

# MACBETH: SPECTACOLUL CA OGLINDĂ SAU OSUL DE SEPIE PENCIULESCIAN

GELU BADEA\*

## **Abstract**

In 2013, when I published *Prințul minor*, a book that was the result of my doctoral research on Radu Penciulescu's theatrical activity, as director and as professor, the conclusions were supported only by the reviews published in the period when he had put plays on stage and by the meetings I had with the teacher-director. It may be argued that, in the short history of the theatrical play in Romania, there is no other period more interesting and happier than the one followed by the premiere of W. Shakespeare's *King Lear* on 30 October 1970. In my opinion, that moment related to a potential renewal of Romanian theatre, and, perhaps, of the European one. With his proposal, Radu Penciulescu, who had left the management of The Small Theatre (Teatrul Mic) two years before, opened a working and debate platform based on the idea that *human solidarity may grow in the preparation of the stage play* and, most importantly, he paved the way to considering creation as performance matter.

**Keywords:** Radu Penciulescu, stage play, actor, pedagogy, mirror, route, Holbein, temptation.

## **Motto**

*Nu știu cum va fi teatrul în deceniul 8. Cred însă că bănuiesc cărarea mea. Sunt, pe zi ce trece, mai suspicios față de unele noțiuni care-mi păreau nu de mult consolidate. E vorba despre talent – ca abilitate în invenția imaginilor și limbajului – și despre operă – ca sistem de echilibru ținând armonia și perfecțiunea, ținând exemplarul, modelul definitiv. Pentru mine, spectacolul devine, chiar programatic, o activitate care mă cuprinde integral, o explozie care mă implică atât, încât mi-e greu să-i întrevăd limitele și consecințele. Iată de ce cred că mă voi îndepărta tot mai mult de seninătate și profesionalism, de discreție și elaborare. Mă voi strădui să ascult tot mai mult și cu mai multă modestie vocile timpului și vocile sufletului meu. Iar în spectacolele mele voi lupta în primul rând cu monologul, cu orgoliul, cu indiferența. Voi reuși, sper, să fiu mai întreg în dialogul pe care nădăjduiesc să-l duc și în următorii zece ani cu contemporanii mei.*

Radu Penciulescu, „Vocile timpului”, *Contemporanul*, 1 ianuarie 1971

## **Despre oglinzi**

Ascuns în paginile revistei *Tribuna*<sup>1</sup> de la Cluj, un interviu acordat Maricăi Beligan de Radu Penciulescu ne dezvăluie imaginea unui om care face din travaliul în teatru o datorie a celui care a primit din teatru mai mult decât a oferit: o primă oglindă. Penciulescu se apropie în acest fel de J.L. Barrault, care definea „legea cercului” ca fiind ceea ce datorăm meseriei noastre. Profesor la școala de regie din capitala României, binecunoscut pentru câteva dintre spectacolele sale realizate în țară și doctorand al lui Bernard Dort, Radu Penciulescu se îndepărtează cu *Regele Lear* de spectacolele care îl califică și, respectându-și

---

\* Dr. Gelu Badea este conferențiar universitar la Facultatea de Teatru și Televiziune, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca. Adresă email: gelu\_adrian\_badea@yahoo.com.

<sup>1</sup> Interviul apare în numărul 47 (721) al revistei, la data de 19.11.1970.

definiția pe care și-o atribuie, anume că este „cel care se reflectă în ceilalți”<sup>2</sup>, profesorul se va dedica în întregime pedagogiei regizorului și, odată cu aceasta, în esență, pregătirii actorului. Amintita datorie se va reflecta și în modul în care profesorul îl va sprijini pe Andrei Șerban în momentul când acesta se va transfera de la actorie la regie de teatru, dar și în căldura cu care îl va înconjura pe George Banu după ce se va muta de la actorie la teatrologie. Penciulescu s-a dovedit a fi profesorul necesar, îndrăznim să spunem, pentru ambii oameni de teatru. Intervenția pedagogului, transformată peste timp în prietenie, probează fără dubiu corectitudinea demersului său: a doua oglindă.

Am analizat în altă parte<sup>3</sup> impactul pe care l-a avut asupra teatrului românesc spectacolul *Regele Lear*, montat de Radu Penciulescu și am definit acolo jaloanele pe care regizorul-pedagog le fixa. Suntem încredințați că munca sa de acum mai bine de patruzeci de ani a continuat în timpul antrenamentelor pe care le-a desfășurat ca profesor titular la școala de teatru de la Malmö și în timpul atelierelor susținute peste tot în lume. Despre spectacolul *Regele Lear*, George Ivașcu, cel care a făcut posibilă dezbateră din revista *Contemporanul* din deceniul opt al secolului trecut, spunea că nu este teatru, nu este o artă, că este ceva căreia cineva îi va găsi un nume la un moment dat, poate că Penciulescu însuși va fi cel care își va numi arta.

Regizorul-pedagog devenea în acel moment pedagogul-regizor. Răsturnarea aceasta va valida întregul demers ce va urma; dincolo de spectacolele ce se vor pierde undeva în memoria noastră, rămâne arta pe care, mai mult ca oricine în teatrul românesc, a edificat-o atât de limpede Radu Penciulescu, egal cu mulți dintre marii reformatori ai teatrului, contemporani cu el și cu noi: cea pedagogică. Vom evidenția încă o dată *valoarea de manifest practic pentru o posibilă nouă teatralizare* în teatrul românesc pe care o constituia spectacolul de la Teatrul Național din București. Nici când nu se mai pusese sub semnul întrebării, în același timp cu rostul teatrului într-o societate, și justificarea existenței artistului de teatru. Jucându-și destinul în teatru, ca spectacol, Penciulescu nu făcea decât să permită grupului să se definească și să se exprime, să se impună și să integreze în etapa de „solidarizare umană, artistică și socială” actul de creație scenică. Cuvintele aparțin lui George Banu, cel care beneficiase primul de această modalitate de a privi faptele și acțiunile omului. Procesul era unul volatil și de nedigerat/neînglobat în totalitate în viața de zi cu zi. Natura umană, poate, nu permite acest fapt. Nerecunoașterea în celălalt a ființei noastre este o atitudine mult mai facilă, una lipsită de complicații. Grupul care alcătua atunci teatrul nostru nu era pregătit să-și recunoască neajunsurile/imperfecțiunile/slăbiciunile. Trăirea împreună, ca materie de creație, trâmbitată și astăzi peste tot sub denumirea de „echipă”, este unul dintre eșecurile teatrului nostru, eșec recunoscut de Penciulescu atunci când spune că instituția distruge teatrul: a treia oglindă.

Manifestul practic pentru o nouă teatralizare ar fi trebuit să fie dublat de dezbateră în spațiul teatral și în cel academic, de încercarea de a privi din altă poziție „osul de sepie”. Dar teatrul românesc nu se putea privi decât dintr-o singură poziție. Suntem siguri în acest moment că Penciulescu reușea să se suprapună peste acest tip de a privi în jurul său, datorită formulei sub care el practica meseria de regizor de teatru: regia esențială. Nu știm dacă acest termen ne aparține. Dacă nu, înseamnă că l-am găsit undeva în lecturile noastre. Dar definim regia esențială ca pe un act, ca pe o dovadă a unui mod de a viețui esențial. Din datoria față de ce am primit de la meseria noastră se va fi născut și faptul de a trăi esențial. Oglinda pusă în față de pedagogul-regizor nu-l releva decât pe acesta. Nimeni nu se mai dorea oglindit. Toți erau martorii propriilor certitudini. Nimic mai mult. Dacă nu l-am citit undeva, atunci înseamnă că l-am găsit în practica noastră de optzeci de spectacole: regia esențială este cea care ne face de fiecare dată să nu ne abatem de la actul de creație etic: oglindă personală.

Revenit în țară, Radu Penciulescu refuză permanent spectacolul. În acest moment el nu mai este regizorul-pedagog și nici pedagogul-regizor; depășind aceste etape în spațiul unei libertăți adevărate, Radu Penciulescu revine în spațiul libertății așteptate ca pedagog. Montările sale de acum sunt spectacole care „situează” spectatorul, civil sau înregimentat în teatru; uneori mai mult pe cel civil. Explicațiile pe care le dă spectacolelor, prin chiar titlul acestora, nu fac decât să readucă în discuție demersul penciulescian de acum mai bine de patruzeci de ani, așa cum se reflectă el în oglindă: „Acum, în orice caz, îmi pun întrebările umilinței: la ce bun? Are vreo importanță ceea ce facem noi? Cântărește teatrul, să zicem, cât realizează un cizmar? Poate el să fie măcar un eliberator de energii, un stimulator de creație?”.

---

<sup>2</sup> Această modalitate de a se defini apare în interviul din 1970, dar și în interviul realizat de autorul acestor rânduri în 2009. Profesorul se referă, de fapt, la modul în care, intrat în schimbul pedagogic, personalitatea studentului se reflectă tot atât de puternic în cea a profesorului, precum a celui din urmă în acțiunile studentului.

<sup>3</sup> Gelu Badea, *Prințul minor*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2013, p. 257–291.

Pedagogul își pune încă o dată nădejdea în elementul viu al spectacolului de teatru și conduce timp de zece ani patru ateliere<sup>4</sup>. La aceste ateliere participă regizori de teatru și actori din întreaga țară. Atelierele sunt cele care generează spectacolele pe care Penciulescu le montează după anul 2000 la noi. După spectacolul care are la bază texte de Cioran și cel care beneficiază de un text scris de Brook, după Dostoievski, Penciulescu e tentat de Ion Caramitru să monteze piesa scoțiană<sup>5</sup>. În timpul celor două ateliere Shakespeare, profesorul găsește nucleul unei posibile montări; sau poate spectacolul se afla deja undeva în jurul lui Penciulescu<sup>6</sup>.

Munca la spectacol ar fi trebuit să răspundă întrebărilor născute în timpul atelierelor sau să completeze răspunsurile care își aveau rădăcina în eșecurile demersului pedagogic reprezentat de acestea.

Studiul lui Penciulescu asupra celebrului text nu declanșează reacții, așa cum ne-am fi așteptat, nici de această dată. Teatrul aștepta de la regizor acel ceva pe care pedagogul nu mai dorea de mult să-l evoce. Căci spectacolul se definea și de această dată ca un adevărat manifest pentru o teatralizare care ar fi putut să ne scoată din vârtejul modelor trecătoare. Ca și în alte dăți, Penciulescu scrie un material amplu în caietul de sală al spectacolului-studiu. Trecuseră mai bine de patruzeci de ani de la *Lear* și profesorul voia nu să reia discuția de unde o lăsase, ci intenționa să reazeze o credință peste noul timp.

O lucrare a pictorului Hans Holbein cel Tânăr, aflată la The National Gallery, la Londra, ne face să ne apropiem și mai mult de poetica regizorală a lui Radu Penciulescu, poetică ce își are izvorul, așa cum am mai arătat, în mai generoasa acțiune propusă de fostul director al Teatrului Mic: pedagogia. Jocul de imagine și culoare, dar și încărcătura fantastică de sensuri, apropiere această realizare de intensitatea cu care spectacolele de teatru realizate de Penciulescu ni se înfățișează. E mai bine ca *senzațiile* pe care le resimțim, despre care profesorul amintește de fiecare dată atunci când vorbește despre teatru, să nu ne fie mediate de prea multe spații precise; trebuie să lăsăm loc și unor pete albe, uneori chiar continente, pentru a ne putea bucura din plin de traseu și parcurgerea acestuia.

*Ambasadorii*, căci despre această pictură vorbim, prezintă două personaje aparținând secolului al șaisprezecelea care pozează privitorilor atrăgând atenția asupra jur-împrejurului lor. Lăsând deoparte o întreagă analiză a imaginii, care ne dezvăluie prin ochii specialiștilor un subtil eșafodaj de semnificații, ne oprim asupra obiectului aflat în partea inferioară a lucrării, neignorând nici un moment ideea că orice pictură este, probabil, depozitara unui bagaj de înțelesuri/sensuri/valori care nu ar trebui neglijate. În momentul în care vizitatorul intră în sala în care este expusă pictura, obiectul despre care aminteam nu prezintă niciun interes. Apropiindu-se de peretele pe care este agățat tabloul, privitorul este tot mai atras de imaginea din josul picturii, chiar dacă până atunci compoziția de pe pânză îl atrăgea. Ceva îl face pe privitor să fie tot mai atent la acest obiect. El plutește deasupra podelei din tablou, parcă suprimând gravitația, alungit nefiresc și proiectând o umbră la fel de nenaturală. Holbein se joacă cu privitorul. Căci, dacă privitorul rămâne ținut în fața imaginii celor doi ambasadori, înconjurați de obiecte, cum spuneam, cu multiple întrebunișuri și semnificații, senzațiile care ne tentează se estompează și sunt limitate la înregistrarea unui alt portret de grup. Ispita cea mare este să privești altfel pânza, să te situezi într-un alt punct pentru a avea o altă percepție asupra tabloului. Și pentru că nu reușim singuri să acționăm, a fost regizată ieșirea din acest spațiu. Singura ușă pe care se poate părăsi încăperea se găsește pe peretele pe care se află și tabloul; undeva în stânga. În momentul ieșirii, dacă tabloul îi va permite privitorului să-și parcurgă traseul, ceva îl va chema pe acesta să arunce o ultimă privire. În acel moment, privitorul va înțelege; căci obiectul pe care aproape că nu îl mai băgase în seamă, nedeslușindu-i înțelesul, i se va releva în întregime: fantastic și real în același timp, cutremurător și volatil, fără limite și sibilin. Chiar în momentul în care vizitatorul muzeului trece pragul, privind în dreapta, ușor în sus, vede singurul obiect cu adevărat important din acest tablou, din chiar singurul unghi pentru care a fost pictat de Holbein. Osul de sepie, așa cum a fost numit obiectul, este un craniu: iată blazonul care ar trebui să ne tulbure, nicidecum cel alcătuit de suma obiectelor de pe etajera aflată între cei doi ambasadori. Un adevărat herb al morții vizibil doar în momentul când toate celelalte obiecte nu mai sunt vizibile. Lumea dispare: cunoașterea și înțelepciunea, onorurile și bogățiile nu mai semnifică nimic.

Credem că Penciulescu își adună toate forțele și le descarcă în capacitatea de a privi din alt punct teatrul și traseul acestuia; că și după o jumătate de secol el este devotat nevoii omului de a merge la teatru, nu

<sup>4</sup> 1996: Arcuș, jud. Covasna, Atelier Shakespeare; 1997: Olănești, jud. Vâlcea, Atelier Cehov; 2007: București, Atelier Shakespeare, Puterea legitimează; 2008: Ipotești, jud. Botoșani, Atelier mixt, Antieroul.

<sup>5</sup> Spectacolul *Macbeth – un studiu* va avea premiera în martie 2011 la Teatrul Național București.

<sup>6</sup> Dorința de a monta *Macbeth* se regăsește în programul lui Penciulescu pus în pagină la Teatrul Mic, în perioada 1964–1969.

nevoii omului de teatru de a arăta oase de sepie neoferind ieșirea. Poate că înlocuirea unui punct de fugă cu altul, cum este cazul picturii lui Holbein, ar putea să devină o atenționare serioasă și pentru teatru.

*Macbeth – un studiu* este spectacolul unic al unei generații de actori și regizori care s-au confruntat cu actul pedagogic propus de Penciulescu și cu întrebări cărora nu le găseau răspuns; sau nu știau să-l numească, deși îl găsiseră. Soluțiile regizorale din montare au aparținut căutărilor din timpul antrenamentelor conduse de profesor. Acesta este și motivul pentru care teatrul românesc, pentru a doua oară, a refuzat invitația lansată de profesor, căci îl privim din momentul întoarcerii temporare pe Radu Penciulescu doar ca pedagog al teatrului. Ca și Holbein, Penciulescu nu ne forțează, ne ajută și ne stimulează să aflăm dacă mai avem vreo așteptare. Oglinda propusă de el era una care, din nou, ne deranja. Vedeam în ea doar talentul, ca abilitate în invenția imaginilor și limbajului, și opere teatrale, ca sisteme de echilibru ținând armonia și perfecțiunea, ținând exemplarul, modelul definitiv, așa cum ne avertiza în ianuarie 1971. Teatrul nostru, însă, își dorește doar opere terminate, care să ne ofere certitudinea abilităților proprii și, în același timp, care să ne așeze în clasamentele modernității cât mai degrabă; teatrul nostru caută opere complete și chiar definitive, în care monologul autorului absolut devine virtutea care promovează orgoliul la rang de premiu; teatrul nostru caută dialogul, dând indiferenței față de public întâietatea. Evident, forțând puțin istoria, căci ce ar fi aceasta dacă nu am violenta-o, vedem în „Lear 70” oglinda lui „Macbeth 11”, după cum în „Macbeth 11” vedem oglinda lui „Lear 70”. Ca o oglindă a spectacolului studiu, „Lear 70” ne întindea o mână pentru a încerca să mai salvăm ceva prin acțiune, printr-o înnoire așteptată. Ca într-un specul din alt secol, „Macbeth 11” ne invită la același proces. Dar teatrului nostru nu-i place procesul. E obișnuit doar cu opera finită: oglindă finală.

### **Macbeth – un studiu fără măști**

Fără a ataca sub nicio formă deja recunoscutul spectacol realizat de Ion Sava, așezăm sub această sintagmă însăși dorința de renunțare la teatru în momentul montării piesei lui Shakespeare de către Radu Penciulescu. Căci profesorul nu pune proptele actorului aflat în spectacolele sale, deci nici spectacolului însuși; nu împodobește scena și nici nu o ascunde după niciun fel de mască.

Cu această realizare, Penciulescu își încheie parcursul pedagogic postdecembrist<sup>7</sup>. Montarea are darul de a pune o concluzie în urma desfășurării atelierelor din țara noastră. Concluziile profesorului nu erau destinate nici participanților la acțiunile amintite, nici publicului civil.

Studiul de la Teatrul Național București își propune să realizeze cel puțin trei „indiscreții”. *Prima* este circumscrisă direct modului de lucru penciulescian. Ne referim aici la modalitatea de schimbare a modului în care privim o operă literară. De altfel, în mai multe rânduri Penciulescu a afirmat că regizorul ar trebui să fie cineva care ar trebui să aibă pasiunea vieții, nu a cărților. De aici și interesul exprimat în interviurile despre care am amintit mai sus pentru capacitatea teatrului de a realiza senzații și pentru posibilitatea acestuia de a se desprinde de senzațiile literare. Penciulescu îi mărturisea Maricăi Beligan: „Cititul e un viciu pedepsit... Îl practic și-i suport consecințele... neuitând însă că un autor își pune eroii într-o poziție de falsă libertate, el conducându-le jocul și, deci, mințindu-ne...”. Deși au existat voci care au subliniat lipsa de inspirație a regizorului Radu Penciulescu, opinăm pentru ideea că titlul nu a fost ales întâmplător, ca o salvare de ultim moment cum mulți exegeți păreau că insinuează. Separarea celor două calități ale lui Penciulescu, de regizor și de pedagog, nu mai este posibilă în acest moment. De altfel, celelalte două spectacole realizate în România, tot la Naționalul din București, cel în care rolul principal îl deținea Ovidiu Iuliu Moldovan și cel în care Victor Rebengiuc construia rolul Marelui Inchizitor, sunt spectacole atelier-recital. Ele au fost realizate în condițiile unui adevărat atelier. Putem afirma chiar că erau niște *workshopuri destinate unui singur participant*.

Revenind la schimbarea modului de a privi opera literară, vom spune că, pentru Penciulescu, coborârea operei de pe soclu este acum, cum a fost și acum patruzeci de ani, obligatorie. Reafirmăm ideea că el practică o demontare a textului, așa cum ar dezmembra un tractor, de exemplu, pentru ca mai apoi, adunând pățile, să compună spectacolul. Ce îl deosebește de ceilalți regizori, este tocmai valoarea pedagogică pe care el o dă reconfigurării spectacolului. Penciulescu nu adună componentele tractorului

---

<sup>7</sup> Autorului acestor rânduri, profesorul i-a mărturisit că există posibilitatea de a reveni pentru un atelier destinat exclusiv regizorilor.

dezmembrat pentru a face din acestea un avion. Pedagogul își respectă, cu fiecare propunere, spectacol, conferință sau atelier, condiția primă de pedagog. Din aceasta el desprinde *principiul etic de creație*, definitiv și imuabil. Despre el, George Banu afirmă în caietul de sală al spectacolului după piesa lui Shakespeare:

„Lui Penciulescu îi repugnă dintotdeauna dimensiunea spirituală – o suspectează și o contestă – fără a cădea însă în cultul cinismului. El crede într-o morală a actelor, într-o construcție a destinului, într-o responsabilitate a artei. De aici provine *limpezimea* lecturilor sale, neafectate nici de perspectiva sacrului, nici de cea a derizoriului”.

În același caiet de sală, profesorul oferă o ramă pentru o posibilă citire a spectacolului-studiu. Vom oferi un citat din acest program al spectacolului, citat care pune osul de sepie pe scenă:

„Or, pentru mine – fără să vreau să denigrez alte moduri de a face teatru –, pentru mine, care sunt mai puțin *ezoteric*, mai puțin *fundamentalist*, teatrul este o serie de evenimente care conduc spre un deznodământ, spre un rezultat, spre punctul final al unui proces. Când facem o piesă, trebuie să ne gândim la proces, nu la rezultat! E bine să o citim cu un ochi cât mai puțin dogmatizat, cât mai puțin afectat de această succesiune de filtre culturale adăugate timp de patru sute de ani de fiecare societate, cu propriile ei culori și nuanțe – ca să nu mai vorbim de experții care ne infectează viața cu vorbe de duh!”.

Iată de ce afirmăm că poetica lui Penciulescu este una a pedagogiei. Rândurile de mai sus îndeamnă la observarea vieții ca singură sursă a teatrului bun. Definierea teatrului, azi, după aproape o jumătate de secol de la *Lear* ca succesiune de evenimente care ne conduc spre un final al unui proces face mai mult decât un curs de introducere într-o artă a teatrului. Cuvintele de mai sus validează prima indiscreție și transformă până la urmă travaliul propus de profesor în metodă de lucru. Privirea din alt unghi face din tot demersul regizoral-pedagogic, alături de respingerea filtrelor culturale, varianta cea mai concretă de apropiere de acest text. Chiar dacă aminteam de acele zone cu adevărat albe pe care ar trebui să le conțină spectacolele, Penciulescu nu le lasă lipsite de conținut. Ele sunt chiar osul de sepie la care profesorul ne face să privim, dacă avem credința că putem să privim altfel la teatru.

Acutat că nu a găsit soluția regizorală pentru vrăjitoare, Penciulescu le răspunde în avans celor care o vor face după premieră tot în caietul-program. *A doua indiscreție*, rezultat al unei libertăți maxime, așa cum doar spațiul pedagogiei o permite, își are izvorul în încercarea de a găsi răspunsuri posibile timpului în care trăim în cazul celor trei femei vraci. Căci, privind altfel, cele trei nu vor mai avea valențele unor babe care învârt într-un ceaun destinul unui om, ci vor deveni niște ființe rezultat al războiului. Călătoria prin spectacol a celor trei și a lui Macbeth însuși nu va mai fi astfel o inexplicabilă întâmplare cu zmei. Ea se transformă în consecință a faptelor și vorbelor descărcate de imponderabil și nepătruns. De altfel pedagogul spune în caietul-program: „Eu cred că secolul nostru cu greu poate fi convins că trei muieri bolborosesc ceva în beznă și de aici iese un tron de rege pentru Macbeth!”. Sigur că mulți au spus că este de neimaginat a înlătura tot ce s-a scris și afirmat de-a lungul timpului despre acest text și spectacolele care l-au însoțit, că nu este moral, dar Penciulescu ne ajută încă din 1970 să înțelegem: „Morală înseamnă cunoaștere și dominare a ceea ce cunoaștem!”.

Cea de-a treia indiscreție are legătură cu personajul Lady Macbeth. Despre acest personaj, literatura adunată de-a lungul secolelor creionează un portret de rău suprem. Femeia Macbeth este văzută ca inițiatoră a crimelor și ca ferment al acestora. Dar profesorul nu aderă la această imagine. El dă personajului Lady Macbeth exact valoarea și rolul care rezultă din schimbarea poziției din care este privit. Am mai spus și în altă parte, dar ne simțim obligați să repetăm: pentru a putea recepta studiul lui Penciulescu trebuie în primul rând să fim de acord cu propunerea; dacă vreți, cu ceea ce numim „lectura regizorală”. În lipsa acestui acord nu avem posibilitatea de a realiza punți de legătură care, odată situați în problemă, să ne ofere și cheile de decodificare eventuală. Vorbind despre noțiunea prețioasă de rău suprem, sau de concept de rău, atribuit femeii Macbeth, dar și lui Macbeth însuși, Radu Penciulescu își pune îndreptățit întrebarea „Cum faci asta pe scenă? Și cum întrupezi conceptul de bine?”.

Vorbind tot despre îndrăznelile lui Penciulescu, trebuie să mai arătăm că el nu răspunde în esență niciunui dintre comentarii studiului de la Teatrul Național București. Totuși, intervențiile sale din caietul-program alcătuiesc a hartă necesară atunci când vrem să ne aventurăm pe drumul înțelegerii spectacolului. Iată o mostră:

„Am încercat, pe cât mi-a stat în putință, și lucrând asupra textului, și pe scenă, să elimin orice tentație de ilustrare. Eu nu pretind că pun în scenă piesa Macbeth; este vorba despre explorarea unor teme: de exemplu, crima – monstruoasă, fiindcă e inutilă (sigur orice crimă are ceva monstruos)... În multe spectacole, asemenea lucruri rămân deseori în subsidiar și accentul cade pe monoloagele lui Macbeth. Eu iau drept

esențiale nu asemenea lucruri, ci faptele care fac ca ele să se nască. Astăzi, toate marile capodopere care mor, mor din cauză că s-a ajuns la o acumulare de clișee care le sufocă: nu mai vedem opera din cauza clișeeilor, pe care le tot lustruim. Iar pe mine opera mă interesează”.

Pornind de la cuvintele de mai sus, vom evidenția nu *o ultimă indiscreție* a studiului după piesa *Macbeth* de Shakespeare, ci însăși esența spectacolului, esență care, așa cum apare ea exprimată de profesor, ar fi trebuit să ne facă să dăm mâna cu Penciulescu pentru a traversa. Pedagogul emite limpede teza conform căreia nu și-a dorit să monteze *Macbeth*. Ne evocă, de altfel, și motivele care au stat la baza deciziilor sale. Primul ar fi dorința de a scăpa de tentația unei ilustrări practicate în cazul celor mai multe montări cu acest text. Apoi, încercarea de a-și desluși textul în primul rând pentru sine, pentru ca mai apoi să treacă la formularea gândurilor pentru potențialii beneficiari. De aici, trecerea la spațiul explorator, al studiului, era mișcarea/acțiunea firească pe care o identifică Penciulescu. Și pentru că un spectacol angajat nu are timp de analize/cercetări/investigații, Penciulescu, la fel ca în timpul atelierelor, își permite luxul să greșescă. De aceea accentele în studiul său nu cad pe monoloagele lui *Macbeth* sau ale femeii *Macbeth* și iată de ce suma de cuvinte care alcătuiesc prezențele individuale ale actorilor nu îl interesează. Pentru profesor – și credem că și pentru alții – au contat mai mult faptele care fac din monoloage vehicule ale personajelor, iar din fapte Penciulescu revelă cui este interesat opera. Despre operă, cu tristețe, Radu Penciulescu crede că este acum ascunsă în spatele clișeeilor. Iar acestea pot să rămână în posesia lustragiilor dramatici care omoară capodoperele.

### Oglinda de buzunar

În noaptea dinainte de admiterea la teatru, l-am visat pe Radu Penciulescu. Nu-l cunoșteam și aveam să îl întâlnesc prima dată peste doi ani. Senzația pe care am avut-o în acel vis nu mi-am explicat-o niciodată. Pare de necrezut. Știu. Nu vreau să-mi interpreteze nimeni acel vis. Știu că aveam încredere. De multe ori actorii cu care lucrez par că visează același vis de acum mai bine de douăzeci de ani. Nu știu. Dar sunt sigur că pentru a avea încredere e nevoie totdeauna de ceva. Poate, de o oglindă.

**Post-scriptum:** Am vorbit despre actorii și regizorii care au participat la atelierelor conduse de Radu Penciulescu. Ei sunt: Simona Mihăescu, Gabriel Spahiu, Ileana Olteanu, Mihai Răzuș, Oana Tudor, Mihai Călin, Radu Bânzaru, Alexandru Jitea, Pavel Bartoș, Răzvan Săvescu, Aron Lajos Dimeny, Irina Wintze, Dana Voicu, Alina Berzunțeanu, Amalia Ciolan, Vitalie Bichir, Relu Poalelungi, Liviu Lucaci, Ionuț Caras, Vlad Zamfirescu, Gabriel Velicu, Florin Lăzarescu, Natalia Călin, Rodica Ionescu, Dana Voicu, Oana Ioachim, Lia Bugnar, Brândușa Mircea, Ioana Calotă, Liliana Pană, Mihaela Mihăescu, Brândușa Casandra Mircea, Victoria Dicu, Valentina Popa, Laura Creț, Florentina Țilea, Maria Obretin, Petronela Chiribuță, Mirela Oprișor, Simona Popescu, Mihai Calotă, Alexandru Nedelcu, Eduard Adam, Ionuț Caras, Axel Moustache, Dan Tudor, Ovidiu Cunce (actori), Gelu Badea, Adrian Roman, Alice Barb, Ada Lupu, Felix Alexa, Cristian Juncu, Vlad Massaci, Anca Bradu, Vasile Nedelcu, Radu-Alexandru Nica, Radu Apostol, Alexandru Maftei, Vlad Vasiliu, Marcel Țop (regizori). Urmăriți-le rolurile și spectacolele. Este acolo ceva.