

## „Dansul sergentului Musgrave” sau primul pas spre un tărâm necunoscut

DOI : 10.46522/S.2023.01.5

**Raluca BLAGA PhD**

University of Arts Târgu-Mureș

raluca.balan@gmail.com

### **Abstract: “Serjeant Musgrave's Dance” or the First Step Into an Unknown Realm**

*The paper entitled “Serjeant Musgrave's Dance” or the First Step Into an Unknown Realm aims to bring into the limelight how the only performance signed by Radu Penciulescu at Târgu-Mureș State Theatre, Romanian department (1969) was set for the stage. Our paper will follow the local theatrical environment that absorbs the production (how does it absorb it? is another question that will be addressed). We will also follow the new artistic direction advanced by Radu Penciulescu, a new creative course for which this precise performance represented just the first step. In this endeavour, we'll try to capture the characteristics of the above-mentioned performance, bearing in mind one of Ion Fiscuteanu's statements which in an interview, labelled “Serjeant Musgrave's Dance” as a unique theatre experience.*

**Key words:** *Serjeant Musgrave's Dance; Radu Penciulescu; sensory representation; Târgu-Mureș State Theatre; unique theatre experience.*

Activitatea mea pe scena Teatrului din Tg. Mureș a început în 1968; aveam impresia că intru într-o etapă dificilă, puțin generoasă în roluri, când, dintr-o dată, totul s-a schimbat. Cu Musgrave (*Dansul sergentului Musgrave* de John Arden, spectacol care a reprezentat o dată în viața trupei târgumureșene și a fiecărui actor din distribuție), pot spune că mi-am inaugurat, într-adevăr, cariera.

Marin 1977, 52

Afirmația de mai sus, care îi aparține actorului Ion Fiscuteanu, se dovedește a fi valoroasă atunci când este adus în discuție singurul spectacol realizat de Radu Penciulescu pe scena Teatrului de Stat din Târgu-Mureș, la secția română. Experiența teatrală a actorului însuma, până la data premierei spectacolului *Dansul sergentului Musgrave*, peste douăzeci și cinci de roluri, precum și colaborări cu regizorii Ion Cojar, Cornel Todea, Andrei Șerban ș.a.. Cu toate acestea, Ion Fiscuteanu considera că drumul său artistic s-a deschis cu adevărat doar odată cu rolul Soldatului Sparky. Consider, însă, mai importantă partea a doua a afirmației sale. Actorul subliniază caracterul singular al demersului artistic coordonat de Radu Penciulescu. Pe de o parte, această singularitate este pusă în acord cu



experiențele artistice desfășurate în mod curent pe scena teatrală târgumureșeană („o dată în viața trupei târgumureșene”) și, în raport cu acestea, spectacolul în cauză își devoalează unicitatea. Pe de altă parte, caracterul deosebit a ceea ce a însemnat spectacolul izvorăște și din mecanismele actoricești solicitate, considerate a fi și ele unice în raport cu practica teatrală obișnuită („o dată în viața [...] fiecărui actor din distribuție”). Mai trebuie menționat un fapt: actorul declară toate acestea opt ani mai târziu de la data premierei spectacolului lui Radu Penciulescu. În tot acest timp, Ion Fiscuteanu părăsise pentru câțiva ani scena târgumureșeană în favoarea celei a Teatrului de Stat din Brașov, se întorsese la Târgu-Mureș și, în plus, în CV-ul său se adunaseră alte douăzeci și șase de roluri. Drept urmare, se acumulasera suficiente experiențe pentru a putea constata caracterul *extra-ordinar* al spectacolului menționat.

Paginile care urmează își propun să aducă în prim-plan povestea realizării acestui spectacol, urmărind atât mediul local care absoarbe propunerea regizorală (*și în ce mod o va face?* aceasta va fi o altă întrebare la care voi răspunde), cât și direcția artistică nouă pe care se așază Radu Penciulescu și pentru care *Dansul sergentului Musgrave* nu a reprezentat decât primul pas. În tot acest demers voi ține cont (încercând să-i surprind însușirile) de acest caracter de singularitate al spectacolului pe care-l menționează Ion Fiscuteanu.

Târgu-Mureș a fost orașul copilăriei lui Radu Penciulescu. Nu știm dacă acest fapt a contat în acea dimineață de iarnă când regizorul, aflat în gara din București și sub puternica impresie a știrii care relatează despre auto-imolarea studentului ceh Jan Palach, a ales să nu rămână în capitală (în drumul său de întoarcere de la Constanța), ci să ia trenul spre Târgu-Mureș:

Pe mine m-a impresionat atât de puternic faptul că n-a mai existat o altă cale pentru tânărul acesta ca să arate lumii cât de mult e el împotriva a ceea ce se întâmplă decât să-și dea foc și să ardă până la moarte, încât am venit cu Dimiu în tren până la București și am ajuns târziu, noaptea, și Mihai a plecat acasă, dar eu nu m-am dus acasă. Am intrat într-un restaurant, am băut o cafea și, când s-a făcut șase dimineața, am ieșit pe peron și am văzut că pleacă un tren la Târgu Mureș.

Ichim 2019, 8

Ajuns aici, în biroul prim-regizorului Tompa Miklós, a dat naștere următoarei scene:

[...] mă duc la el în birou și îi zic: «Bună ziua» și zice: «*Dar ce cauți aici?*». Și eu, fără să mă fi pregătit dinainte, îi zic: «Păi am venit să pun o piesă!» El marșează la jocul meu și zice: «*Ce piesă?*» Eu n-am știut ce piesă și mi-a trecut prin minte, așa, *Dansul sergentului Musgrave*, că ăsta (din dramaturgia pe care o cunoșteam) era legat cel mai intim, cel mai profund, de sacrificiu – de sacrificiul lui Palach. Și el zice: «*Bine! Măine, la 9 începi.*»

Ichim 2019, 8



Valoarea produsului teatral rezultat la capătul călătoriei cu trenul din acea zi a fost una deosebită. Radu Penciulescu afirma: „Acesta a fost spectacolul cel mai important, cel mai personal și cel mai grav pe care l-am făcut vreodată.” (Fodor 2002, 200).

De ce se declanșase o astfel de călătorie impulsivă? În cartea dedicată filozofilor care ajung să-și încarneze propria filozofie punându-și trupul la bătaie în lupta pentru ideile lor, Costică Brădățan aduce în discuție sacrul ca etaj pe care îl activează gestul morții pentru o idee:

«Sacrul» trăit de acel ins trezește totodată, în rândul celor ce sunt martori la moartea sa, «sacrul» social – o experiență socială zguduitoare. [...] Făcând ceea ce face, insul în cauză ne zguduie echilibrul existențial, inserarea noastră în lume, presuposițiile fundamentale ale vieții noastre cotidiene. [...] Față de insul care săvârșește actul, simțim un amestec complex de teamă și respect [...]. A trăi această experiență înseamnă să vezi crăpăturile din alcătuirea existenței umane.

Brădățan 2018, 134-135

Ascultând mărturiile lui Radu Penciulescu, urmărindu-i deciziile luate în acea perioadă (renunțarea la conducerea Teatrului Mic, mutarea la Institutul de Teatru ca șef al catedrei de regie, ulterior, plecarea din țară), dar mai ales observând schimbarea importată produsă în ceea ce privește perspectiva sa asupra teatrului, putem considera că, în urma auto-imolării studentului ceh, regizorul avusese parte de o astfel de experiență zguduitoare precum cea pe care o descrie Costică Brădățan. De altminteri, în numeroase intervenții scrise sau filmate, Radu Penciulescu consideră acest moment ca fiind unul crucial al existenței sale, și asta nu doar în plan artistic. Însă, așa cum știm de la Tolstoi, firele care compun un eveniment sunt mult mai întinse și ramificate, iar un moment considerat de către cei de pe margine a fi cauza este, adeseori, pentru cei ce-l trăiesc, doar impulsul necesar declanșării unei atitudini (personajele din Război și pace pot depune mărturie în acest sens). Drept urmare, auto-imolarea lui Jan Palach a atins o conștiință vinovată [„Ca să aibă urmări în plan politic, trebuie ca [...] auto-imolarea să întâlnească o conștiință vinovată.” (Brădățan 2018, 160)]. În ceea ce-l privește, însă, pe Radu Penciulescu și, mai presus de toate, referitor la cursul artistic pe care l-a urmat de la acest moment, mult mai importantă decât vinovăția pe care o accesează întâlnirea cu un astfel de eveniment (și asupra căreia nu putem decât să facem supoziții) mi se pare a fi starea de libertate pe care o declanșează și ale cărei fire devin cât se poate de vizibile. În acest sens așa așa pe masa argumentelor și următoarea declarație a regizorului: „când am înființat Teatrul Mic [...] eram încă fricos și ziceam: «Auăleo! O să vină lume, o să avem succes, n-o să avem succes?»” (TNB-TV Teatrul Național din București, 2010). Consider că gestul extrem al studentului ceh l-a condus pe regizor către traversarea unui prag: Radu Penciulescu simte că este momentul să lase în urmă această teamă constrângătoare generată de presiunea succesului (precum și alte presiuni similare) și îmbrățișează constrângerile libertății. Libertatea implică riscul, lipsa oricărei plase de



siguranță, dar mai ales plonjarea în necunoscut. Drumul artistic nou pe care regizorul l-a urmat de la acea dată nu reprezintă decât consecința firească a acestei stări.

Pentru a-și împlini noua direcție artistică a fost nevoie să se producă, însă, întâlnirea dintre gândul teatral al regizorului Radu Penciulescu, un spațiu-suport și câțiva partizani. Deschiderea și receptivitatea venite din partea Teatrului de Stat din Târgu-Mureș și a unora dintre actorii de aici au reprezentat piloni importanți în acest sens. Dincolo de susținerea prim-regizorului Tompa Miklós (vezi secvența biroului), Radu Penciulescu se reîntâlnește la Teatrul de Stat din Târgu-Mureș cu secretarul literar Zeno Fodor (lucraseră împreună la Oradea) și intră în contact cu o generație de tineri actori, unii extrem de receptivi. Conform informațiilor preluate din volumul *Teatrul românesc la Târgu-Mureș. 1962-2002*, cu doar doi ani înainte de data premierei cu *Dansul sergentului Musgrave* au ajuns să fie parte din echipa teatrului tinerii actori Ileana Dunăreanu, Victor Ștregaru, Marius Toma, cărora li se alătură, începând cu vara anului 1968, Ion Fiscuteanu, Mircea Cosma, Mihai Preda (toți aceștia vor face parte din distribuția spectacolului aici analizat).

În ceea ce privește contextul artistic al mediului în care poposește Radu Penciulescu, Zeno Fodor afirmă:

Spectacolele ultimelor două stagiuni [...] au fost în general bune, profesioniste, dar n-au strălucit. Lipsa o miză mare, nimeni nu-și asuma un risc artistic major, se instaurase parcă un fel de mulțumire de sine. Din această stare neartistică – și până la urmă neproductivă în planul creației – colectivul va fi smuls, în primăvara lui 1969, de colaborarea cu Radu Penciulescu. Repetițiile la *Dansul sergentului Musgrave*, incitanta și tulburătoarea piesă a lui John Arden, vor electriza trupa. Se muncește cu patimă, cu dăruire, cu furie chiar.

Fodor 2002, 39

Radu Penciulescu simte că în demersul său artistic riscant este susținut „fără rezerve” (Fodor 2002, 200) de către teatrul din Târgu-Mureș. În plus, senzația generală era cea conform căreia întreg teatrul participa la construcția acestui produs teatral: „ (...) și nu numai că noi am început piesa asta, dar parcă tot teatrul a început-o.” (TNB-TV Teatrul Național din București, 2010).

Consider că această aderență necondiționată la propunerile venite din partea regizorului a avut de-a face cu o realitate puternică pe care Radu Penciulescu a atins-o. În acest sens, mă voi opri pentru scurt timp asupra articolului semnat de Crin Teodorescu, *Realitatea regiei*. Definind unul dintre etajele la care acționează regia, Teodorescu se folosește de expresii precum *sensibilitatea epocii* sau *sensibilitatea vremii*. Ancorat în prezent, întrucât este o artă a actualității, teatrul răspunde și caută mereu formule adecvate, un limbaj propriu. Acest limbaj propriu trebuie mereu să fie nou tocmai pentru a putea da formă și substanță aceluși spirit al vremii pe care și-l dorește captat scenic și care se află într-o permanentă mișcare/ modificare. Uneori, atmosfera unei epoci devine palpabilă. Finalul anilor '60 reprezintă un astfel de mediu social înconjurător concret. Doar menționarea anului 1968 ar fi suficientă în acest context. Așadar, în primăvara anului



1969, în timpul repetițiilor pentru *Dansul sergentului Musgrave*, Radu Penciulescu nu a făcut altceva decât să dea o formă practică acelei perspective teoretice asupra regiei expusă în articolul său de Crin Teodorescu. Pe scena Teatrului de Stat din Târgu-Mureș Penciulescu a condus lucrul asupra textului lui John Arden astfel încât sensibilitatea epocii să intre în rezonanță cu o anumită articulare teatrală: „spiritul timpului mi-a determinat alegerile, uneori chiar și soluțiile. Am reacționat ca un seismograf al epocii. (...) Am resimțit atunci un sentiment de gravitate care-mi determina deciziile de viață, de teatru. Mi se părea că totul era posibil...” (Banu 2011, 17). Totodată, din momentul în care s-a produs acea descătușare de care am pomenit mai sus și din clipa în care ea și-a găsit cutii de rezonanță, lucrul la spectacole a devenit mult mai ușor și mai lipsit de probleme:

[...] eu cu piesele astea [n.a.: regizorul se referă la *Dansul sergentului Musgrave*, *Regele Lear* și *Vicarul*] n-am mai avut aceleași probleme pe care le-am mai avut cu alte piese înainte sau după. Fără să știm, fără să ne punem de acord, noi lucrăm toți. Regizori, actori, mașiniști, decoratori, toți aveau un iz patetic care era anul ăsta tulburător pe mai multe planuri.

TNB-TV Teatrul Național din București, 2010

Spectacolul realizat de Radu Penciulescu la Târgu-Mureș a avut la bază unul dintre textele dramatice ale lui John Arden. Acțiunea piesei *Dansul sergentului Musgrave* este plasată în Anglia, în timpul iernii, „acum optzeci de ani” (Arden 1968, 8)<sup>1</sup>. Textul dramatic spune povestea a trei soldați (Sparky, Hurst și Attercliffe) și a sergentului Musgrave care, dezertând, ajung într-un oraș dintr-o regiune minieră. Aici, cei care lucrează în mină tocmai au inițiat o grevă. Primarul și pastorul vor să pună capăt acestei stări de fapt, iar pentru asta își propun să profite de sosirea militarilor în oraș. Doamna Hitchcock, cea care se ocupă de barul public, încearcă să convingă autoritățile să pună capăt grevei care a paralizat orașul și, implicit, propria-i afacere. Plin de remușcări și revoltat în fața mașinăriei de ucis care este războiul, sergentul Musgrave speră să adune în jurul său cât mai mulți adepți, dorindu-și ca prin cuvintele și acțiunile sale să se ajungă la condamnarea generală a crimelor de război: „Suntem aici ca să ne spunem cuvântul. Asta-i tot. Asta urmărim. Cuvântul nostru să dănuie. [...] Cuvintele pe care le vom spune aici ne vor mâna înainte, împotriva necinstei, împotriva lăcomiei, împotriva omorului din lăcomie! Iată datoria noastră, datoria cea nouă a dezertorului.” (Arden 1968, 34). Dansul revoltei sale îi va conduce atât pe soldații care i se alătură, cât și pe Musgrave, către moarte sau încarcerare.

Radu Penciulescu se oprește asupra textului lui John Arden în mod intuitiv (ilustrativ în acest sens este secvența din biroul prim-regizorului Tompa Miklós). Legătura, mai degrabă una senzorială decât analitică, care a apropiat piesa dramaturgului britanic de starea sa din acel moment și de *Zeitgeist*-ul finalului anilor '60, va fi cea pe care regizorul se va strădui să o echivaleze scenic cu mijloace teatrale.

<sup>1</sup> Piesa fusese scrisă în 1960, versiunea în limba română apare în volumul de *Teatru englez contemporan* al Editurii pentru Literatură Universală, în anul 1968.



Despre cum au debutat repetițiile la *Dansul sergentului Musgrave* își amintește actorul Ștefan Sileanu. Actorul a fost văzut de Radu Penciulescu în versiunea filmată a spectacolului *Lungul drum al zilei către noapte*, regia Crin Teodorescu, și, apoi, a fost chemat să facă parte, pentru acest spectacol, din echipa teatrului de la Târgu-Mureș:

Penciulescu a format mai întâi o echipă din actorii pe care intenționa să-i folosească în spectacol. A urmat o perioadă de zece zile de exerciții și lecturi, în care fiecare citea pe rând roluri diferite. Era ceva nou pentru mine, dar explicabil, pentru că regizorul nu cunoștea bine posibilitățile tuturor membrilor trupei. Nimeni nu știa ce juca. A venit apoi ziua în care Penciulescu a citit distribuția. Câțiva nemulțumiți au părăsit sala, motivând fiecare în felul lui. Fără urmă de supărare, Penciulescu a regândit distribuția. Eu jucam, așa cum bănuisem, pe Musgrave. Am stârnit atunci câteva invidii trecătoare. Mă gândesc acum, după atâta vreme, ce mult au pierdut cei care au plecat din distribuție! Ceea ce a urmat s-a transformat treptat într-o tulburătoare lecție de teatru, dar și de viață. Penciulescu era atât de riguros la lucru, nu avea nici o ezitare, încât se vedea clar că spectacolul fusese gândit până la cele mai mici amănunte [...]. În scenă indicațiile regizorale erau laconice, exacte. Nu schimba nimic de la o zi la alta. Așa ceva nu aveam să mai vad! Lucra cu o înverșunare care parcă prevestea ceea ce avea să se întâmple nu peste mult timp: plecarea lui definitivă din țară.

Fodor 2002, 202

Noua direcție artistică pe care Radu Penciulescu o propune odată cu acest spectacol (și pe care, ascultând cuvintele actorului Ștefan Sileanu, o parte a actorilor din distribuția inițială a spectacolului a simțit-o, de unde și retragerea lor din proiect) presupune o poziționare diferită în fața spectacolului de teatru, privit, mai degrabă, asemenea unui eveniment teatral. Analizând cronicile de spectacol, dar și alte intervenții atât pe marginea spectacolului *Dansului sergentului Musgrave*, cât și referitoare la celelalte puneri în scenă semnate de Penciulescu până la plecarea sa din țară<sup>2</sup> (de un ajutor deosebit s-a dovedit a fi jurnalul de repetiții la *Regele Lear* realizat de Monica Săvulescu Voudouri), am ales să redau această re poziționare artistică diferită a regizorului apelând la cuvintele lui Dinu Kivu (observația criticului este parte dintr-un amplu material publicat sub semnătura Anei Maria Narti în revista *Teatrul* și care face o radiografie a stagiunii 1968/ 1969):

Mie mi se pare că cei mai însemnați dintre realizatorii generației care s-a afirmat cu 10-15 ani în urmă au dus la apogeul modalităților de spectacol în care lucrau acum. Ei încearcă alte drumuri, încearcă să-și renoveze structural munca. S-ar putea chiar ca regizorii maturi să ne prilejuiască surprize mai mari decât acelea pe care ni le-au făcut regizorii foarte tineri. Nu pot să-mi dau seama limpede care vor fi noile căi ale

<sup>2</sup> Până la plecarea sa din țară, în toamna anului 1973, Radu Penciulescu, mai pune în scenă, după premiera cu *Dansul sergentului Musgrave* din miezul verii anului 1969, următoarele trei spectacole: *Woyzeck* la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț (data premierei: 28 februarie 1970), *Regele Lear* la Teatrul Național I.L. Caragiale București (data premierei: 30 octombrie 1970) și *Vicarul* la Teatrul Bulandra (data premierei: 17 februarie 1972).



spectacolului. S-ar putea, de pildă, ca Radu Penciulescu, pe care îl cunoaștem ca pe un autor de spectacole sobre, ca pe un creator ascetic, să ne uimească prin montări senzuale și foarte directe; n-am reușit încă să văd *Dansul sergentului Musgrave*, dar aprecierile cronicarilor care au luat parte la premieră par să mă confirme. Ce mi se pare semnificativ în atitudinea regizorilor maturi? În primul rând, dorința de a schimba relația cu publicul, de a crea între scenă și sală un curent de comunicare mult mai intens decât realizările lor anterioare. Nu vreau cu nici un chip să depreciez succesele noastre din anii trecuți: aceste succese s-au clădit pe valori mari și ele au jucat un rol foarte important în dezvoltarea culturii moderne a teatrului românesc. Vreau numai să spun că în urmă cu câțiva ani relația cu spectatorul era mult mai relaxată, poate și pentru că regizorul era fascinat de însăși descoperirea unor noi mijloace teatrale. Astăzi, schematizând puțin, se poate spune că problemele de conținut trec pe primul plan; regizorul dorește ca spectatorul să trăiască fierbinte «mesajul» spectacolului. În sensul acesta cred eu că trebuie înțelese și niște cuvinte care au început să circule mult, poate chiar prea mult, în discuțiile despre teatru: ritual, ceremonial, teatru magic. Acești termeni nu au fost descoperiți de noi, și ei, de fapt, nu se suprapun cu totul. Eu prefer termenul de teatru magic pentru că mi se pare că el exprimă mai exact acea căutare a captării totale despre care vorbeam.

Narti 1969, 15

Acest teatru magic, așa cum îl numește Dinu Kivu, al instaurării unui tip de comunicare flux-de-energie între produsul teatral și sală/ public, al trăirii efective de către spectator a mesajului nu reprezintă altceva decât modalitatea în care Radu Penciulescu a intrat, de fapt, în dialog cu Antonin Artaud și perspectiva acestuia asupra teatrului. Lectura conferinței susținută de Artaud la Sorbona în 10 decembrie 1931, intitulată *Punerea în scenă și metafizica* se dovedește folositoare în acest sens. Artaud considera teatrul a fi „poezie în spațiu” (Artaud 2018, 41). În discursul său teoretic asupra a ceea ce ar trebui să reprezinte punerea în scenă, Artaud propune concentrarea eforturilor artistice nu asupra discursului dialogal, ci asupra a tot ceea ce, în fond, este specific teatral (și care, în spațiul teatral european, pare să fie lăsat deoparte) – și anume, un limbaj concret adresat simțurilor: „[...] există o poezie pentru simțuri, așa cum există una pentru limbaj [...] acest limbaj fizic și concret la care fac aluzie nu este cu adevărat teatral decât în măsura în care gândurile exprimate de el scapă limbajului articulat.” (Artaud 2018, 40). Acest limbaj adresat simțurilor este denumit de Radu Penciulescu *reprezentare senzorială*. Făcând referire la principiile după care a fost realizată una dintre secvențele din *Regele Lear*, regizorul afirma că scena în cauză „nu era o nuanțare artistică, era o reprezentare senzorială care trebuia să te apuce din măruntaie și să meargă până în vârful degetelor.” (TNB-TV Teatrul Național din București, 2010). Reunind aceste idei ale lui Antonin Artaud cu sintagma folosită de Radu Penciulescu, precum și cu observațiile criticului Dinu Kivu, devine și mai palpabilă direcția artistică pe care regizorul român s-a așezat în construcția spectacolelor sale începând cu *Dansul sergentului Musgrave* – aceea de a transforma spectatorul în participant la evenimentul teatral: „îmi voi îngădui să înlocuiesc cuvântul spectator, devenit cred impropriu, prin participant, care exprimă mult mai exact și mai complet raportul operă teatrală-consumator.” (Penciulescu 1971, 18).



*Reprezentarea senzorială* pe care o propune la nivel scenic Radu Penciulescu necesită un sprijin artistic *altfel* din zona diferitelor compartimente implicate în construcția spectacolului. Voi porni în prezentarea acestor componente de la spațiul scenic, pentru ca, în cele din urmă, să ajung la actor și, nu în ultimul rând, la modalitatea de evaluare critică a produsului teatral rezultat.

Încă de la primele puneri în scenă de la Oradea (ilustrativ în acest sens poate fi spectacolul *Ciocârlia*), Radu Penciulescu optează pentru includerea publicului în același spațiu/ mediu teatral pe care îl locuiește și actantul. Totodată, afinitatea existentă între regizorul român și propunerile teatrale ale lui Brook, adeptul scenei goale, este recunoscută. Astfel, nu este o întâmplare că în *Dansul sergentului Musgrave* „locul acțiunii este o scenă săracă” (Strihan și Kivu 1970, 4). Scenografia spectacolului a fost gândită de Radu Penciulescu. Actorul Ștefan Sileanu își amintește: „Parcă-l văd și acum, în curtea interioară a Palatului Culturii, unde funcționa atunci teatrul, cu lampa de benzină în mână, cum patina singur decorul.” (Fodor 2002, 202). Alcătuit din practicabile și panouri de lemn, decorul dădea naștere unui „cadru sărăcăcios și sumbru: un fundal semicircular în culori coclite, un podium de lemn aspru, grosolan, gol, sau cu patru cinci cruci singuratece închipuind cimitirul, sau cu câteva mobile răsfirate, șovăielnice, pentru a figura hanul.” (Popovici 1969, 79). Textura dominantă a materialelor care compun spațiul scenic era cea a lemnului ars:

[...] a venit luna aprilie încet-încet, că am repetat mult, și în aprilie, într-o zi frumoasă așa, sau mai venise, cu mult soare și cu multă viață care se naștea, m-am dus la atelierul de tâmplărie și am scos toate panourile noastre și... eu o să vă spun o metaforă, nici nu știu dacă o să reușesc să ajung la dumneavoastră, da' eu o am în suflet, în inimă, deci o spun. Și am pus pe... era pe malul Mureșului, era o peluză cu iarbă multă, iarbă proaspătă așa, am pus toate panourile alea pe iarbă acolo, l-am rugat pe unu' să-mi aducă un bidon mare de benzină sau de gaz, le-am stropit și le-am dat foc. Ele au ars pe jumătate așa, eu și cu alții acolo cu niște saci de nisip aruncam peste ele, după aia le-am curățat și ăsta a fost decorul. Un decor ars, un decor care a fost salvat de la distrugere totală.

TNB-TV Teatrul Național din București, 2010

Într-o astfel de plasă senzorială și-a dorit Radu Penciulescu să capteze și spectatorul. Ileana Popovici observa: „Publicul este – atât la propriu cit și la figurat – împresurat, implicat în acțiune: actorii circulă pe o punte japoneză, sunt între spectatori, pe flancurile și în spatele spațiului rezervat acestora, ca o prezență continuă și puțin incomodă.” (Popovici 1969, 78). Cu toate acestea, așa cum afirmă și criticul de teatru, bariera dintre public și spectator, în ciuda intimității create, nu este ridicată niciodată. Astfel, se mai adaugă încă un strat, cât se poate de palpabil, fluxului de tensiune care circulă în interiorul spațiului teatral. La construcția atmosferei/ mediului contribuie atât lumina, cât și costumele pe care le îmbracă actorii. Ion Cocora își amintește de o lumină „obscură, apăsătoare, funcțional integrată spectacolului” (Cocora 1975, 265), în timp ce Ileana Popovici consideră că spațiul scenic este inundat de o lumină „incertă, tremurătoare, mohorâtă”. (Popovici 1969,





79). Costumele realizate de Romulus Peneș „își îngăduie luxul de a nu fi frumoase: rareori am văzut costume de teatru atât de conștiincios patinate, atât de neostentative.” (Popovici 1969, 79-80).

Regizorul ceruse ca acest caracter *neostentativ* (și pe care îl sesizează Ileana Popovici ca fiind imprimat costumelor) să fie adus și la masa celorlalte argumente scenice. Deosebit de importantă în acest punct al demersului nostru analitic se dovedește a fi cronică de spectacol semnată de Ana Maria Narti, *Adevărul teatrului*. Ca spectatori, susține Ana Maria Narti, ne aflăm față în față cu un eveniment deosebit: Radu Penciulescu ne propune un spectacol în care „teatrul caută cu disperare să nu mai fie teatru”. (Narti 1969, 4). Pentru a atinge un asemenea etaj, regizorul și-a propus în timpul procesului de lucru să elimine orice estetism teatral, astfel încât receptorul să se conecteze, în primul rând, la realitatea din spatele evenimentelor prezentate scenic. Ana Maria Narti notează:

El a vrut ca, urmărind faptele care ni se înfățișează, să nu putem spune: «Ce bine joacă!» sau «Ce expresivă mișcare! Ce scenă frumos gândită!». Regizorul a sperat nu să confundăm spectacolul cu o acțiune adevărată - ceea ce, desigur, nu este cu putință - dar să ne amintim tot timpul, intens, fără îndulcire, toate realitățile care se află dincolo de spectacol și de la care a pornit spectacolul.

Narti 1969, 4

În fond, cronicarul de teatru nu face altceva decât să observe realizată scenic una dintre intențiile declarate ale lui Radu Penciulescu, precum și dialogul inițiat cu propunerile teoretice ale lui Artaud: „Am părăsit în bună măsură estetismul. [...] Am dobândit libertatea de a nu mă supune stilurilor și modelor, am câștigat poate o oarecare aptitudine de a surprinde atmosfera unui moment și de a fi pe aceeași lungime de undă cu ea.” (Beligan 1970, 6).

Înlăturarea acestui *Ce bine joacă!* sau, pur și simplu, înlocuirea ideii clasice de joc cu un grad ridicat și deranjant de sinceritate din partea actorului se poate să fi stat la baza deciziei de a nu se alătura distribuției spectacolului a acelor colegi actori pe care îi menționează Ștefan Sileanu în declarația pe care am citat-o cu doar câteva pagini în urmă. În interviul apărut în toamna anului 1970 în revista clujeană *Tribuna*, Radu Penciulescu se confesa: „Actorul spre care merg, spre care tind e cel care-i capabil să-și suporte dificultatea libertății, care să-și asume acest risc. [...] Prefer actorul care se regăsește în personaje, care are într-un rol un adevăr de apărut.” (Beligan 1970, 7). La Teatrul de Stat din Târgu-Mureș (așa cum se poate lesne observa dacă revenim la declarația actorului Ion Fiscuteanu care deschide acest articol) Radu Penciulescu a întâlnit o serie de actori deschiși și care au rezonat cu propunerea sa artistică. Însă lucrul acesta nu a fost suficient. Aici intră în joc acel caracter de singularitate pe care actorul Ion Fiscuteanu îl atribuisese acestui demers artistic și care făcea referire, pe o parte, și la mecanismele actoricești pe care regizorul i le solicita actantului. În acest punct, una dintre observațiile semnate de criticul Ileana Popovici devine relevantă: „Prea puțini actori, în toate trupele noastre, nu numai în provincie dar și în Capitală, sunt antrenați pentru un joc atât de intens, violent și poetic totodată, la



antipodul obișnuințelor teatrului psihologic” (Popovici 1969, 80). Sesizând imposibilitatea actorilor de a adera total la solicitarea venită din partea regizorului, se constată faptul că „spectacolul a trebuit [...] să zboare cu o aripă anchilozată”. (Popovici 1969, 80). În plus, autoarea cronicii trage următorul semnal de alarmă: într-un spectacol precum *Dansul sergentului Musgrave* se simt „golurile în pregătirea profesională” (Popovici 1969, 80) a actorilor, pregătire concentrată în școală spre compunere, personaj, caracter:

Ștefan Sileanu are un fel de sinceritate și exasperare întemeiată pe izbucnirea de temperament. Dansul este pentru el un moment de încrâncenată dezvăluire, de luptă violentă cu toți și cu sine. Dar mistica lui Musgrave - Dumnezeu răzbunării - sunt, pentru el, numai cuvinte. De aceea, în primele două părți, îl urmărim cu mai puțină convingere. Ion Fiscuteanu, Mihai Gingulescu și Cazimir Tănase se străduiesc să intre cu cât mai multă credință în acest joc al mărturisirilor. Câteodată - și mai ales în scenele de explozie dramatică violentă - ei reușesc să fie sinceri; alteori, interpretarea lor oscilează între deprinderile lor mai vechi și noua condiție impusă de directorul de scenă. Ileana Dunăreanu și Fana Geică încearcă - la fel - să nu compună, ci să arate stări. Victor Ștrengaru trece prin scenă ca un bufon cinic, înfățișat cu mijloace simple; personajul său - marinarul Joe - are funcția de a ne reaminti existența acelor oameni pentru care orice moment tulbure al vieții sociale este un prilej de bucurie și de venit sigur.

Narti 1969, 4

Cu toate aceste minusuri sesizate de critica de specialitate, întâlnirea cu spectacolul *Dansul sergentului Musgrave* a însemnat contactul cu „unul dintre evenimentele scenice remarcabile ale anului 1969”. (Băleanu 1970, 2). Premiera spectacolului a avut loc duminică, 8 iunie 1969, pe scena Palatului Culturii din Târgu-Mureș, fiind, mai degrabă, o reprezentare jucată „pentru presă la sfârșitul stagiunii” (Culcer 1969, 3). Spectacolul s-a bucurat de aprecierea criticii de specialitate. Astfel, revista *Teatrul* îi acordă regizorului Radu Penciulescu Premiul pentru regie pe anul 1969. În stagiunea 1969/1970 spectacolul se joacă de câteva ori, atât la sediul teatrului, cât și pe scenele de teatru din capitală (*Dansul sergentului Musgrave* a fost prezent la București în luna decembrie a anului 1969 – cu doar câteva zile înainte de Festivalul Național de Teatru, precum și în luna februarie a anului 1970) sau din alte orașe (în ziua de joi, 30 aprilie 1970, publicul sibian se întâlnește și el cu spectacolul Teatrului de Stat din Târgu-Mureș).

Ecurile elogioase pe care le stârnește punerea în scenă semnată de Radu Penciulescu sunt numeroase. Cu toate acestea, din mărturiile vremii, reiese faptul că însuși producătorul spectacolului – conducerea Teatrului de Stat din Târgu-Mureș – decide să scurteze viața spectacolului. Aici intră în joc al doilea aspect al singularității spectacolului menționat de Ion Fiscuteanu, de data aceasta este vorba de singularitate în raport cu experiențele artistice desfășurate în mod curent pe scena teatrală târgumureșeană. Într-un interviu publicat la finalul anului 1970, actorul își exprimă regretul cu privire la scoaterea de pe afișul teatrului a două dintre „spectacolele la care țineam, și care au fost de prestigiu artistic” (Culcer 1970, 3). Actorul făcea referire la *Dansul sergentului Musgrave* și la *Acești îngeri triști*. Cauzele acestei stări de fapt sunt multiple. Pe de o parte, teatrul din Târgu-Mureș se



confrunța cu dese plecări ale actorilor din trupa secției române. Dan Culcer remarcă acest fapt la începutul stagiunii 1969/1970: „Fluctuația actoricească afectează construirea unui repertoriu de perspectivă, descompletează trupa, scoate din circulație unele piese [*sic!*] jucate în stagiunile trecute și care nu mai pot fi reluate, dezorganizează însăși activitatea artistică” (Culcer 1969, 3). Distribuția spectacolului *Dansul sergentului Musgrave* nu face notă discordantă de la această situație. În plus, în aceeași perioadă se schimbă și directorul general al teatrului (actorul Tamás Tóth îi urmează lui Zsolt Gálfalvi la conducerea teatrului). Pe de altă parte, Ion Fiscuteanu introduce în ecuație un alt aspect: *Dansul sergentului Musgrave* a fost scos de pe afiș „din lipsa de interes a conducerii față de spectacol care considera probabil că spectacolul «nu ține la public» preferând vodeviluri și comedioare răsuflate” (Culcer 1970, 3). Punctul său de vedere subiectiv este susținut de un articol apărut în vara anului 1970, în care Sebastian Costin își exprima regretul că, ajuns la Târgu-Mureș și dorindu-și să vadă marile succese ale teatrului, constată că acestea sunt „defuncte [...] înainte de vreme” (Costin 1970, 2), găsim pe afișul teatrului doar comedia în „variante ei joasă, informă, divertismentul primitiv și gregar [...], melodrama ieftină și leșioasă” (Costin 1970, 2). Dacă adăugăm la toate acestea și următoarea afirmație a regizorului Hunyadi András, lucrurile pot deveni, poate, un pic mai obiective:

*Dansul sergentului Musgrave* a fost un spectacol foarte bun, un adevărat succes artistic, toți am crezut în el și am fost bucușori de reușită. Dar a fost un succes «pentru noi»; la ce bun, de vreme ce nu s-au găsit nici 1000 de oameni în toată țara care să primească mesajul adresat?

La Teatrul de Stat din Târgu-Mureș 1971, 37

Acest balans continuu între gustul artistic și cel *pe placul publicului* a generat tensiuni și în contextul spectacolului *Dansul sergentului Musgrave*. Dincolo de acest meci care, din capul locului, nu reprezintă nimic altceva decât o confruntare pierzătoare, consider că tocmai acest caracter de singularitate al spectacolului („o dată în viața trupei târgumureșene și a fiecărui actor din distribuție”) demonstrează faptul că, în cazul acestui spectacol, mediul teatral local a eșuat în facilitarea cadrului/contextului pentru a lăsa să respire în teatrul românesc și *altfel* de linii artistice decât cele care circulau în mod obișnuit. Ileana Popovici afirma: „cea mai rară și mai prețioasă izbândă, în teatru, este să crezi o tonalitate aparte” (Popovici 1969, 78). Tocmai acest lucru se întâmplase cu spectacolul lui Radu Penciulescu: conturase o tonalitate teatrală aparte. Totodată, *Dansul sergentului Musgrave* însemnase prima cărămidă așezată la baza acestui nou drum artistic al regizorului. Observând direcția actoricească pe care este îndrumat Mitică Popescu în *Woyzeck*-ul de la Piatra Neamț și citind paginile jurnalului de repetiții de la *Regele Lear* se poate coagula acea stare *de a fi* și nu a de a compune solicitată și actorilor târgumureșeni, precum și parteneriatul artistic pe care Radu Penciulescu îl solicita din partea actorilor. Acordând atenție modalității în care pentru *Vicarul* regizorul a reușit să ducă mai departe gândul referitor la includerea publicului în atmosfera evenimentului teatral, nu facem altceva decât să observăm că mijloacele folosite în construcția spațiului teatral pentru *Dansul sergentului*



*Musgrave* au fost rafinate până la punerea în scenă de la Teatrul Bulandra. Așadar, putem sublinia că, timp de patru spectacole, se făcuse simțită în spațiul teatral românesc o respirație artistică distinctă care, pe măsură ce gândea un nou spectacol, își perfecționa și rafina mijloacele de expresie. De la primul pas, și anume spectacolul *Dansul sergentului Musgrave*, Radu Penciulescu pătrunsesese „pe un târâm necunoscut” (Popovici 1969, 78), într-o zonă teatrală care, așa cum cu acuratețe observa Ileana Popovici, nu coagulase încă o direcție, deoarece teatrul românesc desena, de regulă, o tradiție teatrală care miza „pe un echilibru stenic între sentiment și idee” (Popovici 1969, 78).

Finalul acestei prezentări naște câteva întrebări: către ce noi câmpuri teatrale ar fi condus această direcție teatrală dacă ea ar fi fost lăsată să respire mai mult timp? În ce fel și cine ar trebui să susțină/faciliteze/creeze contextul atunci când își fac apariția astfel de tonalități teatrale aparte? Cum ar trebui pregătiți de către școlile de teatru din România viitorii actori astfel încât să poată răspunde unor solicitări regizorale similare celei venite din partea lui Radu Penciulescu? Care ar fi instrumentele potrivite pentru a evalua critic vocile teatrale care pășesc pe teritorii necunoscute? În ce măsură este pregătit teatrul românesc să susțină/încurajeze și frecvențe artistice care nu emit pe unda general apreciată la un moment dat?

## REFERINȚE

- ARDEN, John, 1968. *Dansul sergentului Musgrave*. În: *Teatrul englez contemporan*, București: Editura pentru literatură universală.
- ARTAUD, Antonin, 2018. *Punerea în scenă și metafizica*. În: *Teatrul și dublul său urmat de Teatrul lui Séraphin și de alte texte despre teatru*. București: Tracus Arte.
- BANU, George, 2011. Radu Penciulescu în dialog cu George Banu: Pentru un teatru la înălțimea omului. *România literară*, anul 43, nr. 33, p. 17.
- BĂLEANU, Andrei, 1970. Dansul sergentului Musgrave. *Scînteia Tineretului*, anul XVI, nr. 6432, p. 2.
- BELIGAN, Marica, 1970. Cine ești dumneata Radu Penciulescu? *Tribuna*, anul XIV, nr. 47 (721), p. 6.
- BRĂDĂȚAN, Costică, 2018. *A muri pentru o idee. Despre viață plină de primejdii a filosofilor*. București: Humanitas.
- COCORA, Ion, 1975. *Privitor ca la teatru*. Cluj-Napoca: Dacia.
- COSTIN, Sebastian, 1970. Comedii. *Scînteia tineretului*, anul XXVI, nr. 6546, p. 2.
- CULCER, Dan, 1969. Chipul viitoarei stagiuni. *Steaua roșie*, anul XX, nr. 211, p. 3.
- CULCER, Dan, 1970. Dialog cu Ion Fiscuteanu despre timp, talent și perspective acum cînd se apropie Anul nou. *Steaua roșie*, anul XXI, nr. 304, p. 3.
- FODOR, Zeno, 2002. *Teatrul românesc la Târgu-Mureș. 1962-2002*. Târgu-Mureș: (s.n.).



- ICHIM, Florica, ICHIM, Ada-Maria, 2019. *Radu Penciulescu și teatrul la înălțimea omului 2*. București: Fundația Culturală „Camil Petrescu” ca supliment al Revistei „Teatrul azi”.
- MARIN, Maria, 1977. Viitorul rol – Ion Fiscuteanu. *Teatrul*, anul XXII, nr. 9, p. 52.
- NARTI, Ana Maria, 1969. 14 cronicari dramatice despre stagiunea 1968-1969. *Teatrul*, anul XIV, nr. 7, p. 15.
- NARTI, Ana Maria, 1969. Adevărul teatrului. *Contemporanul*, anul XXIII, nr. 50, p. 4.
- PENCIULESCU, Radu. 1971. Tentativă în definirea conceptului de teatru azi. *Ateneu*, anul XVIII, nr. 2, p. 18.
- POPOVICI, Ileana, 1969. Prin teatrele din țară: Tg. Mureș - „Dansul sergentului Musgrave” de J. Arden. *Teatrul*, anul XIV, nr. 7, p. 79.
- STRIHAN, Andrei și KIVU, Dinu, 1970. Continuitate și diversitate. Pe marginea stagiunii 1969-1970. *Contemporanul*, anul XXIV, nr. 30, p. 4.
- TEODORESCU, Crin, 1967. Realitatea regiei. *Contemporanul*, anul XXI, nr. 21, p. 4.
- TNB-TV Teatrul Național din București, 2010. *Lungul drum al textului spre scenă* [online]. [Accesat 8 iulie 2022]. Disponibil la: <https://www.youtube.com/watch?v=ZhJr52LfhXU&t=5670s>.