



**TEATRUL NAȚIONAL  
AURELIU MANEA  
TURDA**



Primăria și  
Consiliul Local Turda



## Teatru și spectacol [fragment]

Kantor identifica obiectul de rangul cel mai de jos cu obiectul real (*real object*). Pentru Kantor un obiect sărac nu mai rămâne o simplă piesă de decor, la îndemâna actorului, ci capătă un statut aparte, formând împreună cu actorul ceea ce regizorul polonez numea „**OBIECTUL-ACTOR**”. Mai mult decât atât, faptul că în mod curent atribuim funcții obiectelor și că le valorizăm raportându-ne la cum le utilizăm, constituie pentru Kantor o înțelegere greșită din partea omului a esenței obiectelor. Kantor a încercat să anuleze judecările conform căror, de exemplu, un scaun devine obiect artistic doar în virtutea faptului că este pus pe scenă. Din acest punct de vedere, atitudinea lui Kantor poate fi considerată anti-artistică, în sensul în care el se împotrivează unor prejudecări care configurează în mod limitat sensul unor termeni ca artă sau obiect artistic. În dorința lui de a se desprinde de ideea de artă ca reprezentare, ca mimesis, Kantor caută să scoată la suprafață sensul profund al obiectelor care ne încinjoară și pe care le percepem în mod constant prin funcția pe care o au. De ce un scaun uzat, stricat, vechi, murdar ar revela esența obiectului scaun? Ce se ascunde în spatele acestei strategii pentru care optează Kantor? Cum remarcă Hans-Thies Lehmann: „Lemnul, fierul, îmbrăcămintea, hainele și obiectele bizare capătă o remarcabilă calitate și intensitate tactilă.” Efectul de calitate și intensitate tactilă este obținut prin chiar faptul că obiectele folosite în piesele kantoriene sunt defecte, uzate, stricate, putrede, murdare, ele putând în acest stadiu să-și prezinte propriile vulnerabilități și, prin urmare, propria lor „viață” cu o nouă intensitate. În acest context, obiectele nu doar că însotesc personajele în prezentarea unei realități de gradul cel mai de jos, a unui tablou grotesc, ci creează impresia unei fuziuni obiect-actor.

**Cristian Vechiu,**  
cercetător Istoria Ideilor

1. T. Kantor, „Object 1944” în M. Kobialka, *op. cit.*, p. 72.

2. Hans-Thies Lehmann, „Kantor or the ceremony” în Postdramatic theatre, trad. Karen Jürs-Munby, Routledge, New York, 2006, p. 72.

3. Ibidem, p. 73.

## Interviu cu Suzana Dan

Suzana Dan este o artistă vizuală sau o îmblânzitoare de animale picturale. Creator al unui bestiar minimalist, Suzana ajunge să ilustreze mai ales câinii. E ca și cum "fiecare câine nu ar fi altceva decât încarnarea unei emoții, a unui pericol, a unui context social", iar într-un festival emoțiile capătă o varietate care trece dincolo de repertoriul afectelor cotidiene.



### Cum vezi diferența dintre un festival de teatru și un festival de arte, în sens larg?

Este cam la fel cum te-ai afla fizic alături de persoana pe care o iubești comparativ cu a-i privi chipul imortalizat într-o imagine. Teatrul pentru mine este ceva atât de viu încât aproape că mă sperie. Și îmi place foarte mult să îmi păstrez aceeași „înocașă” atunci când revin la teatru fiindcă nimic nu se compara cu intensitatea trăirilor și a emoțiilor estetice pe care îi le poate oferi această artă.

Pe de altă parte spectacolul, aka show-ul, aka seducția, aka dulcea manipulare sunt instrumente îndreptate spre sufletul și mințile noastre din alte zone ale vieții noastre ca societate, și dacă a rămas ceva ce țin extrem de mult să regăsească în artă, este abilitatea ei unică de a deschide minți și suflete. Un fel de ultim refugiu la fel ca spațiul sacru unde protecția divină se presupunea că te ferește cam de tot ce e rău pe lumea asta. Deci dincolo de modalitatea diferită de display, un festival de teatru sau un festival de arte va face o mare diferență comparativ cu orice altceva atâtă timp cât scopul lor, conținutul lor nu se va rezuma doar la o simplă prezentare.

### Cât de aproape e necesar să fii ca să poți intra în contact cu atmosfera unui festival?

Partea tare faină a unui festival este componenta socială. Astă înseamnă atmosfera unui festival, interacțiunea umană fie la nivel de public, participanți sau echipă. Intră la pachet cu cafelele de la prima oră și dimineații servite după o noapte prelungită de festival. Cred că pînă și cafeaua are alt gust în zilele alea. Important este să te lasă atras în vortex că doar despre asta e vorba într-un festival.

### În ce fel ai descrie atmosfera unui festival la care nu poți participa nemijlocit, pe teren, dar la care ai acces online?

Dacă eu aş fi „pedepsita” din online și undeva acolo ar exista un grup de oameni indiferent cât de mare care ar face festivalul, sincer, aş fi invidioasă un pic. Poate pentru că sunt un pic de *adrenaline junkie* cu mare talent în ale procrastinării. Și dacă nici un festival nu îți oferă un motiv întemeiat să faci altceva decât ceea ce trebuie să faci...

### Cum poate contribui un festival de teatru la formarea unor comunități noi sau la consolidarea comunităților mai vechi?

Nebănuitor de mult. Cred că asta simți și tu. Sigur simți. Oamenii sunt animale sociale deci indiferent de mobilul adunării ei coagulează și se coagulează în grupuri care fie exprimă și împărtășesc punctual anumite idei și apoi se împrăștie fiecare în ale vieții valuri fie se regrupează din nou și din nou și din nou. Iar cultura contemporană are o componentă socială atât de puternică încât orice eveniment care implică participarea unui public caută să îl implice, să comunice cu el, nu doar să îl bombardeze cu informație.

### Ce gând ai vrea să ne transmiți în această V-a ediție de festiVal FITT Turda?

Cele mai bune și mai frumoase gânduri. V-am scris mai devreme ca sunt o ciudoasă, deci vă transmit și un bonus de invidie (pozitivă !) că nu sunt acolo. Și la fel cum urez oricărui eveniment cultural din țara asta organizat de către independenți, vă doresc și voi să aveți o căt mai bună relație și susținere din partea autorităților locale. Pentru că meritați, de aia !

## Biroul de Cercetări Melodramatice: Tactică performative într-un spațiu emoțional precis

În practica Biroului de Cercetări Melodramatice, un gen teatral și cinematografic subiectiv, afectat și emoțional este adus în spațiul unei investigații riguroase. Melodrama oferă cercetării nu doar un subiect de analiză, ci și o metodă de lucru. Metodologia adoptată de Birou, melocritica, este o asumare a elementelor centrale ale melodramei ca metode de interpretare și intervenție critică. Emoționalizarea, sentimentalizarea, exagerarea devin instrumente în cadrul unui demers obiectiv, rațional, precis, propunând o depășire a opoziției stricte între afect și concept prin diferite formate. Un ghid de dezvoltare personală exercează plânsul în spațiul public cu scopul de a deturna ierarhiile politice, un instructaj de protecția muncii propune metode de adaptare la noua activitate afectivă de la birou, un program de gătit aduce dragostea și aurul ca ingrediente centrale ale schimburilor chimice cosmice, iar o prognoză meteo camuflată într-o secvență melodramatică introduce o analiză a iminentei catastrofe climatice pe fundalul peisajului industrial românesc.

Această calitate "vizibilă, publică și performativă" este centrală activității Biroului, atât prin evenimente desfășurate live (performance,



intervenții, acțiuni) cât și prin acțiuni performative inaccesibile publicului și destinate unor formate ca fotografia, video-ul, cartea de artist sau instalația.

Se poate revizita cea de-a doua definiție a lui Peter Brook de la începutul Spațiului gol: "Aș putea să iau orice spațiu gol și să-l numesc scenă goală. Un om traversează acest spațiu gol în timp ce altcineva îl privește, și asta e tot ce trebuie pentru ca actul teatral să înceapă." Biroul de Cercetări Melodramatice activează în zona acestei teatralități înțeleasă în sens extins, și propune o traversare riguroasă emoțională a spațiului deschis între performer și privitor. Această extindere performativă a tacticilor melodramatice din sfera privată în cea publică are loc, așa cum se întâmplă și cu melodrama clasică descrisă de Hadley, nu doar în spațiul artistic al teatrului (respectiv al expoziției de artă contemporană), ci și în diferite alte spații. La intrarea în Parcul Carol din București au loc instrucțiunile de plâns public cu ajutorul cepei, în parc din fața Biroului Național de Statistică din Chișinău o completare performativă a statisticilor oficiale pentru a include variația înălțimii tocurilor pe unitatea de timp, iar la Muzeul Tehnologic din Varșovia instructajele pentru noua muncă afectivă. Prin fotografie și video, momentul privirii este reînscenat și transferat spectatorului/spectatoarei absent/ă de la evenimentul live, printr-o adresare directă dincolo de cameră.

Reconfigurarea relației dintre o metodologie emoțională și una rațională corespunde unui spațiu de acțiune în care sfera privată se întrepătrunde cu cea publică. Melodrama este un instrument central al acestei intersecții, activând resorturi ale spațiului privat în cel public. În cartea sa *Melodramatic Tactics: Theatricalized Dissent in the English Marketplace, 1800-1885* [Tactică melodramatică: Dizidență teatralizată în piața engleză, 1800-1885], Elaine Hadley elaborează o astfel de înțelegere a melodramei ca model pentru interacțiunile sociale. Hadley analizează extinderea a ceea ce ea numește "modul melodramatic" dincolo de scenă către un context social și politic mai larg, accentuând dimensiunea teatrală a interacțiunilor din spațiul public: "Sub termenul de teatral, vreau să accentuez în mod special calitatea vizibilă, publică și performativă a acestor interacțiuni fizice."

Mai degrabă decât o simplă reflecție asupra unui context social deja existent, melodrama este o tehnică de intervenție: un instrument al neconformării, dezobedienței și rezistenței. Nesupunerea afectivă propune atât o extindere a metodelor cunoașterii, cât și pe cele ale acțiunii sociale, iar tacticile melodramatice contribuie performativ la conturarea acestui traseu.



++

Biroul de Cercetări Melodramatice este o instituție independentă fondată de Irina Gheorghe și Alina Popa în 2009 pentru a investiga rolul emoțiilor în politica contemporană și în noua economie. Prin performance-uri, expoziții, publicații, prelegeri, ateliere și intervenții, BCM urmărește întrepătrunderile dintre dinamicile afective și cele raționale în diferite contexte sociale și își propune să faciliteze accesul liber la rezultatele cercetării. Activitatea Biroului a fost prezentată, printre altele, la Muzeul Național de Artă Contemporană București, Galeria SUPRAFINITE București, Trafó House of Contemporary Arts Budapest, HOME Manchester, Pratt Manhattan Gallery New York, Times Museum Guangzhou, WING Hong Kong, S A V V Y Berlin, Bienala Art Encounters Timisoara, Galeria Skolska 28 Prague, bak Utrecht, Muzeul de Artă Modernă mumok Vienna, DEPO Istanbul, Centrul de Introspecție Vizuală București, Galeria Posibilă București.

**Irina Gheorghe,**  
artist performativ

# Prietenul din Franța,

Spectacolul se încadrează în genul comediei, dar are și unele părți de dramă. Dramturgia îi aparține lui Nicolae Kirițescu. Spectacolul în regia lui Valer Dallakeza a fost selecționat de la Teatrul „Elvira Godeanu” din Târgu Jiu. Actorul principal mi-a plăcut pentru că a transmis emoții, iar faptul că a reușit să interpreteze trei personaje în același spectacol dă dovedă de capacitatea lui de a fi flexibil. Cosmin Brebuță e cel care a intepretat personajele Tilică (încornoratul), Gaston Fabrier (prietenul din Franța) și din nou, Gaston Fabrier (adevăratul personaj). Tilică a vrut să-i facă o farsă soției sale, Lily (personaj interpretat de Mădălina Ciobănuț), prin care să aducă la viață o copie a sa. Soția se îndrăgostește de Gaston Fabrier, care era un veritabil locuitor în Franța, dorindu-și să ajungă să trăiască cu el la Paris. Tilică, un avocat medicor, după cum spunea nevasta lui, se deghizează în Gaston cu ajutorul prietenului său, Iancu (personaj interpretat de Adrian Șerban), pentru a afla dacă soția lui îl mai iubește și dacă este încornorat.



Spectacolul prinde contur prin schimbarea repetitivă dintre Tilică și Gaston, prin obsesia lui Lily pentru parizianul cochet și prin destăinuirea unor adevăruri lui Gaston, petrecută fără ca personajul să știe că e vorba de soțul ei. Iancu este complicele lui Tilică, dar și el are un scop mic, iubind-o pe Lily, iar aceasta profita de dragostea ce i-o purta, ceea ce o aseamănă, pe alocuri, cu Columbina, personaj din Commedia Dell'Arte care profita de personajele îndrăgostite de ea. Însă spectacolul ia o întorsătură diferită: Lily îi dezvăluie soțului că vrea să divorceze de el pentru a pleca la Paris cu Gaston, iar Tilică îi spune adevărul: că de fapt el este prietenul de la Paris. Lily crede în primă fază că e o glumă, dar vede adevărul cu proprii ei ochi când Gaston Fabrier, originalul, își face apariția la finalul spectacolului. Lily încheie reprezentarea cu un monolog dramatic, prin care își asumă peripeția sa și a lui Tilică.

Reprezentarea mi-a plăcut mult, iar spectatorii au primit cu bucurie punerea în scenă a spectacolului. Râsetele răsunau în toată sala, iar trecerile bruște de la comedie la dramă se propagau în public la fiecare cotitură.

**Ciprian-Valeriu Stancu,**  
student la teatrologie

# din proximitate



O comedie pentru toate vîrstele, scrisă de Nicolae Kirițescu și executată nemaipomenit pe scena Festivalului Internațional de Teatru Turda de Cosmin Brehuță, Mădălina Ciobănuț și Adrian Șerban.

Amplu, captivant, emoționant. Cel mai proeminent element al spectacolului sunt personajele care au o adevărată profunzime sufletească, tipologii pe care le recunoști imediat și le percep ca fiind oameni cu care ai mai avut de-a face. O relație de o dinamică înfricoșătoare, între Tilică, Lilly și Iancu, relație care subliniază în primul rând dificultățile care apar într-o căsnicie de lungă durată, dar și absurditatea iubirii, mergând până la partea exasperant de subiectivă a sentimentelor. Un spectacol care e susținut de o piesă durabilă, cu o situație ce nu are limită temporală, reușește să impresioneze atât prin subtonul comic, cât și prin cel dureros de adevărat, ambele aspecte fiind executate până la limita la care regreți că spectacolul s-a terminat.

O scenetă care, într-o oră și cincizeci de minute, reușește să poarte spectatorul printr-un întreg spectru de emoții și îl captivează atât de tare încât îl face să uite de lumea exterioară.

**Manuel Onac,**  
voluntar redacția GraFIT

## Distribuție:

- Tilică/ Gaston Fabrier – Cosmin Brehuță
- Lily – Mădălina Ciobănuț
- Iancu – Adrian Șerban
- Menajera – Luminița Șorop

- Regia artistică și scenografia: Valer Dellakeza
- Asistent scenografie: Florin Ularu
- Execuție costume: Wilhelmina Bekeși Kuron
- Regizor tehnic: Sorin Pungan
- Filmare și fotografii: Florin Rotaru
- Grafică afiș și caiete - program: Maria Botar

## De la festin la fast, direct prin festival

Răsfoirea vechilor dicționare etimologice e mai mult decât o lămurire a sensurilor, este o plăcere în sine. De exemplu „Dictionnaire étymologique de la langue française” al lui L. Clédat, apărut în 1811, grupează sub umbrela aceleiași familii lexicale *festin*, *festival*, *feston*, *festonner*, *festoyer*, *fêtard*, *fête*, *fêter*, pe care le leagă de *férence*, cu dubletul *foire*, toate trimitând la rădăcina latinească *feria*, din care a derivat adjecțivul *festum*, *festivum*. Arborele lingvistic expus anterior cuprinde sensurile de sărbătoare, ospăt, ghirlandă, a decora, vesel și petrecăreț, bâlci, dar și magie. Cumva, festivalul le conține pe toate.

În „Dictionnaire étymologique de la langue française usuelle et littéraire” a lui M.A. Mazure, din 1863 mai aflăm că *fête* nu-i departe de latinescul *festum*, strălucire, dar nici de Vesta, zeița căminului. Dicționarul etimologic al limbilor indo-europene a lui Sergei Starostin leagă festivalul de *dies fastus*, zilele în care pretorii puteau face dreptate, adică zile în care bunăvoița zeilor era garantată, de unde ne-a parvenit adjecțivul fast, de bun augur, fericit, antonimul nefastului, pe care-l asociem cu moartea. Cum ar putea festivalul să fie altfel decât fast, înrudit cu *fateor*, *-eri*, *fassus*, a mărturisi, a admite, a revela, a face cunoscut? Sau chiar cu *fatuus*, vorbire inspirată, adică atunci când gura omului transmite cuvintele zeului? Să le legăm și pe acestea: festival, zi bună, a face cunoscut, a vorbi inspirat.



Dacă ar fi să facem o scurtă compunere școlărească cu toate sensurile de mai sus, ca în manualele cu cerințe temeinice și absurde (cele două trăsături nu se exclud), ar putea ieși ceva de genul următor: festivalul este o sărbătoare prelungită, ce se întinde de-a lungul mai multor zile vegheate de zei, în timpul cărora oameni veseli sau chiar petrecăreți, într-o atmosferă magică, strălucitoare, în decoruri pline de fast, se simt ca acasă mâncând împreună și ascultând vorbe inspirate. N-am avut intenția să construim o definiție, a dat buzna peste noi pur și simplu.

Festivalul este o recuperare a ceva ce-am pierdut, o actualizare, un ritual prin care facem lucrurile cum au fost la început. Este o ieșire din logica benzii de montaj care ne-a adus week-end-urile întru ritmul sărbătorilor sacre de altădată, care ascultau de o altă pulsăție, mai aproape de bătăile inimii materne, de galopul calului. Niciodată de două ori la fel - este deviza nescrisă a oricărui festival, împotriva mirajului produselor de serie cu care ne-a sufocat modernitatea. și nici măcar nu e o promisiune greu de ținut, pentru că nimic nu poate fi mai ușor de îndeplinit decât ceea ce e de mult timp în firea lucrurilor.



**Radu Iliescu,**  
profesor de limba franceză

## A fi sau a nu fi designer de lumini, în peisajul teatral românesc

Este o întrebare care mă vizitează periodic și al cărei răspuns este un DA cu niște asteriscuri. Așa că voi prezenta pe scurt ce face un designer de lumini și cu ce prejudecăți se confruntă el în peisajul teatral românesc.

Să începem școlările: Wikipedia ne spune că: „în teatru, designer-ul de lumini (îl vom prescurta LD) lucrează îndeaproape cu regizorul, coregraful, scenograful și compozitorul, pentru a crea iluminarea scenică, atmosfera și perioada zilei descrisă în scenariu, având în vedere normele de vizibilitate, siguranță și cost”. Definiție care seamănă mai degrabă cu o descriere (corectă) a fișei postului. Simplificat, eu cred că designer-ul de lumini se ocupă de crearea conceptului de iluminare, concept format din cromatică, atmosferă, cheie de contrast, unghi de iluminare, ritmul tranzițiilor și recurența lor. Sigur, mulți vor spune că există spectacole puternice cu un interpret într-un spațiu gol, cu decor minimalist și fără muzică și lumini, dar nu cred că acesta este un motiv suficient pentru a desconsidera latura sincretică a altor spectacole care, fără toate aceste elemente, nu ar fi la fel de valoroase.

Poate că e important să facem următoarea distincție: tehnicianul de lumini, maestrul de lumini, programatorul de consolă și designer-ul de lumini sunt 4 funcții/posturi diferite, fiecare cu atribuțiile și cunoștințele lor specifice. Din păcate, la noi în țară, din cauza bugetării restrictive a producțiilor (mai ales a celor independente), deseori toate aceste funcții sunt îndeplinite de către aceeași persoană.

Desigur, LD-ul trebuie să conlucreze cu toată echipa de concepție, luând în calcul în primul rând viziunea regizorală (înaintea textului) și scenografia, mișcarea scenică, muzica și video-proiecțiile. Pe lângă acestea, criterii importante în luarea deciziilor vor fi întotdeauna tipul de scenă (italiană, studio, amfiteatră, arenă etc.) și echipamentele disponibile. Voi insista puțin pe acest aspect material al echipamentelor disponibile. Sigur că nu e absolut necesar un număr foarte mare de proiectoare de ultima generație ca un concept de lumini să fie bun.

Foto- Eva Maria



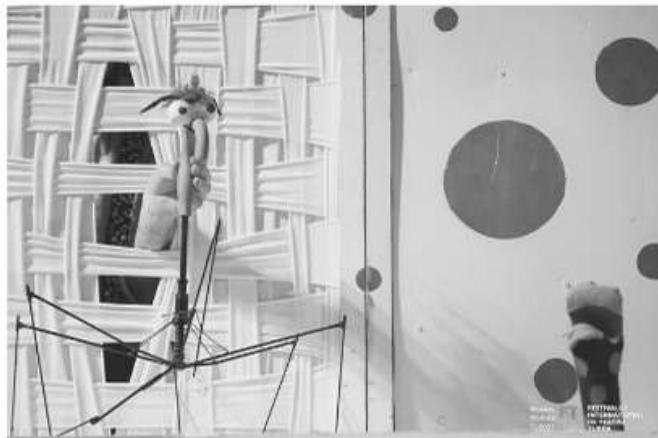
Am văzut spectacole cu un lighting design superb cu doar 10-12 luminatoare clasice și câteva filtre, dar asta nu e o justificare pentru dezinteresul multor teatre românești în a investi în modernizarea și echiparea corespunzătoare a sălilor de spectacole. Consider că această atitudine combinată cu lipsa igienei și metodei de lucru din acest domeniu sunt factori determinanți în scăderea calității iluminatului în multe teatre.

În încheiere, revenind la partea artistică a acestei meserii, dincolo de a crea atmosfera fiecărei scene și de a pune în valoare temele propuse, cât și actorii, întotdeauna voi căuta să existe o coerentă a situațiilor de lumini dintr-un spectacol, un fel de unitate stilistică. Cred că fără asta, iluminatul devine mai degrabă utilitar. Și mă bucură faptul că din ce în ce mai mulți oameni devin interesați și conștienți de acest domeniu.

**Alexandros Raptis,**  
regizor și light designer

## Scurt text despre teatrul inocenței

Teatrul spontan al primei vârste ar putea fi cea mai bună definiție a teatrului copiilor. Este un mod instinctual de a descoperi, prin joc, mecanismele simple ale comportamentului teatral în primul rând cu mama, apoi cu lumea obiectelor din jur. Copilul începe să cunoască lumea sub semnul iubirii, pedagogia dragostei este prima strategie pedagogică care îl va marca profund.



Abia mai târziu începe să ia contact cu egoismul brutal al societății, iar comportamentul său teatral depășește investigarea universului apropiat pentru a deveni un mod de investigare și testare a soluțiilor de viață.

Și totuși, cum se ajunge de la un teatru al copiilor la un teatru pentru copii?

O mare dilemă a educației contemporane este, cred, între educația pentru libertate și educația pentru conformism social. În prima copilărie, gratuitatea jocului este un gardian al spiritului liber, iar copilul își dezvoltă capacitatele de a se exprima, de a-și comunica dorințele și gândurile. Mai apoi, treptat, va fi recompensat pentru capacitatea de a asculta și a învăța, în dauna exprimării de sine și a verbalizării propriilor probleme. Putem înțelege acest lucru urmărind teatrul vârstelor mici: de la un teatru creat de copii, destinat celorlalți copii sau chiar adulților, părinți sau educatori, se ajunge la teatrul pentru copii, producții profesioniste prin care adulții nu explorează universul infantil, ci încercă să îl educe.



Nu este un lucru bun. Pierdem o ocazie extraordinară de a înțelege universul copiilor, rațiunea și inteligența lor emoțională. Cel mai important lucru de care avem nevoie într-o refondare a învățământului este tocmai cunoașterea profundă a noilor generații.

Teatrul în școală nu trebuie privit ca o disciplină, ci ca o formă de educație pentru libertate și autonomie individuală. Aici nu mai este vorba despre competențe, ci despre frumusețea relațiilor umane, de câștigarea unor înțelesuri profunde ale unor noțiuni ca societatea, munca, răsplata, cooperarea, respectul și dragostea față de natură și față de semenii noștri.



Conf. univ. dr. Nicolae Mandea



Centrul de zi și centrul de îngrijiri la domiciliu pentru persoane vârstnice funcționează în subordinea Direcției de Asistență Socială Turda. Printre serviciile furnizate persoanelor vârstnice în cadrul centrului de zi se evidențiază activitățile de socializare și petrecere a timpului liber. În cadrul acestor activități, seniorii turdeni își petrec timpul liber în excursii organizate în țară și străinătate, spectacole de teatru, spectacole folclorice, șezători culturale, întâlniri pe teme medicale sau orice alte teme ce prezintă interes.

Din anul 2012, printr-o colaborare cu Fundația Rațiu pentru Democrație, actorul Cornel Miron a inițiat o colaborare a seniorilor din cadrul centrului și tinerilor din cadrul fundației. Astfel a luat naștere trupa de teatru a Centrului de zi care a urcat pe scenele din Turda, Cluj-Napoca, Câmpia Turzii, Alba Iulia, cu scenete comice interpretate cu dăruire și talent. Din colaborarea tinerilor cu seniorilor a fost pusă în scenă piesa "Gaițele" de Alexandru Kirițescu sub îndrumarea lui Cornel Miron, piesă care s-a bucurat de un real success.

Începutul a fost mai greu... trupa de teatru a prins aripi și a evoluat cu tot mai multe scenete comice. Faptul că am fost primiți în seara de 29 iunie 2021 în cadrul Festivalului Internațional de teatru Turda a avut o mare însemnatate pentru noi, cei de la Centrul de zi, care chiar dacă suntem doar actori amatori ne-am bucurat de aprecierile și aplauzele îndelungate ale spectatorilor. Într-un cadru intim, în curtea Teatrului Național Aureliu Manea, în spectacolul intitulat „De-ale lumii...” au urcat pe scenă actorii amatori Rodica Stoianovici, Floarea Filip, Maria Mariș, Maria Rațiu, Aurel Feșnic, Valer Miclăuș, Simona Bodea și Adela Zai care au interpretat pilulele comice „Carre de dame” de Gheorghe Brăescu, „În aşteptare”, „Varvara și doctorul” de Tudor Popescu, „Pygmalion 86” și „Sunt liber” de Ion Băieșu.

Se spune că aplauzele hrănesc actorii. Seara zilei de 29 iunie ne-a hrănit sufletele nouă, celor care am urcat pe scena teatrului turdean și care am interpretat cu atâtă dăruire rolurile din piesele menționate. Mulțumim Teatrului Național Aureliu Manea pentru încrederea acordată și ocazia de a participa în cadrul Festivalului Internațional de Teatru Turda.

**Adela Zai,**  
coordonator

*„Aș vrea să-ți spun...”*

recital de muzică și poezie cu

**FIT** FESTIVALUL  
INTERNATIONAL  
DE TEATRU  
TURDA  
2021

MIHAIE  
IESCU

# MARIUS BODOCHI

și muzicienii Alexandru Anastasiu  
& Lucian Maxim



fondat în 1948

TEATRUL NAȚIONAL  
AURELIU MANEA  
TURDA



Primăria și  
Consiliul Local  
Turda

Duminică, 4 iulie, Sala Mare, TNAMT