APLAUZE

FITS

Editor șef	Ion M. Tomuș	Fotografi	Rareș Helici
Contributori	Roxana Barna		Dragoș Dumitru
	Ana Bocman		Sebastian Marcovici
	Cristina Brănișteanu		Nicolae Gligor
	Antonio Chira		Ovidiu Matiu
	Eliza Cioacă		Andrei Văleanu
	Maria Constantin		Mihail Nistor
	Bogdan Contea		Diana Racz
	Denisa Coșereanu		Gabriel Sarkadi
	Cosmina Croitoru		Laura Micu
	Helga Czégényi		Vlad Dumitru
	Oana Dușmănescu		
	Daria Gheorghe	DTP	Andrei Neagu
	Cristina Iordache		
	Mara Mihai		
	Diana Nechit		
	Andreea Oprean		
	Ionica Pașcanu		
	Flavius Pănăzan		
	Loreta Popa		
	Andreea Rotaru		
	Sebastian Smarandache		
	Ioana Soreanu		
	Alba Stanciu		
	Timi Vernika		

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

ISSN 2248-1776
ISSN-L 2248-1176

APLAUZE

III | 21 IUNIE 2026

Dragoș Dumitru

Cronică

Sex, bani & foame: genealogia unei catastrofe	Diana Nechit	4
Sex, bani & foame: Nu-i despre tine, ci despre familie	Cristina Brănișteanu	6
A descrie perfecțiunea ca un japonez. Despre teatrul Noh	Daria Gheorghe	8
Povestea prințesei deocheate: Bizarul ca formă de seducție scenică	Mara Mihai	10
Trădare. Back to Where It All Started	Helga Czégényi	12
Gábor Tompa. Eu sunt vântul: între două conștiințe și o absență	Sebastian Smarandache	14
Constelații. Cotul și secretul imortalității	Mara Mihai	16
Spune-ne de ce totul e muzică	Ionica Pașcanu	18
Bursa Internațională de Spectacole de la Sibiu		20

Sex, Bani & Foame: Genealogia unei catastrofe

Text: Diana Nechit

Foto: Sebastian Marcovici

Sex, bani & foame este o încercare de a scoate la suprafață mecanica profundă a referentului textual: felul în care istoria economică se depune în corp, în familie, în dorință și în formele repetitive ale violenței. Producția Stary Teatr din Cracovia, prezentată la FITS 2026, condensează monumentalul ciclu Rougon-Macquart într-o construcție de două ore și jumătate, articulată în jurul a trei forțe elementare – sexul, banii și foamea – și având ca materie scenică romane precum Gervaise, Doctorul Pascal, Nana, La Paradisul femeilor, Bestia umană și Germinal.

Miza adaptării nu stă, așadar, în fidelitate narativă, ci în comprimare. Perceval lucrează romanul ca pe o masă incandescentă, eliminând ramificațiile epice pentru a păstra un nucleu de energie: familia ca arhivă a degradării, ereditatea ca memorie toxică, capitalismul ca sistem care nu produce doar inegalitate, dar și afecte deformate. În interviurile sale, regizorul vorbește despre scenă ca despre un spațiu de reducere și concentrare, unde actorul nu trebuie să fie decorat cu efecte, regizorul fiind mai degrabă interesat de modul în care acesta apare ca prezență umană. Spectacolul confirmă această estetică: ne aflăm în fața unei radiografii întunecate a nevoilor primare, montare depășind cu mult conturul unei simple ilustrații naturaliste.

Cele trei „capitole" ale tripticului funcționează ca o gramatică a supraviețuirii. „Sexul" aici nu e plăcere, nici emancipare, ci căutare disperată a legăturii, transformată rapid în posesie, abuz, rușine. „Banii" promit protecție, dar generează dependență, acumulare și o formă de orbire morală. „Foamea" coboară în stratul cel mai brutal al existenței, acolo unde socialul încetează să mai fie discurs și devine stomac gol, trup epuizat, instinct de atac. În această lectură, Zola este un anatomist al Europei moderne și nu doar romancierul naturalismului: ceea ce el vedea în mine, bordeluri, magazine și familii disfuncționale se prelungește astăzi în logica extracției, în dependențele contemporane, în obsesia consumului și în fragilitatea unei lumi care continuă să numească „progres" ceea ce, pentru mulți, rămâne o formă rafinată de exploatare.

Spațiul conceput de Annette Kurz are o simplitate violentă, o scenografie a depunerilor: o lume aproape goală, dar nu aerisită, ci încărcată de urme, de resturi, de praf, de cărți, de corpuri care par scoase dintr-o arhivă familială și aruncate în prezent. Scena întunecată, luminile reci, apariția literelor monumentale – SEKS, HAJS, GŁÓD – transformă conceptele în obiecte scenice. Pe lângă valoarea lor de etichetare, acestea devin forme de presiune. Personajele se mișcă printre ele ca într-un alfabet al condamnării, mai mici decât cuvintele care le definesc. Praful (sau mai exact acea materie tulbure dintre praf, fum și cenușă scenică) dă senzația unei lumi care nu se mai poate limpezi. El nu este doar un efect vizual, ci imaginea unei genealogii murdare, a unei istorii care se depune peste trupuri și care capătă consistența unui timp sedimentat: personajele nu traversează un spațiu clar, ci o memorie încărcată, opacă, în care fiecare gest pare să ridice urmele generațiilor precedente. Luminile lui Mark Van Denesse accentuează această impresie de coborâre în zonele obscure ale umanului. Personajele se mișcă într-un clar-obscur aproape mineral, ca și cum ar înainta printr-o mină afectivă, prin galeriile joase ale dorinței, rușinii, violenței și foamei. Scena este aproape înghițită de întuneric, spartă doar de intervenții luminoase punctuale sau de lumina care cade de sus și pătrunde prin literele decupate ale panourilor, lăsând zona dintre ele și public într-o penumbră densă. În partea dedicată foamei, spațiul pare să se strângă, să devină claustrofobic, iar lumina lanternelor taie întunericul ca într-un film noir, desenând umbrele personajelor pe pereți. Costumele semnate de Annelies Vanlaere funcționează în același registru al ambiguității: ele trimit la epocă, dar nu închid personajele într-o reconstituire muzeală. Mai degrabă, indică poziții sociale, diferențe de clasă, aparențe, măști și fragmente de identitate. Hainele fixează statutul, dar lasă să se vadă precaritatea, degradarea, dorința de ascensiune sau eșecul ei.

„Spectacolul devine impecabil atunci când nu demonstrează, când lasă degradarea să se vadă prin ritm, prin respirație, prin corporalitate.”

În Sex, bani & foame, muzica nu funcționează ca simplu acompaniament, ci ca o a doua dramaturgie, o respirație paralelă care strânge, comprimă și amplifică materia romanescă a lui Zola. Prezența Justynei Skoczek, responsabilă de muzică și de interpretarea live, transformă scena într-un organism sonor în care pianul, vocea, șoapta, țipătul și cântecul devin forme ale aceleiași genealogii afective. Spectacolul pare să înainteze printr-o succesiune de rupturi melodice: de la fragmentele de cântec francez, cu aerul lor sentimental și aproape naiv (Mon amour, mon ami, Les feuilles mortes) până la sonoritățile mai dure, mai corale, care scot la suprafață imposibilitatea personajelor de a ieși din mecanismul dorinței, al sărăciei și al moștenirii. Cântecul apare ca un văl subțire peste violență, ca o memorie culturală a fericirii într-un univers în care umanitatea nu mai are loc să se instaleze. De aceea, momentul final pare o condensare a întregii construcții scenice. Ceea ce până atunci fusese solo, murmur, intervenție ironică sau contrapunct afectiv se adună într-un gest comun. Actorii devin, sub regia lui Luk Perceval, o orchestră de voci și corpuri, iar cântecul devine expresia unei comunități înfrânte. În acest context, Formidable nu mai este doar piesa melancolică a lui Stromae, ea capătă forța paradoxală a unui imn: un cântec al splendorii ratate, al frumuseții compromise, al unei umanități care, chiar în cădere, continuă să se audă împreună. Finalul crește astfel spre o luciditate amară în care eliberarea nu pare să-și facă loc: totul a fost dorință, bani, foame, moștenire, ruină — și totuși, pentru o clipă, această lume devastată sună „formidable”.

Perceval nu construiește personaje în sens clasic, în montarea sa acestea devin figuri traversate de genealogii. Personajele din Sex, bani & foame nu sunt construite în regim psihologic realist, deși provin dintr-un univers literar profund marcat de observația socială și biologică. Perceval le desprinde din roman și le transformă în figuri de intensitate: corpuri traversate de dorință, rușine, instinct, frică, precaritate. Ele nu mai apar doar ca individualități închise, cu biografii autonome ca în roman. Ele devin simptome ale unei lumi bolnave, ca fragmente ale unei genealogii a degradării. Familia, la Zola, devine pe scenă mai puțin arbore genealogic și mai mult rețea de contaminare: fiecare personaj poartă în sine ceva primit, transmis, moștenit, dar și ceva produs de violența mediului social.

Jocul scenic merge în aceeași direcție a dezindividualizării expresive. Actorii nu „interpretează” pur și simplu personaje, mai degrabă le traversează, le expun, le consumă. Trecerea de la o stare la alta se face adesea abrupt, prin rupturi de voce, prin gesturi sacadate, printr-o corporalitate tensionată, aproape animalică. Nu există aici confortul identificării clasice, ci o energie a fragmentării: personajul pare să se nască în fața noastră, să se prăbușească, apoi să fie absorbit din nou de corul colectiv al scenei. În multe momente, distribuția funcționează ca un organism comun, în care vocile se suprapun, corpurile se grupează și se dezagregă, iar individualul devine doar o pulsație temporară într-o masă socială mai amplă.

Forța spectacolului vine tocmai din această tensiune dintre figura emblematică și vulnerabilitatea concretă a actorului. Deși personajele sunt adesea reduse la funcții (femeia dorită, muncitorul epuizat, trupul flămând, corpul cumpărat, individul devorat de bani) jocul actorilor le împiedică să devină simple concepte. În spatele fiecărei categorii apare o fisură umană: o ezitare, o privire, o oboseală a corpului, o voce care se stinge înainte de a deveni discurs. Perceval cere actorului nu demonstrație, ci expunere. De aceea, cele mai puternice secvențe nu sunt cele în care spectacolul își afirmă direct ideile, ci acelea în care prezența scenică suspendă explicația și lasă să se vadă, pentru câteva clipe, omul prins în interiorul mecanismului social care îl produce și îl distruge. Actorii schimbă roluri, genuri, vârste, poziții sociale, ca și cum identitatea ar fi mai puțin o individualitate decât o funcție într-o mașină istorică. Distribuția funcționează ca un organism colectiv: Anna Dymna, Roman Gancarczyk, Magda Grązіowska, Ewa Kaim, Aleksandra Nowosadko, Małgorzata Zawadzka și Krzysztof Zawadzki compun o partitură în care strigătul, șoapta, cântecul, tăcerea și excesul coexistă. Cele mai puternice momente sunt cele în care spectacolul încetează să explice și lasă actorul să poarte singur greutatea unei istorii prea mari. Acolo apare, paradoxal, o formă de compasiune.

Există însă și o limită a acestui tip de condensare. Dintr-un ciclu romanesc uriaș, Perceval extrage o mașină scenică impresionantă, dar uneori prea densă, prea dornică să lege cauzele și efectele. Spectatorul poate simți că trebuie să recupereze permanent genealogii, nume, relații, sensuri. Spectacolul devine impecabil atunci când nu demonstrează, când lasă degradarea să se vadă prin ritm, prin respirație, prin corporalitate.

Ideologic, Sex, bani & foame e un spectacol incomod pentru că refuză consolarea. Nu propune ieșire, reformă, morală reparatoare. Repetiția abuzului (cei răniți îi rănesc la rândul lor pe ceilalți și pe ei înșiși) devine aici lege tragică a modernității. Dar Perceval nu cade complet în fatalism. Sub stratul sumbru, se află o întrebare etică: mai putem privi aceste existențe fără să le judecăm? Mai putem înțelege violența fără s-o justificăm? Teatrul lui Perceval pare să creadă că adevărata politică a scenei începe nu cu discursul, ci cu recunoașterea vulnerabilității. Sex, bani & foame e o frescă despre capitalism ca destin intim, despre familie ca loc al transmiterii traumelor și despre dorință ca rană. Atunci când forma respiră, când actorii rup carcasa ideologică și lasă să apară omul fragil, Perceval atinge exact ceea ce caută: un teatru al sărăciei formale și al excesului interior, o „biserică” laică a disperării, unde salvarea lipsește, iar ceea ce rămâne este posibilitatea rară de a privi împreună catastrofa.

Sex, bani & foame:
Nu-i despre tine, ci despre familie

Text: Cristina Brănișteanu Foto: Sebastian Marcovici

Spectacolul Sex, bani & foame, regizat de Luk Perceval, ilustrează universul romanelor lui Émile Zola, care orbitează în jurul familiei Rougon-Macquart. Luk Perceval propune o călătorie care traversează destinele unor generații marcate de alegeri greșite, abuzuri, regrete și ratare. Se conturează astfel drama unei familii „damnate", în care fiecare destin își găsește, mai devreme sau mai târziu, sfârșitul, condamnat să repete greșelile celor dinaintea lor.

Construit în trei părți, fiecare corespunzând unuia dintre termenii care îi dau titlul (sex, bani și foame), spectacolul urmărește diferite experiențe și forme ale dorinței umane. Sexul ca expresie a pasiunii, a nevoii de iubire, dar, totodată, declanșator al regretului; banii, transformați într-o valoare absolută, care „justifică" abandonarea oricăror principii morale; foamea, ca metaforă a lipsei și ca o critică asupra sistemului. În cele trei tablouri, personajele (Gervaise, Coupeau, Pascal, Nana) joacă un dans al pierzaniei, încearcă o evadare din cercul vicios al trecutului, însă, așa cum o spun și ele: „doar atunci când nu va mai rămâne nimic din această lume putredă, ceva mai bun îi va lua locul". Scenografia conturează un spațiu al degradării și al memoriei. Decorul, alcătuit din cărțile împrăștiate, pianul așezat în marginea scenei, praful abundent și scaunul cu rotile, creează o atmosferă tulburătoare, care evocă atât trecerea timpului, cât și povara unei istorii imposibil de evitat. Faptul că actorii își schimbă rolurile constant accentuează ideea că membrii aceleiași familii ajung să se reflecte unii în ceilalți, iar individul cedează sub moștenirea comună.
Jocul actoricesc impresionează prin forță, duritate și versatilitate. Anna Dymna, Roman Gancarczyc, Magda Grązіowska, Ewa Kaim, Aleksandra Nowosadko, Małgorzata Zawadzka și Krzysztof Zawadzki construiesc personaje vulnerabile, marcate de contradicții, interpretate cu un dramatism sfâșietor. Istoria compromisă a unei întregi familii prinde viață pe scenă, în care replici precum „dorința de a controla totul e o răscoală împotriva vieții", „probabil nu va mai fi niciodată fericită, „lumea se salvează singură prin dragoste" sau „dacă păstrăm aparențele vom fi răsplătiți" ilustrează dorința de depășire a destinului și imposibilitatea de a se sustrage lui. Aceste replici depășesc funcția dialogului și devin adevărate reflecții asupra condiției umane, aflate într-un joc continuu între resemnare și speranță, ridicând întrebări precum: oare există salvare?

Metafora locomotivei care înaintează fără oprire devine punctul final al spectacolului, paralelă a vieții care își urmează cursul indiferent de tragediile individuale. Prin spectacolul Sex, bani & foame, Luk Perceval nu oferă răspunsuri și nici promisiunea unei salvări definitive. Ceea ce rămâne este întrebarea dacă omul se poate desprinde de lanțul moștenirilor familiale, sau este condamnat să transmită mai departe aceleași traume, aceleași greșeli și aceeași povară copleșitoare a trecutului.

„doar atunci când nu va mai rămâne nimic din această lume putredă, ceva mai bun îi va lua locul”

A descrie perfecțiunea ca un japonez. Despre teatrul Noh

Text: Daria Gheorghe

Foto: Dragoș Dumitru

Teatrul Noh este arta performativă care reprezintă, în cel mai iscusit mod, spiritul, datoria și frumusețea vechii Japonii. Cu o istorie de peste 650 de ani, Yamamoto Noh Theater aduce publicului sibian o parte importantă din perioadele Edo și Heian ale Țării Soarelui-Răsare: o istorie plină de samurai, negustori și eleganță. Prin această montare, regizorul Akihiro Yamamoto nu prezintă doar contextul în care s-a format teatrul Noh în acest spațiu geografic, ci și un fragment din una dintre cele 66 de piese atribuite lui Hata no Kokatsu. Teatrul tradițional japonez se diferențiază de cel european prin faptul că utilizează aceleași povești, iar scopul montărilor contemporane este atingerea perfecțiunii, un ideal urmărit încă din secolul al XIV-lea. Astfel, sunt evidențiate atitudini diferite față de arta spectacolului, aspect ce poate fi observat și prin comparație cu alte producții prezentate în cadrul FITS.

Pentru a începe o analiză concretă a acestui spectacol, este necesară, mai întâi, conceptualizarea unor elemente precum hana sau jo-ha-kyū, care sunt componente esențiale ale acestei forme de artă și stau la baza unei evoluții estetice centrate pe rafinament. Hana reprezintă prospețimea tinereții actorului, o calitate înnăscută, care se pierde odată cu trecerea timpului. Importantă este însă regăsirea acestei tinereți la bătrânețe, într-un moment de maximă înțelepciune, când actorul se redescoperă și își face rolurile să înflorească asemenea momentelor sale de glorie fizică. Succesiunea jo, ha și kyū se aplică tuturor lucrurilor din lume. Jocul actorului, cântecele și mișcările de dans trebuie să fie simple și grațioase. Dacă actorul reușește să evidențieze caracterul fericit al evenimentelor din piesă, atunci aceasta își îndeplinește rolul de jo. În etapa ha, actorul trebuie să interpreteze tipul de rol pe care îl stăpânește cel mai bine, iar în kyū ritmul devine foarte rapid, ceea ce îi solicită mișcări energice și o implicare deplină. Spațiul de joc este ales cu măiestrie, templul fiind înlocuit cu Biserica Evanghelică Sfântul Ioan. Acest tip de spațiu impune automat o altă raportare a spectatorului la actul artistic. Solemnitatea este accentuată de faptul că reprezentația are loc într-un lăcaș de cult. Se crede că originile teatrului Noh provin fie din India, fie direct din lumea zeilor. Tocmai de aceea, aceste spectacole erau prezentate în temple. Există mai multe ipoteze privind funcția lor: una dintre acestea susține că urmăreau să îi distreze pe supuși și, în același timp, să contribuie la menținerea păcii în epocă.

Sunetele și muzica reprezintă un element puternic în acest spectacol. Ele trasează direcția unei mișcări precise, exacte și ritmate, aflate în permanent dialog cu instrumentele folosite pe scenă, chiar dacă, uneori, pot avea un efect cutremurător. Sunetele sunt descrise chiar ca o adevărată „comoară". Această atitudine față de universul sonor își are rădăcinile în poezie, disciplină pe care actorii de teatru Noh erau obligați să o studieze cu atenție și dedicare. Instrumentul care pare să aibă o forță aparte este flautul, deoarece reușește să instaureze o liniște deplină în urma sa. Realizat din bambus, acesta produce o rezonanță specială. Un alt instrument care impresionează până și ultimul spectator din biserică este toba kotsuzumi. Pentru a se sincroniza, instrumentiștii folosesc anumite strigăte ritualice, care marchează ritmul interpretării. Este remarcabil faptul că nu există un dirijor care să stabilească intrările fiecărui instrument. Muzicienii se coordonează reciproc, reglându-se unii după alții în funcție de sunetele produse. Totul pare un dans cunoscut dintotdeauna, specific unui univers care aparține exclusiv muzicienilor. Este un spațiu în care nu există o ierarhie rigidă, ci doar comunicare prin artă. Respectul spectatorilor crește cu atât mai mult cu cât aceștia se confruntă, prin intermediul muzicii, cu însăși istoria Japoniei străvechi.

Structura spectacolului urmărește fragmente din Tomoe, o piesă care expune povestea unui suflet prins în Kama Loka, tărâmul dorințelor. Tomoe nu își poate găsi drumul spre lumea morților și rămâne blocată într-un spațiu intermediar. Povestea sa nu ar fi fost cunoscută dacă nu ar fi întâlnit un călător-călugăr. Tomoe este o femeie-războinic care nu a putut accepta moartea stăpânului său. Relația stăpân–slujnic este puternic evidențiată prin imposibilitatea depășirii statutului fiecăruia, dar

și prin faptul că Tomoe își pierde sensul existenței odată cu moartea acestuia. Este asemenea despărțirii unor gemeni care și-au petrecut întreaga viață împreună. În acest context, este perfect explicabil faptul că își pierde direcția și rămâne captivă într-un spațiu al necunoscutului și al spiritelor. Tomoe poate fi recunoscută drept fantomă, deoarece poartă o mască, spre deosebire de celelalte personaje, iar kimono-ul cu mâneci lungi sugerează identitatea sa feminină. Este de apreciat actualitatea temei feminine abordate în acest fragment. O simplă femeie reușește să devină o războinică la fel de puternică precum stăpânul ei. Ea își depășește condiția cu succes, chiar dacă nu este pe deplin conștientă de acest lucru nici după moarte. Suferința sa este asociată atât cu ideea venirii întunericului peste lumină, cât și cu aceea a karmei, care acționează independent de orice factor material sau uman. Karma lui Tomoe pare să fie singurătatea, cel puțin până în momentul întâlnirii cu călătorul căruia i se destăinuie.

Actorii Akihiro Yamamoto, Yoshiaki Yamamoto, Fumihisa Onishi, Naoyoshi Umewaka și Noboru Yasuda evidențiază un nivel remarcabil de măiestrie artistică și disciplină scenică. Ei reușesc să transmită emoții profunde prin gesturi minimale, mișcări atent controlate și o expresivitate subtilă, specifică acestei forme tradiționale de teatru japonez. Utilizarea măștilor nu limitează capacitatea de comunicare, ci amplifică impactul interpretării, fiecare înclinare a capului și fiecare pas contribuind la construirea atmosferei dramatice. Prin precizia execuției și armonia dintre mișcare, voce și ritm, actorii oferă o reprezentație convingătoare, demonstrând o înțelegere profundă a convențiilor și valorilor estetice ale teatrului Noh.

Teatrul Noh fără limite, semnat de Akihiro Yamamoto, reîntregește tabloul splendorii unei istorii atent păstrate. Teatrul Noh este protejat de UNESCO, încă din anul 2008, ca Patrimoniu Cultural Imaterial al Umanității. Spectacolul impresionează prin eleganța sa artistică, atmosfera contemplativă și interpretarea rafinată a actorilor. Prin îmbinarea armonioasă a muzicii, mișcării și simbolismului, reprezentația oferă publicului o experiență teatrală profundă și memorabilă.

Povestea prințesei deocheate: Bizarul ca formă de seducție scenică

Text: Mara Mihai

Chiar dacă la prima vedere suntem aruncați într-un univers teatral ale cărui reguli pare că ne sunt complet străine, Povestea prințesei deocheate exercită asupra noastră o formă de fascinație aproape hipnotică, Silviu Purcărete construind un asemenea teritoriu al contradicțiilor, unde grotescul devine poetic, iar bizarul capătă o frumusețe neașteptată. Spectacolul funcționează ca o experiență senzorială amplă, în care corpurile, costumele, machiajele, muzica și scenografia coexistă în crearea unui univers aflat permanent între sacralitate, ritual, exces, dar și o formă de grotesc estetic.

Una dintre cele mai surprinzătoare prezențe ale spectacolului se află chiar la marginea lui aparentă. De la începutul piesei, observăm în partea dreaptă a scenei cum se află cei care, în mod obișnuit, ar rămâne invizibili: cei care produc sunetele și muzica live. Aici, sunetele și experiența auditivă în sine devin parte integrantă a lumii scenice. Orchestra intervine în dialoguri, schimbă replici cu actorii, se adresează publicului, iau rolul unui cor, în momentele-cheie participă la construcția unei realități teatrale care își consolidează propriile mecanisme, având impresia că asistăm simultan atât la spectacol, cât și la fabricarea lui. Această alegere produce un efect fascinant, sunetele reproduse live conturând un efect aproape cinematografic: o sabie lovește, iar efectul sonor apare instantaneu; un gest apare însoțit de un ecou, o cădere de un zgomot amplificat.

În acest spectacol, la fel de importantă este și relația dintre corp și imagine. Povestea prințesei deocheate este, înainte de toate, un spectacol profund corporal unde corpurile devin adevărate teritorii de transformare. Personajele traversează constant granițe simbolice, iar distribuirea rolurilor contribuie la această instabilitate fertilă. Universul lui Purcărete pare să funcționeze după propriile reguli, unde corpul nu este clar definit, ci se află într-o continuă transformare, genurile aici părând să își împrumute reciproc gesturi, atribute și posturi, conturându-se, astfel, o identitate scenică fluidă. Această fluiditate este susținută de costumele și machiajele spectacolului unde fețele albe, inspirate din estetici asiatice, creează o distanță între chip și mască. Privim figuri care par suspendate între uman și artificial, între prezență și reprezentare, machiajul transformând corpul într-un simbol. Actorii par desprinși dintr-un spațiu mitologic, dintr-un basm care și-a pierdut inocența și a câștigat, în schimb, ambiguitate.

În același timp, spectacolul cultivă deliberat de splendid o estetică a excesului. Costumele sunt ample, încărcate de detalii și texturi, iar această abundență vizuală contribuie la senzația că ne aflăm într-o lume aflată permanent la limita dintre frumusețe și teroare. Într-un spațiu al metamorfozelor continue, Purcărete produce senzația unei ceremonii stranii, vocile reunite în cântec, repetițiile, formulele aproape incantatorii și anumite imagini recurente creând impresia unui ritual. Totuși, această dimensiune sacră este permanent contaminată de corporalitate. Personajele oscilează între aspirația spirituală și impulsul carnal, între puritate și dorință. Prințesa care își dorește să fie dusă „în brațele lui Buddha" coexistă cu imagini ale excesului, ale seducției și ale vulnerabilității corporale, cele două dimensiuni ale sacrului și profanului aflându-se într-o negociere continuă.

De asemenea, în centrul acestui univers se află și interpretarea extraordinară a Ofeliei Popii. Prezența sa scenică reușește să concentreze simultan fragilitate, forță, ironie și vulnerabilitate, personajul său neputând fi redus la o singură identitate. Dar ar fi nedrept ca atenția să se oprească doar asupra unui singur nume, întregul colectiv funcționând asemenea unui organism scenic coerent în care fiecare actor contribuie la construcția acestei lumi bizare și fascinante. Corpurile se sincronizează, iar vocile se completează, energiile personajelor individuale transformându-se într-o prezență colectivă puternică.

Mai mult, una dintre cele mai inspirate soluții scenografice apare în secvența exilului prințesei. Personajele rămân aproape nemișcate, însă decorul se transformă în jurul lor. Nu ele par să înainteze spre exil, ci exilul spre ele, conturându-se o inversare ce transformă o stare interioară într-o imagine scenică memorabilă. De altfel, scenografia funcționează pe tot parcursul spectacolului asemenea unui organism viu, capabil să genereze sens și să participe activ la construcția dramaturgică. Dincolo de poveste, ceea ce rămâne după Povestea prințesei deocheate este senzația că am traversat un univers cu reguli proprii. Vorbim despre un spațiu în care straniul capătă valențe poetice, lăsând în urmă amprente vizuale care persistă dincolo de părăsirea sălii de teatru. Sunt compoziții ce continuă să lucreze în subconștient asemenea unui vis enigmatic și tocmai prin această impenetrabilitate conceptuală, scenele devin de neuitat.

Actorii nu interpretează pur și simplu personaje, ci locuiesc acest univers până la cel mai mic gest și inflexiune a vocii. Fiecare apariție pare atent calibrată între exagerare și precizie, fără ca spectacolul să își piardă vreodată coerența internă. Din această întâlnire dintre actori, muzică, scenografie, lumină și mișcare se naște o formă rară de magie teatrală: aceea în care nu mai urmărim doar un spectacol, ci avem senzația că pășim pentru câteva ore într-o lume cu propriile sale legi, stranii dar și seducătoare, imposibil de confundat cu altă lume.

Astfel, Povestea prințesei deocheate se afirmă ca o veritabilă demonstrație de virtuozitate regizorală și actoricească, configurându-se ca o experiență teatrală totală capabilă să reconfigureze radical mecanismele percepției spectatorului. Îmbinând organic elemente aparent disonante cu fastul vizual al costumelor și machiajelor ce conviețuiesc armonios cu carnalitatea, Silviu Purcărete livrează o operă de o sinestezie teribilă. Spectacolul instituie o paradigmă a ambivalenței, spectatorii fiind atrași într-un vârtej hipnotic de imagini reziduale ce continuă să lucreze în memorie mult timp după căderea cortinei. Poate că adevărata forță a spectacolului se află tocmai aici: nu în răspunsurile pe care le oferă, ci în întrebările pe care le lasă în urmă.

Alege smart,

alege livrarea la GLS Locker.

GLS

Trădare. Back to Where It All Started

Text: Helga Czégényi

Foto: Gabriel Sarkadi

În universul dramaturgic al lui Harold Pinter (1930-2008), adevărul nu apare niciodată brusc, dintr-odată, ci se strecoară printre tăceri, ezitări și fraze aparent banale, iar spectatorul/cititorul este obligat să interpreteze piesele acestui puzzle. Scrisă în 1978, Betrayal (Trădare), este considerată una dintre cele mai personale piese scrise de dramaturg. Elementul inovator adus de autor este structura inversă a acțiunii: piesa începe cu sfârșitul relației adultere și se termină cu nașterea ei. În majoritatea textelor dramatice aflăm cauza și apoi efectele, Pinter inversează această logică, pentru ca atenția să nu mai fie concentrată pe „ce se va întâmpla", ci pe cum și de ce s-a întâmplat. În cadrul secțiunii studențești a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, producția UNATC regizată de Amanda Whiteley reușește să pună în valoare această construcție dramaturgică și să demonstreze actualitatea unui text care vorbește mai puțin despre adulter și mai mult despre felul în care oamenii realizează că fiecare alegere făcută lasă urme imposibil de șters. Spectacolul urmărește relațiile dintre Emma, Jerry și Robert, un triunghi afectiv în care minciuna devine o formă de comunicare, iar sinceritatea apare întotdeauna prea târziu.

Fiecare scenă adaugă o nouă nuanță asupra acestui adulter, iar personajele se modifică constant în ochii spectatorilor. Dacă la început Emma și Jerry par doi foști amanți care rememorează nostalgic o poveste de dragoste încheiată, scenele care urmează complică această primă imagine transmisă publicului. Pe măsură ce timpul se întoarce, apar contradicțiile, minciunile și ambiguitățile care definesc relațiile dintre cei trei protagoniști. În acest sens, trădarea din titlu depășește cu mult tema infidelității. Dincolo de infidelitate, textul și spectacolul pun accent pe trădarea prieteniei și pe fragilitatea memoriei. Personajele își construiesc trecutul în funcție de nevoile prezentului, iar adevărul devine imposibil de delimitat de interpretare.

Jocul actoricesc contribuie decisiv la construirea ambiguității specifice dramaturgiei lui Pinter. Fiind vorba despre o producție universitară, una dintre provocările majore constă în asumarea unor personaje marcate de experiențe afective complexe și de ani întregi de relații construite și destrămate. Cu toate acestea, Sandra Boroghină (Emma), Adrian Râmboacă (Jerry) și Valentin Gheorghe (Robert) reușesc să confere personajelor credibilitate și vulnerabilitate. Relația dintre Jerry și Robert este construită cu atenție deosebită la detaliile comportamentale, sugerând o prietenie veche și profundă. Gesturile dintre cei doi, atingerile familiare la nivelul gâtului sau al cefei, apropierea fizică firească, glumele transmit o intimitate specifică unei relații consolidate în timp. Un alt moment puternic, care arată fisura prieteniei dintre Jerry și Robert, este cel de la restaurantul Gino's unde sub pretextul unui monolog despre muncă, Robert își varsă toți nervii acumulați de la aflarea adulterului. În locul unor izbucniri melodramatice, actorii mizează pe priviri, tăceri și schimbări subtile de ton, elemente care susțin tensiunea latentă a textului și permit conflictului să se dezvăluie treptat. De altfel, tăcerea devine unul dintre cele mai importante instrumente ale spectacolului. În multe momente, ceea ce nu este spus valorează mai mult decât replicile propriu-zise. Pauzele nu apar ca simple întreruperi ale dialogului, ci ca spații încărcate de sens, în care se concentrează vinovăția, resentimentul sau regretul.

Scenografia Adei-Maria Zaharia mizează pe minimalism și funcționalitate, evitând orice element decorativ inutil. Spațiul scenic este construit din câteva obiecte esențiale: o masă, două scaune și o structură mobilă asemănătoare unei schele de apartament, acoperită cu folie de celofan. Acest ultim element devine un adevărat suport al memoriei, pe suprafața sa actorii trasând cu vopsea verde repere spațio-temporale precum: „1977 la Bar" sau „1973 – Veneția". Soluția este eficientă nu doar practic, ajutând spectatorul să urmărească structura invers cronologică a piesei, ci și simbolic.

„În multe momente, ceea ce nu este spus valorează mai mult decât replicile propriu-zise”

În loc să reconstruiască realist fiecare spațiu al acțiunii, scenografia sugerează că toate locurile există simultan în memoria personajelor, iar trecutul nu poate fi separat cu adevărat de prezent. Totodată, un detaliu vizual interesant este recurența culorii verzi în construcția spectacolului. Dacă pe structura acoperită cu celofan actorii trasează cu vopsea verde reperele spațio-temporale ale acțiunii, Emma apare pe scenă într-o rochie verde măslinie, element care poate fi interpretat ca mai mult decât o simplă alegere estetică. Verdele pare să funcționeze ca un fir vizual care leagă personajul de memoria relației și de succesiunea momentelor rememorate. În acest sens, Emma devine figura centrală în jurul căreia se organizează atât povestea de iubire, cât și procesul de recuperare a trecutului. Pe măsură ce indiciile temporale se acumulează pe suprafața transparentă a decorului, ele creează impresia unor straturi succesive de amintiri, iar asocierea cromatică dintre acestea și costumul personajului sugerează legătura indisolubilă dintre Emma și istoria pe care spectacolul o reconstruiește retrospectiv.

Costumele contribuie la definirea discretă a personajelor. Personajul Sandrei apare într-o rochie verde măslinie, mulată pe corp, completată de cizme cu toc, alegere care îi accentuează eleganța și siguranța exterioară, fără a ascunde însă fragilitatea personajului. Jerry poartă o cămașă în nuanțe de bej-gălbui cu dungi maro, pantaloni deschiși la culoare și pantofi casual, imagine care sugerează un caracter mai relaxat și mai puțin riguros. În contrast, Robert, este construit vizual printr-o ținută mai sobră și mai ordonată: cămașă albastră, pantaloni deschiși la culoare și pantofi eleganți din piele, detaliu care reflectă poziția sa de stabilitate aparentă în cadrul triunghiului relațional. Fără a deveni ostentative, costumele completează subtil dinamica dintre cele trei personaje și susțin diferențele de temperament dintre ele.

Montarea UNATC demonstrează capacitatea unei noi generații de artiști de a dialoga cu un text profund personal, fără a-i altera subtilitatea. În locul unor reinterpretări spectaculoase, spectacolul explorează cu răbdare mecanismele dramaturgiei pinteriene și transformă povestea unei relații extraconjugale într-o reflecție asupra memoriei, adevărului și fragilității legăturilor umane. Astfel, Trădare depășește tema adulterului și vorbește despre felul în care timpul modifică iubirea, prietenia și sinceritatea. La final, spectatorul nu pleacă din sală cu certitudini, ci cu întrebări care continuă să reverbereze dincolo de spațiul scenic: Cine trădează cu adevărat? Când începe o trădare și cât din ceea ce numim adevăr nu este, de fapt, o versiune a trecutului pe care alegem să o păstrăm?

Gábor Tompa. Eu sunt vântul: între două conștiințe și o absență

Text: Sebastian Smarandache

Foto: Andrei Văleanu

Am dispărut și nu mai sunt de găsit - ne spune protagonistul încă din primele momente ale spectacolului Eu sunt vântul. Este una dintre acele replici care funcționează simultan ca mărturisire, avertisment și cheie de lectură. Paradoxul este imediat evident: personajul afirmă că a dispărut, însă noi avem senzația că l-am găsit deja în interiorul nostru. Nu doar pe el, pe „Unul", ci și pe partenerul său de dialog, „Celălalt". Montarea lui Gábor Tompa nu construiește personaje în sensul clasic al termenului, ci mai degrabă stări de conștiință, fragmente ale unei experiențe profund umane. Cei doi bărbați care traversează spectacolul (interpretați de Zsolt Gedő și Loránd Farkas) par să existe în afara oricărei biografii precise și tocmai de aceea devin atât de recognoscibili. Îi întâlnim nu ca pe niște indivizi străini, ci ca pe niște prezențe familiare, purtând neliniști pe care le-am locuit cu toții la un moment dat: singurătatea, sentimentul de înstrăinare, tentația dispariției, dorința de a evada din propriile limite.

Textul lui Jon Fosse are o simplitate înșelătoare. La nivelul cel mai imediat, Eu sunt vântul urmărește dialogul dintre doi bărbați, desemnați generic drept „Unul" și „Celălalt", aflați într-o călătorie pe mare. Pe parcursul acestei traversări, cei doi discută despre singurătate, despre dificultatea de a găsi un sens existenței și despre imposibilitatea de a se adapta lumii. Dincolo de aparența banală a conversațiilor lor, se conturează treptat drama unui om care nu mai reușește să locuiască propriul său prezent și care privește dispariția nu ca pe o tragedie, ci ca pe o posibilă formă de eliberare. Tompa însă alege să îi plaseze pe cei doi în interiorul unui salon de spital și doar să povestească despre călătoria pe mare. Astfel, Eu sunt vântul solicită spectatorului un tip aparte de participare, bazat mai puțin pe receptarea pasivă a imaginilor și mai mult pe un efort constant de imaginație. Spectacolul funcționează după o logică a evocării: povestește mult mai mult decât arată și își construiește universul dramatic prin intermediul cuvântului, al sugestiei și al absenței. În loc să materializeze scenic experiențele relatate de personaje, montarea preferă să lase spații goale pe care privitorul este chemat să le completeze. Această strategie produce, pe de o parte, o experiență de o mare densitate poetică, dar, pe de altă parte, poate deveni solicitantă. Fluxul narativ este atât de concentrat, iar imaginile verbale sunt atât de numeroase, încât spectatorul este obligat să mențină permanent un dublu nivel al atenției. Prea puține dintre evenimentele descrise capătă un corespondent vizibil pe scenă; cele mai importante dintre ele există exclusiv în planul imaginației. În consecință, receptarea spectacolului presupune un proces continuu de traducere a cuvântului în imagine mentală. Tensiunea dintre ceea ce se vede și ceea ce se povestește devine astfel unul dintre mecanismele esențiale ale montării. Din punct de vedere fizic, personajele rămân captive în salonul de spital care domină scenografia. Nimic nu pare să permită evadarea din acest spațiu închis, aflat la granița dintre viață și moarte. Și totuși, la nivel mental și simbolic, spectacolul se desfășoară în altă parte: pe mare, în timpul călătoriei celor doi bărbați, într-un spațiu al libertății, al confruntării și al revelației. Privitorul este astfel constrâns să existe simultan în două realități distincte, una concretă și una imaginară. Această disociere între corp și imaginație nu reprezintă doar o convenție teatrală, ci și una dintre temele profunde ale spectacolului. Cu cât spațiul scenic devine mai imobil și mai limitat, cu atât universul invocat prin cuvinte se extinde. Marea, vântul, barca și întinderea nesfârșită a apei nu sunt niciodată reprezentate pe deplin, însă tocmai această absență le conferă forță.

Tocmai această forță a absenței o susțin, în primul rând, cei doi actori. Zsolt Gedő și Loránd Farkas construiesc un dialog în care fiecare tăcere cântărește la fel de mult ca replica ce o precede. Personajele lor adesea se oglindesc, deși nu se privesc. Nu există niciun moment de teatralism facil, nicio tentație de a dramatiza ceea ce textul lasă deliberat suspendat. Gedő poartă în corp o oboseală care nu este fizică, ci ontologică, o epuizare a voinței de a continua să existe în formele pe care lumea i le pune la dispoziție. Farkas, în schimb, este prezență, rezistență, martor. Tensiunea dintre ei nu se construiește prin conflict, ci prin această asimetrie fundamentală: unul vrea să dispară, celălalt vrea să rețină. Meritul lor este că fac credibilă această dinamică fără să o explice, lăsând-o să funcționeze exact în registrul de ambiguitate pe care textul lui Fosse îl cere.

Scenografia se impune încă din primele minute ca unul dintre cele mai fertile niveluri de lectură ale spectacolului. La o privire superficială, spațiul pare să reproducă un salon de spital aflat într-un proces

avansat de degradare. Totuși, realismul decorului este rapid subminat de logica sa internă: nu ne aflăm într-un spațiu recognoscibil, ci într-un teritoriu liminal, suspendat între viață și moarte, între memorie și uitare. Salonul imaginat de Gyopár Bocskai funcționează după principii antigeometrice, ca un purgatoriu în care coordonatele obișnuite ale realității își pierd consistența. Oglinzile deformează, ușile devin suprafețe reflectante, iar pereții poartă urmele șterse ale unor reprezentări de sfinți, ca și cum promisiunea transcendenței ar supraviețui doar sub forma unei amintiri palide. Universul vizual construit de Gábor Tompa este unul de o remarcabilă densitate simbolică. Cromatica stinsă, senzația generală de apatie, costumele austere și accentul pus pe mecanismele memoriei și ale imaginației evocă inevitabil imaginarul teatral al lui Tadeusz Kantor. În același timp, în compoziția cadrelor și în distanța care însoțește degradarea personajelor se pot identifica ecouri discrete din tragismul absurd specific lui Roy Andersson. Spațiul scenic devine astfel un palimpsest de referințe culturale care nu funcționează ca simple citate estetice, ci ca instrumente de amplificare a temelor centrale ale textului. Până și detaliile aparent decorative contribuie la această atmosferă de instabilitate ontologică. Linoleul salonului, construit din motive geometrice care își pierd progresiv regularitatea, generează o subtilă senzație de dezorientare și amintește de spațiile imposibile din Red Room-ul lui David Lynch. Mai târziu, apariția unui ceas care pare să se topească și să se scurgă de pe patul protagonistului introduce o imagine direct asociabilă universului suprarealist al lui Salvador Dalí. Însă nici această referință nu rămâne la nivel ornamental: timpul însuși devine aici o materie instabilă, supusă acelorași procese de dizolvare care afectează identitatea, memoria și corpul. În acest sens, scenografia nu ilustrează acțiunea, ci construiește un spațiu mental în care marile teme ale spectacolului capătă o expresie vizuală autonomă și profund tulburătoare.

„De ce ai făcut-o?", îl întreabă la un moment dat Celălalt pe Unul, referindu-se la gestul ireversibil care se află în centrul întregii povești. Răspunsul vine sec, aproape dezarmant prin simplitatea sa: „Am făcut-o și atât." În această economie extremă de cuvinte se află una dintre marile forțe ale spectacolului. Montarea refuză să transforme dispariția protagonistului într-un caz care trebuie explicat, diagnosticat sau justificat. Nu caută cauze unice și nici nu oferă explicații psihologice confortabile. Dimpotrivă, pare să sugereze că există experiențe interioare care depășesc posibilitățile limbajului și că, în anumite momente, suma motivațiilor devine atât de complexă încât orice încercare de a o verbaliza ar însemna o simplificare. Interesul montării se mută astfel de la cauză la consecință. Mai puțin important este motivul pentru care Unul a ales să dispară și mai important devine ecoul pe care această absență îl produce în lume. Spectacolul explorează spațiul rămas în urma lui, golul pe care îl lasă un om după ce nu mai este. În acest sens, moartea nu apare ca un punct final, ci ca o prezență difuză care continuă să modeleze realitatea celor rămași. Una dintre cele mai sugestive imagini ale spectacolului este cea în care asistentele care îl îngrijeau spală podeaua salonului. Gestul lor poate fi privit ca o simplă activitate cotidiană, însă încărcătura simbolică este evidentă. Mișcările repetitive capătă aspectul unui ritual de ștergere a urmelor, ca și cum existența protagonistului ar fi treptat absorbită de spațiul care l-a conținut. Nu este vorba doar despre curățenie, ci despre procesul inevitabil prin care lumea își reia cursul, iar semnele unei vieți dispar încet din memoria materială a locului. Ulterior, pregătirea lor pentru duș introduce o nouă nuanță interpretativă. Apa, element central al piesei și mediul în care se consumă dispariția lui Unul, revine sub o formă domestică și banală. Gestul poate fi citit ca o încercare inconștientă de apropiere de experiența celui dispărut, ca și cum contactul cu apa ar reprezenta o formă de comuniune târzie cu destinul său. Dacă marea simbolizează infinitul în textul lui Fosse, libertatea și dizolvarea limitelor individuale, în spectacol, apa dușului apare ca o versiune redusă și umană a aceleiași experiențe. În această suprapunere discretă de imagini, montarea sugerează că moartea lui Unul nu îi aparține exclusiv lui; ea continuă să reverbereze în corpurile, gesturile și imaginarul celor care au rămas în urmă.

În cele din urmă, Eu sunt vântul în regia lui Gábor Tompa se configurează ca un exercițiu al absenței, în care sensul nu este construit prin eveniment, ci prin rezonanța lui ulterioară. Spectacolul nu spune o poveste în sens clasic, ci propune o experiență de suspendare între două planuri de realitate: corpul captiv în spațiul clinic și conștiința proiectată într-un orizont marin al dispariției și al libertății. Forța montării stă în această tensiune constantă dintre ceea ce este vizibil și ceea ce trebuie imaginat, dintre materialitatea austeră a scenei și vastitatea invocată prin cuvânt.

Constelații. Cotul și secretul imortalității

Text: Mara Mihai

Foto: Diana Racz

Ce s-ar întâmpla dacă fiecare alegere pe care o facem ar genera o altă versiune a realității? Dacă fiecare cuvânt spus sau nu, fiecare întâlnire ratată sau consumată, fiecare gest de apropiere sau de respingere ar continua să existe simultan undeva? Dacă toate posibilitățile ar fi reale în același timp? Montat de regizoarea Elitsa Yovcheva pentru Teatrul Național „Ivan Vazov" din Sofia, Bulgaria, spectacolul Constelații se profilează ca un studiu scenic remarcabil, reușind să traducă concepte științifice abstracte într-un limbaj profund poetic și asumat uman. Mizând pe capacitatea sa de a descătușa potențialul dramatic ascuns în texte contemporane provocatoare, Yovcheva abordează piesa lui Nick Payne printr-o lentilă de o rară sensibilitate analitică.

Pornind de la teorii precum existența universurilor paralele sau teoria corzilor, Constelații construiește o lume în care realitatea nu mai este liniară. Piesa se deschide sub semnul unei simplități cuceritoare, propunând un joc banal de replici, o interacțiune aparent naivă între cele două personaje, Marianne și Roland. Schimbul lor de replici, jucăuș și lipsit de greutatea certitudinilor adulte, construiește un spațiu unde povestea protagoniștilor abia începe să prindă contur. Încă din acest stadiu incipient, textul începe să înregistreze reacțiile personajelor nu doar la nivel discursiv, ci și somatic, transformând primele secvențe verbale într-o prefigurare a modului în care corpul va deveni ulterior o arhivă vie a tuturor scenariilor posibile. În acest preambul marcat de flirt, textul ancorează metafora după care atingerea aparentă a cotului ar duce la imortalitate. Această apropiere fizică accidentală devine un declanșator cosmic, transformând un simplu reflex anatomic într-o poartă deschisă spre eternitate. Sugerând că o mică articulație a corpului poate deține secretul imortalității, spectacolul lansează încă din primele minute o ipoteză interesantă. Spectacolul conturează, în esență, o lume despre fragilitatea timpului și despre conștientizarea faptului că, oricât de multe variante ale existenței ne-am imagina, viața continuă să fie limitată de durata ei. Există ceva profund melancolic în această contradicție: universul pare infinit, posibilitățile par nelimitate, iar noi continuăm să ne lovim de aceeași realitate a finitudinii, tocmai de aici surprinzând spectacolul forța emoțională. Povestea înaintează dintr-un punct către altul, ramificându-se permanent. Aceeași conversație reapare de mai multe ori, personajele revin în situații aparent identice, replicile sunt reluate și puse în contexte oglindă, de fiecare dată ceva nou modificându-se. Privim aceeași scenă și, în același timp, o altă scenă, rezultatul fiind asemănător cu senzația de deja-vu. Realitatea începe să se fisureze, asemenea unei imagini digitale afectate de glitch, concretul devenind instabil, iar realul ramificându-se în multe alternative posibile.

Această structură fragmentată este susținută și de scenografie. Între secvențe apar transformări care funcționează asemenea unor mici găuri de vierme scenice. Modificându-se permanent prin intermediul proiecțiilor dinamice, cadrul scenografic se metamorfozează pe măsură ce obiectele își schimbă poziția, determinând astfel spațiul scenic să acumuleze în straturi succesive urmele tuturor configurațiilor anterioare. Treptat, scena începe să semene cu o arhivă afectivă. Nu mai vedem doar prezentul personajelor, ci și straturile de memorie care îl compun. În Constelații, fiecare nouă variantă lasă în spate o urmă, iar toate aceste urme coexistă simultan. Poate tocmai de aceea unul dintre cele mai interesante aspecte ale spectacolului este felul în care corpul devine purtător de memorie. Într-o montare construită în jurul cuvintelor și al variațiilor narative, corpul nu rămâne niciodată secundar. O poziție dreaptă transmite altceva decât una ghemuită, o apropiere de câțiva centimetri modifică radical sensul unei conversații. În lipsa unor explicații exhaustive, spectatorul începe să citească aceste transformări corporale asemenea unor indicii ale unor istorii nevăzute. Memoria nu apare doar în ceea ce este spus, ci și în ceea ce este înscris în corp. Personajele nu par să transporte doar experiențele versiunii pe care o vedem în acel moment, ci și fragmente din toate celelalte posibilități care continuă să existe undeva în fundal. Aici, corpurile devin arhive vii ale unor vieți paralele care se ating fără să se întâlnească niciodată complet.

Însă, dincolo de sofisticarea construcției dramaturgice, forța spectacolului stă în dimensiunea sa profund umană. În centrul tuturor acestor ipoteze despre universuri multiple se află, de fapt, o întrebare extrem de simplă: cât timp avem împreună? Ce facem cu timpul care ne este oferit? Și ce se întâmplă atunci când descoperim că nu este suficient? Pe măsură ce spectacolul avansează, dimensiunea ludică a începutului lasă loc unei sensibilități tot mai puternice, posibilitățile infinite ale universului intrând în conflict cu una dintre cele mai dure limite ale existenței umane: finitudinea. Putem să ne imaginăm nenumărate viitoruri, însă nu le putem trăi pe toate, tocmai aici conturându-se una dintre cele mai emoționante teme ale spectacolului. Este o piesă despre iubire, dar și despre timp; despre alegeri, dar și despre imposibilitatea de a controla consecințele lor; despre infinit, dar și despre fragilitatea existenței.

Prin transfigurarea unor teorii cosmologice complexe într-o țesătură narativă profund intimă, textul lui Nick Payne capătă pe scena bulgară o greutate filosofică aparte. Structurând precis firele dramatice, viziunea regizorală demonstrează cum marile ecuații ale mecanicii cuantice se dizolvă subtil în intensitatea unei clipe de vulnerabilitate. Retenția imagistică operată de spectator la finalul reprezentației confirmă forța de impact a cadrelor vizuale repetitive, fiecare micro-alegere individuală fiind înțeleasă ca un vector cu reverberații macrocosmice. În definitiv, producția teatrului din Sofia confirmă că imortalitatea scenică nu rezidă în opulența mijloacelor tehnice, ci în capacitatea de a extrage atemporalitatea dintr-un univers microscopic, activat organic prin simplul punct de contact fizic inițial. Poate că secretul nemuririi nu se află, până la urmă, în cot. Poate că el se află în toate acele versiuni ale noastre care continuă să existe în memoria celorlalți, mult timp după ce o conversație s-a încheiat.

Spune-ne de ce totul e muzică

Text: Ionica Pașcanu

Foto: Andrei Văleanu

O noapte cu Morricone, spectacolul Companiei Centro Coreografico Nazionale/ Aterballetto, în regia și coregrafia lui Marcos Morau, nu e „doar o noapte", e o transpunere vizuală a bucuriei, entuziasmului și înțelepciunii, ca și a tuturor celorlalte ingrediente pe care le presupune „la dolce vita". De altfel, Întâlnirile JTI – Fundația Art Production sunt întotdeauna așteptate cu nerăbdare în fiecare ediție de FITS datorită calităților estetice atât de înalte pe care le presupun spectacolele propuse. Sunt construcții artistice care se adresează în egală măsură publicului larg și celui specializat, printr-un limbaj universal, al emoțiilor generate de muzică și dans.

Ennio Morricone este un geniu al universului sonor, compozitorul care a reușit să facă din muzica de film o partitură egală în importanță celorlalte compartimente ale artei cinematografice și, mai mult, i-a dat strălucirea necesară pentru a o transforma dintr-un element constitutiv, de fundal, într-unul decisiv. A fost aclamat de toate generațiile, o dovadă că muzica nu se perimează niciodată și i s-au decernat premii importante așa cum și spectacolul amintește de primirea unui Oscar onorific, pentru întreaga carieră. Morricone l-a considerat, în discursul de mulțumire, mai important decât dacă l-ar fi primit pentru coloana sonoră a unui anume film și a arătat astfel putere de sinteză și generozitatea adevăratului artist – nimic nu putea fi neimportant în filmele multipremiate la crearea cărora a contribuit prin muzica sa.

Spectacolul este de o complexitate tulburătoare. Strânge formule artistice distincte, ca dans, muzică, în arhitectura hibridă a teatrului-dans, dar se joacă și cu limitele dintre teatru și cinematografie și recurge la intertextualități dintre cele mai fericite. Este format dintr-o succesiune de secvențe care punctează evoluția carierei lui Ennio Morricone și explorează, cu subtilitate și rafinament, numeroase și diverse simboluri. Din punct de vedere vizual, ca decor, remarcăm panourile ce se transformă succesiv, deschizând și reconfigurând lumile propuse: devine ecran de cinema, delimitează camerele de înregistrare, de creație, altfel spus, întregul univers.

Într-un mod ludic, se arată că acestui univers artistic îi aparținem inevitabil și noi, prin trecerea numele orașului Sibiu alături de celelalte însemne ale parcursului sau călătoriei muzicale. La fel de puternică este și metafora pianului din care izvorăsc acordurile nemuritoare și care încifrează, sau descifrează, viața. Ce altceva ar putea însemna faptul că un pianist cânta din interiorul instrumentului muzical, sau, și mai profund, faptul că Morricone însuși va fi „închis" între pereții săi pentru a-și putea duce în eternitate iubirea pentru armonie. În același registru simbolic intră și buchetul de flori de un roșu puternic din care dansatorii fac un obiect de recuzită. Iar roșul arată, cu echidistanță, iubirea și violența care ne jalonează viața. O secvență memorabilă este cea în care dansatorii își aruncă reciproc buchetul, ca și cum doresc să se conecteze cu toții la frumusețea artei, iar reușita lor este dată de multiplicarea buchetului. La fel de pregnantă ca impact vizual este și apariția lui Morricone sub forma unei păpuși cu care cei de pe scenă intră într-un soi de dialog. Este artificiul regizoral prin care este atinsă sinceritatea cea mai frustă, pentru că nu mai există un alter ego, prin care artistul să ni se adreseze. Manechinul va da voce fragmentelor din discursurile muzicianului, iar noi știm acum că animatul și inanimatul se suprapun și că putem deveni oricând marionete.

Este dificil să nu recunoaștem că ne aflăm într-un impas conceptual în analiza spectacolului, deoarece ambele dimensiuni, atât cea teatrală, coregrafică, cât și cea muzicală au cunoscut culmi nebănuite. Dansatorii au reușit să construiască desene complexe, vibrante, să imprime dinamism și, ceea ce părea cel mai dificil, să traducă în mișcare nostalgia, dorul de nevăzut, imprevizibil care-i definesc muzica. Chiar dacă totul era extrem de vivace, puternic, emoția ce a copleșit publicul a fost, însă, nostalgia, aura unui timp aproape mitic de la începuturile cinematografiei, ale tinereții și frumuseții. Dar muzica, armonia, este în tot și toate, trebuie doar să o cauți și să îți permiți s-o simți, așa

cum ne explica vocea lui Morricone și așa cum intuim din faptul că, la debutul spectacolului, actorii au intrat printre rânduri și, prin intermediul unor lămpi supradimensionate, specifice unui pupitru de muzician, au transmis ideea că și noi suntem un univers de acorduri ce trebuie cunoscut, chiar investigat. A căuta pretutindeni muzica este un proces pe cât de dificil, pe atât de plin de recompense, conform replicii repetate aproape obsesiv: am căutat sonoritatea singurătății, a felului în care „sunăm" fiecare dintre noi atunci când suntem singuri, adică lipsiți de orice mască socială.

Construcția spectacolului a dezvăluit ingeniozitate, inventivitate sau, într-un cuvânt, creativitate. A punctat, la superlativ, cele mai importante repere din biografia artistică a lui Morricone prin intermediul jocului de șah sau luptei pentru identificarea matematică a legăturilor dintre oameni, întruchipați de piesele de șah, fiecare cu calități și particularități imposibil de copiat. Orice mișcare are propria rezonanță și acordajul sensibil dintre intenții și realizarea lor a stat, probabil, și la baza coregrafiei. Grupul de balet (Ana Patrícia Alves Tavares, Elias Boersma, Estelle Bovay, Emiliana Campo, Albert Carol Perdiguer, Luigi Civitarese, Leonardo Farina, Matteo Fiorani, Matteo Fogli, Arianna Ganassi, Arianna Kob, Gador Lago Benito, Federica Lamonaca, Giovanni Leone, Gaia Mentoglio, Nolan Millioud) a construit o reală magie vizuală. Dansurile de grup, cu un efect antrenant copleșitor, au alternat cu cele individuale, dar distincția nu este, ca în cazul muzicii, între solist și cor, din moment ce fiecare a avut propriul moment de prim plan. De altfel, vocile de susținere, din fundal, ca și coregrafiile de grup, pot deveni decisive în estetica unui spectacol, aducând bogăție și perspectivă într-un mod care nu este posibil individual. Dansatorii dovedeau flexibilitate, reușeau să devină maleabili dar și rigizi, să aibă concomitent fragilitatea și puterea unor trupuri umane, inevitabil vulnerabile (pentru că sunt supuse trecerii inexorabile a timpului) și strălucitoare (pentru că în clipa dată, a prezentului, suntem puternici precum zeii). Iar Ennio Morricone este unul dintre cei care s-au sfătuit cu muzele sau care, dimpotrivă, le-au furat focul ce se regăsește în armonia dintre sunet și mișcare.

Bursa Internațională de Spectacole de la Sibiu

https://sibiuartsmarket.ro

Foto: Dragoș Dumitru

Bursa Internațională de Spectacole de la Sibiu (SIPAM) este o structură asociată Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu (FITS) și marchează, în 2026, 30 de ani de existență. Ediția din acest an se desfășoară pe parcursul a 4 zile, între 22 și 25 iunie, la Hotel MyContinental Sibiu, spațiu care găzduiește an de an acest eveniment.

SIPAM s-a consolidat ca o platformă profesională dedicată schimbului și colaborării în domeniul artelor spectacolului, reunind artiști, producători, manageri culturali, programatori și parteneri internaționali. Ediția din acest an reunește peste 270 de participanți, alături de peste 45 de speakeri, într-un program care include 15 paneluri. Agenda propune discuții aplicate asupra principalelor direcții din sectorul performativ: mobilitate artistică, cooperare internațională, modele de producție și mecanisme de susținere a noilor creații. Un element central al programului este Sesiunea de Pitch, în cadrul căreia 10 proiecte au fost selectate de un juriu internațional format din David Baile, Görgün Taner, Hege Knarvik Sande, Lisa Richards Toney, Roy Luxford, Tisa Ho și Vicențiu Rahău, facilitând întâlnirea directă între artiști și potențiali parteneri.

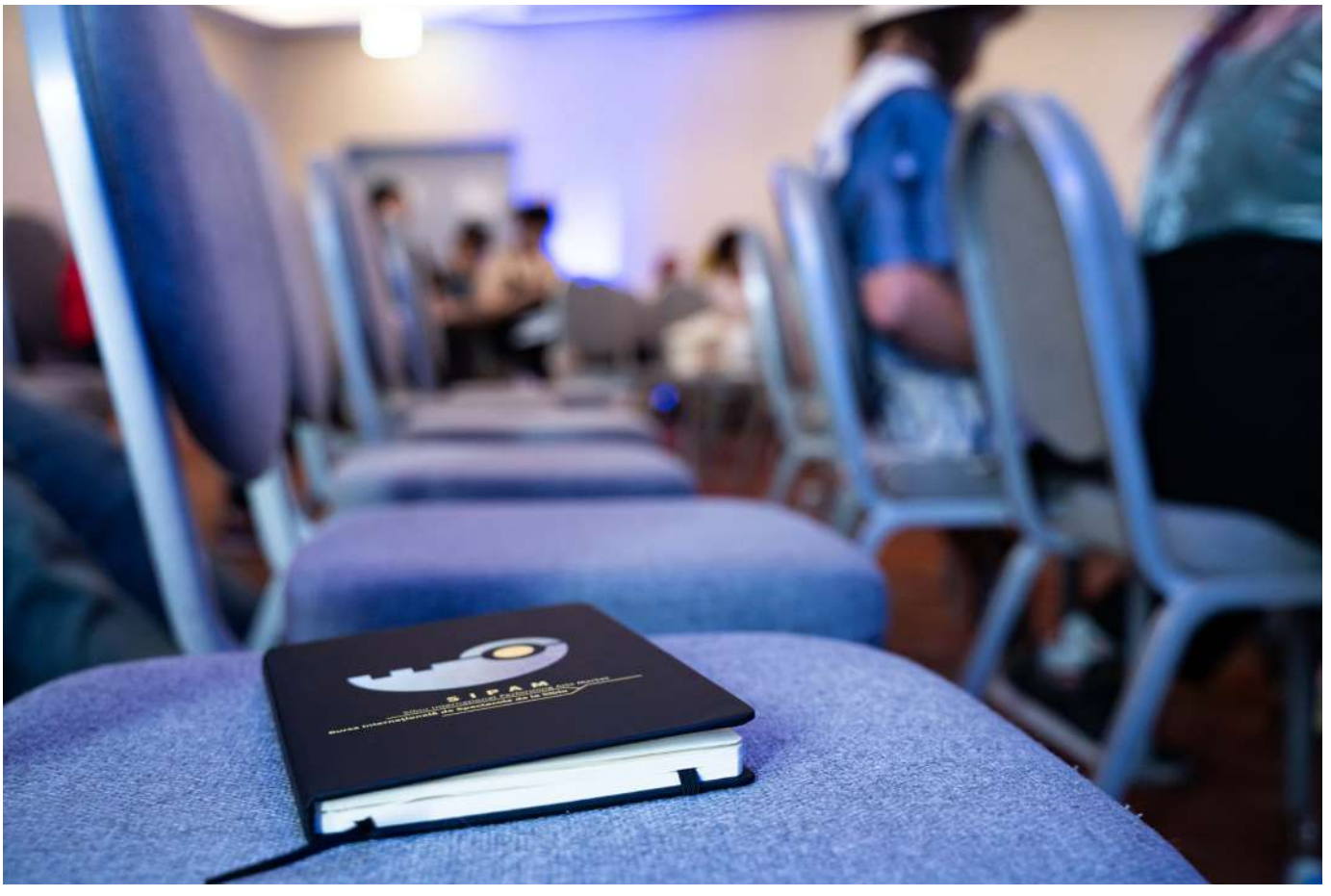
O noutate a acestei ediții este panelul organizat în colaborare cu Circostrada, rețeaua europeană dedicată circului contemporan și artelor spectacolului în spațiul public. Creată în 2003, Circostrada reunește organizații, festivaluri și profesioniști din întreaga Europă și are ca obiectiv dezvoltarea și consolidarea acestor sectoare, prin schimb de practici, cercetare și cooperare internațională.

În acest context, participanții SIPAM și membrii rețelei Circostrada se vor întâlni joi, 25 iunie, la Hotel Ramada Sibiu, în cadrul unei sesiuni comune care include o plenară și două paneluri. Întâlnirea creează un cadru direct de conectare între zona artelor performative de sală și cea a producțiilor outdoor, cu accent pe circul contemporan și artele de stradă.

Colaborarea marchează deschiderea SIPAM către rețele europene specializate și extinde dialogul profesional către formate și practici artistice care ocupă un rol tot mai vizibil în peisajul cultural internațional. Programul include, de asemenea, o sesiune de speed networking, organizată sub forma unor întâlniri scurte între participanți și profesioniști din industrie, producători, directori de festivaluri, regizori și manageri culturali, care permite discutarea unor posibile colaborări, noi producții și oportunități de participare în contexte internaționale.

În completarea programului profesional, SIPAM găzduiește „Întâlnirile cu Mari Artiști", accesibile pe bază de înscriere prealabilă, care oferă acces la ateliere de dans, actorie și alte discipline din artele spectacolului, pe parcursul întregului FITS.
Totodată, „Conversațiile Culturale" se desfășoară în ediția 2026 sub forma unui podcast organizat la Sala Oglinzilor din Sibiu, oferind un spațiu de dialog între invitați din diverse domenii culturale.

Prin structura sa, SIPAM oferă un cadru de lucru orientat spre dialog profesional, schimb de experiență și dezvoltarea de parteneriate, consolidându-și rolul în contextul internațional al artelor spectacolului.


SIFAM

tello

Mobile made easy.
Born in Sibiu.

team.tello.com

Mobile provider in the US

Company built around people

Offices: Romania • USA • Bolivia

Un festival despre suflet este, înainte de toate, un festival despre oameni. Suntem onorați să susținem Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu și să contribuim la crearea unor experiențe culturale care apropie comunități, nasc emoții și construiesc legături autentice.

Pentru că acolo unde există cultură, există și viitor.

e·on

ROMÂNIA

PREȘEDINTELE ROMÂNIEI

Eveniment desfășurat sub Înaltul Patronaj al Președintelui României

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU ESTE ORGANIZAT DE

TEATRUL NAȚIONAL RADU STANCA SIBIU
FONDAT ÎN 1788

Primăria Municipiului Sibiu
Principalul finanțator al Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu

PROIECT CULTURAL FINANȚAT DE

MINISTERUL CULTURII

EVENIMENT REALIZAT CU SPRIJINUL

MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII

UNIVERSITATEA LUCIAN BLAGA DIN SIBIU

MINISTERUL AFACERILOR EXTERNE

CO-ORGANIZATOR

INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN

ACȚIUNE CO-FINANȚATĂ DE

Consiliul Județean Sibiu

CO-PRODUCĂTORI

TVR

Radio România

TVR CULTURAL

PARTENERI STRATEGICI

AMBASSADE DE FRANCE EN ROUMANIE

INSTITUT FRANÇAIS

Liberté Créativité Diversité

la francophonie

Botschaft der Bundesrepublik Deutschland Bukarest

Konsulat der Bundesrepublik Deutschland Hermannstadt

GOETHE INSTITUT

INSTITUTUL POLONEZ BUCUREȘTI

Cooperación Española

AC/E ACCIÓN CULTURAL ESPAÑOLA

institut ramon llull

Ambasada Norvegiei

Performing Arts Hub Norway

British Embassy Bucharest

BRITISH COUNCIL

Swiss Sponsors' Fund România

prohelvetia

Ambasada Austriei București

forumul cultural austriac

EMBASSY OF THE KINGDOM OF BELGIUM IN BUCHAREST

ITALIA ROMANIA

PARTENERI OFICIALI

UniCredit Bank

DEDEMAN

BRD GROUPE SOCIETE GENERALE

NEPI ROCKCASTLE

Promenada

PARTENER DE ÎNCREDERE

CEC Bank
E timpul tău

PARTENER AL DIVERSITĂȚII CULTURALE

Garanti BBVA

PARTENER SPECIAL

JTI

PARTENER DE TRADIȚIE

Raiffeisen Bank

PARTENER STRATEGIC THERME ART PRIN

THERME GROUP

PARTENER PRINCIPAL

LIDL

PARTENERI

GLS Parcels to People

e.on

tello

PARTENER PENTRU CONFERINȚE SPECIALE ȘI LANSĂRI DE CARTE

fundația PROCULTURA
Magda și Ovidiu Buluc

PARTENER DE MOBILITATE

AUTOKLASS
Official home of Mercedes-Benz

PARTENER AL SEZONULUI DE STRADĂ

BANCA TRANSILVANIA

APA OFICIALĂ A FESTIVALULUI

AQUA CARPATICA

VINURILE OFICIALE ALE FESTIVALULUI

CRAMA OPRIȘOR

PARTENER

URSUS Breweries

PARTENERI

SORCANI

Schweppes

Trans Agape

HEIDI

PARTENER PENTRU SĂNĂTATE

DENT ESTET

MedLife POLISANO

SPONSORI

cărturești

B'ART

rondo
simbolul calității

Boromir

CARPATICA Logistic

laptăria cu caimac

SAM TRANSPORT

SURA SUSARA

NOVOTEL

SIMPA

PARTENERI

mnb

Muzeul ASTRA

ASTRA

TBS
TEATRUL DE KALEI SIBIU

TEATRUL GONG

ASOCIAȚIA GALERIA ARTEP

FID

PARTENERI MEDIA

euronews.

DW

Made for minds.

rfi ROMÂNIA

AGERPRES

ROCK FM

Magic FM

HotNews.ro

adevărul

ICON Biz

VORBITORINCII

zile și nopți

IQads

LiterNet

OBSERVATOR CULTURAL

HAPP

filmecărți

Răsărala

FAMOST

Edupedu

MODERNISM

TURNUL SFATULUI

Tribuna

SIBIU 100

Hermannstädter Zeitung

Deutsche Zeitung

OPA DE SIBIU

Mesagerul

monitorulcj.ro

#goodtime

știrideSibiu.ro

Sibiul în timpul

SIBIU INDEPENDENT

SIBIUL AZI

ZIARUL STAR SIBIAN

STRADA CETĂȚII

Sibiul bun

CU SPRIJINUL

CapitalCultural.

PARTENER DE MONITORIZARE

mediaTRUST