

APLAUZE



F I
T S

VIII | 26 IUNIE 2026



Gabriel Sarkadi

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
Dana Dusmănescu
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 | **Andrei Văleanu**

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



U.talk



ISSN 2248-1776
 ISSN-L 2248-1176

APLAUZE

VIII | 26 Iunie 2026



Cronică

Matei Vișniec în dialog cu Marcel Iureș și Alexandru Dabija	Loreta Popa	4
Timpul nu înghite cavalerii. Îi rafinează	Oana Dușmănescu	6
Slugă la doi stăpâni: cât de mult trebuie să jongleze un om ca să supraviețuiască?	Cosmina Croitoru	8
Fedra! Un exercițiu de admirație	Diana Nechit	10
Fiecare mamă este o eroină	Ionica Pașcanu	12
Barul	Ana Bocman	14
FOCUS SILVIU PURCĂRETE. Când fotografia continuă spectacolul	Andreea Oprean	15
Memoria care arde	Maria Constantin	16
Arhitectura relației	Helga Czégényi	18
Cum ar fi fost dacă...	Ioana Soreanu	20

Matei Vișniec în dialog cu Marcel Iureș și Alexandru Dabija

Text: Loreta Popa

Foto: Dragoș Dumitru

O discuție amplă și intensă între Matei Vișniec, Marcel Iureș și Alexandru Dabija despre teatru, limbaj și sensul artei într-o lume în schimbare. Pornind de la experiența teatrului independent și a spațiilor mici precum Teatrul ACT, dialogul a abordat raportul dintre actor și public, diferențele dintre teatru și film, dar și fragilitatea și forța limbii române ca instrument artistic. Interlocutorii au reflectat asupra războiului ca temă recurentă a culturii, asupra responsabilității artistului și asupra nevoii de a păstra viu spiritul de joc, libertate și întâlnire directă dintre oameni. În centrul conversației rămâne ideea teatrului ca act viu, construit din proximitate, convenție și prezență, într-o epocă marcată de incertitudini și transformări profunde.

Matei Vișniec: Mă bucur că am ocazia de a discuta cu Marcel Iureș și Alexandru Dabija, care nu mai au nevoie de prezentare.

Marcel Iureș: Am fost făcut în fel și chip, nesupus, „țacânit”, fără spirit, fără o direcție clară. Am făcut toate nebuniile astea. Asta a fost bine, pentru că am învățat foarte multe lucruri în zona teatrului. Inclusiv, mai târziu, în zona teatrului pentru copii, am descoperit spectacolul social. A fost o bucurie enormă să te văd cum te apropii de cuvinte și de sensurile lor. Superb, superb. Ce spectacol!

Matei Vișniec: A fost o joacă, domnule Marcel Iureș. Mi-am zis că, acum, la pensie, la bătrânețe, să scriu și eu o piesă de-a mea și să văd cum e. Dabija, ești acolo? Ești pregătit? Nu îndrăznesc să-l tutuiesc pe domnul Iureș, pentru că așa este firesc, dar noi suntem din aceeași generație. Mă întorc spre tine ca și cum ți-aș vorbi direct. Tu ești născut în '55, eu în '56, suntem aproape aceeași generație. Eu în poezie, în literatură, tu în teatru. Și am o întrebare pentru tine: sunt atâția ani de când îți iese aproape totul. De la debutul tău, la 21 de ani, până la marile spectacole recunoscute, ai montat lucruri extraordinare înainte de căderea comunismului și ai continuat să explorezi marile texte ale dramaturgiei universale. Ne-ai încântat cu atâtea lucruri, cu atâtea diversitate, cu atâtea surprize, prin forță. Întrebarea mea este: Ai ceva de spus în apărarea ta?

Alexandru Dabija: Cred că am ceva de spus în apărarea mea. În primul rând, e foarte exagerat tot ce spui. Începutul ăsta, în care ne laudăm unii pe alții, e frumos, dar e mai degrabă de vară și de festival. Am ceva de spus în apărarea mea: nu mi-a ieșit totul. Ești mult prea generos, Matei, dar sunt extrem de fericit să mă aflu aici, la Sibiu, un oraș care îmi este foarte apropiat. Lucrurile făcute la Sibiu și în jurul Sibiului mi-au ieșit. În rest, multe au fost și întâmplări, iar multe au rămas de izbeliște. Deci mulțumesc pentru compliment, dar nu sunt toate adevărate.

Matei Vișniec: Aș vrea acum să trecem direct la Don Quijote. Acum vreo zece ani am fost invitat la un colocviu internațional despre roman. Era un colocviu internațional cu oameni importanți. Am scris câteva romane, aveam ceva de spus și la un moment dat, spre sfârșitul colocviului, cineva a propus un joc literar: să ne imaginăm că vin extraterestri pe Pământ și ne spun că, în Univers, există milioane de planete unde se scrie literatură și că vor să facă o istorie a literaturii universale. Ne-au cerut un singur roman de la noi, o singură carte de ficțiune care să spună ceva esențial despre condiția umană, despre drama și contradicțiile

omului pe Pământ. Fiecare a propus câte ceva: Război și pace, Muntele vrăjtit și altele. Fiecare își argumenta alegerea. Eu, și e singurul moment în care mă laud, am spus: Don Quijote de la Mancha.

Marcel Iureș: Eu sunt.

Matei Vișniec: De ce credem noi că această carte și acest personaj captează ceva profund din aventura omului?

Marcel Iureș: Așa e omul. Da, trebuie. Năstrușnic. Nu-i ajunge ce are, vrea mereu mai mult, dar impulsuri. Ceea ce e superb.

Matei Vișniec: În același timp e ceva eroic în el: toate intențiile sunt fabuloase. Eșecurile vin după impulsurile eroice.

Marcel Iureș: Mie mi se pare fabulos ce a scris Cervantes, care era un fel de aventurier, aproape un pirat al lumii lui. Era și șchiop, a fost rănit grav. Cum să ajungi să scrii așa ceva? Cred că totul este anterior lui Cervantes. Setea asta a omului e de pe la Eschil, de pe la Sofocle. E o nebulie. Cum să spun... Homer nu a scris chestia asta? E peste tot. Chiar zilele trecute, am venit de la Alba-Iulia, de la un atelier Byron, un Don Quijote romantic, care s-a scârbit de viața lui și a plecat într-un periplu în bazinul mediteranean și a scris lucruri extraordinare.

Matei Vișniec: De când vă preocupă această apropiere de acest personaj? Care a fost gestația și cât a durat?

Marcel Iureș: Ca om trăitor în modernitate, am citit multe lucruri. Încă din facultate, de mult, m-a interesat zona asta. Mi s-a părut fascinant, pentru că eu am pornit de la țară. Eu sunt sudist. Câmpia îmi părea nesfârșită, trenul dispărea la orizont și oamenii aproape că se pierdeau în peisaj. Și atunci a apărut nevoia de a mă duce să văd pe unde trece trenul, cât e până acolo. E normal. Mi-e frică de vorbe. Mi-a plăcut enorm spectacolul vostru, e un spectacol formidabil, caleidoscopic. Bagi mâna ca-n om așa, când scoți e fum.

Matei Vișniec: Da. Cum a fost în spectacolul vostru fără cai?

Alexandru Dabija: „Fără cai”, da. Țsta este teatrul pe care îl iubesc și pe care îl facem și la Teatrul Act, într-un spațiu mic, intim. Dar întrebarea ta conținea deja răspunsul. Pentru că, într-adevăr, Don Quijote este, fără vorbe mari, o poveste despre condiția umană văzută prin filtrul eșecului. De ce ne gândim la Don Quijote? Dincolo de interpretări intelectuale sau filozofice, există și o apropiere fizică. De ce ni-l imaginăm pe Don Quijote, așa cum îl descrie Cervantes, atât de apropiat de Marcel Iureș? Este fascinant cum imaginile noastre despre personaje ficționale devin stabile: Don Quijote, Hamlet, Făt-Frumos. Toți capătă o corporalitate în imaginarul colectiv. Iar Don Quijote, în esență, este un elogiu al eșecului. Desigur, este și despre fantezie, despre utopie, despre lupta cu morile de vânt, dar fundamentul rămâne acesta: cum transformi eșecul într-o formă de sens. Trăim într-o lume care, pe de o parte, vrea să colonizeze planeta Marte, iar pe de altă parte descoperă că nu a depășit problemele fundamentale de acum mii de ani. Suntem, uneori, la fel de fragili și de contradictorii ca întotdeauna. Iertați-mi vorbele, m-am lăsat dus de val, dar vorbim, până la urmă, despre Don Quijote!

Matei Vișniec: Da. Mai am câteva lucruri de formulat. De data aceasta, domnule Iureș, domnule Dabija, vreau



să vă spun ceva ce simt. Sunt foarte fericit că voi doi v-ați întâlnit și ați lucrat împreună de-a lungul anilor. Sunt, sincer, bucuros că această întâlnire s-a produs, pentru că ați făcut împreună lucruri foarte interesante, curajoase și importante, esențiale pentru sufletul pe care îl avem și, de asemenea, pentru limba română și literatura română. Dacă limba română și literatura română ar putea oferi premii, dacă limba română ar avea voce. cred că v-ar spune următorul lucru: „Vă mulțumesc amândurora pentru felul în care m-ați onorat, pentru cum m-ați vorbit, pentru cum m-ați explorat în profunzime, pentru cum ați readus la suprafață senzuri și straturi ale mele, pentru lecția de limba română pe care ați dat-o.” Pentru cât ați explorat diversitatea mea ca limbă, pentru felul în care m-ați extins, m-ați regionalizat, m-ați făcut vie în multiple forme. Dar, cum limba română nu are voce, rămâne această idee fără formă completă. Întrebarea mea este una deschisă, fără semn de întrebare: limba română, pentru dumneavoastră, cum v-a purtat, mai ales știind că ați lucrat și în alte limbi?

Marcel Iureș: Dacă m-am născut în ea, cum să nu o duc cu mine? E imposibil altfel. Trebuie doar să o respecti. E simplu. E ca respirația. E mama. La un moment dat chiar i-am spus așa, cuiva: „maica mea”, cuvântul acesta ține loc de multe lucruri. E ceva firesc. Ce pot să spun despre ceva în care trăiesc? Mă simt bine în limba română. Există și o limită, dar și un loc de întoarcere. Nu e un refugiu în sensul slab al cuvântului, ci un refugiu al plinătății, al unei lumi care se poate spune în limba aceasta.

Matei Vișniec: Și ați trecut prin limba română, dacă ar fi să spunem așa, academic vorbind. Traducerea însă e mereu

o problemă, dar despre asta am putea vorbi separat. Ați trecut apoi prin limba satului din care veniți, pentru că fiecare sat din România are, de fapt, propria lui limbă, chiar dacă rămâne română. Ați trecut prin registre diferite ale limbii, prin alte limbi culturale, prin alte experiențe lingvistice.

Marcel Iureș: Nu trăim din limbă, ci în limbă. Eu am o mare atenție pentru rostire, pentru cuvântul spus corect, așa că mă deranjează neglijența cu care uneori este folosită limba. Suntem, uneori, consumatori neatenți ai propriei noastre limbi. Dar limba română are o muzicalitate extraordinară. Are voci rare, are coarde vocale speciale. Sunt lucruri de care trebuie să ții cont. Matei Vișniec: Limba română are capacitatea de a simboliza extraordinar. Are asperități, are rezistențe, dar și deschideri. Sunt locuri în limbă în care trebuie să „bați” ca să ajungi mai sus. Răbdarea față de limbă este esențială. Pentru mine, felul în care ați lucrat cu limba română este fascinant. Mă fascinează, sincer. Și îmi place să vă ascult. Eu am redescoperit limba română îndepărtându-mă de ea. Folosind limba română zi de zi la Radio France, unde am lucrat, comparând limba română cu o altă limbă în care am scris, limba franceză, descoperind acolo valențe în sine, am ajuns să privesc altfel această limbă pe care aproape că o abandonam, deși ea e în suflet. N-ai cum să abandonezi ceva ce e în suflet. Și totuși, este o limbă nedisciplinată, frumoasă prin vulcanul ei, prin ambiguitate, făcută pentru poezie, nu pentru contabilitate, ca să zic așa. Se plâng unii francezi că limba franceză e „bună pentru contabilitate”.

Timpul nu înghite cavalerii. Îi rafinează

Text: Oana Dușmănescu

Foto: Sebastian Marcovici



Armurile și coifurile strălucitoare nu lipsesc. Rosinante, calul oricum slab și bătrân, s-a transformat într-un scaun care, deși static și împrumutat dintr-o sufragerie, încă știe să necheze. Alături de el, măgarul scutierului Sancho Panza e un taburet scund, făcând parte și el dintr-un complot al bunătații – așa cum l-a văzut dramaturgul James Fenton pe Don Quijote, pus în scenă de regizorul Alexandru Dabija pentru Teatrul Act din București.

Marcel Iureș nu e cavalerul clasic din opera lui Miguel de Cervantes Saavedra, deși și el se bate cu niște mori de vânt și cu niște balauri nevăzuți, încercând să câștige iubirea inexistentei Dulcineea. Tot mitul cavalerului medieval care își vânează idealul păstrându-și onoarea intactă se transformă, în viziunea lui Dabija, într-o cursă contracronometru cu înaintarea în vârstă, cu uitarea, cu timpul care curge implacabil, ba chiar mai repede în cazul oamenilor care mai au atât de multe lucruri de spus sau de făcut. Nebunia romantică devine aici o formă de împotrivire psihologică în fața bătrâneții fizice și mentale, dar și într-un protest față de degradarea lumii din jur, insuportabilă pentru cel care intră în pielea lui Don Quijote – văzut drept excentric de oamenii dragi și de-a dreptul ridicol și dement de cei neștiutori. În interpretarea lui Marcel Iureș, Don Quijote capătă valențele unui bunic învățat, care a citit toate cărțile din lume, care respinge din răspuneri realitatea nesatisfăcătoare. Delirul lui devine o formă de refugiu melancolic, cald, poetic, desuet – o platoșă a unei nebunii salvatoare, singurul spațiu în care valorile pure (onoarea, curajul, dragostea necondiționată) mai pot supraviețui. La Teatrul Act, Don Quijote al lui Iureș dă vîbe-ul fragilității fizice studiate, calculându-și fiecare gest în încercarea de a transmite că lupta nu se dă cu primejdiile de afară și cu timpul care-și urmează propria nebunie. Este portretul unui om conștient,

la granița dintre vis și luciditate, care știe că trupul îl trădează, așa că își mută toată forța în interior, în privire și în cuvânt.

Relația dintre Quijote și Sancho Panza (Dan Rădulescu) seamănă mult cu cea dintre un pacient și îngrijitorul său fidel, la marginea unei prietenii dezechilibrate între tinerețe și senectute și la răscrucea dintre un haz nebun și o disperare subtilă.

Sancho nu este aici doar servitorul ignorant și lacom care fuge după profit și nici simplul martor care nu are voie să se amestece în faptele de vitejie ale stăpânului său. Scutierul citește cât se poate de limpede semnele excentricității și a desprinderii de realitate pe care le dă Don Quijote, dar intră în jocul stăpânului dintr-o imensă compasiune, înțelegere și umanitate. Dinamica dintre personajele lui Marcel Iureș și Dan Rădulescu este cea dintre omul tulburat și singurul om care îi acceptă și-i potențează fanteziile pentru a-i păstra demnitatea. Pe scenă, obiectele de decor sunt puține (scaunul-cal, taburetul-măgarus) și nu există mori de vânt mecanice sau peisaje aride din La Mancha. Pentru că atunci când lumea materială e puțină și restrânsă, în mintea spectatorului se activează cea mai frumoasă abilitate pe care o deține personajul lui Cervantes și al lui Fenton: imaginația. Și o parte din costumul lui Don Quijote (plastronul, coiful lucios) se preschimbă la un moment dat în decor, păzindu-și și ele stăpânul din proximitate, ca dimensiunile unei alte identități: cea de erou curajos, care perpetuează un mit ca o extensie a corpului celui ce le poartă în bătăliile iluzorii.

Costumele semnate de Maria Miu sunt însă foarte elaborate, pentru că personajele celorlalți patru actori ce întregesc distribuția (Oana Predescu, Ruxandra Maniu, Iosif Paștina, Ionuț Moldoveanu) se multiplică amețitor, parcă la nesfârșit, în țărâncuțe, ciobani, învățați, preoți

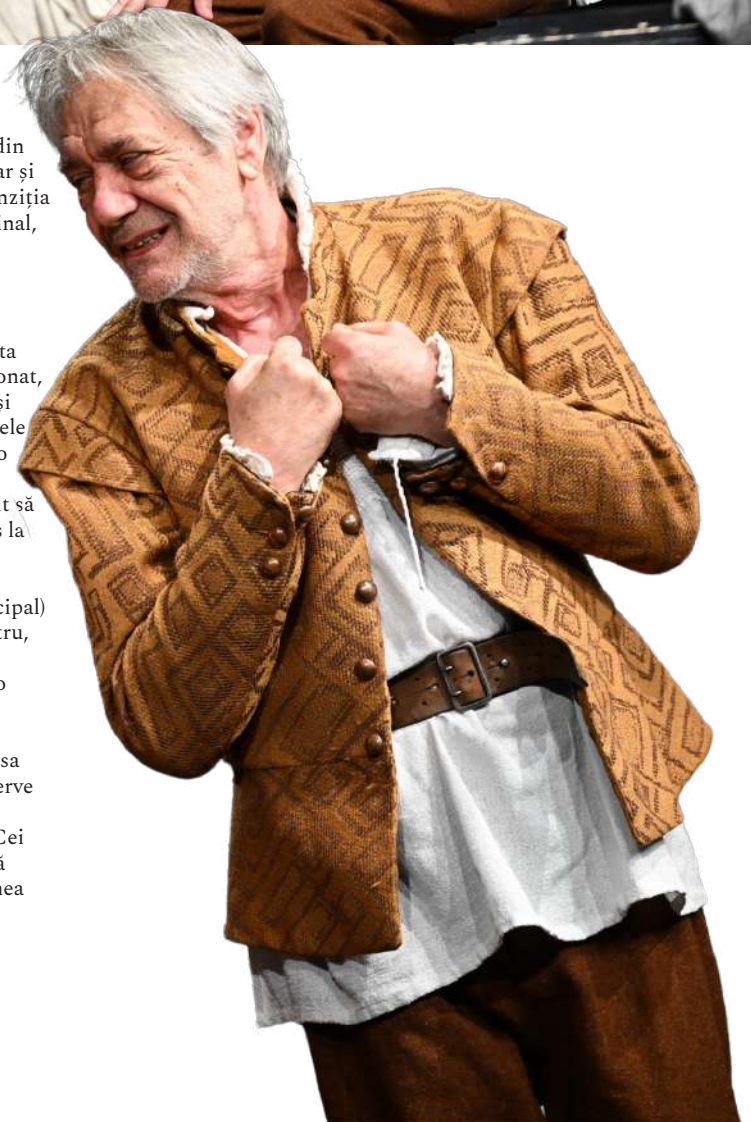


– o adevărată paradă de caractere „îmbrăcate” cum se cuvine sub aspect estetic, dar și interior. Cu toții trec din personaj în personaj cu unelte comice molipsitoare, dar și cu o profundă umanitate, pentru a face mai ușoară tranziția bătrânului excentric spre eroul Don Quijote și, către final, în mod tragic, de-acolo înapoi.

În cazul lui Don Quijote, veșmintele de sub armură par adunate din sipetul cu amintiri al unui aristocrat scăpătat. Sunt straturi de haine care îi subliniază silueta prelungă, făcându-l să pară și mai fragil, puțin dezordonat, puțin lunatic, puțin nepăsător în privința aparențelor și convențiilor sociale. Dacă Don Quijote poartă rămășițele unei demnități pe cale de a apune, costumele lui Sancho Panza au nuanțe maronii, semn al teluricului, al pragmatismului, al ancorei vii care e scutierul, obișnuit să care greul în locul stăpânului său, la propriu și mai ales la figurat.

Obiectele din scenă (cărțile, lancea, sabia eroului principal) prind viață prin forța cuvântului. Este un teatru în teatru, căci Don Quijote dobândește superputerile actorului suprem, cel care crede atât de neclintit în iluzie încât o transformă în realitate pentru publicul din fața sa.

Don Quijote reprezintă, de data aceasta, prilejul de a lăsa comedia să se manifeste nestingherită, dar și să-și rezerve dreptul de a transmite amar că uneori imaginația și mărinimia privesc de sus moartea și o țin la distanță. Cei doi protagoniști, cu legătura lor înduioșătoare, spun că prietenia, devotamentul și scânteia de nebunie fac lumea mai puțin plictisitoare, adică imposibil de uitat.



Slugă la doi stăpâni: cât de mult trebuie să jongleze un om ca să supraviețuiască?

Text: Cosmina Croitoru

Foto: Andrei Văleanu



La prima vedere, *Slugă la doi stăpâni*, de Carlo Goldoni, pare genul de comedie pe care o recunoști înainte să înceapă: costume colorate, măști, divertisment, încurcături, logodne aranjate, scrisori pierdute, servitori mai isteți decât stăpânii lor. Spectacolul prezentat de Institute of the Arts Barcelona, în regia lui Cristian Izzo, își asumă convenția încă de la început, prin Pulcinella, aflat în rolul celui care spune povestea. Deși acțiunea se petrece în Veneția, scenografia Valentinei Ricci creează un spațiu de joc prin practicabile, lăzi, perdele ample și obiecte care se transformă în ascunzători, mese sau case.

Costumele inspirate din commedia dell'arte fixează vizual lumea spectacolului, fiecare personaj având o amprentă imediat recognoscibilă: roșu, negru, auriu, corsete, gulere albe, ciorapi albi, pantofi negri, pălării, fuste ample, croieli exagerate, fețe albe. Pantalone, transformat aici într-o mamă autoritară, cocoșată, îmbrăcată în roșu și negru, domină printr-un amestec de ridicol și putere. Fetele, prin costumele lor în nuanțe deschise, par prinse într-o lume decorativă care le cere să fie frumoase, ascultătoare și negociabile. În opoziție, Truffaldino are mobilitatea celui care nu-și permite luxul stabilității, este omul nevoit să se strecoare cum poate printre nedreptățile din jur. Truffaldino este un servitor isteț și oportunist, care intră în slujba a doi stăpâni fără ca unul să știe de celălalt. Unul dintre acești stăpâni este Beatrice, deghizată în Federigo, venită să-l caute pe Florindo Aretusi, iubitul ei, acuzat că i-a ucis fratele. În jurul lor se învârt promisiuni de căsătorie, interese financiare, minciuni, confuzii și încercări disperate de a păstra aparențele.

Privit printr-o sensibilitate contemporană, Truffaldino devine omul cu două joburi, angajatul care aleargă între cerințe imposibile, muncitorul care trebuie să zâmbescă și când este umilit. Pentru a supraviețui, el minte, improvizează, se ascunde, schimbă identități și încearcă să-și negocieze tarifele, deși acestea rămân oricum insuficiente.

Păstrând această deschidere spre prezent, echipa de producție reușește să folosească mecanismele comice pentru a ilustra precaritatea sistemului și abuzurile ascunse în spatele măștilor sociale. Realitatea lui Truffaldino îl obligă să accepte aproape orice: angajatorii îl ceartă, îl folosesc și îl tratează ca pe un bun propriu, aflat acolo doar pentru a le satisface nevoile.

Actorii sar coarda, jonglează cu farfurii, fac acrobații, dansează, se urmăresc și se adună în poziții de grup ca într-un număr de circ. Jocul lor are o energie contagioasă și o disponibilitate aproape copilărească pentru risc. Scena mesei este momentul în care Truffaldino trebuie să servească în același timp doi stăpâni și să-și coordoneze minciunile, iar fiecare farfurie devine o probă de echilibru.

Spectacolul folosește coduri ale teatrului stradal: Truffaldino glumește cu sala, sparge convenția teatrală clasică și transformă spectatorii în complici. Publicul îl încurajează, îl aplaudă, iar sala capătă energia unei piețe. Râsul devine colectiv, iar actorii par să-și testeze limitele în direct, sub ochii spectatorilor.

Clarice este încorsetată de regulile familiei și captivă într-o căsătorie aranjată cu Federigo, pe care îl respinge. Ea îl iubește pe Silvio și trăiește drama unei femei care nu are control asupra propriei vieți. Replica „Cum pot



să mă gândesc la fericire într-o lume plină de durere?”
rupe pentru câteva secunde ritmul comic și lasă să se vadă neliniștea personajului.

Mamele celor doi tineri, Pantalone și mama lui Silvio, se află într-o competiție pentru siguranță, bani și statut. Copiii lor devin investiții, iar căsătoria se transformă într-o tranzacție din care fiecare dintre cele două mame vrea să obțină cât mai multe avantaje, să-și „aranjeze” cât mai bine propriul copil

Faptul că Beatrice se simte mai în siguranță călătorind sub identitate masculină, pentru a fi ascultată și tratată de la egal la egal, pune problema genului încă de la începutul spectacolului. Sala reacționează puternic la replica „all you women are hysterics”, huiduind nu atât actorul, cât ideea misogină rostită pe scenă. Spectacolul atinge direct sexismul din societate și prin monologul surorii lui Clarice, care încearcă să o încurajeze să nu accepte umilințele unui bărbat și să caute pe cineva care i-ar respecta drepturile. Replica „To eat or not to eat”, rostită de Truffaldino în timp ce scoate un craniu de om dintr-un cufăr, este o trimitere parodică la Shakespeare și o întoarcere comică spre o nevoie elementară: foamea. Pentru el, întrebarea nu este dacă să fie sau să nu fie, ci dacă va reuși să mănânce.

La final, *Slugă la doi stăpâni* rămâne o comedie despre inegalități sociale care persistă și astăzi, despre foame, bani, dragoste, și dreptul de a nu fi tratat ca obiect. Este și un spectacol despre cum poți face haz de necaz atunci când necazul nu se mai termină. Transformarea umilinței în spectacol, printr-un amestec de mască, costume, comic de situație și comic de limbaj, a făcut o sală întreagă să iasă cu zâmbetul pe buze, dar și cu imaginea limpede a abuzurilor ascunse sub farsă.



Fedra! Un exercițiu de admirație

Text: Diana Nechit

Foto: Andrei Văleanu



Prezentat la Festivalul de la Avignon, în 2019, spectacolul *Fedra!* a fost perceput ca una dintre acele forme aparent modeste care redau teatrului forța lui esențială: o prezentă, o voce, o idee, un text. Într-un festival dominat de abundență, de producții ample și de o ofertă copleșitoare, François Grémaud propune un dispozitiv scenic redus la strictul necesar: o masă, o cortină, un actor, o carte. Din această simplitate se naște o formulă de o mare eficiență teatrală, în care conferința devine spectacol, iar explicația devine joc.

Proiectul își are originea într-o propunere a Théâtre Vidy-Lausanne, care i-a cerut lui François Grémaud să imagineze un demers pornind de la un text clasic aflat în programa liceală, într-o formă contemporană și vie. Alegerea *Fedrei* lui Racine deschide astfel un spațiu de întâlnire între pedagogie și performativitate. Semnul exclamării din titlu, numit în secolul al XVII-lea „punct de admirație”, indică încă de la început natura acestui gest scenic: nu o simplă lecție despre tragedie, ci o formă de admirație activă, ludică și inteligentă față de textul racinian.

Romain Daroles apare ca actor, orator și conferențiar, într-o formulă care transformă expunerea într-un obiect teatral de sine stătător. El trasează un scurt „panorama mitologic și genealogic”, necesar pentru intrarea în universul tragediei, apoi desface firele textului, îi urmărește nodurile dramatice și îi luminează mecanismele. Spectacolul nu montează literal piesa lui Racine, ci o face accesibilă printr-un act de transmitere scenică. Cartea devine singurul accesoriu, iar actorul trece din poziția de comentator în aceea de interpret al scenelor esențiale. Farmecul acestei construcții stă în felul în care inteligența critică și fantezia comică funcționează

împreună. *Fedra!* vorbește despre limbajul tragediei, despre alexandrin, despre pasiunea interzisă, despre mitologie, iubire și putere, folosind referințe neașteptate, clin d'œil-uri culturale și o adresare directă către spectator. De aici se naște ceea ce Marie Baudet numește noblețea divertismentului: un teatru savant, didactic, umil și generos, capabil să transforme explicația într-o bucurie a jocului. Prezentul conferinței se deschide către lumea veche a mitului, iar întâlnirea dintre cele două planuri activează energia teatrului: plăcerea de a înțelege, de a asculta și de a vedea cum un text clasic continuă să producă emoție.

Spectacolul *Fedra!* de François Grémaud ia forma unei false conferințe și transformă comentariul asupra tragediei lui Racine într-un act teatral în sine. Miza esențială este readucerea textului clasic în prezent prin corpul actorului, prin umor, prin inteligență scenică și prin plăcerea de a face vizibilă arhitectura unei capodopere.

Referentul central rămâne *Fedra* de Racine, tragedie a pasiunii vinovate, a filiației tensionate, a dorinței imposibile și a mecanismului fatal. Grémaud pornește de la această construcție de o precizie aproape matematică, privită ca un „bijou d'horlogerie” și o deschide în fața spectatorului printr-un discurs ludic, pedagogic și poetic. Tragedia devine o materie vie, o partitură care poate fi spusă, explicată, jucată și reactivată fără a-și pierde densitatea.

Romain Daroles, interpretul acestei conferințe performative, construiește de la început o relație directă cu sala. El intră în text prin jocuri de cuvinte, prin asocieri aparent naive, printr-o *captatio benevolentiae* care apropie publicul de Racine fără solemnitate. Numele personajelor, contextul mitologic, noțiunile de catharsis,



unitate de timp, loc și acțiune, mecanica alexandrinului, toate devin elemente ale unui parcurs scenic accesibil și riguros. Spectatorul este invitat să înțeleagă tragedia din interiorul teatrului, prin teatru. Accesul la tragedia lui Racine se face printr-o aparentă candoare a jocurilor de limbaj: „Mă numesc Romain”, spune el, deși piesa nu se petrece la Roma, ci în Grecia antică. Această glisare comică între semnificativ și sens funcționează ca o formă de *captatio benevolentiae*, menită să destindă raportul publicului cu textul clasic și să pregătească intrarea într-un univers mai subtil, în care erudiția și umorul se sprijină reciproc.

Jocurile de cuvinte devin astfel o metodă de apropiere de Racine. Numele personajului secundar Panope, explicat ca „aceea care aduce tot felul de ajutoare”, declanșează o reverie comică în jurul cuvântului „panosse”, cârpa de șters podeaua, sugerând că personajul ar putea face curățenie între două scene. De aici, actorul trece spre „panoplia” figurilor din *Fedra* și spre necesitatea unei „panorame” mitologice, indispensabile pentru înțelegerea genealogiei, a raporturilor de filiație și a tensiunilor care susțin tragedia. Jocul verbal nu diluează textul, ci îl fixează în memoria spectatorului, îl „în rădăcinează” într-o experiență comună.

Forța spectacolului stă în felul în care discursul critic se convertește în joc actoricesc. Daroles traversează cele cinci acte ale tragediei, le comentează și le locuiește. Fiecare personaj primește o gramatică proprie: un gest, o postură, un accent, un obiect, o energie recognoscibilă. În această logică apropiată de tipologiile din *commedia dell'arte*, Enona devine o figură maternă cu accent sudic, Tezeu apare ca un războinic întors din infern, Hipolit capătă fragilitatea unui tânăr neliniștit, Teramen se conturează prin respirație și precipitare, Fedra se impune ca regină rătăcită, traversată de febra dorinței și de chemarea morții.

Această schematizare scenică face vizibile tensiunile tragediei. Aricia își păstrează complexitatea, Enona își dezvăluie ambivalența, Hipolit apare ca fiu neînțeleș al unui tată copleșitor, Fedra rămâne spațiul cel mai incandescent al nespusului. Actorul trece cu finețe de la comic la patetic și de la comentariu la incantație tragică. Versul racinian sună limpede, muzical, uneori ironic, alteori tulburător. Corpul, privirea, ritmul și respirația devin instrumente prin care textul se vede, se aude și se imaginează.

Fedra! propune o formă rară de pedagogie scenică: o lecție despre clasicism care reactivează textul și îi păstrează misterul. Spectacolul explică tragedia, îi desface mecanismul, îi arată resorturile și îi conservă forța de fascinație. Dintr-o conferință imaginară se naște o bucurie a transmiterii. Publicul traversează împreună cu actorul povestea, regulile, mitologia, versurile, pasiunile și catastrofa, participând la o mică formă de catharsis comică. Discursul despre Fedra lui Racine îmbină poezia, comicul și dimensiunea didactică. Sunt reamintite episoadele mitologice necesare înțelegerii textului, sunt explicate noțiuni precum catharsisul și regula celor trei unități, este invocată muzicalitatea alexandrinului francez din secolul al XVII-lea. Ironia rămâne blândă și complice. Oratorul nu râde de public, ci râde împreună cu el, pornind de la reperele culturale contemporane și de la distanța pe care spectatorul de azi o poate simți față de tragedia clasică. Apoi, cu o bucurie aproape copilărească și cu o admirație vizibilă față de text, el derulează firul celor cinci acte, reluând la începutul fiecăruia legătura cu prezentul și cu sala.

Prin inteligența adaptării și prin virtuozitatea interpretării, *Fedra!* devine mai mult decât un comentariu asupra lui Racine. Devine o celebrare a teatrului ca artă a prezenței, a memoriei textuale și a jocului. O conferință imaginară se transformă într-un spectacol viu, exact și exuberant, capabil să redea unei tragedii clasice energia ei scenică.

Fiecare mamă este o eroină

Text: Ionica Pașcanu

Foto: Mihail Nistor



Emoția copleșitoare cu care o spectatoare a spus aceste cuvinte (în partea de dialog între artiștii implicați și public, ce urmează după fiecare spectacol lectură, secvență moderată de regizorul Bobi Pricop) a fost cea mai adecvată concluzie a ceea ce și-au propus Sascha Marianna Salzmann, autoarea piesei *În om, totul trebuie să fie minunat*, și regizoarea spectacolului, Petra Rațiu.

Textul are o tematică deosebit de sensibilă și atinge probleme universale precum relația mamă-fiică sau puterea de a-ți reconstrui existența din ipostaza de emigrant. O altă spectatoare relatează cât de profund s-a conectat cu problematica pusă în discuție deoarece, chiar dacă a reușit să își clădească o carieră profesională bogată și să aibă viața pe care și-a dorit-o, după ce a plecat într-o altă țară, nostalgia față de geografia spirituală a locului natal este omniprezentă. Acesta este unul dintre cele mai acute paradoxuri pe care le trăiește lumea modernă – globalizarea ne-a transformat sau unit într-un „sat universal”, dar sentimentul apartenenței nu poate fi duplicat cu aceeași ușurință.

Emóke Boldizsár, Johanna Adam, Fatma Mohamed, Vivianne Havrilla, Ada Bicfalvi, Cătălin Neghină, David Cristian sunt actorii care au dat viață textului, iar formularea nu e întâmplătoare, deoarece spectacolele din această secțiune a FITS au încetat de mult să fie simple lecturi. Sunt adăugate secvențe dinamice, precum dansul sau diverse mișcări care dublează replicile, actorii sunt poziționați în diferite laturi ale sălii pentru a capta și disemina altfel energia, sau există un fundal sonor ce punctează replicile sau adaugă încă un nivel de semnificație.

Subiectul piesei este complex și surprinde cum mai multe generații dintr-o familie ucraineană încearcă să se reconecteze și să depășească probleme familiale

dificile. Lena (Emóke Boldizsár) își sărbătorește ziua de naștere, împlinește o jumătate de secol, o vârstă pe care, dacă o numești astfel, conține deja o serie de conflicte interioare, de redimensionări mentale și psihologice și dorește să-și întâlnească cea mai bună prietenă, pe Tatiana. Legătura sufletească dintre cele două este atât de reală încât fiica Lenei, Edi, nu-și poate reprima gelozia, generând un alt tip de conflict. Edi luptă pentru a-și găsi propria identitate, propriul drum și alege calea revoltei, fie prin gesturi aparent minore, ca o culoare inedită a părului, fie prin alegerea unei profesii neașteptate, de jurnalistă. O relație conflictuală este și între Tatiana și fiica ei, Nina, căreia nu vrea să-i mărturisească boala gravă de care suferă. Neînțelegerile traversează viețile tuturor, iar construcția piesei, prin tablouri aparent fragmentate, disparate, marchează acest adevăr. Un personaj se confesează altuia, creând un puzzle al destăinuirilor ca un labirint de amintiri. De altfel, aceasta ar putea fi o metaforă ce surprinde esența operei, dar o și explică totodată: suntem prinși într-un labirint al senzațiilor și rememorărilor care nu ne permit să înțelegem sau să primim viitorul. Minotaurul ascuns în labirintul construit de mintea noastră nu poate fi ucis, pentru că reprezintă însăși personalitatea pe care ne-a construit-o propriul trecut și prezent și de aceea nu avem altă cale decât să rătăcim în speranța întâlnirii cu un prieten prin intermediul căruia să ne simțim mai puțin singuri.

Daniel, tatăl lui Edi, îi povestește acesteia cum mama ei s-a simțit neputincioasă atunci când i s-a îmbolnăvit și a decis să emigreze în Germania, unde putea fi salvată. Sacrificiul este enorm, înseamnă pierderea rădăcinilor, cu atât mai mult cu cât ceilalți nu o pot urma, ca urmare a unui adevăr dintre cele mai simple: nu poți duce cu tine și mormintele celor dragi. Textul explorează cu luciditate, dar și mult umor, relațiile interumane marcate de condiționările sociale și istorice. Se insinuează că boala Tatiane ar fi consecința dezastrului nuclear de



la Cernobil și se subliniază revolta și frustrarea celor care au trăit acel moment și conștientizează că au fost mințiți, manipulați, sau că lumea a uitat. Boala și vulnerabilitatea sunt coordonatele între care suntem obligați să căutăm un strop de fericire, de iubire și rămâne la limita dintre tragic și comic faptul că a fi îndrăgostită de un cecen poate fi mai grav decât dacă iubitul este „șeful însurat care lucrează din străinătate”. Prin urmare, relațiile istorice și conflictele politice se insinuează în viețile noastre mai perfid decât obstacolele morale sau de altă natură, iar această realitate face ca a fi străin într-o țară străină să aibă implicații ireversibile.

Textul conține și un plan oniric, al irealului care determină, inevitabil, realul, așa cum arată visul personajului despre un șir nesfârșit de mame care devin fiice, așezate astfel încât să nu se poată vedea față în față, ci doar atinge pe umăr. Imaginea este deosebit de poetică și dezvăluie că nu avem voie să ne uităm înapoi, pentru că ratăm prezentul și viitorul, adică întreaga viață. Chipul lui Ianus, zeul capabil să stăpânească antinomia trecut-prezent se prefigurează ca divinitate tutelară în piesă, dar oamenilor le este anulat dreptul de a le stăpâni în egală măsură, pentru că nu e voie, de fapt, să înțelegem că trecutul se repetă și că viitorul este tot o iluzie, prin posibilitățile pe care pe promite.

Titlul, *În om, totul trebuie să fie minunat*, este o trimitere subtilă către Anton Pavlovici Cehov, așa cum afirma și una dintre spectatoare. Cehov îi scria fratelui său „La om, totul trebuie să fie frumos: și chipul, și îmbrăcămintea, și sufletul, și gândurile”, iar îndemnul rămâne un deziderat definitiv pentru evoluția umanității care ar rămâne, altfel, prinsă în mrejele instinctelor. Dacă eroinele Saschei Marianna Salzmann sunt o altă ipostază a celor „trei surori” care au reușit să plece, chiar dacă nu la Moscova, dar au dovedit că nici aceasta nu este adevărata soluție de a depăși limitările impuse de viață, este o întrebare la care trebuie să răspundă fiecare, din ipostaza sa de spectator.





Există spații scenice care nu au nevoie să fie explicate, pentru că publicul le recunoaște instinctiv. *Barul* este unul dintre ele, un spațiu de refugiu, o heterotopie care contestă normele sociale acceptate, unde au loc confesiuni seducătoare și deopotrivă pline de o vulgaritate apăsătoare. În spectacolul *Barul* al AST National Academy of Theatre Arts în Krakow, în regia Annei Radwan, acest spațiu devine mai mult decât un decor imaginar, un loc în care oamenii cântă pentru că realitatea este prea apăsătoare pentru a fi rostită.

Construit pe baza cântecelor lui Bertolt Brecht și Kurt Weill, spectacolul se conturează ca un cabaret al vulnerabilității. Fiecare moment muzical deschide câte o ușă către o existență marginalizată - personaje carismatice, autoironice, totuși fragile și obosite, care își poartă singurătatea printr-un melanj de teatralitate și sinceritate viscerală. Deși structura este una de colaj muzical, fiecare interpretare capătă consistența unei mici narațiuni. Astfel, publicul întâlnește o suită de destine condensate, prinse pentru câteva minute în lumina reflectorului.

Forța spectacolului vine în primul rând din energia performerilor. Tinerii Julia Kazana, Zuzanna Piotrowska, Aleksandra Platek, Weronika Stankiewicz, Filip Owczarek, Filip Prokopowicz și Jan Wróbel creează senzația unei trupe care nu se limitează la interpretarea unui material muzical, asumându-și întreaga prezență scenică. Vocile lor au precizie și vitalitate, iar trecerile de la umor la melancolie se produc firesc. În spatele cinismului se simte

vulnerabilitatea, iar în spatele comicului se ascunde adesea o formă de disperare. În acest tip de spectacol, riscul este ca forma de cabaret să rămână la nivelul unui exercițiu stilistic. Aici, însă, muzicalitatea este susținută de o atenție sporită asupra personajului și contextului dramatic.

În ceea ce privește cântecele lui Brecht, acestea incomodează și provoacă, demontând iluzii printr-un imaginar marin și decadent, populat de baruri, sirene, vapoare, marinari, prostituate, erotism și utopii. În *Barul*, muzica lui Weill susține brutalitatea universului lui Brecht, adăugând o nuanță proprie, hipnotică. Din această contradicție se naște intensitatea piesei, iar spectatorii sunt atrași de farmecul muzicii, rămânând permanent confrunțați cu grotescul pe care îl dezvăluie. Totodată, muzica live, pianul lui Piotr Laska, contrabasul lui Krzysztof Augustyn și tobele lui Tomasz Kamiński creează o relație imediată cu scena, pulsând în funcție de intensitatea interpretării. Mai mult, costumele, mișcarea corpurilor și light design-ul contribuie la conturarea unui univers în care oamenii sunt prinși între dorința de a se salva și plăcerea de a se expune.

În final, *Barul* lasă în urmă imaginea unei lumi care se clatină, cântă și continuă să existe în mijlocul propriilor contradicții. Spectacolul propune o întrebare despre rolul artei într-un timp al deziluziei. Prin vocile tinere ale actorilor, prin energia muzicii live și prin atmosfera ludică și apăsătoare, montarea transformă scena într-un spațiu al lucidității.

FOCUS SILVIU PURCĂRETE. Când fotografia continuă spectacolul

Text: Andreea Oprean

Foto: Mihail Nistor



În programul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, ediția cu numărul 33, expoziția „Focus Silviu Purcărete” oferă publicului ocazia de a privi teatrul dintr-o perspectivă diferită: aceea a fotografului care transformă clipa trecătoare în memorie vizuală. Semnată de Sebastian Marcovici, expoziția reunește imagini realizate de-a lungul anilor în jurul creațiilor unuia dintre cei mai importanți regizori români contemporani și construiește un portret indirect al universului său artistic.

Fotografiile expuse nu funcționează ca simple înregistrări ale unor spectacole, ci surprind atmosfera, energia și tensiunea momentelor de pe scenă, conturând o formă artistică născută din dialogul cu o altă artă. Prin alegerea cadrului, a luminii și a punctului de tensiune vizuală, Marcovici depășește funcția documentară a fotografiei de spectacol, reinterpretând universul scenic și convertindu-l în imagini cu identitate artistică proprie.

Parcurgând expoziția, vizitatorul descoperă o lume dominată de contraste puternice: monumental și intim, lumină și umbră, mișcare și imobilitate. Aceste contraste structurează nu doar estetica spectacolelor lui Purcărete, remarcabile prin forța lor vizual-plastică, ci și lectura fotografică propusă de Marcovici. În multe dintre imagini, personajele par suspendate într-un timp propriu, iar spațiul scenic capătă dimensiuni aproape picturale, apropiindu-se de estetica tabloului viu.

Expoziția impresionează și prin relația profundă dintre autor și subiect. Nu este vorba despre privirea distantă

a unui observator, ci despre perspectiva unui artist care a însoțit de-a lungul anilor evoluția unui univers teatral și care îi cunoaște limba din interior. Această familiaritate se traduce într-o atenție aparte pentru detalii și într-o capacitate de a surprinde acele momente în care expresia actorului, lumina și compoziția scenică converg într-o imagine memorabilă.

Mai mult decât o retrospectivă fotografică, „Focus Silviu Purcărete” devine o reflecție asupra modului în care imaginea contribuie la transmiterea patrimoniului cultural. Teatrul este, prin natura sa, o artă efemeră, dependentă de întâlnirea irepetabilă dintre actori și public. Odată încheiată reprezentația, experiența supraviețuiește doar în memoria celor care au fost martori la ea. Fotografia intervine tocmai în acest punct fragil, păstrând urmele unui act artistic destinat dispariției și oferindu-i o nouă formă de existență. În același timp, imaginile funcționează ca o punte între trecut și prezent. Pentru spectatorii care au văzut spectacolele lui Purcărete, ele reactivează amintiri și emoții; pentru cei care nu au avut această experiență, reprezintă o cale de acces către un univers artistic definitoriu pentru teatrul contemporan românesc. Astfel, expoziția nu doar documentează o operă scenică, ci contribuie la perpetuarea ei în conștiința publicului. Prin „Focus Silviu Purcărete”, Sebastian Marcovici demonstrează că fotografia de teatru poate deveni mai mult decât un instrument de arhivare. Ea se afirmă ca un act de interpretare artistică, capabil să ofere o nouă viață imaginilor scenice și să prelungească impactul lor dincolo de durata spectacolului.

Memoria care arde

Text: Maria Constantin

Foto: Andrei Văleanu



Spectacolul montat la Teatrul de Stat Constanța după textul lui Wajdi Mouawad se așază în acea zonă rară a teatrului în care povestea personală, trauma istorică și destinul familial ajung să se reflecte una în alta până la confuzie. Alexandru Măzgăreanu construiește o lume scenică densă, traversată de memorie, tăceri și revelații dureroase, în care fiecare personaj pare să poarte în sine nu doar propria biografie, ci și o rană mai veche, transmisă, moștenită, împărtășită. Este un spectacol despre origini și despre ceea ce rămâne nespus în familii, despre felul în care trecutul se depune în corp, în voce și în alegeri, devenind aproape imposibil de separat de prezent.

Montarea se sprijină pe o structură dramatică amplă, dar Alexandru Măzgăreanu nu o tratează ca pe o simplă desfășurare de evenimente, ci ca pe o acumulare de sensuri. Regia lui urmărește cu atenție liniile de tensiune dintre personaje și construiește gradual o atmosferă de așteptare, neliniște și durere reținută. Spectacolul nu își dezvăluie miza imediat, ci preferă să lase publicul să intre încet într-un univers marcat de fragilitate și de întrebări fără răspuns simplu. Tocmai de aceea, efectul lui este unul puternic: nu apasă, ci pătrunde.

Scenografia Andreei Săndulescu susține foarte bine această lume a memoriei fracturate. Decorul nu funcționează doar ca spațiu de joc, ci ca un teritoriu al urmelor, al trecerii și al vulnerabilității. În astfel de montări, decorul are adesea riscul de a deveni

ilustrativ, însă aici el capătă o funcție dramaturgică reală: ordonează spațiul fără să-l închidă, creează distanțe, deschide perspective și lasă loc unei tensiuni vizuale care completează textul. Costumele Alexandrei Boerescu adaugă, la rândul lor, o notă de claritate și coerență, fără să rupă spectacolul de substanța lui emoțională. Ele contribuie la diferențierea personajelor și la fixarea lor într-o lume în care identitatea nu este niciodată complet stabilă.

Lumina semnată de Daniel Klinger joacă un rol esențial în definirea atmosferei. Nu este doar un instrument de vizibilitate, ci un mod de a modela starea. Schimbările de lumină, zonele de umbră și accentuările discrete contribuie la acea impresie de traversare prin straturi succesive de memorie și revelație. Într-un spectacol construit pe adâncirea progresivă a sensului, lumina devine aproape un personaj în sine: uneori îngăduitoare, alteori tăioasă, uneori protectoare, alteori expunând fără milă. Muzica originală compusă de Alexandru Suciuc completează această arhitectură afectivă printr-o prezență sonoră care nu invadează, ci însoțește, nu impune, ci amplifică.

În centrul spectacolului stă, desigur, figura lui Nawal, prezentă în mai multe ipostaze, ceea ce conferă montării o dimensiune de mare complexitate. Ecaterina Lupu, Mirela Pană și Nina Udrescu construiesc, prin nuanțe diferite, un personaj multiplicat, împărțit între vârste, stări și momente decisive ale existenței. Această împărțire nu fragmentează rolul, ci îl adâncește, pentru



că permite ca Nawal să apară nu ca o identitate unitară și simplificată, ci ca o conștiință traversată de timp, suferință și luciditate. Fiecare dintre cele trei interprete adaugă ceva distinct: fragilitate, forță, devastare, calm tulburat, demnitate sau sfâșiere interioară.

Alături de ele, distribuția masculin-feminină susține foarte bine tensiunea centrală a spectacolului. Cătălin Bucur, în rolurile Wahab / Nihad, are o prezență care aduce densitate și ambiguitate, iar această dublare îi oferă posibilitatea de a nuanța raporturile dintre identitate și destin. Cristiana Luca, în rolurile Jeanne / Sawda, se mișcă între luciditate și participare emoțională, oferind spectacolului o energie care îi menține echilibrul. Andrei Bibire, în rolul lui Simon, contribuie cu o prezență bine așezată, necesară în economia afectivă a montării.

Ce impresionează în acest spectacol este modul în care actorii reușesc să evite retorica excesivă. Într-un text care ar putea foarte ușor să cadă în solemnitate, jocul actoricesc caută adevărul emoției și al relației. Personajele nu sunt tratate ca purtătoare de idei, ci ca ființe vulnerabile, marcate de experiențe care le depășesc. Aici se află, poate, una dintre cele mai importante calități ale montării: își asumă dimensiunea tragică a textului fără să o transforme în monument. Durerea rămâne vie, dar nu este împietrită; ea circulă, se modifică, se transmite.

Structura spectacolului favorizează o ascultare atentă. Nu este un teatru care se grăbește să ofere rezolvări, ci unul care lasă conflictul să se matureze în fața privitorului.

Temele identității, ale vinovăției, ale apartenenței și ale memoriei familiale sunt tratate cu rigoare și delicatețe. Spectacolul sugerează că adevărul despre sine nu se află niciodată la suprafață, ci se construiește dintr-o sumă de rupturi, confuzii și recunoașteri târzii. În acest sens, montarea devine și o meditație despre felul în care oamenii se caută unii pe alții fără să știe întotdeauna ce anume caută de fapt.

Forța producției stă și în echilibrul dintre toate componentele sale. Regia, scenografia, costumele, lumina, muzica și actoria nu concurează între ele, ci lucrează pentru aceeași idee de spectacol: aceea a unei memorii dureroase, dar necesare. Această coerență dă montării o gravitate specială și o face să funcționeze nu doar ca poveste, ci ca experiență de conștientizare. Publicul nu urmărește doar destinul personajelor, ci este invitat să reflecteze la propria relație cu trecutul, cu familia, cu pierderea și cu ceea ce rămâne după ce cuvintele s-au epuizat.

Spectacolul de la Teatrul de Stat Constanța se impune ca o montare matură, atent construită și continuă convingătoare. Alexandru Măzgăreanu propune o montare lucidă a textului, iar echipa artistică îi răspunde cu intensitate. Este un spectacol care nu caută să impresioneze prin exces, ci prin adevăr scenic, prin forța unor prezențe care dau greutate textului și printr-o atmosferă în care memoria devine materie teatrală. Rămâne, după el, senzația unei povești care nu se încheie odată cu căderea cortinei, ci continua să lucreze în interiorul celui care a privit-o.

Arhitectura relației

Text: Helga Czégényi

Foto: Andrei Văleanu



În cadrul programului de spectacole stradale, producția *Spațiu Vital*, în regia Ana Pinter, a propus publicului o experiență aparte, situată la granița dintre circ contemporan, teatru fizic și performance. Spectacolul s-a desfășurat într-un spațiu amenajat sub forma unei cortine de circ, un cadru intim și, în același timp, suficient de flexibil pentru a permite apropierea dintre artiști și spectatori.

Încă de la început, atmosfera a fost una specială. La intrarea în spațiu se putea observa prezența unui public numeros, format în mare parte din adulți, deși nu au lipsit nici familiile cu copii sau părinții veniți împreună cu cei mici. Numărul spectatorilor a depășit chiar capacitatea estimată a locurilor supraetajate, semn că interesul pentru acest tip de manifestare artistică este unul ridicat. Înainte de începerea reprezentației, am recunoscut cei doi performeri din spectacolul *Esența vieții*. A fost surprinzător să îi regăsim într-o formulă complet diferită, deoarece distanța dintre personalitățile lor și personajele interpretate anterior era remarcabilă.

Publicul a fost așezat pe două rânduri dispuse paralel cu spațiul scenic, ceea ce a creat senzația unei apropieri directe de acțiune. În jurul zonei de joc erau expuse mai multe tablouri ce conțineau fotografii din diverse spectacole și evenimente, transformând întreaga instalație într-un spațiu al memoriei artistice. Scena era austeră: un stâlp metalic pe care erau amplasate diferite obiecte, un microfon cu stativ și materialele necesare construcției ce urma să se desfășoare în fața spectatorilor. Spectacolul debutează prin realizarea unui cub din bare subțiri de lemn, unite cu bandă adezivă (tip duck-tape). Interesant este faptul

că doar performera construiește efectiv structura, în timp ce partenerul ei rămâne așezat într-o poziție meditativă. Privirea sa este fixată permanent asupra unei bile portocalii, obiect care va deveni centrul întregii acțiuni.

După finalizarea cubului, relația dintre cei doi începe să se contureze prin gesturi discrete. Femeia încearcă repetat să stabilească un contact cu partenerul său prin atingeri, mișcări și priviri, însă acesta pare absorbit exclusiv de prezența bilei. Acțiunea se desfășoară aproape în totalitate în interiorul perimetrului creat convențional de cub, accentuând ideea de limitare și de spațiu personal.

Lipsa unei coloane sonore contribuie puternic la autenticitatea experienței. În locul muzicii compuse special pentru spectacol, spectatorii aud zgomotele cotidiene ale Pieței Mici din centrul Sibiului: fragmente de conversații, sunete provenite de la terase, telefoane mobile care sună sau glasurile copiilor prezenți în public. Aceste elemente accidentale devin, fără intenție, parte a spectacolului și amplifică dimensiunea sa urbană. Pe măsură ce jocul cu bila portocalie se dezvoltă, mișcările celor doi performeri capătă o fluiditate impresionantă. Gestică mâinilor creează adesea iluzia suspendării timpului, bila părând că se oprește în aer. În anumite momente, răbdarea unei părți a publicului începe să se diminueze, iar câțiva spectatori se ridică, semn că ritmul contemplativ al spectacolului solicită o disponibilitate aparte din partea privitorului.

Treptat apar primele depășiri ale limitelor convenționale. Măinile performerilor ies din perimetrul cubului, sugerând nevoia de depășire a propriilor constrângeri. Relația dintre cei doi se intensifică și prin contact fizic



direct. Bărbatul se urcă pe corpul femeii, folosindu-se de picioarele acesteia drept suport pentru ridicare. Într-un alt moment, femeia se așază pe capul partenerului, un simplu „scaun” care devine punct de sprijin pentru o serie de mișcări acrobatice complexe. Urmează numeroase demonstrații de echilibru și forță, printre care și momente în care performerul stă în cap, în timp ce bila continuă să fie integrată în coregrafie.

Obsesia personajului masculin pentru bila portocalie rămâne constantă. Privirea sa nu se desprinde aproape niciodată de obiect, în timp ce femeia mută bila dintr-un loc în altul, provocând reacții și schimbări de comportament. Bila este transportată pe toate suprafețele corpului celor doi, de la cap și brațe până la tălpi, devenind un prelungitor simbolic al relației dintre ei.

Un moment important survine atunci când femeia părăsește pentru prima dată perimetrul cubului. Odată cu această ieșire, mișcările devin mult mai dinamice, spațiul exterior oferind noi posibilități de expresie. Totuși, performerul o readuce în interior ridicând-o de pe umeri și transportând-o înapoi în cub. Imaginea sugerează simultan protecție, dependență și imposibilitatea desprinderii complete.

Din acest punct, dinamica relațională pare să se inverseze. Dacă inițial femeia era cea activă, acum ea devine mai pasivă, în timp ce bărbatul încearcă să o readucă la starea inițială. Această schimbare poate fi interpretată ca o reflecție asupra fragilității psihice și asupra modului în care stările depresive se pot transfera sau transforma într-o relație.

În a doua parte a reprezentației apare și un fundal sonor construit direct pe scenă. Diverse obiecte sunt târate sau

lovite de suprafețe, generând zgomote repetitive care se organizează treptat într-o structură aproape muzicală. Intensitatea sunetelor crește progresiv, creând o tensiune auditivă puternică. În același timp, cinci reflectoare orientate spre spațiul de joc proiectează o lumină caldă, accentuând caracterul intim al spectacolului.

Pe măsură ce jocul continuă, bila părăsește cubul, iar întreaga construcție începe să se transforme. Datorită flexibilității barelor de lemn, structura își modifică forma, deformându-se continuu pentru a extinde posibilitățile de joc. Femeia este cea care dirijează scheletul de lemn, în timp ce partenerul își continuă traseele cu bila printre spațiile create.

Într-un moment deosebit de interesant, performerul lipește o bucată de bandă adezivă pe una dintre bare și invită un spectator să țină de aceasta. Participarea publicului devine astfel esențială, iar persoanele implicate trebuie să se armonizeze pentru a menține echilibrul instalației. În final, cubul inițial se transformă într-un triunghi ce amintește de forma unei case, imagine simbolică a unui nou spațiu vital, reconstruit prin colaborare, adaptare și relație.

Spațiu Vital este un spectacol care vorbește despre limite, apropiere, izolare și nevoia continuă de redefinire a propriului spațiu existențial. Printr-un limbaj predominant corporal și prin utilizarea minimalistă a elementelor scenice, creația regizată de Ana Pinter reușește să transforme un simplu joc cu o bilă și câteva bare de lemn într-o reflecție sensibilă asupra relațiilor umane contemporane.

Cum ar fi fost dacă...

Text: Ioana Soreanu

Foto: Ovidiu Matiu



Există, în viață, întâlniri care par banale, dar care ne pun în fața unor alegeri esențiale. Întâlniri pe care le ratăm, uneori din teamă, alteori din comoditate. Astfel de intersecții sunt determinante pentru viitorul existenței noastre. Este acest viitor rezultatul opțiunilor proprii sau al supunerii în fața convențiilor din societate?

Aici nu se simte, scrisă și regizată de Lia Bugnar, prezentată în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, ediția 2026, este despre iubire, curaj, vulnerabilitate și compromis, despre felul în care ne raportăm la noi și la ceilalți atunci când ne aflăm în fața unor decizii importante. Textul pune sub semnul întrebării echilibrul la care visăm și care, credem noi, ne asigură fericirea, dar care creează și dependență. Perspectiva renunțării la acest confort provoacă anxietate. Teama de necunoscut ne oprește să pornim pe un nou drum, riscând să pierdem totul pentru o fericire visată, dar pe care nu o garantează nimeni. Alegem nefericirea pe care o cunoaștem deja, cu care suntem obișnuiți, la care știm să reacționăm, considerând-o suportabilă prin comparație cu riscurile pe care le presupune asumarea iubirii. Acceptarea compromisului a devenit o regulă socială fără norme de aplicare pentru stabilirea limitelor și a termenilor negocierii. „Cum ar fi fost dacă...?” rămâne o întrebare fără răspuns, dar care ne bântuie. Este o interogație pe care textul o lansează, dar la care nu își propune să răspundă.

Aici nu se simte nu se referă la mirosul pestilential pe care îl percep doar cele două personaje, ci este o metaforă care descrie incapacitatea de a simți autentic într-o

lume a convențiilor și constrângerilor sociale. Expresia în jurul căreia este construită povestea capătă sensuri diferite. „Putoarea” nu este fizică, ci morală și existențială. Întâlnirea dintre cele două personaje reprezintă reparația posibilității de a simți. Cei doi, el și ea, se deosebesc de ceilalți; trăiesc într-un spațiu sufocat de compromisuri, unde sensibilitatea este anesteziată. Sensibilitatea este o carență în societate și este sancționată.

Deși foarte diferiți unul de celălalt, ea și el au foarte multe în comun. Atracția dintre ei rezultă din similaritățile care îi apropie. Se recunosc unul în celălalt. Sunt personaje banale, în care spectatorii se pot regăsi ușor, iar tocmai asta le face extraordinare, universale. Ea și el, fără nume, pot primi orice identitate. Ea, interpretată de Ofelia Popii, este extrem de sensibilă, în timp ce el, interpretat de Ciprian Scurtea, este pragmatic. Ea plânge ca să „își dezghețe sufletul”, în timp ce el încearcă să păstreze controlul asupra vieții sale. Plânsul este o formă de rezistență, o descărcare emoțională și presupune curaj. Plânsul curăță, „dezgheață sufletul”. În ciuda temerilor, ea refuză absența trăirilor. Suferința este de preferat lipsei iubirii. Puterea vine din acceptarea vulnerabilității. Personajele au curajul să recunoască ceea ce simt, însă nu și determinarea de a schimba radical cursul vieții lor. Este suficient să cunoști adevărul despre tine însuși dacă nu poți trăi în acord cu el? Ratarea unor astfel de întâlniri este dureroasă atunci când este conștientizată prea târziu. O altă întrebare lansată de textul Liei Bugnar se referă la fericire. Ce înseamnă fericirea? Este de preferat predictibilitatea într-o relație, chiar dacă presupune nefericire, sau riscul de a suferi, dar cu șansa de a fi



fericiți? Și acest răspuns este lăsat în seama publicului. Fiecare om decide singur ce înseamnă pentru el fericirea. Boala suspendă orice convenție, obligă la introspecție și la confruntarea cu adevărul. Boala are, în piesă, rolul de accelerator al conștiinței. Ea reevaluează prioritățile, schimbă perspectiva asupra a ceea ce considerăm important, răstoarnă ierarhiile după care ne ghidăm viața, obligă la sinceritate și nu permite amânări.

Alternanța permanentă între comic și dramatic este o calitate importantă a acestui text. Umorul salvează situațiile dramatice și funcționează ca mecanism de apărare. Râsul se strecoară subtil și revine, uneori, aproape vinovat. Umorul nu este un semn de superficialitate în fața unor situații serioase, ci o formă suportabilă de a accepta gravitatea acestora. Ofelia Popii și Ciprian Scurtea reușesc, prin interpretare, să rămână în acest registru. Scenografia refuză să ofere orice detaliu asupra locului în care se desfășoară povestea. Doi oameni obișnuiți se află în ipostaze extraordinare, într-un decor minimalist pe care fiecare spectator îl poate reconfigura, în minte, așa cum dorește. Povestea tandră despre iubire, asumare și curaj se potrivește oricui, oriunde.

Piesa Liei Bugnar nu oferă răspunsuri. Dimpotrivă, sporește întrebările. Nu există o rețetă pentru fericire. Bucuria și împlinirea sunt răsplata pentru curaj, pentru îndrăzneala de a simți, de a iubi și de a recunoaște propriile trăiri. Există un preț al confortului și al siguranței. Iubirea este un factor destabilizator și obligă personajele să opteze între liniștea predictibilității și riscurile pe care le presupun trăirile autentice. Lia Bugnar nu dă verdicte. Textul ei îndeamnă publicul la reflecție.



F I
T S

UNELE LUCRURI
SE ASCUND
CHIAR LA VEDERE

La FITS, CEC Bank construiește un loc
în care perspectiva schimbă tot.
În fața Parcului ASTRA.

CEC  **Bank**
E timpul tău

Sands of Therme

Bucură-te de relaxare pentru trup și suflet

Bucură-te de relaxare pe cea mai mare plajă urbană din Europa. Aici, natura și omul își joacă în fiecare zi rolurile predestinate, iar când soarele trage cortina, fiecare apus devine magic. În rest, doar zen: nisip fin, un cocktail de la pool bar, o carte bună citită sub palmieri sau un moment doar pentru tine în piscină. O experiență pură și autentică.

Rezervă-ți experiența pe therme.ro
și în aplicația [myTherme](#).

THERME
BUCUREȘTI

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU
DE LA SIBIU ESTE ORGANIZAT DE

PROIECT CULTURAL FINANȚAT DE

ROMÂNIA



Eveniment
desfășurat sub
Înaltul Patronaj
al Președintelui
României

PREȘEDINTELE
ROMÂNIEI



TEATRUL NAȚIONAL
RADU STANCA SIBIU
FONDAT ÎN 1788



Primăria
Municipiului
Sibiu

Principalul finanțator al Festivalului
 Internațional de Teatru de la Sibiu



MINISTERUL CULTURII

EVENIMENT REALIZAT CU SPRIJINUL



CO-ORGANIZATOR



ACȚIUNE CO-FINANȚATĂ DE



CO-PRODUCĂTORI



PARTENERI STRATEGICI



PARTENERI OFICIALI



PARTENER AL DIVERSITĂȚII CULTURALE



PARTENER SPECIAL



PARTENER DE TRADIȚIE



PARTENER STRATEGIC
THERME ART PRIN



PARTENER PRINCIPAL



PARTENERI



PARTENER PENTRU
CONFERINȚE SPECIALE ȘI LANȘĂRI DE CARTE



PARTENER DE MOBILITATE



PARTENER AL
SEZONULUI DE STRADĂ



APA OFICIALĂ
A FESTIVALULUI



VINURILE OFICIALE
ALE FESTIVALULUI



PARTENER



PARTENERI



PARTENER PENTRU SĂNĂTATE



SPONSORI



PARTENERI



PARTENERI MEDIA



CU SPRIJINUL

CapitalCultural.

PARTENER DE MONITORIZARE

mediaTRUST