

Raluca Blaga

un regizor:
**Theodor-Cristian
POPESCU**



Raluca Blaga

un regizor:
**Theodor-Cristian
POPESCU**

Redactor: Alina Mazilu

Tehnoredactor și copertă: Bogdan Căpîlnean

Foto coperta 1:

Valentin Späth (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.

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. Köteles 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</i> (Cu mulțumirile firmei)	205
8. Experimentând starea de creativitate: <i>Szerelem és más bűntények</i> (Dragoste și alte crime)	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 îndepărtat”¹ [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-sectie-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 întâlnisem cu un adevărat profesionist într-ale teatrului. Însă și o astfel de explicație parecă 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, pare 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 creezi 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 riguros 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 reprezentare «normală», perfect cizelată, jucată de mari actori”¹ [subl. I.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, stații 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 dramatice 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...*¹), 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, dinspre 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

¹ *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 rigoriile 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 artistic 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 stagiuni 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 remarcă 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 bântuie 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*: „căutările 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»”¹. 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 extravaganțele”².

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 idee”³. 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.dmt.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»¹ și nici nu vizau „inovarea jocului actoricesc”² 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”³.

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 întrebuintează, 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 semnate 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 perceptive. 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 perceptive 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 -teatrolologi ai Universității de Arte din Târgu Mureș, tema de lucru a fost reprezentată de numeroasele planuri secundare 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-aceea, 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. Esecu 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 adevărilor 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 îndemnulurile 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 temelia 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 creezi 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 Moisescu, 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 Moiescu, 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, călătorii 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 personalități 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 începea”¹.

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 prezentul 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

¹ 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, decît 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 foaietul 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 rula, 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 țărăm 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 câtușe florilor...*, regia Alexander Hausvater sau *Cântăreața cheală*, regia Tompa Gábor.

³ Ion Cocora, *op. cit.*, p. 13.

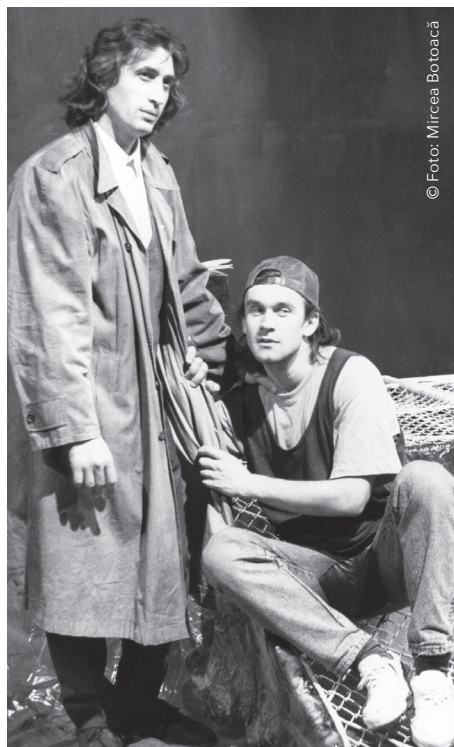
⁴ *Ibidem*, p. 13.

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 remarcă 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.



© Foto: Mircea Botoacă

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 actricești sunt atent reliefate de Victor Scoradeț în cronica 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 știu 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 Bînzaru 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 rînd, de a investi cu mister destinul eroului, captiv în lumea brutală și decadentă pe care o evocă autorul¹.

Piesă cu repetiții a fost considerat „un spectacol de anvergură, unul dintre spectacolele importante”² ale acelei stagiuni. Apreciat ca reprezentând „o ispravă artistică de un interes major”³, 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 Popescu”⁴, care se anunța a fi „un regizor de mare forță”⁵. 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.

didascaliile 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 cronica 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 tînăra 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 modern¹, textul dramatic semnat de Martin Crimp îi revelă lui Theodor-Cristian Popescu adâncimi surprinzătoare. Așadar, „teatralitatea dincolo de aparențe”² a piesei intră în dialog cu un regizor care nu „s-a speriat de dificultăți”³ și care căuta dramaturgia prezentului. Texte precum cel al lui Martin Crimp traduceau „experiența trăită a realității sau realului «de acum»”⁴. Această experiență va fi echivalată scenic ocolind semnele teatrale „transmise de tradiția de valoare a mizanscenei românești”⁵.

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”⁶ pentru care simbolică era „opera scenică a lui Liviu Ciulei”⁶. 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”⁷, în care preponderentă era imaginea metaforă „cu valoare de predicat și/sau de eveniment față de materialul vorbit”⁸. 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 imaginărilor 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 Cimp, „chiar dacă n-au uneori împlinirea formală, la nivel de text de un asemenea calibru ca al clasicii, 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 inconjurătoare”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 temele/

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.

facute [...]; 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 măiestre 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, 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-nctare prin proba dialogului interior”². În vederea confruntării cu o astfel de probă (rodierea 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-aceea, 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 frustrează 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 diferențiatore”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.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/> 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 Musceleanu

Adrian Pintea (*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.

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 978-606-8325-97-2
ISBN 978-606-37-2658-3