

REGELE LEAR: „PROPRIUL NOSTRU PUNCT DE VEDERE“

DOI 10.46522/CT.2025.01.04

Raluca BLAGA, PhD

University of Arts Târgu Mureș, Romania

raluca.balan@gmail.com

Abstract

King Lear: 'Our Own Point of View'

Right from the beginning of the rehearsals for *King Lear* directed by Radu Penciulescu, the following idea emerges: this performance will expose a collective point of view in the context of contemporary theatre. What did this point of view look like? How easy or difficult (both for the creative team and for the audience) was it to come to terms with a performance that exposes a point of view in the context of contemporary theatre? Can Monica Săvulescu Voudouri's *King Lear Rehearsal Diary* (this extraordinary documentary material that has survived its time) help us today to formulate a set of principles that creators or spectators can use when encountering the specific, individual reality of each performance they see, regardless of whether they were called upon to create it or simply to watch it? These are the main questions this article aims to answer.

Keywords:

*King Lear; Radu Penciulescu; National Theatre Bucharest; 1970;
A Unique Theatre Production*

Încă de la începutul repetițiilor pentru spectacolul *Regele Lear* regizat de Radu Penciulescu își face apariția următoarea idee: „[...] vom încerca să ne expunem, lipsiți de trufie, propriul nostru punct de vedere în contextul artei tea-

trale contemporane¹. Cum a arătat acest punct de vedere? Care a fost spiritul propriu acestui spectacol? Cât de lesne sau de dificil (atât pentru echipa creativă, cât și pentru public) a fost racordul la acest spirit unic, aparte al acestei producții? Ne poate ajuta astăzi *Jurnalul de repetiții* la *Regele Lear* ținut de Monica Săvulescu Voudouri (acest extraordinar material documentar care i-a supraviețuit timpului!) să formulăm o serie de principii de care să se folosească creatorii sau spectatorii la întâlnirea cu realitatea specifică, individuală a fiecărui spectacol pe care-l au în față, indiferent că au fost chemați să-l construiască sau doar să-l privească? Iată întrebările la care își propune să răspundă articolul de față.

Premiera spectacolului *Regele Lear* în regia lui Radu Penciulescu a avut loc vineri, 30 octombrie 1970, pe scena Teatrului Național din București. Cu două zile înainte de acest eveniment, Traian Șelmaru prefăta astfel momentul: „o echipă de azi preia pe umerii săi sublima povară a comunicării unui Lear al anului 1970”². Echipa care își asumase această „sublimă povară” era alcătuită din regizorul Radu Penciulescu (asistenți de regie: Eva Pătrășcanu, Gheorghe Rada), scenografa Florica Mălureanu, ilustratorul muzical, Mario Rellini, Amalia Kreutzer – mișcarea scenică, și o distribuție care însuma un număr de peste douăzeci și cinci de actori: George Constantin, Matei Gheorghiu, Liviu Crăciun, Răducu Ițcuș, Constantin Dinulescu, Costel Constantin, Gheorghe Cozorici, Ștefan Velniciuc, Traian Stănescu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Constantin Rauțki, Silvia Popovici, Eliza Plopeanu, Valeria Seciu, Brandy Barasch, Mircea Cojan, Mircea Cornișteanu, Constantin Diplan, Bogdan Mușatescu, Grigore Nagacevschi, Mihai Niculescu, Radu Panamarenco, Eva Pătrășcanu, Anatol Spânu și alții³. Cu toții se aflau la capătul unui lung și revelator proces de repetiții.



1. Monica Săvulescu Voudouri, *Regele Lear în viziunea lui Radu Penciulescu. Jurnal de repetiții*, Târgu Mureș, Teatrul Național Târgu-Mureș și UArtPress, 2012, p. 21.

2. Traian Șelmaru, „«Lear» - prefată 1970”, în: *Informația Bucureștiului*, anul XVIII, nr. 5343, 28 octombrie 1970, p. 2.

3. Informațiile referitoare la distribuția acestui spectacol sunt preluate din: Monica Săvulescu Voudouri, *Regele Lear...*, ed. cit., p. 9.

Traian Șelmaru ne spune cum arăta și cum se simțea acest Lear al anului 1970 realizat pe o scenă românească de teatru: „totul e atât de uimitor, atât de altfel. Nu seamănă cu nimic din ce am văzut până acum, și nu numai pe scenele noastre”⁴. Ce anume făcuse ca la un prim contact cu această punere în scenă totul să fie „atât de uimitor”, „atât de altfel”? Prin ce anume se distingea de precedentele această montare?

Pentru a articula caracterul de unicitate al producției la care fac aici referire voi porni de la sintagma „teatru al auto-exprimării”⁵ pe care o folosește Mira Iosif. De-altminteri, și Traian Șelmaru menționa că acest *Rege Lear* este o „expresie artistică a gândirii unei noi generații, despre teatru, despre lume, despre viață”⁶. Așadar, echipa creativă reușise să-și expună teatral prin acest spectacol un punct de vedere propriu nu doar asupra textului shakespearean pe care l-a avut în lucru, ci și asupra teatrului, în general, și asupra lumii din care se naștea acest spectacol. Intenția aceasta se instalase încă de la prima repetiție. Regizorul îi invitase pe toți cei implicați să-și exprime, odată cu munca la acest spectacol, propriile perspective în raport cu fiecare dintre aceste paliere – text, teatru, lume, viață. După cum nota în *Jurnalul de repetiții* Monica Săvulescu Voudouri, „suntem puși să gândim. Să citim. Să înțelegem ce înseamnă teoria teatrală. Și, mai ales, momentul în care ne aflăm acum pe scara exprimării estetice a timpului nostru”⁷. Din același jurnal aflăm și care sunt referințele teoretice în raport cu care se solicită puncte de vedere: „câteva cărți sunt decretate material de lucru. Pentru implicațiile ei general estetice, «Opera deschisă» de Umberto Eco. Pentru notorietatea ei teatrală, «Spațiul gol» de Peter Brook. Și, pentru spiritul ei novator, «Shakespeare – contemporanul nostru» de Jan Kott. Pe parcursul repetițiilor se fac lecturi din aceste cărți. Ele circulă de la unul la altul. Se citesc



4. Traian Șelmaru, „«Lear» - prefață 1970”, art. cit., p. 2.

5. Mira Iosif, „Cronica dramatică: «Regele Lear» de Shakespeare (Teatrul Național «I. L. Caragiale)”, în: *Teatrul*, anul XV, nr. 11, noiembrie 1970, p. 56.

6. Traian Șelmaru, „«Lear» - prefață 1970”, art. cit., p. 2.

7. Monica Săvulescu Voudouri, *Regele Lear...*, ed. cit., p. 14.

în plus caiete de adnotări și jurnale ale marilor regizori ai lumii. Cum ar fi, spre exemplu, jurnalul lui Charles Marowitz la spectacolul lui Peter Brook «Regele Lear». Se ascultă benzi de magnetofon și se discută despre experiența altor colective teatrale⁸. Dintre experiențele altor grupuri creative sunt aduse în prim-plan cele ale Living Theatre, trupă cu care Penciulescu intrase în contact direct în urma spectacolelor văzute în Franța⁹ și care experiență fusese una revelatorie pentru el și pentru spectacolele pe care le-a pus ulterior în scenă. În plus, notează Monica Săvulescu Voudouri, „ultimele publicații de specialitate ne aduc pe masa de lucru, în timpul repetițiilor-lectură, însemnări despre experiența de grupoterapie de pe continentul sud-american. Despre trupele de tehnicieni de socio- și psihodramă, care străbat lumea¹⁰. În raport cu aceste materiale de lucru echipa artistică a fost invitată să-și exprime puncte de vedere: să admită, să critice, să nege, să caute și să propună noi direcții și perspective scenice care să dialogheze cu aceste borne de orientare.

Doar că pentru a face asta, a fost nevoie ca fiecare membru al trupei să se elibereze de tot ceea ce ar fi putut să se interpună între această dorință de exprimare și reprimarea ei. De-aceea, a fost deosebit de important discursul pe care Radu Penciulescu l-a ținut în chiar prima zi de repetiții, precum și climatul de muncă pe care l-a instaurat odată cu acest discurs: „«dimensiunea pe care v-o dau – le spune el actorilor la prima întâlnire, - și pentru care vă plâng, este libertatea. Libertate față de estetism! Libertate față de orice încercare de demonstrație! Libertate față de orice dorință nobilă ca intenție, dar în același timp nocivă ca efect, a omului de teatru de a epata! Libertate față de orice formă de canoane!»¹¹. Nu doar actorilor le reda/cerea Penciulescu



8. *Ibidem*, pp. 17-18.

9. Vezi în acest sens articolele: Radu Penciulescu, „Note despre teatrul american. Living Theatre I“, în: *România literară*, anul III, nr. 36, 2 septembrie 1970, p. 32 și Radu Penciulescu, „Living Theatre (II)“, în: *România literară*, anul III, nr. 38, 16 septembrie 1970, p. 22.

10. Monica Săvulescu Voudouri, *Regele Lear...*, ed. cit., 21.

11. *Ibidem*, p. 17.

această dimensiune a libertății, ci tuturor celor implicați în acest proces de creație. Aflat la cel de-al treilea spectacol dintr-un număr de patru realizate înaintea plecării sale din țară, un șir de spectacole în care pășise pe un teritoriu distinct față de precedentele sale puneri în scenă¹², Radu Penciulescu știa că această libertate, precum și articularea unor puncte de vedere nu pot fi atinse decât dacă în timpul repetițiilor se metabolizează ontologia din spatele cuvântului *împreună*. Pe cale de consecință, „se proclamă modestia creației“, iar regizorul amintește mereu și mereu: „«să ne smerim unii în fața muncii celorlalți»“¹³. Această smerenie pe care și-o dorea regizorul, dincolo de modestie și umilitate, venea la pachet și cu un respect teribil față de munca și gândul celuiilalt. Această atitudine de smerenie era absolut necesară pentru că doar în prezența ei s-ar fi putut articula și dialoga între varii puncte de vedere care, apoi, să poată fi armonizate și, în cele din urmă, realizate scenic. Doar într-un astfel de climat s-a putut împlini la adevăratul său potențial acel „teatru al autoexprimării“ pe care-l detectase în atmosfera spectacolului Mira Iosif. Ca urmare, procesul de lucru instalat a fost unul colaborativ. George Banu observa: „în proiectele subterane ale spectacolului se află tentativa distrugerii creatorului-dictator. Regizorul, pentru Penciulescu, nu mai are destinația unui conducător și a unui ghid. El declanșează doar energii“¹⁴.

Energiile astfel declanșate urmau să fie puse în slujba căutării unor noi modalități de comunicare: „«principalul obiectiv al muncii la acest spectacol – spune regizorul – va fi realizarea unor *noi modalități de relaționare*». O relație nouă, proaspătă și viguroasă, este acum necesară, atât între colaboratorii echipei angajate în realizarea reprezentației, echipă care își asumă bucuria și riscurile unui crez propriu,



12. Pentru mai multe detalii referitoare la această schimbare de perspectivă artistică a regizorului Radu Penciulescu vezi Raluca Blaga, „«Dansul sergentului Musgrave» sau primul pas spre un tărâm necunoscut“, în: *Symbolon*, vol. 24, nr. 1(44)/2023, pp. 59-71.

13. Monica Săvulescu Voudouri, *Regele Lear...*, ed. cit., p. 17.

14. George Banu, „Primele rânduri despre «Lear»“, în: *Contemporanul*, anul XXIV, nr. 45, 6 noiembrie 1970, p. 4.

cât și între creator și spectator¹⁵ [subl. M.S.V]. Acesta a fost un alt motiv pentru care acest Lear din România anilor '70 a fost catalogat ca fiind „atât de uimitor“, „atât de altfel“: spectacolul reușise să articuleze noi moduri de comunicare scenică, atât la nivel de echipă, cât și între produsul teatral rezultat și spectator. O astfel de relație nouă fusese necesară din mai multe considerente. În ceea ce privește textul ales, adică o piesă de teatru clasică, era nevoie de asemenea relaționări novatoare pentru că, pe de o parte, textele clasice, după cum admitea și Radu Penciulescu, „au devenit astăzi lucruri comune“¹⁶, de care, cu cât ni se pare că le știm mai bine, cu atât ne îndepărtăm mai mult. Pe de altă parte, așa cum sublinia și Ion Andrid, „forța provocatoare a cuvântului și implicit a ideilor s-a tocit odată cu timpul“¹⁷. De aceea, era „deci imperios necesară, în orice nouă montare, crearea unor noi șocuri de contact“¹⁸ între scenă și spectator.

Spre deosebire de anterioarele montări ale acestui text shakespearian, în versiunea TNB-1970-Penciulescu, „în locul vechiului mod solistic de a trata Regele Lear (singular personaj-pivot), ne apare acum un amplu peisaj uman zugrăvit cu violența specifică tragediilor lui Shakespeare, o lume mânăată nu de zodii și destine supranaturale, ci de amestecul de cinste și necinste, de patimă, de dragoste și ură, de virtute și viciu, de dăruire și cupiditate ce coexistă în plămada ființei umane“¹⁹. În plus, „media de vârstă“ a echipei creative „era în jur de 30 de ani“²⁰. La toate acestea mai trebuie adăugat și un alt aspect sesizat de Sanda Faur, anume „intenția lui Penciulescu de a despuia marea tragedie shakespeariană de toate straturile de rutină actricească [...] și de a repovesti din nou această istorie de o cruzime și de un tragism aproape insuportabile, unor



15. Monica Săvulescu Voudouri, *Regele Lear...*, ed. cit., 18.

16. *Ibidem*, p. 23.

17. Ion Andrid, „Regele Lear la București“, în: *Familia*, anul CVII, nr. 1, ianuarie 1971, p. 20.

18. Monica Săvulescu Voudouri, *Regele Lear...*, ed. cit., p. 23.

19. Traian Șelmaru, „Regele Lear. Teatrul Național «I.L. Caragiale»“, în: *Informația Bucureștilui*, anul XVIII, nr. 5347, 2 noiembrie 1970, p.

20. Monica Săvulescu Voudouri, *Regele Lear...*, ed. cit., p. 11.

oameni care au trăit, în deceniile acestui secol, experiența unor istorii de o cruzime și de un tragism la fel de insuportabile²¹. Această repovestire a istoriei clasice a lui Lear urma să facă apel la noi modalități de relaționare scenică coroborate cu dorința de a elibera teatrul „de sub tirania senzațiilor literare” și încrederea regizorului în capacitatea artei spectacolului de a comunica prin „senzații”²². Ba mai mult chiar, după cum notează George Banu, Penciucescu „anulează iluzionismul teatral” și „în aceeași agresiune contra iluziei se renunță la accesorii. Totul e simplu”²³. Acest simplu însemnase abandonarea în spectacol a oricăror „determinări spațio-temporale explicate”²⁴, precum și dorința de debarasare de „orice elemente exterioare – recuzită, bandă sonoră”^{25,26}, preferându-se „absența machiajului”²⁷ și „scena nudă” care își expune „la vedere pereții zdreliți și reflectoarele”²⁸. După cum constată Monica Săvulescu Voudouri „orice frumusețe autonomă a cadrului devine un element exterior din punct de vedere al



21. Sanda Faur, „Regele Lear”, în: Monica Săvulescu Voudouri, *Regele Lear...*, ed. cit., p. 184.

22. Marica Beligan, „Cine ești dumneata Radu Penciucescu?”, în: *Tribuna*, anul XIV, nr. 47, 19 noiembrie 1970, p. 6.

23. George Banu, „Primele rânduri despre «Lear»”, art. cit., p. 4.

24. Monica Săvulescu Voudouri, *Regele Lear...*, ed. cit., p. 77.

25. *Ibidem*, p. 82.

26. Această debarasare de elementele exterioare a rămas doar la stadiul de deziderat. După cum descoperim atât în jurnalul ținut de Monica Săvulescu Voudouri, cât și în articolul Cristinei Modreanu, „Regele Lear în regia lui Radu Penciucescu: încercare de reconstituire a planului sonor”, „de oroarea benzii de magnetofon nu s-a putut scăpa în cele din urmă în scena furtunii”. Vezi în acest sens Monica Săvulescu Voudouri, *op. cit.*, p. 82, precum și Cristina Modreanu, „Regele Lear în regia lui Radu Penciucescu: încercare de reconstituire a planului sonor”, în: *Scena.ro*, <https://revistascena.ro/artre/gelele-lear-in-regia-lui-radu-penciucescu-incercare-de-reconstituire-a-planului-sonor/>, accesat la 18 iulie 2025.

27. Mira Iosif, „Cronica dramatică: «Regele Lear»...”, art. cit., p. 54.

28. Sanda Faur, în: Monica Săvulescu Voudouri, *Regele Lear...*, ed. cit., p. 183.

organizării spectacolului”²⁹. Importante nu sunt efectele teatrale, ci senzațiile lansate dinspre scenă înspre sală. Pe regizor, observă George Banu, „nu îl preocupă capacitatea de execuție, ci aceea de aderare la un mod de a face teatru, și poate, chiar de a trăi”³⁰.

Rezultatul? Un spectacol care ne propune, după cum afirmă Ileana Popovici, să „respirăm adânc aerul acestui secol”, o realitate scenică în care „e destul gestul «liber» al lui Lear, pentru ca totul să explodeze”³¹ atunci când autoritatea păstrătoare a echilibrului și a ordinii se retrage din lume. Într-un astfel de moment și într-o atare situație te poți foarte ușor regăsi, așa cum îți propune și spectacolul, față în față cu „o rețea de fapte omenești ale căror voințe se ciocnesc în mod absolut, un ghem inextricabil de patimi dezlănțuite și de vinovății reciproce”³².

Cum se spune această poveste? Simplu: „un grup de oameni înaintea spre rampă. Fiecare element al echipei își caută un ritm interior. Se încearcă tranziția de la omul de pe stradă la personaj. [...] Trăiesc alături de noi un fragment de viață. [...] Un gong dă ritmul momentului”³³. Astfel începea înfățișarea scenică a unor stări de lucruri într-o versiune teatrală „atât de altfel” a textului shakespearian realizată în România comunistă a anilor '70.

Pentru a ajunge însă să coaguleze teatral astfel de senzații, echipa artistică coordonată de Radu Penciulescu a avut de traversat un lung și dificil proces de lucru. Racordul la realitatea unică și aparte a spectacolului a fost mai lesne sau mai greu de făcut pentru fiecare dintre membrii trupei. Motivele pentru această stare de fapt sunt numeroase.

Adeseori, Monica Săvulescu Voudouri subliniază în jurnal: „principala caracteristică a muncii la această montare este, așa cum am mai afirmat, evoluția pe parcurs, creația



29. Monica Săvulescu Voudouri, *Regele Lear...*, ed. cit., p. 40.

30. George Banu, „Primele rânduri despre «Lear»”, art. cit., p. 4.

31. Ileana Popovici, „Acesta e Shakespeare!”, în: *Contemporanul*, anul XXIV, nr. 46, 13 noiembrie 1970, p. 4.

32. *Ibidem*, p. 4.

33. Monica Săvulescu Voudouri, *Regele Lear...*, ed. cit., pp. 31-32.

colectivă progresivă, devenirea³⁴. De altminteri, autoarea jurnalului menționează ca fiindu-i specifică procesului de lucru la acest spectacol „starea de provizorat, ocolirea oricărei opțiuni dinainte stabilite, veșnicele «să încercăm» sau «o să vedem noi dacă rămâne așa»³⁵. La toate acestea s-a mai adăugat și faptul că „punctele inițiale de referință” (perspective, poziții teoretice, prime gânduri și construcții creative) au fost „depășite”³⁶ deoarece „spectacolul înseamnă altceva. Mai mult decât o punere în scenă a unei pagini de text sau a unui moment de gândire. Spectacolul are viața lui proprie, propriile lui determinări și determinate”³⁷.

Cuvântul-cheie al afirmațiilor aduse în discuție în paragraful anterior este *devenirea*. O astfel de stare se traduce printr-o constantă transformare, adaptare și negociere. Dar și o infinită răbdare și încredere în faptul că soluțiile găsite ieri, reconsiderate la repetiția de azi, își vor găsi, într-un fel sau altul, întrebuințare scenică. O astfel de desfășurare creativă se poate dovedi frustrantă, obositoare și inhibitoare pentru cineva obișnuit cu rigori prestabilite și metode fixe de lucru. Până la urmă, ce este o metodă dacă nu un „drum știut dinainte”³⁸, după cum ne spune Mihai Șora. Iar un „drum știut dinainte” contrazice starea de provizorat, devenirea, disponibilitatea și axioma conform căreia „o piesă de teatru este o lume alcătuită din situații de viață *unice*”³⁹ [subl. I.C.]. Un „drum știut dinainte”, o metodă adică, te împiedică să ai parte de bucuria descoperirii unei noi căi și nu te lasă să înțelegi că orice rezolvare artistică necesită o cale specifică, particulară, nu chei-de-rezolvare-general-valabile și aplicabile în orice situații indiferent de cât de distincte sunt ele sau indiferent de felul de a fi al echipei din care ești parte. Ion Cojar aprecia: „obiectul



34. *Ibidem*, p. 33.

35. *Ibidem*, p. 12.

36. *Ibidem*, p. 29.

37. *Ibidem*, p. 29.

38. Mihai Șora, *Eu&Tu&El&Ea... sau dialogul generalizat*, București, editura Cartea Românească, 1990, p. 38.

39. Ion Cojar, „Inițiere în arta actorului (III)”, în: *Teatrul*, anul

trebuie să dicteze metoda; (...) Nu ne putem apropia, și cu atât mai puțin pătrunde într-un univers specific, decât cu instrumente adecvate, specifice acelei unice realități⁴⁰. În modul în care se desfășuraseră repetițiile la acest *Rege Lear* era clar că fusese îmbrățișat un principiu similar celui descris de Cojar. În unele cazuri, o astfel de „metodologie” de lucru a avut darul, după cum observa Monica Săvulescu Voudouri, „să deruteze”⁴¹ și, drept urmare, nu a fost îmbrățișată de întreaga trupă.

În plus, trebuie adusă în discuție și postura în care s-a poziționat regizorul în raport cu echipa de actori. „Încerc doar să provoc actorul”, mărturisea într-un interviu Radu Penciulescu, „îi chem intuiția și-i dau câmp liber talentului său, ajutându-l să «explodeze», să ajungă la rezultate care sunt ale lui”⁴². Intuiție, talent, dar, mai ales, rezultate „ale lui” – toate acestea trebuiau musai să se afle în bagajul actorului pentru a putea împlini modul de lucru propus de Penciulescu și calea creativă pe care o reclama această punere în scenă. La fel cum în cazul acestui proces creativ, în același bagaj al actorului fusese nevoie să se afle „fanatice izbucniri de personalitate”⁴³, „maximă inventivitate plastică și inteligență teatrală”⁴⁴, dar, mai ales, fusese imperios necesar ca fiecare actor din distribuție să aibă „propria lui condiție interioară”⁴⁵. După cum constată Monica Săvulescu Voudouri, „se demonstrează cu acest prilej, imposibilitatea marelui teatru fără mari actori”⁴⁶.

În distribuția *Regelui Lear* regizat de Radu Penciulescu s-au aflat însă mari actori, personalități creative disponibile în raport cu provocările avansate de această montare și deosebit de receptive în ceea ce privește un asemenea proces de lucru.



XXVIII, nr. 3, martie 1983, p. 19.

40. *Ibidem*, p. 20.

41. Monica Săvulescu Voudouri, *Regele Lear...*, ed. cit., p. 12.

42. Marica Beligan, „Cine ești dumneata Radu Penciulescu?”, art. cit., p. 7.

43. Monica Săvulescu Voudouri, *Regele Lear...*, ed. cit., p. 54.

44. *Ibidem*, p. 57.

45. *Ibidem*, p. 99.

46. *Ibidem*, p. 112.

Lectura jurnalului scoate la iveală situații în care „se verifică cu acest prilej noua concepție de lucru, potrivit căreia regizorul nu este un coordonator, ci un stimulator și un declanșator de energii creatoare”⁴⁷. Urmărindu-i în repetiții pe Silvia Popovici și Ovidiu Iuliu Moldovan, interpreții personajelor Goneril, respectiv Oswald, „se simte bucuria a doi actori de maximă inventivitate plastică și inteligență teatrală”⁴⁸. Gheorghe Cozorici, interpretul Duceului de Gloucester, „își îmbogățește cu fiecare repetiție partitura”⁴⁹. Prin modul de lucru și „prin reacțiile” Valeriei Seciu „în timpul elaborării acestui spectacol”, ne spune Monica Săvulescu Voudouri, se poate lesne observa „ineditul și valoarea experimentului”⁵⁰. Urmărindu-l în ultimele faze ale repetițiilor pe Constantin Dinulescu „îți dai seama cu câtă migală și-a construit actorul rolul, din replicile și situațiile celorlalți”⁵¹. În alte instanțe, observi cum „prin efortul și cu participarea efectivă a celor doi actori, vădit dotați pentru teatrul modern – interpretul lui Edgar și cel al lui Oswald [n.a.: Ștefan Velnicu și Ovidiu Iuliu Moldovan], – este soluționată o altă scenă extrem de dificilă a acestui spectacol”⁵². În rezonanță extraordinară cu un asemenea mod de construcție scenică s-a aflat și George Constantin, interpretul rolului central: „nicăieri prelegerile pregătitoare ale regizorului despre necesitatea stărilor de disponibilitate pe care trebuie să le creeze spectacolul în interpret și în spectator, nu și-au găsit parcă un teren mai favorabil decât în cazul interpretării lui Lear. Și nicăieri capacitățile intuitive și simțul scenic al actorului nu și-au spus cuvântul atât de pregnant”⁵³.

Cu toate că „Penculescu a reușit să-și asocieze în mare măsură interpretării, să-i facă să nu «joece» în mod obișnuit, ci să exprime adevărul textului solicitându-le o dăruire totală,



47. *Ibidem*, p. 57.

48. *Ibidem*, p. 57.

49. *Ibidem*, p. 91.

50. *Ibidem*, p. 99.

51. *Ibidem*, p. 97.

52. *Ibidem*, p. 112.

53. *Ibidem*, p. 68.

artistică, filozofică, umană⁵⁴ se putea simți în repetiții și, ulterior în spectacol, că „antrenarea actorului pentru acest teatru“ ar fi presupus „un proces îndelungat, o adaptare complexă, o pregătire specială, ce nu a putut fi consumată în întregime în perioada repetițiilor“⁵⁵. Mizând pe căutarea și găsirea unor soluții la capătul unor nenumărate variante rezultate în urma extenuantelor exerciții de improvizație, pe parcursul repetițiilor s-a putut observa că momentele create/rezultate „se păstrează în limitele aceleiași puteri de improvizație și descătușare din vechile canoane actricești“⁵⁶. Totodată, de-a lungul procesului de construcție al spectacolului se constată că „plastica interpreților constituie, în diferitele faze de lucru, handicapul principal“⁵⁷. Așadar, în spectacolul care a rezultat s-a putut observa că „regizorul a solicitat de la interpreții săi eforturi care, în general, le-au depășit așteptările“⁵⁸.

În ceea ce-i privește pe ceilalți colaboratori la acest spectacol, mă gândesc în mod precis la scenografa Florica Mălureanu și la ilustratorul muzical Mario Rellini, este interesat de urmărit, în jurnalul ținut de Monica Săvulescu Voudouri, și traseul lor creativ în interiorul acestui proces de lucru. Referitor la colaborarea dintre scenografă și regizor, Dinu Kivu notează: „ar trebui, ca să fim mai aproape de adevăr, să vorbim de montarea Penciucescu-Mălureanu, într-atât intențiile și realizările regiei și scenografiei s-au contopit în acest spectacol“⁵⁹. După cum observase și Marin Sorescu, „Florica Mălureanu e scenografa cea mai receptivă la nou“⁶⁰. Nu doar



54. Traian Șelmaru, „Regele Lear. Teatrul Național «I.L. Caragiale»“, art. cit., p. 2.

55. Mira Iosif, „Cronica dramatică: «Regele Lear»...“, art. cit., p. 55.

56. Monica Săvulescu Voudouri, *Regele Lear...*, ed. cit., p. 54.

57. *Ibidem*, p. 82.

58. Dan A. Lăzărescu, „Regele Lear la București“, în: *Familia*, anul CVII, nr. 1, ianuarie 1971, p. 20.

59. Dinu Kivu, „Regele Lear (Teatrul Național I.L. «Caragiale»)“, în: Dinu Kivu, *Teatrul la timpul prezent*, București, editura Eminescu, 1993, p. 261.

60. Marin Sorescu, „Sarea în bucate“, în: *Luceafărul*, anul XIII, nr. 46, 14 noiembrie 1970, p. 6.

la nou, aş spune, ci şi la un proces de lucru care implică, după cum menţionam anterior, *devenirea* (adică impresionanta capacitate de a fi în acord cu realitatea scenică pe care o ai în faţă) şi *disponibilitatea* (atât de a găsi noi căi/soluţii, cât şi disponibilitatea echivalentă cu puterea şi curajul de a te despărţi de variantele propuse/realizate şi care, în cele din urmă, se dovedesc a nu fi în acord cu specificul spectacolului aflat în lucru). Monica Săvulescu Voudouri constată: „concepţia scenografică a *Regelui Lear* a suferit metamorfoze dureroase şi apostazii demne de tot respectul”⁶¹. Din acest punct de vedere, mi s-a părut deosebit de captivant de urmărit modul în care spaţiul scenic al spectacolului *Regele Lear* s-a transformat de-a lungul procesului de lucru, migrând dintr-o zonă mult conceptuală („la prima repetiţie scenograful propune pentru scena de început un desen asemănător unei table de şah, în care piesele-actori se mută potrivit unor legi bine definite”⁶²) către un spaţiu în care elementele care intrau în alcătuirea sa lansau, mai degrabă, senzaţii, deschizând scena către numeroase posibilităţi de semnificare („la cea de a 13-a repetiţie se stabileşte însă ca prim element de decor pentru fundal, un pod construit pe bare de metal”⁶³). Este deosebit de important să aduc în discuţie şi rostul tuturor acestor renunţări, reconsiderări şi prelucrări: „marele lor merit este însă că, deşi nu s-au păstrat în spectacol, au contribuit masiv, de la prima întâlnire, la tentativa generală de a zdruncina vechile interpretări, de a crea noi reacţii-reflex la actul scenic”⁶⁴.

În ceea ce priveşte aceste „noi reacţii-reflex la actul scenic” şi modul în care, odată dobândite, au contribuit la *devenirea* acestui spectacol, voi aduce în discuţie o anume situaţie care-l implică, de data aceasta, pe ilustratorul muzical. Cred că această situaţie este deosebit de edificatoare în ceea ce priveşte necesitatea verificării şi testării unui număr consistent de variante până în clipa în care este găsită cea în acord cu spiritul spectacolului în care eşti implicat şi nu una



61. Monica Săvulescu Voudouri, *op. cit.*, p. 39.

62. *Ibidem*, p. 39.

63. *Ibidem*, p. 40.

64. *Ibidem*, p. 40.

străină de acesta: „Mario Rellini – ilustratorul muzical – după ce a încercat un număr nesfârșit de gonguri ale Teatrului Național, pentru a puncta replicile interpreților, împrumută acum, în sfârșit, unul de la Teatrul de Comedie. Vibrația lui se întinde pe toată durata parcurgerii scenei de către interpreți în clipa solemnă a sosirii regelui. Rellini declară însă că cele mai reușite momente ale unui ilustrator muzical sunt într-un spectacol momentele de liniște”⁶⁵.

Cred că este cât se poate de clar din cele menționate anterior că în timpul și ritmul descris în care se desfășuraseră repetițiile la spectacolul *Regele Lear*, Radu Penciulescu le ceruse tuturor colaboratorilor săi să caute și să realizeze scenic *împreună* spiritul propriu, unic și local al textului shakespearean pe care-l aveau în lucru. O parte a echipei creative acceptase această dificilă și riscantă provocare.

Dacă pentru echipa creativă lucrurile au stat astfel precum le-am descris în paginile anterioare, cât de lesne sau de dificil s-a racordat spectatorul (fie el unul avizat – de specialitate/criticul, fie el cel obișnuit – publicul) la ceea ce a rezultat, adică la acest spectacol „atât de uimitor“, „atât de altfel“?

Răspunsul devine evident dacă lecturăm addenda volumului *Un rege Lear. Jurnal de repetiții*. În paginile ediției îngrijite de teatrologul Zeno Fodor se găsesc reproduse în întregime sau fragmente din aproape douăzeci de cronici referitoare la această producție, precum și secvențe din amplele dezbateri apărute în mai multe numere ale revistelor *Contemporanul* și *România literară*. Subiectul tuturor acestor materiale fusese *Regele Lear* regizat de Penciulescu. Numărul intervențiilor și reacțiilor suscitade, mai mult sau mai puțin umorale, mai mult sau mai puțin profesioniste, este absolut impresionant. Ele dau seama de impactul pe care l-a stârnit în epocă această producție. Catalogat fie ca „un moment important în teatrul nostru”⁶⁶, „un eveniment ale cărui proporții nu se pot vedea



65. Monica Săvulescu, „Repetiție la Național“, în: *Teatrul*, anul XV, nr. 9, septembrie 1970, p. 41.

66. Viorica Tănăsescu, „«Regele Lear» la Teatrul Național «I.L. Caragiale»“, în: *Scînteia Tineretului*, anul XXVI, nr. 6680, 10 noiembrie 1970, p. 4.

de la bun început⁶⁷, fie ca „un grav moment de inflexie, sau, mai curând, trecerea regizorului, cu arme și bagaje, în tabăra celor mai arbitrare exhibiționisme“⁶⁸, versiunea TNB-1970-Penciulescu a textului shakespearian a făcut parte, după cum subliniază Sanda Faur „din familia spectacolelor care iscă marile bătălii hernaniste și sfâșie lumea teatrului în două, care pot fi desființate sau ridicate în slăvi cu egală convingere și intensitate, fără ca primii să fie neapărat niște conservatori uscați, iar ceilalți niște snobi agresivi“⁶⁹.

Din partea celor care apreciau rezultatul muncii întreprinse de echipa coordonată de Radu Penciulescu, se puteau auzi remarci precum cea a lui Mircea Alexandrescu: „să-i mulțumim lui Radu Penciulescu că a avut curajul și încăpățânarea nobilă de a-și urmări o idee pentru care de obicei prezentul nu mulțumește pe loc“⁷⁰. Nu doar regizorul fusese remarcat pentru curajul de care dăduse dovadă, ci și producătorul acestui spectacol: „indiferent de rezervele mele“, scria Horia Lovinescu, „țin să mărturisesc aici stima deschisă, neechivocă pentru conducerea curajoasă a «Naționalului». Uneori, un act de politică teatrală e mai important decât un spectacol perfect și care întrunește toate sufragiile; iar la «Național» a avut loc un soi de mică lovitură de stat. Bravo pentru Teatrul Național în transformare!“⁷¹. Din aceeași „tabără“, spectacolul era considerat a fi „unul din cele mai autentice mesaje ale avangardei artistice, din România“⁷², majoritatea celor care intrase în contact cu el simțea că se



67. Mircea Alexandrescu, „Regele se trezește“, în: *Contemporanul*, anul XXIV, nr. 48, 27 noiembrie 1970, p. 4.

68. N. Carandino, „Shakespeare n-are nicio vină!“, în: *Contemporanul*, anul XXIV, nr. 46, 13 noiembrie 1970, p. 4.

69. Sanda Faur, în: Monica Săvulescu Voudouri, *Regele Lear...*, ed. cit., p. 183.

70. Mircea Alexandrescu, „Regele se trezește“, art. cit., p. 4.

71. Horia Lovinescu, „Indiferent de rezervele mele“, în: *Contemporanul*, anul XXIV, nr. 48, 27 noiembrie 1970, p. 4.

72. Maria Banuș, „Un spectacol revoluționar“, în: *Contemporanul*, anul XXIV, nr. 47, 20 noiembrie 1970, p. 4.

află „în fața unuia dintre momentele de maximă importanță ale teatrului românesc contemporan”⁷³.

Însă se auzeau și voci care desconsiderau întregul demers creativ. Spre exemplu, Paul Everac contestă în întregime versiunea scenică realizată de fostul director al Teatrului Mic: „Shakespeare ne propune noblețe, Penciulescu nu are în spectacolul său. Grandoare, virtute – la Penciulescu, pidosnicie, bufonism. În Shakespeare e tristețe, aici nu e; omorurile se execută la rece, ca la măcelărie. În Shakespeare e patos, aici antipatos; acolo – căldură și suferință umană, aici – răceală și zel sportiv. Acolo lucrurile merg pe un etaj de sentiment, aici pe un subsol de instinct. Aceasta e marea descoperire care face atâta plăcere duduii Popovici și altor dudui! (...) și Penciulescu a găsit timp, ca profesor la institut, s-o și îmbrace în formulări teoretice”⁷⁴. Acestei atitudini i se alătură și cea aparținându-i lui Radu Popescu, critic pentru care contactul cu acest spectacol a reprezentat întâlnirea cu „un Lear lipsit de o misterioasă grandoare”, lucru „de neconceput” întrucât „Lear trebuie să fie grandios, și dacă pentru aceasta trebuie barbă albă, plete în vânt, hlamidă, etc. (eu nu știu dacă trebuie sau nu), ei bine, cu atât mai rău!”⁷⁵. N. Carandino ia și el cuvântul, alăturându-se corului celor care nu apreciază versiunea scenică a textului shakespearean realizată de Radu Penciulescu: „a fi «modern» înseamnă, în această concepție, a nu avea dicțiune, a sta cu spatele – de preferință gol – la public, a trece brusc de la urlat la șoaptă și viceversa, a ignora personajul, piesa, epoca, pentru a se juca pe sine în penibile accese de exhibiționism, care nu au nici măcar ieftinul suport al imperialului vedetism de altădată (băieții sunt urâți!)”⁷⁶.

Aleg să închei reacțiile suscitade de spectacolul lui Penciulescu cu cea semnată de medicul specialist pediatru Dr.



73. Sebastian Costin, „Un spectacol al oportunității adevărului”, în: *Scînteia Tineretului*, anul XXVI, nr. 6700, 3 decembrie 1970, p. 4.

74. Paul Everac, „Bietul Lear”, în: *Contemporanul*, anul XXIV, nr. 47, 20 noiembrie 1970, p. 4.

75. Radu Popescu, „«Regele Lear» de W. Shakespeare”, în: *România liberă*, anul XXVIII, nr. 8099, 6 noiembrie 1970, p. 2.

76. N. Carandino, Shakespeare n-are nicio vină!”, art. cit., p. 4.

Sebastian I. Nicolau. Publicată în paginile *Contemporanului*, intervenția sa poate da seama de modul în care s-a racordat la spiritul specific acestei puneri în scenă spectatorul mai puțin avizat. Așadar, îl voi lăsa pe el să vorbească: „sunt un spectator obișnuit și constant, de mulți ani, în frecventarea spectacolului de teatru. [...] A încerca să exprim ca profan un punct de vedere reprezintă un act de temeritate pe care numai calitatea de spectator o poate scuza. [...] La ieșirea din sală, o spectatoare vârstnică spunea în legătură cu *Regele Lear* regizat de Radu Penciulescu: «L-am văzut și cu Storin, l-am văzut și cu George Constantin. Diferența este ca aceea dintre sculptura lui Michelangelo și cea a lui Henri Moore». Concluzia: «nu respingeți nimic din ceea ce s-ar putea să fie un germen de viitor». Mi-a plăcut *Regele Lear* regizat de Radu Penciulescu. Stimăți colegi de fotolii, vă invit să-l vedeți! Și dacă vă va place [*sic!*], să încercați să dați fiecare răspuns întrebării: de ce? Dacă nu găsim răspuns să nu ne întristăm. Și toate acestea să le facem din respect pentru muncă, din stimă pentru temerari, și cu încrederea, poate, în teatrul viitorului”⁷⁷.

Deși nu am avut cum să văd acest spectacol într-unul din fotoliile Naționalului bucureștean, jurnalul de repetiții scris de Monica Săvulescu Voudouri, împreună cu celelalte documente de arhivă consultate, mi-au facilitat accesul către universul acestui spectacol „atât de uimitor“, „atât de altfel“. Deși nu am avut cum să mă regăsesc în aceeași sală cu toți cei care au creat această punere în scenă, de fiecare dată când ajungeam la ultima pagină a jurnalului mă cuprindea o emoție teribilă, similară celor pe care le trăiesc în sălile de spectacol la finalul unei serii teatrale cu sens. Doar că de data asta ceea ce mă emoționa nu era o realizare scenică efectivă, ci seria de principii pe care se bazase această punere în scenă. De aceea, din momentul în care am lecturat prima dată jurnalul de repetiții la *Regele Lear* regizat de Radu Penciulescu am simțit nevoia să generez contexte didactice în care acesta să poată fi introdus în tematica diferitelor fișe de disciplină de la cursurile sau seminarele pe care le predau. Îl consider, așa cum



77. Dr. Sebastian I. Nicolau, „Un spectator la «Lear»“, în: *Contemporanul*, anul XXIV, nr. 48, 27 noiembrie 1970, p. 2.

o face de altfel și autoarea lui, deosebit de important „pentru orice școală de teatru”⁷⁸. Mai mult chiar, apreciez că acest jurnal și procesul de lucru pe care el în urmărește, reprezintă, așa cum subliniază și Monica Săvulescu Voudouri, „o adevărată ȘCOALĂ DE TEATRU”⁷⁹ [subl. M.S.V.].

Ce învățăm de la această școală de teatru?

În primul rând, faptul că un spectacol de teatru „are viața lui proprie, propriile lui determinări și determinate”⁸⁰. Cu alte cuvinte, descoperim că fiecare spectacol este unic, că fiecare punere în scenă are o logică a ei, dând naștere unui „lanț metodologic”⁸¹ specific prin care această logică este articulată scenic. Fiecare spectacol „își caută propriul lui adevăr”⁸². Echipa creativă implicată în acest proces este chemată să-l descopere, iar publicul este invitat să se racordeze la acest spirit unic și nu la un altul. Ilustrativ din acest punct de vedere se poate dovedi următorul fragment preluat din *Jurnalul de repetiții*: „scena s-a realizat aproape definitiv într-o singură repetiție. De altfel, acum, în acest punct al lui, spectacolul cunoaște o evoluție rapidă. Actorii și-au descifrat personajele în primele scene. Pentru Actul I s-a repetat, în raport cu actele următoare, disproporționat de mult. În actul IV însă, rezolvările vin parcă de la sine.”⁸³ În lucru era scena a cincea a actului al patrulea. După cum mărturisește autoarea jurnalului, scena se realizează rapid și cu ușurință. De ce „pentru Actul I s-a repetat, în raport cu actele următoare, disproporționat de mult”? De ce „în actul IV însă, rezolvările vin parcă de la sine”? De ce a fost nevoie de tot acest timp de acomodare? Răspunsul este cât se poate de simplu: pentru că în această fază avansată a repetițiilor, spectacolul și-a generat deja gramatica sa unică, aparte, iar actorii, regizorul, scenografa, ilustratorul muzical etc. încep să o folosească scenic, împreună, în mod creativ. Cu alte



78. Monica Săvulescu Voudouri, *Regele Lear...*, ed. cit., p. 8.

79. *Ibidem*, p. 12.

80. *Ibidem*, p. 29.

81. *Ibidem*, p. 44.

82. *Ibidem*, p. 29.

83. *Ibidem*, p. 104.

cuvinte, în această fază a repetițiilor echipa artistică reușise să se racordeze la spiritul propriu producției aflate în lucru. Astfel, fragmentul pe care l-am preluat din *Jurnalul de repetiții* la *Regele Lear* face referire, chiar dacă nu în mod explicit, la una dintre legile artei pe care am găsit-o formulat cât de poate de frust într-unul din romanele lui Karl Ove Knausgård: „arta este unică și locală”⁸⁴. Întotdeauna artei, susține autorul norvegian, îi va fi atașată o perspectivă individuală, o amprentă personală și irepetabilă, care va reprezenta înregistrarea artistică, dintr-un anume punct de vedere și într-un anume fel creativ, a unui anume moment din timp și spațiu. Valoarea inestimabilă a artei, afirmă Knausgård, rezidă tocmai în asta. Chiar și-atunci când pare universală, arta este manifestarea unui anume mod de a gândi și a unei anume intenții de a capta, dintr-un unghi și loc precise, realitatea care ne înconjoară. Captată de alți ochi, privită din alte unghiuri și din alte momente, aceeași bucată de realitate va arăta artistic, în mod cert, cu totul și cu totul altfel. Pe cale de consecință, și un spectacol de teatru este unic și local! El reprezintă perspectiva aparte a grupului artistic anume adunat pentru a aduce în fața publicului, într-un mod specific, o anume privire asupra unui text sau a unei idei ori teme. Faza dedicată repetițiilor reprezintă contextul creativ în care acest spirit se caută, se plămădește, se definește. Dacă acest spirit este găsit și cu cât echipei artistice îi reușește mai repede racordul la realitatea unică și aparte a spectacolului aflat în lucru, cu atât evoluția întregului proces se va simți ca fiind mai lină, mai rapidă. Mult mai lină, mult mai rapidă decât întregul drum până acolo. Exact ca în fragmentul citat.

În al doilea rând, la această școală de teatru învățăm că descoperirea adevărului propriu unui spectacol se poate produce mult mai lesne dacă fiecare membru al grupului care lucrează la această producție are o individualitate clar conturată, o personalitate autentică. După cum observa Monica Săvulescu Voudouri, în cazul acestui *Rege Lear*, „Regele Lear nu poate fi pliat pe vreun model sau altul, căci interpretul lui nu poate fi raportat decât la sine însuși, în măsura în care el



84. Karl Ove Knausgård, *Lupta mea. Cartea a șasea: sfârșit*, traducere din limba norvegiană Ivona Berceanu, București, Litera, 2019, p. 646.

este autentic. El are propria lui personalitate și propria lui experiență de viață. Este de asemenea o personalitate artistică unică și complexă. La fel ca el, toate celelalte personaje⁸⁵.

În al treilea rând, la această școală de teatru învățăm cât de importantă este „puterea de a nu te crampona de forme pe care singur le-ai născut”⁸⁶ sau pe care le-ai văzut sau cunoscut în alte contexte. „Observându-i” la lucru atât pe actori, cât și pe scenografi sau pe regizori sau pe ilustratorul muzical, descoperim că fiecărui proces creativ îi sunt necesare nenumărate variante și propuneri venite din partea fiecărei personalități autentice implicate în această construcție până când își va face apariția cea care se potrivește confortabil în lanțul metodologic propriu spectacolului la care se lucrează. Totodată, în aceeași ordine de idei, realizăm cât de lesne se poate instala tentația „de a se reveni la vechile interpretări”⁸⁷ sau la mijloacele descoperite anterior, în alte procese de lucru, în alte contexte, în alte moduri de a gândi teatral. Și cum, grefate pe corpul prezentului spectacol, aceste vechi interpretări și mijloace descoperite anterior nu fac altceva decât să-i imprime prezentului spectacol un ritm sau un fel impropriu de a fi.

În al patrulea rând, această școală de teatru ne învață să acceptăm că „fiecare zi, fiecare scenă, fiecare repetiție poate să aducă un material apt pentru a fi sintetizat, poate să servească drept concluzie, pentru o nouă ipoteză de lucru”⁸⁸. Acesta este etajul la care descoperim, de fapt, deosebit de valoroasa lecție a antrenamentului psihic pe care ar trebui să-l urmeze orice creator, fie el actor, regizor ori scenograf, teatrolog sau coregraf: capacitatea de a relua, din nou și din nou, totul de la capăt, metabolizând și, în același timp uitând (chiar dacă poate părea paradoxal), calea descoperită anterior, mereu deschis în fața realității de azi, a partenerului de azi, a propriilor dispoziții și stări curente, a situației de azi, a spectacolului pe care, *azi*, îl ai în fața ta.



85. *Ibidem*, p. 29.

86. Radu Penciulescu, „Puterea de a nu te crampona de forme pe care singur le-ai născut”, în: *Teatrul*, anul XII, nr. 12, decembrie 1967, p. 34.

87. Monica Săvulescu Voudouri, *Regele Lear...*, ed. cit., p. 36.

88. *Ibidem*, p. 13.

Al cincilea lucru pe care îl învățăm la această școală de teatru este „marele spectacol al disponibilităților actorului în repetiții”⁸⁹. Și nu doar a actorului, ci a oricărei personalități parte a echipei creative. Starea de disponibilitate ne învață că timpul, răbdarea și încrederea sunt elementele-cheie ale oricărui proces creativ. O scenă se poate contura încă de la prima repetiție, însă ea se poate rezolva abia către finalul acestui proces. Se poate ca, încă de la o primă repetiție, mișcarea unei scene să fie „desenată, relațiile dintre personaje stabilite în linii mari” și, în ciuda acestui fapt, să-și facă apariția „dificultățile”⁹⁰ deoarece automatismele și rigiditatea pândesc la tot pasul. Se poate ca, după zile și lungi repetiții, pline de derută și incertitudine, cineva, un actor, un scenograf, un recuziter, un coregraf, să găsească o soluție – „un sput de lumină, un personaj apărut în clar-obscur, un semnal sonor, unesc aproape până la indistinție punctele de început și de sfârșit ale fiecărei scene”⁹¹ – și, prin astfel de rezolvări, golerile să fie acoperite. După cum la fel de bine se poate ca „în timpului lucrului, la un moment dat, din joacă” un actor să-și ridice gulerul „puloverului negru cu care este îmbrăcat”⁹². Pentru un scenograf disponibil un asemenea gest poate crea „marele teatru”⁹³: „în avanpremieră se aduc pentru toți cei opt figuranți pulovere negre, cole-roule. Și o simplă ridicare a gulerului dă întregului grup aspectul unei forțe distrugătoare”⁹⁴. Starea de disponibilitate ne învață că și criticul „trebuie să facă corp comun cu trupa pe care o urmărește”⁹⁵. După cum observă Monica Săvulescu Voudouri, „dacă teatrul modern schimbă esențialmente condiția regizorului, a scenografului, a actorului și a publicului, nici criticul nu



89. *Ibidem*, p. 22.

90. *Ibidem*, p. 36.

91. *Ibidem*, p. 81.

92. *Ibidem*, p. 102.

93. *Ibidem*, p. 54.

94. *Ibidem*, p. 102.

95. *Ibidem*, p. 23.

mai poate rămâne persoana inatacabilă și temută din seara premierei⁹⁶. Implicarea sa se cere să fie una activă, în care, bineînțeles, că deosebit de importante rămân înțelegerea contextului și a intenției artistice însă, la fel de importantă, devine și calitatea de partener de dialog, nu doar cea de evaluator a criticului.

Și nu în ultimul rând, la această școală de teatru învățăm „să ne smerim unii în fața muncii celorlalți”⁹⁷. Aceste cuvinte reprezintă nu doar o frază spusă de Radu Penciulescu, oricând citabilă și atractivă, ci și un *modus vivendi* creativ care așază în prim-plan luciditatea, modestia și solidaritatea. Aceste cuvinte fac trimitere, după cum ar spune Eugène Ionesco, la „efortul suprem de a-l îngădui pe celălalt, de a-l accepta ca atare”⁹⁸. La a-l recunoaște pe celălalt, la a-i recunoaște și accepta nu doar existența, ci și perspectiva și puțința creativă. Metabolizarea acestei fraze te plasează pe tine, cel care-l recunoști și accepți pe cel de lângă tine, într-o stare de respect interior, neostentativ, lipsit de vanitate, deschis și dispus să admiți că perspectivele asupra unei realități sunt mult mai vaste, mai diverse și mai complexe decât cele proprii, iar capacitatea *ta* de a vedea, de a observa și de a crea, merge doar până la înălțimea ființei tale. Atunci când vorbim despre artele spectacolului, „să ne smerim unii în fața muncii celorlalți” este echivalent cu recunoașterea faptului că teatrul și construcția unui spectacol implică un puternic strat social, că el se realizează prin conjugarea și armonizarea unei comunități de eforturi creative interioare autentice. Lucru nicicând ușor sau lesne de făcut.

În mod cert, *toate* spectacolele cu care intrăm în contact își propun să articuleze puncte de vedere proprii asupra teatrului, artei și lumii din care răsar. Însă *nu toate* pornesc la drum



96. *Ibidem*, pp. 22-23.

97. *Ibidem*, p. 17.

98. Eugène Ionesco, *Cuvânt despre teatrul meu și despre cuvintele altora*, în: Eugène Ionesco, *Note și contranote*, traducere din franceză și cuvânt introductiv de Ion Pop, București, Humanitas, 2011, p. 97.

știind dinainte cum vor fi articulate scenic aceste puncte de vedere proprii. Unele spectacole o iau pe o cale similară celei descrise în paginile acestui articol, îmbrățișând evoluția de parcurs, devenirea. Altele, nu caută căi, direcții sau moduri de relaționare distincte, căci știu de la bun început care este punctul lor vedere și cum trebuie el expus scenic.

În mod cert, *nu toate* spectacolele cu care ne întâlnim, indiferent că suntem spectatori sau creatori, sunt „atât de altfel“, „atât de uimitoare“ precum acest *Rege Lear* regizat de Radu Penciulescu. Întâlnirea cu felul de a fi al acestui spectacol i se poate dovedi oricui extrem de utilă și prețioasă. Așa cum mi s-a întâmplat și mie. Nu pot decât spera ca prin acest articol să vă fi stârnit curiozitatea de a deschide jurnalul de repetiții ținut de Monica Săvulescu Voudouri și de a pătrunde în paginile lui pentru a vă întâlni cu o bucată relevantă din istoria teatrului autohton grație autoarei sale care a intuit că cei din viitor vor avea nevoie de trecut pentru a putea să-și realizeze prezentul.

Bibliografie:

- ALEXANDRESCU, Mircea, „Regele se trezește“, în: *Contemporanul*, anul XXIV, nr. 48, 27 noiembrie 1970.
- ANDRID, Ion, „Regele Lear la București“, în: *Familia*, anul CVII, nr. 1, ianuarie 1971.
- BANU, George, „Primele rânduri despre «Lear»“, în: *Contemporanul*, anul XXIV, nr. 45, 6 noiembrie 1970.
- BANUȘ, Maria, „Un spectacol revoluționar“, în: *Contemporanul*, anul XXIV, nr. 47, 20 noiembrie 1970.
- BELIGAN, Marica, „Cine ești dumneata Radu Penciulescu?“, în: *Tribuna*, anul XIV, nr. 47, 19 noiembrie 1970.
- BLAGA, Raluca, „«Dansul sergentului Musgrave» sau primul pas spre un tărâm necunoscut“, în: *Symbolon*, vol. 24, nr. 1(44)/2023.
- CARANDINO, N., „Shakespeare n-are nicio vină!“, în: *Contemporanul*, anul XXIV, nr. 46, 13 noiembrie 1970.
- COJAR, Ion, „Inițiere în arta actorului (III)“, în: *Teatrul*, anul XXVIII, nr. 3, martie 1983.
- COSTIN, Sebastian, „Un spectacol al oportunității adevărului“, în: *Scînteia Tineretului*, anul XXVI, nr. 6700, 3 decembrie 1970.

- EVERAC, Paul, „Bietul Lear“, în: *Contemporanul*, anul XXIV, nr. 47, 20 noiembrie 1970.
- IONESCO, Eugène, *Note și contranote*, traducere din franceză și cuvânt introductiv de Ion Pop, București, Humanitas, 2011.
- IOSIF, Mira, „Cronica dramatică: «Regele Lear» de Shakespeare (Teatrul Național «I. L. Caragiale»)“, în: *Teatrul*, anul XV, nr. 11, noiembrie 1970.
- KIVU, Dinu, *Teatrul la timpul prezent*, București, editura Eminescu, 1993.
- KNAUSGÅRD, Karl Ove, *Lupta mea. Cartea a șasea: sfârșit*, traducere din limba norvegiană Ivona Berceanu, București, Litera, 2019.
- LĂZĂRESCU, Dan A., „Regele Lear la București“, în: *Familia*, anul CVII, nr. 1, ianuarie 1971.
- LOVINESCU, Horia, „Indiferent de rezervele mele“, în: *Contemporanul*, anul XXIV, nr. 48, 27 noiembrie 1970.
- MODREANU, Cristina, „Regele Lear în regia lui Radu Penciulescu: încercare de reconstituire a planului sonor“, în: *Scena.ro*, <https://revistascena.ro/artre/regele-lear-in-regia-lui-radu-penciulescu-incercare-de-reconstituire-a-planului-sonor/>.
- NICOLAU, Sebastian I., „Un spectator la «Lear»“, în: *Contemporanul*, anul XXIV, nr. 48, 27 noiembrie 1970.
- PENCIULESCU, Radu, „Living Theatre (II)“, în: *România literară*, anul III, nr. 38, 16 septembrie 1970.
- PENCIULESCU, Radu, „Note despre teatrul american. Living Theatre I“, în: *România literară*, anul III, nr. 36, 2 septembrie 1970.
- PENCIULESCU, Radu, „Puterea de a nu te crampona de forme pe care singur le-ai născut“, în: *Teatrul*, anul XII, nr. 12, decembrie 1967.
- POPESCU, Radu, „Regele Lear» de W. Shakespeare, în: *România liberă*, anul XXVIII, nr. 8099, 6 noiembrie 1970.
- POPOVICI, Ileana, „Acesta e Shakespeare!“, în: *Contemporanul*, anul XXIV, nr. 46, 13 noiembrie 1970.
- SĂVULESCU, Monica, „Repetiție la Național“, în: *Teatrul*, anul XV, nr. 9, septembrie 1970.
- SĂVULESCU VOUDOURI, Monica, *Regele Lear în viziunea lui Radu Penciulescu. Jurnal de repetiții*, Teatrul Național Târgu-Mureș și UArtPress, Târgu Mureș, 2012.
- SORESCU, Marin, „Sarea în bucate“, în: *Luceafărul*, anul XIII, nr. 46, 14 noiembrie 1970.
- ȘELMARU, Traian, „«Lear» - prefață 1970“, în: *Informația Bucureștiului*, anul XVIII, nr. 5343, 28 octombrie 1970.

-
- ȘELMARU, Traian, „Regele Lear. Teatrul Național «I.L. Caragiale»“, în: *Informația Bucureștiului*, anul XVIII, nr. 5347, 2 noiembrie 1970.
- ȘORA, Mihai, *Eu&Tu&El&Ea... sau dialogul generalizat*, București, Editura Cartea Românească, 1990.
- TĂNĂSESCU, Viorica, „«Regele Lear» la Teatrul Național «I.L. Caragiale»“, în: *Scînteia Tineretului*, anul XXVI, nr. 6680, 10 noiembrie 1970.