

Raluca Blaga

un regizor:
**Theodor-Cristian
POPESCU**



Raluca Blaga

un regizor:
**Theodor-Cristian
POPESCU**

Redactor: Alina Mazilu

Tehnoredactor și copertă: Bogdan Căpîlnean

Tiparul executat la SC Intermedia Group, str. Iuliu Maniu nr.14, Târgu Mureș,
www.intermediagroup.ro

Foto coperta 1:

Valentin Spăth (Sandor Meyer), stânga, alături de Daniel Bucher (Adam Krusenstern), dreapta, în spectacolul *Die Firma dankt (Cu mulțumirile firmei)* de Lutz Hübner, în regia lui Theodor-Cristian Popescu, Teatrul Național Radu Stanca Sibiu, secția germană. Fotografie din arhiva scenografului Mihai Păcurar. © Foto: Mihai Păcurar.

(ediție online pdf)

ISBN: 978-606-8325-97-2

ISBN: 978-606-37-2658-3

© Editura UArtPress

© Presa Universitară Clujeană

Universitatea de Arte din Târgu Mureș

Editura UArtPress

Director: Traian Penciu

str. Kőteles Sámuel nr. 6

540057 Târgu Mureș, România

Tel./fax: (+40)-265-266.281

E-mail: editura@uartpress.ro

www.uartpress.ro

Universitatea Babeș-Bolyai

Presa Universitară Clujeană

Director: Codruța Săcelean

str. B.P.Hasdeu nr. 51

400371 Cluj-Napoca, România

Tel./fax: (+40)-744.687.884

E-mail: editura@ubbcluj.ro

www.editura.ubbcluj.ro

Orice reproducere, totală sau parțială a acestei lucrări, precum și închirierea ei fără acordul scris al editorului, sunt strict interzise și se pedepsesc conform Legii dreptului de autor.

Raluca Blaga

un regizor:
**Theodor-Cristian
POPESCU**

2025

UartPress



*Cred în bogăția stărilor umane, a gusturilor, culorilor, mirosurilor,
senzațiilor.
Cred că e un privilegiu incredibil să te conectezi la o altă minte,
citind un roman sau vizionând un film sau un spectacol.*

(Theodor-Cristian Popescu)

Cuprins

<i>Mulțumiri</i>	9
<i>Un regizor extrem de necesar: Theodor-Cristian Popescu</i>	11
1. Dialog prin teatru: <i>Piesă cu repetiții</i>	43
2. Teatrul și regia activă: <i>Copiii unui Dumnezeu mai mic</i>	73
3. Adecvarea la context: <i>Eu când vreau să fluier, fluier..</i>	89
4. Perioada nord-americană	113
5. Ocolind principiile montajului analitic: <i>Krum</i>	153
6. Reprezentarea senzorială a unui text dramatic: <i>Martiri</i>	173
7. Regia interioară: <i>Die Firma dankt (Cu mulțumirile firmei)</i>	205
8. Experimentând starea de creativitate: <i>Szerelem és más bűntények (Dragoste și alte crime)</i>	235
9. Teatrul participativ la realitate: <i>Neliniște</i>	263
10. Creatorul de context	283
<i>În afara contextului</i>	319
<i>Bibliografie</i>	323
<i>Teatrogafia regizorului Theodor-Cristian Popescu</i>	349

Mulțumiri

Această carte nu ar fi fost posibilă fără sprijinul, încurajarea și contribuțiile unor oameni și instituții cărora le sunt profund recunoscătoare.

În primul rând, gratitudinea mea se îndreaptă către actrița Cristina Toma. Volumul acesta ar fi arătat cu totul altfel fără lectura ei atentă și fără documentele de arhivă pe care mi le-a pus la dispoziție cu atâta generozitate.

Îi mulțumesc regizorului Adi Iclenzan pentru numeroasele și lungile noastre discuții referitoare la teatru, dar, mai ales, pentru parcurgerea cu minuțiozitate a conținutului de idei din această carte și a întrebărilor adresate, care m-au făcut să-mi privesc propriile observații din cât mai multe unghiuri posibile.

Le mulțumesc pentru sprijin teatrelor și instituțiilor care mi-au oferit acces la materialele existente în propriile arhive, ușurându-mi procesul de documentare și ajutându-mă astfel să completez cu cât mai multă acuratețe datele și informațiile de care aveam nevoie.

Sunt convinsă de faptul că plasarea în contextul teatral românesc a spectacologiei lui Theodor-Cristian Popescu ar fi fost mult diferită dacă proiectul curatoriat de Cristina Modreanu, *Dicționarul Multimedia al Teatrului Românesc*, nu mi-ar fi oferit șansa de a cunoaște mai îndeaproape o parte din istoria teatrului autohton.

M-a ajutat enorm faptul că în anii în care am scris această carte am avut de susținut și cursurile pentru studenții Universității de Arte din Târgu Mureș. Uneori, orele la clasă mi-au oferit spațiul mental de respiro de care aveam nevoie în raport cu cele scrise. Alteori, pregătirea în vederea susținerii orelor de curs și seminar a scos la iveală, atunci când a fost cazul, numele unui autor, al unui text sau a câte unei direcții relevante în raport cu ceea ce gândeam sau scriam și pe care nu le avusesem în vedere.

Îi sunt extrem de recunoscătoare Universității de Arte din Târgu Mureș pentru sprijinul oferit pentru ca această carte să poată fi tipărită.

Însă nimic din toate acestea n-ar fi fost posibil fără sprijinul și încurajările zilnice ale soțului meu, Laurențiu Blaga.

Mulțumesc!

Raluca Blaga

13 mai 2025

Un regizor extrem de necesar:

Theodor-Cristian Popescu

În prezentarea publicată pe LiterNet care însoțește volumul *Dinăuntru. Un curs masteral de regie a teatrului contemporan*, Radu Apostol afirmă: „*DINĂUNTRU* este o carte esențială pentru mediul universitar și pentru peisajul teatral românesc. Ca și spectacolele lui Cristi Popescu, cartea *DINĂUNTRU* apare în peisajul universitar și teatral românesc ca picată dintr-un viitor, sper eu, nu foarte îndepărtat¹ [subl. R.A.].

„[C]a picată dintr-un viitor“: mărturisesc că această expresie pentru care a optat Radu Apostol când a ales să-i descrie fostului său profesor demersul pedagogic și spectacologic este oarecum

¹ Radu Apostol, „O carte picată din viitor“, în: *LiterNet*, <https://editura.liternet.ro/carte/372/Theodor-Cristian-Popescu/Dinauntru-Un-curs-masteral-de-regie-a-teatrului-contemporan-si-o-selectie-de-articole.html>, februarie 2020, accesat la 11 octombrie 2024.

similară senzației pe care am avut-o atunci când m-am întâlnit profesional pentru prima dată cu Theodor-Cristian Popescu.

În primăvara anului 2007, după o perioadă consistentă de timp petrecută în spațiul nord-american, la invitația prietenului său, actorul Nicu Mihoc, Theodor-Cristian Popescu se întorcea în spațiul artistic românesc și punea în scenă la TEATRU 74 din Târgu Mureș textul canadianului George F. Walker, *Geniul crimei*. Acela a fost momentul în care am intrat în contact pentru prima oară cu felul său teatral de a fi. În bagajul experiențelor mele spectaculare de până atunci nu se regăsea nicio notă din atitudinile artistice pe care el le afișa. Impresia pe care o aveam era aceea a unei întâlniri cu cineva picat nu din viitor, după cum se exprimase Radu Apostol, însă, cu siguranță, cu cineva *picat* aici ca *dintr-o altă lume*. Oare lumea asta *altfel* cu care mă confruntam și care aducea cu sine atitudini și habititudini net diferite era lumea nord-americană din care regizorul tocmai stătea să se întoarcă acasă? Oare sentimentul pe care mi-l lăsase întâlnirea cu modul său de a se exprima teatral era dat de incongruența și incompatibilitatea dintre cele două lumi care atunci se ciocneau – cea autohtonă și cea nord-americană? Mult timp mi-am îndreptat percepția către astfel de explicații. Însă, pe undeva, știam că lămuririle pe care le găsisem nu erau sută la sută în acord cu realitatea pe care o aveam în față.

Apoi, cunoscându-l pe regizorul Theodor-Cristian Popescu, urmărindu-l la lucru, văzând îndeaproape modul în care decurgeau repetițiile la spectacolul *Geniul crimei*, observându-i atitudinea atât în raport cu actorii, cât și cu ceilalți membri ai echipei artistice sau de producție, ținând cont de tot ce însemnase acest proiect pentru micul TEATRU 74 (parteneriatul cu Consiliul

Artelor din Canada, pregătirea spectatorilor târgumureșeni pentru producția care urma să iasă la public, grija extraordinară față de ce se va întâmpla ulterior cu produsul teatral rezultat etc.), am ajuns să pun această părere pe seama întâlnirii mele cu cineva care avea o conștiință profesională foarte puternică. Da, asta era!, mi-am spus la un moment dat. Într-o lume în care majoritatea gesturilor era alcătuită empiric, Theodor-Cristian Popescu respira într-un mod foarte diferit, iar eu mă întâlneam cu un adevărat profesionist într-ale teatrului. Însă și o astfel de explicație pare să lăsa în urma ei un rest consistent de realitate neacoperit. Nu reușeam nicidecum să pun în mai multe cuvinte sau să găsesc alte expresii pentru a-mi caracteriza impresia despre felul său de a fi decât banala constatare „da, m-am întâlnit cu cineva care, în mod cert, parcă a picat aici *dintr-o altă lume*“.

Au trecut ani, mulți ani, și impresia asta a rămas tot acolo. La fel de incomplet explicată. În plus, ea începea să învâluie tot mai mult cu aburii ei și teatralitățile pe care le găsea Theodor-Cristian Popescu pentru a aduce pe scenă, în fața publicului, universuri spectaculare dintre cele mai diverse. Și ele îmi apăreau ca *picate dintr-o altă lume*. Mai mult chiar, în tot acest timp, am observat că percepției despre care vă vorbesc i s-a mai adăugat un alt gând. Și el la fel de puternic: că teatrul și întreaga activitate artistică, pedagogică și curatorială a regizorului Theodor-Cristian Popescu i-ar fi *extrem de necesare* spațiului teatral românesc. De la întoarcerea sa în țară, pe lângă spectacolele realizate, Popescu a pus bazele masteratului în arta regiei pe care l-a condus timp de paisprezece ani la Universitatea de Arte din Târgu Mureș; și-a reluat, ce-i drept, nu cu aceeași frecvență și tenacitate, scrisul de articole

care să-i însoțească demersul artistic; și-a canalizat eforturile înspre a înțelege teoretic o parte a mediului teatral autohton – drept dovadă stau teza sa de doctorat și volumul rezultat, *Surplus de oameni sau surplus de idei. Pionierii mișcării independente în teatrul românesc post 1989*; a continuat să genereze evenimente care să ne pună în relație cu artiști din zona teatrală internațională – între altele, vezi seria de dialoguri *Oameni, Personaje, Realități* sau proiectul *un nume*. Aceste gesturi artistice, pedagogice și curatoriale, alături de multe altele, evident că, da, sunt necesare! Cărui spațiu teatral nu i-ar fi?! Lucrul acesta era cât se poate de evident. Simțeam că dincolo de claritatea și de netăgăduirea acestei stări de fapt, întreaga activitate artistică, pedagogică și curatorială a regizorului Theodor-Cristian Popescu îi era *extrem de necesară* mediului teatral autohton dintr-un motiv mult mai consistent. Însă nici de data asta nu reușeam defel să așez în cuvinte o explicație rațională, coerentă care să vorbească despre natura a ceea ce simțeam. Puteam doar să observ cum acest sentiment îi devenise însoțitor de drum acelei impresii născute la prima mea întâlnire cu Theodor-Cristian Popescu.

În timp, am învățat să accept că, uneori, tocmai din astfel de senzații sau „bănuieli vagi“, cum le-ar numi Peter Brook, încep căutările, fie unele dintre ele chiar și teoretico-teatrale. Acesta este motivul pentru care, într-un final, mi-am îmbrățișat gândul, întâi difuz, apoi din ce în ce mai pregnant, de a scrie o carte despre activitatea regizorală a lui Theodor-Cristian Popescu. Astfel s-a născut acest demers personal de cercetare din ale cărui pagini citiți acum. Însă abia astăzi, la aproape șase ani de când și-a făcut apariția pentru prima oară ideea de a scrie acest volum și la o

distanță de aproape patru ani de când m-am așezat conștiincios în a-i urmări lui Theodor-Cristian Popescu traseul teatral, plus zece capitole mai târziu, pot să pun în cuvinte și să vorbesc clar, fără să am impresia că las în urmă goluri consistente, despre natura acelei senzații pe care am avut-o la prima întâlnire cu el, dar și despre trăsătura particulară și esențială a sentimentului care, de la o vreme, a însoțit-o.

Însă tot astăzi, mulți ani mai târziu, mi-am dat seama că, infinit mai importantă decât acțiunea de a găsi explicații clare și coerente referitoare la natura impresiilor și sentimentelor născute în urma contactului cu spectacolele semnate de regizorul Theodor-Cristian Popescu este aceea de a le aprecia, de a vorbi despre valoarea pe care o au, în general, demersurile teatrale ce par *picate dintr-o altă lume*. M-a învățat să fiu conștientă de însemnătatea acestui fapt criticul de teatru Ileana Popovici:

„Preocupați de precizia judecăților noastre de *valoare*, menită să ordoneze cumva noianul de spectacole de tot felul oferite, în fiecare stagiune, «spiritului critic», neglijăm uneori să formulăm distincții de un alt ordin, vizând «calitatea specifică», trăsătura de *unicitate*. Spectacolele în acest fel nedreptățite sunt, bineînțeles, puține - tocmai aceasta e tristețea erorii respective -, pentru că cea mai rară și mai prețioasă izbândă, în teatru, este să crezi o tonalitate aparte; dar asemenea excepții, care se reliefează pe fondul relativ omogen al producției de spectacole curente, sunt cele care hrănesc de fapt vitalitatea teatrului, eterna și copleșitoare

lui forță. De multe ori - condiții obiective, condiții subiective -, aceste uimitoare momente de teatru sunt foarte departe de a fi desăvârșite, în raport cu exigențele indiscutabile ale unei analize rigurose profesionale. [...] Totuși, pentru cel ce vede teatrul ca un flux de energii, ca o fuziune spirituală la temperaturi înalte, și nu ca o artă de consum curent, o astfel de solicitare, cu oricâte neîmpliniri de formă, înseamnă infinit mai mult decât o reprezentație «normală», perfect cizelată, jucată de mari actori”¹ [*subl. l.P.*].

Un regizor care și-a clarificat de la început de ce face teatru

Într-un interviu realizat de Silvia Obreja în 1995, Theodor-Cristian Popescu mărturisea: „vedeți, la repetiția generală a «Casei evantai» de la T. Bulandra am avut onoarea să asiste dl. Liviu Ciulei. În cele 20 de minute în care dânsul a fost cu noi, ne-a ținut o lecție de teatru de vreo 5 ani de facultate. Ne-a spus printre altele: «Să vă clarificați de ce faceți teatru. Pentru cine? [...] Acest lucru încerc să-l fac prin spectacolele mele»². Metabolizând această lecție de teatru, Theodor-Cristian Popescu s-a așezat, încă de la începutul carierei sale, pe o direcție în care prioritare au devenit nu mijloacele folosite în vederea realizării unei puneri în

¹ Ileana Popovici, „Dansul sergentului Musgrave de J. Arden“, în: *Teatrul*, anul XIV, nr. 7, iunie 1969, p. 78.

² 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.

scenă, ci rațiunea pentru care se întâmpla acea punere în scenă. De ce ar fi importantă poziționarea sa? Pentru a răspunde la această întrebare îmi voi îndrepta atenția către începutul istoriei teatrului românesc cult. În acest sens, voi aduce în discuție una dintre declarațiile regizorului Ion Sava care m-a „chinuit“ mult din clipa în care am citit-o pentru prima dată: „o problemă teatrală – la noi – trebuie discutată, stabilindu-se mai înainte poziția teatrului românesc: Teatrul românesc cult există fără să fi început vreodată“¹. „Teatrul românesc cult există fără să fi început vreodată“. – Ce afirmație paradoxală! Cum poate să existe ceva fără să fi început de-adevăratelea? Cum poate să existe ceva fără să-i poată fi dibuit punctul de plecare? Și-apoi, ce fel de existență ar fi aceasta și de ce natură este ea dacă-i lipsește tocmai partea cu care, de regulă, se pornește la drum către ceva?

Regizorul Ion Sava privea curios la cum viețuiește acest organism – teatrul românesc cult. El observase că teatrul trăiește și respiră în această parte de lume, în ciuda faptului că a fost implantat în acest mediu civilizațional autohton fără să fi fost „copilul legitim“² al unor demersuri anterioare, demersuri din care, în timp, în mod organic, să se dezvolte. Ion Sava avea senzația că teatrul apăruse aici parcă din neant; nu chiar din neant, ci ca un vasal, fiind tributatar unor modele exterioare (teatrului francez, în special). Punctul acesta de vedere al lui Sava mi s-a părut a fi oarecum similar cu cel exprimat cândva de Titu Maiorescu. Cu ani

¹ Ion Sava, *Teatrul universitar*, în: Ion Sava, *Teatralitatea teatrului*, București, Editura Eminescu, 1981, pp. 182-183.

² *Ibidem*, p. 183.

în urmă, nu cumva vorbise și academicianul român dintr-o perspectivă asemănătoare despre teatrul românesc? Evident că nu despre teatrul românesc în particular, ci despre întreg mediul cultural și civilizațional autohton. Atunci când autorul *Criticelor* afirma că, da, într-adevăr, „avem politică și știință, avem jurnale și academii, avem școli și literatură, avem muzee, conservatorii, avem teatru, avem chiar o constituțiune“¹ (și spunea despre ele că nu sunt decât „producțiuni moarte, pretenții fără fundament, staffii fără trup, iluzii fără adevăr“²), oare nu voia și el să ne atragă atenția asupra aceluiași lucru pe care-l remarcase și Ion Sava? Oare nu subliniau atât Titu Maiorescu, cât și autorul remarcabilului spectacol *Macbeth* cu măști faptul că în istoria teatrului românesc cult nu se regăsea acel moment incipient, declanșator, de la care ia naștere totul? Într-adevăr, cele două atitudini aduse în discuție pun în lumină aceeași stare de fapt: teatrul românesc cult (și nu doar teatrul, pare să ne atenționeze Maiorescu) există fără să fi început cu începutul.

Dar ce-nseamnă să începi ceva de la-nceput?

Să pornești ceva *ab initio* înseamnă că există, într-un domeniu și într-un câmp, suficiente gesturi și atitudini care să ceară nașterea a ceva. Să pornești ceva *ab initio* înseamnă să găsești, după cum ar spune Titu Maiorescu, „mobilul propriu“³ pentru ca să trebuiască să fie inventat ceva. O cale posibilă pentru a urma o astfel de direcție ar fi să adresezi întrebarea magică *de ce*. Aceasta este

¹ Titu Maiorescu, *În contra direcției de azi în cultura română*, în: Titu Maiorescu, *Critice*, București, editura Minerva, 1984, p. 133.

² *Ibidem*, p. 133.

³ *Ibidem*, p. 130.

„o întrebare“, după cum afirmă Miruna Runcan, „cu adevărat a tuturor începuturilor“¹. Întrebându-te *de ce*, te așezi în apropierea interogațiilor existențiale profunde care încearcă să lămurească natura, mobilul și fundamentele pentru care ar trebui să existe ceva. Întrebându-te *de ce*, vei observa relațiile cauzale dintre lucruri, precum și care sunt principiile după care ar trebui să funcționeze un fenomen sau altul. Totodată, întrebându-te *de ce*, chestionezi rațiunea de a fi a lucrurilor care deja există și îți asumi și riscul ca ceea ce deja există să nu-i mai fie necesar viitorului. În plus, întrebându-te *de ce*, te așezi și în postura în care le conferi o direcție experiențelor deja născute sau celor pe cale să se ivească. Adresând această întrebare, te plasezi automat într-o zonă în care sunt examinate scopurile pentru care ar trebui să existe ceva. Cu alte cuvinte, să pornești ceva de la început înseamnă să pui la temelia lucrurilor motivații, rațiuni și cauze.

Teatrul românesc cult exista însă, susțineau atât Titu Maiorescu, cât și Ion Sava, fără să fi avut parte de un astfel de moment al începuturilor. În ciuda acestui fapt, el își ducea existența. Cum arăta însă această existență? De ce natură era ea? Dacă fusese ocolită întrebarea aceea a tuturor începuturilor, care au fost interogațiile îmbrățișate de teatrul românesc cult?

Miruna Runcan ne răspunde: „până la explozia de vitalitate a anilor '60 - '70 [...] interogația majoră [în teatrul românesc] a fost *cum [...] cum este, cum trebuie să fie teatrul?*“² [subl. M.R.].

¹ Miruna Runcan, *Teatralizarea și reteatralizarea în România (1920-1960)*, ediția a doua, LiterNet, 2014, <https://editura.liternet.ro/carte/314/Miruna-Runcan/Teatralizarea-si-reteatralizarea-in-Romania-1920-1960.html>, accesat la 11 octombrie 2024, p. 14.

² *Ibidem*, p. 11.

Ce-a-nsemnat faptul că teatrul românesc s-a concentrat, până în anii '70, în general, asupra acestei întrebări? În mod evident, și această interogație este una absolut esențială atunci când vine vorba despre felul de a fi al lucrurilor. Doar că, atunci când privești în jur și te-ntrebi *cum*, te așezi înspre o cu totul altă direcție decât atunci când privești în jur și te întrebi *de ce*. Întrebându-te *cum*, le oferi mai multă atenție proceselor și mijloacelor, propunându-ți să înveți tehnici, pași și moduri. Astfel, ocolești automat punerea sub semnul întrebării a ceea ce deja există. Se pare că teatrul românesc cult, cel puțin până în a doua parte a secolului XX, s-a lăsat „fascinat“, după cum observa și criticul Dinu Kivu, „de însăși descoperirea unor noi mijloace teatrale“¹. Îmbrățișând interogația *cum*, teatrul românesc cult s-a concentrat mai mult înspre a acționa, a face, a întreprinde ceva în legătură cu ceea ce exista deja, decât înspre a reflecta, a încerca să găsească (mai mult sau mai puțin filozofic) cauze și rațiuni privitoare la necesitatea pentru care el însuși exista.

Au stat vreodată lucrurile altfel? A existat cândva o perioadă în istoria teatrului românesc cult în care atmosfera dominantă să fie ghidată de întrebarea *de ce*? Potrivit observațiilor pe care le-am adus în discuție și care le aparțin lui Titu Maiorescu și Ion Sava, constat că în aceeași direcție a acumulării de mijloace și de moduri teatrale s-au scurs și deceniile cuprinse între momentul intensificării practicilor teatrale în spațiul cultural autohton și prima jumătate a secolului XX. În lucrarea *Teatralizarea și reteatralizarea în*

¹ Ana Maria Narti, „14 cronicari dramatici despre stagiunea 1968-1969“, în: *Teatrul*, anul XIV, nr. 7, iulie 1969, p. 15.

România (1920-1960), Miruna Runcan își concentrează eforturile teoretice înspre studierea intervalului temporal observabil încă din titlul cărții, notând că acestei perioade i-a fost specifică, mai degrabă, interogația *cum*.

Ce s-a întâmplat în intervalul 1961-1989? Dar ulterior? Din 1990 până în prezent? Interogația majoră a rămas aceeași. Tocmai pe când începeau să se adune în atmosfera teatrală românească suficiente întrebări ghidate de filozoficul *de ce* (suficiente, destul de diverse și adresate nu doar de individualități, ci și de instituțiile în care activau aceste individualități) și-au făcut apariția celebrele teze din iulie 1971 cu toate faptele care le-au urmat. În plus, în aceeași perioadă, o mare parte a celor care puteau să genereze atari schimbări esențiale de perspectivă alege să plece din țară. Mă gândesc aici nu doar la regizori, ci și la scenografi, critici de teatru etc. Astfel, a fost stopat vectorul care își propunea, încă din a doua parte a anilor '60, înlocuirea interogației majore dominante cu una mai degrabă reflexivă, filozofică.

În anii imediat următori Revoluției Române din decembrie 1989 interogația majoră în teatrul românesc a rămas aceeași. Pentru a observa această stare de fapt este suficient să aruncăm o privire asupra peisajului teatral al anilor '90 și asupra spectacolelor și proiectelor pe care acest interval le-a generat. Reprezentativă pentru starea de spirit a epocii mi se par a fi atât una dintre afirmațiile regizorului Silviu Purcărete („imediat după Revoluție m-am dus acolo [n.a.: la Teatrul Național „Marin Sorescu“ din Craiova] să fac un spectacol. Am zis, domnule, hai că acum fac și

eu un spectacol cum vreau eu să-l fac. Era vorba de *Ubu...*⁴¹), cât și readucerea în prim-plan a unor moduri teatrale specifice nu prezentului, ci anilor '60-'70 (ilustrativă în acest sens ar fi întoarcerea în țară a generației de regizori plecate în timpul comunismului și încercarea de repunere pe scenele teatrale autohtone a unor moduri spectaculare născute de ei în acele timpuri trecute).

Lucrurile încep să se schimbe abia după anii 2000. De la impactul destul de puternic al mișcării *dramAcum*, se adună în atmosfera teatrală autohtonă suficiente demersuri care își propun să se lase ghidate de interogația *de ce*. În prezent, suntem într-o situație care se poate dovedi mai mult decât fertilă: din punct de vedere creativ, diversitatea și varietatea discursurilor teatrale sunt similare celor de la finalul anilor '60; din punctul de vedere al atitudinilor, suntem în faza în care, în instituțiile de spectacole, tocmai se produce schimbul de generații și, dinșpre acesta, se pare că se aude tot mai mult întrebarea *de ce*. Rămâne de observat dacă toate aceste gesturi se pot constitui, de-acum încolo, într-o masă critică a cărei forță să conducă înspre schimbarea interogației majore, cea atât de familiară și de confortabilă mediului teatral românesc. Vom vedea dacă această opțiune (îmbrățișarea interogației *cum*) a fost, după cum aprecia Miruna Runcan, doar un semn al stării adolescente, de tinerețe a teatrului românesc cult, iar, de-acum, teatrul mediului autohton își va asuma intrarea în faza de maturitate, acceptând

⁴¹ *Anotimpurile dialogului despre teatru*. Octavian Saiu în dialog cu Silviu Purcărete, min.: 28:40-28:49, material disponibil online la adresa: <https://vimeo.com/449538114>, accesat la 21 iulie 2024.

operațiunea deosebit de riscantă de a se pune, atât pe sine, cât și modurile sale de existență, sub semnul întrebării.

Așadar, în prima parte a anilor '90, adică atunci când regizorul Theodor-Cristian Popescu a debutat în teatru, interogația dominantă în peisajul teatral autohton era *cum*. În contrast cu interogația aceasta adresată în mod frecvent, spectacolele semnate de Popescu, atât din punct de vedere filozofic, cât și din punct de vedere formal, se lasă plămădite dintr-o cu totul altă întrebare: *de ce*. Regizorul Theodor-Cristian Popescu a îmbrățișat acest unghi atitudinal din care privea arta spectacolului la scurt timp de la momentul debutului său în teatru. La conturarea acestei perspective au contribuit numeroși factori: de la experiența vastă dobândită într-un interval de timp relativ scurt (menționez aici faptul că, la finalul anului cinci de studii, el avea în CV un număr de șase spectacole realizate în teatre profesioniste), până la faptul că schimbarea de regim a reprezentat pentru unul dintre studenții primei promoții de regizori din România postcomunistă șansa de a-și regândi modurile de expresie artistică în acord cu noua stare de fapt. Importantă a fost însă și metabolizarea acelei lecții primite de la Liviu Ciulei: *să vă clarificați de ce faceți teatru!*

De-a lungul timpului, spectacolele realizate de Theodor-Cristian Popescu li se vor adăuga numeroase alte activități teatrale în care întrebarea esențială pentru el rămâne aceeași: *de ce*. De ce am avea nevoie de mai multe puneri în scenă care să aibă la bază dramaturgie nouă? De ce am avea nevoie de companii de teatru cu misiuni precise? De ce am avea nevoie de un mai pronunțat caracter universitar în ceea ce privește studiul regiei de teatru? De ce am avea nevoie să intrăm în contact cu formule spectaculare și atitudini

artistice dintre cele mai diverse? La toate aceste întrebări el va răspunde prin întreaga sa activitate regizorală, curatorială și pedagogică. Astfel, Theodor-Cristian Popescu își va asuma în peisajul teatral românesc un rol mult mai vast decât acela de a-și pune amprenta artistică doar asupra atmosferei unui spectacol de teatru.

Un regizor care continuă tradiția regiei interioare

Din perspectiva profesorului Marian Popescu, etalonul mediului teatral românesc al perioadei în care a debutat în teatru regizorul Theodor-Cristian Popescu era reprezentat de spectacolul „conservant al esteticii teatrale de dinainte de 1989“, pentru care simbolică era „opera scenică a lui Liviu Ciulei“¹. Regizorul controversatului spectacol *Cum vă place* a fost nu doar unul dintre oamenii de teatru implicați, începând cu a doua parte a secolului XX, în tot ce a însemnat impulsivitatea mișcării de inovare teatrală din mediul spectral autohton (vezi în acest sens atât momentul reetralizării, cât și directoratul său de peste un deceniu de la Teatrul Bulandra din București), ci și regizorul al cărui mod de a gândi teatral, după cum ne spune Marian Popescu, a reușit să se impună drept etalon pe scenele românești. Crin Teodorescu a reușit să cuprindă în câteva cuvinte precise felul teatral de a fi al lui Liviu Ciulei: „o imagistică barocă, aglomerată, expresie a unei

¹ Marian Popescu, *Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate*, București, editura Unitext, 2004, p. 212.

naturi vulcanice, dionisiace – dar care a reușit să-și impună rigourile unui stil, ale unei gândiri disciplinatoare¹.

În raport de opoziție cu acest mod de a gândi scenic lumi posibile, care a reușit să devină în mediul teatral românesc o adevărată unitate de măsură a calității și valorii unui spectacol, se pare că mai exista în epocă și o altă direcție regizoral-estetică, și ea la fel de originală și de valoroasă, dar mai puțin prezentă în lumina reflectoarelor. Despre această direcție ne vorbește același regizor Crin Teodorescu într-unul din articolele sale publicate în revista *Teatrul*. Propunându-și să devoaleze pozițiile estetice existente în teatrul românesc modern din a doua parte a anilor '60, regizorul spectacolului *Victimele datoriei* construiește un tablou al forțelor estetice care dominaseră peisajul teatral autohton, de la momentul Davila până în prezentul în care își gândea chiar el artistice spectacolele. În finalul amplului său material, el ne atrage atenția asupra unui fapt deosebit de important: existența „unei alte direcții originale în regia noastră de astăzi, alta decât cea a teatralizării”². În directă opoziție cu „regia exterioară”³, cea pe care o îmbrățișează cu ardoare regizorul „estet”⁴, afirmă Crin Teodorescu, s-a afla o altă linie regizorală. Născută din regia interioară „pe care o preconiza Camil Petrescu în 1925”⁵, viețuiește pe scenele teatrale

¹ Crin Teodorescu, „Spre o poezie scenică. Profiluri și tendințe în noua regie”, în: *Teatrul*, anul XII, nr. 7, iulie 1967, p. 51.

² Crin Teodorescu, „Poziții estetice în teatrul nostru modern”, în: *Teatrul*, anul XI, nr. 12, decembrie 1966, p. 41.

³ *Ibidem*, p. 40.

⁴ Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, București, Editura Cultura Națională, 1936, p. 311.

⁵ Crin Teodorescu, „Poziții estetice în teatrul nostru modern”, p. 40.

românești o *altfel* de direcție regizorală și ea la fel de originală. Aceasta fusese deja „configurată ca personalitate“ și era vizibilă „în spectacolele Teatrului Mic“¹.

La data la care Crin Teodorescu scria aceste rânduri, regizorul Radu Penciulescu se afla, de ceva vreme deja, la conducerea Teatrului Mic. În cei aproape trei ani scurși de la momentul de început al mandatului său, teatrul din strada Constantin Mille reușise să-și cristalizeze în linii suficiente de vizibile un profil identitar: un teatru care, în spectacolele sale diverse, prioritiza dialogul teatral pe teme existențiale; un teatru în care artiștii aveau curajul de a nu-i ușura spectatorului calea în vederea unui atare dialog. Într-una din cronicile Ilenei Popovici găsim informații prețioase referitoare la acest profil:

„În numai două stagioni s-a cristalizat aci [n.a.: la Teatrul Mic] un anume climat, care unește spectacolele cele mai diferite [...] este climatul unui dialog ardent cu spectatorul asupra unor grave probleme de existență. E un teatru aparent sever, de mare intransigență morală, pe care extrema sinceritate și curajul de a nu simplifica îl salvează de la didacticism; și publicul, sensibil la înaltul respect pe care-l dovedește refuzul facilității, nu se sperie de tonul grav, ci dimpotrivă,

¹ *Ibidem*, p. 41.

acceptă acest dialog, se lasă cucerit, gustă bucuria de a gândi la teatru”¹.

Regizorul Dinu Cernescu observase și el „drumul [...] propriu – de neconfundat”² pe care pășise Teatrul Mic. Timp de un articol s-a oprit pentru a analiza în paginile săptămânalului *Contemporanul* plastica adoptată de scenografii care concepeau spații scenice pentru acest teatru:

„un spectacol aparținând acestui teatru poate fi ușor de recunoscut. [...] Radu Penciulescu, directorul trupei, este un pasionat al Ideii. În teatru, el o vrea transmisă în forma ei cea mai pură, cea mai nealterată, în comunicare directă; și în dorința sa de nealterare a gândirii inițiale Radu Penciulescu este gata deseori să lase deoparte metafora plastică. [...] Dacă «școala de scenografie» a Teatrului «Bulandra» oferă cu fiecare spectacol pasionante «explozii plastice», Teatrul Mic se găsește la polul opus acestor luxuri de forme și expresii. O economie a elementelor, o zgârcenie voită a culorilor se armonizează deliberat, conferind stil și perspectivă creatoare scenografilor Teatrului Mic”³.

¹ Ileana Popovici, „Dialog cu conștiința contemporană”, în: *Teatrul*, anul XI, nr. 6, iunie 1966, p. 45.

² Dinu Cernescu, „Scenografia la Teatrul Mic”, în: *Contemporanul*, anul XXI, nr. 37, 15 septembrie 1967, p. 4.

³ *Ibidem*, p. 4.

Unul dintre pilonii pe care se sprijinea această linie directoare regizorală *altfel* era reprezentat de modul de a gândi teatral propriu regizorului Radu Penciulescu. După cum remarca aceeași Ileana Popovici, nu „găsim [...] în fondul comun de experiență“ numeroase „puncte de reper“¹ care să dea seamă de folosirea în același mod teatral a regulilor sau a rânduielilor scenice similar celui la care apelase Penciulescu. Cronicarul revistei *Teatrul face* aceste observații în analiza sa dedicată spectacolului *Dansul sergentului Musgrave*. Din perspectiva Ilenei Popovici, „tradiția scenei românești se reazemă pe un echilibru stenic între sentiment și idee [...]. Pe acest filon s-au cristalizat de altfel aproape toate succesele sale memorabile, culminând cu acel uluitor salt în sferile unei «matematici poetice» care era *Nepotul lui Rameau*“². În raport de opoziție cu spectacolul lui Esrig (în care gândul și emoția nu doar că se armonizau perfect, „ci se topeau într-un fluid superior, de o rară luminozitate și transparență“³) apare cel regizat de Penciulescu: „*Dansul sergentului Musgrave* nu se petrece în această zonă: o furtună de senzații și stări contradictorii, un haos al impulsurilor tulburi și elementare, o stăruitoare neliniște fără nume, ecourile unor apeluri fără răspuns băntuie lumea spectacolului“⁴.

Caracterul acesta „de unicitate“⁵ propriu modurilor de expresie scenică semnate de regizorul Radu Penciulescu a fost remarcat și în alte dăți. În cartea sa dedicată activității artistice, pedagogice

¹ Ileana Popovici, „Dansul sergentului Musgrave de J. Arden“, p. 78.

² *Ibidem*, p. 78.

³ *Ibidem*, p. 78.

⁴ *Ibidem*, p. 78.

⁵ *Ibidem*, p. 78.

și directoriale a celui la care se face aici referire, Gelu Badea aduce în discuție minoratul căutărilor artistice semnate de Penciulescu în raport cu tradiția instaurată pe scenele teatrale autohtone. Și Miruna Runcan menționează acest loc secund pe care îl ocupa în epocă drumul artistic al regizorului spectacolului *Vicarul*: „căutărilor lui Radu Penciulescu [...] erau, de ani buni, îndreptate către o direcție oarecum marginală, dacă nu de-a dreptul polemică, în raport cu estetizarea progresivă a spectacologiei «de elită»⁴¹. Criticul de teatru Bernstein Elvin considera și el că propunerile artistice semnate de Radu Penciulescu ar fi fost în opoziție cu cele ale celorlalți regizori parte din aceeași generație: „Într-o generație de tineri regizori, dintre care cea mai mare parte se recomandă partizanii foarte dotați ai unui teatru întemeiat pe multă invenție și fantezie, dornici să scoată la iveală latura spectaculoasă a unei reprezentații, Radu Penciulescu face o figură de «dizident». El este, prin vocație, adeptul unui teatru care, în mod premeditat, își propune să reprime intervenția excesivă a directorului de scenă sau, în orice caz, să-i interzică extravaganțele⁴².

Așadar, prin modul său de a gândi și ordona materialul teatral, Radu Penciulescu construia lumi spectaculare în care era căutat scenic contradictoriul, iar nu „echilibrul stenic între sentiment și idee⁴³. Mijloacele de expresie teatrală la care apela nu prioritizau defel *opsis*-ul, adică latura spectaculoasă, imagistică a punerii în scenă, caracterizându-se, mai degrabă, printr-o „austeritate

¹ Miruna Runcan, „Vicarul”, în: *Dicționarul Multimedia al Teatrului Românesc*, <https://www.dmr.ro/spectacol/vicarul/>, accesat la 11 octombrie 2024.

² B. Elvin, „Radu Penciulescu”, în: *Teatrul*, anul IX, nr. 4, aprilie 1964, p. 21.

³ Ileana Popovici, *op. cit.*, p. 78.

«jansenistă»⁴¹ și nici nu vizau „inovarea jocului actoricesc”⁴² în aceeași direcție în care o făceau spectacolele lui David Esrig.

Circumstanțe dintre cele mai diverse au făcut pierdut profilul acestei direcții originale existente în regia noastră: de la reacțiile deloc favorabile ale unora dintre contemporanii lui Camil Petrescu în raport cu teoriile sale despre teatru și regia interioară, până la moartea prematură a regizorului Crin Teodorescu (unul dintre continuatorii săi asumați în mod direct), de la plecarea, în anul 1973, din România comunistă a regizorului Radu Penciulescu, până la faptul că teatrul îi „reține, de obicei, cu ușurință pe cei ce știu să-l seducă printr-o expresie violentă, printr-un stil strălucitor”⁴³.

Însă în prima parte a anilor '90 debutează pe scena teatrală românească un regizor care, atât filozofic, cât și estetic, privește teatrul dintr-o direcție similară celei despre care ne vorbise Crin Teodorescu și care, odinioară, condusese la apariția în mediul spectral autohton a celui *alt* vector regizoral la fel de original precum cel pentru care reprezentativă era opera teatrală a lui Liviu Ciulei. Încă de la începuturile carierei sale, Theodor-Cristian Popescu îi propune teatrului din această parte de lume un tip de demers spectral care să stea sub semnul comunicării, iar nu sub cel al obiectelor teatral-estetice menite să impresioneze prin măiestria cu care au fost ele executate. Modul său regizoral de a lucra se lasă condus de principiile regiei active. De aceea, el pornește, cu fiecare nouă montare, în căutarea

¹ Crin Teodorescu, „Spre o poezie scenică. Profiluri și tendințe în noua regie”, p. 53.

² *Ibidem*, p. 52.

³ B. Elvin, *op. cit.*, p. 22.

teatralității specifice textului dramatic ales pentru a fi regizat. Astfel, pe scenele teatrale autohtone apare o linie de spectacole care întrebuițează, de fiecare dată, *în alt fel* mijloacele teatrale. Totodată, căutând să construiască opere teatrale deschise, Theodor-Cristian Popescu mizează, așa cum o făcuse și Radu Penciulescu la vremea sa, pe reprezentarea senzorială a unui text dramatic. În plus, preferă să se folosească de mijloacele proprii teatrului participativ la realitate și nu de cele specifice teatrului discursiv. Deoarece teatrul pe care îl concepe este unul existențial, spectacolele sale, așa cum o făcuseră și cele gândite de Crin Teodorescu, pun în valoare liniile de forță ale regiei interioare. În tot acest proces, Theodor-Cristian Popescu, la fel cum procedaseră și realizatorii spectacolelor din a doua jumătate a anilor '60 jucate pe scena Teatrului Mic, nu-i ușurează spectatorului drumul prin densitatea de semne teatrale, mizând astfel pe libertatea interioară a acestuia și pe bucuria publicului de a gândi atunci când se află într-o sală de teatru.

Un regizor care crede în realitate

Theodor-Cristian Popescu este un regizor care crede în realitate.

Am preluat această etichetare dintr-un eseu al lui André Bazin. În *Evoluția limbajului cinematografic*, criticul francez distinge între „regizorii care cred în imagine“ și regizorii care „cred în realitate“¹.

¹ André Bazin, *Evoluția limbajului cinematografic*, în: André Bazin, *Ce este cinematograful?*, volumul I, traducere de Andreea Rațiu, Andrei Rus, Gabriela Filippi, Andreea Chiper și Andrei Gorzo (coordonator), București, UNATC Press, Polirom, 2022, p. 143.

În clasificarea operată, Bazin a ținut cont de modul în care creatorii de film se folosesc de elementele specifice limbajului cinematografic. În prima categorie i-a plasat pe acei regizori pentru care sensul nu se află în ceea ce conține imaginea în mod obiectiv, ci în relația dintre imagini alăturate. Este și motivul pentru care aceștia apelează adeseori la „un releu suplimentar, un «transformator» estetic”¹: pentru a-i adăuga un plus realității filmate. Totodată, regizorii care cred în imagine îi impun „spectatorului o interpretare a evenimentului reprezentat”². Fac asta atât „prin conținutul plastic al imaginii, cât și prin resursele montajului”³. Decupajul la care ei apelează este cel denumit analitic sau dramatic. Genul acesta de montaj mizează pe „verosimilitatea spațiului în care locul personajului este mereu determinat”, iar intențiile și efectele decupajului sunt „exclusiv dramatice sau psihologice”⁴. Ajunsă la maturitate și desăvârșire, ne spune Bazin, această tendință existentă în cinematografie coagulează în jurul ei marea majoritate a gesturilor artistice.

Ei îi răspunde artistic o altă „comunitate de expresie”⁵: cea a regizorilor pentru care „imaginea contează în primul rând nu pentru ceea ce *adaugă* realității, ci pentru ceea ce *dezvăluie* din realitate”⁶ [subl. A.B.]. Mai puțin numeroși decât membrii celeilalte comunități de expresie, regizorii care cred în realitate evită să folosească

¹ *Ibidem*, p. 145.

² *Ibidem*, p. 145.

³ *Ibidem*, p. 145.

⁴ *Ibidem*, p. 151.

⁵ *Ibidem*, p. 148.

⁶ *Ibidem*, p. 147.

montajul analitic sau pe cel de atracții. Ei preferă „decupajul în profunzimea câmpului”¹. De pe suprafața ecranelor ce poartă semnătura lor „nu este exclus niciun detaliu”². Regizorii care cred în realitate sunt acei creatori care reintroduc „ambiguitatea în structura imaginii”³. Și fac asta deoarece își propun să transpună pe ecran „adevărata continuitate a realității”⁴. Totodată, ei se străduiesc să-i păstreze realității misterul care o însoțește mereu. Dincolo de așezarea celui care privește la un astfel de film „într-o relație cu imaginea mai apropiată de cea pe care o are cu realitatea”⁵, această comunitate de regizori îi solicită receptorului și să se implice activ în raport cu propunerea cinematografică pe care o are în față. „În timp ce în cazul montajului analitic”, afirmă Bazin, spectatorul „nu trebuie decât să urmărească ghidul, să-și lase atenția să o urmeze pe cea a realizatorului care alege pentru el ceea ce trebuie să vadă, aici i se cere un minimum de alegere personală. De atenția și voința lui depinde, în parte, ca imaginea să aibă un sens”⁶.

Prin acele principii pe care se sprijină demersul său artistic-teatral, Theodor-Cristian Popescu se alătură comunității de expresie a regizorilor care cred în realitate. Într-o mare de regizori care crede în imagine și construiește spectacole pe măsura acestei credințe, punerile în scenă sembrate de Popescu par, într-adevăr, ca *picate dintr-o altă lume*. Ele vin din lumea regizorilor care cred în realitate.

¹ *Ibidem*, p. 153.

² *Ibidem*, p. 154.

³ *Ibidem*, p. 156.

⁴ *Ibidem*, p. 157.

⁵ *Ibidem*, p. 155.

⁶ *Ibidem*, p. 156.

Folosindu-se de echivalentele teatrale ale decupajului în profunzimea câmpului din cinematografie, Theodor-Cristian Popescu construiește lumi scenice în care își dorește să abordeze „lucrurile din mai multe unghiuri de vedere simultan“, propunându-și să surprindă „volumul lucrurilor“¹ și, implicit, pe cel al realității. Ca-n viață! „Într-o fază frontală, bidimensională, în care suntem obsedați de «ce vrei să spui cu asta?»“², regiile sale exploatează la maxim calitatea de teatru a teatrului, el fiind acea artă care, spre deosebire de pictură sau de muzică sau de literatură, are la dispoziție, pentru a croșeta universuri artistice, continuul spațiu-timp. Narațiunile sale scenice sunt deosebit de complexe, deoarece exploatează teatral la adevăratul lor potențial ambele dimensiuni ale realității: pe cea spațială și pe cea temporală. Atunci când așezi elemente teatrale atât în fundal, cât și medial sau frontal, și le și tratezi scenic în mod echivalent pe toate fără decupaje sau alte „trucuri teatrale“³, îi construiești celui care privește o experiență imersivă. În lipsa decupajului analitic, timpul scenic pare că se dilată. În fapt, în lipsa montajului dramatic, ne apropiem de timpul realității, cel în care ochiului nostru îi ia ceva vreme pentru a alege, selecta și decupa din realitate acea bucată pe care o consideră demnă de propria-i atenție. Bineînțeles că o atare construcție teatrală îl obligă pe cel care

¹ Andrei Vornicu, „Interviu Theodor-Cristian Popescu: «În fața laptopului nu poți parcurge o experiență teatrală»“, în: *Adevărul*, https://adevarul.ro/blogurile-adevarul/interviu-theodor-cristian-popescu-in-fata-2073803.html#google_vignette, 30 ianuarie 2021, accesat la 16 noiembrie 2024.

² *Ibidem*.

³ Ioana Florea, „Theodor Cristian Popescu: «Teatrul este locul de înțelegere a naturii umane»“, în: *Cuvântul liber*, anul X, nr. 80, 25 aprilie 1998, p. 3.

privește la o implicare activă. Mai ales atunci când regizorul evită întreaga ontologie din spatele reflectoarelor de urmărire. Sau atunci când regizorul se ferește să-i stârnească celui care asistă la întâmplarea scenică emoții trecute „prin filtrul rațional al unei culturi morale și politice”¹. În spectacolele sale, Theodor-Cristian Popescu mizează pe capacitatea privitorului de a se descurca în mijlocul unei mări de semne scenice și pe dorința acestuia de a-și rafina propriile canale perceptiv. Ulterior, atunci când și dacă va dori să dialogheze cu întreaga realitate care-l înconjoară și cu propriul său dat existențial, își va putea pune la bătaie capacitățile perceptiv rafinate și datorită întâlnirii sale cu un simplu spectacol de teatru.

În plus, în lumile pe care Theodor-Cristian Popescu le gândește scenic, realitatea de prim-plan a spectacolului este mereu însoțită, asemenea unei umbre, de o realitate secundă. În cadrul atelierului *Realitatea secundă a creației actricești* pe care l-a gândit în iarna anului 2020 pentru studenții-regizori, -actori și -teatrologi ai Universității de Arte din Târgu Mureș, tema de lucru a fost reprezentată de numeroasele planuri secunde ale realității noastre interioare și, implicit, ale realității interioare a personajelor construite scenic de actori – această zonă a misterelor, a gândurilor ascunse în spatele gândurilor înscrise pe chipul și în vocea noastră; acest spațiu al secretelor existențiale personale care nu va putea fi niciodată atins sau descoperit de cel care vine în contact cu noi. *Poate fi un om înțeles cu-adevărat? Și pornind de-aici: poate fi un personaj discusut pe de-a-ntregul?* Acestea au fost întrebările la care au

¹ Roland Barthes, *Camera luminoasă. Însemnări despre fotografie*, ediția a doua, traducere de Virgil Mleşniță, Cluj, Ideea Design&Print, 2009, p. 27.

Încercat să răspundă regizorul Theodor-Cristian Popescu și studenții implicați în workshopul anterior amintit. Acestea sunt, de altfel, întrebările esențiale pe care el le așază la temelia lucrului cu actorii din spectacolele sale. Și asta deoarece regizorul Theodor-Cristian Popescu consideră că forța acestei aure tainice, a acestei realități scenice secunde se apropie de forța ambiguității și a misterului ce intră în alcătuirea realității. De-aceia, principiul care stă la baza construcției personajelor care populează spectacolele sale poate fi revelat de una dintre afirmațiile lui Benjamin Fundoianu: „realitatea nu începe decât acolo unde sfârșește inteligibilul”¹.

Din cei mai bine de treizeci de ani ai săi de carieră regizorală am selectat pentru prezentul volum acele producții teatrale care dau seama în maniera cea mai clară de fiecare dintre ideile expuse mai sus.

Primul capitol al cărții mele, *Dialog prin teatru: Piesă cu repetiții*, are în centrul său spectacolul de debut al lui Theodor-Cristian Popescu. În paginile sale veți face cunoștință cu tipul de teatru pentru care a optat regizorul încă de la începutul carierei: un teatru menit să declanșeze, într-un anume punct de intersecție al omului cu lumea, apelul la dialog.

Al doilea capitol² își ia drept punct de sprijin producția *Copiii unui Dumnezeu mai mic* și dă seama despre una dintre reușitele

¹ Benjamin Fundoianu, *Fals tratat de estetică. Eseu despre criza de realitate*, în: Benjamin Fundoianu, *Imagini și cărți*, traducere de Sorin Mărculescu, București, Editura Minerva, 1980, p. 654.

² Capitolul *Copiii unui Dumnezeu mai mic* reprezintă versiunea extinsă a articolului dedicat acestui spectacol publicat pe portalul *Dicționarul Multimedia al Teatrului Românesc*,

deosebite ale mediului teatral independent al anilor '90, punând, totodată, în valoare principiile ordonatoare pe care s-a așezat demersul teatral ce poartă semnătura lui Theodor-Cristian Popescu: *regia activă* și căutarea teatralității specifice fiecărui text dramatic pus în scenă.

*Adecvarea la context: Eu când vreau să fluier, fluier...*¹ ne face cunoștință cu una dintre misiunile pe care adeseori și le-a asumat Theodor-Cristian Popescu, și anume punerea în valoare a unei noi voci auctoriale. În paginile acestui capitol veți citi despre întâlnirea fructuoasă produsă între regizorul Theodor-Cristian Popescu, piesa Andreei Vălean *Eu când vreau să fluier, fluier...* și un grup de studenți-actori ai Universității de Artă Teatrală din Târgu Mureș, dar și despre contextul favorabil care a generat această întâlnire: proiectul Dramafest.

Al patrulea capitol, *Perioada nord-americană*², și-a propus să recupereze, într-o formulă ce poate rămâne drept mărturie peste timp, activitatea de creație, pedagogie și curatoriere desfășurată de regizorul Theodor-Cristian Popescu în spațiul cultural nord-american: spectacolele puse în scenă ca masterand al Universității din Montana, producțiile realizate pe scenele teatrale canadiene (în cadrul Fringe Festival din Montréal și cele

un proiect gândit de Asociația Română pentru promovarea Artelor spectacolului, curatoare Cristina Modreanu (<https://www.dmtr.ro/spectacol/> copiii-unui-dumnezeu-mai-mic/).

¹ Capitolul *Adecvarea la context: Eu când vreau să fluier, fluier...* a fost publicat în numărul nr. 1(9), vol. 5 (2024) al revistei *Cercetări teatrale*, creată în 2020 și editată de Institutul de Cercetări Teatrale și Multimedia al Universității de Arte din Târgu Mureș.

² Capitolul *Perioada nord-americană* a fost publicat în numărul nr. 2(8), vol. 4 (2023) al revistei *Cercetări teatrale*.

desfășurate în colaborare cu Théâtre Prospero, Théâtre de Quat'Sous din Montréal și Actors Repertory Company, Toronto), precum și spectacolele realizate în calitate de regizor-profesor cu studenții de la École nationale de théâtre du Canada și École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal.

În paginile capitolului *Ocolind principiile montajului analitic: Krum'* veți descoperi care au fost mecanismele specific regizorale activate în redarea scenică a universului dramaturgic propus de Hanoch Levin în *Krum – Ectoplasmă*. Această secvență a cărții se concentrează îndeosebi asupra translatării scenice a ritmurilor, formelor și tensiunilor din textul dramatic ales pentru a fi pus în scenă.

Cel de-al șaselea capitol, *Reprezentarea senzorială a unui text dramatic: Martiri*², aduce în prim-plan una dintre modalitățile specific regizorale folosite de Theodor-Cristian Popescu pentru ridicarea în volum scenic a unui text dramatic, așezând astfel spectacolul *Martiri* în linia artistică deschisă și conceptualizată teoretic la vremea sa de regizorul Radu Penciulescu.

Scopul capitolului *Regia interioară: Die Firma dankt (Cu mulțumirile firmei)*³ a fost, în primul rând, acela de a scoate în evidență maniera în care a fost construită scenic una dintre cele mai împlinite producții realizate de Theodor-Cristian Popescu în prima decadă de după reîntoarcerea sa în țară. În al doilea rând, această porțiune

¹ Capitolul *Ocolind principiile montajului analitic: Krum* a fost publicat în numărul nr. 1-2(5-6), vol. 3 (2022) al revistei *Cercetări teatrale*.

² *Reprezentarea senzorială a unui text dramatic: Martiri*, text publicat în numărul nr. 1(7), vol. 4 (2023) al revistei *Cercetări teatrale*.

³ Capitolul *Regia interioară: Die Firma dankt (Cu mulțumirile firmei)* a fost publicat în numărul nr. 1(7), vol. 4 (2023) al revistei *Cercetări teatrale*.

a volumului dă seama și despre mecanismele specifice regiei interioare, dar și despre tipul de *teatru existențial* pe care îl gândește artistic prin spectacolele sale regizorul Theodor-Cristian Popescu.

Luându-mi drept punct de reper spectacolul *Szerellem és más bűntények* (*Dragoste și alte crime*), în capitolul opt al cărții am urmărit una dintre direcțiile de cercetare artistică asumate de Theodor-Cristian Popescu: conceptul *intimității*. Totodată, în această porțiune am încercat să scot în evidență și rolul deosebit de important pe care-l are timpul în cadrul oricărui proces creativ, analizând modalitatea în care alte două producții realizate anterior (*Albina din capul meu*, respectiv *Villa Dolorosa*) au contribuit la reușita spectacolului regizat de Popescu pe scena Teatrului Tamási Áron din Sfântu Gheorghe.

Ce înseamnă să fii regizor de teatru? O adevărată artă poetică a sa, spectacolul *Neliniște* regizat de Theodor-Cristian Popescu în toamna anului 2023 la Teatrul Național din Târgu Mureș a devenit cadrul artistic cel mai nimerit care mi-a permis nu doar să observ în cel de-al nouălea capitol răspunsul său artistic la această întrebare, ci și să pun în valoare forțele regizorale specifice *teatrului participativ la realitate* de care el s-a folosit în ridicarea în volum scenic a piesei lui Ivan Vîrîpaev.

Ultimul capitol, *Creatorul de context*, și-a asumat rolul de a aduce în prim-plan câteva dintre activitățile curatoriale și pedagogice ale regizorului Theodor-Cristian Popescu care au contribuit semnificativ la schimbările petrecute în mediul teatral autohton în acești mai bine de treizeci de ani scurși de la Revoluția Română din decembrie 1989.

Totodată, în analizele pe care vi le-am propus în paginile acestui volum am încercat să pun în valoare modul în care s-a rafinat de-a lungul timpului gândirea teatrală a regizorului Theodor-Cristian

Popescu. Am urmărit să evidențiez îndeosebi modalitatea în care prezentarea scenică a adevărurilor sociale ale realității a devenit tot mai artistică, tot mai teatrală. De-altminteri, chestionat în anul 1994 în legătură cu drumul său artistic, Theodor-Cristian Popescu spera că timpul va conduce înspre o astfel de împlinire a mijloacelor sale regizorale: „dacă la un moment dat voi ajunge ca limbajul meu să îmbogățească acest adevăr de tip realist social, atunci e bine – dar pe asta eu trebuie să-l câștig și să-l pot păstra”¹.

În același interviu realizat de Alina Cadariu în anul 1994, Theodor-Cristian Popescu a fost invitat să-și imagineze cum va arăta propriul său viitor profesional. „Sper”, spunea el, „ca viitorul nu numai al meu, ci al tuturor celor din generația mea și chiar și ceva mai mari – să fie... european. Nu numai românesc. Aș vedea deci viitorul meu cam așa: lucrând, învățând, văzând cât mai mult, luând contact cu cât mai multe culturi...”². N-a sosit încă pe de-a-ntregul acel viitor european la care visa încă din anul 1994 Theodor-Cristian Popescu. Însă, în toți acești ani, Popescu *a lucrat, a învățat, a luat contact cu*. În fapt, acestea sunt verbele care cred că descriu în modul cel mai pertinent activitatea sa teatrală, pedagogică și curatorială de atunci și până în prezent. Pornind de la premisa că doar în urma confruntării cu alte condiții societale, culturale și civilizaționale distincte de cele proprii mediului tău de formare îți veți descoperi adevărata identitate, Theodor-Cristian Popescu a construit în cei peste treizeci de ani de activitate teatrală contexte dintre cele mai favorabile pentru

¹ Alina Cadariu, „«Habar n-am spre ce formă mă îndrept»”, în: *Vatra*, anul XXIV, nr. 4, aprilie 1994, p. 19.

² *Ibidem*, p. 19.

ca astfel de așezări față în față să se întâmple. Cu fiecare dintre spectacolele realizate, cu fiecare dintre planurile de cursuri concepute sau cu diversele evenimente curatoriate, el ne-a adresat și o invitație: să încercăm să observăm și ceea ce se află dincolo de felul în care vedem noi teatrul, arta și, în general, lumea. Iar teatrului românesc cult i-a adresat una dintre cele mai importante invitații: haide să vedem unde am ajunge dacă interogația majoră în teatrul nostru ar fi nu *cum este teatrul*, ci *de ce există* teatru în această parte de lume.

Prin acest demers personal de cercetare pe care mi l-am asumat, mă alătur unuia dintre îndemnul lui Ion Sava, care spunea că „a critica deci teatrul nostru, că nu e la nivelul altor teatre, e o operă negativă pur și simplu. Rămâne de întreprins – pe măsura fiecăruia – o luptă de apostolat, căci n-o putem pretinde altfel, înspre un progres”¹. Acesta este unul dintre motivele pentru care am ales să vă vorbesc, în cele zece capitole care urmează, despre existența în spațiul teatral românesc a unui regizor care crede în realitate, a unui regizor care a simțit nevoia să așeze la temelie propriilor sale demersuri întrebarea *de ce* și care duce mai departe una dintre direcțiile originale ale regiei autohtone, cea cu istoria ei atât de sincopată și de uitată.

De ce regizorul Theodor-Cristian Popescu? O voi lăsa pe Ileana Popovici să răspundă în locul meu, întrucât de la ea am învățat această importantă lecție de teatru: „pentru că cea mai rară și mai prețioasă izbândă, în teatru, este să crezi o tonalitate aparte”.

¹ Ion Sava, *op. cit.*, p. 184.



© Foto: Mircea Botoacă

Radu Bânzaru (*Nick/Terry*), primul din stânga, alături de Rodica Baghiu (*Kate/Francky*), prima din stânga, alături de Cristina Toma (*Dansatoare*), prima din dreapta, alături de Nicolae Cristache (*Anthony Steadman*), primul din dreapta, în *Piesă cu repetiții* de Martin Crimp, în regia lui Theodor-Cristian Popescu, scenografia Marius Alexandru Dumitrescu, Teatrul Național Târgu Mureș - secția română, Teatrul Inoportun. Fotografie din arhiva scenografului Andu Dumitrescu.

Dialog prin teatru:

Piesă cu repetiții

Într-un interviu realizat de Dan Boicea și publicat în luna noiembrie a anului 2011 în cotidianul *Adevărul*, Theodor-Cristian Popescu este invitat, în cadrul unui exercițiu imaginativ, să aleagă trei scene savuroase care ar merita să fie incluse într-o piesă despre propria sa viață. Una dintre secvențele pentru care optează regizorul face trimitere la momentul debutului său în teatru. Scena rememorează intervalul de timp pe care o parte a spectatorilor adunați în Sala Mică a Naționalului târgumureșean l-a petrecut împreună, în tăcere, imediat după încheierea uneia dintre reprezentațiile cu spectacolul *Piesă cu repetiții*. De ce ar fi această secvență demnă de a face parte dintr-o piesă despre propria sa viață? Regizorul se confesează:

„Atunci am înțeles eu că totul stă sub semnul comunicării între oamenii care trăiesc în același timp.

Teatrul, așa cum îl văzusem eu din facultate, părea un fel de obiect estetic, pe care unii oameni îl admirau ca pe un exponat. La una dintre primele reprezentații, într-o sală studio a teatrului din Târgu Mureș, publicul, care era așezat pe două părți, a rămas în sală și după ce s-a terminat spectacolul, deși oamenii din teatru începuseră să demonteze decorurile. Și spectatorii stăteau pe loc, dar nici nu vorbeau între ei. Mă uitam de la lumini și mă gândeam ce se mai poate întâmpla? [...] Atunci mi s-a părut mie că, de fapt, teatrul pe care îl voi face va sta sub cu totul alt semn, nu sub acela al unor obiecte estetice pe care să le șlefuiesc până va veni lumea și-mi va recunoaște calitatea de maestru, ci sub semnul unei linii de comunicare pe care s-o deschid, de fiecare dată în alt fel, pe alte paliere”¹.

Într-adevăr, privind de la distanța conferită de cei mai bine de treizeci de ani scurși de la momentul debutului său în teatru și având în bagajul meu cultural și teatrografia pe care a creat-o până-n prezent, pot lesne observa tipul de spectacol pe care Theodor-Cristian Popescu îl propune cu fiecare punere în scenă: un teatru care, înainte de toate, stă sub semnul comunicării, iar nu al obiectelor teatral-estetice menite să impresioneze prin măiestria cu care au fost ele executate; un teatru menit să declanșeze,

¹ Dan Boicea, „Theodor-Cristian Popescu: «N-ai voie să te îngrași, n-ai voie să îmbătrânești!»”, în: *Adevărul*, 5 noiembrie 2011, <https://adevarul.ro/stil-de-viata/cultura/theodor-cristian-popescu-n-ai-voie-sa-te-889537.html>, accesat la 11 martie 2024.

într-un anume punct de intersecție a omului cu lumea, apelul la dialog. Acest dialog ar urma să se desfășoare între două entități (spectacolul și spectatorul) care își recunosc una alteia libera interioritate și propria demnitate. În fapt, aceasta va fi și istoria pe care o vor reda paginile acestui capitol. Ele vor da seama, bucurându-se de privilegiul distanței temporale, de momentul la care se face referire în fragmentul citat (debutul în teatru al regizorului Theodor-Cristian Popescu), accentuând, totodată, ideea sa despre teatru, concepție statuată încă de la primul spectacol pe care l-a regizat într-un teatru profesionist.

„De când am devenit realmente conștient, din preadolescență“, afirmă Popescu, „nu mi-am dorit niciodată să fiu altceva și nici nu m-am văzut vreodată făcând altceva“¹. Așadar, afinitatea față de profesia pentru care se va pregăti începând cu anul 1989 a fost una timpurie:

„pur și simplu, am simțit dintotdeauna (probabil că este o reminiscență tiranică) o bucurie în a controla, în a organiza. Un regizor este, într-un fel, copia Creatorului în mic. Are o materie și reorganizează lumea, fie că o face în culori sau note muzicale, fie cu oameni vii, în cazul teatrului; probabil că n-am rezistat în «paranoia»

¹ Iulia Rîpan, „Theodor-Cristian Popescu: Foarte rar fac ceva la care publicul să reacționeze cu efuziune imediată“, în: *Yorick*, 21 februarie 2017, <https://yorick.ro/theodor-cristian-popescu-foarte-rar-fac-ceva-la-care-publicul-sa-reacționeze-cu-efuziune-imediata/>, accesat la 11 martie 2024.

mea copilărească să nu mă gândesc cum ar fi să controlez, să stăpânesc materia”¹.

Întrucât tatăl său era actor al Naționalului craiovean, în timpul cursurilor liceale, Theodor-Cristian Popescu intră în contact cu mediul teatral din localitate: „teatrul din Craiova, pe vremea aceea, nu atinsese cota de celebritate pe care o are acum [n.a.: 1996], dar era un teatru onest, solid”². După absolvirea Liceului de Filologie-Istorie din Craiova și desfășurarea stagiului militar se mută în București (1988). Aici se angajează ca portar la Teatrul Bulandra: „de atunci, într-adevăr, am început masiv să pătrund înăuntru – am făcut figurație într-un spectacol care se numea «Mizantropul», al viitorului meu profesor, Valeriu Moiescu, și atunci am început să «gust» și teatrul”³. Era hotărât însă să devină regizor de film.

În toamna anului 1989 a fost admis la I.A.T.C. În acea perioadă din România comunistă, studenții acceptați la regie urmau să opteze pentru o anumită specializare (regie de teatru sau regie de film) abia în anul al doilea. Încă din timpul primului an de studiu, Theodor-Cristian Popescu simte „gradul de libertate mai mare în teatru decât în filmul românesc din anii ’80 [...] teatrul, paradoxal, părea mai adevărat și părea că se poate apropia de o comunicare cu publicul mult mai directă”⁴. Aflat mereu în căutarea unui spațiu artistic care să-i permită cercetarea și explorarea unora dintre

¹ Ioana Florea, „Regizorul este, într-un fel copia Creatorului... – interviu cu Theodor Cristian Popescu”, în: *Cuvântul liber*, anul VIII, nr. 49, 9 martie 1996, p. 3.

² Ioana Florea, *op. cit.*, p. 3.

³ *Ibidem*, p. 3.

⁴ Iulia Rîpan, *op. cit.*

cele mai diverse și directe căi de dialogare cu spectatorul, dat fiind și contextul evocat anterior, opțiunea sa pentru teatru nu pare deloc surprinzătoare. Revoluția din decembrie 1989 face ca această decizie să fie luată mai repede, și anume încă din timpul primului an de studiu. Așadar, alege regia de teatru. Profesor i-a fost Valeriu Moisescu, ca asistenți la clasă i-a avut pe Liudmila Székely Anton și Nicolae Manda, iar colege de grupă i-au fost Anca Bradu și Mihaela Gaita.

După doar trei luni de la admiterea sa la facultate are loc Revoluția Română din decembrie 1989. Cei cinci ani de studiu (dintre care ultimul an a fost, mai degrabă, un interval alocat lucrului intensiv ca regizor în teatre) au fost puternic marcați și de schimbările semnificative pe care le-a adus acest moment istoric: încercări de reformare a I.A.T.C., greve și revolte ale studenților, călătoriile în lumea largă care acum devenea accesibilă, efervescența și surescitarea specifice primelor clipe de libertate. Dată fiind marea sete de informație pe care studenții o absorbeau din toate părțile, bucățile obligatorii la clasă (secvențe regizate din *Livada de vișini* sau *Scapin*) cădeau adeseori în plan secund, mult mai importante pentru formarea profesională a studenților dovedindu-se spectacole precum *Trilogia antică* a lui Andrei Șerban sau conferințele pe diverse teme teatrale ținute în acea perioadă de personalitățile importante din lumea artei venite la București. Drept urmare, perioada de studiu a însemnat și participarea directă la câteva dintre evenimentele teatrale marcante ale epocii. Studentul-regizor Theodor-Cristian Popescu este în sala de la Bulandra, acolo unde Liviu Ciulei conduce repetițiile la spectacolul *Visul unei nopți de vară*. Alături de alți colegi le oferă sprijin documentar atât autoarei

Caryl Churchill, cât și studenților de la Central School of Speech and Drama din Londra, pe timpul șederii lor în România și lucrului la piesa *Mad Forest*. Important pentru formarea sa profesională a fost și evenimentul *Franța-România: itinerar coregrafic, etape-întâlniri-interferențe* care a adus în turneu, la București, cele mai cunoscute companii de dans din Franța ale vremii. Spectacole ale artiștilor Christine Bastin, Karine Saporta, Preljocaj, Dominique Bagouet, Mathilde Monnier sau Josef Nadj (pentru a cita doar câteva dintre numele care au fost parte a evenimentului menționat) deschid ușa către lumi artistice explozive. În acest context, afirmația de azi a regizorului, pe atunci student, capătă volum: „pentru mine, perioada studiilor a fost, mai degrabă, un pașaport către a descoperi viața care tocmai începea⁴¹”.

Semnătura regizorală a lui Theodor-Cristian Popescu apare pentru prima dată pe o scenă de teatru odată cu spectacolul *Bertoldo la curte* realizat împreună cu Anca Bradu, colega sa de grupă. Suntem în luna decembrie a anului 1992 când, pe scena Studioului Academiei de Teatru și Film, debutează doi studenți-regizori. Dacă, aproape treizeci de ani mai devreme, spectacolul realizat de Valeriu Moiescu la Ploiești după același text scris de Massimo Dursi marca un punct important pe harta reetralizării din spațiul cultural românesc, în prezent la care fac referire, producția studenților săi, realizată pe scena de la Casandra și pornind de la același text dramatic, este privită asemenea unui exercițiu reușit: „un spectacol *commedia dell’arte*, plin

⁴¹ Declarație a regizorului Theodor-Cristian Popescu într-o convorbire cu autoarea cărții, dialog desfășurat la Târgu Mureș, joi, 10 august 2023.

de vervă și umor fin este, și poate fi oricând, extrem de actual, realitate concretizată cu profesionalism de tinerii debutanți¹. În ciuda perspectivelor artistice diferite pe care le aveau cu privire la teatru², cei doi colegi construiesc împreună „un spectacol de reținut”³ al acelei stagiuni.

În primii ani de după 1989, un impact deosebit asupra tânărului regizor l-au avut proiectele dezvoltate de UNITER în parteneriat cu instituții din spațiul teatral britanic:

„participarea mea în programul «Seeding a Network» (în cadrul căruia am colaborat cu Denise Wong de la Black Mime Theatre Workshop din Londra), realizarea unui turneu documentar ce m-a purtat (cu sprijinul programului NOROC) prin teatre din Londra, Leicester, Sheffield, Manchester, Nottingham, Belfast și Dublin [...] mă influențează mult în deciziile artistice de la începutul carierei mele. Ceea ce mă încarcă de energie e un anume tip de comunicare foarte intensă

¹ M. C., „Bertoldo sau Păcală”, în: *România literară*, anul XXVI, nr. 7, 25 februarie 1993, p. 16.

² „Am fost suficient de înțelepți pentru a renunța la orgolii și pentru a face un spectacol bun. Diferențele de gust sînt mari între noi”, declara Theodor-Cristian Popescu într-un material publicat în *Evenimentul zilei*; vezi: Gabriel Corcodel, „Un spectacol de un comic nebun”, în: *Evenimentul zilei*, anul II, nr. 184, 2 februarie 1993, p. 6.

³ Doru Mareș, „Bancurile cu Bulă sînt pedepsite la Cassandra”, în: *Cotidianul*, anul III, nr. 14 (446), 19 ianuarie 1993, p. 6.

specific spațiului britanic și irlandez, precum și trecerea rapidă de la vorbă la faptă”¹.

Data fiind această afinitate dintre regizor și spațiul cultural britanic, Theodor-Cristian Popescu acceptă o ofertă venită din partea unuia dintre profesorii săi. Marian Popescu îi propunea atât implicarea într-un proiect de teatru alternativ, cât și punerea în scenă, în premieră națională, a textului *Piesă cu repetiții* scris de autorul britanic Martin Crimp: „imediat după examenul de la «Cassandra», profesorul meu, Marian Popescu, vicepreședinte al UNITER, mi-a propus să lucrez pentru un teatru, care se chema «Inoportun» – o formulă de teatru alternativ. Șef de proiect era Victor Ioan Frunză, care mi-a propus să fac acest spectacol în cooperare cu Teatrul din Târgu Mureș”².

Apărut în perioada noului „internaționalism al anilor nouăzeci”³, Teatrul Inoportun a reprezentat unul dintre cele câteva proiecte care au legat spațiul cultural românesc, recent ieșit din comunism, de mediul teatral britanic, avansând, totodată, o formulă alternativă la mediul teatral de stat. În plus, proiectul își asuma și promovarea textelor noi de teatru (naționale sau internaționale) conținând teme de actualitate sau tabu pentru societatea românească a perioadei, precum și încurajarea unor formule de

¹ Theodor-Cristian Popescu, *Surplus de oameni sau surplus de idei. Pionierii mișcării independente în teatrul românesc post 1989*, București, editura Eikon, 2012, pp. 51-52.

² Ioana Florea, *op. cit.*, p. 3.

³ Theodor-Cristian Popescu, *Surplus de oameni sau surplus de idei. Pionierii mișcării independente în teatrul românesc post 1989*, p. 47.

spectacol distincte de cele existente în mod preponderent pe piața teatrală autohtonă:

„Teatrul INOPORTUN este rezultatul unui proiect al UNITER realizat în colaborare cu Teatrul Național din Londra și Festivalul internațional de teatru de la Londra. Este o formulă managerială nouă în fenomenul teatral românesc prin care UNITER încearcă acreditarea ideii că și teatrul alternativ la rețeaua instituționalizată de spectacole poate fi viabil. În stagiunea 1991/1992 au avut loc premierele cu *Funcționarul destinului* de Horia Gârbea, în regia lui Felix Alexa și *Nepoftiții* de Copi, în regia lui Dragoș Galgoțiu (unde apare pentru prima dată pe scenă tema SIDA). În stagiunea 1992/1993 a avut loc premiera cu *Omul care vorbește singur* de Matei Vișniec, în regia Mihaelei Săsărman (studentă la regie, A.T.F.). INOPORTUNUL oferă șansa afirmării unor formule spectacologice inedite, a unor texte interesante așa cum s-ar putea întâmpla și acum, în coproducția cu Naționalul din Tîrgu-Mureș”¹.

Un alt scop al proiectului l-a constituit și promovarea tinerilor creatori. Gabriela Tudor, membră fondatoare a proiectului, sublinia: „Inoportunul este important deoarece le putem oferi

¹ [s.a.], *Teatrul Inoportun*, în: caietul-program al spectacolului *Piesă cu repetiții*, material preluat din Arhiva Teatrului Național Tîrgu Mureș, p. 7.

tinerilor regizori, scenografi și actori șansa de a construi o alternativă teatrului tradițional de la noi. Inoportunul este o platformă prin care îi lansăm pe cei tineri – astfel încât ei să încerce să lucreze fără birocrăția pe care o presupune teatrul de stat¹.

Deoarece era un teatru fără sediu propriu sau artiști angajați permanent, Teatrul Inoportun trebuia să-și aleagă, pentru fiecare spectacol pus în scenă, un partener. În vederea realizării celei de-a patra producții a fost ales Teatrul Național din Târgu Mureș. La acea dată, director general al instituției era actorul Mihai Gingulescu, iar Vlad Rădescu ocupa funcția de „director adjunct tehnic-administrativ”². În ceea ce privește contextul local în care a fost pus în practică acest proiect, Zeno Fodor sublinia: sperăm că „stagiunea 1992/1993 va aduce revirimentul mult așteptat. Nu va fi încă la nivelul dorit, dar, oricum, lucrurile încep să se miște”³. O privire de ansamblu asupra mediului teatral local regăsim într-un articol publicat în anul 1994 în revista *Tribuna de Doina Modola*:

„Prin inițiativele personale remarcabile dar și prin fenomenele sale extreme, Naționalul din Târgu Mureș, aflat sub direcția generală a lui Mihai Gingulescu, conține acea îmbinare de dinamism, inerții, trepidații, discontinuități, care face specificul teatrului nostru «de

¹ „Cultura nu este numai un consumator de fonduri – Gabriela Tudor în dialog cu Gabriela Adameșteanu“, în: [s.a.], *Gabriela Tudor*, [s.l.], p. 83, <https://www.gabrielatudor.ro/site/carte/carteGabrielaTudor.pdf>, accesat la 12 martie 2024.

² Zeno Fodor, *Teatrul românesc la Târgu Mureș. 1962-2002*, Teatrul Național Târgu Mureș cu sprijinul financiar al Ministerului Culturii și Cultelor, noiembrie 2002, p. 110.

³ Zeno Fodor, *op. cit.*, p. 111.

tranziție». A fost gazda «Generației de aur» a lui Gheorghe Cozorici, la începutul stagiunii în curs și, totodată, a unui turneu internațional cu același prilej, dar prima sa premieră a ieșit abia la 7 ianuarie 1994. A fost organizatorul Festivalului internațional al învățămîntului teatral, Prima întâlnire a școlilor și academiilor europene de teatru (aprilie 1993), la inițiativa directorului artistic [sic!] al instituției Vlad Rădescu (sufletul și organizatorul majorității noilor proiecte manageriale și al noilor forme de cooperare), dar nu găsește modalități de atragere pe cele două scene ale sale a unor absolvenți ai secției române de arta actorului [...]. Găsește excelente mijloace de coproducere a unor spectacole, reciproc profitabile, între trupa constituită a teatrului și tineri regizori aflați la primele lor montări. [...] Evenimentele și inițiativele acestea – cele mai multe personale, cum e și firesc – sunt mai degrabă semne ale unei posibile politici teatrale, decât o practică obișnuită, avînd un caracter mai curînd intermitent”¹.

Într-un astfel de peisaj teatral local a avut loc spectacolul pe al cărui afiș se regăsea, pentru prima dată, semnătura lui Theodor-Cristian Popescu ca unic regizor al unui eveniment teatral. Din echipa de creație a producției au făcut parte doar tineri artiști aflați la început de drum. Atât regizorul, cât și scenograful și coreograful spectacolului

¹ Doina Modola, „Teatrul Național din Tg. Mureș: Tineri regizori – tineri speranțe“, în: *Tribuna*, anul V, nr. 10 (2114), 10-16 martie 1994, p. 10.

debutau cu această ocazie într-un teatru profesionist (scenograful Marius Alexandru Dumitrescu era student al Academiei Naționale de Arte din București, iar coregraful Florin Fieroiu era student al Academiei de Teatru și Film București). Totodată, rolurile din piesa lui Martin Crimp au fost interpretate de cei mai tineri actori ai Naționalului târgumureșean: Nicolae Cristache, Rodica Baghiu, Nicolae Mihoc, Mihaela Rădescu. Lor li se adăugau Radu Bânzaru, Fülöp Beáta și Tordai Tekla, studenți ai Academiei de Artă Teatrală din Târgu Mureș. Această „gală” a debuturilor¹ a avut loc sâmbătă, 3 aprilie 1993, la Sala Mică a Teatrului Național din Târgu Mureș.

Piesă cu repetiții spune povestea lui Anthony Steadman, un bărbat ajuns la vârsta de patruzeci de ani, care crede că, datorită înțelepciunii și experienței de viață dobândite, destinul lui va fi altul dacă va avea șansa de a trăi, încă o dată, totul. În universul fictiv propus de Martin Crimp această dorință i se împlinește. Structurată în două acte a căror acțiune se desfășoară în multiple spații de joc, alcătuită din replici succinte, directe, piesa lui Martin Crimp aducea o altfel de respirație dramaturgică în peisajul teatral românesc al acelei perioade. Theodor-Cristian Popescu declara:

„Mi-am propus să lucrez mult teatru contemporan. Mă gândesc la dramaturgi și piese care n-au pătruns încă în spațiul românesc, dar care aduc o nouă problematică și un nou mod de a vedea teatrul. [...] la Martin Crimp m-a atras faptul că încearcă o călătorie în sufletul

¹ [s.a.], „Martin Crimp la Londra și Târgu-Mureș”, în: *Cuvântul liber*, anul V, nr. 62 (836), 31 martie 1993, p. 1.

unui om obișnuit din zilele noastre, dar și modul miraculos al tratării vieții. Și eu cred că viața este un miracol. Piesa prinde miracolul acestei vieți obișnuite; vocabularul, gesturile, mecanismele de gândire sînt cele ale omului de pe stradă. [...] Mă interesează ca omul contemporan care vine în sală să se regăsească cu speranțele lui, cu deziluziile, cu problemele, cu insuccesele”¹.

Pentru a reda scenic istoria lui Anthony Steadman, creatorii spectacolului *Piesă cu repetiții* au alcătuit teatral un mediu plin de tensiune, dezbrăcat de aluzii și metafore, în care „în permanență spectatorul simte că ceva mocnește”². Datorită naturii intime a conflictului existențial din piesă, echipa de creație a spectacolului alege scena Sălii Mici a Naționalului târgumureșean, un spațiu de joc care, odată cu acest spectacol, este redat, după o pauză de trei ani, circuitului teatral. Însă, înainte de intrarea în sala de spectacol, pe culoarul care făcea legătura între foaierul de la Sala Mică a Naționalului și scenă, a fost plasată „o cameră de purificare, unde spectatorul să-și lase grijile cotidiene și apoi să fie pregătit să comunice”³. Această *cameră de purificare* a reprezentat, în fapt, o „confiscare” estetică a holului care făcea legătura dintre cele două spații: pe culoarul de trecere, acoperit cu un covor din material plastic (o

¹ Theodor-Cristian Popescu în caietul-program al spectacolului *Piesă cu repetiții*, material preluat din Arhiva Teatrului Național Târgu Mureș, p. 5.

² Ion Cocora, „La sfârșit de stagiune (II)”, în: *Literatorul*, anul III, nr. 33 (102), 20-27 august 1993, p. 13.

³ Theodor-Cristian Popescu în caietul-program al spectacolului *Piesă cu repetiții*, material preluat din Arhiva Teatrului Național din Târgu Mureș, p. 5.

prelungire a celui care se întindea pe podeaua Sălii Mici), a fost plasat un televizor; pe ecranul televizorului rulau, în buclă, imagini video care redau prim-planuri cu fețele actorilor din distribuție; în același timp, imaginile erau însoțite de o voce care dădea glas motto-ului atașat de Martin Crimp textului său dramatic¹. Folosit în cazul unui număr consistent de spectacole în epocă², un astfel de spațiu de trecere, care face legătura între lumea reală și cea ficțională, devine unul dintre principiile teatrale la care Theodor-Cristian Popescu va reveni adeseori de-a lungul întregii sale cariere, considerându-l a fi un interval absolut necesar adaptării publicului la lumea teatrală pe care el o va propune scenic.

Apelând, așa cum remarca în cronica sa Ion Cocora, „la o mizanscenă de o structură particulară, gândită exclusiv pe orizontala”³, care nu face altceva decât să sporească „tensiunea, ambiguizând discursul prin intensitatea unor trăiri și confruntări împinse câteodată până la paroxism”⁴, scenograful Marius Alexandru Dumitrescu creează în Sala Mică a Naționalului târgumureșean „locuri de joc multiple, permițând o mișcare pe coordonate

¹ „Dacă te întorci acum totul va fi la fel ca înainte sau mai rău... Trebuie să înțelegi că șansele sunt limitate. Și niciodată nu poți ști când ai avut-o pe ultima. Nenorocirea noastră e că ne târâm ca niște pisoai orbi sus pe masă fără să știm care este marginea”. Vezi Martin Crimp, *Piesă cu repetiții*, traducerea Marian Popescu, manuscris, Arhiva Teatrului Național din Târgu Mureș, p. 1.

² Spre exemplu, vezi cazul spectacolelor *Ubu Rex cu scene din Macbeth*, regia Silviu Purcărete, ...*au pus cătușе florilor...*, regia Alexander Hausvater sau *Cântăreța cheală*, regia Tompa Gábor.

³ Ion Cocora, *op. cit.*, p. 13.

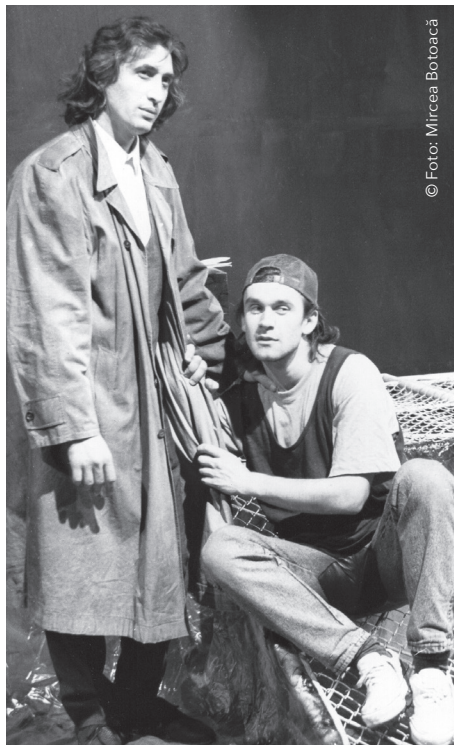
⁴ *Ibidem*, p. 13.

ample⁴¹. Dominând mijlocul spațiului scenic, un cadru roșu dreptunghiular traduce teatral zone pe care se pot așeza actorii atunci când personajele pe care le interpretează se află în barul în care debutează întreaga poveste. În restul spațiului scenic, locul de desfășurare a acțiunii este marcat direct și precis prin apelul la doar câteva elemente: un afiș de mari dimensiuni, proiectat deasupra spațiului de joc din stânga sălii, ne atrage atenția că acțiunea se va desfășura într-o stație de autobuz; un scaun luminat și atent decupat din întuneric ne poartă acasă la personajul Mouhamed Lamine. Doar prin cele două exemple notate anterior se poate observa atât indicarea directă și precisă a locului de desfășurare a acțiunii, cât și opțiunea pentru un mediu scenic aflat departe de verism. Rezultatul devine „un spațiu totodată familiar și straniu, voit artificial dar nu lipsit de o anume căldură – în perfectă concordanță cu nota dominantă a spectacolului”⁴².

Spațiului i se adaugă adâncime prin gesturi coregrafice și note auditive/muzicale. Atât coregrafia realizată de Florin Fieroiu pentru a reda atmosfera de bar, cât și coloana sonoră ce poartă semnătura lui Mircea Octavian sunt folosite în manieră ilustrativă. Exemplar în această direcție poate fi chiar titlul uneia dintre piesele care apar ca laitmotiv de-a lungul întregului spectacol, *Death is Hanging Over Me* – Nikki Sudden & The Jacobits. Carmen Bărbulescu remarca următoarele: „coloana sonoră, obsedantă,

¹ Doina Papp, „Săptămâna absolvenților“, în: *Teatrul azi*, nr. 8-9-10, 1993, p. 43.

² Victor Scoradeț, „O alternativă viabilă: Teatrul «Inoportun»“, în: *Contemporanul*, anul III, nr. 16, 23 aprilie 1993, p. 12.



Nicolae Cristache
(*Anthony Steadman*),
primul din stânga, alături
de Radu Bânzaru (*Nick/
Terry*), dreapta, în
Piesă cu repetiții de
Martin Crimp, în regia lui
Theodor-Cristian
Popescu, scenografia
Marius Alexandru
Dumitrescu, Teatrul
Național Târgu Mureș -
secția română,
Teatrul Inoportun.
Fotografie din arhiva
scenografului
Andu Dumitrescu.

prelucrată prin procesare digitală, este inspirat selectată și susține
ideea spectacolului¹.

Optând pentru astfel de coordonate scenice i se face loc actorului pentru a-și desfășura calitățile: prezențe corporale, mișcări, gesturi, orice îi trădează, într-o manieră, dacă se poate, lipsită de ostentație, neliniștea personajului pe care-l are de interpretat într-o dramă care a fost „concepută într-un procent strivitor ca

¹ Carmen Bărbulescu, „Regizorul Theodor Cristian Popescu“, în: *Ora*, anul II, 12 aprilie 1993.

monolog⁴¹. Performanțele actoricești sunt atent reliefate de Victor Scoradeț în cronică sa din *Contemporanul*:

„impresionantă acuratețea și forța jocului lui *Nicolae Cristache* în *Anthony Steadman*: personajul lui nu-și pierde ingenuitatea nici măcar în scenele în care devine violent, vrînd să-și demonstreze bărbăția, fermitatea de care crede că a dus lipsă pînă atunci; patosul lui rămîne constant de-a lungul întregii seri, ceea ce îi dă o consistență obsedantă. În cele trei roluri ale ei (*Heather/d-na Dent/Barbara*) *Mihaela Rădescu* e absolut irezistibilă. Ne oferă un adevărat recital, etalînd o energie și o complexitate, o precizie și finețe a nuanțelor pe care nu știi cum va fi reușit *Mircea Cornișteanu* să le neutralizeze în «Îmblînzirea scorpiei». Și dacă evoluția impecabilă a *Rodicăi Baghiu* ori a lui *Nicu Mihoc* nu-i de natură să surprindă, o descoperire plăcută o constituie studentul *Radu Bânzaru* în rolurile *Nick și Terry*”² [*subl. V.S.*].

Privite în ansamblu, fiecare dintre aceste etaje ale spectacolului pe care, la debutul său în teatru, Theodor-Cristian Popescu le-a orchestrat cu deosebită inteligență, maturitate și lipsă de ostentație a demonstrat „capacitatea regizorului de a ordona coerent, expresiv, o structură modulară, mai degrabă cinematografică, de

¹ Ion Cocora, *op. cit.*, p. 13.

² Victor Scoradeț, *op. cit.*, p. 12.

a ne menține treaz interesul în direcția semnificației deduse din materialul dramatic divers, secvențial; și, nu în ultimul rând, de a investi cu mister destinul eroului, captiv în lumea brutală și decadentă pe care o evocă autorul⁴¹.

Piesă cu repetiții a fost considerat „un spectacol de anvergură, unul dintre spectacolele importante⁴² ale acelei stagiuni. Apreciat ca reprezentând „o ispravă artistică de un interes major⁴³, produsul teatral rezultat în urma efortului conjugat al Teatrului Inoportun și al Teatrului Național din Târgu Mureș a reușit să impună pe scena teatrală românească „virtuțile [...] studentului Theodor Cristian Popescu⁴⁴, care se anunța a fi „un regizor de mare forță⁴⁵. Jucat la mai puțin de o lună de la momentul premierei în cadrul evenimentului Prima Întâlnire a Școlilor și a Academiiilor Europene de Teatru (Târgu Mureș, 24-30 aprilie 1993), prezentat în turneu pe scena teatrului din Sibiu (sâmbătă, 19 iunie 1993), spectacolul studentului-regizor ajunge și la București (marți, 22 iunie 1993), unde este urmărit de publicul adunat în Sala Atelier a Naționalului (în cadrul evenimentului *Săptămâna absolvenților*, organizat de A.T.F.). Reușita acestei producții mai poate fi contabilizată și prin prisma nominalizării regizorului, la categoria Debut, la cea de-a doua ediție a Premiilor UNITER.

¹ Doina Papp, *op. cit.*, p. 43.

² Victor Scoradeț, *op. cit.*, p. 12.

³ Ion Cocora, *op. cit.*, p. 13.

⁴ Ludmila Patlanjoglu, „Șapte capitale europene la Târgu Mureș“, în: *Teatrul azi*, nr. 8-9-10, 1993, p. 12.

⁵ Ionela Liță, „Săptămâna absolvenților s-a încheiat cu «Piesă cu repetiții»“, în: *Ora*, anul II, 25 iunie 1993.

Pe lângă toate aceste aprecieri, o voi menționa aici și pe cea venită din partea autorului piesei. În cadrul unui alt proiect dezvoltat de UNITER, și anume NOROC, la un an de la momentul premierei spectacolului *Piesă cu repetiții* (8 aprilie 1994), sunt organizate la Târgu Mureș întâlniri ale dramaturgului Martin Crimp atât cu studenți ai Academiei de Artă Teatrală, cât și cu spectatorii Naționalului care vizionaseră una dintre reprezentațiile spectacolului. Aflat pentru întâia oară în Europa de Est, Martin Crimp declara:

„această viziune regizorală, această producție este diferită de cele văzute de mine până acum (piesa s-a jucat în America). M-a impresionat mult intensitatea interpretării actricești. Presupun că felul expresionist de a interpreta lucrurile ține de cultura voastră. Este un gen care începe să devină la modă și în Anglia. Când am scris piesa am gândit-o cu o pauză. Ideea folosită de regizor de a elimina pauza mi se pare foarte bună. Prin aceasta, spectacolul mi se pare cu atât mai bun, piesa fiind foarte dificilă ca structură pentru un regizor”¹.

Așadar, care au fost formulele teatrale folosite în vederea realizării spectacolului *Piesă cu repetiții* și în ce direcții artistice au fost ele ordonate scenic de către Theodor-Cristian Popescu? Regizorul a exploatat la întreg potențialul ei una dintre

¹ Silvia Obreja, „Întâlnire cu Martin Crimp, autorul «Piesei cu repetiții»”, în: *24 ore mureșene*, anul II, nr. 130, 12 aprilie 1994, p. 6.

didascaliiile textului dramatic: „timpul care poate fi cel mai bine descris este prezentul”¹. Valorificând teatral și filozofic toate palierele acestei stări, autorul spectacolului *Piesă cu repetiții* a reușit să genereze un eveniment teatral „viu, răscolitor și scormonitor care se prelungește în ochii minții spectatorului ore și zile în șir”², după cum afirma Carmen Bărbulescu în cronică ei din *Ora*.

Într-un context în care teatrului românesc al primilor ani de după 1989 îi era specifică „fuga de prezent”³, apare Theodor-Cristian Popescu, un tânăr artist pentru care primează în teatru nu formule estetice, teatrale sau ideatice deja verificate, ci „priza de contact a artistului cu vremea sa”⁴. Din acest punct de vedere și prin această punere în scenă regizorul dă dovadă, după cum menționa Victor Scoradeț, „nu numai de maturitate și profesionalism, de imaginație, dar și de îndrăzneală: o îndrăzneală de care [...] duce lipsă – cel puțin pînă acum – cea mai tînără generație de regizori ai noștri”⁵. Alege un text cu care „unii profesori nu au fost de acord”⁶, considerându-l un „text de nota 2”⁷. Privit din alte direcții asemenea unui „hibrid literar-dramatic ce adună nearmonios

¹ Martin Crimp, *Piesă cu repetiții*, traducerea Marian Popescu, manuscris, Arhiva Teatrului Național din Târgu Mureș, p. 1.

² Carmen Bărbulescu, *op. cit.*

³ Marian Popescu, *Oglinda spartă. Teatrul românesc după 1989*, București, editura Unitext, 1997, p. 143.

⁴ *Ibidem*, p. 142.

⁵ Victor Scoradeț, *op. cit.*, p. 12.

⁶ Jonathan Croall, „Teatru în România” (traducerea textului Alina Cadariu), în: *Vatra*, anul XXIII, nr. 9, septembrie 1993, p. 18.

⁷ *Ibidem*, p. 18.

teme și procedee din teatrul modern⁴¹, textul dramatic semnat de Martin Crimp îi revelă lui Theodor-Cristian Popescu adâncimi surprinzătoare. Așadar, „teatralitatea dincolo de aparențe”⁴² a piesei intră în dialog cu un regizor care nu „s-a speriat de dificultăți”⁴³ și care căuta dramaturgia prezentului. Texte precum cel al lui Martin Crimp traduceau „experiența trăită a realității sau realului «de acum»”⁴⁴. Această experiență va fi echivalată scenic ocolind semele teatrale „transmise de tradiția de valoare a mizanscenei românești”⁴⁵.

În viziunea lui Marian Popescu, etalonul mediului teatral în care a debutat regizorul Theodor-Cristian Popescu era reprezentat de spectacolul „conservant al esteticii teatrale de dinainte de 1989”⁴⁶ pentru care simbolică era „opera scenică a lui Liviu Ciulei”⁴⁶. Din perspectiva Mirunei Runcan, modelul spectacular unic existent în teatrul românesc de la acea dată avansa, în lipsa unei dramaturgii puternice a prezentului, formula de „spectacol contra text”⁴⁷, în care preponderentă era imaginea metaforă „cu valoare de predicat și/sau de eveniment față de materialul vorbit”⁴⁸. Propunerile scenice

¹ Ludmila Patlanjoglu, *op. cit.*, p. 12.

² Ion Cocora, *op. cit.*, p. 13.

³ *Ibidem*, p. 13.

⁴ Marian Popescu, *Oglinda spartă. Teatrul românesc după 1989*, p. 142.

⁵ *Ibidem*, p. 143.

⁶ Marian Popescu, *Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate*, București, editura Unitext, 2004, p. 212.

⁷ Miruna Runcan, „Un model unic al teatrului românesc?”, în: *Semnal teatral*, nr. 2/1995, p. 42.

⁸ *Ibidem*, p. 45.

rezultate urmau un „tip de structură silogistică”¹, în care era preferat un joc „intensiv la actori”². Cât privește publicul, susține Miruna Runcan, de-a lungul desfășurării întregii reprezentații, creatorii de spectacol care se subsumau acestui mod de a face teatru îl implicau pe spectator „afectiv-intelectiv [...] într-un amplu proces de decodificare simultană a mai multor niveluri de semnificație”³.

Pline cândva de vitalitate și de sens, unele dintre semnele teatrale de valoare la care fac referire în scrierile lor atât Marian Popescu, cât și Miruna Runcan au avut de traversat și întunecații și nemiloșii ani '80 ai comunismului românesc. În plus, sub acțiunea timpului, ele, ca de altfel orice alte semne teatrale cu data de expirare înscrisă în genele lor încă din clipa nașterii, s-au consumat sau osificat. Așadar, probabil că și acesta a fost unul dintre motivele pentru care Theodor-Cristian Popescu a căutat formule de adresare noi, adecvate prezentului în care urma să-i fie jucat spectacolul.

Prin alegerea unui text contemporan (piesa lui Crimp apare în anul 1989) regizorul s-a apropiat, cu ajutorul dramaturgului britanic, de o respirație a timpului prezent, preferând textelor clasice pe cele de dată cât mai recentă. Într-un tip de demers ce poate fi pus în relație cu cel al creatorilor de teatru din perioada interbelică care branșau România la moduri teatrale franceze sau germane⁴, Popescu realizează un tip de conectare

¹ *Ibidem*, p. 45.

² *Ibidem*, p. 45.

³ *Ibidem*, p. 45.

⁴ Vezi în acest sens Miriam Cuibus, *Imaginarul spectacolului teatral*, în: *Enciclopedia imaginariilor din România*, volum coordonat de Liviu Malița, București, Polirom, 2020, pp. 122-124.

similară, de data aceasta, a spațiului teatral românesc cu cel britanic. Pe de o parte, alege dramaturgia britanică deoarece i se pare că oamenilor de teatru de-acolo „nu le e frică să pună problema”¹. Pe de altă parte, optează în favoarea dramaturgiei britanice tocmai datorită directetei și comunicării intense pe care aceasta o propune (caracteristici care, la acea dată, îi lipseau dramaturgiei puse în scenă în spațiul teatral autohton). Drept urmare, atât a chestiona poetic realitatea existentă, cât și a aduce în discuție (evident, într-un mod teatral) unele „probleme care ne interesează pe toți”² devin elemente definitorii nu doar ale spectacolului *Piesă cu repetiții*, ci și ale întregii activități regizorale ce va purta de la acest moment încolo amprenta lui Theodor-Cristian Popescu. Textele pe care le va alege, așa cum s-a întâmplat și în cazul piesei lui Martin Crimp, „chiar dacă n-au uneori împlinirea formală, la nivel de text de un asemenea calibru ca al clasicilor, expun într-un mod direct, într-un ritm pe care generația” sa „îl receptează mai bine”³ aspecte ale realității comune regizorului și publicului său. În consecință, textul dramatic devine pentru regizor o „lupă care” i s-a „pus în mână” și care-i „relevă ceva din lume”⁴.

¹ Alina Cadariu, „Habar n-am spre ce formă mă îndrept”, în: *Vatra*, anul XXIV, nr. 4, aprilie 1994, p. 19.

² I. P. Azap, „Theodor-Cristian Popescu: Dacă nu mi-e rușine de ceva în România, nu mi-e rușine că fac teatru”, în: *Mesagerul*, 28-30 mai 1994.

³ *Ibidem*.

⁴ Raluca Bălan, „Teatru nou, directete, niveluri și foite transparente. Un Interviu cu Theodor-Cristian Popescu”, în: *LiterNet*, 8 iunie 2007, <https://atelier.liternet.ro/articol/4625/Raluca-Balan-Theodor-Cristian-Popescu/Teatru-nou-directete-niveluri-si-foite-transparente.html>, accesat la 12 martie 2024.

Odată ce a decis să se apropie teatral de realitatea în care trăiește¹, regizorul a hotărât și să construiască un gen de spectacol care să reprezinte, atât pentru echipa artistică, cât și pentru public „un autentic proces de cunoaștere și reinterpretare a raporturilor cu lumea înconjurătoare”². Tocmai de-aceia el optează să fie genul de regizor „care acordă multă libertate”³ atât membrilor echipei implicați în construcția unui spectacol, cât și spectatorilor care vor asista la evenimentul teatral. Acesta este și motivul pentru care refuză să planteze în viitorul său spectacol judecăți sau opinii în raport cu tema sau problematica expuse de text: „nu noi să judecăm ce se întâmplă, ci publicul, având grijă însă să le transmitem toate informațiile”⁴.

A nu lăsa să transpire scenic judecățile personale este una. A întreține un dialog generalizat al ideilor de-a lungul întregului proces de repetiții reprezintă cu totul și cu totul altceva. În fapt, lucrul la spectacolele ce poartă semnătura lui Theodor-Cristian Popescu devine și „un pretext de discuții”⁵ între toți cei implicați în procesul creativ. Argumentele, opiniile, preferințele tuturor pornind de la teme/

¹ Theodor-Cristian Popescu, „Actul critic teatral 2. Despre ritm, lungimi și de aici mai departe”, în: *Teatrul azi*, nr. 3, 4, 5/2010, p. 162.

² Theodor-Cristian Popescu, „Despre teatru ca terapie (I)”, în: *Scena*, anul I, nr. 3, iulie 1998, p. 17.

³ Irina Constantinescu, „Cu Cristian Theodor Popescu despre teatru, parteneriat și curajul schimbărilor”, în: *Jurnalul de București*, anul V, nr. 236, 30 august-5 septembrie 1997, p. 2.

⁴ Monica Andronescu, „Theodor-Cristian Popescu: Trăim în niște vremuri în care totul e legitim”, în: *Yorick.ro*, 4 octombrie 2010, <https://yorick.ro/theodor-cristian-popescu-traim-in-niste-vremuri-inXCă-care-totul-e-legitim/>, accesat la 12 martie 2024.

⁵ Ema Onofrei, „Theodor-Cristian Popescu: Când lucrez eu, nu sunt conflicte”, în: *Tranzit FESzT*, <https://tranzitfeszt.wordpress.com/cronici/recenzii-ro/theodor-cristian-popescu-cand-lucrez-eu-nu-sunt-conflicte/>, accesat la 13 martie 2024.

ideile/perspectivile avansate de textul dramatic vor genera „baza principală a spectacolului”¹. Din această atmosferă dialogală se vor naște viitoarele semne teatrale. Ele vor fi transformate în materie spectaculară de regizorul care va selecta sau va îndrepta întreaga construcție teatrală într-o direcție anume căutată. Într-o astfel de situație, funcția regizorului devine asemănătoare cu cea a unui „ghid” sau a unui „moderator”². Theodor-Cristian Popescu avansează sintagma *artist de tip prozator* pentru genul de abordare regizorală pe care o practică: „cumva eu văd spectrul artistic ca având la un capăt artistul de tip poet, care-și explorează propria subiectivitate în raport cu lumea. Și la celălalt capăt, artistul de tip prozator care crede că e invers, calea e să fii atent la lume și să scrii despre ce vezi. Eu m-aș plasa, să zicem, în partea asta în care nu eu sunt în centrul atenției, ci lumea din afara mea”³.

Întrucât el încearcă prin spectacolele sale să audă „sunetul lumii contemporane”⁴ și să-i ofere publicului vibrațiile ei particulare, este absolut necesar ca modul de prezentare scenică a acestor eco-uri să fie cât mai limpede și cât mai dezbrăcat de „trucuri teatrale”⁵. Metabolizând una dintre afirmațiile regizoarei Sanda Manu (care „spunea odată că ne lipsesc spectacolele bine făcute”⁶), Theodor-Cristian Popescu se decide, încă de la momentul debutului său în teatru, să construiască „un palier de spectacole bine

¹ Ema Onofrei, *op. cit.*

² Iulia Rîpan, *op. cit.*

³ Monica Andronescu, *op. cit.*

⁴ Raluca Bălan, *op. cit.*

⁵ Ioana Florea, „Theodor Cristian Popescu: «Teatrul este locul de înțelegere a naturii umane»”, în: *Cuvântul liber*, anul X, nr. 80, 25 aprilie 1998, p. 3.

⁶ Florica Ichim, „Compania 777. O provocare pentru sine și pentru noi”, în: *România liberă*, nr. 2274, 17 septembrie 1997, p. 20.

făcute [...]; un teatru simplu, direct [...] care să fie și interesant, dinamic¹. Rezultatul s-ar traduce, nu în „niște demonstrații de măiestrie“, ci, mai degrabă, într-o serie de „gesturi“ teatrale, în produse spectaculare așezate pe raftul în care se regăsește și arta contemporană, adică acea artă care dă „întâietate gestului și conceptului, nu realizării măiastră a formei“². Deoarece, din perspectiva sa, scopul final al actului teatral este acela de a înnoda un „dialog imediat între spectacol și spectatori“³, în procesul de lucru el nu caută cu obstinație și o „structură care să revoluționeze estetica teatrală“⁴. După cum lesne se poate observa analizând și produsul teatral intitulat *Piesă cu repetiții*, în cazul dramaturgiilor puse în scenă de Theodor-Cristian Popescu rezultatul se traduce prin spectacole „de text“, care extrag problema piesei astfel încât „s-o transmită publicului“⁵ într-un mod cât mai clar, direct și transparent. La întâlnirea cu produsul teatral rezultat este așteptat un public matur, deschis și el dialogului. Pentru Theodor-Cristian Popescu, maturitatea este echivalentă cu îmbrățișarea dictonului „mă îndoiesc, deci, cuget, deci exist“⁶.

Folosindu-se de toate pârghiile pe care i le pune la dispoziție teatrul și de toate convențiile cu care acesta vine la pachet, regizorul mizează în acest dialog prin teatru pe caracterul ostensiv al

¹ *Ibidem*, p. 20.

² Monica Andronescu, *op. cit.*

³ Ioana Florea, „Theodor Cristian Popescu: «Am simțit nevoia unei aventuri existențiale»“, în: *Teatrul azi*, nr. 12, decembrie 1997, p. 9.

⁴ *Ibidem*, p. 9.

⁵ I.P. Azap, *op. cit.*

⁶ Gabriela Hurezean, „Theodor Cristian Popescu se simte ca un marțian“, în: *Național*, 11 februarie 1999.

mediului artistic prin care a ales să se exprime. După cum afirmă și Umberto Eco, a arăta ceva în fața unui public are o greutate mult mai mare decât ar putea-o avea o problemă pe care doar ai descrie-o sau doar ai explica-o¹. Iar de aici poate începe dialogul fiecărui spectator cu sine însuși. Căci despre o astfel de relație dialogală cu spectatorul este vorba în ceea ce propune regizorul Theodor-Cristian Popescu. Spectacolele pe care el le creează ar avea menirea de a se transforma în obiecte declanșatoare ale *dialogului interior* întreținut de fiecare dintre membrii publicului. Îi atribui sintagmei *dialog interior* întreaga filozofie pe care o avansează Mihai Șora în volumul cu titlul *Despre dialogul interior*, carte din paginile căreia descoperim că, în fapt, „omul este [...] o ființă a cărei acțiune de a rodi trece fără-nțetare prin proba dialogului interior”². În vederea confruntării cu o astfel de probă (rodirea fiecărei individualități aflate în public), spectacolele aparte pe care Popescu le oferă peisajului teatral autohton devin stimuli potențiali pentru o astfel de conversație a celui care a decis să pășească în sala de spectacol și să se lase provocat de asemenea gesturi teatrale. Până la urmă, întâlnirea cu un spectacol reprezintă și posibila confruntare cu alte perspective asupra lumii sau cu alte moduri distincte de a intra în relație cu tot ceea ce ne înconjoară. De-accea, după cum observa același Mihai Șora, acțiunea de a dialoga vine la pachet cu o dimensiune suplimentară:

¹ Umberto Eco, „Semiotics of Theatrical Performance“, în: *The Drama Review: TDR*, vol. 21, no. 1, Theatre and Social Action Issue (Mar. 1977), p. 110.

² Mihai Șora, *Despre dialogul interior*, traducere din limba franceză de Mona Antohi și Sorin Antohi, București, Humanitas, 1995, p. 25.

„dialogul nici nu presupune alinierea ca o condiție prealabilă, nici nu duce la ea [...]. (Alinierea, ca tot ce frustrază ființa de bogăția ei nativă, nu poate fi obținută decît prin constrîngere.) Dialogul adevărat preferă drumului mare al comunicării dinainte codate poteci ascunse vederii, dar care, din deschidere în deschidere și din disponibilitate în disponibilitate, îl conduc pe locutorul angajat în dialog, pînă la (dinăuntru) înțelegerea, dacă nu chiar a opțiunii înseși a interlocutorului său, în orice caz a profundeii justificări - dintru Ființa atotcuprinzătoare care în ambii în egală măsură răzbate - a *faptului* acestei opțiuni diferențiatoare”¹ [subl. M.Ș.].

Constatînd că astăzi (iar prin cuvîntul astăzi mă refer atît la începutul anilor '90 cînd a debutat în teatru Popescu, cît și la timpul prezent în care scriu aceste rînduri – adică azi, 13 martie 2024) „acceptăm tot mai puțin că există lucruri în afara noastră”², Theodor-Cristian Popescu ne invită să luăm parte la dialogul generalizat al ideilor referitoare la lumea care ne înconjoară pe toți cei care trăim în același timp. În ceea ce-l privește,

¹ Mihai Șora, *Eu&Tu&El&Ea... sau dialogul generalizat*, București, editura Cartea Românească, 1990, pp. 188-189.

² Otravă, „«Devenim vulnerabili la mode și modele exterioare, imităm trendul ca să obținem de la ceilalți acceptare fără să ne fie chestionată personalitatea». Interviu cu Theodor-Cristian Popescu”, în: *Blogu lu' Otravă*, <https://www.blogulotrava.ro/devenim-vulnerabili-la-mode-si-modele-exterioare-imitam-trendul-ca-sa-obtinem-de-la-ceilalti-acceptare-fara-sa-ne-fie-chestionata-personalitatea-interviu-cu-theodor-cristian-popescu/> accesat la 13 martie 2024.



© Foto: Mircea Botoacă

Mihalea Rădescu (*Heather/D-na Dent/Barbara*) în *Piesă cu repetiții* de Martin Crimp, în regia lui Theodor-Cristian Popescu, scenografia Marius Alexandru Dumitrescu, Teatrul Național Târgu Mureș - secția română, Teatrul Inoportun. Fotografie din arhiva scenografului Andu Dumitrescu.

a ales o formulă artistică prin care să dialogheze: spectacolul de teatru. Rămâne de observat în ce măsură membrii relativ tinerei societăți democratice românești acceptă această invitație la dialog prin teatru. Rămâne de observat care este atitudinea istoriei teatrului față de regizorii care își propun prin spectacolele pe care le fac *doar* acest dialog cu publicul și nu să și revoluționeze mediul și mijloacele mediului prin care au ales să se exprime.



© Foto: Mihai Musculeanu

Adrian Pinteă (*James Leeds*), primul din dreapta, alături de Cristina Toma (*Sarah Norman*), stânga, în *Copiii unui Dumnezeu mai mic* de Mark Medoff, în regia lui Theodor-Cristian Popescu. Compania Teatrală 777. Arhiva Companiei Teatrale 777.

Teatrul și regia activă:

Copiii unui Dumnezeu mai mic

În cadrul galei de decernare a Premiilor Criticii desfășurate luni, 23 februarie 1998, în sala Majestic a Teatrului Odeon, regizorul Theodor-Cristian Popescu primește Premiul pentru cel mai bun proiect cultural al anului 1997. Distincția i se oferă, în calitate de director artistic, pentru primul proiect al Companiei Teatrale 777, și anume spectacolul *Copiii unui Dumnezeu mai mic*. „Ei au găsit o formulă, mă gândesc eu, pentru că acest premiu nu-l mai regăsesc în anii trecuți. Au creat un fel de premiu special, ca să încurajeze această inițiativă, a unei companii independente de teatru care li s-a părut lor, poate, de sprijinit din punct de vedere moral, și asta pentru că o companie e un lucru, să-i spunem așa, nebu-nesc⁴¹. Declarația regizorului apare într-un interviu la nici două

⁴¹ Silvia Obreja, „Spectatorii așteaptă un tip de emoție directă, vitală. Interviul cu regizorul Theodor Cristian Popescu“, în: *Jurnalul de Mureș*, nr. XLII, 13-19 aprilie 1998, p. 7.

luni de la data momentului festiv adus în discuție. Într-adevăr, în contextul celei de-a doua jumătăți a anilor '90 (un timp în care entuziasmul libertății și primele reconectări ale teatrului din Vest cu cel local, proaspăt ieșit din comunism, se consumaseră deja), o astfel de inițiativă teatrală independentă era un fapt, mai degrabă, *extra-ordinar*. Însă, dincolo de acest sprijin moral conferit, impactul spectacolului *Copiii unui Dumnezeu mai mic*, atât în rândul breslei, cât și al publicului, a fost unul deosebit. Povestea care urmează în acest capitol va prezenta atât situațiile specifice care au condus și contribuit la apariția acestui spectacol, cât și mecanismele regizoarele folosite în construcția materialului teatral rezultat.

Compania Teatrală 777¹ ia naștere în vara anului 1997. Suntem în perioada în care al doilea val al teatrului independent postdecembrist traversează scena românească². Din articolul publicat de Gabriela Măgirescu în *Curentul* aflăm care sunt companiile „particulare” recent înființate: „Compania Teatrală 777, condusă de Theodor Cristian Popescu, Teatrul Independent «Insomnia» creat la Timișoara de artista plastică (dar și marionetista) Felicia Negomireanu, UNIART-ul de la Iași sau «Contemporania» de la

¹ Pentru mai multe detalii referitoare la Compania Teatrală 777 vezi capitolul *Comandă socială versus comandament artistic: Compania teatrală 777. O mărturie și câteva observații* din volumul lui Theodor-Cristian Popescu, *Surplus de oameni sau surplus de idei. Pionierii mișcării independente în teatrul românesc post 1989*, București, editura Eikon, 2012, precum și Raluca Blaga, „O insulă – Compania Teatrală 777”, în: *Vatra*, nr. 1, 2/ 2020, pp. 84-95, https://vatraoficial.files.wordpress.com/2020/05/vatra_1_2_2020-1.pdf

² Vezi, în acest sens, clasificarea propusă în: Theodor-Cristian Popescu, *Surplus de oameni sau surplus de idei. Pionierii mișcării independente în teatrul românesc post 1989*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2012.

București⁴¹. Directorul artistic al Companiei Teatrale 777 era, la acea dată, un tânăr regizor apreciat și premiat. Spectacolele sale, realizate în teatrele din Târgu Mureș, Cluj-Napoca, Craiova, București se bucurau de atenția criticii de specialitate. Cu toate acestea, Theodor-Cristian Popescu simțea că sistemul în care lucrează este unul rigid, un spațiu în care libertatea creativă se poate ușor sufoca. Drept urmare, caută să genereze apariția unui teritoriu artistic distinct: „nu o structură care să revoluționeze estetica teatrală, să caute un stil nemaivăzut sau să meargă pe un anume tip de teatru, ci, efectiv, o structură în care repetițiile să redevină un spațiu normal de libertate, unde oamenii să se respecte din nou unii pe alții, și de creativitate – lucru ce presupune anumite condiții, care în sistemul de stat s-au cam pierdut. Și atunci ne-am apucat, în luna iulie, să punem pe picioare această companie⁴².”

Primele date despre companie și primul ei spectacol apar în mediile de informare încă de la mijlocul lunii august 1997. O privire asupra consistentului dosar de presă al spectacolului remarcă firele unei strategii de promovare atent construite, în special „abordarea cu prioritate a redactorilor din alte compartimente decât cel cultural, de la social la monden, accentuând gradul de noutate al proiectului și întreținând această campanie pe tot parcursul repetițiilor⁴³”. Până la întâlnirea cu spectacolul, provocatoarea campanie de presă construiește un tip special de așteptare în

¹ Gabriela Măgirescu, „Companiile particulare de teatru – o alternativă la sistemul existent”, în: *Curentul*, 22 ianuarie 1998.

² Ioana Florea, „Theodor Cristian Popescu: «Am simțit nevoia unei aventuri existențiale»”, în: *Teatrul azi*, nr. 12, decembrie 1997, p. 9.

³ Theodor-Cristian Popescu, *Surplus de oameni sau surplus de idei*, p. 107.

jurul evenimentului. Pe lângă știri de tip cancan (Adrian Pinteza renunță la vacanță pentru a lucra cu o companie independentă), apar și informații legate de pregătirea și documentarea spectacolului (actorii din distribuție au petrecut o lună la Asociația Surdo-Mușilor din România pentru a-și însuși limbajul mimico-gestual). În vederea explorării dimensiunii sociale, a raportului dintre spectacol și public, se deschide accesul în interiorul laboratorului de creație. Sunt invitați ziariști să ia parte la procesul de lucru, acțiune „culminând cu transmisia *live* a unei repetiții [...] pe TVR2, lucru unic în România acelor ani”¹, repetiție generală desfășurată în fața unui public format din persoane cu deficiențe de auz, la toate acestea adăugându-se și „un dialog cu ascultătorii unui post de radio FM într-o emisiune de noapte de aproape patru ore”². Presa se dovedește a fi un aliat important.

Un alt partener esențial al proiectului devine și teatrul-gază. Compania Teatrală 777, inițiativă teatrală fără sediu propriu, fără o trupă de actori angajată permanent, ci reunită doar în vederea realizării unui proiect singular, avea nevoie de un spațiu în care să-și desfășoare repetițiile și de o scenă pe care să-și prezinte spectacolul. Pentru *Copiii unui Dumnezeu mai mic* este ales Teatrul Odeon. Aici, evenimentele care au condus cu ani în urmă la demiterea directorului³ sunt deja istorie, iar Alexandru Dabija se află, din nou, la conducerea instituției. În plus, remarcă Alina

¹ *Ibidem*, p. 106.

² *Ibidem*, pp. 106-107.

³ Vezi Anca Măniuțiu, *Încercare de panoramare a fenomenului independent din România 1990-2005. Puterea și teatrul în anul de grație 1994 sau Cazul Odeon*, în: Liviu Malița, *Viața teatrală în și după comunism*, Cluj-Napoca, Editura Efes, 2006, pp. 399-404.

Erimia, teatrul acesta este „deschis unor formule culturale dintre cele mai noi și interesante”⁴¹. O astfel de formulă aduce în prim-plan și Compania Teatrală 777 care, pentru acest proiect, colaborează cu organizația caritabilă Sounds of Progress din Glasgow, se bazează pe sprijinul Fundației Române pentru Democrație, Asociației Naționale a Surzilor din România, Consiliului Britanic, Centrului Soros pentru Artă Contemporană, Companiei Adrian Pinteș și Samuel French Ltd. pentru turneul din Scoția. Premiera, inițial programată pentru deschiderea stagiunii 1997/1998², are la bază piesa dramaturgului american Mark Medoff, *Copiii unui Dumnezeu mai mic* (în traducerea Alinei Nelega). Textul dramatic pune în lumină problematica persoanelor cu deficiențe de auz. Observând toate aceste date, devine palpabilă o parte din misiunea asumată a companiei: „identificarea unor puncte sensibile în mentalitatea colectivă și a unor teritorii neexplorate în raportul complex al individului cu societatea contemporană; promovarea creațiilor originale, în premieră națională, care răspund unei motivații ce se încadrează la punctul precedent”⁴³.

Joi, 23 octombrie 1997, la Sala Majestic a Teatrului Odeon are loc premiera spectacolului *Copiii unui Dumnezeu mai mic*. Pentru acea reprezentație, în distribuție⁴ s-au regăsit actorii Adrian

¹ Alina Erimia, „*Copiii unui Dumnezeu mai mic*», de Mark Medoff”, în: *Curierul Național*, anul VIII, nr. 1983, 13 septembrie 1997, p. 13.

² Numeroase evenimente, între care accidentarea lui Adrian Pinteș în urma unei sesiuni de călărie, conduc către amânarea premierei până la data de 23 octombrie 1997.

³ Extras din caietul-program al spectacolului *Copiii unui Dumnezeu mai mic*, material preluat din Arhiva Companiei Teatrale 777.

⁴ Distribuției inițiale a spectacolului i s-au alăturat în timp și alți actori: Florin Piersic jr., în rolul lui James Leeds (programul lui Adrian Pinteș era unul aglomerat și,

Pintea, Cristina Toma, Adrian Titieni, Lelia Ciobotariu, Radu Gabriel, Maria Tudosie și Ana Calciu. Încă din weekendul următor premierei, încep să apară în presa vremii reacții laudative la adresa propunerii regizorale. „Se pare că spectacolul «Copiii unui Dumnezeu mai mic» va rămâne triumful absolut al acestei stagiuni”¹, afirma Gabriela Hurezean. Pentru Victor Scoradeț, spectacolul se număra „printre cele mai bune producții ale noii stagiuni”², el considerând că „Theodor Cristian Popescu (directorul companiei) e unul dintre puținii regizori români care înțeleg și știu să monteze dramaturgie contemporană”³. Ionela Liță aprecia, de asemenea, că spectacolul „«Copiii unui Dumnezeu mai mic» este unul dintre cele mai bune spectacole apărute în ultima vreme”⁴.

Reacțiile critice apreciative vor continua să vină în lunile care urmează. Prezența spectacolului în cadrul mai multor festivaluri din țară contribuie la popularizarea Companiei și a acestui proiect inedit pentru acea dată. În stagiunea 1997/1998 spectacolul va participa la AltFEST Iași, la Festivalul de Dramaturgie Contemporană

în plus, actorul nu putea participa la turneul din Scoția – Glasgow și Dundee); Adrian Titieni și Claudiu Trandafir împărțeau rolul Orin Dennis, în același rol va juca și Lucian Pavel în varianta de spectacol în limba engleză. Distribuției i se alătură și Radu Bânzaru în rolul tânărului Orin Dennis, precum și Tania Popa în rolul Sarah Norman (cea din urmă, pentru reprezentațiile din Dundee).

¹ Gabriela Hurezean, „Un triumf de zile mari: «Copiii unui Dumnezeu mai mic»”, în: *Național*, 25-26 octombrie 1997, p. 2.

² Victor Scoradeț, „Noutăți repertoriale (V)”, în: *Contemporanul*, anul VII, nr. 52, 25 decembrie 1997, p. 12.

³ Victor Scoradeț, „Dragostea învinge?”, în: *Libertatea*, anul IX, nr. 2226, 3 noiembrie 1997, p. 17.

⁴ Ionela Liță, „Geometria (ne)euclidiană a vieții”, în: *Adevărul literar și artistic*, anul VI, nr. 393, 9 noiembrie 1997, p. 7.



© Foto: Mihai Musceleanu

Cristina Toma (*Sarah Norman*), prima din stânga, alături de Claudiu Trandafir (*Orin Dennis*), centru, alături de Florin Piersic jr. (*James Leeds*), primul din dreapta, în *Copiii unui Dumnezeu mai mic* de Mark Medoff, în regia lui Theodor-Cristian Popescu. Compania Teatrală 777.
Arhiva Companiei Teatrale 777.

Braşov, Festivalul de la Piatra Neamţ, la Festivalul de Teatru Atelier de la Sfântu-Gheorghe și la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu. Premiile se adună în dreptul spectacolului. Aprecierile vin, fie din partea presei care menționa simbolic succesele teatrale ale anului (*Ziarul Național* îi nominalizează pe Cristina Toma și Adrian Pinteș la categoria Cea mai bună actriță/ Cel mai bun actor, considerând și spectacolul a fi unul dintre cele mai bune ale stagiunii), fie din partea breslei (Premiile Criticii 1997, secția română a AICT – Premiul pentru cel mai bun proiect cultural al anului; Cristinei Toma i se acordă Premiul special al juriului pentru rolul Sarah Norman din spectacolul *Copiii unui*

Dumnezeu mai mic în cadrul Festivalului de Teatru Atelier de la Sfântu-Gheorghe). Odată cu turneul desfășurat în Scoția (realizat împreună cu partenerii de la Sounds of Progress), scenele teatrale din Glasgow și Dundee se întâlnesc și ele cu spectacolul regizat de Theodor-Cristian Popescu, iar impactul acestui produs cultural devine astfel și unul internațional. Edificatoare în acest sens ar fi reacții precum cele semnate de Joyce McMillan („Nicio laudă nu se dovedește a fi prea elogioasă atunci când vine vorba despre acest spectacol produs de compania lui Popescu, o echipă de tineri actori români care atacă această piesă nord-americană cu pasiune și înțelegere, care însuflețesc spectacolul de la început până la final¹) sau Keith Bruce („Poate că cel mai bun compliment care poate fi adresat acestei producții comune [...] este că niciodată nu îți atrage atenția asupra numeroaselor niveluri la care operează²).

Care au fost firele artistice, specific regizorale, care au condus la succesul acestui proiect teatral? În vederea compunerii propriului câmp teatral pentru spectacolul *Copiii unui Dumnezeu mai mic*, Theodor-Cristian Popescu se folosește de principiile regiei active (așa cum au fost ele definite de regizorul Valeriu Moisescu). Totodată, conceptul ordonat scenic pentru acest spectacol este situat în sfera de acțiune a teatrului popular. Din matricea de elemente specifice teatrului popular regizorul împrumută mecanisme pentru a reda dinamic țesătura textului lui Mark Medoff.

¹ Joyce McMillan, „Children of a Lesser God“, în: *The Scotsman*, 10 septembrie 1998, p. 16.

² Keith Bruce, „Children of a Lesser God“, în: *The Herald*, 16 septembrie 1998, p. 22.

În volumul *Surplus de oameni sau surplus de idei*, Theodor-Cristian Popescu afirmă deschis că prin acest spectacol a încercat „o reinvestigare a noțiunii de «teatru popular»¹. Alegerea piesei lui Mark Medoff, cu un succes de public evident, reprezintă un prim argument în acest sens (nu numai că piesa a fost ecranizată și producția obține un Premiu Oscar în 1986 – la care se adaugă alte patru nominalizări din partea Academiei Americane de Film, ci regizoarei i se acordă și Ursul de Argint la Festivalul de Film de la Berlin din 1987). În plus, subiectul textului dramatic (povestea de iubire dintre două personaje provenind din lumi atât de diferite – un medic logoped, James Leeds, și tânăra surdo-mută Sarah Norman), precum și tipologiile cu ajutorul cărora această poveste este compusă la nivel dramaturgic (mama fetei depășită de situația în care se află aceasta, directorul neînțelegător, tinerii cu deficiențe de vorbire a căror comunitate și lume sudată este scurtcircuitată odată cu această poveste de iubire) contribuie la acea claritate și simplitate a istorisirii atât de specifice teatrului popular. La toate acestea se adaugă cooptarea în distribuția spectacolului a unuia dintre actorii-vedetă ai acelor ani, Adrian Pinteș (dosarul de presă și numeroasele prezențe media referitoare la colaborarea dintre Adrian Pinteș și companie, urmărirea activității sale în mod curent sunt evidente; în plus, așa cum afirma și directorul Mircea Cornișteanu, organizatorul Festivalului de Dramaturgie Contemporană Brașov – „lumea vine să vadă vedetele²), precum și a altor figuri cunoscute

¹ Theodor-Cristian Popescu, *Surplus de oameni sau surplus de idei*, p. 109.

² Cristina Modreanu, „Directorul Mircea Cornișteanu se așteaptă la uși sparte din cauza afluenței publicului”, în: *Adevărul*, nr. 2345, 5 decembrie 1997, p. 8.

publicului bucureștean (Radu Gabriel, Adrian Titieni), alături de o generație mai tânără de actori (Cristina Toma care, după premieră, devine revelația spectacolului, Claudiu Trandafir, Lelia Ciobotariu, Maria Tudosie, Ana Calciu). Prin integrarea în țesătura sa a limbajului mimico-gestual, spectacolul se deschide unui public numeros, exploatându-se astfel un alt sens al noțiunii de teatru popular, și anume stratul accesibilității produsului pentru o categorie cât mai mare de spectatori.

Acestea ar fi doar câteva dintre componentele esențiale pentru a putea pleca la drum în direcția presupusă de teatrul popular. Într-un prim stadiu al repetițiilor, regizorul Theodor-Cristian Popescu conduce lucrul cu actorii într-un tip de articulare teatrală care ne amintește de cea a actorilor lui Stanislavski din timpul repetițiilor pentru spectacolul *Azilul de noapte*. Călătoria echipei de la Teatrul de Artă din Moscova în zonele marginale ale orașului pentru a plonja în mediul din piesa lui Gorki poate fi asociată călătoriei documentare în vederea realizării spectacolului *Copiii unui Dumnezeu mai mic*. Concludente în acest sens sunt informațiile care privesc timpul petrecut de actorii însușindu-și limbajul mimico-gestual (două luni) sau timpul alocat de către actorii care interpretează surzi parțiali, împreună cu un medic specialist, în vederea „defectării» vorbirii”¹. Într-un al doilea stadiu al repetițiilor, regizorul ordonează acest strat naturalist într-un câmp estetic, pășind astfel pe drumul construcției unei realități scenice

¹ Ioana Florea, „Theodor Cristian Popescu: «Am simțit nevoia unei aventuri existențiale»”, p. 10.

diferite de cea cotidiană și, implicit, depășind sfera de acțiune a naturalismului. Aici intră în joc principiile regiei active.

Pentru Valeriu Moiescu (de altfel, profesorul lui Theodor-Cristian Popescu), regia activă devine o direcție constantă a propriei viziuni despre teatru. Teoretizată în mai multe articole apărute în revista *Teatrul*, regia activă are în centrul ei misiunea regizorului de a media între gândirea autorului și public, mediere care se manifestă în spațiul plin de teatralitate al artei spectacolului. Prin mecanisme specifice artei sale, regizorul are și rolul de a potența „dinamica ideilor, mărinind accesul publicului spre esențele nediluate de gândire ale autorului”¹. Drept urmare, logica interpretării textului dramatic este așezată la masa conceptuală a spectacolului, iar traducerea acesteia în imagine scenică devine mijlocul de funcționare și manifestare a principiului activ regizoral: „O idee (oricât de importantă) care rămîne pe scenă doar la stadiul replicii rostite (oricât de bine) are mult mai puțină înrîurire asupra spectatorului decît imaginea scenică în care aceeași idee a fost materializată, vizualizată, tradusă scenică”². Un astfel de proces mobil definește concomitent și teatralitatea „ca expresie a atitudinii active față de un text”³, astfel încât, folosindu-ne de principiile regiei active, avem de-a face cu „descoperirea unui sistem de semne propriu fiecărui spectacol”⁴.

¹ Valeriu Moiescu, „Dinamizarea ideii prin regia activă”, în: *Teatrul*, anul XII, nr. 12, decembrie 1967, p. 44.

² Valeriu Moiescu, „...Dar eu am văzut idei”, în: *Teatrul*, anul VIII, nr. 10, octombrie 1963, p. 63.

³ *Ibidem*, p. 68.

⁴ Valeriu Moiescu, „Dinamizarea ideii prin regia activă”, p. 44.



© Foto: Mihai Musceleanu

Adrian Pinteă (*James Leeds*), primul din stânga, alături de Radu Gabriel (*Domnul Franklin*), dreapta, în *Copiii unui Dumnezeu mai mic* de Mark Medoff, în regia lui Theodor-Cristian Popescu. Compania Teatrală 777. Arhiva Companiei Teatrale 777.

Teatralitatea spectacolului *Copiii unui Dumnezeu mai mic*, adică tocmai acele semne proprii spectacolului, de care vorbea Valeriu Moiescu, se află în zona de intersecție dintre principiul regiei active mai sus amintit și conceptul de teatru popular (care, în viziunea lui Peter Brook, operează cu elemente ca ritmul, opozițiile evidente dintre stări și acțiuni, precum și cu tipologiile). Asumându-și ca misiune activarea în mentalul colectiv a unor subiecte care aduc în prim-plan raportul special dintre individ și

societatea din care acesta este parte și fiind atent, în special, la realitatea mediului în care va opera activarea, regizorul explorează acest „imens filon de expresivitate facială și corporală”¹ al celor care nu se pot folosi de cuvinte și care trăiesc în lumea lipsită de sunete. Pe de-o parte, această expresivitate este folosită atunci când se traduce scenic relația dintre Sarah Norman și James Leeds: „limbajul semnelor capătă conotații artistice (coregrafice, uneori)”²; „aproape fiecare replică «se spune» de două ori: o dată prin semne și apoi, tradusă, prin vorbe”³. Pe de altă parte, această plasticitate a limbajului mimico-gestual are menirea de a simplifica relația dintre un spectacol nou, actual și publicul primului deceniu postdecembrist, un auditoriu atât de obișnuit în timpul comunismului cu decodificarea semnelor scenice („în România avem de-a face cu un public care, timp de o jumătate de secol, a dezvoltat o sensibilitate față de coduri secrete. Publicului îi place să descopere sensuri ascunse și nu se mulțumește doar cu a i se spune o poveste”⁴).

Această estetizare a expresivității limbajului mimico-gestual acționează în contrapunct cu simplificarea majorității mijloacelor teatrale, nu doar a poveștii prezentate scenic, ci inclusiv în ceea ce privește mediul scenic ghidat scenografic de Liliana

¹ Florica Ichim, „Compania 777. O provocare pentru sine și pentru noi”, în: *România liberă*, nr. 2274, 17 septembrie 1997, p. 22.

² Paloma Pașca, „«Copiii unui Dumnezeu mai mic» și o dragoste mare”, în: *Curierul Național*, 4 noiembrie 1997, p. 9.

³ Magdalena Boiangiu, „Vorbind pe mușește: «Copiii unui Dumnezeu mai mic» de Mark Medoff, Compania Teatrală 777, Sounds of Progress și Teatrul Odeon”, în: *Teatrul azi*, nr. 12, decembrie 1997, p. 25.

⁴ Steve Cramer, „Disability Politics. Children of a Lesser God”, în: *The List*, 10-24 septembrie 1998.

Cenean și Ștefan Caragiu. Sala Majestic a Teatrului Odeon și intimitatea ei sunt lăsate să respire la intersecția cu imaginația, și ea activă, a spectatorului: doar câteva elemente de decor (o masă, câteva scaune – însă dintre cele mai expresive, precum scaunele Thonet – un pat, câteva elemente de recuzită a căror prezență în spațiul scenic, altminteri gol, acționează într-un tip de tensiune ritmică), al căror naturalism intră în coliziune cu artificialul afectat al pereților colorați în linii și nuanțe nonfigurative. Anca Rotescu observă că „întreaga întâmplare transpusă scenic, inclusiv ambientul rezonant creat de Liliana Cenean și Ștefan Caragiu au darul de a implica spectatorul, de a-l determina la o viziune lucidă, fără spaime, idei preconceptuate și atitudini fabricate asupra Celuilalt și a Aceluiași¹”.

Se mai revarsă în aerul scenic și alte două vibrații deosebit de importante. În primul rând, seriozității subiectului, regizorul îi adaugă și momente în care activează mecanisme specifice detensionării. Pornind parcă de la unul dintre principiile constante ale teatrului în viziunea lui Valeriu Moiescu („mi-am dat seama că seriozitatea, gravitatea, solemnitatea distrug farmecul poeziei simple și elementare, lipsind actul artistic de un adevăr necontrafăcut²”), regizorul spectacolului *Copiii unui Dumnezeu mai mic* invită, acolo unde este cazul, umorul la masa conceptuală a propriului său demers teatral. În al doilea rând, muzica special compusă de Gordon Dougall organizează întreg

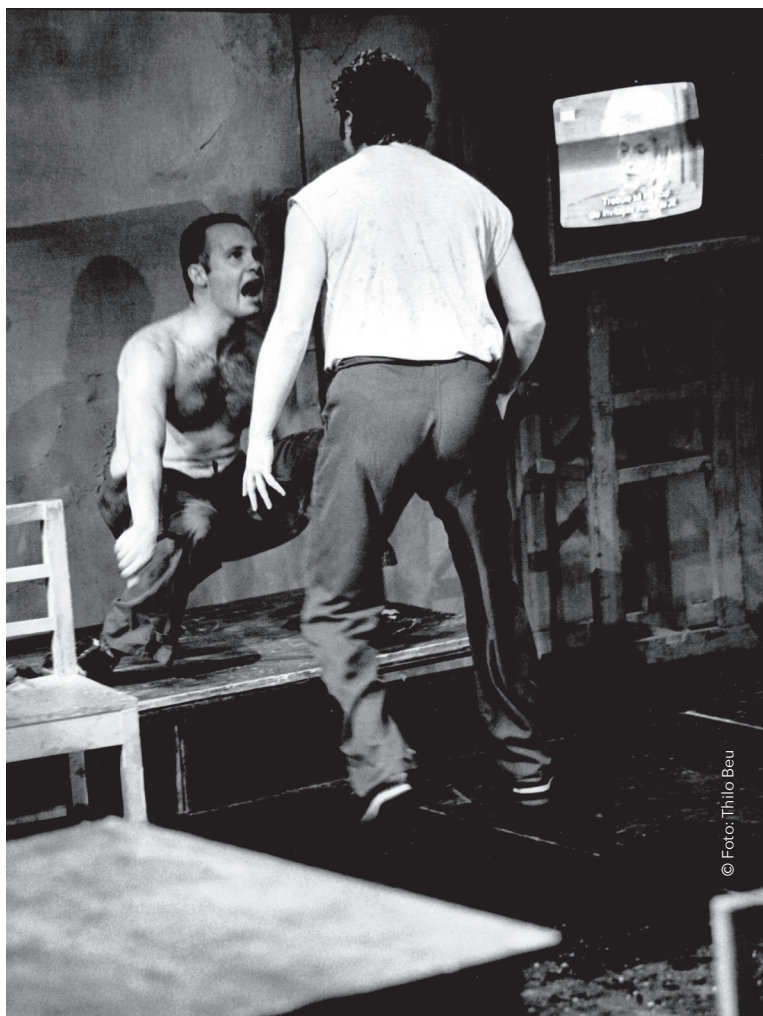
¹ Anca Rotescu, „Comanda socială versus comandament artistic”, în: *Dreptatea culturală*, 13-19 mai 1998.

² Valeriu Moiescu, „Dinamizarea ideii prin regia activă”, p. 44.

traseul scenic astfel încât, împreună cu coregrafia lui Florin Fieroiu și prezența activă a actriței Cristina Toma, să releve perspectiva din care este redată povestea: întreaga teatralitate a fost astfel construită încât să ai senzația că povestea scenică este prezentată din perspectiva protagonistei, Sarah Norman; exponențiale în acest sens sunt, mai ales, momentele de debut și final ale spectacolului. Drept urmare, *Copiii unui Dumnezeu mai mic* invita la o scufundare în lumea celor pentru care limbajul își clarifică semnificația prin intermediul plasticității corporale și nu prin intermediul sonorității discursive.

„Spectacolul lui Cristian Theodor Popescu [*sic!*] nu își propune să militeze pentru o soartă mai bună a surdo-mușilor. Este în primul rând un spectacol de teatru, asta e clar!⁴¹. Se poate ca acesta să fi fost unul dintre motivele pentru care *Copiii unui Dumnezeu mai mic* s-a bucurat de atenția publicului și a criticii. Reușita a fost însă una deosebit de importantă pentru rarefiata scenă teatrală independentă a acelor ani. Totodată, privit de la distanța celor douăzeci și opt de ani scurși de la premiera sa, spectacolul analizat aici dă seama și despre un alt fapt. El face și mai vizibile azi principiile ordonatoare pe care s-a așezat încă de la început demersul teatral ce poartă semnătura lui Theodor-Cristian Popescu – *regia activă* și căutarea teatralității specifice fiecărui text dramatic pus în scenă.

⁴¹ Remus Andrei Ion, „Un spectacol prin semne“, în: *Flacăra*, nr. 2, 1998, p. 32.



© Foto: Thilo Beu

Sorin Leoveanu (*Jupânul*), primul din stânga, alături de Dan Rădulescu (*Nepotul*), în *Eu când vreau să fluier, fluier...* de Andreea Vălean, în regia lui Theodor-Cristian Popescu, Teatrul Național Târgu Mureș, Compania Liviu Rebreanu. Fotografie din Arhiva Teatrului Național Târgu Mureș.

Adecvarea la context:

Eu când vreau să fluier, fluier...

Ceea ce frapează în cazul programului Dramafest și al unuia dintre spectacolele pe care le-a generat încă de la prima sa ediție (*Eu când vreau să fluier, fluier...*, regia Theodor-Cristian Popescu) este gradul de reușită al întregului demers, în pofida mediului teatral românesc al perioadei (chinuit, uneori neospitalier, pe alocuri chiar ostil). În „decada «spărgătorilor de gheață»”¹, adică în primul deceniu postcomunist, apare la Târgu Mureș, datorită încăpățânării vizionare a autoarei Alina Nelega, un program menit a încuraja practicile scenice care mizează pe dialogul și colaborarea dintre dramaturg și regizor. Născut de unul dintre cele mai conservatoare medii artistice (teatrul), programul nu doar că își

¹ Corina Șuteu, „Practici creative și politici culturale (II)”, în: *Revista* 22, 20 august 2019, <https://revista22.ro/cultura/practici-creative-si-politici-culturale-ii>, accesat la 16 august 2023.

respectă cu obstinație activitățile propuse (un lucru, oricum, salutar pentru acea perioadă), ci reușește să genereze și ecouri care-l transformă, accidental, dintr-un program teatral într-o adevărată politică teatrală. Ba chiar, prin deschiderile pe care le-a generat ulterior, lasă impresia că i-ar fi stat alături o întreagă strategie publică desfășurată la nivel național.

O astfel de perspectivă senină precum cea prezentată mai sus nu se naște însă decât dacă privești, așa cum mi se întâmplă mie acum, având privilegiul distanței temporale. Doar atunci când se sting ecourile emoționale pe care le presupune orice trăire, doar atunci când impactul interacțiunilor umane se estompează, ai șansa extraordinară de a observa, cu un anume grad de claritate și atât cât se lasă ele dezvăluite, gesturile trecutului. Doar sub trecerea timpului, fiecare zbatere, fiecare activitate parte a unui proiect, fiecare chin fără de înțeles al unui moment se înlănțuie, dospește și își arată adevărata valoare și importanță. Este tocmai ceea ce își propun să înregistreze paginile acestui capitol: să dea seamă despre întâlnirea fructuoasă produsă între regizorul Theodor-Cristian Popescu, piesa Andreei Vălean *Eu când vreau să fluier, fluier...* și un grup de studenți-actori ai Universității de Artă Teatrală din Târgu Mureș, neuitând însă să sublinieze faptul că toate acestea au existat pentru că cineva, la un moment dat, a generat un context favorabil, și anume proiectul Dramafest.

Anul de referință este 1997. În urma căderii regimului comunist, teatrul din partea de lume în care ne aflăm (Europa de Est) și, implicit, teatrul din România, se află într-o perioadă de supraviețuire și de căutare a unei direcții. De foarte puține ori însă, în comparație cu, spre exemplu, teatrul polonez al perioadei, scena

românească își adresează întrebări referitoare la propria sa identitate și propriile sale scopuri. Scrutând peisajul scenic autohton, o parte a lumii teatrale românești înregistrează următoarea stare de fapt: dramaturgia nouă există, apar texte scrise de autori ai prezentului, UNITER a inițiat deja competiția Piesa Anului, în plus, Concursul de Dramaturgie „Camil Petrescu“ al Ministerului Culturii premiază piese de teatru; cu toate acestea, pe scenele noastre, arareori literatura dramatică încununată cu laurii acestor competiții ajunge să fie transformată în spectacol. În plus, pare că spațiului nostru teatral îi lipsește și colaborarea dintre regizorii și dramaturgii momentului. Fiind identificată o nevoie, Fundația Dramafest (o instituție locală) reușește să strângă în jurul ei mai mulți parteneri (naționali și internaționali) și propune construirea unui cadru favorabil pentru ca acest peisaj teatral să fie schimbat: dezvoltarea primului „program național coerent de sprijinire a dramaturgiei noi românești“¹. Autoarea Alina Nelega, inițiatoarea programului, afirma: „am încercat să facem un proiect cât se poate de flexibil și să încurajăm dramaturgii să se întâlnească cu regizorii, să meargă la teatru, să trăiască în teatru, să participe la producție. [...] Acesta era obiectivul proiectului de la început: crearea unui climat pentru dramaturgia nouă, crearea unei culturi teatrale care să includă dramaturgia nouă“².

Se poate afirma că durata de viață a programului, în raport cu politicile culturale similare, a fost una scurtă: 1997-2000. El și-a

¹ *** „Despre Dramafest“, în: caietul-program al Dramafest – Festivalul Internațional al Dramaturgiei Noi, material din arhiva personală a autoarei, p. 5.

² *** „Dramaturgia nouă – provocări și șanse“, în: *ultimaT*, nr. 1/1999, p. 72.

pierdut din energie și s-a încheiat, așa cum observ că sfârșesc în spațiul autohton, adeseori, asemenea planuri constructive: din cauza „proastei administrări a relațiilor interumane”¹. O astfel de stare de fapt, parcă mereu aflată în gardă, își face apariția atunci când se întâlnesc forțe creative neînregimentate în instituții de stat sau având dorințe reformatoare cu unele existente în instituția de stat, în timp ce acestea din urmă nu-și doresc nimic altceva decât conservarea propriului *statu-quo*. Cu toate acestea, Dramafest a lăsat în urma sa, *clar cuantificabil*, vizibil încă de la momentul încheierii sale, un pachet consistent de fapte: sesiuni de dezbateri, colocvii și seminare (fie naționale, fie internaționale) ale căror transcrieri se găsesc în revistele *Vatra* (și în suplimentul său, *Postscenium*) și *ultimaT*, două ediții ale Festivalului Internațional al Dramaturgiei Noi desfășurate la Târgu Mureș (1998, 1999), un volum (cu o versiune și în limba engleză) care adună între copertele sale patru texte aparținând dramaturgilor implicați în program, o revistă de alternativă în cultura teatrală – *ultimaT*, ateliere de dramaturgie conduse de experți ai Royal Court Theatre London, puneri în scenă (în diverse teatre din România) ale textelor autorilor care au fost deschiși acestei propuneri alternative, o participare la Bienala de la Bonn cu unul dintre spectacolele rezultate în urma acestui program.

Dincolo de ceea ce poate fi cuprins și măsurat statistic sau determinat cantitativ, consider mult mai importante a fi semnele concrete de durată născute din existența Dramafest: programul

¹ Eugenia Anca Rotescu, *Desprinderea de pluton. Underground Ariel 1999-2009*, Tîrgu Mureș, editura Universității de Artă Teatrală, 2009, p. 15.

„underground“ al Teatrului Ariel din Târgu Mureș, masteratul de Scriere dramatică din cadrul Universității de Arte din Târgu Mureș, coordonat de autoarea Alina Nelega, și, mai ales, proiectul dramAcum (cu întreaga mișcare teatrală pe care a generat-o) apărut în cadrul Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale“ București. După cum sublinia Alina Nelega într-un interviu realizat de Cătălin Neghină la zece ani de la închiderea programului, „când Dramafest își îndeplinise deja rolul [...] era momentul unui pas înainte“¹.

Toate proiectele menționate anterior și care au descins, direct sau indirect, din Dramafest, traduc faptul că acest program cultural a reușit să-și autogenereze și o dimensiune specifică politicilor de o reală valoare culturală. Iar pasul înainte pe care-l menționa inițiatorul acestuia a fost făcut nu doar prin semnele concrete care i-au urmat Dramafestului, ci și prin numeroasele efecte și locuri în care fiecare dintre aceste ecouri ale programului a reverberat și despre care nici măcar nu avem indicii sau cunoștință și care, oricum, nu pot fi cuantificate precis. Știm foarte bine că oricărui context de o certă valoare culturală îi sunt automat atașate numeroase impulsuri și perspective atât profesionale, cât și personale (fie ale specialiștilor din domeniu implicați direct sau indirect, fie ale publicului care ia contact cu evenimentele programului) ale căror urmări nu pot fi identificate punctual întrucât rețeaua de îmbolduri pe care o generează este de o complexitate și diversitate extremă.

¹ Cătălin Neghină, „Alina Nelega: «... orice poate fi montat pe scenă. Dar trebuie să-i descoperi poezia»“, în: *Euphorion*, anul XXI, nr. 7-8, iulie-august 2010, p. 13.

În ceea ce privește Dramafestul, țin să mai subliniez un ultim fapt: socotesc că reușita programului s-a datorat, în primul rând, însă capacității inițiatorilor de a-și concentra și canaliza eforturile într-o unică direcție. În primul deceniu de după căderea regimului comunist, în drumul său de căutare a unui scop și a unei identități, instituția teatrală (în marea ei majoritate, de stat) existentă în acel moment pe piață considera că oferta sa spectaculară trebuia să fie una standardizată, care să se adreseze fiecărei categorii posibile de public. De altminteri, acesta este unul dintre clișeele pe care le identifică Dobrochna Ratajczakowa ca fiind specifice și mediului teatral polonez din imediata apropiere a momentului 1989¹: dorința ca oferta teatrală să includă *de toate pentru toți*. În ceea ce privește mediul teatral autohton, trebuie luată în considerare și următoarea stare de fapt: așa cum afirma și Zeno Fodor (la acea vreme, directorul Teatrului Național din Târgu Mureș), „în momentul de față, în România, se face teatru la întâmplare“².

Apreciez că Fundația Dramafest a evitat tocmai capcanele ilustrate în rândurile de mai sus. Asemenea instituției pe care și-o ia drept model de bună practică (Royal Court Theatre London) și pe care o „aduce“ la Târgu Mureș prin reprezentantele sale parte a programului, Dramafestul nu risipește energia și curajul personalităților implicate în program decât înspre împlinirea și susținerea obiectivelor cu care a plecat la drum. Pragmatic: nu-și

¹ Vezi în acest sens Dobrochna Ratajczakowa, Paul Allain Translator and Editor & Grzegorz Ziółkowski Translator and Editor, „In Transition: 1989-2004“, în: *Contemporary Theatre Review*, vol. 15(1), 2005, pp. 17-27.

² *** „Textul românesc de teatru – un gen în dispariție sau un mutant?“, în: *Vatra*, anul XXVII, nr. 10, octombrie 1997, p. 65.

propune altceva decât crearea unui cadru favorabil pentru susținerea dramaturgiei noi românești și a colaborării dintre dramaturg și regizor. Astfel, Dramafestul ocolește și una dintre obsesiile perioadei: apariția unui discurs estetic încă de la primele cărămizi așezate la baza construcției unui context. Intuiția Alinei Nelega s-a dovedit, și în acest caz, a fi fost justă: „noi nu avem încă un discurs estetic, noi avem un discurs practic. Cel estetic se va naște ulterior”¹. Întrucât una dintre nevoile imperioase ale spațiului teatral românesc din acea perioadă era reprezentată de generarea unui cadru practic care să încurajeze dramaturgia nouă și colaborarea dramaturg-regizor, doar înspre acea direcție au fost concentrate activitățile și eforturile celor implicați în acest program. Pasul următor (care include și apariția mult doritului discurs estetic), făcut după anii 2000, oricum a necesitat apariția altor organisme instituționale, altor personalități și a unor atitudini teatrale distincte.

Parte a activităților programului lansat de Dramafest a fost și un concurs național de selecție de texte noi de teatru. Anunțului apărut într-una din revistele vremii îi răspunde și Andreea Vălean, pe atunci studentă în anul doi la specializarea Regie teatru (Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale”). Autoarea povestește în interviul realizat de Louise Semen pentru revista *ultimaT* că, atunci când s-a așezat să scrie textul special pentru acest concurs, a fost impulsionată de premiul pe care-l oferea competiția: nu o sumă de bani sau un alt tip de apreciere, ci

¹ Magdalena Boiangiu, „Dramafest, Târgu Mureș. Desprinderea de pluton”, în: *Scena*, nr. 18, octombrie 1999, p. 16.

montarea piesei selectate. În scrierea textului ei, Andreea Vălean se folosește de experiența ca studentă la sociologie (în 1995 absolvă cursurile Facultății de Sociologie, Psihologie și Pedagogie) și de contactul pe care l-a avut cu mediul delicvenților minori închiși în colonia de la Târgu Ocna. Pornind de la câteva situații întâlnite acolo, ficționalizează, inventează scene și personaje, reușind să dea naștere unui text care va face, mai întâi, carieră în teatru și, ulterior, după atenția pe care i-o acordă acestei povești Florin Șerban, și o carieră de nivel internațional în cinematografie.

Povestea rezultată s-ar traduce astfel: Fata, o studentă la sociologie, vine la un penitenciar pentru a face un studiu despre delicvența juvenilă. Gardianul închisorii îi aduce în sala de festivități pe subiecții studiului: Jupânul, Nepotul și Ursul. La fel ca într-un film american, personajele din universul Andreei Vălean se vor găsi în situații dintre cele mai aventuroase: îi vor lua ostatici pe Gardian și pe Fată, vor cere o răscumpărare și un elicopter pentru a evada, iar, în final, toate aceste visuri de libertate vor fi intoxicate de strategia Comandantului închisorii. Alina Nelega sintetizează foarte clar atât motivele care au determinat ca piesa Andreei Vălean să fie declarată una dintre câștigătoarele ediției Dramafest 1998, cât și tipul de scriitură pe care textul îl propune, neuitând, totodată, să scoată în evidență și categoria de creatori căreia piesa i se adresează: „*Eu când vreau să fluier, fluier...* este un text remarcabil, nerevendicându-se nici din cultura absurdului, nici din delirul surrealismului, fără nici o nuanță avangardistă, un text clar, proaspăt, cu o alură mai degrabă americană, directă, vorbind despre lucruri din realitatea imediată, ca delicvența juvenilă și visul american al esticului de rînd, în replici cursive. Am spune că e o piesă realist-psihologică, scrisă pentru

actori de vîrsta autoarei, care nu mai vor, poate, să joace numai Ofelia sau Macbeth în exercițiile de la clasă¹.

În acord cu scopul programului Dramafest, din procesul de selecție a pieselor destinate a fi puse în scenă au făcut parte și regizorii care urmau să construiască spectacolele avînd la bază textele declarate câștigătoare². Opțiunea ca printre acești regizori să se afle și Theodor-Cristian Popescu nu a fost deloc surprinzătoare. Debutînd chiar pe scena teatrului târgumureșean cu un spectacol avînd la bază un text al dramaturgului britanic Martin Crimp, colaborînd, pînă la acea dată, cu teatrul local, atît la compania romînă, cît și la cea maghiară, tînărul regizor declarase în numeroase rînduri că are un adevărat program artistic-regizoral de punere în scenă a dramaturgiei noi. Într-un interviu realizat de Marius Însurățelu pentru cotidianul *Cuvîntul liber*, cu doar cinci zile înainte de premiera spectacolului *Eu cînd vreau să fluier, fluier...*, Theodor-Cristian Popescu declara: „m-am decis să montez 10 spectacole în premieră absolută, de autori contemporani. [...] De mai mulți ani începe, în teatrul românesc s-a produs o ruptură gravă

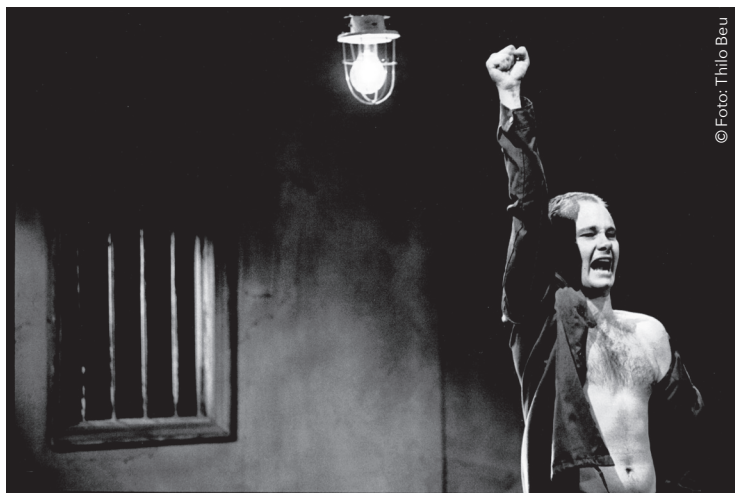
¹ Alina Nelega, „Piesa romînească, astăzi“, în: *Respiro*, ianuarie 2001, https://respiro.org/Issue6/film_nelega.htm#_ftn4, accesat la 18 august 2023.

² Pentru ediția 1998 a Dramafestului au fost alese să fie puse în scenă piesele *Eu cînd vreau să fluier, fluier...*, autoare Andreea Vălean (pe baza textului s-au născut două spectacole: primul produs de Teatrul Național Târgu Mureș, regizat de Theodor-Cristian Popescu și al doilea, avînd drept producător Teatrul Național „Vasile Alecsandri“ Iași, a fost regizat de Irina Popescu-Boieriu) și *Zapp*, autor Ștefan Caraman (spectacol produs de Teatrul Andrei Mureșanu Sfîntu Gheorghe, în regia lui Teodor Smeu Stermin). Cele trei spectacole, alături de alte producții teatrale realizate pe texte contemporane de teatre din Moscova, Budapesta, Londra, Sfîntu Gheorghe, Satu Mare au fost prezentate în cadrul evenimentului Festivalul Internațional al Dramaturgiei Noi, desfășurat la Târgu Mureș, în perioada 23-27 aprilie 1998.

între autorii de texte și colectivul artistic menit a umple de viață piesele pe scenă. Tocmai pentru că doresc reînnoarea dialogului dintre text și public, m-am hotărât să fac acest lucru. Iar piesa Andreei Vălean mi-a servit din plin țelurilor mele estetice imediate¹.

Dincolo de această opțiune a sa pentru dramaturgia de ultimă oră, socotesc că un alt factor, mult mai important, a condus la reușita spectacolului realizat de Theodor-Cristian Popescu. În cazul său, de o însemnătate deosebită s-a dovedit a fi fost adecvarea la realitatea în care și cu care urma să lucreze. În fapt, acesta este unul dintre semnele profesionalismului pe care Popescu îl duce în fiecare dintre proiectele în care se angajează. Sunt conștientă de faptul că această adecvare la realitate reprezintă unul dintre „obligațiile” necesare și care ar trebui să facă parte automat din fișa postului unui regizor, nicidecum să reprezinte o calitate excepțională. De altminteri, adecvarea la realitate este una dintre primele „lecții” de regie din cartea lui Peter Brook *Punct și de la capăt*: ghidarea întregii echipe către o direcție intuitivă, dar care se produce concomitent cu o permanentă negociere între gândul tău artistic și realitatea pe care tu, ca regizor, o ai în față. Țin însă să subliniez acest racord la realitate pe care Theodor-Cristian Popescu nu-l uită tocmai din cauza mult prea numeroaselor gesturi regizorale (parte a mediului teatral local și de aiurea) care, adeseori, nu pun preț tocmai pe abc-ul meseriei pe care artiștii

¹ Marius Însurățelu, „M-am decis să montez 10 spectacole în premieră absolută, de autori contemporani. Interviu cu dl Theodor Cristian Popescu, regizorul spectacolului cu piesa «Eu când vreau să fluier, fluier», de Andreea Vălean”, în: *Cuvântul liber*, anul X, nr. 77, 22 aprilie 1998, p. 4.



© Foto: Thilo Beu

Sorin Leoveanu (*Jupânul*) în *Eu când vreau să fluier, fluier...* de Andreea Vălean, în regia lui Theodor-Cristian Popescu, Teatrul Național Târgu Mureș, Compania Liviu Rebreanu. Fotografie din Arhiva Teatrului Național Târgu Mureș.

respectivi și-au ales-o. Pentru a ilustra importanța adecvării la realitate a regizorului, propun să acordăm atenție modului în care Theodor-Cristian Popescu a lucrat la acest spectacol.

Voi începe prin a aduce în discuție relația profesională care s-a dezvoltat între regizor și autoarea textului. Apreciind posibilitățile pe care le-ar putea oferi programul Dramafest, Theodor-Cristian Popescu lucrează, încă de la primele lecturi, împreună cu dramaturgul Andreea Vălean. În interviul acordat revistei *ultimaT*, tânăra autoare sublinia că un asemenea parteneriat creativ s-a desfășurat doar în cazul spectacolului produs de Naționalul târgumureșean, regizoarea Irina Popescu-Boeriu (cea care a semnat cel de-al doilea spectacol parte a proiectului făcut pe același text

la Teatrul Național „Vasile Alecsandri“ din Iași) preferând un alt tip de abordare:

„Irina n-a vrut. Eu i-am spus: hai să lucrăm, dar ea avea o teorie - «dom'ne, ăsta e textul, ăsta-l facem». Cu Cristi am discutat înainte, în București, mi-a spus că vrea să schimb. Și-am schimbat niște lucruri cu care eram perfect de acord. Am fost foarte bucuroasă să fac asta. Gîndește-te: era primul text, nu-mi dădeam seama cum funcționează pe scenă, eram deschisă la orice propunere. Și el a făcut niște observații foarte bune și după aceea am fost la o repetiție - prima lectură. Am vorbit și cu actorii și, în timp, îmi mai venea câte-o idee, îi mai dădeam telefon lui Cristi... Nu sunt niște modificări esențiale, sunt niște lucruri mici, dar, după ce le-am văzut, mi-a părut bine că le-am făcut”¹.

Așadar, pe de o parte, adecvarea la realitate a însemnat respectarea principiului colaborării instaurat de Dramafest. Nimic surprinzător într-un atare gest venit din partea unui regizor care mereu s-a declarat a fi un artist de gradul al doilea, adică, un interpret al piesei, care se subordonează textului dramatic, lăsându-se purtat către noi câmpuri de teatralitate pornind de la undele trasate de dramaturg. Întrucât practica teatrală de care s-a folosit în ridicarea în volum a acestui text a fost cea menționată anterior,

¹ Louise Semen, „Aș fi vrut ca spectatorului să-i fie milă...». Interviu cu Andreea Vălean“, în: *ultimaT*, nr. 1, 1999, p. 17.

regizorul Theodor-Cristian Popescu a căutat să echivaleze cu cele mai potrivite mijloace scenice impulsurile venite dinspre piesă. Și tocmai deoarece vedeta acestui proiect trebuia să fie textul Andreei Vălean, iar nu interpretarea extraordinară a acestuia, Theodor-Cristian Popescu decide să nu se abată de la structurile dramatice clasice pe care fusese ridicat întreg eșafodajul dramaturgic. Astfel se optează pentru o cheie realistă de joc (până aproape de momentul final al spectacolului), pentru un spațiu scenic naturalist și se conturează teatral personaje tipologic reliefate din punct de vedere psihologic.

Ținând cont de faptul că personajele textului dramatic, ca vârstă, sunt undeva în apropierea majoratului și, deoarece una dintre intențiile cu care s-a pornit la drum era legată de exploatarea dimensiunii realiste a piesei, regizorul preferă o distribuție formată din tineri care „să poată interpreta *credibil* personajele”¹. Drept urmare, atenția se îndreaptă către studenții Universității de Artă Teatrală din Târgu Mureș. Este cooptată în proiect clasa din anul terminal, cea coordonată de profesorii Cornel Popescu și Marinela Popescu, grupă din care sunt aleși studenții Sorin Leoveanu (Jupânul), Dan Rădulescu (Nepotul), Gabriel Dumitraș (Ursul), Delia Martin (Fata), Ada Milea (care va asigura muzica *live* a spectacolului), alături de colegul lor mai mare, absolvent deja al specializării actorie, Mirel Ovidiu Rusu (Gardianul). Astfel, *Eu când vreau să fluier, fluier...* devine unul dintre spectacolele de licență ale acestei grupe de studenți-actori.

¹ Silvia Obreja, „Spectatorii așteaptă un tip de emoție directă, vitală. Interviu cu regizorul Theodor Cristian Popescu”, în: *Jurnalul de Mureș*, nr. XLII, 13-19 aprilie 1998, p. 7.

Aici intră în joc un alt aspect privitor la atât de importanta adecvare la realitate adusă în discuție. Dincolo de proiectul care îl generase (Dramafest) și de scopul precis al acestuia (de a pune în valoare o nouă voce auctorială), spectacolul capătă și dimensiunea unui examen de arta actorului, tocmai prin opțiunea de a-i distribui pe tinerii studenți aflați în acel moment în ultimul lor an de studiu. Așadar, regizorul mai face un pas în spate (ca și cum ar fi fost vreodată vorba de impunerea unei anume viziuni regizorale apriori construcției spectacolului) și le alcătuiește scenic actorilor un mediu propice în care aceștia să-și poată pune în valoare propriile voci. În



Delia Martin (*Fata*), prima din stânga, alături de Gabriel Dumitraș (*Ursul*), primul din stânga, alături de Mirel Ovidiu Rusu (*Gardianul*) și Sorin Leoveanu (*Jupânul*), primul din dreapta, în *Eu când vreau să fluier, fluier...* de Andreea Vălean, în regia lui Theodor-Cristian Popescu, Teatrul Național Târgu Mureș, Compania Liviu Rebreanu. Fotografie din Arhiva Teatrului Național Târgu Mureș.

acest sens, nu este negată o altă dimensiune a realității. Studenții-actori au fost formați de o structură de învățământ în care, în cadrul procesului educațional, se conjugau preponderent (dacă nu exclusiv) formulele clasice de construcție a unui rol: miza concentrată pe alcătuirea unei tipologii de personaj, pe studierea în amănunțime a coordonatelor psihosociale ale acestuia și, apoi, pe redarea realistă a tuturor acestor elemente într-un mediu, la rândul lui, realist, ba chiar, dacă se poate, naturalist. Theodor-Cristian Popescu observa: „ceea ce am constatat și la Compania mea a fost faptul că ceea ce formează actorii și ceea ce îi menține vii sunt experiențele directe. Este plonjarea în mediu, care pentru ei este hrana pentru personaj. Actorii sunt mai puțin oameni care culeg informația intelectual, cât instinctual. De Niro, de exemplu, chiar exagerează cu această metodă, conduce taxiul luni de zile, boxează ca să înceapă să simtă epidermic contactul cu aceste medii”¹.

Astfel, pentru primele faze de documentare a spectacolului, se poate observa (ca o continuare a muncii desfășurate la clasă) apropierea actorilor de abordări similare cu cele solicitate de tehnica Meisner sau cu cele practicate la The Actors Studio (dacă tot a fost adus în discuție Robert De Niro): plonjarea în mediul penitenciar (fie cel de la Târgu Ocna – acolo unde actorul Sorin Leoveanu a stat închis două zile alături de delicvenții minori pentru a-și pregăti rolul Jupânului, fie cel de la penitenciarul din localitate – unde restul distribuției a intrat în contact cu mediul descris în piesa Andreei Vălean) și discuții ale întregii echipe artistice (regizor, actori, scenograf) cu psihologi, deținuți, gardieni.

¹ *Ibidem*, p. 7.

Apoi, toate aceste intenții și nutrimente documentare au fost conjugate estetic de către coordonatorul spectacolului.

Considerând că „orice demers artistic are o finalitate umană”¹, Theodor-Cristian Popescu a construit regizoral ambianța teatrală pentru o întâlnire la finalul căreia „cel puțin câțiva dintre spectatori să se gândească la viața lor după ce văd spectacolul”². Tipologiilor și amănuntelor ivite din textul dramatic, coroborate cu cele atent studiate în perioada de documentare, li se adăugă, în etapa a doua a procesului de lucru, zone de claritate, dar li se și estompează din contururi; gesturile descoperite analitic sunt prelucrate să traducă teatral subtexte și intenții astfel încât, în miezul evenimentelor scenice, lumea interioară a personajelor să se arate, pe alocuri, în tonuri descifrabile. Într-un cuvânt, actorii, prin ghidajul „regizorului-pedagog”³, reușesc să materializeze scenic una dintre intențiile autoarei: dorința de a înțelege că „și cei despre care noi credem că sunt foarte diferiți de noi sunt la fel și că, de fapt, visele noastre sunt la fel cu visele lor”⁴.

Spațiul scenic gândit de Marius Alexandru Dumitrescu a materializat teatral condițiile pentru ca această întâlnire dintre sensibilități să poată avea loc. Desfășurat în Sala Mică a Naționalului

¹ Louise Semen, „Teatrul nu se mai poate face ca și cum nimic nu se-ntâmplă afară». Interviu Cristian Theodor Popescu“, în: *ultimaT*, nr. 1, 1999, p. 12.

² *Ibidem*, p. 13.

³ Miruna Runcan, „O felie de viață pe-o felie de cer: «Eu când vreau să fluier, fluier» de Andreea Vălean, Teatrul Național, Târgu Mureș“, în: *Scena*, nr. 3, iulie 1998, p. 26.

⁴ Louise Semen, „«Aș fi vrut ca spectatorului să-i fie milă...». Interviu cu Andreea Vălean“, p. 17.

târgumureșean, spectacolul *Eu când vreau să fluier, fluier...* propune un loc scenic în care notele naturaliste se unesc cu cele ale realului de dincolo de evenimentul spectacular. Publicul a fost dispus de o parte și de alta a sălii, astfel încât rândurile de spectatori să închidă, asemenea unor pereți, spațiul de joc pe două laturi. Ceilalți doi pereți ai „încăperii“ au fost ridicați scenic în tonuri naturaliste. Spațiului de joc i-a fost alocată zona dintre locurile destinate publicului. În acest interval se puteau observa rânduri de mese și scaune mult prea ordonate. În partea dreaptă, lângă peretele naturalist, se afla un podium. Din punct de vedere scenografic, publicul era așteptat în „sala de festivități și de activități educativoculturale și sportive“¹ dintr-un penitenciar de minori.

Deasupra rândurilor de spectatori, încă din momentul în care a început accesul publicului în sală, o prezență devenită vizibilă și cu ajutorul unor reflectoare contura muzical o atmosferă de o natură aparte. Era individualitatea puternică a Adei Milea, pe care Theodor-Cristian Popescu o integrase în realitatea teatrală. Așezând la masa artistică intervențiile *live* ale Adei Milea (care se vor simți în mai multe momente din timpul spectacolului), în primul rând, s-a făcut apel la una dintre funcțiile oricărui act muzical: aducerea laolaltă a energiilor dispartate din sală, coagularea tuturor acestor forțe într-un punct comun. În al doilea rând, această prezență muzicală, pusă alături de notele naturaliste atât ale spațiului, cât și ale jocului actoricesc, avea o dublă menire: generarea unui contrapunct la întreaga atmosferă tensionată și

¹ Andreea Vălean, *Eu când vrea să fluier, fluier...*, în: *Dramaturgie nouă românească. Dramafest.98*, Târgu Mureș, Fundația Dramafest, 1998, p. 9.

crearea unui spațiu de respiro pentru spectatori, oferind, totodată, și un interval temporal pentru captarea analitică a replicilor directe, percutante din povestea autoarei Andreea Vălean. Trebuie neapărat adăugat faptul că toate acestea erau construite scenic în acord cu personalitatea puternică și vocea artistică distinctă pe care Ada Milea le propunea încă din timpul studenției: „am văzut-o pe Ada – atunci când am invitat-o și am văzut rolul ei – ca un fel de... De fapt e o luare în răspăr a tradiției baladei la noi, multe din cântecele și structura piesei se axează pe trei personaje, dintre care unul e fost cioban, ca și cei trei din *Miorița*. Ada are foarte multe cântece în care ironizează substanța fatalistă a *Mioriței* și eu am invitat-o pe ea ca pe un fel de proiecție de tip mioritic – «și la nunta mea/ A căzut o stea» – absolut ironică și-n același timp caldă, suprarrealistă și tristă, în spectacol¹.

Rezultatul, adică efortul teatral conjugat al tuturor acestor dimensiuni scenice, avea „un ritm copleșitor și o autenticitate – aproape carnală, aș zice – care nu lasă nici o șansă divagației². Întrucât acțiunea poveștii se petrece într-un spațiu pe care, așa cum ne spune Gardianul închisorii, delievenții nu-l folosesc aproape niciodată, dimensiunea escapistă (a personajelor atât în raport cu locul straniu și nefamiliar în care se află, cât și în raport cu lumea visurilor de libertate care se deschide din momentul luării de ostatici) este una dintre coordonatele pe care se pedalează scenic. „Se joacă cu forță, cu poftă, publicul participă, vizibil plin

¹ Louise Semen, „Teatrul nu se mai poate face ca și cum nimic nu se-ntâmplă afară». Interviu Cristian Theodor Popescu“, în: *ultimaT*, nr. 1, 1999, p. 13.

² Miruna Runcan, *op. cit.*, p. 26.

de ceea ce se-ntâmplă în spațiul dintre paralelele de spectatori, pe scurt: reprezentația cucerește¹.

Actorii reușesc „adevărate recitaluri actoricești”². Întrucât spectacolul a fost „în primul rând unul de actori”³, voi face apel la cuvintele lui Marius Însurățelu pentru a descrie performanțele remarcabile ale studenților aflați în ultimul an de studiu:

„Din întreg tabloul distribuției, ne-au reținut atenția, în primul rând, Dan Rădulescu, Sorin Leoveanu și Gabriel Dumitraș. Primul dintre aceștia, Dan Rădulescu, a produs întregii asistențe o impresie deosebită, mai ales prin inepuizabilul său registru artistic, prin dezvoltura cu care izbutește cele mai abrupte ruperi de ritm emoțional, ca și prin latentele energii de care dispune și care îl propulsează, fără probleme, în centrul de greutate al spectacolului. O tăcere încărcată de cuvinte ucise pe buze, o privire stăruind fugar asupra unui obiect oarecare, un gest imperceptibil al mâinii, o grimasă ascunsă luminii reflectoarelor contribuie, aproape fără să-ți dai seama, la instituirea unei relații speciale, de simpatie respectuoasă, între privitori și foarte talentatul student în ultimul an al Universității de Artă Teatrală. Cu totul alt profil temperamental am remarcat la un alt protagonist al reprezentației inaugurale a

¹ Saviana Stănescu, „Eu când vreau să fluier, fluier?“, în: *Adevărul literar și artistic*, anul VII, nr. 422, 16 iunie 1998, p. 13.

² Mioara Adina Avram, „Un început promițător“, în: *Rampa*, nr. 53 (182), 13 mai 1998.

³ Miruna Runcan, *op. cit.*, p. 26.

festivalului «Dramafest '98», Sorin Leoveanu. Exploziv, incendiar, pustiind uneori totul în jur, acesta a avut o partitură solicitantă, presărată cu drastice oscilații de temperatură sufletească și discursivă, cărora a reușit însă să le facă față cu brio. Ba chiar risipind uneori cu un dram mai multă energie decât era cazul. Un rol extrem de delicat i-a fost încredințat spre interpretare lui Gabriel Dumitraș. Frica viscerală, comportamentul sugrumat de teroarea violenței fizice, psihicul traumatizat și ușor deviaționist nu sunt simple trucuri ce se învață la clasă. Ele presupun chiuretaje afective adânci și eforturi de care nu foarte mulți slujitori ai Thaliei, chiar cu mai vastă experiență, sunt capabili¹.

Încă de la momentul ieșirii sale la public, în seara zilei de 23 aprilie 1998, atunci când a fost prezentat în chiar debutul Festivalului Internațional al Dramaturgiei Noi, Dramafest 98, *Eu când vreau să fluier, fluier...* s-a bucurat de aprecieri. Deși într-un material publicat în *Contemporanul*, Victor Scoradeț afirma că spectacolul a fost „respins cu furie de cronicarii conservatori”², articolele de presă și cronicile la care am avut acces nu traduc o atare stare de iritare extremă. E drept că numărul acestora nu este impresionant (probabil de aici respingerea cu „o tăcută furie“ a spectacolului), precum cert este și faptul că producția nu a fost

¹ Marius Însurățelu, „Debut răsunător”, în: *Cuvântul liber*, anul X, nr. 81, 28 aprilie 1998, p. 4.

² Victor Scoradeț, „O revoluție de furii?», în: *Contemporanul*, anul IX, nr. 36, 23 septembrie 1999, p. 12.

invitată în cadrul Festivalului Dramaturgiei Românești și nici nu a făcut parte, la vremea sa, din selecția Festivalului Național de Teatru. Cu toate acestea, succesul imediat al spectacolului poate fi cuantificat atât prin participări la alte festivaluri naționale și internaționale, cât și prin premiile obținute fie de actori, fie de regizorul spectacolului¹.

Dintre toate acestea însă, remarcabilă pentru un oraș de provincie din România și un teatru în care se anulau reprezentații² din cauza lipsei de spectatori a fost priza extraordinară la public

¹ Premiile și participările la festivaluri sunt numeroase. Imediat după premiera de acasă, producția participă la cea de-a V-a ediție a Festivalului Național de Teatru Studentesc desfășurată la Sibiu. Acolo obține Marele Premiu „Radu Stanca” (premiul pentru cel mai bun spectacol), iar Dan Rădulescu obține Premiul pentru cea mai bună interpretare masculină. În cadrul aceleiași competiții, Gabriel Dumitraș a fost nominalizat la categoria Cea mai bună interpretare masculină pentru rolul *Ursul*. Participând la Festivalul de Teatru Atelier, desfășurat la Sfântu Gheorghe (1-7 iunie 1998), spectacolul adună noi premii și nominalizări: Premiul pentru regie îi este acordat regizorului Theodor-Cristian Popescu, spectacolul *Eu când vreau să fluier, fluier...* este nominalizat la categoria Cel mai bun spectacol, Sorin Leoveanu este nominalizat pentru cea mai bună interpretare masculină, în timp ce Marius Alexandru Dumitrescu este nominalizat pentru cea mai bună scenografie. Anunțul Premiilor Uniter 1999 aduce vestea nominalizării actorului Dan Rădulescu la secțiunea Cel mai bun debut pentru rolul *Nepotul*. În anul următor, spectacolul este înscris în competiția pe care o propune Festivalul de Teatru Piatra Neamț (21-27 mai 1999) și obține Marele Premiu al festivalului, iar Ada Milea câștigă Premiul Special pentru Muzică. Totodată, spectacolul participă și la cea de-a treia ediție a Festivalului Studentesc de Regie desfășurat la Slobozia (15-18 octombrie 1998). La nivel internațional, spectacolul se joacă în cadrul Balkan Young Theatre Festival (Sofia, 1999) și în cadrul Bonner Biennale (Neue Stücke aus Europa, 22 iunie - 2 iulie 2000).

² Vezi în acest sens declarația regizorului Theodor-Cristian Popescu: „În scurta perioadă de când sunt aici am intenționat să văd două spectacole la Sala mică, dar amândouă s-au suspendat: «Cei ce făuresc imperii» și «Cher amour». La unul fiind doar patru bilete vândute. Am aflat de asemenea că atunci când au fost Mircea Albulescu și Ileana Stana Ionescu au fost vândute numai 120 de bilete, lucru care m-a speriat” (Silvia Obreja,

a acestui spectacol. În articolul ei, Saviana Stănescu vorbea tocmai despre această stare electrizantă pe care spectacolul reușea să o instaleze. O astfel de atmosferă deosebită a rămas și în amintirea celor care au văzut nu doar una, ci mai multe reprezentații ale acestui spectacol. De altfel, într-unul din interviurile oferite la ceva timp de la momentul premierei, regizorul Theodor-Cristian Popescu afirma, făcând apel la o formulă cât se poate de plastică, faptul că „lumea dă năvală”¹ să vadă acest spectacol. Socotesc că la această stare de fapt au contribuit atât contextul care a făcut să se nască acest spectacol (Dramafestul), cât și acordarea regizorului la realitatea echipei cu care a colaborat. Pe lângă lecțiile deja menționate și care rămân gaj din partea Dramafestului pentru cei care, în viitor, vor face teatru în România, apreciez că și astăzi i-ar fi necesară spațiului teatral românesc o atitudine precum cea pe care o aducea, în 1998, în prim-plan Theodor-Cristian Popescu:

„am vrut să propun o zonă de texte care este, oarecum, ocolită de teatrele de stat. [...] într-un teatru cu trupă fixă [...] alegerea spectacolului are puțin de-a face cu dialogul dintre spectacol și societatea contemporană. [...] Toate rezultatele bune pe care teatrul românesc continuă să le obțină în interiorul sistemului le obține printr-un efort disproporționat de mare al unor artiști încăpățânați, care vor să lucreze contra unui

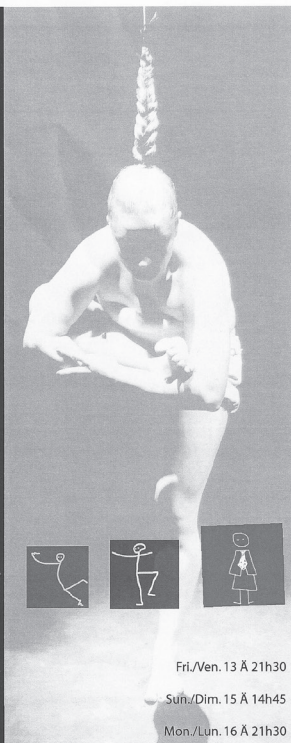
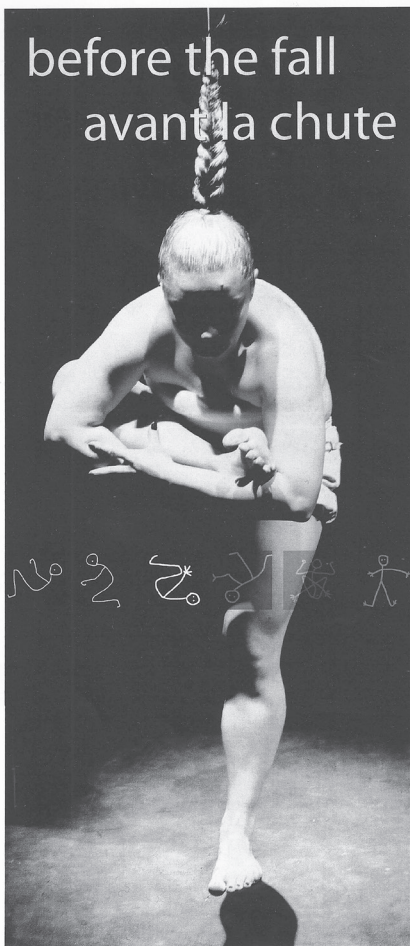
„Spectatorii așteaptă un tip de emoție directă, vitală. Interviul cu regizorul Theodor Cristian Popescu”, în: *Jurnalul de Mureș*, nr. XLII, 13-19 aprilie 1998, p. 7).

¹ Louise Semen, „Teatrul nu se mai poate face ca și cum nimic nu se-ntâmplă afară». Interviul Cristian Theodor Popescu”, p. 14.

sistem care nu că li se opune, dar nu îi ajută. [...] Singura șansă este ca cineva să înțeleagă că teatrul pierde bani, iar câștigul e undeva, în alt plan, deocamdată nu în cel material. [...] să producem un bun spiritual [...] Rezultatul nu e cuantificabil, dar nu poți să știi niciodată dacă el nu a contribuit, măcar cu o picătură, la contemporaneizarea societății românești”¹.

¹ Gabriela Măgirescu, „O alternativă la instituțiile de stat“, în: *Curentul*, anul II, nr. 200 (258), 28 august 1998, p. 19.

before the fall
avant la chute



Fri./Ven. 13 À 21h30

Sab./Dim. 15 À 14h45

Mon./Lun. 16 À 21h30

Thu./Jeu. 19 À 19h00

Fri./Ven. 20 À 15h45

Sun./Dim. 22 À 21h15

venue 8, 3997 St-Laurent



Afișul spectacolului *Before the Fall/Avant la chute* (Înainte de cădere), regia și dramaturgia Theodor-Cristian Popescu, scenografia și sound-designul Andu Dumitrescu, coregrafia Florin Fieroiu, performer Cristina Toma. Producție independentă prezentată în cadrul Le festival St-Ambroise Fringe de Montréal. Fotografie din arhiva regizorului.
© Autor afiș: Victor Dima după o imagine realizată de Andu Dumitrescu.

Perioada nord-americană

Preambul

Stările de spirit sunt contagioase. Vitalitatea împrăștie vitalitate, singurătatea împrăștie singurătate. Atitudinile sunt și ele infecțioase. Dorința de acțiune reclamă dorința de acțiune, lenea reclamă lene. Ceea ce este bun, important și dezirabil adună în jurul său, evident, ceea ce este bun, important și dezirabil. De aceea, atmosferele morale, sociale și politice au o atât de mare importanță. Într-un anume moment, dintr-un anume timp, se plimbă, de la om la om, lipindu-se când de unii, când de alții, stări de spirit, atitudini și valori similare. Așadar, nici nu e de mirare că, în lungile discuții pe care le aveau despre actori, atunci când Katia se-nfierbânta, judecându-și și condamnându-și cu superioritate colegii, Nikolai Stepanovici (personajul central al nuvelei lui A. P. Cehov *O poveste plictisitoare*) încerca să o facă pe tânără să acorde atenție și stărilor de spirit, atitudinilor și valorilor care se plimbau prin epocă.

La finalul anilor '90, în România post-decembristă, se împărțeau, de la om la om, frica, oboseala și neputința de a vedea mai departe de ziua de mâine. Revoltă, multă violență, senzația că drumul pe care trebuie să mergem înainte se-ntoarce către trecut: toate acestea și multe altele de acest fel se citesc nu doar în paginile ziarelor de-atunci, ci se și văd pe fețele poveștilor televizate sau în deciziile radicale pentru care au optat unii sau alții. Dacă în amintirile sale Stefan Zweig descrie cum spiritul epocii finalului de secol XIX îl îndemna pe vienezul de rând ca dimineața, când citea ziarul, să caute, mai întâi, repertoriul teatrului și, abia apoi, problemele militare, politice și comerciale, în România de la finalul anilor '90, unele cronici de teatru se deschideau făcând trimitere nu la o estetică sau la alta, ci la cea de-a cincea mineriadă. Nesiguranța actorilor și teama pentru ziua de mâine traduse în cabale și denunțuri împotriva directorilor reformatori, refuzul de a mai juca unele spectacole sau de a accepta normalitatea *casting*-urilor în propria instituție, amenințări la adresa casierei care vindea bilete la spectacole pe texte de Tony Kushner și repetiții pe scena Naționalului bucureștean când dincolo de ziduri ar fi putut ajunge din nou minerii dacă nu s-ar fi căzut la pace la Costești te-ar fi putut determina să simți, asemenea regizorului Theodor-Cristian Popescu, cum propria ta creativitate se sufocă la întâlnirea cu imediatul și cum oboseala traiului în primul deceniu post-decembrist din România nu te mai lasă să respiri artistic și liber.

Întrucât niciodată nu și-a dorit să facă altceva decât regie de teatru, Theodor-Cristian Popescu alege să plece în căutarea unui mediu teatral în care creativitatea reclamă creativitate. O bursă

Fulbright face ca începutul acestui nou drum peste mări și țări să fie mult mai ușor. Însă un drum e-un drum și-oricât de lină ar fi prima bucată parcursă, orice călătorie în afara propriului tău mediu se dovedește a fi nu doar formatoare, ci, mai ales, revelatoare. În special pentru cei care asistă și te observă din afară. Știm asta de la Shakespeare care, atunci când voia să ne arate adevăratul fel de a fi al personajelor sale, le trimitea, dacă nu pe insule din cele îndepărtate, măcar în afara orașului, în natură.

Opt ani a petrecut regizorul Theodor-Cristian Popescu de parte de cultura română, într-un mediu societal și civilizațional cu repere și coordonate dintre care unele chiar antagonice celor în care s-a format. În fapte, această durată temporală s-ar putea traduce astfel: un masterat în regie la Universitatea din Montana; primul spectacol de teatru românesc prezentat în cadrul programului Fringe Festival din Montréal; trei spectacole realizate pe scenele de la Théâtre Prospero; două spectacole realizate în colaborare cu Théâtre de Quat'Sous; trei piese de teatru puse în scenă sau în spectacole-lectură pentru Actors Repertory Company, Toronto; două spectacole gândite împreună cu studenții de la École nationale de théâtre du Canada; două producții ca regizor-profesor semnate pentru École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal; Compagnie Theodor-Cristian Popescu înființată la Montréal, în Canada.

Însă, dincolo de astfel de înregistrări, aflată pe margine, putând urmări din afară și de la distanță această călătorie, am descoperit în traseul nord-american al regizorului Theodor-Cristian Popescu o poveste despre curaj și efort: curajul de a duce cu tine dincolo de Ocean propriul crez cu privire la teatru și efortul

susținut pentru ca libertatea de creație să fie întotdeauna punctul zero de pornire al oricărui demers artistic pe care-l construiești. Și când toate acestea sunt amenințate de un extraordinar confort, să te-ntorci, din nou, acasă, pentru a o lua de la capăt.

Regizor extrem de pasionat de propriu-i domeniu de activitate; regizor-căutător și cercetător al fenomenului teatral; regizor deschizător de drumuri în ceea ce privește formulele de teatralitate novatoare; profesor care, în activitatea sa didactică, așază deasupra a orice altceva individualitatea și libertatea artistică a studentului; creator de spectacole care nu-și dorește să ne emoționeze scenic prosteste; un regizor aflat înaintea timpului său: în cei opt ani petrecuți în spațiul nord-american, astfel l-au văzut pe Theodor-Cristian Popescu colaboratori, critici de teatru, studenți.

Oare noi îl vedem astfel?

Un masterat în regie la Universitatea din Montana

Timp de trei ani, Theodor-Cristian Popescu a fost înmatriculat ca student al unui *Master in Fine Arts Program in Theatre Directing* la Universitatea din Montana. Deși își dorea să ajungă la Universitatea California din San Diego, până la urmă, din cauza unor tergiversări birocratice, opțiunile care i se așază în față sunt legate de universități din Iowa și Montana. Alege Missoula, Montana, și universitatea aflată în „locul de naștere al lui David Lynch”¹. În timpul studiilor pe care le-a urmat la Universitatea

¹ Theodor-Cristian Popescu, *Teatru prin cunoaștere* (teză de abilitare), Universitatea de Arte din Târgu Mureș, manuscris, p. 98.

din Montana, ca student-regizor, Theodor-Cristian Popescu a desfășurat o cercetare cu privire la influența artelor media asupra teatrului. Trebuie menționat faptul că, în spațiul american, un masterat precum cel la care fusese înscris regizorul român (Master in Fine Arts) era, mai degrabă, un spațiu educațional dedicat cercetării, comparabil, în mediul universitar românesc, cu realizarea unui doctorat¹. Pentru a se integra într-o altă cultură și-ntr-un alt context societal, regizorul român plonjează în mediul universitar american profitând de tot ceea ce avea acesta de oferit:

„am studiat un an întreg arte media și un semestru operă, în plus față de cerințele programului de regie. Doi ani am studiat, teoretic și practic, lumini ca un *lighting designer*. Am fost regizor tehnic. Am pus în scenă câte un spectacol în fiecare semestru al programului meu de studii. Am predat de cinci ori pe săptămână cursuri de *Introducere în teatru* pentru grupe mari (uneori și câte o sută de studenți). Am fost timp de un an coordonatorul de artele spectacolului pe întreg campusul universității, alcătuind și organizând programul de spectacole invitate al universității. Timp de un alt an am lucrat pentru Montana Museum of Arts and Culture”².

¹ Vezi în acest sens secțiunea despre Academic Theatre, în: Don B. Wilmeth, Tice L. Miller, *The Cambridge Guide to American Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 25.

² Theodor-Cristian Popescu, *Teatru prin cunoaștere* (teză de abilitare), p. 98.

La toate acestea trebuie adăugată și rezidența de un semestru la The Lincoln Center Theatre Directors Lab (New York).

Lista producțiilor teatrale realizate în timpul șederii sale în Montana este deschisă de spectacolul *The Belle of Amherst*. Theodor-Cristian Popescu pune în scenă, la finalul anului 2000, piesa scrisă de William Luce, în fapt, o monodramă prin al cărei personaj, Emily, intrăm în contact cu momentele semnificative din viața cunoscutei autoare americane Emily Dickinson. Spectacolul a fost produs de Montana Repetory Theatre și, din articolul semnat de Sherry Jones pentru *The Missoulian*, descoperim că producția realizată de regizorul român s-a jucat și în galeria principală a Muzeului de Artă din Missoula. Asemenea altor producții teatrale născute și produse la nivel regional în America, și *The Belle of Amherst* a avut parte de un turneu desfășurat în diferite instituții din zonă¹.

Al doilea produs teatral realizat de Theodor-Cristian Popescu în S.U.A. a avut drept punct de start dramaturgia americană clasică. Spectacolul *Auto-Da-Fé*, o punere în scenă a piesei într-un act scrise de Tennessee Williams, a făcut parte din *One Act Plays Festival*, eveniment organizat de instituția de învățământ superior la care a fost înscris Theodor-Cristian Popescu. La fel ca celelalte două examene realizate de colegii de an ai regizorului român, și *Auto-Da-Fé* s-a jucat în „spațiul redus în dimensiuni și intim al

¹ Vezi în acest sens Sherry Jones, „Life becomes pictorial“, în: *The Missoulian*, 3 februarie 2001, B2, https://missoulian.com/life-becomes-pictorial/article_f8eb4eee-aa09-5e92-8d14-655da575a7cd.html, accesat la 15 octombrie 2024.



© Foto: Terry J. Cyr.

Kendra Mylnechuck (*Mrs. Saunders/Victoria*), prima din stânga, alături Michael Kane (*Clive/Cathy*), primul din stânga, alături de Valinda Ghee (*Maud/Lin*), a doua din dreapta, alături de Monte Jenkins (*Betty/Edward*), prima din dreapta, în *Cloud Nine* de Caryl Churchill, în regia lui Theodor-Cristian Popescu, Masquer Theatre, The University of Montana. Fotografie din Arhiva Universității din Montana.

Teatrului Masquer¹⁴ care, așa cum menționa și Susanna Sonnenberg în articolul ei din *The Missoulian*, s-a dovedit a fi fost „locul ideal pentru aceste piese scurte”¹⁵. Tot în anul 2001, în aceeași calitate de student, Theodor-Cristian Popescu pune în scenă

¹ Locul de desfășurare a spectacolelor din cadrul Universității din Montana (un studio de teatru de tip cutie neagră) putea primi până la 250 de spectatori și avea posibilitatea de a fi configurat în funcție de necesitățile artistice ale producției. Vezi în acest sens: <https://www.umt.edu/theatre-dance/facilities/>, accesat la 20 septembrie 2023.

² Susanna Sonnenberg, „Viewers get up close, personal with Festival of One Acts”, în: *The Missoulian*, 29 noiembrie 2001, https://missoulian.com/theater-review-viewers-get-up-close-personal-with-festival-of-one-acts/article_204ca829-f40f-5932-80a5-43414051539b.html, accesat la 20 noiembrie 2023, trad. mea, R.B.

textul lui Arthur Kopit, *BecauseHeCan*. Nu este prima întâlnire a regizorului român cu dramaturgia lui Kopit. În anul 1994, acesta regizorase, la secția maghiară a Naționalului târgumureșean, un alt text al dramaturgului american, și anume *Aripi*. Cât privește producția realizată în Montana, trebuie menționat faptul că, pentru premiera spectacolului *BecauseHeCan*, Theodor-Cristian Popescu a gândit un eveniment având menirea de a-l apropia pe dramaturgul american de publicul local din Montana: un dialog public despre teatru între autor și regizor.

Pentru o altă producție ca student-regizor, Popescu iese la public cu un examen-spectacol având la bază textul dramatic al autoarei Melanie Marnich *Quake*. Interesat, așa cum remarcă și ziaristul Nick Davis, „de cele mai recente cuceriri ale teatrului modern”¹, regizorul român construiește un spectacol în care conformismul este lăsat deoparte. Într-un decor esențializat (un pat dispus pe verticală și o atmosferă construită atent din lumini), Theodor-Cristian Popescu realizează o producție teatrală pe ritmuri similare cu cele regăsite în cinematografia lui Quentin Tarantino și David Lynch. Cronicarul Nick Davis sublinia: „interpretarea oferită de Karen Jean Old în rolul Lucy mizează pe amestecul de dorință și de naivitate absolut esențiale rolului, însă forțele pe care se sprijină spectacolul sunt reprezentate de regia lui Popescu și de un decor novator. Popescu le insuflă viață

¹ Nick Davis, „Director’s cut. Tackling incest, big love and the Immortal Bard”, 7 mai 2002, material din arhiva personală a regizorului, *trad. mea, R.B.*

scenelor, lucru absolut necesar având în vedere narațiunea fragmentată pe care o propune piesa¹.

Dacă pentru spectacolele realizate de-a lungul anilor de studiu Theodor-Cristian Popescu alege aproape de fiecare dată piese într-un act, mizând, în general, pe colaborarea cu unul sau doi actori (în mod evident, spectacolul având la bază piesa lui Arthur Kopit face excepție de la această afirmație), pentru examenul său final optează în favoarea textului autoarei britanice Caryl Churchill *Cloud Nine*, „o bucată teatrală experimentală”². Confrunțați cu o astfel de „provocare amețitoare”³ au fost atât cei opt actori care au făcut parte din distribuție (aproape fiecare dintre ei interpretând câte două roluri), cât și scenograful (Mike Monsos) și coregraful spectacolului (Florin Fieroiu). În caietul-program al producției, Arika Beals sublinia: „aflat în căutarea elementelor de universalitate, conceptul pe care îl propune Cristian Popescu dezbracă piesa de elementele artificiale, găsind în text punctele relevante și pentru publicul de azi. Astfel, spectacolul provoacă publicul să se întrebe: Care este scopul acestui chin? Oare vom fi mulțumiți și împliniți în ziua în care ne vom descoperi pe noi înșine?”⁴. O piesă „despre natura umană”, care însă vorbește și despre „gen și clasă și rasă și vârstă

¹ *Ibidem*, trad. mea, R.B.

² Amy Linn, „Oh, the absurdity!”, în: *The Missoulian*, 3 octombrie 2002, https://missoulian.com/oh-the-absurdity/article_0a6e4c59-075e-59a8-8acd-a691e23be40c.html, accesat la 20 septembrie 2023, trad. mea, R.B.

³ Susanna Sonnenberg, „«Cloud Nine» is chaotic, confusing – and good”, în: *The Missoulian*, 10 octombrie 2002, https://missoulian.com/cloud-nine-is-chaotic-confusing--and-good/article_2a8197b5-8d32-5137-aa66-a2e467366b36.html, accesat la 22 septembrie 2023.

⁴ Arika Beals, *Dramaturgical Note*, în caietul-program al spectacolului *Cloud Nine*, p. 3.

și tot soiul de reacții în fața opresiunii⁴¹, a dat naștere unui spectacol ce a reușit să șocheze o parte a publicului din Montana. Așa cum afirma însuși regizorul într-un interviu acordat Andreei Dumitru, „cei din Montana sunt puțin provinciali”⁴². Așadar, nu ar trebui să reprezinte o surpriză faptul că întâlnirea dintre spectacolul de absolvire al lui Theodor-Cristian Popescu și locuitorii statului american Montana a fost una care a produs anumite scânteii. O parte a publicului, deși considera că actorii au jucat excepțional, a catalogat piesa autoarei britanice ca fiind o scriitură cu puternice note pornografice și nu a ezitat să-și exprime public nemulțumirea (prin scrisori trimise pe adresa universității și în presă), între altele, față de modalitatea în care au fost cheltuiți banii contribuabililor³.

Primul spectacol de teatru românesc prezentat la Fringe Festival din Montréal

După trei ani petrecuți ca student al Universității din Montana, Theodor-Cristian Popescu consideră că este timpul pentru o schimbare. A doua oprire în drumul său nord-american: Toronto, Canada. În urma discuțiilor avute însă cu actorul Rick Miller (actor stabilit la Toronto și pe care-l invitase în Montana cu un

¹ Amy Linn, „Oh, the absurdity!”, în: *The Missoulian*, 3 octombrie 2002, https://missoulian.com/oh-the-absurdity/article_0a6e4c59-075e-59a8-8acd-a691e23be40c.html, accesat la 20 septembrie 2023.

² Andreea Dumitru, „Theodor Cristian Popescu: «Îmi place să fiu la distanță și de un loc și de celălalt»”, în: *Teatrul azi*, nr. 8-9 august 2007, p. 125.

³ Vezi în acest sens ***, „Rating system should accompany plays”, în: *The Missoulian*, 4 noiembrie 2002, https://missoulian.com/letters-for-monday-november-4-2002/article_da8a107a-bcd6-523f-81f1-b38e4cbd7d35.html, accesat la 20 septembrie 2023.

one-man show pe când era coordonatorul de spectacole al campului de acolo), Theodor-Cristian Popescu și actrița Cristina Toma (pe atunci, soția sa și partenera în această călătorie nord-americană) decid că mai potrivită, în acord cu momentul în care se află, ar fi totuși o mutare la Montréal. Tocmai pentru că, în drumul și căutărilor lor americane, niciodată nu s-au gândit să renunțe la teatru¹, nu ne surprinde faptul că, în anul 2003, realizează un spectacol care va fi parte din programul Fringe Festival, Montréal. Alături de cei doi (Theodor-Cristian Popescu semnează dramaturgia și regia, Cristina Toma este *performer*-ul), în echipa de creație a spectacolului *Before the Fall/Avant la chute* îi vom regăsi pe unii dintre colaboratorii lor mai vechi din România: Andu Dumitrescu va realiza scenografia, imaginea video și sound-design-ul producției, iar Florin Fieroiu va semna coregrafia. În consecință, în anul 2003, așa cum remarca și Calinic Florin Toropu, „Festivalul de Teatru Fringe, aflat în plină desfășurare la Montréal, programează pentru prima dată în istoria sa un spectacol românesc”². *Before the Fall/Avant la chute* a fost, mai degrabă, nu un spectacol, ci un *performance* de 45 de minute, în care prim-planul nu era ocupat de cuvânt, ci de mișcarea, atmosfera sonoră și imaginile video care traduceau artistic „relația dintre o femeie însărcinată și copilul ei încă nenăscut”³.

¹ Vezi în acest sens Andreea Dumitru, *op. cit.*, p. 128.

² Calinic Florin Toropu, „Regizorul Theodor Cristian Popescu și actrița Cristina Toma. Un altfel de vis american”, în: *Pagini românești*, Montréal, iunie 2003, p. 9.

³ Fragment din anunțul referitor la spectacolul *Before the Fall/Avant la chute*, așa cum era acesta prezentat în broșura *Fringe 13! Le festival St-Ambroise Fringe de Montréal*, material din arhiva personală a regizorului.

Trei spectacole realizate pe scenele de la Théâtre Prospero

Odată stabilit la Montréal, Theodor-Cristian Popescu intră în contact cu o anumită „efervescentă” și cu un „gust teatral care amestecă gustul european cu cel nord-american”¹, adică tocmai cu acea atmosferă care îl captivase atunci când vizitase pentru prima oară orașul canadian. Întrucât în primele luni vorbea doar engleză, nu multe uși i s-au deschis. Între directorii de teatre cărora li se prezintă în acea perioadă se numără Teo Spsychalski (Théâtre Prospero) și Wajdi Mouawad (Théâtre de Quat’Sous). Ulterior, în anii petrecuți la Montréal, va ajunge să colaboreze atât cu Théâtre Prospero, cât și cu Théâtre de Quat’Sous.

Histoires de famille – Povești de familie (2004)

A doua producție canadiană – *Histoires de famille* (*Povești de familie*), realizată în anul 2004 la Théâtre Prospero, reprezintă spectacolul care nu doar că îl impune pe Theodor-Cristian Popescu pe scena din Montréal, ci și evenimentul teatral care lansează întâlnirea spațiului cultural quebechez cu un regizor curajos, deschizător de drumuri, unul dintre artiștii considerați a fi de neratat în acea stagiune. Căutând subvenții, așteptând apoi răspunsuri financiare, interesându-se cu privire la posibili colaboratori, Popescu reușește să adune o echipă eclectică pentru a pune în scenă, în premieră în Canada, unul dintre textele dramatice parte a lumii din care provenea: piesa autoarei Biljana Srbljanović *Povești de familie*. Odată

¹ Andreea Dumitru, *op. cit.*, p. 125.

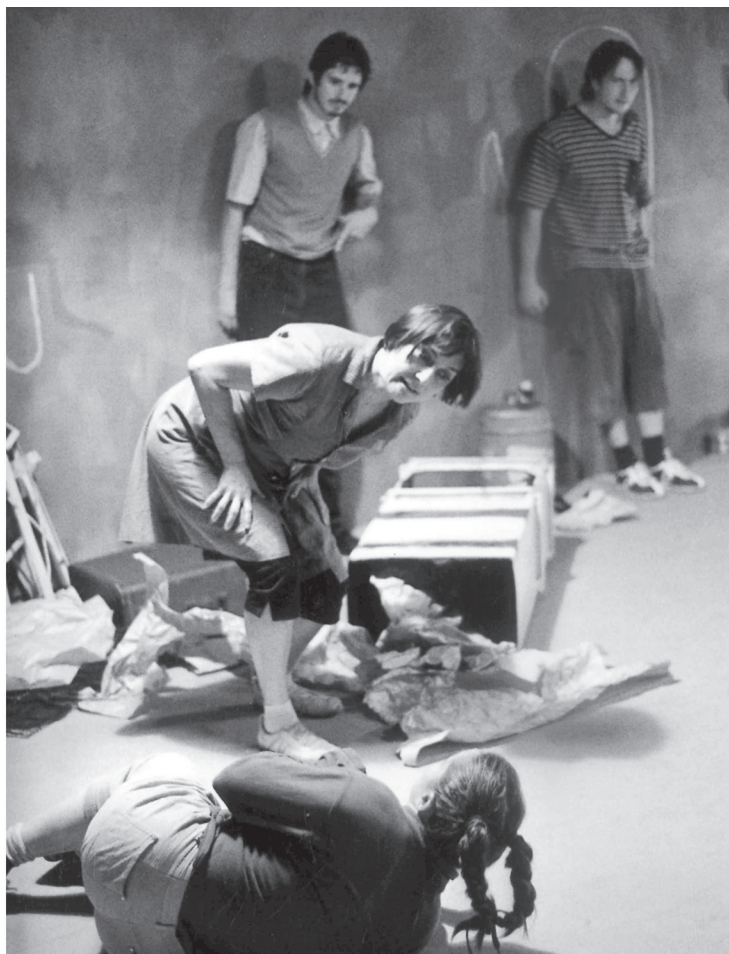
primit sprijinul financiar pentru realizarea unui spectacol în mica sală (cu o capacitate de 50 de locuri) a Teatrului Prospero, se încheagă și echipa: alături de Cristina Toma, în distribuție vom regăsi doi actori de origine rusă – Vitali Makarov, Maria Monakhova – și un actor quebechez – David Buyle. Scenografia spectacolului a fost concepută de o artistă originară din Ungaria, Lányi Fruzsina. Așadar, echipa de creație a fost una internațională. Dorindu-și din capul locului să înceapă un dialog cu orașul în care se stabilește¹, Theodor-Cristian Popescu menționa în caietul-program al spectacolului: „timp de două ore, veți experimenta butoiul cu pulbere al Balcanilor, un microclimat contagios din care nu există decât o cale de scăpare... pe care o veți descoperi abia la final. Bine ați venit în poveștile mele. Vă mulțumesc că m-ați primit într-ale voastre”².

În subsolul Teatrului Prospero regizorul român a mizat pe datele reale ale spațiului: senzațiile de clausturare și ruină născute la contactul cu sala mică a teatrului. Optând să nu implice artistic numeroase elemente „teatrale“, Theodor-Cristian Popescu a preferat să se folosească doar de lumina obișnuită a unui bec, o sursă comună de iluminare pentru un astfel de spațiu și care crea, totodată, un evident disconfort vizual³. Timp de două ore, actori și spectatori trăiau povestea Biljanei Srbljanović în acest mediu

¹ Vezi în acest sens Christian St-Pierre, „Theodor Cristian Popescu: Jeux d'enfant“, în: *Voir*, 30 septembrie 2004, <https://voir.ca/scene/2004/09/30/theodor-cristian-popescu-jeux-denfant/>, accesat la 22 septembrie 2023.

² Extras din caietul-program al spectacolului *Histoires de famille* (*Povești de familie*), p. 2.

³ Vezi în acest sens Julie Lacasse, „Des histoires de familles“, în: *Monttheatre.qc.ca*, 21 octombrie 2004, <http://www.monttheatre.qc.ca/archives/10-prospero-laveillee/2005/famille.html>, accesat la 22 septembrie 2023.



© Foto: Adrian Armanca

Cristina Toma (*Nadejda*), prima din stânga, jos, alături de Maria Monakhova (*Milena*), a doua din stânga, sus, alături de David Buyle (Vojin), al doilea din dreapta, și Vitali Makarov (Andria), primul din dreapta, în *Histoires de famille* (*Povești de familie*) de Biljana Srbljanović, în regia lui Theodor-Cristian Popescu, Le groupe H. F., Théâtre Prospero (salle Intime). Fotografie din arhiva regizorului.

neospitalier. Pentru unii cronicari, „alegerile artistice ale regizorului aminteau de teoriile lui Brecht”¹. Pentru observatori precum Christian St-Pierre, resursele artistice puse la bătaie nu reușiseră să echivaleze scenic, în formule explozive, misterul și violența propuse de textul dramatic². În general, fusese remarcat faptul că punctul de sprijin al întregii producții era dat de „jocul intens al actorilor”³. „Surpriza adevărată a spectacolului”⁴ fusese reprezentată de interpretarea oferită de actrița Cristina Toma. Rezultatul artistic al întregului efort creativ se tradusese într-un spectacol care, așa cum recomanda Marie-Madeleine Rancé, trebuia trăit, iar nu văzut⁵.

Catalogat ca fiind net diferit de producțiile care se desfășurau în mod curent pe scena quebecheză, *Histoires de famille* (*Povești de familie*) a fost considerat „surpriza totală, năucitoare”⁶ a stagiunii. Din impresionantul dosar de presă al spectacolului, aleg să redau o secvență mai amplă, parte a articolului semnat de Hervé Guay. Am optat pentru acest fragment deoarece el traduce cât se poate de pertinent mecanismele regizorale pe care Popescu le-a pus la bătaie în construcția acestui spectacol. În plus, observațiile cronicarului

¹ *Ibidem*.

² Vezi în acest sens Christian St-Pierre, „Histoires de famille: esprit de famille. Les Histoires de famille de Popescu: une demi-réussite”, în: *Voir*, 14 octombrie 2004, <https://voir.ca/scene/2004/10/14/histoires-de-famille-esprit-de-famille/>, accesat la 24 septembrie 2023.

³ Marie-Madeleine Rancé, „Pas si innocente, l'enfance” în: *Le Délit*, 19 octombrie 2004, p. 13.

⁴ Eve Dumas, „Troublants jeux de guerre”, în: *La Presse*, 10 octombrie 2004, p. 4.

⁵ Marie-Madeleine Rancé, „Pas si innocente, l'enfance” în: *Le Délit*, 19 octombrie 2004, p. 13.

⁶ Michel Bélair, „Cadeaux de saison”, în: *Le Devoir*, 21 decembrie 2004.

de la *Le Devoir* punctează cu o deosebită transparență unghiul din care, și astăzi, în spectacolele realizate pe scenele de teatru din România, regizorul atacă textele dramatice pe care le pune în scenă:

„acest refuz al spectacularului și-al emoției brute în evocarea infernului Balcanilor demonstrează cel puțin faptul că ne aflăm în prezența unui regizor căruia nu-i lipsește îndrăzneala. Chiar și numai pentru că propune o altă privire asupra acestei regiuni a lumii pe care cei mai mulți dintre noi o cunoaștem doar prin intermediul informațiilor televizate, iar micul ecran nu caută efectiv – de cele mai multe ori – decât atât: să ne emoționeze prosteste. Se pare că Popescu vrea să meargă mai departe. Se înșală când îi cere conștiinței noastre de spectator să examineze ce responsabilitate cui îi revine în aceste jocuri crude, mai degrabă decât să ne invite să vărsăm alte lacrimi în zadar?”¹.

Visage de feu – Chip de foc (2005)

Ideea de a pune în scenă o nouă producție la Théâtre Prospero s-a născut în timpul repetițiilor la spectacolul *Histoires de famille* (*Povești de familie*). Activând într-un mediu în care pentru fiecare spectacol realizat sursele de finanțare se obțineau în urma concursurilor de proiecte, regizorul român se trezește în fața unei

¹ Hervé Guay, „Théâtre – Second regard“, în: *Le Devoir*, 8 octombrie 2004, <https://www.ledevoir.com/culture/theatre/65723/theatre-second-regard>, accesat la 22 septembrie 2023 [traducerea în limba română: Cristina Toma].



Eric Paulhus (*Kurt*), primul din stânga, alături de Amélie Bonenfant (*Olga*), prima din stânga, alături de Simon Boudreault (*Tatăl*), primul din dreapta și Cristina Toma (*Mama*), prima din dreapta, în *Visage de feu (Chip de foc)* de Marius von Mayenburg, în regia lui Theodor-Cristian Popescu, Compagnie Theodor-Cristian Popescu. Fotografie din arhiva regizorului.

situații neașteptate: aplicând cu proiectul *Histoires de famille (Povești de familie)* pentru subvenții atât la concursuri de finanțare organizate de autoritățile provinciei, cât și de cele federale, obține finanțare din ambele direcții. În urma discuțiilor avute cu directorul artistic de la Théâtre Prospero, Teo Spsychalski, și nepărându-i-se onest să-și trădeze propriul concept cu care aplicase și câștigase aceste fonduri¹, Theodor-Cristian Popescu

¹ „În cererea de subvenție argumentasem că locul îmi determinase alegerea, proiectul⁴, își amintește regizorul, vezi Andreea Dumitru, *op. cit.*, p. 127.

decide să-și asume un risc important: punerea în scenă, cu o parte a acestor subvenții, a unui nou spectacol (*Visage de feu – Chip de foc*) având speranța că o altă depunere de proiect îi va aduce suplimentul financiar necesar finalizării producției. Însă proiectul reușește să obțină doar o parte din fondurile la care sperase: cele venite din partea autorităților federale. În fața unei astfel de situații, Popescu nu renunță la spectacolul gândit pentru scena mare a Teatrului Prospero însă, din punct de vedere artistic, ia o serie de decizii radicale: „am făcut o formă simplificată de spectacol, fără decor, cu scena pictată în roșu, cu patru scaune de aluminiu și niște sânge pe jos. Actorii jucau desculți, apăreau și dispăreau, ideea fiind să vezi totul ca și cum te-ai uita pe gaura cheii într-o casă care-și apără foarte bine secretele. Erau multe scene scurte care se petreceau în liniște, singurul sunet fiind o alarmă, la sfârșit, când Kurt își dă foc, actorul își aprindea bricheta și când o apropia de chip, se porneau toate alarmele de incendiu ale teatrului”¹.

Referințe despre recent înființata Compagnie Theodor-Cristian Popescu (producătorul spectacolului), date despre dramaturgul jucat în premieră pe scena de teatru quebecheză (Marius von Mayenburg) și spectacolul rezultat (*Visage de feu – Chip de foc*) apar nu doar în presa de specialitate (*Jeu, Voir*), ci și în ziarele comunității românești din Montréal (*Pagini românești*). Hélène Jacques a reușit să surprindă în articolul ei mecanismele regizoral-artistice pe care Theodor-Cristian Popescu le-a generat scenic în întâmpinarea piesei lui Marius von Mayenburg:

¹ Andreea Dumitru, *op. cit.*, p. 127.

„dintr-o astfel de experiență teatrală, spectatorul iese oarecum zguduit. Sunt rare piesele care îl fac să plonjeze într-o atmosferă așa de apăsătoare, care îi prezintă un univers așa de sumbru, atât prin subiect, cât și, efectiv, la nivel vizual. Stabilite la Montréal din 2003, românul Theodor Cristian Popescu ne-a oferit deja două prilejuri de a descoperi texte din dramaturgia europeană contemporană, ce arareori își găsesc adepți în rândul regizorilor autohtoni. După *Povești de familie* de Biljana Srbljanović (jucat tot la Teatrul Prospero) și *Chip de foc*, nu putem decât să așteptăm cu nerăbdare următoarea întâlnire la care ne va invita cu dramaturgii care, deși dificile și solicitante, explorează lucrul de care, zi-de-zi, fugim: fața întunecată a realității, pe care am vrea să n-o băgăm în seamă, dar care, dormitând în pofida a tot în spatele aparențelor, iese uneori la iveală în plină zi”¹.

În ciuda subvențiilor insuficiente și a procentului mic de încasări realizat în urma vânzării de bilete, riscul pe care Theodor-Cristian Popescu și compania sa recent înființată și l-au asumat cu spectacolul *Visage de feu* (*Chip de foc*) a adus un alt tip de beneficii: atât actrița Cristina Toma, cât și *light-designerul* Marc Parent au fost nominalizați în acel an la premiile *Soirée des*

¹ Hélène Jacques, „Descente aux enfers. Visage de feu“, în: *Jeu. Revue de théâtre*, Numéro 117 (4), 2005, p. 21 [traducerea în limba română: Cristina Toma].

*Masques*¹; în plus, Eric Jean, directorul artistic al Théâtre de Quat'Sous, îi avansează regizorului român oferta de a monta un spectacol în teatrul pe care-l conducea la acea dată (astfel se va naște, un an mai târziu, *Noaptea arabă*); totodată, în urma impactului pe care l-a avut spectacolul pe textul lui Marius von Mayenburg, Theodor-Cristian Popescu este invitat să predea la Universitatea din Québec la Montréal și, apoi, la École nationale de théâtre du Canada (Școala Națională de Teatru a Canadei).

La Femme d'avant – Femeia din trecut (2008)

A treia producție realizată de Theodor-Cristian Popescu pe scena de la Théâtre Prospero are la bază textul lui Roland Schimmelpfennig *Femeia din trecut*. Așa cum remarca și Marie Labrecque în articolul ei dedicat viitorului spectacol al Teatrului Prospero (*La Femme d'avant – Femeia din trecut*), dramaturgul german nu mai reprezenta, în luna februarie a anului 2008, un nume necunoscut spațiului teatral quebechez și asta datorită românului Theodor-Cristian Popescu. Regizorul optează pentru un nou text din dramaturgia lui Schimmelpfennig întrucât, în viziunea sa, autorul reușește să propună cu fiecare piesă și o structură dramatică nouă, schimbându-și, totodată, și stilul vocii auctoriale².

¹ În perioada 1994-2008, Academia Quebecheză de Teatru (AQT) a fost organizatoarea anuală a *Soirée des Masques*, oferind o serie de premii artiștilor implicați în lumea teatrală. Din rațiuni financiare, în anul 2008, evenimentul își încetează activitatea. Vezi în acest sens: [s.a.], „En bref – La Soirée des Masques disparaît“, <https://www.ledevoir.com/culture/theatre/220453/en-bref-la-soiree-des-masques-disparait>, accesat la 18 octombrie 2023.

² Vezi Marie Labrecque, „Théâtre – Un serment surgi du passé“, în: *LeDevoir.com*, <https://www.ledevoir.com/culture/theatre/175350/theatre-un-serment-surgi-du-passe>, accesat la 15 octombrie 2023.

Dacă anterior momentului premierei spectacolului de la Théâtre Prospero alăturarea dintre numele celor doi artiști (Theodor-Cristian Popescu și Roland Schimmelpfennig) era văzută ca o garanție a succesului producției, după deschiderea seriei de reprezentații pe textul autorului german, vocile care se aud din spatele articolelor de presă privesc diferit spectacolul rezultat. Pentru Hervé Guay de la *Le Devoir*, ascetismul pe care îl îmbrățișează această punere în scenă (lipsa fundalului muzical, tonurile emoționale prea puțin marcate scenic) pune în umbră și nu servește deloc textul dramatic de o valoare incontestabilă: „Popescu generează o comedie rece și stângace. Supratitrările proiectate pe tocul uneia dintre cele patru uși albe ale decorului alb anunță indicațiile sonore și temporale. Acestea sunt repetate inutil în germană, limba originală a piesei. Practic, această cochetărie ar fi mai puțin îngrijorătoare dacă, uneori, reprezentarea nu ar aduce – prin falsitatea și artificialitatea ei – cu bulevardierul prost”⁴¹.

În schimb, pentru Mélanie Viau, regizorul Theodor-Cristian Popescu reușește să genereze scenic tensiuni și stranieți similare cu cele din cinematografia lui Christopher Nolan:

„Prin această piesă scrisă de germanul Roland Schimmelpfennig *Femeia din trecut*, regizorul de origine română Cristian Popescu face să

⁴¹ Hervé Guay, „Théâtre – Mauvais rêve“, în: *Le Devoir*, 19 februarie 2008, <https://www.ledevoir.com/culture/theatre/176779/theatre-mauvais-reve>, accesat la 15 octombrie 2023 [traducerea în limba română: Cristina Toma].



© Foto: Nicolas Descoteaux

Sacha Samar (*Frank*), primul din stânga, alături de Cristina Toma (*Romy Vogtländer*), centru, și Chantal Dumoulin (*Claudia*), prima din dreapta, în *La Femme d'avant* (*Femeia din trecut*) de Roland Schimmelpfennig, în regia lui Theodor-Cristian Popescu, Compagnie Theodor-Cristian Popescu. Fotografie din arhiva regizorului.

izbucnească chipul furiei în personaje cu un caracter «beton», personaje blindate de contururile lor strict definite ca niște armuri împotriva pierderii rostului. Într-un loc expus tuturor vânturilor, oricărei priviri, actorii săi în continuă mișcare întruchipează instabilitatea înfricoșătoare și puterea stranietății pe care le poate avea un spațiu curat, unde s-a șters totul cu buretele, manipulați de o temporalitate perturbată care structurează tragedia în stilul unui film de Christopher Nolan. Aici textul e stăpân și capătă culorile unui destin prea bine reglat divin. Captivi ai

tensiunii care nu încetează să crească prin construcția fragmentară a intrigii, nu putem decât să ne lăsăm supuși acesteia, făcând pași enormi în timp pentru a ne întoarce să săpăm în elipse, emițând ipoteze fără posibilitatea de-a întrevădea în mod clar rezultatul. Îl adorăm! [...] *Femeia din trecut* este un spectacol cu contururi solide ca stânca, în care dezechilibrul și echilibrul se opun într-o bătălie finală. Cu siguranță se va mai vorbi mult despre acest spectacol în cariera regizorului”¹.

Două spectacole realizate în colaborare cu Théâtre de Quat’Sous

Une nuit arabe – Noapte arabă (2007)

Invitația pe care i-a adresat-o directorul artistic al Théâtre de Quat’Sous, Eric Jean, lui Theodor-Cristian Popescu, anume aceea de a face un spectacol în instituția pe care o conducea la acea dată, a venit în urma riscului pe care regizorul român și l-a asumat atunci când a montat spectacolul *Visage de feu* (*Chip de foc*): „deodată ne-au luat toți în seamă, au zis: «Ăștia nu sunt doar unii din Europa de Est, într-un subsol, ei chiar vor să facă teatru aici, în Montréal»”². Astfel, Popescu începe să fie privit asemenea unui „artist singular” care a reușit să se impună „prin privirea sa atipică

¹ Mélanie Viau, „La femme d’avant”, în: *Montheâtre*. qc.ca, <https://www.montheatre.qc.ca/archives/10-prospéro-laveillee/2008/femme.html>, accesat la 15 octombrie 2023 [traducerea în limba română: Cristina Toma].

² Andreea Dumitru, *op. cit.*, p. 128.

și prin bogăția ei în inima culturii noastre ca un creator cu un simț poetic incontestabil¹, aducând o viziune despre teatru considerată a fi absolut puternică și necesară mediului său cultural de adopție.

Pentru spectacolul realizat în anul 2007 pe scena Teatrului Quat'Sous, Theodor-Cristian Popescu alege textul dramatic al unui autor nereprezentat până atunci pe nicio scenă a spațiului teatral canadian: este vorba de Roland Schimmelpfennig și piesa acestuia *Noapte arabă*. În stilu-i deja caracteristic, Popescu nu se rezumă doar la a pune în scenă textul unui dramaturg german cu care publicul quebechez nu era familiarizat, ci își propune să deschidă cât mai multe direcții artistice posibile prin care să înceapă dialogul între cele două spații culturale. În acest sens, Roland Schimmelpfennig este invitat să țină un atelier de dramaturgie la Școala Națională de Teatru a Canadei. În plus, este pus în circulație, sub forma unui spectacol-lectură, textul unei alte piese a autorului german, *La Femme d'avant* (*Femeia din trecut*)².

Spectacolul *Une nuit arabe* (*Noapte arabă*) a avut premiera la 22 ianuarie 2007 și s-a jucat pe scena Teatrului Quat'Sous. Pentru Aurélie Olivier punerea în scenă realizată de Theodor-Cristian Popescu se adresa, mai degrabă, spectatorilor

¹ [s.a.], „Une nuit arabe”, în: *quatsous.com*, https://quatsous.com/programmation/saison-2006-2007/une-nuit-arabe?axeptio_token=ikpv9qxqo3kgszrthcx77, accesat la 15 octombrie 2023 [traducerea în limba română: Cristina Toma].

² Spectacolul-lectură *Femeia din trecut* pe textul dramaturgului german Roland Schimmelpfennig a fost produs de Théâtre de Quat'Sous și Compagnie Theodor Cristian Popescu și a avut loc la 27 ianuarie 2007 la Goethe Institut din Montréal.

„amatori de metafore, simboluri și imagini onirice“¹, dispuși să intre în jocul interpretărilor și al descoperirii sensurilor, decât acelor membri ai publicului care își doreau să vadă pe o scenă de teatru povești articulate respectându-se logica aristotelică de redare a unui subiect. În schimb, pentru Hélène Jacques, distanța dintre lectura sa personală a textului lui Schimmelpfenning și cea scenică realizată de regizorul român a fost una insurmontabilă: „în ceea ce mă privește, ciocnirea dintre lectura mea și punerea în scenă a lui Theodor Cristian Popescu a fost mai degrabă brutală: în timp ce eu îmi imaginasem piesa desfășurându-se într-un spațiu gol, populat doar de voci rătăcitoare, Popescu a ales în schimb plinul, și-a ancorat acțiunea într-un loc care, deși poate fi considerat drept abstract, conținea nenumărate referiri la spațiile prin care trec personajele“². Aducând în discuție atât spectacolul reprezentat pe scena de la Théâtre de Quat’Sous, cât și spectacolul-lectură realizat de Popescu pe un alt text de-al lui Schimmelpfennig (*Femeia din trecut*), Hélène Jacques își motiva considerațiile astfel:

„ca orice piesă bună, și aceste texte necesită inventarea unor mijloace scenice neobișnuite și reprezintă o provocare pentru regizor, provocare pe care Popescu, în opinia mea, nu a reușit să o accepte în

¹ Aurélie Olivier, „Nuit arabe“, în: *Monthéâtre*. qc.ca, <https://www.montheatre.qc.ca/archives/11-4sous/2007/arabe.html>, accesat la 15 octombrie 2023.

² Hélène Jacques, „Scènes intérieures. Une nuit arabe et la femme d’avant“, în: *Jeu. Revue de théâtre*, 123 (2), 2007, p. 46, [traducerea în limba română: Cristina Toma].

totalitate prin alegerile făcute în *Noapte arabă*. Dar părerea mea în legătură cu aceste spectacole suferă, fără îndoială, și de un foarte puternic atașament al meu față de universul dramaturgic al lui Schimmelpfennig. Entuziasmul pe care îl simt cu privire la acest univers, și care-mi denaturează relația cu reprezentarea scenică a acestor texte, mă face ca, fără să vreau, să mă aștept la o formă în măsură să se apropie, dacă nu să treacă dincolo, de scena interioară pe care am elaborat-o pe parcursul lecturii, pasionante, a textului”¹.

Două spectacole-lectură și o producție teatrală pentru Actors Repertory Company, Toronto

În perioada 2005-2010, regizorul Theodor-Cristian Popescu a realizat trei spectacole în colaborare cu Actors Repertory Company din Toronto: două spectacole-lectură (*Schadenfreude* de Carlos Murillo și *Attempts on Her Life* de Martin Crimp) și o producție teatrală a piesei *The City*, autor Martin Crimp. Fondată în anul 1998, ARC este o organizație non-profit ai cărei membri sunt actori, iar misiunea pe care instituția și-a asumat-o este aceea de a „prezenta spectacole de teatru incitante și provocatoare din repertoriul internațional, care au fost rareori, sau chiar niciodată,

¹ *Ibidem*, p. 50.

produse în Canada¹. Actorii fondatori ai ARC consideră că pentru a avea un teatru relevant în Toronto, orașul „trebuie să fie receptiv la modul în care se dezvoltă teatrul în alte țări. Atât publicul, cât și artiștii pot beneficia de adierile proaspete care vin din alte centre teatrale”². În acord cu acest obiectiv, ARC organizează pentru publicul canadian atât spectacole-lectură (în cadrul programului Theatre ForePlay Reading Series al instituției), cât și producții teatrale.

Din propunerile ARC pentru stagiunea 2004/2005 a făcut parte și una dintre piesele din dramaturgia lui Carlos Murillo³. Profesor al Theatre School of DePaul University, rezident în Chicago, Carlos Murillo este un dramaturg ale cărui texte se jucaseră, până la acea dată, atât în orașul său de rezidență, cât și la New York, Minneapolis, Seattle, Boston, Austin etc. Adeseori, el a apărut pe afișele teatrelor ca regizor, fie materializându-și scenic propriile texte, fie punând în scenă piese scrise de alți dramaturgi. Textul său, *Schadenfreude*, redă în formule dramaturgice istoria Elizabethhei Nietzsche, o femeie prinsă „între fratele său cu filozofia

¹ *Actors Repertory Company presents: The City by Martin Crimp* (broșură de prezentare a proiectului de spectacol în vederea obținerii finanțării), material din arhiva personală a regizorului, p. 2.

² *Ibidem*.

³ În stagiunea 2004/2005 a ARC au mai fost și spectacolele-lectură *Clark în Sarajevo* de Catherine Zimdhal, regia Daryl Cloran, *Mătrăguna* de Niccolò Machiavelli, regia Andrew Moodie, *Night Songs de Jon Fosse*, regia Rosemary Dunsmore, *Japes* de Simon Gray, regia Kyra Harper, *Povești de familie* de Biljana Srbljanović, regia Aleksandar Lukac, *Jurnalul unui ticălos* de Alexandr Ostrovski, regia Paul Lampert (cf. [s.a.], *Actors Repertory Company*, în: Caietul-program al *Actors Repertory Company, Theatre ForePlay – ARC's reading series* stagiunea 2004/2005, p. 3).

lui utopică și visul soțului ei de a construi un Rai arian pe pământ în jungla din America de Sud¹. Astfel, joi, 3 februarie 2005, publicul venit la sediul ARC din strada St. Nicholas a intrat în contact cu povestea fraților Friedrich și Elizabeth Nietzsche, încapsulată dramaturgic de Carlos Murillo și gândită regizoral pentru acest spectacol-lectură de Theodor-Cristian Popescu. Un an mai târziu, în 2006, regizorul român alege pentru același program al ARC (Theatre ForePlay Reading Series) un text al dramaturgului britanic Martin Crimp, *Attempts on Her Life*. Spectacolul-lectură va avea loc duminică, 12 martie 2006, la Buddies in Bad Time Theatre.

Ultima producție realizată de Theodor-Cristian Popescu pe scenele de teatru canadiene are loc în anul 2010 și se desfășoară tot în colaborare cu Actors Repertory Company din Toronto. Popescu alege să pună în scenă o nouă piesă din dramaturgia lui Martin Crimp, *The City*. Încă de la spectacolul-lectură pe care l-a coordonat aici în anul 2006, publicul ARC a început să fie familiarizat cu scriitura dramaturgului britanic. În raport cu misiunea asumată a ARC (promovarea unui tip de teatru incitant și a excelenței artistice²), spectacolul *The City* se dovedește a fi fost opțiunea potrivită. Reprezentativ atât pentru modalitatea în care își

¹ *Ibidem*, p. 3.

² În caietul de prezentare al proiectului *The City*, descoperim următoarele informații referitoare la misiunea *Actors Repertory Company*: „planul nostru de marketing pentru *The City* se bazează pe două direcții principale: excelența artistică și accesibilitatea. Considerăm că prețul билетelor devine din ce în ce mai inaccesibil pentru mulți oameni din Toronto, iar noi suntem în postura de a marginaliza publicul spectator de teatru în favoarea celor care își pot permite bilete cu o valoare cuprinsă între 50-100 de dolari. Drept răspuns, am dori să oferim spectacole de teatru de top tuturor cetățenilor

gândește la nivel conceptual spectacolele, cât și în ceea ce privește receptarea acestora, *The City* devine exemplul pertinent pentru a ilustra rafinamentul, adâncimea sau lipsa de ostentație pe care le adoptă, de regulă, direcțiile artistice ce poartă semnătura regizorului Theodor-Cristian Popescu. Totodată, spectacolul realizat pe scena ARC se dovedește a fi relevant și în ceea ce privește provocările de care are parte publicul la întâlnirea cu evenimentele teatrale articulate scenic de regizorul român.

În aplicația depusă în vederea obținerii unei subvenții pentru realizarea producției, Theodor-Cristian Popescu sublinia că a ținut cont, în alegerile sale artistice, de raportul pe care această piesă a lui Martin Crimp îl are cu principiile specifice realismului. Observând că, adeseori, autorul britanic strecoară în substanța realistă a piesei sale elemente bizare sau inexplicabile, Theodor-Cristian Popescu decide să genereze o întreagă teatralitate scenică ținând cont tocmai de aceste componente ale textului. Apelând la sprijinul *light designer*-ului și al scenografei, spațiul scenic gândit pentru *The City* respiră o anumită stranietate: cu ajutorul luminii și al texturilor care intră în alcătuirea lor, obiectele din interiorul spațiului de joc aveau „o strălucire ușor nefirească”¹; sunetului gândit pentru acest spectacol i s-a aplicat o anumită temporizare, lăsând impresia unei „fine defecțiuni”² a lumii. În completarea acestei teatralități a fost gândită și prezența scenică a actorilor

orașului nostru, la prețuri accesibile.” (cf. Actors Repertory Company presents: *The City by Martin Crimp*, material din arhiva personală a regizorului, p. 2), trad. mea, R.B.

¹ Theodor-Cristian Popescu, Motivații artistice în vederea obținerii finanțării pentru proiectul *The City*, material din arhiva personală a regizorului, p. 1.

² *Ibidem*.

menită a lăsa în urma lor, în raport cu realitatea care-i înconjură, sentimentul „unei dislocări, al unui straniu *déjà-vu*“¹.

Rezultatul, adică spectacolul *The City*, reprezenta „o călătorie ciudată și inconfortabilă“² în viețile a patru personaje, călătorie potrivită, cel puțin în viziunea cronicarului Christopher Hoile, acelor spectatori cărora li se par fascinante „jocurile logice“³. Apreciind formulele de teatralitate novatoare, Paula Citron considera că Theodor-Cristian Popescu apelase la „stilizare și artificiu“⁴ pentru a veni în întâmpinarea textului lui Martin Crimp (un text departe de ceea ce, de regulă, numim a fi *piesa bine scrisă*). Jurnalista aprecia că regizorul român reușise să dea naștere unei experiențe teatrale despre care „vei discuta tot drumul până când ajungi acasă“⁵. Pe de altă parte, John Coulbourn de la *Toronto Sun* vedea în textul lui Crimp mai degrabă „un exercițiu artistic decât o operă de artă solidă“⁶. Același jurnalist aprecia că Theodor-Cristian Popescu și-a cedat rolul de regizor al spectacolului în favoarea celui de coregraf al acestei producții atunci când a ales, pentru a-și reda scenic propria viziune oricum greoaie și de neînțeles asupra

¹ *Ibidem*.

² Jordan Bimm, „Cold City“, în: *Now Toronto*, 25-31 martie 2010, issue 1470, vol. 29, no. 30, <https://nowtoronto.com/culture/the-city/>, accesat la 16 octombrie 2023.

³ Christopher Hoile, „The City“, în: *Eye Weekly*, 22 martie 2010, https://www.stage-door.com/Theatre/2010/Entries/2010/3/22_The_City.html, accesat la 16 octombrie 2023.

⁴ Paula Citron, „Actors Repertory Company – Martin Crimp’s The City“, în: *The New Classical* 96.3 FM, 23 martie 2010, <https://classicalfm.ca/arts-reviews/2010/03/23/the-city/>, accesat la 16 octombrie 2023.

⁵ *Ibidem*.

⁶ John Coulbourn, „‘The City’ not worth the visit“, în: *Toronto Sun*, 21 martie 2010, <https://jctraj.blogspot.com/search?updated-max=2010-03-26T11:08:00-04:00&max-results=7&start=224&by-date=false>, accesat la 16 octombrie 2023.

textului, „să dezbrace de umanitate personajele“⁴¹ și să-și transforme actorii în „automate virtuale în slow-motion“⁴². J. Kelly Nestruck a văzut în *The City* și în lectura scenică a lui Theodor-Cristian Popescu doar un „exercițiu tehnic“⁴³. Pe de altă parte, Roger Pullman, aprecia jocul „fascinant“⁴⁴ al actorilor într-un spectacol care, din punctul său de vedere, necesită să fie vizionat de mai multe ori. În același articol, bloggerul menționa că descoperise la The Actors Company Theatre un spectacol care reușește să redea scenic această „piesă suprarealistă care descrie lumea imaginară a unei translațoare în timp ce ea tocmai și-o trăiește“⁴⁵.

Două spectacole gândite împreună cu studenții de la École nationale de théâtre du Canada

La Școala Națională de Teatru a Canadei poți urma diverse linii de studiu: actorie, scriere dramatică, regie, scenografie și producție de spectacol. Spre deosebire de Université du Québec à Montréal (UQAM), „Școala Națională de Teatru a Canadei nu e o universitate. Ea nu emite o diplomă recunoscută național și internațional, ci doar un certificat de absolvire a programului. E o

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*

³ J. Kelly Nestruck, „Menace that gets a little too tricky“, în: *The Globe and Mail*, 30 martie 2010, <https://www.theglobeandmail.com/arts/theatre-and-performance/menace-that-gets-a-little-too-tricky/article1366385/>, accesat la 16 octombrie 2023.

⁴ Roger Cullman, „The City is a bleak, disconnected mystery“, în: *blogTO*, 22 martie 2010, https://www.blogto.com/theatre/2010/03/the_city_is_a_bleak_disconnected_mystery/, accesat la 16 octombrie 2023.

⁵ *Ibidem.*

instituție de pregătire profesională al cărei singur instrument de măsurare a calității e reputația profesională a absolvenților ei⁴¹. Theodor-Cristian Popescu a fost invitat de două ori (în anul 2006, respectiv 2008) să lucreze cu studenții acestei școli. În ambele cazuri, realizarea unui spectacol de teatru a însemnat colaborarea cu studenți de la toate specializările școlii. O tradiție recunoscută a Școlii Naționale de Teatru a Canadei, prezentările publice ale studenților (și, implicit, spectacolele realizate de Theodor-Cristian Popescu) erau gândite asemenea unui „ritual de trecere”⁴² dinspre spațiul protectiv al școlii, către mediul profesionist: „tot ceea ce se întâmplă pe scenă și în spatele acesteia este opera studenților de la ÉNT”⁴³. Din acest punct de vedere, n-a reprezentat o surpriză faptul că unul dintre cei mai apreciați regizori ai spațiului teatral quebechez de la acea dată a fost invitat să-i asiste pe studenți în construcțiile lor scenice.

În ambele dăți, regizorul român a fost chemat să pună în scenă textele unui tânăr autor care urma cursurile programului de scriere dramatică. Étienne Lepage este astăzi o voce consacrată a dramaturgiei quebecheze. Însă, atunci când au ieșit la public primele sale exerciții de scriere dramatică (reunite sub titlul *Histoires d'amour et Football tragique – Povești de iubire și Fotbal tragic*) pe care le-a regizat Theodor-Cristian Popescu, autorul canadian era student în anul

¹ Theodor-Cristian Popescu, *Teatru prin cunoaștere* (teză de abilitare), p. 101.

² École nationale de théâtre du Canada, „Communiqué. Exercice public de la promotion 2008 : Histoires de banlieue”, în: *Arrondissement.com*, <https://www.arrondissement.com/tout-get-communiques/u4665-exercice-public-promotion-2008-histoires-banlieue>, accesat la 11 octombrie 2023.

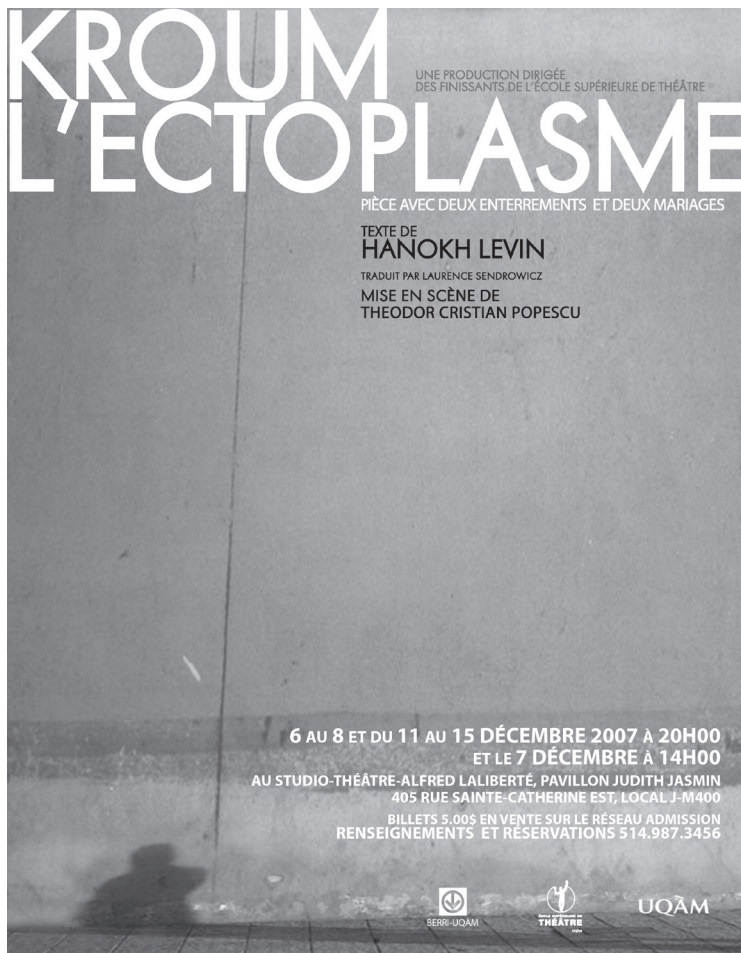
³ *Ibidem*.

doi la Școala Națională de Teatru a Canadei. În procesul de coordonare scenică atât a textului semnat de Lepage, cât și a colegilor săi implicați în ridicarea în volum a acestor scrieri, regizorul român s-a lăsat ghidat de câteva principii a căror unică țintă a fost punerea în valoare a unei noi atitudini auctoriale aflate pe-atunci încă în formare: „traducerea teatrală a vocii unui tânăr autor la început de drum mi-a pus probleme etice majore, căci la orice decizie m-am întrebat dacă nu ratez ceva din intuițiile acestuia, dacă nu trec pe lângă o pistă pe care nu o depistez, dacă nu înăbuș o intenție pe care n-o descopăr. Mai mult, un proces eficient presupune ca autorul textului să ia contact cu aspecte din piesa sa care i se relevă doar la trecerea pe scenă⁴¹. Doi ani mai târziu, regizorul-profesor este invitat din nou să colaboreze cu această școală: va pune în scenă și ultimul exercițiu dramatic al studentului Étienne Lepage, și anume piesa *Histoires de banlieue (Povești de periferie)*.

Două producții în calitate de regizor-profesor semnate pentru École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal

Theodor-Cristian Popescu a fost invitat să lucreze în calitate de regizor, de două ori, cu studenții aflați în anul terminal la Université du Québec à Montréal (UQAM). Astfel, în 2005, Popescu colaborează cu această instituție de învățământ superior

⁴¹ Theodor-Cristian Popescu, *Teatru prin cunoaștere* (teză de abilitare), pp. 100-101.



© Autor afiș: Louis-Karl Tremblay.

Afișul spectacolului *Kroum L'Ectoplasme* (*Krum - Ectoplasmă*) de Hanoch Levin regizat de Theodor-Cristian Popescu la École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal. Fotografie din arhiva personală a regizorului. © Autor afiș: Louis-Karl Tremblay.

regizând piesa lui Roland Schimmelpfennig *Push up*¹. Doi ani mai târziu, în 2007, cu o nouă promoție, regizorul român pune în scenă textul dramatic al israelianului Hanoah Levin *Krum*. Având în vedere că spectacolele s-au desfășurat într-o instituție de învățământ, trebuie menționat faptul că întreg procesul creativ trebuia subsumat procesului educațional. Acest lucru este subliniat în comunicatele de presă care anunțau premiera spectacolelor: producțiile realizate „în timpul celui de-al treilea an de studiu, nivel licență” reprezentau o „parte integrantă din formarea studenților”². Atât în cazul spectacolului *Push up*, cât și în cazul producției pe textul lui Levin, *Krum*, Theodor-Cristian Popescu nu a asigurat doar partea de regie, ci a și coordonat, de-a lungul unui întreg semestru, procesul educațional aferent punerii în scenă, lucrând cu studenți-actori, studenți-scenografi, precum și cu studenți care urmaseră cursuri centrate pe producția de spectacol.

Invitarea unor regizori profesioniști și contactul studenților cu personalități artistice distincte, diferite de cele ale profesorilor angajați ai UQAM, aveau menirea de a le asigura cursanților o poartă de trecere dinspre școală către mediul teatral profesionist. În plus, afirmă Theodor-Cristian Popescu în teza sa de abilitare, „la ieșirea pe piața teatrală profesionistă, eveniment traumatic pentru mulți absolvenți care se simt pierduți, depășiți, vor exista deja unul-doi

¹ Cu acest spectacol studenții canadieni participă la ediția din anul 2006 a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu. Astfel, pe scena Teatrului Gong, duminică, 28 mai 2006, publicul festivalului a asistat la reprezentația cu spectacolul *Push up*, producție a studenților de la UQAM, regizată de Theodor-Cristian Popescu.

² L'école supérieure de théâtre, „Communiqué”, 17 noiembrie 2005, material din arhiva personală a regizorului Theodor-Cristian Popescu, p. 1.

regizori care îi cunosc, care pot emite o recomandare sau le pot chiar oferi colaborări. În acest fel, această zonă gri, acest *no-man's land* dintre un sistem ca o mașinărie foarte atentă la nevoile fiecăruia – instituția de învățământ artistic – și un sistem centrat pe produs – instituția de producție teatrală – nu mai e un spațiu în care absolventul e abandonat, ci i se asigură o tranziție minimală, supravegherea sa e abandonată într-un mod progresiv, treptat¹.

Întâlnirea dintre studenții canadieni și regizorul român a fost una cât de poate de benefică pentru ambele părți. Theodor-Cristian Popescu se va folosi din plin de experiența dobândită la UQAM atunci când își va concepe, la întoarcerea în țară, masteratul de regie pe care l-a condus, în perioada 2008-2022, la Universitatea de Arte din Târgu Mureș. Pe de altă parte, în ceea ce-i privește pe studenții UQAM, întâlnirea cu regizorul român s-a dovedit a fi fost absolut necesară și valoroasă. În acest sens, cred că sunt cât se poate de evidente două dintre evaluările finale venite din partea cursanților: „un regizor care să fie invitat din nou, absolut. E cineva înaintat în societate și în lumea teatrului, într-un fel foarte lucid și sincer”²; „mi-a plăcut foarte mult libertatea pe care Cristian a dat-o actorilor. Știa ce vrea, dar nu impunea nimic, dimpotrivă, aprecia că i se sugerau lucruri și era deschis. Am învățat enorm din abordarea lui teatrală exigentă, simplă și precisă. Mulțumesc de mii de ori”³.

¹ Theodor-Cristian Popescu, *Teatru prin cunoaștere* (teză de abilitare), p. 100.

² Module en Art Dramatique. Évaluation des Enseignements. Session Automne 2005, chargé de cours: Popescu, Théodor Cristian, sigle du cours: ETH 2401-31, material din arhiva personală a regizorului, p. 1 [traducerea în limba română: Cristina Toma].

³ *Ibidem*, p. 2.

Colaborarea cu UQAM, mai precis, punerea în scenă a spectacolului *Push up* îl apropie pe Theodor-Cristian Popescu, din nou, de mediul teatral românesc. Constantin Chiriac, directorul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, le adresează, atât regizorului român, cât și universității canadiene, invitația de a participa cu producția mai sus menționată la ediția 2006 a FITS. După participarea la festivalul de la Sibiu, în anul imediat următor, Popescu acceptă provocarea lansată de actorul Nicu Mihoc și va monta la Teatru 74 din Târgu Mureș textul canadianului George F. Walker *Geniul crimei*. Din acest moment, timp de trei ani, Theodor-Cristian Popescu regizează spectacole atât în Canada (la Montréal sau Toronto), cât și în România (la Târgu Mureș, București, Sibiu).

Contactul cu spațiul românesc scoate în evidență avantajele sistemului teatral repertorial în comparație cu cel nord-american care miza pe teatrul de proiecte și pe serii limitate de reprezentații ale unui spectacol: un teatru de repertoriu, în care producțiile se păstrează de-a lungul unei perioade îndelungate de timp, facilitează influența reciprocă dintre artiști, contribuind, totodată, la formarea unei memorii culturale. În plus, Popescu observă că deschiderea publicului față de teatru pare să fie mult mai mare în societatea românească de la finalul anilor 2000 decât în cea nord-americană a aceleiași perioade¹. Pentru un regizor aflat mereu în căutarea unui spațiu în care propria sa libertate artistică să

¹ Vezi în acest sens Marie Labrecque, „Théâtre – Un serment surgi du passé“, în: *LeDevoir.com*, <https://www.ledevoir.com/culture/theatre/175350/theatre-un-serment-surgi-du-passe>, accesat la 15 octombrie 2023.

fie pusă în valoare și a unui mediu în care creativitatea să încurajeze creativitatea, sistemul teatral românesc de la finalul anilor 2000 (fie el de stat sau independent) s-a dovedit a fi fost propice intereselor sale artistice.

De aici și până la revenirea în țară n-a mai fost decât un pas:

„– Revenirea în țară e definitivă?

– O, gata, am terminat-o cu cuvântul «definitiv»! Nu mai zic «definitiv» niciodată. Nu știu ce va fi. O să mergem proiect cu proiect, relație cu relație, parteneriat cu parteneriat, și să vedem câtă energie naturală ne pune în mișcare motorul. Dacă se gripează și se întrerupe, o să vedem ce decizie luăm. Atâta vreme cât natural ne simțim utili, cred că mai stăm pe-aici¹.

¹ Cătălin Neghină, „Theodor Cristian Popescu: «Have fun!»“, în: *Ghimpele*, anul II, nr. 13, 29 ianuarie-4 februarie 2009.



© Foto: Andu Dumitrescu

Roxana Marian (*Truda - Zăluda*), prima din stânga, alături de Mihai Crăciun (*Krum - Ectoplasmă*), primul din stânga, alături de Vero Nica (*Dupa - Fâstâcica*), a doua din stânga, alături de Csaba Ciugulitu (*Tugati - Chinuitu*), al doilea din stânga, alături de Costin Gavază (*Tahti - Giuvaer*), al doilea din dreapta, și Ion Vântu (*Shkitt - Taciturnu*), primul din dreapta, în *Krum* de Hanoch Levin, în regia lui Theodor-Cristian Popescu, scenografia Andu Dumitrescu Teatrul Național Târgu Mureș, Compania Liviu Rebreanu. Fotografie din arhiva scenografului Andu Dumitrescu.

Ocolind principiile montajului analitic:

Krum

La momentul premierei sale considerasem spectacolul *Krum*, regizat de Theodor-Cristian Popescu, a fi un experiment. Într-o postare pe blogul personal¹ riscasem și-mi exprimasem public perspectiva. Ba mai mult, într-o altă intervenție *online*², unde îmi prezentam considerațiile cu privire la filmul *Polițist, adjectiv* al lui Corneliu Porumboiu, reveneam 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 a fi

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

„infracțiune în lege“¹ așa cum îl percepute Mircea Morariu sau ca pe „un spectacol defectiv de valoare artistică reală“², însă îl situa-
sem, așa cum o făcuse, la rândul ei, și Ileana Lucaciu³, 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“⁴, Florin
Rareș Tileagă considera spectacolul „șters și dezlănat, fără surprize“⁵, Matei Martin⁶ îl trecuse în rândul ratărilor prezentate în
cadrul ediției din acel an a Festivalului Național de Teatru, iar
Claudiu Groza menționa „inabilitățile [...] deopotrivă regizorale,
actoricești și... scenografice“⁷. Acestui cor de voci care muștrău cu
mai mult sau mai puțin tact spectacolul *Krum* i s-a opus un număr
reduc de considerații alternative: ilustrative în acest sens sunt

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

² *Ibidem*, p. 12.

³ Ileana Lucaciu, „Krum – Teatrul Național Târgu Mureș“, <http://ileanalucaciu.blogspot.com/2009/>, accesat la 9 februarie 2022.

⁴ Beatrice Lepădat, „Cronică de (mai mult de) 5 rânduri“, în: *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.

⁵ Florin Rareș Tileagă, „București, zi-le de teatru (a treia zi)“, în: *LiterNet*, noiembrie 2009, <https://agenda.liternet.ro/articol/10060/Florin-Rares-Tileaga/Bucuresti-zi-le-de-teatru-a-treia-zi-FNT-2009.html>, accesat la 9 februarie 2022.

⁶ Matei Martin, „Cum mi-am petrecut Festivalul Național de Teatru 2009“, în: *LiterNet*, noiembrie 2009, <https://agenda.liternet.ro/articol/10034/Matei-Martin/Cronica-de-5-randuri-FNT-2009-Krum.html>, accesat la 9 februarie 2022.

⁷ 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.

articolele semnate de Iulia Popovici¹, Mircea Sorin Rusu² și Roxana Magdalena Pântice³. 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“⁴ și „Actul critic teatral (2). Despre ritm, lungimi și de aici mai departe“⁵) sau atunci când propune pentru revista *Scena.ro* o temă de dezbatere (cu titlul „Despre etica actului critic“⁶).

Am afirmat în deschiderea acestui capitol 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

¹ Iulia Popovici, „Cît valorează un loc la teatru“, în: *Observator cultural*, nr. 480, 25 iunie 2009, <https://www.observatorcultural.ro/articol/teatru-cit-valoreaza-un-loc-la-teatru/>, accesat la 6 februarie 2022.

² Mircea Sorin Rusu, „K(r)um se reînnoadă firele – Krum“, în: *LiterNet*, iunie 2009, <https://agenda.liternet.ro/articol/9276/Mircea-Sorin-Rusu/Krum-se-reinnoada-firele-Krum.html>, accesat la 6 februarie 2022.

³ Roxana Magdalena Pântice, „Din cartier pe scenă – Krum“, în: *LiterNet*, octombrie 2009, <https://agenda.liternet.ro/articol/9992/Roxana-Magdalena-Pantice/Din-cartier-pe-scena-Krum.html>, accesat la 6 februarie 2022.

⁴ Theodor-Cristian Popescu, „Despre etica actului critic la teatru“, în: *Teatrul azi*, nr. 1-2, ianuarie-februarie 2010, pp. 93-94.

⁵ 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.

⁶ „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, accesat la 9 februarie 2022.

se înscriu rândurile care urmează. Astăzi, consider gândurile de atunci, pe de o parte, pripite și exaltate. Am catalogat spectacolul ca fiind 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 în mod 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 și una dintre primele lecții ale meseriei de teatrolog: revenirea, după vizionarea spectacolului, la textul dramatic pentru a observa resorturile pe care le activase regizorul în vederea demersului pe care și-l propusese. 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 a fi unul dintre cele mai bune spectacole ale lui Theodor-Cristian Popescu.

Paginile acestui capitol 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 și 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 – Ectoplasmă*. 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 întreprinderii 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, debutase în 1993 la Sala Mică a Teatrului Național din Târgu Mureș cu spectacolul *Piesă cu repetiții*

de Martin Crimp. În plus, regizorul construisese 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 înainte de 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 Ectoplasma 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 târgumureșean¹. Avandpremierii 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. Cei care îl așteaptă sunt 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 mîncarea servită la nunți sau la înmormântări, După-Făstăcica 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 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 întîlnim cu niște personaje

¹ Carmen Frandescu, „Krum-ectoplasmă la Teatrul Național din Tîrgu-Mureș”, în: *24 Ore Mureșene*, anul XVI, nr. 3972, 28 mai 2009, p. 3.

care ai senzația că vin dintr-o lume similară cu cea pe care ne-o dezvăluie 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”¹. Personajele sale, compuse din elemente care le poartă până în sfera de acțiune a caricaturii, încearcă să înțeleagă cum să trăiască. Presate de timp, visuri 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 din zi în care emoțiile, parcă mult mai exacerbate, se rostogolesc pe fundalul

¹ Hanoch Levin, *Krum – Ectoplasmă*, traducere (din franceză și engleză) de Cristina Toma, manuscris, p. 48.

înserării sau al nopții, al luminii de aur și al visului, atunci când solitudinea și imaginariile prind corp.

Regizorul Theodor-Cristian Popescu gândește și definește teatrul ca „mijloc de unificare a oamenilor în jurul unor idei”¹. Demersul regizoral urmărit în acest caz depozitează 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”². *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 al spectacolului *Krum* s-a topit linia directoare a ceea ce Hans-Thies Lehmann numește a fi spațiul 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 de mari dimensiuni acționează două forțe (centripetă și centrifugă) care întrerup sau primejdiesc 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

¹ 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.

² Amos Oz, *Între prieteni*, traducere din ebraică de Marlena Braeșter, București, Editura Humanitas, 2020, p. 30.

constitui în simbolul unei alte lumi, fictive, ci care poate fi evidențiat și ocupat ca parte reală și continuare a spațiului teatrului⁴¹. 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, mult 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 lor 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?), suntem scufundați auditiv într-un alt spațiu de trecere. Scena este aproape goală. Până și cortina de fier a fost ridicată. Ștângi, reflectoare, pasarele, înălțimi și adâncimi, altminteri ascunse, se dezvăluie acum privirii. Pe verticală, pornind de la podea, a fost ridicată 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.

⁴¹ Hans-Thies Lehmann, *Teatrul postdramatic*, traducere din limba germană de Victor Scoradeț, București, Editura Unitext, 2009, p. 222.



© Foto: Andu Dumitrescu

Mihai Crăciun (*Krum - Ectoplasmă*), primul din stânga, alături de Csaba Ciugulitu (*Tugati - Chinuitu'*), al doilea din stânga, alături de Costin Gavază (*Tahti - Giuvaer*), al treilea din stânga, alături de Elena Purea (*Mama lui Krum - Ectoplasmă*), a doua din dreapta și Anca Loghin (*Felicia, soția lui Dulce*), prima din dreapta, în *Krum* de Hanoch Levin, în regia lui Theodor-Cristian Popescu, scenografia Andu Dumitrescu Teatrul Național Târgu Mureș, Compania Liviu Rebreanu. Fotografie din arhiva scenografului Andu Dumitrescu.

După suficient timp petrecut în acest spațiu de instalare, se aude un 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 care a fost dezbrăcat de orice haină decorativă, convențională. În buza scenei, din loc în loc, la distanțe egale, sunt așezate odorizante de cameră. Întrucât au fost înzes-trate cu flexibilitate denotativă, odorizantele devin, în momentele necesare ale spectacolului, semnalizatoarele unei piste de aeroport.

Depart, 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 iregulară 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 colțul 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 cartier 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 (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 comod, 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 non-diegetică. Cel aflat în raza reflectorului de urmărire este actorul care îl interpretează pe Krum. Personajul Krum este și el la film. Ascultându-i gândurile¹,

¹ „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,

Îi întâlnim speranța 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 înnotat prin mijlocul unui ocean de fantasmă?

Protagonistul acestei secvențe 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

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



© Foto: Andu Dumitrescu

Ion Vântu (*Shkitt - Taciturnu'*), primul din stânga, alături de Csaba Ciugulitu (*Tugati - Chinuitu'*), al doilea din stânga, și Mihai Crăciun (*Krum - Ectoplasmă*), primul din dreapta, în *Krum de Hanoch Levin*, în regia lui Theodor-Cristian Popescu, scenografia Andu Dumitrescu Teatrul Național Târgu Mureș, Compania Liviu Rebreanu.

Fotografie din arhiva scenografului Andu Dumitrescu.

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 iregular 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 rându-i, întreg ansamblul teatral. 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 cu întrebarea care o însoțește: *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 și care consider că adună sub ea un tip de practică teatrală ce se subsumează ideii de montaj dramatic (sau

analitic) – montaj atât de mult supralicitat de cinematografia hollywoodiană – se află, într-una din extremitățile fenomenului spectacular, teatrografia ce poartă semnătura regizorului Theodor-Cristian Popescu. O linie de spectacole propune întrebuițarea *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 au fost acestea concepute 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 a fi 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 asezonează 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”¹.

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 șaisprezece ani în urmă n-am observat tocmai faptul că mă aflam așezată față în față cu o libertate conferită mie, ca spectatoare. Am ratat întâlnirea cu spectacolul pentru că n-am fost atentă la semnele și senzațiile propuse, ci mi-am lăsat privirea confiscată de imaginea unui unic mod de a gândi și recepta teatrul.

¹ Peter M. Boenisch, *Directing Scenes and Senses. The Thinking of Regie*, Manchester University Press, Manchester, 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“].



© Foto: Cosmin Ardeleanu

Vlad Bîrzanu (*Benjamin Südel*), stânga, alături de Liviu Pancu (*Directorul Willy Batzler*) în *Martiri* de Marius von Mayenburg, în regia lui Theodor-Cristian Popescu, Teatrul Național Târgu Mureș, Compania Liviu Rebreanu.
Fotografie din arhiva scenografului Cosmin Ardeleanu.

Reprezentarea senzorială a unui text dramatic: *Martiri*

Spectacolul *Martiri* a făcut parte din stagiunea 2013/2014 a Companiei „Liviu Rebreanu“ a Teatrului Național din Târgu Mureș. La invitația directoarei artistice a companiei (autoarea Alina Nelega), Theodor-Cristian Popescu se alătură, prin realizarea spectacolului, și proiectului *Fabulamundi. Playwriting Europe*. La acea dată și sub semnătura Alinei Nelega, teatrul târgumureșean era unul dintre partenerii proiectului mai sus menționat¹. Între autorii parte din acest demers se afla și numele lui Marius von Mayenburg. „De câte ori lucrez pe un text de Marius von Mayenburg sunt fericit“², declara Theodor-Cristian Popescu într-un interviu pentru revista *Yorick*.

¹ *Fabulamundi. Playwriting Europe* a reprezentat o rețea de parteneriat între zece teatre, festivaluri și organizații culturale europene care avea drept scop promovarea, traducerea și punerea în scenă a dramaturgiei contemporane.

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/>

Până la acea dată, în CV-ul regizorului se regăsea un număr de trei montări ale pieselor dramaturgului german (*Chip de foc* – Compania Th. C. Popescu, Canada; *Urâtul* – Teatrul German de Stat Timișoara; *Piatra* – Universitatea de Arte din Târgu Mureș). După spectacolul de la Târgu Mureș, vor mai urma (până la data la care scriu aceste rânduri) încă alte patru spectacole având la bază piesele lui Marius von Mayenburg (*Perplex* – Teatrul Clasic „Ioan Slavici“ Arad; *Plastic* – Arcub, București; *Bang* – Teatrul Național „Marin Sorescu“ din Craiova; *Ex* – Teatrul Mic București). Legătura profesională dintre cele două personalități începe în vara anului 1998, atunci când, atât regizorul român, cât și dramaturgul german, participă la Royal Court Summer School¹. Punctul central al proiectului era dedicat facilitării, prin intermediul unei serii de *workshop*-uri, a contactului dintre dramaturgi și regizori. Acolo are loc prima întâlnire a lui Theodor-Cristian Popescu cu dramaturgul german.

Contactul cu textele lui Mayenburg nu a fost unul cu rezultate imediate: „n-am presimțit deloc legătura puternică pe care-o voi resimți aproape zece ani mai târziu cu dramaturgia sa, atunci când am fost pregătit s-o înțeleg“², mărturisește Popescu. Așa cum subliniază și von Mayenburg³, oportunitatea oferită de teatrul

theodor-cristian-popescu-foarte-rar-fac-ceva-la-care-publicul-sa-reactioneze-cu-efuziune-imediate/, accesat la 25 iulie 2022.

¹ Prima și singura ediție a unei școli de vară organizate de teatrul britanic; din anul imediat următor, școala se transformă în programul *International Residency* al Royal Court Theatre.

² Theodor-Cristian Popescu, *Teatru prin cunoaștere* (teză de abilitare), Universitatea de Arte din Târgu Mureș, 2018, manuscris, p. 55.

³ Vezi în acest sens Elaine Aston, *Conversation with Marius von Mayenburg*, în: *Elaine Aston and Mark O'Thomas, Royal Court International*, London, Palgrave Macmillan, 2015.

britanic a însemnat și facilitarea interacțiunii sociale cu oameni din medii și culturi diferite nu doar în cadrul oficial, cel în care s-au organizat cursurile școlii de vară, ci, mai ales, în afara timpilor de lucru. Legăturile de prietenie stabilite atunci au consolidat, ulterior, proiecte teatrale sau culturale. În cazul relației dintre regizorul român și dramaturgul german menționez, pe lângă punerile în scenă deja amintite, și sesiunea de conferințe coordonată de Theodor-Cristian Popescu sub umbrela proiectului *Oameni, Personaje și Realități*, a cărei ediție din luna iunie a anului 2018 l-a avut drept invitat, la București, pe Marius von Mayenburg.

Dacă la primul contact cu propunerile dramaturgului german nu s-a produs o anumită rezonanță artistică, în timp, Marius von Mayenburg devine pentru regizorul român „un tovarăș de drum, care mă însoțește în căutările mele”¹. Două sunt aspectele mai importante ale acestei relații profesionale de durată. În primul rând, subliniază Theodor-Cristian Popescu, modalitatea de interogare și chestionare a adevărului pe care o propune Mayenburg devine, în cazul său, un model demn de urmat: „felul său de a urmări aceste întrebări până la ultimele consecințe, indiferent cât de neplăcut e teritoriul în care aceste întrebări mă atrag, mă străduiesc să devină și felul meu de a le urmări. Acesta e, de altminteri, principalul lucru pe care îl reînvăț mereu de la Marius von Mayenburg – o metodă de cercetare în creație: urmărește scopul, urmărește întrebarea, lasă-te ghidat și observă unde ajungi”². În al doilea rând, deosebit de importantă pentru regizor se dovedește

¹ Theodor-Cristian Popescu, *Teatru prin cunoaștere* (teză de abilitare), p. 65.

² *Ibidem*, p. 65.

a fi structura complet nouă pe care autorul o propune cu fiecare subiect pe care îl desenează dramaturgic: „Marius von Mayenburg nu scrie de două ori la fel, căci nu scrie despre același lucru. Am optat și eu demult pentru acest drum: să nu mă preocupe semnătura mea, ci unde mă duce întrebarea. E o opțiune majoră pentru mine, principala mea alegere privind drumul meu ca artist, iar Marius von Mayenburg mi-e principalul aliat, demonstrându-mi mereu că se poate, arătându-mi mereu drumul”¹.

Datorită afinității artistice devoalate mai sus, nu a fost o surpriză invitația adresată regizorului Theodor-Cristian Popescu de a fi cel care să semneze punerea în scenă a textului dramatic aflat în portofoliul proiectului *Fabulamundi. Playwriting Europe*.

Piesa *Martiri* de Marius von Mayenburg (în traducerea Elisei Wilk) spune o poveste în douăzeci și șapte de secvențe. În situații aproape telegrafiate (scene succinte, replici concentrate – în care nu este loc pentru nuanțe și divagații – rostite de personaje-etichetă: un director, trei profesori, trei elevi, o mamă), dramaturgul german ne propune întâlnirea cu adolescentul Benjamin Südel, crescut de mama sa divorțată. Benjamin devine un elev problemă al școlii la care învață. Refuză să ia parte la orele de înot (sexualitatea colegilor i se pare deranjantă), respinge orele de educație sexuală conduse de profesoara de biologie, își găsește refugiul în lumea citatelor biblice, pe care le difuzează fără întreruperi și care îi oferă răspunsuri clare, precise întrebărilor sau stărilor confuze de care are parte. Ca urmare a acestui fapt, vizitele la director se înmulțesc, profesorul de religie caută să potențeze aplecarea înspre

¹ *Ibidem*, p. 66.

religie a băiatului, iar mama lui Benjamin răsuflă ușurată atunci când află că la baza comportamentului deranjant al fiului nu stau drogurile. Răzvrătirii adolescente (care depășește serioase limite când tânărul pune la cale, împreună cu prietenul său Georg, un „accident“) îi răspunde Erika Roth, profesoara de biologie, chimie și geografie. Încercând să-i demonstreze adolescentului fundamentele raționale ale materiilor pe care le predă, profesoara intră și ea într-un carusel maniheist al „convertirii“. Sfârșește însă pironită sub greutatea propriei inflexibilități: devine obsedată de propria-i demonstrație, se desparte de partenerul ei, se pironeste, cu ajutorul unor cuie, în podeaua sălii de clasă. Senzația pe care ți-o lasă lectura piesei *Martiri* de Marius von Mayenburg este una asemănătoare celei pe care o ai atunci când urmărești două siluete urcate într-un balansoar cu mânere. Observi cum ancorarea în mânerile balansoarului le imprimă și mai multă rigiditate siluetelor, în timp ce realizezi că echilibrul nu poate fi atins întrucât niciunul dintre personaje nu renunță la această pendulare intransigentă. Forța imprimată de greutatea unei siluete o propulsează pe cealaltă deasupra, la o distanță considerabilă și într-un punct de la care pământul nu poate fi atins cu picioarele.

Piesa *Martiri* semnată de Marius von Mayenburg poate fi depozitată fie în ceea ce Umberto Eco numește a fi operă de artă închisă (sau având o deschidere doar de gradul întâi), fie, dacă este să analizăm tipurile de structuri dramatice pe care le propune Richard Schechner, în sertarul care conține piese triunghiulare.

În lucrarea *Opera deschisă*, semioticianul italian consideră că, tocmai datorită multiplelor interpretări pe care le acceptă și diverselor contacte cu receptorul/interpretul, orice operă este, din

punctul de vedere al întâlnirii sale cu consumatorul, o operă deschisă. Însă, susține Eco, operele de artă au diverse „niveluri de «deschidere»»¹. Unele dintre acestea, pe care el le consideră a fi opere în mișcare, au „acest fel de deschidere de gradul doi”². Astfel de opere ne propun informații ce stau sub semnul mesajului plurivoc, al ambiguității, autoreflexivului, precum și al faptului că, la fiecare contact cu opera, mesajul nu se epuizează, ci, dimpotrivă, sporește. Trebuie menționat și următorul aspect pe care nu ezită să-l scoată în evidență teoreticianul italian: clasificarea pe care el o operează nu trebuie echivalată cu atribuirea unei valori operei în cauză. Argumentarea sa teoretică nu susține nicidecum că unele opere, considerate, spre exemplu, închise, ar fi secundare sau mai puțin reușite/valoroase decât cele aflate în mișcare sau cele deschise.

În același registru al discuțiilor privitoare la operele de artă închise sau deschise poate fi plasat și articolul lui Richard Schechner, „Approaches to Theory/Criticism”. Punând în discuție diversele modele de construcție a textelor dramatice, Schechner face următoarea clasificare: de o parte, avem piesele triunghiulare, de cealaltă parte, piesele deschise. Din punctul de vedere al structurii, textele dramatice triunghiulare (două forțe aflate în conflict și rezolvarea care încheie acest proces) ne propun piese de teatru concentrate asupra unui „traseu de viață”³, în care importante sunt ingredientele ca povestea, intriga, personajul, timpul secvențial,

¹ Umberto Eco, *Opera deschisă*, traducere și prefață de Cornel Mihai Ionescu, Pitești, Editura Paralela 45, 2006, p. 75.

² *Ibidem*, p. 100.

³ Traducerea în limba română prin sintagma «traseu de viață» a expresiei «life-career», folosită de Richard Schechner pentru a descrie structura piesei triunghiulare, este



Cristina Toma (*Profesoara Erika Roth*), stânga, alături de Vlad Bîrzanu (*Benjamin Südel*), dreapta, în *Martiri* de Marius von Mayenburg, în regia lui Theodor-Cristian Popescu, Teatrul Național Târgu Mureș, Compania Liviu Rebreanu. Fotografie din arhiva Teatrului Național Târgu Mureș.

acțiunea, conexiunile, rezoluția, dialectica, fluxul, punerea în scenă a evenimentelor, timpul care aduce schimbare, cauzalitatea. În opoziție, din punct de vedere structural, textele dramatice deschise mizează pe aducerea în prim-plan a unui „ritm al vieții”¹ și se folosesc de ingrediente ca jocuri-reguli, ritm sau șablon/schemă,

cea folosită de Alina Nelega în volumul *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2010, p. 55.

¹ Traducerea în limba română prin sintagma «ritm al vieții» a expresiei «life-rhythms», folosită de Richard Schechner pentru a descrie structura piesei deschise, este cea folosită de Alina Nelega în volumul *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2010, p. 55.

caracteristici, timp circular, activități, sărituri, circularitate/lipsa finalului, lipsa sintezei, explozii, a fi una cu evenimentul, timpul ca aluzie/reper, determinism/aleatoriu¹.

În dialogul avut la București cu Theodor-Cristian Popescu, Marius von Mayenburg afirma: „pentru mine, există niște legi, niște legi teatrale [...] caut un personaj cu o problemă pe care o consider relevantă și apoi urmăresc acest lucru și o a doua lege în care cred în teatru este aceea că personajul principal trebuie să fie diferit la final față de început, deci trebuie să fi avut loc o schimbare“². Acest tip de osatură bine ancorată dramaturgic (și care este evident că face parte din seria pieselor triumphiulare așa cum le conceptualizează Richard Schechner sau care poate fi așezată în ceea ce Umberto Eco numește a fi operă de artă cu o deschidere de gradul întâi) este cea pe care o apreciază Theodor-Cristian Popescu în cazul pieselor autorului german. În cadrul aceluiași dialog citat (afirmația neapărând însă publicată în materialul disponibil în revista *Scena.ro*), regizorul susținea faptul că tocmai acești piloni puternici reprezintă, în ceea ce-l privește, o importantă plasă de siguranță atunci când îi pune în scenă piesele dramaturgului german.

În drumul textului dramatic către scenă, Theodor-Cristian Popescu adoptă practica teatrală clasică de lectură a textelor. Direcția antagonică ar fi cea în care regizorul ar lucra „împotriva“

¹ Richard Schechner, „Approaches to Theory/Criticism“, în *The Tulane Drama Review*, Vol. 10, No. 4 (Summer, 1966), pp. 50-51.

² Theodor-Cristian Popescu, „Oameni, personaje, realități. Marius von Mayenburg în dialog cu Theodor-Cristian Popescu la Colegiul Noua Europă“, în: *Scena.ro*, nr. 42 (4)/2018, p. 23.

textului, dislocându-i acești structura, ritmul, eliminând sau adăugând tonuri, personaje, dialoguri etc. Regizorul român îi acordă oricărei piese pe care o pune în scenă un statut central. Regiile sale caută mijloacele teatrale potrivite pentru a echivala scenic propunerea dramaturgică. Vorbind despre libertatea pe care o simte în ciuda pilonilor de rezistență imuabil așezați în piesele lui Mayenburg, regizorul se confesa: „eu nu intervin în această construcție. De fapt, eu asta pun în scenă atunci ridic un text: haloul din jurul textului și nu textul. Aproape niciodată nu vorbesc despre cum să fie rostită o replică sau cum să faci ceva într-o situație anume. Vorbesc în jurul textului, astfel încât echipa artistică (actor, scenograf, coregraf, light-designer) să ajungă la propriile ei soluții care să servească gustul/haloul care se află jurul textului”¹.

Structural, gradul de libertate pe care această piesă a lui Mayenburg o oferă este una orientată, mai degrabă, spre închidere/rezoluție/univocitate. Însă Theodor-Cristian Popescu, prin mijloacele regizorale la care apelează, orientate, de regulă, înspre construcția unei opere cu o deschidere de gradul doi, îi adaugă piesei lui Marius von Mayenburg un nou etaj senzorial. În fapt, regizorul multiplică „spațiile albe”², adică tocmai acele zone prin care receptorul are acces, în mod activ, la contactul cu opera de

¹ Extras din înregistrarea audio a dialogului dintre Marius von Mayenburg și Theodor-Cristian Popescu, conversație publică desfășurată în cadrul proiectului *Oameni, personaje, realități*, organizator Colegiul Noua Europă, locul de desfășurare: Sala Media, Teatrul Național București, 13 iunie 2018, material din arhiva personală a regizorului.

² Radu Penculescu, „Tentativă în definirea conceptului de teatru azi”, în: *Ateneu*, anul VIII, nr. 2, februarie 1971, p. 18.

artă. Prin opțiunile sale regizorale, adică prin apelul la *reprezentarea senzorială* a unui text dramatic, Theodor-Cristian Popescu se așază în linia deschisă artistic și conceptualizată teoretic la vremea sa de regizorul Radu Penciulescu.

Într-un articol din 1959 publicat în revista *Teatrul*, Radu Penciulescu definește eficiența unei montări astfel: „spunem despre un spectacol de teatru că este eficient, atunci când toți creatorii săi: regizorul, decoratorul, costumierul, actorii, maestrul de lumini etc. ajung să valorifice ideea principală a textului dramatic și s-o transmită cât mai limpede către spectator”¹. Ideea principală a textului dramatic ajunge la spectator, susține Penciulescu, prin intermediul imaginii scenice. Imaginea scenică trebuie să fie expresivă, fără însă a plonja în capcana frumuseților plastice. În plus, afirmă regizorul, pentru a putea considera eficient un spectacol, este absolut necesar ca mesajul să fie receptat de către spectator. Așadar, mai avem de-a face (dincolo de nivelul la care se află căutarea și propunerea unor mijloace artistice potrivite pentru construcția imaginii scenice) cu un al doilea etaj al eficienței și care face referire la „nivelul de receptivitate al spectatorului”². În continuarea articolului citat, Radu Penciulescu analizează diferite imagini scenice și caută să pună în evidență valoarea sau deficiențele acestora.

La ani distanță față de ideile conținute în articolul amintit mai sus, dar, mai ales, având în bagajul experienței regizorale seria de

¹ Radu Penciulescu, „Expresivitatea scenică și eficiența ei“, în: *Teatrul*, anul IV, noiembrie 1959, p. 59.

² *Ibidem*, p. 60.

spectacole începută cu *Dansul sergentului Musgrave* la Târgu Mureș¹, Radu Penciulescu propune activarea unui etaj suplimentar în translatarea scenică a textului dramatic. Articolul din anul 1971 „Tentativă în definirea conceptului de teatru azi“ se află sub influența vizibilă a cărții lui Umberto Eco *Opera deschisă*, dar și a contactului cu tipul de teatru propus de trupa americană Living Theatre. Regizorul român teoretizează în paginile revistei *Ateneu* „un nou raport între operă și consumator pe baza unei noi sensibilități, dinamice, creatoare“². Impresionat de forța pe care o are o operă în mișcare, adică un produs artistic care îi solicită spectatorului implicarea activă, Radu Penciulescu ne invită la întâlnirea cu o dimensiune în plus pe care o poate avea spectacolul de teatru, dimensiune care nu fusese teoretizată în articolul apărut cu doisprezece ani în urmă.

Pornind de la premisa că „teatrul nu e limbajul cuvintelor, nu e un mod de comunicare exclusiv rațională“³, regizorul îndeamnă la căutarea de mijloace teatrale prin care consumatorul să înoate „în opera care-l înconjoară din toate părțile, obligându-l la atitudine, obligându-l în ultimă instanță la creație“⁴. Radu Penciulescu ajunsese în punctul în care considera că imaginea scenică a cărei menire nu este aceea de a-l implica activ pe spectator în

¹ Pentru mai multe detalii despre schimbarea de perspectivă teatrală a regizorului Radu Penciulescu și despre spectacolul *Dansul sergentului Musgrave* vezi Raluca Blaga, „«Dansul sergentului Musgrave» sau primul pas spre un tărâm necunoscut“, în: *Symbolon*, vol. nr. 1 (44)/ 2023, pp. 59-71.

² Radu Penciulescu, „Tentativă în definirea conceptului de teatru azi“, p. 18.

³ *Ibidem*, p. 18.

⁴ *Ibidem*, p. 18.

interiorului evenimentului teatral, oricât de eficientă, nu mai era suficientă. Testând de-a lungul unui număr de patru spectacole câteva intuiții, Penciulescu propune în această etapă a creației sale sintagma *reprezentare senzorială*¹ pentru a defini un etaj suplimentar pe care să-l acceseze imaginea scenică în drumul textului dramatic către scenă. Ani mai târziu, făcând referire la tipul de teatru pe care îl conceptualizase la acea dată, el aduce în discuție una dintre scenele din *Regele Lear*, faimosul său spectacol din anii '70. Devoalând principiile care au stat la baza compunerii acelei scene, fostul director al Teatrului Mic se confesa: scena respectivă „nu era o nuanțare artistică, era o reprezentare senzorială care trebuia să te apuce din măruntaie și să meargă până în vârful degetelor”². Aflat deja pe drumul care propunea, cel puțin în viziunea sa, despărțirea de estetism, Radu Penciulescu parcursese, de la primul articol citat la cel de-al doilea, sănătosul drum al polemicii artistice, în primul rând, cu sine însuși. Concluzionând ideile trasate până în acest punct, ne putem folosi de cuvintele lui Carl Jung pentru a descrie perspectiva asupra teatrului la care ajunsese Radu Penciulescu: „Deplasarea către conceptual îi ia experienței

¹ Radu Penciulescu folosește sintagma *reprezentare senzorială* în cadrul conferinței cu titlul *Lungul drum al textului spre scenă* (<https://www.youtube.com/watch?v=ZhJr52LfhXU&t=5670s>), atunci când face referire la unul dintre mijloacele artistice folosite în construcția spectacolului *Regele Lear*. În articolul publicat în toamna anului 1970 în revista clujeană *Tribuna* (vezi Marica Beligan, „Cine ești dumneata Radu Penciulescu?”, în: *Tribuna*, anul XIV, nr. 47 [721]), regizorul afirmă că este adeptul unui teatru „în care sensul să se transmită prin senzație”.

² Conferință Radu Penciulescu: *Lungul drum al textului spre scenă*, Conferințele Teatrului Național on-line, pe canalul de YouTube al TNB, <https://www.youtube.com/watch?v=ZhJr52LfhXU&t=5670s>, accesat la 25 august 2022.

substanța și o conferă unui simplu nume, care de acum încolo este pus în locul realității. Nimeni nu se simte îndatorat față de un concept, și tocmai acesta este avantajul căutat, care promite protecție contra experienței. Spiritul nu trăiește în noțiuni, ci în fapte și realități⁴¹.

Principiile artistice ale lui Radu Penciulescu expuse mai sus sunt similare cu cele pe care le-a urmărit scenic regizorul Theodor-Cristian Popescu în ridicarea în volum a piesei *Martiri* de Marius von Mayenburg. Așadar, paginile rămase din acest capitol se vor concentra asupra prezentării mijloacelor specific regizorale folosite în construcția câmpului teatral al spectacolului *Martiri* și care pot fi descoperite în intersecția unde imaginea scenică eficientă se conjugă cu reprezentarea senzorială a unui text dramatic. Regulile pe care se fixează și pe care le instaurează spectacolul *Martiri* sunt devoalate pertinent dacă facem apel la sintagme sau cuvinte precum *în văzul lumii, corp-spațiu și brutal. Volumul* ca mod fundamental de a picta teatral a fost folosit de regizor pentru a face vizibile structuri, forme, distanțe și ritmuri emoționale.

Spațiul ales pentru reprezentarea acestui text dramatic a fost Sala Mică a Naționalului târgumureșean. Forma acestei suprafețe este una dreptunghiulară. În interiorul patruleterului, pentru spectacolul *Martiri* s-a optat ca spațiul să fie traversat, pe lungime, de un *catwalk*. *Catwalk*-ul este construit din blaturi de lemn, vopsite în negru. Gradenele alocate spectatorilor sunt poziționate pe ambele laturi ale culoarului, astfel încât publicul, separat în două

⁴¹ Carl Gustav Jung, *Amintiri, vise și reflecții*, traducere și notă de Daniela Ștefănescu, București, Editura Humanitas, 2020, pp. 177-178.

secțiuni, se privește față în față. Lungimea pasarelei construite la o înălțime nu foarte mare, însă suficientă pentru a marca un raport vizibil față de podeaua sălii, depășește lungimea gradenelor. Întreaga construcție e așezată peste o imensă folie de plastic, asemănătoare celor care acoperă podelele atunci când se renovează un spațiu. Sub această platformă au fost plasate câteva surse de iluminat. Razele acestor lumini își fac loc printre blaturile de lemn ale *catwalk*-ului. În stânga (privind de la intrarea în sală), aproape de capătul desfășurării pe lungime a pasarelei, este așezată o aglomerare de scaune, ca și cum cineva ar fi pus unul peste altul, dezordonat, numeroase scaune Thonet (și ele vopsite în negru). În raport cu podeaua culoarului pe care este așezat, grupul compact de scaune se ridică considerabil pe verticală. De-a lungul *catwalk*-ului, fixate astfel încât bolțurile mari care le ancorează să fie cât se poate de vizibile, se află, din loc în loc, șase scaune Thonet (negre, la fel cu cele care compun aglomerarea descrisă mai sus). Actorii pătrund în acest spațiu prin punctele extreme ale *catwalk*-ului, iar spațiul de joc se înscrie doar în perimetrul pasarelei descrise mai sus.

Organizarea spațiului scenic pentru spectacolul *Martiri* nu dă naștere unei imagini metaforă sau simbol a cărei decodificare să dezvăluie o idee cheie a punerii în scenă. Tocmai întrucât avem în față un decor abstract suntem invitați ca spectatori să ne implicăm activ în construcția spațiului scenic și să intrăm în contact cu undele senzoriale pe care le transmite cadrul teatral. Pe de o parte, aglomerarea/construcția de scaune aflată aproape de capătul *catwalk*-ului naște impresia de dezordine, dar și pe cea de unitate. Scaunele fixate din loc în loc pe podeaua *catwalk*-ului, vizibil

asemănătoare cu celelalte, dar evident separate, aduc cu ele senzația de element izolat în raport cu un grup. Plasticul foliei de sub întreaga construcție intră într-un tip de tensiune a texturilor cu lemnul podelei. Totodată, luminile ascunse sub pasarelă lasă impresia a ceva ce este în mod voit făcut observabil. *Catwalk*-ul, prin definiția lui, anunță și el ceva expus și destinat privirilor. Pe această construcție, la înălțime, în *văzul lumii*, vor „defila“ personajele din piesa lui Marius von Mayenburg *Martiri*.

În cartea absolut fascinantă a lui Costică Brădățan *A muri pentru o idee*, descoperim originea cuvântului martir: „Etimologic, «martir» provine din cuvântul grecesc *mártys*, martor. El desemna un om care știe din proprie experiență cum stau lucrurile, care a văzut cu ochii lui cum s-au petrecut, și face o relatare a lor (verbul e *martyréin*, a depune mărturie)⁴¹. Acest sens al cuvântului martir este cel pe care-l respiră, la un prim etaj, întreaga construcție a spațiului scenic realizată de scenograful Cosmin Ardeleanu: accentele de compoziție ale decorului abstract traduc caracterul *public* al poveștii la care urmează să asistăm. Ca spectatori, odată intrați în Sala Mică a Naționalului târgumureșean, devenim martori ai poveștii care a fost special *înălțată* teatral pentru ca noi să asistăm la ea.

Același eseu semnat de Costică Brădățan, mai precis capitolul *Cum devine un filosof martir*, mi-a fost de un real ajutor în structurarea ideatică a impulsurilor senzoriale transmise de cadrul abstract din *Martiri*. În capitolul adus în discuție, filozoful

⁴¹ Costică Brădățan, *A muri pentru o idee. Despre viața plină de primejdii a filozofilor*, traducere din engleză de Vlad Russo, București, Editura Humanitas, 2018, p. 145.

româno-american propune următoarea teză: pentru ca, în urma unui „complex proces politic și cultural”¹, un filozof să se transforme, în urma morții pentru ideile sale, într-un martir, este absolut necesară conjugarea a trei factori: să avem de-a face cu o reprezentare a unui eveniment neapărat violent și traumatic care are capacitatea de a fi transformat într-un eveniment întemeietor; este absolut necesar ca cineva să povestească apoi toate aceste fapte și, în plus, este imperios necesar ca totul să presupună existența unui public, public cu care martirul are un tip de raport special (privit, de regulă, la început, ca țap ispășitor pentru ceva anume, condamnat pentru asta, martirul se transformă, în timp, în erou și întemeietor de lumi). După cum explică Brădățan, „martirii sunt martiri numai în măsura în care fac din moartea lor o reprezentație (*performance*) dată în fața unui public receptiv, fie el efectiv sau doar potențial, și în măsura în care are cine să le spună povestea și cine s-o asculte”². Acest caracter de reprezentare în fața unui public a unor evenimente violente și traumatice (cu un potențial caracter de martiraj) este cel pe care l-a valorificat dramaturgic Marius von Mayenburg în piesa sa și pentru care echipa artistică a spectacolului *Martiri* a construit scenic o lume senzorială căreia noi, ca spectatori, îi suntem martori.

Așa cum afirmă Costică Brădățan, lucrul de care martirii „au cea mai mare nevoie: [n.a.: este] o *scenă*”³. Un astfel de cadru de desfășurare le-a fost construit nu doar lui Benjamin Südel (Vlad

¹ *Ibidem*, p. 207.

² *Ibidem*, p. 208.

³ *Ibidem*, p. 210.

Bîrzanu) și Erikăi Roth (Cristina Toma), ci tuturor personajelor parte din această istorie. Prin fața noastră defilează vulnerabilități dintre cele mai diverse, încăpățânări și tonuri maniheiste prin care este conjugată lumea. Scenograful spectacolului i-a adăugat spațiului concret descris mai sus și o plasă senzorială în care să fie atras publicul. O instalație elaborată, compusă din microfoane de captare și a celui mai greu perceptibil sunet, a fost integrată în *catwalk*-ul construit pentru acest spectacol. În unele momente din desfășurarea acțiunii, un rucsac aruncat pe podea, un pas înainte sau o cățărare pe „muntele“ de scaune sunt amplificate sau distorsionate de angrenajul sonor amintit. Spre exemplu, cuvintele prind ecou la scena desfășurată între Benjamin (Vlad Bîrzanu) și preotul Menrath (Eduard Marinescu), astfel încât reprezentarea senzorială a imaginii scenice devine echivalentă cu senzațiile de spațiu imens, voci sparte și corp redus ca dimensiune în raport cu întregul, senzații care s-ar putea naște în interiorul unei catedrale. Instalației sonore amintite i se adaugă și un anume fel de a folosi lumina în scenă. Pe de o parte, schimbările de lumină sunt la fel de *brutale* cum sunt cuvintele violente sau pozițiile intransigente ale personajelor (schimbările de lumină, la fel ca amplificarea sunetelor, se petrec dintr-odată, echipa tehnică nu apelează la finețe în manevrele executate în acest sens). Pe de altă parte, lumina generează volume: izolează, la fel de brutal, o parte a *catwalk*-ului de o alta sau, în unele scene, conferă volum spațiului prin adăugarea unor noi impulsuri senzoriale. Spre exemplu, în fața unui reflector a cărui rază este amplificată asemenea unei traiectorii luminoase supărătoare a soarelui se așază Lydia Weber (Laura



Vlad Bîrzanu (*Benjamin Südel*) în *Martiri* de Marius von Mayenburg, în regia lui Theodor-Cristian Popescu, Teatrul Național Târgu Mureș, Compania Liviu Rebreanu.

Fotografie din arhiva Teatrului Național Târgu Mureș.

Mihalache), tânăra colegă a lui Benjamin, în scena dedicată atingerilor senzuale dintre cei doi.

Conceptualizat astfel, *catwalk*-ul devine spațiul unic în care personajele se întâlnesc chiar dacă acțiunea se petrece într-o catedrală, o bucătărie, o sală de clasă, o sufragerie sau în biroul directorului. În acest întreg, datorită elementelor amintite mai sus, prezența fizică a actorului, la contactul cu spațiul scenic, devine un *corp-spațiu*. Prin vocea sa, cuvintele au capacitatea de a afecta sonor mediul, câteodată pașii nasc amprente auditive, iar apa turnată pe propriul corp nu generează doar senzații dintre cele mai viscerale, ci contaminează, prin urmele evidente de pe podeaua pasarelei, spațiul teatral. *Catwalk*-ul este asemenea unei mari pânze

teatrale pe care, prin personajele și acțiunile în care acestea au fost prinse, prezențele corporale ale actorilor pictează urme. În consecință, spațiul scenic se transformă într-un spațiu viu, partener al actorului, și se umple, în fapt, de prezență corporală.

Chiar dacă sunt poziționați la o distanță redusă față de spectatori (cadrul intim al Sălii Mici a Naționalului târgumureșean contribuie la acest fapt), actorii nu comunică în mod direct cu publicul. Astfel, prezența lor scenică adaugă note suplimentare de tensiune prin faptul că pactul teatral (convenția celui de-al patrulea perete), în ciuda apropierii, nu este încălcat niciodată. Din acest punct de vedere, lumea scenică și cea reală rămân separate. Raportul care se naște între organizarea spațiului scenic și jocul actorilor care nu ia drept partener publicul este în acord cu una dintre ideile conceptuale ale piesei lui Marius von Mayenburg: un univers în care viziunile diferite asupra lumii nu intră, cu adevărat, în dialog unele cu celelalte, ci doar defilează unele prin fața celorlalte. În acest sens, important devine și modul de intrare și de ieșire a actorilor: la finalul unei situații în care sunt prinse câteva dintre personaje, actorii din scena imediat următoare urcă pe *catwalk*, încă dinainte ca scena respectivă să se fi încheiat. Aceștia se observă unii pe alții, iau act de prezența din fața lor, de scena și faptele care se desfășoară, fără însă a interacționa direct. Pe de o parte, în acest fel a fost echivalat scenic ritmul alert dintre secvențele succinte ale textului dramatic. Pe de altă parte, o atare regulă a spectacolului, pusă în acord cu *catwalk*-ul pe care se află actorii și personajele lor, subliniază, printr-un deloc subtil accent conceptual, legăturile dintre toate aceste personaje și faptul că

orice impuls al unuia dintre ei afectează/lasă urme asupra celui din imediata sa apropiere.

Constrânși de dimensiunile limitate ale platformei pe care se află, ținând cont de lipsa de delicatețe a replicilor din textul lui Mayenburg sau a etichetărilor pe care, din scriitură, le poartă personajele lor, actorii au fost ghidați de regizor nu înspre a-și compune în general/la modul absolut personajele (un director, un adolescent rebel, o mamă singură), ci înspre a le umaniza. Lucrul acesta se produce din momentul în care actorii se concentrează asupra situațiilor și a naturii relațiilor dintre oamenii pe care îi au de adus în fața noastră. În acest sens, pentru a da carne abstracțiilor sau pentru a echilibra notele intelectualizate ale conținutului dramatic care se impun pe măsură ce conflictul de idei câștigă teren, este interesant de urmărit lumea elementelor de recuzită. În cadrul abstract al decorului, pătrund rucsacuri, înghețate, tigăi cu mâncare, sticle de plastic cu apă, periute de dinți ș.a. Prin prezența lor concretă, rupte de contextul din care vin, toate aceste elemente de recuzită (care aduc cu ele valori contrastante în raport cu non-figurativul decorului) construiesc un concert pe orizontală al obiectelor. Cum ia naștere acest concert și ce tip de muzică ne propune?

În lucrarea sa *Artă și valoare*, Lucian Blaga aduce în discuție legea *nontransportabilității* valorilor. În viziunea filozofului român această lege decreteează: „*structurile obiective ale esteticului natural nu pot fi transpuse întocmai în artă fără a-și pierde aici calitatea lor inițială, și nici invers: structurile obiective ale esteticului artistic nu pot*

*fi transpuse aidoma în natură fără a-și pierde aici calitatea inițială*⁴ [subl. L.B.]. Singura situație, susține Blaga, care este exceptată de la această lege privește cazul particular al kitsch-ului. Revenind la lumea obiectelor de recuzită din spectacolul *Martiri* și la concertul pe care ea îl propune: ceea ce li se întâmplă tuturor acestor obiecte este că, în primul rând, odată intrate în spațiul scenic ele își pierd (tocmai pentru că prezența lor este una distinctă de cea obișnuită, tocmai pentru că au fost smulse din realitate) caracterul lor utilitarist prim/regulat. Intrate în spațiul scenic elementele de recuzită devin, pe de o parte, prezențe iconice ale lumii din care au fost dislocate, pe de altă parte, datorită faptului că scena este, eminemente, un loc al magiei și al lui *totul este posibil*, obiectele de recuzită au capacitatea de a se transforma lesne în altceva decât reclamă funcția lor cotidiană (un vâl poate deveni o apă, un scaun poate fi o casă). O sticlă de plastic cu apă este, evident, o sticlă de plastic umplută cu apă. Însă în secvența teatrală din *Martiri* o sticlă de plastic cu apă devine rezervorul care aduce în lumea scenică apa din piscina în care se aruncă îmbrăcat Benjamin (Vlad Bîrzanu). Așadar, în lumea ficțională o sticlă de plastic are capacitatea de a se metamorfoza într-o piscină. Dintr-odată, valoarea ei utilitaristă primă se estompează. La un al doilea etaj, acolo unde se află capacitatea obiectelor scenice de a se metamorfoza în chip magic, intră în joc forța de acțiune a unui câmp asociativ tensional. Ceea ce se naște scenic astfel este similar cu ceea ce se întâmplă în poezie, acolo unde ne întâlnim cu imagini construite prin apelul la diverse

⁴ Lucian Blaga, *Artă și valoarea*, în: Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, București, Editura Humanitas, 2014, pp. 433-434.

figuri de stil, imagini care ne propun senzații apelând la noțiuni și cuvinte amestecate în mod neașteptat. Mai mult chiar, odată intrată în spațiul scenic, textura plasticului și forma pe care o ia lichidul care e conținut în sticla de plastic trec în prim-plan. La fel se întâmplă și în cazul „sculpturilor“ realizate de artiștii creatori de artă minimală din anii '60, care mizau și ei tocmai pe trecerea în plan central, la contactul cu un corp, a texturilor și culorilor materialelor cu care operau. În rutina zilnică, nu acordăm atenție materialelor și formelor întrucât ceea ce ne interesează este funcționalitatea pe care obiectele o au. Însă în lumina scenei pare că le vedem cu adevărat: observăm constituții, țesături, culori, tonuri și forme, a căror valoare, în contextul cotidianului, nu contează.

Atunci când este introdus în ecuație și corpul actantului, devine evidentă, prin tipul de tensiune căreia îi dă naștere, relația dintre spațiu, corp, obiect de recuzită, dar, mai ales, relația dintre un corp și alt corp prin intermediul obiectului de recuzită. Într-un astfel de caz, în scena despărțirii de Erika Roth (Cristina Toma), prezența periuței de dinți în mâinile lui Markus Dörflinger (Dan Rădulescu) traduce și dimensiunea umană a relației dintre cele două personaje. Periuța de dinți (primul obiect care ajunge în casa cuiva când tocmai ai început o relație, dar și primul obiect care dispare atunci când relația se încheie) vorbește și prezintă în note concrete (arată/face vizibil) punctul în care se află relația dintre cele două personaje. Funcția ei practică se estompează, mărimea și forma ei, materialul care o compune trec în prim-plan, iar atenția se îndreaptă către o lume întregă pe care o deschide prezența obiectului în spațiul scenic: lumea intimității și a apropierii, lumea

vieții de cuplu și a interacțiunii, într-un cadru restrâns, dintre două corpuri.

Dacă textul dramatic *Martiri* este eminent o lume a sensului și a raționalului, în care dominantă este reprezentată de conștiință, spectacolul *Martiri* este, prin mijloacele specific regizorale la care s-a făcut apel, o lume în care dominante sunt corpul și dimensiunea spațială pe care acesta o afectează. Prin tipul de poezie scenică ale cărei fire au fost prezentate mai sus se observă modalitatea în care amprenta regizorală a lui Theodor-Cristian Popescu face palpabil un univers aproape ermetic conceptual și închis ideatic precum este cel din piesa dramaturgului german. Lumea plină de imagini senzoriale construită în spectacolul *Martiri* pentru a traduce scenic povestea imaginată de Marius von Mayenburg nu face altceva decât să vorbească despre realitatea regiei și spectacologia lui Theodor-Cristian Popescu: „construirea, pe baza textului, a unui sistem de semnificații, obiectivate într-un sistem particular de semne sau, dacă preferați, de simboluri. Pentru că finalitatea actului regizoral nu este să explice, ci să arate”¹ [subl. C.T.].

Parcurgând dosarul de presă al spectacolului *Martiri*, regizat de Theodor-Cristian Popescu pentru Teatrul Național din Târgu Mureș, reiese explicit faptul că ne aflăm, cel puțin în ceea ce privește poziția criticii de specialitate, față în față cu ceea ce Radu Penciulescu numea a fi un *spectacol eficient*. Pentru criticul Mircea Morariu, *Martiri* a fost „un spectacol de remarcabilă

¹ Crin Teodorescu, „Realitatea regiei”, în: *Contemporanul*, anul XXI, nr. 21, 26 mai 1967, p. 4.

profesionalitate [...] limpede, clar ca o teoremă⁴¹. Claudiu Groza aducea în prim-plan în materialul dedicat spectacolului „finețea și forța cu care Popescu a transpus scenic un text ofertant în substanță, dar constrângător în dinamică⁴². Mircea Sorin Rusu considera și el că ne aflăm față în față cu „un spectacol clar, curat⁴³. Iulia Popovici remarca faptul că regizorul „experimentează cu forme de teatru din ce în ce mai concentrate⁴⁴. Oana Stoica aprecia folosirea mijloacelor teatrale care „se îndreaptă spre austeritate și minimalism, pentru a sublinia, prin contrast, complexitatea temelor propuse de dramaturg⁴⁵. Oana Cristea Grigorescu considera că trupa Companiei „Liviu Rebreanu“ a Teatrului Național din Târgu Mureș deținea, la acea dată, prin opțiunile de distribuție ale regizorului, „controlul just al energiei pe care îl cere acest tip de piese⁴⁶.

¹ Mircea Morariu, „Clar ca o teoremă, uman ca o poezie“, în: *Adevărul*, 24 martie 2014, <https://adevarul.ro/blogurile-adevarul/foto-clar-ca-o-teorema-uman-ca-o-poezie-1523260.html>, accesat la 24 august 2022.

² Claudiu Groza, „Teatru extrem-contemporan“, în: *Tribuna*, anul XIII, nr. 280, 1-15 mai 2014, p. 32.

³ Mircea Sorin Rusu, „În centrul atenției: martiriul și manualul de biologie – Martiri“, în: *LiterNet*, aprilie 2014, <https://agenda.liternet.ro/articol/18066/Mircea-Sorin-Rusu/In-centrul-atentiei-martiriul-si-manualul-de-biologie-Martiri.html>, accesat la 24 august 2022.

⁴ Iulia Popovici, „Niște Martiri și un ciine la miez de noapte – Martiri și O poveste ciudată cu un câine la miezul nopții“, în: *Observator cultural*, nr. 719, 17 aprilie 2014, <https://www.observatorcultural.ro/articol/teatru-niste-martiri-si-un-ciine-la-miez-de-noapte-2/>, accesat la 24 august 2022.

⁵ Oana Stoica, „Adolescentul Isus“, în: *Dilema Veche*, nr. 529, 3-9 aprilie 2014, <https://dilemaveche.ro/sectiune/la-zi-in-cultura/adolescentul-iisus-596975.html>, accesat la 24 august 2022.

⁶ Oana Cristea Grigorescu, „Martori sau martiri?“, în: *Observator cultural*, nr. 716, 28 martie 2014, <https://www.observatorcultural.ro/articol/teatru-martori-sau-martiri-2/>, accesat la 24 august 2022.

Cu toate acestea, privind cu luciditatea conferită de distanța temporală scursă de la momentul premierei (10 martie 2014) și până în prezent, socotesc că spectacolul *Martiri*, în ciuda eficienței sale, nu poate fi considerat și un *succes cultural*. Sintagma *succes cultural* îi aparține profesorului Marian Popescu și apare în volumul său, publicat în anul 2004, *Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate*. Analizând repertoriile teatrelor din România postdecembristă, autorul volumului menționat anterior face următoarele distincții: „Cultura succesului – înțelegeă neperformant managerial – caracterizează și conceptul teatral românesc, de multe ori indistinct în raport cu valoarea intrinsecă a premierelor teatrale. Este mimată realizarea «evenimentului», de regulă prin coagularea unui suport mediatic în funcție de relațiile puse la bătaie, și este trecut cu vederea *succesul cultural* posibil al apariției unui nou autor, al unei noi piese de teatru, al unui alt mod de a face teatru¹. În ceea ce privește mediul teatral românesc de la acea dată, Marian Popescu observa o concentrare mai degrabă înspre „supraviețuirea instituțională în dauna dezvoltării artistice². Așezarea în prim-plan a succesului cultural ar presupune, în viziunea profesorului, „diversitatea, prospecția noilor texte, a noilor autori, imaginarea a altceva decât a «modelului unic al spectacolului românesc», cum îl analiza competent și foarte interesant Miruna Runcan³.

¹ Marian Popescu, *Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate*, București, Editura Unitext, 2004, p. 211.

² *Ibidem*, p. 211.

³ *Ibidem*, p. 212.

La zece ani de la momentul analizei pe care a propus-o Marian Popescu, peisajul teatral românesc se arată, în mod evident, pe alocuri, schimbat. Dovada o constituie chiar textul dramatic al spectacolului aici analizat. Piesa lui Marius von Mayenburg (împreună cu alte texte dramatice, dintre care unele semnate și de autori români) a fost parte a unui program european, între ai cărui parteneri se număra și Teatrul Național din Târgu Mureș, iar scopul proiectului a fost tocmai încurajarea, prin traduceri și puneri în scenă, a circulației dramaturgiei noi în puncte importante ale spațiului teatral european. Însă, deși succesul cultural al proiectului *Fabulamundi. Playwriting Europe* este evident (spre exemplu, Marius von Mayenburg a ajuns unul dintre autorii germani care au beneficiat în spațiul teatral românesc de numeroase puneri în scenă), nu același lucru se poate spune despre succesul cultural al spectacolului realizat de Theodor-Cristian Popescu. Pentru ca acest fapt să se fi întâmplat, ar fi fost nevoie de o susținere și mai concentrată în ceea ce privește valorile artistice ale spectacolului, precum și de conjugarea produsului teatral rezultat și în alți termeni decât în cei economici. Spectacolul *Martiri* a avut parte de unsprezece reprezentații, până la finalul stagiunii imediat următoare celei în care a fost produs (toate la sediul teatrului, niciuna în deplasare sau în cadrul unui festival), și a fost scos din repertoriul Teatrului Național din Târgu Mureș întrucât „nu a avut public”¹, iar costurile unei reprezentații cu acest spectacol erau

¹ Informația este citată din discuția telefonică a autoarei acestui material cu direcțora artistică a Companiei Liviu Rebreanu de la acea dată, Alina Nelega (data convorbirii: 6 octombrie 2022).

ridicate (în distribuția producției târgumureșene se aflau și actori colaboratori – spre exemplu, Cristina Toma și Vlad Bîrzanu, iar onorariile acestora, plus decontarea drumului și cazării, erau elemente care contribuiau la amplificarea cheltuielilor fiecărei reprezentații¹).

Dincolo de observațiile deja citate și care-i aparțin lui Marian Popescu, consider că succesul cultural presupune, înainte de orice, o relație specială cu timpul și acțiunea lui. Succesul cultural presupune încrederea că parte din valorile artistice ale unui produs cultural (spectacolul *Martiri*, în acest caz particular) se vor conjuga sau vor coagula viitoare formule artistice (teatrale, în acest caz) a căror osatură nu poate fi detectată/imaginată la momentul realizării sale. Succesul cultural presupune încrederea că valorile artistice ale unui produs, dacă sunt lăsate să respire, vor concentra, cândva, direcții, tradiții și realități comune. Succesul cultural presupune și acceptarea eșecului: că nimic din toate acestea nu se va întâmpla, iar, în acest caz, argumentarea ideatice-artistică a produsului cultural se va constitui în model de evitat. Succesul cultural presupune și susținerea unei direcții (teatrale) și facilitarea unui context în care aceasta să poată germina, și anume prin crearea unui spațiu în care numeroase potențialități ideatice, neapărat diferite și distincte, să se întâlnească, să dialogheze, așezând la masă doar argumente artistice. În acest sens trebuie subliniat un aspect important: piața de idei (adică tocmai contextul care ar putea contribui la un viitor succes cultural), așa cum afirmă

¹ *Ibidem.*

Horia-Roman Patapievici, „nu este o piață comercială. [...] obiectele schimbate sunt idei, iar criteriul de validare nu este prețul (respectiv profitul), așa cum este acesta stabilit prin procesul de vânzare-cumpărare, ci constă în satisfacerea standardelor critice de validare. [...] Succesul comercial poate însoți valoarea culturală, dar nu este niciodată baza ei și nu o determină”¹.

O astfel de piață a ideilor teatrale, diversă, distinctă și liberă în a germina și genera noi căi artistice, departe de presiunea eficienței economice, este tocmai spațiul de întâlnire care i-a lipsit acestui spectacol, în ciuda doveditei sale *eficiențe* artistice.

Un context similar i-a lipsit sau i-ar fi fost necesar și spectacolului *Dansul sergentului Musgrave* regizat de Radu Penciulescu, în același oraș, Târgu Mureș, însă în anul 1969. Voi evita să aduc în discuție similitudinile artistice și conceptuale existente între cele două spectacole (de la tema comună a textelor dramatice care au stat la baza spectacolelor, la formulele de reprezentare senzorială la care au făcut apel cei doi regizori ș.a.) și voi menționa doar faptul că, la fel ca în cazul spectacolului *Martiri*, în ciuda succesului în rândul specialiștilor de teatru (Radu Penciulescu primește premiul pentru regie pe anul 1969 din partea revistei *Teatrul*), durata de viață a spectacolului *Dansul sergentului Musgrave* a fost una redusă (spectacolul a fost scos din

¹ Horia-Roman Patapievici, *De ce nu avem o piață a ideilor*, București, Editura Humanitas, 2014, p. 45.

repertoriul Teatrului de Stat din Târgu Mureș, nerezystând mai mult de o stagiune și câteva luni)¹.

Nu-mi propun să analizez dacă Theodor-Cristian Popescu, înscriindu-se într-o linie regizorală precum cea descrisă de Radu Penciulescu (începută odată cu spectacolul *Dansul sergentului Musgrave*), a dat naștere unui spectacol, *Martiri*, care iese din șablonul a ceea ce Miruna Runcan numește a fi *modelul unic al teatrului românesc* (și acesta ar putea fi motivul pentru neîncrederea în potențialul său artistic) ci, mult mai important mi se pare să adresez câteva întrebări născute de contactul cu aceste două spectacole care au răsărit în spațiul teatral târgumureșean la o distanță de patruzeci și cinci de ani unul față de celălalt, dar având un destin similar:

Cine ar trebui să construiască contextul necesar, favorabil nu doar succesului imediat al unui spectacol?

Cum ar trebui să arate acest context/spațiu de dialog astfel încât, simultan, idei teatrale dintre cele mai diverse și distincte să-și poată găsi împlinirea culturală (continuatori, contestatari, să genereze tradiții și vitalitate în spațiul teatral românesc)?

¹ Vezi în acest sens Raluca Blaga, „*Dansul sergentului Musgrave*» sau primul pas spre un tărâm necunoscut“, în: *Symbolon*, vol. nr. 1 (44)/2023, pp. 59-71. Acest fapt este menționat de actorul Ion Fiscuteanu într-un interviu cu Dan Culcer realizat la finele anului 1970 (vezi Dan Culcer, „Dialog cu Ion Fiscuteanu despre timp, talent și perspective acum când se apropie Anul nou“, în: *Steaua Roșie*, anul XXI, nr. 304, 26 decembrie 1970), precum și de Sebastian Costin în urma vizitei sale la Târgu Mureș (vezi Sebastian Costin, „Comedii“, în: *Știința tineretului*, anul XXVI, nr. 6546, 5 iunie 1970).

Poate fi creat acest context doar de mediul teatral local în lipsa unor politici și strategii culturale pe termen mediu și lung dezvoltate de autoritatea centrală?

Cum ar trebui să arate caietul de sarcini deschis în vederea obținerii unui post de director de teatru, astfel încât planul de management să permită construcția unui spațiu de dialog pentru ideile artistice *eficiente* din punct de vedere cultural, dar *ineficiente* din punct de vedere economic?



© Foto: Mihai Păcurar

Anca Cipariu (*Mayumi Selo*) alături de Daniel Bucher (*Adam Krusenstern*) în *Die Firma dankt* (*Cu mulțumirile firmei*) de Lutz Hübner, în regia lui Theodor-Cristian Popescu, Teatrul Național „Radu Stanca” Sibiu, secția germană. Fotografie din arhiva scenografului Mihai Păcurar.

Regia interioară: *Die Firma dankt*

(*Cu mulțumirile firmei*)

În încercarea mea de a cuprinde în interiorul unor pagini *felul de fi* al spectacolului *Die Firma dankt (Cu mulțumirile firmei)* am petrecut mai bine de trei luni de zile. Fiecare dintre aceste încercări de până acum a eșuat. Măsurând onest starea de fapt, nu pot începe capitolul 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 zece ani. Pe de o parte, pusesem asupra 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 *Die Firma dankt (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 niciodată similar cu „vânzarea” sa în cuvinte. A scrie despre *Die Firma dankt (Cu mulțumirile firmei)* înseamnă, înainte de toate, necesara consemnare grafică a prezenței acestuia pe scena teatrală românească. Mult mai important însă, a scrie despre *Die Firma dankt (Cu mulțumirile firmei)* înseamnă conferirea unui sens acestei reprezentări teatrale. În mod cert o astfel de acțiune stă sub semnul subiectivității. Însă la fel de cert este și faptul că teatrul, spațiu al solidarității și 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 poate 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, Popescu 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 preajma premierei cu spectacolul *Privește înapoi cu mânie* (1995):

„Cei care fac teatru 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. Ori, această formă pe care o fac, mă eliberează mai mult. Subordonându-mă textului, el este cel care mă poartă... într-un tărâm al lui”¹.

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.

În vederea înțelegerii 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 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”¹.

Încă de la *Piesă cu repetiții*, 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”². Gândind teatrul asemenea unei întovărașiri a diverselor reprezentări individuale despre realitate, regizorul nu face altceva decât să se alătore viziunii stereoscopică a teatrului pe care o recomanda și Peter Brook³.

Pentru a observa etajul de la care Theodor-Cristian Popescu își propune să între 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 argumenta alegerea piesei scrise de Biljana 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 NATO asupra Belgradului, nu m-ar fi interesat. Dar

¹ 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-reacționeze-cu-efuziune-imediata/>, accesat la 6 februarie 2023.

² Theodor-Cristian Popescu, *Piesă cu repetiții*, caiet-program, material din Arhiva Teatrului Național Târgu Mureș, p. 5.

³ Vezi Peter Brook, Punct și de la capăt. *40 de ani de explorări în teatru, film, operă*, traducere din limba engleză Dana Ionescu, București, Editura Nemira, 2018, pp. 16-18.

piesa Biljanei vorbește despre niște tineri ale căror vieți intră în mecanismul unui conflict ciudat, aproape suprarrealist. Identitățile lor sunt podurile și clădirile sfărâmate de bombardamente⁴¹. 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. Eliminarea din ecuația artistică a cadrului politic clar identificabil sau, mai bine spus, evitarea adoptării unor poziții care ar putea închide prin însăși 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 ultrasensibil⁴².”

Optând astfel, 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

¹ Theodor-Cristian Popescu, *Timpul nu mai are răbdare*, în caietul-program al spectacolului *Trilogia belgrădeană*, material preluat din arhiva Companiei Teatrale 777, p. 3.

² Patrick Brad, „La baza relațiilor dintre oameni să stea adevărul! Interviul cu regizorul Theodor Cristian Popescu, în: *Realitatea*, anul I, nr. 7, 1995.

shakespeariană, regizorul polonez își dezvăluie și el opțiunea în favoarea unei perspective centrate asupra omului, în detrimentul insistării teatrale asupra 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 oameni”¹. În spectacolele sale, Radu Penciulescu plecase, de asemenea, „în căutarea unei umanități”². 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”³. 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”⁴. Aceeași înălțime ca cea pe care o au personajele reclamă, susținea același Radu Penciulescu, scoaterea din ecuație atât a admirației excesive, cât și a disprețului față de acestea.

¹ Piotr Gruszczyński, *Krzysztof Warlikowski și teatrul ca o rană vie*, traducere din limba franceză: Monica Grădinaru, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu” prin Editura Cheiron, 2010, p. 54.

² George Banu, „Pentru un teatru la înălțimea omului – mărturisiri și convingeri. Radu Penciulescu în dialog cu George Banu”, în: *România literară*, anul XLIII, nr. 33, 19 august 2011, p. 17.

³ Marica Beligan, „Cine ești dumneata Radu Penciulescu?”, în: *Tribuna*, anul XIV, nr. 47 (721), 19 noiembrie 1970, p. 6.

⁴ George Banu, *op. cit.*, p. 17.

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 lor 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”¹. În *teatrul existențial* unitatea de măsură este, 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”², libertatea sau sensul propriei existențe. Întrucât *teatrul existențial* propune „înfruntarea obstacolelor”³, el ne invită la o experiență în care „nu trebuie să simplificăm nimic”⁴. Datorită acestei complexități, *teatrul existențial* este echivalent cu

¹ Irvin D. Yalom, *Psihoterapia existențială*, traducere din engleză de Bogdan Boghițoi, București, Editura Trei, 2012, p. 16.

² *Ibidem*, p. 16.

³ George Banu, „Pentru un teatru la înălțimea omului – mărturisiri și convingeri. Radu Penciulescu în dialog cu George Banu”, p. 17.

⁴ Piotr Gruszczyński, *Krzysztof Warlikowski și teatrul ca o rană vie*, p. 55.

„o nouă expediție în Himalaya“¹ și, ca orice astfel de călătorie care ne testează limitele, „îmbogățește“². 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 *întrevedere* teatrală, întâlnirea cu un asemenea spectacol se poate transforma, după cum menționasem că mi s-a întâmplat la contactul cu producția Teatrului Național „Radu Stanca“ din Sibiu, *Die Firma dankt (Cu mulțumirile firmei)*, într-o adevărată *bornă existențială*.

Nu a fost prima dată când Theodor-Cristian Popescu a ales 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“³. Din această serie de proiecte au făcut 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*

¹ *Ibidem*, p. 44.

² George Banu, *op. cit.*, p. 17.

³ Theodor-Cristian Popescu, *Teatru prin cunoaștere* (teză de abilitare), Universitatea de Arte din Târgu Mureș, manuscris, p. 52.

aisbergului, de Antonio Tabares – realizat la Teatrul Clasic „Ioan Slavici“ Arad (2016), *Camera mea frigorifică*, 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). 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 *Die Firma dankt (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,



Secvență din spectacolul *Die Firma dankt (Cu mulțumirile firmei)* de Lutz Hübner, în regia lui Theodor-Cristian Popescu, Teatrul Național „Radu Stanca“ Sibiu, secția germană.

Fotografie din arhiva scenografului Mihai Păcurar.

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 governeze politica de conducere a companiei, precum și relațiile interumane dintre angajați. Sador, 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, precum și imposibilitatea de a mai găsi căi de comunicare sau de relaționare cu cei din jur. Constrâns să-și dea demisia, 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

îmbătrânire⁴¹. 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”⁴². Pentru a dezvolta grafic liniile directoare ale spectacolului rezultat putem face apel la cuvinte precum *binar*, *mărginit* și *reverie nostalgică*. Sensul acestor cuvinte se topește în osatura produsului teatral intitulat *Die Firma dankt (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, scenografia, video-ul și light design-ul compuse de Mihai Păcurar sau despre excepționalii actori Daniel Bucher, Anca Cipariu, Valentin Späth, Ali Deac, Johanna Adam – a potențat constituirea 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*.

¹ *Ibidem*, p. 47.

² *Ibidem*, p. 48.

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*¹. În aceste pagini, autorul român 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, naturalismului și 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-ștea, teatrul din ultimul timp a intrat sub tirania regisorului [*sic!*] estet”². Totodată, Camil Petrescu observă faptul că, „în general regia nouă a însemnat o bucurie a ochiului”³. Însă, afirmă autorul, ar exista și un alt etaj 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”⁴. Pe acest palier se găsește potențialul extraordinar al regiei interioare⁵.

¹ 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.

² Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, București, Editura Cultura Națională, 1936, p. 311.

³ *Ibidem*, p. 313.

⁴ *Ibidem*, p. 313.

⁵ 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”¹. 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”². 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 eroului, cu propriile lui reprezentații”³.

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”⁴ 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;

¹ Camil Petrescu, „«Fapta» de Lucian Blaga”, în: Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, București, Editura Cultura Națională, 1936, p. 330.

² Camil Petrescu, „Noua structură și opera lui Marcel Proust”, în: *Revista Fundațiilor Regale*, anul II, nr. 11, noiembrie 1945, p. 389.

³ Camil Petrescu, *Addenda la Falsul tratat*, în: Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, București, Editura Minerva, 1971, pp. 175-176.

⁴ *Ibidem*, p. 183.

adeseori i se reproșează lipsa de acțiune și vitalitatea sau ritmul defectuos. Însă un astfel de mediu (sau, mai bine spus, „multiplicitate concretă”¹ – dacă este să apelăm tot la cuvintele lui Camil Petrescu) este absolut necesar dacă vrem să urmărim schimbările care se produc în conștiința unui personaj (personaj înțeleș într-o manieră complexă, nicidecum ca identitate schematizată). Peste ani, o idee similară cu cea a multiplicității concrete întâlnim și la regizorul german Thomas Ostermeier. În eseu dedicat punerilor în scenă având la bază piesele lui Henrik Ibsen, Ostermeier vorbește despre o parte expozitivă a pieselor dramaturgului norvegian 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 «joc» pre-făcându-se că au o viață fericită etc.”².

Revenind la teoria lui Camil Petrescu, trebuie subliniat că acatele 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 înspre o revelație. Însă, susține autorul român interbelic, este absolut necesar, pentru a putea observa această

¹ *Ibidem*, p. 176.

² Thomas Ostermeier, „A citi și a pune în scenă Ibsen”, în: Thomas Ostermeier, *Teatrul și frica*, traducere în limba română Vlad Russo, București, Editura Nemira, 2016, p. 97.

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”¹. 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 *Die Firma dankt (Cu mulțumirile firmei)*.

Spațiul scenic gândit de Mihai Păcurar pentru acest spectacol propune 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 alcătuit zidul; la fel de vizibile sunt și găurile prin care aceste bucăți au fost fixate. Astfel, linii verticale și orizontale sau puncte 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 ridicate 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

¹ Camil Petrescu, *Addenda la Falsul tratat*, p. 182.



© Foto: Mihai Păcurar

Ali Deac (*John Hansen*), stânga, alături de Daniel Bucher (*Adam Krusenstern*), centru, alături de Johanna Adam (*Ella Goldmann*), dreapta, în *Die Firma dankt (Cu mulțumirile firmei)* de Lutz Hübner, în regia lui Theodor-Cristian Popescu, Teatrul Național „Radu Stanca” Sibiu, secția germană. Fotografie din arhiva scenografului Mihai Păcurar.

considerabile, două taburete și o masă dreptunghiulară alcătuiesc un ansamblu de o geometrie clară și precisă. Acest ansamblu este dispus, mult prea ordonat, în centrul spațiului de joc.

De-a lungul desfășurării spectacolului, componentele menționate anterior vor fi într-o continuă deplasare. Înălțimea elementelor de mobilier pierde în confruntarea cu înălțimea zidului 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 întâlnirii cu un 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. Canapeaua, spațiu 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 său fac ca silueta acestuia să se piardă în nuanțele obiectului de mobilier. Petrecută pe neașteptate, trezirea din somn a lui Adam Krusenstern dă startul seriei de evenimente care vor conduce, în finalul poveștii, către plecarea sa din firmă.

Tot ceea ce a fost gândit scenic pentru spectacolul *Die Firma dankt (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”¹. 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

¹ Theodor-Cristian Popescu, „Realități“, în: *Teatrul azi*, anul XX, nr. 12, decembrie 2019, p. 154.

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 prezența 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”¹, considera Camil Petrescu. Totodată, autorul român interbelic ne avertizează însă că nu orice este prezent se constituie, din punct de vedere fenomenologic, și 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; o piesă trebuie să aibă multă prezență și trăire, corporalitate efectivă, deci nu prezență de corpuri. Dacă în reprezentăția simbolică, actul esențial

¹ Camil Petrescu, *Modalitatea artistică a teatrului*, în: Camil Petrescu, *Comentarii și delimitări în teatru*, ediție, studiu introductiv, note de Florica Ichim, editura Eminescu, București, 1983, p. 285.

nu e trăirea însăși cu modalitățile ei, ci adaosul fenomenologic, în așa măsură că nici nu pot fi numiți actorii lor, avem o nouă categorie de spectacole, în care interesul spectatorilor este pentru actul trăirii însăși, 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 pînă acum¹.

În spectacolul *Die Firma dankt (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 izbuteste 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?”², „Admiteți că există situații care sunt mai mari decât individul?”³, „De ce nu m-a pregătit nimeni pentru asta?”⁴, „Deodată, viața s-a terminat, tu nu mai participi la joc”⁵. Corpul său nu lansează informații, ci afirmă, prin ritmuri succesive ale umărului stâng, neliniște, teamă, nesiguranță, început de

¹ *Ibidem*, pp. 289-290.

² Lutz Hübner, *Cu mulțumirile firmei*, traducerea Victor Scoradeț, manuscris, p. 14.

³ *Ibidem*, p. 32.

⁴ *Ibidem*, p. 27.

⁵ *Ibidem*, p. 34.

încredere, o urmă importantă de vitalitate (care apoi se pierde în confruntarea cu celelalte prezențe), confuzie, revoltă și forță distrugătoare, 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 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 „energie și tipare mentale”¹. Este ceea ce le reușește cu asupra de măsură coregrafei spectacolului, Fatma Mohamed, și actorilor parte din distribuția producției sibiene.

Suntem undeva după mijlocul spectacolului *Die Firma dankt* (*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

¹ Theodor-Cristian Popescu, *DaDaDans*, caiet-program, material din Arhiva Companiei Teatrale 777, p. 3.

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 rotește 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 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 *Die Firma dankt (Cu mulțumirile firmei)* definiția teatralității așa cum a fost ea formulată de Hans-Thies Lehmann, pornind de la urmele teoretice sădite de Heiner Müller.

În ciuda densității teoretice care împânzește fiecare dintre volumele sale, consider că doar cineva cu o profundă sensibilitate artistică și care a înțeles la adevărată 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 transformării¹. Drept urmare, teatralitatea poate fi definită, afirmă Lehmann, ca intervalul „spațio-temporal comun al caracterului muritor² pe care-l împart spectatorul și actorul.

În spectacolul *Die Firma dankt (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 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

¹ Hans-Thies Lehmann, *Teatrul postdramatic*, traducere din limba germană de Victor Scoradeț, București, Editura Unitext, 2009, p. 316.

² *Ibidem*, p. 316.

asumare a ființei. Între aceste experiențe cruciale, moartea rămâne experiența inegalabilă: *moartea este condiția care face posibilă viața autentică*⁴¹ [subl. I.Y]. Uneori, teatrul, mai precis, *teatrul existențial*, are capacitatea aceasta de a ne extrage din mijlocul cotidianului și de a ne orienta spre propria noastră conștiință. Datorită mecanismelor artistice folosite în construcția sa, în special datorită mijloacelor specifice regiei interioare, spectacolul *Die Firma dankt (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 muritor. În mod poate neașteptat, conștientizarea propriei finitudini vitalizează. În același timp, confruntarea cu propria mortalitate schimbă raporturile cu lumea: obiectele care o compun capătă, dintrodată, o cu totul altă valoare și luminozitate. În plus, tocmai pentru că am asistat la confruntarea dintre Adam și Sandor, știu că cel puțin 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

⁴¹ Irvin D. Yalom, *Psihoterapia existențială*, p. 45.

barierele ridicate de caste și psihologii diverse. Îmi exprim singurătatea și mă alătur tuturor singurătăților¹.

Însă, așa cum menționasem în chiar debutul acestui capitol, din perspectiva criticii de teatru autohtone, spectacolul *Die Firma dankt* (*Cu mulțumirile firmei*) e ca și cum nu s-ar fi întâmplat. Au trecut aproape zece ani de la premiera spectacolului² 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*³. 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 scrise 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.

¹ 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.

² *Cu mulțumirile firmei*, autor Lutz Hübner, producție a Teatrului Național „Radu Stanca” Sibiu, regia Theodor-Cristian Popescu, data premierei: 8 decembrie 2015.

³ 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 XLVIII, nr. 2460, 11 decembrie 2015, p. 5.

Motivele care pot fi asociate acestei lipse de captare critică a producției sunt, evident, numeroase și diverse. Pe de o parte, *Die Firma dankt* (*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 reprezentațiile 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, pe 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”¹. În cazul precis al spectacolului *Die Firma dankt* (*Cu mulțumirile firmei*), nu am avut însă de-a face nici cu o digestie prelungită a materialului teatral

¹ 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.

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 forțază atenția”¹. 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 de urmărire: „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”². Opțiunea de a nu adera la un astfel de joc al seducției, admite B. Elvin, așază în față un drum mult mai dificil de parcurs către impunerea și recunoașterea propriei ținute artistice.

În al doilea rând, avem în față 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 căte unui nou limbaj teatral cu aproape fiecare spectacol necesită ca atenția privirii critice să se mențină într-o stare mult mai activă, deoarece stilisticile artistice pe care le are în față nu sunt previzibile sau ușor recognoscibile. De altfel, într-un articol al presei românești din Montréal, este înregistrată una dintre spaimile care au stat în spatele deciziei lui Theodor-Cristian Popescu de a se muta, pentru o vreme, în spațiul nord-american: „în anul 2000”, aflăm dintr-un material semnat de Calinic Florin Toropu, regizorul

¹ B. Elvin, „Radu Penciuiescu”, în: *Teatrul*, anul IX, nr. 4, aprilie 1964, p. 22.

² *Ibidem*, p. 22.

Theodor-Cristian Popescu împreună cu actrița Cristina Toma, „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“¹.

În al treilea rând, Popescu 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?“². 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 sa de curenții *mainstream*-ului teatral, adică de tendințele majore de gândire existente într-un anume moment și într-un anume spațiu. După cum bine știm, întotdeauna, *mainstream*-ul adună spectacolele care deja au găsit răspunsul la aceste întrebări.

Și, nu în ultimul rând, aspect pe care, de altminteri, îl consider a fi și cel mai important, trebuie menționat faptul că avem în fața noastră o personalitate regizorală care se așază pe o linie artistică ce nu a încheiat, încă, în spațiul teatral românesc, o direcție ordonatoare. Criticul de teatru Ileana Popovici observa: „tradiția scenei românești se reazemă pe un echilibru stenic între

¹ Calinic Florin Toropu, „Regizorul Theodor Cristian Popescu și actrița Cristina Toma. Un altfel de vis american“, în: *Pagini românești*, Montréal, iunie 2003.

² Peter Brook, *Spațiul gol*, în românește de Marian Popescu, Unitext, București, 1997, p. 43.

sentiment și idee¹. 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 ce 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 însă nicio tradiție.

¹ Ileana Popovici, „Dansul sergentului Musgrave”, în: *Teatrul*, anul XIV, nr. 7, iulie 1969, p. 78.



© Foto: Mihai Păcurar

Pálffy Tibor (*Milutin*), primul din stânga, alături de Korodi Janka (*Anica*), prima din stânga, alături de Kurkó Karolina (*Ivana*), prima din dreapta, și Kónya-Ütő Bence (*Stanislav*), primul din dreapta, în *Szerelem és más bűntények* (*Dragoste și alte crime*) bazat pe scenariul filmului cu același titlu al lui Stefan Arsenijevič, în regia lui Theodor-Cristian Popescu, Teatrul Tamási Áron, Sfântu-Gheorghe.

Fotografie din arhiva scenografului Mihai Păcurar.

Experimentând starea de creativitate:

Szerelem és más bűntények

(Dragoste și alte crime)

Știm cu toții că spectacolul de teatru perfect nu există. Dar dacă, totuși, cuiva i-ar reuși, la fel de bine știm că a doua zi n-ar mai avea rost să se ia totul de la capăt. Între adevărurile și speranțele conținute de fiecare dintre cele două afirmații anterioare se desfășoară practica teatrală zilnică. Uneori, „grație unei serii de întâlniri fericite între creatori”¹, teatrul se apropie de o stare de săvârșită. Doar că, pentru a se produce o asemenea stare, adică acea întâlnire fericită între creatori, cineva trebuia să fi pornit, de ceva vreme deja, în căutarea a ceva. Căci nimic nu se naște din nimic, nici măcar creativitatea (!), și nimeni nu găsește ceva dacă

¹ Raluca Cîrciumaru, „Ex-act de ce teatrul naturalist e spectaculos”, în: *Teatrul azi*, nr. 11,12/2023, p. 118.

nu și-a propus chiar și-o cât de mică scotoceală. Încă de la începutul carierei sale, Theodor-Cristian Popescu și-a stabilit, uneori în mod programatic și declarat, în cele mai multe dintre cazuri mai subtil și mai puțin manifest diferite teme de cercetare: de la moduri teatrale de comunicare cu publicul cât mai directe la montarea în premieră absolută a zece texte dramatice scrise de autori contemporani; de la aducerea în prim-plan a unor puncte sensibile întâlnite în mentalitatea colectivă la observarea efectelor pe care forțele economice actuale le au asupra vieții noastre intime ș.a. De-aceea, n-am fost deloc surprinsă când am regăsit, în secțiunea finală a tezei de abilitare pe care a susținut-o în anul 2018 la Universitatea de Arte din Târgu Mureș, o nouă direcție de explorare artistică:

„Cea de-a doua axă nouă de cercetare pe care o deschid stă sub semnul *Intimității*. Acest concept al intimității reprezintă reacția mea la ceea ce percep a fi o prea mare preocupare pentru problematica socială, politică, economică, pentru tratarea omului ca un produs al acestor relații în teatrul contemporan. Contrabalansând această tendință, mă îndrept, cu ajutorul psihanalizei, de care am devenit foarte preocupat, înspre forțele din interiorul omului, înspre inconștient. Cercetarea mea urmărește ca pe de-o parte să introduc în textura creației teatrale elemente ale inconștientului, ale psihicului abisal, iar pe de altă parte să angajeze un tip de raport cu publicul ce privilegiază atenția asupra omului, asupra transformărilor

din psihicul său. Voi experimenta cu găsierea unor structuri dramatice, a unor prezențe actoricești și a unor mijloace de introspecție ce favorizează o astfel de optică. Atmosfera unui cabinet de psihanaliză se va transforma în atmosfera teatrală a unor astfel de creații. Îmi acord mai mulți ani, intenționez să mă apropii de acest scop cu pași mici, privilegiind finețea și subtilitatea”¹.

Într-adevăr, în cei șapte ani care s-au scurs de la momentul susținerii tezei sale de abilitare și până în prezent, se pot identifica în teatrografia sa numeroase spectacole parte a acestei direcții de cercetare teatral-artistică. De la *Albina din capul meu* până la *Bang* și *Villa Dolorosa*, de la *Platonov* și *Ex* până la *În vis* sau *Neliniște*, punerile sale în scenă, sprijinite pe structuri dramatice dintre cele mai novatoare, au căutat să genereze scenic prezențele și instrumentele teatrale cele mai potrivite pentru a vorbi despre forțele care zac ascunse în interiorul omului. În toată această căutare, uneori, au avut loc întâlniri fericite între creatori de felul celor la care făcea referire Raluca Cîrciumaru în cronica ei dedicată spectacolului *Ex*. Alteori, produsele teatrale rezultate au constituit rampe de lansare, descoperire sau lăsare în urmă a unor mijloace de expresie, dintre care, cele considerate a fi mai potrivite au fost, ulterior, reasamblate, fragmentate sau amestecate, conducând către noi și distincte sensuri și semnificații teatrale. Despre un astfel

¹ Theodor-Cristian Popescu, *Teatru prin cunoaștere* (teză de abilitare), Universitatea de Arte din Târgu Mureș, manuscris, p. 118.

de traseu de cercetare și experimentare va fi vorba în acest capitol: luându-mi drept punct de reper spectacolul *Szerelem és más bűntények* (*Dragoste și alte crime*) voi încerca să observ la lucru acest concept al *Intimității*. În drumul meu nu voi uita să fac referire și la spectacolele-pași-anteriori care l-au transformat pe cel analizat aici într-o reușită, întrucât, în ceea ce mă privește, *Szerelem és más bűntények* (*Dragoste și alte crime*) n-ar fi putut să fie spectacolul care-a fost dacă n-ar fi existat anterior punerile în scenă ale pieselor *Albina din capul meu* și *Villa Dolorosa*. Totodată, voi încerca să subliniez și rolul deosebit de important pe care l-a jucat și-aici, cum, de altfel, îl joacă în orice proces creativ, „misteriosul timp”¹.

Pentru prima sa colaborare cu Teatrul Tamási Áron din Sfântu Gheorghe, Theodor-Cristian Popescu a ales să traducă scenic un film. O astfel de punere în scenă a reprezentat o premieră pentru regizor. Chiar dacă unele dintre anterioarele sale montări (vezi, spre exemplu, *Copiii unui Dumnezeu mai mic*, *Absolventul* sau *Ia uite cine s-a întors!*) au avut la bază piese sau romane care au beneficiat și de ecranizări celebre, în cazul spectacolului care a avut premiera în primăvara anului 2022 la Sfântu Gheorghe regizorul a optat pentru adaptarea scenică a unei producții cinematografice fără a avea la dispoziție și un text (o piesă, un roman sau o dramatizare) de la care să pornească această traducere artistică. Filmul pe care l-a ales a fost unul dintre cele două lungmetraje regizate până în prezent de Stefan Arsenijević. Autor al unui număr mult mai mare

¹ Mihály Csíkszentmihályi, *Creativitate. Rolul fluxului în psihologia descoperirii și a inventării*, traducere din engleză de Irina Dinescu, București, Curtea Veche Publishing, 2023, p. 126.

de scurtmetraje, regizorul sârb are la activ numeroase premii obținute în cadrul competițiilor internaționale de gen, dintre care amintesc doar Ursul de Aur la Berlinale și o nominalizare la Oscar. Pentru primul său lungmetraj realizat în 2008 (*Ljubav i drugi zločini*), Stefan Arsenijević a scris scenariul împreună cu Srđjan Koljević și Bojan Vuletić.

Povestea filmului *Ljubav i drugi zločini* (*Dragoste și alte crime*) o are în prim-plan pe Anica, iubita de treizeci de ani a lui Milutin. Milutin este un mărunț mafiot din Noul Belgrad, în prezent, bolnav în fază terminală. Având sentimentul că și-a ratat existența, Anica vrea să fugă atât din viața ei de până atunci, cât și din propria țară. Pentru a avea suficiente resurse financiare care să-i asigure plecarea, plănuiește să-i fure lui Milutin banii. Mult mai tânărul Stanislav (omul de încredere al mafiotului sârb), îndrăgostit încă de pe când avea doisprezece ani de Anica, o ajută pe fată să-și pună în aplicare planul de evadare. Acțiunea filmului urmărește ziua plecării Anicăi. Pe măsură ce timpul se scurge, facem cunoștință cu o galerie numeroasă de personaje parte din orașul și viețile celor trei protagoniști.

Theodor-Cristian Popescu a căutat, atât prin felul în care a cerut să fie construit textul de spectacol, cât și prin ridicarea acestuia în volum, să găsească acele note potrivite care să traducă *teatral* povestea cinematografică regizată de Stefan Arsenijević. Ținta urmărită de fiecare dintre membrii echipei artistice a spectacolului a fost precis explicitată de regizor în cadrul emisiunii *M Riport*, *M Színház*: în acest spectacol „noi nu ne-am propus să arătăm acțiunea reală a ce se întâmplă, ci [...] ne-am propus să intrăm în

lumea lor interioară“, astfel încât „pe scenă să fie un fel de lume a senzațiilor și a gândurilor“¹ personajelor.

Adaptarea pentru scenă a acestei povești cinematografice a fost făcută de dramaturgul Kiliti Krisztián. În urma discuției pe care am avut-o, acesta mi-a dezvăluit în ce a constat procesul de prelucrare a textului pentru scenă. Punctul zero al demersului său a fost reprezentat de scenariul producției cinematografice. În acord cu tipul de spectacol pe care Theodor-Cristian Popescu și-l propusese, Kiliti Krisztián a realizat această adaptare concomitent cu construcția spectacolului. Transpunerea în formă scenică a scenariului de film a însemnat includerea în textul de spectacol, pe lângă replicile efective ale personajelor, și a didascaliiilor, rostite de aceiași actori. Acestea fac trimitere atât la locul de desfășurare a acțiunii, la cadrul temporal și natural în care aceasta are loc, cât și la stările de spirit pe care le traversează personajele interpretate de actori. Din această perspectivă, este absolut necesar de menționat că textul de spectacol valsează permanent între folosirea replicilor la persoana întâi sau a treia, în funcție de ce anume traduce textul rostit. Dramaturgul Kiliti Krisztián a ținut să precizeze că acest complex proces de adaptare a scenariului de film a presupus o practică de lucru colaborativă, mizându-se pe efortul conjugat al întregii echipe artistice. Traducerea în note teatrale a scenariului de film s-a desfășurat de-a lungul întregului proces de repetiții,

¹ Kacsó Edith (reporter), Hermann Endre, Lőrincz Lóránd, T. Bányai Péter, Pap Csongor, „M RIPO RT, M SZÍNHÁZ (M Reportaj, M Teatru)“ – TVR1 – MAGYARADÁS az egyesen (Maghiara de pe UNU), traducerea Lică Hajnal, 13 decembrie 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=yb199OhM-28>, accesat la 19 ianuarie 2024.

iar textul de spectacol a fost finalizat cu doar o săptămână și jumătate înainte de momentul premierei:

„Prima fază a procesului meu de lucru a constat în traducerea întregului scenariu din limba engleză în limba maghiară, inclusiv a didascalilor. Unul dintre cele mai importante aspecte ale conceptului regizoral a fost ca aceste didascalii să fie folosite ca text vorbit în timpul spectacolului. Personajele au rostit aceste didascalii ca și cum ar fi propriile lor monologuri interioare. Perioada repetițiilor la scenă (a doua fază a procesului de lucru) a reprezentat un soi de testare a textului. Regizorul, actorii și eu am aranjat textul operând tăieturi, găsind cele mai potrivite cuvinte sau fraze pentru o anumită situație sau în ton cu stilul de a vorbi al personajelor. Acest proces s-a desfășurat concomitent cu repetițiile la scenă.”¹

Textul de spectacol astfel construit reușește să devină o poartă de acces care ne deschide o dublă perspectivă: pe de o parte, avem de-a face cu povestea în care sunt implicate aceste personaje (acțiuni, fapte, întâmplări efective), pe de altă parte, ni se oferă posibilitatea de a „citi” în mod direct sentimentele și gândurile lor cele mai ascunse în raport cu ceea ce întreprind. Legătura care rezultă în urma interacțiunii dintre replica-dialog și

¹ Discuție personală a autoarei cu dramaturgul Kiliti Krisztián; informații citate din mesajul personal trimis autoarei de Kiliti Krisztián la data de 8 februarie 2024.

replica-didascalie vorbește mai mult despre tensiunea care se naște între personaje, acțiuni și starea lor de spirit, decât despre natura acțiunii la care asistăm. Dacă ar fi să privim ceea ce se obține scenic din perspectiva dialecticii acțiune-personaj¹, am putea spune că avem de-a face cu împlinirea scenică a următoarei situații teoretice: acțiunea este secundară, prim-planul fiindu-i alocat personajului și vastului său univers interior.

Oportunitatea de a „locui“ timp de două ore în imediata apropiere a celor mai intime resorturi (conștiință/gândire/spirit) ale personajelor din *Szerelem és más bűntények* (*Dragoste și alte crime*) este o dispoziție scenică care s-a născut din îmbinarea perspectivelor deja verificate de Theodor-Cristian Popescu în spectacolele-pași-anteriori: *Albina din capul meu* (2018), respectiv *Villa Dolorosa* (2020).

Textul dramatic al lui Roland Schimmelpfening, scris apelând doar la persoana a doua singular, ne invita în lumea imaginară, impregnată de fantastic, pe care și-a construit-o protagonistul din *Albina din capul meu* pentru a suporta mai ușor greutatea pe care le avea de traversat zilnic. Apelând la o „tehnică bazată pe distanțarea față de întâmplările prezentate“, dramaturgul german alesese „trei voci-perspectivă“ pentru această „încursiune intimă“² în mintea tânărului său personaj. Valoarea conferită de această reprezentare distanțată a fost fructificată scenic în spectacolul *Szerelem és*

¹ Vezi în acest sens dialectica personaj-acțiune în Patrice Pavis, *Dicționar de teatru*, traducere din limba franceză de Nicoleta Popa-Blanariu și Florinela Floria, Iași, editura Fides, 2012, pp. 262, 263.

² Raluca Blaga, „Intimate Dialogue with the Bee Inside the Head“, în: *Studia Dramatica*, anul LXIV, numărul 1, 2019, pp. 146, 147.

más bűntények (*Dragoste și alte crime*) prin solicitarea regizorului ca în textul de spectacol să fie incluse, și neapărat rostite de actori, și didascaliiile.

În celălalt spectacol-pas-anterior, *Villa Dolorosa*, personajele Rebekka Kricheldorf mai degrabă monologhează decât dialoghează, oferindu-ne astfel șansa de a privi în mod mult mai direct maniera lor de a gândi, percepe și intra (sau nu) în rezonanță cu lumea care le înconjoară. Structura dramaturgică la care a apelat autoarea (replici care arareori se intersectează între ele așa cum ar trebui să se întâmple într-un dialog autentic și nu într-unul al „surzilor“) era una similară cu cea avansată de A.P. Cehov în textele sale (de altfel, *Villa Dolorosa* este o rescriere a piesei *Trei surori*). În spectacolul *Szerelem és más bűntények* (*Dragoste și alte crime*), Theodor-Cristian Popescu a metamorfozat principiul care a stat la baza tehnicii dramaturgice folosite de Rebekka Kricheldorf prin aducerea concomitentă pe scenă a mai multor personaje (cu întreg universul lor interior) chiar și atunci când acestea nu sunt parte efectivă a acțiunii care tocmai se desfășoară în fața noastră.

Mixând câștigurile celor două experiențe spectaculare aduse în discuție, regizorul-ghid Theodor-Cristian Popescu a reușit să-și conducă echipa cu care a colaborat pe drumul la capătul căruia, în spectacolul *Szerelem és más bűntények* (*Dragoste și alte crime*), publicul să aibă, într-adevăr, acces la gândurile și senzațiile personajelor. Un scop similar fusese, de-altminteri, căutat și în producțiile teatrale anterioare, însă rezultatul obținut în cazul spectacolului realizat la Sfântu Gheorghe (tocmai prin alternarea în cadrul textului de spectacol a dialogului cu replicile-didascalie) a adăugat adâncime perspectivei de la care era privită lumea interioară a

personajelor, apropiindu-se, astfel, de țintele proiectate inițial. Totodată, prin materializarea intențiilor sale, dintre cele trei producții aduse în discuție, cea a Teatrului Tamási Áron se apropie cel mai mult de o direcție creatoare similară cu cea avansată de Maurice Maeterlinck prin al său *teatru static*. În plus, cântărind spectacolul cu unitatea de măsură a Teatrului Stărilor de Spirit teoretizat de V. E. Meyerhold, *Szerlem és más bűntények (Dragoste și alte crime)* își relevă o altă dimensiune esențială.

Maurice Maeterlinck și-a însoțit piesele de teatru, stranii și novatoare la vremea apariției lor, cu o serie de considerații teoretice. Citind astăzi articole precum *Cuvinte mărunte: teatru. Un teatru de androizi* sau *Tragicul de toate zilele*, devine cât se poate de evidentă modalitatea de realizare scenică pe care autorul belgian o solicita în favoarea textelor sale de teatru. Maeterlinck aprecia că, în general, autorii dramatici își concentrau atenția înspre „violența anecdotei”¹, înspre a spune scenic, cât se poate de detaliat discursiv, de ce un om „e gelos, de ce otrăvește sau de ce se omoră”². Dincolo de această cale ar mai exista o alta, și anume direcționarea punctului de atenție dramaturgic și, ulterior, scenic, către sondaarea vastului univers interior al omului: „nu-i vorba aci de lupta unei ființe împotriva altei ființe, de lupta unei dorințe împotriva altei dorințe, sau de veșnica luptă a pasiunii și a datoriei. [...] Ar fi mai degrabă vorba să arăți existența unui suflet în el însuși, în

¹ Maurice Maeterlinck, *Tragicul de toate zilele*, în românește de N. Steinhardt, în: *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, antologare, postfață și note de B. Elvin, București, Editura Minerva, 1973, p. 124.

² *Ibidem*, p. 125.

mijlocul unei imensități care nu e niciodată neactivă¹. Maeterlinck a propus sintagma „teatru static”² pentru un astfel de demers teatral. Autorul belgian s-a străduit, atât prin piesele sale, cât și prin poezia sa, „să dea viață formelor și stărilor de gândire pură”³. Benjamin Fundoianu asocia căutările teatrale ale lui Maeterlinck cu o scufundare „în geografia sufletului”⁴, într-un spațiu artistic în care „se văd numai gesturile, se aud numai sufletele”⁵.

Nu doar Maeterlinck a fost preocupat să găsească cele mai potrivite formule dramaturgice astfel încât să arate „puterea stării sufletești pe scenă”⁶. O mare parte din piesele care alcătuiesc dramaturgia lui A.P. Cehov converge în exact aceeași direcție. Aproape o sută de ani după propunerile cehoviene, și în textele pentru teatru ale autoarei americane Annie Baker „totul ține de conflictul interior”⁷. În dramaturgia ei cu numeroase și deosebit de importante tăceri, la fel ca în cea a lui Maeterlinck sau Cehov, avem de-a face cu meditații despre „teatru și viață, despre moarte și despre

¹ *Ibidem*, pp. 121-122.

² *Ibidem*, p. 126.

³ Antonin Artaud, *Forward to Douze chansons (Twelve Songs) by Maurice Maeterlinck*, Paris, Stock, 1923, în: *Antonin Artaud on Theatre*, edited by Claude Schumacher with Brian Singleton, Bloomsbury Publishing, 2001, p. 12.

⁴ B. Fundoianu, *Maeterlinck*, în: B. Fundoianu, *Imagini și cărți*, traducere de Sorin Mărculescu, București, Editura Minerva, 1980, p. 86.

⁵ *Ibidem*, p. 87.

⁶ V. E. Meyerhold, *Teatrul Naturalist și Teatrul Stărilor de Spirit*, p. 27.

⁷ April Ayers Lawson, „If You're Going to Read Plays, Read Annie Baker's”, în: *Vice.com*, 5 iunie 2014, <https://www.vice.com/en/article/bn57q8/if-youre-going-to-read-plays-read-annie-bakers-plays>, accesat la 15 ianuarie 2024.

trecerea timpului⁴¹. Putem numi acest tip de teatru, preluând un termen al lui V.E. Meyerhold, „Teatrul Stărilor de Spirit”⁴². Apelând la cuvintele lui Richard Schechner, putem spune că avem de-a face cu un teatru care urmărește să redea „ritmuri ale vieții”⁴³ și peisaje interioare ale ființelor surprinse de atenția dramaturgică. Indiferent de variantele pentru care am opta în etichetarea acestui fel de a face teatru, cert este că ne aflăm față în față cu o serie de propuneri teatrale în care nu acțiunile în care sunt prinse personajele contează, ci vastul lor univers interior. Într-un astfel de caz, scena de teatru își propune să facă vizibilă această „nemărginită lume înăuntru”⁴⁴. Adică, tocmai ceea ce i-a reușit echipei artistice a spectacolului *Szerellem és más bűntények* (*Dragoste și alte crime*).

Cum se simte un sfârșit este starea de spirit care domină universul acestei puneri în scenă regizate de Theodor-Cristian Popescu la Teatrul Tamási Áron din Sfântu Gheorghe: sfârșit al unor relații de iubire, sfârșit al vieții într-un oraș post-comunist sârbesc, sfârșit al unor atitudini afișate până într-un anumit punct, sfârșit al statutului de mic gangster înghițit de lumea mall-urilor și a reduce-rilor cu cozile lor semnificative, sfârșit al visurilor adolescentine de iubire, sfârșit al vieții consumate de neputințe, boală și iubiri

¹ Annie Baker, *Cerc Oglindă Transformare*, versiunea în limba română Bogdan Budeș, manuscris, p. 2.

² V. E. Meyerhold, *Teatrul Naturalist și Teatrul Stărilor de Spirit*, în: V. E. Meyerhold, *Despre teatru*, traducere, note și postfață de Sorina Bălănescu, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, Revista „Teatrul azi” (supliment), 2011, p. 18

³ Vezi Richard Schechner, „Approaches to Theory/Criticism”, în *The Tulane Drama Review*, Vol. 10, No. 4 (Summer, 1966), p. 50.

⁴ I.L. Caragiale, *Despre lume, artă și neamul românesc*, antologie de Dan. C. Mihăilescu, București, Humanitas, 2012, p. 29.

neîmplinite. După cum ne promite și titlul spectacolului, vom fi scufundați în mijlocul unei mări de sentimente, într-un mediu în care s-au stins de mult timp de pe chipuri emoțiile trădate prin expresii faciale. Ne vom afla, după cum ar afirma Antonio Damasio, în acel spațiu ascuns privirilor, localizat nu se știe unde anume în trupul nostru, în zona în care, de ceva vreme, emoțiile s-au convertit în „expresii la nivel mental”¹ ale celor trăite. Atmosferile emoționale metabolizate vor da seama, prin gesturi și posturi, de „armonia și conflictul din adâncul trupului”² personajelor. La suprafață vor pulsa doar atitudini și hotărâri în funcție de cele trecute, văzute, simțite și, mai ales, în funcție de cele separate. Cuvinte precum *distanță*, *static* sau *candoare* traduc regulile pe care s-a fixat și pe care le-a instaurat spectacolul. *Lumina* ca mod fundamental de a picta teatral a fost folosită de regizor pentru a face vizibile structurile, formele și ritmurile sentimentelor pe care le trăiesc personajele. *Melancolia*, „care e la originea a tot”³, după cum spunea *Bărbatul prăbușit* din piesa *Vise* a lui Wajdi Mouawad, învăluie cu aburii ei felul de a fi al spectacolului *Szerellem és más bűntények (Dragoste și alte crime)*. Categoria estetică a poetului vorbește cel mai bine despre natura particulară a acestui obiect artistic.

¹ Antonio Damasio, *În căutarea lui Spinoza. Cum explică știința sentimentele*, traducere din engleză de Ioana Lazăr, București, Humanitas, 2010, p. 172.

² *Ibidem*, p. 135.

³ Wajdi Mouawad, *Vise*, în: *Antologia pieselor prezentate în secțiunea spectacole-lectură*. Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu 2012, selecție de Alina Mazilu, București, Humanitas, 2012, p. 281.

Mediul scenic în care au fost puse să locuiască aceste personaje traversate de sentimentul unui sfârșit și relația instaurată între ele și ambianța care le înconjură au potențat fiecare dintre stările lor de spirit. Sala Teatrului Tamási Áron din Sfântu Gheorghe a fost scufundată în penumbră încă din momentul intrării publicului în spațiul teatral. De-a lungul suprafeței de joc se puteau observa dispersate numeroase mese și scaune. Pe mese au fost aglomerate obiecte dintre cele mai diverse. Uneori, actorii se așezau pe aceste suprafețe. În fundalul spațiului scenic, central, dispus la o distanță considerabilă de podea, se afla un mare ecran dreptunghiular. Cu ajutorul primit din partea câtorva retroproiectoare și telefoane mobile răspândite pe întreaga suprafață scenică, ecranul de proiecție reda imagini filmate în timp real de actori: pași, prim-planuri cu obiecte, fructe sau roci solide, texturi, chipuri ale celor trei protagoniști, fotografii, mâini ale actorilor care manevrau elementele naturale sau artificiale așezate cu migală de scenograful Mihai Păcurar pe mesele din imediata sau îndepărtata vecinătate a ecranului de proiecție. Ținând cont parcă de un îndemn al simbolistului Pierre Quillard („cuvântul creează decorul, precum și restul¹”), în sprijinul peisajului astfel compus și care era proiectat pe ecranul dreptunghiular veneau toate acele replici ale actorilor care indicau atmosfera în care se desfășura povestea (spre exemplu: „Noul Belgrad. Deșert de beton acoperit de zăpadă. Dimineața devreme. Liniște²”).

¹ Apud Denis Laoureux, *Maurice Maeterlinck și dramaturgia imaginii*, traducere de Andrei Lazăr și Adina-Irina Forna, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2015, p. 144.

² *Dragoste și alte crime*, de Stefan Arsenijević, Srđjan Koljević și Bojan Vuletić, traducerea Kiliti Krisztián, Teatrul Tamási Áron, Sfântu Gheorghe, 2022, manuscris, p. 2.

În felul acesta, în jurul privirilor mute și al siluetei nemișcate a personajului Ivana (interpretat de actrițele Bocsárdi Panna și Kurkó Karolina) și a tricoului ei negru pe care stătea scris cât se poate de vizibil îndemnul *Dream bigger*, se alcătuiău scenic multiple suprafețe de sens. Imaginația spectatorului întâlnea la tot pasul câte un obiect declanșator: de la perspectivele scenice însoțite sonor de *sound-scape*-ul semnat de Andrei Raicu și puse în lumina delicat aranjată de Cristian Niculescu, până la cuvintele rostite de actori. Sentimentele și stările de spirit intrate în scenă odată cu prezențele corporale ale actorilor adânceau privirea spectatorului care plutea în jurul acestui peisaj. Cele mai bine de patruzeci de minute pe care actorul Pálffy Tibor (Milutin) le petrecea așezat pe un scaun, cu spatele la public, în timp ce figura sa imobilă era proiectată, din când în când, pe ecranul aflat în centrul spațiului de joc, deveneau întruparea scenică din spatele ideii formulate de David Eagleman: „cea mai mare parte a vieții noastre se petrece în spațiul dintre percepție și acțiune”¹. Totodată, acest joc static al actorului Pálffy Tibor îi răspundea afirmativ, printr-o adecvată formulă teatrală, uneia dintre întrebările pe care le adresase cândva Maurice Maeterlinck: „oare nu dezvăluie [...] o biată clipă de repaus lucruri mai serioase și mai statornice decât neastîmpărul pasiunilor?”². Nu doar prin intermediul privirii lui Pálffy Tibor, ci și prin postūra sa din secvența la care am făcut referire, ca spectatori aflați în sala Teatrului Tamási Áron din Sfântu

¹ David Eagleman, Anthony Brandt, *Specia rebelă. Despre creativitatea oamenilor și despre modul în care ea schimbă lumea*, traducere din engleză de Carmen Strungaru, București, Humanitas, 2020, p. 34.

² Maurice Maeterlinck, *Tragicul de toate zilele*, p. 123.

Gheorghe ne-am întâlnit cu înfățișarea senzorială a uneia dintre impresiile pe care le stârnea contactul cu viața personajului Milutin: nemișcarea/apropierea morții. Distanța scenică a așezată între prezența lui Kónya-Ütő Bence (Stanislav), poziționat în mijlocul unui grup de tineri care fumează și recită poezii în limba rusă, și prezența Jankái Korodi (Anica), poziționată pe culoarul care desparte scena de public, traducea la nivel senzorial naivitatea iubirii personajului Stanislav. Corpul Jankái Korodi (Anica), traversat de zvâcniri atent coregrafiate și fin dozate, prezenta la nivel senzitiv vitalitatea încă ascunsă în el și căreia personajul Anica îi răspunde prin fuga pe care o plănuia de atâta timp.



Benedek Ágnes (*Tanja*), prima din stânga, alături de Kurkó Karolina (*Ivana*) în *Szerelem és más bűntények* (*Dragoste și alte crime*) bazat pe scenariul filmului cu același titlu al lui Stefan Arsenijevič, în regia lui Theodor-Cristian Popescu, Teatrul Tamási Áron, Sfântu-Gheorghe. Fotografie din arhiva scenografului Mihai Păcurar.

Toate prezențele corporale ale celor aproape treizeci de actori parte din distribuția spectacolului *Szerellem és más bűntények* (*Dragoste și alte crime*) au fost conjugate scenic într-o manieră echivalentă la nivel principial cu cele descrise în rândurile anterioare. În plus, mai trebuie subliniat un alt aspect: fiecare dintre aceste prezențe gânditoare lăsa o amprentă deosebită asupra atmosferei teatrale și prin faptul că nu le dădea voie, decât sporadic, conflictelor și obsesiilor care clocoteau în interior să răzbată la suprafață. Tensiunea suprasaturată nu a fost lăsată aproape niciodată să se descarce prin gesturi, posturi exacerbate sau cuvinte ghidate emoțional. O astfel de atitudine față de lipsa unei medieri emoționale prin cuvânt și gest amintește fie de raportul pe care l-a stabilit Klaus Michael Grüber în unele dintre spectacolele sale între text, actor și emoție, fie de sfaturile pe care A.P. Cehov i le oferea amicei sale, Lidia Avilova.

Urmărindu-l în timpul repetițiilor la *Empedocle*, Rolf Michaëlis notează modalitatea în care Klaus Michael Grüber avea nevoie ca textul să funcționeze în cadrul spectacolului său: asemenea unei suprafețe lingvistice fără ghidaj emoțional. De-a lungul repetițiilor, regizorul german nu le indica lui Bruno Ganz și colegilor săi cum să joace, ci cum să vorbească, în ce mod să se folosească de cuvinte. Dorind să atingă „nivelul zero!”⁴¹, adică alungarea oricărui „«sens» al cuvintelor pronunțate”⁴²,

¹ Rolf Michaëlis, *La fiecare frază, o catastrofă. Noți de repetiție cu Klaus Michael Grüber la Empedocle de Friedrich Hölderlin* (24-29 noiembrie 1975) în: George Banu, *Repetițiile și teatrul reinnoit – secolul regiei*, coordonarea volumului Alina Mazilu, traducere Mirella Nedelcu-Patureau, Nemira, 2009, p. 203.

² *Ibidem*, p. 203.

cerințele lui Klaus Michael Grüber ajung să nemulțumească o parte a actorilor din distribuție; aproape că se iscă o revoltă la Schaubühne; se aud tot mai multe voci care susțin că „ceea ce noi jucăm e rece”¹. În replică, Grüber afirmă: „ce aveți de spus e atât de trist, că voi înșivă nu trebuie să fiți triști [...] Trebuie spus foarte simplu”². De cealaltă parte, în sfaturile sale adresate Lidiei Avilova, A.P. Cehov sublinia: „când descrii oameni nenorociți și amărați și vrei să-ți înduioșezi cititorul, încearcă să fii cât mai rece – asta dă durerii altora un fel de fundal, pe care durerea iese în relief. Pentru că la dumneata și personajele plâng, și dumneata oftezi. Da, fii cât mai rece”³. Observ că în ceea ce privește raportul dintre text, emoție și actor, în spectacolul *Szerelm és más bűntények (Dragoste și alte crime)* Theodor-Cristian Popescu s-a lăsat călăuzit de principii similare precum cele urmărite de Klaus Michael Grüber și A.P. Cehov. În felul acesta, corpul tensionat și niciodată descătușat de sentimentele care mișună prin el, pus în relație cu întreg peisajul construit teatral, se transformă în purtătorul unui monolog interior a cărui forță devine efectiv palpabilă scenic.

Topind în alcătuirea sa atât componente concrete, cât și elemente abstracte, nemediind emoțional stările de spirit pe care le traversau personajele, ci construind peisaje scenice ale sentimentelor, aducând în joc imaginația spectatorului tocmai prin faptul că multe au rămas nespuse până la capăt (de la felul de a fi al

¹ *Ibidem*, p. 205.

² *Ibidem*, p. 207.

³ A. P. Cehov, *O viață în scrisori. Corespondență (1891-1904)*, ediție îngrijită, selecție, traducere din limba rusă și note de Sorina Bălănescu, București, Polirom, 2023, p. 64.

mediul scenic până la cel al personajelor), spectacolul *Szerelem és más bűntények* (*Dragoste și alte crime*) s-a dovedit a fi fost o veritabilă *poezie în spațiu*.

Sintagma *poezie în spațiu* îi aparține lui Antonin Artaud. În articolele care alcătuiesc eseul *Teatrul și dublul său*, autorul francez a luptat pentru necesitatea de a-i insufla artei spectacolului o vitalitate pe care, în viziunea sa, se pare că teatrul o cam pierduse. Atenția lui Artaud, îndreptată uneori către spectacolul balinez, preia de acolo impulsuri care îl ajută să-și clarifice, nu doar în fața contemporanilor, ci și în fața celor care-i vor urma, propria sa concepție despre teatru. Privirea sa este mereu îndreptată către scena de teatru. Artaud observă că „scena este un loc fizic și concret care cere să fie umplut”¹. Ce anume trebuia adus pe scena de teatru? Înspre ce să fie focalizată atenția oamenilor de teatru? Înspre generarea unui „limbaj concret, destinat simțurilor și independent de cuvânt”². De ce? Deoarece pe scena de teatru europeană se pare că exista o singură autoritate – dialogul, căruia rostirea și cuvântul îi erau singurele ajutoare de nădejde. După cum constata Artaud, în teatrul european al epocii sale, „tot ce e specific teatral, adică tot ce nu se supune exprimării prin vorbă” se află „în planul secund”³. Misiunea pe care el și-a asumat-o a fost aceea de a schimba prezenta stare de fapt.

¹ Antonin Artaud, *Punerea în scenă și metafizica*, în: Antonin Artaud, *Teatrul și dublul său urmat de Teatrul lui Séraphin și alte texte despre teatru*, traducere în limba română de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, București, Tracus Arte, 2018, p. 39.

² *Ibidem*, p. 40.

³ *Ibidem*, p. 39.

Fiind cât se poate de sigur că „există o poezie pentru simțuri, așa cum există una pentru limbaj”¹, de-a lungul întregii sale activități, atât practice, cât, mai ales, teoretice, autorul *Teatrului cruzimii* a militat pentru „înlocuirea poeziei limbajului cu o poezie în spațiu”². La nivel principal, scopul acestei poezii în spațiu ar fi fost similar cu cel al poeziei clasice: crearea de „imagini materiale ce echivalează cu imaginile cuvintelor”³. Deloc lesne de construit, ba chiar „foarte dificilă și complexă”⁴, poezia în spațiu ar avea la dispoziție o serie de mijloace scenice pentru a fi construită: „muzica, dansul, artele plastice, pantomima, mimica, gesticulația, intonațiile, arhitectura, luminile și decorul”⁵. De exact același arsenal scenic se slujește însă și teatrul discursiv sau teatrul în care dialogul e rege. Doar că, în cazul poeziei în spațiu, fiecare dintre aceste mijloace avute la dispoziție trebuie conjugat scenic în mod activ și anarhic: „elementele se organizează și, organizându-se, se despart de sensul lor direct”, producându-se, astfel, „schimbarea semnificațiilor. Li se smulge lucrurilor sensul lor direct și li se dă un altul”⁶. În plus, mai menționează Artaud, poezia în spațiu nu ar miza pe o abordare ilustrativă a elementelor care compun limbajul scenic, ci tocmai pe o abordare aflată la polul opus: „un sunet [...] echivalează cu un gest și, în loc să-i servească de decor, de însoțitor

¹ *Ibidem*, p. 40.

² *Ibidem*, p. 41.

³ *Ibidem*, p. 41.

⁴ *Ibidem*, p. 41.

⁵ *Ibidem*, p. 41.

⁶ Antonin Artaud, *Teatrul și psihologia – Teatrul și poezia*, în: Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 193.

al unei reflecții, o pune pe aceasta în mișcare, o distruge sau o schimbă definitiv etc.¹. Preluând o formulare a libanez-canadianului Wajdi Mouawad, poezia în spațiu ar produce pe scenă „o «scriitură în trei dimensiuni»“, în care „corpurile actorilor, lumina, sunetul, accesoriile² au funcții similare cu cele ale cuvintelor dintr-o poezie. Cele mai de folos ingrediente în acest tip de scriere ar fi (așa cum sunt ele, de altfel, și în poezie) starea de spirit, sentimentul, imaginea și imaginația, dar, mai ales, tensiunea dintre toate acestea. Adică tocmai acele elemente atât de specifice spectacolului *Szerelem és más bűntények* (*Dragoste și alte crime*).

Theodor-Cristian Popescu (împreună cu colaboratorii săi) pornește în căutarea unei poezii scenice și în cazul spectacolelor produse de Compania „Liviu Rebreanu“ a Teatrului Național din Târgu Mureș. Doar că, atât în ceea ce privește *Albina din capul meu*, cât și *Villa Dolorosa*, dozajul elementelor componente fusese unul distinct. Hans-Thies Lehmann avertizase în *Teatrul postdramatic* că atât spațiul mult prea mic, cât și cel mult prea mare reprezintă două amenințări serioase la adresa teatrului dramatic. Drept urmare, atât Sala Mare a Naționalului târgumureșean (în cazul spectacolului *Villa Dolorosa*), cât și Sala Mică a aceluiași teatru (în cazul spectacolului *Albina din capul meu*) s-au dovedit a fi fost, din punctul de vedere al proporțiilor, două intervale spațiale care, în raport cu cele gândite scenic, au periclitat instalarea stării poetice. Nici

¹ Antonin Artaud, *Punerea în scenă și metafizica*, în: Antonin Artaud, *op. cit.*, pp. 41-42.

² Wajdi Mouawad, *Totul este scriitură. Wajdi Mouawad în dialog cu Sylvain Diaz*, traducere din limba franceză Mihaela Stan, Teatrul Național „Radu Stanca“ Sibiu, Nemira, 2018, p. 37.



© Foto: Mihai Păcurar

Kurkó Karolina (*Ivana*), prima din stânga, alături de Korodi Janka (*Anica*), dreapta, în *Szerelem és más bűntények* (*Dragoste și alte crime*) bazat pe scenariul filmului cu același titlu al lui Stefan Arsenijević, în regia lui Theodor-Cristian Popescu, Teatrul Tamási Áron, Sfântu-Gheorghe.

Fotografie din arhiva scenografului Mihai Păcurar.

distanța mult prea mare, nici apropierea excesivă n-au reușit să contureze intervalul-tampon necesar pentru ca respirația publicului în relație cu cele scenice să fie una firească. De altfel, preluat de un alt mediu – atunci când a fost filmat și difuzat *online* în timpul pandemiei COVID-19 – spectacolul *Villa Dolorosa* a câștigat mult artistic prin apropierea camerei de filmat de actori, dobândind astfel o intimitate care, în sala de spectacole, îi lipsea. În schimb, din punctul de vedere al dimensiunilor, sala Teatrului Tamási Áron din Sfântu Gheorghe (o medie spațială a celor două săli târgumureșene), ajutată în mod evident și de culoarul transversal care desparte stalul (culoar folosit estetic în timpul spectacolului), s-a dovedit a fi fost spațiul teatral adecvat căutărilor

artistice ale echipei coordonate de Theodor-Cristian Popescu. În plus, concentrarea mult prea accentuată a eforturilor celor trei actrițe din spectacolul *Albina din capul meu* înspre manipularea aparatului teatral și mult prea săraca integrare a prezențelor lor corporale în interiorul peisajului scenic (aici și dimensiunile reduse ale spațiului au avut un cuvânt de spus) au condus către instalarea doar pe jumătate a poeziei scenice în ambientul teatral. În opoziție, cei aproape treizeci de actori parte din distribuția spectacolului *Szerelem és más bűntények* (*Dragoste și alte crime*) preiau, pe rând, fiecare dintre sarcinile scenice (manipularea aparatului teatral, instalarea propriilor prezențe și posturi în mediul scenic) astfel încât, la nivel senzorial, respirația spectacolului de la Sfântu Gheorghe este una distinctă față de cea a proiectului târgumureșean. Totodată, *Villa Dolorosa* s-a dovedit a fi fost, mai degrabă, un peisaj vocal despre suprafața distanței dintre oameni decât un mediu teatral potrivit pentru a prezenta la nivel senzorial această suprafață a distanței. În cazul acestui spectacol, spațiul scenic mult prea mare, dar și imobilitatea prezențelor actoricești în raport cu un mediu scenic la rândul său imobil și inactiv (sau activ mult prea subtil) au dublat la nivel senzorial starea urmărită, anulând-o chiar în drumul ei către public.

Însă, puse în relație cu spectacolul *Szerelem és más bűntények* (*Dragoste și alte crime*), aceste aparente minusuri se transformă în importante atuuri teatrale pe care Theodor-Cristian Popescu le-a dobândit în drumul său artistic. Toată această căutare a sa (anume, explorarea unui limbaj teatral potrivit pentru a vorbi despre forțele care zac ascunse în interiorul omului și despre cele mai intime resorturi ale acestuia) a avut nevoie de fiecare

dintre aceste spectacole-pași. Nu mi se pare deloc întâmplător faptul că spectacolul realizat la Sfântu Gheorghe a devenit borna teatrală în urma căreia i s-a consolidat încrederea în capacitatea sa de a organiza scenic lumi teatrale dintre cele mai potrivite pentru a dialoga eficient cu publicul în jurul acestui concept al intimității. Lucrul acesta îmi pare mai mult decât evident dacă acord atenție tuturor producțiilor pe care le-a realizat ulterior, dar, mai ales, dacă le urmăresc din punctul de vedere al calității lor: de la acest spectacol, datorită încrederii câștigate în propria capacitate creativă, regizorul a pătruns într-o zonă imaginativă extrem de fertilă.

Iar aici intră în joc forța misterioasă a timpului pe care o subliniază Mihály Csikszentmihályi în cartea sa despre creativitate. Și nu doar el vorbește despre relația deosebită care există între timp și creativitate. Între alții, artiști-creatori precum Jan Lauwers, Wajdi Mouawad, Haruki Murakami, Ion Cojar discută în conferințe, eseuri sau articole despre importanța deosebită a timpului în raport cu sedimentarea mijloacelor de expresie în mintea creativă a celui care se joacă artistic cu ele. Cu toții fac referire la un anume interval temporal, denumit uneori drept „stadiu indispensabil de incubare”¹, care i-ar fi extrem de necesar procesului creativ; mai mult chiar, fiecare dintre ei vorbește și despre necesitatea ca tot acest proces creativ să fie lăsat să acționeze „o vreme în subteran”². De-acolo, din cele mai tainice colțuri ale minții, din acea liniște de care creativitatea nu se

¹ Mihály Csikszentmihályi, *op. cit.*, p. 126.

² *Ibidem*, p. 126.

poate lipsi, vor apărea, *la timpul potrivit*, revelațiile sau, dacă preferați un termen mai puțin mistic, soluțiile adecvate în vederea rezolvării unei anumite probleme. Însă, în lipsa acestui interval temporal și a timpului liniștit astfel petrecut departe de zgomotul și tulburarea care însoțesc prima fază (cea activă) a oricărei activități creative, procesul nu se poate dezvolta în mod organic. Poate că acesta este motivul pentru care Theodor-Cristian Popescu declara în teza sa de abilitare că va avea nevoie de mai mulți ani pentru a găsi cele mai potrivite mijloace prin care să dialogheze teatral despre intimitate. Traseul spectacular început cu *Albina din capul meu*, continuat cu *Villa Dolorosa* și consolidat cu *Szerelem és más bűntények (Dragoste și alte crime)* vine să confirme importanța deosebită a timpului în ceea ce privește perfecționarea uneltelor, metodelor și procedeelelor de comunicare teatrală.

Doresc să mai subliniez și un alt aspect: pe lângă timpul necesar și suficient, creativitatea mai are nevoie și de un sol fertil din care să se hrănească. După cum susțin în cartea lor David Eagleman și Anthony Brandt, în pământul din care creativitatea rodește trebuie să se mai găsească, pe lângă importanta capacitate de imaginare, și o consistentă și valoroasă bibliotecă de referințe. În volumul *Specia rebelă*, cei doi autori afirmă că originalitatea apare ca urmare a executării unui număr de trei operații cognitive de bază: deformarea, fragmentarea și mixarea referințelor *din biblioteca de referințe* pe care o deținem. David Eagleman și Anthony Brandt ne spun că acestea ar fi „principalele mijloace prin care

evoluează toate ideile¹: deformăm, fragmentăm, mixăm doar ceea ce cunoaștem; în urma unor astfel de procese cognitive reușim să producem noi și novatoare formule care nu fuseseră expuse până atunci într-o asemenea combinație ideatică. Spectacolul *Szerelem és más bűntények* (*Dragoste și alte crime*), precum și celelalte două puneri în scenă care l-au ajutat să se nască mi-au oferit șansa de a observa cum se împlinesc practic teoria expusă de cei doi cercetători.

În plus, spectacolul regizat de Theodor-Cristian Popescu la Teatrul Tamási Áron din Sfântu Gheorghe m-a făcut atentă și asupra importanței deosebite pe care o are în teatru intervalul alocat repetițiilor. Încercarea, verificarea prin experiență, supunerea la noi probe a ceea ce știi deja pentru a descoperi noi și unice căi de comunicare teatrală – toate acestea se întâmplă în intervalul de timp special dedicat ridicării în volum a oricărei povești pe care ți-o dorești împlinită scenic. În colaborarea sa cu echipa teatrului din Sfântu Gheorghe, Popescu mi-a demonstrat nu doar de ce este mai nimerit termenul din limba maghiară decât cel din română care desemnează acest proces al repetițiilor – *próba* (=repetiție) –, ci și ce se întâmplă atunci când nu folosești spațiul alocat repetițiilor doar ca pe un loc destinat memorizării „textului [...] și a mișcării [...]”²: vei avea suficient timp să te ocupi „cu problemele efective ale CREAȚIEI ARTISTICE”³ [*subl. C.T.*]:

¹ David Eagleman, Anthony Brandt, *Specia rebelă*, traducere din engleză de Carmen Strungaru, București, editura Humanitas, 2020, p. 55.

² Crin Teodorescu, „Repetițiile: laborator de verificare a soluțiilor”, în: *Teatrul*, anul XIII, nr. 8, august 1968, p. 20.

³ *Ibidem*, p. 21.

„Munca de repetiții [...] devine o muncă de explorare și de punere în valoare a noi și nebănuite mijloace, capabile să ducă la o sporire a expresivității, a ineditului ei, la o adevărată *invenție scenică* [subl. C.T.]. Ea poate să ducă la un prilej de afirmare a unor modalități noi, încă necunoscute, ale unor actori foarte cunoscuți; sau chiar poate face ca spectacolul pregătit astfel să devină un jalon în defrișarea unor căi nebănuite încă în teatru. Repetiția devine astfel laboratorul de verificare a diverselor ipoteze posibile în interpretarea unui moment, a unei scene, unui rol, unei piese [subl. C.T.]. Înțeleasă și organizată astfel, repetiția va oferi răgazul necesar pentru cumpănirea – între atâtea variante posibile – a valorii fiecărui eveniment expresiv, judecat în funcție de puterea lui de comunicare a ideii, de eficacitatea și de forța lui șocantă în climatul contemporan etc. etc.”¹.

¹ *Ibidem*, p. 21.



Andi Gherghe (*Michael*), primul din stânga, alături de Alex Stoicescu (*Krzysztof Zieliński*), al doilea din stânga, alături de Elena Purea (*Ula Richter*), centru, alături de Liviu Pancu (*Steve Raccoon*), primul din dreapta, și Laura Mihalache (*Natalie Blumenstein*), prima din dreapta, în *Nelinışte* de Ivan Vîrîpaev, în regia lui Theodor-Cristian Popescu, Teatrul Național Târgu Mureș, Compania Liviu Rebreanu.
Fotografie din Arhiva Teatrului Național Târgu Mureș.

Teatrul participativ la realitate:

Neliniște

„Ceea ce prețuiesc eu foarte mult la artă este faptul că văd lumea prin lentila artistului, care e o lentilă care se uită la lume cu alte criterii și cu alte percepții față de oameni foarte cartezieni cum sunt eu [...] genul acesta de percepție a lucrurilor, poate ascunse altfel pentru unul ca mine [...], mi se pare foarte prețios. [...] ca și cum aș descoperi o nouă lume, chiar dacă e lumea care ne înconjoară și pe care o privim și noi, da-n cu totul alt mod în fiecare zi.”¹

(Ovidiu Șandor, antreprenor)

¹ Extras din emisiunea *Rețeaua cu idoli*. Invitat Adrian Ghenie. Prezintă: Irina Păcurariu, 15 mai 2023, TVR, <https://www.tvrplus.ro/emisiuni/re%C8%9Beaua-de-idoli-55-13753>, accesat la 8 octombrie 2024.

Principalul motiv pentru care am considerat afirmația anterioară nimerită și demnă de a deschide analiza dedicată spectacolului *Neliniște* regizat de Theodor-Cristian Popescu are de-a face cu așezarea în prim-planul ei ideatic a acestui mod specific de a gândi pe care îl îmbrățișează, deopotrivă, artistul și arta. Știm cu toții că atunci când vine vorba de captarea realității, a stărilor sau a evenimentelor pe care le traversăm, creatorii de artă se dovedesc mult mai iscusiți în interceptarea lumii înconjurătoare decât, spre exemplu, filozofii, jurnaliștii sau oamenii de știință. În ciuda mijloacelor și explicațiilor dibace la care apelează filozofii, jurnaliștii sau oamenii de știință se dovedește, adeseori, că ei reușesc să releve doar unul dintre multiplele straturi ale realității despre care și-au propus să dea seama. În schimb, arta, deși se folosește doar de culori, linii, figuri de stil, proporții, ritmuri, tăceri, cuvinte sau sunete aranjate estetic pe suprafețe spațiale sau temporale, are capacitatea extraordinară de a ne face să percepem ansamblul realității într-o manieră în fața căreia pălesc încercările filozofice, jurnalistice sau științifice de înțelegere a lumii. Stabilindu-și un mod propriu de înțelegere a tot ceea ce ne înconjoară (altul decât cel cartezian), artei îi reușește mai bine colectarea bucăților de realitate poate și pentru că ea își propune să le remarce *simțindu-le, nu ținând discursuri explicative despre ele*. În plus, ea știe foarte bine că, oricât s-ar strădui, realitatea nu poate fi captată sau îmblânzită în întregime. Mereu vor rămâne în urmă reziduuri și resturi. Așadar, acceptându-și și asumându-și limitele propriului ei teritoriu, arta ne invită, după cum plastic observa Theodor-Cristian Popescu, „în spațiul de penumbră în care lucrurile se ghicesc doar, nu se văd bine, sunt nuanțate până la ștergerea contururilor și

chiar contradictorii⁴¹. Și, cu toate acestea, se pare că din acest tărâm, din care se poate doar dibui câte ceva și în care nepotrivirile se ivesc la tot pasul, lucrurile și realitatea ne apar mult mai vizibile și mai clare decât din ținuturile de unde le privesc ochii filozofilor, jurnaliștilor sau ai oamenilor de știință.

Motivul secundar pentru care am considerat afirmația citată a fi potrivită pentru a deschide acest capitol privește meditația interogativă care stă la baza ei (*Ce înseamnă să fii artist?*). O interogație echivalentă (*Ce înseamnă să fii autor?*) se află atât la temelia piesei *Neliniște* a autorului Ivan Vîrîpaev, cât și la baza punerii în scenă semnate de Theodor-Cristian Popescu a textului scris de autorul polonez de origine rusă. Rezultatul, adică spectacolul care a ieșit la public în toamna anului 2023, devine cadrul artistic cel mai nimerit care i se așază în față celei care și-a propus să observe cum răspunde artistic Popescu la întrebarea *Ce înseamnă să fii regizor de teatru?* De altfel, tocmai punerea în valoare a răspunsului său la această interogație este tema acestui capitol.

Spectacolul *Neliniște* regizat de Theodor-Cristian Popescu a avut premiera la 14 noiembrie 2023. Producția realizată pentru Compania „Liviu Rebreanu” a Teatrului Național din Târgu Mureș a reprezentat a douăzecea întâlnire dintre regizor și orașul târgumureșean. Timp de mai bine de treizeci de ani (ne luăm ca punct de reper momentul debutului său în teatru, la Târgu Mureș, cu spectacolul *Piesă cu repetiții*), atât locuitorii orașului, cât și echipele implicate în construcțiile

⁴¹ „Atitudini în teatrul românesc. Theodor Cristian Popescu despre granița ce separă «a avea atitudine» de «a fi explicit» (scrisori)”, în: *Scena.ro*, 17 ianuarie 2020, <https://revis-tascena.ro/editorial/atitudini-in-teatrul-romanesc-theodor-cristian-popescu-despre-granita-ce-separa-a-avea-atitudine-de-a-fi-explicit-scrisori/>, accesat la 8 octombrie 2024.



© Foto: Cristina Gânj

Elena Porea (*Ula Richter*), prima din stânga, alături de Alex Stoicescu (*Krzysztof Zieliński*), primul din stânga, alături de Liviu Pancu (*Steve Raccoon*), al doilea din dreapta, și Andi Gheorghe (*Michael*), primul din dreapta, în *Neliniște* de Ivan Vîrîpaev, în regia lui Theodor-Cristian Popescu, Teatrul Național Târgu Mureș, Compania Liviu Rebreanu.
Fotografie din Arhiva Teatrului Național Târgu Mureș.

artistice realizate de-a lungul acestei perioade de timp au putut intra în contact cu extrem de diversele și novatoarele spectacole realizate de Popescu. În toți acești ani, regizorul ne-a propus întâlnirea cu resurse teatrale dintre cele mai variate: de la texte de dramaturgie internațională montate în premieră pe țară sau pe scena teatrală locală, la dramaturgie românească special comisionată pentru o ridicare în volum scenic și anume pusă în valoare astfel încât să se facă auzite noi voci auctoriale, de la montări convenționale la acte teatrale imersive. Așadar, fie că a ales sălile celor două companii ale Teatrului Național din Târgu Mureș, fie că a ales Teatrul Studio al Universității

de Arte din Târgu Mureș sau a preferat spațiul nonconformist și intim al Bastionului Măcelarilor din Cetate, acolo unde a fost cândva Teatru 74 și unde se află în prezent 3g HUB, spectatorul târgumureșean a putut dialoga cu produsele teatrale ce poartă amprenta regizorală a lui Theodor-Cristian Popescu. Într-un astfel de context, nu mi se pare deloc întâmplător că, în toamna anului 2023, odată cu premiera spectacolului *Neliniște*, publicul s-a întâlnit la Târgu Mureș cu ceea ce mi se pare a fi arta sa poetică.

Atunci când spun „artă poetică“ nu am în minte un set normativ de reguli artistice precum cele ale Antichității grecești sau cele care s-au născut în atmosfera secolului al XVII-lea. Nu am în minte defel acele arte poetice în care teoreticieni ca Aristotel sau Nicolas Boileau încercau să ordoneze rațional și cât se poate de cartezian practici artistice trecute sau viitoare care, mai târziu, să se poată constitui în modele obligatoriu de urmat. Atunci când spun „artă poetică“ am în minte, mai degrabă, un soi de declarație artistică, subiectivă și personală, despre o posibilă cale de a intra în relație cu arta, respectiv cu teatrul, asemeni celor pe care le-au oferit regizorii moderni de la începutul secolului XX. La fel cum Gordon Craig își expunea în scris, în eseurile reunite în *Despre arta teatrului*, perspectivele și speranțele sale referitoare la ce este teatrul, de ce și pentru ce anume există el, la fel îmi închipui că este și *Neliniște*, această artă poetică a lui Theodor-Cristian Popescu. Ea ni se prezintă însă nu într-o formulă scrisă, ci într-una spectaculară. În plus, mai trebuie subliniat un alt aspect: *Neliniște* nu este nicidecum o cale corectă de urmat în teatru. De altfel, marii artiști știu că există o incongruență teribilă între *calea corectă* și artă. *Neliniște* este, pur și simplu, o cale

unică, specifică de dialogare a unei personalități creatoare cu mediul prin care aceasta a ales să se exprime.

În cazul producției teatrale realizate în toamna anului 2023 pentru Compania „Liviu Rebreanu“ a Naționalului târgumureșean, Theodor-Cristian Popescu a optat pentru o piesă care, dacă ar fi fost scrisă la începutul secolului XX și s-ar fi aflat în imediata vecinătate a unui *teatru intim* sau a unui *teatru de cameră*, cu siguranță că ea s-ar fi regăsit pe afișul aceluia teatru. Ivan Vîrîpaev ne invită în *Neliniște* la o ficțiune în care suntem martori ai unuia dintre rarele interviuri pe care le-a acordat Ula Richter. Instanța fictivă centrală a piesei *Neliniște* s-a născută la Cracovia în anul 1943 și este o scriitoare care, nu cu mult timp în urmă, s-a aflat pe lista scurtă în vederea acordării Premiului Nobel pentru Literatură. Cel care îi va lua interviul la care urmează să asistăm este Krzysztof Zieliński. Tânărul jurnalist polonez se află la New York nu doar pentru acest eveniment, ci și pentru a-și pregăti plecarea din țara natală. El are speranța că deosebit de importanta întâlnire, pe care cu greu a obținut-o, îi va oferi șansa de a plonja „în marea lume a adulților din New York“¹. La interviul care se desfășoară în *livingul* din apartamentul Ulei Richter participă și Steve Racoon, agentul ei literar, precum și Natalie Blumenstein, fiica, avocata și managera ei. Lor li se alătură Michael, unul dintre cei mai buni fotografi din lume.

Ivan Vîrîpaev își subintitulează textul scris la Varșovia în anul 2018 o „piesă despre «Autor»“². Situația dramatică pe care o alege

¹ Ivan Vîrîpaev, *Neliniște*, în: Ivan Vîrîpaev, *O îmbrățișare insuportabil de lungă*, traducere din limba rusă de Raluca Rădulescu, Chișinău, Editura Cartier, 2023, p. 296.

² *Ibidem*, p. 271.

este cea a unui interviu. Interviul, ca orice altă situație dramatică, devine conflictual și, astfel, pozițiile în care sunt prinse personajele escaladează. Sub umbrela acestei împrejurări dramatice, autorul ne propune prin textul său să asistăm la procesul intelectual intentat artei de către societatea și civilizația în care trăim. Arta și teritoriul ei (până la urmă, personajul Ula, autoarea, este reprezentanta artei, iar noi am fost invitați să pășim în sufrageria/țînutul ei) sunt puse sub semnul întrebării, ba chiar, pe alocuri, nevoite să se justifice, în special să dea explicații cu privire la raporturile pe care și le-au stabilit cu realitatea. În fapt, analizând textul dramatic și mergând dincolo de situația avansată dramaturgic, luând în considerare discuțiile și atitudinile despre și în raport cu arta care se revarsă din replicile personajelor, se poate lesne afirma că *Neliniște* este, la rândul ei, o artă poetică, anume arta poetică a autorului polonez de origine rusă.

Pentru un spirit serios și grav așa cum este cel al regizorului Theodor-Cristian Popescu, investigațiile dramaturgice ale lui Ivan Virîpaev au constituit o sursă prețioasă prin care acesta a ajuns, la rândul său, să se întrebe „în ce măsură arta mai poate încapsula adevăr în dimensiunea ei poetică, nu în dimensiunea ei socio-politico-ideologică”¹. Într-un timp în care, adeseori, mediul societal și civilizațional propune *surfingul* pe orizontala suprafețelor, regizorul spectacolului *Neliniște* ne cheamă la o convorbire teatrală densă și substanțială despre artă și raportul pe care îl avem în

¹ Andrei Vornicu, „Interviu. Regizorul Theodor-Cristian Popescu vrea să «elucideze existența» cu spectacolul «Neliniște» de Ivan Virîpaev”, în: *Zi de Zi*, 11 octombrie 2023, <https://www.zi-de-zi.ro/2023/10/11/interviu-regizorul-theodor-cristian-popescu-vrea-sa-elucideze-existența-cu-spectacolul-neliniște-de-ivan-viripaev/> accesat la 8 octombrie 2024.

prezent cu ea. *Familiar, insolit și discontinuu* sunt trei cuvinte potrivite la care se poate face apel pentru a devoala regulile pe care se fixează și pe care le instaurează spectacolul *Neliniște*. Întrebuițând scenic „linie, volum, mișcare, cuvânt, om, lumină și ritm”¹, regizorul face vizibile structurile, formele și tensiunile emoționale avansate de textul dramatic al lui Ivan Virîpaev.

Reciclând un decor mai vechi (cel al spectacolului *Cloaca* realizat la Naționalul târgumureșean de aceeași echipă regizor-scenografă cu unsprezece ani în urmă), Velica Panduru assemblează pentru spectacolul *Neliniște* un interior cu un aer contemporan și luxos, cam cum ne-am imagina că ar trebui să arate unul dintre acele apartamente situate în zgârie-norii din Manhattan, acolo unde locuiește o personalitate recunoscută la nivel mondial. Elementele care compun acest interior luxos (fotolii, canapele, scaune de bar, tablouri, etajere, rafturi de bibliotecă, pereți atent finisați, ochiuri de fereastră clar decupate) au un aer, aparent, naturalist. Întreg tabloul scenic are alura unei *felii de viață*. Însă...

La un prim contact cu spațiul scenic construit în Sala Mică a Naționalului târgumureșean, privirea nu poate trece cu vederea rama care încadrează opera de artă (=spectacolul). În rămând spațiul scenic, adică tocmai locul în care se va desfășura opera de artă, prin numeroase alte cadre-pereți care nu au cum să nu ne atragă atenția și așezând *livingul* în care se petrece acțiunea într-un anume raport spațial cu luciosul covor de scenă pe care a fost plasată întreaga construcție, scenografa Velica Panduru topește, de fapt, în alcătuirea decorului pentru acest spectacol unul dintre gândurile

¹ Haig Acterian, *Cealaltă parte a vieții noastre*, Iași, Institutul European, 1994, p. 78.

personajului Ula Richter: „o operă de artă trebuie neapărat să aibă o ramă”¹. Subliniind astfel energie limita dintre ceea ce se va petrece pe scenă și spațiul destinat așezării publicului, decorul spectacolului ne atrage atenția că vom plonja într-o zonă care, prin însăși natura ei, va fi diferită de cea în care se desfășoară, de regulă, viața noastră cotidiană. În plus, din pricina excesivei curățenii, a neobișnuitului luciu imprimat podelei sau vizibil pe suprafețele unora dintre obiecte, din cauza ordinii teribil de deranjante care locuiește în acest spațiu, impresia care se instalează este cea a unui mediu artificial. Trăsăturile acestea nasc o senzație care se adaugă acelei înrămări anterior menționate, subliniind și mai puternic caracterul a *ceva făcut*, variabilă pe care o comportă orice operă de artă, implicit și aceasta. La nivel senzorial, senzația stârnită de întreg spațiul scenic al spectacolului *Neliniște* a fost una similară cu cea care se formează în imaginația mea atunci când citesc romanele lui Haruki Murakami. Apelând la propoziții concentrate, de o claritate transparentă și care pictează literar în clar-obscur acțiunile și locurile prin care se plimbă personajele sale, scriitorul japonez construiește la nivel senzorial spații de desfășurare a acțiunii echivalente din punct de vedere senzitiv cu cel pe care l-am întâlnit în această producție: interioare care dau impresia unor cadre *felie de viață*, dar care, tocmai prin subtilele accente pe care le conțin, se îndepărtează de sfera de acțiune a naturalismului. În felul acesta, ele pregătesc terenul pentru insolitul care urmează, creând, totodată, un spațiu propice pentru ca fantasticul/imaginarul să se poată instala în voie.

¹ Ivan Virîpaev, *op. cit.*, p. 308.

Nu doar spațiul scenic al spectacolului *Neliniște* propune prin fine distincții depărtarea de cotidian și apropierea de o lume care funcționează după alte coordonate decât cele cu care suntem obișnuiți în viața noastră de zi cu zi. După suficiente minute de instalare acordate publicului, în „încăperea“ anterior descrisă, abia luminată în tonuri reci, albastre, pătrund, pe rând, patru dintre actorii spectacolului. În raport cu publicul, aceștia se poziționează frontal. Îl privesc. Îi percep prezența. Îi lasă timp publicului pentru a lua act de intrarea și de prezența lor în scenă. După câteva zeci de secunde de acomodare, lumina, cu ajutorul căreia va picta teatral Cristian Niculescu, începe să coloreze și în alte nuanțe interiorul spațiului organizat estetic. Actorii încep să-i simtă pulsația. Își iau privirea de la public și, ușor-ușor, se desprind de lumea acestuia, de spațiul și timpul comun care îi leagă pe toți, fie ei actori, fie ei spectatori. Treptat, actorii se lasă absorbiți de modul de a gândi al personajelor lor. Zona destinată jocului scenic va fi acaparată de timpul și spațiul în care trăiesc și își duc existența personajele actorilor. Într-un moment al spectacolului se poate observa cum trei personaje se sprijină în sincron de barul din încăpere. Într-o altă secvență atenția ne este atrasă de privirile unor personaje care se îndreaptă, în *exact același timp*, către *exact aceeași direcție*. Prin astfel de note subtile își face loc în „încăpere“ mișcarea scenică semnată de Flavia Giurgiu.

Maniera calmă în care debutează spectacolul *Neliniște* regizat de Theodor-Cristian Popescu reprezintă întruparea scenică a definiției teatralității așa cum a fost ea formulată de Josette Féral. Percepută de cercetătoarea canadiană nu ca o sumă de proprietăți sau caracteristici a ceva, ci ca un proces declanșat de un anume mod de a

privi la ceva sau pe cineva, teatralitatea este, în viziunea Josettei Féral, eminentamente un act al privirii care creează „o falie în cotidian”¹. Odată ce a fost instalată această sfâșiere în pânza cotidianului, „atât subiectul care joacă, cât și spectatorul trec *de aici, în altă parte*”² [*subl. J.F.*]. Inițiată fie de actor, care-și declară astfel intenția de a fi privit ca actor, urmând ca apoi să joace în fața noastră, fie de spectator care, din propria sa inițiativă, îl transformă „pe celălalt într-un obiect spectacular”, această punte de trecere reprezentată de teatralitate construiește „o relație care diferă de cea cotidiană”, plasând cele două entități (actor, spectator) într-un „altfel de spațiu în care observatorul și cel observat sunt aduși față în față”³.

Distanța față de cotidian însoțește aproape fiecare dintre spectacolele regizate de Theodor-Cristian Popescu. Lucrând cu diferite echipe artistice, ridicând în volum piese pe scene mari sau mici, nici atunci când așază publicul inconfortabil de aproape de actori (jucându-se artistic, cu ajutorul scenografilor, coregrafilor, *light-* și *sound-designerilor*, cu tensiunea rezultată dintr-o astfel de proximitate), regizorul nu uită să facă vizibilă această distanță. Theodor-Cristian Popescu, la fel ca personajul Ula Richter din piesa lui Vîrîpaev, apreciază că existența unei astfel de linii de demarcație nu ne îndepărtează, ci, dimpotrivă, ne apropie de acel ceva înspre care privim sau asupra căruia vrem să stăruim cu gândul. Încadrarea orientează privirea. O concentrează asupra unui anumit aspect. Aduce ceva sau pe cineva în prim-plan. Pe de altă parte, prin însăși

¹ Josette Féral, „Theatricality: The Specificity of Theatrical Language”, în: *SubStance*, vol. 31, no. 2/3, Issue 98/99: Special Issue: Theatricality (2002), p. 98.

² *Ibidem*, p. 98.

³ *Ibidem*, p. 105.

ontologia ei, această distanță aduce în ecuație și starea de *a contempla*. După cum sublinia filozoful Stéphane Lupasco, „să încerci experiența estetică, în calitate de creator sau doar de spectator”¹ înseamnă să te așezi în postura de a contempla. Iar a contempla este echivalent cu „a te sustrage acțiunii”². Scopul? A vedea ceea ce se află în fața ta. Cel mai important reprezentant al formalismului rus, V. B. Șklovski, ne atrage atenția cu privire la diferența care există între *a vedea* și *a recunoaște* ceva: „obiectele percepute de mai multe ori încep prin a fi percepute prin recunoaștere: știm că obiectul se găsește înaintea noastră, dar nu-l mai vedem”³. Iar aici intră în joc toate acele procedee de care dispune arta și care ne ajută să vedem, nu să recunoaștem!, ceea ce se află în fața noastră. Scopul artei ar fi, dacă adoptăm perspectiva lui Șklovski, „de a produce o senzație a obiectului, senzație care trebuie să fie o vedere, și nu o recunoaștere. Procedeu artistic este un procedeu al «în-străinării» lucrurilor, un procedeu care face ca forma să devină mai complicată, care sporește dificultatea și durata percepției”⁴ tocmai pentru a ne face să vedem mai bine ceea ce se află în fața noastră. De-accea, distanța față de cotidian este unul dintre procedeele artistice folosite adeseori de Theodor-Cristian Popescu în spectacolele sale; pentru a facilita *vederea* a ceea ce se află în fața noastră.

¹ Stéphane Lupasco, *Logica artei sau experiența estetică*, în: Stéphane Lupasco, *Logica dinamică a contradictoriului*, selecție, traducere din limba franceză și postfață: Vasile Sporici, București, Editura Politică, 1982, p. 360.

² *Ibidem*, p. 360.

³ V. B. Șklovski, *Arta ca procedeu*, în românește de Mihai Nasta, în: *Ce este literatura? Școala formală rusă*, antologie și prefață de Mihai Pop, București, Editura Univers, 1983, p. 387.

⁴ *Ibidem*, p. 386.



© Foto: Cristina Gânj

Alex Stoicescu (*Krzysztof Zieliński*), primul din stânga jos, alături de Liviu Pancu (*Steve Raccoon*), al doilea din stânga sus, alături de Laura Mihalache (*Natalie Blumenstein*), a doua din dreapta sus, alături de Elena Purea (*Ula Richter*), prima din dreapta, jos, în *Neliniște* de Ivan Vîrîpaev, în regia lui Theodor-Cristian Popescu, Teatrul Național Târgu Mureș, Compania Liviu Rebreanu. Fotografie din Arhiva Teatrului Național Târgu Mureș.

În *Neliniște*, în fața noastră se află numeroase imagini posibile ale stării-vedetă a spectacolului: neliniștea. Închipuiți-vă o imagine posibilă a unei stări de spirit asemenea unei hieroglife, adică asemenea unui conținut-sinteză al sensurilor, rezultat din îmbinarea umanului, mineralului, gestului, culorii, sunetului, animatului, inanimatului. Astfel veți obține ceea ce se compune la nivel scenic în spectacolul *Neliniște* atunci când prezența umană, pusă coregrafic în mișcare, se amestecă cu spațiul scenic, cu peisajul sonor sau

cu cel colorat atent printr-un anume fel de a aprinde lumina teatral. La fel cum hieroglifele nu erau copii ale cioburilor de realitate, la fel nici hieroglifele scenice din *Neliniște* nu imită ceva, ci propun concentrări de sens ale cuvintelor sau stărilor de spirit traversate de prezențele umane care se află pe scenă în fața noastră. Atât Alex Stoicescu (Krzysztof Zieliński), Liviu Pancu (Steve Raccoon), Laura Mihalache (Natalie Blumenstein), Andi Gherghe (Michael), cât, mai ales, Elena Pirea (Ula Richter) încearcă să ne vorbească, nu doar prin cuvinte, ci, mai ales, prin gesturi, posturi, poziționări în spațiu și distanțe între corpuri despre neliniște: despre neliniște în raport cu propria carieră, despre neliniștea și plăcerea chinuitoare care traversează mințile și trupurile artiștilor, despre insuportabilul care zvâcnește în corpuri confruntate cu decizii dintre cele mai abominabile sau laudabile, despre neliniște ca semn al dragostei și al întâlnirii cu Necunoscutul, despre neliniște ca energie aflată într-o continuă mișcare generatoare de viață și vitalitate. Întreg peisajul scenic acordat artistic în acest mod pare să fi încorporat una dintre descoperirile contraintuitive teoretizate de neurobiologul Vittorio Gallese: sistemul vizual al spectatorului nu este singurul sistem prin intermediul căruia acesta percepe ceea ce se află în fața sa pe scenă; atunci când spectatorul privește, el nu vede doar cu ajutorul sistemului său vizual, ci și cu ajutorul sistemului său motor, tactil etc. Acestui ansamblu de sisteme perceptivă cu care este echipat fiecare membru al publicului i se adresează stimulii lansați dinspre scenă către sală, iar categoria estetică aleasă de regizor pentru a comunica scenic toate acestea este cea a poeticului.

Pentru Nicolae Steinhardt poeticul „e un «câmp» al realului, analog câmpului gravitațional, electromagnetic și a.m.d. [...] o radiație a realului”¹. Cel care poate capta radial poeticul este artistul: „el descoperă și dezvăluie latențele poetice ale realului, cele nevăzute, nebănuite de ochiul omului comun”². După cum afirmă Steinhardt, artistul „*crede și mărturisește* că realul e în adevăr un binom: real-poetic”³ [*subl. N.S.*]. Poeticul poate acționa fie împresurând, fie potențând realitatea:

„poeticul poate *învălui* realitatea, o poate estompa (Poe), *pierde* în aburi, poetiza prin reducerea masivității întregului și clarității contururilor: efect de ceață. Sau poate acționa asupra cuvintelor, sunetelor, materialului lingvistic ori plastic (linii, culori, volume), aidoma unui accelerator de particule. În acest caz le căftănește, le intensifică, le excită. Precum elementele constitutive ale realului (particulele) sunt rupte din relațiile lor primare și aduse în condiții de mai mare efervescență, așa și poeticul trece cuvintele ori formele vizuale la un stadiu superior de putere, energie, radianță și rezonanță”⁴.

¹ Nicolae Steinhardt, „Realul ca prezență poetică”, în: *Viața românească*, anul LXXXI, nr. 1, ianuarie 1986, p. 44.

² *Ibidem*, p. 44.

³ *Ibidem*, p. 44.

⁴ *Ibidem*, p. 45.

Nu cred să existe un paragraf mai nimerit decât cel citat anterior care să descrie cu mai multă acuratețe matricea din care s-au născut firele creative întrebuințate de echipa spectacolului *Neliniște*. Odată deschis culoarul artistic potrivit pentru ca teatralitatea să se poată instala în voie, regizor, actori, scenograf, coregraf, *light-designer*, *sound-designer*, și-au apropiat din această matrice spiritul acestui spectacol și s-au lansat în construcții artistice. Da, spiritul acestui spectacolul. Căci, așa cum există un spirit al timpului, tot astfel există și un *spirit propriu fiecărui spectacol de teatru* care se pune în scenă. Corpul său, plămădit din istețime și fantezie, alcătuit din însumarea tuturor stărilor de spirit scenice gândite într-un anume fel teatral și pe care le poartă cu ei într-un anume mod de comunicare teatrală și nu în altul actorii aflați în fața noastră pe scenă, este cel care pornește către întâlnirea cu publicul *special* adunat într-un anume punct din timp și spațiu pentru a asista la *acea* întâmplare teatrală și nu la alta.

Ținutul imaginar care a născut spiritul spectacolului *Neliniște* se află departe de teatrul psihologic și de teatrul de tipuri. Din solul acestui teritoriu teatral le-a fost cerut și prezențelor scenice să se întrupeze. Căutările, încercările și reușitele parțiale ale echipei de actori se pot depozita în punctul în care se intersectează gândurile despre arta actorului care le-au aparținut cândva lui Maurice Maeterlinck, Gordon Craig, Antonin Artaud sau Crin Teodorescu. Pentru Maurice Maeterlinck actorul ar trebui să fie „o ființă umană care” să aibă „înfățișarea vieții, dar fără a avea viață”¹ și a cărei forță

¹ Maurice Maeterlinck, *Cuvinte mărunte: teatru. Un teatru de androizi*, text tradus de Mioara Abrudan, în: Anca Măniuțiu, *Poetici regizorale*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2015, p. 180.

de atracție să fie absolut magnetică. Gordon Craig își imagina „o nouă formă de actorie, constând în principal din gesturi simbolice“¹. Antonin Artaud vedea în actor instanța scenică ce ar putea să genereze „adevărate hieroglife [...] în trei dimensiuni [...] garnisite, la rândul-le, cu un anumit număr de gesturi, de semne misterioase ce corespund nu știu cărei realități fabuloase și obscure“². Crin Teodorescu miza pe puterea de emanație a ideogramei, o instanță scenică personificată de actant în stare să dea „concretețe“, să obiectiveze „*sensurile profunde ale piesei*“³ [subl. C.T.].

Îndrumată de Theodor-Cristian Popescu, echipa de actori a spectacolului *Neliniște* a pornit într-o căutare similară celor descrise anterior. Regizorul a condus echipa de actori către posibilitatea de a genera scenic prezențe artistice capabile să arate sau să învăluie multiplele fațete ale neliniștii. Și a făcut asta „profund“ de toate forțele cu care vine la pachet *teatrul participativ la realitate*. *Teatrul participativ la realitate*, adică acel teatru care lasă deoparte „gândirea aristotelico-carteziană“⁴ și care îmbrățișează „gândirea participativă“⁵. *Teatrul participativ la realitate*, adică acel

¹ Gordon Craig, *Actorul și supramarioneta*, în: Gordon Craig, *Despre Arta Teatrului*, traducere de Adina Barțaș și Vasile V. Poenaru, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu“, Revista „*Teatrul azi*“ (supliment) prin Editura Cheiron, 2012, p. 75.

² Antonin Artaud, *Despre teatrul balinez*, în: Antonin Artaud, *Teatrul și dublul său urmat de Teatrul lui Séraphin și alte texte despre teatru*, traducere în limba română de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, București, Tracus Arte, 2018, p. 66.

³ Crin Teodorescu, „Cuvinte... existențe... semnificații“, în: *Teatrul*, anul XII, nr. 9, septembrie 1967, p. 55.

⁴ Benjamin Fundoianu, *Fals tratat de estetică. Eșeu despre criza de realitate*, în: Benjamin Fundoianu, *Imagini și cărți*, traducere de Sorin Mărculescu, București, Editura Minerva, 1980, p. 657.

⁵ *Ibidem*, p. 601.

teatru care admite și existența unei alte logici decât a celei binare: existența unei logici polivalente care include, nu exclude, terțul. Artistul care se sprijină pe acest mod de a gândi specific *teatrului participativ la realitate* îi recunoaște realității o amplă densitate și o extraordinară complexitate, admitând că din alcătuirea ei fac parte atât frecventul, uniformul, regulatul, cât și insolitul, accidentalul, aberantul/contradictoriul, inexplicabilul. Îmbrățișând imaginarul, iraționalul, afectul, acordând atenție și acelor forțe care nu sunt accesibile „determinării științifice”¹, artistul *teatrului participativ la realitate* „nu «explică»”² realitatea. El „a renunțat să mai discute despre”³ [subl. M.E.] ea. Artistul care se folosește de instrumentele *teatrului participativ la realitate* efectiv „o arată în ființa ei, adică în imagini scenice concrete”⁴ [subl. M.E.].

Analizând modul în care Theodor-Cristian Popescu a coordonat în spectacolul *Neliniște* activitatea artistică a colaboratorilor săi, se poate lesne observa că s-a folosit de toate mijloacele creative care vin la pachet cu acest mod de a gândi specific *teatrului participativ la realitate*. Totodată, se poate observa și faptul că, pentru el, la fel ca pentru Lucian Pintilie, realismul scenic este, mai degrabă, „o problemă de atitudine, nu de expresie”⁵. Văzând în regi-zor, așa cum o făcuse și Radu Stanca la vremea sa, un catalizator

¹ *Ibidem*, p. 607.

² Crin Teodorescu, „Repere pentru o interpretare adecvată a teatrului lui Eugen Ionescu”, în: *Teatrul*, anul XIII, nr. 12, decembrie 1968, p. 76.

³ Martin Esslin, *Teatrul absurdului*, versiune în limba română de Alina Nelega, București, Unitext, 2009, p. 20.

⁴ *Ibidem*, p. 20.

⁵ Lucian Pintilie, „Câte ceva despre polemică”, în: *Teatrul*, anul X, nr. 2, februarie 1965, p. 91.

al energiilor creative al cărui scop este acela de a superviza contaminarea cu teatralitate a fiecărui compartiment artistic implicat în construcția unui spectacol, Popescu a dat viață în *Neliniște* „unui organism supraindividual, cu structuri proprii, cu modalități specifice, cu categorii aparte, de sine stătătoare”¹. Născut probabil dintr-un „*moment of being*”² precum cele descrise de Virginia Woolf (o clipă de o intensitate excepțională în care pânza așezată pe ochi a fost dată la o parte și s-a întrezărit „tiparul ascuns; că noi – mă refer la toate ființele umane, suntem conectați”³ cu toții la acest tipar), textul lui Ivan Virîpaev și-a găsit în Theodor-Cristian Popescu partenerul creativ potrivit care și-a propus nu să ne explice cum se simte neliniștea, ci să construiască un întreg aparat scenic menit să ne facă *să participăm teatral* la această stare de spirit. Folosindu-se de toate instrumentele regizorale care i-au stat la dispoziție, regizorul a construit în *Neliniște* un adevărat cadru-stimul menit a-i pregăti spectatorului o anumită dispoziție sufletească pentru ca, în finalul spectacolului, să poată asculta, în întuneric, *într-un anume mod și nu în altul*, cathartical „fragment din noul roman în versuri, nepublicat încă”⁴ al Ulei Richter.

¹ Radu Stanca, „«Reteatralizarea» teatrului”, în: *Teatrul*, anul I, nr. 4, 1956, p. 56.

² Virginia Woolf, *A Sketch of the Past*, în: Virginia Woolf, *Moments of Being*, second edition, A Harvest Book, San Diego, New York, London, 1985, p. 70.

³ *Ibidem*, p. 72.

⁴ Ivan Virîpaev, *op. cit.*, p. 314.



Theodor-Cristian Popescu, primul din stânga sus, în dialog cu Martin Crimp, dreapta sus, în cadrul evenimentului *Oameni, Personaje, Realități* (serie de întâlniri parte a proiectului *Culture in Murky Times* dezvoltat de Colegiul Noua Europă în cadrul proiectului PN-III-P3-3.6-H2020-2016-0018, PNCDI III, finanțat de UEFISCDI).
Fotografie din Arhiva Colegiului Noua Europă.

Creatorul de context

În *Dialogul între generații* desfășurat între regizorii Adi Iclențan și Theodor-Cristian Popescu, acesta din urmă privește la faptele și schimbările petrecute în spațiul teatral românesc începând cu anul 1989 și constată că, în sfârșit, după mai bine de treizeci de ani de la acel moment, a venit timpul pentru un dialog al ideilor:

„Acum suntem într-o perioadă în care lucrurile nici nu mai trebuie împărțite așa de strict și nu mai sunt, în orice caz, teritorii de ocupat. Acum sunt de făcut strategii de conviețuit și de coprodus împreună, nu mai sunt deterritorializări de făcut, nu mai trebuie împins cineva mai încolo, mai încoace ca să se facă loc. Mi se pare că e toată lumea invitată la masă. Pur și simplu acum e o chestiune, în sfârșit, aș zice, de discutat ideile și nu structurile”¹.

¹ *Dialog între generații: Adi Iclențan & Theodor-Cristian Popescu*, eveniment inclus în proiectul *Între! Conjunctură digitală pentru dialog cultural*, inițiator proiect Asociația pentru

Într-adevăr, privind retrospectiv durata de timp scursă de la Revoluția Română din decembrie 1989 și până în prezent în care se desfășura acest dialog (ianuarie 2021), acordând atenție locului din care a pornit teatrul autohton și privind punctul în care se află el în prezent, se pot înregistra diferențe semnificative. De la aproape același model unic de a concepe teatrul (fie la nivel estetic, fie la nivel instituțional) s-a ajuns, în prezent, la o mai pronunțată diversitate și varietate atât stilistică, cât și instituțională. Astăzi, pe afișele de repertoriu ale teatrelor se regăsesc, alături de piesele clasice, texte ale dramaturgilor contemporani, fie ei români sau străini. În prezent, structurile independente nu mai reprezintă inițiative extra-ordinare la care privești cu uimire ca până atunci. La mai bine de treizeci de ani de la momentul 1989, încurajarea apropierei autorului dramatic de lucrul cu echipele de creație care îi pun în scenă un text sau o idee teatrală nu mai necesită investirea aceleiași cantități epuizante de energie ca în primii ani de după Revoluție. Pe scenele teatrelor sunt acceptați mai ușor, alături de cei angajați, actorii colaboratori și, încet-încet, încep să-și facă simțită prezența coproducțiile între tipurile de structuri și instituții existente pe piață. Acum, când vizele de călătorie sunt deja istorie sau acum, când regizori importanți ai lumii montează în teatrele din România (iar cu prezența lor, oricum, te obișnuiseră de ceva vreme marile sau micile festivaluri desfășurate în varii orașe ale țării), contactul cu alte moduri de a face teatru prin alte părți ale lumii nu se mai dovedește a fi asemenea unei călătorii în Himalaya.

Teatru Liviu Rebreanu, partener principal: Teatrul Național Târgu Mureș, <https://www.youtube.com/watch?v=1CcC8wcV8hw>, min.: 28:25-29:06, accesat la 18 septembrie 2024.

Suntem departe, totuși, de împlinirea majorității speranțelor născute în primii ani postdecembriști sau de o reală schimbare de paradigmă. Dacă avem însă curajul să privim realitatea care ne înconjoară și istoria din care face parte această realitate nu de la înălțimea duratei de viață a unui om, ci de la justa durată temporală după care se întâmplă și se prefac lucrurile mai mari și mai longevive decât noi și la a căror direcționare noi putem contribui doar pe măsura putinței unui om, nu putem să nu-i recunoaștem teatrului din această parte de lume valoarea, vitalitatea și diversitatea pe care le-a câștigat și le are în prezent. Iar un peisaj din care fac parte astfel de elemente precum cele menționate anterior s-ar putea ca, în viitor, să modifice substanțial câmpul și domeniul teatral. În ce fel? Către ce vor conduce toate acestea? Am putea îndrăzni să răspundem la aceste întrebări, însă, în acest caz, n-am face altceva decât să ne alăturăm naivității de care dădea dovadă maiorul Verșinin din *Trei surori*, cel care-și imagina, în varii moduri, lumea celor care vor trăi peste două-trei sute de ani. Cert este că n-avem de unde să intuim cu precizie în ce direcție o vor lua toate aceste câștiguri dobândite și ce anume vor genera ele sau dacă, într-adevăr, vor genera ceva. Cred că suntem conștienți de acest fapt mai ales de când Thomas Kuhn ne-a atenționat că istoria nu se petrece în salturi evolutive, că acesteia îi sunt specifice, mai degrabă, schimbările de paradigmă decât acumulările progresive. Iar astfel de schimbări de paradigmă se petrec în maniere dintre cele mai neașteptate pentru mintea cuiva care își imaginează în prezent dincotro s-ar putea naște viitorul. Ceea ce putem însă face este să așezăm la masă

importantele câștiguri pe care le-am dobândit în cei peste treizeci de ani scurși de la momentul 1989, să analizăm pașii care le-au născut pentru ca, apoi, să-ndrăznim să ne-ntrebăm de ce și pentru ce am mai avea nevoie de ele și-n continuare.

Una dintre personalitățile lumii teatrale autohtone care a avut o contribuție semnificativă în ceea ce privește transformările survenite în peisajul teatral românesc al ultimilor treizeci de ani a fost Theodor-Cristian Popescu. Reacționând de fiecare dată, așa cum singur recunoaște, la „acel context”¹ în care lucra, atunci când a simțit că este absolută nevoie, Popescu i-a propus mediului spectacular din această parte de lume să-și îndrepte privirea și înspre altfel de direcții teatrale decât cele cu care fusese obișnuit până atunci. Și a făcut asta, după cum remarcă Miruna Runcan, „în felul său discret, nepretențios”².

Din cel puțin două motive am simțit nevoia ca ultimul capitol al cărții mele să le fie dedicat câtorva secvențe din activitatea sa pedagogică și curatorială care au contribuit semnificativ la felul de a fi al prezentului. În primul rând, valoarea, diversitatea și vitalitatea mediului în care te formezi mi se par la fel de importante ca propria-ți plasticitate cognitivă. Uneori însă, domeniile și câmpurile active au o însemnătate mai mare decât cea pe care o are creativitatea individuală. Conjugate unele în raport cu celelalte, ele favorizează, impulsionează și construiesc cadrele potrivite pentru ca, undeva, cândva, un anume mod al cuiva de a privi lumea

¹ *** „Dezbatere. «10 ani de teatru independent în România»“, în: *Teatrul azi*, anul VIII, nr. 8-9, 2007, p. 60.

² Miruna Runcan, *Atelier de restaurări teatrale*, București, Tracus Arte, 2022, p. 345.

să poată fi pus în valoare și ridicat deasupra celorlalte. În lipsa unor astfel de atmosfere-suport, creativitatea individuală se disipează și se retrage din lume ca și cum nici n-ar fi existat vreodată. De aceea, consider absolut necesar ca toți cei care contribuie chiar și cu o cât de mică părticică la construcția unor astfel de climate, în care *sunt create lucruri sau sunt puse în mișcare forțe latente*, să fie remarcați, susținuți și încurajați. Iar regizorul Theodor-Cristian Popescu a contribuit din plin la construcția unor astfel de climate. În al doilea rând, nutresc speranța că unele dintre aceste parcur-uri și câștiguri pe care el, împreună cu toți cei care i s-au alăturat în acest demers, le-a obținut îi vor fi de un real folos mediului teatral românesc atunci când se va așeza la masă pentru a discuta *idei și nu structuri*.

De ce am avea nevoie de mai multe puneri în scenă care să aibă la bază dramaturgie nouă?

În perioada de timp cuprinsă între momentul debutului său în teatru (1993) și plecarea sa din țară (2000), Theodor-Cristian Popescu și-a dezvoltat un întreg program curatorial de punere în valoare a acelor dramaturgi și a acelor texte dramatice care, până la data respectivă, nu pătrunseseră încă în spațiul teatral românesc și care aduceau „o nouă problematică și un nou mod de a vedea teatrul”¹. Pornind de la premisa că „în acești ani în care n-am avut contact cu exteriorul s-au scris și s-au încercat diferite tipuri de

¹ Theodor-Cristian Popescu, *Piesă cu repetiții*, caiet-program, material din Arhiva Teatrului Național Târgu Mureș, p. 5.

abordare a teatrului – nu neapărat la nivel foarte formal din punct de vedere lingvistic sau structural, ci, efectiv, ca mod de a pune o problemă¹, Popescu a infuzat spațiul teatral românesc al epocii cu dramaturgie nouă, în special anglo-americană. Într-un tip de demers similar cu cel din spațiul teatral polonez al aceluiași ani², a adus pe piața teatrală românească texte dramatice distincte față de cele uzitate în mod curent. După cum sublinia și criticul de teatru Victor Scoradeț, „Theodor-Cristian Popescu este o apariție necesară în teatrul nostru: el umple un gol, fiind unul dintre acei foarte puțini regizori cu o excelență priză la textul dramatic contemporan și, în special, la cel anglo-american”³.

Importanța existenței unui astfel de program curatorial în primul deceniu postcomunist poate fi analizată din mai multe unghiuri. Doina Modola observa că dramaturgia de dată recentă adusă pe scenele teatrale românești ale perioadei avea drept scop împlinirea procesului „de sincronizare în mers cu dramaturgia universală contemporană, rod al deschiderii culturale continentale de după 1989 și al schimbărilor teatrale”⁴. Astfel, prin spectacolele puse în scenă de Theodor-Cristian Popescu, în anii '90, au ajuns pe scenele României postdecembriste texte de teatru scrise de

¹ Alina Cadariu, „Habar n-am spre ce formă mă îndrept”, în: *Vatra*, anul XXIV, nr. 4, aprilie 1994, p. 19.

² Vezi în acest sens Dobrochna Ratajczakowa, Paul Allain, Translator and Editor & Grzegorz Ziółkowski, translator and editor, „In Transition: 1989-2004”, în: *Contemporary Theatre Review*, vol. 15(1), 2005, p. 23.

³ Victor Scoradeț, „Întinerirea provinciei”, în: *Litere, Arte, Idei. Supliment cultural Cotidianul*, anul IV, nr. 96, 25 aprilie 1994, p. 7.

⁴ Doina Modola, „Teatrul Național din Tg. Mureș: Tineri regizori – tineri speranțe”, în: *Tribuna*, anul V, nr. 10 (2114), 10-16 martie 1994, p. 10.



© Foto: Adrian Armanca

Theodor-Cristian Popescu, primul din stânga, alături de Roland Schimmelpfennig, primul din dreapta, în cadrul dialogului care a urmat spectacolului-lectură *Femeia din trecut* pe textul dramaturgului german, produs de Théâtre de Quat'Sous și Compagnie Theodor Cristian Popescu. Fotografie din arhiva personală a regizorului.

Martin Crimp, Arthur Kopit, Howard Barker, Mark Medoff, Tony Kushner, Biljana Srbljanović.

Dincolo de acest proces de sincronizare, prezența pieselor contemporane în teatrele din România anilor '90 privește și alte elemente de substanță caracteristice contextului acelor vremi. În primul rând, Theodor-Cristian Popescu observase o anume stare de fapt: în acea perioadă, „repertoriile se făceau absolut la întâmplare”¹. La baza conceperii lor se aflau motivații mai degrabă

¹ *** „Dezbateri. «10 ani de teatru independent în România»”, în: *Teatrul azi*, anul VIII, nr. 8-9, 2007, p. 60.

personale decât profesionale. Totodată, în ceea ce privește raportul dintre public și spectacol, în anii '80, se acutizase „implicarea afectiv-intelectivă a spectatorului“ în amplul „proces de decodificare simultană“ a nivelurilor „de semnificație“¹ ale spectacolului. În plus, în „parteneriat“ cu expresivitatea codificată/metaforică specifică majorității spectacolelor, actorul își dezvoltase „o «viclenie»“. Adică între el și personaj pune o mică distanță. Din spatele lui, actorul român îți face cu ochiul și îți spune: «Vezi ce bun sunt?». E un fel de parșivenie încântătoare care are foarte mult de a face cu spiritul ludic care este eminent teatral². Pe lângă toate acestea, mai trebuie subliniat și un alt aspect: în epocă, după cum observase și Victor Scoradeț, exista prejudecata că textele contemporane „exclud posibilitatea unor roluri complexe și generoase pentru actorii noștri“³. Nici nu era de mirare o atare reacție de respingere a dramaturgiei contemporane într-un mediu în care direcția și simplitatea erau refuzate deoarece exista „o perversitate a căutării complicatului, a găsirii de simboluri acolo unde ele nu există“⁴. Dat fiind acest context, Theodor-Cristian Popescu propune o serie de piese de dată cât mai recentă. Această opțiune ținea cont atât de interesul său profesional direct (speranța că aceste texte ale dramaturgilor contemporani îl vor ajuta să-și

¹ Miruna Runcan, „Un model unic al teatrului românesc?“, în: *Semnal teatral*, nr. 2/1995, p. 45.

² 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.

³ Victor Scoradeț, „Noutăți repertoriale? (VI)“, în: *Contemporanul*, anul VIII, nr. 1-2 (402-403), 8 ianuarie 1998, p. 12.

⁴ Jonathan Croall, „Teatru în România“ (traducerea textului Alina Cadariu), în: *Vatra*, anul 23, nr. 9, septembrie 1993, p. 18.

descoperire teatralitatea în care să-și lucreze spectacolele), cât și de ceea ce îi era absolut necesar domeniului din care făcea parte: conștientizarea faptului că „există și un alt fel de expresie teatrală”¹ decât cea folosită în mod curent:

„Dacă ați observat, patru dintre cele opt spectacole ale mele de până acum sunt premiere naționale, care vin dintr-o anumită zonă a dramaturgiei anglo-saxone. Este știut că până în '89 teatrul românesc a funcționat dezvoltând un fel foarte metaforic și ascuns al expresiei sale. Adică, el spune pe din dos ce nu avea voie să spună pe din față. Ce s-a întâmplat după '90? Deodată totul trebuia spus direct și nu prea știa nimeni cum să o facă. Mă refer la expresia artistică. Atunci am căutat să mă duc spre o zonă a dramaturgiei, care are o experiență bogată în a spune lucrurilor pe nume: cea britanică și cea americană. Ei au ajuns la o directețe impresionantă, reușind să dezvolte un arsenal, inclusiv de mijloace actoricești sau artistice pe care noi nu le folosim. [...] Împreună cu actorii îmi propun folosirea unui anumit tip de atitudine actoricească, pe care pe scenele românești n-am văzut-o încă. Ea constă într-o sinceritate și o directețe fantastică! [...] Un tip de expresie extrem de discretă și sinceră, pe care actorul român nu o practică. Pentru că este mult mai greu. Te lasă descoperit. [...] Un

¹ Silvia Obreja, *op. cit.*, p. 30.

joc care să ne ducă spre curățenia și sinceritatea interioară. Un drum foarte riscant”¹.

Acestei direcții de impulsționare a prezenței dramaturgiei contemporane străine pe scenele românești i se adăuga și un alt vector. Sesizând că „de mai mulți ani încoace, în teatrul românesc, s-a produs o ruptură gravă între autorii de texte și colectivul artistic”², Theodor-Cristian Popescu a îmbrățișat fiecare dintre invitațiile care i-au oferit posibilitatea de a reînnoa această legătură. Din aceste motive, prezența sa în cadrul proiectului Dramafest (a cărui menire era aceea de a încuraja colaborarea dintre regizorii și autorii români și a aduce textele acestora din urmă pe scenele teatrale autohtone) nu reprezintă o surpriză. Tot un fapt firesc în acest sens a fost reprezentat și de punerea în scenă a primei piese românești comisionate de un teatru de repertoriu după 1989 (*Ping Body*, autor Radu Macrinici).

Privite astăzi ca fapte obișnuite, în contextul anilor '90 astfel de gesturi reprezentau adevărate provocări atât pentru cei care le inițiau, cât și pentru cei care intrau în contact cu ele, iar pentru realizarea lor era cheltuită o imensă rezervă de energie. În plus, în acea perioadă, astfel de drumuri erau deosebit de nesigure și primejdioase pentru cariera profesională a celui care dădea dovadă de o atare îndrăzneală. De-altminteri, în interviurile cu

¹ Silvia Obreja, *op. cit.*, p. 30.

² Marius Însurățelu, „M-am decis să montez 10 spectacole în premieră absolută, de autori contemporani. Interviu cu dl Theodor Cristian Popescu, regizorul spectacolului cu piesa «Eu când vreau să fluier, fluier», de Andreea Vălean», în: *Cuvântul liber*, anul 10, nr. 77, 22 aprilie 1998, p. 4.

Theodor-Cristian Popescu este adusă adeseori în discuție (de către intervievator, în mod evident¹) posibilă teamă de eșec atunci când vine vorba de a te aventura pe căi necunoscute. De fiecare dată regizorul își asumă astfel de posibile rezultate finale. Nu atât reușita efectivă în ceea ce privește aceste încercări era considerată importantă la data respectivă, cât posibilitatea ca cineva, oricine, să pună pentru întâia oară piciorul pe teritoriul dramaturgiei contemporane. În *Dialogul între generații* la care am făcut referire în deschiderea acestui capitol, Theodor-Cristian Popescu povestește că în acei ani își asumase inclusiv misiunea de a fi parte a valului de oameni de teatru care îndrăznește să se angajeze în astfel de pariuri chiar și cu riscul de a fi secerat în urma unei asemenea întreprinderi, dar având conștiința că astfel de demersuri le vor deschide noi drumuri celor care îi vor urma. Majoritatea aventurilor sale din acea perioadă și-au găsit însă împlinirea. Drept dovadă stau atât spectacole ca *Piesă cu repetiții*, *Aripi*, *Copiii unui Dumnezeu mai mic*, *Eu când vreau să fluier, fluier...*, *Trilogie belgradeană*, cât și performanțele deosebite ale actorilor prezenți în distribuțiile acestor puneri în scenă. O astfel de realizare poate fi pusă, așa cum a făcut-o și Ileana Berlogea, pe seama maturității „unuia dintre cei mai tineri regizori“ care, deosebit de generos în demersurile sale scenice, a știut „să-i valorifice pe actori [...] mai ales lăsând cu generozitate să se audă textul, acceptând

¹ Vezi în acest sens Florica Ichim, „Compania 777. O provocare pentru sine și pentru noi“, în: *România liberă*, nr. 2274, 17 septembrie 1997, p. 20.

comunicarea și prin intermediul cuvântului rostit cu sinceritate și căldură, nu numai prin imagini vizuale sau cromatică violentă⁴¹.

De ce am avea nevoie de companii de teatru cu misiuni precise?

Într-un interviu apărut în anul 1997 în *România liberă*, Florica Ichim nota: „până să înceapă de sus reforma în teatrele de stat, din când în când, câte un creator ori câte un grup de artiști înființează asociații, fundații sau companii și încearcă, fie și cu mijloace modeste, să ofere o alternativă⁴². Autoarea materialului ne face cunoscut în dialogul ei cu Theodor-Cristian Popescu în raport cu ce anume un astfel de demers, precum cel inițiat de Compania Teatrală 777, era considerat, pe-atunci, a fi alternativ.

Reacționând, din nou, în acord cu ansamblul de împrejurări specific celei de-a doua jumătăți a anilor '90, Popescu pune bazele unei companii teatrale a cărei menire era foarte coerent articulată³. Criticul de teatru Alice Georgescu observa: „Compania Teatrală

¹ Ileana Berlogea, „Debuturi și afirmări: «Cafeneaua» dramatizare de Radu Gabriel după Isaac Bashevis-Singer, Teatrul Evreiesc de Stat“, în: *Teatrul azi*, nr. 1, 1994, p. 16.

² Florica Ichim, „Compania 777. O provocare pentru sine și pentru noi“, p. 22.

³ Pentru mai multe detalii referitoare la Compania Teatrală 777 vezi capitolul *Comandă socială versus comandament artistic: Compania teatrală 777. O mărturie și câteva observații* din volumul lui Theodor-Cristian Popescu, *Surplus de oameni sau surplus de idei. Pionierii mișcării independente în teatrul românesc post 1989*, București, editura Eikon, 2012, precum și Raluca Blaga, „O insulă – Compania Teatrală 777“, în: *Vatra*, nr. 1, 2/2020, pp. 84-95, https://vatraoficial.files.wordpress.com/2020/05/vatra_1_2_2020.-1.pdf



© Foto: Alan Wylie

Membrii trupei Sounds of Progress, alături de distribuția și regizorul spectacolului *Copiii unui Dumnezeu mai mic*, Theodor-Cristian Popescu, în turneu la Glasgow. Fotografie din arhiva personală a regizorului.

777 are obiective puține, dar precise și formulate răspicat⁴¹. Într-o perioadă în care „în România“ se făcea „teatru la întâmplare“⁴², faptul că o companie producătoare de spectacole își expunea limpede obiectivele era un lucru cât se poate de neobișnuit. Zece ani mai târziu, în cadrul unei discuții dedicate primelor momente de

¹ Alice Georgescu, „Dramele (non)comunicării“, în: *Rampa*, nr. 28 (159), 12 noiembrie 1997, p. 3

² ***, „Textul românesc de teatru – un gen în dispariție sau un mutant?“, în: *Vatra*, anul 27, nr. 10, octombrie 1997, p. 65.

existență ale teatrului românesc independent post 1989, atât criticul de teatru Andreea Dumitru, cât și Lelia Ciobotariu (Fundăția Antigona) subliniau și ele caracterul ieșit din comun al acestui fapt. De-altminteri, Lelia Ciobotariu privea cu admirație înspre Compania Teatrală 777 care știuse, încă din momentul constituirii sale, „ce anume vrea cu adevărat să realizeze”¹.

Așadar, ce anume voia să realizeze această companie? Misiunea sa precisă avea în centrul ei trei vectori esențiali:

„Compania Teatrală 777 își propune o strategie care conține trei direcții principale: - identificarea unor puncte sensibile în mentalitatea colectivă și a unor teritorii neexplorate în raportul complex al individului cu societatea contemporană; - promovarea creațiilor originale, în premieră națională, care răspund unei motivații ce se încadrează la punctul precedent; - realizarea producțiilor numai în regim de parteneriat, atât intern, cât și extern și prezentarea lor în trei etape: în principalele centre culturale ale teritoriului național, în zona central și est-europeană și apoi în cel puțin unul dintre marile spații culturale europene. Astfel, producțiile se vor realiza atât în limba română, cât și în cel puțin o limbă de largă circulație, iar compania va dezvolta

¹ *** „Dezbateri. «10 ani de teatru independent în România»“, în: *Teatrul azi*, anul 8, nr. 8-9, 2007, p. 60.

o rețea de parteneriate externe, intrând într-un dinamic dialog cultural internațional”¹.

În acord cu prima dintre direcțiile asumate, trebuie menționat că, prin intermediul spectacolelor puse în scenă de Compania Teatrală 777, au ajuns pe scenele teatrelor din România texte precum *Copiii unui Dumnezeu mai mic* de Mark Madoff, prima parte a dipticului *Îngeri în America* de Tony Kushner și *Trilogie belgrădeană* de Biljana Srbljanović. Subiectele acestor piese atingeau puncte sensibile identificabile în mentalitatea colectivă din România epocii respective, de la probleme ale persoanelor cu anumite deficiențe sau marginalizate social (persoane cu deficiențe de auz, comunitatea homosexualilor), până la dificultăți ale tinerilor dintr-o anumită parte de lume și ale căror vieți intraseră în mecanismul straniu al forțelor istorice și politicilor internaționale. Întrucât unul dintre scopurile companiei era acela de a dialoga prin intermediul formulelor teatrale cu diferite categorii de public, au fost căutate teatralități dintre cele mai simple și mai directe pentru ca o astfel de comunicare să se întâmple:

„Atunci când m-am gândit la această companie, m-am gândit nu la un stil de teatru, ci la înnodarea unui dialog imediat între spectacol și spectatori. Acesta, după părerea mea, e destul de fragil în arta teatrală contemporană din România, artă care a atins niveluri

¹ Extras din caietul-program al spectacolului *Copiii unui Dumnezeu mai mic*, material disponibil în Arhiva Companiei Teatrale 777.

ridicate de semnificații și de măiestrie, dar care a «subțiat» destul de mult dialogul pe problema pe care o pune spectacolul. De aceea, a trebuit să pornesc pe un drum al simplității, dar să caut probleme. Toate cele pe care această companie le va aduce pe scenă vor fi fie teme niciodată abordate [...], fie teme abordate până acum dintr-un unghi convențional, tabuuri de toate felurile: sexuale, morale, religioase. Vom încerca să incităm printr-un fel proaspăt de a vedea lucrurile”¹.

În plus, pe lângă această categorie de spectacole care avea în centrul ei dialogul pe teme sensibile pentru societatea acelor vremi, compania intră și pe teritoriul riscant al experimentului, odată cu punerea în scenă a spectacolului *DaDaDans* și opțiunea pentru formule scenice postdramatice.

Stabilindu-și atari scopuri precise și dorindu-și să genereze astfel de producții, Compania Teatrală 777 a plecat în căutarea oamenilor de teatru din România anilor '90 și a acelor explorări artistice care se aflau în rezonanță directă cu dezideratele anunțate. Pe de o parte, lucrul acesta s-a dovedit a fi fost mult mai ușor de realizat decât anticipase directorul ei artistic: „entuziasmul celor care au vrut să se angreneze în proiect a depășit toate așteptările mele, adică eu am aruncat câte o vorbă în dreapta, în stânga, încercând să văd dacă cineva ar fi interesat, și am primit câte un

¹ Ioana Florea, „Theodor Cristian Popescu: «Am simțit nevoia unei aventuri existențiale»”, în: *Teatrul azi*, nr. 12, decembrie 1997, pp. 9-10.

«da» aproape oriunde întorceam capul¹. Pe de altă parte, trebuie menționat că, la data la care compania propunea asemenea inițiative artistice, pe piața teatrală românească existau prea puține spații deschise unor astfel de evenimente teatrale (instituții, festivaluri menite a pune în valoare asemenea producții etc.). Cu toate acestea, realizarea de producții *numai* în regim de parteneriat s-a putut întâmpla întrucât cel puțin două teatre bucureștene au fost deschise unei astfel de colaborări. Theodor-Cristian Popescu își îndreaptă atenția, mai întâi, către Teatrul Odeon, care avea „o viziune [...] de «pionierat», reușind să înțeleagă că o instituție teatrală va deveni mai mult decât o mașinărie de făcut spectacole, va deveni în curând un fel de centru cultural, care să găzduiască tot felul de producții și evenimente”². Ulterior, spectacolele *Îngeri în America*, *DaDaDans* și *Trilogia belgrădeană* își vor găsi locul între proiectele Teatrului Nottara care, la acea dată, se transformase, sub conducerea directorului Vlad Rădescu, într-un „spațiu cultural care abunda în atitudini”³.

Odată găsiți acești colaboratori s-a trecut la fapte. În scurta sa viață (îndelungată, însă, dacă ținem cont de contextul social, economic, politic și cultural al acelor ani), acest grup teatral a izbutit să-și urmeze îndeaproape țintele stabilite încă de la începutul

¹ Ioana Florea, *op. cit.*, p. 9.

² Ioana Florea, *op. cit.*, p. 9.

³ Radu Apostol, Theodor-Cristian Popescu, „Atitudini în teatrul românesc. Theodor Cristian Popescu despre granița ce separă «a avea atitudine» de «a fi explicit» (scrisori)”, în: *Scena.ro*, 17 ianuarie 2020, <https://revistascena.ro/editorial/atitudini-in-teatrul-romanesc-theodor-cristian-popescu-despre-granita-ce-separa-a-avea-atitudine-de-a-fi-explicit-scrisori/>, accesat la 23 septembrie 2024.

constituirii sale. Și a făcut asta tocmai pentru că, încă din primul moment, și-a canalizat atenția și energia doar înspre o sumă precisă de direcții, ocolind astfel risipirea potențialului uman și artistic care se adunase în jurul acestei inițiative. Pornită, după spusele directorului său artistic, asemenea unei aventuri existențiale al cărei scop principal fusese acela de a genera „o structură în care repetițiile să redevină un spațiu normal de libertate [...] și de creativitate”¹, Compania Teatrală 777, atât prin proiectele realizate, cât și prin capitalul pus la bătaie („singurul nostru capital e, deocamdată, seriozitatea”², afirma Theodor-Cristian Popescu), a devenit în epocă un punct de referință important pentru inițiativele teatrale alternative în raport cu sistemul teatral de stat (*alternativ* datorită modului său de lucru, tipului de piese puse în scenă, formulelor teatrale găsite pentru a dialoga cu publicul, parteneriatului dintre un organism independent și o instituție de stat, colaborării cu artiști și actori neangajați în teatrele de stat etc.). Va mai fi nevoie să treacă, așa cum observase și Gabriela Măgirescu, o perioadă consistentă de timp pentru ca, în spațiul teatral autohton, astfel de gesturi atitudinale să se alăture unele altora și, ușor-ușor, împreună, să genereze începutul unor schimbări: „foarte dezvoltat în străinătate, acest gen de companii nu putea lipsi nici de la noi. E drept, va mai trece ceva timp până ca ele să ajungă să aducă o schimbare în întreg sistemul actual. Important este faptul că ni s-a dovedit că se poate”³.

¹ Ioana Florea, *op. cit.*, p. 9.

² *Ibidem*, p. 9.

³ Gabriela Măgirescu, „Companiile particulare de teatru – o alternativă la sistemul existent”, în: *Curentul*, 22 ianuarie 1998.

© Foto: Cristina Gânj



Marian Popescu, primul din dreapta, alături de Theodor-Cristian Popescu, al doilea din dreapta, alături de Anca Bradu, a doua din stânga, și Monica Ristea, prima din stânga, la Festivalul Internațional STUDIO - Întâlnirea Școlilor de Teatru, ediția 2018, în timpul lansării volumului *Dinăuntru*.
Un curs masteral de regie a teatrului contemporan și o selecție de articole.
Fotografie din Arhiva Universității de Arte din Târgu Mureș.

De ce am avea nevoie de un mai pronunțat caracter universitar în ceea ce privește studiul regiei de teatru?

Theodor-Cristian Popescu a activat în învățământ timp de douăzeci și opt de ani. În toată această perioadă a intrat în contact atât cu mediul educațional autohton, cât și cu cel de peste hotare. A fost asistent universitar și apoi profesor conducător de an în Departamentul de regie teatru la Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” București. A gândit și

coordonat programul masteral de Arta regizorului din cadrul Universității de Arte din Târgu Mureș. A colaborat punctual cu Facultatea de Teatru și Film din cadrul Universității Babeș Bolyai. În timpul petrecut departe de România a coordonat programul de arte spectacolului al Universității din Montana, a fost lector la Universitatea Québec la Montréal și conferențiar al Școlii Naționale de Teatru a Canadei. În ultimii ani, beneficiind și de mobilități de tip Erasmus, a fost invitat să țină o serie de ateliere pentru studenți ai Seminarului Max Reinhardt din Viena, ai Universității de Teatru și Film din Budapesta și ai Universității de Arte de la Sofia.

Profesorul Theodor-Cristian Popescu a izbutit să-i confere suoplețe unui sistem de învățământ teatral aparent strict și imobil, reușind să construiască, în timp, un cadru cu valoare formativă aparte. Nu a așteptat ivirea unor situații ideale, ci s-a conectat puternic la realitatea pe care o avea în față. Nu a lăsat să-i scape prilejuri de a păstra sau îmbunătăți ceea ce deja obținuse. Și astfel, sub îndrumarea sa, programele curriculare au început să capete o anumită maleabilitate. S-au lăsat impregnate de vitalitate și de cuceririle cele mai recente ale teatrului contemporan. În plus, ca pedagog, Theodor-Cristian Popescu a avut curajul să privească în perspectivă, ținând împlinirea unui scop pe care-l considera a fi mult mai important decât acela de a scoate pe piața teatrală regizori competitivi: gândul său constant a urmărit profesionalizarea domeniului și câmpului din care el însuși făcea parte, precum și construcția ulterioară, prin intermediul absolvenților săi, a unor contexte teatrale de o anumită calitate, mustind de vitalitate și diversitate. „Cel mai fericit sunt“, mărturisea regizorul, „când foști studenți de-ai mei învie

locuri care erau seci, erau moarte. [...] Astea sunt lucrurile care pe mine mă fac fericit mai mult decât să zicem că un student foarte talentat e mai talentat decât altul din alt program: când oamenii pun în mișcare lucruri care nu existau, care creează lucruri care nu existau, care mișcă forțe care erau latente⁴¹.

Din toată această activitate profesorală, vastă și de durată, desfășurată de către regizorul Theodor-Cristian Popescu în domeniul pedagogiei, se detașează net cursul masteral de regie a teatrului contemporan pe care l-a condus, timp de paisprezece ani, la Universitatea de Arte din Târgu Mureș. Acest program de studiu, conceput și propus „la invitația Oanei Leahu, decan al Facultății de Teatru (ulterior al Facultății de Arte în Limba Română)⁴², reprezintă nu doar împlinirea practică a principiilor pedagogice pe care el le-a considerat a fi absolut esențiale atunci când vine vorba de actul educațional vocațional, ci și un dialog peste timp cu ideile lui David Esrig privitoare la necesitatea unei reforme de substanță a învățământului regizoral.

Într-un articol publicat în anul 1969 în paginile revistei *Teatrul*, regizorul spectacolului *Nepotul lui Rameau* milita „pentru un caracter mai universitar al învățământului teatral⁴³. Privind înspre modul în care era structurat învățământul regizoral în prezentul

¹ „Despre libertatea de circulație cu Theodor-Cristian Popescu“, în: *Născut în România*, o emisiune a Radio România Cultural, 17 martie 2019, <https://www.mixcloud.com/RadioRomaniaCultural/despre-libertatea-de-circula%C5%A3ie-cu-theodor-cristian-popescu-la-n%C4%83scut-%C3%AEn-rom%C3%A2nia/>, accesat la 25 iunie 2024.

² Theodor-Cristian Popescu, *Dinăuntru. Un curs masteral de regie a teatrului contemporan și o selecție de articole*, București, editura Eikon, 2018, p. 5.

³ David Esrig, „Pentru un caracter mai universitar al învățământului teatral“, în: *Teatrul*, anul XIV, nr. 1, ianuarie 1969, p. 6.

anului 1969 (un învățământ structurat pe clase din care făceau parte „studenți de formații diferite, pe care-i unește un singur numitor: toți trebuie să lucreze un examen de aceeași durată”¹), observând că avem de-a face cu un context în care „numai hazardul poate favoriza o întâlnire spirituală între profesor și student”², David Esrig considera că „învățământul de regie ar trebui [...] să fie organizat nu pe clase, ci pe ateliere”³. Totodată, gândind organizarea învățământului pe ateliere care adună atât profesori, cât și studenți în jurul acelorași „afinități artistice”⁴ s-ar produce o ridicare la putere a climatului de creație. Pus în fața unei opțiuni (alegerea tipului de atelier pe care dorește să-l urmeze) studentul-regizor ar fi astfel responsabilizat: „întâi, pentru că i s-ar acorda dreptul de a-și alege atelierul”⁵, apoi deoarece „climatul unui astfel de atelier l-ar obliga la o permanentă stare de «trezire» mentală, de receptivitate și de autoexigență”⁶. Apreciind că „necesitatea cea mai acută”⁷ în prezentul în care-și scria articolul era reprezentată de a „dezvolta atitudinea independentă a studentului”⁸, David Esrig căuta cele mai potrivite formule prin intermediul cărora să se ajungă la „o emulație dominată de criteriul artistic”⁹. Odată înfăptuite aceste restructurări în ceea ce privește

¹ *Ibidem*, p. 7.

² *Ibidem*, p. 7.

³ *Ibidem*, p. 7.

⁴ *Ibidem*, p. 7.

⁵ *Ibidem*, p. 7.

⁶ *Ibidem*, p. 7.

⁷ *Ibidem*, p. 7.

⁸ *Ibidem*, p. 7.

⁹ *Ibidem*, p. 7.

învățământul regizoral ar mai fi de întreprins, susținea același David Esrig, un alt pas important: „schimbarea de mentalitate care să transforme“ instituția de învățământ în care se desfășoară un astfel de proces educațional „într-un centru de cercetare [...] așa cum trebuie să fie fiecare institut de învățământ superior în domeniul său“¹. Odată cu astfel de reformulări de substanță, aprecia autorul spectacolului *Umbra*, „întregul învățământ teatral ar căpăta [...] un caracter mai universitar“².

Prin modul în care și-a structurat și conceput cursul masteral de regie a teatrului contemporan dezvoltat în cadrul Universității de Arte din Târgu Mureș, Theodor-Cristian Popescu a împlinit o parte dintre gândurile lui David Esrig referitoare la așezarea bazelor învățământului regizoral pe alte direcții decât cele statuate.

În volumul *Dinăuntru. Un curs masteral de regie a teatrului contemporan și o selecție de articole*, Theodor-Cristian Popescu își face cunoscute cele trei legi de bază pe care s-a întemeiat acest program de studiu: principiul studiilor avansate, principiul activ și principiul întâlnirii dintre artiști. Văzând în cursurile masterale un nivel de studiu mai apropiat de zona destinată cercetării teatrale decât de cea menită obținerii instrumentarului de bază în ceea ce privește regia de teatru, el a creat un program educațional în care să primeze varietatea și diversitatea abordărilor. Astfel, pedagogul spera ca „fiecare masterand să-și descopere zona specifică de interes“³ (principiul studiilor avansate). Concepând întâlnirile dintre

¹ *Ibidem*, p. 7.

² *Ibidem*, p. 8.

³ Theodor-Cristian Popescu, *op. cit.*, p. 16.

studenți și profesor sub forma unui dialog continuu care, în afară de prima întâlnire, „se bazează în permanență pe ceea ce masteranzii propun în cadrul temei abordate”¹, a urmărit ca fiecare dintre entitățile participante la această conversație educațională (profesor sau student) să se mențină într-o permanentă stare activă prin cultivarea atenției față de celălalt, prin dezvoltarea capacității de a comunica și reacționa în mod direct, prin cultivarea responsabilizării și a unei constante munci pregătitoare (principiul activ). Pornind de la premisa că „în domeniul artelor [...] nu se pot preda adevăruri științifice, obiective” Theodor-Cristian Popescu a ales o cale „de comunicare” care a privilegiat „sugestia, masterandului lăsându-i-se o anumită libertate în interpretarea și chiar acceptarea celor afirmate de profesor”² (principiul întâlnirii dintre artiști).

Dacă îmi îndrept atenția asupra diverselor conținuturi gândite pentru disciplinele parte a acestui program de studiu (teme precum: *Pe ce lume trăim?*; *Memoria secretă a unui spațiu non-teatral*; *În compania contemporanilor noștri*; *Incursiune în tradițiile artei noastre. Eșantion*; *Eseu performativ de reconstrucție teatrală*; *Teatrul popular. Eșantion*; *Vis*; *Translatarea scenică a unei secvențe din Noul film românesc*³), pot lesne observa că acestea gravitau, la rândul lor, în jurul a trei linii directoare.

O primă linie directoare privea bransarea minților studenților „la principalele probleme și curente de gândire ale lumii timpului

¹ *Ibidem*, p. 16.

² *Ibidem*, p. 17.

³ Pentru o prezentare detaliată a fiecăreia dintre aceste teme vezi *Dinăuntru. Un curs masteral de regie a teatrului contemporan și o selecție de articole*, pp. 19-39.

nostru¹. Pentru un regizor preocupat să găsească cele mai potrivite semne teatrale care să alimenteze dialogul „între oamenii care trăiesc în același timp”², nu apare drept o surpriză faptul că una dintre direcțiile urmărite de el ca pedagog a fost aceea de a le oferi și studenților săi un cadru pentru a dialoga pe marginea a ceea „ce se întâmplă cu lumea noastră”³. Inspirat de una dintre întâlnirile pe care le considera a fi fost „fundamental[e]”⁴ pentru formarea sa (cea cu regizorul american Peter Sellars, întâlnire desfășurată în anul 1996 în cadrul European Directors School), Theodor-Cristian Popescu aprecia ca fiindu-i absolut necesară unui viitor creator de spectacole o astfel de punere în legătură cu realitatea lumii în care urmau să-i fie lansate produsele teatrale.

O a doua linie directoare urmărită de fiecare dintre aceste teme avea în prim-plan „tratarea teatrală”⁵ a fiecărui element care intra în alcătuirea unui examen-spectacol. Pentru un creator de spectacole care își dorește să privească în direcția descoperirilor și cuceririlor artei moderne și contemporane, teatralizarea tuturor elementelor care intră în alcătuirea compozițională a unui spectacol era o condiție esențială. Punând accent pe dezvoltarea capacității imaginative a studentului, mizând pe forța

¹ Theodor-Cristian Popescu, *op. cit.*, p. 8.

² Dan Boicea, „Theodor-Cristian Popescu: «N-ai voie să te îngrași, n-ai voie să îmbătrânești!»”, în: *Adevărul*, 5 noiembrie 2011, <https://adevarul.ro/stil-de-viata/cultura/theodor-cristian-popescu-n-ai-voie-sa-te-889537.html>, accesat la 28 iunie 2024.

³ Theodor-Cristian Popescu, *op. cit.*, p. 7.

⁴ *Ibidem*, p. 7.

⁵ Liviu Ciulei, „Teatralizarea picturii de teatru”, în: *Teatrul*, anul I, nr. 2, iunie 1956, p. 53.

de comunicare pe care o are „poezia teatrului”¹, Theodor-Cristian Popescu a gândit și lansat teme de studiu dintre cele mai diverse. Toate aveau scopul de a-l conduce pe studentul-regizor către accesarea unei stări de libertate pe care acesta „nu-și dă voie s-o atingă de obicei”². De-a lungul timpului a observat că, odată desprins de formulele de gândire artistică deja statuate ori prea des folosite, studentul-regizor pășește în zona fără limite a imaginarului și a teatralității.

A treia linie directoare a temelor parte din acest program de studiu masteral privea așezarea la aceeași masă a perspectivelor ideatice de sens contrar. Considerând procesul destinat repetițiilor ca fiind eminent un spațiu al încercărilor, explorărilor și verificărilor, conținuturile disciplinelor (pentru fiecare temă studentul-regizor trebuia să propună trei variante) aveau de fiecare dată menirea de a-i reaminti studentului că „sala de repetiții este un spațiu al explorării în care se ajunge la adevăr pe mai multe căi”³. Totodată, această linie directoare sublinia și faptul că, în artă, nu există căi corecte sau greșite, ci doar căi necesare sau netrebuincioase unui anume mod de a comunica teatral ceva.

Timp de aproape un deceniu și jumătate cât a condus și coordonat acest curs masteral, Theodor-Cristian Popescu s-a apropiat de o stare de fapt la care visa cândva și regizorul David Esrig: „Dacă întregul învățământ teatral ar căpăta, prin asemenea măsuri, un caracter mai universitar; dacă valoarea intelectuală și calitatea

¹ Liviu Ciulei, *op. cit.*, p. 53.

² Theodor-Cristian Popescu, *op. cit.*, p. 28.

³ *Ibidem*, p. 28.

estetică a studiului ar deveni preponderente față de cantitatea orelor de clasă și a seminarelor; dacă inițiativa studentului ar deveni un criteriu mai important decât sîrguința lui de a memora, sînt convins că în cadrul Institutului s-ar putea dezvolta o activitate cu repercusiuni dintre cele mai profunde și mai salutare pentru ansamblul mișcării teatrale¹.

De ce am avea nevoie să intrăm în contact cu formule spectaculare și atitudini artistice dintre cele mai diverse?

Nu cred că există un fragment care să ilustreze cu mai multă acuratețe activitatea profesională a omului de teatru Theodor-Cristian Popescu decât rîndurile de mai jos:

– „Pe 18 octombrie, când o să fie reluat *Plastic*, este ziua ta de naștere (50 de ani de viață și cam 30 de teatru). Ce îți dorești cel mai mult?

– Mi-o voi serba frumos. E o zi în care nu doar se joacă *Plastic*, ci în care mă angajez într-un dialog public la Colegiul Noua Europă cu autorul primului text pe care l-am montat vreodată, Martin Crimp și la al cărui univers am mai revenit de-a lungul timpului. Așadar, am deja cadou² [subl. O.].

¹ David Esrig, „Pentru un caracter mai universitar al învățămîntului teatral“, în: *Teatrul*, anul XIV, nr. 1, ianuarie 1969, p. 6.

² Otravă, „«Devenim vulnerabili la mode și modele exterioare, imităm trendul ca să obținem de la ceilalți acceptare fără să ne fie chestionată personalitatea». Interviu cu

Indiferent că vorbim de Theodor-Cristian Popescu-regizorul sau de Theodor-Cristian Popescu-creatorul de context, rândurile citate dau seama de „miezul ființei“ sale „ireductibile“¹: constanta cultivare a dialogului. Dialogul ca formulă folosită pentru a-i recunoaște și a-i accepta Celuilalt existența. Dialogul ca formulă prin care, în raport cu un Altul, să-ți descoperi propriul tău „așa constitutiv“². Independent de locul în care și-a desfășurat activitatea profesională, Theodor-Cristian Popescu a simțit mereu nevoia să construiască, pe lângă spectacolele puse în scenă, contexte prin care să contribuie la profesionalizarea și lărgirea câmpului și domeniului din care el însuși face parte: dialoguri publice cu autori ale căror texte le-a pus în scenă și care aveau menirea de a-i însoți spectacolele pe care le-a regizat, conversații pe teme teatrale reunite sub umbrela unor proiecte care aveau scopul de înlesni dialogul pe marginea situației culturii din ultimele decenii, proiecte care să ne ajute să înțelegem căutările unui important artist european și care să ne permită, totodată, angajarea într-un schimb de idei cu acesta ș.a. Din mai multe considerente, asemenea demersuri precum cele inițiate sau curatoriate de regizorul Theodor-Cristian Popescu îi sunt deosebit de necesare oricărui spațiu cultural-teatral. De ce?

Theodor-Cristian Popescu“, în: *Blogu lu' Otravă*, 9 octombrie 2017, <https://www.blogulu-otrava.ro/devenim-vulnerabili-la-mode-si-modele-exterioare-imitam-trendul-ca-sa-obtinem-de-la-ceilalti-acceptare-fara-sa-ne-fie-chestionata-personalitatea-interviu-cu-theodor-cristian-popescu/> accesat la 25 septembrie 2024.

¹ Mihai Șora, *Eu&Tu&El&Ea... sau dialogul generalizat*, București, editura Cartea Românească, 1990, p. 24.

² *Ibidem*, p. 10.

În primul rând, trebuie adus în discuție următorul aspect: teatrul este, probabil, unul dintre cele mai conservatoare medii artistice. Această situație are de-a face cu faptul că un produs teatral nu se poate realiza altfel decât în contact direct cu publicul său. Dacă un romancier sau un artist plastic sau un regizor de film beneficiază de luxul distanței și, implicit, de un zid de protecție ce îl desparte de publicul care intră în contact cu lucrările lor, arta spectacolului și, implicit, unii dintre cei mai expuși creatori ai săi (actorii), nu beneficiază de astfel de plase protectoare. Întrucât tot ceea ce face el se cere constant prezentat, arătat sau verificat în raport direct cu spectatorii, omul de teatru se află mereu în imediata apropiere a energiei active sau reactive care vine dinspre public. Drept urmare, nu este de mirare că, într-un astfel de mediu, avangardele sau experimentele sunt mișcări deosebit de fragile și greu de inițiat sau de păstrat. În plus, atunci când într-un anume peisaj cultural-teatral aduci sau propui un autor nou care, la rândul său, avansează formule dramaturgice dintre cele mai inedite și care te forțează, automat, pe tine ca regizor să cauți teatralități dintre cele mai neconvenționale, nu te poți aștepta pur și simplu ca domeniul și câmpul de activitate din care faci parte, dar, mai ales, publicul, să-ți îmbrățișeze cu maximă deschidere intențiile. E nevoie să construiești cadre și contexte care să susțină astfel de inovații, dar și care să-i protejeze atât pe artiștii implicați, cât și pe spectatorii prezenți. Este tocmai ceea ce a încercat să facă adeseori regizorul Theodor-Cristian Popescu prin intermediul dialogurilor publice care i-au însoțit o parte dintre spectacolele pe care le-a realizat.

Prima sa montare într-un teatru profesionist a fost acompaniată de o serie de alte evenimente adiacente respectivei puneri în scenă. *Piesă cu repetiții* a fost, oricum, parte a unui demers novator (Teatrul Inoportun) și, în plus, a beneficiat și de efectele unuia dintre programele pe care, la acea dată, le dezvoltă UNITER, și anume NOROC, „programul cel mai complex de schimburi teatrale româno-britanice”¹. Dat fiind acest context, la un an de la momentul ieșirii la public a spectacolului pus în scenă de Theodor-Cristian Popescu, Martin Crimp poposește la Târgu Mureș. Autorul britanic are o serie de întâlniri-dialoguri, atât cu profesioniști ai teatrului, cât și cu publicul care asistase la una dintre reprezentațiile cu această punere în scenă. Un asemenea context dialogic precum cel de care a beneficiat Theodor-Cristian Popescu la prima sa punere în scenă, un cadru în care, pe lângă lansarea în lumea teatrală a unui spectacol, să poți să construiești punți comunicaționale nu doar cu publicul, ci și cu membrii câmpului și domeniului profesional din care faci parte, va însoți, adeseori, spectacolele sale. De la dialogul despre teatru purtat cu Arthur Kopit, autorul piesei *BecauseHeCan*, desfășurat în fața publicului din Montana pe când Theodor-Cristian Popescu urma cursurile masteratului de regie la universitatea americană, până la punerea în contact, pentru întâia oară, a lui Roland Schimmelpfennig cu spațiul cultural-teatral canadian (prin intermediul mai multor evenimente: un dialog public, un spectacol-lectură, un atelier ținut cu studenți ai Școlii Naționale de Teatru a Canadei), de la sesiunea

¹ Theodor-Cristian Popescu, *Surplus de oameni sau surplus de idei. Pionierii mișcării independente în teatrul românesc post 1989*, București, editura Eikon, 2012, p. 49.

de Q&A care a urmat spectacolului *Villa Dolorosa* și care a adus-o pe Rebekka Kricheldorf la Târgu Mureș oferindu-i astfel publicului prezent la evenimentele care marcau aniversarea de șazeci de ani a Naționalului târgumureșean oportunitatea de a intra în contact cu autoarea germană și până la dialogul public cu Marius von Mayenburg care a precedat reprezentația din ziua de 8 octombrie 2023 a spectacolului *Ex* regizat pentru scena Teatrului Mic din București, Theodor-Cristian Popescu a propus constant transformarea unei simple puneri în scenă a unei piese de teatru în ceva mai mult decât încă un spectacol „aruncat“ pe piața teatrală și lăsat să înoate singur în această mare de spectacole. Impactul unor astfel de evenimente a fost însă cel pe care-l au, de regulă, cele împlinite la inițiativa unui singur om și nu realizate la inițiativa unor instituții sau a unui întreg mediu teatral preocupat de asemenea evenimente. Totodată, astfel de fapte reunite doar în jurul unuia dintre spectacolele parte din repertoriul unui teatru nu pot suplini sau împlini sume infinite de obiective și principii, riscând ca, însoțite de alte inițiative similare, să-și piardă nu doar impactul, ci și valoarea.

Demersuri precum cele inițiate sau curatoriate de regizorul Theodor-Cristian Popescu îi sunt necesare unui spațiu cultural-teatral și dintr-un alt motiv: ele se pot dovedi a fi adevărate stimulente creative pentru artiștii domeniului și câmpului în care acestea au loc. Cred că una dintre afirmațiile lui Wajdi Mouawad este cât se poate de grăitoare în acest sens: „nu m-au determinat să vreau să fac teatru nici războiul, nici exilul, nici mama... Ci

faptul că am văzut teatru. Într-un fel, arta cheamă artă!¹. Prin evenimentele-dialog pe care le-a inițiat sau curatoriat, regizorul Theodor-Cristian Popescu a contribuit din plin la impulsivitatea și stimularea energiilor creative ale artiștilor din spațiul teatral autohton. Din această perspectivă, relevantă ar fi aducerea în discuție a proiectului *Oameni, Personaje, Realități*. Seria de întâlniri realizată sub acest titlu a făcut parte din proiectul *Culture in Murky Times* dezvoltat de Colegiul Noua Europă. În vederea dialogării pe marginea situației culturii din ultimul deceniu (în special a celei românești), echipa acestui grup de lucru al Colegiului a adus laolaltă specialiști din mai multe domenii care au urmărit „să analizeze locul și rolul culturii în perioade istorice turbulente”². Theodor-Cristian Popescu, alumn al Colegiului Noua Europă, a făcut parte din acest grup interdisciplinar de cercetare. Astfel, el a inițiat și curatoriat evenimentul care i-a adus la București, în perioada octombrie 2017-iunie 2018, pe dramaturgii Martin Crimp, Antonio Tabares și Marius von Mayenburg. *Oameni, Personaje, Realități* a însemnat trei dialoguri publice desfășurate între Theodor-Cristian Popescu și fiecare dintre acești autori. Mai important însă este faptul că aceste evenimente publice au fost însoțite de o masă rotundă cu circuit închis care le-a facilitat unor actori, regizori, dramaturgi, coregrafi, scenografi, muzicieni, critici de teatru români oportunitatea de a dialoga, mai aplicat și

¹ Apud Wajdi Mouawad, *Totul este scriitură. Wajdi Mouawad în dialog cu Sylvain Diaz*, traducere din limba franceză Mihaela Stan, Teatrul Național „Radu Stanca” Sibiu, Nemira, 2018, p. 37. p. 8.

² [s.a.], „Culture in Murky Times”, în: *New Europe College*, <https://nec.ro/programs/culture-in-murky-times/>, accesat la 25 septembrie 2024.

într-un cadru restrâns/protejat, cu autorul dramatic invitat. În cadrul mesei rotunde desfășurate a doua zi după ce avusese loc dialogul său public cu Theodor-Cristian Popescu, Martin Crimp ne mărturisise că, dacă un astfel de eveniment s-ar fi desfășurat la Londra, încăperea ar fi fost plină doar cu dramaturgi, iar el nu ar fi avut șansa de a dialoga cu un grup atât de divers de oameni care activează în domeniul teatrului.

Nu în cele din urmă, astfel de inițiative precum cele curatoriate de regizorul Theodor-Cristian Popescu îi sunt necesare unui spațiu cultural-teatral și pentru că, prin intermediul lor, descoperi mulțimea infinită de perspective și direcții artistice care există în jurul tău. În același interviu realizat de blogger-ul Cristian Șimonca din care am citat mai devreme, întreat „care este problema cea mai mare a teatrului românesc?”, Theodor-Cristian Popescu răspunde: „acceptarea faptului că nu mai există o paradigmă dominantă”¹. Privită prin lentila acestei afirmații atât de clare și de categorice, activitatea desfășurată timp de treizeci și doi de ani de către regizorul, pedagogul și curatorul Theodor-Cristian Popescu capătă o direcție vizibilă: aportul constant la construcția unui context și a unui mediu cultural care să conducă, finalmente, la acceptarea faptului că, astăzi, nu mai există un singur mod artistic prin care poate fi privită lumea. În acord cu această idee, cred că este suficient de adus în discuție aici proiectul pilot *un nume*², eveniment care l-a adus la Târgu Mureș, la finalul verii anului 2019, pe regizorul polonez

¹ Otravă, *op. cit.*

² Pentru mai multe detalii despre acest proiect accesează <https://unnume.ro/#home> sau lecturează materialul Dăriei Dimiu, „Adăpostul nostru artistic”, în: *Teatrul azi*, nr. 12/2019, pp. 146-154.

Grzegorz Jarzyna. Concepând un context, totodată „un *showcase*, dar și un laborator”¹, Popescu i-a oferit spațiului teatral românesc prilejul unui nou dialog: angajarea într-un schimb de idei cu unul dintre artiștii esențiali ai teatrului contemporan. Regizorul a adunat, și în jurul acestui proiect pilot, un grup divers de oameni de teatru din România, invitându-i să ia parte la acest dialog teatral. Timp de patru zile, cei prezenți au asistat la atelierul *Căutând adevărul corpului*, observându-i la lucru, împreună cu actorii celor două Companii ale Naționalului târgumureșean, atât pe regizorul polonez invitat, cât și pe coregraful Ivan Estegneev, serile fiindu-le dedicate proiecțiilor în 2D sau VR cu spectacole semnate de Grzegorz Jarzyna (de la debutul său în teatru, *Nebunie tropicală* – 1997, până la una dintre cele mai recente producții, *G.E.N.* - 2017). Toate aceste activități au fost însoțite de dialoguri cu regizorul polonez invitat, cei prezenți beneficiind și de o punere în context a activității lui Grzegorz Jarzyna (vezi conferința dramaturgului Roman Pawłowski intitulată *Teatrul viitorului: Grzegorz Jarzyna și TR Warszawa*).

Paginile adunate în capitolul acesta și-au propus să așeze la masă doar o parte din contribuția regizorului Theodor-Cristian Popescu la schimbările petrecute în mediul teatral autohton în acești mai bine de treizeci de ani scurși de la Revoluția Română din decembrie 1989. Fiecare dintre rândurile pe care le-am scris s-a lăsat ghidat de una dintre afirmațiile teatrologului Hans-Thies Lehmann: „ceea ce contează, în materie de artă, este întotdeauna

¹ Extras din comunicatul de presă al UNITER privitor la evenimentul *un nume*. Material din arhiva personală a regizorului Theodor-Cristian Popescu.



Grzegorz Jarzyna, primul din stânga, alături de Theodor-Cristian Popescu, dreapta, în timpul unuia dintre dialogurile parte a evenimentului *un nume*, organizat de Asociația Pentru Teatru Liviu Rebreanu, în colaborare cu Teatrul Național Târgu Mureș, curator: Theodor-Cristian Popescu. Fotografie din arhiva Teatrului Național Târgu Mureș.

teritoriul spre care ea a *deschis* accesul, nu atât ceea ce a realizat⁴¹. În acest moment precis în care se află teatrul românesc al prezentului, mi se pare deosebit de importantă existența unui număr cât mai semnificativ și divers de gesturi artistice similare celor inițiate de regizorul Theodor-Cristian Popescu și care să avanseze pe teritoriile de-acum deja deschise de mai bine de treizeci de ani. Către ce? Încotro? Totul va depinde de interogația majoră pe care o va îmbrățișa în această călătorie mediul teatral românesc.

⁴¹ Hans-Thies Lehmann, *Teatrul postdramatic*, traducere din limba germană de Victor Scoradeț, București, Editura Unitext, 2009, p. 23.

În afara contextului

autor Adi Iclenzan

Cristi Popescu (Theodor-Cristian Popescu) este dificil de poziționat în contextul teatral românesc.

Nu este un abonat al festivalurilor și al premiilor (Alexandru Dabija, Radu Afrim, Bobi Pricop), semn al apartenenței la *mainstream*. Dar nu este nici complet absent... Nu este reprezentantul unei contraculturi (Gianina Cărbunariu, Eugen Jebeleanu, David Schwartz). Spectacolele lui nu prea pot fi numite experimente (aici nu prea am exemple). Cu toate că în sală ai o ușoară senzație că nu mergi pe cel mai bătătorit drum... Iar semnătura lui nu este vizibilă de pe Marte (Silviu Purcărete). Cu toate că spectacolele făcute de el au aura apartenenței la un punct de referință singular...

Poate este *picat dintr-un viitor*. Însă, dacă iei un spectacol de-al lui de acum cincisprezece ani și îl compari cu esteticile și preocupările prezentului, e dificil de argumentat existența unei intuiții

a direcției în care lucrurile vor merge (au mers). Poți încerca totuși... nu este imposibil.

Poate că el este cel ce ține în viață o anumită tradiție, cel ce păstrează vie linia de comunicare cu trecutul. Însă pare că întotdeauna Cristi a fost mai degrabă preocupat de ce e nou. Totuși, dacă ești atent, poți simți în spectacolele lui o legătură delicată cu teatrul de artă...

Sau poate este dintr-un alt spațiu cultural. Poate este un regizor nord-american sau european care activează în România. Legăturile lui profesionale cu alte spații culturale sunt cunoscute, iar generații întregi de studenți au luat contact cu *teatrul de afară* datorită lui. Totuși, în spațiul nord-american a fost privit ca ceva nou, ceva diferit, iar punctele de intersecție cu generația de creatori europeni „postdramatici” (Lauwers, Etchells, McBurney, Donnellan, García, Warlikowski etc.) sunt dificil de găsit. Poate cu Ostermeier și Jarzyna, poate...

Dacă nu prea este în centru, nu prea este în margine, nu prea este în avangardă, nu este nici prea unic și irepetabil, nu prea este nici din trecut, nici din viitor și nici de altundeva, care îi este locul?

Cristi Popescu aparține, în primul rând, comunicării și cunoașterii. Este un mediator de cel mai înalt grad al energiilor creatoare și al experiențelor particulare ale tuturor celor implicați (creatori și spectatori). Demers în care accentul nu cade pe *Operă*, ci pe realizarea de *puncte de întâlnire*. Spectacolele lui sunt, astfel, rezultatul poziționării sale în raport cu tot ceea ce presupune realitatea. Realitatea lumii în care trăiește, realitățile oamenilor cu care lucrează, realitățile mediului și contextului în care activează,

realitățile trecutului și cele ale unui posibil viitor, realitățile a tot ceea ce cunoaște și a potențialului de cunoaștere a artei pe care a ales-o. Iar asta este o atitudine artistică ce nu poate fi poziționată. Nu ține de niciun context. E ceva universal.

Raluca Blaga îți propune să cunoști ceva dificil de catalogat și inventariat. Ceva ce aparține intersecției dintre concret și difuz. Ceva pentru care pune la bătaie referințe și concepte din puncte cardinale diferite pe care le îndreaptă înspre un punct comun. Pentru ca apoi, la fel cum face Cristi, să-ți dea întâlnire în locul înțelegerii intuitive. Doar acolo poate fi cunoscut. E un demers teatrologic dificil și fără glorie, dar (ca să ne aliniem pe final) *extrem de necesar*.

Pentru mediul teatral recomand ca titlul cărții să fie: *Cristi Popescu – (în sfârșit) INSTRUCȚIUNI DE UTILIZARE*.

Bibliografie

Articole tipărite:

***, „Despre etica actului critic – o dezbatere propusă de Theodor-Cristian Popescu“, în: *Scena.ro*, nr. 7, februarie-martie 2010.

***, „Dezbatere. «10 ani de teatru independent în România»“, în: *Teatrul azi*, anul VIII, nr. 8-9, 2007.

***, „Dramaturgia nouă – provocări și șanse“, în: *ultimaT*, nr. 1/1999.

***, „Textul românesc de teatru – un gen în dispariție sau un mutant?“, în: *Vatra*, anul XXVII, nr. 10, octombrie 1997.

[s.a.], „Martin Crimp la Londra și Tîrgu-Mureș“, în: *Cuvântul liber*, anul V, nr. 62 (836), 31 martie 1993.

AVRAM, Mioara Adina, „Un început promițător“, în: *Rampa*, nr. 53 (182), 13 mai 1998.

AZAP, I. P., „Theodor-Cristian Popescu: Dacă nu mi-e rușine de ceva în România, nu mi-e rușine că fac teatru“, în: *Mesagerul*, 28-30 mai 1994.

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

BĂRBULESCU, Carmen, „Regizorul Theodor Cristian Popescu“, în: *Ora*, anul II, 12 aprilie 1993.

BELIGAN, Marica, „Cine ești dumneata Radu Penciulescu?“, în: *Tribuna*, anul XIV, nr. 47 (721), 1970.

BÉLAIER, Michel, „Cadeaux de saison“, în: *Le Devoir*, 21 decembrie 2004.

BERLOGEA, Ileana, „Debuturi și afirmări: «Cafeneaua» dramatizare de Radu Gabriel după Isaac Bashevis-Singer, Teatrul Evreiesc de Stat“, în: *Teatrul azi*, nr. 1, 1994.

BLAGA, Raluca, „O insulă – Compania Teatrală 777“, în: *Vatra*, nr. 1, 2/2020.

BLAGA, Raluca, „Intimate Dialogue with the Bee Inside the Head“, în: *Studia Dramatica*, anul LXIV, numărul 1, 2019.

BOIANGIU, Magdalena, „Dramafest, Târgu Mureș. Desprinderea de pluton“, în: *Scena*, nr. 18, octombrie 1999.

BOIANGIU, Magdalena, „Vorbind pe muțește: «Copiii unui Dumnezeu mai mic» de Mark Medoff, Compania Teatrală 777, Sounds of Progress și Teatrul Odeon“, în: *Teatrul azi*, nr. 12, decembrie 1997.

BRAD, Patrick, „La baza relațiilor dintre oameni să stea adevărul! Interviu cu regizorul Theodor Cristian Popescu“, în: *Realitatea*, anul I, nr. 7, 1995.

BRUCE, Keith, „Children of a Lesser God“, în: *The Herald*, 16 septembrie 1998.

C., M., „Bertoldo sau Păcală“, în: *România literară*, anul XXVI, nr. 7, 25 februarie 1993.

CADARIU, Alina, „Habar n-am spre ce formă mă îndrept“, în: *Vatra*, anul XXIV, nr. 4, aprilie 1994.

CERNESCU, Dinu, „Scenografia la Teatrul Mic“, în: *Contemporanul*, anul XXI, nr. 37, 15 septembrie 1967.

CIULEI, Liviu, „Teatralizarea picturii de teatru“, în: *Teatrul*, anul I, nr. 2, iunie 1956.

CÎRCIUMARU, Raluca, „Ex-act de ce teatrul naturalist e spectaculos“, în: *Teatrul azi*, nr. 11,12/2023.

COCORA, Ion, „La sfârșit de stagiune (II)“, în: *Literatorul*, nr. 33 (102), 20-27 august 1993, p. 13.

CONSTANTINESCU, Irina, „Cu Cristian Theodor Popescu despre teatru, parteneriat și curajul schimbărilor“, în: *Jurnalul de București*, anul V, nr. 236, 30 august-5 septembrie 1997.

CORCODEL, Gabriel, „Un spectacol de un comic nebun“, în: *Evenimentul zilei*, anul II, nr. 184, 2 februarie 1993.

CRAMER, Steve, „Disability Politics. Children of a Lesser God“, în: *The List*, 10-24 septembrie 1998.

CROALL, Jonathan, „Teatru în România“ (traducerea textului Alina Cadariu), în: *Vatra*, anul XXIII, nr. 9, septembrie 1993.

DAVIS, Nick, „Director's cut. Tackling incest, big love and the Immortal Bard“, 7 mai 2002, material din arhiva personală a regizorului.

DUMAS, Eve, „Troublants jeux de guerre“, în: *La Presse*, 10 octombrie 2004.

DUMITRU, Andreea, „Theodor Cristian Popescu: «Îmi place să fiu la distanță și de un loc și de celălalt»“, în: *Teatrul azi*, nr. 8-9 august 2007.

ECO, Umberto, „Semiotics of Theatrical Performance“, în: *The Drama Review: TDR*, vol. 21, no. 1, Theatre and Social Action Issue, (mar. 1977).

ELVIN, B., „Radu Penciulescu“, în: *Teatrul*, anul IX, nr. 4, aprilie 1964.

ERIMIA, Alina, „«Copiii unui Dumnezeu mai mic», de Mark Medoff“, în: *Curierul Național*, anul VIII, nr. 1983, 13 septembrie 1997.

ESRIG, David, „Pentru un caracter mai universitar al învățământului teatral“, în: *Teatrul*, anul XIV, nr. 1, ianuarie 1969.

FÉRAL, Josette, „Theatricality: The Specificity of Theatrical Language“, în: *SubStance*, vol. 31, no. 2/3, Issue 98/99: Special Issue: Theatricality (2002).

FLOREA, Ioana, „Theodor Cristian Popescu: «Teatrul este locul de înțelegere a naturii umane»“, în: *Cuvântul liber*, anul X, nr. 80, 25 aprilie 1998.

FLOREA, Ioana, „Theodor Cristian Popescu: «Am simțit nevoia unei aventuri existențiale»“, în: *Teatrul azi*, nr. 12, decembrie 1997.

FLOREA, Ioana, „Regizorul este, într-un fel copia Creatorului... – interviu cu Theodor Cristian Popescu“, în: *Cuvântul liber*, anul VIII, nr. 49, 9 martie 1996.

FRANDEȘ, Carmen, „Krum-ectoplasmă la Teatrul Național din Tîrgu-Mureș“, în: *24 Ore Mureșene*, anul XVI, nr. 3972, 28 mai 2009.

GEORGESCU, Alice, „Dramele (non)comunicării“, în: *Rampa*, nr. 28 (159), 12 noiembrie 1997.

GROZA, Claudiu, „Teatru extrem-contemporan“, în: *Tribuna*, anul XIII, nr. 280, 1-15 mai 2014.

GROZA, Claudiu, „Teatrul românesc în fața națiunii (II)“, în: *Tribuna*, anul IX, 1-15 ianuarie 2010.

HUREZEAN, Gabriela, „Theodor Cristian Popescu se simte ca un marțian“, în: *Național*, 11 februarie 1999.

HUREZEAN, Gabriela, „Un triumf de zile mari: «Copiii unui Dumnezeu mai mic»“, în: *Național*, 25-26 octombrie 1997.

ICHIM, Florica, „Compania 777. O provocare pentru sine și pentru noi“, în: *România liberă*, nr. 2274, 17 septembrie 1997.

ION, Remus Andrei, „Un spectacol prin semne“, în: *Flacăra*, nr. 2, 1998.

ÎNSURĂȚELU, Marius, „Debut răsunător“, în: *Cuvântul liber*, anul X, nr. 81, 28 aprilie 1998.

ÎNSURĂȚELU, Marius, „M-am decis să montez 10 spectacole în premieră absolută, de autori contemporani. Interviu cu dl Theodor Cristian Popescu, regizorul spectacolului cu piesa «Eu când vreau să fluier, fluier», de Andreea Vălean“, în: *Cuvântul liber*, anul X, nr. 77, 22 aprilie 1998.

JACQUES, Hélène, „Scènes intérieures. Une nuit arabe et la femme d'avant“, în: *Jeu. Revue de théâtre*, 123 (2), 2007.

JACQUES, Hélène, „Descente aux enfers. Visage de feu“, în: *Jeu. Revue de théâtre*, Numéro 117 (4), 2005.

LIȚĂ, Ionela, „Geometria (ne)euclidiană a vieții“, în: *Adevărul literar și artistic*, anul VI, nr. 393, 9 noiembrie 1997.

LIȚĂ, Ionela, „Săptămâna absolvenților s-a încheiat cu «Piesă cu repetiții»“, în: *Ora*, anul II, 25 iunie 1993.

MAREȘ, Doru, „Bancurile cu Bulă sînt pedepsite la Cassandra“, în: *Cotidianul*, anul III, nr. 14 (446), 19 ianuarie 1993.

MĂGIRESCU, Gabriela, „O alternativă la instituțiile de stat“, în: *Curentul*, anul II, nr. 200 (258), 28 august 1998.

MĂGIRESCU, Gabriela, „Companiile particulare de teatru – o alternativă la sistemul existent“, în: *Curentul*, 22 ianuarie 1998.

MCMILLAN, Joyce, „Children of a Lesser God“, în: *The Scotsman*, 10 septembrie 1998.

MODOLA, Doina, „Teatrul Național din Tg. Mureș: Tineri regizori – tineri speranțe“, în: *Tribuna*, anul V, nr. 10 (2114), 10-16 martie 1994.

MODREANU, Cristina, „Directorul Mircea Cornișteanu se așteaptă la uși sparte din cauza afluenței publicului“, în: *Adevărul*, nr. 2345, 5 decembrie 1997.

MOISESCU, Valeriu, „Dinamizarea ideii prin regia activă“, în: *Teatrul*, anul XII, nr. 12, decembrie 1967.

MOISESCU, Valeriu, „... Dar eu am văzut idei“, în: *Teatrul*, anul VIII, nr. 10, octombrie 1963.

MORARIU, Mircea, „Jumătatea plină, jumătatea goală“, în: *Teatrul azi*, nr. 1-2, ianuarie-februarie 2010.

NARTI, Ana Maria, „14 cronicari dramatici despre stagiunea 1968-1969“, în: *Teatrul*, anul 14, nr. 7, iulie 1969.

NEGHINĂ, Cătălin, „Alina Nelega: «... orice poate fi montat pe scenă. Dar trebuie să-i descoperi poezia»“, în: *Euphorion*, anul XXI, nr. 7-8, iulie-august 2010.

NEGHINĂ, Cătălin, „Theodor Cristian Popescu: «Have fun!»“, în: *Ghimpele*, anul II, nr. 13, 29 ianuarie-4 februarie 2009.

OBREJA, Silvia, „Spectatorii așteaptă un tip de emoție directă, vitală. Interviu cu regizorul Theodor Cristian Popescu“, în: *Jurnalul de Mureș*, nr. XLII, 13-19 aprilie 1998.

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.

OBREJA, Silvia, „Întâlnire cu Martin Crimp, autorul «Piesei cu repetiții»“, în: *24 ore mureșene*, anul II, nr. 130, 12 aprilie 1994.

PAPP, Doina, „Săptămâna absolvenților“, în: *Teatrul azi*, nr. 8-9-10, 1993.

PAȘCA, Paloma, „«Copiii unui Dumnezeu mai mic» și o dragoste mare“, în: *Curierul Național*, 4 noiembrie 1997.

PATLANJOGLU, Ludmila, „Șapte capitale europene la Tîrgu Mureș“, în: *Teatrul azi*, nr. 8-9-10, 1993.

PENCIULESCU, Radu, „Tentativă în definirea conceptului de teatru azi“, în: *Ateneu*, anul VIII, nr. 2, februarie, 1971.

PENCIULESCU, Radu, „Expresivitatea scenică și eficiența ei“, în: *Teatrul*, anul IV, noiembrie 1959.

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 XLVIII, nr. 2460, 11 decembrie 2015.

PINTILIE, Lucian, „Câte ceva despre polemică“, în: *Teatrul*, anul X, nr. 2, februarie 1965.

POPESCU, Theodor-Cristian, „Realități“, în: *Teatrul azi*, anul XX, nr. 12, decembrie 2019.

POPESCU, Theodor-Cristian, „Oameni, personaje, realități. Marius von Mayenburg în dialog cu Theodor-Cristian Popescu la Colegiul Noua Europă“, în: *Scena.ro*, nr. 42 (4)/2018.

POPESCU, Theodor-Cristian, „Actul critic teatral 2. Despre ritm, lungimi și de aici mai departe“, în: *Teatrul azi*, nr. 3,4,5/2010.

POPESCU, Theodor-Cristian, „Despre etica actului critic la teatru“, în: *Teatrul azi*, nr. 1-2, ianuarie-februarie 2010.

POPESCU, Theodor-Cristian, „Despre teatru ca terapie (I)“, în: *Scena*, anul 1, nr. 3, iulie 1998.

POPOVICI, Ileana, „Prin teatrele din țară: Tg. Mureș – «Dansul sergentului Musgrave» de J. Arden“, în: *Teatrul*, anul XIV, nr. 7, iulie 1969.

POPOVICI, Ileana, „Dialog cu conștiința contemporană“, în: *Teatrul*, anul XI, nr. 6, iunie 1966.

RANCÉ, Marie-Madeleine, „Pas si innocente, l'énfance“ în: *Le Délit*, 19 octombrie 2004.

RATAJ CZAKOWA, Dobrochna, ALLAIN, Paul, Translator and Editor & ZIÓŁKOWSKI, Grzegorz, Translator and Editor, „In Transition: 1989-2004“, în: *Contemporary Theatre Review*, vol. 15(1), 2005.

ROTESCU, Anca, „Comanda socială versus comandament artistic“, în: *Dreptatea culturală*, 13-19 mai 1998.

RUNCAN, Miruna, „O felie de viață pe-o felie de cer: «Eu când vreau să fluier, fluier» de Andreea Vălean, Teatrul Național, Târgu Mureș“, în: *Scena*, nr. 3, iulie 1998.

RUNCAN, Miruna, „Un model unic al teatrului românesc?“, în: *Semnal teatral*, nr. 2/1995.

SCHECHNER, Richard, „Approaches to Theory/Criticism“, în: *The Tulane Drama Review*, Vol. 10, No. 4 (Summer, 1966).

SCORADEȚ, Victor, „O revoluție de furie?”, în: *Contemporanul*, anul IX, nr. 36, 23 septembrie 1999.

SCORADEȚ, Victor, „Noutăți repertoriale? (VI)“, în: *Contemporanul*, anul VIII, nr. 1-2 (402-403), 8 ianuarie 1998.

SCORADEȚ, Victor, „Întinerirea provinciei“, în: *Litere, Arte, Idei. Supliment cultural Cotidianul*, anul IV, nr. 96, 25 aprilie 1994.

SCORADEȚ, Victor, „O alternativă viabilă: Teatrul «Inoportun»“, în: *Contemporanul*, anul III, nr. 16, 23 aprilie 1993.

SEMEN, Louise, „«Aș fi vrut ca spectatorului să-i fie milă...». Interviu cu Andreea Vălean“, în: *ultimaT*, nr. 1, 1999.

SEMEN, Louise, „«Teatrul nu se mai poate face ca și cum nimic nu se-ntâmplă afară». Interviu Cristian Theodor Popescu“, în: *ultimaT*, nr. 1, 1999, p. 12.

STANCA, Radu, „Reteatralizarea teatrului“, în: *Teatrul*, anul I, nr. 4, septembrie 1956.

STĂNESCU, Saviana, „Eu când vreau să fluier, fluier?“, în: *Adevărul literar și artistic*, anul VII, nr. 422, 16 iunie 1998.

STEINHARDT, Nicolae, „Realul ca prezență poetică“, în: *Viața românească*, anul LXXXI, nr. 1, ianuarie 1986.

TEODORESCU, Crin, „Repere pentru o interpretare adecvată a teatrului lui Eugen Ionescu“, în: *Teatrul*, anul XIII, nr. 12, decembrie 1968.

TEODORESCU, Crin, „Repetițiile: laborator de verificare a soluțiilor“, în: *Teatrul*, anul XIII, nr. 8, august 1968.

TEODORESCU, Crin, „Cuvinte... existențe... semnificații“, în: *Teatrul*, anul XII, nr. 9, septembrie 1967.

TEODORESCU, Crin, „Spre o poezie scenică. Profiluri și tendințe în noua regie“, în: *Teatrul*, anul XII, nr. 7, iulie 1967.

TEODORESCU, Crin, „Realitatea regiei“, în: *Contemporanul*, anul XXI, nr. 21, 26 mai 1967.

TEODORESCU, Crin, „Poziții estetice în teatrul nostru modern“, în: *Teatrul*, anul XI, nr. 12, decembrie 1966.

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.

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

Articole web:

[s.a.], „Culture in Murky Times“, în: *New Europe College*, <https://nec.ro/programs/culture-in-murky-times/>, accesat la 25 septembrie 2024.

***, „Rating system should accompany plays“, în: *The Missoulian*, 4 noiembrie 2002, https://missoulian.com/letters-for-monday-november-4-2002/article_da8a107a-bcd6-523f-81f1-b38e4cbd7d35.html

[s.a.], „En bref – La Soirée des Masques disparaît“, <https://www.ledevoir.com/culture/theatre/220453/en-bref-la-soiree-des-masques-disparait>

ANDRONESCU, Monica, „Theodor-Cristian Popescu: Trăim în niște vremuri în care totul e legitim“, în: *Yorick.ro*, 4 octombrie 2010, <https://yorick.ro/theodor-cristian-popescu-traim-in-niste-vremuri-in-care-totul-e-legitim/>

APOSTOL, Radu, „O carte picată din viitor“, în: *LiterNet*, <https://editura.liternet.ro/carte/372/Theodor-Cristian-Popescu/>

Dinauntru-Un-curs-masteral-de-regie-a-teatrului-contemporan-si-o-selectie-de-articole.html, februarie 2020.

APOSTOL, Radu, POPESCU, Theodor-Cristian, „Atitudini în teatrul românesc. Theodor Cristian Popescu despre granița ce separă «a avea atitudine» de «a fi explicit» (scrisori)“, în: *Scena.ro*, 17 ianuarie 2020, <https://revistascena.ro/editorial/atitudini-in-teatrul-romanesc-theodor-cristian-popescu-despre-granita-ce-separa-a-avea-atitudine-de-a-fi-explicit-scrisori/>

BĂLAN, Raluca, „Teatru nou, directețe, niveluri și foite transparente. Un Interviu cu Theodor-Cristian Popescu“, în: *LiterNet*, 8 iunie 2007, <https://atelier.liternet.ro/articol/4625/Raluca-Balan-Theodor-Cristian-Popescu/Teatru-nou-directete-niveluri-si-foite-transparente.html>

BIMM, Jordan, „Cold City“, în: *Now Toronto*, 25-31 martie 2010, issue 1470, vol. 29, no. 30, <https://nowtoronto.com/culture/the-city/>.

BLAGA, Raluca, „Krum – o piesă cu două nunți și două înmormântări“, 2009, <http://ralucablaga.blogspot.com/search?q=krum>

BLAGA, Raluca, „Polițist, adjectiv“ (2009), <http://ralucablaga.blogspot.com/search?q=poli%C8%9Bist+adjectiv>

BOICEA, Dan, „Theodor-Cristian Popescu: «N-ai voie să te îngrași, n-ai voie să îmbătrânești!»“, în: *Adevărul*, 5 noiembrie 2011, <https://adevarul.ro/stil-de-viata/cultura/theodor-cristian-popescu-n-ai-voie-sa-te-889537.html>

CITRON, Paula, „Actors Repertory Company – Martin Crimp’s *The City*“, în: *The New Classical 96.3 FM*, 23 martie 2010, <https://classicalfm.ca/arts-reviews/2010/03/23/the-city/>.

COULBOURN, John, „’The City’ not worth the visit“, în: *Toronto Sun*, 21 martie 2010, <https://jctraj.blogspot.com/>

search?updated-max=2010-03-26T11:08:00-04:00&max-results=7&start=224&by-date=false.

CULLMAN, Roger, „The City is a bleak, disconnected mystery“, în: *blogTO*, 22 martie 2010, https://www.blogto.com/theatre/2010/03/the_city_is_a_bleak_disconnected_mystery/.

GUAY, Hervé, „Théâtre – Mauvais rêve“, în: *Le Devoir*, 19 februarie 2008, <https://www.ledevoir.com/culture/theatre/176779/theatre-mauvais-reve>

GUAY, Hervé, „Théâtre – Second regard“, în: *Le Devoir*, 8 octombrie 2004, <https://www.ledevoir.com/culture/theatre/65723/theatre-second-regard>.

GRIGORESCU, Oana Cristea, „Martori sau martiri?“, în: *Observator cultural*, nr. 716, 28 martie 2014, <https://www.observatorcultural.ro/articol/teatru-martori-sau-martiri-2/>.

HOILE, Christopher, „The City“, în: *Eye Weekly*, 22 martie 2010, https://www.stage-door.com/Theatre/2010/Entries/2010/3/22_The_City.html.

JONES, Sherry, „Life becomes pictorial“, în: *The Missoulian*, 3 februarie 2001, B2, https://missoulian.com/life-becomes-pictorial/article_f8eb4cee-aa09-5e92-8d14-655da575a7cd.html

LABRECQUE, Marie, „Théâtre – Un serment surgi du passé“, în: *LeDevoir.com*, <https://www.ledevoir.com/culture/theatre/175350/theatre-un-serment-surgi-du-passe>.

LACASSE, Julie, „Des histoires de familles“, în: *Montheatre.qc.ca*, 21 octombrie 2004, <http://www.montheatre.qc.ca/archives/10-prospero-laveillee/2005/famille.html>.

LAWSON, April Ayers, „If You're Going to Read Plays, Read Annie Baker's“, în: *Vice.com*, 5 iunie 2014, <https://www.vice.com/>

en/article/bn57q8/

if-youre-going-to-read-plays-read-annie-bakers-plays

LEPĂDAT, Beatrice, „Cronică de (mai mult de) 5 rânduri“, în: *LiterNet*, noiembrie 2009, <https://agenda.liternet.ro/articol/10026/Beatrice-Lapadat/Cronica-de-mult-mai-mult-de-5-randuri-FNT-2009-Krum.html>.

LINN, Amy, „Oh, the absurdity!“, în: *The Missoulian*, 3 octombrie 2002, https://missoulian.com/oh-the-absurdity/article_0a6e4c59-075e-59a8-8acd-a691e23be40c.html.

LUCACIU, Ileana, „Krum – Teatrul Național Târgu Mureș“, <http://ileanalucaciu.blogspot.com/2009/>.

MARTIN, Matei, „Cum mi-am petrecut Festivalul Național de Teatru 2009“, în: *LiterNet*, noiembrie 2009, <https://agenda.liternet.ro/articol/10034/Matei-Martin/Cronica-de-5-randuri-FNT-2009-Krum.html>.

MORARIU, Mircea, „Clar ca o teoremă, uman ca o poezie“, în: *Adevărul*, 24 martie 2014, <https://adevarul.ro/blogurile-adevarul/foto-clar-ca-o-teorema-uman-ca-o-poezie-1523260.html>.

NELEGA, Alina, „Piesa românească, astăzi“, în: *Respiro*, ianuarie 2001, https://respiro.org/Issue6/film_nelega.htm#_ftn4

NESTRUCK, J. Kelly, „Menace that gets a little too tricky“, în: *The Globe and Mail*, 30 martie 2010, <https://www.theglobeandmail.com/arts/theatre-and-performance/menace-that-gets-a-little-too-tricky/article1366385/>.

OLIVIER, Aurélie, „Nuit arabe“, în: *Montheatre.qc.ca*, <https://www.montheatre.qc.ca/archives/11-4sous/2007/arabe.html>.

ONOFREI, Ema, „Theodor-Cristian Popescu: Când lucrez eu, nu sunt conflicte“, în: *Tranzit FESzT*, <https://tranzitfeszt.wordpress>.

com/cronici/recenzii-ro/
theodor-cristian-popescu-cand-lucrez-eu-nu-sunt-conflicte/

OTRAVĂ, „Devenim vulnerabili la mode și modele exterioare, imităm trendul ca să obținem de la ceilalți acceptare fără să ne fie chestionată personalitatea». Interviu cu Theodor-Cristian Popescu“, în: *Blogu lu' Otravă*, <https://www.bloguluotrava.ro/devenim-vulnerabili-la-mode-si-modele-exterioare-imitam-trendul-ca-sa-obtinem-de-la-ceilalti-acceptare-fara-sa-ne-fie-chestionata-personalitatea-interviu-cu-theodor-cristian-popescu/>

PĂNTICE, Roxana Magdalena, „Din cartier pe scenă – Krum“, în: *LiterNet*, octombrie 2009, <https://agenda.liternet.ro/articol/9992/Roxana-Magdalena-Pantice/Din-cartier-pe-scena-Krum.html>

POPOVICI, Iulia, „Niște Martiri și un câine la miez de noapte – Martiri și O poveste ciudată cu un câine la miezul nopții“, în: *Observator cultural*, nr. 719, 17 aprilie 2014, <https://www.observatorcultural.ro/articol/teatru-niste-martiri-si-un-ciine-la-miez-de-noapte-2/>.

POPOVICI, Iulia, „Cît valorează un loc la teatru“, în: *Observator cultural*, nr. 480, 25 iunie 2009, <https://www.observatorcultural.ro/articol/teatru-cit-valoreaza-un-loc-la-teatru/>

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

RUNCAN, Miruna, „Vicarul“, în: *Dicționarul Multimedia al Teatrului Românesc*, <https://www.dmtr.ro/spectacol/vicarul/>

RUSU, Mircea Sorin, „În centrul atenției: martiriul și manualul de biologie – Martiri“, în: *LiterNet*, aprilie 2014, <https://agenda.liternet.ro/articol/9992/Roxana-Magdalena-Pantice/Din-cartier-pe-scena-Krum.html>

litenet.ro/articol/18066/Mircea-Sorin-Rusu/In-centrul-atentiei-martiriul-si-manualul-de-biologie-Martiri.html.

RUSU, Mircea Sorin, „K(r)um se reînnoadă firele - Krum“, în: *LiterNet*, iunie 2009, <https://agenda.litenet.ro/articol/9276/Mircea-Sorin-Rusu/Krum-se-reinnoada-firele-Krum.html>

SONNENBERG, Susanna, „«Cloud Nine» is chaotic, confusing – and good“, în: *The Missoulian*, 10 octombrie 2002, https://missoulian.com/cloud-nine-is-chaotic-confusing---and-good/article_2a8197b5-8d32-5137-aa66-a2e467366b36.html

SONNENBERG, Susanna, „Viewers get up close, personal with Festival of One Acts“, în: *The Missoulian*, 29 noiembrie 2001, https://missoulian.com/theater-review-viewers-get-up-close-personal-with-festival-of-one-acts/article_a04ca829-f40f-5932-80a5-43414051539b.html.

STOICA, Oana, „Adolescentul Isus“, în: *Dilema Veche*, nr. 529, 3-9 aprilie 2014, <https://dilemaveche.ro/sectiune/la-zi-in-cultura/adolescentul-iisus-596975.html>.

ST-PIERRE, Christian, „Histoires de famille: esprit de famille. Les Histoires de famille de Popescu: une demi-réussite“, în: *Voir*, 14 octombrie 2004, <https://voir.ca/scene/2004/10/14/histoires-de-famille-esprit-de-famille/>

ST-PIERRE, Christian, „Theodor Cristian Popescu: Jeux d'enfant“, în: *Voir*, 30 septembrie 2004, <https://voir.ca/scene/2004/09/30/theodor-cristian-popescu-jeux-denfant/>.

ȘUTEU, Corina, „Practici creative și politici culturale (II)“, în: *Revista 22*, 20 august 2019, <https://revista22.ro/cultura/practici-creative-si-politici-culturale-ii>.

TILEAGĂ, Florin Rareș, „București, zi-le de teatru (a treia zi)“, în: *LiterNet*, noiembrie 2009, <https://agenda.liternet.ro/articol/10060/Florin-Rares-Tileaga/Bucuresti-zi-lede-teatru-a-treia-zi-FNT-2009.html>

VIAU, Mélanie, „La femme d'avant“, în: *Monthéâtre.qc.ca*, <https://www.montheatre.qc.ca/archives/10-prospero-lavei-llee/2008/femme.html>

VORNICU, Andrei, „Interviu. Regizorul Theodor-Cristian Popescu vrea să «elucideze existența» cu spectacolul «Neliniste» de Ivan Virîpaev“, în: *Zi de Zi*, 11 octombrie 2023, <https://www.zi-de-zi.ro/2023/10/11/interviu-regizorul-theodor-cristian-popescu-vrea-sa-elucideze-existenta-cu-spectacolul-neliniste-de-ivan-viri-paev/>

VORNICU, Andrei, „Interviu Theodor-Cristian Popescu: «În fața laptopului nu poți parcurge o experiență teatrală»“, în: *Adevărul*, https://adevarul.ro/blogurile-adevarul/interviu-theodor-cristian-popescu-in-fata-2073803.html#google_vignette, 30 ianuarie 2021.

Broșuri

Broșura *Fringe 13!, Le festival St-Ambroise Fringe de Montréal*, 2003, material din arhiva personală a regizorului.

Actors Repertory Company presents: *The City* by Martin Crimp (broșură de prezentare a proiectului de spectacol în vederea obținerii finanțării), material din arhiva personală a regizorului Theodor-Cristian Popescu.

Caiete-program

Caietul-program al *Actors Repertory Company*, Theatre ForePlay – ARC's reading series, stagiunea 2004/2005.

Caietul-program al spectacolului *Copiii unui Dumnezeu mai mic*, Arhiva Companiei Teatrale 777.

Caietul-program al spectacolului *Cloud Nine*, Masquer Theatre, The University of Montana, 2002.

Caietul-program al spectacolului *DaDaDans*, material din Arhiva Companiei Teatrale 777.

Caietul-program al Dramafest – Festivalul Internațional al Dramaturgiei Noi, material din arhiva personală a autoarei.

Caietul-program al spectacolului *Histoires de famille (Povești de familie)*, Le groupe H. F., Théâtre Prospero, 2004.

Caietul-program al spectacolului *Piesă cu repetiții*, Arhiva Teatrului Național din Târgu Mureș.

Caietul-program al spectacolului *Trilogia belgrădeană*, material preluat din arhiva Companiei Teatrale 777.

Cărți

*** *Antologia pieselor prezentate în secțiunea spectacole-lectură Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu 2012*, selecție de Alina Mazilu, București, Humanitas, 2012.

*** *Antonin Artaud on Theatre*, edited by Claude Schumacher with Brian Singleton, Bloomsbury Publishing, 2001.

***, *Ce este literatura? Școala formală rusă*, antologie și prefață de Mihai Pop, București, Editura Univers, 1983.

***, *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, antologare, postfață și note de B. Elvin, București, Editura Minerva, 1973.

***, *Dramaturgie nouă românească. Dramafest '98*, Târgu Mureș, Fundația Dramafest, 1998.

***, *Enciclopedia imaginariilor din România*, volum coordonat de Liviu Malița, București, Polirom, 2020.

ACTERIAN, Haig, *Cealaltă parte a vieții noastre*, Iași, Institutul European, 1994.

ARTAUD, Antonin, *Teatrul și dublul său urmat de Teatrul lui Séraphin și alte texte despre teatru*, traducere în limba română de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, București, Tracus Arte, 2018.

ASTON, Elaine, O'THOMAS, Mark, *Royal Court International*, London, Palgrave Macmillan, 2015.

BANU, George, *Repetițiile și teatrul reînnoit – secolul regiei*, coordonarea volumului Alina Mazilu, traducere Mirella Nedelcu-Patureau, Nemira, 2009.

BARTHES, Roland, *Camera luminoasă. Însemnări despre fotografie*, ediția a doua, traducere de Virgil Mleşniță, Cluj, Ideea Design&Print, 2009.

BAZIN, André, *Ce este cinematograful?*, volumul I, traducere de Andreea Rațiu, Andrei Rus, Gabriela Filippi, Andreea Chiper și Andrei Gorzo (coordonator), București, UNATC Press, Polirom, 2022.

BLAGA, Lucian, *Trilogia valorilor*, București, Editura Humanitas, 2014.

BOENISCH, Peter M., *Directing Scenes and Senses. The Thinking of Regie*, Manchester University Press, Manchester, 2017.

BRĂDĂȚAN, Costică, *A muri pentru o idee. Despre viața plină de primejdii a filozofilor*, traducere din engleză de Vlad Russo, București, Editura Humanitas, 2018.

BROOK, Peter, *Punct și de la capăt. 40 de ani de explorări în teatru, film, operă*, traducere din limba engleză Dana Ionescu, București, Editura Nemira, 2018.

BROOK, Peter, *Spațiul gol*, în românește de Marian Popescu, Unitext, București, 1997.

CARAGIALE, I. L., *Despre lume, artă și neamul românesc*, antologie de Dan. C. Mihăilescu, București, Humanitas, 2012.

CEHOV, A. P., *O viață în scrisori. Corespondență (1891-1904)*, ediție îngrijită, selecție, traducere din limba rusă și note de Sorina Bălănescu, București, Polirom, 2023.

CRAIG, Gordon, *Despre Arta Teatrului*, traducere de Adina Bardaș și Vasile V. Poenaru, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu“, Revista „Teatrul azi“ (supliment) prin Editura Cheiron, 2012.

CSÍKSZENTMIHÁLYI, Mihály, *Creativitate. Rolul fluxului în psihologia descoperirii și a inventării*, traducere din engleză de Irina Dinescu, București, Curtea Veche Publishing.

DAMASIO, Antonio, *În căutarea lui Spinoza. Cum explică știința sentimentele*, traducere din engleză de Ioana Lazăr, București, Humanitas, 2010.

EAGLEMAN, David, BRANDT, Anthony, *Specia rebelă. Despre creativitatea oamenilor și despre modul în care ea schimbă lumea*, traducere din engleză de Carmen Strungaru, București, Humanitas, 2020.

ECO, Umberto, *Opera deschisă*, traducere și prefață de Cornel Mihai Ionescu, Pitești, Editura Paralela 45, 2006.

ESSLIN, Martin, *Teatrul absurdului*, versiune în limba română de Alina Nelega, București, Unitext, 2009.

FODOR, Zeno, *Teatrul românesc la Târgu Mureș. 1962-2002*, Teatrul Național Târgu Mureș cu sprijinul financiar al Ministerului Culturii și Cultelor, noiembrie 2002.

FUNDOIANU, B., *Imagini și cărți*, traducere de Sorin Mărculescu, București, Editura Minerva, 1980.

GRUSZCZYŃSKI, Piotr, *Krzysztof Warlikowski și teatrul ca o rană vie*, traducere din limba franceză: 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.

JUNG, Carl Gustav, *Amintiri, vise și reflecții*, traducere și notă de Daniela Ștefănescu, București, Editura Humanitas, 2020.

LAOUREUX, Denis, *Maurice Maeterlinck și dramaturgia imagini*, traducere de Andrei Lazăr și Adina-Irina Forna, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2015.

LEHMANN, Hans-Thies, *Teatrul postdramatic*, traducere din limba germană de Victor Scoradeț, București, Editura Unitext, 2009.

LUPASCO, Stéphane, *Logica dinamică a contradictoriului*, selecție, traducere din limba franceză și postfață: Vasile Sporicici, București, Editura Politică, 1982.

MAIORESCU, Titu, *Critice*, București, editura Minerva, 1984.

MALIȚA, Liviu, *Viața teatrală în și după comunism*, Cluj-Napoca, Editura Efes, 2006.

MĂNIUȚIU, Anca, *Poetici regizorale*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2015.

MEYERHOLD, V. E., *Despre teatru*, traducere, note și postfață de Sorina Bălănescu, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, Revista „Teatrul azi” (supliment), 2011.

MOUAWAD, Wajdi, *Totul este scriitură. Wajdi Mouawad în dialog cu Sylvain Diaz*, traducere din limba franceză Mihaela Stan, Teatrul Național „Radu Stanca” Sibiu, Nemira, 2018.

NELEGA, Alina, *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2010.

OSTERMEIER, Thomas, *Teatrul și frica*, traducere în limba română Vlad Russo, București, Editura Nemira, 2016.

OZ, Amos, *Între prieteni*, traducere din ebraică de Marlena Braeșter, București, Editura Humanitas, 2020.

PATAPIEVICI, Horia-Roman, *De ce nu avem o piață a ideilor*, București, Editura Humanitas, 2014.

PAVIS, Patrice, *Dicționar de teatru*, traducere din limba franceză de Nicoleta Popa-Blanariu și Florinela Floria, Iași, editura Fides, 2012.

PETRESCU, Camil, *Comentarii și delimitări în teatru*, ediție, studiu introductiv, note de Florica Ichim, editura Eminescu, București, 1983.

PETRESCU, Camil, *Teze și antiteze*, București, Editura Minerva, 1971.

PETRESCU, Camil, *Teze și antiteze*, București, Editura Cultura Națională, 1936.

POPESCU, Marian, *Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate*, București, editura Unitext, 2004.

POPESCU, Marian, *Oglinda spartă. Teatrul românesc după 1989*, București, editura Unitext, 1997.

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

POPESCU, Theodor-Cristian, *Surplus de oameni sau surplus de idei. Pionierii mișcării independente în teatrul românesc post 1989*, București, editura Eikon, 2012.

ROTESCU, Eugenia Anca, *Desprinderea de pluton. Underground Ariel 1999-2009*, Tîrgu Mureș, editura Universității de Artă Teatrală, 2009.

RUNCAN, Miruna, *Atelier de restaurări teatrale*, București, Tracus Arte, 2022.

RUNCAN, Miruna, *Teatralizarea și reteatralizarea în România (1920-1960)*, ediția a doua, LiterNet, 2014, <https://editura.liternet.ro/carte/314/Miruna-Runcan/Teatralizarea-si-reteatralizarea-in-Romania-1920-1960.html>

SAVA, Ion, *Teatralitatea teatrului*, București, Editura Eminescu, 1981.

ȘORA, Mihai, *Despre dialogul interior*, traducere din limba franceză de Mona Antohi și Sorin Antohi, București, Humanitas, 1995.

ȘORA, Mihai, *Eu&Tu&El&Ea... sau dialogul generalizat*, București, editura Cartea Românească, 1990.

VÎRÎPAEV, Ivan, *O îmbrățișare insuportabil de lungă*, traducere din limba rusă de Raluca Rădulescu, Chișinău, Editura Cartier, 2023.

YALOM, Irvin D., *Psihoterapia existențială*, traducere din engleză de Bogdan Boghițoi, București, Editura Trei, 2012.

WILMETH, Don B., MILLER, Tice L., *The Cambridge Guide to American Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

WOOLF, Virginia, *A Sketch of the Past*, în: Virginia Woolf, *Moments of Being*, second edition, A Harvest Book, San Diego, New York, London, 1985.

Comunicate de presă:

Comunicatul de presă al UNITER privitor la evenimentul *un nume*. Material din arhiva personală a regizorului Theodor-Cristian Popescu.

L'école supérieure de théâtre, „Communiqué“, 17 noiembrie 2005, material din arhiva personală a regizorului Theodor-Cristian Popescu.

Manuscrite

ARSENIJEVIĆ, Stefan, KOLJEVIĆ, Srđjan și VULETIĆ, Bojan, *Dragoste și alte crime*, traducerea Kiliti Krisztián, Teatrul Tamási Áron, Sfântu Gheorghe, 2022, manuscris.

BAKER, Annie, *Cerc Oglindă Transformare*, versiunea în limba română Bogdan Budeș, manuscris.

CRIMP, Martin, *Piesă cu repetiții*, traducerea Marian Popescu, manuscris, Arhiva Teatrului Național din Târgu Mureș.

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

LEVIN, Hanoch, *Krum – Ectoplasmă*, traducere (din franceză și engleză) de Cristina Toma, manuscris.

POPESCU, Theodor-Cristian, Motivații artistice în vederea obținerii finanțării pentru proiectul *The City*, material din arhiva personală a regizorului Theodor-Cristian Popescu.

POPESCU, Theodor-Cristian, *Teatru prin cunoaștere* (teză de abilitare), Universitatea de Arte din Târgu Mureș, manuscris, p. 98.

Pagini web:

[s.a.], *Gabriela Tudor*, [s.l.], p. 83, <https://www.gabrielatudor.ro/site/carte/carteGabrielaTudor.pdf>

[s.a.], „Une nuit arabe“, în: *quatsous.com*, https://quatsous.com/programmation/saison-2006-2007/une-nuit-arabe?axeptio_token=ikpv9qxq03kgs2rthcx77.

École nationale de théâtre du Canada, „Communiqué. Exercice public de la promotion 2008: Histoires de banlieue“, în: *Arrondissement.com*, <https://www.arrondissement.com/tout-get-communiques/u4665-exercice-public-promotion-2008-histoires-banlieue>.

Alte materiale:

Anotimpurile dialogului despre teatru. Octavian Saiu în dialog cu Silviu Purcărete, material disponibil online la adresa: <https://vimeo.com/449538114>

Conferință Radu Penciulescu: *Lungul drum al textului spre scenă*, Conferințele Teatrului Național on-line, pe canalul de YouTube al TNB, <https://www.youtube.com/watch?v=ZhJr52LfhXU&t=5670s>

„Despre libertatea de circulație cu Theodor-Cristian Popescu“, în: *Născut în România*, o emisiune a Radio România Cultural, 17 martie 2019, <https://www.mixcloud.com/RadioRomaniaCultural/despre-libertatea-de-circula%C5%A3ie-cu-theodor-cristian-popescu-la-n%C4%83scut-%C3%AEn-rom%C3%A2nia/>

Dialog între generații: Adi Iclenzan & Theodor-Cristian Popescu, eveniment inclus în proiectul *Între! Conjunctură digitală pentru dialog cultural*, inițiator proiect Asociația pentru Teatru Liviu Rebreanu, partener principal: Teatrul Național Târgu Mureș, <https://www.youtube.com/watch?v=iCCc8wcV8hw>

Discuție personală a autoarei cu dramaturgul Kiliti Krisztián; informații citate din mesajul privat trimis autoarei de Kiliti Krisztián la data de 8 februarie 2024.

Dramaturgul britanic Martin Crimp în dialog cu regizorul Theodor-Cristian Popescu la Colegiul Noua Europă, înregistrarea audio a evenimentului.

Emisiunea *Rețeaua cu idoli*. Invitat Adrian Ghenie. Prezintă: Irina Păcurariu, 15 mai 2023, TVR, <https://www.tvrplus.ro/emisiuni/re%C8%9Beaua-de-idoli-55-13753>

Înregistrarea audio a dialogului dintre Marius von Mayenburg și Theodor-Cristian Popescu, conversație publică desfășurată în cadrul proiectului *Oameni, personaje, realități*, organizator Colegiul Noua Europă, locul de desfășurare: Sala Media, Teatrul Național București, 13 iunie 2018.

Kacsó Edith (reporter), Hermann Endre, Lőrincz Lóránd, T. Bányai Péter, Pap Csongor, „M RIPOORT, M SZÍN HÁZ (M Reportaj, M Teatru)“ - TVR1 - MAGYARADÁS az egyesén

RALUCA BLAGA

(Maghiara de pe UNU), traducerea Lică Hajnal, 13 decembrie 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=yb199OhM-28>

Module en Art Dramatique. Évaluation des Enseignements. Session Automne 2005, chargé de cours: Popescu, Théodor Cristian, sigle du cours: ETH 2401-31, material din arhiva personală a regizorului.

Teatrografia regizorului

Theodor-Cristian Popescu

Sfârșitul civilizației (Motel periferic II) de George F. Walker

Traducerea: Cristina Toma

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Velica Panduru

Designer de costume: Sabina Reus

Light design: Cristian Niculescu

Sound design: Grzegorz Bienko

Cu: Nicu Mihoc, Loredana Dascălu, Liviu Pancu, Ștefan Mura,
Dana Pancu

Teatrul Național Târgu Mureș, Compania Liviu Rebreanu

Data premierei: 11 mai 2025

Distracții de adulți (Motel periferic I) de George F. Walker

Traducerea: Cristina Toma

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Velica Panduru

Designer de costume: Sabina Reus

Light design: Cristian Niculescu

Sound design: Grzegorz Bienko

Cu: Steliana Bălăcianu, Liviu Pancu, Ștefan Mura, Ale Țifrea

Teatrul Național Târgu Mureș, Compania Liviu Rebreanu

Data premierei: 10 mai 2025

Viață bună de Daniel Brooks

Traducerea: Cristina Toma

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Asistență de regie: Răzvan Enciu

Scenografie: Cosmin Ardeleanu

Mișcarea scenică: Flavia Giurgiu

Sound design: Andrei Raicu

Light design: Costi Baciu și Andrei Ignat

Cu: Ana Bianca Popescu, Cristian Popa, Cristina Toma, Gabriel

Răuță, Silvana Mihai/Cătălina Romanet, Vlad Ionuț Popescu/

Costin Stăncioi

Teatrelli

Datele premierei: 20, 21 și 22 ianuarie 2025

Trei surori de A. P. Cehov

Traducerea: Raluca Rădulescu

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Asistență de regie: Ecaterina Hâțu

Scenografia: Velica Panduru

Costumele: Sabina Reus

Mișcarea scenică: Flavia Giurgiu

Muzica & sound design: Andrei Raicu

Light design & sound design: Cristian Niculescu

Cu: Emanuel Becheru, Corina Grigoraș, Elena Popa, Nora Covali, Teodora Crișan, Daniel Beșleagă, Mircea Postelnicu. Valentina Florea, Paul-Ovidiu Cosovanu, Dragoș Ionescu, Florin Hrițcu, Iulia-Paula Niculescu, Loredana Grigoriu, Mara Obreja, Maria Mihăilă, Ana-Sofia Dăscălescu

Teatrul Tineretului Piatra Neamț

Datele premierei: 3 și 4 octombrie 2024

Cum l-am îngropat pe Stalin de Artur Solomonov

Traducerea: Raluca Rădulescu

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Raluca Alexandrescu

Light design: Costi Baci

Compoziția muzicală: Ovidiu Iloc

Pian: Johannes Raimund Onesciuc

Cu: Cosmin Panaite, Clara Popadiuc, Diana Lazăr, Cătălin Ștefan Mîndru, Delu Lucaci, Cristina Florea, Horia Andrei Butnaru, Răzvan Bănuț, Iulian Burciu, Alexandru Marin, Bogdan Amurăriței.

Teatrul Matei Vișniec Suceava

Data premierei: 12 mai 2024

Neliniște de Ivan Vîrîpaev

Traducerea: Raluca Rădulescu

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Velica Panduru

Mișcarea scenică: Flavia Giurgiu

Light design: Cristian Niculescu

Sound design: Andrei Raicu

Cu: Elena Pirea, Alex Stoicescu, Liviu Pancu, Laura Mihalache,
Loredana Dascălu, Andi Gherghe, Florin Piersic Jr. (voce).

Teatrul Național Târgu Mureș, Compania Liviu Rebreanu

Data premierei: 14 noiembrie 2023

Ex de Marius von Mayenburg

Traducerea: Elise Wilk

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Theodor-Cristian Niculae

Costumele: Sabina Reus

Cu: Ana Bianca Popescu, Tudor Istodor, Irina Velcescu

Teatrul Mic București

Data premierei: 5 noiembrie 2023

În vis (un act teatral imersiv)

Scenariul & Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Theodor-Cristian Niculae

Light design: Cristian Niculescu

Sound design: Andrei Raicu

Cu: Cristian Bojan, Cristina Ciulei, Vlad Haneș, Laura Mihalache,
Claudiu Panaitescu, Narcis Zamfir

3g HUB Târgu Mureș

Data premierei: 29 august 2023

Platonov adaptare de David Hare după A. P. Cehov

Traducerea: Irina Velcescu

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Asistență de regie: Nora Zamfir

Scenografia: Cosmin Ardeleanu

Costumele: Maria Miu

Asistență costume: Alexandra Secăreanu

Light design: Cristi Niculescu

Muzica și sound design: Andrei Raicu și Bogdana Dima

Cu: Șerban Pavlu, Rodica Lazăr, Daniela Nane/Anca Androne, Silvana Negruțiu/Oana Tudor, Gheorghe Ifrim, Dan Aștilean, Constantin Dogioiu, Lucian Ifrim, Cătălin Babliuc, Marius Chivu, Matei Constantin, Eduard Păuna, Teona Stavarachi/Ana Radu, Isabela Chitoșca

Teatrul Bulandra în co-producție cu UNATC I.L. Caragiale București

Datele premierei: 21 și 22 aprilie 2023

Geniul crimei de George F. Walker

Traducerea: Cristina Toma și Theodor-Cristian Popescu

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Sabina Reus/Theodor-Cristian Nicolae

Asistent regie: Adrian Rîmboacă

Cu: Cătălin Vilcu, Sergiu Radu, Rareș Ularu, Paula Pîrvu, Mara Vicol

Coordonator grupă: prof. univ. dr. Mihaela Sirbu

UNATC I.L. Caragiale București (la Sala Nouă a Teatrului de Comedie)

Data premierei: 25 ianuarie 2023

Szerlem és más bűntények (Dragoste și alte crime) bazat pe scenariul filmului cu același titlu al lui Stefan Arsenijevic

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Dramaturgia: Kiliti Krisztián

Scenografia și concept video: Mihai Păcurar

Light design: Cristian Niculescu

Muzica și sound design: Andrei Raicu

Cu: Pálffy Tibor, Korodi Janka, Kónya-Ütő Bence, Bocsárdi Panna, Kurkó Karolina, Gajzágó Zsuzsa, Kolcsár József, Vass Zsuzsanna, Beczásy Áron, D. Albu Annamária, Erdei Gábor, Szalma Hajnalka, Derzsi Dezső, Pignitzky Gellért, Pál Ferenczi Gyöngyi, Benedek Ágnes, Márton Lóránt-László, Fekete Zsolt, Szakács László, Nagy-Köpeczky Kristóf, Fekete Mária, Nemes Levente, Csortán Géza, Prázsmári Magor, Hubbes Mátyás, Kiss Péter, Sándor Mátyás Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy (Teatrul Tamási Áron, Sfântu-Gheorghe)

Data premierei: 9 martie 2022

Cloaca de Maria Goos

Traducerea: Liliana Alexandrescu

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Theodor Nicolae

Asistența de scenografie: Ilinca Sabina Gavriliță

Muzica originală: Andrei George Raicu

Cu: Mihai Marinescu, Alexandru Jitea, Gabriel Răuță, Lucian Ghimiși, Macrina Bârlădeanu

Teatrul Nottara București

Datele premierei: 1, 2 octombrie 2021

Villa Dolorosa de Rebekka Kricheldorf

Traducerea: Ciprian Marinescu

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Irina Moscu

Consultant coregraf: Ivan Estegneev

Sound design: Andrei Raicu

Light design: Cristian Niculescu

Cu: Georgiana Ghergu, Steliana Bălăcianu, Loredana Dascălu, Ale
Țifrea, Luchian Pantea, Theo Marton

Teatrul Național Târgu Mureș, Compania Liviu Rebreanu

Data premierei: 14 noiembrie 2020

Bang de Marius von Mayenburg

Traducerea: Elise Wilk

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Asistență de regie: Tania Shelepko – în cadrul programului CTE

Artiști în rezidență

Scenografia: Mihai Păcurar

Light design: Lucian Moga

Sound design: Andrei Raicu

Video proiecția: Mihai Păcurar

Cu: George Albert Costea, Iulia Colan, Vlad Udrescu, Raluca
Păun, Cătălin Vieru, Romanița Ionescu, Alex Calangiu, Liviu
Topuzu

Teatrul Național Marin Sorescu Craiova

Data premierei: 5 iunie 2019

Albina din capul meu de Roland Schimmelpfennig

Traducerea: Elise Wilk

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Mihai Păcurar

Light design: Lucian Moga

Cu: Roxana Marian, Loredana Dascălu, Georgiana Ghergu

Teatrul Național Târgu Mureș, Compania Liviu Rebreanu

Data premierei: 30 octombrie 2018

Aventura de Alfredo Sanzol

Traducerea: Luminița Voina-Răuț

Traducerea replici în chineză: Laura Ilinescu

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia și video: Cosmin Ardeleanu

Light design: Lucian Moga și Alexandru Dancu

Sound design: Andrei Raicu

Cu: Loredana Grigoriu, Sabina Brândușe, Ecaterina Hâțu, Mircea

Postelnicu, Valentin Florea, Nora Covali, Victor Giurescu,

Emanuel Becheru.

Teatrul Tineretului Piatra Neamț

Data premierei: 28 aprilie 2018

Consiliu de familie de Cristina Clemente

Traducerea: Luminița Voina-Răuț

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Bogdan Spătaru

Light design: Lucian Moga, Alexandru Dancu

Concept percuție: Cserey Csaba

Cu: Ioana Cheregi, Romul Morușan, Radu Botar, Anca Similar,

Andrei Stan

Teatrul de Nord Satu Mare

Data premierei: 4 martie 2018

Sclavi de Maria Manolescu

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Cristina Milea

Asistență scenografie: Gabriella Spiridon

Light design: Alexandros Raptis

Muzica: Andrei Raicu

Asistență tehnic: Carina Bunea

Cu: Alexandra Caras, Florin Caracala, Mirel Ovidiu Rusu, Paul Socol, Vlad Udrescu

Colectiv A Cluj și Federația Fabrica de Pensule

Data premierei: 28 septembrie 2017

Nézd, ki van itt! (Ia uite cine s-a întors!) adaptare scenică de Mihai Ignat după romanul lui Timur Vermes

Traducerea adaptării scenice în limba maghiară: Péter Demény

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Mihai Păcurar

Compozitor: Sebastian Androne

Cu: Bíró József, Harsányi Simon, Korpos Dániel, Ördög Magor Levente, Máthé Zsolt, Benő Kinga, Korpos András, Bokor Barna, Varga Balázs, Ördög Miklós Levente, Demeter Márk Christopher, Bálint Örs Hunor, Moldován Orsolya, B. Fülöp Erzsébet, Tollas Gábor, Varga Andrea, Fodor Piroska, Kovács Botond, László Csaba, Fülöp Bea, Szabadi Nóra, Csíki Szabolcs, Bálint Örs Hunor, Henn János, Nagy Dorottya.

Teatrul Național Târgu Mureș, Compania Tompa Miklós

Data premierei: 18 aprilie 2017

Plastic de Marius von Mayenburg

Traducerea: Elise Wilk

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Velica Panduru

Muzica: Lucian Ban

Light design: Alexandros Raptis

Video și graphic design: Ioana Bodale

Cu: Nicoleta Lefter/Ioana Mărcoiu, Bogdan Dumitrache, Cristina Toma, István Téglás, Ciprian Nicula

ARCUB – Centrul Cultural al Municipiului București

Data premierei: 25 martie 2017

Az én kis hűtőkamrá (**Camera mea frigorifică**) de Joël

Pommerat

Traducerea: Forgách András

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Irina Moscu

Coregrafia: Andreea Belu

Muzica: Sebastian Androne

Cu: Pitz Melinda, Gajai Ágnes, Kovács Enikő, Tóth Tünde, Szabó Eduárd, Firtos Edit, Dobos Imre, Fábíán Enikő, Dimény Levente, Kardos M. Róbert, Szotyori József, Ababi Csilla, Jerovszky Tímea, Csatlós Lóránt, Hunyadi István, Kiss Csaba, ifj. Kovács Levente, Kocsis Gyula.

Szigligeti Színház Nagyvárad (Teatrul Szigligeti, Oradea)

Data premierei: 14 octombrie 2016

Capu' de bizon (American Buffalo) de David Mamet

Traducerea: Bogdan Budeș

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Bogdan Spătaru

Ilustrația muzicală: Andrei Raicu

Cu: Nicu Mihoc, Dan Rădulescu, Ștefan Mura

O coproducție teatrală a Independent Teatru-Liga și Teatru 74.

Data premierei: 21 septembrie 2016

Vârful aisbergului de Antonio Tabares

Traducerea: Luminița Voina-Răuț

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Cosmin Ardeleanu

Cu: Dorina Darie-Peter, Bogdan Costea, Ioan Peter, Cecilia

Lucanu-Donat, Ștefan Statnic, Călin Stanciu

Teatrul Clasic Ioan Slavici Arad

Data premierei: 7 mai 2016

Push Up 1-3 de Ronald Schimmelpfennig

Traducerea: Victor Scoradeț

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Cosmin Ardeleanu

Coregrafia: Bordás Attila

Sound design: Andrei Raicu

Cu: Ioana Hogman, Oana Bănuță, Lavinia Bondor, Bianca Andraș,

Gabi Petre, Robert Oprea, Alex Hîncu, cu participarea lui Ionuț

Ghiorghe

Teatrul Studio, Universitatea de Arte din Târgu Mureș

Data premierei: 30 ianuarie 2016

Die Firma dankt (Cu mulțumirile firmei) de Lutz Hübner

Traducerea: Victor Scoradeț

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Asistență de regie: Lucian Pană

Scenografia, video și light design: Mihai Păcurar

Mișcarea scenică: Fatma Mohamed

Antrenament vocal: Tim Schüler

Cu: Daniel Bucher, Anca Cipariu, Valentin Späth, Ali Deac,
Johanna Adam

Teatrul Național Radu Stanca Sibiu, secția germană

Data premierei: 8 decembrie 2015

Top dogs de Urs Widmer

Traducerea: Victor Scoradeț

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Velica Panduru

Coregrafia: Arcadie Rusu

Cu: Mihaela Rădescu, Valentina Popa, Bogdan Talașman, Avram
Birău, Dan Aștilean, Sorin Medeleni

Teatrul Mic București

Data premierei: 8 octombrie 2015

Lumi posibile de John Mighton

Traducerea: Cristina Toma

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Velica Panduru

Video: Andrei Cozlac

Cu: Florin Caracala, Stanca Jabenitan, Cristian Bojan, Cătălin Ștefan Mîndru, Cosmin Panaite, Alex Iurașcu

Teatru Fix Iași

Data premierei: 25 martie 2015

Insula misterioasă, dramatizare de Elise Wilk, după „Insula Misterioasă” de Jules Verne

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Mihai Păcurar

Light design: Lucian Moga

Sound design: Yves Chamberland

Cu: Dan Clucinski/Cezar-Vlad Popescu, Voicu Hetel, Mihai Cojocar, Oliviu-Cristian Bughiu, Daniel Tudorică, Ionuț Antonie, Vlad Corbeanu.

Teatrul Ion Creangă București

Data premierei: 17 martie 2015

Cancun de Jordi Galcerán

Traducerea: Luminița Voina-Răuț

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Cosmin Ardeleanu

Light design: Lucian Moga

Cu: Corina Cernea, Ioana Dragoș Gajdo, Șerban Borda, Petre Ghimbășan

Teatrul Regina Maria Oradea

Data premierei: 25 septembrie 2014

Perplex de Marius von Mayenburg

Traducerea: Elise Wilk

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Mihai Călin Păcurar

Coregrafia: Andrea Gavrilu

Cu: Carmen Vlaga-Bogdan, Cecilia Donat, Andrei Elek, Alex Mărgineanu

Teatrul Clasic Ioan Slavici Arad

Data premierei: 9 mai 2014

Martiri de Marius von Mayenburg

Traducerea: Elise Wilk

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Cosmin Ardeleanu

Cu: Liviu Pancu, Cristina Toma, Dan Rădulescu, Eduard Marinescu, Vlad Bîrzanu, Elena Pirea, Cristian Ghiciuc, Laura Mihalache

Teatrul Național Târgu Mureș, Compania Liviu Rebreanu

Data premierei: 10 martie 2014

Panică de Mika Myllyaho

Traducerea: Cristina Toma

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Cosmin Florea

Ilustrația muzicală: Gabriel Răuță

Cu: Gabriel Răuță, Alexandru Jitea, Vlad Zamfirescu

Teatrul Nottara București

Data premierei pentru presă: 30 ianuarie 2014

Absolventul de Terry Johnson

Traducerea: Veronica D. Niculescu

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Dragoș Buhagiar

Coregrafia: Florin Fieroiu

Ilustrația muzicală: Marius Windt

Cu: Mariana Mișu, Alexandru Malaicu, Cendana Trifan, Dan Glasu, Dana Talos, Emöke Boldiszar, Mihai Coman, Viorel Rață, Ioan Paraschiv, Laura Ilea, Rodica Mărgărit, Cristina Ragos, Ariana Ioana Trif

Teatrul Național Radu Stanca Sibiu

Data premierei: 27 octombrie 2013

Piatra de Marius von Mayenburg

Traducerea: Alexandra Pâzgu

Scenografia: Erdély Kinga

Light design: Lucian Moga

Dramaturgia: Daniel Oltean

Cu: Ioana Cheregi, Georgiana Ghergu, Bianca Holobuț, Adelina Ilie, Emilia Banciu, Amelia Toaxen

Teatrul Studio, Universitatea de Arte din Târgu Mureș

Data premierei: 30 ianuarie 2013

Văcuțele Domnului se întorc pe pământ de Vasili Sigarev

Traducerea: Izolda Vîrsta

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Velica Panduru

Coregrafia: Florin Fieroiu

Cu: Ionuț Vișan, Bogdan Farcaș, Florentina Năstase, Mihaela Popa,
Ion Radu Burlan, Cristian Popa, Lucia Ștefănescu-Niculescu
Teatrul Toma Caragiu Ploiești

Data premierei: 16 septembrie 2012

Cloaca de Maria Goos

Traducerea: Liliana Alexandrescu

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Asistență de regie: Olga Macrinici

Scenografia: Velica Panduru

Asistență scenografie și costume: Cristina Grigoraș

Coregrafia: Bordás Attila

Light design: Nosz Botond

Cu: Dan Rădulescu, Alexandru Pavel, Nicolae Cristache, Nicu
Mihoc, Raisa Ané

Teatrul Național Târgu Mureș, Compania Liviu Rebreanu

Data premierei: 24 aprilie 2012

Jelenetek egy kivégzésből (Scene dintr-o execuție) de Howard Barker

Traducerea: Julián Ria

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Asistență de regie: Fazakas Márta

Scenografia: Kiss Borbála

Coregrafia: Florin Fieroiu

Muzica: Vlaicu Golcea

Cu: Ráckevei Anna, Pál Hunor, Kardos M. Róbert, Dimény
Levente, Dobos Imre, Kovács Levente, Tóth Tünde, Ababi Csilla,

Gajai Ágnes, Csepei Róbert, Szotyori József, Hunyadi István,
Csatlós Lóránt, Kiss Csaba, Varga Balázs, Kocsis Gyula
Szigligeti Színház Nagyvárad (Teatrul Szigligeti, Oradea)

Data premierei: 2 martie 2012

Băiatul din ultima bancă de Juan Mayorga

Traducerea: Luminița Voina-Răuț

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Liliana Cenean, Ștefan Caragiu

Asistență scenografie: Irina Moscu

Muzica: Vlaicu Golcea

Cu: Mihai Călin, Dan Tudor, Rareș Florin Stoica, Brândușa

Mircea, Diana Dumbravă, Andrei Chiran

Teatrul Național I.L. Caragiale București

Data premierei: 16 februarie 2012

Der Hässliche (Urâtul) de Marius von Mayenburg

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Asistență de regie: Daniela Török

Scenografia: Velica Panduru

Coregrafia: Florin Fieroiu

Dramaturgia: Valerie Seufert

Light design: Lucian Moga

Sound design: Octavian Horváth

Muzica: Vlaicu Golcea

Cu: Konstantin Keidel, Olga Török, Rareș Hontzu, Horia Săvescu

Teatrul German de Stat Timișoara

Data premierei: 15 octombrie 2011

Valiza de Małgorzata Sikorska-Miszczuk (spectacol-lectură)

Traducerea: Luiza Săvescu

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Cu: Vlad Oancea, Simona Ghiță, Conrad Mericoffer, Cristina Toma, Theo Marton și Rolando Matsangos

8 iunie 2011, la Muzeul Țăranului Român în cadrul evenimentului *Întâlnirile Observator cultural - Formula 3*.

Két lengyelül beszélő szegény román (Un cuplu de români amărâți vorbitori de polonă) de Dorota Masłowska

Traducerea: Pásztr Patrícia

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Asistență de regie: Sugó Erzsébet

Scenografia: Dobré Kóthay Judit

Muzica și sound design: Vlaicu Golcea

Asistență sound design: Uțu Pascu

Light design: Lucian Moga

Cu: Nagy Dorottya, Moldován Orsolya, Benedek Botond, László Csaba, Tollas Gábor, Dansatori ai Ansamblului Artistic Mureșul

Teatrul Național Târgu Mureș, Compania Tompa Miklós

Data premierei: 30 martie 2011

Metoda (Metoda Grönholm) de Jordi Galcerán

Traducerea: Luminița Voina-Răuț

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Ștefan Caragiu

Cu: Adrian Văncică, Alexandru Jitea, Gabriel Răuță, Cerasela Iosifescu

Teatrul Nottara București

Data premierei: 16 februarie 2011

Opinia publică de Aurel Baranga

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Dragoș Buhagiar

Muzica: Vlaicu Golcea

Video: Daniel Gontz

Cu: Marius Turdeanu, Diana Fufezan, Nicu Mihoc, Codruța Vasiu, Cătălin Neghină, Liviu Vlad, Viorel Rață, Mihai Coman,

Vlad Robaș, Adrian Neacșu, Ciprian Scurtea, Alexandru Malaicu, Horia Fedorca, Arina Ioana Trif, Eduard Pătrașcu

Teatrul Național Radu Stanca Sibiu

Data premierei: 1 octombrie 2010

The City (Orașul) de Martin Crimp

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Gillian Gallow

Asistență scenografie: Anna Treusch

Light design: Sandra Marcroft

Sound design: Robert Perrault

Cu: Deborah Drakeford, Peter James Haworth, Janet Porter, Anja Bundy

Producători: Gord Bolan, John Jay

Actors Repertory Company, Toronto, Canada

Data premierei: 20 martie 2010

Krum de Hanoch Levin

Traducerea: Cristina Toma

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Andu Dumitrescu

Coregrafia și mișcarea scenică: Eduard Gabia

Muzica și sound design: Vlaicu Golcea

Cu: Mihai Crăciun, Elena Pura, Ion Vântu, Csaba Ciugulitu,
Rareș Budileanu, Anca Loghin, Costin Gavază, Roxana Marian,

Vero Nica, Ionela Nedelea, Luchian Pantea, Mihaela Mihai

Teatrul Național Târgu Mureș, Compania Liviu Rebreanu

Data premierei: 17 septembrie 2009

Auto-Da-Fé de Tennessee Williams

Traducerea: Ioana Ieronim

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia, light design & video: Andu Dumitrescu

Asistență scenografie: Cristina Ilioiu

Coregrafia: Florin Fieroiu

Muzica & sound Design: Vlaicu Golcea

Cu: Dana Taloș, Cătălin Pătru, Adrian Matioc, Vlad Robaș, Anca
Pitaru, Mihai Alexandru, Simina Contraș, Viorel Rață, Dana
Maria Lăzărescu, Cătălin Grigoraș, Ofelia Popii, Florin Coșuleț

Teatrul Național Radu Stanca Sibiu

Data premierei: 24 ianuarie 2009

Femeia din trecut de Roland Schimmelpfennig

Traducerea: Victor Scoradeț

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Mihai Păcurar

Mișcarea scenică: Florin Fieroiu

Cu: Lucian Pavel, Lelia Ciobotariu, Cristina Toma, Conrad Mericoffer, Andreea Boboc

Teatrul Metropolis București și ProiectReplica

Data premierei: 24 septembrie 2008

Histoires de banlieue (Povești de periferie) de Étienne Lepage

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Asistență de regie: Véronique Charest

Decorul: Xavier Charbonneau-Gravel

Costumele: Fanny Gautreau

Regia tehnică: Audrey Lamontagne

Sound design: Victor Lamontagne

Light design: Renaud Pettigrew

Director de producție: Alexis Ouellette-Rivest

Cu: Dany Boudreault, Charles Dauphinais, Matthieu Girard, Talia Hallmona, Véronique Rodrigue, Geneviève Schmidt, Mani Soleymanlou, Victor Andrés Trelles Turgeon

École nationale de théâtre du Canada

Data premierei: 11 martie 2008

La femme d'avant (Femeia din trecut) de Roland Schimmelpfennig

Traducerea: Bernard Chartreux, Eberhard Spreng

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Decorul: Jonas Veroff-Bouchard

Costumele: Lányi Fruzsina

Light design: Nicolas Descôteaux

Conceptia grafica: Victor Dima

Cu: Sascha Samar, Chantal Dumoulin, Cristina Toma, Hubert Lemire, Livia Sassoli

Compagnie Theodor-Cristian Popescu

Théâtre Prospero (Scène principale)

Data premierei: 12 februarie 2008

Kroum L'Ectoplasme (Krum – Ectoplasmă) de Hanoch Levin

Traducerea: Laurence Sendrowicz

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Asistență de regie: Sonia Montagne

Decorul: Karine Galarneau

Asistență decor: Geneviève Michaud

Costumele: Anne-Geneviève Robert

Asistență costume: Anne-Frédérique Ménard

Coregrafia: Marie-Joëlle Hadd

Dramaturgia: Marie-Lyne Rousse

Light design: Evelyne Nadeau

Sound design: Isabelle Gingras

Acordeon: Amélie Poirier Aubry

Director de producție: Camille Tougas

Afiș și caiet-program: Louis-Karl Tremblay

Cu: Kathleen Aubert, Patrick Bernier-Martin, Marie-Joëlle Guidon, Ariane Lacombe, Jean-François Lagacé, Gwendolyn Mc Keown, Marc-Antoine Picard, Ghislain Roberge, Audrey Southière, Louis-Karl Tremblay

École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal

Data premierei: 6 decembrie 2007

Geniul crimei de George F. Walker

Traducerea: Cristina Toma și Theodor-Cristian Popescu

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Andu Dumitrescu

Cu: Nicu Mihoc, Cătălin Ștefan Mîndru, Monica Ristea Horga,

Theo Marton, Cristina Toma

Teatru 74

Data premierei: 18 mai 2007

La femme d'avant (Femeia din trecut) de Roland Schimmelpfennig
(spectacol-lectură)

Traducerea: Bernard Chartreux, Eberhard Spreng

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Cu: Simon Boudreault, Marie-Eve Pelletier, Cristina Toma,

Guillaume Lambert, Marie-Eve Desroches, Livia Sassoli

Théâtre de Quat'Sous, Compagnie Theodor-Cristian Popescu,

Goethe-Institut Montréal

Data premierei: 27 ianuarie 2007

Une nuit arabe (Noapte arabă) de Roland Schimmelpfennig

Traducerea: Johannes Honigmann, Laurent Muhleisen

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Asistență de regie: Manon Bouchard

Decorul: Magalie Amyot

Costumele: Ginette Grenier

Light design: Marc Parent

Muzica și sound design: Michel F. Côté

Machiajul și cofura: Julie Vérès

Cu: Simon Boudreault, Evelyne Brochu, Guillaume Champoux,
Gaétan Nadeau, Cristina Toma

Théâtre de Quar'Sous, Compagnie Theodor-Cristian Popescu

Data premierei: 22 ianuarie 2007

**Histoires d'amour et Football tragique (Povești de iubire și Fotbal
tragic)** de Étienne Lepage

Regia: Theodor-Cristian Popescu

École nationale de théâtre du Canada

Data premierei: 27 aprilie 2006

Attempts on Her Life de Martin Crimp (spectacol-lectură)

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Muzica: Mike Ross

Cu: Rebecca Benson, Gordon Bolan, John Fitzgerald Jay, Reni
Krátká, Deborah Drakeford, Peter James Haworth, Bayo Akinfemi,
Aviva Amour-Ostroff.

Actors Repertory Company, Toronto

Data premierei: 12 martie 2006

Push up de Roland Schimmelpfennig

Traducerea: Henri-Alexis Baatsch

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Asistență de regie: Mélanie Elliott

Decorul: Catherine Comeau, Audrey De Serres

Costumele: Emilie Langevin, Marie-Claude Mauffette

Light design: Vicki Grenier

Sound design: Catherine Valois

Recuzita: Isabelle Poirier

Director de producție: Anne-Marie Péloquin

Cu: Jean-Sébastien Bernard, Maxime Blondeau-Beaulieu, Jean-François Boisvenue, Geneviève Côté, Guillaume Lambert, Marie-Laurence Lévesque, Michelle Parent, Livia Sassoli

École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal

Data premierei: 1 decembrie 2005

Visage de feu (Chip de foc) de Marius von Mayenburg

Traducerea: Mark Blezinger, Laurent Muhleisen, Gildas Milin

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Costumele și recuzita: Magalie Amyot

Machiajul și cofura: Julie Vérès

Light design: Marc Parent

Conceptul grafic: Victor Dima

Cu: Amélie Bonenfant, Simon Boudreault, Éric Paulhus, Philippe Thibaudeau, Cristina Toma.

Théâtre Prospero, Compagnie Theodor-Cristian Popescu

Data premierei: 26 aprilie 2005

Schadenfreude de Carlos A. Murillo (spectacol-lectură)

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Cu: Rebecca Benson, Gord Bolan, Matthew Deslippe, Pasha McKenley, Gary Reineke, Rafal Sokolowski

Actors Repertory Company, Toronto, Canada

Data premierei: 3 februarie 2005

Histoires de famille (Povești de familie) de Biljana Srbljanović

Traducerea: Ubavka Zarić și Michel Bataillon

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Concepția vizuală: Lányi Fruzsina

Concepția grafică: Victor Dima

Colaborare artistică: Dominick Parenteau-Lebeuf

Cu: David Buyle, Vitali Makarov, Maria Monakhova, Cristina Toma

Le groupe H. F., Théâtre Prospero (salle Intime)

Data premierei: 5 octombrie 2004

Before the Fall/Avant la chute (Înainte de cădere)

Regia și dramaturgia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia și sound-design: Andu Dumitrescu

Coregrafia: Florin Fieroiu

Performer: Cristina Toma

Producție independentă prezentată în cadrul Le festival St-Ambroise Fringe de Montréal

Data premierei: 13 iunie 2003

Cloud Nine de Caryl Churchill

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Mike Monsos

Costumele: Denise Massman

Coregrafia: Florin Fieroiu

Light design: Daniel P. Vennes

Sound design: Mike Legate

Muzica originală: Howard Kingston

Cu: Michael Kane, Monte Jenkins, Tyler Potter, Robyn Rose, Valinda Ghee, Ciara Rose Griffin, Kendra Mylnechuck, Kurt Duffner

Masquer Theatre, The University of Montana

Data premierei: 8 octombrie 2002

Quake de Melanie Marnich

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Cu: Karen Jean Old

Masquer Theatre, University of Montana

Data premierei: 7 mai 2002

BecauseHeCan de Arthur Kopit

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Universitatea Montana, 2001

Auto-Da-Fé de Tennessee Williams

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Cu: Kate Roxburgh și Robert McDonagh

Masquer Theatre, The University of Montana

Data premierei: 6 noiembrie 2001

The Belle of Amherst de William Luce

Regia: Theodor Cristian Popescu

Scenografia și light design: Brian R. Harms

Cu: Shelly Reed

Montana Repertory Theatre, Universitatea Montana, 2000

Trilogia belgrădeană de Biljana Srbljanović

Traducerea: Ioana Flora

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Viaceslav Vutcariov

Muzica: Ada Milea

Cu: Sorin Cociș, Vlad Oancea, Ioana de Hillerin, Cerasela Iosifescu, Andreas Petrescu, Ioana Flora, Damian Victor Oancea, Bogdan Dumitrache, Rădița Roșu, Dragoș Bucur, Ada Milea.

Muzica interpretată live de Ada Milea (voce, chitară), Rodica Gancea și Dragoș Mirea (vioară)

Teatrul Bulandra (Programul Start), Compania Teatrală 777 și Teatrul Nottara

Data premierei: 17 octombrie 2000

Ping Body de Radu Macrinici

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia și VideoArt: Marius Alexandru Dumitrescu

Coregrafia și ilustrația muzicală: Florin Fieroiu

Cu: Nicolae Cristache, Gabriel Dumitraș, Dan Rădulescu, Radu Olăreanu, Ada Milea

Teatrul Național Târgu Mureș, Compania Liviu Rebreanu, în colaborare cu Fundația Dramafest & Centrul Internațional pentru Artă Contemporană București

Data premierei: 1 octombrie 1999

DaDaDans

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Lia Manțoc

Coregrafia: Florin Fieroiu

Cu: Ilinca Goia, Daniela Minoiu, Cristina Toma, Dragoș Bucur, Alexandru Jitea

Teatrul Nottara și Compania Teatrală 777

Data premierei: 27 iunie 1999

Îngeri în America (Partea I: Sfârșit de mileniu. O fantezie gay pe teme naționale) de Tony Kushner

Traducerea: Anca și Lucian Giurchescu

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Asistență de regie: Radu Mircea Apostol

Scenografia: Marius-Alexandru Dumitrescu

Costumele: Ioana Albaiu

Coregrafia: Florin Fieroiu

Muzica: Adrian Enescu

Cu: Vladimir Găitan, Ion Dichiseanu, George Alexandru, Dan Aștilean, Alexandru Jitea,

Lucia Mureșan, Lelia Ciobotariu/Mihaela Rădescu, Ion Porsilă, Cristina Toma,

Orodel Olaru, Petrică Popa, Lucian Pavel, Claudiu Trandafir

Compania Teatrală 777, Teatrul Nottara și Fundația pentru o Societate Deschisă. Spectacol realizat cu sprijinul Programului CALEIDOSCOP al UNITER

Data premierei: 19 ianuarie 1999

Eu când vreau să fluier, fluier... de Andreea Vălean

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Marius Alexandru Dumitrescu

Muzica: Ada Milea

Cu: Gabriel Dumitraș, Sorin Leoveanu, Delia Martin, Dan Rădulescu, Mirel Ovidiu Rusu, Ada Milea, Ion Fiscuteanu
Teatrul Național Târgu Mureș, Compania Liviu Rebreanu
Data premierei: 23 aprilie 1998

Ucișag fără simbric de Eugène Ionesco

Traducerea: Dan C. Mihăilescu

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Viorel Penișoară-Stegaru

Coregrafia: Cosmin Manolescu

Muzica: Dan Dediu

Cu: Valentin Mihaili, Remus Mărginean, Tamara Popescu, Angel Rababoc, Iosefina Stoia, Theodor Marinescu, Pompiliu Cristian, Ciochia Ghinea, Marian Politic, Laura Dragomir
Teatrul Național Craiova și Fundația W. Shakespeare
Data premierei: 8 octombrie 1997

Copiii unui Dumnezeu mai mic de Mark Medoff

Traducerea: Alina Nelega

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Liliana Cenean, Ștefan Caragiu

Coregrafia: Florin Fieroiu

Muzica: Gordon Dougall

Cu: Adrian Pinteă, Florin Piersic jr., Cristina Toma, Adrian Titieni, Claudiu Trandafir, Lelia Ciobotariu, Radu Gabriel, Maria Tudosie, Ana Calciu, Lucian Pavel, Radu Bânzaru, Tania Popa.

Producător: Compania 777 (Asociația Culturală 777). Partener: Teatrul Odeon și Compania scoțiană Sound of Progress. Cu sprijinul Fundației Române pentru Democrație, Asociației Naționale a Surzilor din România, Consiliul Britanic, Centrul Soros pentru Artă Contemporană și Compania Adrian Pintea

Data premierei: 23 octombrie 1997

Măsură pentru măsură de William Shakespeare

Traducerea: Leon Levițchi

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Viorel Penișoară-Stegaru

Muzica: Dan Dediu

Cu: Aurel Ștefănescu, Nicu Mihoc, Mihai Gingulescu, Nicolae Cristache, Liviu Topuzu, Dan Rădulescu, Ion Săsăran, Eduard Marinescu, Constantin Săsăreanu, Traian Costea, Diana Boboc, Cristina Toma, Gabriela Bacali, Suzana Macovei, Luminița Praja, Sorin Leoveanu, Gabriel Dumitraș, Ion Vântu, Romeo Romitan, Ada Milea, Delia Martin, Daniela Moisuc, Mirela Pătrăuceanu, Diana Demeter

Teatrul Național Târgu Mureș, secția română

Data premierei: 16 ianuarie 1997

Comedie pe întuneric de Peter Shaffer

Traducerea: Dorin Dorn

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Horațiu Mihaiu

Cu: Cornel Răileanu, Ileana Negru, Viorica Michilea, Ion Marian, Nicu Mihoc, Emilian Belcin, Cristina Pardanschi, Victor Nicolae

Teatrul Național Cluj-Napoca

Data premierei: 21 septembrie 1996

Există nervi de Marin Sorescu

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Horațiu Mihaiu

Ilustrația muzicală: Theodor-Cristian Popescu

Mișcarea scenică: Florin Fieroiu

Cu: Mihai Gingulescu, Cornel Popescu, Marinela Popescu, Aurel Ștefănescu, Cristina Toma

Teatrul Național Târgu Mureș, secția română

Data premierei: 9 martie 1996

Privește înapoi cu mânie de John Osborne

Traducerea: Ani Florea, Nicolae Minei

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Marius-Alexandru Dumitrescu

Mișcarea scenică: Florin Fieroiu

Ilustrația muzicală: Theodor-Cristian Popescu

Cu: Nicu Mihoc, Kozsik Jozsef, Cristina Toma, Diana Văcaru, Dan Glasu

Teatrul Național Târgu Mureș, secția română

Data premierei: 3 septembrie 1995

Casa evantai de Marin Sorescu

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Asistență de regie: Dan Bobe

Scenografia: Marius Alexandru Dumitrescu

Costumele: Lia Mañoc

Light design: Virgil Petrovici

Muzica: Cristian Tarnovețchi, Constantin Fleancu

Cu: Mariana Buruiană, Mihai Cafrița, Ana Calciu, Constantin Drăgănescu, Mirela Dumitru, Petre Lupu, Valeria Ogășanu, Nicolae Stângaciu, Tora Vasilescu

Teatrul Municipal Bulandra

Data premierei: 9 iunie 1995

Coriolan de William Shakespeare

Traducerea: Andrei Bantaș

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Marius Alexandru Dumitrescu

Mișcarea scenică: Florin Fieroiu

Light design: Virgil Petrovici

Muzica și sound design: Cristian Tarnovețchi, Constantin Fleancu

Cu: Dorin Andone, Ioan Ardeleanu, Alina Avram, Petre Băcioiu, Radu Bânzaru, Paul Basarab, Emilian Belcin, Marius Alexandru Bodochi, Marius Bodochi, Petru Dondoș, Silvia Ghelan, Gelu Bogdan Ivașcu, Ion Marian, Viorica Mischilea, Cristian Moțiu, Virgil Müller, Victor Nicolae, Gheorghe Nuțescu, Sorin Oros, Mariana Popovici, Cornel Răileanu, Vasilica Stamatina, Bucur Stan, Doru Surcel, Lucia Toma, Dorel Vișan, Irina Wintze

Teatrul Național Cluj-Napoca

Data premierei: 1 decembrie 1994

Scene dintr-o execuție de Howard Barker

Traducerea: Marian Popescu

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Marius Alexandru Dumitrescu

Muzica: Marius Marchiș

Light design: Ion Vușcan

Cu: Dorin Andone, Emilian Belcin, Marius Bodochi, Ion Coman, Alexandru Cornea, Petru Dondoș, Gelu Bogdan Ivașcu, Ion Marian, Viorica Mischilea, Virgil Müller, Gheorghe Nuțescu, Frederik Slavici, Cristian Szekereș, Daniela Trifan, Melania Ursu, Dorel Vișan, Irina Wintze

Teatrul Național Cluj-Napoca

Data premierei: 26 mai 1994

Szárnyak (Aripi) de Arthur Kopit

Traducerea: Marx Ágnes

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Asistență de regie: Kozsik József

Scenografia: Bakliža Darko

Coregrafia: Florin Fieroiu

Muzica: Mircea Octavian

Light design: Virgil Petrovici

Cu: Bartis Ildikó, Biluska Annamária, Farkas Ibolya, Fülöp Beáta, Kárp György, Kozsik József, Nagy István, Sarkadi Zoltán, Somody Hajnal

Teatrul Național Târgu Mureș, secția maghiară

Data premierei: 11 martie 1994

Cafeneaua de Isaac Bashevis-Singer

Traducerea: Anton Celacu

Dramatizarea: Radu Gabriel

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Marius Alexandru Dumitrescu

Cu: Eugenia Balaure, Nicolae Călugărița, Cornel Ciupercescu,

Iulia Gavril, Miriam Guttman, Minel Klepper, Rudy Rosenfeld

Teatrul Evreiesc de Stat

Data premierei: 16 octombrie 1993

Piesă cu repetiții de Martin Crimp

Traducerea: Marian Popescu

Regia: Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Marius Alexandru Dumitrescu

Coregrafia: Florin Fieroiu

Sound design: Mircea Octavian

Video: Corina Tudose

Cu: Nicolae Cristache, Radu Bânzaru, Nicu Mihoc, Rodica

Baghiu, Mihaela Rădescu, Diana Văcaru, Fülöp Beáta, Tordai

Tekla, Cristina Toma.

Teatrul Național Târgu Mureș, secția română, Teatrul Inoportun

Data premierei: 3 aprilie 1993

Bertoldo la curte de Massimo Dursi

Traducerea: Florian Potra

Regia: Anca Bradu, Theodor-Cristian Popescu

Scenografia: Lia Maria Vasilescu

Coregrafia: Roxana Colceag

RALUCA BLAGA

Sound design: Mircea Octavian

Light design: Virgil Petrovici

Cu: Afrodita Androne, Vitalie Bantaș, Gabriel Costea, Octavian Dabija, Radu Gabriel, Marius Gîlea, Diana Giubernea, Mariana Palade, Clara Popescu Vodă, Mihaela Teleoacă, Cristian Toma, Monica Ulici

Academia de Teatru și Film București

Data premierei: 20 decembrie 1992

Vă plac excursiile cu ghid? Eu nu mă dau în vânt după ele. Privesc ghidul acela care ne vorbește plictisit și foarte sigur pe sine și, după câteva fraze, mă pierd în gândurile mele. Vi s-a întâmplat?

Raluca Blaga scrie o carte de călătorii. O călătorie în care suntem invitați, iar Raluca intră și ea discret în grupul nostru ca și cum ar fi un simplu invitat. Și abia atunci descoperim în ea ghidul ideal. Cel care descoperă deodată cu noi, cel care se miră și are revelații împreună cu noi. Ea știe drumul, dar de fiecare dată îl trăiește ca și cum l-ar face pentru prima dată. Un drum pe care uneori simte că s-a rătăcit, așa cum pățește orice artist care caută cu adevărat. Dar șirul de rătăcirii îi conturează o cale unică și îi descoperă mereu ținte.

Raluca scrie o carte-mărturisire. Să ne bucurăm de munca de documentare pe care a transformat-o într-un parcurs coerent al lumii teatrale asupra căreia se apleacă. Dar să nu ne lăsăm înșelați: nu e o doar o monografie sau doar un studiu științific. E vorba de emoții și senzații pe care autoarea le eliberează pe fiecare pagină, devenind astfel ea însăși un personaj.

O călătorie. Universul interior al Ralucăi Blaga sondează universul interior al regizorului Theodor-Cristian Popescu. Un regizor a cărui lume m-a atras încă din 1993, când am văzut pentru prima dată un spectacol al lui: *Piesă cu repetiții*. Chiar a fost „cu repetiții”, pentru că l-am văzut de șase ori.

Sunt sigur că ținem acum în mână o carte „cu repetiții”.

Daniel Oltean, dramaturg

UArtPress



ISBN 978-606-37-2657-6

ISBN 978-606-8325-96-5



9 786068 325965