

PREFATĂ LA NOI SPECTACOLE

Teatrul „C. I. Nottara”
„LOVITURA”
de Sergiu Fărcășan

CRIN TEODORESCU:
„...Conflict real,
specific etapei actuale”

La Teatrul „Nottara”, stagiunea debutează sub semnul premiei absolute a unei piese românești — Lovitura de Sergiu Fărcășan. Crin Teodorescu a început munca de descifrare a textului subliniind energic relațiile acestuia cu realitatea:

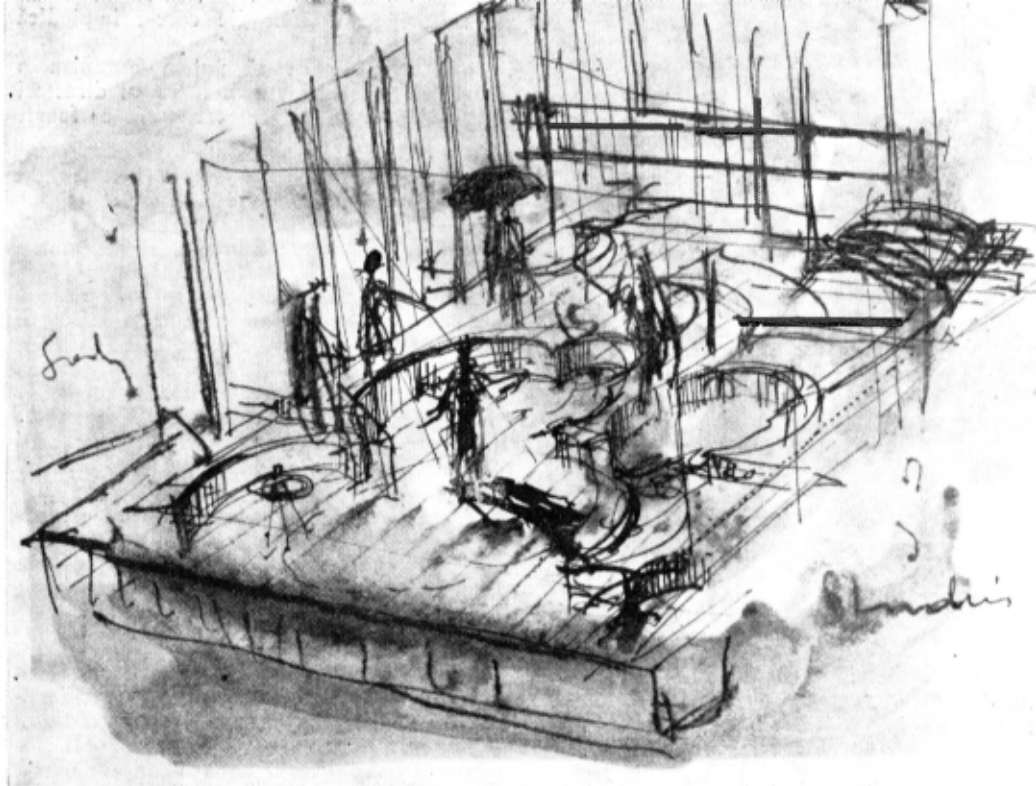
— Cele mai „roze” viziuni ale realității, cele mai „optimiste” și mai „armonioase” imagini despre viață (cu cel mai fericit raport între „pozitiv” și „negativ”) au aparținut — curios! — artei celor mai cangrenate societăți: exemplu stă arta pastorală a secolului al XVIII-lea, cu cele mai îngereste relații între oameni. Întotdeauna, estomparea aspectelor negative ale vieții, edulcorarea trandafirică a realității, escamotarea contradicțiilor reale prin care trece societatea în etapa respectivă sînt simptomatice pentru un fapt: organismul social e serios atins, maladia a pătruns adînc, forțele zdrene nu-i mai sînt în stare să lupte cu răul și singurul „leac” care i-a mai rămas e autoînselarea.

Dimpotrivă, cu cît o operă de artă abordează mai deschis, mai tăios, cu mai mult curaj subiectul unor rele sociale, cu atît aceasta dovedește vitalitatea organismului social din care acestea au emanat. Sublinierea acestor rele, *îngroșarea lor pînă la a le face de nesuportat*, înseamnă implicit și *a-ți afirma încrederea* că forțele sănatoase ale orînduirii sociale sînt capabile să le elimine.

Patosul afirmării nu stă în a aduce un personaj declarativ care să-i tragă o tiradă „pozitivă” în final, ci în tăria de a dezvoltării concetățenilor tăi o situație defictară, cu un *ccas mai devreme* ca aceasta să producă prejudicii nerecuperabile, să devină un rău dureros pentru toți... Încrederea în posibilitățile de perfectibilitate ale structurilor, acesta e autenticul devotament al artistului, și nu abilitatea spițerească de a realiza un „dozaj just”, așa cum ne învîta cîndva o formulă circulantă, goală de „fond”, dar plină de ipocrizie...

Sînt unele piese contemporane care aduc personaje și idei interesante, dar care sînt angrenate într-o construcție suferind de un păcat capital: conflictul de bază e artificial, e tras de pâr, meșteșugit cu „iscusintă” farmaceutică de autor.

Nu acesta e cazul *Loviturii*, care are la bază un conflict real, aducînd elemente de noutate, specifice etapei actuale. Poate pentru prima dată se atacă deschis problema *competenței* și a *justei ierarhii a valorilor* în viața noastră socială.



Studiu de decor de Paul Bortnovski pentru „Lovitura” de Sergiu Fărcășan

Dacă conflictul piesei s-ar fi epuizat în tema „nedreptății-făcute-unui-inocent”, am fi rămas — în ciuda „furiei” eroului — la o poveste etico-sentimentală știută... Dar lupta de fond în această piesă se dă nu între cei „buni-și-morali- în general” și cei „răi-și-imorali-în general”, ci se angajează între acei care *acoperă* prin pricepere, capacitate, inteligență și putere de muncă, *locul pe care-l ocupă* în ierarhia socială, și cei care nu *il acoperă*. În funcție de această situație fundamentală derivă și caracterizarea lor morală: astăzi, când societatea cere fiecăruia pentru locul său *eficiență și randament*, a ocupa o poziție pe care nu o poți acoperi cu *necesarul de valoare personală* echivalează cu o fraudă, cu o imoralitate, cu un rău social. Iată, de altfel, un citat din „Scin-teia” care poate servi de moto: „...de cite ori, constatînd deficiențe în mersul unei instituții, în comerț, în serviciile publice — nu spunem: cine l-a făcut pe ăla inginer? cine l-a pus pe ăla director? (...) Cu fiecare impostor împins în sus, pompat (...) — societatea își rezervă lovituri, eșecuri, pagube, suferințe, unele vizibile curînd, altele cu consecințe întîrziate, dar totdeauna cu consecințe”.

În piesa de față e vorba de ingineri care nu sînt ingineri, de directori care nu sînt directori, și de alții, *ejusdem farinae*... Aceștia vor să-și mențină existența socială frauduloasă, camuflîndu-și cu fraze, cu retorică, cu agitație „principlală” incompetența, necunoașterea reală a problemelor, vidul interior. Și atunci cînd sînt strinși cu ușa prin forța calculului exact, nu se dau în lături de la malversațiuni: coaliția mediocrității întotdeauna a dezvoltat o întreagă artă a „lucrăturii”, „pilei” ș.a.m.d. O logică — stupidă prin primitivismul ei — îi face să creadă că dacă înlătură din cale oamenii capabili, care-și iubesc meseria și știu s-o facă cu folos, atunci nulitatea lor nu va apărea la față niciodată și-și vor avea asigurată în tihnă, pînă la pensie, nemeritata prosperitate...

„Furia“ lui Benedict Soveja — eroul piesei — îi vine de acolo că el e un artist în meseria lui, dar e străin de arta de a învinge dificultățile care-l împiedică să-și facă meseria...

Concluzia spectacolului cred că va fi cam aceasta: ca să putem organiza o societate care să concureze „la nivel mondial“ cu restul lumii, nu putem lucra cu directori ca Trandafirescu și ingineri ca Mitroi și Pozmoșanu... Ceea ce cred că e foarte pozitiv!

Teatrul de Comedie

„SFÎNTUL“

de Eugen Barbu

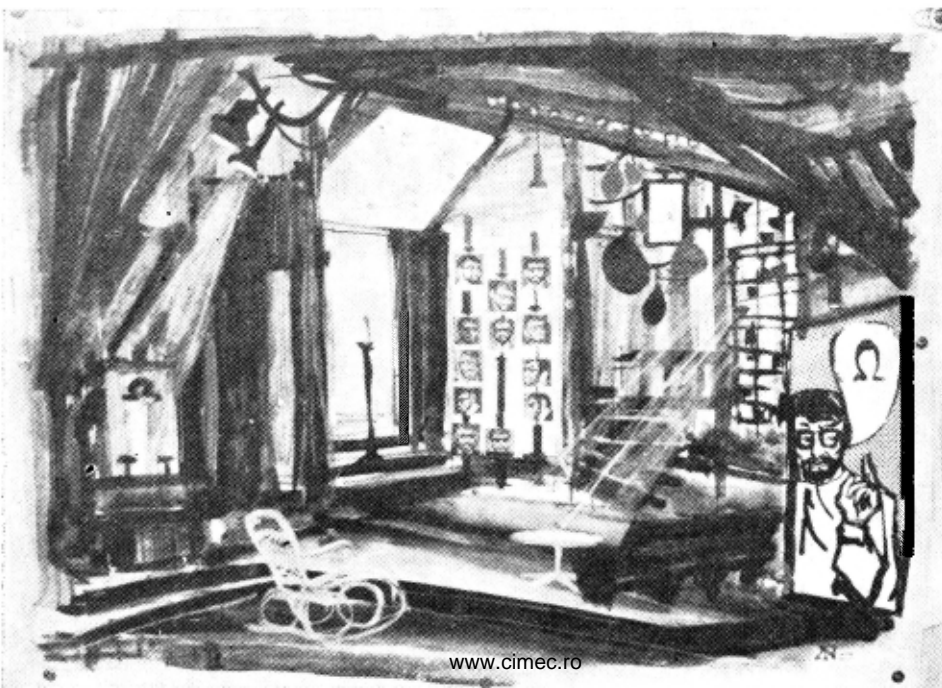
SANDA MANU :

**„...Un nou
ucenic-vrăjitor“**

Încă o piesă românească în premieră absolută: Sfîntul, lucrare „de tinerețe“ a lui Eugen Barbu. Echipa de interpreți a Teatrului de Comedie lucrează sub conducerea regizorală a Sandei Manu, care-și anunță intențiile pornind de la o scurtă definiție a textului, a particularităților, a atmosferei sale specifice.

— Piesa lui Eugen Barbu a fost scrisă acum două decenii; dacă ar fi apărut la timpul convenit pe scenă, s-ar fi putut remarca de atunci originalitatea scriitorului. Mi se pare interesant de observat faptul că piesa aduce o culoare cu totul nouă — mă refer la mijloacele artistice — în cadrul dramaturgiei noastre.

Schiță de lucru de Dan Nemțeanu, pentru decorul la „Sfîntul“ de Eugen Barbu



Piesa este, cred, o tragicomedie; ideea ei centrală este omul coplesit, sfărmat, zdrobit de propriul său mit, prins într-un angrenaj din care nu mai poate ieși. Eroul — un umil oarecare, cu aspirații prăbușite — acceptă să joace rolul principal într-o mistificare. Reușita este imediată și rezultatele fantastice: se îmbogățește peste noapte, devine parcă mai frumos, mai deștept, puternic chiar, foarte puternic. Criza însă nu-l ocolește. La un moment dat, realizează că nu se mai poate desprinde, că s-a identificat cu „poza”; de la ateismul cel mai total ajunge să creadă în propria minciună și nimeni — nici cei mai apropiați lui — nu-l mai cred. Iar când va încerca să rupă cercul, să iasă din joc, „ucenicul-vrăjitor” descoperă că nu mai are nici o putere și va fi nimic, ca orice rotiță care refuză să se mai învârtă. Ceea ce începuse ca o aventură menită să coloreze cenușiul diurn, ca o farsă împotriva proștilor și credulilor, capătă un accent sinistru. La o lectură atentă descoperim, sub țesătura unei intrigi relativ simple, o mulțime de trimiteri, de la mica, nevinovată cabotinerie și pînă la consecințele dezastruoase ale cultului personalității. Piesa nu se autolimează: implicațiile ei nu sînt nici exclusiv politice, nici strict religioase, ci îți lasă acea libertate de interpretare la care invită lectura parabolei. Și ca tonalitate afectivă, textul se mișcă pe o suprafață largă: comercializarea idealului este tratată violent, cu sarcasm, în schimb problematica de conștiință este analizată cu reală delicatețe. Prețuiesc mult această pudoare a sentimentelor, reținerea, luciditatea.

Spectacolul va încerca să transcrie această polivalență, parcurgînd o multitudine de stiluri de comedie; el va începe ca o comedie de salon cu accente bufe, pentru că, tocmai cînd ne pregătăm să rîdem, să strecoare un fior de spaimă, iar în final să atingă dimensiuni tragice. Decorul lui Dan Nemțeanu va urma aceeași linie: camera profesorului este descrisă la început verist, cu o mulțime de amănunte, apoi începe să se denudeze, să se usuce parcă, pierzîndu-și viața.

Teatrul de Comedie

„NEPOTUL LUI RAMEAU”

de Diderot

DAVID ESRIG:

„...Un dialog filozofic neobișnuit de dens”

Nepotul lui Rameau de Diderot la Teatrul de Comedie este una dintre cele mai pasionante și mai originale făgăduințe ale noii stagiuni. D. Esrig socotește spectacolul, pe drept cuvînt, ca experiența cea mai importantă și mai dificilă — atît pentru sine, cît și pentru cei doi actori (Gheorghe Dinică și Marin Moraru), aflați în fața unor exigențe cu totul speciale.

— Tensiunea aceasta pornește chiar din punctul de start — spune Esrig. Avem de-a face cu un text de o valoare neobișnuită prin densitatea ideilor și a nuanțelor — neobișnuită pentru teatru, deprins cu o substanță mai diluată. Vom face puține inversiuni și tăieturi în textul inițial, numai cele strict necesare pentru structura spectacolului, chiar dacă prin aceasta ajungem la o durată de două ore — aproape dublul celui de la Paris. Ne bizuim pe excelenta traducere a poetului Gellu Naum.

Textul lui Diderot n-a fost scris pentru teatru. Este un dialog filozofic cu o pronunțată coloratură satirică, a cărui formă amintește dialogurile filozofice antice. Spre deosebire însă de acestea — calme, poetice, pline de odihnitoare înțelepciune — el continuă să-și trăiască o viață proprie, agitată, respirînd încordarea unui conflict



1



3



2

1 Portretul lui Diderot (gravură de epocă)

2 Coperta volumului „Nepotul lui Rameau” (Ed. Flammarion, 1967), înfățișând cafeneaua de la „Palais Royal”, în sec. XVIII. (Colecția muzeului Carnavalet)

3 Portretul lui Rameau (gravură de epocă)

violent și întortocheat. Miza disputei — o reprezintă adevărurile curente ale vieții: adevărurile sociale (ne aflăm în ajunul revoluției franceze), adevărurile morale, estetice și literare, precum și adevărurile umane cele mai simple. Ceea ce se discută, punându-se din nou în balanță, este „normalul” — ceea ce s-a sedimentat în conștiința publică, ceea ce este unanim acceptat ca bun sau rău.

Interlocutorii sînt două personaje istorice: Diderot-personajul (în care Diderot-scriitorul, autodescriindu-se, se plasează, în mod deliberat, pe poziția bunului-simț comun) și Rameau (destul de aproape de imaginea reală a celui Rameau care a reprezentat un element senzațional în Parisul vremii sale). Diderot joacă voluntar rolul unui haut-parleur al adevărilor „plate”, general admise, pe care le aruncă succesiv și ritmic în fața lui Rameau, ca să-i diversifice și să-i facă mai dificilă „cursa cu obstacole” în căutarea unui alt adevăr, superior; dimpotrivă, Rameau este „nebunul”, „deșiratul”, omul în divorț total cu adevărurile realității date, care atacă tot, sfîșie și despică tot cu spiritul său acid și necrutător.

Evident, în fața acestui „raport de forțe”, toate simpatiile sînt de partea lui Rameau, nonconformistul cucerește adeziunea pentru că se află pe o treaptă superioară bunului-simț, reprezintă inteligența în mișcare. Dar începe să se manifeste acea viață proprie a textului, care face din *Nepotul lui Rameau* una din lucrările cele mai profund dialectice din cite s-au ostenit oamenii să scrie, apreciată de altfel ca atare atît de Hegel cît și de Marx. Treptat, pe măsură ce se desfășoară conversația, Rameau devine parcă eroul justificării unui alt tip de împăcare cu realitatea. Respingerea stratului aparent al fenomenelor și punerea în evidență a naturii imorale a reali-

litații încep să se arate ca o modalitate foarte mărunță de a-și justifica propria mîrșăvie. „Dacă criteriile morale sînt o păcăleală, n-avem decît să știm că e așa și să procedăm în consecință” — iată o „teză” care nu poate deveni principiu moral. Rameau-personajul în această ipostază trimite la o categorie de personaje care-și clădesc existența pe o acceptare profitabilă a răului, pe escrocarea urîtului social și uman pe care îl cunosc și îl batjocoresc; el seamănă, în mod ciudat, cu ceea ce reprezintă astăzi, de pildă, Salvador Dali. Concomitent, Diderot pare a-și depăși condiția de haut-parleur al bunului-simț comun: „moralismul” său limitat și mărunț, incapabil să cuprindă adevărul. El începe a se transforma surprinzător, scoțînd la iveală nervurile de echilibru, rațiune și ordine pe care se construiește poziția lucidă a înțeleptului care cunoaște nu pentru a profita, ci doar pentru a înțelege.

Abia stabilită, această nouă tablă de valori este iarăși pusă sub semnul întrebării, pentru că vitalitatea lui Rameau prefăce jосnicia și mîrșăvia lui într-un caz al realității pe care o respinge, afirmînd necesitatea imperioasă de a fi activ, chiar dacă realitatea e deplorabilă. Iată, simplificat la extrem, ce înseamnă, în planul dialecticii, acest text neobișnuit, care parcurge o spirală de semnificații fără sfîrșit, păstrîndu-se mereu deschis pentru reexaminare.

Nu există final: lucrurile merg pînă în punctul în care sînt străbătute etapele fundamentale ale afirmației și negației, pînă cînd se acumulează suficiente elemente ca să simțim profund că asistăm la un proces fără început și fără sfîrșit; textul durează atît cît să te convingă că nu are durată.

Firește că e foarte greu de exprimat în limbajul spectacolului un asemenea mesaj spiritual. Și cea mai importantă dificultate nu este, cred, cea mai evidentă — aparenta lipsă de scenicitate a unei conversații de două ore între doi bărbați care discută probleme abstracte, cu o replică ce nu e întotdeauna „scenică”, în schimb e remarcabilă prin concentrare și bogăție lăuntrică. Dificultatea mi se pare a fi alta — și anume că mijloacele teatrale obișnuite sînt puțin cam grosolane, cam „din topor” față de țesătura delicată de nuanțe și față de instabilitatea sensurilor acestui text. Ceea ce ne propunem nu este o superdemonstrație de virtuozitate: cred că generația căreia îi aparțin, în teatru — considerată încă tînără — s-a maturizat destul ca să nu mai caute în direcția unor invenții de meșteșug, de expresie. Vrem să tratăm cu toată autenticitatea personajele, extrăgînd spectacolul din viața lăuntrică a textului. În acest sens e gîndit și cadrul scenografic (decor Popescu-Udriște, cu colaborarea ing. D. Manolescu): un dispozitiv, o mașină ale cărei mișcări, poziții, raporturi față de personaje încearcă să sfîrșete, să despică suprafața de cuvinte, sugerînd complexitatea caleidoscopului interior al lucrurilor și oamenilor. Va fi un decor de oglinzi, în care imaginile se multiplică, se grupează sau se rup, dînd actorului posibilitatea să joace nu numai cu partenerul, dar și cu sine însuși și cu propria sa imagine, multiplicată.

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”

**„LIVADA CU VIȘINI”
de Cehov**

**LUCIAN PINTILIE :
„...O altă altitudine”**

La Teatrul „Bulandra”, prima premieră a stagiunii va fi „Livada cu vișini” de Cehov, în regia lui Lucian Pintilie :

— Livada cu vișini — spune Pintilie — a prilejuit de-a lungul timpului căderi prestigioase, inaugurate de aceea spectaculoasă a lui Stanislavski. Vina lui Stani-



Schițe de costume de Pia Oroveanu

Liubov Andreevna (Clody Bertola), Pișcik (Șt. Ciubotărașu), Varia (Ica Matache),

slavski, se pare — urmărind corespondența măștrilor —, era aceea de-a fi citit mereu piesa cu ochii umeziți de lacrimi. El vedea deci personajele evoluind printr-o plasă dulce, tamisată de lacrimi. Când citea actul final, de exemplu, plîngea, după mărturisirile sale, ca o femeie. Cehov, care a fost foarte rău cu acest prilej — cum numai un om de o imensă delicatețe, prin sublimare și răsucire, poate deveni —, nu l-a iertat niciodată pentru această lectură împăienjenită. Această nefericită întâmplare a trecut în *cancan*, apoi, urmînd niște legi bestiale și exacte de prostie omenească, s-a constituit în *prejudecată*, „în opusul ei” — cum ar spune Mazilu.

Iată, pe lingă viziunea sentimentalistă, dulceagă (să presupunem că deducem și noi din mărturiile epocii) a lui Stanislavski, o *schemă* mult mai vulgară *posibilă*, născută de *fetizișizarea* indignării lui Cehov.

„Eroii pisei aparțin unei clase în dispariție, în declin. Ei sînt niște personaje *comice*, *grotești*, care nu înțeleg mesajul timpurilor noi. Aici se citează de obicei că omenirea se desparte de trecutul ei rîzînd. Frază foarte înțeleaptă, idiotizată prin automatizare, amintindu-mi mereu anecdota cu cel cu burta spintecată de cuțit în tufiș: — Te doare? — Numai cînd rîd. În fond, și el se despărțea de trecutul său rîzînd.)

Revenim. Purtătorii noului: Ania și Trofimov, care, de altfel, la final, se *su* iau de mîna, ca la niște aplauze la balet. Suprasarcină: livada cu vișini se *părăsește* cu un sentiment de bucurie, de eliberare. Am asistat la agonia unor personaje comice, inutile, condamnate istoric.”

Zău că nu mi-aș pierde timpul pentru ca să ironizez aristocrația care pierde undeva în Rusia, la sfîrșitul secolului trecut. (Mai degrabă burghezia, care s-a născut și se naște sub ochii noștri.)

Important, cred, pentru înțelegerea piesei este că nu trebuie privită de la înălțimea personajelor, *ci de la o altă altitudine*. De la înălțimea personajelor, ea este ori dramă, ori comedie.



pentru „Livada cu vișini“ :

Gaev (Fory Etterle), Charlotta Ivanovna (Ana Negreanu), Lopahin (Petre Gheorghiu)

De la o altă altitudine, ea devine o piesă de o factură specială, în care există concentrate argumentele primordiale ale întregului teatru modern contemporan. Absolut toate temele și tehnicile contemporane se află aici. Este imens de vorbit despre această primă piesă antiteatru, piesă-laborator, piesă-manifest.

Mă mărginesc să rezum pricinile personale care fac ca această piesă să exercite o mare seducție asupra mea și să „anunț“ cu acest prilej că adevărul piesei se află chiar în miezul celor două scheme incriminate; de aceea este foarte greu de identificat, pentru că e acolo unde nu-l caută nimeni, pentru că are o înfățișare reală și una de fum.

Dar să rezumăm pricinile :

1. E cea mai frumoasă descriere pe care o cunosc a uneia din stările fundamentale omenești : *inconștiența*. De unde provin și spre ce aspiră actele noastre? Nu există cumva o cumplită iresponsabilitate a lor — o încântătoare și înfricoșătoare inconștiență nu planează asupra lor? Aceasta este de altfel și tema unui film mare — „Muriel“, al lui Resnais.

Consecințele inconștienței noastre, evident, nu pot fi privite strict comic, strict sentimental.

Orice fanatism este exclus aici. Tot aerul e plin de consecințele inconștiențelor noastre. Mergem și lovim cu fruntea, pieptul, miinile noastre aceste relicve, aceste spații dislocate de erori.

Într-o altă perspectivă, evident mult mai rece, mai analitică, trebuie reabilitată deci dușia lui Stanislavski.

2. Este una din piesele care, cel mai puternic, pentru mine, dezvăluie posibilitatea descoperirii unei realități de gradul II. Ce se află în spatele acelei sfișietoare rupeți de coardă din actul final? E o comedie foarte stranie această ultimă piesă a lui Cehov. Cam așa o definește și Meyerhold, spre fericirea mea orgolioasă. (El spunea chiar mai apăsător, într-un termen pe care, nu-i așa, nu-l împărtășesc pe deplin, comedie mistică.)

ANDREI ȘERBAN:

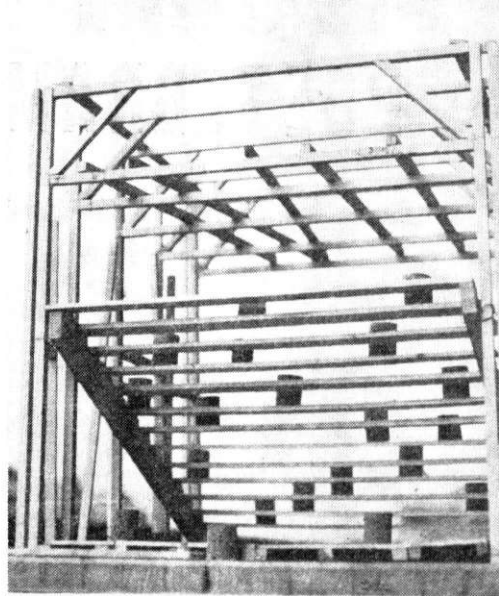
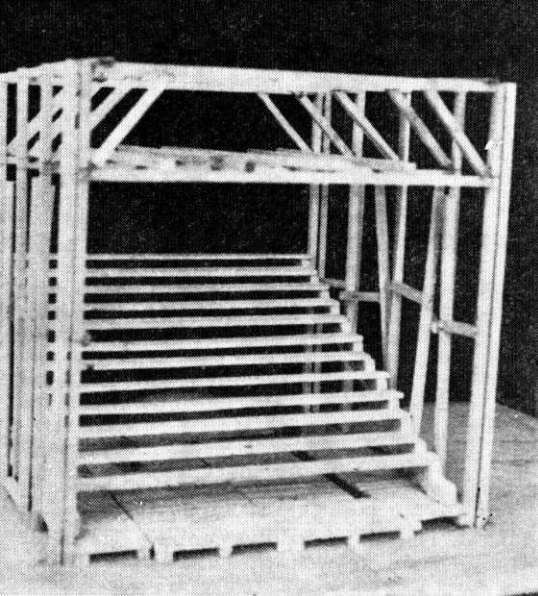
„...O tragedie a eticii politice”

Cu câteva săptămîni înainte de prima repetiție, Andrei Șerbau a început studiul asupra textului și încercările pe machetă. Discuția asupra sensurilor piesei lui Shakespeare Iuliu Cezar nu este ușor de rezumat.

Șerban știe că această tragedie nu face parte dintre cele mai iubite creații shakespeareene: în nici un caz, ea nu poate rivaliza, ca ecou, cu mai mult decît celebrele Romeo și Julieta, Richard III etc. Cu toate că rolurile spectaculoase îi atrag totdeauna pe actori, partitura rămîne încă învîluită în ceața nelămuririlor. Spectatorii nu prea știu ce e cu acest Iuliu Cezar, în care însuși Cezar apare în modul cel mai puțin așteptat — deloc monumental, ci de cele mai multe ori om mărunț, chinuit de spaime —, iar ucigașul lui, Brutus, ocupă centrul acțiunii. Mulți dintre pasionații literaturii shakespeareene, autori de eseuri și studii celebre, ignorează sau ocolesc prudenți această operă. Coleridge face cîteva observații deosebit de interesante, notează cu perplexitate că nu-l înțelege pe erou, afirmă că scena Brutus-Cassius din actul IV este „supraomenesc” de frumoasă și renunță să-și explice mai adînc opera. Jan Kott tace. Sînt destui comentatori care privesc piesa ca neimportantă, alunecă în grabă peste ea (Hazlitt), iar unii nu vor s-o accepte (printre aceștia se numără prezențe de autoritate a lui Strindberg și Shaw).

De ce ține totuși atît de mult Andrei Șerban la acest text? (Nu este vorba de o montare obișnuită din scurta dar atît de densa experiență scenică a acestui regizor, ci de o lucrare care-l fascinează în chip excepțional.) El crede că găsește aici nenumărate sensuri legate direct și viu de viața de astăzi a omenirii. Piedica, bariera care se ridică între această scriere shakespeareeană și cititor ține în primul rînd de numele și epoca la care ea se referă. Iuliu Cezar este mult prea mult erou al legendei istorice pentru ca oamenii să poată urmări ființele imaginate într-adevăr de dramaturg și nu imaginile sedimentate de tradițiile istorice. Astfel se produce o schimbare involuntară, foarte mare, de sens. Piesa este sau silită să intre în tiparele unei tragedii corneliene a caracterului integru (Brutus), antrenat fatal în eroarea nobilă și inevitabil sacrificat de răzbuătorul drept (Antoniu) — (o asemenea interpretare acceptă și unii shakespeareologi clasici, ca Hazlitt și Dowden), sau este refuzată, respinsă ca un act de neadevăr și impietate față de marile figuri ale antichității (cum fac Strindberg și Shaw).

Or, antichitatea, istoria Romei vechi, are puțină însemnătate aici, mai ales în înțelegerea ei rigid tradițională, școlărească (deși Shakespeare, ca de obicei, rămîne fidel spiritului faptelor pe care le descrie, în ciuda tuturor anacronismelor de amănunt și a tuturor precipitărilor dramatice de eveniment). Iuliu Cezar este o tragedie politică și filozofică. Este tragedia contradicției dintre abstracție și realitate, tragedia ideii care se aprinde, contaminează grupuri umane tot mai largi, devine o forță materială, descătușează mișcări și prefaceri imposibil de prevăzut și se schimbă ea însăși, se transformă în cu totul altceva decît gîndul care a născut-o! Metafizica unei libertăți supraumane, idealul care nu vrea să vadă realul și încearcă să învingă concretul, în speranța unei imposibile înălțări deasupra tuturor puterilor omului, alimentează aici tragizul. Incendiul pustiește o lume, flăcările aprinse de gîndirea cîtorva oameni înghit mulțimea, mistuiesc și pe cei care le-au dezlănțuit, lăsînd în urmă un pumn de cenușă, cadavrele de pe cîmpul de la Filipi. Tragedia este văzută în primul rînd din unghiul conducătorilor care au eliberat ideea și care, după asta, asistă fascinați și neputincioși



Macheta dispozitivului scenic pentru spectacolele Shakespeare, în pregătire la Teatrul „Lucia Sturdza Bublandra” — varianta pentru „Iuliu Cezar”. Autor : Liviu Ciulei

la spectacolul transformării ei într-o realitate cu totul străină de concepțiile care i-au ghidat.

Unul dintre comentatorii cei mai inspirați ai lui Shakespeare, englezul Willson Knight, pe care Andrei Șerban îl socotește cel puțin tot atât de pasionant ca Jan Kott, spune asta foarte bine, deși în ansamblu interpretarea lui alunecă spre o filozofie naivă, nedialectică, a istoriei. El scrie : „aici vedem adeseori spiritul nud, ca o flacără goală, de aceea într-un fel nenaturală, înspăimântătoare, generatoare de rău...” Viziunea acestui spirit dezgolit de orice alte aparențe, arzând incandescent deasupra Romei, poate fi adâncită la infinit în direcții pe care Knight însuși nu le-a bănuț și care promit un spectacol de o actualitate răscolitoare.

Șerban vede în Brutus un erou tragic, contemporan, un fel de Adrian Leverkühn al eticii politice, un martir al propriei gândiri. Este semnificativ faptul că Nietzsche consideră această piesă cea mai bună operă a lui Shakespeare și-l descrie pe eroul ei ca pe o întruchipare a virtuții libertății fără limită, descoperită dincolo de iubire și morală. „Nu se poate să nu iubim pe Brutus și să nu-l condamnăm” — spune Andrei Șerban. Il iubim pentru tortura îngrozitoare la care se supune singur, îl admirăm pentru pasiunea lui nemărginită pentru puritate și perfecțiune, îl condamnăm pentru răul pe care îl face din dragoste pentru bine și adevăr.

„În sfârșit, nu cred că înțelesurile actuale ale piesei pot încăpea într-o demonstrație rațională, o așa-zisă idee a spectacolului — spune regizorul. De altfel, nu pun niciodată o piesă în scenă pentru o idee; o fac pentru a arăta stări, fapte, oameni — viață. Și mi-e imposibil să adun în câteva cuvinte viața condensată în tragedia lui Cezar și Brutus. Pot spune numai că doresc un spectacol cât se poate de simplu, nud, descărcat de artificii de mișcare și de efecte vizual-sonore și că în asta decorul-instrument imaginat de Liviu Ciulei mă ajută enorm.”