

LBRIS

We know
books

GELU BADEA

PRINȚUL MINOR

Radu Penciulescu – pedagogie și creație

Prefață de Sorin Crișan

CASA CĂRȚII DE ȘTIINȚĂ
Cluj-Napoca, 2025

CUPRINS

Prefață	9
I. Teatru în trei tablouri. Prințul minor	24
II. Antrenamentul actorului între pedagogie și creație	27
II.1. Antrenamentul sau ceea ce trebuie să faci nu se învață	27
II.2. Antrenament și joc	32
II.3. Calea de a păși spre adevăr	35
III. Stanislavski: „noutatea continuă a sistemului”	38
III.1. Despre „sistem” și nu numai	38
III.2. Despre actor, pedagogie și text	46
IV. Radu Penciulescu în România	49
IV.1. Radu Penciulescu în contextul „reteatralizării” teatrului	49
IV.1.1. Portretul artistului la tinerețe	49
IV.1.2. Oradea începutului de drum	61
IV.1.3. Teatralizarea, o poveste nesfârșită	67
IV.2. Teatrul Mic	70
IV.2.1. Premise istorice	70
IV.2.2. Directoratul	71
IV.2.3. Repertoriul	94
IV.3. Spectacolele lui Radu Penciulescu la Teatrul Mic	106
IV.3.1. <i>Oricât ar părea de ciudat</i>	106
IV.3.2. <i>Doi și un telefon</i>	114
IV.3.3. Poezie și teatru	123
IV.3.4. <i>Richard II. Întâiul</i>	125

IV.3.5. Tangoul, „un dans al autodistrugerii” _____	139
IV.3.6. <i>Baltagul</i> sau triumful îmbogățirii spirituale _____	147
IV.4. Spectacologia lui Radu Penciulescu în raport cu „primatul” actorului _____	159
IV.4.1. Scurtă introducere _____	159
IV.4.2. Despre un anume dans _____	162
IV.4.3. Woyzeck sau desființarea ideii de „regizor făcător de spectacole” _____	169
IV.4.4. <i>Lear: Regele Lear</i> _____	183
IV.4.5. Decepția echipei sau „balul hoților” _____	208
IV.4.6. Ceva rău poate deveni ceva bun _____	211
IV.5. Reforma catedrei de Arta regizorului de teatru _____	220
V. Radu Penciulescu: revenirea _____	244
V.1. Învățământul teatral: situație _____	244
V.2. Ateliere în România _____	248
V.3. Spectacolele revenirii sau „legea cercului” _____	251
VI. Concluzii _____	273
Bibliografie _____	280

PREFAȚĂ

*Predarea teatrului nu se poate face decât prin via negativă,
adică prin învățarea a ceea ce nu trebuie să faci,
(întrucât ceea ce trebuie să faci nu se învață).*

Radu Penciulescu

Studiul lui Gelu Badea, *Prințul minor*, consacrat operei artistice și pedagogice a lui Radu Penciulescu, se constituie ca o monografie de primă importanță în peisajul exegezei teatrale românești. Lucrarea se dovedește rezultatul unui efort de sinteză, vizând o perioadă de aproape șaizeci de ani din creația regizorului român (și suedez, prin adopție, începând cu anul 1973, când acesta a decis să părăsească lagărul comunist), regizor activ, în cel mai curat sens al cuvântului, pe scenele din România și în diferitele ateliere europene consacrate pedagogiei teatrale. Însă demersul analitic al autorului nu vizează doar parcursul artistic al acestui important reprezentant al teatrului și al artelor figurative din Europa, ci și dezbateră sincronă a temelor enunțate, prin sondarea direcțiilor regizorale și a topoilor *gândirii teatrale*, cu alte cuvinte, prin evaluarea formele semnificative de reprezentare, cele care au încărcat scena cu o ideatică restaurată. Astfel, în fiecare capitol al cărții, cititorul poate să rețină cu ușurință motivele invocate și instrumentele la care Penciulescu a apelat de-a lungul întregii sale cariere, în virtutea unei arte care ia forme dintre cele mai neașteptate.

Autorul volumului de față demonstrează o coerență și meticulozitate constante, impuse, pe de o parte, de un regim de lucru specific documentariștilor, pe de alta, de asumarea unei „interpretări” obiective a ceea ce „izvoarele” timpului sugerează. Și, dacă în primul capitol al cărții sunt formulate intențiile cercetării, presuposițiile, contextul

I.

TEATRU ÎN TREI TABLOURI.
PRINȚUL MINOR

Este un obicei al breslei noastre să întocmească/să stabilească/să aranjeze clasamente. În fiecare zi mai apare un rege al scenei. Devorăm aceste liste, apoi, într-un entuziasm ignar, le mototolim, le aruncăm și alcătuim altele. Iubim felul în care ne împănăm cu descoperirile noastre sau cu faptul că noi suntem cei care promovăm un anumit moment din istoria efemeră a teatrului, nefăcând altceva decât să ne etalăm propriile cozi inteligent colorate. Din când în când, în această poveste căreia nu-i putem vedea finalul, apare ca o străfulgerare cineva care nu râvnește tronul. El nu așteaptă aplauze și nici urale, nu vrea să facă parte din niciun clasament, nu vrea nici măcar să i se cunoască numele; e un om care luminează fără să se străduiască.

Cunosc un astfel de om: căruia îi place teatrul mai mult decât propria prezență în teatru; care adună în jurul său oameni, nu actori; pe care viața l-a absorbit mai mult decât magia cărților; despre care, de cele mai multe ori, cei chemați să sprijine au spus că nu este îndeajuns de nobil, așezându-l într-un spațiu secundar al întâmplărilor teatrale: un prinț minor.

De curând, am înțeles mai bine cuvintele sale care s-au așternut precum o zăpadă timpurie peste lipsa noastră de deschidere: câteva lucrări ale unui pictor apropiat de modalitatea teatrală de a privi viața ne-au revelat spații ale teatrului nedeslușite până în prezent. „Clovnul, Doamna și Scamatorul” este pictura care ne-a întărit credința semănată de cel despre care facem vorbire aici, în funcționalitatea actului teatral și în nevoia de a înlătura minciuna din acesta. Clovnul

conduce acest alai purtând în mâini o creangă de măslin. Poartă în spate un bagaj ce ascunde o povară vie și instabilă: o maimuță și un câine înaripat. Precum actorul în scenă, clovnul acesta deschide drumuri pe care, călăuzit fiind de rațiunea-curajoasă a câinelui cu aripi (care poate fi supusă), ori rațiunea-jucăușă a maimuței (care nu poate fi prinsă), suntem gata să pariem. În spatele său, urmându-l, Doamna merge sprijinindu-se într-un fir de trestie împodobit cu flori roz. Ea are sâni dezgoliți și pășește atent, hipnotizată de aripile câinelui, definind traseul pe care Clovnul, cu tristețea sa, nu reușește să-l deseneze. De ce urmează câinele și nu maimuța este continentul alb pe care acest tablou, și de foarte multe ori spectacolele de teatru, le lasă nedescoperite: mistere care fac din prezența scenică dorința de a fi martor la ritual. Asemenea spectatorului, Doamna îl urmează pe Clovn pentru a face parte dintr-o întâlnire. La capătul drumului, Doamna se va alege cu înțelepciunea sau cu nebunia. Cu spatele la ei, Scamatorul refuză traseul. Nu își dorește o întâlnire. El ține în mâini o baghetă, dar nu pentru a descoperi, precum Prospero, un adevăr. Așezată pe nuiua Scamatorului, se află o pasăre pe care acesta din urmă se străduiește să o păstreze lipită de joardă. Nu vrea ca înaripata să își ia zborul, dar nici nu știe cum să o facă să rămână. Echilibrul pierdut între abilitatea de a ascunde un adevăr și imposibilitatea de a ajunge la el. Cei trei se găsesc într-o armonie de invidiat. Atât Clovnul, cât mai ales Doamna confirmă nesiguranța scamatorului, îndepărtarea acestuia de un scop care să-l așeze mai aproape de traseu, nu de stăruința în a păcăli. Un al doilea tablou ne oferă povestea nedisimulată a scamatorului. „Marioneta și vânzătorul de baloane” confirmă prin imagine credința prințului în existența momentului adevărat din hățișurile pe care le traversăm. Vânzătorul de baloane ține în mâini un obiect care amintește mai mult de balonul de săpun decât de fascinantă jucărie a copilăriei. Cea care este sedusă de acest obiect cu viața efemeră este marioneta. De altfel, doar o marionetă se poate bucura la vederea sferei de săpun. Vânzătorul, scamator la rândul său, nu are cui să vândă, deci nu are pe cine să păcălească. Doar marioneta este în preajma sa. Nemânuită de nimeni, aceasta este așezată, sau stă

înfiptă într-un băț, e fără viață și, deci, poate accepta negoțul cu minciuna. Balonul oferit este o minciună pe care prințul minor nu o acceptă și nici nu o dorește. Lupta sa, dusă de fiecare dată fără arme, este în fiecare moment pentru viață și nu pentru moarte. Iar din această încleștare prințul va ieși învingător. Sau cel puțin așa credem noi. Timpul ne îndreptățește la această concluzie. Cea care învinge este viața, căci doar aceasta contează.

Așezat între un vânzător de iluzii și un scamator care nu reușește să mențină pe creangă o pasăre, nici dacă aceasta ar fi împaiată, prințul minor se plimbă pe o sârmă care poate ceda sub greutatea încercării sale: al treilea tablou. De data aceasta, prințul duce la rându-i o baghetă pe care se odihnește o pasăre. Este o imagine care strânge în ea esența prințului: angajat în traversarea pe sârmă, el îngrijește pasărea frumos colorată având în fiecare moment sarcina nu de a o menține pe bățul pe care îl ține în mână, ci de a o ajuta să aibă încredere că se poate menține singură pe baghetă, chiar dacă cel care o mânuiește se găsește la rândul său într-un pericol permanent.

Prințul-regizor, clown nesigur, vânzător de baloane uneori, dar niciodată un scamator. Iată dorința adânc ascunsă în travaliul acestui om: îndepărtarea purtătorului de ramuri de măslin de abilitatea facilă, de „mâna iute” a scamatorului, și găsierea în dezechilibrul traseului a tuturor posibilităților de a purta bagheta și de a convinge pasărea să nu-și ia zborul.

Această carte reprezintă o formulă restrânsă a tezei de doctorat realizată sub îndrumarea regizorului și profesorului Mihai Măniuțiu. Trebuie să-i mulțumesc pentru parteneriatul atent și discret de care m-am bucurat timp de trei ani.

Pentru că nici teatrul și nici chiar această carte nu cântăresc mai mult decât timpul petrecut cu cei care contează în viața mea, îi mulțumesc fiului meu Toma pentru răbdare: niciodată îmbrățișarea mea nu va fi îndeajuns de mare.

Gelu Badea

II.

ANTRENAMENTUL ACTORULUI ÎNTRE PEDAGOGIE ȘI CREAȚIE

II.1. ANTRENAMENTUL SAU CEEA CE TREBUIE SĂ FACI NU SE ÎNVĂȚĂ

Cu ocazia seminarului „Le siècle de Stanislavski”, organizat la Paris în 1988, profesorul Radu Penciulescu prezintă și publică în revista „Bouffonneries”, numărul 18-19/1990, un articol pe care îl regăsim și în volumul care i-a fost dedicat cu ocazia acordării titlului de *doctor honoris causa* al U.N.A.T.C. București.

„Învățământul, în teatru, nu poate fi decât cel al unei *via negativa*, adică al învățării a ceea ce nu trebuie să înveți (căci ceea ce trebuie să faci nu se învață) pentru a atinge o stare excepțională de vigilență, situată la înălțimea tuturor posibilităților care se pot grefa pe realitate. Această posibilitate există în noi, trebuie, deci, să învățăm să eliminăm obstacolele care o împiedică să se reveleze, adică să eliminăm teama esențială, și anume: teama de a acționa.” (91, 86-87)

Întrebându-l pe Radu Penciulescu dacă a preluat de la Grotowski noțiunea de „via negativa”, atât ca formă cât și ca fond, acesta ne-a răspuns că ideea era în aer și că este de la sine înțeles că în artă calea pozitivă nu poate da rezultate. Astfel, la întrebarea câți kilometri are Nilul, poți spune unui elev că acesta are 6.650 de kilometri, pe când unui elev care studiază pictura nu îi vei putea spune niciodată ceea ce este bine din ceea ce așază el pe pânză; poți să-i spui, eventual, ce nu este bine. Dacă în primul caz răspunsul profesorului este unul „competent”, în cel de-al doilea caz, răspunsul este unul „sensibil”, supus,

deci, unei categorii de interpretare și de înțelegere imponderabile, dar care țin de principii pe care le putem formula pe o cale obiectivă.

Nu ne aflăm în acest caz într-o contradicție cu principiul după care talentul, care ține de prea multe necunoscute, nu contează, pentru Penciulescu, în antrenamentul actorului, ci, mai degrabă, în situația în care talentul este o categorie imponderabilă care ține de prea multe condiții subiective, obiectivabile în procesele propuse într-un program de antrenament. În consecință, dacă talentul depinde de prea mulți factori subiectivi, fiind o abilitate înnăscută sau dobândită, antrenarea acestuia, pentru a răspunde unor cerințe în procesul de construire a spectacolului, ține de modalitatea de obiectivare a procesului ce duce la dobândirea abilităților, de antrenament.

Pentru Radu Penciulescu, spectacolul de teatru ajunge, în forma lui finală, o construcție complicată, deseori intelectualizată și totdeauna un eșec, dacă regizorul nu reușește să se extragă din opera sa, lăsând actorului posibilitatea de a se exprima și de a-l dezvălui și pe regizor. De altfel, cei mai importanți dintre pedagogii de teatru au exprimat în opera lor teoretică, dar mai ales practică, acest fapt. Peter Stein spunea: „Astăzi vedem tot mai mulți actori tineri care se tem că nu-și vor mai putea face meseria, căci sunt reduși la a fi executanții micilor obscenități ale fanteziei personale a regizorului.” (150, 84) Această frază ne demonstrează ceea ce se poate observa, tot mai des, în teatrul românesc, dar și în teatrul de pe alte meleaguri: regizorul se crede un artist¹⁷, mai mult chiar, se crede chiar autorul. Nu putem să trecem cu vederea faptul că, din ceea ce spune Peter Stein, actorul nu trebuie redus „la rolul de a scoate un pește din pantaloni sau de a trece pe scenă de la stânga la dreapta” (150, 84). Peter Stein propune reinventarea dramaturgului pentru a mai reduce din puterea regizorului; în unele cazuri, chiar prezența puțin mai agresivă a scenografului ar

¹⁷ Cf. Radu Penciulescu, „Un spațiu de libertate”, *L'art du théâtre. Le metteur en scène en pédagogie*. Actes Sud/Théâtre National de Chaillot 1987-1988, nr. 8, pp. 81-84. Trad. Nicolae Weisz. Aici, Penciulescu arată că nu îl consideră pe regizor un artist.

putea să echilibreze balanța de putere în interiorul unei echipe de creatori. Această credință, că teatrul este o muncă în comun, a fost exprimată și de Radu Penciulescu în momentul în care a înființat Teatrul Mic.

Radu Penciulescu susține că nu trebuie inventate praguri care să cenzureze acțiunea regizorului. El se găsește permanent într-o stare de alertă care nu-i va permite să se erijeze în liderul echipei de realizatori ai spectacolului decât în măsura în care a fi lider înseamnă a lăsa libertate de afirmare tuturor membrilor echipei.

La întrebarea adresată actorilor și regizorilor aflați la atelierele sale, de ce unii indivizi sunt actori, iar alții nu pot să fie actori, Radu Penciulescu, după avalanșa de răspunsuri primite, răspunsuri care vizau „talentul”, „destinul”, „dorința”, „dragostea de teatru” etc., a oferit la și el un răspuns. Acesta nu avea nicio legătură cu categoriile filosofice nemăsurabile: unii indivizi sunt actori pentru că își pot spori prezența, la un moment dat și în anumite condiții, mai mult decât alți indivizi.

Această noțiune, „a spori prezența”, ne aduce aminte de „centrul de atenție” și concentrarea acestuia, despre care amintea Liviu Ciulei într-un interviu la Televiziunea Română: vorbind despre realizarea rolului de către actor, el amintește de mutarea centrului de atenție într-un loc precis al corpului, în funcție de cerințele formulate pentru construirea personajului. Liviu Ciulei susține că fiecare personaj are un centru de atenție. Acesta devine vectorul de atenție al publicului și el este determinat împreună cu regizorul de fiecare actor în parte în timpul procesului de pregătire a rolului, chiar dacă acest centru de comandă al rolului este diferit pentru actori diferiți care interpretează același rol. Deși cele două noțiuni sunt diferite, prima, cea introdusă de Radu Penciulescu, definind ansamblul artei actorului, cea de-a doua, unică și originală, definită de Liviu Ciulei, descriind un segment al pregătirii actorului, ele sunt asemănătoare datorită încercării lor de a așeza arta actorului în afara întâmplării. Cei doi regizori susțin fără echivoc că „sporirea prezenței” și „dilatarea centrului de atenție” sunt strâns legate de antrenament, de o pregătire continuă. Căci și

„a-ți spori prezența” și „a-ți muta centrul de atenție”, chiar dacă sunt calități native ale unui individ, nu vor putea fi acomodată pe scenă decât în condițiile unui antrenament specific, în condițiile unei pregătiri constante, susținute și asistate.

Între 1996 și 2007 am intrat în contact cu metodele de antrenament destinat actorului utilizate de Radu Penciulescu. Am învățat în acel moment¹⁸ că a fi actor are legătură cu a face, uneori cu a nu face, că drumul până la acțiune necesită o pregătire specială pentru care, e adevărat că individul are nevoie de anumite calități, iar această pregătire a celui numit actor este menirea regizorului.

A construi împreună cu actorul și a-l pregăti pe acesta pentru parcurgerea drumului, a găsi momentul de inspirație care, convertit într-un fapt de teatru, permite descoperirea forțelor necunoscute, sau cunoscute și abandonate, uitate, iată ce îl va determina pe actor să acționeze.

Cum putem atinge starea de „maximă vigilență” despre care Radu Penciulescu amintea în conferința din 1988? Cum facem să eliberăm, să stăpânim și să folosim, repetăm, forțele despre care vorbeam mai sus, necunoscute sau părăsite în timp, tot de către noi, pentru a compune un fapt de teatru adevărat?

Răspunsurile sunt multe și au preocupat atât pe teoreticienii cât și pe practicienii teatrului de-a lungul ultimilor o sută de ani. Cineva ar putea să afirme că această preocupare este legată de apariția regiei ca parte indispensabilă realizării spectacolului de teatru; dar, oare, până la acest moment nu putem vorbi despre o pregătire a actorului, despre un antrenament al acestuia pentru a se păstra în formă, despre o permanentă grijă față de corpul, vocea, mintea – chiar și mintea – atât ca sănătate psihică cât și ca pregătire intelectuală, despre o îngrijire a sănătății sale fizice pusă în armonie cu cerințele diferitelor momente din dezvoltarea acestei arte, despre o păzire a mijloacelor de expresie fără de care actorul nu ar putea să împlinească gândurile poetului exprimate în

¹⁸ Autorul acestor rânduri a participat, în perioada 1996-2007, la trei ateliere conduse de către Radu Penciulescu: în 1996, la Arcuș, jud. Covasna, Atelier Shakespeare; în 1997, la Olănești, Atelier Cehov; în 2007, la București, TNB, „Puterea legitimează”, Atelier Shakespeare.

textul dramatic? Ce presupuneau lungile reprezentații ale antichității dacă nu o pregătire fizică, chiar și psihică, exemplare, o pregătire vocală deosebită care permiteau, împreună, o dozare și o eliberare progresivă a energiei pentru împlinirea spectacolului; ce sunt, atunci, exercițiile de fixare a tehnicilor actorului dezvoltate de către interpreții din teatrul japonez kabuki sau nō, exerciții ce au dus la realizarea unor adevărate matrici de codificare a teatrului prin gest și atitudine corporală, dar, în același timp, și pentru decodificarea reprezentației, pentru înțelegerea acesteia; ce sunt îndelungatele și epuizantele exerciții de improvizație din *commedia dell'arte*, care defineau nu numai trăsăturile personajului-mască, dar care necesitau și o formă de antrenament specific, antrenament fără de care efortul fizic și artistic, de compunere a personajului, la care era supus actorul *dell'arte*, nu ar fi reușit să fie susținut.

Un răspuns ar putea veni de la Radu Stanca, autorul „Reteatralizării teatrului”¹⁹. Acesta pune în sarcina actorului pregătirea personală, „munca acestuia cu sine”, dezvoltarea mijloacelor de expresie, „modelarea”, „creșterea”, „descoperirea”, asta pentru a cita doar o parte din elementele muncii actorului amintite de R. Stanca, care l-ar putea face „utilizabil” pe actor în drumul către succesul așteptat. Sublinierile prin citare cu ghilimele aparțin lui Radu Stanca (147, 198-200).

Radu Penciulescu îl salvează pe actor de la supliciu pe care Radu Stanca îl impune, chiar dacă acesta din urmă o face doar în mod teoretic. Mâna întinsă actorului de profesorul Radu Penciulescu salvează, în esență, spectacolul de teatru; oferindu-l pe regizor ca sprijin și partener în greua încercare a actorului, Radu Penciulescu, contrazi-cându-l pe Radu Stanca, dă șansa apariției momentului de grație ce ar putea conduce la împlinirea faptului de teatru fără de care actorul nu simte decât că execută în mod mecanic voința altcuiva. Astfel, cele două voințe, topite una în cealaltă, se vor invita reciproc în găsirea drumului până când una dintre ele va dispărea, cea a regizorului, lăsând-o pe cealaltă, cea a actorului, să ia în stăpânire succesul despre care vorbea autorul eseului „Problema cititului”.

¹⁹ Articolul a apărut în revista *Teatrul*, nr. 4, 1956, ca o completare-răspuns la articolul lui Liviu Ciulei care pleda pentru teatralizarea picturii de teatru în revista *Teatrul*, nr. 2, 1956.

În școlile de teatru din România „via negativă” este o necunoscută. Tot mai mulți profesori din școlile de teatru, când spunem profesori ne gândim la profesorii de actorie, așa cum o face și Radu Penciulescu, pretind modelul propriu studentului, ca pe o cale sigură, unică și fără greș.

Se impune în acest moment observația că Radu Penciulescu leagă toți vectorii de dezvoltare a unei școli de teatru, de salvarea și evidențierea unei școli de actorie care să aibă la bază posibilitatea descoperirii și asumarea unui proces individual de descoperire.

Din experiența personală am extras un principiu, neenuțat de către profesor, dar care se impune urmărind modul de desfășurare a atelierelor conduse de către Radu Penciulescu: antrenamentele actorilor s-au desfășurat de fiecare dată împreună cu un grup de regizori. Este important de remarcat că actorii nu evoluau *în prezența* unor regizori, ci *împreună* cu aceștia. Astfel, un grup de cursanți, care îndeplinesc de fiecare dată condiții precise (absolvenți ai institutelor de teatru, având o vechime cerută de tema aleasă, uneori având o limită de vârstă), selectați de profesor fără a se folosi de intermediari, în proporție de 1/3 regizori și 2/3 actori, se reunesc în regim de cantonament, de obicei 10 zile, niciodată mai mult de 14 zile, pentru a-și răspunde fiecare, prin acțiune și participare, la întrebările proprii. Accentul se pune pe găsirea răspunsului în urma parcurgerii procesului individual de descoperire, prin înlăturarea clișeelelor, a rețetelor, a ceea ce a fost învățat deja. Faptul este cu atât mai demn de amintit cu cât tendința de a separa pregătirea actorului de cea a regizorului a devenit o practică în școlile de teatru din România.

II.2. ANTRENAMENT ȘI JOC

Pentru Radu Penciulescu, teatrul se află acum într-un moment de mare cumpănă.

Prima și poate cea mai mare problemă pe care regizorul Radu Penciulescu o ridică, fără a avea pretenția de a avea o soluție pentru rezolvarea ei, este accesul regizorului la toate informațiile de care are nevoie, uneori chiar la mai mult decât i-ar fi necesar pentru demersul

său. Astfel, dacă un regizor vrea să monteze „Antigona” de Sofocle, el poate, într-un timp foarte scurt, să vadă toate montările realizate în lume cu același text. Pe această cale se atinge „marea anomalie” care pervertește teatrul și îl transformă într-o artă în care originalitatea devine obiectivul primordial: având acces la toate montările realizate, regizorul va căuta să nu mai repete nimic din ceea ce s-a mai realizat în alte spectacole, devenind mai atent la a fi original și nu la teatru. Originalitatea cu orice preț duce, însă, la moartea teatrului. Ideea este exprimată și de Liviu Ciulei care spune la rândul-i că originalitatea este măsura lipsei de informație.

A doua problemă expusă de regizorul Radu Penciulescu este legată de tristețea care se așterne asupra acestei arte prin „îmbogățirea” ei cu fiecare montare nouă ce se realizează. Ca într-un concurs de frumusețe, prin bugetele care se cheltuiesc pentru producerea spectacolelor, teatrul se îndepărtează de specificul său, de singurul element care face specificitatea teatrului: actorul. Îmbogățirea teatrului este așezată pe umerii scenografiei și elanului creator pe care aceasta l-a luat, dar în același timp cu lipsa capacității de invenție a regizorului care se ascunde astfel în spatele decorului, a imaginii scenice.

Actorul se transformă tot mai mult într-un accesoriu al regizorului sau al scenografului. Transformarea aceasta nu o săvârșește actorul însuși, deși de foarte multe ori el este cel care reclamă costume somptuoase și decoruri apăsătoare crezând că astfel rolul va deveni mai bun; cel care o realizează este personajul care a primit, în ultimii cincizeci de ani, putere absolută în spectacol: regizorul. Aceasta este a treia problemă pe care o ridică Radu Penciulescu, de data aceasta din poziția de pedagog al actorului.

Într-o perioadă în care scenograful este tot mai prezent în spectacolul de teatru și prin specificul artei sale deturneză spectacolul folosindu-se de agresiunea imaginii, se simte nevoia unei corecții de specificitate a artei teatrului. Această corecție nu se poate realiza printr-un război deschis între realizatorii spectacolului. Ea se va împlini prin reeducarea regizorului, pentru ca el să redevină elementul de construcție a spectacolului, să redevină artistul care nu impune căi, care le deschide doar, care face din grupul de realizatori echipa, gata să elibereze