APLAUZE

FITS

Sebastian Marcovici

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 | Sebastian Marcovici

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

IX | 27 IUNIE 2026

Andrei Văleanu

Cronică

Dialog Octavian Saiu cu regizorul Cristian Mungiu	Loreta Popa	4
Israel&Mohamed. Dansul, prin cuvânt și experiență	Alba Stanciu	6
Întoarcerea la stele. Ritual, cosmos și memorie	Diana Nechit	8
Lecția	Ionica Pașcanu	10
Terapia prin „gro(o)ve-ul” din dumbrava minunată	Denisa Coșereanu	12
Și stelele au suflet	Cosmina Croitoru	14
Epoca post-adevărului: anatomia unei societăți polarizate	Mara Mihai	15
Viața ca Disco Inferno, lumea ca ring de dans cât o ghindă	Oana Dușmănescu	16
Uitarea ca venin și teatrul ca antidot	Andreea Rotaru	18
Privirea nu minte	Ionica Pașcanu	20

Dialog Octavian Saiu cu regizorul Cristian Mungiu

Text: Loreta Popa

Foto: Dragoș Dumitru

Dialogul din 25 iunie, din cadrul FITS, dintre Octavian Saiu și regizorul Cristian Mungiu a surprins, dincolo de reflecțiile despre cinema și industrie, o meditație lucidă asupra limitelor artei, ale succesului și ale responsabilității culturale într-un context european contemporan. Discuția a pornit de la relația dintre artă și schimbarea socială, dar s-a deplasat treptat către mecanismele concrete ale producției cinematografice internaționale, dificultățile finanțării și tensiunea dintre autonomie artistică și constrângeri economice. În centrul conversației s-a aflat ideea că filmul nu funcționează izolat, ci într-un ecosistem global dominat de limbi de circulație largă, de sisteme de finanțare și de ierarhii culturale implicite. În acest context, Mungiu și-a formulat experiența nuanțat, între luciditate critică și acceptarea limitelor structurale ale industriei. Finalul conferinței-dialog a adus o notă de introspecție: teama de epuizare creativă și de pierdere a relevanței devine o reflecție despre discreția retragerii și despre nevoia de a ști când să te oprești. Dincolo de succes și recunoaștere, rămâne întrebarea esențială a oricărui creator: până când mai ai ceva de spus și când devine tăcerea o formă de onestitate?

Octavian Saiu: Aș vrea ca prima întrebare să fie legată de poveștile pe care le spui și de alegerile pe care le faci. Știu foarte bine că niciodată nu te gândești să abordezi o temă în sine, ci un anumit tip de umanitate, un anumit tip de poveste, un anumit tip de personaj. Nu o să te întreb cum alegi ceea ce alegi. O să te întreb altceva: când simți că ai ales bine ceea ce ai ales? Fie că este vorba despre o poveste care se desfășoară în timpul comunismului, fie despre ceva foarte recent, cu care ne confruntăm astăzi.

Cristian Mungiu: Mă bucur să fiu aici, chiar și pentru puțin timp, alături de dumneavoastră. Am promis anul trecut că voi veni și, chiar dacă perioada este una foarte aglomerată, mă bucur că am reușit să ajung. Sper să continuăm această colaborare și în viitor. Credeam că începem mai lejer, cu întrebări mai directe, dar întrebarea aceasta este destul de complicată. În tot procesul prin care treci atunci când faci un film, și nu am pretenția că filmul este forma supremă de exprimare artistică, pentru că nu cred asta despre cinema, o artă relativ tânără, trebuie să iei foarte multe decizii: artistice, organizatorice și de tot felul. Pentru mine, cea mai complicată dintre toate este alegerea poveștii pe care vreau să o spun data viitoare.

Nu am niciodată o idee clară, în momentul în care termin un film, despre care va fi următorul. Deși sunt însoțit permanent de o serie de povești pe care le port cu mine de la un proiect la altul și despre care îmi spun că, într-o bună zi, poate voi ajunge să le fac... Mi-ar plăcea să pot spune că știu exact cum și când iau această decizie, dar nu este deloc un proces atât de organizat. Nu vreau să par dramatic, însă, de multe ori, decizia vine atunci când ajungi într-un punct de neliniște profundă. Nu sună foarte glorios, dar așa se întâmplă. Depinde și cât de multă importanță acorzi acestei alegeri.

Eu cred că trăim astăzi într-o lume în care există foarte mult zgomot artistic și simt o mare responsabilitate să nu contribui la acest zgomot aducând ceva care, după judecata mea, nu este cu adevărat necesar în acel moment. Dacă tot faci un film, trebuie să existe un motiv real pentru care-l faci. Problema este că, pentru a înțelege ce este important într-un anumit moment, ai nevoie de o distanță pe care, de regulă, nu o ai ca artist. Totuși, încerci să identifici care este întrebarea esențială a timpului tău, care este tema care ar trebui să ne preocupe pe toți, ca societate. Există adesea ideea că fiecare cineast face filme despre societatea în care trăiește. Eu nu am avut niciodată sentimentul că fac filme exclusiv despre societatea românească. De altfel, am avut întotdeauna anumite rezerve și față de noțiunea de „cinematografie națională". Sigur, filmele sunt realizate într-o anumită limbă și într-un anumit context cultural, dar preocupările lor pot depăși foarte ușor aceste granițe. Chiar și atunci când fac filme foarte ancorate social, am sentimentul că vorbesc despre societatea contemporană în general, despre lumea pe care o împărtășim cu toții. Putem discuta dacă suntem sau nu occidentali, dar împărtășim aceleași neliniști, aceleași frici și multe dintre aceleași valori cu societățile către care privim. De aceea, de fiecare dată când mă întreb care va fi următorul meu film, încerc să înțeleg mai bine de ce funcționează lumea așa cum funcționează. Așa cum ai spus, nu plec niciodată de la o temă abstractă. Plec de la povești. Povești pe care le-am auzit, le-am citit în ziar, le-am găsit într-o carte sau mi le-a povestit cineva. De regulă, sunt povești care au demonstrat deja că pot genera interes. Dacă o întâmplare a ajuns în presă și a devenit subiect de discuție, înseamnă că există ceva în ea care îi preocupă pe oameni. Nu mă interesează însă

să dublez partea spectaculoasă a evenimentului. Presa face deja asta și este firesc să o facă. Pe mine mă interesează să deconstruiesc întâmplarea și să înțeleg mecanismele din spatele ei. Să descopăr resorturile pe care, de cele mai multe ori, nu le vedem. Nici atunci când ni se întâmplă nouă ceva și nici atunci când asistăm la ceea ce li se întâmplă altora nu știm cu adevărat de ce luăm anumite decizii. Există întotdeauna un amestec de rațiune, emoție și context.

Ceea ce mă interesează este să înțelegem mai mult despre noi înșine. Vorbeam mai devreme despre R.M.N. și despre ceea ce se ascunde în spatele poveștii de la Ditrău. Dincolo de cazul concret, ceea ce m-a interesat a fost faptul că acea situație vorbea despre limitele democrației atunci când nu investești suficient în educația oamenilor care trebuie să ia decizii. În înregistrarea ședinței publice de la Ditrău vedem oameni care, în mod perfect democratic, decid că nu-și doresc străini în comunitatea lor. Ce faci atunci când democrația produce rezultate pe care le consideri nedrepte sau inacceptabile moral, deși procedura democratică a fost respectată? Înseamnă că există o problemă undeva în proces, dacă rezultatul final este unul problematic. La Bacalaureat, de exemplu, punctul de plecare a fost o idee pe care o împărtășim mulți dintre noi: prezentul nu este extraordinar, dar viitorul va fi mai bun pentru că îl construim pentru copiii noștri. Și am vrut să înțeleg ce se întâmplă atunci când, în numele acestui viitor, începem să facem compromisuri pe care altfel nu le-am accepta. Acolo a fost, de fapt, adevărata întrebare a filmului.

Dar de ce să credem că ai noștri copii vor fi cu ceva mai buni decât noi, dacă noi i-am educat? Și, mai ales, dacă i-am educat spunându-le lucruri? Copiii nu se educă prin discursuri. Poți să le spui cele mai frumoase lucruri din lume. Ei observă ce-i ajută cu adevărat să reușească în viață. Din păcate, copiii care cresc astăzi lângă noi înțeleg că nu trebuie să aștepți să se ridice bariera, ci să te strecori pe dedesubt, să sari peste ea sau să ocolești regula, iar de aici a pornit și filmul: din încercarea de a vedea cum poți face un pas în lateral pentru a schimba această paradigmă a relației noastre atât de volatile cu legea și cu moralitatea. Probabil că temele acestea sunt întotdeauna legate și de momentul vieții în care mă aflu. Am o preocupare constantă pentru ceea ce lăsăm generațiilor următoare. Dacă privim cu atenție societatea noastră de astăzi, nu putem spune că am realizat tot ceea ce ne-am propus. Mai suntem încă departe. Cred că generația noastră are o responsabilitate. Mă refer la cei care se află încă în poziția de a lua decizii și de a influența mersul lucrurilor. Datoria noastră este să îndreptăm cât mai mult din ceea ce nu funcționează înainte de a lăsa această societate celor care vin după noi. Dacă ridicăm mâinile și spunem „atât am putut", nu este suficient. Le lăsăm o societate care încă funcționează, dar care nu are structura, organizarea și viziunea pe care ar trebui să le aibă. Încerc să mă limitez la domeniul cultural, pentru că acolo mă simt îndreptățit să vorbesc, dar, din păcate, aceleași probleme se regăsesc și în multe alte zone ale societății.

De aceea port uneori o poveste cu mine ani întregi. Un an, doi, trei, patru, cinci. O las să se așeze până când înțeleg despre ce vorbește cu adevărat. Și, la un moment dat, apare revelația că ar putea spune ceva important despre lumea în care trăim. Așa a fost și în cazul poveștii care a stat la baza scenariului pentru R.M.N.. Punctul de plecare era un fapt pe care îl știam cu toții din presă. Interesant este că, în cei zece ani care au trecut de atunci, societatea pare să se fi radicalizat și mai mult.

Nu am iluzia că în trecut nu existau diferențe, conflicte, clase sociale sau grupuri care gândeau diferit. Au existat întotdeauna, doar că nu erau atât de vizibile. În plus, mecanismul democratic nu făcea ca fiecare voce să conteze atât de mult precum contează astăzi. Acum fiecare opinie are greutate, iar când toate opiniile contează, începi să realizezi cât de dependent ești de părerile celorlalți și cât de afectat poți fi de sisteme de valori foarte diferite de ale tale. Punem un preț foarte mare pe ideea de majoritate. De aceea mi s-a părut important să pornesc de la o situație în care valorile aflate în conflict sunt foarte diferite și să încerc să spun o poveste care să ne ajute să înțelegem cum putem ieși din această criză a radicalizării. Pentru că, la nivelul de violență socială pe care-l vedem astăzi, următorul pas este confruntarea directă. Trăim într-o lume destul de violentă, în care răbdarea este tot mai puțină. Vedem peste tot situații în care acest rest de răbdare cedează și conflictele ies la suprafață. Ideal ar fi să găsim resurse de înțelepciune și de răbdare înainte de acel moment. Pentru că dialogul presupune răbdare. Presupune să nu fii convins că adevărul îți aparține în exclusivitate și că toți ceilalți se află, inevitabil, de partea greșită. Sper ca filmul să poată face măcar un pas în această direcție. Asta încearcă să transmită: un îndemn la dialog și la înțelegere. Și, apropo, sunt curios: dacă există în sală persoane care au văzut filmul, mi-ar plăcea foarte mult să aflu cum l-au receptat și ce au descoperit în el.

Israel&Mohamed. Dansul, prin cuvânt și experiență

Text: Alba Stanciu

Foto: Sebastian Marcovici

Spectacolul prezentat pe scena Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu aduce în prim plan două personaje, Israel Galván și Mohamed El Khatib, care își trasează propria poveste a parcursului fie artistic, fie sportiv sau interdisciplinar. Punctele comune care îi unesc sunt, fără îndoială, obstacolele care au amplificat ambiția, au activat energiile de înfruntare a dezacordului părinților care și-au manifestat ostilitatea atât față de schimbarea de stil a expresiei artistice (care înseamnă o trecere abruptă de la tradiționalul *flamenco* spre aderarea la formule contemporane, cum este cazul lui Galvan) dar și pentru interesul pentru fotbal sau teatru experimental al celuilalt interpret al spectacolului, Mohamed El Khatib.

Orice referire la dansatorul andaluz Israel Galván înseamnă înțelegerea coregrafiilor sale printr-o abordare contemporană a tradiționalului flamenco, prin virtuozitatea ritmică extinsă către complicate combinații, prin valorificarea resurselor de sunet create prin bătăile pașilor, prin confruntarea acestora cu substanțe variate ca metalul, lemnul sau nisipul. Provocarea convențiilor susține teatralitatea dansului artistului hispanic, care implică expresii ale corpului și gestului, continua extensie și libertate experimentală a repertoriului corporal spre zone care demonstrează atitudinea sa radicală. Acesta aduce în flamenco elemente abstracte din sfera dansului contemporan, pantomimă sau gestul comun, ceea ce reprezintă stilul său definitoriu și inconfundabil. Al doilea artist al spectacolului, Mohamed El Khatib, își consolidează poetica performativă printr-o lungă experiență în ceea ce privește spectacolul documentar, în care argumentul este justificat prin mărturii directe sau înregistrate, generând un corpus autentic, vizând latura socială a spectacolului, experiența firească a individului, cauzată de context, valorile familiei, prin întâlnirea sau înfruntarea acestora în diverse situații.

În acest caz, spectacolul este o mărturie foarte personală a celor doi artiști, structurat sub forma unui monolog, uneori dialog cu audiența. Pe acest fond al confesiunii, coregrafia lui Galvan evoluează ca formulă abstractă atât cvasi-pantomimică, dar și motivată de necesara etalare a virtuozității varietății de nuanțe și intensități ale pașilor de flamenco, ca imagine a acestor experiențe, a emoțiilor care o însoțesc, a memoriei artistului care se destăinuie. Întâlnirea și contrastul dintre cele două culturi din care provin cei doi protagoniști conturează una dintre temele principale prin care se dezvoltă spectacolul. Povestea lui Israel Galván este însoțită de atitudinea detașată a dansatorului de flamenco, care evaluează printr-un text corporal care combină virtuozitatea tehnică a pașilor și complicatele ritmuri ale dansului tradițional hispanic cu momente de pantomimă gândită ca reacție, sau mai mult decât atât, ca revoltă față de autoritate și dresaj. În acest mod este susținută motivația tânărului Israel de a reconfigura din punct de vedere artistic, tradiția și viziunea fixă, osificată a dansului flamenco sinonimă cu masculinitatea și controlul, specifică generației vechi. Mărturiile filmate ale tatălui lui Israel menționează procesul de educare a tânărului revoltat (interesat în același timp și de fotbal) care necesită controlul (distrugerea mingilor) și alte formule diverse de persuasiune.

Într-un mod mai intens, experiența lui Mohamed El Khatib cu educația oferită de tată, produce de asemeni o atitudine de revoltă, care urmează și este conștientizată

după o etapă de formare în perioada copilăriei și adolescenței caracterizată de obediență, frică, de străduința de a nu dezamăgi. Șirul de pedepse corporale, argumentate de tatăl lui Mohamed ca necesare și în primul rând constructive pentru arhitectura mentală și spirituală a unui individ echilibrat, puternic, cu solide valori musulmane, capabil să înfrunte lașitatea și slăbiciunea cerute de maturitate și responsabilitate, ating punctul culminant într-o kafkiană „scrisoare către tată" citită de performer, în care tristețea artistului este sentimentul dominant în egală măsură cu satisfacția reușitei prin propriile resurse.

În mod evident *Israel & Mohamed* poate fi privit din două perspective diverse. Mai întâi este conturată alura documentar confesivă a spectacolului „coregrafic", în care prioritar este textul „vorbit" derulat într-o formulă teatrală care împarte în două niveluri planul temporal. Primul plan este stabilit de prezentul în care cele două personaje care își etalează amintirile și procesul căutării propriei identități (adolescența, relația cu tatăl și autoritatea acestuia), iar al doilea plan este dedicat mărturiilor filmate ale părinților care își exprimă în egală măsură aspirațiile și dezamăgirile față de alegerile fiilor lor. Această imagine proiectată și mai ales prezența „absentă", cvasi-permanentă a figurii paterne care însoțește confesiunea celor doi protagoniști expune pe rând expresii, momente în care cei doi părinți intervin cu sublinierea propriilor valori tradiționale atât religioase cât și artistice, îndepărtate de mentalitățile din etapa matură în care se află Israel Galván și Mohamed El Khatib.

În acest context al „dansului documentar" sunt inevitabile mai multe întrebări referitoare la noua situație a spectacolului de dans tradițional creat prin atitudinea artiștilor care provoacă vechile convenții care au fundamentat structura și fizionomia acestui stil de dans cu o identitate ancorată în vechimea și pulsul sanguin hispanic. Ei aduc în mod continuu argumente care justifică această rebeliune, prin necesara deconstrucție și reorganizare a componentelor care trebuie să corespundă pretențiilor intelectuale ale noii audiențe. Aceasta înseamnă noi relații între discursul muzical, execuțiile tehnice și referințele create prin intermediul dansului, dar mai ales un contrast cu valențe brechtiene între elementele care construiesc spectacolul și care evită tradiționala fuziune stilistică. Mai mult decât atât, dansul apare ca un acompaniament al cuvântului, reacționând în mod ironic la ideile textului interpretat de Mohamed El Khatib, coregrafia mizând totodată pe configurațiile abstracte, pe improvizații, toate acestea asigurând vitalitatea dialogului între dans și cuvânt, dansul funcționând ca referință și parodie susținută de leitmotivica atitudine detașată a artiștilor.

Fără îndoială, dansul în contemporaneitate reprezintă unul dintre cele mai flexibile și adaptabile formule artistice, pretabil conjugării cu cele mai nonconformiste idei ce aparțin avangardelor. Mutațiile sale spre creații scenice care fluctuează între prioritatea componentei vizuale sau, cum este cazul spectacolului *Israel & Mohamed*, spre cea textuală, dincolo de controversele create, asigură continuitatea și ancorarea sa în actualitate.

Întoarcerea la stele. Ritual, cosmos și memorie

Text: Diana Nechit

Foto: Dragoș Dumitru

Există spectacole care nu pot fi descrise fără ca limbajul critic să-și reconsidere propriile instrumente. Înainte de a vorbi despre *Întoarcerea la stele*, trebuie acceptat faptul că noțiunile obișnuite ale comentariului teatral (dramaturgie, personaj, conflict, rezoluție) devin insuficiente, asemenea unor repere aplicate unui teritoriu care refuză geometria cunoscută. Lemi Ponifasio nu face teatru în sensul convențional al cuvântului. El construiește spații de ascultare, de contemplație și de traversare ritualică. Iar ceea ce solicită publicului nu este doar atenția, ci o formă mai rară și mai dificilă de prezență: disponibilitatea de a tăcea în interior. Ponifasio, artist samoan stabilit în Noua Zeelandă, fondator al companiei MAU, Ambasador Mondial al Teatrului în cadrul Institutului Internațional de Teatru, a parcurs în ultimele trei decenii o traiectorie care sfidează categorisirile. A lucrat cu comunități maori, cu poporul Kiribati din Micronezia, cu indigenii mapuche din Chile, cu artiști din Noua Caledonie și din insulele Pacificului. Fiecare proiect a pornit de la o convingere pe care Ponifasio o enunță cu coerența unui principiu fondator: arta nu reprezintă viața — ea este viața, în forma ei cea mai concentrată și mai necesară. MAU, cuvântul samoan pentru „declararea adevărului unui fapt ca efort de transformare", nu este un simplu nume de companie, ci o filozofie de lucru, un angajament față de comunitate, față de memorie și față de prezent.

Întoarcerea la stele este cel mai recent capitol al acestei căutări. De data aceasta, Ponifasio a coborât în adâncurile munților Daliangshan din provincia Sichuan, China, pentru a lucra cu poporul Yi — una dintre cele 55 de minorități etnice recunoscute din China, a căror cosmologie, al căror sistem de scriere picturală, ale căror cântece rituale și ceremonii legate de ciclurile naturii compun un univers spiritual de o raritate și complexitate uluitoare. Spectacolul, prezentat la ediția a 8-a a Sezonului Chinezesc în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, a trecut deja prin Xichang (premiera mondială, 2024), Tunis, Haga (Holland Festival, 2025) și Veneția (Biennale Teatro 2026), înscriindu-se în circuitul marilor festivaluri internaționale cu o forță a cărei sursă rămâne, la fiecare întâlnire, la fel de enigmatică.

Spectacolul se construiește în jurul a trei coloane vertebrale ale culturii Yi: *Cartea Originilor* (o colecție de povestiri despre creație care structurează cosmologia acestui popor), cântecele spirituale ale Bimo (preoții-șamani ai comunității Yi, depozitarii cunoașterii sacre transmise oral) și Festivalul Torțelor, celebrarea anuală a unității și a venirii verii, legată de teme ca originea vieții, conectarea cu strămoșii și ciclul nesfârșit al naturii. Textul poetic aparține lui Jidi Maja, unul dintre cei mai importanți poeți Yi contemporani, ale cărui versuri funcționează în spectacol nu ca suport narativ, ci ca materie sonoră, ca vibrație care amplifică și comentează imaginea. Ponifasio prezintă o condensare modernă a unor ritualuri transmise prin tradiție, provenite din bimoism, religia poporului Yi. Viitorul acestei a șasea minorități etnice ca mărime din China, alcătuită din aproximativ 9,8 milioane de oameni care trăiesc în munții din sud, devine tot mai incert. Din cauza asimilării, există riscul ca vechea lor cultură, de mii de ani, să dispară treptat. Pe bună dreptate, Ponifasio îi lasă pe cântăreții și dansatorii Yi să își cânte ei înșiși originea, religia și ritualurile și să le execute scenic, cu pași lenți animați din când în când de salturi și rotiri. Ponifasio nu vine în fața acestui material ca un etnograf sau ca un antropolog care cataloghează și prezintă. Vine ca un artist care practică, de decenii, o formă de asistare la propria dispariție a ego-ului creator. Spre deosebire de mulți regizori occidentali care „colonizează" culturile indigene cu propriile lor estetici, Ponifasio procedează invers: se lasă modelat de logica internă a culturii cu care colaborează, integrând-o, nu ilustrând-o. Rezultatul nu este nici document, nici spectacol etnic, nici performance în sens strict contemporan. Este ceva mai greu de numit, o ceremonie care nu mai aparține exclusiv comunității Yi, dar nici nu a devenit proprietatea teatrului occidental. Ea există în spațiul de graniță dintre cele două lumi, respirând cu ambele plămâni.

Vizual, spectacolul operează prin acumulare și rarefiere. Lumina devine personaj în sine, fiind semnătura oricărei producții MAU, proiectată de fidelul colaborator Helen Todd, prezent în proiectele lui Ponifasio de peste 25 de ani. Nu ilumineză scena: o sculptează, adaugă și retrage materie, creează adâncimi acolo unde nu există și suprafețe acolo unde totul părea transparent. Un foc cosmic izbucnește și se răspândește, ca o video proiecție

roșie, incandescentă, pe pânzele care structurează scena. Din întuneric apar performerii, înveșmântați în negru, înaintând lent, cu pași târșâiți, într-un decor sever, tăiat de benzi de neon alb, aproape orbitor. Imaginile proiectate amplifică dimensiunea ritualică a spectacolului: un vultur în mărime naturală își întinde ghearele deasupra scenei, în timp ce steagurile roșii de hârtie, purtate solemn de interpreți, par să trimită la „steagurile uzate ale imperiilor frânte, ale promisiunilor neîmplinite, transmise prin sânge". Rămâne, înainte de toate, imaginea unui ceremonial stilizat, alcătuit din cântăreți și dansatori care privesc fix înainte, mai întâi în negru, apoi în alb, posibilă aluzie la ierarhia dintre Yi Negri și Yi Albi. O grămăjoară de nisip, scoasă din casca unui astronaut, este împăturită cu grijă într-o pânză și purtată ca o relicvă venită din spațiu, din acel loc originar în care pare să se nască însăși creația. Spre final, revine figura astronautului: dansatorul care, anterior, interpretase un solo de o mare frumusețe vizuală, cu spatele gol luminat astfel încât părea un lanț muntos vulcanic în mișcare, reapare în costum spațial. Casca îi este așezată cu o lentoare apăsătoare, iar corpul său sfârșește prin a se rostogoli și a dispărea în cosmosul proiectat. Imaginea poate fi citită ca o transpunere contemporană a lui Zhyge Alu, cel mai cunoscut erou din mitologia Yi, cel care putea doborî sorii și îl putea ajuta pe bimo, „maestrul scrierilor", să salveze oamenii — deși, ca multe dintre semnele spectacolului, această interpretare rămâne mai degrabă sugerată decât confirmată.

Performerii Wucaiyunxia New Culture & Art of Liangshan (interpreți vocali și dansatori) nu „joacă" roluri. Prezența lor scenică este de o altă natură: nu interpretativă, ci invocatorie. Cântecele Bimo, interpretate de Qubi Lahuoo și ceilalți vocaliști masculini, au acea calitate a textelor liturgice care nu mai aparțin cu totul celui care le rostește: ele vin dintr-un alt timp și se îndreaptă spre un alt timp, trecând prin corp ca printr-un canal. Interpreții feminini (Jili Mezizha, Aluo Zuogumu, Jigen Fuze, Qiebi Erli, Hai Hongfei) aduc pe scenă o prezență de o gravitate diferită: mai apropiată de pământ, mai lentă, purtând în mișcare ceva din ritmul anotimpurilor. Dansatorii (Xia Jun, Shiyi Buqian, Li Huajie și partenerele lor) completează un tablou al cărui principiu organizator nu este nici povestea, nici emoția individualizată, ci pulsul colectiv, respirația comună a unui corp mai mare decât suma membrilor săi. Vocile feminine au o puritate stridentă care poate suna ciudat pentru urechile occidentale. Cântecele, rostite în spectacol fără supratitrare, încep aproape toate cu o cvintă ascendentă și ar putea umple fără dificultate un stadion prin sonoritate și volum. Pentru amplificarea scenică, toate figurile aflate în spatele pânzei de tifon erau dotate cu microfoane wireless. Mixate peste un soundscape care poate fi descris cel mai bine ca o lansare de rachetă, un cutremur sau o explozie nucleară în slow motion, cântecele produc o stridență sonoră puternică.

Există în estetica lui Ponifasio o dimensiune politică pe care e important să nu o minimalizăm în entuziasmul contemplativ. De la *Tempest: Without a Body* (2008), meditație despre putere și teroare post-11 septembrie, la *Birds with Skymirrors* (2010), răspuns la dispariția insulelor Pacificului din cauza schimbărilor climatice, la *Love to Death / Amor a la muerte* (2020), rugăciune scenică pentru poporul mapuche din Chile — Ponifasio a tratat arta ca instrument al unui activism care nu se reduce la mesaj, ci se constituie ca formă. „Aceasta este o lucrare care este o rugăciune, aproape", a declarat el în legătură cu Love to Death. „Nu sunt interesat de raportul politic sau meteorologic, sunt interesat de sensul acestor comunități, de ceea ce poartă în inimă." Întoarcerea la stele continuă această linie: nu pledoarie pentru protejarea culturii Yi, ci act de prezență, martor și amplificator al unui univers care există dincolo de spectacol și care continuă să existe după ce cortina cade.

Ce rămâne după ce ieși de la spectacol? Nu atât un mesaj, nici o intrigă pe care s-o povestești. Rămâne un corp care a vibrat altfel, senzația vagă și persistentă că lumea conține mai multe straturi decât poți vedea cu ochii obișnuiți, că există culturi care au conservat accesul la ceva pe care modernitatea l-a pierdut sau l-a suprimat, că teatrul poate funcționa ca o fereastră spre acel ceva. Ponifasio însuși a scris: *Întoarcerea la stele* este un proiect comunitar menit să onoreze complexitatea vieții și să insufle comunităților noastre speranță și autenticitate. Prin eforturile noastre colaborative, putem remodela percepțiile, insufla trecerea la acțiune și rezista disperării cu viziuni ale frumuseții, puterii și potențialului.

Lecția

Text: Ionica Pașcanu

Foto: Nicolae Gligor

Eugène Ionesco ne-a lăsat un text tulburător despre neputința comunicării și absurdul unei existențe repetitive din care nu avem cum învăța mai nimic. Posibil ceva despre dinamica raporturilor de putere, despre iluzia evoluției, sau altele, din moment ce Eleva și Profesorul din *Lecția* ne aduc mereu într-un scenariu didactic ce arată doar cât de nepregătiți suntem pentru a înțelege viața. Dacă dramaturgul francez de origine română dezvăluia adevăruri pe cât de crude, pe atât de necesare, spectacolul *Fedra!* estompează o parte din neputința care ne cuprinde. François Gremaud și Theatre Vidy-Lausanne sunt autorul textului (o adaptare după Racine) și producătorul spectacolului în distribuția căruia se află Romain Daroles. Orice one man show presupune un pariu dificil cu abilitățile actoricești, calitatea construcției dramatice, a viziunii regizorale, dar și cu premisa că publicul va accepta un monolog sau monolog dialogat atât de concentrat. Toate acestea au fost împlinite cu asupra de măsură într-un spectacol sinonim cu bucuria. O scenă goală, (decorul este constituit de o masă, o piesă de mobilier simplă ce poate fi văzută însă și ca o catedră) și un actor într-o vestimentație casual (asemeni unui profesor într-un demers cotidian firesc) transformă sala de spectacol într-o sală de clasă. „Elevii", posibil recalcitranți, neinspirați, dezinteresați se metamorfozează într-un public vrăjit de eleganța și naturalețea cu care subiecte dintre cele mai dificile, precum mitologia sau particularitățile textului dramatic din epoca clasicismului francez, devin dintr-o dată nu doar accesibile, ci și interesante.

Propunerea dramaturgului este ambițioasă și ar putea consta în dorința de a reconecta epoci despărțite de secole, implicit mentalități ce nu ar mai avea cum să rezoneze: lumea antichității clasice, a miturilor, cea a clasicismului francez, așa cum aminteam, dar și cea a contemporaneității, care e clasică și în virtutea sensului prim al cuvântului, de reprezentativ, obișnuit. E un arc peste timp atât de neașteptat și dezvoltat atât de organic, firesc, încât devine straniu și ne întrebăm de ce ne concentrăm de obicei doar asupra diferențelor dintre noi, limitative și conflictuale, în loc să experimentăm bucuria regăsirii și comuniunii. Din această perspectivă, căutarea bucuriei de a trăi, *joie de vivre*, nu putea fi un demers mai fericit decât așa, venind din spațiul cultural francez, pentru care noblețea și strălucirea sunt componente intrinseci.

Spectacolul are două secvențe, una în care suntem familiarizați cu mitologia greco-latină, în care aflăm despre relațiile complicate dintre zei și pământeni, de felul în care iubirile și trădările se succed după regulile psihologiei și ale sufletului uman, dovedite, încă o dată, imuabile, apoi spectacolul propriu-zis după textul *Fedra!* Avem nevoie de partea introductivă pentru a revizita cine sunt personajele preluate de Racine într-una dintre cele mai prețuite tragedii clasice franceze și parcurgem un test al puterii de concentrare și a memoriei. Nume

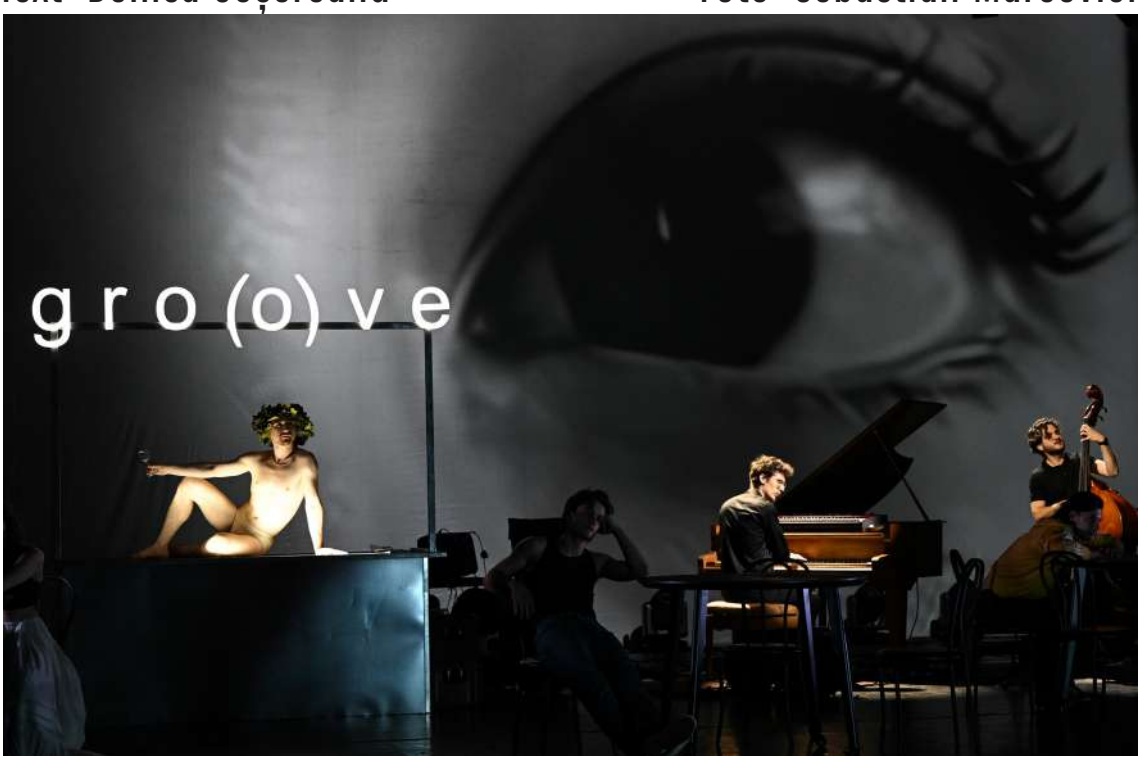
stranii, ale unor personaje cu o conduită ce depășește orice moralitate, așa cum o înțelegem astăzi, după secole de educație religioasă, se succed într-o cascadă efervescentă. Iar ceea ce se întâmplă cu noi și în fața noastră, este neașteptat. Actorul zâmbește permanent, însă rămânem foarte atenți, chiar dacă nu va urma o evaluare, și este un zâmbet de o factură aparte, în care sunt dozate, aproape savant, simpatie, duioșie, ironie, autoironie, multe alte emoții care ne transformă în elevi bucuroși. Este atât de dificil să faci un demers intelectual care cere, prin definiție, atenție, efort, așa cum este învățarea, să devină un joc încât îi acordăm actorului, în mod spontan, toată admirația și respectul de care suntem capabili. El ne va explica regulile stilului declamativ, alexandrinul, sau pe ale dramaturgiei, a celor trei unități, de timp, de loc și de caracter, și ne va ghida cu răbdare și umor printre meandrele labirintului mitologiei.

În scenă intră numeroase personaje, în cele cinci acte ale textului, care sunt individualizate prin schimbări ale tonului, mimicii ca și prin gesturile diferențiatoare, făcute cu ajutorul cărții însăși – coroana reginei este marcată de punerea cărții deasupra capului sau statut social înalt de felul în care este pusă pe umăr, ca un epolet. Și magia devine realitate: îi vedem pe toți așa cum vrea actorul să-i reveleze, toate trăsăturile prind viață. Bucuria copilărească de a înțelege cât de simplu este să reprezentăm pe cineva, nu impietează conștiința că în spatele acestei simplități stă un talent actoricesc ieșit din comun și o pregătire extrem de solicitantă și minuțioasă. Personajele nu sunt judecate, acțiunile lor au rațiuni credibile și inevitabile. Intuim cât de profundă este frământarea Fedrei care se îndrăgostește de Hipolit, fiul soțului ei, Tezeu. Este o pasiune care devine tot mai mistuitoare, cu cât este neîmpărtășită. Răsturnările de situație abundă și construiesc o intrigă complexă. Tezeu e presupus mort, așa că Fedra cedează intrigilor servitoarei sale, Enona și își mărturisește iubirea lui Hipolit. Acesta însă o respinge, provocând în sufletul ei remușcarea, umilința, dorința de răzbunare. Tezeu se întoarce și, fiind destul de naiv (jocul actorului care îl transformă într-o emblemă a masculinității lipsită de nuanțe este savuros) acceptă toate explicațiile soției care îi acuză fiul de o conduită nedemnă. Finalul este tragic, așa cum am fost avertizați, cu umor, că va trebui să fie, iar personajele își găsesc sfârșitul, fie pedepsite de zei, fie de propriile remușcări. Tezeu promite să împlinească dorința lui Hipolit de a avea grijă de cea pe care o iubise cu adevărat, dar avem sentimentul că frământarea emoțională care s-a desfășurat sub ochii lui, îi rămâne în cea mai mare parte inaccesibilă. Dacă este o critică subtilă la felul în care modelele masculinității și feminității capătă astăzi forme radicale și ireconciliabile, în pofida iluzionării că trăim în cea mai tolerantă epocă, nu putem decât să apreciem încă un nivel al relevanței și actualității textului.

Actorul rămâne într-un spațiu intermediar, aflat între profesorul care ne avertizează că urmează cele mai frumoase versuri și ne contaminează cu entuziasmul său, provocându-ne să le iubim și noi, și interpretarea scenică cu mult profesionalism a rolului, atunci când se transformă, cu o rapiditate uluitoare, într-un veritabil personaj.

Terapia prin „gro(o)ve-ul” din dumbrava minunată

Text: Denisa Coșereanu Foto: Sebastian Marcovici



Există în teatrul lui Radu Afrim o dinamică inconfundabilă a fragilității umane, un fel unic de a pune oglinda în fața spectatorului nu pentru a-l speria, ci pentru a-l face să râdă de propriile-i prăpăstii interioare. Spectacolul său, intitulat sugestiv și polisemantic *Gro(o)ve*, funcționează exact pe această lungime de undă: o comedie dulce-amăruie, infuzată cu o melancolie profundă și un umor menit să dezarmeze mecanismele noastre de apărare. Titlul însuși se joacă inteligent cu sensurile: suntem, pe de o parte, în „groove”, acel ritm organic, captivant, acea stare de grație muzicală care te prinde și nu-ți mai dă drumul; pe de altă parte, suntem plasați într-un „grove”, un luminiș de pădure, o dumbravă a întâlnirilor ratate și a regăsirilor miraculoase. Radu Afrim renunță aici la artificiile tehnologice grandioase sau la scenografiile opulente pentru a se întoarce la elementele esențiale, primordiale ale teatrului: câteva mese, niște voci remarcabile, corpul în mișcare și, mai presus de toate, sufletul pus pe tavă, fără menajamente.

„În jur nu e bine și când în jur nu e bine, nu e bine în noi” Această replică-cheie, extrasă din țesătura spectacolului, sintetizează perfect nucleul tematic în jurul căruia Afrim își construiește universul. Regizorul ne propune o interogație frontală, dar ambalată într-un ton savuros de comic: Ce este frica? Cum ne limitează ea existența de zi cu zi și, mai ales, cum facem tot posibilul pentru a evita problemele reale pe care le avem, inventându-ne pretexte, certuri colaterale și false priorități? Într-o lume suprasaturată de presiuni exterioare, de factori alienanți care ne înconjoară și ne strivesc identitatea, spectacolul ne arată cum izolarea devine o boală cronică. Însă, în loc să ne livreze un tratat moralizator despre anxietate, Afrim alege calea umorului eliberator. Râdem de personajele de pe scenă pentru că, de fapt, râdem de noi înșine, de felul absurd în care ne complicăm existența în loc să ne bucurăm, pur și simplu, de viața pe care o avem și să avem grijă de modul în care o trăim.

Imaginea centrală a spectacolului se focalizează pe un cuplu aflat într-o fază critică a relației, mai exact, în plin proces de despărțire. Spațiul ales pentru această confruntare finală (sau poate inițială) este un luminiș, o dumbravă simbolică unde timpul pare să se dilate. Cei doi parteneri devin exponenții a două forțe complementare și adesea conflictuale. Personajul feminin este, cel puțin la început, imaginea raționalului rigid: analitică, calculată, încercând să pună etichete logice pe o structură emoțională care se destramă. În contrapunct, personajul masculin întruchipează iraționalul, spiritul rebel, impulsivitatea și refuzul de a se alinia normelor logice. Disputa lor, plină de situații absurde, este însă permanent supravegheată și orchestrată de o a treia prezență fascinantă: „barbamanul” din spatele unui bar numit, desigur, „gro(o)ve”, cel care se ascunde în partea ce nu se observă printr-o simplă privire în luminiș.

Aici intervine o ingenioasă și ironică trimitere la filosofia lui Platon. Filosoful grec concepea sufletul uman ca o entitate tripartită, formată din rațional (partea care gândește și conduce), irațional (partea curajoasă, temperamentală, legată de onoare) și apetența (impulsul, dorința instinctivă, poftele primare care ne motivează acțiunile fizice). În viziunea platonică ideală, rațiunea ar trebui să predomine. Radu Afrim, însă, răstoarnă spectaculos și ludic această ierarhie: în spectacolul său, apetitul (reprezentat magnific de barman) este cel care începe să domine, dar o face într-un mod profund uman și de o frumusețe neașteptată. Barbamanul devine catalizatorul sincerității. Spectacolul ne demonstrează că până și apetitul sexual, dorința carnală brută, izvorăște din sentimente reale și curate în momentul în care încetăm să le mai mascăm, să le intelectualizăm excesiv sau să ne ascundem în spatele tabuurilor. Când privim adevărul în față și ni-l asumăm, instinctul încetează să mai fie vulgar și devine poezie vitală, o formă pură de conectare umană.

O altă axă fundamentală a reprezentării este coliziunea și, ulterior, fuziunea dintre tradițional și contemporan. Pe scenă ne sunt prezentate elementele specifice celor

două moduri de viață complet diferite: pe de o parte, rigiditatea, rigorile sau, dimpotrivă, autenticitatea valorilor clasice, arhaice; pe de altă parte, fluiditatea, angoasele și cinismul omului modern. Radu Afrim nu cade în capcana de a idealiza trecutul sau de a desființa prezentul. Întrebarea care rulează subliminal pe tot parcursul spectacolului este: cum poate clasicul să fie păstrat fără a deveni muzeal și cum ne putem adapta și modela unii după ceilalți fără a ne pierde rădăcinile?

Răspunsul regizoral vine prin punerea în valoare a dinamicii dintre generații. Generația tânără, reprezentată adesea ca fiind debusolată, vulnerabilă în fața presiunilor exterioare și paralizată de propriile frici, are nevoie disperată de sprijinul, înțelepciunea și toleranța celor mai în vârstă. Momentele excepționale de dans și cântec din spectacol devin tocmai expresia acestei înțelegeri absolut necesare între vârste diferite. Tinerii învață de la bătrâni, în timp ce seniorii își contaminează spiritul cu energia vitală și nonconformismul tinerilor. Dialogul nu se mai poartă doar în cuvinte, ci se mută în planul expresiei corporale și muzicale.

Suntem cu toții într-o căutare permanentă a unui sens, a unui scop îndepărtat, dar Gro(o)ve ne avertizează subtil că poate ar trebui să ne axăm mai mult pe prezent. Modul în care ne raportăm la clipa de acum ne permite să ne armonizăm sufletele cu cei din jur și să redescoperim ceea ce putem construi împreună ca oameni.

Structura dramaturgică urmează un traseu aproape terapeutic. Inițial, atmosfera este marcată de tensiunea acumulată în cuplu; intervențiile muzicale de la început sunt disonante, grele, creând o senzație de claustrofobie spirituală, chiar dacă acțiunea se petrece în aer liber. Zidurile invizibile ale ego-ului fiecăruia apasă greu asupra scenei. Treptat însă, pe măsură ce personajele încep să recunoască slăbiciunile, fricile și dorințele reale, pe măsură ce empatia și compasiunea se instaurează în contextul acțiunii, această atmosferă apăsătoare se transformă miraculos în armonie pură. Un rol crucial în această mutație îl are muzica live, care nu acompaniază textul, ci îl generează, îl potențează și îl traduce acolo unde simplele cuvinte eșuează, până în punctul în care spectacolul este construit exclusiv din muzică și dans. Se ajunge în acel punct sublim în care barierele sociale, diferențele de mediu din care venim sau vârsta din buletin își pierd complet relevanța. Sala și scena încep să respire în același ritm, creându-se o atmosferă unică în care toată lumea se simte bine, protejată și acceptată.
Apogeul acestei stări de grație colectivă se materializează în finalul spectacolului, printr-o succesiune de momente coregrafice de o frumusețe vizuală izbitoare. Reprezentația conține în final un dans solo care umple întreaga scenă de un alb imaculat, grație rochiei purtate de coregrafă, un simbol puternic al pasiunii pure, al curățării de frici și al renașterii interioare. Acest moment de solitudine estetică este imediat urmat de un ultim dans, de data aceasta colectiv, care cuprinde absolut toată distribuția spectacolului. Pe fundalul unei piese folclorice reorchestrate, interpretată live cu o energie debordantă, actorii se contopesc într-o mișcare sincretică unde pașii tradiționali se topesc în libertatea dansului contemporan.

În final, realizăm că *Gro(o)ve* nu este doar un spectacol la care asiști pasiv de pe scaunul sălii de teatru. Este o experiență imersivă, o pledoarie profundă pentru exprimarea compasiunii, a empatiei și a modului concret prin care putem face o lume mai bună prin răspândirea iubirii față de semeni. Într-o epocă a cinismului și a izolării digitale, Radu Afrim ne reamintește că avem o nevoie disperată de oamenii din jurul nostru și că este mult mai greu, ba chiar devastator, să fim singuri. Trebuie să fim conștienți de lumea exterioară, să privim în stânga și în dreapta cu mai multă îngăduință. Când luminile se sting și aplauzele izbucnesc, simți cum se creează acea armonie rară în care teatrul depășește granițele convenției. Nu mai este vorba doar despre ceea ce am privit timp de o oră și jumătate; spectacolul devine ceva ce se instalează confortabil în noi, ceva ce luăm acasă, dincolo de pereții sălii de spectacol, exercitând un efect real, vindecător, asupra propriei noastre vieți. Afrim ne scoate din teatru direct în „groove"- ul vieții, mai buni, mai deschiși și, cu siguranță, mult mai dispuși să dansăm unii cu ceilalți, indiferent de muzica pe care ne-o rezervă destinul.

Și stelele au suflet

Text: Cosmina Croitoru

Foto: Andrei Văleanu

Cei patru actori de la Universitatea Nihon din Japonia aduc pe scena festivalului o poveste despre lipsa electricității, *You From Old Stars* scrisă de Hitomi Totsuka și regizată de Shigeki Nakano.

Spectacolul pornește dintr-o scenografie redusă la câteva elemente esențiale: o bicicletă, surse de lumină artificială atârnate din tavan și patru scaune care, împinse și rearanjate, devin un tren spațial. Actorii construiesc spațiul din mișcare, din joc, din lumini și umbre. Cei patru actori sunt patru stele care pornesc într-o călătorie spre planeta Pământ. Călătoresc într-un trenuleț spațial și trec, pe rând, printr-o instalație subterană de muncă pentru sectorul energetic, prin stația Radio Unconsciousness și prin nava spațială a Zanulienilor.

În spatele replicii „Să muncim din greu, să nu rămânem fără curent azi!" se simte oboseala unei lumi contemporane în care orice trebuie produs, alimentat, întreținut. Cineva trebuie să pedaleze, cineva trebuie să muncească, cineva trebuie să țină lumina aprinsă. Spectacolul pune, discret, o întrebare despre timp: De ce compară oamenii lucrurile cu o zi? De ce măsurăm totul în ore, randament, efort, pierdere? În prezentul capitalist, timpul înseamnă bani și este nevoie de eficiență. În *You From Old Stars*, această cursă capătă forma unei biciclete care produce curent: lumina există numai cât timp cineva continuă să pedaleze.

Radio unconciousness seamănă cu un teatru stradal în care steluțele își iau recuzita și se joacă. Fiecare are propriul suflet, propriile nevoi, dorințe, supărări, întrebări și speranțe. Stelele sunt apariții fragile, curioase, aproape copilărești, care testează lumea prin joc.

În călătoria lor, steluțele se apropie de moarte ca de o joacă. Cad pe Pământ, plutesc prin spațiu, se transformă, își schimbă rolurile. Replica „sunt un pescăruș" apare ca o tresărire de libertate, dar și ca o pierdere a identității. Cine sunt aceste stele când ajung pe Pământ? Ce mai rămâne din ele când intră într-o lume care consumă energie, timp și corpuri?

Replica „Un spectacol în cort roșu seamănă cu pântecul unei mame" vorbește despre naștere, despre început, despre un interior cald, protector, aproape originar. Într-un spectacol despre stingere, această imagine a nașterii prevestește finalul spectacolului, în care steluța care produce curent pedalând se stinge, iar o altă steluță îi ia locul. Cineva trebuie să continue, cineva trebuie să pedaleze mai departe.

Epoca post-adevărului: anatomia unei societăți polarizate

Text: Mara Mihai Foto: Andrei Văleanu

Există două moduri mari în care teatrul alege să ne privească în față: prin lentila metaforelor grandioase ce traduc lumea la scară macro, sau prin decuparea celor mai simple gesturi de zi cu zi în care ne putem regăsi sau recunoaște tipologii din jurul nostru. În montarea Universității din Craiova, dimensiunea aleasă este în jurul unei firme de salubritate, un loc în care, aparent, miza este colectarea gunoiului. Și, de la început, înțelegem că spectacolul nu vorbește despre deșeurile orașului, ci despre cele pe care le acumulăm în discursul public. Printre tomberoane colorate, mopuri și uniforme de lucru, scena devine fundalul unei satire despre o țară plină de fisuri, spectacolul punctând chiar o radiografie a României, cu toate anomaliile și disfuncțiile ei.

Scenografia trasează, încă din primele minute, coordonatele spectacolului. Saturând spațiul în roșu, galben și albastru, de la detaliul discret al mănușilor prinse la brâul protagonistului, până la tomberoanele aliniate militar și vaza de pe masă, regizorul accentuează aproape obsesiv cromatica tricolorului. Transformându-se dintr-o simplă deviză comercială într-o reflecție profundă asupra societății, sloganul companiei pe care piesa o ilustrează „Curățenia este imaginea noastră" capătă nuanțe subtil ironice. Spectacolul ne sugerează că degradarea cea mai greu de remediat nu aparține spațiului fizic, ci rezidă în alterarea limbajului și în faliile adânci dintre categoriile sociale. Această realitate este sintetizată și de o replica-cheie: „Când șefii se spală pe mâini, sângele lor ajunge pe picioarele noastre", sugerând modul în care deciziile din conducere își pot răsfrânge consecințele direct asupra celor aflați la baza ierarhiei. Îndreptându-se nu doar către o figură singulară sau o instituție, satira radiografiază un tipar de funcționare colectivă în care personajele, dar și noi, ne putem recunoaște cu ușurință.

Transformându-și contul de Facebook într-o tribună permanentă, Radu concentrează în totalitate contradicțiile și agresivitatea lumii digitale. Discursul său mimează doar la suprafață un fals bun-simț, manifestându-se în realitate printr-o ostilitate compulsivă. Afirmația sa „Nu sunt extremist, nu sunt violent, nu sunt agresiv. Sunt patriot. Eu iubesc țara asta!" devine paravanul perfect sub care își ascunde o conduită profund nocivă, spectacolul surprinzând impecabil felul în care prejudecățile de gen și intoleranța sunt disimulate în spatele discursurilor mari despre tradiție și identitate. Gravitând în jurul lui, o întreagă galerie de stereotipuri este demascată: competența feminină este privită cu ostilitate, iar vulnerabilitatea devine ținta ironiilor facile. Redând fidel deșertul cultural din secțiunile de comentarii online, montarea expune aceste replici ca simptome ale unor mentalități necultivate. Publicul nu este invitat să-i valideze derapajele prin râs, ci să recunoască o tipologie toxică, extrem de prezentă în spațiul public.

În acest context, utilizarea inteligenței artificiale pentru construirea textului dramatic capătă o semnificație aparte. Nu pare întâmplător faptul că un spectacol despre fluxul neîntrerupt de opinii și despre dificultatea de a mai distinge adevărul este construit cu ajutorul unei tehnologii capabile să genereze ea însăși discurs. Rezultatul nu vorbește doar despre prezentul digital, ci și despre felul în care autoritatea asupra adevărului începe să fie împărțită între oameni, algoritmi și platforme. Una dintre cele mai inspirate soluții scenice apare în momentele în care personajele comentează din interiorul tomberoanelor. Consider că imaginea funcționează ca o metaforă vizuală a rețelelor sociale, unde opiniile apar uneori din spații anonime și se înmulțesc indiferent de cât de bine sunt argumentate, vocile suprapunându-se, contrazicându-se, ironizându-se și radicalizându-se, fără ca cineva să dețină cu adevărat întreaga imagine. De altfel, conflictul nu este construit în jurul opoziției simple dintre bine și rău, în permanență existând două perspective și, respectiv, două conștiințe care se confruntă și care obligă spectatorul să își negocieze propria poziție. „Ce înseamnă adevărul într-o lume în care fiecare deține propriul adevăr?", „Unde începe libertatea de exprimare și unde începe responsabilitatea față de celălalt?" sunt întrebări pe care spectacolul le formulează fără să ofere răspunsuri definitive.

Finalul continuă aceeași strategie și refuză deliberat închiderea conflictului și, în loc să stabilească singur soarta lui Radu, spectacolul transferă responsabilitatea către public și deschide un dialog direct cu sala. Ce facem cu un personaj problematic? Îl condamnăm? Îl excludem? Îl educăm? Discuția mută accentul de pe personaj asupra societății care l-a produs, una dintre ultimele idei formulate în spectacol „Everything starts with education and communication" funcționând ca o concluzie discretă. Dialogul fără educație riscă să devină zgomot, iar educația fără dialog rămâne un exercițiu steril. Astfel, montarea Universității din Craiova reușește să transforme un spațiu aparent banal într-o radiografie a prezentului românesc printre pubele, uniforme reflectorizante și comentarii de Facebook, spectacolul ilustrând mecanismele prin care construim, deformăm și distribuim adevărul.

Viața ca Disco Inferno, lumea ca ring de dans cât o ghindă

Text: Oana Dușmănescu

Foto: Ovidiu Matiu

Lumea e un club de noapte aglomerat, în care legăturile dintre necunoscuții care se străduiesc să fie staruri s-au țesut cu mult timp înainte ca muzica să vibreze din boxe. Acesta e mesajul principal al spectacolului *Union Place*, regizat de Cristian Ban pentru Teatrul Național Radu Stanca din Sibiu. Dar nu e deloc singurul...

Piesa scrisă de Elise Wilk reprezintă o incursiune complicată în universul migrației, al dezrădăcinării, al identităților pierdute între trei puncte ale lumii. Ban își plasează personajele în Viena, Sibiu și Luxemburg, trasând cu vivacitate și sensibilitate un triunghi cartografic, care apoi se ramifică neașteptat, transformându-se într-un adevărat arbore (inclusiv genealogic), care își întinde coroana peste aproape întreaga Europă. Și acest lucru e reușit de numai șapte personaje, care vorbesc în trei limbi, germană, română și engleză, semn că granițele geografice trasează limite clare, în teorie, între destine. Practic însă, oricât de mici ar părea șansele, totul pornește din România de dinainte de Revoluție.

Primii sunt Sophie și Darius, care au o aventură de o noapte, deși diferența de vârstă care îi desparte e considerabilă. Al doilea cuplu, Rudi și Mariana, au fost iubiți înainte de 1989, până când el a „fugit" peste graniță, în căutarea unui viitor mai luminos. A treia pereche este formată din Walter și Daniela, un cetățean luxemburghez și soția lui din România, ce sărbătoresc un Crăciun în timpul căruia fiecare pare să „tragă" spre felia lui de univers: el spre Vestul rece și detașat, ea spre expansivitatea balcanică. Fiecare dintre ei duce pe umeri povara aceleiași traume cu care a început lumea: părinți și copii. Sophie nu poate procrea, în timp ce Rudi a pierdut un fiu. Daniela și-a părăsit băiatul, pe Alex, fascinată de mirajul unui Occident plin de promisiuni, care însă rupe șira spinării familiilor fisurate și cojește de orice sentiment relațiile dintre cei care ar trebui să stea unul lângă altul de la început până la sfârșit. Dramele lor trilingve stau sub semnul idiomului comun al traumei, al abandonului, al neputinței, dar și al regăsirii și iertării.

Cei șapte apar pe scenă într-un tablou comic, în pași de dans la unison, dar fără niciun strop de bucurie pe chip: personajele sunt golite din start de orice fericire existențială, deși melodia care răsună este *Live is Life*. Este un avertisment regizoral care ne anunță că aici cântăm, dansăm și pare doar că ne distrăm în ritmul muzicii entuziaste ce iese din tonomat. De fapt, lucrurile devin din ce în ce mai tensionate și serioase, printre momente de comedie pură, cu menire de contrapunct pentru toate loviturile ce se succed în destinele celor șapte.

Scenografa Andreea Săndulescu a conceput decorul în culori maronii, lemn și pământ împreună, rădăcini ale aceluiași copac. În spatele scenei e un panou luminos precum cele de la aeroport, care se schimbă odată cu momentul acțiunii și care ne poartă în cele trei locuri de pe hartă, în diverși ani, ca o mașină a timpului care nu

ne lasă să uităm conexiunea dintre cele trei povești, aparent disparate, aruncându-ne din prezent în trecut și din nou în prezent. Rezemat de un perete e un tablou ce reprezintă un peisaj natural idilic, pe care-l „văd" toți protagoniștii celor trei povești, considerându-l „fereastra" spre speranță și evadarea într-o lume mai bună.

În povestea lui Sophie și a lui Darius, cei doi îndrăgostiți a căror poveste nu se poate concretiza, vizualul este completat de un soare roșu, de valurile mării și de doi delfini jucăuși: „trucurile" copilărești prin care el încearcă s-o rupă de viața ei nefericită de femeie măritată.

Ca să întregească ideea de discotecă universală, Cristian Ban îi dă personajului Sophie să poarte în brațe, ca pe burta-povară a unei gravide, un glob disco uriaș, care-și aruncă irizațiile în toată sala. Sub spectrul maternității nedorite, Sophie duce imensa bilă ca pe o prelungire a trupului său, transformându-se într-un Atlas pe orizontală, care sprijină cu toată forța ei un glob pământesc sclipitor la suprafață, dar putred și găunos pe dinăuntru.

Pe măsură ce finalul se apropie, capetele celor trei povești se înnoadă, echilibrând pierderile ireversibile cu descoperirile miraculoase, înstrăinările ce păreau odinioară definitive cu regăsirile spectaculoase. Și totul se întoarce cumva spre România, țara pe care toți s-au grăbit s-o părăsească în diferite momente ale istoriei recente, căci Sophie va naște copilul lui Darius, cel care a murit într-un accident, iar Darius a fost fiul lui Rudi, cel care a trecut fraudulos granița, acum 40 de ani, când lumea noastră, de aici, era încremenită în frică și resemnare și-și căuta salvarea în afara granițelor cu prețul unor sacrificii acum aproape imposibil de imaginat.

E multă emoție cuprinsă în întrepătrunderea destinelor celor șapte personaje scrise de Elise Wilk, manifestată între apropiere și respingere brutală, între tragismul Marianei („cineva mai trebuia să și rămână în orașul acesta", spune ea resemnată) și efervescența lui Darius, tânărul nesăbuit care, fără să știe, duce mai departe povestea zbuciumată a familiei sale, între revelația amară a Danielei, care alege să-și iubească, până la final, fiul și durerea imposibil de vindecat a lui Rudi, al cărui copil nu se va mai întoarce niciodată.

Dincolo de hărți și obstacole între oameni și nații, montarea lui Ban vorbește despre o lume mică și despre întrepătrunderile uneori nebănuite care curg prin ADN-ul amestecat al unei Europe unite, și totuși despărțite. Un continent primitor-respingător unde estul și vestul, trecutul și prezentul, cinismul și duioșia rămân adesea pe marginile opuse ale unui abis pe care încercăm să-l cosmetizăm și să-l peticim cu false amăgiri.

Uneori, însă, din fericire, ne iese...

Uitarea ca venin și teatrul ca antidot

Text: Andreea Rotaru Foto: Andrei Văleanu

Teatrul oferă publicului prilejul de a descoperi spectacole care acționează ca un catalizator asupra nevoilor sociale, intelectuale și, deopotrivă, emoționale. Diversitatea lor este rezultat al potențialului artistic de a se reinventa neîntrerupt, de a împleti forme de expresie, genuri și tehnologii, transformând teatrul într-un spațiu al inovației și al reflecțiilor introspective. Fiecare spectacol, indiferent de gen ori tematică, posedă un impact ce poate acționa direct, profund și pluridimensional asupra sălii. *Dincolo de uitare*, producție a Teatrului Național „Radu Stanca" Sibiu, reprezentată în cea de-a șaptea zi a festivalului, este o dramă psihologică concentrată pe pierderea memoriei, mutilarea unei identități și consecințele care se pot răsfrânge asupra dinamicii relațiilor familiale. Implacabila boală Alzheimer, fără dubii, este una dintre cele mai puternice perspective empatice asupra unei suferințe ce transformă sau reformulează legături sociale, inclusiv artistice. Publicul este obișnuit cu spectacole cu caracter ficțional, în care sala este poziționată, de regulă, „la adăpost", însă apariția efectelor șocante, chiar cathartice, generate de asprele realități medicale este iminentă. Nu suntem obișnuiți să înfruntăm cu stoicism boala, nici a noastră, nici pe cea a celor din jur, motiv pentru care întâlnirea ei cu scena devine una profundă și neliniștitoare. Ioana Dobrescu, actriță renumită și apreciată de oameni, desenează cu încordare un ceas. Foi mototolite sunt aruncate în jurul biroului, probabil din cauza unor greșeli care nu ar trebui să existe, dar care sunt, provocându-i o stare de zbucium. Degajat și spontan, își face apariția fiul ei, tânărul Cristi Dobrescu, care, prin simpla lui prezență acolo, reușește să-i tulbure spaimele ce par ascunse în interiorul ei. A venit acasă doar pentru un weekend, dar mai ales pentru a o vedea pe mama lui jucând. Află cu surprindere că acest lucru nu (mai) este posibil, pentru că rolul ei, cunoscut de specialiști, este în dublă interpretare, drept pentru care nu Ioana Dobrescu va fi protagonista. Brusc, calmul înșelător al atmosferei se sparge, făcând loc detaliilor alarmante ce cuprind, gradat, liniștea și bună-starea familială. Este bolnavă! În urmă cu două săptămâni, în timpul unui spectacol, a uitat nu doar textul, ci și locul unde se află sau cine este. Verdictul medicilor a fost sfâșietor: Alzheimer! Pornind de aici, un întreg amalgam de stări, emoții, planuri sau acțiuni sunt răsturnate, altele prăbușite însă absolut toate sunt poziționate sub povara acestei maladii progresive. Pentru un actor a cărui condiție primordială este sănătatea sistemului cerebral, un astfel de diagnostic este o condamnare la bezna existențială. Pentru un fiu aflat la vârsta intențiilor și a obiectivelor măreațe, boala mamei îi oprește elanul tineresc și îl obligă să își regândească scopurile. O artistă ca Ioana Dobrescu nu poate accepta realitatea acestei boli în care uitarea îi va mutila fără milă propria identitate. De aceea, cu mândrie și hotărâre, ia în calcul aplicarea unor decizii fatale, însă fiul ei e acolo, lângă ea și, în ciuda simțămintelor ce îl năvălesc copleșindu-l, nu permite acest fapt. Lui îi este frică și e firesc să fie așa, renunță la profesia lui, la partenera lui, la pasiuni și la implicare socială, în speranța că mai poate păstra ceva din memoria mamei. Din conștiința ei nu va reuși, în schimb, din suflet și emoție, da. De altfel, reprezentarea în sine, structura ei unitară, este o admirabilă pledoarie a relației părinte-copil. Autor și regizor al acestui text, Cosmin Stănilă a pătruns cu finețe și precizie în hățișurile patologice ale Alzheimer-ului, construind un microunivers în care boala, uitarea, familia și gestionarea tensiunilor gravitează unul în jurul celeilalte. Caracterul realist pe care a mizat intenția

regizorală constituie una din trăsăturile definitorii ale spectacolului, dar în niciun caz o trăsătură principală, ci mai degrabă o treaptă către importanța nevoilor emoționale. Ce s-ar fi întâmplat cu Ioana Dobrescu dacă, în condițiile vitrege ale suferinței, nu l-ar fi avut pe fiul ei? Mai pot fi tinerii capabili de a-și îngriji părinții bolnavi? Tot acest univers este adus pe scenă cu un pragmatism consecvent, bogat în amănunte și nuanțe. Scenografia a fost realizată în regim de consultanță de către Oana Micu, cea care a imaginat o cameră complet albă, unde calmul și tihna par atent sugerate, însă, cu siguranță, așezate în contrapunct cu trăirile interioare ale personajelor. Ordinea lucrurilor dispare treptat, odată cu amplificarea simptomelor și implicarea activ-emoțională a fiului, asigurând finalului dezordinea specifică.

Cât despre interpretare, spectacolul beneficiază de o echipă formată din doi actori prestigioși, cu abilități artistice verificate și confirmate pe deplin. Tânărul Radu Costea a conturat rolul fiului printr-un subtil amestec de revoltă, panică, energie, candoare și nestrămutată stabilitate, trăsături care îl fac să conștientizeze pe deplin frumusețea gravă a rolului. Diana Lazăr, magistrală în intonare, redă cu precizie, spaimă și eleganță, declinul profesional și existențial al unei actrițe ce și-a închinat viața unui singur zeu : Teatrul.

Finalul ilustrează un tablou dur în raport cu consecințele inerente, dar, totodată, deține tandrețea caldă, ca o mângâiere. Versuri ale unui cântec ce și-l fredonează reciproc rămân în memorie timp îndelungat după ieșirea din sală, versuri în care aflăm că un vierme a intrat odată într-un măr și l-a devorat. Viermele i-a spus mărului că nu are de ales, pentru că doar așa poate supraviețui. Mărul a murit, iar viermele a pornit în căutarea altuia.

Privirea nu minte

Text: Ionica Pașcanu

Foto: Nicolae Gligor

Ultimul spectacol lectură din FITS 33, a reunit, încă o dată, generozitatea publicului cu cea a artiștilor prin împărtășirea emoțiilor și ideilor declanșate de întâlnirea cu un text răscolitor despre nedreptate și neputință. *Aproape un om*, textul dramaturgei norvegiene Kathrine Nedrejord, în traducerea lui Ovio Olaru, ambii prezenți în sală, a fost regizat de Bobi Pricop, căruia i-a revenit și rolul de moderator al întâlnirii. Personajele nu au un nume, fiind desemnate prin statul lor – Femeia (Mariana Mihu-Plier), Bărbatul (Mihai Coman), Fata (Antonia Dobocan), Fiul cel mic (Iustinian Turcu) și Fiul cel mare (Ștefan Tunsoiu) – ceea ce subliniază că nu va fi pusă în discuție o problemă individuală, ci o traumă generală, colectivă, legată de căutarea identității într-o societate a aparențelor și manipulării. Autoarea ne-a împărtășit că textul se bazează pe evenimente reale și a pus pe umerii noștri o greutate suplimentară, neașteptată, obligându-ne să ne cercetăm mai atent și critic prejudecățile în fața alterității.

Victima din piesă este Fata, o adolescentă de paisprezece ani care va fi preluată de la un centru pentru refugiați de o familie mic burgheză înstărită și, aparent, dornică de a-și manifesta bunătatea față de cei cu care destinul a fost mai puțin norocos. Dar nimic nu este ceea ce pare și suntem transpuși în mijlocul unor confruntări tragice. Chiar dacă deznodământul pare fericit, nimeni nu moare, așa cum știm că ar trebui să se întâmple într-un text dramatic de această factură, personajele se adâncesc în lumea lor sufocantă, strâmbă. Dacă ar fi să discutăm în termenii unui joc video, în care ți se dau „câteva vieți" sau șanse de câștig, toți protagoniști pierd una dintre potențialele lor vieți și, ceea ce este mai trist, vor continua să piardă, implacabil, nefiind dispuse să schimbe nimic din personalitatea lor.

Femeia este în pragul unei crize identitare, deoarece băieții săi dintr-o căsătorie anterioară au ajuns în pragul maturității (fiul cel mare are optsprezece ani și cel mic, șaisprezece) și o vor părăsi curând. Plecarea vine ca urmare a evoluției vieții, dar sunt și profund nemulțumiți de traiul alături de tatăl adoptiv. Ea are nevoie să se simtă iubită, utilă, și crede că poate umple golul sufletesc lăsat de o viață irosită, printr-o faptă bună care obligă destinatarul la recunoștință. Este o femeie blândă, sensibilă, însă incapabilă să se impună. Își cere permanent scuze și nu știe cum să aplaneze un conflict decât prefăcându-se că totul este bine. Face gesturi pe cât de frumoase, pe atât de neputincioase. După ce a trăit abuzurile unui soț violent, crede că și-a găsit liniștea în confortul material oferit de noua căsnicie. Nu știe cum să se apropie de copiii ei, nu le înțelege nevoile și problemele, apoi decide să aibă grijă de o fată aflată într-o situație limită, așa cum este un refugiat, în speranța că o nefericire mai mare o poate echilibra, sau chiar șterge, pe a sa. Dar nefericirile nu cunosc ierarhii, sunt la fel de adânci, ireversibile și macină în același mod orice suflet. Bărbatul este meschin, agresiv și duplicitar, așa cum îl simt copiii, cei care nu vor greși niciodată când „citesc" personalitatea cuiva, pentru că încă nu știu să se

autoamăgească. Intuim că are un fond pozitiv din moment ce iubește natura și îngrijește florile, sperând probabil să găsească astfel frumusețea lumii, dar nu aflăm în mod direct de ce a intrat în această relație cu o femeie pe care dorește doar să o domine. Poate pentru că aste e, un dominator, care are nevoie de victime pe care să le supună, sau poate că și el are nevoie să se simtă „mai bun" prin prisma recunoștinței pe care ar trebui să i-o arate cei care depind de el. Tabloul conflictelor interioare ale personajelor este completat de crizele identitare ale celor doi băieți. Cel mare se ascunde de toate problemele vieții „într-o bibliotecă" ce-ar putea desemna orice tip de evadare din realitate, atât prin puterea imaginației, a ficțiunii, cât și prin alte metode de escapism, mai puțin de dorit. Biblioteca e un labirint în care se pierde pentru că nu e capabil să îl ajute pe „celălalt", respectiv pe noua sa soră, care se îndrăgostește de el. Pe Fiul cel mic îl atrage violența, prin care vede singura cale de a-ți impune voința. Pentru el istoria e o suită de confruntări definitive, în care trebuie să existe învingători și învinși, în care beligeranții nu se pot preface că „nu s-a întâmplat nimic".

În mijlocul acestor lupte, conștientizate incomplet de fiecare, cu un potențial distructiv mai mare cu cât sunt mai mocnite, apare Fata, ce va funcționa ca un catalizator. Cei trei bărbați o doresc și acțiunile lor le dezvăluie fără echivoc personalitatea: băiatul cel mic, încă inocent, este dispus să o protejeze, să lupte pentru ea, cel mare este laș, neputincios, ca și mama sa, și alege „fuga", iar Bărbatul, un agresor, va ataca și apoi își va manipula soția pretinzând că a fost provocat. Deznodământul lasă un gust amar, suntem frustrați și revoltați de faptul că singura care va plăti este tot victima, obligată să reia ciclul abuzurilor într-o nouă familie adoptivă identică. Suntem simple marionete în mâinile unui destin crud, sau suntem puși să refacem același drum până când învățăm cum să rezolvăm obstacolele, este o interogație retorică, dar nu mai puțin obligatorie.

Dimensiunea performativă a spectacolului adaugă noi straturi de relevanță textului dramatic, deja provocator în atâtea moduri. Actorii citesc textul de pe câteva ecrane amplasate în apropierea publicului și avem sentimentul că ne privesc pe noi, spectatorii, obligându-ne să reacționăm. Dar dialogul e imposibil, consecința fiind că lumea și-a pierdut resorturile care ne-ar fi putut conecta. Ideea e subliniată și prin felul în care Fata are un spațiu propriu, pervazul ferestrei (iar fereastra este în sine un simbol al nevoii de evadare) pe care ceilalți îl invadează succesiv. Fata repetă replici precum „aceasta nu este povestea mea" sau „le voi imita gesturile" care dezvăluie un dublu adevăr: suntem condamnați la solitudine și funcționăm ca niște oglinzi unul pentru celălalt, în care vedem doar ce avem deja în noi. Această trecere de la întuneric la lumină este subliniată și de gestul deschiderii ferestrei, decizie regizorală apreciată de autoare.

Fundația9 | BRD

GROUPE SOCIETE GENERALE

Chiar și când nu simțim la fel, la teatru simțim împreună

Cultura contează

Află mai multe pe fundatia9.ro/cultura-conteaza

Știi că merită.

FITS

Lumini. Aplauze. Lidl.
Știi că merită.

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