



APLAUZE

NR. 3 / 2021 / 22 AUGUST



Principalul finanțator al Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu



Aplauze Nr. 3 / 2021 / 22 august

Editor: Ion M. Tomuș

Diana Nechit, Alba Stanciu, Adriana Bârza-Cârstea, Andrei C. Șerban, Eliza Cioacă, Anca Spătaru, Dinu-Andrei Neagu, Beatrice Lepădat, 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 | Cavalerul înflăcărat |
| 06 | Moartea, ce mare plăcileală! |
| 08 | Despre teatru și alți demoni |
| 10 | Ave Maria - a da viață morții |
| 12 | Plugarul și moartea |
| 14 | Un dialog despre tragic și mister |
| 15 | Legături primejdioase |
| 17 | Octavian Saiu în dialog cu Data Tavadze |
| 18 | Spectacolele Abracadabra |



Cavalerul înflăcărat

de Ion M.
Tomuș

Fără nici un fel de îndoială, numele lui Francis Beaumont nu mai spune astăzi prea multe pentru publicul larg. Jucat pentru întâia dată în 1607, textul reprezintă o satiră la adresa romanelor cavaleresti, care nici acestea nu mai sunt, de secole bune, o componentă de actualitate a consumului cultural. Care poate fi, în acest context, interesul pentru un asemenea text?

În primul rând, spectacolul lui Declan Donnellan lansează o serie de întrebări cu privire la principiul de funcționare a convenției teatrale. De exact o sută de ani, de când Luigi Pirandello a scris *Sase personaje în căutarea unui autor*, părea că procedeul teatrului în teatru a fost definitiv descompus și că i s-ar fi epuizat toate posibilitățile de exploatare scenică. Interesul lui Donnellan pentru analiza și exegезa scenică a *Cavalerului înflăcărat* se prezintă în fața publicului în cea mai pură formă a postmodernismului: ironizând fenomenul contemporan, jucându-se cu numeroasele referințe care se configurează în spațiul de joc și punând sub semnul întrebării elementele componente ale formei dramatice.

În prima scenă din spectacol, actorii intră și își duc în brațe scaunele, pregătindu-se pentru reprezentarea *Neguțatorului din Londra*, dar sunt repede întrerupți de un cuplu din public, trecuți amândoi de prima tinerețe, care se ridică din sală, invadază spațiul de joc și își cer „drepturile”. Al patrulea perete este, deci, repede spart, teatrul în teatru devine un procedeu cu tendințe imersive, căci cei doi au un nepot, în ultimul rând al sălii, care este „foarte talentat”, face deliciu tuturor reuniunilor de familie și merită (mai precis trebuie) să fie folosit pe scenă. Trebuie să i se dea ocazia și șansa să joace. În definitiv, cei doi își impun nepotul: au plătit bilet, prin urmare este dreptul lor ca spectatori, care finanțează actul de cultură, să emită pretenții, să fie virulenți, să dea lecții, să spună actorilor ce și cum trebuie făcut. Ei bine, acesta este momentul în care spectatorul se desprinde de posibilitatea unei analogii cu situația din piesa lui Pirandello și începe să fie conectat la actualitatea (de peste secole) a *Cavalerului înflăcărat*. Dacă, în 1607, piesa era o satiră la romanele cavaleresti, ca expresie a *mainstream-ului*, acum, satira se îndreaptă spre tendințele actuale din teatru și din artele spectacolului,



indiferent că sunt cele care regleză principiile sale estetice, sau de cele mai generale, poate mai tehnice, care țin de orientare, receptare, repertoriu. Evoluția paralelă a mai multor fire narrative care converg, toate, înspre același nucleu, este focusată de către Declan Donnellan pe cele două personaje care trec din sala de spectacole în scenă, dintr-o realitate în alta. Salt peste timp și plonjare în aici și acum, apropos de jocul cu nivelurile de realitate: ei îi sună telefonul mobil, la care răspunde agitată și grăbită: „Nu pot vorbi acum, sunt la Sibiu, dragă! Da, închipuie-ți că nu am găsit nimic mai bun de făcut în orașul acesta decât să mergem la teatru!”.

De fapt, ceea ce reclamă cuplul burghez, de băcani, este reprezentarea unui spectacol care să surprindă nuanța adevărată a naturii și firii umane. Nici nu este de mirare revolta și indignarea lor, invadarea spațiului de joc, în contextul în care acesta era populat de imaginea monotonă (și, poate, deja, clișeu) a actorilor care străbat scenă în diferite direcții, în diferite ritmuri, așezând scaunele. La fel, structura cubică din scena în care actorii se pregătesc să joace *Neguțatorul din Londra* poate fi tot o expresie a nivelului de saturare față de anumite tendințe din scenografie, de pildă.

Scenele se succed rapid, ritmul este alert, energiilor actorilor din spațiul de joc sunt excelente instrumentate și dozate. Dramele mari (care rezultă din temele majore ale textului) se conjugă și se îmbină cu dramele mici: povestea de iubire dintre cei doi spectatori, cu binele și cu răul pe care îl împart, cu jignirile gratuite, cu împăcările, cu iubirea lor.

În rest, dincolo de toate acestea, rămâne jocul actorilor... Posibilitățile și mijloacele de expresie ale actorilor de la Teatrul Pushkin din Moscova conferă semnificații complexe satirei și, mai mult decât atât, o potențează. Prezența scenică impecabilă, precum și capacitatea de a-și reclama drepturile, dar și către sală, sunt mai degrabă rodul unei tradiții bine cunoscute, cât și o conștientizare a problematicilor intime din text și subtext.

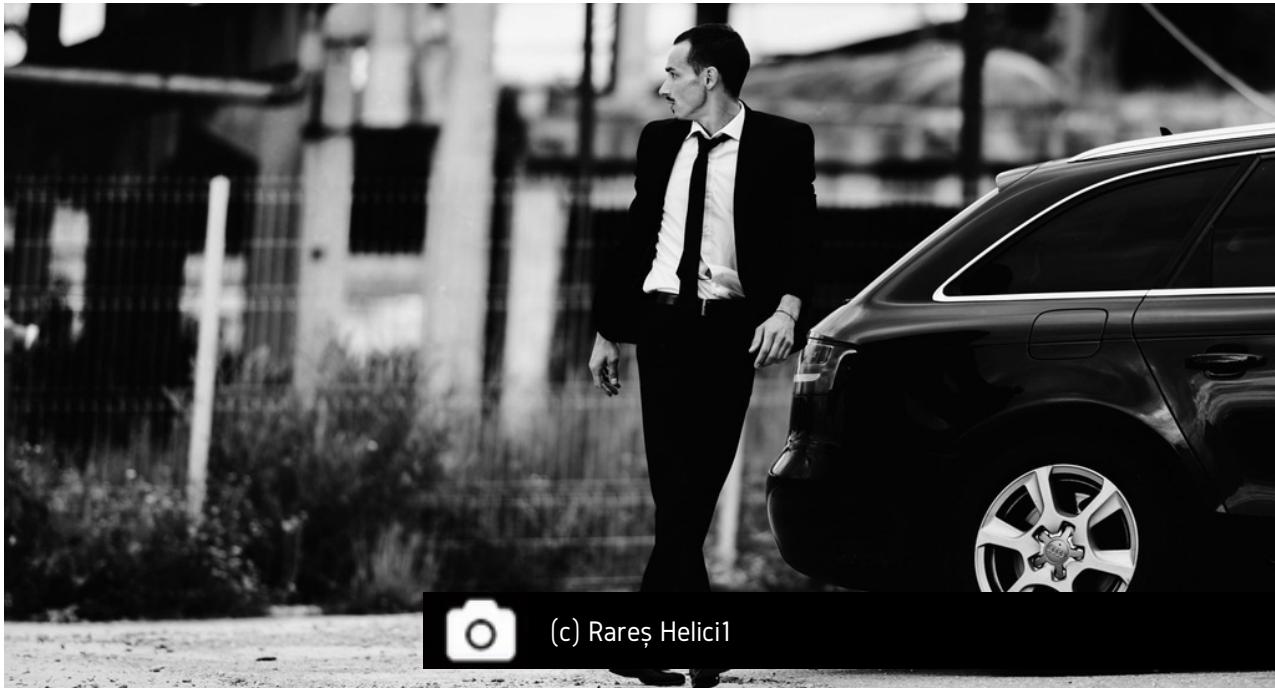


Spectacolul lui Declan Donnellan interesează prin detaliu și atrage atenția prin problematica pe care o dezbat. De departe de a fi un manifest, *Cavalerul înflăcărat* este o expresie dar și o ironie stridentă a tendințelor actuale din artele spectacolului. Satira, ca formă literară, nu mai interesează (trebuie să recunoaștem!) publicul general, dar Declan Donnellan are viziunea de a integra în fenomenul contemporan, are talentul de a-și dirija actorii și are percepția justă asupra posibilităților de exploatare scenică a textului.



Moartea, ce mare plăcintă!

de Beatrice
Lăpădat



Atunci când se vorbește despre stilul lui Rick Cleveland, autorul american al piesei *Jerry and Tom* pe care Florin Piersic Jr. a transpus-o cinematografic sub titlul *Tom și Jerry 2.0*, asocierea cu Tarantino este inevitabilă. Seria de tablouri care prezintă activitatea a doi ucigași profesioniști este, într-adevăr, impregnată de toate caracteristicile care l-au consacrat pe revoluționarul autor al *Pulp Fiction* (desi, pentru a-i se face dreptate lui Cleveland, trebuie precizat că piesa *Jerry and Tom* precedă cu puțin marele succes al lui Tarantino). Elementele de comedie neagră, acțiunea fals-trepidantă, dialogurile abundente în care cinismul, absurdul și grotescul se întâlnesc, precum și personajele caricatural-derizorii sunt mărci detectabile în toate cele trei creații aici menționate.

În producția sa filmică din 2020, prezentă în programarea online din cadrul FITS 2021, Florin Piersic Jr. reușește să se detașeze de orice asociere clișeistică și previzibilă cu universuri de tip *Pulp Fiction* printr-o strategie care, pusă în acțiune de un artist mai puțin sigur pe mijloacele sale, ar putea constitui o rețetă sigură pentru eșec. Dacă, în nota de intenție a filmului, Piersic precizează că în anul 2000 a fost atras de piesa *Jerry and Tom* pentru că s-a bucurat să descopere „un om care făcea mișto de moarte, fără să minimalizeze totuși grandoarea coasei”, pe măsură ce acțiunea din *Tom și Jerry 2.0* se desfășoară, spectatorul are surpriza de a observa faptul că la Piersic personajele nu sunt nici de-a dreptul caricaturale, nici, bineînțeles, demne de a fi luate în serios. La rândul lor, dialogurile pe marginea îndeletnicilor criminal-obscure nu sunt, în interpretările exceptionale ale lui Marius Turdeanu (Tom), Ali Deac (Jerry) și Ioan Paraschiv, nici tocmai generatoare de râs nebun, nici cu adevărat provocatoare de reflecții subtile pe marginea morții.

Florin Piersic Jr. are curajul să propună în *Tom și Jerry 2.0* o perspectivă dominată de o anumită *platitudine* mai degrabă decât de „falsa acțiune” exacerbată și îngrosată prin filtrul ironic postmodern al unui Tarantino, perspectivă susținută și de recursul deloc pur estetic la alb-negru. Departe de a aduce cu sine plăcintă, această preferință pentru o plăcintă care exclude succesiunile amețitoare de situații palpitante îl servește perfect pe regizor, în sensul în care astfel își relevă spectatorului unul dintre cele mai interesante și actuale comentarii asupra raportării la conceptul de moarte, precum și asupra discursului despre aceasta. În același timp ridicoli și serioși, plini de justițe, dar și cruci, presărând adevăruri cu iz de clișeu (sau clișee cu iz de adevăr) de tipul „Compasiunea este cel mai mare dușman”, protagoniștii par să sugereze că vecinătatea constantă cu moartea nu produce neapărat discursuri impregnate de sens, că acestea ar merge într-un sens existențialist sau deconstructivist.



Felul în care se produce contactul cu moartea și felul în care se construiește *textul* pe marginea acestui contact împing personajele către un soi de banalitate în care acestea se țin la egală distanță atât de simpatie, cât și de tendință de a-i disprețui sau respinge din cauza lejerității cu care își urmăresc victimele pentru a le mutila, împușca, dezmembra sau ataca violent cu seringi uriașe. Faptul de a trăi în permanență la un pas de moarte în calitatea lor de *natural born killers* nu face din ei niște filosofi (oricât de caricatural ar trebui citit termenul într-un context de teatru american postmodern) și nici niște criminali deveniți măcelari ordinari care uimesc prin sadica lor dexteritate. La ei violența nu este niciodată organică și pulsională, ci mai degrabă contabilicească. Tom, interpretat în note subtil-reținute de Marius Turdeanu, seamănă cu un fel de funcționar-șef care crede că știe toate secretele meseriei și ale vieții, drept care emite constant câte o plătitudine pseudo-înțeleaptă, în timp ce Jerry, memorabil prin expresivitatea corporală atât de amplă și diversă în mijloace a lui Ali Deac, reușește și el performanța de a transforma panica și ezitarea într-o altă întreprindere ce promite să devină previzibilă și plăcitoare. Versatilul Ioan Paraschiv joacă predominant în cheia ambiguității, construind personaje cu o aparență mai pronunțată de mister, în mod special legendarul *killer* profesionist Vic. Acesta, posibil fost amant al lui Marylin Monroe, posibil ucigaș al mai multor staruri legendare, umple conversațiile cu sugestii senzaționale, dar fără a dezvălui, însă, nimic concret despre el și despre spectaculoasele sale „curățări”. Leitmotivul său discursiv, „N-am zis nici da, nici nu”, este definiitoriu pentru poziționarea axiologică a filmului lui Piersic.

Un stereotip destul de adânc înrădăcinat în anumite medii vrea să ne facă să credem că meditația asupra morții și proximitatea cu ea ne-ar face mai profunzi și distinții față de cei care trăiesc „fără să își pună întrebări”. Eroii nici ratați, nici exemplari din *Tom și Jerry 2.0* de Florin Piersic Jr. demonstrează că, dacă vecinătatea cu moartea nu face dintr-un individ un sfânt sau un filosof, acesta are și el toate șansele să devină o ființă perfect plăcitoare.

Despre teatru și alți demoni

de Diana
Nechit

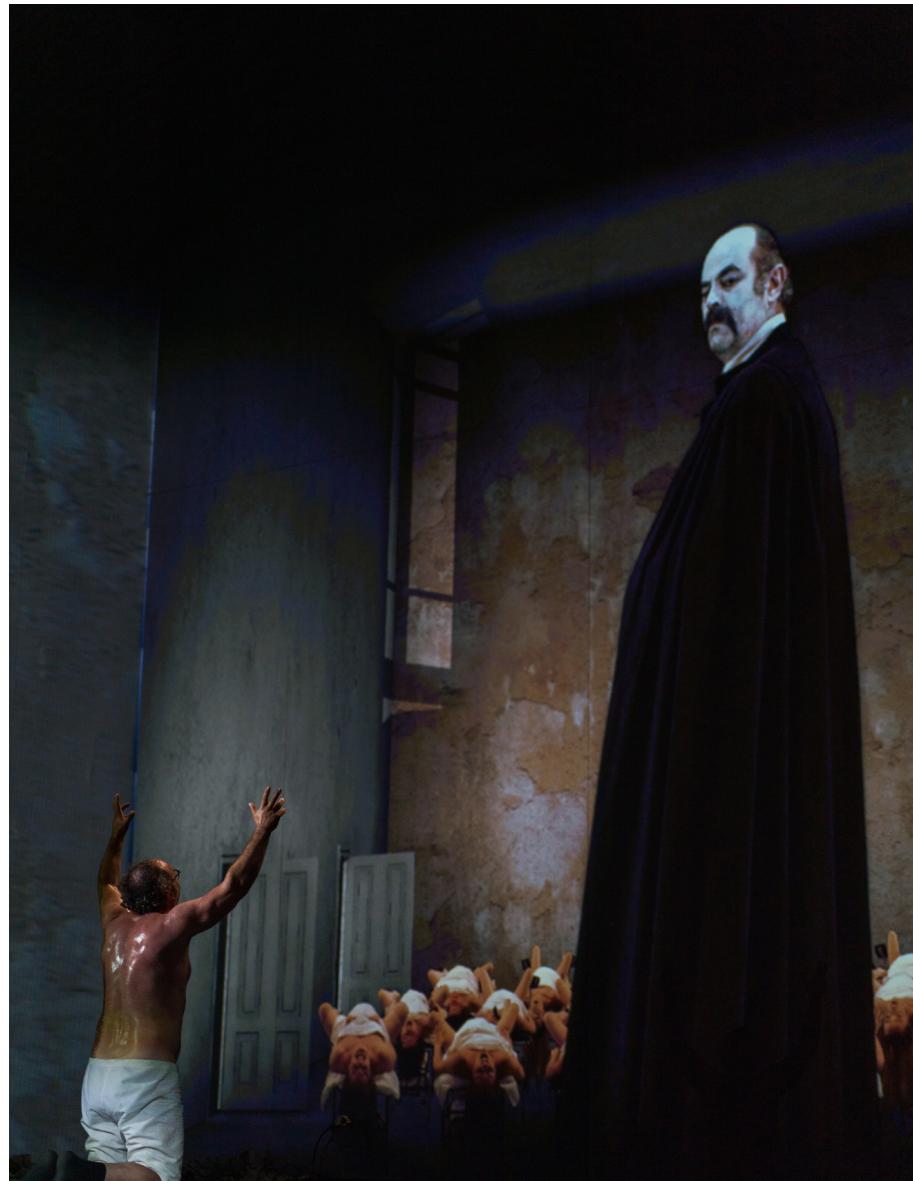
Piesa începe... și piesa se oprește. Între aceste două comenzi, aparent antagonice, un întreg univers electrizant, teatral și livresc, profund uman, ni se dezvăluie. Teatru în teatru, magia unor *mises-en-abyme*, în care publicul nu se lasă păcălit de ce vede pe scenă, ci perfect conștient de iluzia scenică. Astfel începe *Neguțătorul din Londra*, o comedie cu sens și morală: o trupă de teatru inițiază prologul unei (melo)dramă familiale, își ocupă locurile pe scenă, se pune în mișcare angrenajul spectacolar, când deodată un cuplu de vârsta a două se desprinde din public și urcă pe scenă. Fără niciun echivoc, deși cei doi susțin că apreciază piesa, încep să propună câteva „sugestii” care nu ar face altceva decât să o îmbunătățească... să o transforme în ceva mai „fun” pentru că este puțin plăcitoasă și snoabă și ar fi mult mai bine dacă ar exista câteva locuri exotice și un cavaler neînfricat care să treacă prin multe aventuri, să se bată cu un leu dacă ar fi cîntece și dansuri... Actorii, stupefiți, răspund că acest lucru nu ar fi posibil fiindcă nu există niciun actor disponibil care să-l interpreze pe Cavaler. Dar cuplul, extrem de prevenitor are o soluție pentru acest „neajuns”, iar Ralph, ajutorul lor de la băcănie este un foarte mare actor amator: Ralph urcă pe scenă și, astfel, din cenușa *Neguțătorului din Londra* se naște *Cavalerul Pilastrului Înflăcărat*. Actorii, care doresc să-și joace piesa până la capăt, răspund comenziilor acestui cuplu excentric, iar spectacolul lor se transformă într-o farsă grotescă.

Această comedie-burlescă a lui Beaumont a apărut pe scenă în epoca lui Shakespeare într-un moment în care cultura era amenințată de politic și era supusă câtorva dictate ferme: câțiva ani mai târziu teatrele erau închise de către noul guvern

revoluționar al Angliei puritane. Sub acest aspect comic, de farsă năucitoare, textul propune întrebări dintre cele mai pertinente și actuale care decurg și din tema mai largă a metateatrului (de la *Visul unei nopti de vară* la Hamlet, la *Șase personaje în căutarea unui autor*) abordată dintr-o perspectivă similară a lui Pirandello, cu inflexiuni de donquijotism: Ce trebuie să „povestească” teatrul astăzi? Mai e nevoie ca el să bulverseze, să pună întrebări, sau doar să servească drept divertisment? Trebuie să placă cu orice preț? Ce mai înseamnă astăzi teatrul popular? Declan Donnellan construiește cu mult umor și cu o bună doză de auto deriziune chiar pe canavaua acestei satire universale, iar rezultatul este mai mult decât electrizant (ca să nu spun „înflăcărat”)!

Oricât de subversivă ar fi piesa, chiar și modernizată, pentru cuplul nostru de băcani rămâne doar o comedie minoră, o farsă burlescă ce are nevoie de câteva „perieri”: personajele trebuie să satisfacă gusturile facile ale unui public amator de clișee, orice piesă bună trebuie să se încheie printr-un happy ending, femeile trebuie să-și ierte bărbatul alcoolic și să lupte cu viciile sale, mereu trebuie să apară un cavaler neînfricat care să salveze situația. Scenografia este perfect adaptată, minimalistă și elegantă, contrapunctând „deriva” textuală: un mini ecran, animat de proiecții decalate (interior britanic cosy, imagini cu păduri în alb și negru), costume elegante, de o modernitate bine dozată alternând cu costumele burlești, de paradă ale noilor apariții în scenă: personajul





cavalerului pare desprins din teatrul pentru copii, iar la un moment dat apare un cal de jucărie, din lemn pictat cu alb și fiorituri baroce.

Actorii magnificului Teatru Pușkin de la Moscova revelă vitalitatea exuberantă a comediei, iar cotidianul și teatrul, prozaismul și fabulosul, certurile domestice, iubirea pasională și fanfarona eroică alternează într-un ritm amețitor, savant orchestrat, iar metamorfoza din final, în care actorii la capătul nervilor dansează ca pe Broadway, imprimă un climax inevitabil.

Parodicul devine astfel un element inherent din moment ce, de cele mai multe ori, teatrul jucat își arată artificialitatea. Jocul actorilor-personaje este menit să evidențieze rizibilul, clișeul: Luce vorbește nazal, are gesturi feline, hilare, iar Cavalerul, blazat, atins de spleen, pare să nu știe cum se moare eroic pe scenă. Se simt trimiteri (intenționat mascate) și la cinema-ul britanic, ca de exemplu la filme precum *Monty Python and the Holy Grail*.



Ave Maria - a da viață morții

de Teodora
Minea

„Fericită ca o vrăbioară care zboară peste ruine” a fost Maria Cánepa Pesce, o entitate mai puțin cunoscută de iubitorii de teatru, descrisă în limbaj scenic de Eugenio Barba. Născută în Italia, dar mutată încă din copilărie în Chile cu părinții săi, Maria și-a dedicat întreaga viață teatrului, având un puternic impact asupra fluxului cultural al secolului trecut. De-a lungul carierei sale de 60 de ani ca actriță, Maria a fondat Universitatea de Teatru Experimental din Chile, compania de teatru „Teatro Q” și Asociația Culturală Maria Cánepa. A murit la 85 de ani, la scurt timp după căsătoria cu cel de-al doilea său soț, în 2006.

Spectacolul *Ave Maria!* reprezintă un tribut adus acestei personalități de către Odin Teatret, prin actrița Julia Varley. *One-woman show-ul* este conceput pe baza corespondenței actriței britanice cu soțul Mariei, Juan Cuevas. Prietenia dintre cele două actrițe a început în anul 1988, în urma unui spectacol Odin Teatret în Chile și a durat până după moarte, acest spectacol fiind o mărturie a singurătății lăsate în urmă de Cánepa.



Latura antropologică specifică teatrului lui Eugenio Barba guvernează întreaga scenă. Ritualurile funerare ale populațiilor de origine latină sunt revitalizate în oglindă, din perspectiva morții. Propunerea regizorală de a da viață morții este un pact curajos cu publicul. Scena este decorată complet domestic, însă toate detaliile sunt de ordin funebru, la fel și cromatica spectacolului, care trimite cu gândul la *Dia de los Muertos* (Ziua Morților). O sfoară de atârnat hainele, o masă de călcat și un scaun cu aspect de schelet reprezintă spațiul. Accentele de capete de morți și dantelăria neagră ne anticipatează intrarea Morții. Julia Varley joacă simbolic o Moarte domesticită, care reia ritualurile oamenilor din perspectivă parodică: spălarea mortului și bocetul.

Moartea, inițial îmbrăcată elegant și ceremonios, cu maniere și ocupări intelectuale (lecturarea ziarului *The Killing Times*), se transformă apoi în gospodina ce se ocupă de treburile zilnice din casă, trecând în revistă atât momentele de glorie ale Mariei Cánepa, cât și cele ale contingentului continuu. Eugenio Barba justifică, într-o apariție în presă, faptul că „a fost o provocare să încerc să o reînviu pe Maria printr-un spectacol-ceremonie, prin care să evidențiez și latura emoțională a artei sale, dar și absurdul ideii de moarte”.

Valența personajului mortuar se schimbă la mijlocul monologului, moment în care vede o poză cu Maria Cánepa: devine „uman”. Actrița se leapădă de costumul scheletic și devine o bocitoare ce preferă să memoreze fiecare moment al vieții defunctului. Lirismul acestei situații este amplificat aproape cinic și de *Poemul cu numărul 15* a lui Pablo Neruda, recitat cu ecou bilingv:

*I like you when you're quiet because you seem distracted,
distant and sorrowful as if you had died;
a word then, a smile would be enough
and then I'm happy, happy that it isn't true.*

Ce limbă vorbește Moartea? Cu ce se ocupă ea cât timp ne aşteaptă? În viziunea lui Eugenio Barba, contrastul dintre cele două forțe conflictuale de

pe scenă este neașteptat: și Moartea duce o viață paralelă oamenilor, o viață a solitudinii. Cele două extreme ale umanității, viața și moartea, se întâlnesc și funcționează împreună, completându-se reciproc. Realismul biografiei și universul pastișat al piesei își dau și ele punct de întâlnire pe scenă: Moartea aruncă cu lauri, iar oamenii aruncă cu bucați din fotografiile morților.

Maria Cánepa a fost o fiică a Morții. Moartea a scos-o din sicriu ca din burta mamei, a spălat-o, a îmbrăcat-o, a îngrijit-o, s-a jucat cu ea... Numai că acest lucru nu poate simboliza decât spălarea mortului ce se practică în țările latine. Si mitul biblic al mamei împreună cu copilul a fost răsturnat. Nu mai există un simbol al fertilității și al genezei, ci ni se arată finitudinea, desertăciunea deșertăciunilor.

Până și universul muzical al spectacolului aduce, parcă, sunetele de departe: un jazz alert, pentru a da viață și a crea o estetică mai puțin gravă, în contradicție aproape totală cu personajul de pe scenă, apoi ritmuri de marș mortuar ce se transformă treptat în *Ave Maria*, cântarea creștină de mulțumire.

Existențialismul situației, sau mai bine spus post-existențialismul, ne oprește totuși brutal din a înțelege altfel spectacolul, în oricare alt mod decât o tragicomedie. *Ave Maria* este un spectacol memorabil prin simplul fapt că șochează și că aduce o perspectivă nouă în fața publicului: cea de-a treia moiră, cea care taie firul vieții umane, pozează și ca cea care dă viață, imaginea biblică fiind demitizată.



Plugarul și moartea

de Alba Stanciu

Spectacol important al repertoriului Teatrului Național „Vasile Alecsandri” din Iași, *Plugarul și moartea* excelează printr-o impresionantă construcție vizuală. Este o metaforă a singurătății și traumei, alimentată continuu de memorie, care generează cele mai subtile forme, imagini, valoări virtuale plastice care definesc fizionomia perimetrlui scenic. Acestea sunt primele repere teatrale ale interpretării contemporane a textului creat de Johannes von Tepl, dramaturg activ în perioada târzie a evului mediu.

Montarea spectacolului, un produs artistic colaborativ, rezultat al leitmotivicei întâlniri între regizorul Silviu Purcărete și scenograful Dragoș Buhagiar, transferă piesa într-un plan universal-atemporal, printr-o sublimă paletă spectacular-virtuală. Imaginarul medieval apare ca o formulă a universului tripartit cu valențe dantești, dominată de încarcătura macabră a morții, de sentimentul fricii de moarte, de temele obsesive ale dramaturgului german (revolta, dubiile și confuziile individului din etapa timpurie a Renașterii). Lanțurile de simboluri și coduri ale expresiei specifice perioadei sunt traduse în formulă contemporană, regia mizând pe consistențe și referințe firești umane care însoțesc subiectul. Este subliniată, totodată, tema fundamentală a artistului, a cărturarului, printr-un moment culminant al demersului scenic: „plugul meu e din veșmânt de pasare din pană de scrib”, declanșat de valoarea lirică și poetică a cuvântului, „centrul de energie” în jurul căruia gravitează interpretarea actorului Călin Chirilă.



Prin coordonate vizuale virtuale, regia și scenografia creează o structură menită să ordoneze complicatele jonglări simbolice specific medievale, foarte prezente în imaginariul, arta și literatura perioadei. Tema *memento mori*, tratată ciclic, în crescendo, este subtil prezentă prin aluziile create de sistemul de referințe investite în imaginea virtuală. „Saltul” poveștii către momentele pure umane, emoțiile, bucuria, disperarea pierderii, sunt susținute de momente firești, nașterea, maternitatea, singurătatea, deznaștere, create prin unirea planurilor real-virtual, ca un vibrant flux narativ care culminează spre o verticalitate serială cu inflexiuni gotice.



Planul vizual devine o extensie și materializare a interiorității artistului, este continuu vitalizat de imagini sudate în memorie, dominate de „starea de ceată” prin care este creionată o veritabilă etapă de purgatoriu a personajului principal. Acesta este continuu plasat la limita dintre înfișoratorul infern și viziunea paradisiacă (extazul poetic al creației în liniște). Sunt cuprinse inserări ale obsesivului motiv medieval al corpului *in transi*, sugerat prin abundența imaginilor escatologice, prin grupetul de coruri larvare, cu fizionomii corporale întortocheate și reacții convulsive. Toate aceste imagini încarcă planurile mentale și reale ale scenei, teatralitatea devenind o ecuație metaforică material scenică a artistului aflat în furor-ul ideilor specifice anturajului real al poetului Johannes von Tepl, ancorat în gândirea filosofică germană din perioada pre-lutheriană.

Simplitatea conflictului cuprins în textul *Plugarul și moartea* nu este alterată de densitatea investiției de simboluri și de necesarul proces de interpretare a lianților tematici, medieval-universali. Formula *disputatio* este centrul conflictului piesei și al dilemei, fiind continuu amplificată teatral de aducerea în contemporaneitate a ideii de Dumnezeu ca judecător, a argumentelor judecății, a situațiilor nedrepte ce provoacă suferință. Obiectivul esențial este comentarea sensului vieții, a traumei provocată de necesitatea morții care trebuie înțeleasă și, mai ales, acceptată. Disputa acestor două poziții, Plugarul și Moartea, ambele fiind interpretate de actorul Călin Chirilă, antrenează argumente axate pe înțelepciunea acceptării, motivul medieval *Sapienzia*, logica universală a Creației. Sugestia regiei se bazează totodată pe figura umană a morții, înțelegătoare, cu argumente raționale, figură multiplicată a personajului principal, ca o ecuație pirandellică adresate minții audienței, stimulată să descifreze enigmele și simbolurile medieval-contemporane. În același registru sunt menținute strategiile teatrale ale spectacolului de stradă medieval, dansul macabru care unește personajul femeii pierdute, prezintă doar în memoria plugarului, cu cel real al individului suferind, această unire realizându-se în alură de *saltarello*.

Spectacolul prezentat pe scena Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu este o complexă îmbinare a densului suport filosofic propus de un text medieval, încărcat de sensuri ascunse, încadrat de o dimensiune simbolică descifrabilă prin coduri, simboluri, referințe și valori contemporane. Valabilitatea și vitalitatea textului lui Johannes von Tepl este amplificată de opțiunile regiei și scenografiei care transpun, prin cele mai recente formule ale scenografiei bazată pe tehnologie, o eficientă regenerare a dimensiunii spirituale medievale.

Plugarul și Moartea. Un dialog despre tragic și mister

de Cristiana Gavrilă



Într-un moment al omenirii când nesiguranța și boala plutesc la fiecare colț de viață, când teama ia dimensiuni paroxiste și ne face să interogăm tot ceea ce cunoșteam înainte de suspendarea într-o clipă zero a izolării planetare, Silviu Purcărete ne pune în față un dialog profund revoltat al omului față în față cu moartea. Inspirat de scrierea germanului Johannes Von Tepl, datată pe la 1400 și repusă în circuit în secolul trecut, scenariul lui Silviu Purcărete este un eseu dramatic și vizual, o introspecție a singurătății în absența iubirii, transformată într-un coșmar obsedant, într-o revoltă în gol în fața unui destin implacabil și de neînțeles. Plugarul lui Von Tepl nu cunoaște resemnarea și acceptarea eroilor antici în fața destinului tragic. El rătăcește însotit de întrebări filozofice prin bezna sufletului omenesc și cauță răspunsuri juste în argumentele valorilor vieții: o soție Tânără, frumoasă și mamă devotată nu poate fi secerată de moarte fără nicio explicație.

Plugarul și Moartea de la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași este un spectacol greu, aproape apăsător, provocator, atât pentru actori cât și pentru spectatori. O întoarcere la întrebări al căror singur răspuns este moartea, iar singura formă de apărare în fața suferinței este lipsa totală de iubire, distanțarea, absența oricărei forme de afectivitate. Adică o altă întruchipare a morții încă din timpul vieții... Călin Chirilă, actorul din rolurile *Plugarul și Moartea*, face un maraton performativ, cu un dozaj perfecționist al mijloacelor și al energiei, având un joc atent, nuanțat, introvertit, dincolo de pasajele declamative ale textului. Dublează cu emoție controlată dialogul aproape socratic semnat de Von Tepl și Silviu Purcărete. Nu știm dacă regizorul a ales acest text pentru el sau a căutat actorul pentru aceste personaje, dar întâlnirea este una reușită. Călin Chirilă impresionează prin exactitatea matematică de a se coordona și a controla scena pentru că, pe rând, cele două personaje se transformă în holograme. Am putea spune că, simultan, actorul își are ca partener de scenă umbra sa. Și ce expresie metaforică puternică a găsit Purcărete pentru această întâlnire a omului cu moartea...

O muzică din străfunduri cu ritmuri învăluitoare (Vasile Şirli), o lumină încețosată, ocupată de pereți înalți și cenușii, un spațiu sărac în care apar și dispar elemente de decor (tot holograme) în funcție de amintirile Plugarului bântuit de soția sa moartă (Diana Chirilă este o prezență puternică în acest rol) și de detaliile scenelor, creează un tablou plastic în mișcare, compus cu simplitate, dar cu o tehnică video exact controlată. Aici, bănuim că se completează estetic doi creatori vizuali, scenograful Dragoș Buhagiar și video designer-ul Andrei Cozla. *Plugarul și Moartea* este unul dintre puținele spectacole de teatru realizate în ultimii ani în România, unde tehnica video și prezența imaginii filmate depășesc rolul de comentariu sau expresie plastică, devenind spațiu teatral și, mai ales, prezență teatrală de impact. Fără o echipă tehnică performantă, cu atenția lucrului în filigran, acest efect ar fi imposibil.

Ştim faptul că spectacolul a fost lucrat în timpul pandemiei, de la distanță, fără întâlnirea actorilor cu regizorul. De asemenea, există o variantă a spectacolului special realizată pentru mediul online (dar aici nu ne oprim asupra ei). Însă, ceea ce este cu adevărat important în legătură cu spectacolul semnat de Silviu Purcărete este faptul că odată adus pe scenă, în fața publicului, el întrupează o estetică specială unde actorul și umbra, proiecția și prezența se contopesc în aceeași realitate scenică, purtând mesajul unui text din Evul Mediu, printr-un dialog viu cu publicul de astăzi.

Legături primejdioase. Despre libertinaj

de Diana Nechit

Oare cât de desuet sau cât de actual mai este, pentru sensibilitatea spectatorului de secol XXI, savanta artă a libertinajului? Cât de seducătoare mai sunt chinuitoarele zbateri ale iubirii pure în mrejele pasiunii și ale viciului, volutele și arabescurile pe care inteligența perversă a libertinilor le aruncă în luptă pentru capturarea bietei victime care nu mai avea nicio șansă? Poate nu întâmplător celebrul roman epistolar al lui Choderlos de Laclos este unul dintre cele mai ecranizate și mai dramatizate din epocă și continuă încă să fie adaptat și adoptat de către regizori și de către actori cu mare potențial creator. Ingredientele perenității acestei surse livrești se află în condensarea elementelor ce țin de cronică a timpurilor, de critică mai mult sau mai puțin acuzatoare a moravurilor și diciilor aristocrației franceze cu cele ce țin de resorturile psihologice ale personajelor care avansează magistral în arta manipulării, fandând cu grație și inteligență printre cruzime, la débaucherie, principii morale și etică. Celebrul cuplu de libertini, Madame de Merteuil și Marchizul de Valmont se întrec într-un crud și sofisticat joc al seducției, iar raporturile de forțe se schimbă cu rapiditate, iar aparentă concurență dintre cei doi se transformă într-o alianță distructivă pentru oricare dintre victimele colaterale: pentru a se răzbuna pe un mai vechi afront, Mme de Merteuil își provoacă fostul amant să o seducă pe jună și (încă) neprihănita Cécile de Volanges, proaspăt întoarsă de la mânăstire. Valmont acceptă, dar își propune un fel mult mai înalt, mult mai demn de renumele său și anume să o seducă pe Madame de Tourvel, o persoană de o moralitate ireproșabilă aflată în vizită la mătușa sa. În cele din urmă, seducătorul este sedus de puritatea sufletului victimei sale, iar viciul se îmbracă în hainele pasiunii amoroase. Astfel drama se instalează, iar în final moartea este singura soluție pentru cei doi îndrăgostiți, Valmont și Madame de Tourvel mor în numele acestei iubiri nepermise. Discipolul Doamnei De Merteuil, Cécile are toate şansele să-și întreacă maestra atât în arta libertinajului, cât și în cruzimea viciului.

Legăturile primejdioase rămân emblema unei epoci, dar anumite sensuri profunde ale romanului sunt încă de actualitate pentru sensibilitatea contemporană, în doze diferite de un context social la un altul: emanciparea femeii, conflictele dintre bărbați și femei, arta manipulării, promiscuitatea și viciul. Majoritatea adaptărilor au mers doar pe actualizări ale contextului, ale indiciilor ce țin de coloristica unei epoci istorice,





păstrând aproape neschimbată dinamica personajelor, filigranul baroc care țese intriga și gustul pentru retorică. Spectacolul Teatrului Mic, în regia lui Cristi Juncu, merge pe paternul propus de către Christopher Hampton, decupând textul cu umor și cu o savantă detașare care stopează orice fel de tendință spre tezism, caricatural sau melodramatic. Sunt câteva episoade, câteva aluzii la contemporaneitate (prologul servitorului lui Valmont, aluziile la prezentul spectatorilor, referința la colecția de Pif-uri etc) care nu fac decât să contribuie la un efect de relativizare și de distanțare, în dozajul potrivit.

Scenografia și costumele sunt de o mare forță de sugestie, personajele evoluează pe un fel de podium cu trape și sertare mobile și cu funcționalitate multiplă - masă, culoarul care face legătura între iatacuri, alcov, grădină - surmontat la ambele capete de secreterul pentru scrisori, mobilier emblematic pentru arta libertinajului. Butaforia florilor de plastic potențează zona de artificialitate și superficialitate a ocupărilor la care se dedau personajele: jocuri de cărți, partide de flirt, uneltiri și clevetiri, toate bine mascate de o conduită morală ireproșabilă. Antagonismul cromatic alb/negru, accentele BDSM de la ținuta curtezanelor, perucile supradimensionate creează nu numai momente în sine, dar și potențează subtextul intrigilor țesute de către personaje. Fără a fi minimalist, decorul și costumele esențializează gustul pentru baroc și artificiu al unei epoci, iar întreg spațiul scenic este o excrescență a alcovului, al unei false intimitați în care interiorul/exteriorul comunică fără nicio breșă.

Aceeași economie de mijloace se regăsește și în jocul actorilor și sunt pasaje întregi de o elocvență și savoare greu de egalat într-o perioadă în care gustul pentru teatrul de text pare a fi ușor estompat. Deși aparent liniară, fără stridențe și fără schimbări de tonalitate și ritm, partitura lui Valmont (Florin Piersic Jr) este un exemplu de frazare și de perfectă stăpânire a rostirii scenice. Ludic și jucăuș, trece de la voluptatea cinismului la atașamentul sincer al iubirii cu o mare măiestrie. Aceeași inteligență a textului și a mizei intimismului se simte și la partiturile feminine, de o coloratură foarte diferită, dar perfect echilibrate în această corală a aparenței/realității, a seducției și a arsenalului ei textual și comportamental. Madame de Merteuil (Diana Cavaliotti) stăpânește la perfecțiune tehnica oratorică, iar joncțiunea dintre drăgălașenie și amenințare fățușă sunt aproape imperceptibile, iar personajul Cécile îi permite actriței Silvana Mihai o alternanță de stări și atitudini scenice bine nuanțate. Evoluția scenică a personajelor este punctată de mici artificii extrem de plastice: clopoțeii care anunță ieșirea sau intrarea personajelor în scenă, care dinamizează acțiunea sau contrapunctează discursul personajelor. Scenele de grup sau în doi împrumută din arsenalul operistic, devenind adevărate duete lirice, vocalizele și falseturile suprimând conversația mondenă, de cele mai multe ori desuetă și lipsită de sens. Raporturile de forță între personaje sunt excelente stabilite și asumate cu convingere: știm de la început cine este victimă și cine călăul, iar Madame de Tourvel (Alina Rotaru) joacă admirabil acest traseu al renunțării la sine, la virtute și morală în numele iubirii pasionale.

Un spectacol pasional și pasionant despre chinurile virtuții și ale pasiunii pure atunci când se întâlnesc cu viciul și cu arta seducției și în care falsa morală devine o artă în sine. Poate cel mai mare merit al acestei montări este reglajul perfect între naturalism și sugestie, lipsa oricărei vulgarități ostentatorii, realizând astfel un perfect arc în timp între montarea scenică și unul dintre cele mai profunde texte ale Iluminismului în care noile idealuri ale libertinilor se confruntă cu vechile dogme ale moraliștilor.

Octavian Saiu în dialog cu Data Tavadze.

Teatrul documentar, simbol al traumei trecutului, un
avertisment pentru viitor

de Alba Stanciu

Introdus de o complexă prezentare a regizorului georgian Data Tavadze făcută de Constantin Chiriac, președintele Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, interviul realizat de profesorul și criticul de teatru Octavian Saiu expune momentele esențiale centrate pe traseul activității „partenerului de dialog” originar din Tbilisi.

Octavian Saiu pornește de la sublinierea importanței anturajului artistic creat de familia sa, personaje „cheie” care au marcat teatrul georgian în secolului al XX-lea, ceea ce a stimulat formarea profesională a lui Data Tavadze. Acesta reprezintă a patra generație de artiști ai scenei de teatru, „rădăcinile” fiind fixate de stră-străbunica acestuia. Următoarele generații i-au urmat cariera ca actori, regizori, scenografi, dansatori etc. toți făcând parte din îndelungatul proces de consolidare și continuitate a teatrului din acest perimetru, fixând o tradiție, devenind o parte importantă a „momentelor cruciale” ale spectacolului.

Din acest punct, interviul cuprinde o expunere a esenței tradiției teatrului georgian, definit de o consistență culturală foarte diversă. Încă din „timpuri antice, acesta are o voce aparte, o polifonie foarte personală”, totodată fiind vizibilă armonizarea sa cu curentele, tendințele, orientările artistice ale anumitor momente ale istoriei spectacolului de teatru, ale interpretării textelor clasice sau contemporane. Teatrul georgian oferă unul dintre cele mai „stabile” și clare modele teatrale ale spectacolului din perioada sovietică, văzut de artiști și audiență, ca un spațiu secret, sacru destinat întâlnirilor. Prin teatru, limba georgiană a supraviețuit, artistul Data Tavadze completând cu această ocazie calitatea unică a acestei limbi, care nu aparține niciunui grup lingvistic. În perioada sovietică, deși obiectivul era înlocuirea limbilor autentice cu limba rusă, teatrul georgian a protejat limbă. Dramaturgia anilor '20, '30, chiar și '60, a avut, astfel, un rol esențial în procesul de supraviețuire culturală a limbii.

Următorul capitol al acestui interviu este centrat pe figura artistică a lui Tavadze. Debutul său a avut loc în 2008, odată cu perioada de studenție, care a fost „suprapusă” deciziei de a înființa un grup care să depășească modelul practicat în universitate. A fost vorba de o „muncă secretă” și mai presus de toate, experimentală, fără un obiectiv precis. Prioritar a fost lucrul de grup, colaborarea. Pe de altă parte, anul 2008 a coincis cu războiul ruso-georgian, un eveniment de proporții uriașe.

Teatrul documentar devine codul artistic definitoriu pentru spectacolul lui Tavadze, care inițial pornește de la formule minime, titlu și subiect, de unde dezvoltă un interesant proces de „salt în necunoscut”, în care artiștii sunt încurajați să dezvolte materialul. Formula experimentală evoluează în mod paralel cu investigații asupra narativului, a actorului, a interpretării. Regia lui Tavadze, lucrul cu textul, înseamnă propria interpretare, printr-un sublim proces de stimulare a interacțiunii inter-umane, cu o investiție artistică generată de experiențe, de emoții. Însă procesul este eminentemente colaborativ, experiențele fiecărui individ care compune grupul sunt esențiale pentru formula de ansamblu a spectacolului. Actorul este creator și, totodată, ancorat într-un sistem de relații cu ceilalți performeri și cu audiența. Perimetru de joc nu este divizat, performeri și audiență, ci implică într-un spațiu comun, energizat de sentimentul de communitas, mizându-se pe o experiență personală, unică a fiecărui.

Referitor la spectacolul Troienele comentat de regizor, acesta are valoare de referință în contemporaneitatea georgiană, ca o turnură de la formulele europene de interpretare a textului „clasic”, centrat pe „adevărul universal”, direcționat către memoria războiului ruso-georgian, către traumele suferite recent de georgieni, valorificând elemente recognoscibile, de legătură între situațiile teatrale și experiențele individuale. Strategia documentară este „punctul de forță” a procesului de construcție a montării, pornind de la întrebări și cercetări aleatorii, urmate de rețineri fragmentare ale informațiilor, de interviuri, prin care este construit corpus-ul spectacolului. Este vorba de o elaborată explorare a memoriei războiului...

O altă importantă întrebare a profesorului Octavian Saiu se referă la sentimentul de apartenență a artistului georgian Data Tavadze, stimulând propria sa descriere, de relaționare a modului de gândire a teatrului cu tendințele generației din care face parte. Dar, ceea ce este important, este lucrul cu actori aparținând generațiilor diferite, care aduc contribuții semnificative spațiului scenic din perspectiva experienței artistice și umane a fiecărui.

Imaginea teatrului lui Data Tavadze este evident bazată pe cercetarea, experimentarea, explorarea celor mai profunde sensibilități umane, a traumei, fricii raportate la aspectele imprevizibile, pericolul, războiul, teroarea constantă. Aceasta vorbește despre aceste aspecte încercând să avertizeze prin povești petrecute în trecut, aduse în contemporaneitate, proiectate către viitor.

Spectacolele Abracadabra:
20 de ani de poveste la FITS

de Doriana
Tăut



Deja devenite o tradiție a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, spectacolele Abracadabra îl aduc în lumina reflectoarelor pe Magicianul Poveștilor: Marian Râlea, sau „Magî”, după cum îl cunosc generații de copii. Cu blândețe și căldură, „Magî” a reușit să dezvolte un concept educativ inovator perfectat de la an la an, care funcționează de mai bine de douăzeci de ani și este de fiecare dată la fel de surprinzător: educația prin joc și teatru (edu-tainment).

Povestea Fundației Abracadabra este una surprinzătoare guvernată de ambiție, consecvență, vis, dar cel mai important de măiestrie profesională. Copiii sunt cei mai importanți actori ai spectacolelor gândite integral de actorul și profesor Marian Râlea, puse în scenă împreună cu o trupă de artiști caree au început prin a-i fi studenți, masteranzi, colegi, prieteni, și acum formează împreună mica familie Abracadabra. Publicul spectacolelor a crescut odată cu ei, iar aici, la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, publicul „Abra” formează deja o generație.

În urmă cu 20 ani a luat naștere secțiunea FITS „Teatrul și lumea copilăriei”. Sibiul era încă un oraș timid în care oamenii de-abia începeau să înțeleagă câtă magie poate aduce teatrul în viețile noastre, iar întâlnirea surprinzătoare pe care micuții au avut-o în Parcul Subarini cu Magicianul Poveștilor a fost foarte bine primită. Era... un altfel de teatru pentru copii. Cei mici devineau ei însăși eroii din povești: se urcau pe scenă, purtau pelerine și coroane împărătești, se luptau cu personajele de care le fusese atât de teamă până atunci, iar toate acestea fără o pregătire, fără texte scrise sau repetiții laborioase. Era o joacă „de-a teatrul”, condusă exemplar de actori și transformată în spectacol. Atunci s-a născut o tradiție! De atunci, spectacolele Abracadabra sunt nelipsite la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, iar copiii de atunci, deveniți părinți acum, sunt și ei prezenti.

Cel mai greu a fost în pandemie, atunci când copiii nu au mai avut voie pe scenă, atunci când numărul lor a trebuit limitat, încălcând astfel unul dintre principiile de bază ale evenimentelor Abracadabra: accesul gratuit, liber și neîngrădit pentru toți copiii, indiferent de rasă, etnie, religie, gen. Istoria ne-a dovedit, însă, că în perioadele de restricție se nasc cele mai strălucite idei și atunci a luat naștere și spectacolul Cetatea poveștilor, spectacol ce poate fi urmărit în ediția de anul acesta în datele de 21 și 22 august, de la orele 11 la cupola din Parcul Subarini.

Cetatea poveștilor se folosește de tehnica interacțiunii la distanță, configurând scenic o lume a basmelor în care toți copiii se simt în siguranță. Fiecare familie reprezintă o cetate cu propria ei flamură și identitate. Copiii participă la joc de la adăpostul cetăților lor, iar dacă o părăsesc pierd puncte. Asta nu înseamnă că sunt mai puțin eroi: de acolo ei participă activ la joc, fac alegeri, dau sfaturi, cântă, dansează, se luptă, iar la final primesc cu toții un element de costum sau recuzită ce le conferă calitatea de eroi ai poveștilor, dar care le și permite să continue joaca acasă. Împreună cu personajele desprinse din basme sau din mitologia populară românească se formează o mare cetate a poveștilor, colorată și plină de viață, în care joaca și teatrul reprezintă forma primordială de învățare.

Spectacolul Cetatea poveștilor apare ca un miraj al culorilor acolo unde arborii seculari guvernează peisajul tot restul anului. Acum, cu prilejul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, Parcul Subarini devine pentru câteva ore un sanctuar al copiilor, un spațiu al învățării și dezvoltării. Promovând patrimoniul imaterial românesc prin temele sale inspirate din mitologie, basm și folclor, spectacolele Fundației Abracadabra au calitatea de a ajuta copiii care participă activ la eveniment să își învingă teama de a urca pe scenă, de a vorbi în public, teama de lup sau de vrăji, și ajută să conștientizeze aspecte ale felului lor de a vorbi sau de a fi, determinându-i cu ajutorul jocurilor teatrale să își dezvolte atenția, concentrarea, expresivitatea...

„Să fii copil este un lucru serios”, aşa spun versurile uneia dintre melodiile spectacolului și ne dăm seama că Magicianul poveștilor, împreună cu trupa sa, știu asta foarte bine: nimic nu este la voia întâmplării și, deși este foarte greu să te asiguri că fiecare copil este pus în valoare, ei reușesc asta cu brio. Cum ne dăm seama? După zâmbetele părinților care au fost o dată copii.

E ușor să spui „Abracadabra” și să crezi că totul va fi bine! Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu ne-a demonstrat deja ce înseamnă să trăiești un timp al schimbării și să te bucuri de el ca de un prilej pentru reinventare. Teatrul și lumea copilăriei, secțiunea festivalului dedicată publicului Tânăr face parte și ea din această reinventare iar prezența neobosită a spectacolelor Abracadabra și a Magicianului Marian Râlea ne face să reflectăm la izvorul nesecat de expresie artistică care este teatrul, bucurându-ne de vorba poetului, scrisă demult și mereu însuflețită de noi ”toate-s vechi și nouă toate”.



20 august 2021

Lucrurile care contează sunt aici.

S P E R A N Ț Ă

Știm.

Î M P R E U N Ț Ă

Pentru că aici le-am trăit.

L I B E R T A T I O N E

UniCredit Bank, de 18 ani alături de Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu.

29 august 2021

E M O Ț I E

T I E

UniCredit Bank

F
I
T
S

www.sibfest.ro



www.dedeman.ro

CONSTRUIM SPERANȚA ÎMPREUNĂ



FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU | 20-29 AUGUST 2021



Alege mereu
ce e mai bun.



Raiffeisen
BANK

Lucrurile care contează sunt aici.

S P E R A N Ț Ă

Stim.

Î M P R E U N ă

Pentru că aici le-am trăit.

L I B E R T A T E

UniCredit Bank, de 18 ani alături de *Festivalul de Teatru de la Sibiu*.

E M O Ț I E

 UniCredit Bank

FESTIVALUL INTERNATIONAL DE TEATRU
DE LA SIBIU ESTE ORGANIZAT DE

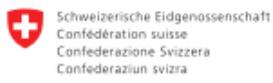


CO-ORGANIZATOR

ACȚIUNE CO-FINANTATĂ DE



PARTENERI STRATEGICI



Ambasada Elveției în România



EVENIMENT REFLECTAT DE

PARTENERI MEDIA

euronews.



TV5MONDE

CO-PRODUCĂTORI

PARTENERI OFICIALE



PARTENERI PENTRU SANATATE

PARTENER PRINCIPAL

PARTENER SPECIAL

PARTENER DE TRADITIE

PARTENER AL THERME FORUM

PARTENER AL SEZONULUI DE STRADA



PARTENER DE MOBILITATE

PARTENER AL BURSEI DE SPECTACOLE
ȘI AL PROGRAMULUI DE VOLUNTARIAT

VINURILE OFICIALE
ALE FESTIVALULUI

BEREA OFICIALĂ
A FESTIVALULUI



SPONSORI



TEATRUL NAȚIONAL RADU STANCA SIBIU

DE CEALALTĂ PARTE A LUMII

DE ALEXANDRA BADEA



REGIE ALEXANDRA BADEA. SCENOGRAFIE COSMIN FLOREA. MUZICA ORIGINALĂ CLAUDIU URSE. CU DANA BRÂNZAN / GABRIELA PÎRLITEANU / IOANA COSMA. ALI DEAC. HORIA FEDORCĂ. ALEXANDRU MĂLAICU. FABIOLA PETRI. CRISTINA RAGOS. ARINA IDANA TRIF. CENDANA TRIFAN. STEFAN TUNSOIU. IUSTINIAN TURCU. MARIUS TURDEANU. ASISTENT REGIE SI SUFLEOR CORINA PREDESCU