APLAUZE

FITS

Ovidiu Matiu

Editor șef | Ion M. Tomuș

Contributori | Ruxandra Barna, Ana Bocman, Cristina Brănișteanu, Toni Chira, Eliza Cioacă, Maria Constantin, Bogdan Contea, Denisa Coșereanu, Cosmina Croitoru, Helga Czégényi, Oana Dușmănescu, Daria Gheorghe, Cristina Iordache, Mara Mihai, Diana Nechit, Andreea Oprean, Ionica Pașcanu, Flavius Pănăzan, Loreta Popa, Andreea Rotaru, Sebastian Smarandache, Ioana Soreanu, Alba Stanciu, Timi Vernika

Fotografi | Rareș Helici, Dragoș Dumitru, Sebastian Marcovici, Nicolae Gligor, Ovidiu Matiu, Andrei Văleanu, Mihail Nistor, Diana Racz, Gabriel Sarkadi, Laura Micu, Vlad Dumitru

DTP | Andrei Neagu

Foto cover | Gabriel Sarkadi

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

VI | 24 IUNIE 2026

Andrei Văleanu

Cronică

Octavian Saiu în dialog cu Silviu Purcărete	Loreta Popa	4
În mintea mea e un pește singur, care se naște pe sine la nesfârșit	Oana Dușmănescu	6
Iona - când lumina în sfârșit se arată	Daria Gheorghe	8
Sună-ți tatăl mâine dimineață	Toni Chira	10
Valentina sau limba inimii. Despre fragilitate, traducere și dreptul de a fi înțeles	Diana Nechit	12
Ionuț Sociu în dialog cu Cathy Haase, Cosmin Chivu și Ioan Ardelean	Loreta Popa	14
Esența vieții sau în căutarea luminii	Ioana Soreanu	17
Hana (Floare), „artă totală” și filosofie a frumuseții morții	Alba Stanciu	18
Ceea ce nu se uită	Maria Constantin	20

Octavian Saiu în dialog cu Silviu Purcărete

Text: Loreta Popa

Foto: Dragoș Dumitru

Dialogul dintre regizorul Silviu Purcărete și Octavian Saiu, desfășurat în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, în Sala Oglinzilor a Forumului Democrat al Germanilor, în 22 iunie, a însemnat o amplă reflecție asupra naturii spectacolelor, a raportului dintre creație și timp și a modului în care teatrul continuă să existe dincolo de voința creatorului său. Discuția a urmărit problema tehnologiei, a formei scenice și a ajuns în miezul unei întrebări esențiale: ce rămâne dintr-un spectacol după ce a fost „terminat"?

În deschiderea evenimentului, Constantin Chiriac a subliniat rolul excepțional al lui Silviu Purcărete în istoria festivalului și în evoluția instituțională a Teatrului Național „Radu Stanca" din Sibiu. Prezența constantă a regizorului la FITS, încă din 1993, și impactul spectacolelor sale asupra spațiilor de joc, inclusiv asupra Fabricii de Cultură, au fost prezentate ca dovadă a modului în care excelența artistică poate produce efecte concrete, durabile, în infrastructura culturală a unui oraș.

Discuția propriu-zisă, moderată de Octavian Saiu, a pornit de la o observație aparent anecdotică, dar semnificativă: anticiparea pesimistă a lui Silviu Purcărete privind prezența publicului la eveniment. Această remarcă a deschis o reflecție mai largă asupra percepției și realității în teatru, asupra raportului dintre așteptare și experiența scenică. Tema centrală a dialogului a devenit însă relația dintre teatru și tehnologie. Silviu Purcărete a pledat pentru o revenire la esența arhaică a teatrului, considerând că supraviețuirea acestei arte depinde tocmai de păstrarea caracterului său originar, nealterat de excese tehnologice. „Ideal ar fi ca, măcar în teatru, să evităm cât putem toate invențiile tehnice. Teatrul este o artă arhaică și cred că șansa lui de a supraviețui stă tocmai în această natură a lui, foarte veche. Sigur că nu poți ignora progresul tehnologic. Până la urmă, una dintre cele mai importante revoluții tehnice din teatru a fost apariția iluminatului electric. Până atunci existau lumânările", a spus regizorul. Deși a recunoscut rolul inovațiilor, precum iluminatul electric sau amplificarea sonoră, el a atras atenția asupra riscului ca tehnologia să deturneze atenția de la actor și de la expresia vie a interpretării. Exemplele oferite, de la utilizarea microfoanelor lavaliere până la sistemele sofisticate de amplificare din sălile mari din Japonia, evidențiază diferența dintre tehnologia invizibil integrată și cea ostentativă, care riscă să devină un scop în sine. În viziunea sa, problema fundamentală nu este tehnologia în sine, ci dependența de ea și tendința de a o înlocui cu munca artistică esențială a actorului, în special în ceea ce privește vocea și prezența scenică.

În cadrul conferinței-dialog, teatrul a apărut ca un spațiu aflat într-o permanentă tensiune între progres și memorie. Deși epoca digitală impune noi forme de expresie și instrumente spectaculoase, Purcărete sugera că adevărata forță a teatrului constă în capacitatea sa de a rămâne fidel originilor sale. Idealul său, formulat cu o notă de melancolie programatică, ar fi un teatru cât mai puțin dependent de tehnologie, apropiat de simplitatea și intensitatea practicilor antice.

Dialogul dintre Octavian Saiu și Silviu Purcărete s-a transformat dintr-o conversație despre scenografie sau mijloace tehnice într-o meditație asupra viitorului teatrului. Între fascinația pentru inovație și nevoia de continuitate, teatrului pare să i se ceară să-și regăsească echilibrul, păstrând vie relația directă dintre actor, public și emoția nemijlocită a scenei.

„În Japonia, de exemplu", mărturisea Silviu Purcărete, „în sălile foarte mari amplificarea este obligatorie. Sistemul este însă extrem de sofisticat. Există o rețea aproape invizibilă de microfoane suspendate deasupra scenei, distribuite la intervale foarte mici. Ele captează întregul spațiu scenic și creează o amplificare discretă, atât de bine realizată încât aproape că nu îți dai seama că există. Totul se aude limpede și natural. Noi avem însă tendința

de a ne agăța de fiecare nouă invenție: video, proiecții, efecte digitale și așa mai departe. Problema este că, în momentul în care învățăm să folosim un asemenea gadget și suntem foarte mândri de ceea ce reușim să facem cu el, deja a apărut altceva, mult mai spectaculos. Suntem permanent în urmă. De aceea, dacă aș putea (dar din păcate nu pot), mi-ar place să ne îndreptăm spre un teatru aflat cât mai departe de tehnologie. Să încercăm să facem, pe cât posibil, teatru așa cum se făcea acum două mii de ani".

Silviu Purcărete a punctat relația paradoxală pe care o are cu spectacolele sale: dorința de a le revizita este constantă, dar aproape niciodată concretizată. Deși există tentația de a le reface „cu totul altfel", intervenția directă asupra unui spectacol finalizat devine improbabilă, iar creația este abandonată unei existențe autonome. Teatrul nu este un obiect finit, crede regizorul, este un proces care scapă treptat autorului său. „Nu am nicio explicație rațională. E o chestie instinctivă. Nu mai pot. Mi-e foarte greu să mai văd. Sigur că uneori pot să văd spectacolele, mai ales dacă e cum s-a întâmplat cu *Faust*, pe care l-am văzut la un moment dat, după nu știu câtă vreme. Am zis să mă uit puțin de sus, de acolo… și am stat tot spectacolul. L-am văzut de la început până la sfârșit". Această autonomie produce însă o tensiune interioară: nemulțumirea structurală a creatorului.

Silviu Purcărete a descris cu luciditate sentimentul că, după premieră, rămâne conștiința a „un milion de lucruri nerezolvate". Spectacolul a fost perceput ca o „bomboană" care nu ajunge niciodată la forma ideală, iar această imposibilitate a perfecțiunii se preschimbă într-o sursă permanentă de insatisfacție. Însă, paradoxal, tocmai această imperfecțiune este cea care menține teatrul viu.
În contrapunct, Octavian Saiu a analizat ideea de supraviețuire a spectacolelor în timp, dar discuția s-a nuanțat: nu spectacolele „trăiesc", ci variantele lor succesive. Exemplul cu *Faust* este deja emblematic. Diferențele dintre distribuții, vârste și energii actoricești transformă fiecare reluare într-o entitate nouă, chiar dacă structura scenică rămâne recognoscibilă. Continuitatea înseamnă variație, spunea Octavian Saiu, care observa și că teatrul nu aparține niciodată complet regizorului. Odată lansat, spectacolul devine un organism independent, supus timpului și celor care îl joacă. În această logică, regizorul nu mai este un proprietar, ci un inițiator al unei forme de viață care continuă fără el, uneori fidel, alteori imprevizibil.
În timpul conferinței, Silviu Purcărete a punctat faptul că Shakespeare apare ca un teritoriu privilegiat al reinterpretării, în special prin texte precum *Furtuna* sau Lear. Aceste texte sunt văzute ca structuri deschise, capabile să genereze lumi scenice radical diferite în funcție de perspectiva regizorală. În schimb, comediile lui Labiche sunt percepute ca mecanisme perfecte, mai puțin flexibile interpretativ. „Am făcut trei versiuni complet diferite ale *Furtunii* lui Shakespeare, de exemplu. Sunt texte care permit asta sau chiar o cer. *Furtuna* este un text în care, de fiecare dată, poți descoperi direcții complet noi. E ca un labirint: depinde pe ce poartă intri, ajungi în alt drum, în altă insulă. Aceasta este metafora piesei, chiar se vorbește despre labirint, *The Maze*. Alegerea traseului schimbă complet descoperirea. Dar nu e valabil pentru orice text. De exemplu, un text ca al lui Labiche nu conține astfel de mistere. E un mecanism impecabil, strălucitor, pe care e păcat să nu-l servești", spunea Silviu Purcărete.
Experiența unui spectacol remarcabil poate deveni un obstacol în creația proprie, tocmai prin forța soluției regăsite, observa Octavian Saiu. Exemplul montării *Pescărușului*, dat de Silviu Purcărete, în care Nina este interpretată de două actrițe aflate la vârste complet diferite, a devenit o demonstrație a puterii unei idei scenice simple, dar imposibil de ignorat ulterior: „Am văzut un *Pescăruș* făcut de un regizor rus foarte interesant, Bogomolov, un regizor mai degrabă marginal, nu *mainstream*, până când am înțeles că a devenit apropiat de Putin, a primit un teatru, a fost integrat în sistem. Dar când am văzut spectacolul, cu mulți ani în urmă, era un *Pescăruș* în care rezolvarea personajului Nina Zarecinaia mi s-a părut genială. Toată lumea știe: Nina e rolul pe care multe actrițe vor să-l joace. La început, în spectacol, era interpretată de o actriță tânără, plină de vitalitate. Apoi, la finalul piesei, când Nina se întoarce după câțiva ani de la experiența ei din Moscova, era jucată de o actriță de 68–70 de ani, complet diferită. Și atunci povestea devenea limpede într-un mod aproape șocant: timpul o transformase radical. Cum faci asta? Cum înțelegi acest mecanism? Era o soluție de o simplitate absolută, dar extrem de puternică, pe care nu o mai poți uita. Eu, de exemplu, nu știu cum aș face această piesă. Nu știu cum aș trata transformarea Ninei în timp. În piesă trec câțiva ani, dar ideea e că acei ani o schimbă complet. Regizorul respectiv a distribuit efectiv o actriță în vârstă, iar efectul era răvășitor". Concluzia ar fi că teatrul este și creație, dar și memorie care influențează negativ sau fertil alte creații.

Aceeași problemă, confirma Silviu Purcărete în conferința-dialog, poate apărea în raport cu marile texte canonice. Alegerea de a nu monta *Hamlet* sau *Macbeth* nu este o evitare a dificultății, ci o respingere a comparației inevitabile cu alte interpretări puternice. În acest sens, libertatea creatoare este condiționată de memoria teatrului însuși.

Dialogul a atins, desigur, inevitabil, și cultura japoneză, prin experiența Kabuki și colaborarea internațională. „Am avut o conferință întreagă despre asta", mărturisea regizorul. „Povestea era legată de regizorul japonez Kazuyoshi Kushida, care avea legături strânse cu teatrul din Sibiu și montase aici *Fantoma e aic*i. El m-a invitat să fac și eu un spectacol cu fantome, *Fantomele din Otsuya*, de fapt. Era directorul unui festival în Japonia, la Matsumoto, într-un loc absolut spectaculos. Festivalul era construit în jurul teatrului Kabuki, o formă tradițională japoneză, extrem de codificată, dar foarte vie și populară. În Kabuki se amestecă tragedia, drama, grotescul și umorul, uneori chiar glume directe între actori, aluzii, ironii, lucruri foarte gustate de public. Este un spectacol care se joacă pe parcursul unei zile întregi, în mai multe părți, cu pauze lungi în care publicul mănâncă. Este aproape ca un ritual social...".

Regizorul mărturisea că spectacolul s-a transformat într-un spațiu de negociere între tradiții, convenții și traduceri culturale. Adaptarea, inversarea distribuțiilor și jocul dintre masculin și feminin nu au fost doar soluții regizorale, au devenit forme de traducere culturală a unui limbaj scenic imposibil de reprodus fidel în alt context.
În finalul dialogului, Octavian Saiu a deplasat discuția dinspre analiză spre dimensiunea profund umană a întâlnirii cu teatrul lui Silviu Purcărete. Dincolo de concepte, tehnici sau estetică, impactul afectiv al acestor spectacole depășește registrul intelectual al receptării: „Indiferent ce artiști vin, cât de așteptați sunt sau cât de noi sunt în festival, orice întâlnire cu Silviu Purcărete produce o stare care nu e doar de spirit, ci de suflet. O spun sincer, nu ca joc de cuvinte. Este o stare de suflet."
Această dimensiune afectivă a fost dublată de o încredere construită în timp între regizor și echipele sale, o formă de solidaritate profesională și umană care susține proiectele sale. Octavian Saiu observa că spectacolele lui Purcărete rămân printre cele mai căutate din festivaluri, semn al unei receptări constante și al unei relații privilegiate cu publicul.

În mintea mea e un pește singur, care se naște pe sine la nesfârșit

Text: Oana Dușmănescu

Foto: Diana Racz

Iona lui Silviu Purcărete îți invadează gândurile fără artificii superficiale, lăsând textul lui Marin Sorescu să inspire și să expire spațiat și egal, exact ca un animal marin (mare, greu, implacabil), susținut de o arhitectură vizuală directă și tulburătoare. Spectacolul de la TNRS are unghiurile și rotunjimile unei intervenții chirurgicale asupra singurătății, acea boală care vine cu noi de la naștere, ne însoțește până la moarte și nu se vindecă niciodată, fără patos sau flori inutile.

Purcărete nu a scormonit după metafore greu de descifrat, ci a propus o interpretare lucidă, setând un fine tuning între mit, poezie și o realitate interioară aproape tangibilă. Pescarul, pentru care solitudinea existențială înseamnă cel mai mare blestem, dar și cea mai mare aventură, oferă perspectiva condamnatului în propriul laborator al minții – psihanalitic și pur uman. Chitul nu mai e monstrul care pândește din afară, ci însuși labirintul creierului protagonistului. Textul lui Marin Sorescu este adesea citit ca o parabolă clasică a destinului sau a izolării, însă amprenta regizorală a lui Purcărete vine cu o dimensiune vizuală și senzorială specifică, transformând captivitatea proroculului din burta balenei într-un loc profund cerebral, fragil protejat de straturi de hârtie – stomacul atât de ușor de străpuns al unei întinderi de carne și gânduri ce cu greu poate fi cuprinsă de mintea unui om.

Dragoș Buhagiar a construit un spațiu care este în sine un personaj tăcut și copleșitor. Nu vedem burta unui pește în sensul literal, biologic; decorul mizează pe o izolare abstractă, unde hârtia e și marea infinită, dar și materia subțire din care sunt croite gândurile, ideile filosofice, convingerile, tiparele minții. Iona (Adrian Matioc) nu a fost absorbit de nevoia de supraviețuire unei entități marine, ci s-a autodevorat, încâlcindu-se în circumvoluțiunile propriului creier.

Jocurile luminii și întunericului compun cavernele monstrului din adâncuri, dar și faldurile memoriei, unghiurile moarte ale conștiinței și izolarea autoindusă. Lumina decupează silueta protagonistului din beznă, pentru că lumea de dincolo de el s-a stins definitiv. Zbuciumul lui Iona, așa cum îl vedem pe scenă, nu e unul doar fizic, întru supraviețuirea biologică, într-un mediu necunoscut, ostil și înspăimântător, ci efortul disperat al omului de a-și exterioriza și materializa gândurile atunci când nu mai are niciun interlocutor.

Vasile Șirli a creat o acustică a interiorității, cu voci care șoptesc dintr-un plan îndepărtat, sirene-făpturi ale apelor tulburi sau care plâng cu voci de femei părăsite la țărm. Ele subliniază izolarea absolută, reflecția subconștientului unui personaj care se pierde pe sine, însoțindu-i monologul în care Iona vorbește despre pești, despre familie, despre Dumnezeu și despre rătăcire. Întregul spectacol folosește o dinamică sonoră specială: se simt vibrații de joasă frecvență, zgomote metalice stranii și ecouri îndepărtate, asfixiante și distorsionate: sunetul lumii din afară auzit din interior, ca ecoul propriului sânge care îți pulsează în urechi atunci când te afli în inima liniștii depline.

Căci și liniștea are în Iona propria sa muzicalitate: tăcerea conține o greutate tangibilă, trăgând spectatorul în tensiunea celor petrecute pe scenă, înlăuntrul măruntaielor unei conștiințe mari cât o balenă și în același timp apăsătoare și limitată.

Viziunea lui Silviu Purcărete transformă lectura existențială într-o interogație firească, aproape cotidiană, despre granițele libertății interioare și cursele înșelătoare ale autoanalizei. Mai mult decât atât, regizorul

modelează aici spectacolul ca pe o pânză a facerii lumii în sens invers.

Iona încearcă în permanență să „nască" o ieșire, spintecând simbolic burți de pești (care în plan mitologic sunt simboluri ale regenerării și vieții în sine), dar fiecare presupusă eliberare îl aruncă, de fapt, într-o burtă a unui animal și mai mare. Absurdul aparține efortului titanic al omului modern care plănuiește, muncește, progresează, analizează, conștientizând în final că fiecare pas înainte l-a adâncit și mai mult în propria singurătate.

În acest laborator mental, personajele secundare capătă valențe noi. Cei doi pescari muți, păzitori de voie, dar și de nevoie ai uneia dintre burțile de pește, reprezintă proiecțiile subconștientului, dedublări psihologice necesare, contraatacuri față de necunoscut, pârghii anti-frică și anti-întuneric. Ei întruchipează niște Iona care și-au pierdut glasul, acea parte ascunsă din noi care asistă pasivă, resemnată sau detașată la propria tragedie cotidiană. În neclintirea lor, își dezbracă umanitatea, funcționând ca niște umbre, ca niște ecouri ale eului fracturat al lui Iona. Adrian Matioc face un rol matur, trecând de la Iona cel fantomatic, care explorează fără voia sa tenebrele unei minți care produce prea multe gânduri, la acela ajuns brusc pe un uscat nedorit: limanul final de viață, unde lentoarea gesturilor care descriu obiceiuri comune (bărbatul care mănâncă, doarme într-un pat dintr-o odaie a unei case de la țară, se rade în fața oglinzii pe jumătate de chip, se îmbracă în haine „lumești", renunțând la pantalonii pescărești) definesc amărăciunea intrării în tipare. Iona lui Adrian Matioc emană o vulnerabilitate grea, foarte fizică, păstrând o autoironie fină, venită din combinația dintre naivitate și luciditate salvatoare.

Iona - când lumina în sfârșit se arată

Text: Daria Gheorghe

Foto: Diana Racz

Etimologia cuvântului „lumină" provine din limba latină și face referire la „lumen/luminis" care înseamnă „soare", „lampă" sau „alb". Însă din același cuvânt se va forma și „lumea". În limba română acești doi termeni au același istoric, rădăcină și formare. S-ar putea considera, din acest punct, că lumea nu există fără lumină și lumina nu există fără lume. Această afirmație o va reconfirma și Slviu Purcărete prin montarea piesei Iona într-un one-man show inedit unde albul, singurătatea, lumea și lumina se împletesc ca să dispară într-un neant al mărilor necruțătoare față de marinarii fie ei tineri sau bătrâni.

Iona lui Marin Sorescu este o dovadă a existențialismului, sensului vieților precare, a morții neînduplecate. Această natură a supraviețuirii se arată cel mai bine prin faptul că mănâncă peștele pe care-l iubea cel mai mult. Motivul: trebuie să trăiască, totul fără resentimente, dar cei mici vor fi mereu mâncați de cei mai mari. Așa cum ajunge și el să fie înghițit de un pește mai mare. Este despre supraviețuirea în care nu există filosofie, moralitate sau legi, ci doar instinct. „Visează marea fără pești" arată ca o imposibilitate în viața lui Iona de a vedea marea fără un scop, un bun material care să-i satisfacă viața. Peștii simbolizează limitele și capcanele existenței umane. Faptul că Iona trece din burta unui pește în alta sugerează că omul nu poate scăpa ușor de condiția sa și de obstacolele vieții. Astfel, peștii devin o metaforă a singurătății, a destinului și a căutării permanente a libertății. Faptul ca proprii lui copiii visează la mare e doar partea frumoasă a vieții pe care ei nu o înțeleg și de care sunt depășiți.

Iona are două semnificații în funcție de poziția geografică pe care o abordezi: celtică și ebraică. Prima face referire la lemnul de tisă care era folosit la construirea instrumentelor muzicale, mânerelor de cuțite sau în fabricarea de „longbows". Deci, reprezintă un stabilament care oferă putere celor din jur, uneori oferind putere prea mare acestora. Cea de a doua semnificație se referă la Jonah din Vechiul Testament, unde apostolul a fost pedepsit de Dumnezeu și înghițit de un pește, dar după pocăința pe care a arătat-o este iertat și scuipat de pește. Iona este separat de lumea cunoscută într-un univers al singurătății (burta peștelui). Acest univers există pentru că lumina nu se mai arată, decorul având non-culoarea negru față de prea cunoscutul alb în care pescuia zilnic.

Primii doi pești par a fi mai mult niște spații închise, care-l sufocă și au menirea de a-l speria pe Iona, în timp ce ultimul este propria lui casă, în care acum trăiește singur, nu-și mai aduce aminte cine este și nici unde. Este o realitate a multor bătrâni din România. Traiul într-o casă aproape abandonată, cu salarii mici, fără copii sau nepoți care să-i viziteze. Singurătatea într-o lume aparent plină până de oameni, dar care nu se simt uniți în nicio societate, țară sau cultură. O lume a posibililor tăi bunici care stau într-un sat la mare fără posibilitate de ieșire... O clasă minoritară condamnată... Dorul de mare este în sângele fiecărui marinar atunci când rămâne la țărm. Este ca o obișnuință care poate fi uitată, dar rămâne mereu instinctiv undeva în tine: într-o amintire, miros sau gust, o imaginea a unei culori sau forme. Este vorba despre mediul în care creștem și pe care îl vom căuta în continuare fără ca măcar să ne dăm seama. Numai numele tău mai rămâne cu tine într-o lume la fel de învolburată ca marea lui Iona. Doar speranța te mai poate salva de la înec, speranța care te salvează de la a muri în singurătate într-o casă muntenească.

Silviu Purcărete găsește soluții ingenioase pentru a reinventa un text posibil „omorât" de programa de bacalaureat românească. Este un spectacol în care proporțiile și dimensiunile umane sunt reinventate sub lupa mării care nu există, dar e înlocuită de pereții făcuți din hârtie. Sunetul te incorporează foarte ușor în universul creat prin ritmul unei inimi care se aude pompând sau a suferinței peștelui când este tăiat. Distrugerea hârtiei face trecere într-o lume nouă, dar tot o închisoare pentru Iona. A doua sa închisoare sunt chiar propriile sale vicii care-l atrag în întuneric. Apariția altor marinari doar aduce aminte din mitul biblic că aceștia l-au împins pe Iona din mare pentru a se salva, iar acum trebuie să se pocăiască pentru păcatul lor la fel ca el. Soția lui e mereu prezentă prin muzica care apare, plânsetele și încercările lui repetate de a o calma. Gestul cel mai important este când încearcă să fie el însuși bilețelul trimis pe mare pentru a fi găsit de cineva, un sacrificiu, numai pentru a fi salvat de un alt om. Este o dorință de a rămâne în veșnicie, chiar dacă este imposibil.

Dragoș Buhagiar (scenografie) construiește universul mitic și absurd din Iona prin oscilația permanentă între două stări vizuale și spațiale opuse: vidul existențial minimalist și saturația simbolică a memoriei. Spațiul peștelui este materializat ingenios prin utilizarea hârtiei masive, șifonate și rupte, o textură fragilă, dar sufocantă, care devine când membrană organică inundată de o cromatică rece când cub geometric ce izolează personajul în întunericul absolut al scenei. Această scenografie fluidă și conceptuală potențează expresionismul interpretării actoricești, unde corpul uman, tensionat sau contorsionat în haine simple de bumbac, devine el însuși un material plastic ce reacționează la angoasa captivității.

Treptat, acest non-spațiu alb și steril este invadat de proiecțiile subconștientului, realizând trecerea către scene dominate de tonuri calde, pământii de sepia sau de o estetică densă, de tip *horror vacui*, specifică realismului magic. Interiorul domestic, încărcat de texturi grele: de la lâna covorului tradițional de pe perete și lemnul masiv al ceasului cu pendul, până la ziarele vechi și vesela emailată, reprezintă o altă formă de claustrare psihologică, un pește al amintirilor din care Iona nu poate ieși. Astfel, prin contraste cromatice radicale (cald-rece, clarobscur dramatic) și un dialog strâns între fragilitatea hârtiei și rigiditatea obiectelor de decor, spectacolul configurează vizual o călătorie interioară tulburătoare, transformând izolarea fizică într-o puternică metaforă a condiției umane.

Modul în care Adrian Matioc susține acest *one-man show* este de-a dreptul hipnotizant, reușind să poarte pe umerii săi întreaga greutate filosofică și dramatică a piesei cu o dăruire totală. Interpretarea sa excepțională cucerește prin amestecul rar de sensibilitate profundă și o expresivitate corporală de tip expresionist, trecând cu o ușurință uluitoare de la momente de vulnerabilitate mută și angoasă pură la accente de un comic absurd, aproape maniacal. Fiecare gest, privire sau contorsiune a corpului trădează o atenție microscopică la detalii și o disciplină scenică riguroasă, actorul devenind una cu spațiul sufocant de hârtie și transformând monologul interior al lui Iona într-o experiență viscerală, profund umană și memorabilă pentru public.

Speranța în acest spectacol nu moare, ci se resemnifică prin încăpățânarea supraumană a lui Iona de a continua să caute o ieșire, spărgând barieră după barieră. Ea nu mai vine dintr-o salvare exterioară, ci din refuzul visceral de a capitula, sugerând că adevărata victorie constă în curajul de a rămâne demn și uman în fața propriului destin.

Sună-ți tatăl mâine dimineață

Text: Toni Chira

Foto: Dragoș Dumitru

Sunt spectacole pe care le uiți înainte să ajungi acasă și spectacole care te urmăresc zile întregi, care intră în visele tale și schimbă ceva în modul în care îți privești propria viață. *Tatăl*, în versiunea pe care Dumitru Acriș a construit-o la Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu și pe care Festivalul Internațional de Teatru a adus-o în fața publicului în seara de 22 iunie, aparține, cu toată greutatea lui, celei de-a doua categorii. Este spectacolul acela care te lasă cu mâinile în poală și cu gândul la propriul tată, la propriul viitor, la ceea ce înseamnă să te pierzi pe tine însuți cu încetul, cu o blândețe care face pierderea și mai greu de suportat.

Florian Zeller a scris o piesă despre demență, dar în realitate a scris despre ceva mai îngrozitor decât boala: despre distanța dintre felul în care ne simțim pe dinăuntru și ceea ce vedem în ochii celorlalți. Andre (tatăl) se simte perfect lucid. Are un apartament al lui, are o fiică care vine să îl vadă și un ceas pe care l-a iubit toată viața. Realitatea spune altceva. Tocmai această prăpastie dintre certitudinea interioară și adevărul exterior e materia din care Zeller a construit una dintre cele mai tulburătoare piese ale dramaturgiei europene recente.

Acriș a înțeles piesa din interior. Spectacolul lui e fără ornamente, fără căutări formale ostentative, fără acel tip de regie care se interpune între text și spectator ca să îți reamintească mereu că ești la teatru. Spațiul scenic e dezbrăcat, auster, câteva piese de mobilier care se deplasează imperceptibil de la o scenă la alta, o lumină care se fracturează în acorduri scurte, o arhitectură vizuală care mimează dezorientarea fără să o declare. Luminile lui Mihai Părău lucrează cu o discreție care în sine e o formă de inteligență regizorală, știu să dispară atunci când scena cere să dispară, știu să lovească atunci când un moment de claritate bruscă are nevoie de o mărturie fizică.

Dar vorbind despre spectacol și trecând peste regie și scenografie, trebuie spus un lucru fără înconjur: *Tatăl* este, în această producție, spectacolul lui Daniel Bucher. Și asta e o afirmație care înseamnă mult, pentru că în jurul lui Bucher gravitează actori foarte buni: Viviane Havrilla construiește o Anne de o complexitate emoțională remarcabilă, Patrick Imbrescu aduce o ambiguitate calculată cu precizie în Pierre, dar niciunul dintre ei, oricât de buni, nu atinge planul la care Bucher operează în seara asta.

Daniel Bucher face ceva pe care puțini actori îl reușesc și nimeni nu cred că poate învăța acest lucru din cărți: joacă doi oameni în același timp. Îl joacă pe Andre, cel care se crede perfect orientat, stăpân pe casa lui, sigur pe memoria lui, ușor iritat de faptul că cei din jur par să nu înțeleagă lucruri elementare, apoi îl joacă simultan, cu același gest, aceeași privire, pe Andre, cel care alunecă, Andre, cel care a pierdut deja mai mult decât știe. Tensiunea dintre cele două straturi e invizibilă ca tehnică și devastatoare ca efect. Ești în același timp în mintea

lui, îl crezi, îl urmezi, înțelegi logica lui interioară, dar și în afara ei, văzând ceea ce el nu poate vedea.

Există un moment în actul al doilea, îmi e greu să îl descriu fără să îl trădez, în care Andre încearcă să își amintească unde este ceasul lui. Bucher stă în mijlocul scenei, cu mâinile ușor deschise, iar pe fața lui trece ceva care nu-și are numele exact în niciun limbaj pe care îl cunosc. E mai mult decât confuzie și mai puțin decât panică. E recunoașterea, pentru o fracțiune de secundă, a unui gol care nu ar trebui să fie acolo.

Bucher are o carieră în spatele lui pe care o simți în fiecare gest, nu în sens academic, de actor care și-a învățat bine meșteșugul, ci în sensul vital, de om care a acumulat suficientă viață pentru a ști cum arată pierderea ei. Asta e calitatea pe care o aduce în Andre și care face rolul inimitabil în forma asta: nu e un actor tânăr care mimează bătrânețea, e un om care cunoaște din interior textura anilor și care o pune în serviciul unui personaj cu o generozitate fără rest. Când Andre plânge, căci are un moment de plâns în ultimele zece minute care e dintre cele mai sfâșietoare pe care le-am văzut, nu e un plâns de actor. E ceva care vine dintr-un loc mai adânc decât tehnica, din acel loc în care actorul și omul sunt același lucru.

Viviane Havrilla, ca Anne, are sarcina poate mai dificilă: să joace o fiică care iubește și care cedează simultan, care face tot ce poate și care nu mai poate în același timp. Havrilla o joacă cu o economie gestuală extraordinară, fiecare mișcare contează, fiecare privire spune mai mult decât ar putea spune un discurs. E un joc care se retrage în fața celui al lui Bucher cu o eleganță care în sine e o formă de generozitate actoricească.

Spectacolul e în germană, cu subtitrări în română și engleză, iar această alegere produce un efect pe care Acriș l-a exploatat inteligent: limba germană, în gura lui Bucher, are o greutate sonoră specifică, o materialitate a cuvântului care potențează senzația de lume care se destramă. Când Andre pierde firul unei propoziții, când se oprește la jumătatea unui cuvânt și privirea lui caută ceva ce nu mai e acolo, distanța lingvistică dintre el și spectator nu se mărește, dimpotrivă, se micșorează. Ești mai atent, cauți mai mult, auzi lucruri pe care subtitrările nu le traduc.

Durata de 90 de minute e perfectă. Spectacolul știe că nu trebuie să epuizeze. Trebuie să lovească și să lase. Și lovește. Ieși din sală cu sentimentul că ai asistat la ceva care conta, că în cele 90 de minute s-a petrecut ceva care merita să te uiți la el, că Zeller, Acriș și Bucher au pus pe scenă un adevăr pe care îl știai vag și pe care acum nu îl mai poți ignora.

Tatăl e un spectacol care te face să îți suni tatăl a doua zi dimineață. Dacă mai poți. Și dacă nu mai poți, te face să îți amintești cum suna vocea lui când știa unde îi e ceasul.

Valentina sau limba inimii. Despre fragilitate, traducere și dreptul de a fi înțeles

Text: Diana Nechit

Foto: Sebastian Marcovici

Există spectacole care pornesc de la un caz social și ajung la emoție prin acumulare de date, prin rigoare documentară, prin presiunea realului. Există, apoi, spectacole care aleg un drum mai riscant: transformă o situație politică într-o poveste aproape fabuloasă, mizând pe faptul că fragilitatea umană poate spune uneori mai mult decât demonstrația. *Valentina*, noua creație semnată de Caroline Guiela Nguyen la Théâtre National de Strasbourg, aparține acestei a doua categorii. Spectacolul nu abandonează realitatea, nu o îndulcește până la nerecunoaștere, nu o transformă într-o parabolă comodă. O traversează, însă, prin ochii unui copil, iar această alegere schimbă raportul dintre teatru și lume: ceea ce ar fi putut deveni un dosar despre migrație, boală, limbă și inegalitate medicală se transformă într-un basm contemporan despre felul în care un copil ajunge să poarte, prea devreme, greutatea unei vieți adulte. Spectacolul se deschide sub formula „A fost odată... legenda inimii martire" și se încheie sub semnul unui miracol posibil doar în basme. Nu este teatru documentar în sens strict, chiar dacă se sprijină pe mărturii reale culese de TNS prin *Centre des Récits* și pe colaborarea cu Migration Santé Alsace. În continuitatea unor spectacole precum *Saïgon* sau *Lacrima*, Caroline Guiela Nguyen pornește din întâlniri, comunități și istorii de viață, dar alege ficțiunea pentru a evita reducerea lor la caz social. Basmul nu este evadare, ci intensificare. El permite ca boala inimii să devină mai mult decât diagnostic: organ medical, centru afectiv, metaforă politică.

Caroline Guiela Nguyen revine aici la una dintre marile sale obsesii artistice: oamenii așa-zis obișnuiți, existențele modeste, biografiile care nu ajung în centrul discursului public și care, totuși, conțin o forță epică impresionantă. În spectacolele ei, personajele nu sunt importante pentru că ocupă poziții spectaculoase în societate, nici pentru că devin purtătoarele unor teze. Ele devin importante prin simplul fapt că sunt privite cu răbdare. În această privire se află, probabil, gestul politic esențial al teatrului său. A acorda timp scenic unei femei române venite în Franța pentru a-și trata grave probleme cardiace, a o urmări în relația cu instituția medicală, cu o limbă necunoscută, cu propria fiică, înseamnă a muta centrul atenției dinspre marile discursuri despre drepturi spre experiența concretă a corpului vulnerabil.

Valentina vorbește, în primul rând, despre un drept fundamental: dreptul de a fi îngrijit. Dar spectacolul înțelege foarte bine că acest drept nu există cu adevărat doar pentru că este înscris undeva, într-un sistem, într-o lege, într-o promisiune democratică. Dreptul devine real abia atunci când poate fi accesat. Iar accesul trece, aici, prin limbă. Mama Valentinei are nevoie de medici, de consultații, de tratament, de explicații, de decizii. Are nevoie să înțeleagă ce i se întâmplă. Are nevoie să poată răspunde. Are nevoie să nu fie redusă la un corp examinat de specialiști, într-o limbă care o exclude. Spectacolul atinge astfel una dintre cele mai sensibile zone ale lumii contemporane: locul în care instituțiile rămân aparent funcționale, dar produc, prin procedurile lor, forme discrete de abandon.

Faptul că Valentina, copilă de nouă ani, devine interpreta mamei sale este miezul etic al spectacolului. Situația are o forță dramatică imediată, pentru că răstoarnă brutal ordinea firească a dependenței. Copilul, cel care ar trebui protejat, ajunge să protejeze. Copilul, cel care ar trebui să învețe să cunoască lumea treptat, este aruncat direct în vocabularul bolii, al diagnosticului, al fricii, al posibilei morți. A traduce nu mai înseamnă a trece neutru un sens dintr-o limbă în alta. Înseamnă a filtra panica, a administra speranța, a decide cât adevăr poate primi o mamă bolnavă, cât adevăr poate suporta o fetiță care încă se află la vârsta poveștilor.

Aici spectacolul își găsește cea mai puternică intuiție: interpretul nu este doar un instrument lingvistic. Este un corp interpus între două lumi. Se află în centrul discursului și, în același timp, trebuie să se șteargă. Vorbește pentru altcineva, dar nu are voie să ocupe locul celuilalt. Devine indispensabil și invizibil. În cazul

Valentinei, această tensiune devine aproape imposibilă, pentru că fiica nu poate dispărea din propria relație cu mama. Ea nu traduce doar cuvinte. Traduce iubire, teamă, neputință. Traduce distanța dintre România și Franța, dintre casă și spital, dintre copilărie și maturizare forțată. Traduce, de fapt, precaritatea unei familii prinse între o boală care cere urgență și o administrație care cere competență lingvistică.

Scenografia semnată de Alice Duchange definește fluid spațiile, iar luminile Mathildei Chamoux alternează feeria și neliniștea. Videoul lui Jérémie Scheidler proiectează în direct chipurile și gesturile personajelor, apropiind spectatorul de detaliile emoției; fețele se tulbură când alerta este declanșată și Valentina sună la salvare. În așteptarea unui transplant, copilul nu se mai desprinde de telefon. Orice apel poate aduce vestea decisivă. În acest timp, lumea basmului continuă să producă imagini: Valentina costumată în bob de mazăre, în trening roz-bombon, cu sclipici pe frunte, cu pelerină lucitoare sau ochelari în formă de inimă, pregătind, poate doar în imaginație, rolul Reginei Nopții pentru serbarea școlii. Jocul nu anulează drama, ci o face suportabilă. Între un zid arămiu, lumini rozalii, flori, paiete, neoane violete și un urs de pluș, personajele evoluează între imaginarul basmului și cruzimea realului. Decorul roz-auriu intră violent în contrast cu vocabularul medical: „hipertensiune", „aritmie cardiacă severă", „fibroză", „tahicardie ventriculară", „comorbiditate". Când acțiunea se mută în cabinetul medical, lumina devine albăstruie, rece, iar feeria se retrage. Doctorița, interpretată de Chloé Catrin, care joacă și directoarea școlii, este desenată cu o ușoară caricatură, dar tocmai această rigiditate lasă să se vadă violența situației: „nu înțeleg nimic din ce îmi spuneți" sau „reveniți când veți găsi pe cineva care să traducă" devin forme ale excluderii.

Unul dintre meritele importante ale spectacolului este că nu transformă această situație într-un rechizitoriu rigid. Caroline Guiela Nguyen nu face teatru de teză, chiar dacă teatrul ei are mereu o miză politică limpede. Ea preferă să construiască lumi afective, spații în care contradicțiile pot respira. De aceea, Valentina nu este doar un spectacol despre eșecul instituțiilor de a primi demn vulnerabilitatea. Este și un spectacol despre resursele neașteptate ale oamenilor aflați în situații-limită. Mama nu este doar victimă. Fiica nu este doar copil sacrificat. Comunitatea nu este doar decor identitar. Fiecare poartă o parte de lumină și o parte de neliniște, iar această distribuție a complexității salvează spectacolul de melodramă simplificatoare. Pentru a se descurca în fața directoarei, Valentina este constrânsă să mintă. O face cu o imaginație amețitoare, construind explicații neverosimile, dar rostite cu o siguranță care le face, pentru câteva clipe, aproape credibile. De la bucătarul care îi servește drept interpret la școală, ea învață o clasificare a minciunilor: D, pe termen scurt; C, pentru câțiva ani; B, pentru o viață; și A, cea care transformă minciuna în realitate. Vie, inteligentă, rapidă în replici, Valentina înțelege că propriile ei fabulații aparțin ultimei categorii. Ea nu minte din răutate, ci pentru că poartă secretele mamei și pentru că nimeni nu i-a oferit o altă soluție. Minciuna devine mecanism de protecție, strategie de supraviețuire, ficțiune necesară. Iar aici teatrul se oglindește discret pe sine: ce este scena, dacă nu locul în care o invenție poate deveni adevăr?

Prezența interpreților amatori proveniți din comunitatea românească din Strasbourg are o funcție mai profundă decât simpla garanție de autenticitate. În teatrul lui Caroline Guiela Nguyen, amatorul nu apare ca ornament al realului, nici ca dovadă sociologică. El aduce pe scenă o densitate a prezenței care schimbă ritmul convenției. Lângă o actriță profesionistă precum Chloé Catrin, corpurile și vocile acestor interpreți construiesc o zonă de porozitate între scenă și viață.

Această deschidere produce unul dintre cele mai frumoase efecte ale spectacolului, dar conține și riscul său. Când teatrul lucrează cu materiale de viață atât de sensibile, tentația nobleții este foarte mare. Totul poate deveni prea frumos, prea generos, prea armonizat în discursul despre incluziune. Valentina evită în mare parte această capcană prin felul în care păstrează duritatea situațiilor și prin refuzul de a transforma copilul într-un simbol pur. Totuși, spectacolul pare uneori atras de propria sa lumină, de promisiunea unei emoții împărtășite care vindecă, măcar temporar, fracturile sociale. Această tensiune nu îi scade valoarea, dimpotrivă, îi arată zona de fragilitate. Teatrul participativ, teatrul comunitar, teatrul deschis către cei deveniți invizibili, trebuie mereu să negocieze cu riscul de a estetiza tocmai vulnerabilitatea pe care vrea să o apere. Din acest punct de vedere, dimensiunea de basm fantastic este esențială. Ea nu funcționează ca evadare din realitate, ci ca formă de intensificare. Basmul permite spectacolului să spună ceea ce realismul social ar fi spus poate prea direct: că iubirea filială poate deveni miraculoasă, dar și monstruos de grea; că un copil poate salva, simbolic, o lume, însă această salvare are un cost; că migrația nu este doar deplasare geografică, ci și schimbare violentă de limbă, de vârstă interioară, de rol familial. Formula fantastică deschide un spațiu în care boala inimii devine mai mult decât diagnostic. Inima este organ medical, centru afectiv, metaforă politică. O inimă bolnavă obligă o familie să se mute, o limbă străină poate bloca accesul la vindecare, iar o fetiță ajunge să bată, prin cuvintele ei, în locul unei mame care nu se poate face auzită.

Ceea ce impresionează în *Valentina* este tocmai această legătură dintre inimă și limbă. Spectacolul arată că a nu vorbi limba unei țări nu este doar o dificultate practică. Este o formă de expunere. În fața medicului, a funcționarului, a instituției, cel care nu poate formula rămâne parțial inexistent. Nu are acces deplin la propria poveste. Nu își poate organiza frica. Nu își poate apăra corpul. Iar atunci când copilul devine vocea adultului, ceva profund se dereglează în arhitectura intimității familiale. Valentina nu doar învață franceza. Ea învață limbajul supraviețuirii. Învață că uneori cuvintele pot decide viața cuiva. Învață că maturitatea nu vine întotdeauna din timp, ci din urgență. Caroline Guiela Nguyen construiește un teatru al atenției, nu al șocului, nu al cinismului, nu al demonstrației stridente. Este un teatru care lucrează cu emoția fără a se rușina de ea și cu politicul fără a-l transforma în slogan. Aceasta este, probabil, calitatea cea mai rară a spectacolului: capacitatea de a menține împreună tandrețea și luciditatea. *Valentina* poate fi privit de copii și de adulți, dar nu în același fel. Pentru copii, povestea poate avea transparența unei aventuri delicate, a unei fetițe care își ajută mama. Pentru adulți, ea devine mult mai neliniștitoare: o meditație asupra responsabilităților pe care lumea le așază, uneori fără rușine, pe umerii celor mai mici. În fond, spectacolul nu întreabă doar cine are dreptul să fie îngrijit, ci întreabă cine are dreptul să fie înțeles, cine are dreptul să creeze, cine are dreptul să intre în teatru nu ca figură exotică, nu ca subiect de compasiune, nu ca reprezentant al unei comunități, ci ca prezență complexă, contradictorie, vie. Valentina este, din acest motiv, mai mult decât un spectacol despre o mamă româncă și fiica ei în Franța. Este un spectacol despre traducerea fragilității în limbaj comun, despre felul în care scena poate deveni locul unde cei fără acces la discurs își recapătă, măcar pentru durata unei seri, dreptul de a fi ascultați.

Nu toate tensiunile sunt rezolvate, iar acesta este un lucru bun. Spectacolul rămâne în zona dificilă dintre emoție și reprezentare, dintre generozitate și pericolul idealizării, dintre basm și realitate socială. Dar tocmai acolo se află forța lui: Valentina nu oferă o soluție, ci propune o experiență de apropiere. Spectacolul ne obligă să privim copilul care traduce, mama care depinde de vocea fiicei sale, instituția care nu știe întotdeauna să primească diferența, teatrul care încearcă să repare, prin imaginație, ceea ce lumea lasă prea des nerezolvat. Iar în centrul acestei construcții rămâne o întrebare simplă și tulburătoare: câte vieți depind, în fiecare zi, de cineva care găsește cuvântul potrivit la timp?

Ionuț Sociu în dialog cu Cathy Haase, Cosmin Chivu și Ioan Ardelean

Text: Loreta Popa

Foto: Andrei Văleanu

La Forumul Democrat al Germanilor, în Sala Oglinzilor, în cadrul FITS, a avut loc o conferință-dialog cu Cathy Haase, Cosmin Chivu și Ioan Ardelean, moderată de Ionuț Sociu. Actrița, profesoara și autoarea americană Cathy Haase, membră de lungă durată a celebrului Actors Studio, a lansat și ediția în limba română a volumului *Acting for Film*. Cathy Haase a vorbit despre traseul său profesional între Europa și Statele Unite, despre influența marilor pedagogii actoricești, de la Stanislavski și Strasberg la Grotowski și Meisner, precum și despre experiența formării actorilor pentru film. Discuția a explorat diferențele dintre jocul scenic și cel cinematografic, realitățile industriei actoricești americane și rolul esențial al observației, al disciplinei și al educației vizuale în construirea unei cariere artistice durabile.

Ionuț Sociu: De peste trei decenii, Cathy Haase a lucrat în teatru, film și televiziune, contribuind în același timp la formarea unei întregi generații de actori. Astăzi avem un fel de eveniment dublu: este o conferință, dar și o lansare de carte, pentru că vom vorbi despre *Acting for Film*, acesta este titlul în limba engleză. Este o carte destul de cunoscută și mă bucur foarte mult că acum o avem și în limba română, tradusă de Ioan Ardelean, editată de Claudia Maior și publicată de Editura Universității „Lucian Blaga" din Sibiu. Nu sunt actor, dar am citit-o, desigur, pentru a mă documenta. Cartea a fost concepută inițial și ca un ghid menit să-i ajute pe actori. Conține numeroase exerciții și abordează multe teme, de la observație și ascultare până la construirea personajului și multe altele. Însă ceea ce mi-a plăcut cu adevărat la această carte este faptul că nu este genul acela de carte tehnică, plictisitoare. Este foarte captivantă, foarte vie și, pe măsură ce o citești, poți simți... Poți auzi vocea lui Cathy. Există un fel de oralitate a discursului, o anumită dimensiune orală a acestei cărți, iar în prefață, Ian McKellen, celebrul actor, observă exact acest lucru. El spune că există o voce frumoasă și o cursivitate aparte în această carte. Și mai spune că regretă faptul că nu a citit-o înainte de a-și începe cariera în cinematografie, pentru că l-ar fi ajutat foarte mult. Așadar, prima mea întrebare pentru tine are legătură cu ceva ce spui în introducere. Spui că această carte nu este și nu poate fi completă, pentru că, dacă ar fi fost completă, ar fi ajuns să fie precum Biblia. În sensul în care, la fel ca în cazul Bibliei, există numeroase contribuții la ceea ce numim „metodă", contribuții venite din generații diferite. Sunt curios: care a fost motivația ta atunci când ai început să scrii această carte și care a fost elementul nou pe care ai dorit să îl aduci acestei metode?

Cathy Haase: Ei bine, nu este o întrebare la care se poate răspunde ușor. Motivația a fost că am fost invitată de un editor să scriu această carte, deoarece predam la School of Visual Arts, iar acel editor m-a întrebat dacă aș fi dispusă să scriu o carte bazată pe cursurile mele de „acting for film". Așa a început totul. Pe măsură ce am început să mă gândesc mai serios la acest proiect, mi-am dat seama că aveam atât de multe lucruri de spus și atât de multe perspective diferite care puteau fi incluse, încât a trebuit să fac alegeri foarte clare și foarte specifice. La început am crezut că nu știu suficient ca să scriu o carte. Apoi, foarte repede, mi-am dat seama că, de fapt, știu prea multe ca să pot scrie o singură carte. Și că alegerea trebuie făcută foarte atent: ce includ și ce las deoparte. Am ales, în final, acele lucruri care funcționează pentru mine, pe care le folosesc în propria mea pregătire ca actor. M-am concentrat în special pe procesul de relaxare, concentrare și memoria senzorială. Aceasta vine în mare parte din tehnicile lui Stanislavski și Strasberg, dar în practică este influențată, desigur, și de alții: Michael Cehov, Grotowski, Meisner. Toate acestea sunt, într-un fel, parte din același „amestec", doar exprimate diferit. Eu m-am concentrat pe acele elemente pe care le folosesc efectiv. Așa că am pornit de la început și am construit o structură pentru actor, selectând cele mai puternice exerciții de memorie senzorială pe care le folosesc eu sau pe care le-am văzut folosite eficient de alții. Prima parte a cărții, numită „Actorul", a fost dificil de scris. Nu pentru că era necunoscută, dimpotrivă, era prea familiară. Era atât de mult material încât a trebuit

să aleg foarte atent ce intră și ce nu intră în carte. E foarte ușor, când scrii, să te îndepărtezi și să o iei pe diverse ramificații. Cred că partea cea mai grea a fost realizarea structurii. Odată ce am luat aceste decizii și am stabilit cadrul cărții, lucrurile au devenit mai ușoare, iar pentru mine, ca scriitor, faptul că a trebuit să fac un plan a fost cel mai dificil, eu nu lucrez în mod obișnuit cu schițe. Asta a fost, de fapt, partea cea mai grea.

Ionuț Sociu: Ai o experiență foarte bogată în teatrul și filmul american, dar ai avut și o experiență europeană. Ai petrecut mulți ani în Germania de Vest, ai lucrat în filme în Ungaria, din câte știm. Cum a fost această îmbinare între experiența europeană și tradiția americană? Ce rezultat a avut pentru tine?

Cathy Haase: Este o poveste destul de neașteptată. Deși sunt din New York, m-am născut acolo, New York este un oraș uriaș, cu foarte multe lumi diferite. Eu vin din Brooklyn, dintr-o familie din clasa muncitoare, iar o mare parte din lumea glamour și intensă a New Yorkului îmi era, la început, inaccesibilă. Cineva mi-a spus, pe la 19–20 de ani: „Ar trebui să mergi în Europa. Acolo te vor aprecia." Așa că, având doar 400 de dolari, am plecat în Europa, la începutul anilor '80. Am ajuns la Frankfurt, unde am găsit o comunitate de actori care vorbeau engleză, erau americani, sud-africani, australieni, englezi, Un grup foarte divers de oameni „nebuni", într-un sens bun. Aveam un teatru numit Café Theater English Speaking Theater Frankfurt. Și norocul meu extraordinar a fost că directorul teatrului auzise despre un profesor de la Actors Studio care ținea workshopuri în Europa și l-a invitat la micul nostru teatru. A venit și a ținut un workshop de trei zile care mi-a schimbat viața. Atunci am simțit: „Stai puțin… trebuie să învăț serios lucrul acesta."

Ionuț Sociu: În ce sens ți-a schimbat viața?

Cathy Haase: Ei bine, atunci făceam actorie într-un mod, nu semi-profesional, ci pur și simplu „făceam". Oamenii mă chemau la audiții și mă întrebau: „Poți să citești?" și eu spuneam: „Da, pot să citesc." Nu aveam nicio pregătire reală în actorie. Pur și simplu jucam natural. Apoi, când am întâlnit acest profesor și această metodă, mi-am dat seama că există o abilitate incredibil de complexă în spatele a ceea ce-mi doream să fac și că, dacă voiam să ajung unde îmi doream, trebuia să învăț serios. După acele trei zile, el a decis să revină și să țină un workshop mai mare, de două săptămâni. În acel moment urma să plece la Berlin. Eu nu fusesem niciodată în Berlinul de Vest. Nici măcar nu știam exact unde este. Foarte „american" din partea mea. Știam că există un zid acolo, dar nu înțelegeam că acel oraș era efectiv înconjurat de un zid, în mijlocul Germaniei de Est. Nu avusesem încă această experiență, deși eram deja de doi ani în Europa. Mi-a spus: „Dacă vrei să vii la Berlin, Cathy, și să-mi iei notițe, poți participa gratuit la workshopuri." Și am acceptat.

Ionuț Sociu: Cât timp?

Cathy Haase: Intenționam să stau două sau trei săptămâni. Am rămas trei ani.

Ionuț Sociu: Ăsta e Berlinul.

Cathy Haase: Încă din momentul în care am ajuns la Bahnhof Zoo am simțit că este un loc extraordinar. Și m-am îndrăgostit și de el, trebuie să recunosc. El era originar din Rastatt, dar făcea parte din acea scenă nebună a Berlinului de Vest, alături de Nick Cave. Îl cunoșteam, făcea parte din acel mediu muzical. Eu cântam la clarinet cu acei oameni nebuni.

Ionuț Sociu: L-ai văzut pe Nick Cave în concerte?

Cathy Haase: Nick Cave era prietenul meu, locuia în aceeași „Wodka Mannschaft". Da, l-am văzut în concert. E o viață, pur și simplu, nebună. Și acolo, în acel mediu, am început să mă implic în film. Era perioada în care video-ul devenea portabil. Nu mai aveam nevoie de echipamente uriașe; puteai lucra cu camere ușoare, handheld. Se experimenta enorm. Am folosit constant studiourile de la DFFB, Deutsche Film und Fernsehakademie Berlin, școala de film germană și practic trăiam în acele spații. În acea perioadă locuiam împreună cu un grup de unguri, pe Potsdamer Straße.

Ionuț Sociu: Primul film era maghiar? A fost făcut în Ungaria?

Cathy Haase: Nu, de fapt am făcut foarte multe filme pentru Kleine Fernsehspiel, pentru ZDF. Televiziunea finanța aceste producții. Erau multe proiecte și, pentru că lucram pe video, nu erau costuri foarte mari.

Ionuț Sociu: Dar exista o dimensiune politică în ceea ce făceați atunci? Erați interesați de separarea Est–Vest?

Cathy Haase: Ei bine, eram „Autonome", cum se spunea atunci… nu știu exact ce eram. Trăiam într-un fel de comunitate, într-o stare de revoltă împotriva sistemului. Sincer, nu sunt sigură că exista un set clar de idei; era mai degrabă o stare de spirit.

Ionuț Sociu: Cum a fost întoarcerea în Statele Unite după acea perioadă?

Cathy Haase: A fost un șoc. La un moment dat am început să fiu mai implicată în teatrul profesionist din Germania. Vorbeam germana și jucam în piese în germană. Agentul meu îmi spunea chiar să-mi „scot accentul". Și, în timp ce jucam într-o piesă în germană, am avut un moment foarte clar: o voce în mine mi-a spus „Cathy, ce faci aici? Trebuie să te întorci acasă. Nu poți rămâne aici." Ca o voce interioară, ca o micuță „Cathy" care îmi vorbea. Și atunci am plecat și m-am întors la New York în câteva săptămâni. Toți prietenii mei voiau să meargă la New York și să devină membri ai Actors Studio. Toți actorii europeni care ajunseseră la Berlin, eram mulți. Există un loc numit Theaterhaus, unde pe un etaj lucra Grotowski și pe altul Strasberg. Ne certam mereu despre cine este „mai bun", evident. Și toată lumea voia să ajungă la New York.

Ionuț Sociu: Pentru tine, întoarcerea a fost ca o revenire acasă.

Cathy Haase: Da. M-am întors în apartamentul mamei mele din Queens, fără bani și fără să știu ce urmează să fac. Singurul lucru pe care-l știam era că voiam să devin membră a Actors Studio.

Ionuț Sociu: Atunci următoarea mea întrebare este despre Actors Studio. Care sunt, în opinia ta, cele mai mari neînțelegeri despre Actors Studio? Circulă multe idei diferite.

Cathy Haase: Cred că oamenii își închipuie că Actors Studio este o organizație mult mai mare decât este în realitate. De fapt, este vorba despre două spații, unul în New York și unul în Los Angeles. Există un director executiv, un secretar și unul sau doi directori artistici. Asta e tot. Nu este o structură mare. Singurul motiv pentru care există este să creeze un spațiu în care actorii să poată lucra. Nucleul Actors Studio sunt sesiunile noastre, care au loc în fiecare marți și vineri, între 11.00 și 13.00. Actorii membri se înscriu și-și prezintă munca. Nu trebuie să o aprobe nimeni, nu trebuie să explice ce vor face. Pur și simplu scriu pe listă: „Long Day's Journey into Night – Cathy și Cosmin" și atât. Apoi vine oricine vrea. Nu există reguli. Poți veni sau nu poți veni. De obicei sunt în jur de o sută de persoane în sală. La ora 11.00, moderatorul intră și spune: „Long Day's Journey into Night cu Cathy și Cosmin." Se așază, luminile se sting și ne prezentăm lucrul, orice fel de lucru am pregătit. Poate fi improvizație, poate fi un text, putem lucra ca animale, poate fi absolut orice. Durează 20–30 de

minute, apoi ne oprim și discutăm ce am făcut, ce am vrut să facem. Urmează feedback-ul, aproximativ 20 de minute. Și asta se întâmplă săptămânal, în fiecare marți și vineri, de la 11.00 la 13.00. În fiecare săptămână, marți și vineri. Nu merg mereu, acesta este și farmecul. Nu trebuie să mergi întotdeauna.

Ionuț Sociu: Îmi imaginez că, în tot acest timp, nu este doar muncă, ci se leagă și prietenii de durată. Aveți și mentori, și așa mai departe.

Cathy Haase: Da, bineînțeles. Nu uiți niciodată oamenii cu care ai lucrat. Și acum 30 de ani ne cățăram unul peste altul în acele exerciții intense. Pleci, nu te vezi o perioadă, dar pentru că este o comunitate pe viață, odată ce ai fost acceptat în Actors Studio, nu te „retragi" niciodată. Există apartenență pe viață, da. De exemplu, Ellen Burstyn are 93 de ani, iar Estelle Parsons cred că are 97, sau pe acolo, oricum cine mai numără? Și ele sunt acolo, în sesiuni, moderează și încă lucrează.

Ionuț Sociu: Aș mai avea câteva întrebări, dar aș vrea să îndrept discuția și către Cosmin, precum și către Ioan Ardelean. Cosmin, ne poți împărtăși câteva impresii despre carte și despre colaborarea ta cu Cathy?

Cosmin Chivu: Aș spune că am învățat enorm de la extraordinara profesoară și profesionistă Cathy Haase, la fel de mult cât am învățat de la o prietenă foarte bună. Cred că am ajuns la această dimensiune umană… cred că suntem prieteni, da.

Cathy Haase: Da.

Cosmin Chivu: Și pentru mine a fost un vis firesc să aduc această carte în țara mea. Apoi, cred că anul trecut, o profesionistă extraordinară de la Teatrul Național „Radu Stanca", Claudia Maior, m-a contactat și m-a întrebat dacă am sugestii. Și nu am avut nicio altă sugestie în afară de Cathy. Și, bineînțeles, restul este istorie. Iar o parte din această istorie este și Ioan Ardelean, și permiteți-mi să spun Puiu, pentru că ne cunoaștem de peste 20 de ani. Când Claudia a menționat posibilitatea ca Puiu să traducă această carte, am spus că nu știu pe cineva mai potrivit profesional. Pentru că nu este doar despre traducere. Este despre a aduce un limbaj construit de o mare instituție în fața studenților, iar aceasta este cartea pe care sistemul nostru educațional din domeniul artelor, nu doar teatrul, ci toate artele, o așteaptă de foarte mult timp. Și sper ca această carte să devină parte din structura Ministerului Educației și ca fiecare profesor din România să o vadă ca pe o oportunitate, ca pe un limbaj prin care se pot pune întrebări și se poate construi un parcurs de dezvoltare.

Esența vieții sau în căutarea luminii

Text: Ioana Soreanu

Foto: Nicolae Gligor

Spectacolul companiei canadiene Les Foutoukours vorbește despre trecerea noastră prin viață, despre modul în care alegem să rezolvăm provocările și despre felul în care ne raportăm la cei din jurul nostru. Existența noastră este marcată de suișuri și coborâșuri, de situații plăcute și neplăcute. Alegerile pot fi, uneori, dificile, iar calea corectă nu este întotdeauna și cea ușoară. Esențial este să căutăm lumina și să o păstrăm aprinsă. La finalul oricărei experiențe, trebuie să ne regăsim pe noi înșine, prețuind aceleași valori și având alături oameni care împărtășesc aceleași principii.

Producția *Esența vieții* este mai mult decât un spectacol de clovnerie pentru copii: este o lecție de viață oferită cu multă blândețe și candoare celor mici, dar reprezintă și o experiență revelatoare pentru adulți, pentru cei care, prinși în vârtejul realităților zilnice, uită, poate, regulile nescrise ale conviețuirii și ale bunului-simț. Copiii urmăresc fascinați aventura celor doi clovni și participă spontan la acțiunea de pe scenă, în timp ce adulții descoperă semnificații mai profunde legate de responsabilitate și prietenie. Spectacolul se transformă într-o experiență comună între generații.

Cunoașterea este baza evoluției și ne face viața mai bună. Cunoașterea ne transformă în oameni mai buni, ne rafinează inteligența, ne cultivă înțelepciunea, ne face mai toleranți și ne apropie unii de ceilalți. Decorul care întâmpină publicul este feeric. Prezența cărților pe scenă și jocurile în care acestea sunt folosite de cei doi clovni arată că însușirea cunoștințelor și împărtășirea lor îi aduc pe oameni împreună. Numai cu ajutorul lor putem găsi și păstra lumina. Ele oferă răspunsuri la situații de viață, ne învață să construim, sugerează idei și ne ajută să ne păstrăm spiritul viu. Lumina blândă, asociată cu căldura, alternează cu fumul rece. Balansul dintre cele două situații descrie provocările pe care le întâlnim, încercând să ne păstrăm echilibrul în raport cu noi înșine și cu cei din jur. Acrobațiile executate de cei doi clovni ilustrează aceste încercări. Efortul individual poate fi inutil, uneori, iar gesturile de susținere ale celor din jur devin esențiale pentru a nu ne prăbuși. Solidaritatea este indispensabilă. Sprijinul poate consta într-un gest concret, dar se poate manifesta și prin încurajări, așa cum sunt cele primite din sală, din partea publicului care participă, complice, la acțiunile de pe scenă. Parteneriatul celor doi clovni este solid, autentic și bazat pe încredere. Clovnii intră în dialog cu spectatorii și încurajează reacțiile acestora. Relația directă cu publicul este folosită pentru a transmite emoții și idei accesibile oricărui spectator, indiferent de vârstă sau limbă. Căutarea luminii, „esența vieții", devine un scop comun al tuturor: artiști și spectatori.

Acest demers, în jurul căruia este construit spectacolul companiei canadiene Les Foutoukours, este însoțit de umor. Un comic delicat, atent dozat. Gagurile clasice sunt executate cu rafinament și decență. Umorul este un semn de inteligență, detensionează momente critice și salvează prietenii. Spiritul ludic are importanța sa în căutarea luminii pierdute. La fel și inocența. În lipsa acestora, drumul spre lumină este mai greu, mai anost.

Această frumoasă pledoarie pentru speranță și echilibru este prezentată cu multă delicatețe. Gesturile celor doi clovni sunt tandre și gingașe. Mișcările, executate cu multă abilitate și expresivitate, sunt lente, iar tonul este stăpânit chiar și atunci când limbajul nonverbal exprimă teamă sau descurajare. Emoția, empatia, solidaritatea nu au nevoie de traducere. Muzica este asemenea luminii: melodioasă, dătătoare de speranță. Spațiul creat este în contrast cu ritmul alert și cu zgomotul vieții cotidiene. Construcția scenică oferă ambianța perfectă pentru reflecție.

Esența vieții este un spectacol despre încredere și aspirații, dar și despre curaj și ambiție. Căutarea binelui poate fi dificilă, iar calea până la acesta poate fi sinuoasă, presărată cu piedici, cu tentația abandonului sau a abdicării de la principii. Renunțarea nu este niciodată soluția. Orice obstacol trebuie învins, iar frica trebuie depășită. Pas cu pas, treaptă cu treaptă, drumul este parcurs, iar lumina este salvată.

Spectacolul nu urmărește construirea unei narațiuni clasice, ci creează o succesiune de imagini poetice. Lumina, cărțile și relația dintre personaje alcătuiesc o metaforă despre condiția umană. Această pledoarie pentru solidaritate, perseverență și speranță nu este enunțată explicit, pe un ton didactic, ci se naște firesc din acțiunile personajelor și din reacțiile publicului. Lumina simbolizează valorile care dau sens vieții noastre: cunoașterea, bunătatea, solidaritatea, prietenia, curajul, perseverența. Esența vieții este un discurs artistic bazat pe sensibilitate și umor, instrumente care răzbat ușor până la public. Cu blândețe și discreție, cei doi clovni transformă căutarea luminii într-o metaforă a existenței, amintindu-ne că speranța și cunoașterea rămân repere esențiale pe drumul pe care fiecare dintre noi îl parcurgem în căutarea luminii.

Spectacolul *Esența vieții*, prezentat în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, ediția 2026, la Teatrul Gong, a acoperit o parte importantă a publicului, cea a copiilor, pentru că FITS se adresează spectatorilor de toate vârstele. Reprezentația a fost, în aceeași măsură, captivantă și pentru adulți, pentru că le-a oferit prilejul de a împărtăși cu cei mici o experiență emoționantă.

Hana (Floare), „artă totală” și filosofie a frumuseții morții

Text: Alba Stanciu Foto: Ovidiu Matiu

Dansul *Butoh* este mereu asociat cu o estetică ce are în centru puritatea mișcării corpului eliberat de orice pretenție a frumuseții controlate, artificiale. Această formă de artă care apare destul de recent în istoria spectacolului japonez, legată în perioada mediană secolului XX de artiști cheie ai avangardei acestui perimetru, „coregraful” Tatsumi Hijikata și Kazuo Ohno (fără a evita menționarea factorului declanșator al acestui fenomen, *Culorile interzise* ale lui Yukio Mishima) are un parcurs scenic aparte, unind dansul cu teatrul. În permanență, compozițiile sugerează frumusețea morții, eleganța agoniei, rafinamentul teatral prin care excelează categoria estetică a grotescului ce, în formula artei japoneze, aduce în perimetrul scenic cele mai ascunse emoții și trăiri ale individului sau a „viului”, aflat în momentele sale de transformare biologică.

În mod evident, teatralitatea pe care se bazează spectacolul *Butoh* menține mereu substanța care a creat arhitectura acestui gen scenic, suferința fizică care apare ca experiență în egală măsură extatică, viscerală a performerului și totodată a audienței, generând o estetică inconfundabilă care este construită prin contemplarea, în orice mod posibil, a unui imaginar definit de întunericul mental, de trauma individuală și colectivă datorate consecințelor celui de-al *Doilea Război Mondial*. Atitudinile excesive ale artei anilor ‘50 și ‘60 transformă corpul în forme de expresie inedite, în imagini stilizate prelucrate prin filtrul avangardelor desfășurate în teatru și artele vizuale. Menținând aceste repere de care este sanguin legată orice tentativă de înțelegere și de interpretare a spectacolului creat de artistul japonez Atsushi Takenouki în spectacolul *Floare* (Hana), aprecierea acestuia este dependentă de menționarea celor mai importante principii ale dansului *Butoh* în maniera în care au fost conturate de primul maestru al acestei compoziții, Hijikata, de fizicalitatea care îmbină într-un echilibru perfect starea de beatitudine ritualică și avangarda. Este vizibil invocat leitmotivul bizar al „corpului creat din nervi”, care condiționează necesara teatralitate senzorială exprimată de corpul care reacționează la stimuli, de la cele mai subtile, la cele mai puternice influențe exterioare, de la sunet la curent de aer, de la vibrațiile apei la întâlnirea corpului cu orice tip de substanță a materiei (lemn, piatră, metal). Imaginea poetică declanșată prin intermediul corpului, formei, compoziției de mișcare este redată prin fiecare dintre aceste stări emoționale, prin senzația tactilă cauzată de întâlnirea dintre corpul viu al performerului Butoh și fenomenele naturale. Esența spectacolului constă în teatralitatea transformării fizice, în plasticitatea posturilor flexibile ale artistului aflat în stare „alotropică”, care generează un discurs fluid care încheagă tablouri ce gravitează în jurul temei frumuseții vii și a vulnerabilității substanței vegetale, Floarea.

Coregrafia lui Atsushi Takenouri este centrată pe de-o parte asupra frumuseții inflorescenței vieții și a senzațiilor iar pe de altă parte asupra spectacolului sublimat al morții, discursul scenic evoluând prin variațiile și infinitele posibilități vizuale și expresive ale transformării formei materiei vii. Sunt valorificate imaginile care sugerează trecerea prin perioade variate ale vieții, prin etalare a frumuseții pure a vitalității, a energiei generate de etapa de expansivitate a tinereții și maturității, urmate de un traseu simbolic al căderii materiei carnale. Este subliniată eleganța distorsiunii prin care este manevrată arhitectura mișcării, a gestului, artistul excelând în teatrale modificări ale liniei și alurii sculpturale a corpului, sugerând continuu eforturile materiei vii care rezistă împotriva degradării, luptă pentru continuitatea impulsului vital explorat de artistul japonez până în limitele sale extreme, extins până la ultimele putințe ale vieții, spre ultima respirație, ultimul reflex, ultima conexiune cu anturajul.

Temele care stau la baza discursului artistic al lui Atsushi Takenouri sunt mereu definite de fluiditatea coregrafică, de leitmotivicele transformări ale corpului artistului care jonglează cu referințe universale, cu ciclicitatea cursului vieții și modul în care aceasta este conturată ca forme în memoria colectivă. Acestea sunt asociate cu trauma cauzată de evenimente fatale, ireversibile, de cicatrici nevindecate menținute în universul mental care oferă contextul acestui tip de formulă artistică. Prin intermediul explorării frumuseții deopotrivă a vieții și a morții, Takenouri creează o simbolică rețea de conexiuni între materia organică și cea minerală, mizând pe interdependența naturală dintre aceste componente care apar ca trăsături esențiale ale spectacolului coregrafic. În mod inevitabil, tablourile spectacolului Hana permit asocieri cu tema metamorfozei materiei de la carnal / vegetal spre mineral, dizolvarea sa urmată de renașterea într-o altă formă și substanță organică, care reia, la rândul său, acest proces al continuității.

Compoziția spectacolului *Hana* evoluează prin specificul discurs lent al corporalității, prin posturile expresive, prin calitatea statuară și totodată fluidă a corpului performerului, calități definitorii pentru filosofia ce susține fiecare moment și tablou al spectacolului de dans. Prezența artistului demonstrează o măiestrie aparte a transformării, indicând pe rând starea sa ca și element vegetal, sensibil și totodată plin de forță de regenerare, de continuitate în orice condiții, de relaționare cu orice tip de materie. Fără îndoială, este conturat un ritual al acestui proces care redimensionează teatralitatea, dansul devenind resursa cea mai importantă de densificare a imaginii scenice, acesta legând posturile simbolice ale corpului artistului, etapele existenței sale biologice în contexte favorabile sau potrivnice.

Experiența metamorfozei, emoțiile și afectele care însoțesc acest proces, reprezintă punctul de sprijin al concepției dansului Butoh, acesta unind prin intermediul corpului artistului (care devine cel mai flexibil liant și purtător de semnificații) un complex sistem filosofic și totodată existențial, sublimat prin intermediul referințelor cvasi-precise, diluate în corpus-ul ritualic al performance-ului. Categoriile estetice fuzionează, sublimul devenind un echivalent al grotescului.

Vitalitatea „sacră" a acestui spectacol este coordonată de componenta acustică, de nuanțele oferite de timbralitatea variată a instrumentelor de percuție, de caracterul aparte a imaginii artistice care susține necesara „totalitate" a artei contemporane.

Concepția coregrafică a spectacolului *Hana*, creat de Atsushi Takenouri, permite deopotrivă o abordare prin prisma artelor spectacolului actual, a mentalității artistice specifice fixate de avangarda japoneză ce se dezvoltă odată cu perioada mediană a secolului XX care combină imagini simbolice ale memoriei colective, concepțiile distilate ale cruzimii artaudiene, demersuri invazive în zona psihanalizei de descendență freudiană dar mai ales orientată spre ideile lui Carl Gustav Jung ce invocă inconștientul colectiv.

Interdisciplinaritatea este esențială eficacității noului dans și mai ales pentru închegarea acestor componente prin intervenția dramaturgică a manevrelor acustice. Dincolo de rafinata estetică a spectacolului, decodificarea compoziției artistului japonez este dependentă de un recurs la cele mai importante momente de turnură care au însoțit atât teatralizarea teatrului european, dar și reformele regiei și modul de distilare a acestora în dansul contemporan, formule evidente în consistența spectacolului Butoh de pe scena festivalului sibian.

Ceea ce nu se uită

Text: Maria Constantin

Foto: Nicolae Gligor

Miguel Gane este o voce importantă a poeziei contemporane, care aduce pe scenă un discurs despre iubire, absență și fragilitatea legăturilor umane. Prin felul în care își spune textele, el transformă poezia într-o formă vie, directă și profund emoțională. În spectacol, prezența lui nu este doar una de interpret, ci și de creator al unui univers intim, în care cuvântul devine memorie și confesiune.

Ce am lăsat între noi este acel tip de spectacol care nu se impune prin zgomot, ci prin persistență. Nu caută să cucerească sala prin efecte bruște sau printr-o narațiune spectaculoasă, ci printr-o emoție ținută în tensiune, printr-o muzicalitate a rostirii și printr-o poezie care transformă intimitatea în scenă. În regia Cristinei Alcázar, universul creat de Miguel Gane capătă forma unei confesiuni împărtășite, în care cuvântul, vocea și prezența scenică devin instrumente ale unei memorii afective. Spectacolul vorbește despre iubire, despre ceea ce se pierde și despre ceea ce continuă să trăiască după despărțire, nu în mod declarativ, ci printr-o sensibilitate care se strecoară încet și rămâne.

Forța acestui demers stă în simplitatea lui aparentă. *Ce am lăsat între noi* nu complică inutil emoția și nu o împinge spre dramatism excesiv. Dimpotrivă, spectacolul pare să-și asume fragilitatea ca pe o calitate estetică. Poemul scenic se construiește din gesturi subtile, din ritmuri interioare, din alternanța dintre rostire și tăcere. Într-un asemenea cadru, fiecare cuvânt capătă greutate, iar fiecare pauză devine expresivă. Miguel Gane nu își tratează textul ca pe o simplă succesiune de versuri, ci ca pe un traseu afectiv, un drum prin care personajele și spectatorii ajung, împreună, la o formă de recunoaștere. Regia Cristinei Alcázar își dovedește eficiența tocmai prin faptul că nu strivește poezia cu un aparat scenic prea apăsat. Ea lasă spațiu textului „să respire" și construiește un cadru în care emoția poate circula firesc. Într-un spectacol de acest tip, riscul este întotdeauna acela de a aluneca spre ilustrare sau spre sentimentalism. Aici, însă, soluția regizorală pare să fi fost una de echilibru: să păstreze claritatea, dar și misterul; să ofere coerență, dar și deschidere. Astfel, montarea nu închide sensurile, ci le lasă să se adune în privirea spectatorului. Un aspect esențial este raportul dintre poezie și muzică. Nu avem de-a face cu o simplă acompaniere, ci cu o relație organică, în care sunetul intensifică sensul, iar cuvântul îl orientează. Muzica nu explică și nu supralicitează, ci completează starea, amplificând uneori ceea ce textul lasă doar sugerat. Această fuziune dă spectacolului o aură aparte: nu îl transformă într-un recital în sens strict, dar nici într-un spectacol dramatic convențional. El rămâne undeva între genuri, într-o zonă hibridă foarte potrivită pentru temele pe care le explorează.

Miguel Gane, Nuria Bonet și Brenda Sayuri susțin această construcție printr-o prezență scenică ce pare orientată spre armonie și dialog. Din această perspectivă, fiecare interpret contribuie la conturarea unei sensibilități comune, în care diferențele de voce și temperament nu produc rupturi, ci nuanțe. Spectacolul capătă astfel densitate, fără să piardă din transparență. Tema centrală a spectacolului este iubirea, dar nu iubirea idealizată, ci aceea vulnerabilă, imperfectă, trecută prin pierdere. Ce am lăsat între noi vorbește despre urmele emoționale pe care le lasă în urmă o relație, despre spațiul invizibil dintre doi oameni care s-au apropiat și apoi s-au depărtat. În această privință, spectacolul are o noblețe discretă: nu transformă durerea în spectacolul durerii, ci în prilej de reflecție și de tandrețe. Este o meditație scenică despre absență, dar și despre felul în

care ceea ce a fost odată iubit continuă să existe, schimbat, în limbajul memoriei.

Această dimensiune face ca spectacolul să fie foarte apropiat de experiența spectatorului contemporan. Într-o epocă a vitezei și a expunerii continue, el propune încetinirea, ascultarea și delicatețea. Nu cere o recepție grăbită, ci una disponibilă. Și tocmai aici se află una dintre cele mai mari calități ale lui: reușește să creeze o formă de intimitate publică, acea situație rară în care o sală întreagă poate simți că ascultă o poveste care, în fond, îi aparține fiecăruia. În acest sens, spectacolul nu este doar despre o iubire anume, ci despre toate formele de apropiere care lasă urme.

Mai există și o calitate importantă a acestei montări: sinceritatea. Ce am lăsat între noi nu pare interesat să construiască o mască intelectuală sau un exercițiu de stil de dragul formei. Totul este orientat spre claritatea emoției, spre acea rostire care nu ascunde, dar nici nu exhibă. Tocmai această sinceritate îi dă forță. Când un spectacol reușește să rămână onest cu propria sensibilitate, el câștigă în profunzime ceea ce poate pierde în spectaculozitate. Aici, câștigul este evident: publicul nu primește un discurs despre iubire, ci o experiență a iubirii ca memorie, ca fisură și ca promisiune rămasă suspendată.

Ce am lăsat între noi este un spectacol poetic, intim și atent lucrat, care își găsește echilibrul între emoție și rigoare. Miguel Gane și Cristina Alcázar construiesc împreună o formă scenică ce valorifică fragilitatea, fără să o transforme în slăbiciune. Este un spectacol care nu se termină odată cu ultima replică sau cu ultimul sunet, ci continuă să lucreze în interiorul celui care l-a văzut. Iar asta îl face să fie nu doar frumos, ci necesar.

rondo
simbolul calității
Ambalăm emoții mari
în soluții sustenabile!
Fiecare strat de carton ascunde o poveste, iar lumina reflectoarelor își așteaptă spectacolul. Transformăm materia brută în artă pură. Prin tehnologia de tipar policrom de înaltă definiție, eliberăm culorile brandului tău direct din cutie.
Print &
Pack

WHERE IS THE SOUL OF FITS?

**YOU ARE
THE SOUL OF FITS.
YOU GIVE IT LIFE YEAR AFTER YEAR.
AND FOR THAT, WE THANK YOU.**

Communities grow where souls gather. UniCredit Bank is proudly supporting FITS for 22 years.

UniCredit Bank

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