

■ Radu Beligan

■ Horea Popescu

■ Mircea Albulescu

■ Paul Bortnovschi

despre

Danton la Teatrul Național

Inaugurăm cu mărturiile de mai jos o nouă rubrică, în dorința de a fixa pentru viitor aspecte nemijlocite ale muncii creatoare și gândurilor de creație legate de mari realizări în teatrul nostru.

Ni se pare firesc ca Danton de Camil Petrescu, pe scena Teatrului Național, să fie primul spectacol care să deschidă seria acestor caiete.

**RADU
BELIGAN**

Confesiuni provizorii

In adolescența mea — într-o vreme cînd opera lui Camil Petrescu își făcuse drum în literatură, dar se afla încă departe de prestigiul și de respectul meritat, iar publicul larg abia dacă o cunoștea — socoteam dramaturgia sa printre faptele de gîndire și de artă care ridică pulsul vieții noastre spirituale. Cunoșteam pe de rost pasajele din dramele, din piesele, din poeziile lui. Reflectam, pe atunci, adesea la soarta acestui scriitor prețuit de o familie restrînsă de cititori, la piesele sale, subiect neistovit de împotriviri și glume în presa de mare tiraj. Reținusem dintr-o confesiune făcută lui Felix Aderea, în „Mărturia



unei generații", un strigăt de furie și de disperare: „Nu mai scriu nimic, nu sînt nici rentier, nici autor străin. Poți să aduni zecă ani note, să faci piese și să încerci rezistența materialului pe care-l ai, din momentul în care începi s-așterni piesa pe hîrtie... ești fără nici o perspectivă. Am lucrat la *Danton* șase luni zi de zi... uneori pînă la 18 ore pe zi. Am făcut 60.000 lei datorii, în timpul acesta ministrul m-a acordat 10.000 lei ajutor pentru tipărirea lui *Danton*: atît cît costă în două copii numai transcrisul la mașină". Durerea din mărturisirea asta m-a urmărit, m-a obsedat mult timp.

Mai tîrziu, prin vara lui 1955, cînd scrierile lui Camil Petrescu fuseseră tipărite în sute de mii de exemplare, iar creația sa se impusese admirației unanime, însă *Danton*, opera lui capitală, continua să rămînă ne jucată, îi spuneam la capătul unei conversații pe faleza de la Eforie (am mai relatat o dată întîmplarea) că dacă vreodată ajung director la „Național", am să determin reprezentarea piesei.

În 1970, la numai cîteva luni de zile după instalarea mea, includeam în repertoriul de perspectivă al primei scene această piesă. Știam că mă angajez la un lucru greu, dar eram departe de a bănui dificultățile pe care aveam să le întîmpin. Știam că „Naționalul" va trebui să realizeze *teatrul* o scriere reputată ca nereprezentabilă, știam că montarea ei presupune o uriașă investiție de energie intelectuală și morală, știam că va trebui să obțin adeziunile unor interpreți de primă mărime pentru roluri secundare. M-am încapățînat însă, menținîndu-mi proiectul și împlinindu-l cu toate riscurile. Cu toate riscurile nu-i un termen exagerat. Fiindcă pentru a duce la capăt jucarea lui *Danton* a fost necesar să amîn alte spectacole, stîrnind animozitatea unor scriitori, regizori și interpreți și, mai cu seamă, să lipsese publicul „Naționalului", răstimpul unei stagiuni, de premierele așteptate, cerute, necesare. Satisfacția mea e de a fi redat teatrului românesc un text de înaltă mărime, într-un spectacol care face săli arhipline. Din astfel de bucurii se întrepine viața unui animator confruntat cu

ceas cu datoria de a alcătui un repertoriu de ținută și obligațiile producției curente, cu aspirațiile drepte sau nedrepte ale trupei, cu necesitățile legitime sau birocratice ale administrației, cu principiile îndrăznețe ori spiritul întîrziat al opiniei teatrale.

D*anton* e o reușită care mă încurajează pe un drum de inițiativă.

În spectacol îl interpretez pe Robespierre, rol extrem de important teoretic, personaj despre care se vorbește mereu, dar care rostește puține replici și e mai mult o prezență scenică decît o trăire, decît o evoluție. Nici din punct de vedere al disponibilităților mele artistice nu-i tipul de erou pe care-l pot ușor întruchipa. Am acceptat totuși să-l joc pe Robespierre, pentru că socoteam că n-aveam dreptul să stau deoparte într-un spectacol angajînd întreg ansamblul și pentru că era ispitoare ideea de a-mi descoperi mie însumi și altora posibilitatea de a acoperi și altfel de roluri decît cele care-mi sînt în mod organic apropiate.

Pe Robespierre l-am interpretat — în orice caz aceasta a fost linia pe care m-am străduît s-o urmez — ca pe o individualitate fascinantă, uneori pînă la orbire, de idealul unor transformări menite să pună capăt, o dată și pentru totdeauna, in justiției și pentru care orice compromis, fie el și provizoriu, cu realitatea, împinge conștiința la retractări și degradări. Altfel spus, am încercat să subliniez că severitatea lui Robespierre decurgea dintr-o fidelitate față de idee și că legea interioară după care se conducea era nemiloasă nu numai pentru cei ce o suportau dar și pentru el, cel ce o aplica. Fără să atenuiez tot ceea ce era nemăsurată ambiție, eroare, culpă față de omenie în poziția sa intelectuală, fără să ascund anumite deficiențe temperamentale, am lăsat totuși să se vadă și flăcările pasiunii sincere, splendide în care și pentru care a ars unul din protagoniștii revoluției de la 1789.

Document, viață, actualitate

Niciodată reprezentată, piesa *Danton* ridică înaintea regizorului nu problema revalorificării ei, a unei optici noi din care să fie privit textul, ci problema înfinit mai gravă, mai importantă a traducerii scenice. Era necesar să se dovedească puterea scrierii de a exista ca spectacol, vitalitatea ei, atât sub raportul adevărurilor de viață, a situațiilor și caracterelor, cât și sub acela al forței dramatice. Trebuia învinsă opinia că *Danton*, inclusă de istoria literară în sfera capodoperelor, (piesă de o mare bogăție ideatică, dezvăluind unele din înțelesurile cele mai profunde ale revoluției de la 1789, piesă confruntând personaje celebre, piesă de o intuiție psihologică și o poezie inegalabile, piesă bazată pe cronică și în același timp depășind cu mult limitele documentului, adică împlinită în contemporaneitatea noastră) este, în același timp, o operă teatrală aptă să pasioneze marele public.

Cu acest gând am pornit (consecvent cu o atitudine de la care am încercat să nu mă abat niciodată) : însemnătatea textului. Fiindcă am fost și sînt convins că un spectacol interesant, nou, nu se poate realiza decît pe temeiul unei opere cu mari virtuți literare. Tot ce e bun, tot ce e spectaculos, tot ce e modern într-un act scenic izvorăște din tălmăcirea, din forarea substratului de idei și simțăminte al unei piese de merite sigure, din relevarea lor plastică, grăitoare, expresivă. Orice ar fi de însemnat codul artistic, limbajul teatral inițiat sau adoptat de regizor, prioritar rămîne textul.

Așa stînd lucrurile, străduințele mele au mers în două direcții : mi-am propus să demonstrez vigoarea teatrală a scrierii și am intenționat să fac sensibil excepționalele valori de gândire și de sensibilitate ale piesei. Misiune deloc lesnicioasă, întrucît implica, pe de o parte, un respect profund și activ pentru operă și, în același timp, reducția unui text care nu putea fi jucat integral (reprezentăția ar fi durat opt ore). Iată de ce, luni și luni de zile, am reflectat asupra celor mai bune pagini, operînd cu o maximă grijă tăieturile, astfel încît versiunea scenică nu numai



să nu frustreze opera de calitățile ei, dar și să le potențeze. Mă bucur că nimeni din cei ce au asistat la spectacol n-au senzația că am văduvit opera de ceea ce are esențial sau că am făptuit o amputare, iar pînă și cunoscătorii creației lui Camil Petrescu abia dacă pot spune ce-a fost înlăturat din text.

Proiectul de a monta *Danton* m-a urmărit în taină din prima zi, cînd am intrat la „Național“, acum aproape zece ani, socotînd că doar acest amplu colectiv, și în rîndurile căruia se află atîtea talente educate în spiritul marilor spectacole, spectacole adeseori deschizătoare de drum, poate garanta structura numerică și calitativă a unei reprezentații de dimensiuni neobișnuite. Proiectul a început să prindă formă în 1970, cînd Radu Beligan, alcătuiind repertoriul de perspectivă al teatrului, a venit din proprie inițiativă în întîmpinarea visului meu. (De altfel, el preconizase jucarea *Danton*-ului într-un articol din 1964).

Pe atunci îmi imaginam spectacolul în sala Ateneului, unde urma să se desfășoare pe un planșeu imens, acoperind 2/3 din parterul de scaune, spectatorii fiind așezați în loji. Îmi imaginam reprezentația ca într-un fel de forum, cu accentele unui proces istoric. Alte necesități ale „Naționalului“ au determinat însă amînarea spectacolului, și așa se face că realizarea lui s-a petrecut în primul an de viață al noului nostru edificiu, al aceluși edificiu pe care poate chiar dramaturgul îl visa

cînd își seria piesa. (...) Iar premiera a avut loc în luna și ziua mea de naștere.)

Chiar în noua clădire a „Naționalului” nu am părăsit ideea pe care mi-o făcusem despre un spectacol la Ateneu și realitatea e că, altfel rezolvate, o parte din soluțiile imaginat în 1971 se află și în reprezentația de pe Scenea Mare. (Semnalele dintre aceste soluții ideea de a alcătui cu sprijinul figurației un plan II, avînd funcția unei stampe de epocă, ori pe aceea de a arăta prin imobilizarea personajelor secundare în scene-cheie că Danton și Robespierre sînt personajele vii, peste timp ale acestei epoci etc. etc.)

Demersurile cele mai importante ale regiei au fost de a rămîne în aria acestei piese care dramatizează cronică (termenul e de fapt inexact, mai corect ar fi să spunem că piesa revitalizează cronică pentru că istoria e luptă, e confruntare, e dramă) și subliniază ceea ce e profund uman și de aceea profund durabil în evenimentele de la 1789. Din capul locului am considerat că o reușită e posibilă numai dacă izbutesc să găsesc un echilibru între scrutarea rece, obiectivă a fiilor de arhivă și reliefaarea patosului unor destine care și-au avut fiecare eroismul, micimile, suferința, erorile și grandoearea lor. Din capul locului, am socotit că trebuie să găsesc o linie de mijloc între dezbateră teoretică, între ten-

siunea intelectuală a conflictului și drama de carne și de sînge a protagoniștilor ei. Din capul locului, am crezut că e necesar să mențin un pact între datoria de fidelitate față de istorie, față de adevărul obiectiv și cea față de adevărul sufletesc, subiectiv, al personajelor, al mobilelor lor secrete ferindu-mă, deopotrivă, să sporesc încălcătura documentară ori să aprofundez, dîncolo de limitele cunoscute, psihologiile. Din capul locului am urmărit să subliniez actualitatea unei piese—premonitoare din atîtea puncte de vedere.

În fine, e poate util să adaug că am conceput spectacolul ca un film desfășurat pe un ecran panoramic, alternînd imagini de ansamblu cu prim-planuri, apropiînd și depărtînd obiectivul, executînd mișcările de traveling, folosind lumina și culoarea pentru semnificații de plastică individuală ori de grup și acordînd un rol substanțial spațiului sonor, la rîndul lui expresie cînd a tumultului colectiv, cînd a fiorului individualităților, fiecare avîndu-și melodia lui proprie.

Evident, toate aceste lămuriri nu lămuresc prea mult. Fiîndcă teatrul e un fapt de viață, iar viața nu se lasă rezumată. În măsura în care *Danton* e un spectacol realizat, în aceeași măsură ceea ce spun aici e sărac, e insuficient.

MIRCEA

ALBULESCU

În căutarea lui Danton

Nu cred că se poate relata cu ușurință „cum am lucrat rolul Danton”. Există o parte conștientă a procesului de elaborare, trecerea de la personalitatea la actoricească la personaj; și o parte subconștientă, o zonă de interpretare greu justificabilă, care reprezintă probabil saltul, clipa de certitudine. Nu sînt un actor intuitiv. Caut, elaborez mult și îmi propun totdeauna anumite probleme profesionale pentru anumite etape. De pildă, m-a preocupat problema exprimării sentimentului puterii. Am căutat să găsesc în Danton acel numitor comun specific marilor personalități ale istoriei, — titanilor, oamenilor magnifici care au avut putere de fascinație asupra



maselor, capacitatea de a influența destinele personajelor cu care intră în contact. Cu o voluptate deosebită am căutat momentele de spaimă, de îndoială ale personajului, dificultățile opțiunii în fața alternativelor istoriei. Personajul camil-petrescian e gigantic. Totul mi s-a părut gigantic în drama lui : dimensiunile eroului, durata textului, — un maraton actoricesc —, proporțiile scenei. (Trebuie să specific, înainte de-a vorbi de personaj și de interpretare, că scena mare a Naționalului pretinde un anumit joc, cu totul special : dimensiunile platonului scenic, acustica îți cer să joci larg, desfăcut ; faptul că publicul e situat deasupra actorului, îl determină pe acesta la o nouă mișcare pe verticală și din fund către față. (Noi simțim obișnuiți cu stînga-dreapta, și oarecum cu oblicele). Merul spre fundal se anulează în genere, căci replicile nu se aud. Ni se impune de aceea o anumită mișcare a capului, cu o emisie specială către parteneri). Deci, imense dificultăți : repet, o gigantică scenă, pe care trebuie rostit un gigantic text, și întruchipat un gigantic personaj de către un om normal.

Sînt un om normal. N-am să vorbesc despre „grimparea”, despre cățărarea pe personaj ; cred că am acordat mai puțină importanță momentelor foarte mari, de stare excepțională, tablourilor istorice celebre (cum ar fi Convenția, Tribunalul). Fiindcă nu se poate descoperi ușor ceea ce mi se pare că ar trebui să se numească cheia magnetismului, secretul forței acestor titani ai istoriei. M-au interesat mai cu seamă stările intime, clipele de neliniște, de îndoială, de spaimă, de spaimă în fața imensei responsabilități a opțiunii, îndoiala dinaintea deciziei. Am mai declarat odată, mi se pare tot în aceste pagini, că eu, ca actor, sînt o victimă a faptului că măsur un metru optzecișicinci și că am o voce foarte puternică. Nu „jocul eroic” mă interesează, ci „kammerspiel” ... De aceea, după părerea mea, am cîștigat personajul mai ales în partea a doua a spectacolului și, în special, în ultimul tablou. Acolo pot uza de mijloacele mele favorite și care, în mare măsură mă favorizează. Îmi place tabloul închisorii, are căldură și răceală, contrapuncte. Mi se pare un „trouvaille” excepțional al lui Camil Petrescu modul cum în această scenă el îl pune pe Danton să se substituie lui Camille, realizînd despărțirea dintre Desmoulins și Lucille. Un procedeu dramaturgic subtil, ce permite demonstrarea capacității de impresionabilitate a lui Danton, de înțelegere adine omenească a dragostei : moment psihologic care explică, într-un fel, de ce Danton este primul care renunță la Teroare, cum firea lui este potrivnică Terorii, violenței... Momentul „de mijlocire” a despărțirii veșnice dintre cei doi îndrăgostiți ne arată și felul în care este construit acest colos : cu o carne uneori moale, cu o fibră, aici, neașteptat de firavă, din elemente miniaturale, chiar filigranate... E un colos cu o fierbere cumplită, năucitoare, temperaturile lui sînt mistuitoare, dar fiecare părticică din

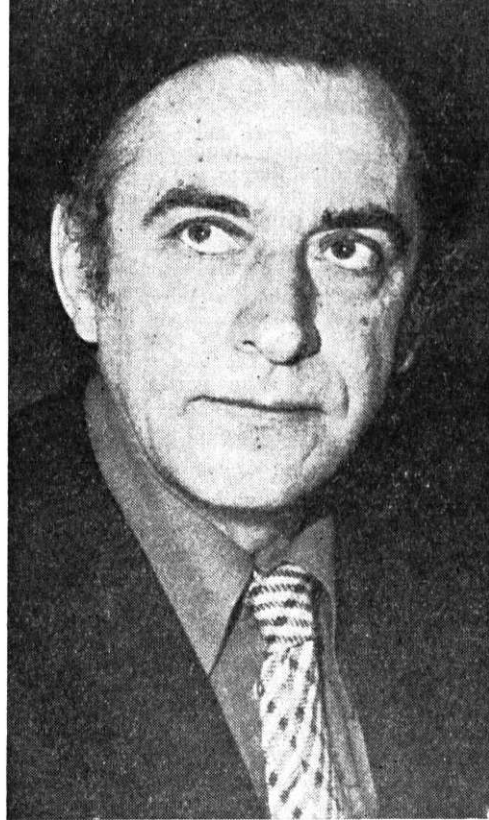
ființa lui este compusă din gingașie și sensibilitate. De aceea mi se pare atît de importantă scena închisorii, fiindcă aici se vede dăruirea lui pentru fiecare din cele șase personaje cu care este împreună, emoționarea sa pentru ceilalți, risipirea dacă vreți a puținului, prețiosului timp care i-a mai rămas — mai sînt doar cinci minute pînă la *exit* — dăruindu-se celorlalți, nepăstrîndu-se de fel pentru sine.

Sînt multe de spus despre personaj, despre personajul lui Camil, eroul, cum se știe, al unei piese-portret, cu un parti-pris limpede, dar toate acestea se știu, nu e cazul ca eu să mă refer la manicheismul concepției scriitorului.

Cum am lucrat la rol ? Rolul are *rimă*, mie îmi place rima, felul cum anumite lucruri își răspund, se întregesc reciproc, consună : am căutat rimă de situație, rimă de gest, de pauză, de ritm. Am urmărit să realizez din aceste amănunte fine o anumită individualizare a personajului. Sînt mijloace care îmi plac mult ; le utilizez adesea în teatru, dar mai ales în film. Dar desigur nu de film e vorba acum. Trebuie să mărturisesc că din nefericire, acest rol covîrșitor scapă, uneori și într-o oarecare proporție, de sub controlul meu direct. Nu-mi face plăcere să mărturisesc acest lucru, dar e cînstă s-o spun : după un an de repetiții, și azi, după circa 20 de spectacole, personajul se comportă încă independent de mine. Depinzînd de limite fizice și fiziologice imponderabile, încă nu pot prevedea în fiecare spectacol cînd se produce criza. Dar momentele de criză îmi apar, ca la un alergător în maraton : îmi pierd glasul, sau mă simt sufocat sau simt că nu pot să mă mișc... Aceste „căderi” se produc în anumite zone ale rolului. Acum le domin mai conștient, încerc să le izolez și să le extirp, sper să reușesc cu vremea... De altfel eu de mult susțin că un actor nu poate juca teatru în fiecare seară, și nici nu poate juca la fel. Sînt seri cînd rolul vrea „să se pogoare” peste mine, și altele cînd refuză. Nicî Danton nu se prezintă de fiecare dată la apel, în ciuda tuturor eforturilor pe care le fac, și sînt o gazdă primitoare a personajului... E un personaj capricios...

La înțînirea fericită contribuie mult, enorm, și publicul, sala. Sînt săli care tac, care nu aplaudă niciodată, dar reacționează generos, apăsă, la sfîrșitul spectacolului, și altele cu reacție imediată și evidentă. De aici diferă și capacitatea mea de emotivitate, de receptivitate. Sînt foarte sensibil la reacția sălii, fără să vreau joc în funcție de ea. Am spus joc altfel în fiecare seară, și lucrul la rol încă nu e terminat.

Și o ultimă mărturisire : în fiecare spectacol am două trei momente „ale mele”, în care joc pentru mine, cînd nu mă interesează dacă se aude sau nu... Patru ore și jumătate sînt al publicului, dar un minut sînt egoist, cînd joc numai pentru marea mea plăcere.



**PAUL
BORTNOVSKI**

O experiență în valorificarea spațiului scenic

Cam cu un an în urmă, îmi propusesem să întreprind un număr de experiențe în noul spațiu scenic al Teatrului Național, cercetînd posibilitățile și limitele oferite de acest tip de spațiu. Mai e nevoie să subliniez o tentație reprezintă pentru un scenograf un asemenea spațiu, cu un potențial de mari performanțe spațiale (spectaculare), tehnice, dimensionale, chiar dacă — așa cum se înțelege în cazul meu — convingerile, afinitățile intime, converg către alte categorii de spațiu teatral și chiar către alt tip de experiență dramatică? Propunerea lui Horea Popescu, de a colabora la realizarea *Danton*-

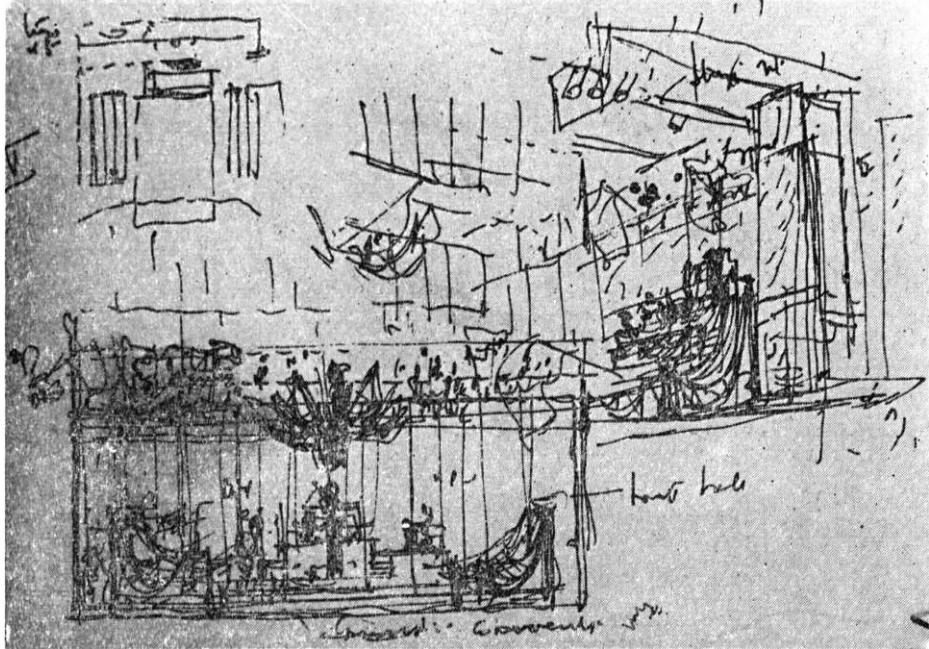
ului, mi-a oferit prilejul unei asemenea experiențe, pretextul ademenitor al unei aventuri plastice pe acest teritoriu scenic de colosale dimensiuni. Oamenii de teatru spun acum că, fără suportul acestei scene, *Danton* nu s-ar fi putut monta. Personal, nu împărtășesc această convingere, dar cred că existența noii scene a Naționalului a facilitat montarea și a precipitat realizarea spectacolului, această aspirație de jumătate de secol a creatorilor noștri de teatru.

Pornind la această temerară întreprindere, trebuie să consemnez că, de la început, m-am izbit de niște handicapuri și a trebuit să fac față unor mari dificultăți. De ordin subiectiv: în primul rînd, participarea mea la extraordinarul spectacol *Moartea lui Danton* de Büchner, în regia lui Liviu Ciulei; așadar, necesitatea desprinderii de impresionanta viziune regizorală și plastică a lui Ciulei, viziune marcată de gîndirea unei mari personalități artistice, ceea ce a implicat un real efort — și, de ce să nu recunosc — oarecare scrupule. Aici intervine, dincolo de dificultatea găsirii unei „variațiuni pe aceeași temă”, și un principiu de probitate profesională, important într-o prietenie artistică.

Apoi, cele de ordin obiectiv: caracterul ieșit din comun al textului, cu binecunoscutele dificultăți pe care le comportă: neobișnuita lui extensie, particularitatea structurii compoziționale, alternanța unor ambianțe diferite, cu obligația cuprinderii amplitudinii unui fenomen social-istoric.

În sfîrșit, problema spațiului, gigantismul tehnic al platoului și al locurilor de joc: spațiu, precum remarcam, de mare performanță tehnică, cu potențe dimensionale captivante, dar dotat conceptual cu niște vicii de care m-am lovit din primul moment, și de care se vor lovi negreșit toți realizatorii de spectacole. De pildă, gigantismul tehnic al echipării platoului: trape uriașe de 6/3, care taie scena de un arlechin la altul, cu o foarte redusă capacitate combinatorie. Un proscenium greșit conceput, care nu oferă regizorului nici o posibilitate de punte afectivă între sală și scenă, nici un punct de sudură între spectator și actor, nemaivorbind de faptul că acest proscenium n-are nici un echipament necesar suspendării unor elemente. Fără să intrăm în alte detalii tehnice, trebuie să recunosc că au fost multe neajunsuri de acest tip.

Regia a operat o primă condensare a textului și a schițat o primă determinare a unui cadru posibil, fixînd premisele construcției spectacolului: ideea de monumental, evitarea reconstituirii de tip istorie-vivantă, prezența unui fundal (arrière-plan) de reverberație socială. În acești parametri stabiliți, rămîneau totuși impedimentele unui text-gigant, iar defrișarea acestei substanțe dramatice, ca și transferul ei în imaginea plastică, era încă o problemă dificilă pentru scenograf. Soluția finală a apărut după o îndelungată etapă de căutare, împreună cu regizorul. Rezultanta trebuind să țină seama de suma tuturor fac-

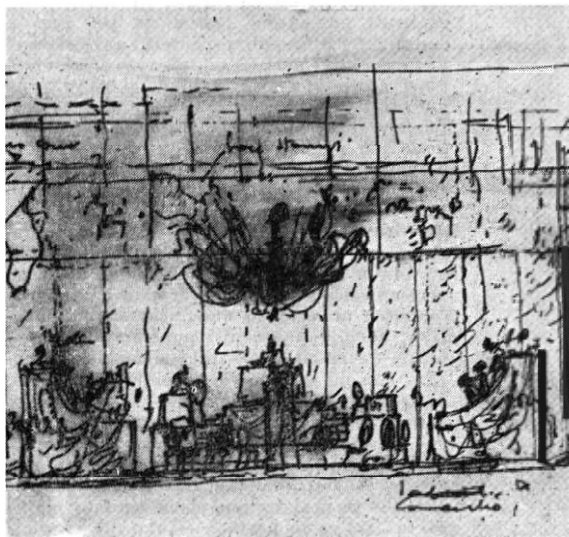


Gigantismul tehnic al platoului și al locurilor de joc

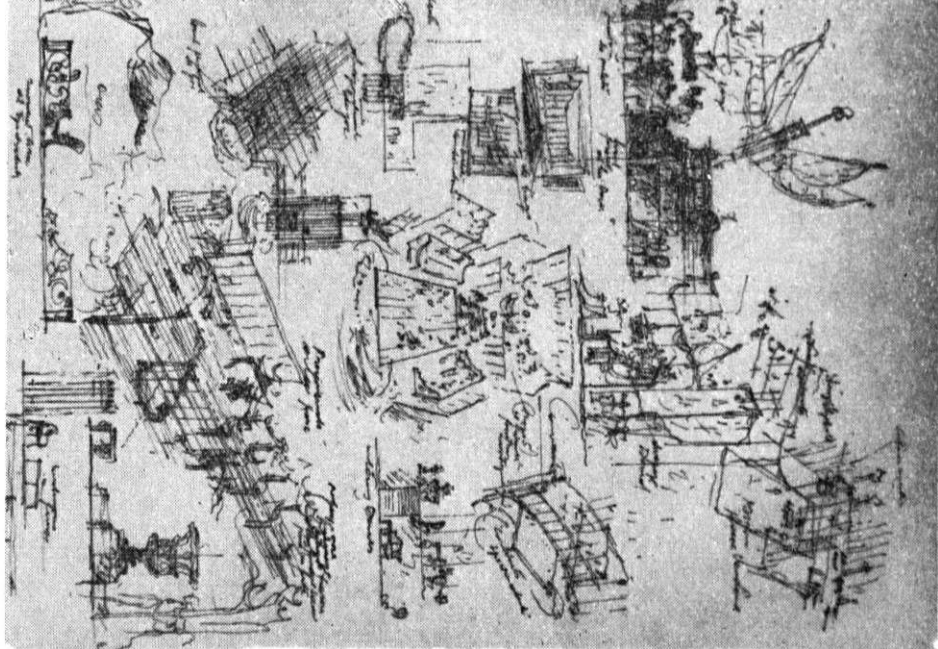
torilor implicați (majoritatea enumerați), de suma tuturor condițiilor concrete, în care prelua un element caracteristic arhitecturii sălii: vederea plonjantă din amfiteatru, unghiul specific, în care sînt situați actorii față de publicul-receptor.

Am urmărit valorificarea acestui spațiu în cadrul unei chei stilistice unitare. Concret, am căutat o materie, care, fără să aibă pretențiile metaforei, să poată totuși crea o stare dramatică, o tulburare emoțională, sugerînd totodată și monumentalul, o aspirație difuză spre perenitate*. Am evitat elementele figurative, capcanele reconstituirii; am creat un dispozitiv material prevăzut cu o anumită capacitate combinatorie, cu aptitudini de-a genera spații, de fapt doar parțial exploatare. (M-am axat pe calitatea tehnică excelentă a podului cu ștângi). Personal, îmi doream spații diafragmate, cu o pulsare mai mare a acestor spații de joc și pentru a obține, din modelarea lor, un impact dramatic mai puternic. Deci, un dispozitiv apt să creeze o stare generală a spectacolului și stări loca-

Studiu de elemente realiste pentru localizarea acțiunii



* Aș nota că am utilizat flșii de un metru lățime și 6 metri lungime, din tablă de oțel (cromatizate prin efecte de lumină), un material extrem de ieftin — mai ieftin chiar decît pinza —, și, în același timp, recuperabil.



Cinetica decorului : o stare emoțională suplimentară

lizate, iar, prin extensie, să ajungă la marile, la explozivele momente cunoscute. Am evitat soluția pe turnantă, care m-ar fi constrâns la apropieri cu spectacolul de la „Bulandra“, dar și fiindcă doream să folosim, să exploatăm la maximum profunzimea platoului, știut fiind că turnanta obturează această profunzime. Scena de la Tuilleries ajunge la o profunzime de 50 de metri ! În schimb, am construit un nucleu central de joc, care a devenit, în concepția regizorală, un „tréteau“ avansat spre public, pe care se desfășoară viața centrală a spectacolului, și o periferie extensibilă, destinată comentariului istoric și fundalului social. Am folosit mișcări pe verticală ale platoului scenic, pentru a permite plantări corespunzătoare, și organizarea mișcării în desenul viziunii regizorale și, uneori, chiar mișcări verticale în cadrul „tréteau-ului“, pentru a facilita organizarea plastică pe registre multiple. În cadrul acestui dispozitiv, au putut să se dezvolte elementele realiste, necesare localizării acțiunilor și evoluției personajelor marcate de autenticitatea documentelor. Se presupunea aici punctarea unor elemente de mobilier pe stilul și ambianța epocii. (Cum mi se pare că s-a obținut, de pildă, în scena de la Palais-Royal).

Principalul efort al scenografiei s-a axat pe folosirea mijloacelor tehnice ale scenei, utilizându-le, în vederea construirii cât mai rapide — din spații neutre, nepopulate de decor — a unei imagini-obiect-entitate plastice, în care să se poată implanta alte imagini-

tip, imagini-document ale unei epoci, a cărei iconografie este la îndemina tuturor. Asemenea tablouri-document, ca Tribunalul, Convenția etc., trebuiau să se încadreze, să se implanteze armonice în dispozitivul-entitate globală.

O altă mare dificultate — parțial surmontată — reprezintă schimbarea decorurilor. Sînt 20 de tablouri în patru ore și ceva de spectacol, ceea ce necesită un alt mare efort tehnic. Dispozitivul e prevăzut pentru modificări lesnicioase ale spațiilor, dar dimensiunile scenei, iarăși, handicapează tehnicienii. Personal, mă pasionează să încerc cu sensuri dramatice schimbările de decor, să obțin din aceste momente de aparent „relâche“ nu numai un „enchaine“ dramatic, ci și efecte de montaj. Aici n-am izbutit să valorificăm suficient și totdeauna schimbările. Izbutit mi se pare debutul spectacolului, unde se realizează o stare emoțională suplimentară rezultată din cinetica decorului, regia fructificînd valențele mișcării, în acea lentă extragere a personajelor din neantul istoriei. De bun efect mi se pare și mișcarea, la fel de lentă, dar implacabilă, a cortinetei de metal, deliberat scurtă, scundă, mișcare ce sugerează sfîrșitul cunoscut.

Pentru cariera mea de scenograf și pentru preocupările mele actuale, *Danton* la Teatrul Național a însemnat o experiență deosebit de interesantă, stimulatoare ; ea se înscrie, cred, în căutărilor spațiale ale teatrului contemporan.