SIBFEST.RO

APLAUZE

NR.4 / 2021 / 23 AUGUST

ROMÂNIA
Eveniment desfășurat sub Înaltul Patronaj al Președintelui României
PREȘEDINTELE ROMÂNIEI

Primăria Municipiului Sibiu

Principalul finanțator al Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu

Aplauze Nr. 4 / 2021 / 23 august

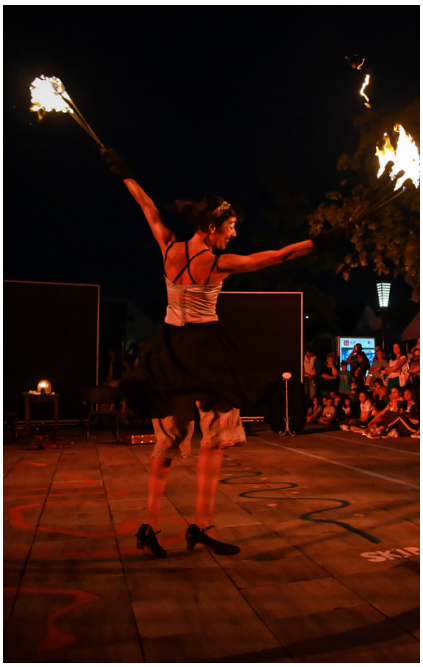
Editor: Ion M. Tomuș

Diana Nechit, Alba Stanciu, Adriana Bârză-Cârstea, Andrei C. Șerban, Eliza Cioacă, Anca Spătaru,
Dinu-Andrei Neagu, Beatrice Lăpădat, Teodora Minea, Nicoleta Ion, Tașcu Goga

Fotografi oficiali FITS: Sebastian Marcovici, Dragoș Dumitru, Adrian Bulboacă, Nicolae Gligor, Maxim Shuz

Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu
Facultatea de Litere și Arte
Departamentul de Artă Teatrală
Centrul de Cercetări Avansate în Domeniul Artelor Spectacolului (CAVAS)

ISSN 2248-1776
ISSN-L 2248-1176



Cuprins

04 Bursa de spectacole

06 Teatru de descreț it frunțile

08 La serva padrona

10 Povestirile lui Horatio

12 Ritualuri futuriste

14 Salba Dracului

16 Asta da, Acrobații la Superlativ!

18 Fever Dream

20 Forța iubirii

22 Inspecție în Moldova?

Bursa de spectacole

de Eliza Ceprăzaru și Alexandra Popa

Bursa de Spectacole de la Sibiu este o structură asociată a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu (FITS). Aceasta a fost creată din nevoia festivalului de a acorda șanse tuturor artiștilor, operatorilor culturali, instituțiilor de spectacole sau rețelelor culturale să întâlnească producători importanți din întreaga lume. Prin evenimentele sale, Bursa oferă participanților contextul ideal de a-și promova proiectele artistice și de a stabili parteneriate în domeniul artelor spectacolului.

Evoluția Bursei de Spectacole a fost spectaculoasă încă de la prima ediție organizată în 1997, devenind o importantă rețea culturală care mijlocește legătura dintre festivaluri și artiști, companii independente sau instituții de stat din domeniul artelor spectacolului. Anual, participanți din întreaga lume, reprezentând diverse organizații culturale (agenții de impresariat artistic, ONG-uri, instituții de stat, companii independente etc.), se întâlnesc la Sibiu pentru a stabili conexiuni și a realiza proiecte împreună.

În 2020, în contextul restricțiilor impuse la nivel global, Bursa de Spectacole de la Sibiu s-a desfășurat exclusiv online. Formatul a fost îmbrățișat cu succes de participanți.

În 2021, Bursa de Spectacole se desfășoară în perioada 23-26 august în format hibrid, astfel încât atât participanții prezenți în Sibiu, cât și cei care nu vor putea călători, să poată dialoga și construi împreună, prin soluții digitale. Creăm așadar o punte între dimensiunea fizică și online, un loc de întâlnire și discuție, disponibil tuturor celor care activează în domeniul artelor spectacolului.

Structură asociată de tradiție a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, Bursa de Spectacole de la Sibiu (programată pentru perioada 23-26 august) va avea în acest an o dimensiune fizică, hibridă și online.

Ediția din acest an este o continuare a demersurilor pe care Bursa de Spectacole de la Sibiu le-a făcut prin întâlnirile online gratuite din septembrie 2020 și ianuarie 2021, din dorința ca participanții să poată păstra și dezvolta legăturile create de-a lungul timpului.

Sub semnul speranței și a bunei cooperări între actanții din zona industriilor de spectacol, organizatorii au optat, astfel, pentru o formulă fizică, hibridă și online, pentru a oferi șansa tuturor doritorilor de a se bucura de această celebrare ale artelor spectacolului.
Participarea poate avea loc în fiecare dintre formatele ediției 2021 a Bursei de Spectacole de la Sibiu (fizic, hibrid și online) și include:

- Accesul unui artist / producător / agent sau a unui delegat din partea unei organizații / instituții la evenimentele Bursei de Spectacole de la Sibiu – în format fizic și/sau transmise online;

- Apariție în catalogul Bursei de Spectacole de la Sibiu, format digital și print;

- Posibilitatea de a susține o prezentare de trei minute în fața publicului profesionist – în format fizic și/sau online;

- Posibilitatea participării la întâlnirile Speed Networking – în format fizic și/sau online;

- Acces la baza de date cu detaliile de contact ale participanților;

- Promovare pe website/rețelele de socializare ale Bursei;

Personalități la Bursa de Spectacole:

Alicia Adams - Vice President of International Programming, John Kennedy Center for the Performing Arts (USA)
Danny Tan - Festival Director of ODT International (SGP)
Kaku Nagashima - Vice General Director of Tokyo Festival (JPN)
Christian Watty – Director of euro-scene Leipzig (DEU)
Tisa Ho - Executive Director of Hong Kong Arts Festival (CHN-HK)
Yingqi Tang - Vice President of Center for China Shanghai International Arts Festival (CHN)
Kazuhiro Tateishi - General Producer of Performing Arts of Tokyo Metropolitan Theatre (JPN)
Anthony Sargent CBE - Independent Consultant (GBR)
Francesc Casadesús - Director of Grec Festival de Barcelona (ESP)
Barbara Gessler - Head of Unit of Creative Europe, DG Education, Youth, Sport and Culture of the European Commission (BEL)
Corina Panaitopol - Head of Unit of Education, Youth, Culture and Sport, Permanent Representation of Romania to the EU (BEL)

Teatru de descreț frunțile

de Oltița Cîntec

The Knight of the burning Pestle sau *The Merchant of London* / *Cavalerul înflăcărat* e o comedie numai bună de descreț frunțile pandemice. Declan Donnellan a lucrat pe piesa lui Francis Beaumont pe care a adaptat-o prin completări actualizante, într-o cheie a simplității, lăsând epicul teatral, limbajul și personajele să stârnească râsul prin ele însele. A făcut-o prin contribuția unei echipe artistice rodate, în susținerea actoricească foarte bună a trupei de la Moscow Pushkin Drama Theatre (coproducție cu Cheek by Jowl, în parteneriat cu Barbican, London, Les Gémeaux/Sceaux/Scène Nationale, Centro Dramático Nacional, Madrid).

Francis Beaumont a imaginat prima parodie britanică a teatrului (1607) în care jonglează inspirat cu tehnici dramaturgice de tipul teatru-în-teatru, metatext, fragilizare a graniței dintre viață și artă, confundare a ficțiunii teatrale cu realul, dezvăluirea culiselor, confruntarea formelor noi cu cele vechi, loviturile de teatru etc. E o operațiune de dezintegrare voită a arhitecturii tradiționale a spectacolului, un procedeu folosit frecvent și, iată, de câtă vreme! Shakespeare însuși a făcut-o, acum e evocat prin intertextualitate.

Narațiunea teatrală e o succesiune de 17 scene plombate cu intervențiile, pe post de intrigă, ale unor neaveniți. Ce se întâmplă cu arta când încape pe mâinile amatorilor e temă de fond. Reprezentația începe modern, cu proiecții video, actori care interpretează ceremonial ne instalează în convenție; după câteva minute, din sală se ridică un spectator (aflăm curând că e băcan în Strand), urcă la rampă, face observații, îl urmează soția, comentează lipsa de valoare a producției *in progress*; se amestecă în scenariu, întâi timid, apoi cu certitudinile de neclintit ale ignorantului, pentru că profesioniștii i-au plictisit. Vor un cavaler, rol perfect de jucat de nepotul lor, suit imediat și el în lumina reflectoarelor. Diletanții rămân în spațiul de joc, ușor în lateral, însă treptat câștigă în centralitate, emit păreri, preiau regia și dezintegrează mașinăria teatrală în hazul general.

Se recurge la circumstanțe și replici antologice din piesele bardului de la Stratford (*Romeo și Julieta*, *Hamlet*, *Richard al III-lea* etc.) într-un domino croit atent după logica comediei. Dominoul se năruie în finalul dorit de vocea publicului, *happy end*-ul de musical, de estetică a lejerului. Sunt caricaturizate comportamentele nepotrivite la teatru (vorbitul la telefon, graba de-a ieși din sală neglijând aplauzele, pentru a evita înghesuiala la garderobă, hărțuirea idolilor prin abuz de *selfie*-uri și autografe, comentariile vocale, intervențiile fizice), actorii strecoară replici de contextualizare sibiană și clișee cultural-turistice gen Dracula, e ironizat teatrul contemporan.

Cavalerul înflăcărat e metateatru, iar în spatele râsului, spectacolul oferă o lecție subtilă despre ce înseamnă această artă, despre cum trebuie ea făcută. Îi luminează și ungherele nevăzute, prin filmarea în timp real a cabinelor, spațiului cu costume, îi arată direct și intermediat pe mașiniști, costumiere, recuzitere, sporind atractivitatea.

Deconstrucția teatrală inclusă în scenariu e îmbogățită regizoral și actoricește, într-o scenografie minimalistă (un paralelipiped mobil care e și suprafață pentru proiecțiile cu rost de ilustrare a locului acțiunii).

Relațiile scenice escaladează, profanii își amintesc secvențe din viața de familie nu tocmai onorante, se ceartă, se supără, dar se împacă, teatral, printr-un sărut înfocat și cupe de șampanie. O voluntară a FITS intervine, le spune, în română, ca nu e voie cu alcool la teatru, pleacă temându-se de consecințele încălcării normelor.

Donnelan a acordat atenție detaliilor, adăugând resurse suplimentare de veselie. O actriță uită că joacă și zice prima replică civil, apoi virează brusc în artificialitatea controlată a declamării; actorul de împrumut din public îi dă la o parte pe ceilalți pentru a primi de unul singur aplauzele, e neajutorat, nu-și poate stăpâni emoțiile, nu știe să proiecteze vocea, în consecință nu se aude etc.

Și uite-așa, după un spectacol ca acesta, ne dăm seama de ce revenim la teatru: râdem copios, dar de fiecare dată ceva în noi se schimbă.

JTI

JTI ROMÂNIA

JTI este partener și susținător al marilor evenimente și instituții culturale în România și peste tot în lume.

La JTI lucrează circa 45.000 de oameni, reprezentând naționalități și culturi diverse, cu un potențial creativ excepțional.

La serva padrona

Opera buffa și teatralitatea „clasică" a muzicii „culte"

de Alba Stanciu

Prețiozitatea aristocratică obligatorie a scenei de operă, a imaginii asociate cu muzica lui Giovanni Battista Pergolesi, creează din perimetrul *Fabricii de cultură* un spațiu destinat în întregime rafinamentului, eleganței, stilului elitist, condiții urmărite în cele mai mici detalii de regizorul Silviu Purcărete, obiective susținute de asemeni, de scenografia lui Dragoș Buhagiar.

Codurile de imagine ale *operei buffe*, teatralitatea comică bazată pe situații exacerbate, pe corporalitate expansivă mereu acordată cu pulsul dinamic și „coloratura" dramaturgiei muzicale, demonstrează „respectul" regizorului pentru partitura muzicală. Meticulozitatea tratării detaliilor scenice, a celor mai fine particularități ale logicii teatrale care reprezintă baza gândirii partiturii construiește un *corpus* ancorat în stilul epocii compozitorului italian, în valorațiile, specifice timpului, ale formei și expresiei corporale, gestuale. La fel ca și interpretarea teatrului liric în secolul al XVII-lea, regia este axată în mod prioritar pe aspectul decorativ-declamativ al performerului, pe dinamismul cursului muzical materializat prin gest și relații, pe teatralitatea pasajelor destinate recitativului.

Așadar, regizorul Silviu Purcărete nu se îndepărtează de la congruența dintre stilul muzical și stilul mizanscenei, construind regia pe potențialul teatral specific interpretului liric, pe formulele „tipar" ale comicității *bufe* muzicale, pe situațiile comice obligatorii generate de încrengăturile erotice, naive, energice, în continuă schimbare, ale operei lui Giovanni Batista Pergolesi, stabilite de libretul lui Gennaro Federico.

Lejeritatea care domină alura mizanscenei este stabilită din primele momente ale spectacolului, creată de flexibilitatea artistului liric, de ancadramentul scenei subliniat de valoarea vizuală a costumului baroc, a perucilor, care creează o imagine decorativă uniformă, atât a instrumeniștilor, cât și a personajelor de pe scenă.

Un punct de atracție al întregului spectacol, generos valorificat de regizorul Silviu Purcărete, este efectul feminității comice al personajului Serpina, admirabil interpretat de solista Narcisa Brumar. Prestația sa vocală este susținută de vitalitatea sa scenică, de precizia cu valențe coregrafice cu care este subliniat discursul muzical, de formula sa de încadrare în compoziția grupetului căreia în oferă în permanență o elegantă consistență vizuală.

Valoarea teatrală a montării operei bufe constă în lucrul cu interpretul liric, căruia Silviu Purcărete îi oferă valoarea de „instrument muzical scenic", interpretul funcționând în egală măsură vizual, teatral. Cele trei personaje ale operei, Serpina, Vespone și Uberto, antrenează „pulsul dinamic" al scenei, prin obiective și combinații de situații mereu noi, prin care este construit traseul dramatic teatral. Comicitatea este dominantă, regia accentuând mai multe nuanțe ale erotismului operistic, neîntrerupta „stare de joc" teatrala „prefăcătorie" susținută de *aparté*-uri și grațioase confidențe adresate publicului, dar mai ales culminând în momentele de climax (vocal și instrumental) mereu suprapus construcției de grup, tensiunii generate de „cadențele" situațiilor care subliniază finalul

numerelor. Recitativele acompaniate de clavecin sunt derulate, de asemeni, într-un ritm teatral, regizorul prelucrează aceste pasaje prin formule histrionice, care valorifică abilitățile artei actorului specifice fiecăruia dintre cei trei interpreți (Narcisa Brumar, George Proca, Cristian Rudic), care construiesc un corpus dinamic, cu valorații teatrale, gestuale, cu abundență de elemente „convingătoare" în conturarea caracterului și a obiectivului său real scenic. Cadrul intim al spectacolului *La serva padrona*, creat de scenograful Dragoș Buhagiar, păstrează trăsăturile vizuale opulente obligatorii spectacolului de operă, imaginea „plină", colorată, cu material textil și piese de mobilier care reconstituie în mod autentic atmosfera amplă a secolului XVIII.

Ceea ce demonstrează montarea lui Silviu Purcărete este teatralitatea „corectă" a operei, ancorată în trăsăturile stilistice ale partiturii muzicale. Deși în ultimii ani este vizibilă importanța crescândă a „creatorului de spectacol" în teatrul muzical, opera devenind înconjurată și redefinită ca spectacol de demersuri reformatoare, de prelucrări regizorale care exacerbează interpretarea teatrală, orientând-o către conflicte stilistice, exemplul oferit de această montare, care aparține repertoriului Operei Naționale Române din Timișoara, este nevoia menținerii imaginii „clasice", definitorie pentru spectacolul muzical, pentru interpretare, pentru mizanscenă.

Povestirile lui Horatio. Portrete în stil clasic

de Diana Nechit

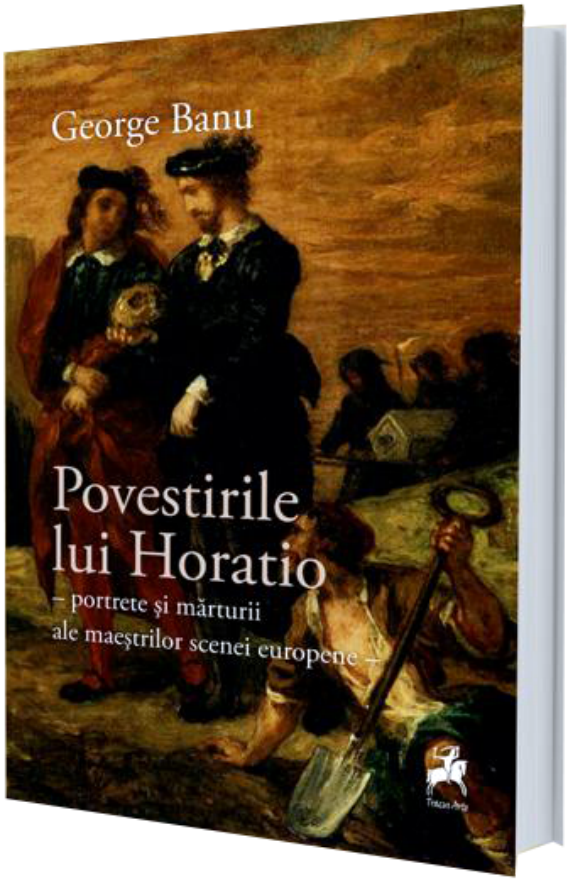
Spațiul luminos și „deschis vieții" al sălii mici de la Filarmonica sibiană a devenit un centru al întâlnirii, al dialogurilor (în) și despre teatru și portretele sale. Un astfel de moment a fost prilejuit de lansarea celei de-a patra cărți pe care George Banu o publică în România în decursul acestui an, *Povestirile lui Horatio – portrete și mărturii ale maeștrilor scenei europene* (Editura Tracus Arte), prezentată în fața unui public numeros și în prezența autorului, a editorului și a unui „personaj" important din distribuția cărții. Georges Banu, Ioan Cristescu (directorul Muzeului Literaturii Române și Directorul Editurii Tracus Arte) și Eugenio Barba sunt cele trei prezențe obligatorii ale triadei autor-editor-personaj, cei care au recreat în fața noastră condițiile ideale, providențiale ale acestei întâmplări cu oameni și amintiri, ale acestei rememorări afective ale unor întâlniri memorabile, atât umane, cât și teatrale, culturale.

Din mărturisirile autorului descoperim cum un element fatidic, o piedică în calea întâlnirilor fizice așa cum a fost și mai este, din păcate, contextul pandemic actual, a favorizat replierea în sine, în propria interioritate, dând sens, astfel, introspecțiilor interioare, a acelui *voyage* în memoria teatrală, în reconstituirea afectivă, întotdeauna amicală și niciodată pur socială, convențională a unor dialoguri exemplare. Câți dintre noi se pot oare lăuda cu această lejeritate a dialogului, cu această calitate imbatabilă a „ascultării celuilalt", a creării acelui context intelectual și emoțional unic și irepetabil al confesiunii unor artiști de renume, transformate în portrete demne de clasicism de eleganța și elocvența scrisului unui eseist dublat de verva marilor povestitori, cum este Georges Banu? Poate, nu întâmplător, Ioan Cristescu a folosit pentru a descrie această nouă apariție editorială sintagma „un volum de povestiri pe tema dialogului". Georges Banu scrie mereu în speranța că cel care va citi va intra în dialog cu el, dar și cu personalitățile artistice-personaje evocate în aceste portrete de o eleganță clasică și care depășesc cu mult stadiul unor grafii aleatorii, dobândind o corporalitate *juteuse* ce le situează în galeria unor adevărate „exerciții de admirație". Foarte inspirat, Georges Banu le numește „exerciții de însoțire, de acompaniament". Autorul care a mai scris atâtea cărți despre memoria teatrului, dar și despre *teatrul memoriei*, și-a auto-conferit acest rol privilegiat dar și atât de *contraignant* al prietenului lui Hamlet, Horatio, doar din această postură calitățile și pasiunea, devotamentul pentru teatru au putut favoriza apropierea extraordinară pe care avut-o și o are față de marii regizori ai scenei europene și universale: Grotowski, Brook, Radu Penciulescu, Antoine Vitez, Eugenio Barba, Kantor, Strehler, Patrice Chéreau, Peter Stein, Ariane Mnouchkine, Anatoly Vasiliev, Warlikowski, Robert Wilson, Andrei Șerban, Pippo Delbono, Felix Alexa, Wajdi Mouawad, sau tot atâția creatori, artiști, care, asemenea lui Hamlet, au încercat să reconstituie un mister.

Nu unul al morții ca în cazul personajului shakespearian, ci unul al vieții, al teatrului înțeles ca o a doua viață, un *joc secund* subsumat marelui joc al vieții. Tot asemenea ilustrului personaj înzestrat cu înțelepciune, Georges Banu a excelat în critica de acompaniament sau în ceea ce teoreticienii literari numesc „critică de proximitate", asumându-și o mare libertate și, totodată, un risc (asumat în totalitate) de a nu se lăsa influențat de modele și mode unice, de influențe sporadice și vremelnice, alegând mereu arbitrar sau nu, diversitatea, calitatea: „Dacă se regăsesc aici nume și povestiri multiple, aceasta se explică prin atracția mea pentru diversitate cuvintelor, a practicilor scenice (...) Mi-a fost imposibil să mă pasionez pentru un model unic și să-i atribui o valoare exemplară, să fac din el

idealul teatrului pe care-l așteptam... Am fost sedus, iar nu captiv, motiv pentru care am căutat peste tot, iar această indecizie este explicată în suita de povestiri reunite aici."

Georges Banu a înțeles, poate mai bine decât oricine, că gândirea teatrală este una predominant orală, gândirea regizorului, prin excelență, este una imediată și devine astfel, supusă perisabilității, dacă nu este „înmagazinată" corespunzător. Ocupațiile artistice ardente, sfiala și o anumită pudoare, poate lipsa de meșteșug scriitoricesc i-a împiedicat pe unii dintre marii creatori ai teatrului să-și scrie singuri aceste mărturii, de aceea harul și talentul de „culegător" al marelui critic i-a predispus la confesiune, la mărturii sincere, la aforisme și idei juste despre viață și teatru, lipsite de orice cabotinism sau tezism și, astfel, au apărut aceste cărți-portret, aceste cărți de interviuri: „Cartea de interviuri e o carte în care gândirea orală se convertește în scriere, carte în care fragmentele sunt reunite, carte ce afirmă o identitate în acțiune."
Dincolo de substanța vie, aforistică, de miezul de înțelepciune, există la această carte, bucuria dialogurilor trecute, dar mereu vii, plăcerea întâlnirii a-temporale și a-spațiale cu celălalt. Pentru toate aceste motive și pentru alte, câte oare, descoperite la lectura acestei cărți atașante, putem afirma că mai mult decât o sumă de portrete și mărturii ale maeștrilor scenei contemporane, este o carte de eseuri în stilul iluștrilor predecesori ai clasicismului francez, stanțe și nu fresce, distilări pline de substanță și nu expoziții diluate.



Ritualuri futuriste pentru evadarea dintr-un prezent numit „discriminare”

de Beatrice Lăpădat

Cum poți să duci demn o luptă cultural-politică, atunci când contextul social te așază, mai degrabă, de partea celor lipsiți de putere și de vizibilitate? Cum acționezi, însă, atunci când lupta se complică până în punctul în care nu mai poți discerne între aliați și inamici, iar scindarea între instinctul de conservare și dorința de a demola un sistem strâmb îți fragmentează identitatea? Acestea sunt câteva dintre întrebările la care încearcă să răspundă *Romacen – Vremea Vrăjitoarei*, prezentat în FITS Online în 21 august într-o formulă de spectacol-lectură de către Compania Giuvlipen, fondată de Mihaela Drăgan, artistă romă și activistă.

Cheia fundamentală în interpretarea acestui demers se numește *Roma futurism* și constituie conceptul prin care Mihaela Drăgan, inspirată de mișcarea afrofuturistă și de modele personale precum Angela Davis sau Maya Angelou, caută să elibereze figura femeii rome din scenă de stereotipurile (din nefericire) încă frecvent vehiculate în spațiul românesc, așa cum a mărturisit în discuția post-lectură cu criticul Octavian Saiu. Acolo unde societatea română pare încă stângace în asumarea și remedierea unui trecut plin de violență la adresa comunității rome, artista multidisciplinară privește spre *Roma futurism* ca răspuns la o ignoranță colectivă în raport cu rasismul și caută să ofere instrumente de revendicare a unei recunoașteri sociale juste, făcând din subiectul rom un agent nu doar autonom, ci și deținător de putere.

Romacen – Vremea Vrăjitoarei a avut premiera în 2019, la Teatrul Andrei Mureșanu din Sfântu Gheorghe, fiind prezentat în FITS într-o formulă mai scurtă de lectură. Prezenta versiune începe direct cu procesul lui Kali, o tânără cyber-criminală, acuzată de către camaradele ei de faptul că, acționând individual, ar fi pus în pericol integritatea grupului. Cele șase vrăjitoare rome și specialiste în hacking au ca țintă atacuri cibernetice îndreptate împotriva unei Mari Britanii în care rasismul și politicile segregaționale se multiplică vertiginos, drept consecință a Brexitului. Partea cea mai dificilă în desfășurarea acestor operațiuni nu o constituie, însă, fentarea și sabotarea inamicului (anume o societate încă profund patriarhală și discriminatorie), ci ambiguizarea noțiunii de inamic pe care autoritățile o pun în acțiune prin interogatorii lungi și epuizante, dar și prin semănarea îndoielii în forța grupării lor fondate cândva pe încredere. Între denunțuri reale sau inventate, între subtila tortură psihologică venită din exteriorul grupului și prăbușirea încrederii reciproce în momentele cele mai critice, „tehno-vrăjitoarele” trebuie să hotărască dacă mai au resursele necesare pentru a-și continua lupta într-o lume dominată de ființe care nu le seamănă și nici nu sunt interesate să le asculte, sau dacă se retrag în mod decisiv și definitiv în spațiul virtual paralel Romacen, „lumea noastră ideală”. Conjugarea dintre tehnologie și ritual, la care se adaugă și câteva inserții pline de umor

exorcizant, se dovedește însă câștigătoare, victorie celebrată de combatante printr-un moment coral de scandare și mișcare în stil rap.

În formula de lectură în care a fost prezentat în cadrul FITS, *Romacen* este lipsit de efectele spectaculoase și tehnologic rafinate care abundă în performance-ul coordonat de regizoarea Tina Turnheim. O propunere cu atât mai fericită, cu cât o astfel de abordare îi facilitează spectatorului înțelegerea și asimilarea unui discurs verbal și performativ încă rar pe scena românească. Rămânem astfel cu imaginea puternică a șase corpuri feminine diferite la nivelul configurației, al culorii, dar și al mijloacelor de expresie artistică. Ioana Costea, Mihaela Drăgan, Nicoleta Ghiță, Fatma Mohamed, Zita Moldovan și Anca Pitaru funcționează în scenă conform principiilor Romacen, respectiv Giuvlipen: egalitatea și solidaritatea nu sunt doar revendicări așteptate din exterior, ci și un mod de funcționare în interiorul grupului. Fiecare actriță beneficiază de un spațiu egal de exprimare și nimeni nu domină scena prin efecte stridente de joc.

Ulterior transmisiunii spectacolului, publicul s-a putut bucura, așa cum am amintit deja, de o conversație online instructivă și constructivă între Mihaela Drăgan și Octavian Saiu, deschisă de către Constantin Chiriac, în calitatea sa de director al Festivalului. Întâlnirea dintre cei doi interlocutori e o mărturie a forței dialogului într-un context în care diferențele de profil demografic dintre cei doi ar avea într-un alt context șanse să producă distanțe mai degrabă decât interferențe. Într-o atmosferă de respect reciproc și cordialitate, Octavian Saiu a invitat-o pe Mihaela Drăgan să povestească despre parcursul și influențele sale, despre rezidențele în Asia unde s-a documentat pe marginea diferitelor practici șamanice, despre dezamăgirile inerente, dar și împlinirile pe care rolul său de deschizătoare de drumuri în art performance-ul românesc le-au putut genera. Discursul onest al artistei ne demonstrează, încă o dată, cât de puțin riscăm să înțelegem din istoria celuilalt, chiar și atunci când ne credem toleranți și progresiști, dacă ratăm să ne angajăm într-un exercițiu sistematice de ascultare și comunicare în spiritul celui dirijat de Octavian Saiu. Dezvoltând interesul său pentru *Roma futurism* printr-o sumă de referințe cultural-istorice pe care nu avem spațiu să le expunem aici, Mihaela Drăgan m-a condus către o pistă de receptare a spectacolului pe care nu o aveam în minte în momentul vizionării. Vorbind despre figura vrăjitoarei și despre forța pe care aceasta o încarnează în societățile în care a fost torturată și anihilată din cauza statutului său de femeie-„amenințare”, actrița a adus în discuție și imaginea romilor nomazi. Artista ne-a amintit că aceștia aduceau cu ei, în primul rând, forme noi de cunoaștere în spațiile pe care le traversau, sugerând astfel potențialul de creștere a comunității prin mobilitate și fluiditate permenante. În Romacen, tehnologia este cea care înglobează aceste noi potențialități de cunoaștere și de dezvoltare a forței comunitare; toate soft-urile, toate programele și toate inovațiile tehnologice cuprinse în spațiul utopic de aici nu sunt, până la urmă, altceva decât un refuz al stagnării și o sabotare a amorțirii în omogen. Între ritualuri cyber dintr-un viitor incert și transmutări corporale în virtual, *Romacen – Vremea Vrăjitoarei* ne amintește că dispunem cu toții, *aici și acum*, cu tehnologie sau fără, de posibilitatea vindecării colective de morbul excluziunii și al segregării.

Salba dracului

De la Alecsandri la Dabija: regia, o viziune "corectă" de la text la mizanscenă

de Alba Stanciu

Montarea unui text comic, *Iorgu de la Sadagura* sau *Nepotu-i salba dracului*, ce aparține tradiției valoroase a dramaturgiei românești, demonstrează resurse „solide" destinate teatralității, în stilul foarte personal al regizorului Alexandru Dabija. Recognoscibilele coduri ale spectacolului „clasic", mereu apreciat, cu care a fost familiarizat publicul pentru o perioadă importantă a secolului trecut, etalează în continuare o vitalitate și valabilitate mereu actuală.

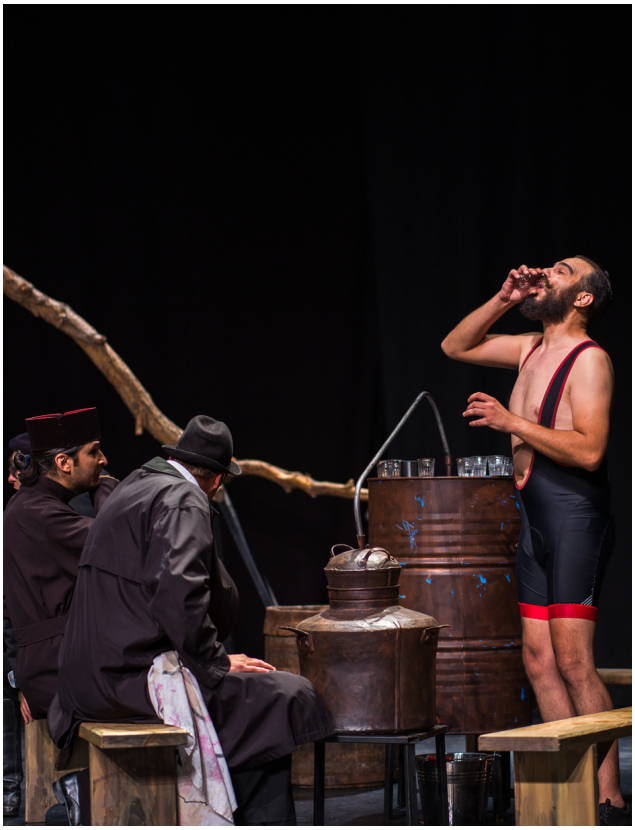
Stilul mizanscenei înseamnă, mai presus de toate, atenția prelucrării detaliului textual, a situației comice, care valorifică histrionismul interpretului, formulele de ansamblu a grupului de persoane, efectul teatral-coristic menit „plinătății" sonore a spațiului. Acestă formulă viguroasă și amplă cu situații a spectacolului *Salba dracului* este asociată cu modelul teatrului românesc din perioada marilor valori ale scenei, aceasta fiind direcția vizată de stilul „meticulos" al mizanscenei, asociată cu numele regizorului și scenografului Alexandru Dabija.

Imaginea decorului, cadrul „confortabil" privirii, înseamnă un teatrul încadrat de atmosferă, favorabil cursului firesc al evenimentelor scenice. Spectacolul din repertoriul Teatrului Dramatic „Fani Tardini" din Galați este, fără îndoială, axat pe relația dintre actor și cuvânt, pe valorațiile corporale ale personajelor care oferă textului formă, consistență și coloratură. Dinamismul situațiilor însoțește compozițiile scenice, conflictele de obiective, susținând narativul piesei lui Vasile Alecsandri. Regizorul plasează tema piesei într-o dimensiune etern valabilă, subliniază problema moravurilor, creionează imaginea societății timpului scriitorului, fixând „piloni de rezistență" și mai ales de descifrare în imaginea contemporană. Comicul care însoțește concepția montării este, totodată, liantul dintre atitudinea unei clase sociale pseudo-intelectuale din secolul XIX (leitmotiv în dramaturgia lui Alecsandri) legată de fenomenul ridicol al „bonjourismului". Deși este o etalare a carențelor culturale în societatea timpului, Dabija creează rezonanțe etern recognoscibile în mai multe perioade ale culturii românești și, mai ales, în actualitate. Este, așadar, vorba de un teatru al codurilor valabile, a jocului de confuzii menit să demaște valori inferioare, de la mentalitate la limbaj.

Regia subliniază aceste aspecte menținând acuratețea poveștii, mizând pe realismul ancorat în pretențiile teatrului românesc ce garantează calitatea mizascenei, gândită ca și corectitudine față de text. Comicul specific regizorului Alexandru Dabija aplică variate formulele de exploatare ale teatralității interpretării, centrată pe arta actorului, în care excelează interpreții Nicu Mihoc (Enachi Damian) și Florin Toma (Iorgu, nepotul lui Damian), construind formule continuu ascendente ale tensiunii situațiilor, suportul necesar etalării virtuozității histrionului centrat pe expresia textului comic.

Situațiile scenice oferă o paletă largă de exploatare a codurilor teatrale, investigând ironia de situație, coloratura interpretării textului prin care sunt vehiculate și subliniate probleme grave de ordin social și cultural.

Prezența spectacolului gălățean în spațiul larg al *Fabricii de cultură* generează stări „relaxate”, implică imagini tradiționale românești, procesiuni carnavalești coregrafiate, ce stabilesc pulsul dinamic, culminații în momentele de recitativ, care „colorează” declamația, valorifică teatral accentul moldovenesc, inserează ritmuri ale versificației și formule antrenante ale „muzicii”, toate acestea reprezentând punctele de sprijin ale dimensiunii comice a spectacolului, construind un efect de catharsis parodic eminamente românesc.



Regia comediei lui Vasile Alecsandri oferă nu numai un spectacol cu dinamism rafinat, în care prioritatea este relația dintre actor, text și obiectiv scenic, dar, mai ales, etalează un model al rezistenței tipului de teatralitate în preferințele audienței. Este căutată autenticitatea vechiului teatru, generând o producție care lansează tentative de reconstituire și reevaluare a repertoriului românesc, echivalențe de sensuri, trecut-prezent și extensii în actualitate.

Este evidentă gândirea regizorală a lui Dabija din direcția practicii scenice ca actor, mizând pe spectacolul logic al scenei și expresivității corpului în momentul interacționării cu alte personaje. Regia și scenografia lui Alexandru Dabija confirmă nevoia de clasicitate a spectacolului, de înțelegere a textelor prin sensurile respectate de mizanscenă, de lucrul cu actorul, de explorare a multiplelor niveluri de sens generate de spectacol și comedie, mizând pe esențiala relație de susținere reciprocă între performer și audiență.

Asta da, Acrobații la Superlativ!

de Doriana Tăut

Sezonul italian din cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu a debutat cu spectacolul de stradă *Acrobații la superlativ*, un regal de performanță și umor care a reușit să energizeze publicul dornic de mișcare, o co-producție Kenya-Italia, marca Circo e Dintorni.

Pulsația energetică a spectatorilor FITS 2021 a fost dublată anul acesta de evenimentele pandemice din ediția anterioară, motiv pentru care spectatori de toate vârstele au umplut străzile urbei din prima zi a festivalului, reîntâlnind cu multă bucurie performance-urile stradale cu care au fost răsfățați, an de an, despre care de-abia acum ne dăm seama cât de mult au lipsit...

Un ritm, o respirație, ridicări de umeri în sincron, puțin mister și multe zâmbete fără mască... așa a început spectacolul celor de la The Black Blues Brothers, inspirându-ne inițial atmosfera anilor '30 și a filmului mut care a surprins publicul acelor perioade. Curând, însă, realizăm că nu a fost decât un joc de imagine, căci bine-cunoscutul soundtrack al musical-ului din anii '80, *The Blues Brothers*, ne introduce simplu și curat în poveste. Alexander Sunny este regizorul din spatele performance-ului *Acrobații la superlativ*, artist bine-cunoscut pentru producțiile coregrafice de excepție ce epatează prin acrobațiile riscante.

Cei cinci artiști de origine kenyană ne-au întâmpinat zâmbind de cum am pășit în piața Habermann, spațiu spectacular tânăr, dar cu o versatilitate perfect acordată Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, ce permite transformarea ocazională a publicului în actori involuntari, în funcție de unghiul privitorului, așa cum este firesc să se întâmple în spectacolele stradale. Interacțiunea cu spectatorii a fost una intensă și de această dată, perfect condusă de artiștii care au făcut dovada talentului lor, nu doar prin acrobațiile surprinzătoare realizate impecabil, cu o ușurință și fluiditate de invidiat, dar și prin intervențiile umoristice ce, adesea, au implicat reacțiile imprevizibile ale copiilor din primele rânduri. Atât de firesc a fost extinsă joaca dincolo de spațiul scenic, încât la fel de firesc scena a fost străpunsă de micii spectatori, necunoscători ai protocoalelor teatrale, cei care simt că strada le aparține și care lasă teatrul să fie parte din viață, la fel de natural ca orice alt joc frumos.

Totuși, radioul vechi ce se strica din când în când, amplasat strategic în colțul scenei, ne amintește discret că suntem martori ai unei reinterpretări artistice a unui blockbuster renumit și recunoaștem subtil elementele de poveste care ne dau siguranța unei narațiuni știute. Acestea sunt momentele în care geniul regizoral ne surprinde din nou: un joc al manșetelor și gulerelor albe, ce dansează parcă lipsite de conținut pe peretele complet întunecat al scenei, efect aproape imposibil de obținut în aer liber, sub luminile unei urbe efervescente cum este Sibiul în timp de FITS. La o schimbare de ritm, scena parcă redimensionată prin efecte de lumină, ne aduce din nou în barul anilor '80, în care pare că muzica nu se oprește niciodată și unde angajații poate că își fac de cap după ora închiderii: sărituri fantastice de coardă într-o viteză greu de urmărit, piramide umane desprinse din lumea circului, salturi, dublu salturi, triplu salturi, toate executate lejer, fără pârghii de siguranță sau covoare scenice semi-moi... toate acestea fac deliciul publicului încântat care, exclamă la fiecare acrobație, contribuind la augmentarea suspansului, dar și a exuberanței. Poate că le era dor de teatru, oricum va fi el, dar, cu siguranță, acest public sincer și avizat deja, constituie cel mai important barometru al unui performance reușit, iar cei de la The Black Blues Brothers au trecut testul cu brio. Urmează să mai performeze și în serile ce vor urma, probabil la fel de frumoși și la fel de bucuroși să fie aici pentru ca da... onoarea este atât a noastră, că i-am putut privi, cât și a lor, căci ne-au putut bucura cu talentul lor. Altfel de ce ne-ar fi aplaudat pe noi, spectatorii, la final?...

Sezonul italian de-abia a început, dar spiritul unui popor ce are cultura spectacularului în sânge nu ne poate dezamăgi, așa că haideți să savurăm fiecare moment de panem et circensis!

Fever Dream. Ritualul, metaforă corporal-emoțională

de Anca Spătaru

Aflându-se la granița dintre genuri/sexe și nu numai, spectacolul Fever dream se identifică ca format cu cel de *one person show*. Reprezentația reprezintă o declarație de sinceritate față de performer, dar și față de spectator. Privind „radiografia" spectacolului, este vizibilă etalarea sensibilității umane, a stării vulnerabile, unde suferința, fricile, neliniștea, îndoielile și vinovăția devin metafore pentru osatura umană. Este vorba de o mărturie a sinelui care vreme îndelungată a fost ascuns și îngropat în ciuda sentimentelor care dictau opusul realității.

Ritualul este o trasncendență, o căutare a propriului eu, ascuns în profunzimea persoanei. Cuvintele care definesc genurile masculin și feminin sunt menționate discret, mai mult decât atât, al doilea termen fiind limitat la formula sa corporală, prezentă pe tot parcursul reprezentației. Este o căutare continuă ce poate să nu ajungă niciodată la o definire absolută și irefutabilă.

Sub lumina a patru reflectoare, reprezentația se desfășoară limitat spațial. Un scaun este plasat semi-central și va „trăda" emoțiile ce vor fi transmise de către artist pe suportul sonor înregistrat vocal. Totul se desfășoară sub forma unui „reprezentații în reprezentație", având aspectul unui spectacol *playback*, căruia i se atașează emoții profunde, însă în „lipsa" sunetului. Sentimentul dominant este pasiunea, intrată în transa ritualului, corporalizând fiecărui cuvânt. Persoana poartă o vestimentație caracteristică unei femei, tocuri cu platformă, rochiță scurtă de culoare verde pal și maieu de picior translucid. Această transluciditate împreună cu un contur strălucitor aflat la nivelul capului subliniază feminitatea.

Pe fondul suportului muzical ales cu grijă de către Scout, corporalitatea se așterne pe un pat „fortificat", ce contribuie la o imagine dublă a personajului feminin. Acesta este ritualul în care s-a „pășit". Mimica feței este definită de o expresivitate facială exacerbată care se sincronizează aproape perfect cu interpreta fondului sonor. Este o mimică artistică, impresionantă. Chipul este scos din context, iar prin intermediul musculaturii faciale, acesta creează un dans al ochilor, gurii și al obrajilor, formează un ansamblu coregrafic desăvârșit menit să exprime interiorul emoțiilor feminine.

Precizia este „cheia" reprezentației. Sincronizarea mimicii feței cu personajul feminin sonor ajută la desăvârșirea ritualului, creează un mediu aparte în care privitorul are acces la intimitatea cântăreței. Elementele de gestică fac ca latura feminină să devină un punctul central, de maxim interes, care deține capacitatea de a transmite profunzimea trăirilor.

Suportul sonor are puterea de a crea contextul, atmosfera. Muzica este suavă, dansantă, ritmică, asemenea unui spectacol de musical înregistrat, cu care artistului își acordă corporalitatea, evoluând prin similitudini între stilul de dans și stilul muzical. În ceea ce privește tehnica corporală, sunt executate mișcări specifice *Broadway*-ului, apar formule *step kick*, piruete, menținând contactul în permanență cu publicul.

Latura feminină este exploatată în cel mai mic detaliu. Fiecare gest al brațului, al membrului inferior sau al întreg corpului este însoțit de „dansul feței", ce se sincronizează cu fundalul sonor. Gestul este „plin" și, deși prestația artistică nu supune artistul la efortul de a cânta, autenticitatea este remarcabilă datorită gestului de inspirație al aerului în combinație cu „oboseala" unei „interpretări vocale" provocate de finalul puternic al unui cântec. La polul opus, un ritm lent și melodios „plantează" artistul pe scaun, unde sunt executate mișcări de brațe lente, *port de bras*-uri elegante, însoțite de privirea plină de emoție.

Odată cu parcurgerea cântecelor cu diferite subiecte, mai puțin relevante sentimentelor interioare ale artistului, finalul concertului coregrafic este totodată și finalul ritualului, un ritual în care se produce un schimb de sexe, o asumare a noii persoane, un *hop* parcurs în vederea noii identități, a redefinirii, a acceptării în profunzime a realității și totodată a persoanei devenite.

Finalul ritualului, camuflat sub forma unui spectacolul al unei cântărețe, ce a servit ca fundal sonor, aduce în prim plan persoana cea adevărată. Un suflet ce a primit la naștere un corp alb, de bărbat, cu care nu s-a identificat. Repercusiunile acestui fapt și-au pus amprenta încă din copilărie prin apariția suferinței profunde, a multor întrebări fără răspuns, a vinovăției și a singurătății. Spectacolul *Fever Dream* al lui Scout pune sub lumina reflectoarelor problema identității corporale în antiteză cu sentimentele și latura psihică a fiecărui individ în raport cu sinele, familia și, nu în ultimul rând, societatea actuală.

Forța iubirii

Despre iluzia libertății și fluiditatea umană

de Nicoleta Ion

Este un fapt cunoscut că în ultimii ani, discursul despre iubire și sexualitate a căpătat noi tonalități, mizând pe eliminarea stereotipurilor și a etichetelor restrictive, toate acestea fiind spuse în numele eliberării individului și a asumării propriei identități. Eliberarea și asumarea sexuală promit să facă loc iubirii, manifestării ei neîngrădite și în acord cu parametrii prezentului. Totuși, apare întrebarea dacă nu cumva aceasta din urmă a fost uitată în demersul de înțelegere a complexității omului actual și a sexualității sale; dacă o încercare de a eticheta un astfel de concept nu este sinonimă cu a-l limita și a-i minimiza caracterul său universal și fluid?

Prin ultima sa creație, *The Fluid Force of Love*, Jan Fabre provoacă publicul să pună sub semnul întrebării acest tip de iubire revoluționară, promisiunile și etichetele ei. Într-o atmosferă marcată de burlesc, nouă interpreți construiesc prin dans, vestimentație și discurs un caleidoscop al sexualității umane, aducând în prim-plan multiplele fațete ale acesteia. Are loc o „ieșire din dulap" în masă, „dulapul" numărându-se printre primele elemente atinse de ironie. Din aceste dulapuri de mături, șic sau divine, ies cei care se proclamă „cutremurul de gen", cei care dictează trendurile și termenii genului și care imită salutul nazist atunci când se mândresc cu faptul că media și sistemul sunt de partea lor. Ei sunt oamenii care suferă de „sindromul genului miraculos", profesorii și elevii acestei noi ere a corectitudinii politice și a nenumăratelor etichete. Jan Fabre nu se sfiește să ironizeze toate acestea prin creația sa. Intermezzo-urile dansante sunt succesiv manifestări ale noii libertăți, dar și străfulgerări ale tensiunii sufocante ce își face loc între atâtea compartimentări ale umanului. Mișcările lor alternează între ceea ce pare a fi un delir al materiei și paralizia sa. Momentele în care dansatorii par să piardă controlul propriului corp sunt succedate de clipe în care un soi de rigiditate pare să le cuprindă trupurile, trec de la delir la tremur, de la a mima resuscitarea la a-și mima sinuciderea.

Întrebările celor doi interpreți ce poartă coifurile de hârtie: „De ce ar trebui oamenii să fie într-un fel sau altul? Suntem oameni, nu e suficient?", ranforsează impresia că la mijlocul drumului dintre esența naturii umane și nevoia de a o eticheta pentru a o înțelege mai bine, se produce un dezacord. În discursul interpreților, omul este numit „operă de artă vie" și se amintește de capacitatea sa de a fi orice vrea, se reamintește de faptul că se află într-o continuă schimbare creativă, în definitiv, că are un caracter fluid, ce este atribuit și iubirii. Viul scapă oricărei încercări de a-l categoriza, iar a-l analiza presupune inevitabil a-l imobiliza și implicit a-l omorî.

Dincolo de îndemnul adresat publicului de a se elibera de ideologie, discursul celor doi semnalează iluzia „ieșirii din dulap", iluzia libertății. Orbiți de mirajul unei astfel de promisiuni, cei care îi cad pradă pot constata că libertatea dobândită este doar un alt tip de constrângere. Din nou, frumusețea este propusă ca salvare. Omul este îndemnat să-și amintească de faptul că nici frumusețea, nici arta sau iubirea nu permit să fie constrânse, limitate și supuse unor reguli, iar singura eliberare adevărată poate veni doar dintr-o astfel de păstrare a purității în fața ideologiilor, a etichetelor ce amenință natura umană, în forma ei cea mai pură. Replica „Să nu fii nimic e o artă" capătă accente metafizice, fără a trimite la o renunțare la propriul sine, ci mai degrabă la nevoie de a-l hiperanaliza și compartimenta, ca pe un obiect lipsit de viață. Din piesă nu au lipsit momentele de natură metatextuală, ca replica „Teatrul viitorului este aici și acum", artistul explorându-și curiozitățile și dând glas întrebărilor sale prin intermediul piesei, ce nu menajează publicul. Acesta din urmă devine ținta întrebărilor, martorul dezvăluirilor și a durerilor exprimate prin dans. Așa cum interpreții dansează până la extenuare, publicul se afundă inevitabil în confuza căutare a libertății și a iubirii, iar singurul lucru pe care îl poate face este să simtă.

Ironia discursului despre nevoia de libertate stă în faptul că aceasta din urmă este pusă în slujba iubirii. Este nevoie de o analiză riguroasă a tuturor impulsurilor pentru a salva iubirea de limitările normelor dominante, însă iubirea, în mod inevitabil, aduce cu sine eliberarea de lume, ieșirea din lume și contopirea cu celălalt. Un astfel de detaliu este lesne de trecut cu vederea în contextul unei revoluții ce se folosește de ideologie pentru a categoriza un sentiment. Iubirea, cea pentru care se dă o astfel de luptă a genurilor, nu ține cont de gen, elimină granițele și anulează contradicțiile, și așa cum afirmă și Jan Fabre, prin creația sa, este fluidă.

Tonul ironic, ușor răutăcios pe alocuri, provocator și dezinhibat, nu umbrește vocea aproape idealistă a credinței în iubire. Eliberată de orice patetism, piesa încurajează publicul, încă din primele momente, să simtă ceea ce nu poate fi cuprins sau măsurat, să fie oameni înainte de a fi purtători ai unor etichete și adepți ai unor ideologii. Privitorii sunt încurajați să renunțe la a-și anihila viața prin compartimentări ale propriei ființe și să simtă forța infinită a iubirii, să exploreze tocmai această capacitate profund umană, pentru a-și regăsi propria libertate.

Inspecție în Moldova?

de Teodora Minea

Autoironia moldovenească este dusă aproape la extrem prin această montare a piesei *Revizorul* de N.V. Gogol. Atunci când singura ta armă împotriva realității este umorul, ajungi să o practici la superlativ. Acesta este și cazul Teatrului Satiricus din Chișinău, fondat și condus de Sandu Grecu. În regia artistică a directorului și a lui Alexandru Grecu, *revizorul* vine în Republica Moldova, iar inspectorul este trimis din Europa. Premiza de la care pornește conflictul este una simplă, ca în cazul oricărei comedii: clasa politică foarte coruptă află că este trimis un ordin de inspecție în orașul lor și toți politicienii se grăbesc să ascundă sub preș toate neajunsurile. În această situație bulversantă și bulversată, un turist este luat drept revizor și ghiftuit. Însă comicul nu stă doar în intrigă, cât și în capacitatea regizorului de a motiva acest comportament în spațiul său originar prin relația Republicii cu Europa. Ba, mai mult, prin tranziția dinspre comportamente particulare, specifice Rusiei secolului XIX, înspre cele generale, poziționate geografic aleator, comedia lui Gogol se desfășoară mai ales în planul realității, în momentul în care ieși din sala de spectacol. Prin textul său, dramaturgul rus nu doar că satirizează societatea al cărui observator era, dar sugerează și o ciclicitate, o repetabilitate a situațiilor prin nerezolvarea acestora într-un mod fundamental.

La Cazino Europa începe dezastrul și, ca de obicei, numai după ce funcționarii statului au început să se distreze. Un primar chel, scund și încovoiat oprește dansul la bară al fetelor și grupul funcționarilor pe jumătate îmbrăcați pentru a le da marea veste. Personajul colectiv al grupului de funcționari este o apariție de efect pe scenă, o masă compactă care parcă împarte același creier. Cu toții îmbrăcați în tonuri de cenușiu, postura lor nu era decât aceea a „capului plecat sabia nu-l taie”, mentalitate promovată chiar de primar prin modul său de a guverna.

Scenografic vorbind, singurul element static prezent în permanență pe scenă era o copie după *Cina cea de taină*, a lui Leonardo Da Vinci. Într-o contradicție puternică cu atitudinea vicioasă din toate punctele de vedere a personajelor, icoana reprezintă un simbol al valorilor promovate la nivel declarativ de societatea prezentată. Câteva paturi, puține scaune și taburete au întregit decorul și utilitatea lui. Scaunele din casa primarului sunt asemănătoare cu niște mici tronuri de purpură, ironizând reala funcție și putere a primarului. Spațiul de joc era înconjurat de șină de tren, pe care trecea trenul Bruxelles-Moscova, tren cu care ar fi trebuit să ajungă revizorul.

Turistul luat drept revizor, Arcadie Răcilă devine sufletul petrecerii și intră în jocul funcționarilor fără prea multă cazną. Îi câștigă foarte ușor de partea lui și își joacă cartea până la capăt, cât mai mult astfel încât să nu fie prins. La final pleacă cu toată mita primită în dulcele stil funcționăresc, lăsând oamenii cu ochii în soare, în așteptarea adevăratului revizor. Rolul, chiar dacă este bazat în mare parte pe stereotipuri, surprinde foarte exact contemporaneitatea și încearcă să o oglindească la o cât mai mare precizie. Elementele de modernitate din spectacol au întregit atitudinea ironică a imediatului și a kitsch-ului chiar și în artă. Secvențe extrascenice proiectate pe două ecrane anexe scenei, dansul la bară, jocul de lumini și dansul pe *Jerusalema* s-au integrat în estetica provincială și opulentă a spectacolului.

Relațiile dintre personajele lui Gogol prind contur abia cu ajutorul jocului actoricesc foarte alert, a atitudinii și a prezenței în spațiul scenic. Cu toate că textul nu a avut nevoie de niciun fel de modificări de structură, mesajul a fost accesibil pentru public, fiind exact acea radiografie aproape caragialiană a situației actuale cu care cu toții ne-am obișnuit. O parodie a unei situații fără sorți de izbândă, care nu se va rezolva niciodată fundamental, ci doar ascunsă sub „păstrăviori” și alte dezmățuri carnale.

ALPHA BANK

JTI ROMÂNIA

JTI este partener și susținător al marilor evenimente
și instituții culturale în România și peste tot în lume.

La JTI lucrează circa 45.000 de oameni,
reprezentând naționalități și culturi diverse, cu un potențial creativ excepțional.

LIDL
HUB
TEATRU
CU VIZIUNE NOUĂ,
EXPERIENȚE CU
INGREDIENTE
PROASPETE
SUNTEM ACOLO UNDE SUNT ȘI PIESELE DE TEATRU
ALE MOMENTULUI. HAI ȘI TU! SIBIU | 20 – 29 AUGUST
FITS

FESTIVALUL INTERNAȚIONALDE TEATRU DE LA SIBIU ESTE ORGANIZAT DE

TEATRUL NAȚIONAL RADU STANCA SIBIU

Primăria Municipiului Sibiu

Principalul finanțator al Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu

EVENIMENT REALIZAT CU SPRIJINUL

MINISTERUL CULTURII

MINISTERUL EDUCAȚIEI

GUVERNUL ROMÂNIEI

UNIVERSITATEA LUCIAN BLAGA DIN SIBIU

CO-ORGANIZATOR

INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN

ACȚIUNE CO-FINANȚATĂ DE

CONSILIUL JUDEȚEAN SIBIU

PARTENERI STRATEGICI

Liberté · Égalité · Fraternité RÉPUBLIQUE FRANÇAISE Ambassade de France en Roumanie

INSTITUT FRANÇAIS

UNITED STATES OF AMERICA EMBASSY

Ambasada Japoniei în România

EU JAPAN Fest

100 ROMANIA - JAPAN

British Embassy Bucharest

BRITISH COUNCIL

Konsulat der Bundesrepublik Deutschland Hermannstadt

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Ambasada Elveției în România

Swiss Sponsors' Fund România

SWISS ARTS COUNCIL prohelvetia

Wallonie - Bruxelles International.be Délégation Bucarest

Ambasada Austriei București

forumul cultural austriac

GOETHE INSTITUT

Embajada de España en Bucarest

Cooperación Española

AC/E ACCIÓN CULTURAL ESPAÑOLA

中华人民共和国文化和旅游部 MINISTRY OF CULTURE AND TOURISM OF THE PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA

中华人民共和国驻罗马尼亚大使馆 Ambasada Republicii Populare Chineze în România

ISRAEL Embassy of Israel BUCHAREST

EVENIMENT REFLECTAT DE

euronews.

TV5MONDE

PARTENERI MEDIA

PROPAGARTA · METROPOLIS · ODA DE SIBIU · 365 · URBAN · AGERPRES · România Pozitivă · STRADA CETĂȚII · MUNTEANU · UBER TATEA · DC · mediaTRUST · Biz · zile și nopți · CapitalCultural. · Tribuna · Turnul Sfatului · știri de Sibiu · Mesagerul · Sibiu 100% · STAR · #goodtime · monitorul.ro · SPECTACOLA · ELLE · ART MEDIA · știri iaspora · ARTFM · SIBIU CITY APP

CO-PRODUCĂTORI

TVR

Radio România

PARTENERI OFICIALI

BRD GROUPE SOCIETE GENERALE

DEDEMAN DEDICAT PLANURILOR TALE

UniCredit Bank

PARTENERI PENTRU SANATATE

SERVICIUL MEDICAL MedLife

DENT ESTET The Leading Dental Centers of Romania

Polisano CLINICI

PARTENER PRINCIPAL

LIDL

meriți să fii surprins

BELLAROM. CAFEAUA OFICIALA A FESTIVALULUI

PARTENER SPECIAL

JTI

PARTENER DE TRADIȚIE

Raiffeisen BANK

Banking așa cum trebuie

PARTENER AL THERME FORUM

THERME BUCUREȘTI

PARTENER AL SEZONULUI DE STRADA

BANCA TRANSILVANIA

BT

PARTENER DE MOBILITATE

AUTOKLASS Official home of Mercedes-Benz

PARTENER AL BURSEI DE SPECTACOLE ȘI AL PROGRAMULUI DE VOLUNTARIAT

ALPHA BANK

VINURILE OFICIALE ALE FESTIVALULUI

CRAMA OPRIȘOR

BEREA OFICIALA A FESTIVALULUI

URSUS Breweries

SPONSORI

GLS

VACCIN LIVE powered by smartscan integrating technology

AQUA CARPATICA

KeepCalling

Lenovo

CEC Bank

Tulipa

Google Arts & Culture

HEIDI

hama

Lime

FITS

ediția a XXVIII-a
20/29 august
#FITS2021

Primăria Municipiului Sibiu

Principalul finanțator al Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu

23 AUGUST

BILETE: 100/60 RON

18:00 | 1h25min | TNRS - SALA MARE

12+

CĂLATORIILE LUI GULLIVER/GULLIVER'S TRAVELS

TEATRUL NAȚIONAL "RADU STANCA" SIBIU

DUPĂ: JONATHAN SWIFT

REGIA: SILVIU PURCĂRETE

ROU

SPECTACOL PREZENTAT ÎN LIMBA ROMÂNĂ, TRADUS ÎN LIMBA ENGLEZĂ

TEATRUL NAȚIONAL RADU STANCA SIBIU
FONDAT ÎN 1788

Raiffeisen BANK
Banking așa cum trebuie

INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN

www.sibfest.ro

ACCESUL PUBLICULUI LA SPECTACOLELE DIN CADRUL FESTIVALULUI INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU SSE FACE EXCLUSIV PE BAZA UNUI BILET VALID. ACESTA SE POATE ACHIZIȚIONA DE LA AGENȚIA TEATRALĂ DIN SIBIU, STR. NICOLAE BĂLCESCU NR. 17 SAU ONLINE, DIRECT DE PE WWW.SIBFEST.RO, LA ACELAȘI PREȚ DIN AGENȚIE. LA CUMPĂRAREA BILETULUI DE PE PLATFORMA WWW.ENTERTIX.RO, PREȚUL VARIAZĂ ÎN FUNCȚIE DE OPȚIUNILE CUMPĂRĂTORULUI LEGATE DE TIPĂRIRE ȘI LIVRARE. ÎN LIMITA LOCURILOR DISPONIBILE, SE POT ACHIZIȚIONA BILETE ȘI ÎN SEARA SPECTACOLULUI, CU 30 DE MINUTE ÎNAINTE DE ÎNCEPEREA REPREZENTAȚIEI. PENTRU SPECTACOLELE DIN CADRUL FESTIVALULUI NU SE POT FACE REZERVĂRI DE BILETE, LOCUL ÎN SALA DE SPECTACOL FIIND GARANTAT DOAR PRIN CUMPĂRAREA BILETULUI. INTRAREA ÎN SALA DE SPECTACOL DUPĂ ORA DE ÎNCEPERE A EVENIMENTULUI, AȘA CUM APAREA ACEASTA TIPĂRITĂ PE BILET, NU ESTE PERMISĂ. NEPREZENTAREA LA TIMP LA SPECTACOL NU DĂ DREPTUL LA RAMBURSAREA BILETULUI SAU LA UTILIZAREA SA LA O REPREZENTAȚIE ULTERIOARĂ.
ESTE INTERZISĂ FOLOSIREA TELEFOANELOR MOBILE, A APARATELOR FOTO, PRECUM ȘI A CELOR DE ÎNREGISTRARE VIDEO SAU AUDIO PE TOATĂ DURATA DE DESFĂȘURARE A EVENIMENTULUI. PROGRAMUL DE EVENIMENTE AL FESTIVALULUI INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU POATE FACE OBIECTUL UNOR MODIFICĂRI. VARIANTA ACTUALIZATĂ A PROGRAMULUI ESTE DISPONIBILĂ PE WWW.SIBFEST.RO