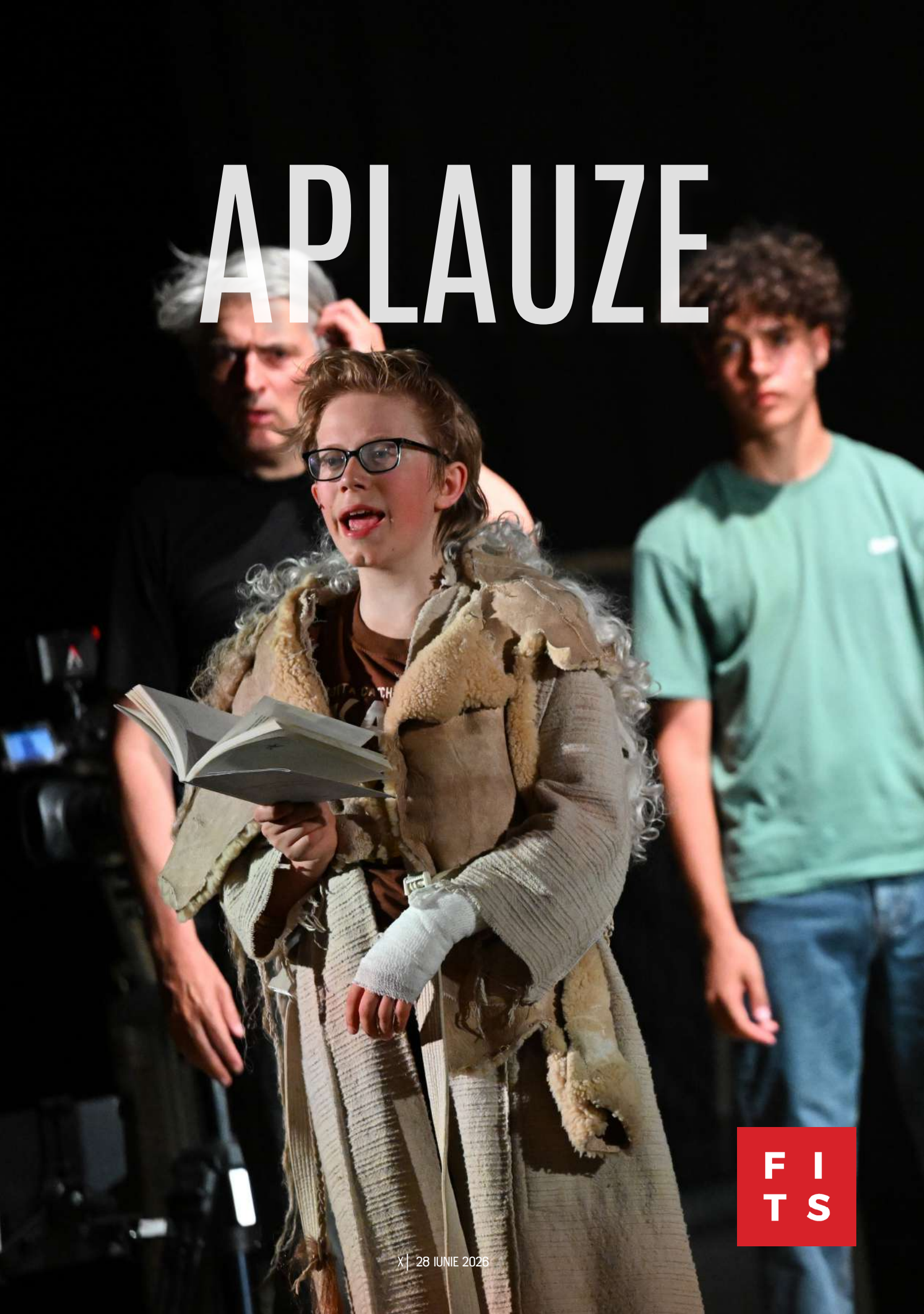
APLAUZE



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 | Sebastian Marcovici

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

X | 28 IUNIE 2026

Gabriel Sarkadi

Cronică

Despre Elfriede Jelinek...	Milo Rau	4
Ce înseamnă teatrul pentru mine	Elfriede Jelinek	5
În România. „Rezistență” prin sensibilitate	Octavian Szalad	6
Octavian Saiu în dialog cu Milo Rau	Loreta Popa	8
Eu te-am făcut, eu te omor	Ionica Pașcanu	10
La Lettre. Teatrul ca formă de transmitere	Diana Nechit	12
Copiii Medeei – Sistemul lui Milo Rau împotriva sistemelor care produc Medeele	Sebastian Smarandache	14
Copiii Medeei sau violența de a privi	Andrei C. Șerban	16
Aleea Celebrităților 2026		18
Suspendarea moralei: Copiii Medeei, între inocență și complicitate umană	Ruxandra Barna	20
Despre posibilitățile tragediei contemporane: Copiii Medeei, în regia lui Botond Nagy	Bogdan Contea	22
Medeea noastră. Câteva gânduri despre adaptarea spectacolului Copiii Medeei, în regia lui Botond Nagy	Andrei C. Șerban	24
Medeea, între mit și fapt divers	Diana Nechit	26

Despre Elfriede Jelinek...

Text: Milo Rau

În spațiul de limbă germană, există patru dramaturgi care au transformat teatrul din temelii: Peter Handke, Botho Strauss, Thomas Bernhard și Elfriede Jelinek. Teatrul lui Elfriede Jelinek a revoluționat dramaturgia de limbă germană. Ea a creat o formă radicală de teatru al limbajului și al textului, care nu folosește limba ca mijloc natural de comunicare, ci, mai degrabă, expune clișeele sociale, structurile de putere și abisurile politice. Citate din politică, din presa tabloidă, din filosofie și literatură sunt asamblate, ritmate și puse în tensiune unele cu altele – în acest fel, au luat naștere, începând cu anii ′60, aproximativ o sută de piese.

Elfriede Jelinek a fost distinsă cu Premiul Nobel în 2004, iar astăzi, la peste 20 de ani distanță, este onorată cu o stea pe Aleea Celebrităților, aici, la Sibiu. O admir pe Elfriede încă din adolescență, iar când am ajuns la Viena, în 2023, pentru a conduce Wiener Festwochen, am vizitat-o și am devenit prieteni. Wiener Festwochen este un eveniment uriaș, cu sute de producții – înainte condusesem un mic teatru municipal în Flandra, NTGent, unde montasem, în primăvara anului 2023, *Copiii Medeei*, spectacol care se joacă acum la Sibiu – și i-am spus: „Elfriede, nu știu dacă a fost o idee bună să vin la Viena.” Elfriede mi-a răspuns: „Milo, îți spun două lucruri. În primul rând: e prea târziu, ești la Viena. Și, în al doilea rând: vei ajunge să înțelegi, la momentul potrivit, ce înseamnă toate acestea.” M-am gândit ieri la aceste cuvinte când mi-am văzut pentru prima dată propria stea pe Aleea Celebrităților, în parc: voi ajunge să înțeleg, la momentul potrivit, ce înseamnă legătura mea cu Sibiul.

În orice caz, sper ca această legătură să fie la fel de strânsă ca aceea care mă leagă de Elfriede. De când ne-am întâlnit pentru prima dată, am montat mai multe dintre piesele ei: piesa despre Trump, *The Second Coming*, la New York și la Mosul; *Burgtheater*, care a fost interzisă timp de 40 de ani, chiar la Burgtheater, Teatrul Național al Austriei. Acum o săptămână, am organizat o seară de lecturi pentru a marca cea de-a 80-a aniversare a lui Elfriede Jelinek. Ori de câte ori ea (nu călătorește niciodată, iar discursul ei de la Premiul Nobel a fost transmis prin video) primește un premiu important, îl accept eu în numele ei. Iar cel de astăzi este, cu siguranță, cel mai important. Elfriede a scris un discurs pentru această ocazie, pe care vi-l voi citi acum.

Ce înseamnă teatrul pentru mine

Text: Elfriede Jelinek

Tot ce pot spune este ce înseamnă teatrul pentru mine și nici măcar asta nu pot spune prea bine. Cred că, pentru mine, a scrie piese este ca și cum aș vorbi, iar mie nu-mi place să vorbesc. Dar când scriu, îmi expun textele în tabernacolul computerului meu. Îmi place asta: le dă greutate, le face importante. Cu ajutorul tehnologiei, scena și oamenii sunt scoși din întunericul din care există. Mai devreme sau mai târziu trebuie să înceapă să vorbească ei înșiși. Uneori cea care predomină este scena, alteori persoana pe care am aruncat-o pe ea. Scena suportă forma pe care o dau limbajului. Întotdeauna există ceva care riscă să cadă de pe scenă. În orice caz, teatrul este neobișnuit pentru că arată *familiarul* ca *nefamiliar*. Scena nu este făcută pentru ca oamenii să locuiască pe ea, ca și cum ar fi acasă. Eu unul n-aș vrea să locuiesc acolo. Toată lumea s-ar uita la tot ceea ce fac. Dimpotrivă, poate că scena există tocmai ca să arate că oamenii nu-și au locul acolo, dar limbajul da. La rândul lui, limbajul are nevoie de ceva în care să locuiască, altfel nu poate fi văzut. Și totuși, și limbajul este doar omenesc, nimic mai mult și nimic mai puțin.

Unii oameni se bucură să fie priviți fără încetare. Eu nu. Dar cineva trebuie să urce acolo și să răspundă pentru vorbirea mea, fiindcă vorbirea mea nu poate sta singură în picioare. Trebuie să stea undeva. A mea stă pe scenă. Trebuie să ajungă acolo. Altfel, nici puntea către spectatori n-ar mai avea rost. Și nu este o punte făcută doar ca să-i ajute pe oameni să înțeleagă ceva cu care nu sunt obișnuiți... Dacă nu există un pod între scenă și sală, nimeni nu poate urca și nimeni nu poate coborî de pe calul înalt de pe care are voie să vorbească acolo sus. Ca și cum n-ar fi unul dintre noi, cei de jos. Și eu sunt tot jos, nu există excepții.

Familiarul se ascunde adânc în noi, iar pentru o singură seară vrem să ne scuturăm de el. Apoi, dintr-odată, prinde viață, căci a descoperit un drum al limbajului către nefamiliar, fiindcă avem tendința să credem că tot ceea ce nu cunoaștem este deja ceva neobișnuit. Așa că familiarul vrea să urce pe scenă ca să devină nefamiliarul, acel lucru pe care în viață nu am vrea niciodată să-l locuim, dar pe care în teatru îl acceptăm, fie și numai pentru o seară. Mai mult n-am putea suporta acest nefamiliar. Îl măsurăm mereu cu ceea ce ne este familiar. Înlocuitorii noștri știu foarte bine cum suntem. Dar pentru puțin timp vrem să fim orice, numai noi înșine nu. Iar acești înlocuitori, cei care ar trebui să reprezinte oamenii, deși nu în cazul meu, fiindcă la mine joacă limbajul și el creează monștri, acești înlocuitori ne aparțin și în viață. Ei suntem noi. Numai că acum vorbesc de acolo, de sus, dar se uită în jos la noi. Și, dintr-odată, în aer nu mai rămâne decât vorbirea. Oamenii au dispărut. Au fost aplauze? Pentru ce au venit? Oamenilor le place să privească ființele de acolo de sus clătinându-se, eșuând sau învingând. Nu contează care dintre ele. Vor ceva diferit de ceea ce cunosc deja. Sau vor chiar ceea ce cunosc, numai că vor să arate altfel. Poate că asta este teatrul. Figuri care izbucnesc pe scenă cu toată ființa lor, asemenea unor jerbe de scântei.

Sau poate că cel care aleargă este autorul; încercând să fugă, a luat-o în direcția greșită și a ajuns pe scenă, acolo unde textele îi sunt deja în picioare și se agață unele de altele, fiindcă singure nu pot sta drepte. Acum toate se năpustesc unele asupra celorlalte. Unele nu vor să coboare. Celelalte vor să urce. Au și ele ceva de spus, ceva și mai interesant. Își urmează propria stea. Dar deja am primit eu steaua aceea și n-am de gând s-o dau altcuiva.

În România. „Rezistență” prin sensibilitate

Text: Octavian Szalad

Foto: Andrei Văleanu

Regizorul-Dramaturg european, cel a cărui text dramatic este rezultatul procesului de creație la scenă, și nu invers, a cărui operă este, câteodată, autoreferențială, sau bazată pe investigații jurnalistice, se confruntă recurent, în analiza de specialitate, cu chestionarea valabilității textului ca operă dramatică de sine stătătoare și posibilitatea remontării acesteia de către un alt autor la scenă decât originalul. În cazul lui Milo Rau, regizor contemporan de referință a direcției teatrului social-politic european, mai puțin recunoscut ca dramaturg, a cărui texte sunt impregnate de mijloacele și tehnicile specifice spectacolului, în care subiectul este prin mixajul tradiției și contemporanului, tehnologiei cu umanul, a violenței cu empatia, a șocului și comicului, construit ca un spațiu de dezbatere al contrastelor și paradoxurilor umane, parte a unei opere profund personale, chestionarea este cu atât mai complexă. În cazul spectacolului Copiii Medeei în regia lui Botond Nagy, adaptare după Milo Rau, variantă adăugită cu universul cazuisticii contemporane românești de Andrei C. Șerban, realizat de Departamentul de Artă Teatrală al Universității din Sibiu, transpunerea trans-culturală modifică în esență detaliile motorii ale universului său, sensibilizându-l profund, înlocuind violența cu simbolul, imaginea viscerală cu metafora, impunând lirismul într-o lume de proză.

Textul lui Milo Rau, adaptat pentru montarea de la Sibiu, face parte din programul artistic de recontextualizare a tragediei antice în prezentul acut, plasând-o pe Medeea în dialog cu cazul mediatizat în lumea occidentală a Amandinei Moreau. În cazul textului românesc, acestuia i se adaugă contextul autohton, în prim plan cazul unei mame din Drobeta Turnu Severin, continuând cu atingerea tangențială a diferite alte cazuri, din Maramureș până în Brașov, pentru conturarea unui tablou general al fenomenului mamelor ce-și ucid copiii. Toate femeile acestui text și spectacol sunt capturate într-un malaxor al trădării, tristeții și violenței, a iubirii și abandonului, nu din cauza unor parteneri masculini din scursura morală a umanității, ci aparent dintr-o tensiune ce depășește adulterul și drama conjugală. Mame umanizate prin ucidere, Medeea, Amandine și toate celelalte femei suferă tragedii și sfârșitul unor lumi personale.

Sursa sensibilității spectacolului românesc este greu de identificat cu exactitate. Ea provine poate din jocul studenților sibieni, dominați de o anumită melancolie paradoxală, plină de vitalitate, sau din obiectul simbol (fie el omuleț Lego, calul Oscar sau chiar obiectul crimei) ce, în relație cu omul, scoate în evidență tocmai umanitatea. Acești „copii ai Medeei”, studenți aflați în sau imediat post momentului separării, în biografia personală, de figurile parentale, mută discursul sensibil de pe victima lipsită de putere, pe tânărul adult capabil să reflecteze emoțional asupra unei relații transformate sau în transformare. Nu violența asupra copiilor este importantă în montarea de la Sibiu, ci durerea unui astfel de act, privit atât din perspectivă feminină, cât și masculină. Inserția monologului tatălui din cazul românesc, personaj dominat de VINA(Ă), așa cum plastic este ilustrat în scris, într-unul din cele două mormanele de nisip ale scenei, este, poate, o altă cheie pentru lectura atitudinii pe care artiștii români l-au avut față de acest context, în contrast cu abordarea personajelor masculine din original.

Obiectele simbol dominante, introduse în scenografia lui Alin Gavrilă, se adună sub umbrela temei imaginarului și a universului juvenil. Calul cu coroniță în mărime naturală, prezent pe tot parcursul spectacolului, și animat prin prezență, lumină și o inserție sonoră în final, trimite la căutarea de libertate și escapism în imaginar. Casa de Lego din cea de a doua groapă cu nisip, sfâșiată de către mamă, la fel cum un copil distruge construcția imediat ce este gata pentru a o lua de la capăt, și murdărită de noroi și suc de roșii, marchează o crimă simbolică, eufemizată dar, prin metaforă, în continuare profund dureroasă.

Cu toate acestea, spectacolul sibian nu se rupe complet de specificul și chiar de mijloacele înrădăcinate de expresie ale spectacolelor lui Milo Rau. Inserția proiecțiilor live, dublate de proiecții pre-înregistrare ce completează descrierile din textul original, sau câteodată declamatoriul ori didacticismul sunt mijloace preluate, dar care ancorează montarea într-un univers specific. Copiii Medeei în regia lui Botond Nagy nu se distanțează de specificul operei acestuia din ultimii ani, condiție identificabilă prin utilizarea recurentă a obiectului simbol, a metaforei și comentariului metateatral, prezent aici încă din alegerea textului. Fără a fi un spectacol aservit identității unei personalități artistice marcante a teatrului contemporan, spectacol de la Sibiu își construiește o identitate proprie prin adaptarea universului la un fond național, tematic, în subiect și mijloace de expresie, realizând un dialog valabil între universuri creatoare și culturale particulare.

Octavian Saiu în dialog cu Milo Rau

Text: Loreta Popa

O conversație densă, tensionată și lucidă despre teatru, responsabilitate și violența lumii contemporane a avut loc în cadrul FITS, la Forumul Democrat al Germanilor din Sibiu, pe 27 iunie, între Octavian Saiu și regizorul Milo Rau. Dialogul a traversat teme esențiale ale creației artistice, de la relația dintre artă și realitate, la etica reprezentării, fragilitatea adevărului scenic și rolul teatrului într-o epocă a crizelor multiple. Cu un discurs care îmbină reflecția politică și intuiția artistică, Milo Rau a pledat pentru un teatru „al prezentului radical", în care decizia se naște în proces, iar eșecul, șocul sau accidentul devin parte constitutivă a sensului. În contrapunct, Octavian Saiu a ghidat discuția spre întrebări fundamentale despre speranță, responsabilitate și capacitatea artei de a influența lumea, conturând un dialog în care ideile nu s-au limitat la a fi expuse, ci au fost puse la încercare în timp real.

Octavian Saiu: Am așteptat acest moment de foarte mult timp. Când ați primit prestigioasa steaua de pe Walk of Fame, din păcate nu am avut ocazia să fiu alături de dumneavoastră. Atunci mi-am spus: „Nu pot rata încă o astfel de șansă." Așa că am așteptat cu răbdare și cu entuziasm clipa în care vom putea avea această conversație. Iar acum, în sfârșit, am privilegiul extraordinar de a sta de vorbă cu unul dintre cei mai importanți artiști ai timpului nostru. Așa că voi renunța la orice introducere formală și voi intra direct în subiect.

Există ceva ce cred că ne preocupă pe amândoi: felul în care alegem poveștile pe care le spunem. Nu mă refer la alegerile morale, ci la alegerea temelor, a personajelor și a momentelor istorice pe care le aduceți în toate creațiile dumneavoastră. Știu că ați vorbit și în alte întâlniri despre ce anume vă atrage către un anumit subiect, către o anumită perioadă istorică sau către un anumit personaj. Dar aș vrea să mergem puțin mai înapoi, la ceva ce precedă toate aceste alegeri. Aș vrea să vorbim despre alegerea teatrului, despre alegerea artei ca mod de existență. La început ați fost jurnalist. Apoi ați plecat din Europa, foarte departe. Și, la un moment dat, ceva s-a schimbat radical, iar drumul dumneavoastră a luat o altă direcție, devenind artistul pe care îl cunoaștem cu toții astăzi.

Ne puteți întoarce pentru câteva momente în acel punct de cotitură? Ce s-a întâmplat atunci? Ce v-a determinat și ce v-a dat curajul să faceți această schimbare atât de profundă, nu doar în carieră, ci în însăși identitatea și existența dumneavoastră? Cum ați ajuns să alegeți scena, să alegeți acest limbaj artistic de care astăzi numele dumneavoastră este imposibil de separat?

Milo Rau: Mulțumesc pentru invitație. Și eu așteptam de mult să ajung aici. Ar fi trebuit să fiu prezent încă din 2023, nu-i așa? Iar acum sunt aici pentru a prelua această misiune de la Elfriede Jelinek, o bună prietenă de-a mea. Este una dintre cele mai importante dramaturge de limbă germană. A scris un discurs extraordinar. Și, apropo de alegeri, îmi amintesc o întâmplare pe care probabil o voi povesti și în această seară, când voi introduce textul ei. Îmi amintesc momentul în care am plecat de la Teatrul Municipal din Gent, un teatru frumos, dar relativ mic, pentru a prelua conducerea Festivalului de la Viena, care este un eveniment de o cu totul altă amploare. Am acceptat, pur și simplu. Pentru că așa am fost crescut și educat: când apare o oportunitate, o accepți. Mi se oferă un început, îl accept. Mi se oferă o funcție, o accept.
După ce am ajuns la Viena, primul lucru pe care l-am făcut a fost să merg acasă la Elfriede. Ea nu prea mai apare în spațiul public încă din anii '80 sau '90, de când au început atacurile constante împotriva ei, care au continuat chiar și după ce a primit Premiul Nobel. Așa că este cu adevărat remarcabil faptul că, de data aceasta, în loc să trimită doar un mesaj video, mi-a încredințat mie acest discurs. I-am spus atunci: „Știi, cred că am făcut o greșeală. Eram atât de fericit să ajung la Viena, dar acum mă întreb dacă a fost decizia potrivită." Iar ea mi-a răspuns: „În primul rând, e prea târziu. Ai luat deja decizia. Și, în al doilea rând, într-o zi vei înțelege de ce ai făcut-o."

Mi s-a părut un răspuns extraordinar. Cred că ne place să ne imaginăm că deciziile importante sunt rezultatul unor lungi deliberări, al unor discuții cu familia, cu prietenii... Ca în interviurile în care cineva spune: „Am vorbit îndelung cu soția mea și apoi am hotărât." Eu nu funcționez așa. Da, am petrecut nopți fumând sau bând, dar niciodată pentru a lua o decizie. Pur și simplu mă trezesc, la un moment dat, într-un anumit loc. Abia mai târziu, privind în urmă, încerc să înțeleg de ce am făcut ceea ce am făcut. De fapt, am ajuns la teatru printr-o succesiune de eșecuri. La început voiam să fac film. Am realizat primul meu lungmetraj, inspirat dintr-un roman de Thomas Pynchon. Avea deja stilul pe care îl am și astăzi: foarte multă vorbă și foarte multă violență, o combinație destul de riscantă. Filmul a fost proiectat la două festivaluri, dar nu a mai ajuns niciodată în cinematografe. Aventura aceea s-a încheiat cu o pierdere de aproximativ o sută de mii de franci elvețieni. Aveam doar douăzeci sau douăzeci și unu de ani. Am studiat apoi sociologia și intenționam să fac un doctorat despre metodologia vieții cotidiene. Nici acela nu l-am terminat. După aceea am vrut să devin scriitor. Dar scrisul era prea... doar despre mine. Prea închis în propriul meu univers. Astăzi mă bucur că oamenii preferă să citească textele potrivite, texte pe care le putem citi împreună, încerca să le înțelegem împreună. Apoi m-am îndrăgostit. Prietena mea a plecat la Berlin să studieze regia de teatru. Eu aveam douăzeci și doi de ani și am urmat-o. Acolo am început să lucrez în teatru și am descoperit, în sfârșit, un loc în care toate pasiunile mele puteau conviețui. Pentru că tot ceea ce îmi place este un amestec. În teatru poți scrie. Poți face cercetare. Poți întâlni oameni. Poți fi sociolog, jurnalist, cineast. Poți lucra cu imagine video, cu documente, cu actori. Toate aceste lucruri coexistă. Este un spațiu în care ai multiple responsabilități, nu una singură. Și tocmai de aceea a fost locul perfect pentru mine. Nu am încetat niciodată să fiu sociolog, jurnalist sau cineast. Pur și simplu teatrul este forma care le poate cuprinde pe toate. Iar dacă m-ați întreba astăzi ce este teatrul, cred că nimeni nu ar mai

putea da o definiție clară. Poate că acum cincizeci de ani răspunsul ar fi fost simplu: există un text, actorii îl învață, apar scenografia, luminile, iar apoi intră publicul în sală. Astăzi toate aceste granițe au dispărut. Totul se amestecă. Și acesta este încă un motiv pentru care iubesc teatrul. Îmi place foarte mult și filmul. Chiar ieri am proiectat The New Gospel. Cred că este cea mai bună operă pe care am realizat-o vreodată. Și, culmea, nu este un spectacol de teatru, ci un film. Dar filmul presupune un proces mult mai rigid: scrii scenariul, cauți finanțarea, filmezi, montezi, iar la final rezultatul este, în mare parte, fixat definitiv. În teatru, în schimb, poți lucra haotic. Poți schimba lucrurile din mers. Poți rescrie până în ultima clipă. De exemplu, spectacolul pe care îl prezentăm în această seară. Chiar ieri stăteam cu actorii și discutam că, fiind aici, în Transilvania, ar fi minunat să introducem câteva glume despre vampiri. Spun că actorii și-au dorit asta... dar, dacă sunt sincer, eu am fost primul care a venit cu ideea. Asta îmi place la teatru: fiecare loc în care ajungi poate lăsa o urmă asupra spectacolului. Fiecare reprezentație poate deveni puțin diferită de cea precedentă.

Octavian Saiu: Faceți asta peste tot sau este un cadou special pentru publicul de aici, din Sibiu? Încercați de fiecare dată să integrați în spectacol ceva care ține de contextul local, de locul și de oamenii în fața cărora jucați? Sau este o excepție, o atenție specială pentru spectatorii de aici?

Milo Rau: Depinde de spectacol. Nu există o regulă. Uneori schimbăm lucruri, alteori nu atingem absolut nimic. Sunt spectacole construite într-un mod atât de precis încât nu mai poți interveni asupra lor fără să le dezechilibrezi. Am dat acel exemplu doar pentru a arăta cât de vie este, de fapt, arta teatrului. Asta înseamnă și că teatrul este vulnerabil. Trăiește permanent cu posibilitatea eșecului. De exemplu, chiar ieri, nu știu dacă cineva dintre cei prezenți a văzut spectacolul, de două ori au dispărut supratitrările. Prima dată cred că publicul nici nu și-a dat seama imediat că era o problemă tehnică. Probabil ați crezut că făcea parte din spectacol...

Octavian Saiu: Chiar voiam să vă întreb asta. M-am întrebat dacă dispariția supratitrărilor era deliberată. Dacă făcea parte din spectacol, dacă era un efect creat intenționat sau, pur și simplu, un accident. Și, până la urmă, s-a dovedit că era, într-adevăr, un accident.

Milo Rau: Da, de fapt, ambele dăți a fost un accident. În sală era foarte cald, iar sistemul pur și simplu a cedat. Dar prima dată a fost interesant. Aproape că a funcționat ca un procedeu dramaturgic, un comentariu despre însăși ideea de autenticitate. Pentru că actorii au reluat scena cu aceeași ușoară panică, cu aceeași emoție reală, iar asta a adăugat un strat nou spectacolului. Din punctul acesta de vedere, a fost fascinant. A doua oară însă s-a întâmplat chiar în punctul culminant al spectacolului și atunci nu a mai fost deloc la fel de interesant. Am fost nevoiți să întrerupem, să repornim sistemul și apoi să continuăm. Dar și asta face parte din teatru. E ca atunci când călătorești și pierzi trenul. Nu poți schimba faptul că s-a întâmplat; trebuie doar să găsești o altă cale și să mergi mai departe. La fel este și în teatru. Dacă nu ești dispus să accepți asemenea accidente, atunci poate că teatrul nu este locul potrivit pentru tine. Cunosc artiști extrem de perfecționiști care ar fi oprit spectacolul pentru mult mai puțin decât atât. Și sunt convins că și dumneavoastră cunoașteți câțiva. Aș putea chiar să dau nume. Sunt regizori care, în fața unei probleme infinit mai mici, ar spune: „Gata, în seara asta spectacolul se oprește."

Octavian Saiu: Tocmai asta apreciez la dumneavoastră: naturalețea și flexibilitatea cu care vă raportați la propria muncă.

Milo Rau: Îmi amintesc că, atunci când eram la început de drum, montam un spectacol numit Hate Radio. Cu puțin timp înainte de premieră, actorul principal a renunțat la rol. M-am dus la directorul teatrului din Berlin și i-am spus: „Cred că nu mai putem face spectacolul." Iar el mi-a răspuns foarte simplu: „Milo, în ziua premierei cortina se va ridica. Și asta e tot ce contează." Mi s-a părut o soluție îngrozitoare. Până la urmă, am găsit un înlocuitor. Și, privind în urmă, mi-am dat seama că a fost alegerea mai bună. Acum lucrez la o operă de Wagner și, din nou, a trebuit să găsesc în grabă un înlocuitor pentru cineva. Și s-a întâmplat exact același lucru. În final, s-a dovedit că era alegerea mai bună. Iar eu m-am întrebat: Cum de nu m-am gândit la omul acesta de la început? Ce nu am văzut? Așa funcționează, uneori, lucrurile. Se produce o greșeală, ești obligat să te miști, să reacționezi, iar abia atunci descoperi soluția pe care nu o vedeai înainte. Asta nu înseamnă că este ușor. Îi înțeleg foarte bine pe regizorii care aleg să oprească un spectacol atunci când ceva nu merge. Cred că, de cele mai multe ori, nu o fac din orgoliu sau dintr-o nevoie de control absolut. O fac din rușine. Este foarte greu să simți că oferi publicului ceva sub nivelul standardelor tale. E o senzație dureroasă și trebuie să o suporți. Dar, la un moment dat în viață, am acceptat că rușinea face parte din meseria mea. Face parte din viața mea de zi cu zi. Și atunci nu-ți mai rămâne decât să mergi înainte. Sună poate puțin pesimist... dar, până la urmă, așa stau lucrurile.

Octavian Saiu: Eu nu cred că ceea ce spuneți este pesimist. În primul rând, ideea că poți transforma un eșec într-o reușită este una dintre cele mai importante lecții pe care le putem învăța. În al doilea rând, deschiderea către schimbare: este un lucru pe care școala, din păcate, aproape că nu ni-l predă. Poate că acesta este unul dintre marile eșecuri ale sistemului educațional de astăzi: ne învață să urmărim succesul, dar nu ne pregătește pentru schimbare, pentru imprevizibil, pentru situațiile pe care nu le putem controla. Iar al treilea lucru pe care l-ați spus mi se pare extraordinar. Ați vorbit despre rușine. Cred că toți trăim cu ea. Toți o cunoaștem. Și eu simt rușine chiar acum. Poate că vorbesc prea mult. Poate că, în loc să vă pun o întrebare, îmi ia prea mult timp să-mi formulez propriile gânduri. Dar poate tocmai asta trebuie să acceptăm: vulnerabilitatea. Trebuie să acceptăm și rușinea. Altfel vom trăi permanent preocupați de imaginea pe care o proiectăm în fața celorlalți: dacă suntem suficient de buni, dacă părem suficient de inteligenți, dacă ceilalți ne judecă. Ceea ce mă impresionează la felul în care vorbiți despre rușine este că nu o tratați ca pe o experiență strict personală. Este o rușine pe care o împărtășim cu toții. Rușinea de a fi limitați. De a fi imperfecți. De a nu avea întotdeauna alegerile potrivite sau răspunsurile potrivite. Și tocmai de aceea aș vrea să revenim la tema alegerilor. Cum ajungeți, din infinitatea de povești pe care lumea vi le pune la dispoziție, să alegeți tocmai acel subiect? Tocmai acel eveniment istoric? Tocmai acel personaj? Tocmai acea temă? Cum se produce această selecție? Probabil că este cea mai dificilă întrebare pe care v-o pot pune. Și, în același timp, poate cea mai simplă.

Milo Rau: De multe ori oamenii spun: „Am o patrie", „Am un loc pe care îl numesc acasă". Dar, de fapt, cred că patria suntem noi înșine. Eu m-am născut, pur și simplu, din întâmplare, în Elveția. Am plecat de acolo la optsprezece ani. Au fost multe motive pentru care nu puteam trăi și lucra acolo în acel moment al vieții mele. Și totuși, de fiecare dată când mă întorc... există o senzație aproape fizică. Mă cuprind mirosurile, atmosfera, felul în care vorbesc oamenii, accentul lor. Totul îmi spune imediat că sunt acasă. Și nu este doar o convingere intelectuală. Nu este ceva ce îmi spun mie însumi. Este corpul meu care știe. Este întreaga mea ființă care recunoaște acel loc ca fiind acasă. De aceea nu am crezut niciodată în afirmațiile de genul: „Acasă este acolo unde muncesc", sau „Acasă sunt prietenii mei" și toate celelalte formule pe care le auzim atât de des. Cred că sentimentul de acasă este mult mai profund decât atât. El există înaintea explicațiilor pe care încercăm să ni le dăm.

Eu te-am făcut, eu te omor

Text: Ionica Pașcanu

Foto: Sebastian Marcovici

Milo Rau este unul dintre cei mai apreciați și originali creatori din teatrul contemporan, ale cărui spectacole au fost o prezență constantă în edițiile Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu din ultimii ani – *Ultima cină*, un spectacol tulburător creat de NTGent (FITS 2023) sau Vizionara, produs de Schaubühne Berlin, cu care publicul sibian s-a întâlnit în cadrul FITS 2025. Actuala ediție a Festivalului propune o prezență mult mai consistentă a acestui valoros și profund regizor, Milo Rau, și alături de spectacolul răscolitor *Copiii Medeei*, producție a NTGent, permite publicului mai multe întâlniri – un dialog purtat de acesta cu teatrologul Octavian Saiu, un masterclass, întâlnire în care a acceptat cu generozitate să-și împărtășească din viziunea artistică, dar și prin proiecția filmului *The New Gospel*, în regia sa, sau *Scrisoarea – Teatru popular de Milo Rau*. Este, altfel spus, o ocazie unică de a surprinde numeroasele fațete ale unui creator ce interoghează dimensiunile cele mai neașteptate ale spiritului uman. Toate aceste producții artistice au un numitor comun: nevoia de a dezvălui cu luciditatea unui clinician care sunt sursele răului din noi, până unde ne putem destăinui fațetele întunecate ale unui subconștient ce nu se vrea și nu se poate anula de o morală menită a rămâne un simplu înveliș al sufletului uman. Este un înveliș necesar, definitoriu, dar niciodată definitiv, deoarece sub stratul regulilor și judecăților de valoare se află o magmă a instinctualității ce va irumpe, asemeni unui vulcan, ori de câte ori apare o fisură în platoșa cu care credem că ne apărăm.

A aminti de celelalte spectacole ale sale, prezente în FITS, este mai puțin relevant în analiza propunerii de anul acesta, *Copiii Medeei*, dar considerăm important să subliniem o constantă a teatrului său: faptul că niciodată arta nu trebuie să fie superficială, facilă, ci să provoace și să dezvăluie. Violența, nefericirea, neputința de a suporta singurătatea, răutatea, sunt explorate cu curaj și determinare de către regizorul care a știut să intersecteze lumea miturilor cu cea a contemporaneității. Trecutul și prezentul nu sunt distincte, își schimbă, probabil, instrumentele de disecare ale realității, dar nu se transformă radical, pentru că atunci ar însemna că umanitatea a dispărut. Este posibil ca și acest pericol să fie mai real ca niciodată, teama că inteligența artificială va distorsiona realitatea imediată până când vom accepta noi înșine să o abandonăm, ar putea să aibă justificările sale. Dar atât timp cât umanul din noi va prevala, iar arta este primul bastion în lupta pentru atingerea acestui deziderat, ea se va hrăni, își va trage seva, din aceleași ingrediente – vulnerabilitatea, fragilitatea, limitarea, neputința și lupta necontenită pentru a le domina.

Copiii Medeei are un punct de plecare comun și celorlalte spectacole: lumea miturilor infuzată în cea contemporană. Coliziunea dintre cele două se estompează, asemeni unui val care se liniștește când atinge țărmul cu care devine un tot, completându-se reciproc. Ideea este susținută și de formula regizorală ce permite mai multor planuri de semnificație și reprezentare a realității să interfereze într-un mod organic. Astfel, tehnologia prezentă în construcția spectacolului permite ca discursul teatralității, desfășurat într-un „aici și acum" pe scenă să fie dublat de unul virtual, prin proiecții cinematografice. Dar ceea ce rămâne un joc vizual fascinant este faptul că această dublare este și propriu-zisă, iar literalmente scena este jucată în ambele dimensiuni, în oglindă. Dar știm că

ceea ce vedem când ne privim în oglindă nu este niciodată adevărat, că e o proiecție inversată a imaginii noastre și o unică formă de nemurire la care avem acces din moment ce noi continuăm „să murim în viața reală" cu fiecare secundă, în timp ce forma din oglindă rămâne nealterată și captează inefabilul din noi. Toate aceste speculații, subiective prin definiție, se sprijină însă de momentele în care pe scenă sunt actorii copii, iar în imaginea digitală apar adulții, ca într-un joc cu planurile temporalității. De altfel, credem că ideea că viziunea regizorală își propune să confrunte adversarii cei mai înverșunați dintotdeauna – frumusețea estetică și fragilitatea ei, pe de o parte, dar și violența irepresibilă și gregară a imediatului, bazat pe norme limitative, pe de alta. Antiteza amintită este o posibilă grilă sau cheie de înțelegere, deoarece regizorul recreează, aproape inconfundabil, o secvență iconică a cinematografiei europene și nu numai, din *Moarte la Veneția*, filmul regizorului Luchino Visconti. Nimic mai vulnerabil, nimic mai definitiv decât acceptarea că frumusețea perfectă nu este pentru noi.

Medeea e personajul mitologic care își ucide copiii pentru a se răzbuna pe soțul ce a părăsit-o pentru o altă femeie. Pentru a arăta cum ajunge la acest gest extrem, mitologia dezvăluie numeroase alte evenimente care pot justifica, relativ pertinent, decizia: este o vrăjitoare cu forțe complexe, fiică a regelui Aietes din Colchida și nepoată a zeului Helios; îl ajută pe Iason să lupte cu dragonul care păzea lâna de aur, și face multe alte sacrificii, pentru ca apoi să se vadă părăsită, atunci când Iason decide să se căsătorească cu Creusa, prințesa din Corint. Tot acest fundal mitologic, cu care rezonăm, probabil, mai puțin, este transformat într-o luptă interioară profundă, „pe înțelesul nostru", de către Euripide în tragedia sa. Cel de-al treilea mare tragedian al dramaturgiei grecești, care îi urmează pe Eschil și Sofocle, este și cel mai „contemporan cu noi", din moment ce reușește, asemeni marelui Will, să dezvăluie cu finețe și delicatețe meandrele sufletului feminin, dar și să creeze personaje poliedrice. Sunt trimiteri intertextuale ce se regăsesc în spectacol și îl transformă într-un puzzle strălucitor, din care nu lipsește dimensiunea ludicului, atunci când copiii-actori dialoghează cu cel care îi pregătește. Sunt întrebați care din cei trei tragedieni ai dramaturgie antice le este mai aproape și, pentru ca fiecare să își poată justifica o alegere sau alta, li se propune, ca reper temporal, să se identifice cu ei și cu persoanele din jur, în funcție de etate. Celălalt „antrenor de actorie" al copiilor este mai în vârstă, se presupune, ironic, chiar că ar trebui să se pensioneze. Absența lui capătă semnificații revelatorii atunci când, la finalul spectacolului, una dintre fete afirmă că el nu mai poate să li se alăture pe scenă, asemeni lui Godot. Prin urmare, am putea deduce că absența cuiva sau a ceva, fie emoție, fie obiect, este mai gravă și iremediabil periculoasă, ca și o prezență agresivă. Toate crimele la care asistăm neputincioși sunt, de fapt, generate de aceeași cauză: absența iubirii de care avem nevoie ca de o urgență sufletească, singura sursă generatoare a forței de a trăi.

Peter Seynaeve/Lien Wildemeersch, Anna Matthys/Juliette Debackere, Emma Van de Casteele/Ella Brennan, Jade Versluys/Bernice Van Walleghem, Gabriël El Houari/Aiko Benaouisse, Sanne De Waele/Helena Van de Casteele, Vik Neirinck/Elias Maes sunt numele copiilor actori, nume pe care acum doar le-am preluat din prezentarea spectacolului, dar care vor deveni, cu siguranță, repere în lumea teatrală. Au dovedit profunzime, inteligență emoțională și intelectuală, au creat, spus clișeistic, roluri memorabile. Prezența lor pe scenă ridică nenumărate provocări, chiar controverse, legate de riscurile psihologice la care sunt supuși, de posibilitatea interiorizării unor traume, a căror devoalare insuficientă poate conduce la suferință. Exemplele copiilor actori care nu au reușit să depășească aceste provocări, legate inclusiv de atingerea unui nivel de atenție dificil de gestionat chiar de un adult, nu doar de dificultățile actoricești inerente ale rolului, sunt numeroase. Dar înțelegem mai bine și un alt aspect, care evidențiază fără echivoc efemeritatea artei teatrului, faptul că evoluția lor firească, prin maturizare (care în cazul dezvoltării psiho somatice a copiilor este mult mai vizibilă decât în cazul adulților, ce pot masca numite schimbări) face ca spectacolul să aibă o durată de viață limitată temporal, sau să impună apariția unei noi distribuții, respectiv a unui nou spectacol, cu alte energii și relații între actori.

Construcția spectacolului este de o complexitate uluitoare. Se deschide cu un presupus dialog cu publicul, care marchează, de fapt, finalul spectacolului, ca și cum ceea ce vom vedea este o reluare, în buclă, dialog purtat la limita dintre ludic și explicații cu funcție educativă. Unul dintre copii se joacă pe telefon, părând „doar un actor" care știe să se detașeze de rolul său, un altul vrea mereu să intervină nesolicitat, aducând informații culturale ce dovedesc cât de inteligent și implicat este, sau una dintre fete este înfășurată cu un prosop, subliniind că și-a îndepărtat machiajul, deci a ieșit din personaj. Nu poate scăpa nici ironia subtilă cu care suntem avertizați să nu „punem întrebări doar pentru a arăta că suntem inteligenți" și nu pentru a afla ceva, sincer interesați de adevăr.

Urmează apoi o serie de secvențe semnificative, având fiecare un titlu, în care suntem martorii alunecării permanente între real și mitologic, real și ficțiune, a bulversării psihologice prin care topirea realității în artă și invers, ne potențează invariabil existența. Așa cum mai aminteam, acest melanj este sugerat de nisipul, aflat și pe scenă, de pe care orice urmă se șterge prin forța și bunăvoința mării, simbol dintotdeauna al vieții și maternității. Spectacolul este pus, în consecință, sub semnul celei mai profunde tristeți, a faptului că un infanticid este un atentat la viață, iar memoria nu poate uita această cruzime supremă. 29 februarie, o zi aproape „fantomatică" în calendar, devine pragul dintre rațiune și nebunie. Amandine Moreau își ucide fără milă, premeditat, tacticos, cei cinci copii, prin metode diverse, preponderent prin tăierea cu cuțitul, o formă de violență care trădează pasiune intensă. Acesta este un caz real, dezbătut de presa vremii, cu implicații și reverberații mitologice pe care Milo Rau le captează artistic cu mult rafinament. Amandine încearcă să se sinucidă, dar nu reușește, apoi va muri prin eutanasiere tot într-o zi de 29 februarie, după mai mult de un deceniu. A fost o nebunie de moment, a fost un instinct pe care îl avem cu toții, iar gestul ei nu trebuie înțeles izolat, nimeni nu va ști cu certitudine ce a fost, dar spectacolul ne dă șansa de a vorbi despre condiția femeii în societate și nu numai. Izolarea, oprimarea sunt realități indubitabile și nu vor putea fi eliminate, mai ales dacă nu sunt cauzate de circumstanțe ușor de identificat, ci vin dintr-un fond subconștient, aproape mitologic.

Dacă este sau nu indicat să existe acte de violență extremă pe scenă (Aristotel spunea că nu, e de ajuns să fie rezumat sau evocat evenimentul sângeros, deoarece catharsisul nu presupune trăirea de către public a unui sentiment de insecuritate imediată), rămâne un subiect deschis. Violența naște violență, iar expunerea la aceasta nu poate fi controlată rațional întotdeauna, dar „a povesti despre cum o femeie și-a ucis copiii", fără a arăta grozăvia acestei fapte, este ca și cum ai relata o simplă pedeapsă disciplinară pe care în cultura română, de exemplu, o mai cunoaștem și sub forma de „eu te-am făcut, eu te omor". Prinși între aceste extreme deosebit de puternice, antitetice, nu putem să nu evocăm dezbaterea asupra violenței în relația părinți-copii propusă și de filmul lui Cristian Mungiu, *Fjord*. Nimeni nu va înțelege resorturile intime ale unui eveniment dramatic, dar a medita asupra violenței pe care o ascundem, invariabil, în noi, ca pe cele șapte păcate capitale, amintite și în dezbaterea dintre copiii-actori și coordonatorul lor, este o obligație morală. Dacă putem sau nu să le suprimăm, vom decide doar în condițiile în care avem puterea să le urmărim, așa cum și camera video urmărește fiecare scenă a spectacolului: rece, impersonal, nepărtinitor. Dar oare așa este? Oare subiectivitatea alegerii perspectivei poate fi ștearsă, sau măcar atenuată, de obiectivitatea oglindirii?

Spectacolul *Copiii Medeei* aclamă și consolidează talentul uriaș al unui regizor pe care deja îl iubim, Milo Rau.

La Lettre. Teatrul ca formă de transmitere

Text: Diana Nechit

Foto: IIPM e.V. / Milo Rau

Cu *La Lettre* / *The letter* / *Scrisoarea*, Milo Rau construiește unul dintre acele spectacole în care teatrul pare să se întoarcă la condiția lui elementară: câteva corpuri prezente pe scenă, o poveste care cere să fie spusă, un public așezat în proximitatea unei intimități expuse subtil și inteligent. Comandat de Festivalul de la Avignon în cadrul proiectului *Pièce Commune* / *Volksstück*, inițiat de Tiago Rodrigues ca „repertoriu de buzunar", spectacolul se înscrie într-o direcție a mobilității și a accesibilității: forme ușoare, transportabile, capabile să apară în săli comunale, spații publice, locuri fără infrastructură teatrală masivă. În această economie asumată, Milo Rau recuperează o idee veche și mereu necesară a teatrului popular, apropiată de visul fondator al lui Jean Vilar: teatrul ca întâlnire directă, ca act de prezență, ca exercițiu al unei comunități provizorii.

Dispozitivul scenic este de o simplitate programatică: trei steaguri, trei scaune, o masă, doi interpreți și publicul chemat să completeze materia spectacolului. După construcțiile ample, documentare și tehnici sofisticate din alte proiecte, Rau propune aici un teatru sărac, aproape de tradiția treteaux-urilor medievale, un mecanism de joc minim în care fiecare element devine vizibil, necesar, manipulabil. Sărăcia formei are valoare estetică și politică. Ea dezbracă spectacolul de protecția efectelor, a decorului, a mașinăriei scenice și lasă actorii în fața unei întrebări simple: ce anume face ca teatrul să fie viu?

Răspunsul vine prin Arne De Tremerie și Olga Mouak, doi actori care își aduc pe scenă nu doar competența profesională, dar și biografiile, obsesiile, moștenirile familiale, dorințele și frustrările legate de roluri, rănile și vocile care i-au precedat. În teatrul lui Milo Rau, întâlnirea cu actorii produce adesea materia dramatică. Regizorul pornește de la istoriile lor, le ascultă coincidențele, le organizează ecourile, le așază într-o arhitectură în care documentul biografic și ficțiunea repertorială se luminează reciproc. La Lettre funcționează astfel ca o dublă elice dramaturgică: două vieți se desfășoară în paralel, se ating, se reflectă, se proiectează în figuri ale canonului teatral și istoric.

Pentru Arne De Tremerie, punctul de iradiere este *Pescărușul* lui Cehov. Bunica lui, Nina, figură celebră a radioului flamand, visa să fie actriță și să joace în această piesă. Moartea ei coincide cu intrarea nepotului la școala de teatru și cu primul său contact scenic major cu același text. Cehov devine, în acest context, mai mult decât un autor de repertoriu. Devine un spațiu de transmitere afectivă, un teritoriu în care vocația artistică a nepotului continuă, în altă formă, dorința neîmplinită a bunicii. Când Arne convoacă *Pescărușul*, el nu intră doar într-o piesă canonică; intră într-o genealogie intimă, într-un teatru al celor care au visat scena și au rămas în afara ei. Pentru Olga Mouak, traseul pornește din Orléans și de la fascinația pentru Ioana d'Arc. Actriță franceză de origine camerunează și reunioneză, Olga aduce în spectacol o suprapunere tulburătoare între figura sfintei emblematice franceze, femeia care auzea voci și a fost arsă de vie pe rug, și memoria propriei bunici cameruneze, marcată de schizofrenie, de vocile pe care le auzea și de o moarte prin foc în urma unui accident casnic. Ioana d'Arc încetează să mai fie doar un simbol istoric confiscat adesea de imaginarul naționalist. Prin corpul Olgăi, ea redevine o figură a vulnerabilității, a revelației, a excluderii, a violenței pe care societățile o exercită asupra femeilor care aud ceea ce ceilalți nu pot sau nu vor să audă.

Între Cehov și Ioana d'Arc, între Nina și bunica Olgăi, între radio, memorie, foc, revelație și scenă, Milo Rau țese o dramaturgie a vocilor. Unele vin din arhiva familială, altele din cultura teatrală, altele din istoria națională, altele din tehnologie. Figurile evanescente și dispărute revin pe scenă printr-un program de inteligență artificială. Vocile Annei Alvaro și Isabellei Huppert, alături de alte apariții sonore, extind câmpul spectacolului dincolo de prezența imediată a celor doi actori. Această revenire a vocilor compune una dintre cele mai fertile intuiții ale montării: teatrul ca loc unde absenții pot vorbi din nou, unde memoria capătă corp,

unde artificialul poate deveni emoționant atunci când servește unei nevoi reale de transmitere.

Participarea publicului face parte din aceeași construcție. Spectatorii primesc texte, citesc replici din Cehov, devin pentru câteva momente medici, intelectuali autoproclamați, anunțători de acte ca într-un ring de box. Exercițiul are o dimensiune ludică evidentă și produce o desacralizare binevenită a monumentului cehovian. *Pescărușul* coboară din „vitrina" repertoriului și reintră în circulație, în respirația comunității de o seară. Jocul cu publicul arată, în același timp, pregătirea rolului, mecanica teatrală, micile convenții prin care o sală acceptă să creadă, să participe, să devină partener de ficțiune.

Spectacolul se deschide și se închide în jurul unei scrisori. Arne citește, la final, textul lăsat de străbunica sa fiicei ei, Nina, în ziua plecării definitive de acasă: „Trăiește-ți viața ca pe o minune, împărtășește-ți darurile." În această frază se concentrează aproape întreaga energie morală a spectacolului. Scrisoarea devine mai puțin un obiect dramaturgic și mai mult o formă de legat între generații, între cei plecați și cei rămași, între dorințele neîmplinite ale trecutului și posibilitatea prezentului de a le duce mai departe. În jurul ei se strâng cele două biografii, scenele de repertoriu, confesiunile, fragmentele comice, reconstituirile, aparițiile vocale, micile accidente ale participării publicului.

Muzica amplifică această construcție discretă. *Ne me quitte pas* de Jacques Brel, transpusă la pian cu o melancolie aproape suspendată, și *Spiegel im Spiegel* de Arvo Pärt, cu transparența ei crepusculară, adaugă spectacolului o suprafață de reverberație. Titlul lui Pärt, *Oglindă în oglindă*, descrie cu exactitate mișcarea internă a montării: Arne se reflectă în Cehov și în bunica Nina, Olga se reflectă în Ioana d'Arc și în bunica ei, actorii se reflectă în spectatorii invitați să joace, teatrul se reflectă în propriul proces de fabricație. Totul devine oglindire, revenire, transfer de voce.
Milo Rau își continuă aici una dintre obsesiile constante: demistificarea mecanismului teatral. Scena nu ascunde felul în care se construiește. Textele se citesc la vedere, rolurile se distribuie în fața publicului, convențiile sunt enunțate, pancartele trimit la distanțarea brechtiană și la critica teatrului burghez. Această transparență nu răcește emoția. O face mai precisă. Publicul nu este invitat să uite că se află la teatru. Este invitat să vadă cum teatrul, tocmai prin vizibilitatea mecanismului său, poate atinge zone de adevăr afectiv greu accesibile prin reprezentarea iluzionistă.

Forma în trei acte, alternanța dintre cele două biografii și fragmentarea materialelor produc uneori senzația unei partituri foarte expuse. Unele fire narative par să ceară mai mult timp, mai multă adâncire, mai multă tăcere în jurul lor. Scrisoarea eponimă rămâne, în anumite momente, un motiv mai afectiv decât structural, iar parantezele comice susțin ritmul spectacolului cu o eficiență care poate diminua densitatea unor zone biografice. Această fragilitate face parte din natura însăși a proiectului. *La Lettre* lucrează cu materiale vii, cu intimități, cu coincidențe, cu prezențe care refuză ordinea perfectă a unei demonstrații închise.

Forța montării stă în calitatea de prezență a celor doi interpreți. Arne De Tremerie și Olga Mouak au o complicitate limpede, un umor subtil, o disponibilitate rară de a-și lăsa biografiile traversate de formele mari ale teatrului și istoriei. Ei nu transformă confesiunea în exhibiție. O așază într-un cadru lucid, delicat, uneori autoironic, mereu permeabil la reacția publicului. Din energia lor se naște frumusețea spectacolului: impresia că două destine personale pot deschide, cu mijloace minime, o reflecție amplă despre vocație, moștenire, reprezentare, memorie și dreptul fiecăruia de a se întâlni cu teatrul.

La Lettre este o piesă despre ceea ce rămâne când teatrul renunță la aparatul său spectaculos: vocea, corpul, povestea, publicul, memoria. O piesă despre artiștii care se formează purtând în ei dorințele altora. O piesă despre repertoriu ca arhivă intimă, despre figurile canonice care devin adăpost pentru durerile personale, despre morții care continuă să vorbească prin cei vii. În modestia ei formală, creația lui Milo Rau propune o etică a teatrului ca necesitate. Nu urci pe scenă pentru a demonstra o tehnică. Urci pe scenă pentru că există o poveste suficient de puternică încât să ceară un public, o seară, o masă, trei scaune, câteva steaguri și doi actori capabili să transforme puținul în intensitate.

Copiii Medeei - Sistemul lui Milo Rau împotriva sistemelor care produc Medeele

Text: Sebastian Smarandache

Există spectacole pe care le privești și există spectacole care te privesc pe tine. *Copiii Medeei*, proiectul semnat Milo Rau, în coproducție NTGent și Internazionale Kollektion, aparține cu certitudine celei de-a doua categorii. Nu este un spectacol despre infanticid. Nu este nici un spectacol despre Medeea, deși aceasta trece prin el ca un curent subteran, constant și devastator. Este un spectacol despre noi, despre complicitatea noastră cu lumea care produce Medeele și despre copiii pe care îi sacrificăm, zilnic, la propriu sau la figurat, pe altarul unei normalități pe care o numim, în mod convenabil, „necesitate".

Înainte de a vorbi despre spectacol, trebuie să vorbim despre om. Sau, mai precis, despre sistem; pentru că Milo Rau nu este pur și simplu un regizor. Este un arhitect al unor dispozitive scenice care funcționează ca lentile asupra realității. Formația lui Rau este, înainte de orice, sociologică și jurnalistică. A studiat la Paris și Berlin, a lucrat ca jurnalist, a publicat eseuri politice. Când a venit spre teatru, a adus cu el nu vocația iluziei, ci vocația documentului. De aceea, stilul său regizoral nu poate fi înțeles dacă îl plasăm în continuitatea teatrului dramatic tradițional. El aparține altei genealogii: cea a lui Erwin Piscator, cel care a introdus proiecțiile de film pe scenă, în Republica de la Weimar, pentru a pune în dialog istoria cu ficțiunea; cea a lui Peter Weiss cu teatrul-dezbatere al documentului; și, bineînțeles, cea a lui Brecht.

Brecht a teoretizat distanțarea (*Verfremdungseffekt*) ca metodă de a împiedica spectatorul să se piardă în iluzia ficțiunii, forțându-l să judece, să rămână lucid și implicat politic. Milo Rau preia această miză fundamentală, dar o răstoarnă parțial. La Brecht, distanțarea funcționează formal, prin artificii vizibile de teatralitate: placarde, cântece care întrerup acțiunea, actori care ies din personaj. La Rau, distanțarea nu vine din exterior, ci din interior: din tensiunea dintre document și ficțiune, dintre mărturie reală și reconstituire scenică. Publicul nu este scos din iluzie printr-un semn de cod teatral; este scos din iluzie pentru că realizează, treptat, că ceea ce vede nu este ficțiune.

Rau a vorbit în numeroase ocazii despre relația sa cu teatrul documentar, precizând că nu îl interesează documentarul ca garanție a autenticității, ci documentarul ca metodă de investigație. Rau pornește de la realitate: de la mărturii, dosare de anchetă, biografii, fragmente de presă, testimoniale filmate și supune materialul documentar unui proces intens de ficționalizare și mitologizare. El nu se teme de mit. Dimpotrivă, îl folosește ca machetă pentru a înțelege prezentul. De aceea, în Copiii Medeei, textul lui Euripide nu este un pretext literar, ci un instrument de decodare: mitul nu face decât să numească o structură pe care o regăsim, neschimbată în esența ei, în titlurile de azi.

Unul dintre elementele cele mai distincte ale limbajului lui Rau este ceea ce am putea numi teatru-film; un concept propriu, care nu mai are de-a face cu simpla utilizare a videoproiecțiilor ca decor sau cu live cinema-ul de tip spectacol. La Rau, ecranul nu ilustrează și nu decorează: el documentează. El aduce în scenă ceea ce scena nu poate conține: o zonă de război, o cameră de spital, un sat din Irak, fața unui martor care nu poate fi prezent fizic. Și face asta în direct sau cvasi-direct, creând o tensiune permanentă între ceea ce e viu pe scenă și ceea ce e viu pe ecran, fără ca unul să domine celălalt.

Ceea ce diferențiază în mod esențial demersul lui Rau de cel al altor regizori care lucrează cu mitul grec este că, pentru el, mitul nu este o sursă de frumusețe clasică sau de distanță poetică. Este o arhivă. Medeea, Oreste, Philoctetes; ei nu reprezintă tipologii umane universale în sens psihologic; ei reprezintă structuri politice recurente. Medeea nu este o femeie cuprinsă de gelozie; este consecința unui sistem care produce exilați, dezrădăcinați, oameni sacrificați de ordinea dominantă și obligați, la rândul lor, să sacrifice. Rau folosește mitul pentru a demasca complicitatea noastră colectivă cu violența, întrebându-ne dacă suntem spectatori sau complici.

Revenind la spectacolul în cauză: *Copiii Medeei* funcționează simultan pe toate palierele descrise mai sus. Documentarul și mitul se suprapun; ecranul și scena dialoghează; metateatralitatea expune mecanismele reprezentării; relația cu Brecht se manifestă nu prin citat, ci prin consecvență politică. Rau nu construiește un spectacol despre o crimă; construiește un spectacol despre sistemul care produce crimele pe care le numim „inexplicabile" tocmai pentru a nu fi nevoiți să le explicăm.

Copiii Medeei începe cu finalul. Sau, mai precis, cu ce vine după final: o dezbatere post-spectacol. Șase copii cu vârste între 8 și 14 ani, moderați de Peter Saynaeve, stau pe scenă și discută, cu o seriozitate dezarmantă și cu o acuratețe suspectă pentru vârsta lor, despre structurile dramaturgice ale tragediei antice grecești, despre diferențele dintre Eschil și Beckett, despre ce înseamnă să reprezinți moartea pe scenă. Tonul oscilează între ingenuitate autentică și discurs academic. Unul dintre ei remarcă, simplu, că în teatrul antic grecesc nu există copii care vorbesc. Copiii țipă din palat când sunt uciși, acesta este singurul lor moment de prezență. Tocmai de aceea, spune el, fac spectacolul acesta: ca să vorbească. Milo Rau însuși a formulat această miză explicit: în Euripide, focusul este pe femei, pe eroine, pe corul feminin. Dar copiii nu vorbesc. Se aud doar strigătele lor din palat, în momentul uciderii. El a vrut să dea cuvântul tocmai celor care, în textul canonic, nu au voce. Această decizie, aparent simplă, generează întreaga arhitectură a spectacolului și îi determină radicalitatea.

Strategia de a deschide spectacolul cu o dezbatere post-spectacol, o formă de *satyr play* plasat la momentul nepotrivit, nu este un capriciu formal, ci o opțiune politică deliberată: înainte de a vedea tragedia, o vedem deja comentată de cei care au trăit-o. Efectul este dublu. Pe de o parte, cunoașterea prealabilă a deznodământului nu elimină tensiunea, ci o transformă: nu mai așteptăm să aflăm ce se întâmplă, ci *cum* se întâmplă și *ce înseamnă* că se întâmplă. Pe de altă parte, prezența copiilor în ipostaza de analiști ai propriei experiențe scenice produce ceea ce Rau numește o „alienare pozitivă"; o distanțare care nu răcește emoția, ci o complică, o face mai greu de consumat și de uitat. Această structură metateatrală este una dintre semnăturile cele mai consistente ale lui Rau. El nu ascunde eșafodajul spectacolului, ci îl expune. Dacă la Brecht alienarea venea din exterior, din placarde, din cântece care întrerupeau narațiunea, din actori care ieșeau din personaj, la Rau ea vine din interior: din conștiința că ceea ce privești este o construcție, că regulile acelei

construcții sunt negociabile și că tu, spectatorul, ești parte din negociere.

Mitul Medeei este reflectat într-un caz real contemporan: cel al lui Geneviève Lhermitte, femeie condamnată în Belgia pentru uciderea, în 2007, a celor cinci copii ai săi, pe fondul deteriorării relației cu soțul. În spectacol, numele este schimbat în Amandine Moreau, pentru a permite ficționalizarea. Această mișcare, de la document la ficțiune, cu sursa documentară vizibilă, este caracteristică întregii metode a lui Rau. El nu pretinde că prezintă realitatea brută; prezintă reconstituirea ei, cu toate costurile etice și estetice pe care această alegere le implică.

Structura metateatrală se va repeta de mai multe ori. La un moment dat, discuția neconvențională alunecă treptat în teatru, cortina se ridică și arhitectura spectacolului se transformă: pasaje filmate cu actori adulți alternează cu reenactment-ul lor live pe scenă de către copii. Primul film o prezintă pe Medeea (Lien Wildemeersch) salvându-l pe Iason de un dragon pe plaja din Oostende, în apropiere de Gent, unde a fost produs spectacolul. Copiii reproduc și ei scena, dar ceea ce pe ecran capătă amplitudinea epică a basmului, pe scenă devine apăsător de agresiv. Discrepanța nu este un deficit de registru, ci un instrument: transpunerea corporală a materialului filmat îi schimbă temperatura morală.

Scenografia (semnată de Karolien De Schepper și Christophe Engels) operează prin mijloace reduse, dar inteligent calibrate. Scena este locuibilă, domestică, fără să fie explicită: nu reproduce o cameră de zi, dar îți sugerează că ai putea fi în una. Obiectele sunt cele ale cotidianului, recuzita (semnată de Joris Soenen) construiește un spațiu al normalității tocmai pentru că în această normalitate se produce nenorocirea. Light design-ul lui Dennis Diels lucrează în aceeași logică a discreției: nu dramatizează, nu semnalizează, nu anunță. Lumina rămâne caldă, familiară, aproape indiferentă la ceea ce se întâmplă sub ea și tocmai această indiferență este profund perturbatoare. Video design-ul lui Moritz von Dungern, cel care gestionează raportul dintre filmat și live, este elementul care ține în echilibru întreaga arhitectură a spectacolului: ecranul nu este un ornament, ci un al doilea spațiu scenic, cu propria sa logică temporală și emoțională.

Celelalte filme ficționalizează scene documentate din viața lui Geneviève / Amandine. Rolul doctorului (Dr. Glas, interpretat de Dirk Crommelinck, care a lucrat la spectacol și în calitate de *child guidance*) este, în povestea reală, cel puțin dubios: după crimă, Geneviève îl acuză de relații sexuale cu soțul ei și de tentative de a deveni intim și cu ea, și cu copiii. Motivația crimelor, după cum remarcă unul dintre micii performeri, ar fi, prin urmare, protejarea copiilor față de un posibil abuz sexual. Această situație reală se reflectă în replica personajului ficțional Iason, care se plânge că nu mai poate să-și sărute sau să-și îmbrățișeze copiii. Dr. Glas are și el un corespondent în planul mitologic: dragonul, cu reminiscențe de satir dionisiac, jumătate om, jumătate creatură. Simbolurile se împletesc astfel organic pe toate cele trei planuri ale spectacolului: mitul Medeei, cazul real ficționalizat al lui Amandine și deconstrucția actului teatral însuși.

Dar scena-pivot a spectacolului, în jurul căreia se organizează totul, este infanticidul. Această scenă se petrece într-o casă; nu pe scena pe care o vedem în mod obișnuit, nu în fața noastră, în dimensiunea live a spectacolului, ci pe ecran: filmată, mediată, livrată prin proiecție. Alegerea nu este accidentală. Rau plasează crima în interiorul domestic tocmai pentru că acesta este locul ei real: nu pe scenă, nu la vedere, nu în lumina unui proiector de teatru, ci acolo unde nu ar trebui să se întâmple, în spatele ușilor închise, în spațiul care ar trebui să ofere cel mai înalt grad de siguranță. A o scoate pe scenă, live, ar fi fost, paradoxal, o falsificare a ei. A o filma și a o proiecta îi restituie acea calitate sufocantă a intimității violate. Vedem crima ca și cum am fi surprins ceva ce nu ar trebui văzut și asta o face cu atât mai greu de suportat. Jade Versluys o joacă pe mama criminală, care își ucide copiii unul câte unul, tăindu-le gâtul. Peter Seynaeve o asistă în mutarea cadavrelor și filmează îndeaproape omorurile, cu close-up-uri pe gâtul victimelor. Când lasă camera, o fixează pe câte un detaliu domestic: ochelarii unuia dintre copii, o cutie de suc, un televizor pe care rulează desene animate. Infanticidul se repetă de cinci ori, cu mici variații — unul dintre copii este mai întâi sufocat cu o pernă. Nu este poate întâmplător că, în reprezentația văzută, interpreta acestui copil este tocmai cea care face un atac de panică în scena de after talk de după. Peter o calmează, discuția reîncepe. Iar spectatorul rămâne din nou în suspensie: este atacul de panică o reacție liberă, sau și acesta este regizat?

Ceea ce oripilează în scena infanticidului nu este atât reprezentarea crimelor în sine, impecabilă tehnic, ci durata și dinamica lor, ambele realiste. Crimele durează cât ar dura în realitate. Acțiunea este neregulată, lentă, zvâcnită violent pe alocuri. Actul înjunghierii este dificil, se ratează uneori, este stângaci, necesită efort. Iar detaliile pe care le surprinde camera (obiectele care configurează spațiul domestic, care definesc legătura copiilor cu cea care îi ucide) amplifică senzația de rău dincolo de orice explicație rațională. Rau spune, în after talk-ul de la final, că violența care îl interesează este cea din interiorul familiei, din spațiul în care ar trebui să te simți în siguranță. Nu macabrul actului, ci normalitatea contextului care îl produce.

La finalul spectacolului, copiii revin în cadrul discuției, exprimând emoții și idei. Unul întreabă dacă Dirk, interpretul pedofilului Dr. Glas, va ajunge totuși la discuție, după ce la început li se spusese că va întârzia. Peter răspunde că nu. Copila trage atunci concluzia că Dirk a fost prezent în spectacol, chiar dacă nu a fost fizic pe scenă, „exact ca Godot". Acesta este finalul. Răul este printre noi, chiar dacă nu îl vedem. Iar inocența copiilor, departe de a fi o protecție împotriva lui, devine instrumentul prin care el poate fi scos la lumină.

Rau construiește un teatru în care copiii primesc o voce, dar îi pune să rostească, în cea mai mare parte, reflecțiile lui proprii asupra teatrului, inclusiv cu note autoreferențiale, fapt care a stârnit critici privind autenticitatea. Sensibilitățile fiecăruia sunt legitime. Dar cadrul mai larg al spectacolului pare să propună tocmai o sinonimie între realitate și convenție, între viață și artă, între reflecția personală și reflecția de pe scenă; folosind arta, în sens concret, ca vehicul pentru dezbateri pe care altfel nu am ști cum să le purtăm. Cât este autentic și cât este regie rămâne, în cele din urmă, un mister. Un mister care nu se rezolvă, ci se locuiește. Ceea ce este însă cert este că performanța actoricească a copiilor este coloana vertebrală a întregului edificiu. Fără abilitatea lor de a jongla cu autenticul și convenția, cu inocența și luciditatea, cu joaca și trauma, spectacolul s-ar prăbuși din propria greutate. Milo Rau și echipa sa au făcut aici o muncă remarcabilă, una care incomodează, deranjează și rămâne.

Astfel, *Copiii Medeei* nu este un spectacol care se încheie când se aprinde lumina în sală. Este genul de experiență care continuă să lucreze în tine, care îți populează gândurile cu imagini pe care nu le-ai cerut și întrebări la care nu vrei să răspunzi. Rau nu îți oferă confort, nu îți oferă rezolvare, nu îți oferă nici măcar claritatea catharsis-ului clasic. Îți oferă, în schimb, ceva mai rar și mai incomod: o oglindă plasată în locul în care te așteptai mai puțin s-o găsești: în interiorul casei, în interiorul familiei, în interiorul convenției teatrale pe care credeai că o stăpânești. În această oglindă nu apare monstrul, nu apare Medeea, nu apare criminala din Belgia anului 2007. Apare spațiul domestic, apare normalitatea. Apare tot ceea ce, în mod obișnuit, ne convingem că ne protejează. Poate că acesta este gestul cel mai radical pe care teatrul îl poate face astăzi: nu să ne arate răul în forme pe care le putem numi și cataloga, ci să ne arate că el nu are nevoie de forme spectaculare ca să existe. Ajunge o casă. Ajunge o ușă închisă. Ajunge un adult în care un copil are încredere.

Copiii Medeei sau violența de a privi

Text: Andrei C. Șerban Foto: Sebastian Marcovici

Spectacolul *Copiii Medeei* de Milo Rau începe sub forma unei discuții de după reprezentație. Cortina este încă trasă, iar Peter întâmpină publicul, invitându-i pe copiii din distribuție să vorbească despre experiența lor, despre repetiții, despre cheile lor de lectură a piesei și despre dificultatea tehnică de a interpreta o crimă. Această convenție funcționează ca un comentariu livrat înainte de a construi propriu-zis obiectul scenic. Pe măsură ce un copil insistă să recite din Euripide, altul propune reluarea unui cântec, iar încet-încet conversația alunecă insesizabil în ficțiune, ajungând să producă spectacolul despre care pretindea că vorbește.

Milo Rau fixează de la început miza montării, prin care iluzia teatrală este expusă și manipulată „la vedere". Publicul află cum se obține o lacrimă, cum este montată camera și cum se pregătește o strangulare. Această transparență, însă, nu diminuează nicidecum efectul imaginilor. Știm că sângele este artificial, că actorii-copii se vor ridica și că fiecare gest violent este rezultatul unor indicații precise, dar corpul copilului rămâne expus în fața privirii. Convenția poate fi deconspirată, însă vulnerabilitatea interpretului persistă. În tensiunea dintre artificiu și prezența fizică rezidă forța spectacolului și dilema sa etică. Această problematică este amplificată de modul în care montarea suprapune tragedia lui Euripide cu povestea lui Amandine Moreau, femeia care și-a ucis cei cinci copii. Milo Rau nu recurge la o actualizare mecanică a mitului și, astfel, cele două istorii se apropie și se luminează reciproc, dar nu devin echivalente. De la Euripide vin abandonul, exilul și răzbunarea infanticidă, în timp ce cazul contemporan aduce detalii familiale, dependențe economice și mărturii contradictorii. Mitul oferă o formă dramatică puternică, pe care realitatea refuză să o umple complet. Reconstrucția retrospectivă a vieții lui Amandine, realizată de mamă, soț și doctorul Glas, oferă perspective divergente asupra crimei, de la izolarea domestică la portretul unui „regizor" care și-a distrus personajele. Păstrând un rest de opacitate, spectacolul demonstrează că Medeea poate lumina cazul contemporan fără a-l epuiza explicativ. Tragedia coboară astfel în spațiul domestic al resentimentelor, devenind succesiv dosar penal, știre și material teatral, în timp ce realitatea opune mitului o rezistență pe care montarea are inteligența de a nu o elimina.

O decizie esențială este distribuirea copiilor în rolurile adulților, o tehnică ce produce un decalaj, o formă de sfidare frontală a iluziei realiste. Astfel, corpul copilului nu dispare în spatele personajului adult, iar diferența de vârstă introduce o fisură în fiecare mărturie, transformând autoritatea experienței într-o partitură reprodusă de corpul copilului. Montarea face vizibilă instabilitatea mărturiei, iar orice relatare despre trecut presupune o selecție strategică prin care cel care vorbește încearcă să ocupe o poziție suportabilă în propria istorie. Deși copiii discută cu ironie și curiozitate despre mecanismele reprezentației, discursurile lor sunt prea bine articulate pentru a nu trăda arhitectura adultă a regizorului, ei fiind simultan interpreți și comentatori. Relația dintre scenă și ecran organizează receptarea mărturiilor. În timp ce pe ecran rulează imagini atent compuse, camera live apropie chipurile și transformă detaliul fizic în imagine proiectată. Dispozitivul poate fi citit prin grila propusă de Susan Sontag, în sensul că imaginea suferinței celorlalți solicită atenția, dar nu îi stabilește automat sensul moral. Altfel spus, a vedea nu înseamnă automat a înțelege, în timp ce „fascinația" resimțită prin actul privirii doar dă impresia unei cunoașteri directe. Producția este mai convingătoare atunci când scena și filmul refuză să se confirme reciproc, lăsând o distanță care împiedică mărturia să se stabilizeze într-un adevăr complet.

În acest mecanism, evoluția lui Peter Seynaeve este crucială. De la moderatorul care garantează siguranța copiilor, el devine asistentul tehnic care filmează și manipulează corpurile. Această schimbare demonstrează că violența scenică este un proces colectiv, dependent de un întreg sistem tehnologic. Adultul rămâne simultan protectorul copiilor și cel care facilitează reprezentarea uciderii lor. Ambivalența este mai percutantă decât orice teoretizare rostită direct și, astfel, întreaga construcție tehnică și durata masacrului sunt construite în raport cu privirea din sală. Cu alte cuvinte, spectatorul nu este vinovat de violența reprezentată, dar prezența lui justifică producerea imaginii. Secvența „apoteozei" culminează cu invadarea solemnității ritualice de către rigoarea criminalistică, în timp ce uciderea succesivă a copiilor capătă durata unei rutine metodice. O scenă necesară logicii spectacolului, care evidențiază tocmai ambiția imaginii de a deveni insuportabilă.

Muzica traversează spectacolul ca o memorie afectivă. Piesa *Les yeux de ma mère* pornește ca un intermezzo cerut de copii, dar reluarea sa în momentele cheie deschide ficțiunea, în timp ce sunetul thereminului mută confruntarea într-un registru spectral, nefiresc. Deși muzica restituie demnitatea unor destine anulate, construcția sonoră conferă conceptului spectacular ritm și compoziție și, prin urmare, forma poate produce plăcere chiar și atunci când conținutul este atroce.

După ultima crimă, lumina revine și copiii se ridică, refăcând ordinea scenei. Departe de a oferi eliberare, acest moment accentuează prăpastia dintre moartea teatrală și cea reală. Aici se află potențialul redemptiv al teatrului lui Milo Rau, dar și limita sa, în sensul în care scena poate restitui vocea și durata unei povești reduse la dosar penal, dar nu poate modifica deznodământul. Monologul final al lui Amandine încearcă să-i redea criminalei o voce, însă acest gest riscant deplasează centrul emoțional către adult. Frumusețea filmării și lirismul confesiunii acordă o aură tragică agresorului, generând o asimetrie a vizibilității. *Copiii Medeei* își dovedește forța tocmai prin refuzul unei concluzii reconfortante. Teatrul denunță violența și, simultan, o produce ca spectacol. La final, copiii își șterg sângele și strâng recuzita. Scena își repară repede propriul dezastru, corpurile se ridică, iar convenția poate reîncepe, iar această ușurință concentrează cu precizie limita reenactment-ului. Teatrul poate repeta istoria și îi poate tulbura explicațiile, dar nu îi poate modifica deznodământul. Între revenirea actorilor și absența definitivă a copiilor reali rămâne tensiunea fundamentală a spectacolului.

Am spus deja cum *Copiii Medeei* începe cu finalul spectacolului, în așteptarea unei sesiuni de q&a care să explice mecanismele de „reproducere" ale catastrofei. De fapt, într-un anumit sens, tot teatrul lui Milo Rau începe după catastrofă. Evenimentul istoric s-a consumat, corpurile au dispărut, imaginile și mărturiile au intrat în arhive, iar reprezentația scenică sosește prea târziu, incapabilă să prevină crima sau să elimine suferința celor rămași. Poate însă reconstitui împrejurările, poate redistribui vocile și poate obliga prezentul să privească ceea ce istoria, presa sau memoria colectivă au transformat într-o formulă stabilă. Reenactment-ul, una dintre obsesiile constante ale lui Milo Rau, nu urmărește aici reproducerea criminalistică a trecutului; nu este o reconstituire menită să descopere un adevăr ascuns și nici o investigație care promite soluționarea cazului. Repetiția scenică produce un al doilea eveniment, diferit de primul, dar contaminat de realitatea lui, iar ceea ce a fost ireversibil în viață devine repetabil în teatru. Tocmai această posibilitate constituie în același timp speranța și „indecența" spectacolului, în sensul în care teatrul poate relua crima, o poate opri, relua, filma și comenta, însă nu o poate repara cu adevărat.

ALEEA CELEBRITĂȚILOR 2026

Fanny Ardant este o renumită actriță și regizoare franceză, născută la 22 martie 1949 în Saumur, Franța. Crescută în Monaco, a studiat inițial științe politice înainte de a se orienta către actorie în anii '70. Consacrarea internațională a venit odată cu filmul *La Femme d'à côté* (*Femeia de alături*, 1981), regizat de François Truffaut, care a transformat-o într-una dintre figurile emblematice ale cinematografiei franceze. Recunoscută pentru eleganța, intensitatea și rafinamentul interpretărilor sale, Fanny Ardant a colaborat cu regizori importanți precum Alain Resnais, Ettore Scola, Costa-Gavras și François Ozon. Pe lângă cariera de actriță, s-a afirmat și ca regizoare și scenaristă, semnând filme precum *Cendres et sang* și *Cadences obstinées*.

Stea oferită de:

THERME GROUP

Cristian Măcelaru este un dirijor laureat al premiului GRAMMY, apreciat la nivel internațional pentru combinația dintre rigoarea interpretativă, profunzimea emoțională și generozitatea artistică. Este Director Muzical al Cincinnati Symphony Orchestra și al Orchestre National de France, precum și Director Artistic al Festivalului și Concursului Internațional George Enescu. De asemenea, conduce World Youth Symphony Orchestra din cadrul Interlochen Center for the Arts și este Director Muzical al Cabrillo Festival of Contemporary Music.

Invitat constant pe marile scene ale lumii, Măcelaru a colaborat cu unele dintre cele mai prestigioase orchestre internaționale, printre care Royal Concertgebouw Orchestra, New York Philharmonic, Chicago Symphony Orchestra și Leipzig Gewandhaus Orchestra. Susținător activ al muzicii contemporane, a comandat și prezentat în primă audiție lucrări semnate de peste 50 de compozitori. Înregistrarea concertului pentru vioară de Wynton Marsalis, realizată împreună cu Nicola Benedetti și Philadelphia Orchestra, i-a adus un premiu GRAMMY.

Stea oferită de:

CEC Bank
E timpul tău

Elfriede Jelinek este o romancieră, dramaturgă și eseistă austriacă, considerată una dintre cele mai importante voci ale literaturii contemporane de limbă germană. Născută în 1946 la Mürzzuschlag, în Austria, a studiat muzica, teatrul și istoria artei la Viena înainte de a se dedica scrisului. Opera sa este recunoscută pentru limbajul experimental, critica socială incisivă și analiza necruțătoare a unor teme precum puterea, violența, relațiile de gen și manipularea limbajului în societatea modernă.

Jelinek a obținut recunoaștere internațională prin romane și piese de teatru precum *Pianista*, *Lăcomie* sau *Ce s-a întâmplat după ce Nora și-a părăsit soțul; sau Stâlpii societății*. În 2004, a primit Premiul Nobel pentru Literatură, Academia Suedeză apreciind „fluxul muzical de voci și contra-voci" din scrierile sale, capabile să dezvăluie absurditatea și forța opresivă a clișeelor sociale. Prin stilul său provocator și profund intelectual, Elfriede Jelinek a devenit una dintre cele mai influente și controversate figuri ale culturii europene contemporane.

Stea oferită de:

Raiffeisen Bank

Yamamoto Noh Theatre
Fondat în 1927 la Osaka de maestrul Hiroyuki Yamamoto, Yamamoto Noh Theatre este cel mai vechi teatru Noh din oraș și unul dintre cele mai importante spații dedicate acestei arte tradiționale japoneze. Distrus în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial și reconstruit în 1950, teatrul păstrează astăzi atmosfera autentică a unei scene Noh istorice și este înscris, din 2006, în Registrul Bunurilor Culturale Tangibile ale Japoniei.

Moștenitor al unei tradiții artistice ce coboară până la marile școli clasice ale teatrului Noh, Yamamoto Noh Theatre îmbină conservarea patrimoniului cu o deschidere constantă către publicul contemporan. Prin spectacole, proiecte educaționale și colaborări internaționale, instituția contribuie activ la promovarea artei Noh și Kyogen, forme de teatru cu o istorie de peste 700 de ani, recunoscute de UNESCO drept Patrimoniu Cultural Imaterial al Umanității.

Recunoscut pentru programele sale inovatoare și pentru eforturile de a face teatrul Noh accesibil noilor generații de spectatori, Yamamoto Noh Theatre a devenit un important ambasador cultural al Japoniei, prezentând spectacole și proiecte în întreaga lume și construind punți de dialog între tradiție și contemporaneitate.

Stea oferită de:

NEPI ROCKCASTLE
Promenada

Emma Dante este dramaturgă, regizoare de teatru și operă, cineastă și autoare italiană, născută la Palermo în 1967. Recunoscută internațional pentru limbajul său artistic intens și vizual puternic, opera sa explorează teme precum familia, marginalitatea, dorința și tensiunile sociale printr-un univers poetic în care tragedia coexistă cu umorul negru. După absolvirea Academiei Naționale de Artă Dramatică „Silvio d'Amico" din Roma, a fondat la Palermo, în 1999, compania Sud Costa Occidentale, începutul unui parcurs artistic care a impus-o rapid drept una dintre vocile esențiale ale teatrului european contemporan. Spectacolele sale, printre care *mPalermu*, *Carnezzeria*, *Le sorelle Macaluso*, *Bestie di scena* și *Misericordia*, au fost prezentate pe scene din întreaga lume și recompensate cu numeroase distincții prestigioase, inclusiv mai multe Premii Ubu și importante premii ale criticii internaționale. În paralel cu activitatea teatrală, Emma Dante a regizat producții de operă pentru instituții precum Teatro alla Scala, Teatro dell'Opera di Roma și Opéra Comique din Paris, iar filmele sale *Via Castellana Bandiera* și *Le sorelle Macaluso* au fost apreciate la Festivalul de Film de la Veneția. Prin capacitatea sa de a transforma scena și imaginea cinematografică în experiențe colective și profund senzoriale, Emma Dante rămâne una dintre cele mai originale și influente artiste ale artelor performative contemporane.

Stea oferită de:

Margareta Niculescu (1926-2018) a fost o producătoare, regizoare și profesoară română, considerată una dintre cele mai importante personalități ale teatrului de animație modern. În calitate de Director Artistic al Teatrului Țăndărică din București între 1949 și 1986, a transformat instituția într-un centru internațional de experiment și inovație artistică, redefinind teatrul de păpuși prin imaginație poetică, limbaj vizual modern și colaborări interdisciplinare. Spectacole precum *Humour in Strings*, *The Book of Apollodorus* și *Prince Charming Born of Tears* au demonstrat potențialul teatrului de animație ca formă artistică profundă și sofisticată.

Dincolo de creațiile sale scenice, Margareta Niculescu a avut un rol esențial în dezvoltarea educației și cooperării internaționale în domeniul teatrului de păpuși. A fondat Studioul Păpușarului la București, a sprijinit crearea Institutului Internațional al Marionetei din Charleville-Mézières și a fondat École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette (ESNAM), una dintre cele mai prestigioase școli de profil din lume. Activă în cadrul UNIMA, Uniunea Internațională a Marionetiștilor, ea a contribuit decisiv la recunoașterea teatrului de animație ca artă contemporană majoră. Moștenirea sa continuă să inspire generații de artiști din întreaga lume.

Stea oferită de:

Wim Vandekeybus este un coregraf, dansator și regizor belgian, fondator al companiei Ultima Vez, recunoscută internațional. După debutul său revoluționar cu spectacolul *What the Body Does Not Remember* (1987), recompensat cu un premiu Bessie la New York, a devenit una dintre figurile esențiale ale dansului contemporan. Creațiile sale sunt apreciate pentru intensitatea fizică, energia explozivă și explorarea instinctului, riscului și emoției umane.

Universul artistic al lui Vandekeybus este construit în jurul contrastelor dintre haos și control, corp și minte, natură și cultură. Îmbinând dansul, teatrul, filmul, muzica și artele vizuale într-un limbaj scenic unic, a colaborat cu artiști precum David Byrne, Marc Ribot, Warren Ellis și Sidi Larbi Cherkaoui. Pe lângă spectacolele sale de scenă, a realizat numeroase filme de dans și lungmetrajul *Galloping Mind* (2015). Producțiile create pentru companii precum Batsheva Dance Company, Rambert, Royal Swedish Ballet și Opera Ballet Vlaanderen i-au consolidat reputația internațională.

Stea oferită de:

Ofelia Popii este una dintre cele mai apreciate actrițe române ale generației sale, recunoscută pentru versatilitatea extraordinară, intensitatea emoțională și forța transformatoare a prezenței sale scenice. Născută în 1978, a absolvit Facultatea de Teatru a Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca și și-a legat parcursul artistic de Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu. Reputația sa internațională s-a consolidat prin colaborările cu regizorul Silviu Purcărete, în special prin rolul Mefisto din spectacolul *Faust*, devenit unul dintre reperele teatrului românesc contemporan.

De-a lungul carierei, Ofelia Popii a primit numeroase distincții, inclusiv mai multe premii UNITER și un premiu Gopo pentru cea mai bună actriță. În paralel cu activitatea teatrală, a jucat în filme apreciate precum *Quod Erat Demonstrandum*, *Moon Hotel Kabul* și *Undeva la Palilula*. Admirată pentru capacitatea de a trece cu naturalețe de la forță dramatică la fragilitate și expresivitate corporală intensă, Ofelia Popii ocupă astăzi un loc important în artele spectacolului europene.

Stea oferită de:

Suspendarea moralei: Copiii Medeei, între inocență și complicitate umană

Text: Ruxandra Barna

Foto: Sebastian Marcovici

În regia renumitului regizor de teatru elvețian Milo Rau, cunoscut pentru spectacolele sale cu miză socială și reverberații politice semnificative, *Copiii Medeei* s-a jucat la Sibiu în fața unui public ardent, care a ocupat fiecare gol din perimetrul sălii. Nu este întâmplător: spectacolul problematizează un caz real, belgian, din 2007, al lui Geneviève Lhermitte, personaj ficționalizat sub numele de Amandine Moreau — o mamă care își ucide, pe rând, cei cinci copii, ca apoi să se autodenunțe, în urma unei tentative de suicid eșuate. În ciuda plasticității acestei expuneri, a considerentului pe baza căruia un astfel de gest este autosuficient prin consecințele sale, Milo Rau lansează o explorare a motivelor, în paralel cu tragedia clasică a lui Euripide, refuzând să adjudece comportamentul recidivant al mamei strict în termenii unei condamnări.

Spectacolul demarează cu o relatare post-factum din partea actorilor, într-o conversație de tip after-talk care răstoarnă logica clasică a suspansului. Spectatorii sunt întâmpinați de un moderator șarmant, care, prin mici poante cu specific sibian și complimente nefondate la adresa receptivității oamenilor din public, a abilității lor de a se lăsa prinși în angrenajul spectacolului, reușește să îi cucerească. În fața cortinei rămase trasă, șase copii pătrund scena, așezându-se în formula liniară tipică unei conferințe de presă și antrenându-se într-un dialog menit să ridice o a doua cortină metaforică și metateatrală, adresând programul artistic regizoral și procesul de lucru la construcția spectacolului. Autenticitatea acestor prezențe stârnește o simpatie instantanee, indiferent că vorbim despre pasiunea informată și didacticistă a lui Elias pentru tragedia greacă sau despre convingerile categorice și fermitatea creativității lui Juliette, ori chiar și despre lipsa de politețe a lui Gabriël, căruia i se atrage atenția în repetate rânduri să nu își mai verifice subtil telefonul în timpul dialogului. În același timp, protagoniștii au opinii avizate pe marginea unei dezbateri inepuizabile în teatru, în legătură cu fidelitatea extremă față de litera textului în montarea tragediei grecești, sau abilitatea de a face o distincție între propria persoană și personajul jucat. După cum ne instruiește Elias, este important de luat în considerare faptul că adaptarea de față urmărește mitul tragic în varianta lui Euripide, transformându-l într-o variantă modernă a dramei psihologice. Tot acesta amintește convenția teatrală antică, în care copiii nu își aveau locul pe scenă, la fel cum scenografia se rezuma la reprezentarea spațiului exterior, fără a pătrunde dincolo de porțile sau pereții clădirilor. De asemenea, el își manifestă preferința pentru un deznodământ clar, cunoscut în prealabil, în siajul practicii de cititor de a răsfoi mai întâi ultimele pagini ale unei cărți, înainte de a o începe: doar cunoscând finalul dobândești drept de decizie asupra interpretării procesului. „Cineva care vine să vadă un spectacol intitulat *Copiii Medeei* ar trebui să știe ce urmează să se întâmple", își exprimă Juliette opinia, adăugând ironic că, în ceea ce-l privește pe Milo Rau, factorul de scandal este omniprezent. Așa se conturează liniile grosiere ale manifestului de artist exprimat prin vocea terță a actorului ventriloc, care încadrează orizontul de așteptare al spectacolului.

Prelungirea ramei în spectacol are loc sub impresia spontaneității, declanșată fiind de un moment neplanificat de recital muzical, satisfăcând doleanța de nerefuzat a interpretei, de a-și relua cântecul. Cortina este trasă pe nesimțite, iar spectatorul pătrunde în mijlocul actului uciderii dragonului de către Iason. Totuși, acțiunea nu reușește să ia amploare, până să fie sesizată o inadvertență: ecranul cu subtitrări nu funcționează, astfel că accesul publicului la replici este blocat de bariera lingvistică. Are loc o întrerupere tehnică, în care membrii echipei încep să mișune prin sală, iar pe scenă acțiunea rămâne suspendată. Odată soluționată problema, firul acțiunii este reluat din momentul în care apare intenția de a performa melodia – lipsită, de această dată, de instantaneitate, în urma demascării sale ca parte din scenariu prin reluarea sa identică. Acest manierism de spargere repetată a acumulărilor de tensiune, prin deturnarea faptului că desfășurarea scenică are loc în cadrul limitelor deja exersate, este orchestrat și prin tăierile regizorale între episoade de către însoțitorul de scenă, în breșe destinate încurajărilor și reflecției împreună cu actorii. Fiecare act devine adjudecabil în tandem cu reflecția care însoțește în mod inevitabil execuția, dobândind prin aceasta caracterul dublu al înscenării. Spectacolul creează un echilibru fragil între real și jucat, situându-se în zona gri dintre maturitatea temelor expuse și vârsta fragedă a actorilor în persoană fizică.

Cum arată, mai precis, o astfel de imagine dialectică? Pe ecranul de fundal sunt proiectate fragmente cinematografice preînregistrate, reprezentând fie instanțe

ale textului tragediei, fie momente cheie din biografia familiei extinse a lui Amandine Moreau. Cele din urmă sunt susținute de un argument universal valabil: la rândul ei, această ucigașă este fiica mamei sale și a tatălui său. Înregistrările reconstituie mărturiile membrilor familiei, iar imaginea coboară în scenă în timp real: copiii sunt filmați de către însoțitorul de scenă, în format portret alb-negru, continuând monologul acestor adulți complice, vorbind în numele lor și preluându-le locul și înfățișarea în proiecție. Rafinamentul expresivității faciale este dezarmant, iar elocința transpunerii totale în universul afectiv al acestor adulți lansează ipoteza că nu anii sunt măsura profunzimii interioare. Reflecția complementară, însă, destramă imediat această propunere: de exemplu, atunci când Elias este consiliat în legătură cu interpretarea doctorului Glas, întrebat fiind de către antrenorul de actorie cum a reușit să se transpună în persoana lui, băiatul răspunde că și-a îngroșat vocea și a încercat să se gândească la proximitatea propriei morți – alăturare de o simplitate ironică, mai ales prin prisma vârstei sale. Incapacitatea firească a copiilor de a cuprinde anvergura emoțională și morală a scenariilor de viață pe care le interpretează rămâne o constantă, cu toate că aceștia împărtășesc, adesea răvășiți, că totul devine din ce în ce mai real de fiecare dată când intră în personaj, anume că încep să se confunde cu acesta. Aici intervine o ambiguitate etică pe care spectacolul o chestionează: care este limita separării persoanei reale de persoana fictivă? Vorbim despre persoane minore, influențabile prin natura vârstei, care nu și-au calibrat un compas moral propriu. În plus, vorbim despre o situație indecidabilă în ceea ce-i privește motivația, atenuată sau agravată în fiecare moment de faptul de a avea în față copii nevinovați, dar puși în poziții culpabilizabile, în același timp surescitante emoțional la adresa lor până în pragul unui atac de panică. Aceeași tensiune morală între realitate și joc este evidențiată de momentul în care Elias, văzându-l pe Dirk, responsabilul de copii, sărutând un băiat de vârsta lui din postura Doctorului Glas, exclamă că acela este Dirk, reconfirmând impresia identității între actor și personaj. Pactul ficțional este anulat la fiecare pas, contrapartida realității devenind unul dintre pilonii constitutivi ai scenariului.

„Pur și simplu, nu ar trebui să stăm acasă. E mai bine să alergi gol prin parc noaptea decât să stai acasă.” – așa sună unul dintre *statement*-urile lui Milo Rau, afirmând un crez derivat din cazurile sociologice de care s-a apropiat de-a lungul carierei sale: sufrageria este cel mai periculos loc, locul unde copiii mor uciși de părinții lor, în mâinile care ar fi trebuit să-i aline. Întrebată cum s-a simțit, confruntată cu necesitatea de a pune în act scena omorului, Bernice (interpreta principală a rolului mamei) răspunde, placid, că execuția a fost neașteptat de laborioasă din punct de vedere tehnic. Măsura distanțării afective poate părea șocantă, dar se află în completă concordanță cu teza regizorului. Reconstituirea scenică a cazului de crimă domestică se remarcă prin caracterul duracional: întinderea temporală a fiecărei omucideri își găsește corespondenții în timpul necesar în realitate pentru a omorî pe cineva și în caracterul explicit, grafic al suferinței anatomice guturale, gâtuite, stridente, la care este supusă victima. Actul crimei nu este sugerat sau formalizat, ci surprins în realitatea crudă a determinării personale, a efortului fizic susținut, a timpului îndelungat în care nu a existat niciun moment de dubiu sau răzgândire. Orice încercare de a demonstra că uciderea a cinci persoane poate fi un gest pripit, impulsiv, pasager, este redusă la absurd de anduranța pe care o solicită. Spectacolul reconstituie apologia vinovată a intenției de a ucide, a rezoluției infracționale, a unui om care își arogă dreptul de a suprima viața altor oameni.

Spectacolul se încheie cu readucerea în fața cortinei trase a actorilor, de data aceasta în haine îmbibate de sângele răzbunării materne. Dintre aceștia, Beatrice preia avanscena, recitând monologul adresat al lui Amandine Moreau, care vorbește despre singurătate, antisocialitate, marginalizare și părăsire, într-o declarație a greutății de a fi lângă și a rezona cu celălalt. Desigur că poate fi vorba de o invitație la îngăduință și părtinire din partea unei conștiințe vinovate, dar impactul nu-i poate fi rezumat astfel. În *Copiii Medeei*, Milo Rau realizează un studiu psihologic complex, care, în ciuda irevocabilității evenimentului adresat, nu își propune să îndrepte parcursul spre o concluzie definitivă, ci spre o explorare a umanității tuturora: fie că suntem copii, adulți sau personaje mitologice, reprimarea violenței și dezvoltarea empatiei față de celălalt rămâne un act decizional, autodidactic, pe care, totuși, riscăm să îl manifestăm involuntar, prin căutarea de circumstanțe atenuante, față de acte de cruzime.

Despre posibilitățile tragediei contemporane: Copiii Medeei, în regia lui Botond Nagy

Text: Bogdan Contea Foto: Andrei Văleanu

Moartea tragediei, anunțată canonic de George Steiner, pare astăzi mai mult un paradox decât un diagnostic. Dacă tragedia nu mai constituie un gen productiv al dramaturgiei contemporane, ea continuă să exercite o remarcabilă forță de atracție asupra scenei. După cum observa Rita Felski, tragedia nu încetează să fie citită, montată, reinterpretată și invocată, semn că dispariția ei ca formă dramatică nu echivalează cu dispariția relevanței sale culturale.

Una dintre cele mai fertile direcții prin care teatrul contemporan reactivează tragedia este resemantizarea sa politică. Dacă tragedia greacă era deja, așa cum au arătat D. M. Carter, György Lukács sau Franco Moretti, inseparabilă de viața cetății, fiind o expresie a înființării instituțiilor democratice și a imaginarul politic al comunității, montările ultimelor decenii recuperează tocmai această dimensiune. În modernitate, tragedia își schimbă geografia. Astăzi, cetatea antică este înlocuită de lumea globalizată, iar conflictele mitice sunt chemate să dea formă unor experiențe istorice dintre cele mai diverse: autoritarismul, migrația, globalizarea sau violența colonială. De aceea, *Richard III* al lui Andrei Șerban (Bulandra, 2019) e gândit ca o reflecție asupra mecanismelor puterii contemporane („Este *Richard III* al lui Trump, al lui Orban şi al lui Dragnea. E clar că despre ei este vorba.”- în cuvintele regizorului); *Bacantele* ajung să exprime, în lectura Erikăi Fischer-Lichte, tensiunile productive dar și violente ale globalizării; reapariția figurii lui Cezar în teatrul italian contemporan, în lectura Silviei Bigliazzi, apare în contra noilor tentații fasciste și populiste. În aceeași logică, Yana Meerzon observă că una dintre figurile emblematice ale tragicului contemporan este migrantul: un erou reticent, împins de împrejurări istorice să joace un rol pe care nu și l-a dorit niciodată și a cărui experiență individuală devine expresia unei crize colective. Nu întâmplător și scena românească recurge la tragedia antică pentru a interoga această realitate: în Oedip la Timișoara, Mihai Lukács transformă exilul lui Oedip într-o meditație asupra migrației, refugiului și ospitalității, demonstrând că tragedia continuă să funcționeze ca limbaj critic al prezentului.

Puțini creatori au radicalizat însă această metodă de actualizare cu aceeași consecvență precum Milo Rau. În spectacolele reunite sub titlul *Trilogy of Ancient Myths – Orestes in Mosul* (2019), *The New Gospel* (2020) și *Antigone in the Amazon* (2023) – tragedia devine un dispozitiv documentar de investigare a prezentului. Mitul nu este doar modernizat, ci confruntat cu realități istorice concrete (războiul civil din Mosul, exploatarea migranților din sudul Italiei sau violența exercitată asupra comunităților indigene din Amazon), iar ficțiunea și documentarul coexistă într-un limbaj scenic care transformă tragedia într-o formă de cunoaștere critică a lumii contemporane. Din această genealogie se naște și *Medea's Children*, punctul de plecare al spectacolului care face obiectul acestei cronici, *Copiii Medeei* regizat de Botond Nagy în cadrul Departamentului de Artă Teatrală al Universității Lucian Blaga din Sibiu.

Astfel, în cele ce urmează, nu mă voi opri asupra specificului spectacolului lui Milo Rau, deja discutat în cronicile anterioare ale acestui dosar tematic, ci asupra felului în care acesta este reconfigurat de regizorul Botond Nagy. Interesul montării nu stă în fidelitatea față de spectacolul original, ci în deplasările pe care le operează asupra lui. Dacă proiectul lui Rau punea în centrul reflecției statutul copilului și limitele etice ale reprezentării violenței, *Copiii Medeei* mută accentul asupra teatrului însuși, asupra mecanismelor prin care acesta construiește, suspendă și controlează experiența tragică.

Această mutație este anunțată chiar din primele minute ale spectacolului. În loc să inaugureze ficțiunea, facilitatorul (autointitulat antrenorul actorilor, dar student-actor el însuși) îi declară sfârșitul: „Bună seara! Bine ați venit la dezbaterea de după *Copii Medeei* [...] Am pregătit câteva întrebări, cele mai simple, iar apoi vor urma întrebările mai inteligente”. Actorii, prezentați ca studenți, ar urma să adreseze întrebări publicului într-o discuție informală de după reprezentație. Un microfon este înmânat unui spectator la întâmplare. Numai că această conversație studenți-actori — public nu are să aibă loc niciodată. Aproape imperceptibil, dialogul promis alunecă în jocul scenic, iar spectatorul descoperă retrospectiv că spectacolul a început fără ca el să poată identifica momentul exact în care convenția teatrală s-a instaurat. Această suspendare a începutului va deveni, de altfel, una dintre constantele întregii montări. Participarea spectatorului este construită după aceeași logică a *suspendării*. Facilitatorul revine obsesiv asupra promisiunii că publicul va fi implicat, că actorii îi vor adresa întrebări, că reprezentarea va deveni, în cele din urmă, un dialog. Momentul nu survine însă niciodată. Departe de a transforma montarea într-un spectacol participativ, această strategie produce un efect mai subtil: spectatorul rămâne permanent în alertă, obligat

să-și negocieze continuu poziția între simplu observator și potențial participant.

Dar inteligența din spatele acestei tehnici vine din faptul că punerea constantă în gardă a publicului era necesară pentru ca un spectacol cu mize metateatrale atât de mari să funcționeze. *Copiii Medeei* nu cere publicului să urmărească o singură poveste, ci mai multe niveluri de reprezentare care coexistă și se intersectează permanent. Această logică a convenției instabile se prelungește și în construcția personajelor. Performerii nu joacă niciodată un singur rol, ci circulă permanent între mai multe instanțe identitare, fără ca spectacolul să marcheze explicit momentul trecerii de la una la alta. Ei sunt, succesiv, studenții care discută cu facilitatorul, Medeea și Iason în secvențele inspirate de tragedia lui Euripide, apoi Amandine Moreau și celelalte personaje implicate în cazul documentar preluat de Milo Rau, pentru ca, în final, să reconfigureze o nouă tragedie contemporană, inspirată de cazul femeii găsite spânzurate la Drobeta-Turnu Severin. Fiecare nouă identitate nu o anulează pe cea precedentă, ci se suprapune palimpsestic peste ea. Spectacolul refuză însă sistematic să lase aceste transformări să se închidă într-o iluzie teatrală completă. Tocmai în momentele în care tensiunea dramatică atinge intensitatea maximă, acumularea fiind la paroxism (mărturia tatălui copiilor uciși, actul devastator al mamei) iar studenții încetează, pentru câteva clipe, să mai pară studenți și devin cu adevărat personaje, facilitatorul intervine abrupt: „Bun. Mulțumesc. Ne oprim aici." Ceea ce urmează este aproape întotdeauna o scurtă secvență de destindere, o observație banală sau un schimb de replici cu accente ludice. Umorul din aceste momente, posibil aici pentru ca performerii sunt studenți și deci adulți, nu relativizează tragedia și nici nu funcționează ca simplu comic de respiro. El întrerupe deliberat acumularea emoțională și readuce reprezentarea în registrul exercițiului teatral, refuzând spectatorului confortul catharsisului.

Observăm astfel cum facilitatorul este administratorul suspensiei. Dacă la început suspendă conversația promisă cu spectatorii, mai suspendă, pe parcurs, cu aceeași consecvență, însăși acumularea afectivă a spectacolului. În ambele cazuri, gestul este identic: un proces aflat pe punctul de a se împlini este deliberat întrerupt. Dialogul nu începe, catharsisul nu se produce, iar tragedia rămâne într-o stare de permanentă devenire.

Un moment care necesită atenția noastră maximă este cel al reprezentării crimei săvârșite de Amandine, unde avem poate și cea mai radicală despărțire de spectacolul lui Milo Rau. Dacă acolo violența este expusă frontal, iar corpurile copiilor și sângele devin imagini imposibil de evitat, Botond Nagy optează pentru o estetică a substituției. Copiii sunt reprezentați de mici figurine de plastic, aruncate una câte una într-un borcan cu bulion. Acest dispozitiv formalist însă, nu se vrea a fi o diminuare a violenței, ci o schimbare radicală a regimului ei de reprezentare, deoarece obligă spectatorul să reconstruiască imaginar materialitatea morții.

Copiii Medeei își asumă, de la bun început, un dublu risc. Primul este unul etic. Infanticidul rămâne una dintre acele teme-limită în jurul cărora teatrul contemporan trebuie să negocieze permanent raportul dintre reprezentare și exploatarea emoției. Alegerea de a încredința această materie unor studenți ar fi putut transforma spectacolul într-un exercițiu de virtuozitate prematură sau, dimpotrivă, într-o demonstrație de sensibilitate ostentativă. Al doilea risc este unul estetic. A lucra în imediata vecinătate a unui spectacol precum *Medea's Children* înseamnă inevitabil confruntarea cu unul dintre cele mai sofisticate și mai influente dispozitive documentare dezvoltate de Milo Rau în ultimii ani. În asemenea condiții, pericolul unei simple replici sau al unui exercițiu de imitație este aproape inevitabil. Meritul lui Botond Nagy este că evită ambele capcane. În loc să concureze frontal spectacolul lui Rau, îi înțelege logica și îi modifică discret centrul de greutate. Dacă *Medea's Children* interoga în primul rând limitele reprezentării violenței asupra copiilor, *Copiii Medeei* deplasează întrebarea asupra teatrului însuși: cum poate fi construită astăzi tragedia fără ca ea să devină spectacol al suferinței? Răspunsul montării vine, nu prin redarea bruta a violenței, ci prin rafinarea mecanismelor formaliste și metateatrale. Facilitatorul, identitățile palimpsestice ale performerilor, participarea mereu amânată a publicului și refuzul acumulării aristotelice într-o manieră anti-cathartică compun un dispozitiv coerent, în care reflecția disciplinează emoția.

Dacă tragedia și-a recâștigat, în ultimele decenii, relevanța prin capacitatea de a interpreta politic prezentul, *Copiii Medeei* demonstrează că această relevanță depinde astăzi și de reinventarea propriilor mecanisme teatrale. Botond Nagy nu se limitează la a muta mitul în contemporaneitate și nici la a prelua o formulă scenică deja consacrată. El o supune unei operații mai dificile, reconfigurând-o până când aceasta dobândește o identitate proprie. În acest sens, montarea nu vorbește doar despre Medeea și nici doar despre violența familială. Ea vorbește despre felul în care teatrul mai poate reprezenta astăzi, în mod autentic, tragicul și despre cum un dispozitiv estetic deja canonic poate genera, în mâinile unui alt regizor, o creație cu adevărat autonomă.

Medeea noastră. Câteva gânduri despre adaptarea spectacolului Copiii Medeei, în regia lui Botond Nagy

Text: Andrei C. Șerban Foto: Andrei Văleanu

Adaptarea unui text contemporan care este deja, la rândul său, o rescriere a unui mit ridică o problemă diferită de aceea a traducerii. Prin traducere încerci să faci posibilă trecerea unei opere dintr-o limbă în alta, pe când într-o adaptare trebuie să te întrebi ce anume traversează această frontieră și ce rămâne captiv în contextul din care textul a pornit. Nu toate referințele ajung la destinație cu aceeași intensitate, tot astfel cum nu toate realitățile sociale pot fi transferate fără ca spectacolul să piardă ceva din urgența lui.

Aceasta a fost una dintre întrebările centrale ale lucrului la *Copiii Medeei*, în regia lui Botond Nagy: cum poate fi păstrată structura propusă de Milo Rau fără ca spectacolul să devină reproducerea, într-un alt spațiu cultural, a unei experiențe fundamental belgiene? Cazul lui Amandine Moreau (pseudonimul folosit de Milo Rau pentru Geneviève Lhermitte), orașul Ostende, geografia afectivă și socială a textului alcătuiesc teritoriul concret în care Rau așază mitul Medeei. Montarea textului în România presupunea, așadar, dincolo de traducere, și găsirea unei distanțe juste față de original, care să fie suficient de apropiată pentru a-i conserva arhitectura, dar și suficient de critică pentru a permite spectacolului să vorbească din locul în care urma să fie prezentat. Adaptarea a început, în mod pragmatic, de la distribuție. Textul original este construit pentru șapte interpreți, copii și adulți, ale căror identități reale, roluri teatrale și apariții video se suprapun. Numărul mai mare de studenți a făcut necesară împărțirea acestor partituri, iar multiplicarea interpreților a modificat inevitabil raportul dintre individ și grup. Vocea care în textul inițial aparținea unei singure prezențe a devenit uneori discontinuă, transmisă de la un corp la altul. Identitatea personajului devenea un traseu colectiv, ceea ce a făcut ca Medeea, copilul, martorul, actorul și comentatorul să nu mai fie funcții complet separabile. Într-un spectacol despre transmiterea violenței și despre felul în care o poveste individuală se transformă într-un imaginar comun, această fragmentare a părut fertilă, făcând vizibil faptul că miturile sunt purtate, deformate și reactivate de mai multe voci.

Prezența studenților a cerut și o altă calibrare a registrului metateatral. În textul lui Rau, copiii interpreți vorbesc despre teatru, despre Euripide, despre tehnica reprezentării crimei și despre propriile experiențe cu o siguranță care produce simultan umor și neliniște. Naivitatea aparentă a copiilor nu putea fi mimată credibil de actori aflați deja într-un proces de formare profesională. Nici nu era de dorit. Spectacolul trebuia să recunoască această diferență. Glumele despre școală au devenit glume despre facultate, referințele la procesul de lucru au inclus realitatea producției și a mediului teatral românesc, iar figura regizorului a intrat ironic în conversație. Aceste intervenții funcționează ca fisuri în convenție. Cu alte cuvinte, spectacolul „recunoaște" că este produs aici, de acești oameni, în interiorul unei instituții și al unei comunități teatrale concrete.

În acest sens, lucrul cu Botond Nagy a presupus că scrierea și scena nu au funcționat succesiv, ca două etape separate. Adaptarea a trebuit să țină cont de ritmul actorilor, de felul în care vocile lor se diferențiau și de tensiunea dintre discursul aparent spontan și precizia construcției teatrale. Textul lui Milo Rau pornește chiar de la iluzia unei discuții de după spectacol care ajunge să reproducă spectacolul însuși, iar, pentru ca această convenție să rămână vie, replicile trebuiau să pară generate de relațiile dintre cei aflați pe scenă.

Unele intervenții inițial lapidare au fost, din acest motiv, dezvoltate. Afirmația despre Eschil, legile divine și Beckett a devenit o reflecție despre ordinea tragică și despre golul lăsat de dispariția ei. Întrebarea referitoare la ceea ce trebuie arătat pe scenă a fost extinsă într-o discuție despre responsabilitatea reprezentării. Iar observația că personajele înaintează, deși își cunosc finalul, a devenit un monolog despre încăpățânarea de a trăi povestea până la capăt. Am încercat să deschid câteva dintre contradicțiile pe care spectacolul le conține deja: ce face vizibil teatrul (și ce ascunde) atunci când reprezintă o crimă? Când devine expunerea violenței o formă de înțelegere și când produce doar o imagine destinată „consumului"? Spectacolul vorbește despre copii uciși, dar și despre plăcerea tehnică de a interpreta o crimă, despre sângele fals, despre prim-planuri și despre aplauzele care urmează unei scene „reușite". Totuși, responsabilitatea lui constă și în a face vizibil mecanismul prin care privim.

Cea mai amplă intervenție a adaptării este scena intitulată „Ce faci în marțea asta, Medeea?". Apariția ei a pornit de la nevoia unei contextualizări românești, dar nu am dorit ca aceasta să funcționeze doar ca o simplă echivalare. A pune două tragedii reale una lângă cealaltă nu înseamnă automat că ele se explică reciproc. Ba mai mult, există chiar riscul ca particularitățile fiecărui caz să dispară

sub o categorie spectaculoasă și comodă (versiuni aceleiași „Medee contemporane") care ar putea ignora detalii de nuanță specifice contextului care a dus la aceste tragedii separate. Titlul încearcă să păstreze tensiunea dintre repetiția mitică și caracterul derizoriu al cotidianului. Marțea este, etimologic, ziua lui Marte, zeul războiului și a vărsării de sânge. Dar, în realitatea contemporană, aceeași marți conține apeluri telefonice ratate, programe încărcate de lucru și orare specifice unei custodii împărțite. În tragedia antică, evenimentele par înscrise într-o ordine care depășește personajele, pe când cazul contemporan lasă în urmă doar o succesiune de detalii administrative și domestice: un apel fără răspuns, o ușă spartă, declarații, ipoteze, un dosar de custodie. Violența se produce în interiorul unei zile obișnuite, departe de orice intervenție divină.

Scena este construită prin confruntarea mai multor forme de discurs. Prima este relatarea cu aparență jurnalistică: date, ore, profesii, intervenția autorităților, stadiul anchetei. Este discursul care încearcă să delimiteze ceea ce se știe de ceea ce se presupune. Obiectivitatea lui este necesară, dar insuficientă, din moment ce poate documenta rezultatul, dar nu și traseul interior care a făcut posibil acel rezultat. A doua voce este cea a Vecinelor. Ele alcătuiesc un cor tragic în miniatură, însă nu posedă cunoașterea corului antic. Ba dimpotrivă, cunoașterea lor este retrospectivă, ezitantă și contradictorie. După producerea tragediei, gesturile obișnuite sunt reinterpretate ca semne, de tipul: femeia se grăbea, nu vorbea, nu rămânea la ședințe, închidea ușa repede în urma ei. Vecinele știu și nu știu. Au văzut și nu au observat. Repetă una dintre formulele prin care comunitatea își delimitează responsabilitatea („fiecare cu viața lui"), dar tocmai repetiția acestei formule îi dezvăluie precaritatea. În această versiune a corului, comunitatea este un grup de martori periferici care încearcă, prea târziu, să construiască o narațiune coerentă. „Liniștea" devine principalul lor indiciu, deși această liniște nu poate fi probă. Poate însemna izolare, teamă, rutină sau pur și simplu absența informației. Corul face audibilă incapacitatea colectivă de a recunoaște suferința înainte ca aceasta să devină eveniment public. A treia voce este confesiunea fostului soț. Personajul este supraviețuitor în sensul că trebuie să continue să existe după eveniment, în parametrii unui discurs public care îl reduce la două funcții, cea de „fostul soț" și cea de „tată". Confesiunea lui încearcă, așadar, să recupereze ceea ce limbajul dosarului și al știrii elimină, și anume memoria unei voci, a unui râs, a unei zile despre care nu știa că va fi ultima.

În ansamblu, scena marchează limitele reconstituirii. Relatarea jurnalistică organizează faptele, vecinele produc ipoteze, în timp ce fostul soț vorbește din interiorul pierderii. Între ele rămâne, totuși, un spațiu gol, dat de imposibilitatea de a explica definitiv gestul și, mai ales, imposibilitatea de a restitui vocea copilului. El apare în relatare prin vârstă, prin relațiile de rudenie și prin statutul de victimă, iar tocmai această absență constituie centrul etic al scenei. Contextualizarea românească nu a fost, așadar, o încercare de a demonstra că mitul Medeei este „universal". O asemenea afirmație riscă să fie prea confortabilă, din moment ce universalitatea poate șterge diferențele dintre contexte, instituții și formele concrete ale vulnerabilității. Mai important mi s-a părut să vedem ce devine mitul atunci când îl apropiem de realități pe care publicul le poate recunoaște, cum fi precaritatea intervenției sociale, izolarea domestică, conflictul pentru custodie, limbajul senzaționalist al presei și reflexul comunității de a transforma tăcerea celuilalt într-o explicație retrospectivă.

Revenirea la mituri nu este necesară pentru că acestea ar conține adevăruri eterne, intacte, pe care prezentul trebuie doar să le ilustreze. Miturile rămân active tocmai pentru că fiecare epocă le contrazice și le recompune. Medeea lui Euripide nu este aceeași cu Medeea filtrată prin cazul lui Amandine Moreau, iar aceasta nu este aceeași cu femeia dintr-un caz petrecut în România. Între ele există o identitate, un câmp de tensiuni, definit de abandon, migrație, maternitate, putere, izolare, răzbunare, tulburare psihică, violență domestică și incapacitatea comunității de a vedea. Dramaturgia contemporană poate folosi mitul ca instrument de interogare, nu ca model în care realitatea trebuie forțată să încapă, din moment ce mitul oferă o formă cunoscută, iar documentul real îi opune rezistență. Medeea ne face să căutăm o logică tragică, pe când cazul contemporan ne obligă să admitem că uneori această logică nu poate fi stabilită. Tocmai între nevoia de sens și imposibilitatea explicației apare teatrul.

Adaptarea a însemnat construirea acestui interval. Puse în tensiune, cazul românesc și Medeea ne obligă să privim felul în care producem explicații, cum distribuim vina, cum convertim suferința în poveste și cum continuăm să privim atunci când finalul este cunoscut dinainte. Aceasta poate fi și una dintre funcțiile actuale ale tragediei, aceea de a crea un spațiu în care finalul cunoscut nu închide întrebările și în care o poveste veche poate ajunge aproape de noi, însă fără să devină familiară și fără să înceteze să ne tulbure.

Medeea, între mit și fapt divers

Text: Diana Nechit

Există texte care nu pot fi puse în scenă fără să te întrebe mai întâi cine ești. *Copiii Medeei*, al lui Milo Rau, aparține acestei categorii. Al treilea panou al tripticului construit în jurul tragediei antice, textul aduce în centru cea mai întunecată figură maternă a imaginarului european: Medeea, femeia care își ucide copiii pentru a-l lovi pe bărbatul care a trădat-o, străina împinsă până la marginea umanului de o lume care îi refuză locul.

În montarea semnată de Botond Nagy, cu studenți și masteranzi ai Departamentului de Artă Teatrală al Universității „Lucian Blaga" din Sibiu, traducerea și adaptarea pleacă de la o întrebare esențială: ce anume poate traversa frontiera culturală păstrându-și urgența? La Rau, *Copiii Medeei* poartă o geografie precisă: cazul Amandine Moreau, orașul Ostende, mediul social și afectiv al Belgiei contemporane, toate suprapuse peste trama lui Euripide. La Sibiu, materialul cerea o distanță justă față de original, care îi conservă arhitectura și îi deschide o respirație nouă.

Drumul spectacolului sibian a pornit dintr-o absență fertilă: tinerii actori nu văzuseră producția NTGent. Fără model vizual, fără tentația de a reproduce soluțiile regizorale ale lui Rau, au tratat textul ca pe un teritoriu necunoscut. Distribuția mai amplă a generat o reconfigurare a partiturilor. Vocile concentrate în original se dispersează în mai multe corpuri, personajele circulă, Medeea se multiplică, copilul capătă mai multe fețe, martorul și comentatorul coexistă în același spațiu. Din această mișcare se naște un argument puternic al montării: miturile nu au un singur purtător. Trecând de la un interpret la altul, ele se deformează ușor, se recompun, acumulează vibrații noi.

Spectacolul se deschide printr-o răsturnare a convenției. Înaintea oricărei povești, actorii intră pe scenă, invitați de antrenorul lor, se așază pe scaune, în linie, cu fața la public, ca într-o dezbatere de după reprezentație. „Bine ați venit la dezbaterea de după spectacolul *Copiii Medeei*, în regia lui Botond Nagy, după un text de Milo Rau": finalul devine punct de plecare, comentariul anticipează acțiunea. Fiecare student vorbește despre întâlnirea cu Euripide, despre Brecht, despre „Doru antrenorul", despre riscul de a juca tragedia, despre evoluția lor în scenă. Răspunsurile au mobilitatea vârstei: gluma trece în exactitate, ezitarea în asumare, detașarea în implicare bruscă. Ceea ce părea la început o discuție academică devine materia vie a unei duble tragedii.

Această deschidere metateatrală concentrează miza centrală a montării: dreptul celor tineri de a lua cuvântul acolo unde tradiția i-a lăsat în umbră. Copilul Medeei a rămas, de-a lungul secolelor, victimă pură, corp sacrificat, prezență fără voce. Botond Nagy, urmând logica lui Rau, mută centrul de greutate spre cei șterși de tragedie și le redă capacitatea de a gândi, de a interpreta, de a judeca lumea adulților. Ei joacă Medeea și Iason, copiii și părinții, martorii și judecătorii, personajele antice și oamenii din știrile recente. Granița dintre a interpreta și a înțelege se șterge aproape imperceptibil. Pe lângă mitul grec, spectacolul introduce două cazuri de infanticid care ancorează tragedia în real. Primul trimite la cazul Lhermitte: o mamă belgiană care, în 2007, și-a ucis cei cinci copii, apoi a încercat să se sinucidă, soțul fiind plecat într-o călătorie de afaceri. În dramaturgia lui Rau, ea devine Amandine Moreau, soțul ei Mounir, medicul care îi administrase ani întregi viața psihică, Dr. Gas. Ficționalizarea numelor creează o distanță necesară reflecției și păstrează greutatea tragediei. Al doilea caz apropie dureros materialul de spectatorul român: Drobeta-Turnu Severin, septembrie 2025, o femeie de 57 de ani își ucide copilul de șapte ani, apoi se sinucide. Fragmentul intitulat *Ce faci în marțea asta, Medeea?* deplasează privirea: ceea ce părea îndepărtat devine geografic apropiat și imediat recognoscibil.

Filmarea live și proiecțiile din fundal adaugă scenei o respirație secundă. Camera fixează chipuri în prim-plan, apropie respirații, transformă detaliile în probe. Scena și ecranul se comentează reciproc, produc versiuni diferite ale aceluiași moment și adâncesc fisura dintre ceea ce este jucat și ceea ce este trăit. Spectatorul este prins între prezentul scenic și arhiva reconstituită, între corp și imagine, între apropiere și imposibilitatea unei versiuni definitive.

Episoadele sunt despărțite de interludii de grijă. După secvențele cu încărcătură emoțională mare, tinerii ies din rol, se întreabă unii pe alții cum se simt, fac gesturi de consolare, comentează cu umor ceea ce tocmai s-a jucat. Aceste pauze expun procesul de lucru și arată că un spectacol despre violență poate fi construit cu atenție față de cei care îl poartă în corp. „A fost incredibil de fragil să lucrez cu studenții", spune Nagy. „A necesitat o atenție diferită față de cum lucrez în teatrele de stat." Fragilitatea asumată public adaugă montării un strat de onestitate rară.

Finalul aduce infanticidul în față, în lumină, în detaliu. Tragedia greco-latină ascundea crima în afara spațiului de reprezentare și o restituia prin vocea mesagerului. Aici, mama își ucide copiii unul câte unul, camera fixează totul, ecranul înlătură confortul imaginației. Șocul are o funcție precisă: blochează mecanismul prin care transformăm faptele insuportabile în titluri de știri. „O mamă și-a ucis copiii!" este o propoziție citită în ziare și fluxuri de știri. Spectacolul o readuce la corpuri, la timp real, la gesturi repetate, la ultime respirații.

Forța montării sibiene vine din tensiunea dintre text și corp, dintre luciditate critică și imersiune. Studenții pot fi personaje și comentatori, pot plânge și analiza, pot juca moartea și reveni apoi la viață cu o naturalețe care ține de rezistență. La final, se ridică, se curăță de sânge fals, se aliniază. Imaginea trimite la poemul Wislavei Szymborska folosit de Milo Rau ca o coda a ciclului său tragic: „Actul cel mai important al tragediei este al șaselea: / învierea după bătăliile de pe scenă". În această revenire a studenților la ei înșiși și a spectatorului la lumea de afară se află miza ultimă a spectacolului: o întrebare care continuă să lucreze după aprinderea luminilor — cum am ajuns să nu vedem, în casele de lângă noi, o liniște atât de mare?

Copiii Medeei este un spectacol despre mit, maternitate, abandon și violență domestică devenită invizibilă. Este și un spectacol despre tinerețea care întâlnește tragedia înainte de a o fi trăit, despre ceea ce rămâne în corp și în gând după traversarea ei. Montarea dovedește că teatrul documentar poate apărea dintr-o sală universitară de repetiții, dintr-un text tradus cu precizie, dintr-un regizor care înțelege fragilitatea ca pe o formă de forță.

garantibbva.ro / 021 200 9494 /garantibbvaromania

Garanti BBVA

Susținem evenimentele culturale care însuflețesc România

SUFLET

FITS

Suntem onorați să fim din nou alături de **Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu,** reperul cultural care inspiră și transformă experiențe în emoție!

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