

UN SPECTACOL DE CULTURĂ : „IULIUS CEZAR”

În momentul cînd se discută atît de mult — și pe bună dreptate — despre necesitatea promovării pe scenele noastre a unui teatru de cultură, modul cum a fost primit, de către o parte a criticii teatrale, spectacolul *Iulius Cezar*, pus în scenă de Andrei Șerban la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”*, pare cel puțin ciudat. Recunoscîndu-i-se „unele valori” și talentul, tinărului regizor i se fac atîtea obiecții, încît practic raportul apreciativ este inversat, ajungîndu-se la concluzia că ar fi vorba de un exercițiu meritoriu — totuși un exercițiu — al unui student debutant. Chiar unii dintre confrății care și-au manifestat în scris dezacordul cu „bătaia pe umăr” încurajatoare alunecă pînă la urmă pe aceeași pantă, afirmînd că Șerban mai are de învățat. Adevărul e că de învățat are oricine, în orice meserie și la orice vîrstă. Numai că acest adevăr nu cred că trebuie să minimalizeze aprecierea unei realizări ce iese din comun. Altminteri, există riscul de a crea o confuzie a valorilor, de a face o apă și un pămînt din tot ce ni se prezintă la un moment dat pe scenă, fiecărui spectacol putîndu-i-se găsi și „părți pozitive” și „părți negative”. O astfel de judecată nivelatoare nu mi se pare nici dreaptă față de realizatori, nici eficientă pentru promovarea acelor elemente de cultură teatrală care, singure, pot ridica teatrul nostru pe trepte calitativ superioare, pe treptele aceluia grad de cultură despre care pomeneam mai sus.

Fără îndoială, Andrei Șerban e tînăr. Fără îndoială, spectacolul său are imperfecțiuni. Dar sînt convins că, în ciuda acestor imperfecțiuni, el reprezintă cu totul altceva decît o sumedenie de producții așa-zise fără imperfecțiuni, în cel mai bun caz corecte dar ieftoare, care nu pun nici realizatorilor, nici publicului vreo problemă deosebită. A aplauda fără rezerve asemenea producții și a primi cu rezerve exagerate spectacole ce, atît prin calitatea (și deci dificultățile) textului, cit și prin realizarea lor în ansamblu, se detașează net înseamnă practic a renunța în judecata critică la criteriile de valoare și prin urmare (afișînd unilateral cea mai intransigentă exigență) a renunța practic la ea.

Iată de ce nu pot urma în aprecierea „imperfectului” spectacol *Iulius Cezar* acest drum. L-am văzut de cîteva ori și l-am aplaudat din toată inima. Și am fost recunoscător Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra” că, între atîtea banalități și vechituri „renta-

* Regia: Andrei Șerban. Decor: Liviu Ciulei. Costume: Ovidiu Bubulac. Distribuția: Gheorghe Ghițulescu (Iulius Cezar); Victor Rebengiuc (Marcus Brutus); Emmerich Schäffer (Marcus Antonius); Ștefan Iordache (Cassius); Ion Caramitru (Octavius Cezar); Gina Patrichi (Portia); Ana Negreanu (Calpurnia); Puiu Hulubei (Casca, Cato); Virgil Ogășanu (Un ghicitor, Cinna-poetul); Dumitru Onofrei și Adrian Georgescu (Marullus, Ligarius, Strato); Corneliu Coman (Metellus Cimber, Titinius, Flavius); George Stîlu (Decius Brutus, Lucilius); Dorin Dron (Un cetățean, Al doilea poet, Volumnianus); Florian Pitis (Lucius); Mihai Marsellos (Cinna, Pindarus); Dumitru Dumitru (Publius); Al doilea cetățean, Clitus); Emil Reisenauer (Lepidus, Slujitorul lui Antonius); Mihai Vasile Boghiță (Al treilea cetățean, Slujitorul lui Iulius Cezar); Mircea Gogan, Mircea Corbu, Simion Hetea (Alți cetățeni); Corneliu Dalu (Slujitorul lui Octavius Cezar); Cătălin Naum, Sergiu Guțulescu, Adrian Popovici, Aurelian Manoliu, Marian Iliescu, Simion Grigore, Cristian Apostolide, Mihai Vasiliu, Petre Andreescu, Ioan Nicolau, Violeta Nestorescu, Dinu Ionescu, Liviu Manoliu, Victor Stănculescu, Aurel Grușevschi, Ștefan Gudju (senatori, cetățeni, ostași).

bile" care se reprezintă pe multe din scenele noastre, invocându-se repetatul pînă la saturație, dar falsul „așa vrea publicul”, oferă — după *Livada cu vișini* — un monument shakespearian după altul. Și nu e deloc neglijabil faptul că aci treaba e dușă la bun sfîrșit de un regizor foarte tînăr. Asta dovedește nu numai talent, ci și preocupări mature de gîndire teatrală elevată, de studiu, cultură, profesionalism. Asta dovedește deopotrivă că, pentru cei mai capabili reprezentanți ai celei mai tinere generații de regizori, teatrul e o chestiune serioasă, responsabilă și nu un joc gratuit, la modă, sau un prilej de exhibiții formale. E meritul lor, al maeștrilor lor, al teatrelor care promovează un asemenea punct de vedere

Am aplaudat deci, în primul rînd, prezența în repertoriu a tulburătoarei dezba-teri politice, filozofice, etice care e *Julius Cezar*, străbătută de acel unic fior poetic shakespearian, zguduitoare dezlănțuire de pasiuni omenești, cu un adînc răsunset în spectatorul contemporan. Am aplaudat apoi felul cum s-a apropiat de text Andrei Șerban. (Cu surprindere am citit într-o cronică imputarea că spectacolul său ar fi prea „cuminte”. Și asta tocmai sub semnătura unuia din confrății care cheamă de obicei la ordine pe regizori pe chestia „cuminteniei” față de text.) Nu. Nu de „cumintenie” sau de „necumintenie” e vorba aci. Ceea ce m-a impresionat îndeosebi e respectul regizorului față de operă, rigoarea mijloacelor impuse de acest respect, dar nu în mod pasiv, ci dimpotrivă. Și tocmai de aceea s-a petrecut un lucru paradoxal: într-un spectacol care nu strălucește prin mari creații actoricești — în sensul că interpreții nu ating dimensiunile eroilor —, Andrei Șerban a creat cu o multitudine de mijloace, care toate converg spre elocvența și sugestivitatea imaginii scenice, un personaj dinamic, pe care-l urmărești cu sufletul la gură, purtîndu-te printr-un labirint de nuanțe sufletești, prin învolburatul torent al maselor, prin revărsări de furie culminînd cu asasinatul, prin explozii de



Emmerich Schäffer (Marc Antoniu) și Gh. Ghițulescu (Cezar)



Victor Rebengiuc (Brutus) și Ștefan Iordache (Cassius)

iubire pătimasă sau de adinci meditații filozofico-poetice, înveșmîntate în magicul văl al nopților shakespeareene cînd pasiunile răscolite fac loc scrutării conștiințelor, iubirii, visului.

Personajul este TEXTUL lui Shakespeare și în asta constă cel mai mare succes al regizorului. Tocmai pentru că l-a privit cu tot respectul, cu toată rigoarea, dar deloc „cuminte”, ci în permanent atac pentru a ni-l reliefa cît mai mult, i-a creat spațiu, volum, lumini și umbre, i-a dat tensiune, într-un cuvînt l-a făcut să trăiască. Șerban a reușit această performanță pentru că a urmărit să dea viață ideilor, metaforizîndu-le scenic, apropiîndu-le spectatorului de azi fără a vulgariza. Iată de ce spectacolul său e un adevărat spectacol de cultură. E o caracteristică fundamentală susținută și de sceno-grafia lui Liviu Ciulei și de costumele lui Ovidiu Bubulac. Din colaborarea lor s-au obținut un cadru de joc și o imagine de ansamblu concrete, exact cît era necesar pentru abstractizarea, pentru generalizarea lumii de gînduri și sentimente conținute în text. Și pentru a sugera totodată spectatorului sensul anacronismului shakespearean în aceasia „dramă romană”, de fapt un dublu anacronism, pentru că atît dispozitivul scenic, cît mai ales costumele trimite la spectacolul elisabetan, elementul istoric fiind numai un punct de plecare (se știe doar că *Julius Cezar* a fost scris într-o Anglie ce se afla în ajunul unor grave evenimente revoluționare). În același timp, actorii apar cu capetele lor, cu înfățișarea lor *de azi*, fără nici un artificiu compozitional decît obișnuita grimă de scenă, dînd astfel dimensiunea modernă, actuală a lecturii textului. Cînd pe scena goală, dominată în fundal doar de treptele sugerînd fie piața publică, fie senatul, evoluează actorii purtînd peste un costum de lucru, de repetiții (pantaloni și tricou), niște pelerine neutre, cu cîteva excepții — pete de culoare, mai ales cea purpurie a lui Cezar —, textul capătă posibilitatea suverană de a se desfășura plenar în fața spectatorului. Ni se dezvăluie astfel acea inegalabilă știință a dramaturgiei shakespeareene de a construi pe împrejurări istorice un amplu comentariu al timpului său (nu recunoaștem oare în senatul roman, parlamentul englez care, doi ani după scrierea lui *Julius Cezar*, avea să refuze votarea privilegiilor propuse de regină?). comunicîndu-ne totodată sensurile poetico-filozofice perene ale capodoperei. Este clar pentru spectator că actorii *nu trăiesc* în fața lui drama istorică a complotului contra tiraniei, ci că ei *o reprezintă* în optica și spiritul teatrului shakespearean, dar cu mijloacele convenției teatrale moderne. Cel mai edificator în această privință e chiar momentul asasinării lui Cezar. S-a vorbit mult, în cronicile apărute, despre acest moment, elogiîndu-l — ca să mă exprim astfel — din punct de vedere spectacular. Dar a spune numai atît e, după părerea mea, prea puțin. Pentru ca aci, Andrei Șerban a concentrat într-o metaforă teatrală realistă conținutul de idei care fundamentează întreg edificiul tragediei, folosind cu rezultate maxime mijloacele teatrului *de reprezentare*. Pe treptele dispozitivului scenic, senatorii. Sus, pe treapta cea mai înaltă, Cezar. (O imagine globală deci a relațiilor dintre personaje, dar totodată a conspirației care-l încercuiește.) Casca îi va da prima lovitură. Fîrsec ar fi ca Cezar sa se prăbușească. Dar nu, căci, cum spuneam, actorii *nu trăiesc*, ci *înfațișează* drama. El își acoperă doar, funerar, fața cu toga purpurie și coboară o treaptă. Altă lovitură. Altă

treaptă. Și așa, lovitură după lovitură, treaptă cu o treaptă, personajul complet învăluit în faldurile togii, simbol al *ideii de Cezar*, coboară solemn scara, care devine pe plan poetic scara puterii și gloriei, până ajunge la ultima treaptă, față în față cu Brutus. Ultima lovitură. Cea decisivă. Aci se realizează suprema confruntare a lui Cezar cu umanitatea în numele căreia Brutus îl ucide, aci își regăsește Cezar propria sa umanitate. Coborînd și ultima treaptă a puterii, tiranul redevine om, mingie față ucigașului său, privindu-l cu o nețărmurită dragoste și înțelegere. „Et tu, Brute?” nu răsună ca un strigăt de revoltă împotriva ingraturității și trădării, ci ca o recunoaștere: dacă de la Brutus, cel ce l-a iubit atîta, îi vine lovitura mortală, înseamnă că așa se cuvine! Omul a învins pe tiran în propria sa conștiință! Valoarea metaforei realizate de Andrei Șerban amintește în sens invers neuitata scenă a ceremonialului îmbrăcării Papei (respectiv a dezumanizării) din *Galilei* al lui Brecht. Scena anticipează cuvintele de mai tîrziu ale lui Brutus din celebrul său discurs în fața poporului: „*Fiindcă Cezar m-a iubit, îl plîng; fiindcă a fost fericit, mă bucur; fiindcă a fost viteaz, îl cintesc; dar fiindcă a fost însetat de putere, l-am ucis. Așadar, lacrimi pentru iubirea lui, bucurie pentru fericirea, cinste pentru vitejia și moarte pentru setea lui de putere*”.

Imediat după uciderea lui Cezar se profilează însă și destinul tragic al lui Brutus. Cu același laconism, printr-un simplu gest, spectacolul marchează momentul. Cînd cetățenii adunați în jurul său îi cer să fie Cezar, Brutus își acoperă fața cu groază. Nu pentru asta a ucis: „*Din parte-mi, / Temei n-am să-l dobor: mă-ndeamnă numai / Obștescul bine*”. El știe că: „*E blestemul mării că desparte / De cugetul cel bun puterea, Cezar, / În adevăr, nu-mi apăru vreedată / De patimi stăpînit moi mult decît / Dămîntea lui. Știu: umilița este / Ambiției la început o scară; / Acela care-o urcă nu privește / Decît spre ea, dar cînd în fine-ajunge / Pe ultima ei treaptă, se întoarce / Cu fața către cer, disprețuind / Acele trepte ce l-au dus spre culme. / Nu-i dat lui Cezar alt?... Deci, ca să nu... / Retează-l!*” (Actul II, scena 1.)

Brutus a vrut să ucidă *spiritul lui Cezar*, în numele unui ideal etic absolut. Va avea să descopere însă, curînd, că fapta lui deschide drum răscoalei, războiului civil, că, în ciuda nobilului său ideal, noua realitate creată de el va duce la o altă luptă pentru putere și în cele din urmă la un alt Cezar (Octaviu). În această contradicție stă eroarea și deci tragedia sa. Întreaga desfășurare ulterioară relevă dominant ideea că, rupt de realități, abstract, cel mai înalt ideal etic riscă să se transforme în contrariul său.

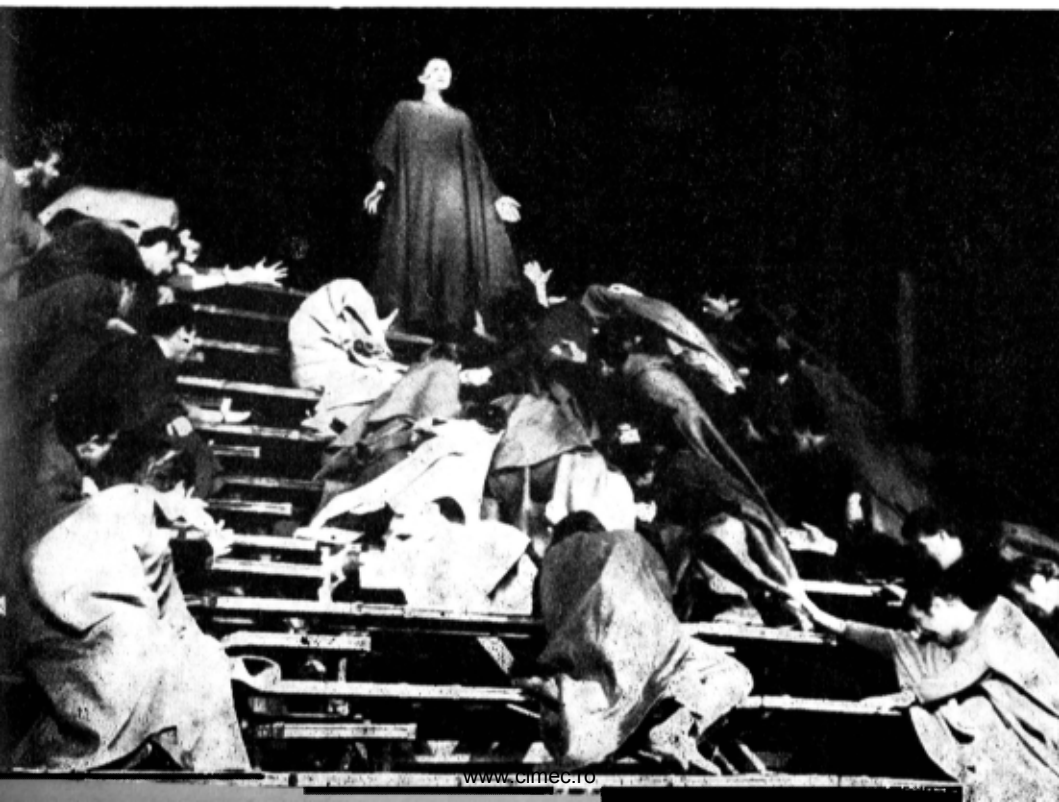
Construit pe o minimă folosire a artificilor teatrale (aproape o despuiere, cu una sau două excepții, nu există nici un fel de recuzită), spectacolul este dinamic, fluent prin mișcarea imprimată de regizor atît principalilor interpreți, cît și masei. Puntea care traversează sala din fund pînă la scenă creează un soi de amfiteatru (cel mai bine se vede întreaga imagine din loji, dar nu e vina direcției de scenă că în materie de construcții de săli de teatru am rămas tot la vechile cutii), amfiteatru care permite desfășurarea acțiunii cu o amploare neobișnuită. Singur însă, cadrul lărgit nu ar fi dus decît la rezolvări formale. Important mi se pare faptul — și aci voi sublinia din nou că textul a devenit marele personaj al spectacolului — că, în ciuda știutei zgîrcenii a lui Shakespeare de a da indicații de cadru și joc, Șerban a știut să extragă întreaga mișcare din text (înțelegînd bineînțeles prin mișcare, dinamica *interioară* a personajelor și, de aci, relația dintre ele). Gîndirea neartificioasă, ci organic teatrală, se vedește și printr-o bogată paletă a distribuirii luminii, în deplină concordanță cu atmosfera fiecărui moment, nuanțînd idei și sentimente, obținîndu-se efecte plastice de o remarcabilă elocvență.

Este evident că o astfel de gîndire regizorală, care-și propune să potențeze textul la maximum *dinlăuntrul lui*, ridică sarcini din cele mai dificile interpretilor. Unele cronici pretind că Andrei Șerban n-ar fi „lucrat cu actorii”. Nu e pentru prima oară că se face acest reproș regizorilor noștri. Ba aș putea spune că termenul a devenit un loc comun, care prin repetare și-a pierdut conținutul. Actorul fiind factorul principal de transmitere a piesei către public, „a nu lucra cu el” înseamnă a nu face spectacolul. Dar înseamnă oare „a lucra cu actorul” să-i preținzi regizorului să-l învețe la fiecare premieră ceea ce în mod normal trebuie să facă parte din bagajul său profesional? Sau „a lucra cu actorul” înseamnă a-l distribui creator (reliefîndu-i poate laturii mai puțin cunoscute), a vedea în el maxima posibilitate de a realiza personajul, a-l încadra armonios în stilul spectacolului, a ști să-i dai indicații limpezii, să le dezbăți și să-l determini să și le însușească organic, să-i canalizezi mijloacele spre cea mai intensă folosire a lor, să le armonizezi cu ansamblul etc. Dar a înțelege prin „lucrul cu actorul” umplerea lacunelor profesionale ale acestuia, uneori elementare, care depind de propria

ea formație, prin studiu personal (rostire, gest, atitudine, suplete și plasticitate fizică), pentru a nu mai vorbi de experiența unui repertoriu variat, de unde nu poate lipsi studiul marilor roluri clasice, sau de asimilarea proprie și continuă a teoriei teatrale, a metodelor de joc moderne, a căilor de abordare a diferitelor stiluri etc.; a cere regizorului toate acestea, mi se pare nu numai un nonsens, dar și o coborîre a profesiunii de actor. Realitatea e că la noi pregătirea profesională a actorului se face destul de sumar, nestiințific, încă de pe băncile institutului, iar în teatre lipsește în general un climat de permanent studiu și perfecționare. Majoritatea repertoriilor sînt alcătuite fără a se ține seama de dezvoltarea multilaterală a actorilor. Trec anii și tinerii ajung la maturitate, cei maturi îmbătrînesc, fără a fi atacat marile roluri (roluri-școală pentru un actor). Toate acestea se resimt și în cele mai bune spectacole, și se vor resimți pînă cînd o dezbatere serioasă și măsuri concrete vor revizui problema învățămîntului artistic și vor așeza pe solide baze organizatorice ansamblurile teatrale, baze care să permită o folosire armonioasă a trupeii și, implicit, o permanentă perfecționare și evoluție a fiecărui actor în parte. Altmînter, probabil că vor continua inegalitățile ce se manifestă azi în mișcarea noastră teatrală, lipsa de perfecționare în numele proverbialei spontaneității (reale calități native, dar insuficient studiate) a actorului român, iar în cronici vom citi mai departe că regizorul cutare „nu a lucrat” cu actorii. Nu știu de ce treaba asta se petrece numai în teatru. Pentru că nimănui nu-i trece prin cap (cel puțin deocamdată — cine știe? poate prin extindere vom ajunge și aici) să-i reproșeze unui dirijor că n-a lucrat cu fagotistul X sau violoncelistul Y care nu prea stăpînesc instrumentele sau nu știu să deosebească pe Wagner de Boulez.

Dar să ne întoarcem la *Iulius Cezar*. Spuneam că spectacolul a pus sarcini dificile interpretilor. Pentru a nu fi nedrept, trebuie să adaug de îndată că deținătorii principalelor partituri, și nu numai ei, contribuie la ținuta nobilă a spectacolului, la acel sentiment de respect față de textul shakespearean, de care am vorbit, la dinamica imaginii scenice pe ansamblul ei. Desigur că atît lipsa de experiență în abordarea marului repertoriu, goluri în tehnica profesională, în special în antrenamentul glasului,

Apoteoza lui Cezar



cît și o apropiere a deosebirii superficială de nuanțele și profunzimea piesei creează un decalaj între fluența mișcării, între accentele vizibil bine indicate de regie și construirea rolurilor în parte. Efortul de rostire e evident, paleta sufletească a personajelor — încă sumară față de bogăția și complexitatea oferite de text.

Pentru Victor Rebengiu rolul lui Brutus, după Richard II, este un nou prilej de a-și dezvolta calitățile necesare marelui repertoriu. Brutus al său, caracterizat prin sobrietatea și eleganța ținutei, prin acea cinste funciară pe care actorul o comunică fără efort grație înfățișării sale deschise, apropiate, prin acea aură meditativă care-l învăluie în permanență, are încă foarte mult din Richard. Mijloacele s-ar fi cerut mai mult diversificate pentru a evita o anumită monotonie, un sentiment de neevoluare a personajului de-a lungul acțiunii. Accentuarea dialecticii interioare proprii *acestui* erou ar fi sporit și ponderea sa în spectacol și aura tragică. Foarte bune cîteva momente: acel al discursului după asasinarea lui Cezar, emoționanta scenă cu Lucius (exceptional pe tot parcursul rolului: Florian Pitiș) din finalul actului IV și scena cu Porția (Gina Patrichi i-a fost o parteneră caldă, sinceră, dar cam firavă ca prezență proprie). În Marc Antoniu, Emmerich Schäffer, în progres, neegalînd însă creația sa din *Livada cu vișini* (să recunoaștem că rolul e de cu totul altă amploare). Dacă am făcut totuși apropierea, e pentru că în Petia Trofimov am descoperit la interpret o mobilitate interioară, o reliefare a detaliului, nebănuite pînă atunci. Or, aci, tocmai aceste calități le-am fi vrut mai mult exploatate, pentru a evita o anumită unilateralitate în joc. Cu atît mai mult cu cît Marc Antoniu este un caracter foarte divers, nu numai înșelătorul partizan al conspiratorilor, un om setos de parvenire, dar prin temperament o întruchipare a poștei de viață în tot ce poate ea oferi. E foarte bine realizată relația cu Octaviu. Aici, Schäffer marchează creșterea sentimentului primejdiei față de noul Cezar, culminînd cu scena finală, cînd prin întreaga sa atitudine exteriorizează conștiința partidei pierdute. Un excelent partener i-a fost Caramitru (Octaviu), care în cîteva scurte apariții a sugerat cu multă inteligență profilul viitorului Cezar. În nonșalanța sa aparent inofensivă, Caramitru a exprimat prin tăceri, priviri, zîmbete, inflexiuni ale vocii, acea hotărîre subteran-activă, consecventă replicii atît de semnificative date lui Antoniu pe cîmpia de la Philippi la începutul actului V („Nu mă opun, dar merg pe drumul meu”).

Nu aceeași relație se realizează între Brutus și Cassius, și asta datorită unei greșeli reale de distribuție. Ideea de a-i încredința rolul lui Cassius lui Ștefan Iordache nu mi s-a părut fericită. Iordache este un foarte talentat actor — a dovedit-o în atîtea rînduri —, dar aci nu numai că apare prea tînăr în rol, dar și față de Victor Rebengiu („Sînt un soldat mai vechi ca tine; sînt mai priceput...” etc. — Cassius, actul IV, scena 3), ceea ce creează un anumit dezechilibru. Pe de altă parte, dificultățile textului îl supun la un efort tehnic mult prea vizibil ca să ni se poată contura fizionomia personajului. Și e păcat, pentru că pe un alt actor — de tip Ion Marinescu, de pildă — croiala rolului ar fi dat rezultate din cele mai bune.

Pe Iulius Cezar l-a interpretat Gh. Ghițulescu, intrat în rol în ultimul moment, în urma morții regretatului G. Mărutză. Oricîtă conștiințiozitate profesională ar avea Ghițulescu (și are!), sumara (și tocmai de aceea copleșitor de dificila) apariție a lui Cezar a rămas exterioară. Scena asasinării a fost salvată prin viziunea regizorală de care am vorbit pe larg, cînd personajul e de fapt simbolizat prin toga purpurie ce coboară solemn din virful piramidei puterii. Caldă, umană, expresia lui Ghițulescu din clipa confruntării finale între Cezar și Brutus.

În distribuție sînt actori care interpretează două și chiar trei roluri. Experiența e interesantă, dar colosal de dificilă, mai ales că nu există nici o diferențiere esențială prin costum și grimă, varietatea urmînd să fie realizată doar prin interpretare. Procedul a dus la confuzie între personaje, cu excepția lui Virgil Ogășanu (Ghicatorul, Cinna poetul), care a realizat în adevăr două compoziții distincte. Slab caracterizate sînt și rolurile membrilor complotului. Cele mai puțin reușite momente ale spectacolului rămîn scenele de luptă. Spre deosebire de alte scene de masă (întreaga mișcare după asasinarea lui Cezar, vaietul de jale al mulțimii, furtuna răscoalci), aci — cum bine s-a mai remarcat în alte cronici — mișcarea devine dezordonată, neconvingătoare.

După cum se vede, spectacolul lui Andrei Șerban are, din variate cauze, numeroase și nu neglijabile imperfecțiuni. Dar precumpănitor mi se pare superiorul nivel de gîndire teatrală, care a dezvoltat esența tragediei shakespearciene, lăsîndu-ne în memorie valori cu adevărat antologice.

În ce mă privește, aș dori cît mai des asemenea spectacole „imperfecte”.