă brutal în perimetrul simbolic al unei benzinării de graniță.

Pe scenă, benzinăria nu este doar un decor; este o răscruce a supraviețuirii. Încă de la început, problemele legate de benzină, combustibil și sentimentul instabilității plutesc în aer. Spectacolul se deschide sub înștiințarea unor traume recente – referințele la „furtunile anului trecut" instalează subtil o stare de alertă. Cu toate acestea, tonul inițial este surprinzător de confortabil, aproape familiar. Suntem introduși în rutina unor oameni normali, prinși în mecanismul banal al unei existențe de zi cu zi, unde fiecare își petrece viața așa cum poate, la marginea unei Europe fragmentate. Însă această normalitate este o mască fragilă. Prezentarea personajelor sparge instantaneu al patrulea zid. Nu avem de-a face cu o introducere impersonală sau detașată. Actorii își asumă identitățile într-un mod direct, organic, definindu-se prin ceea ce sunt și prin modul în care acționează. Acest realism magic al spațiului este accentuat de o dinamică lingvistică fascinantă. Spectacolul alunecă natural între limbi (maghiară, engleză, ticuri verbale contemporane), însă acest Turn al lui Babel nu deranjează absolut deloc. Totul devine extrem de expresiv; corpul actorului, tonul și contextul suplinesc orice barieră lingvistică, transformând textul într-un flux de energie. Sincronizarea este cuvântul de ordine în prima parte a montării. Mișcarea scenică este amplă, chirurgicală, executată în sincron perfect, ca o coregrafie a unei comunități care funcționează după aceleași legi nescrise ale complicității. Momentul declanșator, cel în care sosește revizorul, capătă aici conotații tehnologice și absurde: anunțul se citește direct de la pupitrul de alimentare al benzinăriei. În acel moment, aerul îngheață, iar fiorul paranoiei colective este sintetizat de o singură frază: „Poate că-i deja aici".

Din acest punct, spectacolul explodează într-o suită de reacții de o genialitate comică și grotescă în același timp. Vedem faimosul „bombastic side eye" – acele priviri ucigătoare, suspicioase, aruncate de sub sprâncene, specifice celor care știu că sub învelișul curat al pielii ascunde un întreg proces în continuu curs de depravare. Relația dintre Piotr Dobcinski și Piotr Bobcinski este reconstruită printr-un sincron perfect și prin referințe contemporane savuroase, transformându-i într-un dublu comic irezistibil. Cu toate acestea, dincolo de farsă, se remarcă o armonie deplină în comunicarea dintre actori. Există o etică a scenei tulburătoare: atunci când un singur personaj vorbește, întreaga colectivitate de pe scenă îi oferă o atenție absolută. Nu există timpi morți, ci doar o complicitate generalizată, țesută de priviri și gesturi care vorbesc despre o comunitate unită prin secrete comune.

Treptat, discursurile părăsesc zona farsei administrative și capătă accente politice extrem de actuale. Discuțiile despre furt, șpăgi și contrabanda de țigări sunt purtate ingenios, „după zid", într-o clandestinitate care mimează realitatea rețelelor de frontieră. Din spatele acestor ziduri, personajele ne fac cu mâna, invitând publicul să devină complice la mica lor imoralitate cotidiană. Panica devine una comică, dar râsul are un gust amar, de cenușă. Localnicii se laudă că le merge bine turiștilor care vin în zonă; aceștia din urmă văd doar aparențele unui oraș care, în realitate, este complet degradat, o ruină morală gata să se prăbușească la primul șoc exterior.

Hlestakov (impostorul confundat cu revizorul) nu mai este un simplu funcționar de la Petersburg, ci un produs al mizeriei umane și al hazardului. Intrarea lui în scenă este pe cât de memorabilă, pe atât de degradantă: Revizorul vine, la propriu, dintr-un tomberon. Se ridică din gunoaiele istoriei, se prezintă publicului și se oprește la această benzinărie.

Inițial, Hlestakov este tratat cu aroganță, refuzat și alungat de către cei de la benzinărie – o secvență care scoate imediat la iveală atmosfera de înșelăciune și asprime a locului. Vine arogant, dar este primit inițial cu o supă la plic. Însă în momentul în care primarul

intră în scenă, optica se schimbă radical. Orbit de panică și observând că individul este un străin, primarul începe să-l mituiască de la prima vedere, convins că are în față emisarul de la centru. Hlestakov însuși este surprins; fiind un paria, credea inițial că va fi arestat și închis. Când realizează însă puterea pe care frica celorlalți i-o oferă, își asumă noul rol. Într-o ironie totală, primarul îl invită pe „revizor" exact în acele locuri despre care se vorbea anterior că sunt pline de probleme, doar pentru a-i demonstra „cât de bine e la noi". Pupitrul de alimentare al benzinăriei se transformă într-un bar improvizat, de unde falsul revizor începe să le dea de băut localnicilor. Se creează astfel masca unui oraș ideal, construit pe alcool și iluzie. Asistăm la un ritual absurd: se bea câte un shot pentru fiecare atribut „bun" al orașului. Combustibilul real al acestei comunități nu mai este benzina care lipsește, ci băutura: singurul element capabil să amorțească frica și să alimenteze minciuna colectivă. Marea ruptură conceptuală a spectacolului intervine în momentul în care tema teatrului este adusă total în prim-plan. Dacă inițial existau doar mici indicii că personajele au statutul de actori, treptat spectacolul se transformă într-o confesiune teatrală. Hlestakov mărturisește că, de fapt, el a fost doar un actor la începutul vieții. Iar când întreabă derutat ce urmează să se întâmple acum în scenariul nebuniei lor, cineva din comunitate îi întinde, precum un colac de salvare modern, o doză de energizant Hell.

Din acest moment, localnicii normali devin, în mod asumat, actori în propriul lor spectacol de supraviețuire. Se prezintă în fața revizorului cu ce știu ei să facă mai bine: înșelătoria și contrabanda de țigări, transformate în numere de virtuozitate scenică. Fiica primarului, o apariție modernă, începe să vorbească în engleză, mimând o cosmopolizare ridicolă.

Într-unul dintre cele mai tensionate și violente momente ale spectacolului, Hlestakov, complet desfigurat de alcool și putere, îi amenință pe cetățeni cu o flacără deschisă în incinta benzinăriei. Toți sunt băuți, canistrele sunt pline de combustibil, iar riscul unei explozii este cât mai aproape. „Ăsta nu e teatru, e Real Madrid!" este strigătul disperat al realității brute care refuză să mai fie îmblânzită de convenția artistică, o trimitere la violența pură a vieții care bate orice ficțiune.

Componenta muzicală joacă un rol esențial în gestionarea acestei presiuni: uneori destinde acțiunea prin ritmuri ludice, alteori o extinde în dimensiuni epice, tragice. Într-o imagine de o expresivitate covârșitoare, Hlestakov este ridicat pe brațe de către mulțime, ca un Mesia de carton, în timp ce pe fundal se instalează o atmosferă de disperare colectivă profundă. Acest revizor, refuzat inițial de niște simple vânzătoare, este acum capabil să influențeze și să manipuleze toți civilii. Toată lumea îi aduce cadouri, iar primarul, înnebunit să-și apere cu orice preț orașul, garantează această mascaradă până la capăt.

Când Hlestakov decide să plece, el nu lasă în urmă nicio speranță. Pleacă încărcat cu toată mita pe care a putut să o stoarcă de la acești oameni disperați. Mai mult, o minte cu sânge rece pe fiica primarului, promițându-i că o va lua cu el în marea lume liberă, doar pentru a o abandona în exact aceeași degradare din care a ieșit.

Scrisoarea lăsată în urmă de impostor (sau trimisă de adevăratul revizor) este citită colectiv. Fiecare personaj citește fragmentele în stilul propriu, iar momentul se transformă într-o execuție publică reciprocă: fiecare îl ia în râs pe seamănul său, recunoscându-și propriile portrete caricaturale scrise de mâna escrocului.

Spectacolul se încheie cu o confruntare directă cu publicul. Adresarea devine una universală asupra întregii omeniri: actorii privesc direct în ochi publicul și le transmit un avertisment: „Râdeți de voi înșivă!". Iar ultima replică rezumă în câteva cuvinte esența întregului spectacol: „Dacă ați înțeles… oricum n-ați înțeles".

În final, dincolo de satira politică, dincolo de dinamismul sufocant și de atmosfera unei benzinării ce pare părăsită, spectacolul lasă să pulseze o idee profund umană, rostită de actori pe parcursul reprezentației: „Numai teatrul poate uni oamenii".

Coproducția dintre Teatrul din Beregovo și Naționalul din Budapesta nu este doar o cronică a unei corupții generalizate, ci un act de rezistență culturală. Pentru o trupă a cărei actori trăiesc zilnic realitatea dramatică a Ucrainei de astăzi, piesa lui Gogol a încetat să mai fie literatură. Ea a devenit realitate brută, un strigăt de ajutor și, în același timp, o dovadă supremă că atunci când lumea din jur se prăbușește și benzina se termină, singurul combustibil care ne mai poate ține în viață rămâne iluzia scenei. O cronică neagră, violentă, dar de o vitalitate artistică impresionantă.

BT
F I
T S
Soul of Sibiu.
Aici e sufletul teatrului.

SUPERBULE pentru supertrăiri la FITS 2026

Puritate cu SUPERBULE

ROMÂNIA

PREȘEDINTELE ROMÂNIEI

Eveniment desfășurat sub Înaltul Patronaj al Președintelui României

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU ESTE ORGANIZAT DE

TEATRUL NAȚIONAL RADU STANCA SIBIU
FONDAT ÎN 1788

Primăria Municipiului Sibiu
Principalul finanțator al Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu

PROIECT CULTURAL FINANȚAT DE

MINISTERUL CULTURII

EVENIMENT REALIZAT CU SPRIJINUL

MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII

UNIVERSITATEA LUCIAN BLAGA DIN SIBIU

MINISTERUL AFACERILOR EXTERNE

CO-ORGANIZATOR

INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN

ACȚIUNE CO-FINANȚATĂ DE

Consiliul Județean Sibiu

CO-PRODUCĂTORI

TVR

Radio România

TVR CULTURAL

PARTENERI STRATEGICI

AMBASSADE DE FRANCE EN ROUMANIE

INSTITUT FRANÇAIS

Liberté Créativité Diversité

la francophonie

Botschaft der Bundesrepublik Deutschland Bukarest

Konsulat der Bundesrepublik Deutschland Hermannstadt

GOETHE INSTITUT

INSTITUTUL POLONEZ BUCUREȘTI

Cooperación Española

AC/E ACCIÓN CULTURAL ESPAÑOLA

institut ramon llull

Ambasada Norvegiei

Performing Arts Hub Norway

British Embassy Bucharest

BRITISH COUNCIL

Swiss Sponsors' Fund România

prohelvetia

Ambasada Austriei București

forumul cultural austriac

EMBASSY OF THE KINGDOM OF BELGIUM IN BUCHAREST

ITALIA ROMANIA

PARTENERI OFICIALI

UniCredit Bank

DEDEMAN

BRD GROUPE SOCIETE GENERALE

NEPI ROCKCASTLE

Promenada

PARTENER DE ÎNCREDERE

CEC Bank
E timpul tău

PARTENER AL DIVERSITĂȚII CULTURALE

Garanti BBVA

PARTENER SPECIAL

JTI

PARTENER DE TRADIȚIE

Raiffeisen Bank

PARTENER STRATEGIC THERME ART PRIN

THERME GROUP

PARTENER PRINCIPAL

LIDL

PARTENERI

GLS Parcels to People

e.on

tello

PARTENER PENTRU CONFERINȚE SPECIALE ȘI LANSĂRI DE CARTE

fundația PROCULTURA
Magda și Ovidiu Buluc

PARTENER DE MOBILITATE

AUTOKLASS
Official home of Mercedes-Benz

PARTENER AL SEZONULUI DE STRADĂ

BANCA TRANSILVANIA

APA OFICIALĂ A FESTIVALULUI

AQUA CARPATICA

VINURILE OFICIALE ALE FESTIVALULUI

CRAMA OPRIȘOR

PARTENER

URSUS Breweries

PARTENERI

SORCANI

Schweppes

Trans Agape

HEIDI

PARTENER PENTRU SĂNĂTATE

DENT ESTET

MedLife POLISANO

SPONSORI

cărturești

B'ART

rondo
simbolul calității

Boromir

CARPATICA Logistic

laptăria cu caimac

SAM TRANSPORT

SURA SUSARA

NOVOTEL

SIMPA

PARTENERI

mnb

Muzeul ASTRA

ASTRA

TBS
TEATRUL DE KALEI SIBIU

TEATRUL GONG

ASOCIAȚIA GALERIA ARTEP

FID

PARTENERI MEDIA

euronews.

DW

Made for minds.

rfi ROMÂNIA

AGERPRES

ROCK FM

Magic FM

HotNews.ro

adevărul

ICON Biz

VORBITORINCII

zile și nopți

IQads

LiterNet

OBSERVATOR CULTURAL

HAPP

filmecărți

Răsărala

FAMOST

Edupedu

MODERNISM

TURNUL SFATULUI

Tribuna

SIBIU 100

Hermannstädter Zeitung

Deutsche Zeitung

OPA DE SIBIU

Mesagerul

monitorulcj.ro

#goodtime

știrideSibiu.ro

Sibiul în timpul

SIBIU INDEPENDENT

SIBIUL AZI

ZIARUL STAR SIBIAN

STRADA CETĂȚII

Sibiul bun

CU SPRIJINUL

CapitalCultural.

PARTENER DE MONITORIZARE

mediaTRUST