

## Fețele oglinzii sau Cine este Hamlet?

Se spune că adevăratul poet poate fi recunoscut după un singur vers. Și se mai spune, la jocul de șah, că deschiderea asigură nu știu cât la sută din victorie. M-am gândit la aceste lucruri văzând prima scenă a spectacolului montat de Tompa Gábor – de fapt nu atunci, atunci ele doar mi-au trecut fugăr prin minte, ci mai târziu, după terminarea reprezentației. Când mi-a părut rău că reprezentația s-a terminat.

Deschiderea, așadar: în scenă intră doi clovni, Mirela Cioabă și Marian Rălea (înlocuindu-l pe titularul Valer Dellakeza, bolnav), costumați, firește, grotesc și cu fețele puternic machiate; nu irecognoscibile, totuși. Fac bezele publicului, se împing, se hărjonesc – mă rog, ca toți clovni. Între timp, în spatele lor coboară încet, pe neobservate, o cortină de fier; nu-i cea adevărată, a

teatrului, e una de butaforie, iar lentoarea mișcării ghilotinează implacabil, dar cu o tristețe aproape omenească, spațiul. Când cei doi clovni se dezmeticesc, e prea târziu; încă glumind întâi, neliștiți, speriați, terorizați apoi, încearcă să se strecoare pe sub, pe lângă, pe deasupra zidului mut. Degeaba. Sunt oare, cu hainele și fardul lor, parcă dintr-o dată veștejite, prizonieri ai lumii de dincoace, care rade de spaima lor? Nu, căci ei se află, totuși, pe scena unui teatru – și fug, ușurați, spre culisele salvatoare. În urma lor rămâne doar, stingheră, o măsuță de machiaj...

...unde vin să se așeze, cu gesturi dezinvolve, luând câte-o gură de cafea, trăgând câte un fum din țigară, Angel Rababoc și Tudorel Petrescu, adică Marcellus și Bernardo, cei doi oșteni de pază. Sunt costumați de scenă, au textul

în mână și pornesc să-și citească, alb, replicile, ca într-o sumară repetiție înainte de ridicarea cortinei. Li se alătură, curând, Valeriu Dogaru – Horatio. Rapid, schimbul de replici ajunge la povestea cu apariția Fantomei și, imperceptibil, tonul se schimbă, o dată cu înălțarea grăbită a cortinei de fier. Spectacolul, unul dintre spectacole, a început. Dezvăluit acum, decorul – în mijlocul scenei mari a teatrului, o scenă mai mică, al cărei fundal placat cu oglinzi va reflecta în răstimpuri siluetele actorilor și chipurile spectatorilor din sală – dă concretețe plastică ideii pe care Tompa a descoperit-o, incredibil de simplă, de proaspătă încă și de vie, în miezul tragediei shakespeareiene: teatrul este oglinda vieții. A descoperit-o, în sensul etimologic al cuvântului, înlăturând straturile sterpe, mortificante de

**HAMLET de William Shakespeare. Traduceri de: Nina Cassian, Petru Dămitriu, Ion Vinea, Vladimir Streinu, Leon Levițchi și Dan Dușescu ● TEATRUL NAȚIONAL DIN CRAIOVA, în colaborare cu Offshore International Cultural Projects – Amsterdam ● Datele reprezentațiilor: 29 decembrie 1996 și 25 ianuarie 1997 ● Regia: Tompa Gábor ● Decorul: T. Th. Ciupe ● Cos-**

**tumele: Judit Kóthay Dobre ● Consultanț muzical: Iosif Herțea ● Coregraf: Liviu Matei ● Distribuția: Mihai Constantin (Claudius), Adrian Pintea (Hamlet), Ilie Gheorghe (Polonius), Valeriu Dogaru (Horatio), Adrian Andone (Laertes), Angel Rababoc (Marcellus, Lucianus), Tudorel Petrescu (Bernardo), Natașa Raab (Rosencrantz), Valentin Mihali (Guildenstern), Valer Dellakeza/Marian Rălea, Mirela Cioabă**

**(Doi clovni gropari), Constantin Cicort (Osrick), Vasile Cosma (Voltimand), Ștefan Mirea (Gentilomul), Theodor Marinescu (Un preot), Ion Colan (Fantoma tatălui lui Hamlet, Regele din piesă), Gabriela Baci (Regina din piesă), Oana Pellea (Gertrude), Corina Druc/Ozana Oancea (Ophelia); în alte roluri: Iosefina Stoia, Țigănuș Marinel (flaut), Geni Maxim (vioară).**

## Hamlet la sfârșit de mileniu

După 40 de ani de la celebrul **Hamlet** al lui Vlad Mugur (cu Gheorghe Cozorici în rolul titular, Silvia Popovici în Ofelia, Amza Pellea în Horatio, Constantin Rauțchi în Actorul din piesă, pentru a-i aminti doar pe câțiva dintre cei ce nu mai sunt), Naționalul craiovean se învrednicește să readucă pe afixul său capodopera shakespeareiană încredințându-i montarea lui Tompa Gábor, eminent regizor și director al Teatrului Maghiar din Cluj. E, înainte de toate, un act de mare curaj și de mare responsabilitate artistică, asumată cu luciditate, așa cum îi stă bine inimosului director craiovean Emil Boroghină. Acestuia, mai ales la el acasă – și încă în Oltenia! –, i se vor fi contestând multe, dar nicăieri în țară și în lume nu i se poate contesta faptul că, avându-l alături pe

Silviu Purcărete, a dus Teatrul Național din Craiova pe culmile gloriei și a făcut din el cel mai cunoscut teatru românesc în străinătate. Ba, aș zice, și cel mai bun și cel mai credibil ambasador al nostru în străinătate, făcând pentru imaginea României în lume, în ultimii șase ani, mai mult decât au făcut toți ceilalți ambasadori la un loc. Mai rămânea totuși confruntarea cu **Hamlet**. Marele pariu al oricărui actor, regizor sau director de teatru. Care, în cazul dat, însemna și confruntarea cu povara tradiției, cu celălalt **Hamlet**, intrat în legendă.

Ei bine, ca unul care își mai amintește încă **Hamlet**-ul de odinioară, văzut, ce-i drept, la o vârstă fragedă, care însă percepute ca atare un **stil** al spectacolului, dincolo de tumultuoasa interpretare în forță a lui Gheorghe Cozorici în

Hamlet sau de cea hieratică a Silviei Popovici în nebunia Ofeliei, cred că – și din acest punct de vedere – pariu a fost câștigat. Desigur, nu în sensul că un spectacol ar fi neapărat „mai bun” decât celălalt (în teatru, comparațiile nu sunt întotdeauna productive și nici nu se pot face în termeni simpliști, mai ales la o distanță, în timp, de 40 de ani!), ci în sensul că **Hamlet**-ul lui Tompa Gábor nu e cu nimic mai prejos, ca viziune regizorală și forță a expresiei scenice, de **Hamlet**-ul intrat în istoria teatrului românesc în 1956.

Și, cum Tompa Gábor cu siguranță nu și-a pus astfel de probleme, ținând mai mult de un mod „oltenesc” de a vedea lucrurile, mă grăbesc să adaug că spectacolul său stă foarte bine **alături** și de alte **montări de referință** ale



banalitate, grandilocvență sau ilustrativism plat, pe care atâtea și atâtea experiențe artistice (unele, de altfel, izbutite) consumate de-a lungul timpului le-au depus deopotrivă peste metafora lui Shakespeare și peste receptivitatea noastră la adevărul exprimat de ea. Regăsind-o, regizorul nu se mulțumește însă doar să o etaleze, ci îi desface rând pe rând, cu siguranță calmă și infinită delicatețe, semnificațiile. Căci teatrul nu-i o suprafață reflectorizantă unică, e un sistem de oglinzi paralele (dramaturgia, mizanscena, actorii, am zice în termeni tehnici) ce-și trimit una altele imaginea – imaginea vieții –, prelungind-o până dincolo de infinit, de unde ea revine, mereu și mereu, aceeași și totuși alta, după cum vremea și lumea condensate în ea sunt altele și totuși aceleași. Așa încât spectacolul se organizează în cercuri concentrice, în spectacole concentrice al căror punct de pornire și de întoarcere este tot timpul teatrul.

Simbol „tangibil” al acestei construcții pe cât de savante pe atât de limpezi este figurarea nălucii regelui ucis și a Primului actor de către același interpret – Ion

Colan –, astfel grimat încât să semene cu Shakespeare. Nu e aici doar un subtil record istoric și cultural (ca actor, dramaturgul juca, în **Hamlet**, rolul Spectrului), ci și, în primul rând, o etapă esențială a ecuației pe care Tompa a gândit-o și a rezolvat-o strălucit: cel ce, revelând taina morții regelui Hamlet, va declanșa atât conflictul propriu-zis al piesei și al spectacolului, cât și nebunia înscenată a tânărului prinț (o altă piesă și un alt spectacol), e însuși autorul! Poate părea cumva puerilă această soluție, și mai ales constrângătoare în raport cu personajul principal, limitat, s-ar spune, la executarea mecanică a unor ordine pe care nu are dreptul să le discute. Nimic mai fals însă, căci Tompa strămută scena confidenței, de pe meterezele sumbrului castel în camera de culcare a prințului; aici, întins pe pat, Hamlet va asculta sângeroasa întâmplare istorisită, de la masa de scris, de către tatăl său trupesc-spiritual. O va asculta, ori, poate, și-o va imagina? Ambiguitatea (voită) a situației introduce o primă oglindă pe traseul cu dublu sens dintre realitate (viață) și

ficțiune (teatru), fixând și, totodată, relativizând și statutul protagonistului.

Căci, cine este Hamlet? Este, firește, fiul mărețului rege asasinat și al preaușuratei sale Gertrude, e prietenul lui Horatio, iubitul (cast) al Opheliei și protectorul Actorilor din trupa ambulată, dar... Este și singurul care, în spectacolul lui Tompa, nu poartă un costum **de teatru**. E îmbrăcat în haină neagră, „blugi” negri (cu etichetă la vedere), în jurul gâtului are un fular lung, tot negru. Costumul lui seamănă a uniformă – „uniforma” regizorului modern. Și Hamlet nici nu-i altceva: nu el pune la cale spectacolul merit a-l face pe Claudius să se demaște? Nu el îi învață pe Actorii cum să rostească și cum să se miște? Nu el îi scoate din joc, într-un fel sau altul, pe majoritatea celor ce ies din scenă și din viață în această piesă? Hamlet mai este, însă, și Adrian Pinte. Singurul Hamlet imaginabil, aș spune, în **acest** spectacol, pentru că Prințul Danemarcei, așa cum a fost văzut de Tompa, nu putea avea decât silueta plăpândă și agilă a lui Adrian Pinte, inteligența și seșibilitatea umană și artistică ale lui Pinte, dar mai



**ultimelor decenii**, precum cea semnată de Dinu Cernescu la „Nottara”, cu Ștefan Iordache în rolul titular, sau cea realizată de Alexandru Tocilescu la Teatrul „Bulandra”, cu Ion Caramitru în Hamlet.

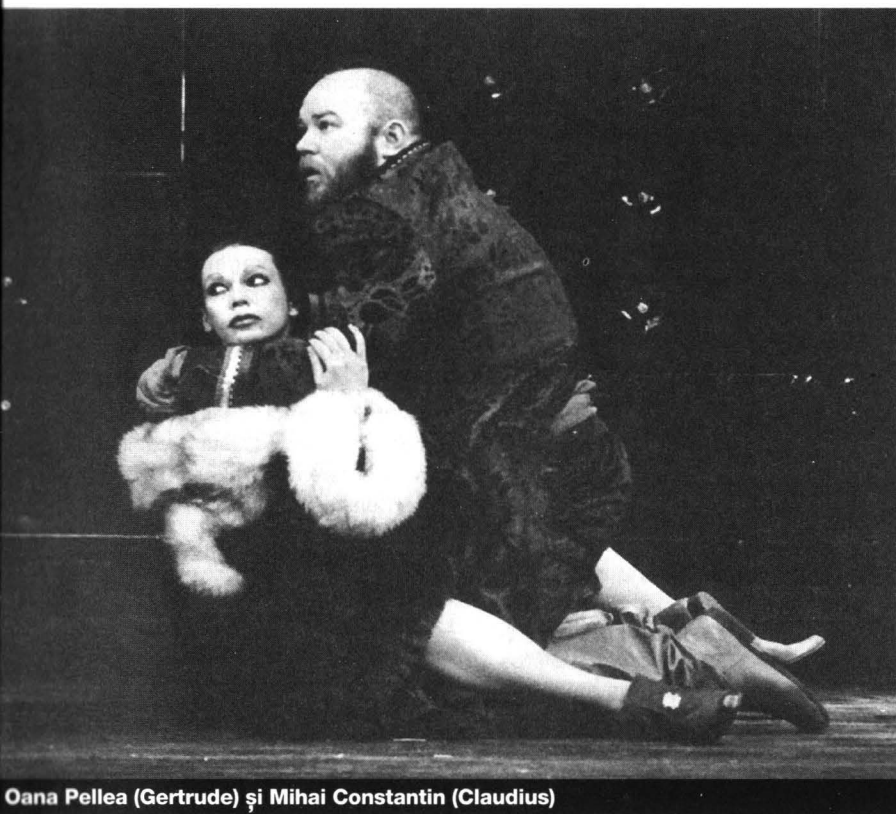
Pe Tompa Gábor l-au interesat lucrurile esențiale, și de aici derivă și marile calități, și puținele scăderi ale spectacolului său. Să începem, totuși, cu cele din urmă. De pildă, dacă Laertes nu este un rol esențial – și nu este! –, înseamnă că se va găsi până la urmă în trupă un actor care să-l joace, și cu asta basta! Numai că actorul cu pricina, dacă nu se ridică la înălțimea celorlalți, îi poate trage pe ei în jos, în scenele în care apare, riscând să facă mai puțin convingătoare și nu îndeajuns de tensionată tocmai ultima parte a spectacolului! Și nu e decât un exemplu, pentru că și alte roluri, de astă dată mult mai importante, precum cel al Opheliei sau al reginei Gertrude, sunt deocamdată insuficient „acoperite” pe tot parcursul lor. Astfel, deși bine conturată încă de la prima ei apariție și jucată cu sensibilitate,

cu prosepțime și grație, de către Ozana Oancea, Ophelia nu mai e la fel de convingătoare și în nebunia ei, care ar fi avut probabil nevoie de o tensionare lăuntrică aparte (sau poate doar de câteva repetiții în plus). Foarte bine marcată, ca pregnanță scenică, apariția reginei Gertrude e gândită de regizor și figurată de Oana Pellea în tușe violente, păstoase, care să spună ceva și despre o anume morbiditate a personajului, derivată dintr-o vădită insașietate sexuală. Pe această linie, actrița va fi nu o dată excelentă în scenele cu Claudius, dar nu și în scenele cu Hamlet, iarăși, uneori mai puțin convingătoare, schimbarea registrului reclamând resurse de alt gen. Și nu cred că e vorba, aici, în primul rând de diferențele de vârstă reală dintre interpreți, ci de diferențele de stil, de faptul că poți face sau nu „echipă” cu un partener sau altul.

Din acest punct de vedere, cred că în **Hamlet**-ul de la Craiova s-au întâlnit – și uneori au și fuzionat – nu mai puțin de trei echipe ale acestui regizor. Prima este cea clujeană, scenografică, alcătuită din

T. Th. Ciupe, semnatarul decorurilor, și Judit Kóthay Dobre, autoarea costumelor, conlucrarea acestora cu regizorul, în compunerea cadrului plastic al spectacolului, fiind aproape perfectă. (Numai aproape perfectă, pentru că în această echipă ar fi trebuit să intre și craioveanul maestru de lumini Vadim Levinschi, prezent în programul spectacolului, dar nu și în fapt, ceea ce – fără îndoială – ar fi avut darul să mărească strălucirea, rafinamentul și chiar ritmicitatea reprezentației.)

O a doua echipă a regizorului este cea bucureșteană, de la Teatrul „Bulandra”, compusă acum din Mihai Constantin, marea revelație a spectacolului în Claudius, și Oana Pellea, foarte curajos distribuită și, dincolo de cele deja semnalate, bine integrată în **demonstrația de declarată teatralitate** a montării. (Acestei echipe, după îmbolnăvirea lui Valer Dellakeza, interpretul unuia dintre cei doi clovni-gropari, i se va alătura – deloc întâmplător – Marian Rălea, tot de la „Bulandra”.)



Oana Pellea (Gertrude) și Mihai Constantin (Claudius)

Foto: Dorian Delușanu

ales glasul limpede, cu tășuri sarcastice și catifelări melancolice, al acestui (încă tânăr) actor, chinuit de multă vreme, ca și personajul său de-acum, de insolubila dilemă a fi sau a nu fi – actor. Prin Hamlet Adrian Pinte a găsit, sper, răspunsul pe care-l căuta... Iar regizorul a găsit, prin distribuirea lui, cheia eroului – și a întregului spectacol, pentru că Hamlet este, aici, oglinda principală a sistemului, oglinda cu două fețe în care trebuie să-și vadă chipul și personajele din piesă, și privitorii din sală. (E uluitor cât de actual, ori, mai bine, cât de atemporal sună, în tragedia elisabetană, replicile prințului – și am recitat-o într-o traducere datând din 1905!) Cei din urmă, la sfârșit, izbucnesc în aplauze; cei dintâi...

Există în spectacol o netă diferențiere între cele două grupuri de personaje: „actorii” de la Curtea Danemarcei și Actorii trupei ambulante, care vor juca piesa-capcană numită de Hamlet tocmai „Cursa de șoareci”. Unii sunt îmbrăcați în veșminte ce sugerează destul de marcat epoca (fac excepție, pe linia unei anumite indeterminări, Horatio și Ophelia), ceilalți, în costume eteroclitice, bizare, ce par



În fine, cea de a treia – și cea mai nouă – echipă a lui Tompa Gábor este cea craioveană, în care nu intră însă toată distribuția, ci doar câțiva actori, care au făcut efectiv „priză” cu stilul regizorului. E vorba, în primul rând, de Ilie Gheorghe, din nou extraordinar, de astă dată în Polonius, personaj fascinant și prin faptul că „joacă teatru” față de propriii lui copii, față de suverani și subalterni, față de el însuși. Nu e vorba însă de o „degradare” a teatrului, sau de un teatru „degradat”, ci de „teatru” devenit a doua natură, condiție, pare-se, **sine qua non** a politicianului prin excelență. Îi e dat să moară, de altfel, „pe scenă”, căci moare în spatele unei cortine, poate în singurul moment din piesă când nu juca teatru. (Să remarcăm, fie și în treacăt, că nici acea „ghilotină” sau „cortină de fier” a teatrului, marcând impresionant, în finalul reprezentației, o „netă” delimitare a planului real de cel ficțional, succesiv multiplicat prin „teatru în teatru”, nu va reuși să-i apere pe actori, o dată ieșiți din „pielea” personajelor!) Mai fac parte din nucleul

echipei craiovene Valeriu Dogaru, jucând cu aplomb și comprehensiune rolul Horatio, căruia îi va da o strălucită dimensiune simbolică în finalul spectacolului, Valer Dellakeza și Mirela Cioabă, în rolurile celor doi clovni-gropari, prezențe scenice importante în sublinierea teatralității și ironiei acide a reprezentației, Valentin Mihali (Guildenstern) și Natașa Raab (Rosencrantz), aceasta din urmă nu în travesti, ci într-un **personaj-femeie**, fie pentru că delatațiunea nu are sex, fie pentru că „turnătorie”, poate fi făcută, la fel de bine, de ambele sexe! Nu sunt departe de spiritul echipei (din care face parte și Ozana Oancea, amintită încă de la început) strădaniile lui Angel Rababoc (Marcellus) și Tudorel Petrescu (Bernardo), ale lui Ion Colan (Regele din piesă, Fantoma tatălui lui Hamlet, dar și a autorului Shakespeare, scriindu-și piesa și văzându-și personajele în acțiune!) și ale Gabrielei Baciu (Regina din piesă). Tind însă să coboare ștacheta ridicată a acestei echipe interpretările distorsionate comic, precum cea a lui Constantin

Cicort în Osrick, sau cele cvasi-lipsite de relief, poate și dintr-o vădită nepotrivire a actorului cu rolul (Adrian Andone în Laertes).

Am lăsat mai la urmă cele două mari creații actoricești ale spectacolului, pentru că ele comportă considerații mai ample, legate și de viziunea regizorală. Cel care declanșează tragedia și pune la cale șirul nelegiuirilor e Claudius. Cel implicat fără putință de scăpare, dar și cel în care se reflectă această tragedie, transgresând condiționările spațio-temporale pentru a vorbi și azi ca și mâine despre **condiția umană**, este Hamlet. El își **asumă** responsabilitatea acestei condiții. El dă în vileag crima și merge până la capăt, fără a se gândi însă că poate fi la rândul-i, chiar și în buna-i credință, manipulat. El e „regizorul” trupei de actori din piesă, dar nu e numai un **director de scenă**, ci și un **director de conștiință**. Prin el se exprimă, în primul rând, condiția creatorului, delimitându-și acum opera, cu acuitate, de posibilitatea manipulării ei politice ulterioare. **Hamlet**-ul lui Tompa Gábor nu e numai un





alcătuite din bucăți de îmbrăcăminte adunate la rezeala dintr-o magazie scoasă din uz. Grupul însuși al comedienților e pestriț; îi regăsim aici pe cei doi clovni și pe Hamlet-Shakespeare, neschimbați de la prima apariție, dar întâlnim și doi muzicanți, iar din ceata peticită se întoarce mereu spre noi figura inconfundabilă a lui Charlot – Vagabondul și Actorul generic. Tompa încearcă astfel, parcă, să ne oblige a-i privi, a lua act de existența lor „reală”, căci, ficțiune la pătrat, ei sunt sortiți să fie doar oglindă a oglinzii. Și, substanță fragilă, cu adevărat „plămada din care sunt țesute visele”, ei vor fi primii care vor dispărea; e drept, nu înainte de a-și fi împlinit menirea: provocarea crizei de conștiință a ucigașului Claudius. În text, imediat după întreruperea reprezentației, autorul pare să uite de ei – îi scoate pur și simplu din scenă, și atât: „ies toți”. În spectacol, Tompa îi doboară brusc la pământ, ca striviți de prăbușirea, într-o imagine cutremurătoare, a proiectoarelor prinse de sufitele din podul scenei. Dintre cioburile oglinzii sfărâmate – premoniție a dezastrului ce va să vină – se vor ridica

doar Tatăl-Shakespeare și clovni. Căci rolul lor încă nu s-a încheiat. Mai trebuie să intervină în treburile lumii – aceleia? acesteia? –, primul, în scena dintre Hamlet și Gertrude, când umbra regelui-dramaturg va tempera violența cu care prințul-regizor o obligă pe regina-personaj să privească în față adevărul despre ea însăși; ceilalți, ca gropari, în scena cimitirului, când, prinzând deodată glas, îndulcesc prin glumele lor brutalitatea cu care Hamlet ne așază în față oglinda ultimă de unde ne va privi cândva, pe toți, craniul muced al lui Yorick...

Am numit-o pe Gertrude regina-personaj. Și ea, și toți cei ce se rotesc în jurul tronului însângerat de la Elsinor sunt, în spectacolul lui Tompa, doar **personaje**, personajele unei banale, chiar dacă nițel sordide, povești despre o crimă făptuită din gelozie și sete de putere, despre o văduvă prea lesne consolată, despre un spion din cale-afară de curios și care o sfârșește rău. Întâmplări de fapt divers, „evenimente” ale zilelor lui Shakespeare, ale zilelor noastre. Din ele se compune

mersul cotidian al vieții – trădări, meschinărie, mari și mici asasinat, lașități, spaime, vorbe umflate și șoapte veninoase. **Acesta** este chipul lumii, **aceasta** – imaginea din oglinda scenei. Actorii care animă pentru noi povestea sunt îmbrăcați, spuneam – deghizament abil –, în veșminte subliniat baroce. Mai mult, ei joacă exagerând „teatral” caracteristicile personajelor – Claudius e dur, bolovănos, lubric, Gertrude e provocatoare, nerușinat lascivă, Polonius rostogolește ilar priviri iscoditoare, ca un intrigant de operetă –, sarcină strivitoare, ce nu putea fi încredințată decât intuiției, dăruirii și talentului unor interpreți ca Mihai Constantin (actor complet format, în ciuda tinereții), Oana Pellea și Ilie Gheorghe. Din cortegiul păcatelor mai fac parte impulsivitatea stupidă a lui Laertes (figurat puțin nesigur de Adrian Andone), prețiozitatea ridicolă a lui Osrick (într-un hazos portret, Constantin Cicort) și falsitatea delatoare a lui Rosencrantz și Guildenstern, investiți prin cenușii costumului cu aparența scârbavnică a unor șobolani uriași, prin discreția



spectacol bun, ci și un spectacol important, profund tulburător atât prin semnificațiile sale general umane, etern valabile, cât și prin cele de o dureroasă actualitate, poate chiar cu valențe premonitorii, și încă nu dintre cele mai faste.

Visceral, posesiv, vulgar până și în respirație, Claudius e magistral înfăptuit de Mihai Constantin, cu o extraordinară forță vitală, ce are parcă nevoie să-și devoreze semenii, operațiune în care intervine însă o malefică luciditate, un calcul politic atent la fiecare mutare posibilă, menit să nu lase victimei nici o șansă. Claudius pare un animal de pradă scăpat printre oameni, are viclenia celui ce a stat toată viața la pândă și nu-și mai poate ascunde acum satisfacția de a-și fi înfipt colții în hălcile atâta vreme râvnite. Scena în care ar vrea dar nu poate să se roage, căci e incapabil să ceară, să dea sau să primească iertarea, e o scenă antologică, situându-l pe Mihai Constantin între marii actori ai teatrului românesc. El se află deja în vecinătatea valorică a tatălui său, neuitatul George

Constantin, care – dacă ar mai fi printre noi – n-ar avea nici un motiv să nu se mândrească cu fiul său.

Întâlnirea lui Adrian Pintea cu Hamlet e o încununare a creațiilor sale de până acum. Regizorul a găsit interpretul prin excelență inteligent și subtil, stăpân pe o tehnică desăvârșită, capabil de o mare bogăție a nuanțelor reflexivității, prin care personajul să se exprime cu o surprinzătoare claritate și limpezime a gândului. Această aproape simplitate a rostirii lucrurilor profunde, această aproape umilitate în a descifra și transmite tâlcurile ultime ale capodoperei shakespeariene, această aproape smerenie, care poate face neînțelesul de înțeles, e marea calitate a creației lui Adrian Pintea, într-un Hamlet cu valoare de referință în istoria teatrului românesc. (Nu aveam cum să-l văd pe Valeriu Valentinianu în celebrul său **Hamlet** din 1940 de la Teatrul Național din București, dar am motive să cred, dintr-un amplu interviu făcut cu marele actor acum vreo treizeci de ani și publicat parțial în revista

„Familia” de la Oradea, că – în competiția cu Vraca și Calboreanu – ieșise învingător tocmai prin câștigul de cauză dat gândului și simplității rostirii lui.)

Spuneam că Tompa Gábor a fost interesat de lucrurile esențiale. El a gândit spectacolul cu dezinvoltura creatorului autentic, capabil să vadă pădurea și să simtă născându-se foșnetul ei, dincolo de înălțimea sau de vigoarea fiecărui copac în parte. Se poate vorbi, în cazul său, chiar de un soi de „boierie a minții”, care a trecut cu ușurință peste ceea ce poate n-ar fi putut obține de la unii interpreți, chiar printr-o mai îndelungată strădanie, pentru a pune în schimb în valoare liniile de forță spirituală ale unui impunător edificiu scenic. Reprezentația e un omagiu adus teatrului ca „oglinză a firii”, adus actorului, care – ca și în jurământul de credință medieval – își pune, o dată cu mâinile, și sufletul în mâinile regizorului ce-l înalță la rangul de personaj, mărturisitor pentru o întregă lume.

**VICTOR PARHON**

