Teatrul experiențial în viziunea scenică a regizorului Adi Iclenzan

DOI : 10.46522/S.2026.01.22

Raluca BLAGA, PhD
University of Arts, Târgu Mureș
raluca.balan@gmail.com

Abstract: Experiential Theatre in the Stage Vision of Theatre Director Adi Iclenzan
The theater that Adi Iclenzan conceived at a certain stage of his creative career is best described by the phrase experiential theater. The thesis put forward in this article is as follows: by embracing an experimental attitude and, at the same time, leading his collaborators down the path of theatrical experimentation, Adi Iclenzan has succeeded in contributing to the development of experiential theater using various strategies to actively involve the audience in the performance without the spectators having to actually get up from their seats. In demonstrating my thesis, I will refer to three of his performances, "Ciclopul/The Cyclops" (2022), „Jocul ielelor"/"The Game of the Fairies" (2022), and „Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte"/"Youth without old age and life without death" (2023).

Key words: *Adi Iclenzan; experiential theatre; atmospheres; theatre experiment; 'open up the possibilities of theatre as an art'.*

> Un spectacol de teatru e o experiență. Spectacolul trebuie gândit ca o experiență. Nu-i o poveste, nu-i o imagine, nu-i o iluzie. Și noi [n.a.: membrii echipei creative] suntem facilitatorii acestei experiențe.
> Blaga 2026

Astfel mi-a descris actorul Radu Horghidan, în interviul realizat cu el special pentru această lucrare, modalitatea în care Adi Iclenzan își gândește spectacolele pe care le pune în scenă. Până la a ajunge însă să-și definească și conceapă astfel producțiile, regizorul a traversat diverse etape creative. Primele sale puneri în scenă, cele realizate încă din timpul studenției și până în jurul anului 2014[1], au fost vizibil influențate de amprentele estetice specifice Teatrului 74 din Târgu Mureș. Deși după absolvirea studiilor de licență a activat cu o anumită constanță în peisajul cultural independent și în cel de stat, creând lumi scenice ca regizor în teatre din Târgu Mureș, Brașov și Iași sau implicându-se ca manager cultural în dezvoltarea unor proiecte ale propriei asociații teatrale (vezi

[1] Adi Iclenzan a absolvit specializarea artele spectacolului-regie din cadrul Universității de Arte din Târgu Mureș în anul 2008.

proiectul *Teatru în fața blocului* al Asociației Casa de Producție Culturală) sau ale altora al căror angajat a fost (vezi proiectul *Practică Teatrală în Regiunile Centru și Nord-Vest* al Asociației Centrul Multimedia Teatru 74), Adi Iclenzan traversa o stare de nemulțumire profesională:

> Căutam ceva. Eram profund nemulțumit de modul în care lucram, de modul în care gândeam, și mă simțeam limitat. Aveam nevoie de o libertate pe care nu mi-o ofeream eu mie. Și aveam nevoie de informații multe, pe care eu, cu de la mine putere, nu le găseam sau nu săpam suficient de adânc.
>
> Soós 2015, 20

Întâlnirea oportună pentru Iclenzan s-a dovedit a fi fost masteratul de Arta regizorului pe care îl coordona Theodor-Cristian Popescu la Universitatea de Arte din Târgu Mureș:

> […] am profitat de masteratul acesta cu Cristi Popescu, pentru că am știut că o să mă provoace să caut ce lipsește. Și s-a și întâmplat! Am și găsit ce lipsea. Nu mă așteptam chiar de la prima temă din primul semestru, dar mi s-au clarificat lucrurile. Și e bine. Dacă pot să mă uit la mine acum un an sau acum doi ani și să zic: „Mamă, ce prost și superficial eram", e bine. E un lucru de care sunt foarte mulțumit!
>
> Soós 2015, 20

Pe de o parte, masteratul i-a oferit ocazia de a păși dincolo de limitele mediului teatral în care s-a format și care l-a influențat, cel al Teatrului 74. Pe de altă parte, masteratul i-a pus la dispoziție un cadru educațional protejat, care i-a permis să-și caute propria voce artistică. Conceput astfel încât „să ajute fiecare masterand să-și descopere zona specifică de interes și să-și exerseze setul specific de abilități, în paralel cu o înțelegere cât mai aprofundată a contextului cultural contemporan" (Popescu 2018, 16), masteratul devine cadrul educațional propice în care studentul Adi Iclenzan se lansează în căutări dintre cele mai curajoase. În fiecare dintre examenele realizate în cele patru semestre ale cursurilor masterale experimentează, cercetează, provoacă limitele mediului prin care a ales să se exprime artistic. În examenul său de disertație, spectacolul *România 3047*, o creație colectivă realizată împreună cu studenții-actori ai Universității de Arte din Târgu Mureș, se simt deja noile direcții pe care va păși artistic de-acum încolo: se observă influențele practicii *devised theatre*, cele ale hiperrealismului și cele ale cinemaului lui Cristi Puiu și Corneliu Porumboiu; se simte deja că în viitoarele sale spectacole actorul și prezența scenică a acestuia vor ocupa primplanul, la fel cum se poate lesne observa că spectatorului i se va solicita să se implice *activ* la întâlnirea cu un tip de spectacole aparte.

De la *Metoda*, spectacol realizat la Teatrul Dramatic „Fani Tardini" Galați (2017) și până la *Sentimentul unui sfârșit* (2019) construit împreună cu masteranzii actori ai Universității de Arte din Târgu Mureș, de la *Tectonica norilor* (2018) realizat tot la Galați și până la *D'ale carnavalului* (2019) pus în scenă la Naționalul târgumureșean, culminând

cu *Ciclopul* (2022), *Jocul ielelor* (2022) și *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* (2023), Adi Iclenzan a construit timp de aproape un deceniu lumi scenice în care, pentru el, mult mai importantă a fost relația instaurată între scena de teatru și spectatori decât calitățile de obiect estetic ale spectacolului care se vedea de pe acea scenă de teatru. În acest sens, cred că este suficient să mai citim, încă o dată, afirmația care a deschis acest articol: „ un spectacol de teatru e o experiență. Spectacolul trebuie gândit ca o experiență. Nu-i o poveste, nu-i o imagine, nu-i o iluzie. Și noi [n.a.: membrii echipei creative] suntem facilitatorii acestei experiențe." (Blaga, 2026). Înțelegând actul teatral, mai degrabă, ca *trăirea a ceva* decât ca *reprezentarea a ceva*, regizorul Adi Iclenzan a căutat ca spectacolele pe care le-a pus în scenă să nu rămână la simplul stadiu de povești, imagini sau iluzii, ci să devină adevărate experiențe teatrale. De-aceea, el le-a cerut echipelor creative cu care a colaborat să-și asume un rol distinct: acela de facilitatori ai unor astfel de experiențe. Împreună și-au propus să construiască scenic contexte de posibilitate și nu sensuri, făcându-i loc și spectatorului în tot acest ecosistem relațional în așa fel încât acesta să poată deveni un participant activ iar mersul la teatru să se poată transforma într-un adevărat act experiențial. O parte a publicului și a echipelor creative cu care Iclenzan a colaborat a acceptat provocarea pe care el le-a lansat-o. O alta a ieșit furtunos din sălile de spectacol sau, în cazul colaboratorilor săi, a refuzat să sprijine creativ asemenea propuneri teatrale.

Cert este că în cei aproape zece ani cât a ținut această etapă a sa de creație[2], lucrând cu diferite echipe artistice și în instituții mai mult sau mai puțin receptive la întâlnirea cu *necunoscutul* și ideea *de a încerca*, Adi Iclenzan a lărgit cât a putut de mult posibilitățile artei teatrale autohtone, contribuind, totodată, la explorarea manierei în care pot fi folosite scenic instrumentele imersive sau cele participative fără ca spectatorul să fie nevoit să se ridice efectiv din fotoliul său pentru a simți că este implicat activ în evenimentului teatral la care asistă. În fapt, aceasta este teza pe care o susține articolul de față. Drept urmare, în cele ce urmează îmi propun să înregistrez contribuția regizorului Adi Iclenzan la dezvoltarea teatrului experiențial urmărind modul în care au fost folosite scenic instrumentele imersive și participative în trei dintre producțiile parte a acestei etape creative: *Ciclopul*, *Jocul ielelor* și *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*. Pe lângă literatura de specialitate la care voi face apel în acest sens, de un real folos îmi vor fi și cele opt interviuri pe care le-am realizat cu o parte a colaboratorilor săi implicați în construcția acestor spectacole. Menționez că în luna septembrie a anului 2025 am

[2] O nouă fază a creației sale începe odată cu punerea în scenă a textului lui Teodor Mazilu, *Somnoroasa aventură*. Ieșit la public în luna septembrie a anului 2024, spectacolul celor de la 3g HUB marchează o îmblânzire a mijloacelor teatrale folosite de Iclenzan. Odată cu acest spectacol, la suprafața punerilor sale în scenă sunt aduse notele caracteristice teatrului popular, prezente în spectacolele sale și până acum dar estompate de temperatura extremă la care fuseseră întrebuințate scenic notele senzoriale. Parte a acestei noi faze creative este și spectacolul *Viața, moartea și învierea domnului Valentin Ionescu*, producție a dramaticului gălățean ieșită la public în luna mai a anului 2025.

realizat opt interviuri cu: actorii Ciprian Brașoveanu și Oana Mogoș, parte din distribuția spectacolului *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*; actorii Narcis Zamfir și Cristina Ciulei, parte din distribuția spectacolului *Ciclopul*; actorul Ștefan Dogaru care a jucat rolul titular în spectacolul *Jocul ielelor*; Adrian Matei, cel care a colaborat cu Iclenzan la toate cele trei spectacole analizate în această lucrare, fie ca scenograf (*Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*) sau ca *sound designer* (*Jocul ielelor*), fie ca opera(c)tor (*Ciclopul*); Mihai Păcurar, cel care semnează *video designul* pentru spectacolul *Jocul ielelor*; Radu Horghidan, autorul textului *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*.[3]

Ciclopul – producător 3g HUB

Spectacolul *Ciclopul*, produs de 3g HUB, a avut premiera la începutul stagiunii 2022/2023, mai precis în ziua de 29 septembrie 2022. Producția a fost parte integrantă a celei de-a cincea ediții a proiectului *Terapie socială prin teatru*, un proiect al hub-ului târgumureșean care a avut drept obiectiv readucerea publicului „în sala de teatru prin abordarea unor teme de interes pentru comunitate" (3gHUB s.a.). Odată cu reluarea sa în stagiunea 2025/2026, *Ciclopul* a intrat în al patrulea său an de existență, lucru demn de menționat în cazul spectacolelor ce poartă semnătura lui Iclenzan. Punctul de start al echipei creative l-a reprezentat singura dramă cu satiri a antichității grecești care a supraviețuit până în prezent, și anume *Ciclopul* de Euripide. Pornind de la istoria imaginată de autorul grec, creatorii acestui spectacol și-au propus să-i construiască publicului „o experiență multisenzorială prin care teatrul antic capătă valențe ale modernității prin tematica actuală abordată" (3gHUB s.a.).

Echipa coordonată de Iclenzan a realizat spectacolul apelând atât la mijloace de construcție clasice, cât și la mijloace specifice creației colective. În urma interviurilor pe care le-am realizat cu actorii Narcis Zamfir și Cristina Ciulei, am descoperit că, într-o primă fază de lucru, ce lesne poate fi asociată cu analiza cognitivă a unui text solicitată de Stanislavski, echipa s-a concentrat asupra temelor și personajelor propuse de Euripide în textul său dramatic. Timp de două săptămâni au fost disecate condiția eroului și condiția personajului negativ. Așezând rezultatele discuțiilor pe un *whiteboard*, analizându-le, interpretându-le, dar, mai ales, atribuind personajelor din textul lui Euripide caracteristicile descoperite în urma discuțiilor, cei cinci actori parte din distribuția spectacolului (Cristi Bojan, Narcis Zamfir, Vlad Haneș, Cristina Ciulei, Ramona Gherasim) s-au apropiat, mai întâi, intelectual de piesa lui Euripide. Nimic deosebit față de practica standard de construcție a unui spectacol. Cu o singură diferență pe care o consider semnificativă: până

[3] Secvențe din interviurile realizate cu colaboratorii regizorului Adi Iclenzan au fost publicate în luna iunie a anului 2026 în revista *Scena.ro*. Fragmentele preluate din aceste interviuri sunt indicate prin trimiterea la sursa menționată. Declarațiile care nu au fost publicate în revistă și care provin din materialele integrale ale interviurilor sunt redate între ghilimele și atribuite persoanelor intervievate.

aproape de momentul lucrului efectiv la scenă, actorilor nu le-au fost desemnate personajele pe care urmau să le aducă în fața publicului. După timpul alocat analizei cognitive și odată stabilit cine ce joacă (atribuire rezultată natural în urma acestei prime faze de lucru și în acord și cu datele fizice ale actorilor, dar și cu felul de fi al piesei puse în scenă și direcția regizorală urmărită), s-a trecut la următoarea etapă: cea a improvizațiilor pe situațiile din textul lui Euripide.

În cadrul sesiunilor de improvizație s-au urmărit mai multe obiective: construcția relațiilor dintre personaje, raportul actorilor și personajelor cu publicul, statuarea situațiilor în care se află personajele și actorii. Acest din urmă aspect a fost deosebit de important întrucât în spectacol actorii urmau să facă apel la structuri asemănătoare canavaurilor din *Commedia dell'arte* și nu la replicile din textul lui Euripide. Cristina Ciulei menționează: „cred că, de multe ori, se pune un semn egal între text și situație, se consideră că situația este ceea ce spune textul. Însă în lucrul cu Adi nu a fost vorba despre asta" a fost vorba „despre ceea ce se întâmplă între acele două personaje în momentul acela în scenă, despre raportul dintre ele și public" (Blaga 2026). Durata sesiunilor de improvizații era una neobișnuită. Cristina Ciulei își amintește că primul exercițiu de improvizație realizat pe una dintre situațiile la care se face referire în textul lui Euripide – cea în care unul dintre satiri pleacă în căutarea oii pierdute – a durat mai bine de o oră. În continuarea acestei idei, Narcis Zamfir subliniază: „dacă el [n.a.: Adi Iclenzan] simte că situația e aceea care trebuie, putem să stăm acolo șase ore" improvizând.

Pe lângă intervalul de timp considerat de actori ca fiind neobișnuit în raport cu durata sesiunilor de improvizație din alte procese de lucru, ei mai aduc în discuție și intensitatea aparte la care se desfășurau acestea. Afirmația lui Narcis Zamfir, „fiecare repetiție poate să fie un spectacol în sine" (Blaga 2026), cred că ilustrează pertinent temperatura ridicată la care se desfășurau sesiunile de improvizație. Totodată, regizorul le solicita actorilor să nu lucreze cu jumătăți de măsură. Cristina Ciulei afirmă: „ în tipul de proces pe care l-am avut, eu am accesat la mine o zonă de creativitate de care m-am folosit și ulterior, anume, aceea de a face lucrurile până la capăt, de a nu face lucrurile pe jumătate" (Blaga 2026). Improvizațiile actorilor erau limitate de situație, de felul de a fi al personajului, fel de fi stabilit în prima fază de lucru (cea a analizei cognitive) și de tipul de energie și atmosferă care se căutau a fi atinse scenic. După cum a subliniat actorul Narcis Zamfir (*Ciclopul*), „în cazul spectacolelor regizate de Adi, cel mai important aspect este temperatura spectacolului […] dacă situația s-a păstrat și energia dintre noi e la parametrii la care trebuie să fie, nu prea are importanță cum se ajunge acolo" (Blaga 2026). Acolo, adică, în punctul în care să poată deveni palpabilă scenic atmosfera căutată.

Mai multe elemente definitorii ar intra în alcătuirea atmosferei scenice a spectacolului *Ciclopul*. Voi descrie această atmosferă referindu-mă, mai întâi, la modul în care a fost aranjat spațiul teatral. După cum mi-a mărturisit Adrian Matei, regizorul îi solicitase sprijinul pentru a crea în teatrul din Bastionul Măcelarilor un spațiu-instalație care să-i cuprindă atât pe spectatori, cât și pe performeri (Blaga 2026). În acest sens, trebuie menționat că spațiul teatral a rezultat atât în urma unei construcții estetice, cât și în urma câtorva subtile

intervenții estetice asupra elementelor găsite în spațiu. Totodată, mai trebuie subliniat un aspect: echipa artistică a folosit ambele etaje ale bastionului, atât cel de sus, acolo unde se află sala de teatru, cât și cel de jos, acolo unde, de regulă, publicul așteaptă începerea spectacolului. Unul dintre performeri, Cristian Bojan (*Ulise*), îi invita și îndruma pe spectatori să urce și să-și ocupe locul „pe insula" stăpânită de ciclopul Polifem. Să nu uităm ceea ce mi-a mărturisit Cristina Ciulei (*Silenul*): în timpul exercițiilor de improvizație desfășurate de-a lungul repetițiilor, importantă a fost nu doar stabilirea relației dintre personaje și situația în care acestea se aflau, ci și punctarea relației pe care personajele și actorii o vor avea, ulterior, cu publicul. Deoarece regizorul și-a dorit să implice activ publicul în spectacol, actorilor din distribuție li s-a cerut să-și pună în valoare abilitățile dezvoltate în *show*-urile de improvizație sau de *stand-up comedy* pe care le-au susținut de-a lungul vremii tocmai pentru a menține activă această relație cu spectatorii.

Odată condus sus, în sala de teatru, publicul descoperea spațiul scenic. O folie de plastic fusese întinsă astfel încât să acopere podeaua și unul dintre pereții laterali. Deasupra peretelui acoperit cu folie se afla un ecran de proiecție. Cu ajutorul acestui ecran se va construi scenic, pentru o vreme, imaginea fiorosului și temutului ciclop. În interiorul celor trei laturi pe care fusese așezat publicul se putea observa o masă de lucru, din material OSB. În jurul mesei, care avea forma literei L, fuseseră amplasate câteva scaune simple. Dincolo de ceea ce se putea lesne observa („depinde cât de mulți cauți cu privirea", după cum mi-a mărturisit Adrian Matei), spectatorul ar fi putut să descopere și alte elemente: spre exemplu, pânzele de păianjen pe care echipa artistică le găsise prin colțurile bastionului și pe care a ales să le lumineze discret. Senzația pe care ți-o oferea spațiul era aceea a unui loc în care se construiește ceva, un loc cu o puternică notă masculină. Totodată, o altă senzație născută de spațiu era cea unui mediu izolat; căci, nu-i așa, acțiunea *Ciclopului* lui Euripide se petrece pe o insulă, la poalele muntelui Etna.

La intrarea în spațiu, publicul îl vede instalat la masă pe opera(c)torul Adrian Matei. Pe aceeași masă se observă și pupitrul său, care îi oferă posibilitatea ca, pe durata desfășurării spectacolului, să ocupe funcția unui adevărat „tehnician în performing" (Schechner 2009, 198). Am folosit această expresie a lui Richard Schechner întrucât mi se pare că, pentru cititorul familiarizat cu cele *Șase axiome ale teatrului ambiental*, ea traduce cât se poate de bine rolul care i-a fost desemnat lui Matei în acest spectacol: intervenții, *în timp real*, asupra elementelor video și sonore în funcție de temperatura și energia venite din partea actorilor și a publicului. După cum mi-a mărturisit în dialogul pe care l-am purtat cu el, de un real folos pentru funcția pe care a avut-o de îndeplinit în acest spectacol s-a dovedit experiența sa de cincisprezece ani ca DJ. Tot la intrarea în spațiu, publicul o descoperă cu privirea pe Ramona Gherasim (*Satirul*). Urcată pe o altă latură a mesei, ea dansează frenetic pe *Zombie Trepidation*, melodie ce se va opri doar după ce publicul a urcat și s-a instalat în spațiul de sus al Bastionului Măcelarilor.

Opera(c)torul Adrian Matei se ridică de la locul său, merge și stinge lumina plină, de serviciu, folosită pe durata intrării și instalării publicului. O serie de lumini „de teatru" anunță că va începe spectacolul. Cadrul ales: structura unui *podcast*. Vlad Haneș

(*Prezentatorul*) urcă în sală, se așază la aceeași masă în forma literei L și își începe *podcastul*. E despre întâmplările petrecute în Odiseea. Pe măsură ce gaza *podcast*-ului vorbește, povestea sa începe să fie animată teatral: o parte din istorie prinde viață (cea referitoare la întâlnirea dintre Ulise, ciclop și satiri) și întâmplările personajelor din *podcast* încep, efectiv, să se desfășoare în fața spectatorilor. Opțiunea pentru o atare structură spectaculară are un dublu rol. Mizând exclusiv pe partea audio, *podcastul* aduce în joc imaginarul spectatorului, determinându-l să se implice activ în istoria pe care o ascultă. Narațiunea, ca formulă de relatare, are, în primul rând, darul de a ne conecta emoțional la o poveste, lucru important atunci când îți dorești implicarea publicului în spectacol: racordul se produce imediat. Dincolo de aceste aspecte, la implicarea și activarea publicului au contribuit și alte elemente: spargerea celui de-al patrulea perete (recunoașterea actorilor ca fiind actori, a tehnicianului ca fiind tehnician, lumina plină, de serviciu, trucuri teatrale la vedere – ca spre exemplu, spațiul care se „zguduie" sub greutatea ciclopului etc.), integrarea tehnologiei în spectacol, spațialitatea sunetului (ceea ce reușește aici Adrian Matei este similar cu ceea ce se realizează scenic prin apelul la un sistem de sunet binaural în spectacolul *The Encounter* al lui Simon McBurney), lumini dinamice din punctele de vedere ale culorii și intensității.

Pe lângă ceea ce se vede efectiv, în alcătuirea atmosferei scenice a spectacolului *Ciclopul* în regia lui Adi Iclenzan mai intra și o deranjantă energie masculină. În acest sens, Octavian Szalad, observa: *Ciclopul* după Euripide în viziunea celor de la 3g HUB propune „un univers al masculinității brutale, duse până la monstruozitate" (Szalad 2024, 102). Această energie scenică s-a născut în urma preluării unor impulsuri din textul dramatic al lui Euripide, o piesă, după cum notează Edith Hall, cu o energie eminamente masculină[4]. În ceea ce privește monstruozitatea la care făcea referire Octavian Szalad, și aceasta a apărut scenic tot în acord cu *felul de a fi* al textului lui Euripide. Regizorul nu a făcut altceva decât să țină cont în construcția spectacolului său de rostul și specificul unei drame cu satiri. Jucată la finalul unei zile în care publicul vizionase trei tragedii, „drama satyrică, această «tragedie jucăușă», ivită la hotarele comediei, avea menirea să destindă sufletele spectatorilor, după încordarea provocată de fluxul calamităților dezlănțuit de-a lungul unei trilogii" (Miran 2005, 44). Cum făcea asta? Apelând la „gaguri vizuale exagerate și umor scatologic" (Zarrilli 2010, 62) și folosindu-se de personaje cu o natură aparte: satirii, pe jumătate oameni, pe jumătate cai, erau „portretizați ca fiind obsedați de vin, obsedați de sex, mincinoși, lași mâncăcioși" (Shaw 2018, 3). Această portretizare a satirilor și a universului lor a fost echivalată scenic atât prin notele caricaturale ale costumelor și machiajelor, cât și printr-o serie de acțiuni fiziologice (sorbituri, gemete, râgâieli, molfăieli) al căror rol era acela de a învălui senzorial spectatorul în povestea desfășurată în fața sa pe scenă.

[4] Vezi în acest sens studiul semnat de Edith Hall, *Ithyphallic Males Behaving Badly; or, Satyr Drama as Gendered Tragic Ending*, în *Parchments of Gender*, edited by Maria Wyke, Oxford, Claredon Press, 1998, pp. 13-37.

Croșetând creativ în jurul felului de a fi al personajelor, situațiilor și energiilor din textul vechi de mai bine de două mii cinci sute de ani, echipa de la 3g HUB a dat naștere unui spectacol „pe care", ne mărturisește Octavian Szalad, „nu aș fi vrut să-l văd niciodată, dar de care nu m-am putut dezlipi" (Szalad 2024, 103). După cum observa Mihai Brezeanu, această versiune a *Ciclopului* „verbalizează, suculent, parte din demențele lumii înconjurătoare. [...] Tot ce duhnește în meandrele tik-tok-ului, în catacombele caselor din orișice cartier [...] striviți de tonele de fecale vorbite și/sau produse. E dur, e foarte dur. Nu vorbesc de ce vedem pe scenă. Vorbesc de ce vorbim, facem, trăim. Teatrul pune doar oglinda (și microfonul, și camera, și ecranul, și scena). Ne îngrozim, ne scârbim, râdem, aplaudăm, ieșim. Adevăratul spectacol (re)începe pe stradă." (Brezeanu 2025).

Jocul ielelor, producător Compania „Liviu Rebreanu" a Teatrului Național Târgu Mureș

Jocul ielelor, în regia lui Adi Iclenzan, a fost producția aniversară realizată pentru a marca șaizeci de ani de existență a secției române a Naționalului târgumureșean. Titlul piesei lui Camil Petrescu se înscria în linia dramaturgiei românești preponderent puse în scenă în anul 2022 de către Compania „Liviu Rebreanu", venind și ca o consecință directă a proiectului *Ro.drama*. Dezvoltat în timpul pandemiei de aceeași companie la inițiativa și sub coordonarea regizorului Adi Iclenzan, proiectul avusese o misiune artistică similară: așezarea în prim-plan a dramaturgiei românești[5].

Premiera spectacolului *Jocul ielelor* a avut loc vineri, 25 noiembrie 2022 și a fost, după cum menționează Oana Balaci, „învăluită în controversă" (Balaci 2022). Cele două reprezentații (de altfel, singurele!) ale producției, „nu s-au bucurat de aceeași primire nici din partea publicului, nici din partea actorilor. Legenda spune (confirmată de echipa teatrului) că aproximativ cincizeci de persoane au părăsit sala în timpul premierei" (Balaci 2022). După cum remarca și Sașa Pânzaru, „acest spectacol constituie o experiență diferită față de altele" (Pânzaru 2022). Prin ce anume se distingea acest spectacol? Ce a făcut ca atât publicul, cât și o parte a echipei creative să nu îmbrățișeze propunerile artistice ale regizorului? Cadrul prezentei lucrări nu ne oferă posibilitatea să analizăm în profunzime factorii care au condus la atari atitudini. Ceea ce ne permite însă articolul de față este să aducem în prim-plan următoarea idee: în *Jocul ielelor* „Adi a făcut un teatru realist psihologic de foarte bună calitate" (Blaga 2026), net deosebit de modul în care, de regulă, în spațiul teatral românesc, se construiește scenic realismul psihologic. Afirmația citată îi aparține actorului Ștefan Dogaru care, în interviul pe care l-am realizat cu el special pentru această lucrare, a subliniat, nu o dată, faptul că ajungem să facem uz pe

[5] Pentru mai multe detalii despre proiectul *Ro.drama* vezi, spre exemplu, interviul realizat de Dan Mărăcineanu cu Diana Sârbu: „Maraton de spectacole lectură de Ziua Culturii Naționale la Teatrul Național Târgu-Mureș – Interviu cu Diana Sârbu, coordonator proiect", în *Agenda de Mureș*, 12 ianuarie 2021, https://agendademures.ro/maraton-de-spectacole-lectura-de-ziua-culturii-nationale-la-teatrul-national-targu-mures-interviu-cu-diana-sarbu-coordonator-proiect/, accesat la 26 ianuarie 2026.

scenele teatrelor noastre de „niște clișee de teatru realist pe care le știm și le tot folosim, niște clișee și niște stereotipuri de personaje” (Blaga 2026) care însă nu fac altceva decât să dea naștere unor universuri spectaculare „cu personaje clișeice bidimensionale”. Tocmai acest lucru a fost ocolit de Iclenzan în *Jocul ielelor*. Prin întreg aparatul scenic construit el a reușit să realizeze teatral ceea ce îi reușește, de minune, în plan literar, romanului realist psihologic.

Autorii care scriu romane realist psihologice își doresc „să reconstituie viața interioară a personajelor lor, *să redea lumea psihicului*, sentimentele, emoțiile, senzațiile etc.” [*subl. D.D.*] (Dumitriu 1996, 34). Fiind conștienți de faptul că „asupra aceleiași realități există o infinitate de opinii” (Dumitriu 1976, 35), dar și de faptul că „viața interioară este într-o continuă mișcare, într-o neîntreruptă devenire a cărei cunoaștere este inepuizabilă și aproape imposibilă” (Dumitriu 1976, 24), autorii acestui gen de literatură refuză să elucideze realitatea, „să-i ofere o unică «interpretare»” (Dumitriu 1976, 24). De aceea, în romanul realist psihologic cititorul are în față o sumă de „senzații, impresii, reflexii, mereu în mișcare, în evoluție” (Dumitriu 1976, 49) ale lumii interioare a personajului aflat în prim-plan, iar scriitorul a fost „deposedat de forța lui de a ști totul” (Dumitriu 1996, 12): pentru că, „în fața complexității vieții, cititorul trebuie să fie liber să se orienteze, să găsească singur cheile misterului” (Dumitriu 1976, 45). În acest tip de narațiune, „obiectivitatea constă tocmai în programatica libertate ce se dă eroului de a se exprima pe sine” (Dumitriu 1976, 51) și libertatea care i se oferă cititorului, chemat să „*vadă*” nu să „*cunoască*” [*subl. D.D.*] (Dumitriu 1976, 51) acest personaj. Potrivit Danei Dumitriu, „realismul psihologic este o specie de *proză neconcluzivă*” [*subl. D.D.*] (Dumitriu 1976, 55). Cel care povestește, „împrumută punctul de vedere al personajelor” (Dumitriu 1976, 53). Tot ceea ce se prezintă în romanul realist psihologic este „filtrat prin viziunea” (Dumitriu 1976, 53) acestor puncte de vedere, al căror mod de a percepe și înregistra realitatea poate să fie (sau nu!, romancierul nu ne spune asta) unul înșelător.

Prin mijloacele scenice pentru care a optat și prin modul în care și-a coordonat colaboratorii, Adi Iclenzan a construit teatral în *Jocul ielelor* ceea ce reușesc să realizeze în plan literar autorii romanului realist psihologic. Regizorul a conturat scenic un mediu ambiental menit să-l scufunde pe spectator în tumultul lumii interioare a personajelor din textul lui Camil Petrescu deasupra cărora plutește o teribilă amenințare: „[...] la noapte izbucnește războiul [...]”[6] (Petrescu 2013, 10). În acest sens, a fost creată o adevărată „tapiserie de stimuli” (Blaga 2026) care să pună în valoare cum se resimte la nivel individual această amenințare. La construcția acestei tapiserii scenice de stimuli, tapiserie densă și complexă, au contribuit multiple medii de expresie artistică: de la prezența reală a actorilor în spațiul teatral, la imagini filmate anterior sau înregistrate *în timp real* de cele paisprezece camere video amplasate în diverse puncte ale clădirii Naționalului târgumureșean, de la efectele de

[6] Textul scenic al spectacolului *Jocul ielelor* în regia lui Iclenzan elimină din piesa lui Camil Petrescu scena întâi a primului tablou (actul 1). Drept urmare, primele replici ale spectacolului regizat de Iclenzan sunt cele dintre Dașcu Mitică și Responsabilul (Kiriac), mai precis, cele în care acesta din urmă anunță că la noapte va începe războiul.

spațialitate aplicate *în timp real* de *sound designerul* Adrian Matei asupra vocilor actorilor și sunetelor parte din ambianța scenică până la contrastele generatoare de tensiune existente între diversele texturi și medii de expresie care intrau în alcătuirea atmosferei teatrale.

Această atmosferă teatrală neliniștitoare realizată de echipa creativă a spectacolului *Jocul ielelor* a avut un impact deosebit de puternic asupra celor prezenți; până într-acolo încât o parte a publicului a ales să iasă din sala de spectacol. Atât Narcis Zamfir, cât și Cristina Ciulei mi-au descris în interviurile pe care le-am realizat cu ei cum au resimțit atmosfera teatrală pe care o propunea spectacolul regizat de Iclenzan. Narcis Zamfir mi-a mărturisit: „un soi de energie, o stare care este [...], la *Jocul ielelor* mi-a fost frig tot spectacolul, mi se părea periculos cumva [...] o atmosferă care se întipărea foarte mult în mine ca spectator. [...] Am început să simt milă, teamă, disperarea oamenilor." Cristina Ciulei mi-a descris o senzație similară cu cea resimțită de colegul ei: „mie mi-era foarte frică și mi-era foarte frig în sală. De la scena cu Andi [n.a.: este vorba de actorul Andi Gherghe, interpretul personajului Petre Boruga], de la proiecții, mi se părea că mi-e frică de bărbații care sunt pe scenă, mi se părea că au ceva foarte ascuns, mi se părea că e [...] nu știu dacă pot să transpun foarte tare în cuvinte, dar îmi dădea o senzație foarte mare de frică și de vulnerabilitate". De regulă, așa cum a observat și Cristina Ciulei, cuvintele nu prea ne sunt de ajutor atunci când ne propunem să descriem contactul cu o anumită atmosferă, în particular, cu atmosfera spectacolului *Jocul ielelor*. Acest lucru se întâmplă datorită felului de a fi al atmosferelor: ceva cât se poate palpabil și, în același timp, ceva cât se poate de difuz/volatil. După cum le definește Gernot Böhme, atmosferele sunt „spații armonizate, adică spații cu o anumită stare de spirit" (Böhme 2017, 2). În alcătuirea lor intră, de fiecare dată, două dimensiuni: una spațială și una emoțională (Böhme 2017, 2). Ele nu pot fi resimțite și încasate ca atare decât dacă avem de-a face cu „co-prezența subiectului și a obiectului" (Böhme 2017, 26). Important de subliniat ar fi și că, în cazul construcției atmosferelor, „activitatea artistică nu se mai consumă în crearea unei opere" (Böhme 2017, 25) pe care, ulterior, publicul va veni, o va recepta și admira, ci în activități artistice care constau „în producerea unor moduri particulare de receptare" ținându-se cont de faptul că privitorii ori consumatorii vor juca „un rol în producerea «operei înseși»" (Böhme 2017, 25). După cum mai subliniază Gernot Böhme, „atmosferele sunt totalități: ele impregnează totul, colorează întregul unei lumi sau al unei priveliști, scaldă toate lucrurile într-o anumită lumină și unifică o diversitate de impresii într-o singură stare afectivă" (Böhme 2017, 29).

Starea afectivă pe care au descris-o atât cei doi actori, pe care am resimțit-o și eu și care impregna întreaga Sală Mare a Naționalului târgumureșean era acea neliniște apăsătoare generată de replica „[...] la noapte izbucnește războiul [...]" (Petrescu 2013, 10). Pentru a o face palpabilă, Adi Iclenzan a orchestrat într-un anume fel întreg aparatul teatral. Adjectivul *contrast* cred că ar descrie cel mai pertinent fiecare dintre elementele exploatate scenic și modul în care au fost ele puse în valoare de fiecare dintre compartimentele creative ale spectacolului. Opoziția dintre: mișcat și static; teatru și film; lumină caldă și lumină rece; iluzia care se construiește în fața ochilor tăi, te captează și te determină să te implici emoțional (imersivitate) dar care, doar câteva minute mai târziu,

este expusă brutal drept ceea ce este: o simplă iluzie teatrală (distanțare brechtiană); lumină plină, de serviciu, și întuneric estetizat; lavaliere și voci nemediate tehnic; calm și isterie; fețe în prim-plan pe ecranele de proiecție și fețe pe care nu le putem deslușI întrucât distanța dintre locul în care este așezat publicul și spațiul în care au fost plasate scenic personajele este prea mare; ipostaze diferite, contradictorii ale acelorași personaje; ceea ce afirmă răspicat un personaj și „vizibilele" lui gânduri interioare la care, oricât ne-am strădui, nu vom avea acces și care vor alcătui un soi de aură de mister în jurul personalității acestuia. Pe acest conflict/contrast dintre texturi, stări și acțiuni a fost ridicat întreg eșafodajul teatral. El avea menirea de a conduce scenic stările de spirit care se voiau a fi parte din atmosfera spectaculară: neliniștea, amenințarea, senzația de corp aflat sub o presiune teribilă.

Se poate ca rezultatul tuturor acestor demersuri creative, așa cum nota Oana Balaci, adică spectacolul *Jocul ielelor* în regia lui Adi Iclenzan, să fi fost „un spectacol care, asemenea filmelor lui Cristi Puiu, este potrivit doar pentru un anumit tip de public" (Balaci 2022). În același timp, nu pot să nu subliniez faptul că regizorul Adi Iclenzan a reușit, ocolind clișeele cu care vine la pachet, de regulă, realismul psihologic, să construiască scenic o atmosferă teatrală similară cu cea din romanele lui Proust sau Joyce sau, dacă doriți, cu cea realizată scenic de Krystian Lupa în spectacolul *Capri – the Island of Fugitives*.

Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte, producător Teatrul Dramatic „Fani Tardini" Galați

Spectacolul *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* regizat de Adi Iclenzan a fost parte integrantă a Proiect 9 inițiat de Teatrul Dramatic „Fani Tardini" din Galați. Dezvoltat pe durata a „trei stagiuni consecutive" (Teatrul Dramatic „Fani Tardini" s.a.), proiectul a însemnat realizarea a nouă spectacole regizate de trei personalități artistice distincte: Leta Popescu, Cristian Ban și Adi Iclenzan. Scopul inițiativei[7] fusese unul cât se poate de precis: revitalizarea „actului teatral prin abordarea unor mijloace de creație și producție diferite față de cele cu care *Teatrul din Galați* a operat până acum, dar și prin reanalizarea raporturilor dintre instituție, artiști, spectacol și public" (Teatrul Dramatic „Fani Tardini" s.a.).

Primele reprezentații ale spectacolului *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* au avut loc în zilele de 11 și 12 martie 2023. Într-un material apărut în presa gălățeană cu două zile înainte de premieră, regizorul mărturisea: „noi, echipa artistică a acestui spectacol, o să spunem povestea publicului, așa cum o înțelegem noi, în felul nostru, și vom miza pe prima formă de teatru care a existat pe pământ, cea în care un om spunea o poveste altui om" (Penciu 2023). Iar povestea a fost spusă de această dată, într-adevăr, într-o manieră atipică față de modul obișnuit al teatrului de a istorisi scenic povești. De

[7] Pentru mai multe detalii despre acest proiect vezi și articolul lui Mihai Brezeanu, „Proiect 9. Și vouă", în *Teatrul azi*, nr. 3-4/ 2023, pp. 105-106.

altfel, înainte de ieșirea la public a producției, pagina web a dramaticului gălățean își atenționa spectatorii: noul spectacol va fi unul „neconvențional" (Teatrul Dramatic „Fani Tardini" s.a.). Prin ce anume s-a tradus teatral acest *fel al nostru de a povesti* la care făcuse referire regizorul Adi Iclenzan?

Pentru a răspunde la această întrebare voi aduce în discuție, înainte de toate, perioada de construcție a spectacolului – laboratorul – așa cum au catalogat acest proces de lucru actorii și autorul textului pe care i-am intervievat. Echipa creativă a avut la dispoziție trei luni pentru a realiza spectacolul. Din tot acest interval temporal, două luni și jumătate i-au fost dedicate laboratorului în cauză. Oana Mogoș mi-a mărturisit: a fost „cel mai tare laborator la care am participat vreodată". Prima parte a repetițiilor a constat într-o etapă de documentare compusă din lectura și audierea unor conferințe referitoare la temele filosofice ale basmului cules de Petre Ispirescu, dar și din numeroase dialoguri ale membrilor echipei artistice purtate pe marginea textului ales a fi pus în scenă. Au fost disecate multiplele nuanțe ale basmului („am început să înțelegem efectiv fiecare propoziție", afirmă Ciprian Brașoveanu), dar și rostul și felul de a fi al absolut fiecărui personaj (indiferent că era vorba de Făt-Frumos sau de un simplu oștean sau mesean care apărea doar episodic). După cum își amintește același actor, „lucram cu imaginația, cu sufletul, cu psihicul și nu făceam nimic altceva, părea că nu pregătim în niciun fel spectacolul". Totodată, de-a lungul acestei faze a repetițiilor, mi-a adus la cunoștință Radu Horghidan, echipa creativă a descoperit în Făt-Frumos „arhetipul căutătorului etern care n-are nicio clipă stare" dar și faptul că el este, mai presus de orice, „un om care nu vrea să moară". Acestei etape i-a urmat o săptămână în care fiecare dintre actorii parte din distribuția spectacolului (Vlad Ajder, Elena Anghel, Ciprian Brașoveanu, Petronela Buda, Ștefan Forir, Oana Mogoș, Ionuț Moldovean) au povestit basmul din perspectivă proprie. Durata acestor sesiuni de repetiții a fost una îndelungată. Spre exemplu, afirmă Ciprian Brașoveanu, „la mine, să povestesc basmul, a durat vreo trei ore". Faza aceasta a fost succedată de un timp dedicat improvizațiilor pornind de la situațiile și personajele textului. În ceea ce privește această etapă, Ciprian Brașoveanu a subliniat următorul aspect: „Adi lucrează de regulă cu extremele […] când improvizam ceva, nu avea valoare dacă nu ne duceam până într-o extremă". Totodată, Oana Mogoș menționează un alt aspect care dă seama de notele caracteristice ale acestei etape a laboratorului: „până la forma în care e azi spectacolul, noi făcusem încă vreo patru-cinci variante" (Blaga 2026).

La un moment dat, mi-a relatat Radu Horghidan, s-a ajuns într-un punct al repetițiilor în care s-a simțit nevoia de a avea la scenă un „text coerent". Intrat inițial în proiect ca dramaturg la scenă (textul urma să fie generat apelându-se la metode specifice creației colective), Horghidan va ajunge să scrie textul de spectacol, un hibrid între basmul de la care s-a pornit acest proces, direcțiile în care s-au lăsat purtați actorii coordonați de regizor în timpul laboratorului de lucru și propria perspectivă asupra poveștii. Având la dispoziție doar două săptămâni, inspirat de muzicalitatea aparte a primei părți a textului original, de improvizațiile colegilor săi actori și de ludicul născut în timpul repetițiilor, lucrând continuu câte douăsprezece ore pe zi, împrumutând structura clasică de *storytel-*

ling și energia căutătorului disperat care s-a dovedit a fi Făt-Frumos, Radu Horghidan a dat naștere unui text aparte. A rezultat, după cum observase și Adi George Secară, „păstrând proporțiile comparației [...] un fel de «Mahabharata» românească" (Secară 2023).

Dacă se poate afirma că procesul de lucru – laboratorul – la acest spectacol a fost unul neconvențional, același cuvânt poate fi folosit pentru a-i descrie forma și structura rezultate. Actorul Ciprian Brașoveanu a menționat în interviul pe care l-am realizat cu el că regizorul Adi Iclenzan „nu stabilește o formă concretă" a spectacolului „până aproape de premieră". În cazul de față, forma și structura spectaculară s-au născut cu aproximativ două săptămâni înainte de data programată a premierei. Adrian Matei, cel care semnează împreună cu regizorul scenografia spectacolului, a caracterizat atmosfera mediului ambiental construit pentru *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* drept una intimă. Întreg aparatul scenic fusese folosit astfel încât să imerseze publicul într-o atmosferă confortabilă, familiară, cordială: de la canapelele și fotoliile pe care fuseseră instalați actorii, până la lumina compusă din „elemente convenționale" (în partea din față a spațiului scenic nu există deloc „lumini de teatru"), de la lipsa efectelor audio până la prezența în spațiul scenic a microfoanelor folosite în *podcasturi* care, la nivel senzorial, îți conferă senzația că ți se povestește ceva important. Așezați în acest spațiu teatral care invita la confort și relaxare, cei șapte actori parte din distribuția spectacolului citeau „fragmente ale textului, ale aceluiași text care curge neîntrerupt, doar cu ușoare volute și sincope special alese" (Cordoneanu 2023). Citirea textului era însoțită, pe alocuri, de prezențele în planul îndepărtat al scenei a unora dintre actori, de proiecțiile-portret ale acestora și de proiecții ale desenelor realizate *în timp real* de actorul Ștefan Forir. „Ritmul alert al cuvintelor, ritm […] susținut până la sfârșit" (Cordoneanu 2023) de actori, era în consonanță cu acea energie disperată a personajului Făt-Frumos, cel care aleargă prin lume ca să nu-și întâlnească moartea. Totodată, tempoul acesta, după cum a subliniat Radu Horghidan, „intra în contrast, de fapt, cu spațiul care era foarte confortabil".

Pe de o parte, s-a optat pentru această formă și structură din considerente practice. Radu Horghidan a menționat că în timpul scurt avut la dispoziție devenise practic imposibilă învățarea cantității mari de text (textul de scenă rezultat avea peste o sută cincizeci de pagini). Pe de altă parte, forma și structura alese au căpătat puternice valențe estetice. Acestea pot fi puse în relație cu acea dorință a regizorului devoalată în interviul anterior premierei, anume aceea de a spune povestea basmului cules de Petre Ispirescu mizând „pe prima formă de teatru care a existat pe pământ, cea în care un om spunea o poveste altui om" (Penciu 2023). În cazul de față, cei care ne-au spus povestea nu au fost niște simpli actori, ci au devenit scenic adevărați *naractori*. Împrumut termenul *naractor* de la Patrice Pavis pentru a descrie funcția pe care au ajuns să o ocupe actorii din distribuția spectacolului în acord direct cu forma și structura spectaculară rezultate în urma laboratorului de creație. *Naractorul*, ne spune Patrice Pavis, readuce în prim-plan „tradiția veche a povestitorului popular" (Pavis 2016, 147). Teatrul din al cărui ansamblu face parte „contestă tradiția care tinde să separe teatrul de povestire, actorul de povestitor" (Pavis 2016, 147). Adică, tocmai ceea ce și-a propus regizorul. Nu neapărat să conteste această tradiție, cât să o readucă în prim-plan. După cum observase și Oana Mogoș, în

cazul spectacolului produs de dramaticul gălățean, poate că experimental a fost „faptul că ne-am întors la ce cred eu că e actorul, și anume, un povestitor […] ceea ce a fost foarte greu pentru noi; să ne oprești din impulsul acesta exterior de a arăta, de a face, de a fi și să te întorci la a conține tot, la a sta pe scaun și a spune o poveste". Acest *a conține tot* la care face referire Oana Mogoș trebuie pus în relație cu „muntele imens de material pe care l-ai generat" în timpul repetițiilor despre care mi-a vorbit actorul Ciprian Brașoveanu și care, tocmai datorită laboratorului intens de care au avut parte actorii, se imprimase puternic în aura și prezența lor scenică astfel încât, chiar și atunci când actorii stau, de fapt, *arată*, *fac*, *sunt*, adică conțin tot. În spectacolele pe care le pune în scenă, Adi Iclenzan „lucrează foarte mult cu prezența" (Blaga 2026) actorului în spațiu. În acest sens, Radu Horghidan mi-a mărturisit: „ de multe ori tu, ca actor, te poți uita la Adi și să nu înțelegi exact ce vrea, pentru că nu știi că se poate lucra cu instrumentul ăsta, pentru că tu nu conștientizezi că, faptul că stai într-un spațiu, felul în care stai, cine ești tu în momentul în care stai, influențează foarte mult experiența. Fără să faci nimic. Nu trebuie să faci nimic. E vorba de cine ești, nu de ce faci. Și Adi lucrează cu asta. Foarte mult!" (Blaga 2026).

Iar pentru ca experiența numită *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* să fi funcționat în plin ar fi fost nevoie și ca spectatorul să-și modifice atitudinea „pasivă" pe care, de regulă, o are atunci când asistă la un spectacol de teatru. După cum observase și Adi George Secară, în cazul acestei puneri în scenă, spectatorii au fost invitați „să fie mai mult ca niciodată și ei actori (chiar și numai cu imaginația)" (Secară 2023). Pe cale de consecință, „pentru spectatorul comod" vizionarea producției teatrale gălățene nu a reprezentat „o experiență facilă" (Secară 2023). Dacă în acest tip de „*în-scenare reflexivă* care te obligă să gândești" [*subl. I.C.*] (Cordoneanu 2023), tu, ca spectator, nu „le dai dreptul unor întrebări să prindă formă în tine" [*subl. I.C.*] (Cordoneanu 2023) în timp ce întreg aparatul scenic te imersează în lumea basmului cules de Petre Ispirescu povestit din perspectiva echipei artistice, experiența teatrală poate foarte bine să fie una nesemnificativă, ba chiar, una de-a dreptul deranjantă.

Din totalul celor opt reprezentații[8] de care a avut parte spectacolul, actorii își amintesc de una anume ca fiind specială. O „experiență unică", după cum mi-a descris-o Ciprian Brașoveanu. Și Oana Mogoș mi-a povestit despre ea: „am avut o singură reprezentație la *Tinerețe...* în care chiar am simțit că noi am făcut cam ce a trebuit să facem și aceea a fost o zi în care noi șapte, când ne-am văzut, ne-am bucurat că am spus o poveste". Caracterul acesta extra-*ordinar* al reprezentației la care fac referire cei doi actori trebuie pus în relație cu următorul aspect despre care mi-a vorbit actorul Ciprian Brașoveanu: regizorul Adi Iclenzan construiește scenic „un context pentru ca o astfel de experiență să poată avea loc". În timpul repetițiilor el este „dispus să sacrifice niște soluții bune" descoperite doar pentru ca astfel de „rezultate unice" să poată avea loc. În acest

[8] Informațiile referitoare la numărul total al reprezentațiilor spectacolului *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* mi-au fost puse la dispoziție de Mona Sandu, secretara literară a Teatrului Dramatic „Fani Tardini" Galați.

sens el nu manipulează aparatul scenic doar pentru a forța instituirea unei astfel de experiențe. După cum a constatat Ciprian Brașoveanu, „ea se poate, sau nu!, întâmpla". Totul depinde de acest atât de fragil și de greu *a fi în timpul prezent* al actorilor și al spectatorilor deopotrivă pentru că, de restul, anume de cadrul estetic pentru ca o astfel de experiență să poată avea loc, s-a ocupat regizoral Adi Iclenzan.

Lărgind posibilitățile teatrului ca artă

Literatura de specialitate definește teatrul experiențial drept acel teatru care propune „întâlniri spectaculare în care publicul are o calitate dublă: atât de martor, cât și de participant activ în raport cu și în cadrul evenimentului spectacular" (Lewis și Bartley 2023, 2). Privind din perspectivă istorică, se poate spune că teatrul experiențial așază, din nou, în centrul evenimentului teatral „implicarea spațială și experiențială a publicului" (Lewis și Bartley 2023, 3). După cum observă William W. Lewis și Sean Bartley, „scurta perioadă în care pasivitatea publicului a devenit regula reprezintă doar un episod minor în lunga istorie a practicilor teatrale angajate și interactive" (Lewis și Bartley 2023, 3). Totodată, în aceeași literatură de specialitate se menționează și faptul că teatrul experiențial „se sprijină pe multiple forme de interactivitate cu publicul (Lewis și Bartley 2023, 5). Încercând să ordoneze în funcție de interactivitatea cu publicul diversele practici teatrale experiențiale, Lewis și Bartley susțin următoarea clasificare: spectacole în care accentul poate fi pus pe imersarea publicului, spectacole în care accentul poate fi pus pe participarea acestuia, spectacole în care accentul poate fi pus pe *game play* sau spectacole în care accentul poate fi pus pe jocul de rol (Lewis și Bartley 2023, 6). Spectacolele experiențiale în care este „exploatat" scenic caracterul imersiv sunt definite drept acele producții teatrale care mizează pe „o implicare senzorială" a spectatorului oferindu-i acestuia „sentimentul că este învăluit de un univers scenic sau dramaturgic" (Lewis și Bartley 2023, 6). Într-o practică teatrală care mizează pe imersivitate, publicul are senzația că „este *în interiorul* operei" [*subl. L. și B.*] (Lewis și Bartley 2023, 6) însă, după cum susțin cei doi autori, „imersiunea nu implică automat și un răspuns. Spectatorii unui eveniment imersiv pot rămâne pasivi și, totuși, interacționează, pur și simplu, prin intermediul simțurilor/afectelor" (Lewis și Bartley 2023, 6). Spectacolele în care accentul este pus pe participarea publicului implică „un grad mai ridicat de interactivitate" din partea acestuia, adeseori spectatorilor li se „cere să aleagă ceva sau să se implice direct în acțiune ca membri ai publicului" (Lewis și Bartley 2023, 6). Spectacolele în care accentul este pus pe *game play* presupun „un nivel ridicat de interactivitate" (Lewis și Bartley 2023, 6); în astfel de spectacole „alegerile făcute generează un răspuns imediat", publicul fiind „recompensat pentru că a atins un anumit scop sau obiectiv" (Lewis și Bartley 2023, 6). Cât privește spectacolele experiențiale în care dominant este jocul de rol: în acest caz, spectatorul își asumă „rolul unui personaj, operator, ghid sau al unui alt membru al lumii ficționale" (Lewis și Bartley 2023, 6) având astfel un rol activ în interiorul ficțiunii, devenind parte constitutivă a acesteia. În cadrul unui spectacol, menționează autorii, aceste accente nu sunt folosite în stare pură, adeseori, în interiorul unui

spectacol se regăsește un amestec al feluritelor moduri posibile de interactivitate și implicare a publicului.

Adi Iclenzan își definește spectacolele pe care le pune în scenă drept *experiențe estetice senzoriale la contactul cu o temă*. Întrebat de Alina Dumitriu, secretară PR a Teatrului Dramatic „Fani Tardini" Galați, care ar fi mesajul pe care ar vrea să-l transmită prin intermediul actorilor într-unul din spectacolele sale, regizorul răspunde:

> Eu n-am un mesaj niciodată. Felul în care gândesc eu teatrul: îmi propun să creez o experiență estetică senzorială în sală, nu un obiect estetic, la contactul cu o temă; dacă ziceam că vorbim despre frica de moarte și nevoia de tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte, pe mine mă interesează mai degrabă în spectacol să surprind cum se simte această nevoie și această frică. […] Cred că arta trebuie să dea expresie lucrurilor invizibile, lucrurilor care nu au expresie, de fapt. Acolo unde cuvintele nu ne mai sunt de folos, acolo unde nu mai putem exprima prin propoziții ceea ce vrem să spunem sau ceea ce simțim, acolo apare arta.
>
> Teatrul Dramatic „Fani Tardini" Galați 2023

Punând în relație cele două paragrafe anterioare, ținând cont, bineînțeles, și de cele expuse în articol până acum, cred că devine mai mult decât evident faptul că cele trei spectacole regizate de Adi Iclenzan pe care vi le-am prezentat pot fi încadrate în ceea ce literatura de specialitate numește *teatru experiențial*. În plus, sper că la fel de limpede se poate observa modul în care regizorul Adi Iclenzan, împreună cu colaboratorii săi artistici, au explorat, prin aceste trei spectacole, maniera în care pot fi folosite scenic instrumentele imersive sau cele participative fără ca spectatorul să fie nevoit să se ridice efectiv din fotoliul său pentru a simți că este implicat activ în evenimentul teatral la care asistă. Procedând astfel, ei nu au făcut altceva decât să lărgească posibilitățile teatrului ca artă. În acest fel, spectacolele lor dau seama de una dintre multiplele nuanțe pe care le poate avea verbul *a experimenta*.

Despre numeroasele sensuri ale acestui verb ne lămurește, între alții, James Roose-Evans. Cartografiind o parte a peisajului teatral din secolul XX, acea zonă în care practica artistică se întâlnește cu atitudinea experimentală, autorul britanic urmărește în *Experimental Theatre from Stanislavsky to Peter Brook* personalitățile care, fiecare în maniera sa, i-au conferit experimentului o nouă valență teatrală. Punctul în care se unesc aceste atât de diverse practici și căutări ale secolului XX este reprezentat de modul în care Roose-Evans înțelege și definește experimentul. În accepțiunea sa, „a experimenta înseamnă a face o incursiune în necunoscut" (Roose-Evans 1989, 1). În plus, el mai subliniază și un alt aspect: „fiecare dintre figurile cheie din această carte a lărgit posibilitățile teatrului ca formă de artă" (Roose-Evans 1989, 1). Prin urmare, a experimenta implică și o altă direcție pe care o consider a fi, poate, mai importantă decât plonjarea în necunoscut: anume, lărgirea orizonturilor artei teatrale. A lărgi posibilitățile teatrului este echivalent, pe de o parte, cu regândirea sensului artei scenice, pe de altă parte, a lărgi posibilitățile teatrului înseamnă și a face ca teatrul să vorbească altfel, despre alte

lucruri și prin alte mijloace decât cele deja statuate, acceptate, cunoscute sau recunoscute.

Nu pot decât spera că, ajunși în acest punct al lecturii cu prezentul articol, vă este mai mult decât evidentă maniera în care regizorul Adi Iclenzan a contribuit, prin aceste trei spectacole a căror regie o semnează, la lărgirea posibilităților artei teatrale autohtone. Totodată, nădăjduiesc ca acest articol să-i fie de folos unei viitoare expoziții precum cea curatoriată în 1997 de Alexandra Titu[9]: să fie avută în vedere personalitatea artistică a regizorului Adi Iclenzan atunci când se vorbește despre sau se organizează expoziții care aduc în prim-plan regizorii care au contribuit în spațiul teatral autohton la lărgirea posibilităților artei teatrale.

BIBLIOGRAFIE

3g HUB, 2022. Terapie socială prin teatru contemporan [online]. *3gHUB*. [Accesat 26 ianuarie 2026]. Disponibil la: https://3ghub.ro/product/terapie-sociala-prin-teatru-contemporan/

3g HUB, 2022. Ciclopul [online]. *3gHUB*. [Accesat 26 ianuarie 2026]. Disponibil la: https://3ghub.ro/product/ciclopul/

BALACI, Oana, 2022. Ce face Dinamo, bate? – Jocul ielelor la SPOT60: 60 de ani de teatru în limba română la Târgu-Mureș, 2022 [online]. *LiterNet*. [Accesat 26 ianuarie 2026]. Disponibil la: https://agenda.liternet.ro/articol/27017/Oana-Balaci/Ce-face-Dinamo-bate-Jocul-ielelor-la-SPOT-60-60-de-ani-de-teatru-in-limba-romana-la-Targu-Mures-2022.html

BÖHME, Gernot, 2017. *The Aesthetics of Atmospheres*. London & New York: Routledge.

BREZEANU, Mihai, 2025. De ce trag clopotele, Iclenzane? – Ciclopul [online]. *LiterNet*. [Accesat 26 ianuarie 2026]. Disponibil la: https://agenda.liternet.ro/articol/29871/Mihai-Brezeanu/De-ce-trag-clopotele-Iclenzane-Ciclopul.html.

BREZEANU, Mihai, 2023. Proiect 9. Și vouă. *Teatrul azi*, nr. 3-4, pp. 105-106.

BLAGA, Raluca, 2026. „Nebunia de a te împotrivi unei forme fixe": perspective din interiorul proceselor de creație ghidate de regizorul Adi Iclenzan. [online]. *Scena.ro*. [Accesat 18 iunie 2026]. Disponibil la: https://revistascena.ro/arte/nebunia-de-a-te-impotrivi-unei-forme-fixe-perspective-din-interiorul-proceselor-de-creatie-ghidate-de-regizorul-adi-iclenzan/

[9] Este vorba despre expoziția *Experiment în arta românească după 1960*. Vezi în acest sens și catalogul expoziției: Alexandra Titu, 1997. *Experiment în arta românească după 1960*. București: Centrul Soros pentru Artă Contemporană.

CORDONEANU, Ion, 2023. Nu este teatru! E mai mult decât atât! [online]. *Argolit*. [Accesat 26 ianuarie 2026]. Disponibil la: https://argolit.ro/nu-este-teatru-e-mai-mult-decat-atat/.

DUMITRIU, Dana, 1976. *Ambasadorii sau despre realismul psihologic*. București: Cartea Românească.

HALL, Edith, 1998. Ithyphallic Males Behaving Badly; or, Satyr Drama as Gendered Tragic Ending. În: *Parchments of Gender*, Oxford: Claredon Press, pp. 13-37.

LEWIS, William W. și BARTLEY, Sean, 2023. *Experiential Theatres*. New York & London: Routledge.

MĂRĂCINEANU, Dan, 2021. Maraton de spectacole lectură de Ziua Culturii Naționale la Teatrul Național Târgu-Mureș – Interviu cu Diana Sârbu, coordonator proiect. [online]. *Agenda de Mureș*. [Accesat 18 ianuarie 2026]. Disponibil la: https://agendademures.ro/maraton-de-spectacole-lectura-de-ziua-culturii-nationale-la-teatrul-national-targu-mures-interviu-cu-diana-sarbu-coordonator-proiect/.

MIRAN, Alexandru, 2005. Ciclopul. În Euripide, *Teatru complet*, Chișinău: Arc, Gunivas, p. 44.

PAVIS, Patrice, 2016. *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*. London & New York: Routledge.

PÂNZARU, Sașa, 2022. Jocul ielelor. Sau cum ajunge spectatorul în mintea personajului [online]. *Teatrul Național Târgu Mureș*. [Accesat 26 ianuarie 2026]. Disponibil la: https://teatrunational.ro/spot-60-post/jocul-ielelor-sau-cum-ajunge-spectatorul-in-mintea-personajului/.

PENCIU, Roxana Artene, 2023. Un basm clasic și povești din experiența actorilor gălățeni [online]. *Viața liberă*. [Accesat 26 ianuarie 2026]. Disponibil la: https://www.viata-libera.ro/eveniment/198935-un-basm-clasic-si-povesti-din-experienta-actorilor-galateni.

PETRESCU, Camil, 2013. *Teatru*. București: Agora.

POPESCU, Theodor-Cristian, 2018. *Dinăuntru. Un curs masteral de regie a teatrului contemporan și o selecție de articole*. București: Eikon.

ROOSE-EVANS, James, 1989. *Experimental Theatre from Stanislavsky to Peter Brook*. London & New York: Routledge.

SHAW, Carl A., 2018. *Euripides: Cyclops. A Satyr Play*. London: Bloomsbury.

SCHECHNER, Richard, 2009. Șase axiome ale teatrului ambiental. În *Performance. Introducere și teorie*, București: Unitext, p. 198.

SECARĂ, Adi George, 2023. „Renașterea" teatrului gălățean „continuă"! [online]. *Bookhub*. [Accesat 26 ianuarie 2026]. Disponibil la: https://bookhub.ro/teatru-de-dupa-teatru/?fbclid=IwAR08qUG3b6zDrJxiSvdC0F37-HNwkS4scvJ43DAAcqDiUEgQzFEMxDiBeZI.

SOÓS, Edina, 2015. „Drumul pe care caut adevărul, nu efectul". Interviu cu regizorul Adi Iclenzan. *Observator cultural*, nr. 498 (756), p. 20.

SZALAD, Octavian, 2024. Teatralitatea din dezgust. *Teatrul azi*, nr. 7,8, p. 102.

TITU, Alexandra, 1997. *Experiment în arta românească după 1960*. București: Centrul Soros pentru Artă Contemporană.

Teatrul Dramatic Fani Tardini Galați, s.a. Proiect 9 [online]. *Teatrul Dramatic „Fani Tardini Galați”* [Accesat 26 ianuarie 2026]. Disponibil la: https://fanitardini.ro/proiect-9/.

Teatrul Dramatic Fani Tardini Galați, s.a. Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte [online]. *Teatrul Dramatic „Fani Tardini Galați”* [Accesat 26 ianuarie 2026]. Disponibil la: https://fanitardini.ro/spectacol/tinerete-fara-batranete-si-viata-fara-de-moarte/

Teatrul Dramatic „Fani Tardini” Galați, 2023. *„Când devenim conștienți că timpul nostru este limitat, apare frica” - interviu cu Adi Iclenzan* [online]. YouTube. [Accesat 18 ianuarie 2026]. Disponibil la: https://www.youtube.com/watch?v=gyO2o1O-HZg.

ZARRILLI, Phillip B., 2010. Religious and civic festivals: Early drama and theatre in context. În *Theatre Histories*, New York & London: Routledge, p. 62.

© Raluca Blaga, 2026. Acest articol este distribuit sub licența Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY).