

## RITM

*Raluca Blaga*

DOI 10.46522/CT.2023.01.07

### **Abstract**

*Rhythm*

This present study focuses on *The Company Thanks (Die Firma Dankt)*, a performance produced by Radu Stanca National Theatre from Sibiu and directed by Theodor-Cristian Popescu. The premiere took place in 2015, but the performance did not get any critical attention. Therefore, this paper aims to reveal the specific directorial mechanisms used to stage Lutz Hübner's play.

### **Keywords:**

*The Company Thanks (Die Firma Dankt), Radu Stanca National Theatre Sibiu, Theodor-Cristian Popescu, interior direction, existential theatre*

Sunt deja mai bine de trei luni de zile care s-au adunat în încercarea mea de a cuprinde în interiorul unor pagini *felul de fi* al spectacolului *Cu mulțumirile firmei*. Fiecare dintre aceste încercări de până acum a eșuat. Măsurând onest starea de fapt, nu pot începe capitoul acesta decât mărturisind motivele care m-au făcut să renunț la paragrafele, uneori paginile, scrise, dar pe care le consideram, recitindu-le, o trădare a spectacolului pe care-l port cu mine și astăzi, deși de la premiera sa au trecut aproape opt ani. Pe de o parte, pusesem deasupra mea o responsabilitate enormă: aceea de a prezenta într-o formulă analitică, *de o acuratețe de necontestat*, una dintre cele mai împlinite artistic puneri în scenă semnate de Theodor-Cristian Popescu, dar care, din perspectiva criticii de teatru autohtone, e ca și cum nu s-ar fi

întâmplat. Pe de altă parte, aveam de-a face cu o situație pe care mi-o doresc în cazul fiecărui produs artistic cu care intru în relație, dar care arareori se împlinește: spectacolul *Cu mulțumirile firmei* s-a transformat, în ceea ce mă privește, într-o bornă *existențială* semnificativă. Date fiind aceste două poziții, orice încercare de așezare în cuvinte a spectacolului mi se părea a fi echivalentă cu reducerea în dimensiuni și capacități a ceea ce propunea, în fapt, experiența teatrală la care îmi doream să fac referire. Cele scrise îmi apăreau, de fiecare dată, ca o trădare intelectuală a spectacolului. În cele din urmă, am înțeles că actul de a scrie despre acest eveniment teatral nu este nicidecum similar cu „vânzarea“ sa în cuvinte. A scrie despre *Cu mulțumirile firmei* înseamnă, înainte de toate, necesara consemnare grafică a prezenței acestuia pe scena teatrală românească. Mult mai important însă, a scrie despre *Cu mulțumirile firmei* înseamnă conferirea unui sens acestei reprezentării teatrale. În mod cert, o astfel de acțiune stă sub semnul subiectivității. Însă la fel de cert este și faptul că teatrul (ca arta, de altfel), spațiu al solidarității/ coeziunii, presupune tocmai întâlnirea dintre două subiectivități care se descoperă, pentru a-și recunoaște una alteia, dincolo de ceea ce le diferențiază, anumite particularități comune. Până la urmă, mi-a devenit clar că *teatrul existențial*, în general, și, în particular, tipul de *teatru existențial* pe care îl gândește artistic prin spectacolele sale regizorul Theodor-Cristian Popescu caută tocmai o astfel de relație activă, subiectivă, cu receptorul. O astfel de relație nu are cum să fie *de necontestat*. Așadar, paginile pe care le aveți în față își propun să înregistreze (atât cât pot să o facă o sumă de propoziții și fraze) prezența acestui spectacol, precum și să dea seamă, evident, din dreptul unei ferestre *a cuiva*, despre tipul de *teatru existențial* la care ne invită, de regulă, Theodor-Cristian Popescu.

Încă de la primele sale spectacole, regizorul aici analizat se declară adeptul unui demers teatral clasic. Pentru a evidenția această poziție, am ales un fragment, parte a unui interviu realizat de Silvia Obreja în jurul premierei cu spectacolul *Privește înapoi cu mânie* (1995): „Cei care fac teatrul se împart în două categorii cu multiple diviziuni: unii care iau textul și încearcă să exploreze bogăția lui și să transmită

cât mai mult spectatorului din ceea ce conține, și alții care iau textul ca pretext pentru a-și transmite prin el propriile obsesii, propriile căutări. Unul dintre artiști vede în text un bulgăre de aur pe care trebuie să-l extragă, iar altul vede în el o formă pe care-și calchiază propria problemă interioară. Ambele pot duce la mari spectacole. Ambele reprezintă mari zone de interes – în funcție de personalitatea fiecărui artist. [...] Eu optez pentru prima formă ca structură. Mie mi se pare că un text îmi vorbește într-un anumit fel, și eu mă simt chemat să scot din el atât cât pot, cât simt că trebuie. Mă lasă mult mai liber față de mine însumi. Eu sunt tentat să exprim în fiecare spectacol pe care îl fac aceleași obsesii, la nesfârșit. Or, această formă pe care o fac mă eliberează mai mult. Subordonându-mă textului, el este cel care mă poartă... într-un tărâm al lui<sup>41</sup>.

În vederea paginilor care urmează, mi se pare important să ne oprim pentru o clipă asupra motivației formulate împreună cu această opțiune. Deoarece alege ca între subiectivitatea auctorială și cea regizorală să se instaureze o relație dialogală, pentru Theodor-Cristian Popescu teatrul devine tărâmul potrivit al întâlnirii dintre subiectivități. Recunoscându-și limitele propriei percepții, regizorul se lasă purtat de spațiul întâlnirii cu celălalt și de o altă perspectivă care vine la pachet cu această întrevedere. Relația ierarhică rezultată nu este nicidecum echivalentă cu o supunere oarbă. Mai degrabă, ea trebuie privită asemenea unui act de generozitate care traduce încrederea în celălalt și în potențialul său de a intra în contact cu aceeași realitate, însă din dreptul unei ferestre diferite. Astfel, regizorul începe o călătorie într-un tărâm distinct de cel pe care-l poate instaura propria conștiință, pavat însă cu aceleași preocupări chinuitoare. După cum aflăm dintr-un alt interviu apărut în timpul lucrului la spectacolul *Plastic* (2017), în acest ținut al *între-vederilor* sunt invitați să pășească apoi și colaboratorii care participă la



1. Silvia Obreja, „Interviu cu regizorul Theodor-Cristian Popescu: «Eu personal ader la un tip mai clasicizat de teatru»”, în *Ambasador*, anul I, nr. 2, 1995, p. 30.

construcția producției teatrale: „ideal pentru mine e ca fiecare artist cu care colaborez să aibă individualitate puternică și să aducă o contribuție creativă la spectacol. Pe mine nu mă satisfac colaboratorii care îmi zic: «Spune-mi ce să fac și fac!». Mă aștept că toți artiștii invitați într-un proiect să fie liberi, să își cultive creativitatea și să mă surprindă cu ceva în interiorul cadrului pe care l-am definit, astfel încât să mă determine să creez un alt fel de spectacol decât m-aș fi gândit inițial<sup>42</sup>. Încă de la *Piesă cu repetiții* (1993), prima punere în scenă realizată în timpul anilor de studenție într-un teatru profesionist, Theodor-Cristian Popescu îi adresează și spectatorului o chemare similară: „îl consider pe spectator un contemporan matur și inteligent. Cu acest spectacol eu nu-i dau explicații, dar îi pun întrebări și probleme; emit spre el semnale care să-l determine să comunice<sup>43</sup>. Gândind teatrul asemenea unei întovășiri a diverselor reprezentări individuale despre realitate, regizorul nu face altceva decât să se alăture viziunii stereoscopice a teatrului pe care o recomandă și Peter Brook<sup>4</sup>.

Pentru a observa etajul de la care Theodor-Cristian Popescu își propune să intre într-o relație dialogală nu doar cu spectatorul, ci cu toți artiștii implicați în construcția unui spectacol, ne pot fi de ajutor și alte mărturisiri. În primul rând, m-am oprit asupra unei afirmații publicate în caietul-program al spectacolului *Trilogia belgrădeană* (2000), prin care regizorul își argumentează alegerea piesei ce poartă semnătura Biljanei Srbljanović: „Dacă piesa Biljanei ar fi fost scrisă de pe puternice poziții filo-sârbe, nu m-ar fi interesat. Dacă piesa Biljanei ar fi reprezentat un argument pentru bombardamentul



2. Iulia Rîpan, „Theodor-Cristian Popescu: Foarte rar fac ceva la care publicul să reacționeze cu efuziune imediată“, în *Yorick*, nr. 349, 21 februarie 2017, <https://yorick.ro/theodor-cristian-popescu-foarte-rar-fac-ceva-la-care-publicul-sa-reactioneze-cu-efuziune-imediat/>, accesat la 6 februarie 2023.

3. Theodor-Cristian Popescu, *Piesă cu repetiții*, caiet-program, p. 5.

4. *Vezi* Peter Brook, *Punct și de la capăt. 40 de ani de explorări în teatru, film, operă*, traducere din limba engleză de Dana Ionescu, București, Editura Nemira, 2018, pp. 16-18.

NATO asupra Belgradului, nu m-ar fi interesat. Dar piesa Biljanei vorbește despre niște tineri ale căror vieți intră în mecanismul unui conflict ciudat, aproape suprarealist. Identitățile lor sunt podurile și clădirile sfărâmate de bombardamente<sup>5</sup>. Din citatul ales, se poate lesne observa modalitatea în care regizorul preferă să exploreze în spectacologia sa mai degrabă individualități identitare angrenate într-o ciocnire stranie care sfârșește prin a le dezintegra, decât să se concentreze ideatic asupra anumitor circumstanțe politice sau sociale intransigente. Eliminarea din ecuația artistică a cadrului politic clar identificabil sau, mai bine spus, evitarea adoptării unor poziții care ar putea închide prin înseși prezența lor contextul dialogal devine, poate, mult mai transparentă dacă ascultăm o parte a unui interviu realizat de Patrick Brad cu ocazia lucrului la spectacolul *Privește înapoi cu mânie* (1995): „Furia lui Jimmy Porter și a personajelor ce gravitează în jurul lui este, în esență, protestul împotriva unei astfel de societăți care în România n-a venit încă, dar îi vedem semnele. Pentru a nu confunda protestul lor uman cu o anumită propagandă de stânga, am eliminat din text pasajele despre proletariat [...]. Izolarea în care se retrage Jimmy Porter în această mansardă este de fapt izolarea unui individ ultrasensibil<sup>6</sup>”.

Optând astfel, consider că Theodor-Cristian Popescu se alătură unor poziții similare precum cele pe care le afirmă, între alții, prin teatrul lor, regizorii Krzysztof Warlikowski și Radu Penciulescu. Într-un dialog despre liberul arbitru în viață și dramaturgia shakespeariană, regizorul polonez își dezvăluie și el opțiunea în favoarea unei perspective centrate asupra omului, în detrimentul circumstanțelor exterioare: „nu vreau să arăt funcționarea mecanismelor istorice, căci este ceva ce nu se poate realiza. [...] Independent de realitatea în care ne găsim, este mai interesant să vedem ceea ce se creează între



5. Theodor-Cristian Popescu, „Timpul nu mai are răbdare”, în caietul-program al spectacolului *Trilogia belgrădeană*, material preluat din arhiva Companiei Teatrale 777, p. 3.

6. Patrick Brad, „La baza relațiilor dintre oameni să stea adevărul! Interviul cu regizorul Theodor-Cristian Popescu, în *Realitatea*, anul I, nr. 7, 1995.

oameni<sup>47</sup>. În spectacolele sale, Radu Penciulescu plecase, de asemenea, „în căutarea unei umanități<sup>48</sup>. Direcția devine evidentă dacă ascultăm dialogul său cu Marica Beligan. Chestionat în legătură cu începuturile sale profesionale ca ziarist, Radu Penciulescu vorbește despre relația dintre cele două medii, jurnalism și teatru, afirmând: „sunt două încercări de a înțelege lumea și evenimentele ei, și de a urmări reflexul lor în conștiințe<sup>49</sup>. Atunci când construiești un univers scenic, această acțiune de urmărire a felului în care se reflectă în conștiințe lumea și evenimentele care o compun presupune să te plasezi tu, ca regizor, „la aceeași înălțime ca și personajele<sup>410</sup>. Aceeași înălțime ca aceea pe care o au personajele reclamă, susținea același Radu Penciulescu, scoaterea din ecuație atât a admirației excesive, cât și a disprețului față de acestea.

Așadar, nivelul de la care își propune Theodor-Cristian Popescu să intre într-o conversație artistică cu dramaturgii, cu cei pe care și-i alege drept colaboratori, precum și cu spectatorul care va lua parte la produsele sale teatrale, este cel la care locuiește conștiința umană. Teatrul căruia îi dă naștere devine spațiul în care se întâlnesc punctele distincte care vorbesc despre intuițiile pe care ființele umane le au cu privire la propria existență. Teatrografia sa se înscrie astfel în sfera *teatrului existențial*, care le este propriu, între alții, și regizorilor menționați anterior. Înțeleg prin sintagma *teatru existențial* acel teatru care are în centrul său existența individului și conflictele care „decurg din confruntarea individului cu datul existenței<sup>411</sup>. În *teatrul existențial*, unitatea de măsură este,



7. Piotr Gruszczyński, *Krzysztof Warlikowski și teatrul ca o rană vie*, traducere din limba franceză de Monica Grădinaru, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu“ prin Editura Cheiron, 2010, p. 54.

8. George Banu, „Pentru un teatru la înălțimea omului – mărturisiri și convingeri. Radu Penciulescu în dialog cu George Banu“, în *România literară*, anul 43, nr. 33, 19 august 2011, p. 17.

9. Marica Beligan, „Cine ești dumneata, Radu Penciulescu?“, în *Tribuna*, anul XIV, nr. 47 (721), 19 noiembrie 1970, p. 6.

10. George Banu, „Pentru un teatru la înălțimea omului“, art. cit., p. 17.

11. Irvin D. Yalom, *Psihoterapia existențială*, traducere din engleză de Bogdan Boghițoi, București, Editura Trei, 2012, p. 16.

de fiecare dată, perspectiva umană subiectivă. *Teatrul existențial* urmărește, sondează și explorează omul în momentul confruntării sale cu grijile fundamentale, fără însă a-l evalua pe individ. Pe masa *teatrului existențial* se află grijile fundamentale existențiale, între care primează „confruntarea cu propria moarte, anumite decizii ireversibile sau prăbușirea anumitor eșafodaje ce furnizau un sens vieții”<sup>12</sup>, libertatea sau sensul propriei existențe. Întrucât propune „înfruntarea obstacolelor”<sup>13</sup>, *teatrul existențial* ne invită la o experiență teatrală în care „nu trebuie să simplificăm nimic”<sup>14</sup>. Datorită acestei complexități, *teatrul existențial* este echivalent cu „o nouă expediție în Himalaya”<sup>15</sup> și, ca orice astfel de călătorie care ne testează limitele, „îmbogățește”<sup>16</sup>. Deoarece nu-și propune să transmită informații, mesaje sau norme de conduită și comportament, efectele *teatrului existențial* nu pot fi cuantificate imediat. Însă ele se resimt asemenea unei pastile care-și eliberează treptat substanțele: în timp și, de fiecare dată, în raport cu alte evenimente existențiale.

Dacă accepți efortul pe care-l presupune o asemenea *întrevvedere teatrală*, întâlnirea cu un asemenea spectacol se poate transforma într-o adevărată bornă *existențială*. Este tocmai ceea ce mi s-a întâmplat la contactul cu producția Teatrului Național „Radu Stanca” din Sibiu, *Cu mulțumirile firmei*.

Nu este pentru prima dată când Theodor-Cristian Popescu alege să pună în scenă o piesă a cărei acțiune se petrece în mediul corporatist. Textul dramatic scris de Lutz Hübner se alătură unui program regizoral pe termen lung, „axat pe întrebări privind efectul forțelor economice ale lumii contemporane asupra aspectelor celor mai intime ale vieților noastre”<sup>17</sup>.



12. *Ibidem*.

13. George Banu, „Pentru un teatru la înălțimea omului”, art. cit., p. 17.

14. Piotr Gruszczyński, *Krzysztof Warlikowski și teatrul ca o rană vie*, traducere din limba franceză de Monica Grădinaru, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu” prin Editura Cheiron, 2010, p. 55.

15. *Ibidem*, p. 44.

16. George Banu, „Pentru un teatru la înălțimea omului”, art. cit., p. 17.

Din această serie de proiecte fac parte (până la data scrierii acestor rânduri), pe lângă producția Teatrului Național „Radu Stanca“ din Sibiu, și spectacolele *Top Dogs* de Urs Wiedmer – pus în scenă la Teatrul Mic din București (2015), *Push Up 1-3* de Roland Schimmelpfening – producție a Universității de Arte din Târgu Mureș (2016), *Vârful aisbergului* de Antonio Tabares – realizat la Teatrul Clasic „Ioan Slavici“ Arad (2016), *Camera mea frigorică* de Joël Pommerat – montat la Teatrul „Szigligeti“ din Oradea (2016), *Consiliu de familie* de Cristina Clemente – realizat pe scena Teatrului de Nord Satu Mare (2018), precum și *Aventura* de Alfredo Sanzol – produs de Teatrul Tineretului din Piatra Neamț (2018). Consider că, dintre toate producțiile care alcătuiesc acest program regizoral, spectacolul realizat pe scena Teatrului Național „Radu Stanca“ din Sibiu este exponentul cel mai împlinit artistic.

Piesa *Cu mulțumirile firmei*, scrisă de dramaturgul german Lutz Hübner în colaborare cu Sarah Nemitz, ne propune întâlnirea cu Adam Krusenstern, directorul de departament al unei firme. La cei patruzeci și cinci de ani ai săi, personajul central al piesei se confruntă, odată cu schimbarea conducerii companiei, cu un mediu în care se desfășoară un val masiv de concedieri. Invitația de a petrece un weekend la casa de vacanță a companiei îi trezește neliniști. La reședința nobiliară folosită uneori drept cadru pentru ședințele de evaluare, Krusenstern se întâlnește cu o echipă formată majoritar din tineri, dar este pus față în față și cu o realitate neașteptată: noi principii și reguli par să guverneze politica de conducere a companiei, precum și relațiile dintre angajați. Sandor, tânărul de doar douăzeci și ceva de ani, admirator al lui Andy Warhol, va ocupa funcția de conducere și, odată cu implementarea noilor sale concepte economice și de *leadership*, se pare că istoria veche de o sută de ani a firmei va pătrunde într-o nouă eră. Pentru Adam Krusenstern, toate acestea înseamnă confuzie, dar și imposibilitatea de a mai găsi căi de comunicare sau de relaționare cu cei din jur. Constrâns să-și dea demisia,



17. Theodor-Cristian Popescu, *Teatru prin cunoaștere* (teză de abilitare), Universitatea de Arte din Târgu Mureș, manuscris, p. 52.



refuzând însă plecarea, va ajunge să-și piardă cumpătul, va fi apoi umilit, pentru ca, în cele din urmă, să capituleze, acceptându-și ieșirea de pe scena companiei căreia i-a dedicat nouăsprezece ani și patru luni din viața sa. Senzația pe care ți-o conferă la lectură piesa dramaturgului Lutz Hübner este cea a întâlnirii cu un personaj pe care îl așteaptă o teribilă ascensiune, urcarea începe cu dificultate, iar, odată ajuns în vârf, asaltul antrenează, la coborâre, un ritm covârșitor, aproape de neîndurat. Finalul acestui traseu aduce, însă, odată cu conștientizarea drumului parcurs, răstimpul unei revelații.

Concentrându-și atenția asupra nivelului existențial al textului dramatic, regizorul Theodor-Cristian Popescu este de părere că piesa scrisă de Lutz Hübner „se construiește în jurul spaimei de îmbătrânire”<sup>18</sup>. Pornind de la aceste impulsuri, direcțiile sale artistice au condus către a realiza „scenic o energie de farsă, de joacă, de petrecere; trupuri abandonate hedonismului. În ceea ce-l privește, omul vechi nu se poate adapta când lucrurile nu mai au sens, colapsează. Spectacolul e alcătuit prin urmare din mai multe scene ce încep cu treziri ale sale, ca niște treziri din vis într-o realitate ce se populează din nou cu oamenii cei noi, care instalează un nou vis, o nouă joacă, o nouă farsă”<sup>19</sup>. Pentru a dezvolta grafic liniile directorale ale spectacolului rezultat, putem face apel la cuvinte precum *binar*, *mărginit* și *reverie nostalgică*. Sensul acestor cuvinte se topește în osatura produsului teatral intitulat *Cu mulțumirile firmei*. Ritmul, ca mod fundamental de a picta teatral, este folosit de regizor pentru a face vizibile structuri, distanțe și tensiuni emoționale. În cazul producției realizate la secția germană a Teatrului Național „Radu Stanca” din Sibiu, fiecare dintre compartimentele artistice care au contribuit la realizarea punerii în scenă – fie că este vorba de coregrafia semnată de Fatma Mohamed, fie de scenografia, video-ul și *light design*-ul compuse de Mihai Păcurar, împreună cu excepționalii actori Daniel Bucher, Anca Cipariu, Valentin Späth, Ali Deac și Johanna Adam – au potențat constituirea



18. *Ibidem*, p. 47.

19. *Ibidem*, p. 48.

unor *prezențe* scenice și revelarea interiorului acestora. Drept urmare, consider că principalul instrument la care a făcut apel Theodor-Cristian Popescu în redarea scenică a textului semnat de Lutz Hübner este reprezentat de *regia interioară*.

Sintagma *regia interioară* îi aparține lui Camil Petrescu și a fost aleasă drept titlu generic pentru a însoți o serie de trei articole publicate în prima ediție, din anul 1936, a volumului *Teze și antiteze*<sup>20</sup>. În aceste pagini, autorul român își propune să definească „regia adevărată, regia în sensul superior al cuvântului”<sup>21</sup>. Pentru a-și atinge obiectivul, el face o trecere în revistă a drumului pe care l-a urmat direcția de scenă la începutul secolului XX, apreciind eforturile celor care și-au formulat drept obiectiv dezbrăcarea teatrului de hainele realismului, ale naturalismului și ale verismului. Regia a reușit să realizeze progrese apreciabile, însă s-a ajuns într-un punct în care, „scăpat de sub tirania și bunul plac al actorului-stea, teatrul din ultimul timp a intrat sub tirania regisorului [*sic!*] estet”<sup>22</sup>. Totodată, Camil Petrescu observă faptul că, „în general regia nouă a însemnat o bucurie a ochiului”<sup>23</sup>. Însă, afirmă autorul, ar exista un etaj superior al regiei, un nivel la care arta direcției de scenă poate atinge dimensiuni și complexități ce depășesc estetismul: „atunci însă când [...] se realizează în scenă o viață intensă, excepțională, de o amploare și de o adâncime impresionantă, o viață complexă care să cuprindă un întins registru din gama simțirii omenești, avem de-a face cu un mare regizor”<sup>24</sup>. Pe acest palier, se găsește potențialul extraordinar al regiei interioare<sup>25</sup>.



20. Sub același titlu generic (*Sensul „regiei interioare”*) apar aceleași trei articole („«Revoluția» decorului“, „Text și regizor“, „Pagina de ciornă“) și în volumul Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, București, Editura Enciclopedică Română, 1971.

21. Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, București, Editura Cultura Națională, 1936, p. 315.

22. *Ibidem*, p. 311.

23. *Ibidem*, p. 313.

24. *Ibidem*.

25. În alte articole sau texte teoretice publicate ulterior, Camil Petrescu folosește expresii precum *regie concretă* sau *regie autentică* pentru a-și descrie propria concepție fenomenologică cu privire la arta punerii în scenă.

Pentru Camil Petrescu, „teatrul nu este și nu poate fi altceva de cât [*sic!*] o întâmplare cu oameni”<sup>26</sup>. Drept urmare, fostul director al Naționalului bucureștean acordă o importanță extraordinară cunoașterii care se bazează pe intuiție și realității care se filtrează cu ajutorul conștiinței lucide: „nu putem cunoaște nimic *absolut*, decât răsfrângându-ne în noi înșine, decât întorcând privirea asupra propriului nostru conținut sufletesc”<sup>27</sup>. În *Addenda la Falsul tratat*, Camil Petrescu subliniază că punctul de atenție al autorului ar trebui să fie reprezentat de conștiința umană, „în care acțiunea este condiționată exclusiv de acte de cunoaștere, iar evoluția dramatică este constituită prin revelații succesive, în care conflictul în esența lui, în loc să fie dirijat de un Fatum de dincolo de lume, sau prin determinismul biologic, ori ca de obicei să fie între personajele dramei, [...] [n.a. este] în conștiința eroiului, cu propriile lui reprezentatii”<sup>28</sup>.

Pentru ca aceste acte revelatorii să poată fi însă înregistrate sau remarcate (de spectator, în cazul unei producții teatrale), este absolut nevoie ca „personajul pisc”<sup>29</sup> al întâmplărilor dramatice să fie plasat în mijlocul unor variabile care traduc un mediu concret. Concretul dramatic (sau cel scenic, în cazul unei echivalări teatrale) poate părea tern, plictisitor, incolor, mustind de platitudini; adeseori, i se reproșează lipsa de acțiune și vitalitatea sau ritmul defectuos. Însă un astfel de mediu (sau, mai bine spus, „multiplicitate concretă”<sup>30</sup> – dacă este să apelăm la cuvintele lui Camil Petrescu) este absolut necesar dacă vrem să urmărim schimbările care se produc în conștiința unui personaj (personaj înțeles într-o manieră complexă, nicidecum ca identitate schematizată). Peste ani, o idee similară cu cea a multiplicității concrete o întâlnim



26. Camil Petrescu, „«Fapta» de Lucian Blaga”, în Camil Petrescu, *Teze și și antiteze*, București, Editura Cultura Națională, 1936, p. 330.

27. Camil Petrescu, „Noua structură și opera lui Marcel Proust”, în *Revista Fundațiilor Regale*, anul II, nr. 11, noiembrie 1945, p. 389.

28. Camil Petrescu, *Addenda la Falsul tratat*, în Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, ed. cit., pp. 175-176.

29. *Ibidem*, p. 183.

30. *Ibidem*, p. 176.

și la regizorul german Thomas Ostermeier. În eseu dedicat punerilor în scenă având la bază piesele lui Henrik Ibsen, Ostermeier vorbește despre o parte pozitivă a pieselor lui Ibsen care, în cazul directorului de scenă interesat de comportamentul uman cotidian, se poate dovedi de o extraordinară bogăție. În acest interval al poveștii, noi, ca regizori, afirmă Ostermeier, „putem fi foarte nuanțați, putem arăta cum se mișcă corpul în spațiu, cum se apropie un corp de altul, cum își strâng mâna oamenii, cum își vorbesc fără să se privească, cum încearcă să «joace», prefăcându-se că au o viață fericită etc”<sup>31</sup>.

Revenind la teoria lui Camil Petrescu, trebuie subliniat că actele de cunoaștere pe care le înregistrează personajul principal, adeseori contradictorii și, de fiecare dată, izvorâte din intersecția cu multiplicitatea concretă, se adună, generează un plus de tensiune, pentru ca, în final, cu luciditatea și obiectivitatea propriei conștiințe, să conducă către o revelație. Însă, susține autorul român interbelic, este absolut necesar, pentru a putea observa această dezvăluire înregistrată de conștiința personajului, să existe această întâlnire dintre conștiință și concret: „faptul că două date, oarecare în ele însele, dar indispensabile, dau ceva cu totul excepțional în conjunct este cel mai greu de înțeles și de aci au ieșit toate rătăcirile în critica timpurilor”<sup>32</sup>. Drept urmare, țelul prim al regiei interioare ar fi acela de a face vizibil scenic acest conjunct. Este tocmai ceea ce i-a reușit echipei artistice conduse de Theodor-Cristian Popescu în spectacolul *Cu mulțumirile firmei*.

Spațiul scenic gândit de Mihai Păcurar pentru acest spectacol imaginează un mediu în care ingrediente precum betonul, texturi de canapele și plante verzi, agățătoare, se amestecă în proporții și la distanțe considerabile unele de altele. Fundalul scenei este configurat astfel încât să dea impresia că ne aflăm în fața unui imens bloc de beton. Sunt cât se poate de vizibile direcțiile în care se îmbină plăcile din care este



31. Thomas Ostermeier, „A citi și a pune în scenă Ibsen“, în Thomas Ostermeier, *Teatrul și frica*, traducere în limba română de Vlad Russo, București, Editura Nemira, 2016, p. 97.

32. Camil Petrescu, *Addenda la Falsul tratat*, ed. cit., p. 182.

alcătuit zidul; la fel de vizibile sunt și locurile/ găurile prin care aceste bucăți au fost fixate. Astfel, linii verticale și orizontale sau punctele situate, de fiecare dată, la distanțe egale, și care intră în alcătuirea dominantului zid de beton dau naștere unui ritm bazat pe succesiunea continuu-discontinuu. În punctul de aur al fundalului scenic, o „ruptură“ întrerupe desfășurarea monotonă a construcției ridicată pe verticală. Pe acolo, în punctul culminant al decorului, la adăpostul unei surse calde de lumină, nenumărate plante verzi se agață, în forme curbate, de zid. Astfel, un tempo bazat pe secvența animat-inanimat/ vitalitate-inerție generează noi vibrații senzoriale. Împletirea celor două cadențe stârnește senzații neliniștitoare. O canapea de dimensiuni considerabile, două taburete și o masă dreptunghiulară sunt dispuse, mult prea ordonat, în centrul spațiului de joc, formând un ansamblu de o geometrie clară și precisă. De-a lungul desfășurării spectacolului, componentele menționate anterior vor fi într-o constantă deplasare. Înălțimea elementelor de mobilier pierde în confruntarea cu zidul de beton din fundal. Culoarea din materialele acestor mobile este neprimitoare. La începutul spectacolului, lumina care inundă spațiul este una rece, glacială. La primul contact cu atmosfera scenică, senzația predominantă este cea a unui mediu neospitalier. În interiorul acestui peisaj teatral, zgomotul senzorial care se naște odată cu descoperirea elementului uman traduce, în ceea ce-l privește pe acesta din urmă și în raport cu restul componentelor, impresia de mărginire/ finitudine/ întindere limitată. Canapeaua, spațiul al confortului și al momentelor de relaxare, ascunde *prezența* lui Adam Krusenstern (Daniel Bucher), directorul de departament aflat la reședința de vacanță a companiei. Culorile costumului pe care-l poartă fac ca silueta acestuia să se piardă în intervalul obiectului de mobilier. Petrecută pe neașteptate, trezirea din somn a lui Adam Krusenstern dă startul seriei de evenimente care va conduce, în finalul poveștii, către plecarea sa din firmă.

Tot ceea ce a fost gândit scenic pentru spectacolul *Cu mulțumirile firmei*, de la acest prim moment al trezirii personajului Adam Krusenstern și până la încheierea seriei de întâmplări în care acesta este prins, își poate lua drept călăuză

afirmația regizorului Grzegorz Jarzyna: „corpul nostru nu minte, el e vehiculul prin care se exprimă emoțiile noastre, adevărul nostru”<sup>33</sup>. Corpul reprezintă poarta noastră de contact cu lumea și elementele care o compun. El preia impulsuri, le traduce energetic și emoțional, le înmagazinează mental și, apoi, le redă, din nou, lumii. Prin stări și senzații, corpul nostru modelează, absoarbe și percepe, în același timp, realitatea. Întâlnirea dintre corpuri este echivalentă cu întâlnirea dintre percepții ale realității și adevăruri traduse senzorial. Niciun alt spațiu nu pune toate acestea într-o lumină mai potrivită decât scena de teatru. Acolo, adevărurile corporale expuse privirii magnetizează, tulbură, terorizează, fascinează. Prin acest corp al actorului și datorită lui, reușim să ne legăm de lumea ficțiunii. În mijlocul iluziei ficționale, în interiorul peisajului construit teatral și al sonorității care folosește cuvintele altcuiva, corpul actorului reprezintă adevărul care respiră același spațiu și același timp cu noi, spectatorii, cei care ne întâlnim existențial cu existența sa. În urma acestei întâlniri, mai bine spus, dacă este să ne folosim de experiența neuroștiinței și a neuronilor-oglină, în urma acestei oglindiri, corpul actorului pe scenă este corpul nostru *ca și cum el ar fi acolo*. De aceea, nimic pe o scenă de teatru nu are o putere mai mare decât acest corp. Însă, atunci când corpul actorului și prezența sa reușesc să se transforme în corporalitate, se întâmplă ceva tulburător.

„Orice prezență obsedează”<sup>34</sup>, considera Camil Petrescu. Totodată, autorul român interbelic ne avertizează că nu orice este prezent se constituie, din punct de vedere fenomenologic, în act de prezență: „teatrul este act. Acțiunea este altceva. Actul e în *conștiința tradusă*, acțiunea este automată. Când se critică o lucrare că nu are acțiune, în sensul vechi, se greșește. Acțiune, cum am spus, nu înseamnă mișcare multă pe scenă, întâmplări multe, agitație, ci acțiune în sens de trăire;



33. Theodor-Cristian Popescu, „Realități”, în *Teatrul azi*, anul XX, nr. 12, decembrie 2019, p. 154.

34. Camil Petrescu, „Modalitatea artistică a teatrului”, în Camil Petrescu, *Comentarii și delimitări în teatru*, ediție, studiu introductiv, note de Florica Ichim, București, editura Eminescu, 1983, p. 284.

o piesă trebuie să aibă multă prezență și trăire, corporalitate efectivă, deci nu prezență de corpuri. Dacă în reprezentăția simbolică, actul esențial nu e trăirea însăși cu modalitățile ei, ci adaosul fenomenologic, în așa măsura că nici nu pot fi numiți actori autorii lor, avem o nouă categorie de spectacole, în care interesul spectatorilor este pentru actul trăirii înseși, pentru modalitate. În asemenea spectacole, *obiectul este suficient în prezența* lui, deși efectul nu este o înregistrare cognosectivă simplă, ci o elaborare, un nou adaos, care-l transformă în *valoare*, deși acest fapt nu s-a remarcat până acum<sup>35</sup>.

În spectacolul *Cu mulțumirile firmei*, actorului Daniel Bucher îi reușește din plin tocmai constituirea scenică a unei astfel de *prezențe* obsedante. Prin pozițiile sale corporale, prin gesturile și emoțiile înscrise în mâinile și pe fizionomia sa, actorul izbutește să încorporeze replici ale textului dramatic, traducând, odată cu actul lor scenic, și nivelul existențial al spectacolului. Corpul său devine un spațiu pe a cărui suprafață, prin grafii emoționale, filtrate conștient, sunt trăite, între altele, replici precum: „Cine e adversarul meu?”<sup>36</sup> „Admiteți că există situații care sunt mai mari decât individul?”<sup>37</sup> „De ce nu m-a pregătit nimeni pentru asta?”<sup>38</sup> „Deodată, viața s-a terminat, tu nu mai participi la joc”<sup>39</sup>. Corpul său nu lansează informații, ci afirmă, prin ritmuri succesive ale umărului stâng, neliniște, teamă, nesiguranță, început de încredere, o urmă importantă de vitalitate (care apoi se pierde în confruntarea cu celelalte prezențe), confuzie, revoltă, forță distrugătoare și autosabotare, urmate de o liniște revelatoare. Semnele înscrise pe corpul său – mijlocul vieții și corpolența – se întâlnesc în același spațiu și în același timp cu semnele înscrise pe corpul celorlalți actori – vitalitate, tinerețe, cărora li se adaugă, atent coregrafiate, nedumerire, voioșie, încredere, obediență. Întrucât și-a propus să construiască un



35. *Ibidem*, p. 289-290.

36. Lutz Hübner, *Cu mulțumirile firmei*, traducerea de Victor Scordeț, manuscris, p. 14.

37. *Ibidem*, p. 32.

38. *Ibidem*, p. 27.

39. *Ibidem*, p. 34.

spectacol despre spaima de îmbătrânire, Theodor-Cristian Popescu alege să se concentreze asupra acestor corpuri și le urmărește potențialul înscris de propria lor prezență scenică. Știe însă că această energie posibilă nu poate fi activată mai bine decât de existența în echipa artistică a unui coregraf. De altminteri, foarte puține sunt spectacolele pe care le-a pus în scenă și care să nu fi beneficiat de prezența unui asemenea colaborator. În caietul-program al producției *DaDaDans* (1999), un spectacol gândit de propria sa companie teatrală de la acea vreme tocmai pentru a explora interferența dintre teatru și dans, regizorul aducea în prim-plan capacitatea dansului contemporan de a descătușa „energii și tipare mentale”<sup>40</sup>. Este ceea ce le reușește cu asupra de măsură coregrafei spectacolului, Fatma Mohamed, și actorilor care fac parte din distribuția producției sibiene.

Suntem undeva după mijlocul spectacolului *Cu mulțumirile firmei*. Atmosfera neprimitoare, lumina rece și peisajul glacial de la începutul reprezentației s-au metamorfozat. Scena este acum înconjurată de întuneric. Nu se mai observă urmele impunătorului perete de beton. În mijlocul spațiului de joc, o lumină de o culoare primară, fundamentală – galbenul – și tonul său – unul cald – decupează locul de înfruntare dintre prezențele corporale ale lui Adam Krusenstern (Daniel Bucher) și Sandor Meyer (Valentin Späth). Prin întuneric, proiectată pe fundalul de beton, observi și auzi o ploaie care cade puternic. Pe lângă masa joasă și canapeaua din imediata ei apropiere, împrejurul lui Adam Krusenstern se simte prezența corporală a lui Sandor Meyer. Tânărul își dorește să afle cum este atunci când trăiești senzația de a nu mai fi parte a jocului, cum te simți atunci când se încheie viața ta în cadrul firmei căreia i-ai dedicat aproape douăzeci de ani. Impresia puternică pe care mi-o lasă scena aceasta are de-a face doar la un prim nivel cu viața companiei la care lucrează cei doi. Dincolo de acest strat, se află o senzație pe care o percep visceral, ca și cum corpurile de pe scenă mă contamineză: tot ceea ce e tânăr își va pierde vigoarea, tot ceea ce trăiește moare, vitalitatea unui moment



40. Theodor-Cristian Popescu, *DaDaDans*, caiet-program, p. 3.



cheamă inerția timpului care-i urmează, există un ritm binar al vieții și o mărginire a tot și a toate, acesta este jocul natural al vieții și al morții. În acest punct al spectacolului nu am cum să nu mă gândesc la mine, nu am cum să nu-mi simt și eu propria-mi finitudine și propriu-mi dat existențial. Adam de azi a fost ieri Sandor. Pe fiecare dintre noi, mai devreme sau mai târziu ne așteaptă același lucru, va afirma câteva scene mai târziu John (Ali Deac).

Nu cred că am simțit vreodată mai puternic decât în această secvență a spectacolului *Cu mulțumirile firmei* definiția teatralității, așa cum a fost ea formulată de Hans-Thies Lehmann. În ciuda densității teoretice care împânzește fiecare dintre volumele sale, consider că doar cineva cu o profundă sensibilitate artistică și care a înțeles la adevărata sa adâncime teatrul putea să ofere o astfel de definiție a specificului acestei arte. Teoreticianul german susține că „teatrul este, în măsura în care în el emițătorul și receptorul îmbătrânesc împreună, un fel de «Intimation of Mortality» [...] Prin faptul că [...] teatrul insistă asupra unui spațiu-timp comun al mortalității (și constă din el), el formulează, ca act performativ, necesitatea de a intra în relații cu moartea, așadar cu vitalitatea vieții. [...] tema teatrului o constituie ororile și plăcerile transformării, în timp ce pentru film, caracteristic e faptul că urmărește moartea în timp ce aceasta și îndeplinește lucrarea”<sup>41</sup>. Drept urmare, teatralitatea poate fi definită, afirmă Lehmann, ca intervalul „spațio-temporal comun al caracterului muritor”<sup>42</sup> pe care-l împart spectatorul și actorul.

În spectacolul *Cu mulțumirile firmei*, în secvența desfășurată undeva după mijlocul reprezentației, prin Adam și Sandor, ca spectatoare care a luat parte la întâlnirea dintre *prezențele* lor corporale, m-am confruntat, de fapt, cu cele mai adânci spaime și puternice impresii ascunse în interiorul meu. Pot depozita tulburătoarea secvență teatrală la care am asistat în



41. *Ibidem*, p. 316.

42. Hans-Thies Lehmann, *Teatrul postdramatic*, traducere din limba germană de Victor Scoradeț, București, Editura Unitext, 2009, p. 316.

categoria *experiențelor cruciale*. Am împrumutat acest termen din cartea lui Irvin D. Yalom, *Psihoterapia existențială*. Psihologul american considera, pornind pe urmele lui Heidegger, că „există anumite condiții fixe, anumite «experiențe cruciale» care ne smulg, ne extrag din prima stare, cea cotidiană, orientându-ne către starea de asumare a ființei. Între aceste experiențe cruciale, moartea rămâne experiența inegalabilă: *moartea este condiția care face posibilă viața autentică*”<sup>43</sup>. Uneori, teatrul, mai precis, teatrul existențial are capacitatea aceasta de a ne extrage din mijlocului cotidianului și de a ne orienta spre propria conștiință. Datorită mecanismelor artistice la care a apelat în construcția sa, în special datorită mijloacelor specifice regiei interioare, spectacolul *Cu mulțumirile firmei* m-a orientat înspre conștientizarea și asumarea propriei finitudini. Din când în când, în funcție de întâmplările mele existențiale, scot din buzunarele minții acest eveniment teatral. În timp, spectacolul a dobândit un rol precis: este asemenea celui schelet (despre care povestește Montaigne în minunatul său eseu despre moarte) pe care-l aduceau egiptenii în toiul petrecerilor pentru a le aminti de caracterul lor efemer. În mod poate neașteptat, conștientizarea propriei finitudini vitalizează. În același timp, confruntarea cu propria mortalitate schimbă raporturile cu lumea: obiectele care o compun capătă, dintr-odată, o cu totul altă valoare și luminozitate. În plus, tocmai pentru că am asistat la confruntarea dintre Adam și Sandor, știu că măcar una dintre grijile mele fundamentale este comună cu una dintre grijile fundamentale ale tuturor celorlalți. De fapt, cred că doar în acest punct precis poate fi cuantificat teatrul și, implicit, tot în acest punct precis poate fi cuantificată arta: „exprimându-mi obsesiile fundamentale, exprim umanitatea mea cea mai adâncă, mă alătur întregii lumi în mod spontan, dincolo de toate barierele ridicate de caste și psihologii diverse. Îmi exprim singurătatea și mă alătur tuturor singurătăților”<sup>44</sup>.



43. Irvin D. Yalom, *Psihoterapia existențială*, ed. cit., p. 45.

44. Eugène Ionesco, *Discurs despre avangardă*, în Eugène Ionesco, *Note și contranote*, traducere din franceză și cuvânt introductiv de Ion Pop, București, Editura Humanitas, 2011, p. 83.

Însă, așa cum menționasem în chiar debutul acestor pagini, din perspectiva criticii de teatru autohtone, spectacolul *Cu mulțumirile firmei* e ca și cum nu s-ar fi întâmplat. Au trecut aproape opt ani de la premiera spectacolului<sup>45</sup> și, în procesul de documentare, nu am găsit nicio referință critică cu privire la această producție teatrală. Când folosesc sintagma „referință critică“, am în minte fie o eventuală cronică de întâmpinare, fie orice alt fel de material critic sau analitic cu privire la spectacolul în cauză. Singura referință pe care am găsit-o (dincolo de comunicatele de presă trimise de Teatrul Național Radu Stanca din Sibiu și preluate apoi de presa locală sau națională) apare la trei zile de la momentul premierei spectacolului și se găsește în săptămânalul *Hermannstädter Zeitung*<sup>46</sup>. În articolul care anunța premiera secției germane a Naționalului sibian, Cynthia Pinter le oferea cititorilor (fără a intra însă în analize critice privitoare la spectacolul realizat de Theodor-Cristian Popescu) povestea piesei scrisă de Lutz Hübner. În revistele teatrale sau de cultură, săptămânale sau lunare, până la momentul scrierii acestor rânduri, nu apare însă nicio înregistrare despre această punere în scenă.

Motivele care pot fi asociate acestei lipse de captare critică a producției sunt, evident, numeroase și diverse. Pe de o parte, *Cu mulțumirile firmei* este un spectacol care a avut premiera la Sibiu. Înregistrarea critică a unei producții depinde, mai întâi, de prezența criticii de specialitate locale. În lipsa acesteia sau a atenției acesteia, spectacolul poate lesne trece neobservat. A capta privirea celor care înregistrează în scris prezențele teatrale este o acțiune complexă. Este necesară o „campanie de promovare“ în rândul criticii de specialitate, campanie venită din partea instituției producătoare (între altele, invitarea criticilor fie la premieră, fie la una dintre



45. *Cu mulțumirile firmei*, autor Lutz Hübner, producție a Teatrului Național Radu Stanca Sibiu, regia Theodor-Cristian Popescu, data premierei: 8 decembrie 2015.

46. Vezi în acest sens Cynthia Pinter, „Zwischen Genie und Scharlatan. Lutz Hübners «Die Firma dankt» an der deutschen Abteilung des RST“, în *Hermannstädter Zeitung*, anul 48, nr. 2460, 11 decembrie 2015, p. 5.

reprezentările spectacolului, promovarea producției în cadrul festivalurilor, propunerea spectacolului în fața unor jurii de apreciere – UNITER, FNT etc.). „Campania de promovare“ a instituției producătoare mizează, în mod evident, pe interesul venit din partea criticii în ceea ce privește teatrul gazdă, dar, mai ales, interesul criticii în ceea ce-l privește pe regizor. Din această ultimă perspectivă, atunci când vine vorba de Theodor-Cristian Popescu, lucrurile sunt, aparent, mai complicate. Regizorul însuși mărturisește: „în ultimii ani, [...] lumea e tăcută la premierele mele [...] văd asta ca pe un lucru corect: acel material își așteaptă digestia. Foarte rar fac ceva la care publicul să reacționeze cu efuziune imediată”<sup>447</sup>. În cazul precis al spectacolului *Cu mulțumirile firmei*, nu am avut însă de-a face nici cu o digestie prelungită a materialului teatral și nici cu o reacție întârziată a criticii de specialitate. Socotesc că acest fapt este legat de mai mulți factori.

În primul rând, Theodor-Cristian Popescu este o personalitate regizorală care dorește să se impună pe scena teatrală „printr-o ținută artistică care nu forțează atenția”<sup>448</sup>. Teatrul, însă, așa cum cu acuratețe argumentează criticul B. Elvin, funcționează după alte reguli decât acelea pe care le adoptă cei ce lasă deoparte efortul încordat de a se face vizibili sau de a fi în centrul reflectoarelor: „teatrul reține, de obicei, cu ușurință pe cei ce știu să-l seducă printr-o expresie violentă, printr-un stil strălucitor, chiar dacă nu absolut original”<sup>449</sup>. Opțiunea de a nu adera la un astfel de joc al seducerii teatrului, admite B. Elvin, așază în față un drum mult mai dificil de parcurs către impunerea și recunoașterea propriei ținute artistice.



47. Iulia Rîpan, „Theodor-Cristian Popescu: Foarte rar fac ceva la care publicul să reacționeze cu efuziune imediată”, în *Yorick*, nr. 349, 21 februarie 2017, material disponibil online la adresa: <https://yorick.ro/theodor-cristian-popescu-foarte-rar-fac-ceva-la-care-publicul-sa-reactioneze-cu-efuziune-imediata/>, accesat la 19 decembrie 2022.

48. B. Elvin, „Radu Penciulescu”, în *Teatrul*, anul IX, nr. 4, aprilie 1964, p. 22.

49. *Ibidem*.

În al doilea rând, avem în fața noastră un regizor care, cu fiecare nou spectacol, își stabilește drept scop, în raport cu textul dramatic ales, generarea unor formule distincte ale teatralității. Propunerea a câte unui nou limbaj teatral cu aproape fiecare spectacol necesită ca atenția privirii critice să se mențină într-o stare mult mai activă decât în cazurile în care, la întâlnirea scenică cu același artist, se confruntă cu stilistici ușor recunoscutibile, previzibile. De altfel, într-un articol al presei românești din Montréal, este înregistrată una dintre spaimile care a stat în spatele deciziei lui Theodor-Cristian Popescu de a se muta, pentru o vreme, în spațiul nord-american: „în anul 2000 au renunțat la tot ce au clădit până atunci și au aterizat în Statele Unite. Marea lor spaimă era că, rămânând pe loc, ar fi ajuns să repete aceleași experiențe și că publicul, ca și directorii teatrelor, ar fi așteptat din partea lor mereu același lucru”<sup>50</sup>.

În al treilea rând, regizorul aici prezentat pleacă de fiecare dată la drum în construcția unui nou spectacol, încercând să răspundă mereu la aceleași întrebări: „De ce mai facem teatru? Pentru ce? [...] De ce aplaudăm și ce? Are scena cu adevărat loc în viața noastră? Ce funcție poate avea? La ce-ar putea ajuta? Ce ar putea explora? Care sunt însușirile ei speciale?”<sup>51</sup>. Toate aceste chestionări și întreaga analiză a limitelor mediului în care și cu care lucrează sunt topite apoi în interiorul materialului scenic. Totodată, aceste chestionări contribuie și la îndepărtarea de curenții *mainstream*-ului teatral, adică de tendințele majore de gândire existente într-un anume moment și într-un anume spațiu (după cum știm, întotdeauna, *mainstream*-ul adună spectacolele care deja au găsit răspunsul la aceste întrebări).

Și, nu în ultimul rând, trebuie menționat faptul pe care, de altminteri, îl consider și cel mai important, că avem în



50. Calinic Florin Toropu, „Regizorul Theodor Cristian Popescu și actrița Cristina Toma. Un altfel de vis american”, în *Pagini românești*, Montréal, iunie 2003.

51. Peter Brook, *Spațiul gol*, în românește de Marian Popescu, București, Unitext, 1997, p. 43.

fața noastră o personalitate regizorală care se așază pe o linie artistică care nu a încheșat, încă, în spațiul teatral românesc, o direcție ordonatoare. Criticul de teatru Ileana Popovici observa: „tradiția scenei românești se reazemă pe un echilibru stenic între sentiment și idee”<sup>52</sup>. Față de această linie directoare care adună în dreptul ei majoritatea intențiilor regizorale, spectacolul de teatru în care emoțiile și gândurile nu mai merg mână în mână, în care senzațiile care vin dinspre scenă se acumulează asemenea unor furtuni contradictorii apare ca un demers artistic singular. Astfel, el rămâne neancorat. Fără ancore sigure, nu se poate constitui nicio tradiție.

Așadar, nici nu este de mirare că spectacolul *Cu mulțumirile firmei* nu a beneficiat de atenția cuvenită.

## Bibliografie

### Cărți

- BROOK, Peter, *Punct și de la capăt. 40 de ani de explorări în teatru, film, operă*, traducere din limba engleză de Dana Ionescu, București, Editura Nemira, 2018.
- BROOK, Peter, *Spațiul gol*, în românește de Marian Popescu, București, Unitext, 1997.
- GRUSZCZYŃSKI, Piotr, *Krzysztof Warlikowski și teatrul ca o rană vie*, traducere din limba franceză de Monica Grădinaru, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu” prin Editura Cheiron, 2010.
- IONESCO, Eugène, *Note și contranote*, traducere din franceză și cuvânt introductiv de Ion Pop, București, Editura Humanitas, 2011.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Teatrul postdramatic*, traducere din limba germană de Victor Scoradeț, București, Editura Unitext, 2009.
- OSTERMEIER, Thomas, *Teatrul și frica*, traducere în limba română Vlad Russo, București, Editura Nemira, 2016.
- PETRESCU, Camil, *Comentarii și delimitări în teatru*, ediție, studiu introductiv, note de Florica Ichim, București, Editura Eminescu, 1983.



52. Ileana Popovici, „Dansul sergentului Musgrave”, în *Teatrul*, anul XIV, nr. 7, iulie 1969, p. 78.

- PETRESCU, Camil, *Teze și antiteze*, București, Editura Minerva, 1971.
- PETRESCU, Camil, *Teze și antiteze*, București, Editura Cultura Națională, 1936.
- YALOM, Irvin D., *Psihoterapia existențială*, traducere din engleză de Bogdan Boghițoi, București, Editura Trei, 2012.

## Articole

- BANU, George, „Pentru un teatru la înălțimea omului – mărturisiri și convingeri. Radu Penciulescu în dialog cu George Banu“, în *România literară*, anul 43, nr. 33, 19 august 2011.
- BELIGAN, Marica, „Cine ești dumneata, Radu Penciulescu?“, în *Tribuna*, anul XIV, nr. 47 (721), 19 noiembrie 1970.
- BRAD, Patrick, „La baza relațiilor dintre oameni să stea adevărul! Interviu cu regizorul Theodor Cristian Popescu“, în *Realitatea*, anul I, nr. 7, 1995.
- ELVIN, B., „Radu Penciulescu“, în *Teatrul*, anul IX, nr. 4, aprilie 1964.
- PETRESCU, Camil, „Noua structură și opera lui Marcel Proust“, în *Revista Fundațiilor Regale*, anul II, nr. 11, noiembrie 1945.
- PINTER, Cynthia, „Zwischen Genie und Scharlatan. Lutz Hübners «Die Firma dankt» an der deutschen Abteilung des RST“, în *Hermannstädter Zeitung*, anul 48, nr. 2460, 11 decembrie 2015.
- POPESCU, Theodor-Cristian, „Realități“, în *Teatrul azi*, anul XX, nr. 12, decembrie 2019.
- POPOVICI, Ileana, „Dansul sergentului Musgrave“, în *Teatrul*, anul XIV, nr. 7, iulie 1969.
- RÎPAN, Iulia, „Theodor-Cristian Popescu: Foarte rar fac ceva la care publicul să reacționeze cu efuziune imediată“, în *Yorick*, nr. 349, 21 februarie 2017, <https://yorick.ro/theodor-cristian-popescu-foarte-rar-fac-ceva-la-care-publicul-sa-reactioneze-cu-efuziune-imediate/>, accesat la 6 februarie 2023.
- OBREJA, Silvia, „Interviu cu regizorul Theodor-Cristian Popescu: «Eu personal ader la un tip mai clasicizat de teatru»“, în *Ambasador*, anul I, nr. 2, 1995.
- TOROPU, Calinic Florin, „Regizorul Theodor-Cristian Popescu și actrița Cristina Toma. Un altfel de vis american“, în *Pagini românești*, Montréal, iunie 2003.

## **Caiete-program**

CAIETUL-PROGRAM al spectacolului *DaDaDans*, producători – Teatrul Nottara în colaborare cu Compania Teatrală 777.

CAIETUL-PROGRAM al spectacolului *Piesă cu repetiții*, producători – Teatrul Național Târgu Mureș și Teatrul Inoportun.

CAIETUL-PROGRAM al spectacolului *Trilogia belgrădeană*, producători – Teatrul Bulandra, Teatrul Nottara și Compania Teatrală 777.

## **Manuscrise:**

HÜBNER, Lutz, *Cu mulțumirile firmei*, traducerea Victor Scoradeț, manuscris.

POPESCU, Theodor-Cristian, *Teatru prin cunoaștere* (teză de abilitare), Universitatea de Arte din Târgu Mureș, manuscris.