APLAUZE

FITS

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 | Ovidiu Matiu

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

V | 23 IUNIE 2026

Cronică

Tragedia de a fi om: istoria care n-a luat sfârșit	Denisa Coșereanu	4
Electra: anatomia unei răzbunări	Cosmina Croitoru	6
Lola Blau - o confirmare a feminității	Andreea Rotaru	7
„Arta nu este un lux": lideri ai sectorului cultural internațional, reuniți la deschiderea SIPAM 2026	Eliza Cioacă	8
Zeițele din afara centrului	Diana Nechit	12
Fals tratat de filosofie	Ionica Pașcanu	14
O lume de mult uitată, sau poate doar una pe care am încetat să o mai vedem	Mara Mihai	16
Hamlet, Prințul în blugi	Toni Chira	18
Valentina: întoarcerea adevărului printr-o întorsătură a inimii	Ruxandra Barna	20

Tragedia de a fi om: istoria care n-a luat sfârșit

Text: Denisa Coșereanu

Foto: Dragoș Dumitru

Tragedia antică a supraviețuit mileniilor nu prin rigiditatea formei sale „primitive", ci prin capacitatea inepuizabilă de a se reconfigura în funcție de zbuciumul fiecărei epoci. În montarea sa de la Sibiu, regizorul Mihai Măniuțiu demonstrează această ipoteză, extrăgând piesa *Electra* din localizarea sa strict elenă și transpunând-o într-o dimensiune atemporală și ageografică. Textul, remarcabil sintetizat și de o fluiditate exemplară, țintește direct la osul dramei: o cumplită istorie de familie care continuă să se repete la nesfârșit în cercul vicios al sângelui și al răzbunării.

Mitul originar rămâne intact la nivelul structurii evenimentelor. Electra, fiica lui Agamemnon și a Clitemnestrei, veghează ca o umbră neîmpăcată peste ruinele morale ale palatului din Micene. Împreună cu fratele său întors din exil, Oreste, ea orchestrează asasinarea propriei mame și a amantului acesteia, Egist. Acest act nu reprezintă doar o pedepsire a vinovaților pentru uciderea mârșavă a tatălui lor, ci asumarea unui destin. Totuși, Măniuțiu nu este interesat de reconstituirea istorică sau de fastul arheologic. Decupând povestea din Antichitate, regizorul o transformă într-o investigație profundă asupra condiției umane. Din această perspectivă, spectacolul devine o interogație sfâșietoare despre „tragedia de a fi om", o stare de captivitate într-un destin închis unde trecutul devorează prezentul și viitorul.

Cea mai radicală și, totodată, cea mai organică inovație a acestui spectacol constă în arhitectura sa sonoră. Mihai Măniuțiu înlocuiește decorul antic convențional sau declamativ cu o formație de muzică populară maramureșeană, încorporată live în structura spectacolului: grupul Iza Acești muzicieni și interpreți nu sunt doar un fundal ilustrativ, ci devin înșiși o inimă care pulsează. Cântecele oșenești de nuntă, de moarte și de jale, interpretate cu o emisie vocală tăioasă, aproape primitivă, infuzează tragismul străvechi al povestirii grecești cu un fior armonic și textual familiar, extrem de tulburător. Muzica live impune de la bun început tempo-urile întregii reprezentații. Ea comentează faptele decise aprioric de zei sau de logica sângelui și, într-un mod profetic, le anticipează pe cele ce urmează să se prăbușească peste personaje. Această suprapunere armonioasă între fundalul folcloric și intriga plină de tensiune creează o atmosferă de o densitate mistică. Mișcarea scenică amplifică acest efect, fiind completată ritmic de pași apăsați, proveniți din aceeași zonă etnografică a Maramureșului. Dansul nu mai este o celebrare a vieții, ci o călcare în picioare a pământului, o marcare a timpului care se scurge ireversibil spre crimă. Senzația finală este aceea a unei sublimări simbolice: durerea Electrei nu mai aparține doar unei prințese miceniene izolate în propria suferință, ci devine jalea universală a umanității în fața morții și a pierderii.

Vizual, spectacolul este guvernat de o disciplină estetică riguroasă, refuzând orice artificiu inutil. Scenografia se bazează pe un minimalism radical: o cameră neagră, un spațiu gol care este invadat treptat doar de prezențele umane și de câteva elemente organice fundamentale – apa, vinul, focul și varul alb. Această puritate a decorului mută întreaga greutate a spectacolului pe umerii actorilor și pe forța plastică a semnelor regizorale, demonstrând că teatrul pur are nevoie doar de mișcare, muzică și de puterea cuvintelor pentru a atinge sublimul. Universul spectacolului este clădit pe dualități ce reflectă structura profundă a tragediei care nu acceptă niciodată soluții intermediare. Această polarizare este cel mai clar vizibilă în designul costumelor, care prin neutralitatea lor refuză marcarea unei epoci precise, subliniind că acțiunea se poate petrece oriunde și oricând. Lumea este împărțită geometric și cromatic în două tabere opuse: Electra, Oreste și Corul Negru absolut reprezintă doliul etern, memoria neștearsă a crimei și subordonarea în fața destinului implacabil. Pe când Clitemnestra și Egist sunt îmbrăcați într-un alb imaculat, reprezentând iluzia purității și a legitimității

actuale, dar și o mască opulentă care încearcă să ascundă putreziciunea morală a trecutului. Aceste costume neutre devin semnele a două extreme psihologice care se ciocnesc frontal, fără posibilitate de negociere. Contrastul vizual este potențat de câteva pete de culoare semnificative: vinul roșu turnat peste albul veșmintelor, amintind de sângele vărsat și de libațiile ritualice (ritual care consta în gustarea și apoi vărsarea unei cupe de vin) și praful alb de var care se cerne pe scândura neagră a scenei, ca o încercare zadarnică de purificare sau ca o urmă a descompunerii. Personajele comunică permanent cu acest ansamblu fluid, corul creând o continuitate plastică între spațiu, sunet și text.

În acest spațiu al esențelor, Măniuțiu introduce o serie de simboluri centrale care concentrează întreaga istorie a dinastiei Atrizilor. Unul dintre cele mai tulburătoare este un căluț de jucărie vopsit în albastru, culoarea regală. Acest obiect, aparent inocent, trimite direct la Agamemnon, rege al Micenei și conducător al aheilor în războiul troian. Însă în trupul acestui căluț sunt înfipte o sumedenie de cuțite a căror lame au o strălucire rece, metalică. Jucăria devine astfel un monument în miniatură al trădării, o reprezentare a tatălui masacrat în propria casă de către cei care ar fi trebuit să-l protejeze, dar și o amintire a copilăriei distruse a Electrei și a lui Oreste.

Un alt semn scenic de o eficiență vizuală covârșitoare este toporul roșu pictat direct pe spatele gol al Electrei. Această amprentă cromatică funcționează ca o prevestire carnală a viitoarei crime, un tatuaj al destinului pe care personajul îl poartă fără posibilitate de abandon. Toporul este dublul instrument al fatalității: cel care l-a izbit pe Agamemnon și cel care, prin mâna lui Oreste ghidată de Electra, va reteza viața Clitemnestrei. Prin aceste semne, Măniuțiu materializează conceptul de vină tragică căreia nu i te poți sustrage. Personajele nu acționează din simplă răutate personală, ci sunt prinse într-un blestem de familie transformat într-un cerc al morții.

„Neputincios, când ești, înclină-te în fața celor ce-s mai tari.” Această replică, rostită de sora Electrei, sintetizează filozofia supraviețuirii oportuniste, a acceptării unei normalități strâmbe și a capitulării în fața puterii tiranice. Întreaga existență a Electrei este definită de lupta sa de a se opune acestei idei normalizate. Ea refuză compromisul confortabil, refuză să se încline în fața Clitemnestrei și a lui Egist, alegând în schimb marginalizarea, doliul și, în final, nebunia răzbunării. Electra reprezintă refuzul categoric de a accepta uitarea ca formă de vindecare.

Astfel, spectacolul realizat de Mihai Măniuțiu la Sibiu evidențiază cu claritate faptul că ambele părți implicate în acest conflict sângeros pot avea dreptate, o caracteristică definitorie și profundă a tragediei pure. Clitemnestra și-a ucis soțul pentru a-și răzbuna fiica sacrificată, pe Ifigenia; Electra își ucide mama pentru a-și răzbuna tatăl. În acest păienjeniș moral, spectatorul este privat de confortul de a fi doar de o singură parte. Nu există instanțe morale imaculate, ci doar ființe strivite de mecanismul inexorabil al datoriei și al sângelui.

Prin această montare, Măniuțiu ne demonstrează că nu este nevoie de elemente tehnologice sau de artificii spectaculoase pentru a obține un produs final de o forță spectaculoasă. Redus la elementele sale primordiale (pământ, apă, foc, sunet și actor), teatrul își recâștigă funcția sa ritualică și cathartică. Trecerea de la fiorul tragediei antice la tragismul unui destin familial contemporan se realizează fără cusur. Electra rămâne o mărturie vie a faptului că, dincolo de epoci și culturi, vina tragică și suferința umană rămân neschimbate, lăsându-ne în față cu o unică, tulburătoare certitudine: aceea de a fi datori să purtăm, generație după generație, greutatea de a fi oameni.

Electra: anatomia unei răzbunări

Text: Cosmina Croitoru

Foto: Dragoș Dumitru

Personajele din spectacolul *Electra*, în regia lui Mihai Măniuțiu, se trezesc dintr-o beție metaforică, o iluzie scenică ce dă startul spectacolului. De la început, spectacolul propune o lume deja distrusă, în care personajele par condamnate să repete crime moștenite.

Lanțul vinovățiilor pornește ritualic odată ce Clitemnestra înfige cuțitul în calul infantilizat și strigă că își dorește moartea fiului ei, Oreste. Calul funcționează, pe de o parte, ca simbol al prezenței copiilor în scenă și al copilăriei strivite de adulți. Pe de altă parte, trimite la masculinitate, la război. Faptul că acest simbol apare în oglindă, la început și la final, închide povestea într-un cerc al răzbunării din care nimeni nu scapă.

Oreste este exilat de propria mamă după ce aceasta își ucide soțul, pe Agamemnon. Crima Clitemnestrei vine, la rândul ei, ca răspuns la crima soțului, care și-a sacrificat fiica pe altar. În spectacol, vinovăția circulă de la un corp la altul, de la o generație la alta, până când Electra ajunge să rămână captivă într-o existență construită în jurul unei singure idei: răzbunarea tatălui.

Măniuțiu plasează mitul într-o zonă folclorică românească, într-un imaginar local aspru, recognoscibil prin muzica populară maramureșeană a Grupului Iza, prin gloata de bărbați chemați la oaste și prin obiectele simple, dar încărcate de violență. Fiecare obiect tinde să devină armă: cearșaful, căruciorul, sticlele de băutură, toporul, cuțitele, pare că așteaptă să fie folosite împotriva cuiva.

Există și o dispoziție cromatică a conflictului tragic: răzbunarea este neagră, compromisul este alb, sângele este roșu și albastru este urma de speranță. Personajele nu respiră în afara conflictului, iar Electra este prinsă între datoria față de tatăl ei și imposibilitatea unei vieți proprii. În opoziție cu sora ei, care alege să se conformeze sistemului și să supraviețuiască prin adaptare, Electra refuză obediența. Ea cere alianță, cere complicitate, cere acțiune. Momentul în care își roagă sora să i se alăture arată nevoia de afecțiune, de a nu fi singură, iar răspunsul surorii o izolează și mai tare.
Una dintre cele mai puternice scene este cea în care Electra refuză frontalitatea față de public. Așezată în genunchi, ea este sărutată, pe rând, de oștire, ca o icoană. Apoi, toate personajele refuză frontalitatea cu spectatorii. Electra devine simultan jertfă și obiect al crimei. Bărbații fac horă în jurul ei, apoi aceasta rămâne înconjurată doar de sticle goale de vin, amprenta singurătății.

Interpretarea actriței Gabriela Pîrlițeanu, din rolul Electrei susține tensiunea spectacolului. Felul în care trece de la fragilitate la furie, face ca personajul să nu pară construit dintr-o singură stare. Electra este și o fiică îndurerată și o prezență tăioasă, care își poartă durerea ca pe o armă. În scenele de grup, corpul ei pare prins de ceilalți, împins, venerat și folosit, dar vocea rămâne punctul prin care personajul rezistă.

Forța spectacolului vine din felul în care Măniuțiu folosește anatomia grupului. Oștirea, gloata, corpurile care se mișcă împreună produc o tensiune continuă și duc tragedia mai departe. Nu doar Electra, Oreste sau Clitemnestra sunt responsabili pentru ceea ce se întâmplă, ci întreaga comunitate care privește, aprobă, împinge, participă. Ideea de contaminare, de sentiment colectiv este subliniată în spectacol și de replica „atunci când totul se înrăutățește în jurul tău, ajungi să te înrăiești fără să vrei". Electra este o femeie care alege răzbunarea și din cauza societății și a familiei care nu i-a oferit afecțiune, protecție sau înțelegere.

Întâlnirea dintre Oreste și Electra este un punct de ruptură. Se zvonea că Oreste ar fi mort, iar momentul recunoașterii, în care doar Electra și câțiva oameni îl identifică, aduce în scenă o formă stranie de speranță, ce pregătește crima. Revederea fraților nu vindecă rana pierderii părintelui. Cei doi copii își ucid mama, apoi îi fac pomană. Ritualul creștin al pomenirii se lipește de sângele tragediei antice.

Egist este ucis la rândul lui și este așezat în cărucior peste Clitemnestra, într-o imagine finală în care moartea devine grămadă, rest, povară.

Electra lui Mihai Măniuțiu este un spectacol despre răzbunare și despre felul în care o comunitate întreagă participă la degradarea unui om. Electra devine toporul unei dreptăți imposibile, o jertfă care lovește înainte să cadă. Iar după ultima crimă, rămâne senzația că nimeni nu a fost salvat.

Lola Blau - o confirmare a feminității

Text: Andreea Rotaru

Foto: Sebastian Marcovici

Dumitru Acriș este un regizor apreciat și recunoscut pentru profunzimea montărilor sale, pentru capacitatea de ea releva complexitatea trăirilor primordiale ale omului. Cu o delicatețe atipică, acest creator reușește să transforme textul contemporan sau clasic în experiențe spectaculare vibrante, accentuate printr-o puternică încărcătură emoțională. Propune, așadar, Teatrului Național Radu Stanca din Sibiu și publicului de pretutindeni un musical după un text al autorului austriac-american Georg Kreisler, un text despre importanța nevoilor afective și despre neostenita îngrijire a feminității ce se zbuciumă necontenit prin hățișurile existențiale. *Lola Blau*, căci despre acest text este vorba, se joacă în patru limbi diferite, română, germană, engleză și maghiară și reprezintă o formă teatrală în care sunt împletite dialogul, cântecul, dinamica coregrafică și actoria dar peste toate, Lola Blau este despre *femeia* în toate ipostazele ei, cea care dă sens vieții. Nu cred că există o definiție a feminității depline pentru că fiecare femeie în parte este diferită, fiecare femeie este feminină în felul ei iar Lola ne invită într-o incursiune a sinelui feminin acolo unde își trăiește deciziile cu o forță copleșitoare.

În contrast cu întreaga complexitate ce cade asupra feminității, Dumitru Acriș reduce spațiul de joc la o scenă goală unde o femeie își caută sensul pierdut undeva între cerințe, nevoi și dorințe.

Convietuind împreună cu Leo într-o relație marcată de frici, ea hotărăște să se îndepărteze, să plece dar să se întoarcă spre marea ei pasiune, muzica, în speranța că va (re)găsi profunzimea emoțională și lumina după care tânjește. În lumile ei interioare reflectoarele sunt închise însă ea se agață cu încăpățânare de succes și faimă doar pentru a le reaprinde atât pe scenă cât și în propria ei intimitate. Reușește prin curaj și determinare să emigreze într-o altă lume și cultură diferită de a ei, își amplifică fragilitatea rănindu-se, apoi luptând cu piedicile inerente ce apar în lumea artistică, însă societatea în care ajunge este una drogată de consumerism și de repere care nu mai modelează idealuri sau valori. Imaginea, atât de importantă artistului, cântecele pe care le interpretează sunt mai degrabă rezultatul unor cereri ce nu corespund cu visurile ei, însă își înăbușă tăcerile în experiențe fel de fel iar tăcerile la rândul lor încep să-i mistuie sufletul. Muzica îi devine refugiu și chin.

Regizorul urmărește cu precizie linia simplității expresive a simbolurilor, poziționând în fundalul scenic un perete de reflectoare ce se aprind și se sting într-un sincron sarcastic cu încercările prin care Lola alege cu bună știință să le experimenteze în timp ce scurte imagini filmice sunt proiectate pe două ecrane ce apar și dispar asemeni succesului artistic. Când totul se descompune în jurul ei, când succesul îmbibat în materialism nu mai încape, hotărăște să își asculte inima uitată undeva într-un colț de piept și se reîntoarce la iubirea pe care a neglijat-o în favoarea luminilor orbitoare ale reflectoarelor. Îl regăsește pe Leo iar viața își urmează cursul ei firesc însă timpurile se scurg prin ea și pe lângă ea. Emőke Boldizsár creează o Lola sinceră, vie, pasională care se pierde și se regăsește sub ochii noștri. Fără exagerări în costume sau machiaj, eroina realizează o compoziție lăuntrică, aducând în scenă o femeie ambițioasă, plină de temeri și speranțe. Dincolo de efervescența energiilor, Emőke Boldizsár a reușit să întruchipeze complexitatea morală a personajului, una construită pe efort și exigență. În nici un moment, atitudinile și gesturile ei nu au fost întâmplătoare și în nici o scenă, prezența ei una imparțială. Dirijând astfel o întreagă partitură de elemente spectaculare, regizorul a permis actriței să se desfășoare într-o evoluție dramatică care favorizează desfășurarea firească a psihologiei feminine pentru că această evoluție, prin dinamica ei, prin valoarea expresivității să ridice interpretarea la intensități înalte. Finalul spectacolului ne ridică o întrebare care, cu certitudine, apasă din ce în ce mai tare: oare de ce anume avem nevoie pentru a ne asculta din nou sufletul?

„Arta nu este un lux”: lideri ai sectorului cultural internațional, reuniți la deschiderea SIPAM 2026

Text: Eliza Cioacă

Foto: Dragoș Dumitru

Deschiderea celei mai recente ediții a Sibiu International Performing Arts Market (SIPAM) a fost marcată de intervenția lui Cosmin Chivu, regizor și profesor la Pace University's Sands College of Performing Arts (New York), care a vorbit despre puterea parteneriatelor și transformările profunde prin care a trecut România în ultimele trei decenii.

Acesta a amintit de vizita președintelui Bill Clinton în România, într-o perioadă în care țara își căuta locul în structurile europene și euroatlantice, folosind momentul ca reper pentru a ilustra cât de mult s-au schimbat România și relațiile sale internaționale în ultimele trei decenii.

Cosmin Chivu a evocat și un sfat primit de la unul dintre profesorii săi: „Dacă puteți face orice altceva în afară de teatru, faceți acel lucru. Acesta nu este locul pentru voi. Dacă însă nu puteți face nimic altceva, atunci vă mulțumesc că sunteți aici.” Mesajul a fost prezentat ca o reflecție asupra vocației și a dedicării necesare pentru a lucra în domeniul artelor spectacolului.

Referindu-se la cei peste 30 de ani de existență ai FITS și SIPAM, Chivu a subliniat că ceea ce leagă toate aceste ediții este spiritul parteneriatului și al colaborării internaționale, prezent încă de la începutul proiectului. În contoniare, l-a invitat pe Constantin Chiriac, președintele FITS și SIPAM, să deschidă oficial ediția aniversară.

Constantin Chiriac și-a început intervenția spunând că este o bucurie să primească la Sibiu voci atât de importante ale sectorului cultural internațional. „Permiteți-mi să vă vorbesc despre visele mele”, a spus acesta, recitând o poezie în deschiderea Bursei de Spectacole, așa cum ne-a obișnuit în fiecare an. „Luați aceste vise așa cum doriți să le luați. Am nevoie de bani pentru a cumpăra orașul, pentru motive pe care banii nu le pot cumpăra.”

Constantin Chiriac a povestit cum, observând experiențele altor festivaluri internaționale, a încercat să învețe atât din reușitele, cât și din greșelile acestora. Astfel a apărut ideea unei burse de spectacole plasate chiar în mijlocul festivalului, pentru a crea un spațiu de întâlnire între artiști, producători, manageri culturali și public.

Primele ediții ale festivalului au fost modeste. La început participau doar trei țări și opt spectacole, iar festivalul era organizat în jurul datei de 27 martie. Ulterior, evenimentul a fost mutat în luna iunie și a început să crească constant. Astăzi, FITS reunește participanți din peste 80 de țări și sute de evenimente desfășurate pe parcursul mai multor zile.

Potrivit acestuia, tot ceea ce a fost construit în jurul festivalului s-a bazat pe ideea de comunitate. De la început, organizatorii au înțeles importanța implicării generațiilor tinere, inspirându-se din modele precum Avignon și Edinburgh. Astfel au fost dezvoltate programele de voluntariat internațional, Bursa de Spectacole și componenta educațională, care include astăzi colaborări cu zeci de universități și programe academice dedicate artelor spectacolului.

Un alt element esențial pentru dezvoltarea festivalului a fost dialogul cu publicul. Domnul Chiriac a amintit de moștenirea anului 2007, când Sibiul a fost Capitală Culturală Europeană, și de crearea Fabricii de Cultură,

spațiu care găzduiește astăzi mai multe scene și producții importante. Mai important decât infrastructura, a spus el, este conținutul artistic și relația cu publicul.

Vorbind despre provocările actuale, Constantin Chiriac a făcut referire la războiul aflat la granițele României și la tendința statelor de a aloca procente tot mai mari din PIB pentru înarmare. În opinia sa, societățile au nevoie de investiții în cultură, educație și dialog, nu doar de investiții în instrumente de distrugere. Arta, a spus acesta, are capacitatea de a construi emoție, înțelegere și responsabilitate umană.

Constantin Chiriac le-a urat bun venit participanților și i-a invitat să se bucure de spectacolele desfășurate în întregul oraș, inclusiv în bisericile din Sibiu, spații în care festivalul încearcă să se apropie de comunități și de valorile acestora. La finalul discursului său, Constantin Chiriac i-a mulțumit lui Cosmin Chivu pentru contribuția sa la dezvoltarea proiectului. Acesta i-a răspuns spunând că tot ceea ce există astăzi a pornit de la un vis: „Acest vis a început cu tine. Suntem aici pentru că ne-am lăsat seduși de el și am decis să rămânem parte din el. Mulțumim."

A urmat Alina Bartha, coordonatoarea SIPAM, care a vorbit despre relația sa personală cu festivalul și Bursa de Spectacole: „Am crescut odată cu acest festival și cu SIPAM. Este o mare onoare să coordonez această ediție și aș dori să mulțumesc întregii echipe care a făcut-o posibilă. Tot ceea ce se întâmplă aici este rezultatul unor conversații și conexiuni care au căpătat sens de-a lungul timpului." Arina Bartha a dedicat ediția din acest an lui George Banu, personalitate marcantă a teatrului internațional și prieten apropiat al festivalului, amintind că în această zi ar fi fost aniversarea sa. „A fost și rămâne o parte importantă a acestui eveniment."

Cosmin Chivu l-a prezentat apoi pe Roy Luxford, directorul creativ al Festivalului Internațional de la Edinburgh, aflat pentru prima dată pe scena SIPAM.

Roy Luxford a început într-o notă relaxată, spunând că se bucură pur și simplu de moment și că a apreciat sinceritatea cu care Constantin Chiriac a vorbit atât despre reușite, cât și despre greșeli. Referindu-se la Edinburgh Festival și la ecosistemul cultural al orașului, Luxford a explicat că Edinburgh nu are o bursă de spectacole în sensul clasic al termenului, însă a devenit, încă din 1947, un loc de întâlnire pentru numeroase festivaluri și inițiative culturale care au crescut organic în timp. Acesta a vorbit despre nevoia permanentă de performanță, fie la nivel profesional, fie la nivelul comunităților de voluntari care susțin marile evenimente culturale. În acest context, acesta a continuat provocarea lansată de domnul Constantin Chiriac: „Cum ar arăta într-adevăr lumea dacă 5% din resursele pe care le investim în apărare ar fi investite în artă și cultură?" Luxford a subliniat că festivalurile există pentru artiști, dar și pentru public. În opinia sa, relația cu publicul reprezintă adevărata măsură a profunzimii unui eveniment cultural. Vorbind despre originile festivalului de la Edinburgh, acesta a amintit că o mare parte din succesul său a fost construită prin implicarea directă a comunității locale. Locuitorii și-au deschis casele pentru artiști, au oferit spații și resurse, iar acest spirit colectiv continuă să fie una dintre valorile fundamentale ale marilor festivaluri internaționale. Următorul invitat a fost David Baile, director executiv al International Society for the Performing Arts (ISPA), organizație care reunește profesioniști din domeniul artelor spectacolului din întreaga lume. Baile a început prin a felicita SIPAM pentru aniversarea a 30 de ani și a amintit că participă la eveniment de aproximativ un deceniu. Invitat să reflecteze asupra schimbărilor produse în sectorul artelor spectacolului în ultimele trei decenii, acesta a rememorat perioada în care organizațiile culturale funcționau cu o singură adresă de e-mail, o singură linie telefonică și o comunicare incomparabil mai lentă decât cea de astăzi. Artele spectacolului erau, în acea perioadă, multidisciplinare, nu multimedia. Tehnologia a schimbat profund modul în care lucrăm și comunicăm, însă, în opinia sa, aceasta nu reprezintă cea mai importantă transformare. „Comunitatea noastră a trecut prin toate aceste schimbări și a găsit întotdeauna modalități de a se adapta." Pentru Baile, provocarea principală a prezentului este una socială și politică. El a atras atenția asupra creșterii xenofobiei și asupra dificultăților tot mai mari privind libera circulație a artiștilor între țări. În acest context, festivalurile și piețele culturale precum SIPAM au un rol esențial în asigurarea vizibilității vocilor care altfel riscă să fie marginalizate.

„Comunitatea noastră are responsabilitatea de a se asigura că vocile insuficient reprezentate continuă să fie auzite." Cosmin Chivu a continuat să prezideze conferința și a amintit apoi de legătura de lungă durată dintre SIPAM și Association of Performing Arts Professionals (APAP), evocând un moment petrecut în urmă cu câțiva ani, când Lisa Richards Toney a spus că a descoperit la Sibiu o adevărată familie. Domnul Chivu a remarcat că aceasta continuă să fie implicată activ în viața festivalului și a comunității sale internaționale. Lisa Richards Toney, președinte și CEO al APAP, a început prin a felicita SIPAM pentru cei 30 de ani de existență, menționând că și organizația pe care o conduce sărbătorește o aniversare importantă, de 70 de ani. Întrebată care este starea artelor spectacolului astăzi în Statele Unite, aceasta a ales să vorbească nu despre probleme, ci despre oportunitățile care apar în perioadele dificile. „Există multe provocări și suntem parte din ele. Dar există și ceva frumos care se întâmplă. Pendulul se mișcă întotdeauna într-o direcție și apoi în cealaltă." Potrivit acesteia, perioadele de incertitudine obligă organizațiile și artiștii să revină la întrebările fundamentale: Cine suntem? Care sunt valorile noastre? Pe cine servim prin ceea ce facem? Richards Toney a povestit inclusiv o conversație cu propriul fiu, care i-a spus că arta este adesea percepută ca fiind sofisticată și inaccesibilă. În opinia sa, aceasta reprezintă o greșeală. „Arta nu este făcută pentru a fi sofisticată. Arta este esențială." Ea a susținut că sectorul cultural traversează un proces de redescoperire a identității și a valorii sale sociale.

Pentru a ilustra această idee, a povestit experiența unei femei întâlnite după un spectacol în Mexic. Emoționată până la lacrimi, aceasta i-a mărturisit că a crezut întotdeauna că trebuie să înțeleagă intelectual ceea ce vede pe scenă, însă nu știa cum să se conecteze emoțional la experiența artistică. Pentru Richards Toney, arta are tocmai această capacitate: aceea de a-i ajuta pe oameni să simtă din nou. Iar atunci când oamenii încep să simtă, pot redescoperi și motivele pentru care merită să se ridice și să lupte pentru ceea ce cred. Ea a subliniat că infrastructura culturală nu înseamnă doar clădiri, ci mai ales oamenii care participă la viața culturală a unei comunități. În Statele Unite, instituțiile culturale sunt printre cele mai frecventate spații publice. Referindu-se la dificultățile de circulație întâmpinate de artiști în diferite părți ale lumii, Richards Toney a mărturisit că poveștile despre artiști opriți la granițe sau împiedicați să călătorească i-au provocat o profundă emoție. În încheiere, aceasta a pledat pentru păstrarea relațiilor profesionale și umane construite de-a lungul timpului, considerând că artele și oamenii care le susțin reprezintă o infrastructură esențială pentru societate.

A urmat Hege Knarvik Sande, CEO al Performing Arts Hub Norway, organizație dedicată susținerii colaborării internaționale în domeniul artelor spectacolului. Aceasta a mulțumit organizatorilor pentru invitație și a remarcat că este întotdeauna o plăcere să revină la Sibiu. Vorbind din perspectiva Norvegiei, o țară cu o populație relativ redusă și un sector cultural puternic conectat internațional, Sande a subliniat importanța menținerii granițelor deschise și a oportunităților de colaborare între artiști și organizații din diferite țări. Rolul instituției pe care o conduce, a explicat dânsa, este acela de a sprijini mobilitatea artiștilor și schimburile culturale internaționale. În opinia sa, contextul actual este unul din ce în ce mai dificil. Schimbările climatice, războaiele, creșterea costurilor de producție și transport, precum și dificultățile administrative afectează capacitatea artiștilor de a lucra la nivel internațional.

„Schimbul internațional nu se produce de la sine", a spus aceasta. „Este nevoie de sprijin, de infrastructură și de oameni care să creeze condițiile necesare pentru colaborare." Sande a insistat asupra faptului că dialogul și încrederea reprezintă fundamentul oricărei cooperări autentice. Acestea nu pot fi impuse și nici produse artificial, ci trebuie construite în timp. În concluzie, a susținut că răspunsul la provocările actuale nu este izolarea, ci o colaborare internațională și mai puternică.

A urmat o intervenție din partea lui Bogdan Trîmbaciu, director de proiecte în cadrul Ministerului Culturii, invitat să răspundă la întrebarea privind nevoile actuale ale sectorului cultural și modul în care instituțiile publice pot ține pasul cu evoluțiile internaționale. Domnul Trîmbaciu a afirmat că ministerul are nevoie de idei, de dialog constant cu profesioniștii din domeniu și de o mai bună înțelegere a realităților din sectorul cultural. Acesta a subliniat importanța participării la evenimente precum SIPAM, care oferă oportunitatea de a identifica nevoile reale ale artiștilor, managerilor culturali și organizațiilor independente. Potrivit dânsului, Ministerul Culturii lucrează în prezent la viitoarele programe de finanțare europeană dedicate culturii, care vor include instrumente de sprijin pentru mobilitate, schimburi profesionale, formare și dezvoltare a proiectelor culturale. El a menționat și colaborarea de lungă durată dintre România și Norvegia în domeniul cultural, apreciind contribuția partenerilor norvegieni la dezvoltarea unor programe și investiții care vor continua în următorii ani. De asemenea, a făcut referire la proiectele de restaurare și modernizare a infrastructurii culturale, inclusiv teatre și spații independente, precum și la inițiativele aflate în pregătire pentru dezvoltarea unor noi centre culturale. Completând intervenția sa, domnul Chiriac a amintit eforturile depuse de Cosmin Trîmbaciu pentru digitizarea patrimoniului cultural și a anunțat consolidarea colaborării cu Fundația Eugène Ionesco. Potrivit acestuia, parteneriatul reprezintă un pas important în procesul de conservare, promovare și valorificare a moștenirii unuia dintre cei mai importanți dramaturgi ai secolului XX.

Nu a lipsit nici remarca pentru dificultatea realizării unor politici culturale coerente într-un context în care, în cei peste 30 de ani de democrație, România a avut peste 40 de miniștri ai culturii, ceea ce a făcut dificilă menținerea unei continuități instituționale.

Următoarea invitată a fost Alice Brunot, coordonatoarea Circostrada, una dintre cele mai importante rețele europene dedicate artelor circului și creației în spațiul public. Invitată să reflecteze asupra utilității unor întâlniri precum SIPAM, Brunot a explicat că rolul principal al rețelelor profesionale este de a crea condițiile necesare colaborării, schimbului de cunoștințe și dezvoltării unor proiecte comune. Circostrada reunește sute de membri din diferite țări și oferă spații de dialog atât pentru profesioniști, cât și pentru organizații interesate de cooperare internațională. În opinia sa, principala provocare a prezentului nu este lipsa dorinței de colaborare între artiști și producători. Dorința există. Problema este reprezentată de condițiile care fac colaborarea tot mai dificilă. Aceleași motive de îngrijorare reapar: creșterea costurilor, reducerea resurselor financiare disponibile, preocupările legate de sustenabilitate și barierele administrative afectează în mod direct capacitatea sectorului de a dezvolta proiecte internaționale.

Alice Brunot a rememorat și experiența sa de a intra pentru prima dată în România fără control la frontieră, descriind momentul ca pe unul simbolic și eliberator, o dovadă concretă a beneficiilor cooperării europene. Acesta a subliniat că organizațiile și rețelele internaționale au responsabilitatea de a crea spații în care perspective diferite să se poată întâlni și să poată dialoga. „Împreună suntem mai puternici în fața provocărilor cu care ne confruntăm", a concluzionat aceasta. Referindu-se la rolul SIPAM, Brunot a apreciat capacitatea evenimentului de a conecta diferite segmente ale ecosistemului cultural internațional și de a crea oportunități pentru schimbul de experiențe, idei și soluții.

În încheierea conferinței, Constantin Chiriac a mulțumit tuturor invitaților pentru ideile, reflecțiile și emoțiile împărtășite pe parcursul discuției. Acesta a descris întâlnirea drept una relaxată, sinceră și necesară, exprimându-și convingerea că multe dintre ideile discutate în cadrul panelului se vor transforma, în timp, în proiecte și colaborări concrete.

„Vă mulțumesc pentru idei și pentru emoții. Sunt convins că multe dintre ele vor deveni realitate!", a concluzionat Constantin Chiriac, declarând deschisă cea mai recentă ediție a Sibiu International Performing Arts Market.

NOUL SCHWEPPES VIȘINE ȘI GUST DE PIPER

CEL MAI BUN ACT AL SERII E ÎN PAHARUL TĂU.

SCHWEPPES VIȘINE ȘI GUST DE PIPER

SAVURAT DIN 1783
Schweppes®

+

FITS

Zeițele din afara centrului

Text: Diana Nechit

Foto: Diana Racz

În *zeițe de categoria B*, spectacolul atât de inteligent și de fin construit de Andrei Măjeri și Alexandra Felseghi, referința mitologică nu este folosită scenic ca podoabă livrescă, nici ca aluzie decorativă pentru spectatorul cultivat. Ea se dezvăluie spectatorului mai degrabă ca o mașină veche de clasificare, perfect funcțională încă. Judecata lui Paris, cu mărul aruncat între Hera, Atena și Afrodita, nu mai apare ca episod îndepărtat dintr-o mitologie a frumuseții și a vanității divine. Devine prototipul tuturor concursurilor invizibile în care femeile sunt împinse să se compare, să se justifice, să accepte că valoarea lor are nevoie de un arbitru. Paris nu este numai tânărul ales să decidă între zeițe, într-un mod imparțial, Paris este castingul, festivalul, memoria critică, algoritmul reputației. Paris este orice instanță care transformă o viață de muncă într-un loc într-un clasament.

Titlul spectacolului are, de aceea, o cruzime elegantă. „Categoria B" sună aproape administrativ, ca o rubrică dintr-un dosar, ca un rând bifat la resurse umane, ca o ștampilă pusă peste biografie. Teatrul românesc, atât de îndrăgostit de mitologia propriilor sale mari nume, are și această latură mai puțin mărturisită: produce ierarhii de vizibilitate, distribuie prestigiu, centralizează memoria, decide cine rămâne în fotografie și cine devine fundalul afectiv al unei epoci. Spectacolul lui Andrei Măjeri, construit de Alexandra Felseghi din materia vie a unor biografii de actrițe, expune mecanismul prin care această nedreptate devine normalitate. Nu întreabă dacă Elena Ivanca, Ioana Dragoș Gajdó și Silvia Luca sunt „de categoria A". Întrebarea ar păstra sistemul intact. Spectacolul întreabă cine a inventat alfabetul.

Cele trei actrițe nu apar ca victime ale periferiei, deși tema centrului și a marginii traversează întreaga construcție. Vin din teatre și orașe diferite, cu istorii diferite, cu trasee în care se citesc migrații, școli, limbi, roluri, așteptări familiale, accidente de destin și supraviețuiri intime. Scena devine o hartă fără granițe administrative, un spațiu în care Clujul, Oradea, Botoșaniul, Chișinăul sau Moscova nu funcționează ca repere exotice, ci ca straturi ale unei geografii profesionale. „Provincia" nu mai desemnează o lipsă de centru. Devine numele unei munci mai puțin fotografiate, al unei prezențe care susține repertorii, instituții, comunități și spectatori fără garanția consacrării naționale. Spectacolul pune, discret, o întrebare despre memorie: cine muncește pentru ca teatrul să pară miraculos și cine este reținut, la final, în memoria oficială a miracolului.

Miza feministă a spectacolului nu stă în declarație, nici în slogan, inteligența construcției scenice și sinceritatea actrițelor nu lasă spectacolul să „cadă" într-un asemenea clișeu. Se simte în felul în care corpurile, vârstele și vocile actrițelor ocupă scena, fără să ceară voie. Feminitatea nu este tratată ca esență sau ornament, iar spectacolul evită capcana glorificării edulcorate a „femeii puternice". Puterea care respiră în această scenă are în germenii ei oboseală, inteligență, fragilitate, luciditate. Este puterea de a continua după refuzuri, roluri pierdute, maternitate, așteptări, după ani în care corpul feminin este privit ca resursă de tinerețe și apoi ca problemă de distribuție. Teatrul rămâne legat de un imaginar al femeii tinere, disponibile scenic, pregătite să fie dorință, mamă, amantă, soție, apariție, rană. zeițe de categoria B răspunde printr-o simplă mutare de lumină: pune în centru actrița matură, cu tot ce știe, cu tot ce a pierdut, cu tot ce nu mai poate fi cosmetizat.

De aici vine emoția specială a spectacolului: nu din confesiune ca efect lacrimogen, nu din transformarea vieții private în marfă afectivă. Emoția se naște dintr-o etică a apropierii. Cele trei actrițe/personaje nu „se dezvăluie" în sensul spectaculos al cuvântului, nu livrează secrete pentru consum rapid. Ele construiesc un spațiu de încredere în care biografia devine material de reflecție asupra profesiei. Cele trei actrițe evocă, pe rând, momentul în care teatrul a încetat să fie o posibilitate și a devenit o necesitate. Avizierul teatrului devine, în această parte a spectacolului, mai mult decât un panou cu distribuții și comunicate: devine un bilanț, „un avizier al vieții". Un loc în care se poate citi, retrospectiv, drumul dintre prima intuiție și tot ce a urmat — rolurile obținute și cele ratate, promisiunile îndeplinite și cele amânate la nesfârșit. Iar în centrul acestui bilanț, ca un ecou necesar, apare Nina din Pescărușul lui Cehov: „Pentru fericirea de a fi artistă aș îndura ura rudelor, sărăcia și dezamăgirea, aș locui într-un pod sub acoperiș, aș mânca numai pâine

„teatrul, pentru o oră și jumătate, încetează să mai fie templul celor aleși și devine ceea ce promite prea rar: un loc în care invizibilul capătă chip.”

neagră, aș răbda chinul de a fi nemulțumită de mine, de a-mi recunoaște imperfecțiunea, dar pentru toate acestea aș cere în schimb gloria, gloria adevărată, gloria răsunătoare.” Cuvintele lui Cehov nu ilustrează poveștile celor trei, ci le verifică. Iar în această verificare se simte că angajamentul față de teatru nu a fost, pentru niciuna dintre ele, o alegere convenabilă. Ceea ce pare intim capătă relevanță publică, fiindcă fiecare poveste personală deschide o întrebare despre instituție, vizibilitate, memoria teatrală, raportul dintre vocație și viața de familie, felul în care o actriță învață să existe între aplauze și absențe. Spectatorul nu se simte invitat să judece. Se simte invitat să asculte cu o decență pe care, poate, nu a cultivat-o întotdeauna. Regia lui Andrei Măjeri are inteligența de a nu acoperi această ascultare prin virtuozitate demonstrativă.

Spectacolul nu transformă biografiile într-un muzeu sentimental și nu le împinge într-un realism plat. Păstrează o vibrație ritualică, o eleganță aproape ceremonială, în care mitul și cabina de teatru, avizierul și Olimpul, mărul de aur și foaia de distribuție ajung să comunice, să coexiste, fără să se elimine unul pe altul. Obiectele, costumele, lumina și spațiul scenic însoțesc poveștile cu o discreție care lasă actrițelor dreptul de a conduce tensiunea. Se simte un regizor prezent prin ritm și dozaj, nu prin nevoia de a domina materialul scenic. Într-un spectacol despre actrițe, această retragere controlată contează enorm. Ea transformă regia într-o practică a grijii și a însoțirii. Memoria nu apare în spectacol ca un material stabil. Fiecare actriță o livrează din unghiul ei, cu filtrele ei, iar ficțiunea nu este un amendament adus adevărului, ci modul în care amintirea funcționează de la bun început. Cel mai elocvent exemplu este secvența dedicată lui Vlad Mugur. Ioana Dragoș Gajdó reconstituie figura regizorului în lucrul la Hamlet — spectacolul care l-a consumat și l-a definit în același timp, în care Elena Ivanca a jucat rolul Gertrudei. Reconstituirea nu e documentară: Gajdó reface fragmente din repetiții după o amintire subiectivă, și din această dublă mediere (memorie și interpretare) rezultă un Vlad Mugur care nu e nici portret fidel, nici personaj inventat.

Scenografia și costumele nu reconstruiesc un Olimp spectaculos, cu semne grandioase și simboluri ușor de descifrat. Ele funcționează ca un dispozitiv de demitizare și propun o zonă intermediară: între cabina actriței și un teritoriu ceremonial al memoriei, între uzul cotidian și ritualul scenic. Obiectele de pe scenă par să fi trecut prin mâini, să fi rămas în sertare, să fi reapărut, ele sunt depozitarele unei memorii afective. Această economie vizuală dă forță spectacolului: mitul este adus la scară umană, iar actrițele nu sunt transformate în embleme ale unei idei, ci lăsate să rămână într-o zonă a concretului, cu biografii vizibile în felul în care poartă hainele, în postură, în gest, în raportarea la propriul corp. Costumele evită ilustrația mitologică directă și construiesc o feminitate stratificată, în care eleganța și ironia, vulnerabilitatea și experiența nu se exclud, ci coexistă pe același corp.

Unul dintre cele mai frumoase gesturi ale montării este felul în care rivalitatea mitologică se dizolvă în solidaritate scenică. Hera, Atena și Afrodita au fost puse să concureze pentru un măr otrăvit de privirea altuia. În spectacol, cele trei actrițe refuză, prin simpla lor prezență împreună, această logică a comparației. Ele nu intră într-un concurs de intensitate, nu își fură lumina, nu se transformă în demonstrații paralele de măiestrie. Se susțin, își pregătesc spațiul, devin martore una pentru alta. Această solidaritate are o dimensiune estetică, nu numai morală. Spectacolul respiră prin alternanță, prin ascultare, prin capacitatea fiecărei actrițe de a face loc celeilalte. Într-un câmp artistic unde competiția se camuflează adesea în politețe, acest tip de prezență comună devine o formă de politică teatrală. Modernitatea spectacolului stă tocmai în această repoziționare: reconsideră lumea teatrului ca sistem de producție simbolică. Astfel, zeițe de categoria B vorbește despre actrițe, dar atinge, prin ele, o întreagă economie a prestigiului. Cine are voie să fie numit „mare”? Cine circulă? Cine este invitat? Cine apare în cronici, în retrospective, în arhive, în discursurile festivaliere? Cine rămâne o prezență iubită local, intensă, necesară, însă insuficient convertită în capital național? În acest sens, spectacolul depășește tema profesiei actorului și devine o meditație despre societatea românească însăși, cu centrul ei lacom, cu marginile ei fertile, cu felul în care recunoașterea vine târziu, parțial, uneori numai atunci când cineva din centru decide să privească spre margine..

„Categoria B” nu este despre actrițe. Este despre ochiul care clasifică, despre reflexul nostru de a confunda notorietatea cu valoarea, capitala cu centrul, tinerețea cu forța, expunerea mediatică cu importanța. Spectacolul ne pune în fața unei evidențe: cât de puțin știm despre actrițele care țin vie scena românească, dincolo de traseele noastre obișnuite de spectatori și cât de comod ne instalăm în ierarhii moștenite, fără să le interogăm vreodată.

Finalul nu închide această întrebare. Spectacolul câștigă tocmai prin faptul că nu devine tezist. Nu predică, nu denunță cu degetul ridicat, nu transformă actrițele în embleme rigide ale unei cauze. Le lasă să fie vii, contradictorii, amuzante, grave, directe, vulnerabile, uneori tăioase, alteori tandre. Le lasă, mai ales, să aibă timp. Într-o cultură care le-a cerut adesea femeilor să fie imagine, spectacolul le oferă durată. Iar durata, în teatru, este una dintre cele mai puternice forme de dreptate. Zeițele din spectacol nu au nevoie să urce pe Olimp. Ele coboară Olimpul în carne, în memorie, în muncă și în voce. Îl fac recognoscibil, imperfect, omenesc. Iar teatrul, pentru o oră și jumătate, încetează să mai fie templul celor aleși și devine ceea ce promite prea rar: un loc în care invizibilul capătă chip, iar clasificarea își pierde puterea în fața prezenței.

Fals tratat de filosofie

Text: Ionica Pașcanu

Foto: Mihail Nistor

Secțiunea spectacolelor-lectură sau lectură-performativă a FITS are doi amfitrioni (Claudia Maior, coordonatoarea proiectului, și Bobi Pricop, moderatorul întâlnirilor de la Casa Artelor, un nume atât de inspirat) și o mulțime de iubitori ai acestui de-acum fenomen artistic al festivalului. Aceștia au devenit o comunitate, se recunosc în public și îi primesc cu prietenie pe „neinițiați", pe nou-veniții ce se vor alătura, cu siguranță, acestui club. Este un public inteligent, exigent și dornic de participare, așa cum dovedesc dialogurile care continuă după spectacolul propriu-zis, la care sunt invitați și autorii, traducătorii, actorii sau alte personalități implicate în selecția și apariția acestor piese de teatru contemporan. Vorbim despre o antologie devenită un instrument indispensabil tuturor – oameni de teatru, așa cum sublinia regizorul Bobi Pricop, dar și simpli spectatori.

Imperativul categoric de Victoria Szpunberg a fost interpretat de actorii Diana Fufezan și Vlad Robaș, în regia Marianei Cămărășan. În dialogurile amintite, Diana Fufezan explica atașamentul simțit față de textul dramatic și de personaj, conexiunea creată prin împărtășirea mai multor realități, printre care și statut profesional de cadru didactic universitar. Provocările, de orice tip, pe care acesta îl presupune, sunt numeroase și, din păcate, imposibil de eradicat. Mariana Cămărășan a recunoscut, de asemenea, o afinitate pentru dramaturga Victoria Szpunberg cu al cărei text, *Greutatea unui corp*, s-a întâlnit într-o ediție anterioară a FITS. Deducem că toți factorii necesari unei comuniuni artistice de suflet s-au împlinit și cumulat, iar spectacolul a ilustrat aceste auspicii generoase.

Imperativul categoric surprinde drama unei profesoare universitare de filosofie, Clara G., aflată într-un punct critic al vieții când se pare că nimic din ceea ce trăiește nu poate fi definit sau încadrat drept succes. Studenții sunt dezinteresați și ostili, șeful de catedră este un om mediocru din punct de vedere intelectual și uman, vecinii sunt agresivi, fie chiar și doar la nivel pasiv, prin refuzul de a reduce volumul muzicii la un nivel rezonabil pentru odihna celorlalți și, ca și cum toate acestea nu erau de ajuns, are o nevoie acută de o nouă locuință. Dispune însă de un buget drastic diminuat și trebuie să se mulțumească cu un loft sau, mai precis, cu o hrubă inconfortabilă. În consecință, personajul va suferi o cădere psihică, dar parcursul evenimentelor este mai mult decât neașteptat. Ajunge la medic, pentru că trăiește câteva episoade dificile, de leșin, unde nu primește explicații rezonabile pentru starea sa de sănătate care nu se va ameliora. Scena dialogului cu psihiatrul la care ajunge cumva involuntar, în urma unor trimiteri de la un specialist la altul, psihiatru care ar fi putut și ar fi trebuit să o ajute cu adevărat, deoarece Clara se află în pragul unui colaps interior, este deosebit de hilară. Medicul ignoră semnele bolii care începuse să se instaleze, prin panică incontrolabilă și accese de furie, și afirmă că deținerea unui cuțit ce poate deveni cu ușurință o armă criminală, așa cum se va și întâmpla, este un fapt firesc și chiar oportun. Înțelegem că protagonista „trebuie să" ucidă și să împlinească, astfel, imperativul categoric kantian, concept pe care îl cunoștea atât de bine ca specialistă în filozofia lui Kant. Textul continuă să ne surprindă cu evenimente și rezolvări dramatice paradoxale, ce ne transpun într-o lume aflată la limita dintre realitate, firesc și absurd, atunci când polițistul, căruia îi mărturisește crima comisă, bagatelizează situația și afirmă că totul a fost deja rezolvat sau când șeful de catedră moare într-un accident de ski, lăsându-i calea liberă spre postul pe care și-l dorea și îl merita. Soluționarea pozitivă a conflictului apare ca o lovitură de teatru și ne întrebăm dacă nu cumva textul trebuie citit în cheia unei comedii, chiar dacă este departe de a fi una, conform rigorilor de construcție a speciei dramatice respective, sau care este adevăratul său mesaj artistic. Ar putea fi faptul că nimic nu trebuie luat prea în serios în viață din moment ce reprezintă doar împlinirea unui destin de la care nu ne putem sustrage, indiferent cât de straniu sau nepotrivit devine. Ar putea fi și dorința de a crede în bine, în echilibru. Personajul a ucis, dar pentru că nu își primește pedeapsa imediat poate că

nu aparține antagoniștilor, personajelor negative, sau poate că e un personaj-simbol. Piesa este un comentariu intertextual extrem de rafinat și inteligent în raport cu universul kafkian, pe care Clara îl cunoaște, de asemenea, în profunzime. Așa cum amintea și regizoarea spectacolului, dacă K, personajul din *Procesul*, este „vinovatul fără vină", inculpatul care nu va înțelege mecanismele societății și va ispăși o pedeapsă fără vreo virtute purificatoare – Clara întruchipează reversul. Sau, ducând speculațiile literare și simbolice mai departe, poate că libertatea de care se va bucura în continuare este adevărata penitență. Ea rămâne prizoniera unei societăți în care nu se poate integra cu adevărat pentru că va continua să o supună unui examen pe care aceasta nu are cum să-l promoveze. Toți studenții se grăbesc să iasă din sala de curs, fiind așteptați „de viață", în timp ce protagonista rămâne încarcerată într-un mediu limitat și limitativ, plin de ostilitate, între concepte și reguli ce începe să nu le mai înțeleagă decât ea.

Dialogul cu opera lui Franz Kafka este mai mult decât o constantă, devine o țesătură subtextuală, care susține și diferențiază. Atunci când Clara „se privește" ochi în ochi cu un gândac, știm că este îl plin proces de metamorfozare, că între ea și societate nu a mai rămas decât respingerea reciprocă. În plus, când preceptul *coloniei penitenciare*, „cinstește-ți superiorul", e respectat de ceilalți, iar eroina face notă discordantă, avem certitudinea că suntem martorii unei demonstrații inverse: lipsa pedepsei este la fel de tragică, inutilă, ca și împlinirea ei.

Sunetele își au propria teatralitate, vocea fiecăruia este un univers în sine, cu modulații adânci sau înalte asemeni unui teritoriu încă necartografiat, iar spectacolul-lectură devine exact ceea ce promite: un adevărat spectacol.

O lume de mult uitată, sau poate doar una pe care am încetat să o mai vedem

Text: Mara Mihai

Foto: Mihail Nistor

Ce se întâmplă atunci când ceva pare, simultan, familiar și străin? Sigmund Freud descria această experiență prin conceptul de *Uncanny* (*das Unheimlich*): acel moment de stranietate în care familiarul devine neliniștitor, iar ceea ce credeam că recunoaștem începe să se îndepărteze de convențiile vizuale cu care eram obișnuiți. Spectacolul stradal *O lume de mult uitată*, al companiei germane Theater Titanick, pare să funcționeze tocmai în acest spațiu ambiguu dintre recunoaștere și stranietate. Nu aduce în centrul orașului creaturi desprinse dintr-o lume fantastică, ci dimpotrivă, personajele părând să fi fost acolo dintotdeauna, noi neavând privirea adecvată pentru a-i observa.

La prima vedere, aceștia aproape că trec neobservați. Vopsiți integral într-un galben prăfos, apropiat de nuanțele fațadelor istorice ale străzii Nicolae Bălcescu, corpurile lor se confundă cu orașul însuși. Stau lipiți de ziduri, se opresc lângă clădiri sau se strecoară printre oameni cu o naturalețe care îi face aproape invizibili, pentru câteva secunde dându-ne impresia că privim doar strada. Apoi una dintre forme începe să se miște și este una dintre acele apariții care produc simultan fascinație și neliniște, părând să aparțină unui alt registru al realității, având ceva din creaturile mitologice. Corpurile lor când ghemuite, când drepte, mișcările rapide și lipsa de expresivitate pot aminti de personajul Gollum al universului *Lord of the Rings*. Totuși, prin ușurința cu care aceștia se camuflează decorului, aceștia ar putea fi comparați și cu niște cameleoni urbani capabili să se integreze instantaneu în orice colț al orașului. Poate tocmai această capacitate de adaptare îi face atât de fascinanți. Nu ocupă spațiul, ci îl locuiesc. Nu transformă strada într-o scenă separată de viața cotidiană, ci se infiltrează în ea. Trec pe lângă terase, printre grupuri de turiști, pe lângă localnici care poate nici nu știau că urmează un spectacol și, pentru câteva momente, granița dintre teatru și realitate începe să se dizolve.

Nu mai există un loc clar din care privim și un loc clar în care se desfășoară acțiunea, iar spectacolul se mută odată cu direcția și mișcările personajelor în galben. În mod semnificativ, se mută și muzica. În urma performerilor aleargă voluntarii care transportă boxele, iar coloana sonoră pare să urmărească permanent aceste ființe galbene. Este o imagine care spune multe despre natura întregii reprezentații, neexistând o scenă fixă și nici un centru stabil al atenției, totul fiind un moment organic din care observăm, astfel, un fenomen interesant. Deși strada Nicolae Bălcescu este, în mod obișnuit, un spațiu al circulației și al grabei, pentru câteva zeci de minute ea devine un teritoriu al urmăririi. Creaturile fug, iar oamenii fug după ele. Grupuri întregi de spectatori se deplasează dintr-un capăt în altul al străzii încercând să surprindă următoarea apariție, iar ritmul cotidian al orașului este suspendat și înlocuit de ritmul spectacolului. Unul dintre cele mai interesante aspecte ale reprezentației este relația sa cu publicul. Uneori creaturile se apropie atât de mult, încât oamenii din public simt că sunt nevoiți să facă un pas înapoi, această apropiere în aglomerație și haos producând senzația de *uncanny* menționată anterior.

Dacă în teatrul convențional există întotdeauna o delimitare clară între scenă și sală, în această reprezentație stradală separarea dispare complet, creaturile nefiind privite de la distanță. Ele ajung printre noi, trec prin grupurile de spectatori, se opresc lângă noi și ne obligă să negociem constant distanța dintre familiar și necunoscut. Reacțiile copiilor sunt poate cele mai revelatoare în acest sens. Unii râd și încearcă să se apropie, iar alții se sperie atunci când personajele se

apropie prea mult de aceștia. „Ți-e frică, tati?”... Întrebarea pare banală, însă surprinde perfect experiența pe care o propune spectacolul. Nu este vorba despre o frică propriu-zisă, ci despre acea ezitare care apare atunci când nu știm exact ce vedem. Sunt amuzante sau neliniștitoare aceste ființe care ni se înfățișează?

Această ambiguitate reprezintă una dintre marile reușite ale companiei Theater Titanick. Creaturile sale nu sunt construite pentru a fi descifrate, ci pentru a fi experimentate. Ele nu spun o poveste clară și nici nu oferă explicații dar, în schimb, creează o atmosferă și o lume paralelă care coexistă pentru scurt timp cu realitatea cotidiană a orașului. Titlul spectacolului devine astfel esențial. O lume de mult uitată nu sugerează doar existența unui trecut pierdut, ci și posibilitatea ca acesta să continue să existe undeva, chiar lângă noi. Și poate că aceste creaturi nu vin dintr-o altă lume, ci au fost mereu aici printre zidurile orașului, ascunse în colțurile pe care nu le mai privim, în fațadele pe lângă care trecem zilnic fără să le observăm sau în spațiile pe care rutina le-a făcut invizibile. În acest sens, spectacolul funcționează și ca un exercițiu de reînvățare a privirii ce ne arată cum să observăm din nou strada, clădirile și oamenii din jurul nostru. Ne invită să încetinim, să privim mai atent și să acceptăm că orașul poate ascunde mai multe povești decât credem și că familiarul nu este niciodată complet epuizat. La final, ceea ce rămâne în memorie nu este doar imaginea acelor corpuri galbene alergând printre oameni, ci mai ales senzația că, pentru aproape o oră, strada Nicolae Bălcescu a devenit un loc al posibilităților. O lume de mult uitată, poate, sau poate doar una pe care am încetat să o mai vedem.

Hamlet, Prințul în blugi

Text: Toni Chira

Foto: Darie Comșa Roxana

Să începem cu o mărturisire: am intrat în sală cu prejudecățile mele intacte și bine hrănite. Un *Hamlet* studențesc, la Sibiu, în competiție tacită cu tot ce a adus festivalul în ultimii treizeci de ani, asta sună a exercițiu pedagogic, a repetiție generală pentru viața reală, a ceva ce aplauzi politicos și uiți până ajungi la mașină. Am greșit. Mă bucur că am greșit. Greșeala asta e genul de lecție pe care teatrul ți-o oferă rar și pe care merită s-o primești cu recunoștință.

Studenții UAT Târgu Mureș au adus pe scena sibiană un *Hamlet* care pulsează. Pulsează în sensul cel mai fizic al cuvântului, cu bătăi de inimă vizibile, cu transpirație autentică, cu acea calitate a prezenței scenice pe care pedanții o numesc „vitalitate debordantă" și pe care eu prefer s-o numesc altfel: viață. Pur și simplu viață, adusă în scenă fără filtre și fără scuze, cu toată brutalitatea și toată grația ei simultane. Shakespeare a scris pentru trupe tinere, pentru actori care mai aveau și alte meserii și care jucau pe lumina zilei fără iluzia tehnicii moderne. Ceva din această energie primară a supraviețuit patru secole și a aterizat, cu o precizie deconcertantă, pe scena de la Sibiu.

Despre momentul în care Hamlet se preface nebun trebuie vorbit separat, cu instrumentele pe care le merită. Scena aceasta e, în mod tradițional, o capcană: fie actorul alunecă în grimasă și în clovnerie gratuită, fie se refugiază în solemnitate shakespeariană și pierde tocmai miza comică, subversivă, a gestului. Studentul care îl poartă pe Hamlet în seara aceasta găsește o a treia cale, mai îngustă și mai interesantă: joacă simulacrul, joaca în joacă, teatrul în teatru, cu o luciditate care face senzație. Privești și înțelegi că prințul danez e primul regizor al piesei, că nebunia lui e o punere în scenă, că tot ce urmează e calculat cu răceala unui om care a ales spectacolul ca armă. Ironia aceasta, a personajului față de situația lui, a actorului față de personaj, a spectacolului față de propria sa condiție de spectacol, e firicelul de aur care ține împreună întreaga seară.

Vorbind despre ironie: producția e în întregime construită pe un registru ironic față de propriul ei material. O ironie mânuită cu finețe, departe de cinismul care a infectat atâtea spectacole tinere. Colectivul de la Universitatea de Arte din Târgu Mureș pare să fi înțeles că ironia adevărată e o formă de iubire: iubești un text îndeajuns de mult încât să îi vezi și fisurile, să îi provoci monolitul, să îi oferi aerul pe care orice text canonic, orice capodoperă sclerozată de venerație, are nevoie să îl respire din când în când.

Dinamismul spectacolului e, la rândul lui, o alegere, o poetică, aproape o ideologie scenică. Spectacolul se grăbește cu sens, viteza lui are direcție, are miză și are argumente. Scenele se succed cu o logică a montajului mai degrabă cinematografic decât teatral tradițional, iar asta creează o tensiune plăcută între textul elisabetan și ritmul secolului douăzeci și unu în care trăiesc interpreții săi. Hamletul de față e un prinț în blugi, adică un tânăr al timpului nostru care poartă în el întrebările lui Shakespeare fără să le fi solicitat și fără să știe exact ce să facă cu ele, ceea ce e, la urma urmei, condiția oricărui om tânăr cu o minimă viață interioară.

Jocul de lumini merită și el un eseu separat, pe care îl rezum forțat în câteva fraze. Scena stafiei tatălui lui Hamlet e, din punct de vedere al luminilor, cea mai bună dintre toate. Lumina taie spațiul în straturi, creează o geografie a invizibilului, sugerează că

granița dintre morți și vii e o chestiune de unghi și de intensitate, o problemă de fizică a fotonilor mai degrabă decât de metafizică. Stafia apare și dispare prin lumină, supraviețuiește în lumină, vorbește prin lumină, iar efectul e unul de o stranietate autentică, genul de stranietate care îți face pielea de găină independent de orice voință rațională. Capacitatea acestui colectiv de a regenera textul canonic pornește, cred, de la o relație cu Shakespeare lipsită de complexul de inferioritate. Actorii îl folosesc pe Shakespeare ca pe un instrument, ca pe un pretext, ca pe o trambulină de pe care sar spre propriile lor întrebări despre putere și iubire și moarte și nehotărâre. Hamlet e, în mâinile lor, un material viu, nu un monument. Iar materialul viu poate fi modelat, întors pe toate fețele, pus în lumini noi, ceea ce ei fac cu o dezinvoltură care ar putea părea aroganță la o privire superficială, dar care e, în fond, singurul gest de respect autentic față de un text mare. Imperfecțiunile producției sunt reale și nu merită eludate în numele entuziasmului. Ritmul cedează în câteva scene de mijloc, energia colectivă se fragmentează uneori în energii individuale care trag în direcții diferite, iar câteva pasaje din text sunt grăbite cu o viteză care trădează mai degrabă nesiguranța decât alegerea. Toate acestea sunt semnele unui spectacol tânăr, adică ale unui spectacol care mai are de crescut, ceea ce e, totuși, o veste bună.

La Sibiu s-a întâmplat ceva rar: un colectiv de studenți a jucat un Shakespeare fără plasă de siguranță și a câștigat pariul. A câștigat prin vitalitate, prin ironie, prin lumini gândite ca limbaj, prin dinamism asumat ca poetică, prin curajul de a pune mâna pe cel mai jucat text din istoria teatrului mondial și de a-l trata ca și cum ar fi al lor. Și știți ce? Chiar așa a fost.

Valentina: întoarcerea adevărului printr-o întorsătură a inimii

Text: Ruxandra Barna

Foto: Sebastian Marcovici

Marcat de amprenta creativă a regizoarei franco-vietnameze Caroline Guiela Nguyen, spectacolul *Valentina* explorează teme ale migrației prin grila alofoniei, a stării de excepție lingvistică în raport cu limba majoritară a comunității de schimb. Balansându-se pe frânghia subțire a vulnerabilității mocnite, la înălțimea standardului unui regim descriptiv cu finețe de studiu sociologic, *Valentina* (produs de Théâtre National de Strasbourg și regizat de Caroline Guiela Nguyen) relatează povestea anevoioasă a unei dislocări forțate de circumstanțe. Spectacolul tratează un scenariu familiar, prin raportare la planul local și familial totodată, aducând în prim-plan o familie din România, a cărei unitate este dezbinată temporar de starea agravantă de sănătate a unuia dintre membrii – în cazul de față, mama, cu probleme de inimă. În lipsa susținerii în sistemul de sănătate românesc, mama Valentinei își pune speranța în a găsi un tratament adecvat în străinătate, luându-și cu ea fiica, dar nu și soțul, pe post de companion.

La început, cele două își duc viețile în paralel. Fetița de 10 ani urmează, în Franța, o școală nouă, unde beneficiază de sprijinul apropiat al directoarei și al unui profesor ajutător româno-francez pentru a se integra, pornind de la firul ierbii: învățarea din mers a limbii uzuale. Valentina dă dovadă de o capacitate de adaptare și o acuitate lingvistică aparte, prin care ajunge să aparțină în mod firesc de peisaj. La capătul celălalt, mama ei apelează la serviciile unui doctor de specialitate, care o tratează refractar din cauza barierei de limbă. Refuzând să arunce un ochi peste fișele medicale traduse în engleză ale pacientei, doamna doctor îi recomandă o schemă de investigații rudimentare și îi pune condiția de a se prezenta la consultațiile viitoare numai în compania unui interpret de limbă.

Există, până în acest punct, cel puțin două aspecte care pot fi chestionate: absența soțului muzician și continuarea tratamentului sub supervizarea unui doctor necooperant, în ochii căruia identitatea națională diferită primează în fața vindecării. Ele își au locul semnalate aici ca dovadă de tact regizoral, întrucât o bună parte din subtilitatea cu care este abordat subiectul vine prin acest efort de a menține un regim descriptiv al reprezentării, care nu generează dispute în jurul existenței de scenarii alternative. Tonul abordării convine la faptul că toți cei implicați au procedat cum au considerat de cuviință, iar tocmai această reținere de la a blama persoane individuale ridică discuția la nivelul educației civice.

Astfel, mama Valentinei apelează la resurse care mai de care mai ineficiente. Fie că este vorba de medierea telefonică a consultului printr-o cunoștință de acasă, cunoscătoare de limbă franceză, care nu poate participa la apel fără să fie întreruptă în permanență de „giumbușlucurile" zgomotoase ale copilului său, fie că se face recurs la tehnologiile de traducere instantanee prin receptare vocală, cu ajutorul sau din vina cărora pacienta ajunge să-i comunice cardiologului că dansează pe muzică rock atunci când i se rupe inima, intrarea într-un dialog pare o cauză pierdută. Ca răspuns la urgența solicitărilor medicului, mama recurge la nou-dobânditele competențe lingvistice ale Valentinei – și exclusiv la ele, comunicându-i un singur principiu de acțiune: „Să traduci cuvintele, dar să nu ți le imaginezi niciodată". Aceasta este logica derealizării limbajului în rama căreia avanscena este preluată de o fiică de 10 ani, comunicându-i mamei sale următorul diagnostic: multiple crize cardiace silențioase, care au dus la fibroza inimii în proporție de 92%, cu procedura de transplant fiind singura cură posibilă.

Mulat pe responsivitatea imediată a fiicei, îndemnul mamei ia proporții, cu atât mai mult cu cât aceasta din urmă își manifestase ferm opoziția față de aducerea condiției ei în atenția străinilor: un refuz al vulnerabilității stigmatizabile de către gurile rele, iar Valentina trebuia să găsească justificări pentru absențele de la școală pentru vizitele la cabinetul medical. Decuplarea imaginației de cuvinte și căutarea de scuze pentru o realitate obscurizată își găsesc corespondentul în minciună: minciuni gogonate care trădează bunul simț, cum ar fi că Valentina și-ar fi rupt piciorul și a avut nevoie de niște bandaje pentru recuperarea pe timp de o zi; minciuni elaborate, duse până în pânzele albe, în care, de exemplu, Valentina își impersonează tatăl într-un apel telefonic cu doamna directoare, cu ajutorul unui microfon care îi distorsionează vocea, pentru a-i confirma că soția lui este însărcinată. Fidelitatea extremă, lipsită de discernământ, față de figura maternă servește drept catalizator al creativității copilărești exacerbate, jucăușe, într-un melanj de ingenuitate și escapism care blochează adjudecabila acuză de complicitate.

Observându-i conduita inadvertentă, profesorul Popa îi predă Valentinei o clasificare de abecedar a tipurilor de minciuni, în patru categorii distincte, în funcție de durată: cele din categoria D durează între 30 de secunde și două minute și sunt dezmințite prin simțul comun; în categoria C impactul ține luni sau chiar ani, dar este anulat prin contradicție internă; termenul de valabilitate în cazul categoriei B este nedefinit, iar riscul este ca nici măcar mincinosul să nu mai poată distinge adevărul; iar minciunile de categoria A, încă neîntâlnite de dânsul în vasta sa experiență de viață, se transformă în realitate. Atunci când Valentina minte că ea însăși are inima bolnavă, pentru a-i explica directoarei insistența de a încălca reglementările școlii și a veni la ore cu aparatul BIP care anunța disponibilitatea unui transplant, adevărul îi aparținea fără să fie conștientă. Nu știa că mama ei avea să renunțe la tot și să își însceneze salvarea, dispusă să își sacrifice viața în numele fiicei. Nu știa că, aflând veștile miraculoase despre stabilizarea stării mamei ei, avea să intre în colaps. În tot acest timp, ea lupta inconștient pentru realizarea acestei minciuni de rang A, capabilă să compenseze adevărul crud al bolii, indiferent de consecințele la care este supusă.

S-ar putea spune că o minciună nu contează prin conținutul ei, ci prin intenția din spate. Scenariul din *Valentina*, însă, ne vorbește despre minciuni în termeni de durată. Despre o limită durațională a minciunii, a cărei depășire o instaurează ca realitate. Despre prelungiri ale minciunii care prind realitatea din urmă. Cu toate că spectacolul se închide într-un registru al basmului legendar, în care un eveniment miraculos, precum schimbul instantaneu de inimi între mamă și fiică, se realizează ca bătând din degete și, cu toate că spectatorul va fi reușit până la final să purifice actul salvator al minciunii până în punctul în care un deznodământ magic este mai sfidător prin impresia de implauzibil decât prin grandilocvența realizării sale, inima Valentinei nu vorbește despre miracole. Inima supraviețuitoare și imperisabilă, prezervată sub o cupolă de sticlă într-o pădure mitică de la marginea Bucureștiului, rămâne aceeași inimă consumată de fibroză în trupul surogat al unui copil. În registrul jos al cotidianului, ea rămâne un artefact cultural al traumei generaționale. Și aici survine întrebarea: ce ne stârnește, în cele din urmă, sentimentul de credință? Și cum poate acest sentiment să mobilizeze realități?

DENT ESTET

The Leading Dental Centers of Romania

La **DENT ESTET**, fiecare tratament pornește de la o înțelegere clară a nevoilor pacientului și continuă cu soluții medicale susținute de tehnologie digitală. Prin conceptul **All-in-one Clinic**, reunim într-un singur loc toate specialitățile stomatologice, de la implantologie și chirurgie, la estetică dentară, ortodonție și imagistică.

De mai bine de 17 ani, **DENT ESTET 4 KIDS** creează un univers dedicat copiilor, unde experiența la dentist este adaptată fiecărei vârste, cu accent pe încredere și confort. Peste **60.000 de copii** au trecut prin clinicile noastre, contribuind la schimbarea modului în care este percepută îngrijirea dentară încă din primii ani de viață.

Cu o experiență de **peste 27 de ani**, dezvoltăm o abordare medicală bazată pe expertiză, tehnologie și rezultate naturale.

Este un privilegiu să fim împreună în această călătorie extraordinară.

DENT ESTET ADULȚI
Strada Moldovei, 1A

Primii 27 de ani

DENT ESTET 4 KIDS
Strada Bahluiului, 9

CRAMA OPRIȘOR

FITS

OFFICIAL WINES OF

THE SIBIU INTERNATIONAL THEATER FESTIVAL

www.crama-oprisor.ro

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