

Tabloul Convenției : un exemplu de
organizare spațio-temporală a mișcării

D a n t o n

de CAMIL PETRESCU

Premieră absolută la Teatrul Național
„I. L. Caragiale“

1. Dacă „lămurirea“ din prefața primei ediții a lui *Danton*, și anume : „Lucrarea de față nu este o dramă istorică, ci o reconstituire dramatică“⁽¹⁾, avea darul să-l satisfacă, într-o verificare critică din 1935, pe Pompiliu Constantinescu²⁾, — astăzi, „pretențiile nesfârșit mai modeste“ ale reconstituirii dramatice, limitată la „folosirea maximă a unui material istoric și la o minimă adaptare sce-

nică“, pot să pară derutante. Astăzi când, pe fondul unei spiritualități și sensibilități strunjite de cel de al doilea război mondial, această posibilă specie a străbătut un itinerar destul de complex, de la „teatrul politic“ și „epic“ la „teatrul-document“, de la neorealismul cinematografic și literar la piesele-anchetă, la happeninguri chiar, la „colajele“ agitatorice (etichetele nu mai au nici o impor-

tanță), — e firesc să vedem cu alți ochi și să cîntărim cu măsura unei alte mentalități, să-i spunem „documentariste”, încercările de a evoca-reprezenta pe scenă o epocă, un eveniment, o figură de relief a istoriei. Se învește aproape spontan tentația de a-l confrunta pe Camil Petrescu — recunoscîndu-i pe alocuri străluminări de anticipator — cu ceea ce e „reconstituire istorică” în opera unui Brecht, a unui Peter Weiss, a unui Hochhuth etc. (Intr-adevăr, comparații au aici un teren fertil de investigație). Numai că, din fericire pentru examenul nostru imediat, Camil Petrescu însuși face deocamdată inutilă operația comparatistă. În prefața amintită, încol-



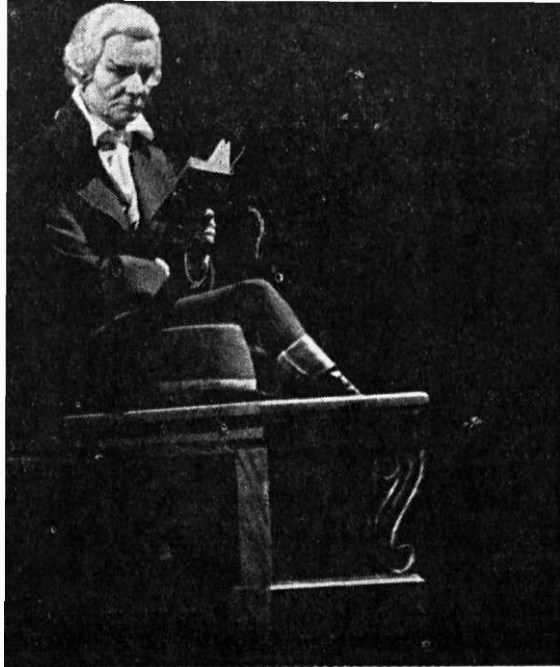
Mircea Albulescu

și

Florin Piersic

îindu-se oarecum de unul singur în stabilirea raportului dintre faptul document și ficțiune, dintre istorie și artă, dintre cunoașterea științifică și cea artistică, — autorul precizează, cu un *totuși* restrictiv și în același timp eliberator, că *Danton* este o piesă de teatru, pentru ea spre încheiere să-i scape termenul de *istorie dramatică* („...ceea ce ne-a îndemnat să facem această istorie dramatică...”). Așadar, nu dramă istorică, ci istorie dramatică. Dilema începe să se coloreze cu cernelurile calamburului și devine aparentă. Dar dacă dilema e falsă, Camil Petrescu e un dramaturg autentic. Cu alte cuvinte, nu e un pedestru ticlucitor și ticlucitor de colaje scenice comentate sau de nude scenarii radiofonice-cinematografice, ci un autor dramatic cu un talent și cu un suflu deosebit de viguroase.

Danton de Camil Petrescu. Premiera : 5 ianuarie 1975. Regia : Horea Popescu. Decorații : Paul Bortnovski. Costume : Florica Mătureanu și Maria Stoescu. Regizor secund : Lia Niculescu. Ilustrația muzicală : Marica Bellan. Machiaj : Jean Romanită și Vladimir Antoci. Distribuția : Mircea Albulescu (Danton), Radu Bellan (Robespierre), Gh. Cozorici (Marat), Florin Piersic (Camille Desmoulins), Damian Crismaru (Fabre d'Eglantine), Emanoil Petruț (Westermann), George Motoi (Herauld de Sechelles), N. Gr. Bălănescu (Santerre), Matei Gheorghiu (Philippeaux), Liviu Craciun (Panis), Andrei Ionescu (Chabot), Răducu Ițcuș (Feron), Dorel Iacobescu (Robert), Ovidiu Moldovan (Saint-Just), Emil Lip-tac (Cuthon), Chirilă Economu (Roland), Mihai Fotino (Grangeneuve), Virgil Popovici (Servan), Const. Dinulescu (Guadet), Marin Negrea (Lebrun), Alex Drăgan C. Diplan (Beugnot), Costel Constantin (Lasource), Mihai Niculescu (Biroteau), G. Paul Avram, C. Diplan (Balou), Alex. Hasnaș (Bréard), A. Stambullu (Monge), Al. Demetriad (Lindet), Serban Iamandi (Cambon), M. Bărbulescu (Vadier), Anatol Spinu (Billaud-Varenne), A. Georgescu (Tallien), Traian Stănescu (Herman), Victor Moldovan (Fouquier-Tinville), Al. Alexandrescu-Vrancea (Președintele Convenției), Ovidiu Iuliu Moldovan, Alex. Drăgan (Lameth), Marian Hudac (Grivois), Bogdan Mușatescu (Intitul sans-culotte), Mihai Mălămare (Al doilea sans-culotte), Gr. Năgăcevschi (Delegatul Comunei), Alfred Demetriu (Thomas), Costache Diamandi (Richard), Gabriel Dănculescu (D-l binet), Igor Bardu (Sanson), Mircea Coian (Agentul), Emil Mureșan (Un reublican), George Sirbu (Omul de legătură), Cristian Babes (Soldatul), Chirilă Dumitrescu (Groparul), C. Melcea (Seful gărzii), St. Gavriloaia (Alt reublican), Puiu Mi-reia (Un domn bătrîn), George Ulmenl (Ofițerul), A. Drăgusin (Al doilea ofițer), Cătălin Coches (Consilierul de cerere), Orlando Gheorghe (Tonny, copilul lui Danton), Carmen Stănescu (D-na Roland), Ilina Tomoroveanu (Lucile Desmoulins), Adela Mărculescu (Gabrielle), Tamara Cretulescu (Louise Gelv), Tina Ionescu (M-me Charpentier), Alexandra Polizu (M-me Robert), Catita Ispas (Contesa de Rabas), Heana Iordache (Marchiza de Targot), Alina Iacobescu (Felicie), Ariana Olteanu (D-na de Sedeu), Elena Sereș (D-na Lazare), Eva Pătrășcanu (D-na Durant), Eliza Ploeanu (O doamnă în neagra), Valeria Nanci (Paulline), Eugenia Maci (Claire), Elena Petcu (Gina), Janina Fin-teșteanu (Marie).



Radu Beligan, un interpret desăvirșit al lui Robespierre

Pe de altă parte, nu e cu totul acceptabil nici distinguoul operat de Pompiliu Constantinescu, gata să vadă meritul reconstituirii dramatice într-un „strict realism psihologic, analist și sintetic, din care e alungată falsa idealizare și melodramatica punere în scenă a situațiilor tari“, deoarece primele atribute nu se exclud prin definiție din drama istorică (fie și romantică), iar idealizare mai mult sau mai puțin falsă și melodramatică ticleuie a unor situații tari se fac simțite și în *Danton*, fără să deranjeze decisiv autenticitatea documentară.

2. Nu ar fi fost oportun să insistăm asupra acestui balans până la urmă irelevant (fiindcă *Danton* este și rămîne, totuși, o piesă de teatru), dacă definiția piesei ca „reconstituire“ n-ar fi oferit deplină justificare introducerii în spectacol a unui comentariu de tipul documentarului, dacă nu chiar al actualităților cinematografice, a unui text de „comperaj“, altoit pe structura celor XX de tablouri originale. Acest comentariu nu aparține autorului, deși este în bună parte extras din declarațiile și însemnările sale, cărora li se adaugă citate din scrierile lui Marx și Engels, precum și extrase din faimoasele „indicații de autor“, pentru unii importanți, pentru alții de-a dreptul plictisitoare și inoperante.

De unde necesitatea unui asemenea text paralel? Simplu: Camil Petrescu nu avea,

în 1924—25 cînd și-a scris piesa, o viziune materialist istorică asupra vieții și a lumii. El a dobîndit, se știe, o astfel de viziune mai tîrziu, în jurul lui 1948, cînd publica drama *Bălcescu*, unde interpretarea mișcărilor istoriei și, în speță, ale Revoluției de la 1848 în Țările Române și în Transilvania, este apropiată de spiritul filozofiei marxiste a istoriei. În *Danton*, însă, deși documentarea e transpusă uneori ad litteram, viziunea aceasta e parțială și deformantă. Și încă în mod deliberat, voit.

Camil Petrescu a conceput un *Danton* polemic, pătimaș, tendențios, prin care a încercat reabilitarea figurii celui înnegrit de istoricii burghezi și de literați. Ciudată poate să apară această alegere, această preferință pentru Danton din partea lui Camil Petrescu, fiindcă într-adevăr, scriitorul nostru „făcea parte mai curînd din familia spirituală a lui Robespierre, decît din aceea a lui Danton. (Ce frumoasă piesă ar fi putut scrie Camil Petrescu despre Robespierre!)“⁽²⁾. Prin efectul unei compensații biologice de ordinul exaltării vitalității „totale“, mai mult sau mai puțin în contrast cu rațiunea: „Lasă viața să curgă mai departe. Ea singură e mare... și bună... și dreaptă...“, îi spune „cordelierul“ Danton lui Robespierre, indicat ca un *minus habens*, în ultima lor confruntare din „reconstituirea“ camilpetresciană (tabloul XVI). Asistăm în continuare la încercarea de portretizare intelectuală și morală a Incoruptibilului din partea lui Danton. Este momentul cel mai subiectiv-pătimaș al piesei, unde autorul și personajul principal vor să-și diminueze prietenul-adversar: Robespierre e inteligent, dar inteligența lui „nu știu cum, e prea, prea geometrică“ (!), posibil de comparat de-a dreptul cu aceea a lui... Procust! Robespierre „trage linii ca un inginer“ dar, insistă Danton, „nu e destul ca să ai o uoapte de insomnie și să faci un plan pentru fericirea societății“, ca și cum concepția politică a lui Maximilien ar fi fost rodul întimplător al unui capriciu biologic. Și iarăși: „Dar viața nu merge în cămașa de forță a socotelilor voastre...“ Danton își anulează, în această scenă, orice identitate de revoluționar, deoarece, dacă într-adevăr viața ar fi „mare“ și mai ales „bună și dreaptă“, ce rost ar mai fi avut revoluția? Și ce valoare, ce semnificație poate să aibă o aserțiune aforistică, rostită „cu caldă înțelepciune“ pasămite, ca aceasta, în fond o simplă butadă de jouisseur impenitent: „Hei, Maximilien, numai morții sunt cuminți... și oamenii care seamănă cu ei. Cei vii mîncă, pipăie femeile, asudă, se...“ ? !

Danton se desface aici de Revoluție, adoptă accente de o frivolitate care-l condamnă, și confundă nesăbuit gîndul grav cu ceea ce el însuși numește „vorbe de chef“. Camil Petrescu s-a legănat în iluzia de a-l umaniza pe Danton, hrînind în mod voit echivocul unui conflict care așază față în față un ton și un limbaj politic lucid, aparent uscat, „geometric“ (Robespierre), și un ton



Aimée Iacobescu, Ariana Olteanu și Carmen Stănescu

și un limbaj emanînd dintr-un fel de „filozofie spontană”, superficială, aparent vibrînd de căldură umană (Danton). Din momentul acesta, în piesă, așa cum remarcă și Eugen Nicoră, „imaginea personajului pălește. Danton continuă să fie interesant, nespus de interesant, dar nu mai are măreție”. Într-adevăr, se pare că în ciuda eforturilor autorului, dar urmînd firul real al istoriei, protagonistul e compromis. Operația de reabilitare salvează pînă la urmă destul de puțin: „dreptul” la slăbiciune, la oboseală, opus ca „mai uman” — și de ce?, mai ales din partea unui Camil Petrescu — intransigenței! Rămîne, totuși, de observat că, aproape paradoxal, pe măsură ce statura moral-politică a lui Danton scade, crește în tensiune dramatismul ultimelor acte, IV și V, ceea ce demonstrează excepționalul talent al autorului, capacitatea sa de a crea dramă.

Restringîndu-și interesul pentru semnificațiile profunde ale activității fiecărui dintre principalele figuri-pilot ale Revoluției franceze — precum se știe, se distinge tocmai triada iacobină Robespierre-Danton-Marat (nu a avut oare Marat ideea unei dictaturi în trei?), — autorul își împinge personajul favorit pe poziții ideologice reacționare. Vizionar, Danton prevestește la proces, execuția lui Robespierre după trei luni de la cea proprie, și are dreptate. Ceea ce nu spune, însă, sau nu vrea să admită e că thermidorienii care-l vor trimite la eșafod pe Robespierre nu sunt decît „indulgenții”, „moderații”, adică acea parte a burgheziei pentru care Danton cerea clemență și care s-a dovedit cea mai retrogradă, mai conservatoare, contrarevoluționară chiar, și în orice caz pecetluind definitiv limitele de clasă ale Revo-

luției franceze, netezind calea spre bonapartism.

Pe de altă parte, este obiectiv neloial să atribuim intransigența, consecvența revoluționară a lui Robespierre unei disfuncții hormonale sau unei generice lipse de vocație hedonistă. În acest sens, Camil Petrescu a căzut în extrema opusă lui Victorien Sardou care, într-o stupidă dramoletă, îl pune pe Robespierre pe căutării căutării unui fiu natural născut din legătura cu (se putea altfel?) ...o aristocrată!

Mai este însă ceva. S-a stabilit, cu rigoare științifică, faptul că Robespierre a ezitat îndelung să-l predea pe Danton călăului, și numai după ce s-a convins pe deplin că Danton și ai săi sunt realmente culpabili și nefaști Revoluției, acceptă să-i lase pradă vehemenței acuzatorului public Fouquier-Tinville (printr-o ironic a soartei numit în post chiar de Danton, dar sfîrșind și el, bineînțeles, sub fierul ghilotinei).

3. Evident, nu se putea pretinde autorului să cuprindă, într-o singură piesă, „totalitatea” mișcărilor exterioare și interioare ale unei lumi în fierbere ca aceea a Parisului revoluționar din anii 1792—94. Ceea ce i se putea pretinde, în schimb, chiar în fața filozofică a „substanțialismului”, era o mai echilibrată urmărire a firului real al istoriei și o mai obiectivă interpretare a ei. Dincolo de slăbiciunea pentru slăbiciunile lui Danton, poate că nici un alt autor, român sau străin, nu ar fi fost în stare de o înțelegere mai profundă a Teroarei, vîzînd în aceasta nu doar petele de sînge din afară, nu doar abuzurile mai mult sau mai puțin fatale, ci semnificația ei istoric pozitivă, recunoscută astăzi

chiar și de istoriografia burgheză. Chiar și aceasta din urmă admite că „baia de sînge” a învățat burghezia franceză să respecte în sfîrșit legile, fiindcă Franța burgheză era într-o întîrziere de două secole față de burghezia Olandei și aceea a Angliei, de rigoarea lor calvinistă, de obișnuința lor cu regulile de conduită civică, pe care și le autoimpuseseră încă din secolul al XVI-lea. Burghezia franceză, în schimb, nepregătită să guverneze națiunea, întreaga națiune, a conceput revoluția victorioasă ca pe o cursă spre îmbogățire, cu o mentalitate venală și profitoare. Danton a intrat pînă la briu în acest flux, murdar ca și Sena invocată de el. Robespierre, nu. Danton a fost un „tovarăș de drum”, care la un moment dat lasă baltă treburile publice și se înfruptă avid din avantajele imediate, de clasă. Robespierre vede mai departe, dincolo de limitele clasei burgheze. Robespierre și Saint-Just, rămași în viață, ar fi abolit, cu toată probabilitatea, legea Le Chapelier și așa-numitul *maximum*, măsuri vădit antimuncitorești și antipopulare, prin care burghezia trecea tot greul, toată povara economică, asupra celei de-a patra stări, proletariatul. Danton, mulțumit de propria bunăstare atinsă, — niciodată. Aceasta e realitatea istorică, acesta e, în esență, adevărul în raportul-conflict Danton-Robespierre, inclusiv pe plan dramaturgic. „Demonul senzualității” vine după toate acestea, în subsidiar.

Se cuvine, în același timp, să subliniem un fapt decisiv. Nu trebuie să ne mire faptul că — scriind o substanțială piesă de teatru, o operă excepțională (Călinescu) — autorul se înșală asupra raportului dintre un personaj „în disoluțiune” și alt personaj: „Danton și Robespierre sunt viața și ideea față în față, se prăbușesc amîndouă venind în conflict unul cu altul” (subl. n.)⁴⁾. De altfel, Robespierre nu se va prăbuși decît ulterior și numai prin mediații consecutive foarte fine, din pricină că a venit în conflict cu Danton. Și să nu uităm că — împotriva tendențiozității sale programatice — Camil Petrescu conferă personajului său, Robespierre nu puține trăsături de o nobilă forță a caracterului, fie că citează surse istorice, fie că imaginează replici aforistice. De exemplu: „Logica mea nu-mi permite să abdic (...) Nu e vorba de mine, ci de ideile mele, la care nu pot renunța ca la o haină... etc.” (tabloul IX); „O femeie care se dă oricui din milă, fără să se păstreze pentru cel care o merită, nu provoacă decît dezgust. Un conducător de stat care e «milos» și cu buni și cu răi, face nenorocirea tuturor” (tabloul XV); „Vreți să conduceți destinele poporului și să ocoliți moartea?” (tabloul XVII) etc.

4. Iată ceea ce, după părerea noastră, ar trebui — esențialmente — să ajungă la cunoștința spectatorului, a tuturor spectatorilor. Cum? În perioade tehnice depășite, un conferențiar autorizat ar fi ieșit, la începutul spectacolului, în fața cortinei și ar fi expus

intr-un sfert de oră o asemenea sinteză. Astăzi, cu mijloacele audiovizuale ce ne stau la dispoziție, soluțiile pot fi multiple și... organice, sau măcar dînd impresia unei anumite organicități. Oricum, o soluție care să sublinieze cu tărie faptul că *totuși*, Danton e o *piesă de teatru*, iar nu o istorie propriuzisă; că un autor, un poet dramatic adevărat, în general, are limite obiective și subiective, nutrește simpatii și antipatii, preferințe și repulsii, și că, în special, Camil Petrescu, care a fost un poet dramatic adevărat, l-a simpatizat pînă într-atît pe Danton, încît și-a trădat propria vocație a lucidității: în favoarea sentimentului vieții ca să nu zicem în favoarea unui sentimentalism neașteptat, explicabil eventual printr-o lege a compensației, cum am mai arătat.

Așadar, nu accentuîndu-se caracterul de cronică (sau de „bronic” sau de jurnal: în ziua cutare, la ora cutare, în locul cutare), ci scoțîndu-se în relief „teatralitatea”. Nutrim convingerea că nici cel mai naiv și nepregătît dintre spectatori — și vor mai fi asemenea spectatori atît timp cît „arta teatrului și a filmului” nu vor constitui o materie de învățămînt în școala generală de 10—12 ani — nu iese de la teatru cu credința că i-a văzut pe Danton, pe Robespierre și pe Marat, în carne și oase, ci niște actori întrupîndu-i într-o piesă, chiar dacă — așa cum straniu voia într-o butadă însuși Camil Petrescu — este „o binefacere că majoritatea auditorilor nu mîi țin minte, după ce părăsesc sala, nici numele autorului, nici titlul piesei, nici pe actori și uneori nici subiectul”⁵⁾ (sic!). E o glumă. O „vorbă de chef” a celui care îndrăznea, cu o sublimă mîndrie, să afirme: „...Eu am văzut idei. / Întîia oară brusc fără să știu. / De dincolo de lucruri am văzut ideea”! A celui care susținea convins și peremptoriu, în spirit leonardesc: „Cîtă luciditate, atîta dramă”! Firește, și pentru public, pentru cît mai marele public.

Încă o dată, autorul se identifică aproape cu personajul său principal; în orice caz i se poate atribui autorului caracterizarea făcută de el însuși personajului: „...o sinteză întreagă, complexă, formată din fire împletite contradictorii...” Cum să înțeleagă publicul toate acestea? Pentru a înțelege, publicul are *totuși* un mijloc formidabil: piesa de teatru Danton, bineînțeles în versiunea scenică a premierei absolute, cu care Teatrul Național din București își inaugurează și își verifică efectiv capacitatea și dimensiunile scenei, ale corpului artistic și tehnic, vloga lui ideologică și morală, sensibilitatea estetică, într-un splendid efort intelectual și fizic.

5. Dincolo de limitele sale ideologice, cu un dramatism uneori ascuțit tocmai de aceste limite, Danton e o lucrare de prim ordin, de o evidentă noblete, astăzi mai degrabă reprezentabilă, deoarece „excesul de nuanțe și prea multe tablouri” (praguri de netrecut pentru Călinescu)⁶⁾ nu mai apar ca o piedică, după cum nu mai apar ca o piedică



O decapitare anticipată : Danton și prietenii săi, sub tăișul de lumină al rivalitei

niei lungimile „neconforme cu economia genului dramatic” (Pompiliu Constantinescu) ⁷⁾. Mai precis, faptul că nu mai există asemenea obstacole l-a demonstrat spectacolul propriu-zis, monumentală montare scenică a piesei. Atît piesa, cît și spectacolul, impun o apropiere de drama wagneriană și de problemele de „mise-en-scène” ale acesteia, la Bayreuth. Ca și în creația lui Wagner, într-un fel anume, drama camilpetresciană dobîndește vibrații profunde la confluența recitativului (dialogul propriu-zis) cu o bogată structură și tratare simfonică („inserturile” de autor), iar la „totalitate”, la „globalitate” se aspiră prin suflu amplu și grandoare. Imagistic, decorurile celor douăzeci de tablouri, desenate și implantate de Paul Bortnovschi, trezesc amintirea lui Appia și a efortului său de a soluționa plastic tocmai dramele de Wort și Ton. Tenta de bază — întunecată, domină negrul și griurile — dă relief detaliilor înviorate policrom, inclusiv costumelor de o eleganță ponderată, interpretări ale modelelor în voga anilor 1790, oferite de Florica Mălureanu și Maria Stoenescu, care n-au omis faptul că, din punct de vedere vestimentar, Revoluția franceză a fost aproape galantă, cu fericite simplificări de croi și de linie, și cu dominantă coloristică a cocardei naționale. (E documentat, printre altele, amănuntul că însuși austerul, asceticul Robespierre era un elegant, cu fracul său faimos, de culoarea

cerului, sau „albăstriu” cum îl descrie Camil Petrescu.)

Dar nu numai linia și culoarea, ci și materialul scenografic devine semnificativ : de pildă, în tabloul XX, „grefa de la Conciergerie” — mult deosebită de propunerea autorului, ca de altfel majoritatea decorurilor —, Desmoulins, în disperarea sa furioasă și neputincioasă, lovește cu pumnii în peretele de tablă, cu luciu mat, și sunetul scos caracterizează auditiv situația scenică : închisă, sufocantă, dogită. Și pentru că am pomenit de un efect sonor, să precizăm că desfășurarea întregului spectacol este însoțită de un comentariu muzical de Marica Beligan, pe care l-am putea defini „de susținere” psihologică și de punctare dramatică, și uneori melodramatică, totdeauna cinematografică. Fiindcă, interpretînd fidel textul dramei, regizorul Horea Popescu nu s-a speriat de asemenea accente și nici nu s-a sfiit cu ipocrizie, cum se întîmplă aiurea, să le așeze, circumflex, deasupra unor momente ca plinsetul și spaiemele Gabriellei din tablourile II și IV, ca „desișul de trupuri” cerînd îndurare pentru cei închiși, în tabloul V, ș.a. De bună seamă că toate acestea nu sunt decît un merit marginal al regiei.

În fața lui Horea Popescu și a colaboratorilor săi imediați, *Danton* a deschis — nicidecum netezită pînă acum — ample probleme de strategie spectaculară (creatoare) : de spa-

tiu și de timp, de ritm, de mișcare care interioară și exterioară, de raport al personajelor cu mediul scenic, de manevrare epico-corală a figurății etc. Într-un spirit, am zice, iacobin, Horea Popescu și-a dat încă o dată măsura bogatelor sale resurse de „director de orchestră”, reamintindu-ne, într-o sinteză artistică nouă, virtuțile marilor sale succese de acum un deceniu și mai bine (*Inspectorul de poliție, Domnișoara Nastasia, Baia, Aristocrații, Ascensiunea lui Arturo Ui* ș.a.). Un exemplu sau două de organizare spațio-temporală a mișcării: tablourile Convenției (IX și X), surprinzătoare înaintare a lui Robespierre, însoțit de Tallien, pe „o alee într-un parc din Paris” (tabloul XV), alee care se deschide privirii prin transformarea treptată, „la vedere” și totuși mascată, a decorului anterior, casa lui Danton de la Arcis sur l'Aube. De altfel, toate decorurile se schimbă „la vedere”, printr-o abilită îmbucare a unui tablou în cel următor, ca în jocul savant al unor havyuzuri succesive ce-și împrumută la diferite niveluri, unul altuia, corola de ape. Regia și scenografia — compenetrante de data aceasta, cunoscută fiind propensiunea lui Horea Popescu pentru plastica spectacolului și aceea a lui Paul Bortnovschi pentru gândirea regizorală — apasă pirghiile care pun în mișcare întreg aparatul tehnic al Naționalului redevenit mare, și realizează un deosebit de prețios și rar *continuum*, prin care timpul spectacolului dobândește o cadență organică, dictată firește de necesitățile ideologico-estetice ale unităților de imagine scenică, în montaj viu. Ca o ramă de metal nobil, acest continuum spațio-temporal permite scoaterea în evidență a scenelor-mamă, cu strălucirea necesară. Bunăoară, neuitatul final al tabloului VI în care, pe celebra replică a lui Danton: „Îndrăzneală, mereu îndrăzneală, necontenit îndrăzneală!”, regia sculptează cu lumina și cu mișcarea, un ansamblu compozițional grav, solemn, înfiorat de pathosul, de chemarea orei decisive pentru „patria în pericol”.

Regia a indicat, și individual, o mișcare deseori riguros calculată, geometrică a interpretelor. Tulburate de gravitatea și de riscurile atacului Tuileriilor, la care participă indirect, Gabrielle Danton și Lucile Desmoulins descriu în mers linii drepte; dimpotrivă, ambițioasa madame Roland se deplasează pe o traiectorie sinuoasă, șerpuitoare. Robespierre străbate scena pe itinerarii rectilinii, în timp ce mișcările lui Danton fac să alterneze, conform cu caracterul personajului, autocontrolul cu spontaneitatea impulsurilor și umorilor temperamentale. Desigur, o asemenea elaborare, mai mult sau mai puțin stilizată, a sugestiilor iconice, audio-vizuale, ale scenei duce uneori și la supralicitări estetizante: și totuși, cine ar putea nega eficacitatea plastică a decapitării anticipate a lui Danton și a prietenilor săi, în citatul tablou al grefei de la Conciergerie, când personajele se culcă sub tășul de lumină al rivaltei? Dar asemenea soluții provin, ca toate celelalte, dintr-o cali-

tate esențială a regizorului Horea Popescu: oferta generoasă din prea-plinul inimii, rațională și creatoare, sau pe latinește, *ex abundantiam cordis*, care dă un amalgam inedit și viabil cu „luciditatea” cu cerebralitatea sentimentală tipică camilpetresciană.

6. Înainte însă de grelele sarcini de organizare a scenei și a evoluției dramei, regizorului i s-a înfățișat poate cea mai grea: distribuția actorească. Uriașă numeric, uriașă prin exigența în raport cu personajul principal și cu cele câteva figuri istorice de prim rang, — distribuirea rolurilor a trebuit să țină cont mai puțin de asemănarea fizică (dar și de aceasta), și mai mult de cea morală, de profilul intelectual și sentimental al fiecărui personaj (secundar) în parte. Dar dacă aceste personaje secundare sunt Robespierre, Desmoulins, Marat, Fabre sau chiar Hérault, credem că Pompiliu Constantinescu nu se mai situa în miezul adevărului atunci când susținea că „personajele secundare sunt reduse la o dominantă sigură”. O dominantă sigură au aceste personaje, dar nu sunt reduse exclusiv la ea. După cum — oricât de ciudată ar părea observația — Danton însuși, deși i se face un portret excepțional, nu are o evoluție certă, progresivă, ca „dramatis persona”, în sensul modificării pe parcurs a intimei sale individualități umane, ca în literatura clasică. La sfârșitul tabloului XX moare același om, care la începutul tabloului I ieșise în întâmpinarea doamnei Roland cu șervetul la gît (imagine dragă lui George Călinescu). Evident, s-au acumulat fapte, au fost trăite evenimente și experiențe, dar Danton rămâne aproape egal cu sine însuși. Nici măcar oboseala, faimoasa oboseală — care îmbinată cu siguranța că nimeni nu se va atinge de el constituie axul tematic al dramei *Dantons Tod* a lui Büchner — nu mai pare decisivă. Și nici inteligența lui Danton nu se ascute, nu se îmbogățește. El îi face pe toți proști, de la „răii și frumoși talentați” ai salonului doamnei Roland și pînă la Robespierre și Saint-Just, dar nu se înțelegește și cade în următoarea crîncenă iluzie, exprimată aforistic: „...nimic nu se plătește mai sigur ca prostia!” Cîtuși de puțin adevărat! Iar cine vorbește excesiv de mult despre prostie, provocînd-o, pe lingă că nu face dovada unei inteligențe rotunde, plătește scump, și sigur, o astfel de flecăreală. Aceasta e, printre altele, o lecție pragmatică a dramei *Danton*.

Nu mai puțin adevărat e că tocmai excese le făc de multe ori simpatice și atașant pe Camil Petrescu. Chiar și excesele din următoarea formulare-criteriu cu privire la actorul care joacă un rol principal: „Trebuie ca atunci cînd un actor își povestește isprăvile pe scenă, să-ți dea impresia că le-ar fi putut săvîrși aievea. Pare un lucru elementar? Nu! Cîți actori care joacă pe Napoleon ar fi putut cuceri Europa, într-adevăr?”⁸⁾. Aparte faptul că un asemenea metru ar putea măsura, în primul rînd și cu precădere,

capacitatea autorului, cum să-l aplicăm, fără a cădea în arbitrar, interpretării lui Danton din partea lui Mircea Albulescu? E de la sine înțeles că acest valoros actor n-ar fi putut organiza efectiv atacul Tuileriilor, de la 10 august 1792, și nici da peste cap, oratoric, pe „brissotinii” din Convenție („giron-dinii”, cum avea să-i numească poetul Lamartine, la cincizeci de ani după Revoluție). Mai modest ca revoluționar posibil, Mircea Albulescu — dispunând efectiv de majoritatea „numerelor” cerute de făptura fizică și intelectual-morală a lui Danton — și-a construit personajul cu multă inteligență, și-a dozat eforturile și, ceea ce e mai important, și-a dus rolul pînă la capăt cu o indiscutabilă demnitate scenică. Un rol greu, în accepția strict materială, ca o povară istovitoare. Iar interpretarea sa — omogenă, compactă, dar și egală, adică fără străluciri supreme — rămîne în istoria spectacolului românesc ca prima întrupare, fără alt model, a lui Danton pe scenă, adică actul de naștere, actul de creație teatrală al acestui imens personaj. (Înainte de a lua în considerare celelalte interpretări de oarecare relief, ne-am permite o sugestie. Acum vreo treizeci de ani și mai bine, în teatrul românesc a avut loc un fel de „turnir” actoricesc pe tema lui Hamlet: Vraca, Valentineanu, Calboreanu. Reeditarea unei astfel de confruntări, de data aceasta plecînd de la un personaj ilustru al dramaturgiei naționale, Danton, ar fi cu siguranță pasionantă și creativă. În aceeași montare, sau în altele, diversificate sub unghi de vedere regizoral.)

Avînd în vedere și abundentele, repetatele caracterizări de autor: „insinuant”, „cu asprime subțire”, „rece întins”, „rece scăzut”, „cu un suris de mort”, „are logica cu el”, „pare un mort biruitor”, „nervos, direct, perfid” etc., Maximilien Robespierre, „franciscanul”, „arbitrul momentului”, și-a găsit în Radu Beligan un interpret desăvîrșit pe toate fațetele înfățișării sale întîme. Și pe toată întinderea partituri, cu așteptări calme și afunde, cu răsuciri sufletești întregindite, cu afecte reci și cu distanțări afectuoase, pe scurt, o creație semnificativă pentru registrul mereu amplificabil al subtilului nostru actor. După cum candorii pasionate, transporturilor inițiale și deznădejdiilor finale ale permanent adolescentului Camille Desmoulins le-a corespuns, în fiecare clipă, ardorea interpretativă, mai mult unică decît rară, a lui Florin Piersic (secondat cu discreție amabilă și grațioasă de Lucile-Ilinea Tomoroveanu), mereu gata să se consume în spirala unui voltaj ridicat. Din grupul celorlalți pricleni-acuzați, împărțîndu-și reciproc vinile și soarta, se impune eleganța sigură, hamletică, a lui George Mottoi în Hérault, alături de simplitatea militară, coerența morală a unui Westermann, ofițerul de origine prusiană, văzut cu o justete calmă de Emanoil Petruț, în timp ce pentru personajul cel mai echivoc sub raport etic, Fabre d'Eglantine, Damian Crișmaru a găsit inflexiuni expresive convin-

gătoare, cu vocea sa particulară de sticlă incandescentă. Admirabilă e de considerat, deasemenea, viziunea în care Gheorghe Cozorici l-a întrupat pe Marat, în continuă ebulliție, în continuă polemică, totdeauna la datorie, arzînd cu toată ființa pentru Revoluție, pentru desăvîrșirea ei.

Rolurile feminine sînt puține și nu prea generoase, inclusiv acela al doamnei Manon Roland, care lui Pompiliu Constantinescu i se părea „cea mai puțin vie, mai ostentativ teatrală și enigmatică, într-un rol (de altfel istoric) de femeie fatală și lucidă conducătoare”⁹): Carmen Stănescu nu putea desigur să dezdoaie o figură insuficient plămînită încă din text, dar a putut să constituie o acceptabilă și totodată efabilă alternativă a figurii lui Danton.

De menționat cu dinadinsul, din restul enormei distribuții, bine strunite și inimoase, aportul unor actori ca Mihai Fotino, Costel Constantin, Victor Moldovan, Alfred Demetriu, Constantin Bărbulescu și Adela Mărculescu.

7. Spectacol masiv, întins în spațiu și în timp, viguros, epuizînd aproape resursele scenei Naționalului bucureștean, spectacol mare ca și această scenă, — *Danton*, premieră absolută, rămîne de pe acum ca un moment — și un monument — de excepție în istoria artei spectacolului românesc și al politicii noastre culturale. Un spectacol prin excelență politic — de la prima pînă la ultima replică —, de factură autentic național-populară, în accepția marxistă, a termenului, și tocmai de aceea un spectacol european, expo-nențial pentru literatura și teatrul de la noi și nu numai de la noi. Un spectacol matur al unui colectiv artistic și al unui regizor matur. Și al unui autor tînr, pasionat de idei și de viață, în vîrstă de treizecișpatru de ani, adică de-o vîrstă cu propriul său Danton.

Alternativa „dramă istorică” — „istorie dramatică” — apărută la începutul comentariului nostru dobîndește, în ipostaza concretizării scenice, un răspuns care o cuprinde dialectic și în același timp o depășește: *Danton* este un spectacol istoric!

FLORIAN POTRA

Note

¹ Reprodusă în *Teze și antiteze*, bpt, Editura Minerva, 1971, p. 185 („Addenda la falsul tratat”).

² Pompiliu Constantinescu, *Scrieri alese*. ESPLA, București 1957, p. 175. („Camil Petrescu”).

³ Eugen Nicodă, *Camil Petrescu și idealul politic al eroului revoluționar*, în „Studii și cercetări de istoria artei”, seria Teatrul, Muzică, Cinematografie, tomul 21, 1974, p. 8.

⁴ *Teze și antiteze*, cit., în prefața lui Aurel Petrescu, p. XVI.

⁵ *idem*, p. 227 („Pagini de ciornă”).

⁶ G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, Editura Fundațiilor, București, 1941, p. 664.

⁷ Pompiliu Constantinescu, *op. cit.*, p. 178.

⁸ *Teze și antiteze*, cit., p. 227.

⁹ Pompiliu Constantinescu, *op. cit.*, p. 173.