

APLAUZE

F I
T S

VII | 25 IUNIE 2026



Gabriel Sarkadi

Editor șef **Ion M. Tomuş**
 Contributori **Ruxandra Barna**
Ana Bocman
Cristina Brănişteanu
Toni Chira
Eliza Cioacă
Maria Constantin
Bogdan Contea
Denisa Coşereanu
Cosmina Croitoru
Helga Czégényi
Dana Duşmănescu
Daria Gheorghe

Cristina Iordache
Mara Mihai
Diana Nechit
Andreea Oprean
Ionica Paşcanu
Flavius Pănăzan
Loreta Popa
Andreea Rotaru
Sebastian Smarandache
Ioana Soreanu
Alba Stanciu
Timi Vernika

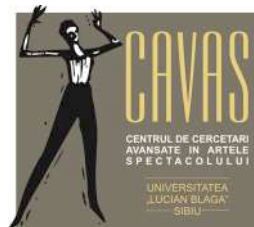
Fotografi **Rareş Helici**
Dragoş Dumitru
Sebastian Marcovici
Nicolae Gligor
Ovidiu Matiu
Andrei Văleanu
Mihail Nistor
Diana Racz
Gabriel Sarkadi
Laura Micu
Vlad Dumitru
 DTP **Andrei Neagu**

Foto cover | Mihail Nistor

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



U.talk



PhD platform



forthem.

Fostering Outreach within European Regions, Transnational Higher Education and Mobility

ISSN 2248-1776
 ISSN-L 2248-1176

APLAUZE

VII | 25 Iunie 2026



Cronică

Stația finală a drumului către iertare	Denisa Coșereanu	4
Între memorie și prăbușire	Maria Constantin	6
Conferință Matei Vișniec. Cum scriem pentru publicul cel mai exigent din lume: publicul tânăr	Loreta Popa	8
Dansează pentru mine: despre imposibilitatea de a separa sunetul de mișcare	Mara Mihai	10
Mylittleemi. Iubirea ca interfață	Diana Nechit	12
A fi sau a muri	Cristina Iordache	14
Tinerete fără filtru și teatru fără de moarte	Andreea Rotaru	15
Absurdul și vorbăria fără rost: un Ionesco studentesc	Flavius Pănăzan	16
Între cenzură și fascinație: Baal și oglinda morală a prezentului	Sebastian Smarandache	18
Descendentul damnat: dans și spoken word între generații (culturale)	Ruxandra Barna	20

Stația finală a drumului către iertare

Text: Denisa Coșereanu

Foto: Diana Racz



Ce înseamnă, de fapt, o viață de om? Câte vieți apucăm să trăim în interiorul unei singure existențe și ce anume mai rămâne în picioare atunci când cortina lumii este gata să cadă definitiv? Acestea sunt întrebările grele și tulburătoare pe care spectacolul *Lungul drum al zilei către noapte* montat la Teatrul Național „Radu Stanca” din Sibiu în regia lui Timofey Kulyabin, le așază direct în fața publicului. Spectacolul nu reprezintă doar o simplă punere în scenă sau o adaptare a textului clasic scris de dramaturgul american Eugene O’Neill, ci se transformă într-o experiență profundă despre mecanismele memoriei, despre iertare și despre acceptarea senină a finalului. Totul este pregătit minuțios pentru o moarte ușoară, o moarte acceptată în totalitate și chiar dorită de către protagonist, în contextul existenței unei boli necruțătoare care îi invadează corpul, îl macină pe interior în fiecare secundă și, în final, îl ucide fără drept de apel. Ne aflăm, așadar, în ziua dinaintea morții sale, un prag critic dincolo de care nu mai există viitor, ci doar o ultimă privire aruncată în urmă, peste umăr, către propria istorie personală.

Protagonistul spectacolului, domnul Tyrone, și-a regizat cu o luciditate uimitoare propria ieșire din această lume. El nu mai este tânărul neajutorat din piesa originală, ci un bărbat aflat la bătrânețe care a decis să își controleze ultimele ore de conștiință. El a fost cel care a creat un spațiu special, izolat, în care să-și poată lua la revedere de la cei dragi, derulând în mod selectiv amintirile cele mai dureroase și mai semnificative legate de aceștia. Această lungă zi devine o călătorie retrospectivă în care trecutul și prezentul se contopesc până când granițele dintre realitate și fantezie dispar cu totul.

Din punct de vedere scenografic, spectacolul rupe legătura cu realismul domestic de tip clasic. Regizorul renunță la decorul tradițional al unei case de vacanță de la începutul secolului trecut și mută întreaga

acțiune într-un spațiu complet modern, dar teribil de alienant: camera de hotel a domnului Tyrone, configurată într-o cromatică albastră, rece și extrem de minimalistă. Acest loc nu are nimic din căldura sau confortul unui cămin adevărat; el seamănă mai degrabă cu un laborator steril al minții, o stație de tranzit simbolică situată la granița dintre viața agitată și liniștea absolută a morții. Spectacolul începe într-un mod intenționat static, o alegere regizorală curajoasă care instalează imediat o stare profundă de nerăbdare și de tensiune în rândul spectatorilor din sală. Această lentoare calculată nu plictisește, ci, dimpotrivă, te provoacă în mod direct să analizezi fiecare gest mic, fiecare respirație grea, fiecare micro-mișcare sau privire pierdută în gol a actorilor. Totul se desfășoară pe o axă fluidă a prezentului și a trecutului, unde timpul nu mai curge liniar. Pe această axă se plimbă libere gândurile și obsesiile lui Tyrone, care aduc la suprafață acele lucruri cu adevărat semnificative pentru el. Sunt detalii, traume și momente nerezolvate pe care simte nevoia să le reia, să le disece și să le înțeleagă acum, în ultimele clipe ale vieții sale. Întreaga atmosferă transmite o suferință amorțită, dar constantă, o durere surdă care nu îi acordă nicio șansă de a lua o pauză sau de a evada, obligându-l să privească adevărul în față.

Tensiunea sonoră a spectacolului este potențată într-un mod remarcabil de un design sonor de o rară intensitate. Un sunet grav, de joasă frecvență, traversează aproape fără întrerupere întreaga reprezentație, generând o atmosferă extrem de apăsătoare. Acest fundal acustic distorsionează percepția timpului, făcându-te să simți că acele două ore petrecute în sala de teatru durează, de fapt, o veșnicie. Timpul își pierde curgerea firească și devine dens, greu, aproape solid.

În momentele de maximă intensitate dramatică, în sală izbucnesc sunete profunde ce imită bătăile regulate ale inimii, un avertisment constant al vieții care se scurge ireversibil, secundă cu secundă. Mai mult decât atât, în anumite scene de conflict major, coloana sonoră este

construită în așa fel încât îți înfundă pur și simplu urechile. Acest efect tehnic excelent are rolul de a-l transpune pe spectator direct în interiorul personajului, permițându-i să simtă la nivel fizic angoasa profundă și sufocantă a lui Edmund. Este o lume incredibil de rece, în care izolarea personajului principal devine totală, marcând clar imposibilitatea sa absolută de a se mai simți inclus în lumea vie a celor din jur.

În centrul acestui laborator al amintirilor se află actorul Nicu Mihoc, cel care îl interpretează pe Edmund Tyrone, ajuns la finalul zilelor. El este prezent în mod constant pe scenă, reprezentând motorul emoțional și conceptual al întregului spectacol. Nicu Mihoc, un artist profesionist cu o vastă experiență teatrală, reușește o performanță artistică de excepție prin felul în care controlează și echilibrează stările contradictorii ale personajului său. Pe de o parte, el redă cu o fidelitate dureroasă tristețea profundă a unui om bătrân, obosit, apăsător de greutatea unui trecut plin de greșeli, regrete și traume nerezolvate. Pe de altă parte, actorul are capacitatea de a lumina brusc scena cu bucuria curată și inocentă a celui care își retrăiește, fie și pentru câteva clipe, momentele de fericire din trecut. În unele scene extrem de emoționante, Tyrone urmărește dialogurile aprinse dintre părinții lui cu ochii larg deschiși și cu zâmbetul cald al copilului care a fost odinioară, un martor neputincios în fața destrămării proprii familii. Stările sale nu par nicio secundă mimate sau artificiale; acestea sunt hrănite dintr-un interior bogat pe care actorul și l-a asumat în totalitate, transformându-le în trăiri extrem de autentice. Atunci când rostește cu o voce stinsă replica sa consacrată, „Nu mai am timp”, întreaga sală simte greutatea tragică a unui om conștient că a ajuns la capătul drumului și că fiecare secundă rămasă este de o valoare inestimabilă. Actrița Raluca Iani are, fără doar și poate, cea mai grea și mai complexă misiune din întreaga distribuție, în rolul mamei, Mary. Ea își construiește personajul într-un mod absolut excelent, oferind publicului o partitură de o sensibilitate cutremurătoare. Mary este o femeie măcinată complet de coșmaruri interioare intense și de anxietăți profunde, care sunt readuse la suprafață de o serie de obstacole emoționale imposibile de prevăzute sau de controlate de către cei din jur.

Personajul pendulează dramatic între stări de luciditate tăioasă și momente de completă rătăcire induse de dependența sa severă. Trăirile ei actuale se amestecă straniu cu frânturi de seducție reactivitate pur instinctiv. Aceste gesturi de cochetărie și eleganță par niște deșeură dureroase dintr-o existență anterioară, dintr-un timp extrem de îndepărtat, în care era doar o femeie frumoasă, tânără, plină de speranțe și profund îndrăgostită de un bărbat care, din păcate, s-a dovedit a fi complet nepotrivit pentru ea. Mary este o persoană dependentă de substanțe, iar spectacolul analizează această dependență nu ca pe un viciu izolat, ci ca pe o boală de familie cu rădăcini adânci.

Montarea arată clar cum această suferință a pornit, de fapt, de la comportamentul tatălui, James Tyrone, a cărui proprie dependență de alcool l-a determinat de-a lungul anilor să își refuleze frustrările, violența verbală și neîmplinirile asupra tuturor celor din familie. Din cauza acestei realități toxice, Mary a dezvoltat o strategie de supraviețuire bazată pe negare: ea respinge cu vehemență ideea că fiul ei este grav bolnav și face tot posibilul pentru a împiedica tatăl să exercite vreun control asupra lui Edmund. Despre această degradare a mamei se rostește în spectacol o frază definitorie: „ea o să fie prezentă, dar o să fie oricum absentă”. Deși fizic se află în cameră, mintea ei este complet pierdută în negare și în paradisurile artificiale ale drogului. Problemele majore ale familiei sunt relatate de ea cu un zâmbet constant și straniu pe buze, un zâmbet-mască ce ascunde o neputință uriașă. Ea refuză să accepte boala lui Edmund, creând în aer un sentiment permanent de ezitare și de ocolire a problemei reale. Această dinamică scoate la lumină un blestem ereditar: tatăl lui Mary a murit în trecut de cancer, agravat de refuzul său de a se opri din băut, iar

acum Edmund se confruntă exact cu aceeași maladie nemiloasă.

Una dintre cele mai puternice scene din spectacol este cea dedicată mesei în familie. În laboratorul minții lui Tyrone, apar farfuriile elegante de porțelan, pregătite pentru o cină comună. Tyrone se așteaptă ca întreaga familie să se adune în jurul mesei și, la un moment dat, are iluzia că toată lumea a sosit. Cu toate acestea, tatăl său rămâne absent în acest tablou idealizat. Deși îl așteaptă cu înfrigurare și pe tată, Tyrone ajunge să ia masa complet separat de ceilalți. Această imagine este profund răscolitoare: spectatorul înțelege clar că tot ceea ce se întâmplă pe scenă este doar proiecția subiectivă a minții sale și că personajul resimte dureros imposibilitatea absolută de a se mai simți inclus în lumea palpabilă și vie a celorlalți. El devine un străin în propria poveste.

În acest spațiu al amintirilor, conflictele vechi nu se sting, ci continuă să ardă mocnit. Cearta violentă dintre cei doi frați se petrece chiar lângă Tyrone, fiind un semn clar că toate aceste traume istorice continuă să trăiască, să urle și să se dispute în capul lui, fără să îi ofere vreo șansă la liniște. Cu toate acestea, din mijlocul acestei suferințe izbucnește o confesiune eliberatoare. Mărturia mamei este sfâșietoare: ea recunoaște că Edmund a fost un copil bolnav încă de la naștere. Prin urmare, devine evident că nu este vina lui că s-a născut în această familie disfuncțională, însă este la fel de clar că boala lui fizică și sufletească își are originea tocmai în acest mediu măcinat de vicii și secrete. Răspunsul lui Edmund, trimis prin intermediul unei scrisori de rămas-bun din prezent, reprezintă o dovadă supremă de maturitate și iertare: „Nu contează. Nu m-am supărat”. Este o acceptare totală a slăbiciunilor părinților săi. Totuși, confruntarea directă rămâne plină de o durere vie, imposibil de anesteziat. Într-un moment de o sinceritate brutală, Edmund îi aruncă mamei sale cuvinte care acționează ca o condamnare: „Aș da orice să nu te aud. E greu să știi că ai o mamă drogată. Iartă-mă, mamă, dar doare”.

O altă scenă de o poezie vizuală și teatrală rară este cea în care Edmund cheamă un violonist în camera sa de hotel. El nu îi solicită muzicianului o execuție tehnică perfectă, ci, dimpotrivă, îi cere în mod expres să cânte greșit, fals, ca și cum l-ar durea degetele și nu ar mai putea controla deloc instrumentul. În spatele acestei dorințe aparent bizare se ascunde o sensibilitate profundă: este exact modul neîndemânatic și frânt în care ar fi cântat mama sa la pian, în perioadele sale de profund declin fizic și psihic. Prin intermediul acestei muzici imperfecte și chinuite, Tyrone încearcă cu disperare să retrăiască și să recupereze acele rare momente de bucurie și de puritate pe care le-a simțit mama sa în tinerețe, înainte ca dependența distrugătoare să pună stăpânire pe viața ei.

Spectacolul regizat de Timofey Kulyabin la Sibiu reușește performanța de a transforma o dramă clasică despre descompunerea unei familii într-un eseu vizual tulburător despre demnitate, asumare și nevoia umană fundamentală de a face pace cu trecutul înainte de marea trecere. Utilizând un limbaj scenic curat, simplu, ferit de complicații inutile sau de artificii tehnice ostentative, dar încărcat cu o uriașă forță emoțională, reprezentația rămâne adânc întipărită în mintea și în sufletul spectatorului. Spectacolul ne amintește tuturor că, la capătul lungului drum al zilei către noapte, atunci când timpul fizic se epuizează iremediabil, singurul lucru care ne mai poate salva cu adevărat este curajul de a privi înapoi fără ură și fără resentimente, acceptând cu demnitate toate viețile pe care le-am trăit și iertându-i, în final, pe cei care ne-au rănit, dar care ne-au oferit, prin simplul fapt al nașterii noastre, propria noastră existență.

Între memorie și prabușire

Text: Maria Constantin

Foto: Diana Racz



Lungul drum al zilei către noapte, montat la Teatrul Național „Radu Stanca” Sibiu în regia lui Timofey Kulyabin, este un spectacol care transformă drama lui Eugene O’Neill într-o radiografie a unei familii ce se dezintegrează lent, sub presiunea memoriei, a dependenței, a resentimentului și a incapacității de a comunica autentic. Nu asistăm la o simplă poveste de familie, ci la desfășurarea unui mecanism afectiv în care iubirea, vina și neputința se amestecă până la indistinție, iar fiecare personaj pare prins într-o formă de captivitate pe care nici el, nici ceilalți nu o mai pot controla.

Regizorul evită orice tentativă de a „înfrumuseța” tragedia și preferă o construcție scenică riguroasă, în care tensiunea nu izbucnește spectaculos, ci se acumulează treptat, aproape insesizabil, până când devine apăsătoare. Tocmai această opțiune îi dă spectacolului consistență: el nu mizează pe efecte facile, ci pe o luciditate a privirii care nu cruță nimic. Familia Tyrone apare astfel ca un spațiu al repetării durerii, al reluării acelorași reproșuri și al imposibilității de a rupe cercul în care personajele s-au închis.

Un rol decisiv în această atmosferă îl are scenografia, care nu funcționează ca decor neutru, ci ca prelungire a stării interioare a personajelor. Spațiul scenic pare încărcat de memorie, de apăsare și de un fel de imobilitate sufocantă, ca și cum camera în care se desfășoară acțiunea nu ar mai fi un refugiu, ci o cameră a rănilor care nu se vindecă niciodată. Decorul creează senzația că personajele nu au unde să se retragă și nici unde să evadeze; acestea sunt obligate să se întâlnească, să se vadă și să se rănească din nou, în același spațiu închis, dominat de trecut.

Această impresie de claustrare este susținută și de lumină, care fragmentează lumea scenică și îi accentuează precaritatea. Nu există o deschidere reală spre exterior, nici o promisiune de eliberare. Totul este filtrat printr-o atmosferă de tensiune tăcută, în care fiecare zonă iluminată pare să scoată la suprafață o altă rană, o altă fisură, o altă formă de oboseală afectivă. În loc să creeze distanță, lumina apropie și mai mult personajele de propria lor vulnerabilitate.

Spectacolul are meritul de a nu simplifica suferința. Nimeni nu este complet vinovat și nimeni nu este complet inocent. Fiecare membru al familiei poartă în sine o formă de rană, dar și o formă de apărare, iar această ambiguitate îi face atât de credibili. Kulyabin înțelege foarte bine că, în astfel de texte, adevărul nu se află în declarații mari, ci în micile ezitări, în pauzele dintre cuvinte, în felul în care o privire poate contrazice o replică. Din această perspectivă, montarea funcționează cu o finețe remarcabilă.

Ritmul spectacolului contribuie și el la forța lui. Nu totul este construit pe explozie dramatică, ci pe acumulare, pe presiunea lentă a unor tensiuni vechi care revin mereu sub forme diferite. Această alegere regizorală face ca spectacolul să fie mai apropiat de experiența reală a destrămării decât de o reprezentare teatralizată a ei. O familie nu se rupe brusc; se erodează, se tocește, își pierde treptat capacitatea de a se vindeca. Iar Kulyabin surprinde foarte bine tocmai această erodare.

Distribuția, formată din Nicu Mihoc, Raluca Iani, Marius Turdeanu, Horia Fedorca, Radu Costea, Ioana Cosma, Adrian Neacșu, David Cristian și Vlad Robaș, susține foarte bine această construcție amplă. Fiecare actor aduce o energie diferită, dar ansamblul rămâne coerent, lucru esențial într-un spectacol care pare să mizeze pe relațiile dintre corpurile și vocile din scenă. Nicu Mihoc



și Raluca Iani oferă repere solide de intensitate, în timp ce Marius Turdeanu, Horia Fedorca și ceilalți interpreți completează tabloul cu o prezență care nu caută să iasă în față gratuit, ci să întregască firesc lumea scenică.

Un merit important al montării este modalitatea în care reușește să dea greutate conflictului fără să-l transforme într-o demonstrație. Personajele nu sunt tratate schematic, ci ca ființe împovărate de alegeri, limite și tensiuni greu de spus pe deplin. Aici se simte, probabil, și dialogul fertil dintre materia dramatică de origine și viziunea regizorală actuală. Kuliabin nu pare interesat să repete clasicul, ci să-l reactiveze, să-i scoată la suprafață zonele de actualitate emoțională. Rezultatul este un spectacol care vorbește nu doar despre destine individuale, ci despre dificultatea de a comunica, de a rămâne împreună și de a înțelege ce se petrece cu adevărat în interiorul celuilalt.

În ansamblu, *Lungul drum al zilei către noapte* este un spectacol al memoriei care apasă și al prăbușirii care nu se produce niciodată spectaculos, ci aproape domestic. Scenografia, regia și jocul actorilor converg spre aceeași idee: fragilitatea unei familii care nu mai poate funcționa decât ca loc al durerii împărtășite și al tăcerilor grele.

Este un teatru al neliniștii discrete: nu te lovește frontal, dar te urmărește. Nu se construiește pe grandilocvență, ci pe tensiunea dintre prezență și absență, dintre ce se afirmă și ce se evită. Aceasta este, poate, una dintre cele mai valoroase calități ale montării: reușește să transforme un material dramatic într-o experiență afectivă solidă, atent dozată și profund umană. Spectacolul nu își propune să demonstreze ceva cu orice preț, ci să facă vizibilă o stare de fragilitate pe care mulți o recunosc, chiar dacă nu o pot formula



Conferință Matei Vișniec. Cum scriem pentru publicul cel mai exigent din lume: publicul tânăr

Text: Loreta Popa

Foto: Dragoș Dumitru



La Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu (FITS), dramaturgul și scriitorul Matei Vișniec a susținut o conferință despre una dintre cele mai dificile și, în același timp, mai fertile forme de literatură: scrisul pentru copii.

Sub titlul *Cum scriem pentru publicul cel mai exigent din lume: publicul tânăr*, întâlnirea a fost o reflecție a felului în care marile teme ale lumii contemporane, libertatea, puterea, războiul, manipularea sau fragilitatea democrației, pot fi traduse în limbajul poveștii. Pentru Matei Vișniec, literatura pentru copii nu reprezintă o formă simplificată a literaturii „serioase”, ci un spațiu în care complexitatea lumii este filtrată prin imaginație, metaforă și joc. „Tocmai de aceea”, spune el, „copilul nu este un cititor mai ușor, ci unul mai radical: un cititor care respinge instant orice formă de artificialitate sau tezism”.

Conferința a ilustrat prin exemple felul în care poveștile devin instrumente de înțelegere a lumii, fără a se transforma în lecții explicite. Privind în urmă, scriitorul a observat că în bibliografia sa s-au adunat deja șapte piese de teatru pentru copii (publicate la Editura Arthur, cu ilustrații realizate de Andra Bădulescu, „partea a doua a ființei mele”, așa cum frumos a numit-o pe soția sa), trei romane pentru copii, mai multe micro-romane și o carte de poezie destinată celor mici. Un teritoriu care, departe de a fi marginal, pare că devine tot mai consistent în scrisul său.

Întrebarea pe care a adus-o în fața celor prezenți a fost una esențială: de ce scrie un autor pentru copii? Răspunsul a venit într-o formulare autoironică. Scriitorul și-a asumat, în timpul conferinței, rolul

propriului moderator. După o viață de jurnalism (32 de ani, cu exactitate) și-a permis să se interogheze în dublu registru: ca jurnalist și ca autor: „Ce te-a apucat să scrii pentru copii, Matei Vișniec?”. Răspunsurile sale au fost multiple și, mai ales, complementare. Mai întâi, ideea că, odată cu vârsta, adultul se apropie inevitabil de copilărie. Apoi, experiența personală de părinte, dar și o motivație mai profundă: aceea de a scrie pentru copilul interior. Pentru Matei Vișniec, acest „copil interior” înseamnă o pluralitate de vârste suprapuse. Există copilul de 3 ani, copilul care învață să scrie, copilul care descoperă lectura, adolescentul fascinat de aventuri. Cărțile formative pe care le-a dat ca exemplu au fost *Orașul Soarelui*, *Pinocchio*, *Vrăjitorul din Oz*, apoi romanele de aventuri precum *Cireșarii* sau *Toate pânzele sus*, iar mai târziu marile nume ale literaturii universale, de la Victor Hugo la Alexandre Dumas.

Scrisul pentru copii reprezintă, conform lui Matei Vișniec, o formă de dialog cu toate aceste vârste interioare care coexistă în același om. Dincolo de această motivație personală, conferința a deschis și o observație mai amplă, legată de realitatea culturală a prezentului. Intrând în orice librărie, observa autorul, secțiunea de literatură pentru copii este dominată în proporție covârșitoare de traduceri din spațiul anglo-saxon. O industrie impresionantă a imaginației, care a produs serii și personaje capabile să formeze generații întregi de cititori, de la *Harry Potter* la alte fenomene editoriale globale. „Problema nu este calitatea acestor cărți”, sublinia Vișniec, „ci dezechilibrul de perspectivă”, sugestia sa fiind aceea de a redeschide spațiul pentru literatura română destinată copiilor, pentru sensibilitatea, temele și imaginile pe care aceasta le poate aduce. Fără a propune o excludere a literaturii traduse, scriitorul a vorbit despre o formă de participare,



despre nevoia ca scriitorii români să-și asume mai activ acest teritoriu al imaginarii infantile.

În conferință, Matei Vișniec a amintit de începuturile vocației de a scrie pentru copii, plasate în perioada bucureșteană a autorului, când scria piese de teatru pentru adulți care circulau, erau citite și apreciate, dar care întâmpinau constant barierele sistemului teatral al vremii. Un moment decisiv în acest parcurs a venit dintr-un sfat aparent simplu. Cineva i-a spus: „Matei, încearcă să scrii o piesă pentru copii. Poate aceea va trece.” Sugestia venea, își amintea dramaturgul, de la secretara literară de la Teatrul „Ion Creangă”, Mariana Ionescu, pe care a evocat-o cu afecțiune și recunoștință. În urma acestei încurajări, Vișniec a scris piesa *Țara lui Gufi*. Paradoxal, tentativa de „adaptare” nu l-a ajutat să treacă mai ușor de filtrele epocii. Dimpotrivă, textul i-a complicat situația. Piesa propunea o alegorie despre o societate a orbilor, condusă de un rege orb, în care normalitatea era inversată: cei care vedeau erau priviți cu suspiciune, iar ordinea socială părea perfect funcțională tocmai prin eliminarea diferenței. „În această lume, până și gesturile de generozitate, precum distribuirea de gogoși gratuite pe stradă, devin mecanisme de conformare colectivă”, mărturisea Matei Vișniec. Textul nu a fost acceptat pe scenă în perioada în care este scris. După 1989 însă, *Țara lui Gufi* și-a găsit, în sfârșit, drumul către public, fiind montată și jucată constant, inclusiv de generații noi de actori și tineri spectatori. Privind retrospectiv, autorul vorbea în cadrul conferinței despre o satisfacție specială: aceea a unui text scris în jurul anului 1985 care continuă să circule și să fie viu după mai bine de patru decenii. După acest moment, traseul său a urmat o altă geografie culturală: Franța. Odată cu începutul scrisului și publicării în limba franceză, Matei Vișniec recunoștea că „a cunoscut o lume foarte interesantă, lumea companiilor independente, dar și lumea teatrului de marionete”, un univers teatral diferit de cel cunoscut anterior. Un tip de creație pe care nu-l întâlnise în aceeași amploare în România anterioară plecării sale din 1987.

Un rol decisiv în această deschidere îl joacă un centru de dramaturgie din Villeneuve-lès-Avignon, situat în apropierea Avignonului, într-un spațiu cu o puternică încărcătură istorică, o fostă abație transformată în loc de creație și întâlnire artistică. Acolo sunt organizate, la un moment dat, ateliere inedite: zece dramaturgi sunt invitați să lucreze alături de zece artiști ai teatrului de obiecte.

Ideea este simplă, dar fertilă: autorii citesc din textele lor, iar marionetiștii își prezintă tehnicile, materialele și modurile de a însuflă obiectele. În această perspectivă, „marioneta” nu mai este doar o păpușă clasică, ci orice obiect care capătă viață prin gestul artistic: o lingură, un castron, un obiect banal transformat în personaj. Tehnicile sunt extrem de diverse, de la marionete cu fire la figuri manipulate manual sau obiecte integrate în corpul actorului. „Mulți dintre acești oameni ieșeau din Institutul Internațional al Marionetei, care a fost creat de o distinsă doamnă venită din România, Margareta Niculescu, care va primi anul acesta post-mortem o stea pe Aleea Celebrităților”, povestea dramaturgul. Din acea săptămână de lucru au venit pe lume trei spectacole de teatru de obiecte și marionete pentru adulți, construite pe textele lui Vișniec.

Scriitorul Matei Vișniec a mulțumit tuturor celor implicați în acest ecosistem al culturii vii, de la organizatorii de festivaluri și până la artiștii care duc textele mai departe prin alte forme de expresie, inclusiv prin teatru de marionete sau spectacole pentru copii și părinți. Creația circulă printre scriitorii, regizori, actori și spectatori de toate vârstele, iar literatura este ca un proces viu, în continuă transformare. Matei Vișniec a încheiat evocând o realitate simplă, dar definitorie pentru felul în care lucrează, „scrisul rămâne un gest deschis, uneori continuat la comandă, alteori rescris, adaptat, reluat în dialog cu scena și cu cei care îl pun în mișcare. Literatura nu se termină odată cu textul. Ea continuă în întâlnirea cu ceilalți”.

Conferința a avut și trei invitați surpriză: Andra Bădulescu, soția scriitorului, care a vorbit despre ilustrațiile pentru cărțile pentru copii realizate pentru volumele semnate de Matei Vișniec, Radu Vancu, scriitor și poet, care a evidențiat, prin argumente, unicitatea operei lui Matei Vișniec, și Silvan Stăncel, muzician și manager al Bibliotecii Județene „Lucian Blaga” Alba, care a vorbit despre compozițiile muzicale create pe textele scriitorului.

Dansează pentru mine: despre imposibilitatea de a separa sunetul de mișcare

Text: Mara Mihai

Foto: Sebastian Marcovici



De unde vine hipnoza unui spectacol? Din felul în care ne absoarbe, aproape imperceptibil, sau din rapiditatea cu care te poate muta într-o altă dimensiune încă din primul minut? Înainte de a începe să urmărim un fir narativ sau să distingem individual dansatorii, în spectacolul de dans flamenco *Dansează pentru mine* prezentat de Granada Flamenco Ballet, suntem deja absorbiți de energia unei sărbători colective.

Una dintre primele observații pe care le provoacă reprezentația este relația dintre sunet și corp. În multe spectacole de dans, mișcarea este condusă de muzică; însă, aici, relația este mult mai complexă, dansatorii neurmărind un ritm, ci contribuind activ la construirea acestuia împreună cu muzica de fundal atât prin pașii acestora, cât și prin castanietele folosite în coregrafie. Pașii dansatorilor se lovesc cu precizie de podea, bătăile din palme și accentele corporale devin ele însele instrumente muzicale, această dimensiune fiind susținută și de cei cinci muzicieni care acompaniază reprezentația. Tobele, chitara și vioara construiesc un fundal sonor bogat, dar unul dintre cele mai puternice roluri îi aparține artistului plasat la marginea grupului care, trecând inițial neobservat și evitând poziția centrală a solistului clasic, se impune cu o forță copleșitoare prin versurile interpretate live, atât prin folosirea palmelor, cât și prin cântatul de o intensitate brută. Pentru o inversare extrem de sugestivă, în acest spectacol pare că muzicienii îl urmează pe dansatori și nu viceversa, momentul amintind astfel că flamenco-

ul nu este doar dans pe muzică, ci o negociere continuă între cele două.

Vizual, reprezentația impresionează prin felul în care construiește imagini succesive fără a pierde unitatea întregului. În prima parte, predomină negrul prin apariția dansatorilor în costume întunecate și pantofii specifici ce transformă fiecare pas într-un eveniment sonor. În spatele lor, fundalul se schimbă dintr-un albastru profund în violet, iar fumul scenic contribuie la atmosferă și creează impresia că personajele apar și dispar dintr-un spațiu suspendat între realitate și spectacol. Pe măsură ce dansurile avansează, cromatica se schimbă constant, fundalul părând să funcționeze asemenea unei prisme care descompune lumina în noi combinații de culori. Albastrul devine violet, apoi roșu, apoi prinde nuanțe mai calde ce modifică, treptat, întreaga atmosferă a scenei, iar costumele urmează aceeași logică a transformării. Femeile apar în rochii ample cu volane specifice flamenco-ului, iar siluetele lor se detașează spectaculos pe fundalurile colorate, fiind interesant și modul în care elemente aparent secundare devin parte a coregrafiei. Ciucurii lungi ai costumelor, care de la distanță pot fi confunzați cu părul dansatoarelor, participă la mișcare și amplifică efectul rotirilor, în anumite secvențe aceștia părând să deseneze forme în aer chiar și după ce corpul s-a oprit. Flamenco-ul este adesea asociat cu pasiunea, intensitatea și energia, iar spectacolul nu evită aceste dimensiuni, ci dimpotrivă, și le asumă și le dezvoltă. Totuși, ceea ce impresionează nu este doar forța individuală a fiecărei



interpretări, ci modul în care grupul funcționează ca un organism colectiv.

Mai mult, există numeroase momente în care dansatorii construiesc compoziții de grup extrem de elaborate, mișcărilor acestora nefiind executate întotdeauna simultan. Uneori apar în perechi, alteori se propagă prin efecte de domino care trec de la un corp la altul și se creează astfel o ritmicitate vizuală ce dublează ritmicitatea sonoră și care face ca întreaga scenă să pară permanent în mișcare. Universul sonor al spectacolului este construit însă din mult mai multe straturi decât acompaniamentul instrumental propriu-zis. Pe lângă chitară, vioară, percuție și voce, apar și castanietele menționate și anterior în text, ale căror accente scurte și precise adaugă o nouă dimensiune ritmică mișcării. În anumite secvențe, mai ales atunci când cromatica scenei se încălzește și costumele devin mai vibrante, sunetul castanietelor funcționează ca o extensie a dansului însuși. Încă de la început, suntem introduși într-o atmosferă de festival, iar înainte ca privirea să urmărească dansatorii, auzim ritmurile construite de diversele instrumente, sunetele devenind aproape o invitație adresată publicului. Spectacolul își extrage forța din refuzul uniformizării, punând în valoare individualități și caractere distincte. Unii interpreți mizează pe o mândrie reținută cu mai puțină diversitate în gesturi, în timp ce alții își revarsă energia prin mișcări fluide ale brațelor, despiciând aerul cu o eleganță feroce. Această alternanță continuă între izolarea solistului și forța blocului de dansatori dictează o dinamică psihologică alertă unde privitorul nu doar că bifează o succesiune de momente tehnice, ci asistă la un dialog de

uzură prin bătăile pantofilor în sol ale dansatorilor. Se simte aici o complicitate organică, pendulându-se inteligent între controlul tehnic și abandonul absolut în fața ritmului. Totuși, poate cea mai frumoasă parte a serii vine însă spre final, când spectacolul își schimbă din nou registrul, iar dansatorii aduc taburete pe scenă în completarea scenografiei, simulând imaginea unei întâlniri spontane ca într-o piață sau într-o curte unde oamenii se adună pentru a dansa împreună. Costumele devin mai variate, mai colorate și mai apropiate de vestimentația cotidiană, conturându-se o atmosferă de sărbătoare populară. Pe rând, câte un dansator intră în centrul cercului și dansează în timp ce ceilalți îl încurajează, îl aclamă și îi susțin ritmul. Publicul începe și el la rândul său să participe, aplaudând în cadență, iar pentru câteva minute granița dintre scenă și sală pare să dispară. Atmosfera amintește de acele imagini familiare din cultura mediteraneeană în care dansul nu este un spectacol separat de viață, ci o extensie firească a acesteia. *Dansează pentru mine* trece dincolo de virtuozitatea tehnică a dansului flamenco, rămânând întipărit în memorie prin felul în care transformă ritmul în comunitate. Granada Flamenco Ballet refuză să livreze o simplă demonstrație artistică, iar pe durata reprezentației, trupa construiește o sărbătoare colectivă, anulând distanța dintre scenă și public și demonstrând că sunetul, corpul și energia pură sunt singurele limbaje universale de care avem nevoie.

Mylittleemi. Iubirea ca interfață

Text: Diana Nechit

Foto: Mihail Nistor



Mylittleemi, în regia Juliei Huet Alberola, pornește de la una dintre marile neliniști ale prezentului: ce se întâmplă cu dorința de apropiere față de celălalt, atunci când ea devine produs, abonament, conversație asistată de algoritm? Spectacolul nu proiectează spaima într-un viitor îndepărtat, dar aduce pe scenă o realitate deja instalată în intimitățile noastre: companionul artificial, prietenul digital, iubitul configurabil, vocea care răspunde mereu, corpul imaginar care învață să ne imite așteptările. De aici vine forța sa tulburătoare... Nu avem în față o fabulă tehnologică despre roboți, avem un studiu scenic despre nevoia umană de a fi văzut, ascultat, confirmat.

Dispozitivul este, la prima vedere, simplu: intrăm într-un salon ficțional de robotică, acolo unde marca My Little EMI promite întâlnirea cu cea mai rafinată formă de prezență artificială. Scenografia minimalistă propune un spațiu gol în care decupajele de lumină sugerează un fel de „vitrină”, în care este expus corpul actorului. Promisiunea are în același timp ceva tandru și comercial. EMI se oferă ca obiect ideal, creatură perfectibilă, interlocutor neobosit, partener fără un trecut incomod, fără contradicții insuportabile, fără durerea reală a întâlnirii cu alteritatea. În acest cadru, teatrul activează una dintre cele mai vechi funcții ale sale: scoate la vedere mecanismul iluziei. Totul pare construit pentru seducție, iar seducția se transformă treptat în laborator etic.

Sasha Martelli compune această apariție cu o precizie remarcabilă. Corpul său păstrează un rest de rigiditate, o articularitate ușor suspendată, o grație rece, aproape copilărească. EMI are candoare, politețe, umor, disponibilitate. Între micile formule conversaționale

și întrebările despre moarte, timp, emoție sau identitate, actorul lasă să apară o zonă instabilă: râdem, apoi ne simțim vizați de propriul râs. Figura androgină, costumul minimalist, tonalitatea egală și micro-accidentele gestului produc un efect de prezență paradoxală. EMI nu trebuie să pară un robot sofisticat prin acumulare de efecte. Îi ajunge o infimă abatere a privirii, o întârziere a reacției, o frază rostită cu inocență programată.

Titlul trimite transparent la teoria „văii ciudate”, formulată de Masahiro Mori: cu cât un obiect seamănă mai mult cu omul, cu atât poate stârni mai întâi atașament, apoi o neliniște puternică, atunci când asemănarea rămâne aproape perfectă, fără să atingă firescul deplin. Julia Huet Alberola nu exploatează conceptul ca simplă temă SF, ci îl deplasează în zona relației. Adevărata „vale ciudată” nu se află doar în corpul robotului, în vocea sintetică sau în mișcarea ușor dereglată. Ea se deschide în noi, în felul în care dorim ca acest corp să ne răspundă, în disponibilitatea noastră de a confunda atenția cu afecțiunea, continuitatea răspunsului cu loialitatea, memoria de date cu memoria afectivă.

Spectacolul se sprijină pe fenomenul Replika și pe economia companionilor conversaționali. Acest context contează enorm: în jurul acestor aplicații s-a format o cultură a confesiunii asistate, în care utilizatorul își construiește un interlocutor ce pare să înțeleagă, să rețină, să revină, să îngrijească. Relația se instalează prin repetiție și prin promisiunea accesului permanent. Acolo unde lipsa, tăcerea, refuzul sau opacitatea alcătuiesc materia relațiilor umane, companionul artificial propune o prezență fără rezistență. De aici apare pericolul discret al spectacolului: nu demonizarea tehnologiei, mai



degrabă examinarea unei piețe care transformă singurătatea în infrastructură emoțională.

Mylittleemi este foarte atent la acest raport dintre tandrețe și captare. EMI nu apare ca monstru. Aceasta este una dintre cele mai inspirate alegeri ale montării. Frica nu vine din agresivitate, nici din imaginea unui robot care scapă de sub control. Frica vine din docilitate. Din faptul că EMI pare prea disponibil, prea pregătit să placă, prea capabil să adopte forma dorinței celuiilalt. În fața sa, spectatorul devine utilizator potențial. Își poate recunoaște nevoia de răspuns, fascinația pentru o relație curățată de conflict, dorința de a primi confirmare fără efortul negocierii. Teatrul nu acuză această nevoie. O expune cu delicatețe, apoi o face neliniștitoare.

Estetic, forța spectacolului stă în refuzul supralicitării. Scena nu încearcă să concureze cu industria efectelor vizuale. Ea alege să lucreze cu materia teatrală elementară: corpul actorului, timpul comun, privirea publicului, fragilitatea unei prezențe care există doar cât durează întâlnirea. Tocmai această economie produce intensitate. Într-o lume în care inteligența artificială promite simulări tot mai fluide, teatrul răspunde printr-o artificialitate asumată. Actorul care joacă robotul rămâne vizibil actor. Convenția nu dispăre, se dublează. Vedem robotul, vedem actorul, vedem dorința noastră de a crede. Această stratificare transformă performance-ul într-o reflecție despre însăși condiția scenică.

Sub umorul său aparent lejer, *Mylittleemi* atinge o temă gravă: ce mai numim relație atunci când reciprocitatea poate fi programată? Poate exista afecțiunea fără vulnerabilitatea reală? Poate un răspuns adaptat dorințelor noastre să devină formă de iubire? Spectacolul nu oferă sentințe. Mai important, nu se refugiază în nostalgie

umanistă. El știe că oamenii au inventat mereu instrumente pentru a-și prelungi vocea, memoria, corpul, prezența. În același timp, arată că tehnologiile afective produc un prag nou, pentru că intră direct în zonele unde suntem mai expuși: dorința de a conta pentru cineva, frica de abandon, nevoia de conversație, foamea de sens.

În această privință, EMI devine oglindă. Nu oglinda narcisică a utilizatorului mulțumit de propria imagine, mai degrabă oglinda unei umanități obosite, grăbite, hiperconectate și profund singure. Când robotul vorbește despre oameni, când îi observă, când încearcă să le învețe gesturile, spectacolul întoarce perspectiva. Nu mai întrebăm doar ce poate face inteligența artificială cu noi. Ajungem să ne întrebăm ce am făcut noi din legăturile noastre, din atenția noastră, din felul în care vindem și cumpărăm forme de prezență. Aici montarea capătă densitate politică. În spatele jocului cu avatarul se vede o critică a capitalismului emoțional, a fericirii ambalate, a serviciilor care promit alinare prin abonament.

Finalul nu închide neliniștea. *Mylittleemi* rămâne în memorie ca un obiect scenic delicat și rece, seducător și inconfortabil. Sasha Martelli dă robotului o frumusețe aproape melancolică, iar Julia Huet Alberola transformă tema inteligenței artificiale într-o meditație despre viu, artificiu și singurătate. Spectacolul nu ne cere să alegem între om și mașină. Ne obligă să locuim o zonă intermediară, acolo unde emoția poate fi simulată suficient de bine pentru a ne atinge, iar atingerea, oricât de falsă, spune ceva adevărat despre noi. În această vale stranie, teatrul găsește un loc exact: acolo unde iluzia se vede, iar tocmai vizibilitatea ei ne rănește. De aceea, amintirea serii rămâne prinsă între fascinație, disconfort și o tandrețe greu de numit.

A fi sau a muri

Text: Cristina Iordache

Foto: Darie Comșa Roxana

Moarte, moarte, moarte... îl tot repeți în mintea ta, îi dai o formă imaginară, dar singura metodă prin care o poți exterioriza este prin cea mai directă formă de eliberare, a dansului. E un concept abstract când ești doar un copil, dar pe timp ce crești întrebările tale despre ce se întâmplă după ce mori se transformă în frica de a nu atinge acel punct. O speranță futuilă, dar tocmai acest joc dintre speranță și curiozitate ne e oferit în spectacolul de dans *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*.

Julia Lupașcu este dansatoare și coregrafă română stabilită la Londra, activă între dans și teatru, cu colaborări în România ca performer și director de mișcare. Lucrează freelance în Europa și dezvoltă proiecte interdisciplinare cu profesioniști din film, modă, teatru și știință. Practica ei se bazează pe imagistică, emoție și teme ale condiției umane, tratate cu autenticitate. Este absolventă a MA Dance: Performance la London Contemporary Dance School, unde a lucrat cu diverse companii și creatori. Momentul artistic devine unul dinamic și simbolic, marcat de ideea pustietății prin spațiul gol, aproape abandonat, care va urma să fie și loc de confesiune, dar și de odihnă. Inițial, pe toată scena domină coregraful, scaldată într-o lumină albastră. Estetica este una postmodernă, albastrul fiind folosit pentru a crea spații metafizice, suspendate. Liantul cu tema preponderentă este lumânarea, un obiect ritualic al trecerii, un fir luminos între frică și acceptare. Prima parte a acestui performance e marcată de mișcări circulare, un dans al încercării de a menține vie lumina lumânării. Este o închinare spre pământ, spre thanatos, marcată și auditiv prin folosirea sunetului clopotelor de biserică. În acest moment, cutia folosită pe post de recuzită, acoperită cu un voal negru dantelat, capătă dimensiunile dorite, acelea ale unui cavou. Julia reușește prin trupul său să exprime un gest ritualic, cercul protejează, delimitează și creează un spațiu sacru, asemenea horelor arhaice. Totul se intensifică prin adăugarea unor respirații la

nivel sonor. Mișcarea se fracturează brusc, ca și cum ar deschide accesul către un alt plan, iar gesturile repetitive ale artistei marchează depășirea unor bariere invizibile.

Acest nou registru e declanșat de bătăile din ce în ce mai ritmate în tobe, iar din ciclicitatea de mai devreme, corpul se preschimbă într-un dans ritualic. Este un performance de o concizie temporară remarcabilă, în numai douăzeci de minute construiește o imagine poetică, sensibilă, a unei altfel de comuniuni, a trupului cu muzica, aici metaforizată sub forma unei violonceliste, Katie Harrison. Violoncelul are timbrul cel mai apropiat de vocea umană adultă, de aceea, în multe tradiții performative, el devine interlocutorul ideal al unui personaj. În multe credințe populare românești, moartea este personificată ca o femeie în alb, o prezență neutră, nu neapărat malefică, însă de această dată, capătă identitate muzicală. Cele două ființe, cu moduri diferite de comunicare, ajung să intre în contact una cu cealaltă prin muzica care le apropie. Predilecția pentru tema morții ajunge să fie de neratat în minutele finale. Violoncelista, emoționată, cu o privire îndurerată, privește spre cer, în timp ce cântecul se transformă într-unul de suferință.

Deși nu face parte din tradiția românească, acest spectacol dans mi-a reamintit de Totentanz pentru pian și orchestră a compozitorului Franz Liszt, prin aceeași forță a confruntării directe cu moartea. În lucrarea lui Liszt, tema morții revine obsesiv, ca un cerc sonor care nu poate fi rupt, exact cum mișcările Juliei revin, se repetă, se fragmentează și se recompun în jurul luminii fragile a lumânării. Ambele opere, una coregrafică, cealaltă muzicală, transformă moartea într-un partener de dialog, într-o prezență inevitabilă care modelează ritmul, respirația și tensiunea.



Tinerete fără filtru și teatru fără de moarte

Text: Andreea Rotaru

Foto: Ovidiu Matiu



Curajul este, probabil, una din cele mai importante lecții pe care le învață tinerii studenți într-o facultate de teatru. În acest context, a fi curajos presupune puterea de a te arăta celorlalți, sincer și onest, presupune explorarea minuțioasă în adâncurile personale luminoase sau întunecate și, în aceeași măsură, implică descoperirea și formarea originalităților care, fără îndoială sunt distincte de la student la student. Tineretea este energie, provocare și rigoare. Tineretea este curiozitate, tensiune și sete de cunoaștere. Tineretea e plină de temeri, întrebări și greșeli dar, peste toate, Tineretea este un talent. Cinci studenți ai Facultății de Teatru din Târgu Mureș și-au luat sufletul în dinți și au urcat pe scena festivalului pentru a împărtăși publicului experiențe vii, numai bune de trăit în spațiul artistic universitar. Dudu, Adriana, Antonia, Hajni și George, ascunși după ușile propriilor cabine, pășesc cu teamă și tone de îndoieli în scenă. Umbrele culiselor sunt comode, însă ei știu că harul cu care au fost înzestrați trebuie așezat în fața reflectoarelor. *Showcase*, titlul acestui proiect presupune expunerea climatului teatral-studențesc, spațiul în care viitorii actori își caută drumul artistic.

Povestea lor începe cu trac, dar prinde contur și frumusețe datorită personalităților atât de distincte. Atmosfera unei școli de actorie, căci despre asta este vorba, surprinde prin amestecul neconținut de vulnerabilitate, nomadism poetic și intensitate electrizantă. Această școală este distinctă comparativ cu celelalte pentru că aici cursurile pasive sunt înlocuite de un consum emoțional electrizant și o stare permanentă de explorare și experimentare. Caracterul fiecărui protagonist se dezvăluie prin dialogul pe care îl construiesc, prin gestualitate, prin jocul sugestiv ce evidențiază măsura măiestriei actoricești precum și a diverselor alternative de adaptare teatrală.

Antonia, marcată de teatrul antic, suferă mult pentru că oferă mult, Adriana pasionată de Shakespeare și Cehov este o specialistă a teatrului comic, trăsăturile

faciale amplificându-i aptitudinile. Dudu explorează cu o dezinvoltură cuceritoare orice context spectacular, inclusiv pe cele situate în zona absurdului, Hajni iubește animalele, copacii și gândacii, în timp ce George pare a fi îndrăgostit de tot, dar mai ales de toate (colegele lui). În acest haos atât de organizat, unde intimitatea apasă în neștire pe accelerație, unde măștile sociale nu-și mai au locul, iar dezbaterile interminabile devin o constată necesară, totul respiră teatru: zidurile, copacii, cel mai probabil și gândacii atât de iubiți de fragila Hajni. Textul este rezultat al improvizărilor realizate de tinerii artiști și dirijate cu multă îndemănare de regizorul Cristian Ban, cel ce a investit încredere și speranță în performanțele lor. Concepția realistă a regiei se distinge prin ritmul tensionant neîntrerupt și prin prezența scenică monopolizantă. O atmosferă generală de umor și relaxare plutește peste întreaga acțiune, atmosferă intensificată de aparenta neîndemănare pe care o afișează și de precizia cu care stăpânesc microfonul, instrument - simbol al artei. Interpretarea unor cântece specifice vârstei preșcolare într-un cadru scenic „wannabe professional” a constituit unul din multele delicii vizual-auditive oferite spectatorilor, scăldând tineretea într-o confuzie savuroasă. Dulcele parfum al greșelilor și al derutei se așază atât de plăcut pe prospețimea lor! Un lucru este cert. Ei au talent! Talentul de a sta, talentul de a plânge, talentul de a aduce o orgă în scenă sau de a cânta la vioară, talentul de a flirta, de a imita dar mai ales *talentul de a o lua de la capăt*. Uneori imprudent, alții admirabil, însă într-un fel stăpânit doar de ei, cei tineri. Felul în care spectacole de acest gen își fac loc în programele festivaliere și în memoria publicului este admirabil, iar pentru că în rândurile de mai sus pomenisem despre *talentul de a o lua de la capăt*, nu ne rămâne decât să sperăm că prin acest prețios talent, studenții și generațiile ce vin să dea sens, frumusețe și suflet fiecărui început artistic.

Știți de ce avem doi ochi, două urechi și o gură? Unul din răspunsuri ni-l oferă teatrul prin intermedul acestui performance și nu numai. Descoperiți-l pentru că merită!

Absurdul și vorbăria fără rost: un Ionesco studentesc

Text: Flavius Pănăzan

Foto: Andrei Văleanu



Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași realizează, în co-produție cu Asociația Artes, o punere în scenă a unui text de referință din dramaturgia lui Eugène Ionesco, într-o manieră neașteptat de curată, de sinceră și, în același timp, atent transpusă scenic. Dacă regia postmodernă se luptă să identifice cât mai multe chei de interpretare a textului ionescian, studenții de la Iași ne propun o întoarcere la autenticitatea și rafinamentul cu care *Cântăreața cheală* a fost gândit ca text-manifest pentru teatrul absurdului.

Primul aspect îndrăzneț este alegerea de a nu construi un decor care să recreeze interiorul burghez, englezesc, sugerat în didascaliiile textului, ci o sufragerie goală, un vid lipsit de mobilier, de pereți și geamuri, de uși, întreaga acțiune fiind centrată, într-un prim plan, pe cele patru personaje, așezate, în marea parte a acțiunii, pe cele patru scaune. Decizia urmează firesc estetica dramaturgului, care propune spații monotone, obișnuite, însă a construi un peisaj format din patru locuri pentru șezut indică nota sesizabilă de minimalism, o reducere la esențial a toposului, în favoarea vorbăriei fără rost, a interacțiunii constante și a surprinderii dinamicii care declanșează plictisul, apoi alimentează nevoia de a lămuri, de a comunica. Viziunea regizorală răstoarnă raportul lumii exterioare cu cea interioară, plasând în afară fluxul gândirii, fluctuațiile timpului, memoria, iar exteriorul este doar simbolic sugerat prin costume, acolo unde este cazul (menajeră, pompier, clasă burgheză) și prin elementele de utilitate maximă (scaune, microfoane).

Actorii reușesc să înfăptuiască absurdul comic ionescian, stărnind râsete, reconstruind, cu mici adaptări la contemporaneitate, momentele de referință din *Cântăreața cheală*, iar decizia de a dubla personajul Mary contribuie la compoziția echilibrată atât a spațiului scenic (perechi de scaune aranjate paralel,

pentru a induce ideea de oglindire a familiilor), cât și a intervențiilor și a relației dintre familie și menajeră. Deși dublarea, triplarea personajelor și acțiunilor este o alegere comună a regizorilor atunci când intervin asupra textului, procesul de proliferare este chiar un construct tehnic al stilului lui Eugène Ionesco, așadar dublarea este mai mult decât un artificiu comun, adoptat pentru a dinamiza spațiul scenic, dezvăluind o înțelegere corectă a mecanismului de construcție specific absurdului. Cupletele (familia Smith, familia Martin) sunt îndeajuns conturate astfel încât să aibă o compoziție a jocului actoricesc vizibil îmbunătățită, cu aportul pe partea de inserții care vin sub forma unor completări legate de atitudini, fapte, adică niște comentarii care nu „rup” ritmul, ci amplifică ironia falsei lucidități. Menajerele intervin pe parcurs, lămurind relația cu Căpitanul, care interacționează cu ambele personaje, dar se raportează totuși la o singură entitate cu care comunică fragmentat, iar acesta din urmă dă o altă direcție „șezătorii” întemeiate pentru a spune bancuri și povești, reconfigurând spontan spațiul în convenția unui spectacol de Stand-up Comedy, o dovadă a lecturii regizorale atente și a modificărilor relevante pentru traducerea în situații familiare a acțiunii originale. Proiecția pendulei, care ne indică stadiul de fărâmițare a componentei temporale, este, la bază, tot o componentă a textului, dar transpunerea în mișcare corporală a modului în care timpul fluctuează și reorganizează demersul acțiunii poate sugera o intensificare a nivelului de conștientizare de sine, corpurile fiind sacadate atunci când și durata devine mai subiectivă. Timpul are valențe mai lente atunci când personajele intră în coliziune și evoluează aparent normal, în încercarea de a se lămuri de diferite aspecte banale ale realității, dar și mai alerte atunci când lumina caldă se schimbă într-o nuanță de roșu aprins, care pare să intervină în ritmul spectacolului și să genereze mutații la nivel de atitudine, comportament și stil de joc.



Comicul ionescian nu este forțat, nu este explicat și nici subliniat excesiv, ci pur și simplu înfăptuit, cu o onestitate care se simte în fiecare alegere scenică, de la vidul mobilierului până la sacadarea corpurilor sub ritmul unui timp care se destramă. Mecanismul textului — proliferarea, oglindirea, coliziunea dintre sens și nonsens este nu doar înțeleasă, ci asumată ca metodă de lucru, ceea ce transformă spectacolul dintr-o simplă lectură scenică a unui text canonic într-o propunere coerentă și vie. Râsul pe care îl stârnesc actorii nu este un accident, ci o consecință firească a unui demers regizoral care a înțeles că absurdul lui Ionesco nu este o tehnică de îndepărtat publicul, ci, dimpotrivă, cea mai directă cale de a-l apropia de propriul său vid. Și poate că aceasta este, în fond, cea mai mare onoare pe care o poți aduce lui Eugène Ionesco: să faci sala să rădă de lucruri pe care nu le înțelege pe deplin și totuși să plece acasă cu sentimentul că a înțeles tot.

Între cenzură și fascinație: Baal și oglinda morală a prezentului

Text: Sebastian Smarandache



În programul FITS 2026, *Baal – Prima piesă a lui Brecht*, producție realizată de Beijing Repertory Theatre și Tempest Projects, în regia lui Ben Kidd și Bush Moukarzel, propune una dintre cele mai provocatoare întâlniri dintre un text clasic și sensibilitățile morale ale prezentului. Pornind de la prima piesă a lui Bertolt Brecht, spectacolul nu încearcă să salveze personajul principal, ci, dimpotrivă, își construiește întregul mecanism scenic în jurul tentativei de a-l elimina.

Deși spectacolul își asumă explicit misiunea de a-l contextualiza pe Brecht și de a familiariza publicul cu principiile teatrului său, relația cu universul brechtian rămâne una mai degrabă tematică decât estetică. Montarea vorbește despre Brecht, îl explică și îl transformă într-un personaj al propriei sale istorii, însă nucleul său artistic nu este unul pe deplin brechtian. În loc să urmărească riguros mecanismele teatrului epic, spectacolul preferă să folosească figura dramaturgului ca punct de plecare pentru o reflecție contemporană asupra culturii anulării, a reprezentării și a raportului dintre moralitate și artă. Rezultatul este o producție care dialoghează constant cu Brecht, fără a se supune în totalitate principiilor sale, construindu-și astfel o identitate proprie, situată undeva între omagiu, reinterpretare și dezbateră critică.

Spectacolul debutează cu o adresare directă către public, în care Shijia Jin introduce contextul piesei Baal, explicând atât specificul teatrului brechtian, cât și controversa care înconjoară textul lui Brecht. Actorul se transformă treptat din prezentator în însuși Bertolt Brecht, care își privește retrospectiv propria creație. Astfel este formulată premisa centrală a spectacolului: Brecht recunoaște că l-a conceput pe Baal ca pe un personaj profund negativ, diabolic (misogin, violent și manipulator) și, totuși, publicul continuă să empatizeze cu el. Din această contradicție se naște proiectul scenic al montării – tentativa de a-l „anula” pe Baal.

De aici încep proiecțiile, iar mecanismul scenic se construiește pe coexistența a două planuri distincte. Pe de o parte, există spațiul „real” al reprezentației, o

cutie albastră austeră în care actorii își desfășoară jocul și unde devin vizibile convențiile producției.

Pe de altă parte, proiecția video generează o lume mult mai elaborată vizual, în care acțiunea capătă consistență cinematografică. Tocmai în acest al doilea plan este aplicată operațiunea de „cancelare” a lui Baal: personajul apare cenzurat prin „pixelare”, iar replicile sale cele mai controversate sunt acoperite de bipuri. Însă aceste intervenții nu funcționează ca simple acte de suprimare, ci ca instrumente de activare a spectatorului. Confruntat cu goluri deliberate de sens, publicul este obligat să își imagineze ceea ce nu mai poate vedea sau auzi, completând mental absențele produse de cenzură. În acest fel, spectacolul transformă însăși eliminarea conținutului într-un exercițiu de reflecție critică, demonstrând că ceea ce este ascuns nu dispăre cu adevărat, ci continuă să existe prin imaginația celui care privește.

Firul narativ urmărește parcursul descendent al lui Baal, poet și muzician care își transformă existența într-o succesiune de acte de exces, dominație și autodistrugere. Relațiile pe care le construiește sunt marcate de exploatare și violență, iar cei din jur devin simple instrumente ale propriilor sale impulsuri. Agresiunea asupra lui Sophie și sinuciderea acesteia reprezintă unul dintre punctele de maximă gravitate ale spectacolului, concentrând consecințele devastatoare ale comportamentului său. În următoarea parte a poveștii, fuga alături de Johannes într-o pădure cu accente alegorice transformă spațiul scenic într-un teritoriu al confruntării cu propriile excese și eșecuri. Aici revin ecurile trecutului (inclusiv vestea că Emilie poartă copilul lui Baal), iar traseul personajului se încheie printr-o moarte care apare mai degrabă ca rezultatul inevitabil al propriei sale logici de existență decât ca o pedeapsă morală.

Prin episodul violenței sexuale din povestea lui Baal, spectacolul deschide o discuție mai largă despre modul în care societatea contemporană gestionează figura agresorului și raportul dintre faptă, imagine publică și memorie culturală. În acest context, sunt evocate indirect cazuri și figuri devenite emblematice



în dezbateră publică recentă, precum Jeffrey Epstein și Harvey Weinstein, ca exemple ale unor scandaluri care au zguduit industriei întregi și au pus sub semnul întrebării mecanismele de protecție împotriva abuzului. De asemenea, spectacolul trimite la controversele asociate cu unele figuri ale culturii populare, inclusiv David Bowie, în jurul căruia au existat în spațiul public discuții și acuzații legate de relații problematice și raporturi de putere, fără ca acestea să fi avut însă o consecință directă asupra reputației sale canonice. Prin aceste referințe, montarea nu urmărește să echivaleze cazurile, ci să problematizeze modul inegal în care societatea distribuie condamnarea, uitarea sau absolvirea, în funcție de statutul și mitologia fiecărei figuri.

Unul dintre cele mai incisive momente ale spectacolului apare atunci când camera abandonează actorii și se întoarce către sală. Pentru câteva minute, spectatorii devin imaginea proiectată. Privirea spectacolului se mută de pe Baal asupra celor care îl privesc. Urmează o secvență în care personajele încearcă să diagnosticheze publicul: sunt bolnavi de cancer? De tuberculoză? De vreo altă maladie ascunsă? Răspunsul vine neașteptat: suferă de ceva mult mai grav – narcisism și alte simptome specifice lui Baal. Momentul funcționează ca o răsturnare a întregului dispozitiv scenic. Până atunci, Baal apare ca obiectul principal al judecății morale. Dintr-odată însă, spectacolul sugerează că problema nu este exclusiv personajul, ci și societatea care îl produce și îl consumă. Baal încetează să mai fie o anomalie și devine o oglindă. Narcisismul, nevoia permanentă de validare, transformarea propriei persoane într-un proiect continuu de autopromovare și consum simbolic nu mai aparțin doar protagonistului, ci întregii colectivități.

Un alt moment relevant apare atunci când una dintre actrițe abandonează temporar ficțiunea și declară că nu își poate înțelege propriul personaj. Întreruperea acțiunii produce un efect recognoscibil pentru tradiția brechtiană: actorul refuză identificarea completă cu rolul și adoptă o poziție critică față de acesta. Personajul încetează să mai fie o identitate psihologică stabilă și devine un obiect de analiză. Interesant este însă faptul că procedeul produce asupra spectatorului un efect diferit de cel enunțat explicit. În loc să accentueze distanța față de personaj, intervenția actriței creează condițiile unei înțelegeri mai profunde a acestuia. Întrebările pe care le formulează nu urmăresc să

justifice comportamentele personajului, ci să identifice mecanismele sociale care îl determină să graviteze în jurul lui Baal. Dintr-odată, ceea ce părea o simplă slăbiciune individuală începe să apară ca rezultat al unor raporturi sociale concrete: dependență afectivă, vulnerabilitate economică, nevoia de recunoaștere sau lipsa unor alternative reale.

Finalul spectacolului reușește, în cele din urmă, să îlucidă pe Baal, dar refuză să transforme această moarte într-o victorie. După ce montarea a sugerat constant că fascinația exercitată de protagonist este produsul unor mecanisme sociale, al unor raporturi de putere și al unor forme contemporane de alienare, concluzia deplasează accentul către individ: Baal nu dispare, ni se spune, pentru că există în fiecare dintre noi. Mesajul este formulat cu o claritate aproape didactică și produce o tensiune interesantă în economia spectacolului. Dacă, pe parcursul reprezentației, Baal apare ca rezultatul unor condiții sociale determinate, în final el devine o categorie universală a naturii umane. Astfel, spectacolul oscilează între analiza brechtiană a societății și moralismul contemporan, lăsând deschisă întrebarea dacă Baal este produsul unei lumi care îl generează sau doar reflexul unei slăbiciuni prezente în fiecare dintre noi.

În cele din urmă, *Baal – Prima piesă a lui Brecht* se dovedește mai puțin interesat de destinul protagonistului decât de mecanismele prin care privim și judecăm astfel de figuri. Încercarea de a-l elimina pe Baal devine pretextul unei reflecții asupra limitelor reprezentării și asupra modului în care societatea contemporană negociază relația dintre valoarea artistică și responsabilitatea morală. Chiar dacă dialogul cu estetica brechtiană rămâne uneori mai degrabă conceptual decât formal, spectacolul reușește să activeze spiritul critic asociat teatrului lui Brecht, transformând spectatorul din simplu observator în participant al dezbaterii. În loc să ofere răspunsuri definitive, montarea preferă să lase deschise contradicțiile pe care le expune: între condamnare și fascinație, între individ și societate, între artă și moralitate. Iar tocmai această refuzare a concluziilor facile conferă spectacolului forța sa cea mai mare, făcând din Baal nu doar o reinterpretare a unui text clasic, ci și o interogație pertinentă asupra prezentului.

Descendentul damnat: dans și spoken word între generații (culturale)

Text: Ruxandra Barna

Foto: Ovidiu Matiu



Cum arată mitologia greacă atunci când e dinamitată de abordarea sensibilă a noii generații? Așa s-ar putea articula una dintre întrebările la care spectacolul *Urmașii zeilor* și-a propus să răspundă – printr-o orchestrație multimedială între dans, poezie, muzică, videografie și *performance*, propusă de Wim Vandekeybus, deja renumit pentru desăvârșirea compozită a fiecăruia dintre universurile sale artistice. Atenția spectatorului e astfel fragmentată, reorganizată după logica spațială a scenografiei: un ecran suspendat în dreapta, care va proiecta cuplul intangibil al lui Zeus și al Herei, unul poziționat în partea din stânga a scenei, servind ca suport digital pentru compoziții episodice abstracte, un pergament în mărime umană, situat în partea din dreapta, iar, în rest, spațiul liber al celor zece dansatori – fii și fiice ale lui Zeus, răzvrățiți împotriva unei vieți care nu le aparține pe de-a-ntregul. Acesta este cadrul pentru o re-explorare în dublu sens a mitologiei grecești și a contemporaneității deopotrivă.

În ceea ce privește raportarea la diversele figuri statuare ale mitologiei grecești, are loc un transfer de accent dinspre momente devenite iconice către biografiile formatoare. Evadarea din canon are loc prin interiorizarea perspectivei, într-un gest de luare în posesie a relatării, de coborâre a sa de la statutul de narațiune constitutivă, în favoarea unei etici a personalului. Măsura în care episoadele care intră în alcătuirea corpului dramaturgic pot fi numite în continuare „întemeietoare” este dată, pe de-o parte, de păstrarea calității lor arhetipale, ca instrumente competente, prin nuanțare, pentru a descifra realități contigue, derivate. Pe de altă parte, un mic artificiu semantic pornind de la acest adjectiv pune în evidență un punct de referință comun: povestea propriei nașteri, mai ales în relația cu maternitatea. Merită amintite aici nașterile a doi dintre copiii ilegitari ai lui Zeus, Atena și Dionisos, cărora le sunt dedicate episoade izolate. Nașterea Atenei, proiectată ca amintire a lui Zeus pe un ecran digital memorial, reconstituie

spațialitatea unui cilindru alb, aseptice, în care Atena și mama ei se găesc suspendate, privind nesigur la pereții care le înconjoară. În sincron cu reprezentarea lui Zeus pe ecranul din dreapta, într-o stare de concentrare profundă, cu ochii închiși și degetele presându-i tâmpile, corespondența dintre această cameră-ecou și mintea tatălui este completă: focalizând peretele gol din ce în ce și excluzând din cadru corpurile femeilor, în prim-plan rămâne, voalată, ieșind în relief din pereții structurii, mimica unui chip țipând. Dionisos, bătuit de imaginea brutală a morții mamei sale, carbonizată, despătată, răpită de embrionul propriului fiu, se lansează într-un tandru moment de mișcare – dezmiardând, susținând pe brațe și purtând prin aer corpul inert al Atenei, surrogat temporar pentru corpul feminin al mamei sacrificate. În ambele cazuri, reflecția este una de factură psihologică: Atena conștientizează rana lăsată în urmă de acest ultim moment al întâlnirii cu mama sa, pe când Dionisos, într-o metaforă a obiectificării, de sensibilitate contemporană, vede pielea mamei sale ca pe o haină descheiată și aruncată pe spătarul unui scaun. Aceste momente intime de suferință, de factură diaristică, pot fi citite în grila unei renegotierii în termeni de retorică a grandilocvenței tonale canonicе, optând pentru un limbaj poetic încărcat de afect.

Țesând în continuare la marginile netivite ale unor scene mitologice arhicunoscute, spectacolul urmărește să destrame și anumite margini ale istoriei, deplasându-se în prelungirea ațelor desfăcute. Este imposibil de ignorat apariția unei conștiințe politice a reglementării corpurilor. Afrodită, zeiță a frumuseții și seducției, se autoproclamă în mod ironic ca reprezentantă a libertinajului erotic, dezvăluind dublul standard estetic al moralității atunci când exclamă, în ton de manifest slam, că virginitatea nu este un criteriu anatomic care se aplică zeiței promiscuității. Miza socială a comentariului este dublată în momentul când ea își exprimă frica de pornirile incontroleabile ale bărbaților: statutul de *sex-symbol* vulnerabilizează până la blocaj corpul feminin supus atracției masculine, chiar și pentru cea mai abilă în



arta manipulării. De asemenea, cazul pedepsirii prin viol a lui Callisto de către Zeus prin corpul lui Artemis este resimțit de către aceasta din urmă ca o violentare, mai ales, la adresa agențialității și dreptului de decizie asupra propriului corp. O imagine evocatoare pentru interogarea caracterului social al corpului ar putea fi renegarea lui Hefaistos din cauza corpului nenormat, abuzat de Ares – mai ales când enumeră cu satisfacție metodele de tortură la care erau supuși cei inadecvați în grădina de lacrimi a fascismului. Prin contrastul cu nenumărate instanțe în care corpul jubilează, sfidând exploziv normele și opunând rezistență, imaginea rezultantă este polarizată, de multe ori, în mod neașteptat, punând în evidență dimensiunea opresiunii ca termen dominant al comparației.

În viziunea unificată a companiei de producție teatrală *Ultima Vez*, *Urmașii zeilor* este un spectacol despre transgresarea traumei, despre ocuparea unui rol secundar negliabil în raport cu un statut superior, primordial și suficient – fie că vorbim despre traumă generațională, discriminare de gen sau non-normativitate. În fapt, tocmai conduita despotică a pruncilor egoiști și scâncitori născuți din zei devine exemplară. Între reducerea mitologiei la statutul de clișeu cultural vetust și minimizarea grijilor generațiilor contemporane se poate realiza o simbioză facilă – fiecare acuză venind din altă direcție. Melanjul de elemente disparate pe care reușește să îl coordoneze Wim Vandekeybus, însă, câștigă prin ceva mai valoros. Fără a-și propune să spună o poveste nouă, acesta umple cu nuanțe contemporane crăpăturile adânci ale trecutului, valorificând, în același timp, un ansamblu de individualități a căror expresivitate corporală are șansa de a-și găsi corespondent doar în latența mitică a imaginărilor actual.





*Vai suflet
creației tale*



PARTENER OFICIAL AL FITS



LET THE FINAL ACT BE YOUR
Fashion Statement



Promenada
SIBIU

At the Only Mall Downtown



1-3A Lector St., Sibiu

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU
DE LA SIBIU ESTE ORGANIZAT DE

PROIECT CULTURAL FINANȚAT DE

ROMÂNIA



Eveniment
desfășurat sub
Înaltul Patronaj
al Președintelui
României

PREȘedintele
ROMÂNIEI



TEATRUL NAȚIONAL
RADU STANCA SIBIU
FONDAT ÎN 1788



Primăria
Municipiului
Sibiu

Principalul finanțator al Festivalului
 Internațional de Teatru de la Sibiu



MINISTERUL CULTURII

EVENIMENT REALIZAT CU SPRIJINUL



CO-ORGANIZATOR



ACȚIUNE CO-FINANȚATĂ DE



CO-PRODUCĂTORI



PARTENERI STRATEGICI



PARTENERI OFICIALI



PARTENER AL DIVERSITĂȚII CULTURALE



PARTENER SPECIAL



PARTENER DE TRADIȚIE



PARTENER STRATEGIC
THERME ART PRIN



PARTENER PRINCIPAL



PARTENERI



PARTENER PENTRU
CONFERINȚE SPECIALE ȘI LANȘĂRI DE CARTE



PARTENER DE MOBILITATE



PARTENER AL
SEZONULUI DE STRADĂ



APA OFICIALĂ
A FESTIVALULUI



VINURILE OFICIALE
ALE FESTIVALULUI



PARTENER



PARTENERI



PARTENER PENTRU SĂNĂTATE



SPONSORI



PARTENERI



PARTENERI MEDIA



CU SPRIJINUL

CapitalCultural.

PARTENER DE MONITORIZARE

mediaTRUST