

## VOLUM

*Raluca Blaga*

DOI 10.46522/CT.2023.01.08

### Abstract

*Volume*

This present study centers upon *Martyr*, a Marius von Mayenburg play, staged in 2014 at National Theatre in Târgu-Mureș by the Romanian theatre director Theodor-Cristian Popescu. Using specific artistic tools, the director manages to transform a closed play into an open work of art. The result can be classified as an efficient performance. Confronting this performance with the local theatrical environment, the result cannot be considered a cultural success.

### Keywords:

*martyr, Marius von Mayenburg, Theodor-Cristian Popescu, sensory representation, open work.*

Într-un articol din 1959, publicat în revista *Teatrul*, Radu Penciulescu definește eficiența unei montări astfel: „spunem despre un spectacol de teatru că este eficient, atunci când toți creatorii săi: regizorul, decoratorul, costumierul, actorii, maestrul de lumini etc. ajung să valorifice ideea principală a textului dramatic și s-o transmită cât mai limpede către spectator”<sup>1</sup>. Ideea principală a textului dramatic ajunge la spectator, susține Penciulescu, prin intermediul



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

imaginii scenice. Imaginea scenică trebuie să fie expresivă, fără însă a plonja în capcana frumuseților plastice. În plus, afirmă regizorul, pentru a putea considera eficient un spectacol, este absolut necesar ca mesajul să fie receptat de către spectator. Așadar, mai avem de-a face (dincolo de nivelul la care se află căutarea și propunerea unor mijloace artistice potrivite pentru construcția imaginii scenice) cu un al doilea etaj al eficienței și care face referire la „nivelul de receptivitate al spectatorului”<sup>2</sup>. În continuarea articolului citat, Radu Penciulescu analizează diferite imagini scenice și caută să pună în evidență valoarea sau deficiențele acestora.

La ani distanță față de ideile conținute în articolului amintit mai sus, dar mai ales având în bagajul experienței regizorale seria de spectacole începută cu *Dansul sergentului Musgrave* la Târgu Mureș<sup>3</sup>, Radu Penciulescu propune activarea unui etaj suplimentar în translatarea scenică a textului dramatic. Articolul din anul 1971, „Tentativă în definirea conceptului de teatru azi”, se află sub influența vizibilă a cărții lui Umberto Eco, *Opera deschisă*, dar și a contactului cu tipul de teatru propus de trupa americană Living Theatre. Regizorul român teoretizează în paginile revistei *Ateneu* „un nou raport între operă și consumator pe baza unei noi sensibilități, dinamice, creatoare”<sup>4</sup>. Impresionat de forța pe care o are o operă în mișcare, adică un produs artistic care îi solicită spectatorului implicarea activă, Radu Penciulescu ne invită la întâlnirea cu o dimensiune în plus pe care o poate avea spectacolul de teatru, dimensiune care nu fusese teoretizată în articolul apărut cu doisprezece ani în urmă. Pornind de la premisa că „teatrul nu e limbajul cuvintelor, nu e un mod de comunicare exclusiv rațională”<sup>5</sup>,



2. *Ibidem*, p. 60.

3. Pentru mai multe detalii despre schimbarea de perspectivă teatrală a regizorul Radu Penciulescu și despre spectacolul *Dansul sergentului Musgrave*, vezi Raluca Blaga, „*Dansul sergentului Musgrave* sau primul pas către un tărâm necunoscut”, material în curs de publicare în numărul 44 al Revistei *Symbolon* (<http://uartpress.ro/journals/index.php/symbolon>).

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

5. *Ibidem*.

regizorul îndeamnă la căutarea de mijloace teatrale prin care consumatorul să înoate „în opera care-l înconjoară din toate părțile, obligându-l la atitudine, obligându-l în ultimă instanță la creație”<sup>6</sup>. Radu Penciulescu ajunsese în punctul în care considera că imaginea scenică, a cărei menire nu este aceea de a-l implica activ pe spectator în interiorului evenimentului teatral, oricât de eficientă, nu mai era suficientă. Testând de-a lungul unui număr de patru spectacole câteva intuiții, Penciulescu propune în această etapă a creației sale sintagma *reprezentare senzorială*<sup>7</sup> pentru a defini un etaj suplimentar pe care să-l acceseze imaginea scenică în drumul textului dramatic către scenă. Ani mai târziu, făcând referire la tipul de teatru pe care îl conceptualizase la acea dată, Radu Penciulescu aduce în discuție una dintre scenele din *Regele Lear*, faimosul său spectacol din anii '70. Devoalând principiile care au stat la baza compunerii acelei scene, fostul director al Teatrului Mic se confesa: scena respectivă „nu era o nuanțare artistică, era o reprezentare senzorială care trebuia să te apuce din măruntaie și să meargă până în vârful degetelor”<sup>8</sup>. Aflat deja pe drumul care propunea, cel puțin în viziunea sa, despărțirea de estetism, Radu Penciulescu parcursese, de la primul articol citat la cel de-al doilea, sănătosul drum al polemicii artistice, în primul rând, cu sine însuși. Concluzionând ideile trasate până în acest punct, ne putem folosi de cuvintele lui Carl Jung pentru a descrie perspectiva asupra teatrului la care ajunsese Radu Penciulescu: „Deplasarea către conceptual îi ia experienței substanța și o conferă unui simplu nume, care de acum



6. *Ibidem*.

7. Radu Penciulescu folosește sintagma *reprezentare senzorială* în cadrul conferinței cu titlul *Lungul drum al textului spre scenă* (Conferințele Teatrului Național on-line, pe canalul de YouTube al TNB, <https://www.youtube.com/watch?v=ZhJr52LfhXU&t=5670s>, accesat la 25 august 2022), atunci când face referire la unul dintre mijloacele artistice folosite în construcția spectacolului *Regele Lear*. În articolul publicat în toamna anului 1970 în revista clujeană *Tribuna* (vezi Marica Beligan, „Cine ești dumneata, Radu Penciulescu?“, în *Tribuna*, anul XIV, nr. 47 [721]), regizorul afirmă că este adeptul unui teatru „în care sensul să se transmită prin senzație”.

8. Conferință Radu Penciulescu, *Lungul drum al textului spre scenă*.

încolo este pus în locul realității. Nimeni nu se simte îndatorat față de un concept, și tocmai acesta este avantajul căutat, care promite protecție contra experienței. Spiritul nu trăiește în noțiuni, ci în fapte și realități<sup>9</sup>.

Parcurgând dosarul de presă al spectacolului *Martiri*, regizat de Theodor-Cristian Popescu pentru Teatrul Național din Târgu Mureș, reiese explicit faptul că ne aflăm, cel puțin în ceea ce privește poziția criticii de specialitate, față în față cu ceea ce Radu Penciulescu numea un *spectacol eficient*. Pentru criticul Mircea Morariu, *Martiri* a fost „un spectacol de remarcabilă profesionalitate [...] limpede, clar ca o teoremă”<sup>10</sup>. În materialul dedicat spectacolului, Claudiu Groza aducea în prim-plan „finețea și forța cu care Popescu a transpus scenic un text ofertant ca substanță, dar constrângător ca dinamică”<sup>11</sup>. Mircea Sorin Rusu considera și el că ne aflăm față în față cu „un spectacol clar, curat”<sup>12</sup>. Iulia Popovici remarca faptul că regizorul „experimentează cu forme de teatru din ce în ce mai concentrate”<sup>13</sup>. Oana Stoica aprecia folosirea mijloacelor teatrale care „se îndreaptă spre austeritate și minimalism, pentru a sublinia, prin contrast, complexitatea temelor propuse de



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

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

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

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

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

dramaturg<sup>14</sup>. Oana Cristea Grigorescu considera că trupa Companiei „Liviu Rebreanu“ a Teatrului Național din Târgu Mureș deținea la acea dată, prin opțiunile de distribuție ale regizorului, „controlul just al energiei pe care îl cere acest tip de piese“<sup>15</sup>.

Spectacolul *Martiri* a făcut parte din stagiunea 2013/ 2014 a Companiei „Liviu Rebreanu“ a Teatrului Național din Târgu Mureș. La invitația directoarei artistice a companiei (autoarea Alina Nelega), Theodor-Cristian Popescu se alătură, prin realizarea spectacolului, și proiectului *Fabulamundi. Playwriting Europe*. La acea dată și sub semnătura Alinei Nelega, teatrul târgumureșean era unul dintre partenerii proiectului mai sus menționat. *Fabulamundi. Playwriting Europe* a reprezentat o rețea de parteneriat între zece teatre, festivaluri și organizații culturale europene care avea drept scop promovarea, traducerea și punerea în scenă a dramaturgiei contemporane. Între autorii parte din acest demers se afla și numele lui Marius von Mayenburg.

„De câte ori lucrez pe un text de Marius von Mayenburg, sunt fericit“<sup>16</sup>, declara Theodor-Cristian Popescu într-un interviu pentru revista *Yorick*. Până la acea dată, în CV-ul regizorului se regăsea un număr de trei montări ale pieselor dramaturgului german (*Chip de foc* – Compania Th.C. Popescu, Canada; *Urâtul* – Teatrul German de Stat, Timișoara; *Piatra* – Universitatea de Arte din Târgu Mureș). După spectacolul de la Târgu Mureș, vor mai urma (până la data la care scriu aceste rânduri) alte trei spectacole având la bază piesele lui Marius von Mayenburg



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

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

16. Iulia Rîpan, „Theodor-Cristian Popescu: Foarte rar fac ceva la care publicul să reacționeze cu efuziune imediată“, în *Yorick*, nr. 349, 21 februarie 2017, <https://yorick.ro/theodor-cristian-popescu-foarte-rar-fac-ceva-la-care-publicul-sa-reactioneze-cu-efuziune-imediata/>, accesat la 25 iulie 2022.

(*Perplex* – Teatrul Clasic „Ioan Slavici“, Arad; *Plastic* – Arcub, București; *Bang* – Teatrul Național „Marin Sorescu“, Craiova). Legătura profesională dintre cele două personalități începe în vara anului 1998, atunci când atât regizorul român, cât și dramaturgul german participă la Royal Court Summer School (prima și singura ediție a unei școli de vară organizate de teatrul britanic, școală care, din anul imediat următor, se transformă în programul *International Residency* al Royal Court Theatre). Punctul central al proiectului era dedicat facilitării contactului dintre dramaturgi și regizori, prin intermediul unei serii de *workshop*-uri. Acolo are loc prima întâlnire a lui Theodor-Cristian Popescu cu dramaturgul german. Contactul cu textele lui Mayenbourg nu a fost unul cu rezultate imediate: „n-am presimțit deloc legătura puternică pe care-o voi resimți aproape zece ani mai târziu cu dramaturgia sa, atunci când am fost pregătit s-o înțeleg“<sup>17</sup>. Așa cum subliniază și von Mayenbourg<sup>18</sup>, oportunitatea oferită de teatrul britanic a însemnat și facilitarea interacțiunii sociale cu oameni din medii și culturi diferite, nu doar în cadrul oficial, cel în care s-au organizat cursurile școlii de vară, ci, mai ales, în afara timpilor de lucru. Legăturile de prietenie stabilite atunci au consolidat, ulterior, proiecte teatrale sau culturale. În cazul relației dintre regizorul român și dramaturgul german, menționez, pe lângă punerile în scenă deja amintite, și sesiunea de conferințe coordonată de Theodor-Cristian Popescu sub umbrela proiectului *Oameni, personaje și realități*, a cărei ediție, cea din luna iunie a anului 2018, l-a avut drept invitat, la București, pe Marius von Mayenbourg.

Dacă primul contact cu propunerile dramaturgului german nu a fost unul fast, în timp, Marius von Mayenbourg devine pentru regizorul român „un tovarăș de drum care mă însoțește în căutările mele“<sup>19</sup>. Două sunt aspectele mai importante ale



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

18. Vezi în acest sens Elaine Aston, *Conversation with Marius von Mayenbourg*, în Elaine Aston, Mark O’Thomas, *Royal Court International*, London, Palgrave Macmillan, 2015.

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

acestei relații profesionale de durată. În primul rând, subliniază Theodor-Cristian Popescu, modalitatea de interogare și cea de chestionare a adevărului pe care le propune Mayenburg devin, în cazul său, un model demn de urmat: „felul său de a urmări aceste întrebări până la ultimele consecințe, indiferent cât de neplăcut e teritoriul în care aceste întrebări mă atrag, mă străduiesc să devină și felul meu de a le urmări. Acesta e, de altminteri, principalul lucru pe care îl reînvăț mereu de la Marius von Mayenburg – o metodă de cercetare în creație: urmărește scopul, urmărește întrebarea, lasă-te ghidat și observă unde ajungi”<sup>20</sup>. În al doilea rând, deosebit de importantă pentru regizor se dovedește structura complet nouă pe care autorul o propune cu fiecare subiect pe care îl desenează dramaturgic: „Marius von Mayenburg nu scrie de două ori la fel, căci nu scrie despre același lucru. Am optat și eu demult pentru acest drum: să nu mă preocupe semnătura mea, ci unde mă duce întrebarea. E o opțiune majoră pentru mine, principala mea alegere privind drumul meu ca artist, iar Marius von Mayenburg mi-e principalul aliat, demonstrându-mi mereu că se poate, arătându-mi mereu drumul”<sup>21</sup>.

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

Piesa *Martiri* de Marius von Mayenburg (în traducerea Elisei Wilk) spune o poveste în douăzeci și șapte de secvențe. În situații aproape telegrafiate (scene succinte, replici concentrate – în care nu este loc pentru nuanțe și divagații –, rostite de personaje-etichetă/ un director, trei profesori, trei elevi, o mamă), dramaturgul german ne propune întâlnirea cu adolescentul Benjamin Südel, crescut de mama sa divorțată. Benjamin devine un elev problemă al școlii la care învață. Refuză să ia parte la orele de înot (sexualitatea colegelor i se pare deranjantă), respinge orele de educație sexuală conduse



20. *Ibidem*.

21. *Ibidem*, p. 66.

de profesoara de biologie, își găsește refugiul în lumea citatelor biblice, pe care le difuzează fără întreruperi și care îi oferă răspunsuri clare, precise, întrebărilor sau stărilor confuze de care are parte. Ca urmare a acestui fapt, vizitele la director se înmulțesc, profesorul de religie caută să potențeze aplecarea înspre religie a băiatului, iar mama lui Benjamin râsuflă ușurată atunci când află că la baza comportamentului deranjant al fiului nu stau drogurile. Răzvrătirii adolescente (care depășește serioase limite când tânărul pune la cale, împreună cu prietenul său Georg, un „accident“) îi răspunde Erika Roth, profesoara de biologie, chimie și geografie. Încercând să-i demonstreze adolescentului fundamentele raționale ale materiilor pe care le predă, profesoara intră și ea într-un carusel maniheist al „convertirii“. Sfârșește, însă, pironită sub greutatea propriei inflexibilități (devine obsedată de propria-i demonstrație, se desparte de partenerul ei, se pironeste, cu ajutorul unor cuie, în podeaua sălii de clasă). Senzația pe care ți-o lasă lectura piesei *Martiri* de Marius von Mayenburg este una asemănătoare celei pe care o ai atunci când urmărești două siluete urcate într-un balansoar cu mânere. Observi cum ancorarea în mânerul balansoarului le imprimă și mai multă rigiditate siluetelor, în timp ce realizezi că echilibrul nu poate fi atins, întrucât ambele personaje nu renunță la această pendulare intransigentă. Forța imprimată de greutatea unei siluete o propulsează pe cealaltă deasupra, la o distanță considerabilă și într-un punct de la care pământul nu poate fi atins cu picioarele.

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

Menționasem, în chiar debutul acestui capitol, faptul că, în articolul publicat în 1971, Radu Penciulescu se afla sub influența cărții lui Umberto Eco, *Opera deschisă*. Extinderea câmpului imaginii scenice și adăugarea la aceasta a unei dimensiuni senzoriale stau evident sub dorința de a da naștere unei opere deschise/ în mișcare. În volumul atât de important



pentru Radu Penciulescu, semioticianul italian consideră că, tocmai datorită multiplelor interpretări pe care le acceptă și diverselor contacte cu receptorul/ interpretul, orice operă este, din punctul de vedere al întâlnirii sale cu consumatorul, o operă deschisă. Însă, susține Eco, operele de artă au diverse „niveluri de «deschidere»”<sup>22</sup>. Unele dintre acestea, pe care el le consideră opere în mișcare, au însă „acest fel de deschidere de gradul doi”<sup>23</sup>. Astfel de opere ne propun informații ce stau sub semnul mesajului plurivoc, al ambiguității, al autoreflexivului, precum și al faptului că, la fiecare contact cu opera, mesajul nu se epuizează, ci, dimpotrivă, sporește. Trebuie menționat și următorul aspect pe care nu ezită să-l scoată în evidență teoreticianul italian: clasificarea pe care el o operează nu trebuie echivalată cu atribuirea unei valori axiologice operei în cauză. Argumentarea sa teoretică nu susține nicidecum că unele opere, considerate, spre exemplu, închise, ar fi secundare sau mai puțin reușite/ valoroase decât cele aflate în mișcare sau considerate deschise.

În același registru al discuțiilor privitoare la operele de artă închise sau deschise, poate fi plasat și articolul lui Richard Schechner, „Approaches to Theory/ Criticism”. Punând în discuție diversele modele de construcție a textelor dramatice, Schechner face următoarea clasificare: de o parte, avem piesele triunghiulare, de cealaltă parte, piesele deschise. Din punctul de vedere al structurii, textele dramatice triunghiulare (două forțe aflate în conflict și rezolvarea care încheie acest proces) ne propun piese de teatru concentrate asupra unui „traseu de viață”<sup>24</sup>, în care importante sunt ingrediente ca povestea, intriga, personajul, timpul secvențial, acțiunea, conexiunile, rezoluția, dialectica, fluxul, punerea în scenă a



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

23. *Ibidem*, p. 100.

24. Traducerea în limba română prin sintagma „traseu de viață” a expresiei „life-career”, folosită de Richard Schechner pentru a descrie structura piesei triunghiulare, este cea folosită de Alina Nelega în volumul *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2010, p. 55.

evenimentelor, timpul care aduce schimbare, cauzalitatea. În opoziție, din punct de vedere structural, textele dramatice deschise mizează pe aducerea în prim-plan a unui „ritm al vieții”<sup>25</sup> și se folosesc de ingrediente ca jocuri-reguli, ritm sau șablon/ schemă, caracteristici, timp circular, activități, sărituri, circularitate/ lipsa finalului, lipsa sintezei, explozii, faptul de a fi una cu evenimentul, timpul ca aluzie/ reper, determinism/ aleatoriu<sup>26</sup>.

În dialogul avut la București cu Theodor-Cristian Popescu, von Mayenburg afirma: „pentru mine, există niște legi, niște legi teatrale [...] caut un personaj cu o problemă pe care o consider relevantă și apoi urmăresc acest lucru și o a doua lege în care cred în teatru este aceea că personajul principal trebuie să fie diferit la final față de început, deci trebuie să fi avut loc o schimbare”<sup>27</sup>. Acest tip de osatură bine ancorată dramaturgic (și care este evident că face parte din seria pieselor triunghiulare, așa cum le conceptualizează Richard Schechner sau care poate fi asociată cu ceea ce Umberto Eco numește a fi operă de artă cu o deschidere de gradul întâi) este cea pe care o apreciază Theodor-Cristian Popescu în cazul pieselor autorului german. În cadrul aceluiași dialog citat (dar cu o afirmație care nu apare publicată în materialul din revista *Scena.ro*), regizorul susținea faptul că tocmai acești piloni puternici reprezintă, în ceea ce-l privește, o importantă plasă de siguranță atunci când îi pune în scenă piesele dramaturgului german.

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



25. Traducerea în limba română prin sintagma „ritm al vieții” a expresiei „life-rhythms”, folosită de Richard Schechner pentru a descrie structura piesei deschise, este cea folosită de Alina Nelega în același volum al ei, ed. cit. p. 55.

26. Richard Schechner, „Approaches to Theory/Criticism”, în *The Tulane Drama Review*, vol. 10, nr. 4 (vara 1966), pp. 50-51.

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

textului, dislocându-i acestuia structura, ritmul, eliminând sau adăugând tonuri, personaje, dialoguri etc). Regizorul român îi acordă oricărei piese pe care o pune în scenă un statut central. Regiile sale caută mijloacele teatrale potrivite pentru a echivala scenic propunerea dramaturgică. Vorbind despre libertatea pe care o simte în ciuda pilonilor de rezistență imuabil așezați în piesele lui Mayenburg, regizorul se confesa: „eu nu intervin în această construcție. De fapt, eu asta pun în scenă atunci când ridic un text: haloul din jurul textului și nu textul. Aproape niciodată nu vorbesc despre cum să fie rostită o replică sau cum să faci ceva într-o situație anume. Vorbesc în jurul textului, astfel încât echipa artistică (actor, scenograf, coregraf, *light designer*) să ajungă la propriile ei soluții care să servească gustul/ haloul care se află jurul textului”<sup>28</sup>.

Structural, gradul de libertate pe care această piesă a lui Mayenburg îl oferă trimite mai degrabă la închidere/ rezoluție/ univocitate. Însă Theodor-Cristian Popescu, prin mijloacele regizorale la care apelează, orientate, de regulă, înspre construcția unei opere cu o deschidere de gradul doi, îi adăugă piesei lui Marius von Mayenburg un nou etaj senzorial. În fapt, regizorul multiplică „spațiile albe”<sup>29</sup>, adică tocmai acele zone prin care receptorul are acces, în mod activ, la contactul cu opera de artă. Paginile care urmează se vor concentra asupra prezentării mijloacelor specific regizorale folosite în construcția câmpului teatral al spectacolului *Martiri* și care pot fi descoperite în intersecția unde imaginea scenică eficientă se conjugă cu reprezentarea senzorială a unui text dramatic. Consider că regulile pe care se fixează și pe care le instaurează spectacolul *Martiri* sunt devoalate pertinent dacă facem apel la sintagme sau cuvinte precum *în văzul lumii*, *corp-spațiu* și *brutal*. *Volumul* ca mod fundamental de a picta



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

29. Radu Penciulescu, „Tentativă în definirea conceptului de teatru azi”, art. cit., p. 18.

teatral este folosit de regizor pentru a face vizibile structuri, forme, distanțe și ritmuri emoționale.

Spațiul ales pentru reprezentarea acestui text dramatic a fost Sala Mică a Naționalului târgumureșean. Forma acestei suprafețe este una dreptunghiulară. În interiorul acestui patruleter, pentru spectacolul *Martiri*, s-a optat ca spațiul să fie traversat, pe lungime, de un *catwalk*. Lungimea pasarelei construite la o înălțime nu foarte mare, însă suficientă pentru a marca un raport vizibil față de podeaua sălii, este mult mai desfășurată decât lungimea gradenelor alocate spectatorilor. Gradenele sunt poziționate pe ambele laturi ale culoarului, astfel încât publicul, separat în două secțiuni, se privește față în față. *Catwalk*-ul este construit din blaturi de lemn, vopsite în negru. Întreaga construcție este așezată peste o imensă folie de plastic, asemănătoare celor care acoperă podelele atunci când se renovează un spațiu. Razele unei serii de lumini, poziționate sub această platformă, își fac loc printre blaturile de lemn ale *catwalk*-ului. În stânga (privind de la intrarea în sală), aproape de capătul desfășurării pe lungime a pasarelei, este așezată o aglomerare de scaune, ca și cum cineva ar fi pus unul peste altul, dezordonat, numeroase scaune Thonet (și ele vopsite în negru). În raport cu podeaua culoarului pe care este așezat, grupul compact de scaune se ridică considerabil pe verticală. De-a lungul *catwalk*-ului, fixate astfel încât bolțurile mari care le ancorează să fie cât se poate de vizibile, se află, din loc în loc, șase scaune Thonet (negre, la fel cu cele care compun aglomerarea descrisă mai sus). Actorii pătrund în acest spațiu prin punctele extreme ale *catwalk*-ului, iar spațiul de joc se înscrie doar în perimetrul pasarelei prezentate mai sus.

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

similaritate. Scaunele fixate din loc în loc pe podeaua *catwalk*-ului, vizibil asemănătoare cu celelalte, dar evident separate, nasc senzația de element singular/ izolat în raport cu un grup. Plasticul foliei de sub întreaga construcție intră într-un tip de tensiune a texturilor cu lemnul podelei. Totodată, luminile ascunse sub pasarelă nasc senzația a ceva care este pus în evidență/ făcut observabil în mod voit. *Catwalk*-ul, prin definiția lui, anunță și el ceva expus și destinat privirilor. Pe această construcție, la înălțime, în *văzul lumii*, vor defila personajele din piesa lui Marius von Mayenburg, *Martiri*.

În cartea absolut fascinantă a lui Costică Brădățan, *A muri pentru o idee*, descoperim originea cuvântului martir: „Etimologic, «martir» provine din cuvântul grecesc *mártys*, martor. El desemna un om care știe din proprie experiență cum stau lucrurile, care a văzut cu ochii lui cum s-au petrecut, și face o relatare a lor (verbul e *martyréin*, a depune mărturie)<sup>30</sup>. Acest sens al cuvântului „martir” este cel pe care consider că-l respiră, la un prim etaj, întreaga construcție a spațiului scenic realizată de scenograful Cosmin Ardeleanu: accentele de poziție ale decorului abstract traduc caracterul *public* al poveștii la care urmează să asistăm. Ca spectatori, odată intrați în Sala Mică a Naționalului, devenim martori ai poveștii care a fost special *înălțată* teatral, pentru ca noi să asistăm la ea.

Același eseu semnat de Costică Brădățan, mai precis capitolul *Cum devine un filosof martir*, s-a dovedit de un real ajutor în structurarea ideatică a impulsurilor senzoriale transmise de cadrul abstract din *Martiri*. În capitolul adus în discuție, filosoful româno-american propune următoarea teză: pentru ca, în urma unui „complex proces politic și cultural”<sup>31</sup>, un filosof să se transforme, în urma morții pentru ideile sale, într-un martir, este absolut necesară conjugarea a trei factori: să avem de-a face cu o reprezentare a unui eveniment neapărat violent și traumatic, care are capacitatea de a fi transformat



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

31. *Ibidem*, p. 207.

într-un eveniment întemeietor; este absolut necesar să povestească, apoi, cineva toate aceste fapte și, în plus, este imperios necesar ca totul să presupună existența unui public, cu care martirul are un tip de raport special (privit, de regulă, la început, ca țap ispășitor pentru ceva anume, condamnat pentru aceasta, martirul se transformă, în timp, în erou și întemeietor de lumi). Așa cum explică Brădățan, „martirii sunt martiri numai în măsura în care fac din moartea lor o reprezentație (*performance*) dată în fața unui public receptiv, fie el efectiv sau doar potențial, și în măsura în care are cine să le spună povestea și cine s-o asculte”<sup>32</sup>. Consider că acest caracter de reprezentare în fața unui public a unor evenimente violente și traumatice (cu un potențial caracter de martiraj) este cel pe care l-a valorificat dramaturgic Marius von Mayenburg în piesa sa și pentru care echipa artistică a spectacolului *Martiri* a construit scenic o lume senzorială căreia noi, ca spectatori, îi suntem martori.

Așa cum afirmă Costică Brădățan, lucrul de care martirii „au cea mai mare nevoie: [n.a.: este] o *scenă*”<sup>33</sup>. Un astfel de cadru de desfășurare le-a fost construit nu doar lui Benjamin Südel (Vlad Bîrzanu) și Erikăi Roth (Cristina Toma), ci tuturor personajelor care fac parte din această istorie. Prin fața noastră, defilează vulnerabilități dintre cele mai diverse, încăpățânări și tonuri maniheiste prin care este conjugată lumea. Scenograful spectacolului i-a adăugat spațiului concret descris mai sus și o plasă senzorială în care să fie atras publicul. O instalație elaborată, compusă din microfoane de captare și a celui mai mic sunet, a fost integrată în *catwalk*-ul construit pentru acest spectacol. În unele momente din desfășurarea acțiunii, sunetul unui rucsac aruncat pe podea, al unui pas înainte sau al unei cățărări pe „muntele” de scaune este amplificat sau distorsionat de angrenajul sonor amintit. Spre exemplu, cuvintele prind ecou la scena desfășurată între Benjamin și preotul Menrath (Eduard Marinescu), astfel încât reprezentarea senzorială a imaginii scenice devine echivalentă



32. *Ibidem*, p. 208.

33. *Ibidem*, p. 210.

cu senzațiile de spațiu imens, voci sparte și corp redus ca dimensiune în raport cu întregul, senzații care s-ar putea naște în interiorul unei catedrale. Instalației sonore amintite i se adaugă și un anume fel de a folosi lumina în scenă. Pe de o parte, schimbările de lumină sunt la fel de *brutale* precum cuvintele violente sau pozițiile intransigente ale personajelor (schimbările de lumină, la fel ca amplificarea sunetelor, se petrec dintr-odată, echipa tehnică nu apelează la finețe în manevrele executate în acest sens). Pe de altă parte, lumina generează volume: izolează, la fel de brutal, o parte a *catwalk*-ului de o altă sau, în unele scene, conferă volum spațiului prin adăugarea unor noi impulsuri senzoriale. Spre exemplu, în fața unui reflector a cărui rază este amplificată, asemenea unei traiectorii luminoase supărătoare a soarelui, se așază Lydia Weber (Laura Mihalache), tânăra colegă a lui Benjamin, în scena dedicată atingerilor senzuale/ intime dintre cei doi.

Conceptualizat astfel, *catwalk*-ul devine același spațiu în care personajele se întâlnesc, chiar dacă acțiunea se petrece într-o catedrală, o bucătărie, o sală de clasă, o sufragerie sau biroul directorului. În acest întreg, datorită elementelor amintite mai sus, prezența fizică a actorului, la contactul cu spațiul scenic, devine un *corp-spațiu*. Prin vocea actorului, cuvintele au capacitatea de a afecta sonor spațiul, câteodată pașii nasc amprente auditive, iar apa turnată pe propriul corp nu generează doar senzații dintre cele mai viscerale, ci contaminează, prin urmele evidente de pe podeaua pasarelei, spațiul teatral. *Catwalk*-ul este asemenea unui mari pânze teatrale pe care, prin personajele și acțiunile în care acestea au fost prinse, prezențele corporale ale actorilor pictează urme. În consecință, spațiul scenic se transformă într-un spațiu viu, partener al actorului, se umple, în fapt, de prezență corporală.

Chiar dacă sunt poziționați la o distanță redusă față de spectatori (cadrul intim al Sălii Mici a Naționalului târgumureșean contribuie la acest fapt), actorii nu comunică în mod direct cu publicul. Astfel, prezența lor scenică adaugă note suplimentare de tensiune prin faptul că pactul teatral (convenția celui de-al patrulea perete), în ciuda apropierii, nu este încălcat niciodată. Din acest punct de vedere, lumea scenică și cea reală rămân separate. Raportul care se naște între

organizarea spațiului scenic și jocul actorilor care nu ia drept partener publicul este în acord cu una dintre ideile conceptuale ale piesei lui Marius von Mayenburg: un univers în care viziunile diferite asupra lumii nu intră, cu adevărat, în dialog unele cu celelalte, ci doar defilează unele prin fața celorlalte. În acest sens, important devine și modul de intrare și de ieșire a actorilor din scenă: la finalul unei situații în care sunt prinse câteva dintre personaje, urcă pe *catwalk*, încă dinainte ca scena respectivă să se fi încheiat, actorii din scena imediat următoare. Aceștia se observă unii pe alții, iau act de prezența din fața lor, de scena și acțiunile care se desfășoară, fără însă a interacționa direct cu acțiunea respectivă. Pe de o parte, în acest fel, a fost echivalat scenic ritmul alert dintre scenele succinte ale textului dramatic. Pe de altă parte, o atare regulă a spectacolului, pusă în acord cu *catwalk*-ul pe care se află actorii și personajele lor, subliniază, printr-un deloc subtil accent conceptual, legăturile dintre toate aceste personaje și faptul că orice impuls al unuia dintre ei afectează/ lasă urme asupra celui din imediata apropiere.

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



În lucrarea sa *Artă și valoare*, Lucian Blaga aduce în discuție *legea nontransportabilității* valorilor. În viziunea filosofului român această lege decretează: „structurile obiective ale esteticului natural nu pot fi transpuse întocmai în artă fără a-și pierde aici calitatea lor inițială, și nici invers: structurile obiective ale esteticului artistic nu pot fi transpuse aidoma în natură fără a-și pierde aici calitatea inițială”<sup>34</sup>. Singura situație, susține Blaga, care este exceptată de la această lege privește cazul particular al *kitsch*-ului. Revenind la lumea obiectelor de recuzită din spectacolul *Martiri* și concertul pe care îl propune: ceea ce li se întâmplă tuturor acestor obiecte este că, în primul rând, odată intrate în spațiul scenic, ele își pierd (tocmai pentru că prezența lor este una distinctă de cea obișnuită, tocmai pentru că au fost smulse din realitate) caracterul lor utilitarist prim/ regulat. Intrate în spațiul scenic, elementele de recuzită devin, pe de o parte, prezențe iconice ale lumii din care au fost dislocate, pe de altă parte, datorită faptului că scena este, eminent, un loc al magiei și al lui *totul este posibil*, obiectele de recuzită au capacitatea de a se transforma lesne în altceva decât reclamă funcția lor cotidiană (un vâl poate deveni o apă, un scaun poate fi o casă). O sticlă de plastic cu apă este, evident, o sticlă de plastic umplută cu apă. Însă, în secvența teatrală din *Martiri*, o sticlă de plastic cu apă devine rezervorul care aduce în lumea scenică apa din piscina în care se aruncă îmbrăcat Benjamin (Vlad Bîrzanu). Așadar, în lumea ficțională, o sticlă de plastic are capacitatea de a se metamorfoza într-o piscină. Dintr-odată, valoarea ei utilitaristă primă se estompează. La un al doilea etaj, acolo unde se află capacitatea obiectelor scenice de a se metamorfoza în chip magic, intră în joc forța de acțiune a unui câmp asociativ tensional. Ceea ce se naște scenic astfel este similar cu ceea ce se întâmplă în poezie, acolo unde ne întâlnim cu imagini construite prin apelul la diverse figuri de stil, imagini care ne propun senzații apelând la noțiuni și cuvinte amestecate în mod neașteptat. Mai mult chiar, odată intrată în



34. Lucian Blaga, „Arta și valoarea”, în Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, București, Editura Humanitas, 2014, pp. 433-434.

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

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

Dacă textul dramatic *Martiri* este eminentemente o lume a sensului și a raționalului, în care dominantă este reprezentată de conștiință/ de minte, spectacolul *Martiri* este, prin mijloacele specific regizorale la care s-a făcut apel, o lume în care dominante sunt corpul și dimensiunea spațială pe care acesta o afectează. Prin tipul de poezie scenică ale cărei fire au fost prezentate mai sus, se observă modalitatea în care amprenta regizorală a lui Theodor-Cristian Popescu face palpabil un univers aproape ermetic conceptual și închis ideatic, precum este cel din piesa dramaturgului german. Lumea plină de imagini

senzoriale construită în spectacolul *Martiri* pentru a traduce scenic povestea imaginată de Marius von Mayenburg nu face altceva decât să vorbească despre realitatea regiei și spectacologia lui Theodor-Cristian Popescu: „construirea, pe baza textului, a unui sistem de semnificații, obiectivate într-un sistem particular de semne, sau dacă preferați, de simboluri. Pentru că finalitatea actului regizoral nu este să explice, ci să arate”<sup>35</sup>.

Cu toate acestea, privind cu luciditatea conferită de distanța temporală scursă de la momentul premierei (10 martie 2014) și până în prezent (20 octombrie 2022), socotesc că spectacolul *Martiri* nu poate fi considerat un *succes cultural*. Sintagma *succes cultural* îi aparține profesorului Marian Popescu și apare în volumul său publicat în anul 2004, *Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate*. Analizând repertoriile teatrelor din România postdecembristă, autorul volumului menționat anterior face următoarele distincții: „Cultura succesului – înțealășă neperformant managerial – caracterizează și conceptul teatral românesc, de multe ori indistinct în raport cu valoarea intrinsecă a premierelor teatrale. Este mimată realizarea «evenimentului», de regulă prin coagularea unui suport mediatic în funcție de relațiile puse la bătaie, și este trecut cu vederea *succesul cultural* posibil al apariției unui nou autor, al unei noi piese de teatru, al unui alt mod de a face teatru”<sup>36</sup>. În ceea ce privește mediul teatral românesc de la acea dată, Marian Popescu observa o concentrare mai degrabă înspre „supraviețuirea instituțională în dauna dezvoltării artistice”<sup>37</sup>. Așezarea în prim-plan a succesului cultural ar presupune, în viziunea profesorului, „diversitatea, prospecția noilor texte, a noilor autori, imaginarea a altceva decât a «modelului unic al spectacolului românesc», cum îl analiza competent și foarte interesant Miruna Runcan”<sup>38</sup>.



35. Crin Teodorescu, „Realitatea regiei“, în *Contemporanul*, anul XXI, nr. 21, 26 mai 1967, p. 4.

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

37. *Ibidem*.

38. *Ibidem*, p. 212.

La zece ani de la momentul analizei pe care a propus-o Marian Popescu, peisajul teatral românesc se arată, în mod evident, pe alocuri schimbat. Dovada o constituie chiar textul dramatic al spectacolului aici analizat. Piesa lui Marius von Mayenburg (împreună cu alte texte dramatice, dintre care unele semnate și de autori români) a fost parte a unui program european, între ai cărui parteneri se număra și Teatrul Național din Târgu Mureș, iar scopul proiectului a fost tocmai încurajarea, prin traduceri și puneri în scenă, a circulației dramaturgiei noi în puncte importante ale spațiului teatral european. Însă, deși succesul cultural al proiectului *Fabula mundi. Playwriting Europe* este evident (spre exemplu, Marius von Mayenburg a ajuns unul dintre autorii germani care a beneficiat în spațiul teatral românesc de numeroase puneri în scenă), nu același lucru se poate spune despre succesul cultural al spectacolului realizat de Theodor-Cristian Popescu. Pentru ca acest fapt să se fi întâmplat, ar fi fost nevoie de o susținere și mai concentrată în ceea ce privește valorile artistice ale spectacolului, precum și de conjugarea produsului teatral rezultat și în alți termeni decât în cei economici. Spectacolul *Martiri* a avut parte de unsprezece reprezentații până la finalul stagiunii imediat următoare celei în care a fost produs (toate la sediul teatrului, niciuna în deplasare sau în cadrul unui festival), și a fost scos din repertoriul Teatrului Național din Târgu Mureș, întrucât „nu a avut public”<sup>39</sup>, iar costurile unei reprezentații cu acest spectacol erau ridicate (în distribuția producției târgumureșene se aflau și actori colaboratori – spre exemplu, Cristina Toma și Vlad Bîrzanu, iar onorariile acestora, plus decontarea drumului și a cazării, erau elemente care contribuiau la amplificarea cheltuielilor fiecărei reprezentații<sup>40</sup>).

Dincolo de observațiile deja citate și care-i aparțin lui Marian Popescu, consider că succesul cultural presupune,



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

40. *Ibidem*.

înainte de orice, o relație specială cu timpul și acțiunea lui. Succesul cultural presupune încrederea că parte din valorile artistice ale unui produs cultural (spectacolul *Martiri*, în acest caz particular) se vor conjuga sau vor coagula viitoare formule artistice (teatrale în acest caz), a căror osatură nu poate fi detectată/ imaginată la momentul realizării sale. Succesul cultural presupune încrederea că valorile artistice ale unui produs, dacă sunt lăsate să respire, vor concentra, cândva, direcții, tradiții și realități comune. Succesul cultural presupune și acceptarea eșecului: că nimic din toate acestea nu se va întâmpla, iar, în acest caz, argumentarea ideatico-artistică a produsului cultural se va constitui în model de evitat. Succesul cultural presupune și susținerea unei idei/ direcții (teatrale) și facilitarea unui context în care aceasta să poată germina, și anume, prin crearea unui spațiu în care numeroase potențialități ideatice, neapărat diferite și distincte, să se întâlnească, să dialogheze, așezând la masă doar argumente artistice. În acest sens, trebuie subliniat un aspect important: piața de idei (adică tocmai contextul care ar putea contribui la un viitor succes cultural), așa cum afirmă Horia-Roman Patapievici, „nu este o piață comercială. [...] obiectele schimbate sunt idei, iar criteriul de validare nu este prețul (respectiv profitul), așa cum este acesta stabilit prin procesul de vânzare-cumpărare, ci constă în satisfacerea standardelor critice de validare. [...] Succesul comercial poate însoți valoarea culturală, dar nu este niciodată baza ei și nu o determină”<sup>41</sup>.

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

Un context/ cadru similar i-a lipsit sau i-ar fi fost necesar și spectacolului *Dansul sergentului Musgrave* regizat de Radu Penciulescu, în același oraș, Târgu Mureș, însă în anul 1969. Voi evita să aduc în discuție similitudinile artistice și



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

conceptuale existente între cele două spectacole (de la tema comună a textelor dramatice folosite de ambele spectacole, la formulele de reprezentare senzorială la care fac apel cei doi regizori ș.a.) și voi menționa doar faptul că, precum în cazul spectacolului *Martiri*, în ciuda succesului în rândul specialiștilor de teatru (Radu Penciulescu primește premiul pentru regie pe anul 1969 din partea revistei *Teatrul*), durata de viață a spectacolului *Dansul sergentului Musgrave* a fost una redusă (spectacolul a fost scos din repertoriul Teatrului de Stat din Târgu Mureș, nerezistând mai mult de o stagiune și câteva luni)<sup>42</sup>.

Nu-mi propun să analizez dacă Theodor-Cristian Popescu, înscriindu-se într-o linie regizorală precum cea descrisă de Radu Penciulescu (începută odată cu spectacolul *Dansul sergentului Musgrave*), a dat naștere unui spectacol, *Martiri*, care iese din șablonul a ceea ce Miruna Runcan numește a fi *modelul unic al teatrului românesc* (și acesta ar putea fi motivul pentru neîncrederea în potențialul său artistic) ci, mult mai important!, mi se pare să adresez câteva întrebări născute de aceste două spectacole care au răsărit în spațiul teatral târgumureșean la o distanță de patruzeci și cinci de ani unul față de celălalt, dar având un destin similar: Cine ar trebui să construiască contextul necesar, favorabil nu doar succesului imediat al unui spectacol? Cum ar trebui să arate acest context/spațiu de dialog astfel încât, simultan, idei teatrale dintre cele mai diverse și distincte să-și poată găsi împlinirea culturală (continuatori, contestatari, să genereze tradiții și vitalitate în spațiul teatral românesc)? Poate fi creat acest context doar de



42. Vezi în acest sens Raluca Blaga, „*Dansul sergentului Musgrave* sau primul pas spre un tărâm necunoscut”, material în curs de publicare în *Symbolon*, nr. 44 (<http://uartpress.ro/journals/index.php/symbolon>). Acest fapt este menționat de actorul Ion Fiscuteanu într-un interviu cu Dan Culcer realizat la finele anului 1970 (vezi Dan Culcer, „Dialog cu Ion Fiscuteanu despre timp, talent și perspective acum când se apropie Anul nou”, în *Steaua Roșie*, anul XXI, nr. 304, 26 decembrie 1970), precum și de Sebastian Costin în urma vizitei sale la Târgu Mureș (vezi Sebastian Costin, „Comedii”, în *Scânteia tineretului*, anul XXVI, nr. 6546, 5 iunie 1970).

mediul teatral local în lipsa unor politici și strategii culturale pe termen mediu și lung dezvoltate de autoritatea centrală? Cum ar trebui să arate caietul de sarcini deschis în vederea obținerii unui post de director de teatru, astfel încât planul de management al conducătorului de instituție teatrală să faciliteze/ permită construcția unui spațiu de dialog pentru ideile teatrale artistice *eficiente* și din punct de vedere cultural, nu doar eficiente economic?

## Bibliografie

### Cărți

- ASTON, Elaine; O'THOMAS, Mark, *Royal Court International*, London, Palgrave Macmillan, 2015.
- BLAGA, Lucian, *Trilogia valorilor*, București, Editura Humanitas, 2014.
- BRĂDĂȚAN, Costică, *A muri pentru o idee. Despre viața plină de primejdii a filozofilor*, traducere din engleză de Vlad Russo, București, Editura Humanitas, 2018.
- ECO, Umberto, *Opera deschisă*, traducere și prefață de Cornel Mihai Ionescu, Pitești, Editura Paralela 45, 2006.
- JUNG, Carl Gustav, *Amintiri, vise și reflecții*, traducere și notă de Daniela Ștefănescu, București, Editura Humanitas, 2020.
- PATAPIEVICI, Horia-Roman, *De ce nu avem o piață a ideilor*, București, Editura Humanitas, 2014.
- POPESCU, Marian, *Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate*, București, Editura Unitext, 2004.

### Articole

- CRISTEA GRIGORESCU, Oana, „Martori sau martiri?“, în *Observatorul cultural*, nr. 716, 28 martie 2014, <https://www.observatorcultural.ro/articol/teatru-martori-sau-martiri-2/>
- GROZA, Claudiu, „Teatru extrem-contemporan“, în *Tribuna*, anul XIII, nr. 280, 1-15 mai 2014.
- MORARIU, Mircea, „Clar ca o teoremă, uman ca o poezie“, în *Adevărul*, 24 martie 2014, <https://adevarul.ro/blogurile-adevarul/foto-clar-ca-o-teorema-uman-ca-o-poezie-1523260.html>

- PENCIULESCU, Radu, „Tentativă în definirea conceptului de teatru azi“, în *Ateneu*, anul VIII, nr. 2, februarie, 1971.
- PENCIULESCU, Radu, „Expresivitatea scenică și eficiența ei“, în *Teatrul*, anul IV, noiembrie 1959.
- POPOVICI, Iulia, „Niște martiri și un câine la miez de noapte – *Martiri și O poveste ciudată cu un câine la miezul nopții*“, în *Observatorul cultural*, nr. 719, 17 aprilie 2014, <https://www.observatorcultural.ro/articol/teatru-niste-martiri-si-un-ciine-la-miez-de-noapte-2/>.
- RÎPAN, Iulia, „Theodor-Cristian Popescu: Foarte rar fac ceva la care publicul să reacționeze cu efuziune imediată“, în *Yorick*, nr. 349, 21 februarie 2017, <https://yorick.ro/theodor-cristian-popescu-foarte-rar-fac-ceva-la-care-publicul-sa-reactioneze-cu-efuziune-imediate/>
- RUSU, Mircea Sorin, „În centrul atenției: martiriul și manualul de biologie – *Martiri*“, în *LiterNet*, aprilie 2014, <https://agenda.liternet.ro/articol/18066/Mircea-Sorin-Rusu/In-centrul-atentiei-martiriul-si-manualul-de-biologie-Martiri.html>.
- SCHECHNER, Richard, „Approaches to Theory/Criticism“, în *The Tulane Drama Review*, vol. 10, nr. 4 (vara 1966).
- STOICA, Oana, „Adolescentul Isus“, în *Dilema Veche*, nr. 529, 3-9 aprilie 2014, <https://dilemaveche.ro/sectiune/la-zi-in-cultura/adolescentul-iisus-596975.html>.
- TEODORESCU, Crin, „Realitatea regiei“, în *Contemporanul*, anul XXI, nr. 21, 26 mai 1967.

## **Materiale video**

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

## **Manuscrise**

- POPESCU, Theodor-Cristian, *Teatru prin cunoaștere* (teză de abilitare), Universitatea de Arte din Târgu Mureș, 2018.