

## LINIE

*Raluca Blaga*

DOI 10.46522/CT.2022.01-02.03

### Abstract

*Line*

This present article revisits after thirteen years Theodor-Cristian Popescu's performance, *Krum*. Produced by Târgu Mureș National Theatre, the performance was included that time in National Theatre Festival's selection, but its presence in Bucharest generated a vocal choir contesting its theatrical value. The author of this article was among those objectors. After more than a decade, the performance has for the author of this article a different quality. Its virtues are the subject of this present paper.

### Keywords:

*Theodor-Cristian Popescu; Krum; Hanoch Levin; Târgu Mureș National Theatre; metonymic space*

### Motto:

Lungimea sau scurtimea unui spectacol nu sunt relații cantitative, ca să fie stabilite prin procedee mecanice, ci modalități subiective determinate de structura organică a spectacolului.

(Camil Petrescu, *Accent și semnificație în spectacol*)

**L**a momentul premierei sale, considerasem spectacolul *Krum*, regizat de Theodor-Cristian Popescu, un experiment. Într-o postare pe blogul personal<sup>1</sup>, riscasem



1. Raluca Blaga, „*Krum* – o piesă cu două nunți și două înmormântări”, 2009, <http://ralucablaga.blogspot.com/search?q=krum>, accesat

și-mi exprimasem public perspectiva. Ba mai mult, într-o altă intervenție *online*<sup>2</sup>, unde îmi prezentam considerațiile, cu privire la filmul *Polițist, adjectiv* (regia Corneliu Porumboiu, reve-neam asupra etichetării spectacolului și, lecturând neglijent o declarație a regizorului, catalogam spectacolul *Krum* drept un epigon al mult mai reușitului produs cinematografic. Citind astăzi dosarul de presă al acestei puneri în scenă, realizez că, în fapt, prin poziția adoptată, mă alăturam unui cor de atitudini similare. Nu am considerat spectacolul „infracțiune în lege”<sup>3</sup>, așa cum îl percepea Mircea Morariu, sau ca pe „un spectacol defectiv de valoare artistică reală”<sup>4</sup>, însă îl situasem, așa cum o făcuse la rândul său și Ileana Lucaciu<sup>5</sup>, în zona experimentului gratuit, nemotivat. Îi reproșam spectacolului că plictisea și că, din dorința de a spune o poveste *la rece*, aplatizase tonurile emoționale. Beatrice Lepădat îl amenda pe Theodor-Cristian Popescu pentru „lipsa de imaginație regizorală”<sup>6</sup>, Florin Rareș Tileagă considera spectacolul „șters și dezlânat, fără surprize”<sup>7</sup>, Matei Martin<sup>8</sup> îl trecuse în rândul ratărilor prezentate în cadrul ediției din acel an a Festivalului Național de Teatru,



la 9 februarie 2022.

2. Raluca Blaga, „*Polițist, adjectiv*” (2009), <http://ralucablaga.blogspot.com/search?q=poli%C8%9Bist+adjectiv>, accesat la 9 februarie 2022.

3. Mircea Morariu, „Jumătatea plină, jumătatea goală,” în *Teatrul azi*, nr. 1-2, ianuarie-februarie 2010, p. 12.

4. *Ibidem*, pp. 12-13.

5. Ileana Lucaciu, „*Krum* – Teatrul Național Târgu-Mureș,” <http://ileanalucaciu.blogspot.com/2009/>, accesat la 9 februarie 2022.

6. Beatrice Lepădat, „Cronică de (mai mult de) 5 rânduri,” *LiterNet*, noiembrie 2009, <https://agenda.liternet.ro/articol/10026/Beatrice-Lapadat/Cronica-de-mult-mai-mult-de-5-randuri-FNT-2009-Krum.html>, accesat la 9 februarie 2022.

7. Florin Rareș Tileagă, „București, zi-le de teatru (a treia zi),” *LiterNet*, noiembrie 2009, <https://agenda.liternet.ro/articol/10060/Florin-Rares-Tileaga/Bucuresti-zi-lede-teatru-a-treia-zi-FNT-2009.html>, accesat la 9 februarie 2022.

8. Matei Martin, „Cum mi-am petrecut Festivalul Național de Teatru 2009,” *LiterNet*, noiembrie 2009, <https://agenda.liternet.ro/articol/10034/Matei-Martin/Cronica-de-5-randuri-FNT-2009-Krum.html>, accesat la 9 februarie 2022.

iar Claudiu Groza menționa „inabilitățile [...] deopotrivă regizorale, actoricești și... scenografice”<sup>9</sup>. Acestui cor de voci care muștrău cu mai mult sau mai puțin tact spectacolul *Krum* i s-a opus un număr redus de considerații alternative: ilustrative în acest sens sunt articolele semnate de Iulia Popovici<sup>10</sup>, Mircea Sorin Rusu<sup>11</sup> și Roxana Magdalena Pântice<sup>12</sup>. În fața acestui grup de critici nemulțumiți, Theodor-Cristian Popescu răspunde cu diplomația și măsura care îi sunt caracteristice: *să dialogăm!* Acesta ar fi sensul provocării pe care o așază pe masă atunci când scrie pentru revista *Teatrul azi* două articole („Despre etica actului critic la teatru”<sup>13</sup> și „Actul critic teatral (2). Despre ritm, lungimi și de aici mai departe”<sup>14</sup>) sau atunci când propune pentru revista *Scena.ro* o temă de dezbatere (cu titlul „Despre etica actului critic”<sup>15</sup>).



9. Claudiu Groza, „Teatrul românesc în fața națiunii (II)”, în *Tribuna*, anul IX, 1-15 ianuarie 2010, p. 31, <https://revistatribuna.ro/wp-content/uploads/2013/12/198.pdf>, accesat la 9 februarie 2022.

10. Iulia Popovici, „Cât valorează un loc la teatru”, în *Observatorul cultural*, nr. 480, 25 iunie 2009, <https://www.observatorcultural.ro/articol/teatru-cit-valoreaza-un-loc-la-teatru/>, accesat la 6 februarie 2022.

11. Mircea Sorin Rusu, „K(r)um se reînnoadă firele – *Krum*”, *LiterNet*, iunie 2009, <https://agenda.liternet.ro/articol/9276/Mircea-Sorin-Rusu/Krum-se-reinnoada-firele-Krum.html>, accesat la 6 februarie 2022.

12. Roxana Magdalena Pântice, „Din cartier pe scenă – *Krum*”, *LiterNet*, octombrie 2009, <https://agenda.liternet.ro/articol/9992/Roxana-Magdalena-Pantice/Din-cartier-pe-scena-Krum.html>, accesat la 6 februarie 2022.

13. Theodor-Cristian Popescu, „Despre etica actului critic la teatru”, în *Teatrul azi*, nr. 1-2, ianuarie-februarie, 2010, pp. 93-94, <https://biblioteca-digitala.ro/?articol=61601-despre-etica-actului-critic-la-teatru-teatrul-azi-1-2-2010>.

14. Theodor-Cristian Popescu, „Actul critic teatral (2). Despre ritm, lungimi și de aici mai departe”, în *Teatrul azi*, nr. 3-4-5, martie-aprilie-mai 2010, pp. 161-162, <https://biblioteca-digitala.ro/?articol=61663-actul-critic-teatral-2-despre-ritm-lungimi-si-de-aici-mai-departe-teatrul-azi-3-4-5-2010>

15. „Despre etica actului critic – o dezbatere propusă de Theodor-Cristian Popescu”, în *Scena.ro*, nr. 7, februarie-martie 2010, pp. 3-7, [http://revistascena.ro/wp-content/uploads/2018/08/scena\\_07.pdf](http://revistascena.ro/wp-content/uploads/2018/08/scena_07.pdf), accesat la 9 februarie 2022.

Am afirmat în deschiderea acestui material că riscasem atunci când am ales ca poziția mea cu privire la acest spectacol să devină una publică. Folosesc acest cuvânt – risc – și mă raportează prin el nu la posibilele poziții adverse de care aș fi putut avea parte, ci, mai degrabă, la un tip de risc asumat ca, peste ani, să-mi contest și amendez singură observațiile. În dreptul unei astfel de atitudini se înscriu rândurile care urmează. Astăzi, consider gândurile de atunci, pe de o parte, pripite și exaltate. Am catalogat spectacolul drept un experiment, însă acum, mult mai atentă la sensul și nuanța cuvintelor, m-aș întreba, înainte de toate: *experiment în raport cu ce?*, întrucât, dacă ar fi să mă refer la acest spectacol și la un altul, spre exemplu, *Regele Lear* pus în scenă de Radu Penciulescu în anul 1970, atributul „experiment“ și-ar pierde imediat sensul. În plus, folosirea acestui cuvânt astăzi mă face să roșesc, deoarece tocmai titlul de cercetare/ observare pe care i-l lipisem oarecum disprețuitor spectacolului i se potrivește acestuia cel mai bine. Atunci nici măcar nu fusesem atentă la sensul prim al cuvântului. Pe de altă parte, acum le observ gândurilor de atunci marele minus: nu înțelegeam la acea dată ontologia din spatele funcției pe care o ocupă și o exercită regizorul. Totodată, se pare că uitasem una dintre primele lecții ale meseriei de teatrolog: revenirea, după vizionarea spectacolului, la textul dramatic pentru a observa resoriturile pe care le activează regizorul în vederea demersului pe care și l-a propus. Obișnuită până la acea dată doar cu un unic mod de a gândi și de a consuma teatrul, reacționasem astfel, deoarece produsul teatral pe care-l aveam în față nu răspunsese, asemenea unui declanșator emoțional, tipului de teatru pe care îl căutam/ știam/ consumam. Poziționată pe un astfel de drum, ratasem întâlnirea cu propunerea regizorului și, implicit, cu spectacolul. Revăzându-l după treisprezece ani (evident, în versiunea sa filmată), îl consider unul dintre cele mai bune spectacole ale lui Theodor-Cristian Popescu.

Paginile care vor urma își propun, pe de o parte, să observe care au fost mecanismele specific regizorale activate în redarea scenică a acestui univers (în special, va fi urmărită linia ca instrument al direcției de scenă), pe de altă parte, aceste pagini vor să dea seamă despre un mod specific de a lucra al

regizorului Theodor-Cristian Popescu, și anume translatarea scenică a ritmurilor, formelor și tensiunilor din textul dramatic. Așezarea în volum a unui text dramatic reprezintă nu doar o dimensiune în plus pe care o capătă astfel imaginarul dramaturgului, ci tocmai vitalizarea unei realități care, altminteri, ar rămâne doar abstractizată. Totodată, îmi propun să aduc în discuție modalitatea în care regizorul Theodor-Cristian Popescu, împreună cu partenerii săi artistici, a reușit să *arate* scenic o parte din forțele care compun universul uman din piesa lui Hanoch Levin, *Krum*. O valoare în plus pe care o conține acest spectacol este dată și de o constantă a teatrografiei ce poartă semnătura lui Theodor-Cristian Popescu – cu aproape fiecare punere în scenă două întrebări răsar implicit din mijlocul materialelor care alcătuiesc spectacolul: *ce este teatrul?; de ce ne-am adunat, aici și acum, pentru a traduce scenic prezența acestor oameni?*

Premiera spectacolului *Krum* a avut loc joi, 4 iunie 2009. Theodor-Cristian Popescu revenea, la invitația directorului interimar Vlad Rădescu, pe scena Naționalului târgumureșean. Date despre situația particulară, deloc de invidiat a teatrului din Târgu Mureș de la acea dată, apar în câteva dintre cronicile despre spectacol (anonimatul în care intrase instituția, deprofesionalizarea, plecarea vechii conduceri). Fiecare dintre autorii articolelor considera de bun augur invitația adresată regizorului care, sub direcția aceluiași Vlad Rădescu (la acea dată director executiv), debutase în 1993, la Sala Mică a Teatrului Național din Târgu Mureș, cu spectacolul *Piesă cu repetiții* de Martin Crimp. În plus, regizorul construise aici, de-a lungul timpului, o serie de alte spectacole (*Aripi* de Arthur Kopit, *Privește înapoi cu mânie* de John Osborne, *Există nervi* de Marin Sorescu, *Măsură pentru măsură* de William Shakespeare, *Eu când vreau să fluier, fluier* de Andreea Vălean). Cu zece ani în urmă de la data premierei spectacolului *Krum*, în octombrie 1999, Theodor-Cristian Popescu pune în scenă la Târgu Mureș spectacolul *Ping Body*. Era ultima piesă regizată aici înainte de plecarea sa, timp de opt ani, în spațiul nord-american. Așadar, într-un punct în care Naționalul târgumureșean își propusese să pornească pe un drum al redării funcțiilor sale vitale, spectacolul *Krum* și invitarea implicită a regizorului care avea o

afinitate specială față de acest teatru constituiau unul dintre primii pași în acest sens. Într-un material de întâmpinare apărut în cotidianul *24 Ore Mureșene*, regizorul își făcea cunoscută perspectiva sa asupra piesei lui Hanoch Levin, precum și câteva dintre intențiile artistice: „*KRUM sau Ectoplasmă* este numele piesei de teatru. Pentru cei care nu știu, ectoplasma reprezintă substanța din care sunt făcute fantomele, una care nu este palpabilă. Piesa de teatru are o structură aparte în care vom învălui toată sala și în care trebuie să-i prindem pe spectatori în centrul piesei, adică în regiunea cartierului din Tel Aviv. Tipul scriiturii este asemănător cu cel al lui Cehov. La Târgu Mureș, am găsit o trupă foarte interesantă, cu media sub 40 de ani și care se aseamănă cu vârsta personajelor din piesă. Este un tip special de umor, de zeamă, tocmai de aceea încercăm să-l facem accesibil. Sper să fie de bun augur și să aducă o pată de culoare teatrului târgumureșean<sup>16</sup>. Premierii din mijlocul verii i-a urmat invitația adresată de Cristina Modreanu, directoarea artistică a Festivalului Național de Teatru, și includerea producției în cadrul secțiunii *Spectacole Românești de Top* a FNT 2009.

*Krum – ectoplasmă. Piesă cu două nunți și două înmormântări* spune povestea protagonistului al cărui nume se regăsește și în titlul piesei. Un tânăr, care tot plănuiește să scrie un roman inspirat din viețile cunoscuților săi din cartier, se reîntoarce aici, după o călătorie nereușită în străinătate. Cea care îl așteaptă este mama (și dorința ei obsesivă de a avea un nepot), câțiva prieteni – Shkitt-Taciturnu’ și Tugati-Chinuitu’ (măcinat de ideea unor boli mai mult sau mai puțin închipuite), o fostă iubită – Truda-Zăluda (care aleargă între patul lui Krum și cel al lui Tahti-Giuvaer). În vechiul său cartier, în continuare, Felicia și Dulce se grăbesc ca nu cumva să rateze mâncarea servită la nunți sau la înmormântări, Dupa-Fâstâcica arde de nerăbdare să aibă și ea pe cineva (și, astfel, ajunge să se căsătorească cu Tugati), iar Tswitsa-Turturița revine, din când în când aici, uneori cu un italian după ea (Bertoldo) pentru a-și afișa, încă o dată, plecarea departe de cartier și de lumea de aici. Timp de două nunți (cea a Dupăi și a lui Tugati, cea dintre Truda și



16. Carmen Frandez, „*Krum-ectoplasmă* la Teatrul Național din Târgu Mureș“, în *24 Ore Mureșene*, 28 mai 2009.

Tahti) și două înmormântări (moartea lui Tugati și moartea mamei lui Krum), Hanoch Levin ne plimbă pașii prin acest cartier din Tel Aviv, propunându-ne să ne întâlnim cu niște personaje care ai senzația că vin dintr-o lume similară cu cea pe care ne-o propune Amos Oz în micro-romanul *Între prieteni*. Piesa autorului israelian vorbește, făcând apel la o teatralitate foarte puternică, despre un sentiment care încolțește adeseori: lipsa de prospețime și de disponibilitate pentru lume și pentru a-ți trăi acum viața. Astfel, timp de treizeci și patru de scene succinte, alerte, alcătuite din replici tăioase și cu o lungime redusă, dramaturgul abstractizează, în varii formule concentrate, senzația: „Mai încolo. Mai încolo. [...] o să fiu în sfârșit bine dispus și gata de treabă... Gata să-mi începă viața”<sup>17</sup>. Personajele sale, compuse din elemente care le poartă până în sfera de acțiune a caricaturii, încearcă să înțeleagă cum să trăiască. Presate de timp, vise și ambiții, personajele, dar mai ales Krum – deși tocmai a revenit acasă –, își doresc să fugă, la propriu sau imaginar, pe întreg mapamondul; atât de chinuitoare poate fi imposibilitatea de a-ți accepta propria condiție umană. Autorul israelian plasează acțiunea piesei sale într-un cartier în care toată lumea cunoaște pe toată lumea. Hanoch Levin ne propune să ne întâlnim cu aceste personaje seara sau noaptea. Doar cinci dintre cele treizeci și patru de scene care compun cele două acte ale piesei se petrec dimineața sau în miezul zilei. Restul secvențelor ne invită să intrăm în contact cu personajele în acel timp al zilei în care lumea are nevoie de o lumină specială pentru a se refracta; un timp special al zilei în care emoțiile, parcă mult mai exacerbate, se rostogolesc pe fundalul înserării sau al nopții, al luminii de aur și al visului, atunci când prind corp solitudinea și imaginariile.

Consider că regizorul Theodor-Cristian Popescu gândește și definește teatrul ca „mijloc de unificare a oamenilor în jurul unor idei”<sup>18</sup>. Demersul regizoral urmărit depozitează



17. Hanoch Levin, *Krum - ectoplasmă*, traducere (din franceză și engleză) de Cristina Toma, manuscris, p. 48.

18. Crin Teodorescu, „Cum stăm cu critica teatrală? Poziția de expectativă prudentă nu poate avea asupra artei decât un efect sterilizant”, în *Teatrul*, anul X, nr. 10, octombrie 1965, p. 14.

și spectacolul *Krum* sub această umbrelă. Astfel, a fost conceput un sistem de semne teatrale care să facă vizibilă senzația întâlnirii cu niște oameni care „parcă ar veni direct dintr-un deșert de singurătate”<sup>19</sup>. *Corpuri agitate, la vedere, izolare* sunt trei sintagme sau cuvinte pertinente care pot fi folosite pentru a defini regulile pe care se fixează și pe care le instaurează spectacolul. *Linia* ca mod fundamental de a picta teatral este folosită de regizor pentru a face vizibile structuri, forme, distanțe și ritmuri emoționale.

În alegerea spațiului teatral, s-a topit linia directoare a ceea ce Hans-Thies Lehmann numește spațiu metonimic. Teoreticianul german susține că atât spațiul mult prea mic, cât și spațiul mult prea mare reprezintă două amenințări serioase la adresa teatrului dramatic. Împreună cu spațiul intim sau cu cel imens, acționează două forțe (centripetă și centrifugă) care întrerup sau primejduiesc recunoașterea una în cealaltă a celor două lumi: cea de pe scenă și cea reală. Dintr-o astfel de opțiune, poate oricând să se ivească spațiul metonimic, „acel spațiu scenic a cărui destinație principală nu este de a se constitui în simbolul unei alte lumi, fictive, ci care poate fi evidențiat și ocupat ca parte reală și continuarea a spațiului teatrului”<sup>20</sup>. Posibil inamic al instaurării iluziei teatrale, spațiul metonimic subliniază, în primul rând, dislocarea din locul său tradițional a graniței trasate între realitate și ficțiune, între factual și iluzoriu. În al doilea rând, lipsa granițelor și a cadrului familiar încetinește percepția, însă, mai important în ceea ce privește felul de a fi al spectacolului *Krum*, ascute simțurile.

Suntem în Sala Mare a Naționalului târgumureșean. Spectatorii își ocupă locurile în stal. Încă de la intrarea în sală, te întâmpină o parte din *soundscape*-ul spectacolului – voci, aglomerație. Așadar, așezați într-un spațiu de trecere (căci ce altceva reprezintă locul destinat spectatorilor dacă nu cumva puntea dintre cele două lumi – reală și teatrală?),



19. Amos Oz, *Între prieteni*, traducere din ebraică de Marlena Braeșter, București, Editura Humanitas, 2020, p. 30.

20. Hans-Thies Lehmann, *Teatrul postdramatic*, traducere din limba germană de Victor Scoradeț, București, Editura Unitext, 2009, p. 222.



suntem scufundați auditiv într-un alt spațiu de trecere. Scena este aproape goală. Până și cortina de fier a fost ridicată. Ștangi, reflectoare, pasarele, înălțimi și adâncimi, altminteri ascunse, se dezvăluie acum privirii. Pe verticală, pornind de la podea, au fost ridicate o multitudine de semne-indicator. Pe unele dintre ele le recunoaștem din realitate. Minutele se scurg, semnele-indicator își închid, pe rând, lumina. Spațiul de trecere în care plonjăm și timpul alocat pentru a ne scufunda în el nu au doar caracter ilustrativ, ci și unul cât se poate de practic: armonizarea la aceeași temperatură a energiilor diferite ale tuturor spectatorilor aflați în sală. Sunet de avion care aterizează. Dacă îți întorci privirea, în dreapta, poți observa culoarul de zbor, de la balconul sălii către scenă, al unui avion în miniatură. Străzi de lumină încep să dezvăluie textura spațiului scenic dezbrăcat de orice haină decorativă, convențională. În buza scenei, din loc în loc, la distanțe egale, sunt așezate odorizante de cameră. Întrucât au fost înzestrate cu flexibilitate denotativă, odorizantele devin, în momentele necesare ale spectacolului, semnalizatoarele unei piste de aeroport. Departe, în dreapta peretelui din fundul scenei, se află câteva obiecte de mobilier – casa lui Krum și a mamei sale. Pe întreaga linie orizontală care descrie adâncimea scenei sunt așezate covoare. În apropiere de peretele din fund al cutiei italiene, așezată în punctul central, se observă o siluetă; prezența ei generează o forță care coboară, pe o imaginată linie verticală, înspre public. Curg primele replici, iar de undeva din spatele nostru cineva le răspunde. Balconul Sălii Mari devine o altă parte a aeroportului, acolo unde silueta (mama) observă o alta (fiul). Lipsa granițelor dintre cele două lumi (reală și ficțională) începe să se instaleze în țesătura spațiului teatral. Totodată, vastitatea scenei goale, absența decorului și coordonatele spațiului metonimic dezvăluie una dintre regulile pe care ni le propune spectacolul: imaginarul spectatorului este invitat să contribuie la umplerea golurilor; publicul devine un element activ al propunerii teatrale. Bătaia ritmică (real-imaginar, absent-prezent, departe-aproape) pe care o instituie până aici spectacolul se transferă, apoi, și în celelalte componente ale sale. Spațiul descoperit cu ajutorul străzilor de lumină (clar-obscur), textura lemnului podelei

întreruptă în apropierea peretelui din fund de textura unei serii de covoare, odorizantele așezate, din loc în loc, pe buza scenei, gruparea neregulată a semnelor-indicator ridicată pe verticală reprezintă doar câteva dintre aspectele compoziției ritmice pe care o stabilește la nivel senzorial spectacolul. Din locul său în stal, spectatorul este așezat, uneori, la o distanță neobișnuită față de acțiunile unor secvențe, dar, mai ales, față de prezența actorului (ceremonii de nuntă desfășurate pe pasarele situate deasupra scenei, camere ale personajelor dispuse în extremitatea dreaptă, abia vizibilă, din colțului scenei). Alteori, nu doar balconul central al sălii, ci și balcoanele laterale, scaunele destinate spectatorilor, spațiile de acces către și dinspre scenă respiră secvențe teatrale într-o zonă mai apropiată de spectator (prin existența unor elemente de recuzită – scări, scaune de coafor, uscător de mâini – sau simpla prezență a actorului). Astfel, apropierea și depărtarea devin și ele parte din compoziția cinetică a spectacolului. Așezarea lor la masa acestei propuneri teatrale nu face altceva decât să contribuie și ea la ascuțirea percepției observatorului.

La ce ne uităm? Privirea întâlnește prezența unor siluete izolate, individual sau grupat, corpuri agitate a căror mișcare, în linie sau circulară, acoperă, tocmai deoarece spațiul este atât de vast, distanțe considerabile. Așadar, privirea este îndemnată să caute mai degrabă nu cute ale emoțiilor înscrise pe fața actorilor, ci raportul care se naște între spațiu, prezență sau absență, trupul actorului și sensul cuvântului rostit sau imprimat pe bandă. Deșertul de singurătate din care pare că vin aceste personaje, imposibilitatea apropierii în ciuda închiderii pe care o presupune locuirea într-un spațiu în care toată lumea cunoaște pe toată lumea, precum și dorința de mișcare permanentă, deoarece lumea consumată nu este pe potrivă celei imaginate – toate acestea devin vizibile în urma alegerilor pentru care s-a optat în compunerea mișcării scenice. Urmărind liniile de forță descrise de traiectoria corpurilor în scenă (mișcarea în cerc sau linie a unora dintre personaje, coborârea pe verticală până către buza scenei, așezarea, la distanță, pe orizontală a prezențelor din scenă), se nasc sensuri ale energiilor care îi leagă sau

depărtează pe locuitorii acestui cartier, precum și structuri vizibile ale tipului de relații în care personajele lui Hanoch Levin sunt prinse: relații de putere sau de supunere, relații de indiferență sau de anxietate, calm și comoditate, tulburare sau neliniște. Firul legăturilor dintre prezențele umane de pe scenă devine astfel ceva extrem de palpabil.

Undeva la mijlocul spectacolului *Krum*, ne întâlnim cu un peisaj teatral reprezentativ pentru tipul de teatru la care ne invită, cu aproape fiecare punere în scenă, regizorul Theodor-Cristian Popescu. Reprezentația se desfășoară deja de peste cincizeci de minute. În acest moment precis al spectacolului, un grup de actori stă pe buza scenei, între odorizantele așezate din loc în loc. Cei cinci privesc în direcția spectatorilor. Pe verticală, un semn-indicator este luminat. Imaginea *icon* ne indică locul de desfășurare a acțiunii: în povestea dată, personajele sunt la un film. *Colour-changer*-ele pictează expresiv doar avanscena. În spatele lor, așezat în punctul central al scenei, sub raza de lumină a unui reflector de urmărire, se află un alt actor. Rotund decupat din întuneric, cu privirea îndreptată spre public, dansează și gândește cu voce tare. Într-un al treilea plan al scenei, la distanță, în stânga, poziționați sub linia unei lumini de culoare roșie, alți doi actori își desfășoară acțiunea începută într-o secvență anterioară. Întregul peisaj teatral este însoțit de o muzică deloc diegetică. Cel aflat în raza reflectorului de urmărire este actorul care îl interpretează pe Krum. Personajul Krum este și el la film. Ascultându-i gândurile<sup>21</sup>, îi întâlnim speranța



21. „KRUM – O, tu, proiecționistule / Hai, întunecă sala, / Scufundă-ne în întuneric / Să nu mai trebuiască / Să ne privim în față. / Și-acum dă-i drumul, / Dă-ne un film, / Captivant, / Ușurel, colorat, / Cu oameni frumoși și fericiți, / Îmbrăcați superb, / Cu fete drăguțe, complet goale, / Cu case înconjurate de grădini / Și mașini sport, tunate / Și așa, șezând în întuneric / O să ridicăm ochii / Spre lumina ta / Și o să ne înecăm în ea, / Timp de două ore, / Suferința și rușinea / Pe care ni le inspiră propria noastră viață. / O să ne imaginăm că noi suntem / Oamenii ăia frumoși și fericiți / Însoțiți de drăguțele fete goale / Că ale noastre sunt casele / Înconjurate de grădini / și mașinile sport tunate. / Câte speranțe nu ne punem în tine / Peliculă imprimată / Panglică subțire fremătătoare, / Și în tine proiecționistule

escapistă: vede cinematograful ca pe un spațiu al distragerii de la sine, își dorește să consume iluzia de pe ecran ca pe o felie de viață adevărată. În acest moment precis al spectacolului, acționează autoreferențialitatea. Prezența și privirea regizorului se dezvăluie pe sine tocmai prin modalitatea în care a ordonat scenic liniile, distanțele, tensiunile. În acest moment precis al spectacolului, peisajul teatral se întoarce spre sine pentru a se discuta pe sine. *Ce este teatrul – un spațiu al escapismului în care realitatea este înecată? Cum poate fi tradusă scenic, aici și acum, neliniștea acestor oameni care nu se pot apropia unii de alții, căci au de înotat în mijlocul unui ocean de fantasme?*

Protagonistul acestei progresii scenice este unul dintre mijloacele tradiționale care dirijează în teatru fluxul de lumină: reflectorul de urmărire (prezența sa înscrisă pe afișe sau alte imagini care vestesc întâlnirea cu teatrul este una devenită, de mult timp, iconică). Folosirea lui subliniază existența unei medieri atent ghidate a ce se vede, cum se vede, unde se vede, de ce se vede ceea ce se vede. Sub raza sa, cade atenția privirii pasive a spectatorului. Compozițional, locul în care a fost plasat spotul de lumină în cadrul secvenței din spectacolul *Krum* este unul care îi conferă întregii pagini scenice echilibru, stabilitate. Aceleași note structurale se imprimă și asupra celor cinci actori așezați pe buza scenei. Secvența se desfășoară și mai mult în adâncime tocmai prin prezența altor doi actori, într-un al treilea plan, așezați sub culoarea roșie a unui spot de lumină și poziționați în zona compozițională dedicată intrărilor recente în scenă. În planul vertical al tabloului, acționează nu doar raza reflectorului de urmărire, ci și ansamblul acela neregulat al semnelor-icon, din întregul grupaj devenind vizibil, tocmai pentru că e luminat, semnul-icon care ne spune că suntem la cinema. Elementele care alcătuiesc acest episod teatral stau sub semnul privirii. Un grup de oameni care privește la cinema un alt grup de oameni care privește, la rândul-i, întreg ansamblul teatral.



/ Așezat deasupra capetelor noastre / Și care pentru niște mărunțiș ne dai / Două ore de viață adevărată / Ce o să ilumineze vidul / Mediocrității noastre“, Hanoch Levin, *Krum*, p. 23.

Una dintre senzațiile pe care le naște momentul acesta precis al spectacolului este cea a unui joc de oglinzi. Pe această ușă deschisă intră în scenă autoreferențialitatea. Ea vine însoțită de întrebarea *Ce este teatrul – un spațiu al escapismului în care realitatea este înecată?*

Prin mecanismele specific regizorale folosite în compunerea acestui șir de fapte și imagini teatrale, tocmai prin accentele și dimensiunile tabloului scenic adăugate în afara razei rotund decupate a reflectorului de urmărire, Theodor-Cristian Popescu subminează capacitatea reflectorului de a „confisca“ privirea. În fapt, nu avem de-a face cu o subminare, ci, mai degrabă, cu desfășurarea unui evantai de mijloace specific teatrale care se deschide atunci când stai aproape de ritmul intern al dialogului dramatic, îi cauți echivalențe scenice și mizezi pe prezența activă a spectatorului, încrezându-te în capacitatea lui de a selecta, de a-și ghida singur privirea printr-o densitate de semne teatrale. Totodată, caracterul autoreferențial al acestui moment, în fapt, întreg spectacolul *Krum* dă seamă și despre locul pe care îl ocupă în cadrul fenomenului teatral românesc spectacologia lui Theodor-Cristian Popescu. Dincolo de raza de acțiune a reflectorului de urmărire, care consider că adună sub ea un tip de practică teatrală ce se subsumează ideii de montaj clasic (sau analitic) – montaj atât de mult supralicitat de cinematograful hollywoodian – se află, într-una din extremitățile fenomenului spectacular, teatrografia ce poartă semnătura regizorului Theodor-Cristian Popescu. O linie de spectacole propune întrebuintarea *în alt fel* a mijloacelor teatrale. Dacă ne întoarcem privirea, pentru o clipă, la forma, ritmul și tensiunea pe care le utilizează în acest punct textul dramatic, putem observa cum sunt concepute acestea la nivel scenic. În piesa lui Hanoch Levin, gândurile pe care le rostește cu voce tare personajul *Krum* iau forma convențională pentru astfel de redări, și anume pe cea a monologului. Considerat un tip de intervenție oricum artificială și care nu face altceva decât să atragă atenția asupra caracterului de teatru al teatrului, monologul acesta din textul dramaturgului israelian ia forma unei poezii în vers alb. Timp de o pagină, în mijlocul textului dramatic, acționează, într-un tip de tensiune diferită de

restul replicilor succinte și accelerate de până atunci, corpul unei poezii. Așadar, avem de-a face cu o breșă ivită în interiorul textului dramatic. Natura acestei tăieturi este cea specifică poeziei: tensiunile dintre cuvinte și imaginar reprezintă instrumentele sale prime. Preluând impulsuri ale acestei secvențe din textul dramatic, regizorul compune momentul teatral apelând la adâncimi, juxtapuneri, intensități distincte și la o direcție în plus pe care o aduce monologul: dincolo de caracterul său artificial, monologul conține și promisiunea unei mărturisiri despre sine. Pe drumul astfel descris, se așază lectura regizorală a textului dramatic. În plus, acesteia i se adaugă un nou etaj: Theodor-Cristian Popescu așeză citirea textului dramatic cu referințe privitoare la modul său specific de a gândi și concepe teatrul, adică tocmai cu câmpul de acțiune al funcției regizorului: „*Regia* declanșează și instigă o veritabilă negociere teatrală (așadar: absolut impersonală) a modurilor de gândire. Drept urmare, ea trebuie, înainte de toate, să fie înțeleasă ca un proces și ca o funcție, ca o operație formală în care textul rămâne («în mod obiectiv») la fel, însă, cu toate acestea, percepția și înțelegerea noastră sunt esențialmente schimbate prin ecuația piesă-spectacol prilejuită de *Regie*”<sup>22</sup>.

Specific propunerilor teatrale pe care ți le oferă, Theodor-Cristian Popescu nu te ghidează sau, mai bine spus, nu-ți servește într-o formulă montată analitic drumul prin toată această densitate de semne. Te lasă singur. Îi face loc, în fapt, și prezenței tale. Cu treisprezece ani în urmă, n-am observat tocmai faptul că mă aflam așezată față în față cu o libertate conferită mie, ca spectator. Am ratat întâlnirea cu spectacolul, pentru că n-am fost atentă la semnele și senzațiile propuse și mi-am lăsat privirea confiscată de imaginea unui unic mod de a gândi și recepta teatrul.



22. Peter M. Boenisch, *Directing Scenes and Senses. The Thinking of Regie*, Manchester, Manchester University Press, 2017, p. 9. [„*Regie* triggers and instigates a genuinely theatrical (and hence: utterly impersonal) negotiation of «styles of thinking». Therefore, it must, first and foremost, be understood as a process and a function. As a formal operation where the playtext remains («objectively») the same, yet our perception and understanding is ultimately changed through the play-performance afforded by *Regie*“].

## Bibliografie:

- \*\*\* „Despre etica actului critic – o dezbatere propusă de Theodor-Cristian Popescu“, în *Scena.ro*, nr. 7, februarie-martie 2010, [http://revistascena.ro/wp-content/uploads/2018/08/scena\\_07.pdf](http://revistascena.ro/wp-content/uploads/2018/08/scena_07.pdf), accesat la 9 februarie 2022.
- BLAGA, Raluca, „*Krum* – o piesă cu două nunți și două înmormântări“, 2009, <http://ralucablaga.blogspot.com/search?q=krum>, accesat la 9 februarie 2022.
- BLAGA, Raluca, „*Politișt, adjectiv*“ (2009), <http://ralucablaga.blogspot.com/search?q=poli%C8%9Bist+adjectiv>, accesat la 9 februarie 2022.
- BOENISCH, Peter M., *Directing Scenes and Senses. The Thinking of Regie*, Manchester, Manchester University Press, 2017.
- FRANDEȘ, Carmen, „*Krum-ectoplasmă* la Teatrul Național din Târgu Mureș“, în *24 Ore Mureșene*, 28 mai 2009.
- GROZA, Claudiu, „Teatrul românesc în fața națiunii (II)“, în *Tribuna*, anul IX, 1-15 ianuarie 2010, <https://revistatribuna.ro/wp-content/uploads/2013/12/198.pdf>, accesat la 9 februarie 2022.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Teatrul postdramatic*, traducere din limba germană de Victor Scoradeț, București, Editura Unitext, 2009.
- LEPĂDAT, Beatrice, „Cronică de (mai mult de) 5 rânduri“, *LiterNet*, noiembrie 2009, <https://agenda.liternet.ro/articol/10026/Beatrice-Lapadat/Cronica-de-mult-mai-mult-de-5-randuri-FNT-2009-Krum.html>, accesat la 9 februarie 2022.
- LEVIN, Hanoch, *Krum-ectoplasmă*, traducere (din franceză și engleză) de Cristina Toma, 2009, manuscris.
- LUCACIU, Ileana, „*Krum* – Teatrul Național Târgu-Mureș“, <http://ileanalucaciu.blogspot.com/2009/>, accesat la 9 februarie 2022.
- MARIN, Matei, „Cum mi-am petrecut Festivalul Național de Teatru 2009“, *LiterNet*, noiembrie 2009, <https://agenda.liternet.ro/articol/10034/Matei-Martin/Cronica-de-5-randuri-FNT-2009-Krum.html>, accesat la 9 februarie 2022.
- MORARIU, Mircea, „Jumătatea plină, jumătatea goală“, în *Teatrul azi*, nr. 1-2, ianuarie-februarie 2010.
- OZ, Amos, *Între prieteni*, traducere din ebraică de Marlena Braeșter, București, Editura Humanitas, 2020.
- PÂNTECE, Roxana Magdalena, „Din cartier pe scenă – *Krum*“, *LiterNet*, octombrie 2009, <https://agenda.liternet.ro/articol/9992/>

- Roxana-Magdalena-Pantice/Din-cartier-pe-scena-Krum.html, accesat la 6 februarie 2022.
- POPESCU, Theodor-Cristian, „Actul critic teatral (2). Despre ritm, lungimi și de aici mai departe“, în *Teatrul azi*, nr. 3-4-5, martie-aprilie-mai 2010, <https://biblioteca-digitala.ro/?articol=61663-actul-critic-teatral-2-despre-ritm-lungimi-si-de-aici-mai-departee--teatrul-azi--3-4-5-2010>.
- POPESCU, Theodor-Cristian, „Despre etica actului critic la teatru“, în *Teatrul azi*, nr. 1-2, ianuarie-februarie, 2010, <https://biblioteca-digitala.ro/?articol=61601-despre-etica-actului-critic-la-teatru--teatrul-azi--1-2-2010>.
- POPOVICI, Iulia, „Cât valorează un loc la teatru“, în *Observatorul cultural*, nr. 480, 25 iunie 2009, <https://www.observatorcultural.ro/articol/teatru-cit-valoreaza-un-loc-la-teatru/>, accesat la 6 februarie 2022.
- RUSU, Mircea Sorin, „K(r)um se reînnoadă firele – *Krum*“, LiterNet, iunie 2009, <https://agenda.liternet.ro/articol/9276/Mircea-Sorin-Rusu/Krum-se-reinnoada-firele-Krum.html>, accesat la 6 februarie 2022.
- TEODORESCU, Crin, „Cum stăm cu critica teatrală? – Poziția de expectativă prudentă nu poate avea asupra artei decât un efect sterilizant“, în *Teatrul*, anul X, nr. 10, octombrie 1965.
- TILEAGĂ, Florin Rareș, „București, zi-le de teatru (a treia zi)“, *LiterNet*, noiembrie 2009, <https://agenda.liternet.ro/articol/10060/Florin-Rares-Tileaga/Bucuresti-zi-lede-teatru-a-treia-zi-FNT-2009.html>, accesat la 9 februarie 2022.