



ROMAIN ROLLAND

și
Teatrul
Revoluției

Contestat de autorități, repudiat de esteți, excomunicat de artiști puri și politicieni impuri, stigmatizat ca mult prea radical și mult prea tradițional, ca excesiv de naiv și de lucid, sentimental și rațional, teluric și visător, romantic și realist, Romain Rolland rămâne una dintre conștiințele călăuzitoare ale secolului, continuând să ne fascineze și astăzi — la centenarul nașterii sale. Iremediabil au fost date uitării spiritele ce se acomodaseră momentelor istorice întâmplătoare, cu iluzia că numai în acest fel pot rămâne veșnic tinere și moderne, în schimb, tuturor acestor decese neîntristătoare le-a supraviețuit artistul constant în convingeri, capabil timp de peste șapte decenii să nu se lepede de obsesiile sale intime. Pentru Romain Rolland, singura tactică acceptabilă a fost lipsa oricărei tactici, ignorarea capriciilor și modelor, a ceea ce o bursă literară instabilă decreta actual sau indezirabil. Comenzile în care el s-a încrezut au fost ale Timpului, nu ale clipei; tocmai de aceea au putut ele trece peste faptul de a fi nesocotite o clipă, dovedindu-se în cele din urmă a fi fost cu adevărat imperative categorice ale umanismului.

Romain Rolland avea 30 de ani când a început elaborarea „unei vaste epopei a Revoluției franceze”, proiectată din 10—12 drame, și împlinea nu mai puțin de 72, la desăvârșirea impunătorului edificiu prin *Robespierre*. Construcția durând peste patru decenii, autorul nu putea lăsa nemodificate multe date ale planului inițial. Impresionante în cazul de față sînt însă nu atât maturizarea, sinuoasă, dar pînă la urmă hotărîită, a viziunii, cît mai ales consecvența opticii scriitoricești, permanența idealurilor, din chiar epoca așezării temeliiilor.

„Teatrul revoluției” debutează, la intersecția celor două secole, prin tetralogia *Lupii* (1898), *Triumful rațiunii* (1899), *Danton* (1900) și *14 Iulie* (1902), completată de articolele publicate între 1900 și 1903 în „Revista de artă dramatică” și reunite în culegerea programatic intitulată „Teatrul poporului” (1903). Iremediabil opus confracților cantonați într-un estetism pe cît de aristocratic pe atît de oficializat, tînărul abso-

al Școlii normale depășește de la începutul activității sale literare condiția strîmtă a intelectualului burghez, optează pentru un nonconformism autentic, în stare să-i epateze cu adevărat pe cîrmuitori, întîmpinînd cel de-al 20-lea veac printr-un gest simbolic, deosebit de curajos, datorită tocmai caracterului său singular și minimelor sale șanse de izbîndă. Sarcina asumată de entuziastul dramaturg și desconspirată în prefața la *14 Iulie* este aceea „de rallumer la foi de la nation aux flammes de l'épopée républicaine, afin que l'œuvre interrompue en 1794 soit reprise et achevée par un peuple plus mûr et plus conscient de ses destinées”¹. Sau să cităm cîteva mărturii dintre cele ce întîlnim la tot pasul în volumul său teoretic, variațiuni pe tema postulatată de chiar titlul acestuia: „E vorba de a înălța *Teatrul* prin și pentru *Popor*”; „vrem să readucem la viață arta lipsită de vigoare, să-i umplem plămîni cu aer, să facem să pătrundă în această artă puterea și sănătatea poporului”; „teatrul poporului trebuie să împartă cu poporul pîinea, neliniștea, speranțele și luptele sale”.

Pe urmele lui Shakespeare (cărui îi va consacra patru eseuri), Romain Rolland schițează un program estetic coerent, pe care, două decenii mai tîrziu, îl vor desăvîrși un Vsevolod Meyerhold sau un Erwin Piscator, ctitori ai teatrului pentru proletariat, gata să-și împartă cu muncitorii pîinea, neliniștea, speranțele — soarta. Radicalismul rollandian se înrușește cu orientarea proletcultului rus sau german. Demonstrația este la fel de entuziastă și de categorică: teatrul burghez a degenerat iremediabil, ca și puținii — obtuzi, nepăsători, devitalizați — cărora li se adresează; el trebuie nu „îmbunătățit”, ci înlăturat, înfrînt de către un teatru popular prin teme, pasiuni și scopuri, un teatru epic, eroic, monumental, asemănător grandioaselor sărbători și ceremoniale revoluționare, inspirat din mișcările de masă și gustat de mase. Judecat prin această optică, „Teatrul trecutului” e judecat unilateral, cu asprimea rebelilor care nu despun în vilvătaia luptei de timpul și calmul necesar discernării tuturor aliaților lor virtuali. Nu ne interesează decît cei ce ne sprijină în clipa de față și integral — postulatul, sincer și explicabil, poate naște aprecieri subiective și crispate. Acesta e și cazul unor propagandiști timpurii ai „teatrului poporului”, care, în numele unor foarte nobile obiective, au fost tentați să renege pe unii scriitori clasici, de fapt tovarăși ai lor de drum „avant la lettre”. Descoperind în tragedia clasică, drama romantică sau teatrul secolului premergător prea puține elemente prevestitoare ale artei dramatice populare, Rolland exaltă cu o vervă cuceritoare „Teatrul cel Nou”, inițiat de marcantele personalități ale iluminismului francez și transpus în viață de Marea Revoluție din 1789. Filozofia democratică a secolului al XVIII-lea și decretele emise de conducătorii Convenției reprezintă, în ochii lui, acea sănătoasă tradiție națională pe care se poate clădi multivisatul teatru contemporan, epeic, capabil să devină un izvor de energie, să odihnească și să lumineze conștiințele.

În absența genului shakespearian, istoria dramatică a Franței nu s-a convertit niciodată în echivalente drame istorice. Rolland a purces cutezător la împlinirea de mult actualei misiuni, cu credința fermă că pe un drum nebătătorit contează fiecare pas înainte, chiar cel făcut pe bijbiite. Epopeea sa națională el a conceput-o ca pe un ciclu dramatic, închegat, celebrînd sublima și crîncena învolburare a răscoalei. Lucrate aproape concomitent, primele patru părți ale acestui poem au văzut lumina zilei la intervale scurte. Începutul l-au marcat *Lupii*. Premiera a avut loc în mai 1898, cu un deznodămînt deloc pașnic: piesa părea scrisă în apărarea lui Dreyfus, iar publicității de dreapta n-au ezitat de a-l eticheta a doua zi pe autor ca „dușman al patriei”.

¹ „de a reaprinde credința națiunii la flăcările epopeii republicane, pentru ca opera întreruptă în 1794 să fie reluată și desăvîrșită de un popor mai matur și mai conștient de destinele lui”.

Reprezentată un an mai târziu la același teatru, *Triumful rațiunii* părește cadrul oarecum limitat al piesei precedente, pune în centrul acțiunii nu lupta individualităților, ci a partidelor, descrie anume prăbușirea girondinilor, sub loviturile dictaturii iacobine.

Danton reprezintă etapa următoare, atît pe planul evenimentelor reale, cît și pe cel al maturizării narațiunii dramatice. Momentul istoric, urmînd imediat după înfrîngerea Girondei, marchează ascuțirea contradicțiilor dintre iacobinii consecvenți și cei șovăielnici. Conflictul celor doi conducători legendari ai revoluției, Robespierre și Danton, i-a obsadat constant nu doar pe istorici, ci și pe scriitorii dornici să pătrundă sensurile ascunse ale acestei cutremurătoare încheștări, iar dacă șirul operelor dramatice a fost inaugurat în 1835 prin *Moartea lui Danton*, aparținînd celui ce lansase și memorabila chemare revoluționară: „Pace bordeielor, război palatelor!” — scriitorului german democrat Georg Büchner —, un secol mai târziu el va fi continuat și printr-una din cele mai măiestrite drame ale literaturii române, caracterizată de George Călinescu ca „un portret de o uimitoare vitalitate” — *Danton-ul* lui Camil Petrescu.

Un Gargantua shakespearian, eroul lui Romain Rolland este un temperament vulcanic, o fire dlocotitoare, violentă, pătimașă. Voit și tot mai mult hiperbolizat, pînă la apoteoticele scene ale judecării și execuției, Danton nu este totuși absolvit de slăbiciuni și laturi întunecate. Viziunea lui Rolland nu putea să rămînă nealterată de brutalele prejudecăți ale istoricilor burghezi din secolul trecut, care nu pierdeau nici o ocazie de a ponegri revoluția și pe conducătorii ei cei mai intransigenți. Să nu uităm că nu începuse încă nobila acțiune a istoricului Albert Mathiez în favoarea lui Robespierre, însoțită de aspra, în unele privințe mult prea aspra, condamnare a lui Danton. În înțelegerea întortocheatelor căi ale istoriei, Rolland era de fapt singur, singur cu conștiința sa înflăcărată, dar încă insuficient limpezită. Nu trebuie să ne mire, de aceea, accentele de idealizare a lui Danton, nici prejudecățile la adresa lui Robespierre, firești pentru un scriitor provenit, oricum, din mediul intelectualității burgheze. Ceea ce ne surprinde este mai degrabă luciditatea și clarviziunea cu care tînărul dramaturg judecă eroi apropiați sufletului său, și demonstrează dreptatea unor revoluționari de care se simte încă străin. Danton și Camille Desmoulins îi sînt mai simpatici decît Robespierre și Saint-Just, dar el recunoaște noblețea ascetismului lor rece, a fanatismului lor aspru, obiectiv superioare unui umanism cuceritor, dar șovăielnic. Disputele din ce în ce mai aprinse la care asistăm — în casa lui Camille Desmoulins, în odaia „Incoruptibilului”, în sala Tribunalului — ne dezvăluie calitățile și defectele ambelor tabere, generozitatea pasivă și neputincioasă față în față cu o puritate morală rigidă. Dilemele scriitorului le-a dezvăluit destăinuirea sa ulterioară din revista „Clarté”: încă din timpul lui *Danton* — afirmă Rolland — l-a entuziasmat personalitatea lui Robespierre, pe el l-a considerat de pe atunci superior lui Danton, superior tuturor revoluționarilor din vremea aceea, dar dacă avea de ales, ar fi urcat pe esafod nu cu el, ci alături de Chénier. Această dedublare psihologică a răsturnat, la premiera piesei din decembrie 1900, toate previziunile: așteptată ca un rechizitoriu la adresa revoluționarilor radicali, ea s-a transformat într-o acuzație la adresa celor moderați, „...o învinuire neintenționată, dar pronunțată necruțător și pe un glas «nevinovat»...” — cum își amintește de acele timpuri memorialistul Rolland.

Danton renăscuse artistic una dintre ultimele etape ale revoluției; 14 Iulie s-a întors la glorioasa filă a începutului ei. Din singeroasa primăvară a anului 1794, cînd Comitetul salvării publice trimisese la ghilotină întii pe iacobinul de stînga Jacques Hébert, iar apoi, la 5 aprilie, pe Danton și prietenii săi, reprezentanți ai opoziției de dreapta, adică din lunile dictaturii democrat-revoluționare, Rolland s-a reîntors vîsînd în sus pe cursul fluviului revoluției — peste lupta cu girondinii, execuția lui Ludovic

al XVI-lea, Austria de la Valmy, răscalaşa populară din 10 august 1792, înceourile războiului cu Austria și Prusia, „Declarația drepturilor omului și cetățeanului” de la 26 august 1789 — la ziua simbolică a cuceririi Bastiliei. Conflictele sîngeroase din sînul partidului iacobin au fost abandonate de dragul marii unități republicane. La 12 iulie 1789, coaliția forțelor ostile absolutismului s-a ciocnit cu armata pariziană; la 13 iulie, muncitorii, meseriașii, micii negustori, funcționarii și studenții au invadat străzile și piețele capitalei, capturînd masiv armele regalîștilor, iar în dimineața zilei de 14 iulie a început asaltul odioasei temnițe, cucerite după trecerea artilerîștilor de partea maselor răsculate.

Ultima piesă din tinerețea lui Rolland este un imn patetic, înclinat acestor trei zile memorabile. În cele premergătoare îl interesase mai mult ciocnirea partidelor și a personalităților conducătoare; în *Danton*, prezența sporadică a poporului, din scena judecării, prelungise prejudecăți din *Lupii și Triumful rațiunii*, cu privire la iraționalitatea maselor. Ca imagine de ansamblu, cronica evenimentelor din 12—14 iulie este net superioară celorlalte piese. Ea e poate mai puțin închegată, mai slab articulată decît *Danton*, sacrifică valențe dramatice de dragul filonului epic, are lungimi — pasaje descriptive sau retorice, captează inegal atenția cititorului, dar aceste slăbiciuni artistice nu ar justifica ignorarea realelor cuceriri scriitoricești. 14 Iulie este corespondența practică cea mai grăitoare, directă a esteticii monumentale din „Teatrul poporului”. Ea răstoarnă raportul tradițional dintre individ și colectivitate, în favoarea celei din urmă, subsumează imagini globale a revoluției un număr impresionant de portrete, în sine nu totdeauna nuanțate, cu și fără identitate personală (Marat, Robespierre, Desmoulin sau „muncitorul”, „femeia”, „studentul”). Ansamblul adus în prim-plan nu este însă nediferențiat din punct de vedere sociologic; insurgenții plebei nu se confundă cu indecșii reprezentanți ai burgheziei. Adevărații prieteni ai Libertății sînt masele exploatate, deși ele înțeleg tot mai limpede — ca în conflictul dintre marchizul de Ventimille și caracteristicul personaj fără nume propriu — că, singure, drepturile politice nu înlătură și nici nu au menirea de a înlătura inegalitatea economică dintre infomețați și avuți. Libertatea se dovedește ciuntită, Egalitatea — iluzorie, Fraternitatea — un vis frumos dar deșert. Și totuși — susține dramaturgul — singur poporul este capabil de entuziasm, avînt, abnegație. El și numai el cunoaște jertfa de sine, cu atît mai generoasă cu cît, ulterior, jertfirea s-a dovedit a fi fost pentru alții. Poporul este uneori minat de instincte oarbe, dar Lazare Hoche, viitorul general al revoluției, se încrede într-însul deplin. Aceasta este și chemarea lui Rolland. Revoluția el o vede ca o mirifică explozie de energii, demnă de celebrări fastuoase, de multicolore serbări artistice, înfrățind individul și obștea, scena și publicul, autorul și eroii săi!

Dramele revoluției au fost reluate de Rolland după o pauză de peste două decenii, răstimp în care a elaborat cîteva biografii din ciclul „Vieți eroice”, romanele „Jean-Christophe” și „Colas Breugnon”, numeroase scrieri publicistice. Continuarea proiectului întrerupt avea să marcheze neîndoieelnic și o anumită discontinuitate: tezei eroice și populare, afirmate hotărît în deceniul debutului, i se va opune acum — în anii de criză ai atîtor intelectuali europeni — o viziune marcat antitetică, hiperbolizînd tragedia individului, în detrimentul necesității istorice. Acțiunile de masă sînt temporar abandonate, iar atenția concentrată cu osebire asupra conflictelor intime și subiective. În *Jocul dragostei și al morții* (1924), *Duminica Floriilor* (1926) și *Leonizii* (1927), înțelegerea sensurilor revoluției este foarte contradictorie. Suferințele morale ale eroului principal din prima piesă, Jérôme de Courvoisier, critic acerb al Girondei, ca și al iacobinului Lazare Carnot, prelungesc oscilațiile din *Triumful rațiunii* și denotă confuziile autorului însuși cu privire la aripa radicală a revoluției. Alături de o acțiune palpantă și abil

derulată, poate tocmai acest dualism al concepției, pasibil de soluții regizorale retrograde, a favorizat succesul deosebit, de care, între toate dramele rollandiene, s-a bucurat pe scenele occidentale ale vremii *Jocul dragostei și al morții*. Oscilația viziunii o trădează și celelalte două piese. *Duminica Florilor* evocă un șir de episoade din viața intimă a unei familii princiare în anul prer evoluționar 1774, prilej pe de o parte de a-l înfățișa pe Jean-Jacques Rousseau, altminteri mult venerat de Rolland, într-o postură aproape caricaturală, dar, pe de altă parte, de a sugera cu mai multă limpezime decât înainte natura limitat-burgheză a revoluției în devenire. Conflictul acelorasi personaje principale — unul regalist, celălalt republican — în 1797, în Elveția, îl reiau *Leonizii*, și-l reiau anume în termeni cind violenți, cind, dimpotrivă, nefiresc de pașnici. Astfel, dramele deceniului al treilea au fost plăsmuite din elemente diferite, opuse chiar, din renunțări și cuceriri întortocheat împletite pe sinusoidală traiectoriei biografice.

Maturizarea ideologică și artistică a lui Romain Rolland s-a desăvârșit în al patrulea deceniu al secolului. Anii Frontului Popular și ai luptei antifasciste au spulberat incertitudinile, au facilitat opțiuni hotărâte. Epoca însăși vesteja individualismul și intelectualismul, moralizarea îngustă și stearpă. Totul se transformă în politică, politica invadează totul. La ordinea zilei era acum înfruntarea deschisă și ascuțită, corp la corp, și Rolland n-a pregetat să-și ocupe locul pe baricadă. „În apărarea U.R.S.S.“, „Congresul internațional de la Amsterdam împotriva războiului“, „Împotriva politicii coloniale a imperialismului“, „Împotriva fascismului în Europa“, „Pentru achitarea lui Dimitrov și a tovarășilor săi“, „În apărarea lui Thälmann“, „Chipul lui Lenin“, „Comunismul și personalitatea“, „În ajutorul Spaniei!“, „Salut adresat Conferinței Partidului Comunist Francez“ — iată titluri spicuite din vasta publicistică a acestor ani, de o exemplară ținută cetățenească. Redactat la 21 ianuarie 1939, ultimul material a fost citit ziua următoare în fața delegațiilor Conferinței de către Maurice Thorez. El începea astfel:

„În pragul anului în care se sărbătorește cea de a 150-a aniversare a Revoluției franceze, transmit salutul meu frățesc celor pe care îi socotesc urmașii ei direcți și autentici.

Acest lucru nu înseamnă, fără doar și poate, că aș suferi de acea îngustime a spiritului, care să mă determine să despart pe francezul celorlalte partide de această glorioasă și generoasă moștenire, de care s-au bucurat literalmente toți.

Totuși, socialismului și comunismului le-a revenit cinstea de a lua asupra-le reînnoirea cauzei întrerupte și de a continua fapta începută de marii truiditori ai anului 1789“.

Dacă evenimentele trecutului l-au ajutat pe scriitor să pătrundă înțelesul istoriei contemporane, înțeleștările prezente l-au ghidat, în schimb, în descifrarea semnificațiilor revoluției de odinioară. Beneficiind de sprijinul lui Pablo Picasso, *14 Iulie* a fost reprezentată, cu un răsunător succes, în timpul Frontului Popular. Experiența acestei epoci a avut o însemnătate hotărătoare, la rindul său, pentru făurirea sintezei finale a operii lui Rolland; apărută în 1939, anul comemorării revoluției, dar și anul izbucnirii războiului mondial, *Robespierre* a marcat apogeul activității sale de dramaturg, după cum „Inimă vrăjită“ a însemnat culmea artei sale epice, iar „Beethoven“, „Marile epoci creatoare“ — desăvârșirea pe tărîmul esului. Maximilien Robespierre e frate de singe cu Michelangelo, Tolstoi și Beethoven, Johann-Cristoph Krafft, Colas Breugnon și Annette Rivière, el este una dintre ultimele și cele mai nobile ipostaze ale *Eroului*, căruia îi fuseseră dintotdeauna și aveau să-i fie pînă la capăt închinată gîndurile și sentimentele lui Romain Rolland.

În urma deplasărilor din conștiința națiunii și a dramaturgului, *Robespierre* a putut deveni cea mai veridică imagine artistică a Marii Revoluții Franceze — ideologic

superioară operelor lui Büchner, Balzac, Hugo, Dickens, Anatole France, Camil Petrescu, ca și celorlalte părți constitutive ale „Teatrului revoluției“. Ceea ce i s-ar putea reproșa este poate doar patosul tabloului final, al 24-lea. Nu pentru că remușcările lui Billaud-Varenne, Barère, Vaidier, Cambon, Levasseur, Louberville, Merlin de Thionville — citate în postfața autorului — n-ar fi exacte, ci pentru că în scena ultimă ele se declanșează prea repede și prea ușor, pentru că ele îi absolvă parțial de vină pe criminali, înfrățindu-i cu victimele lor, într-un elan pe cât de romantic pe atât de nejustificat.

„Măreția istorică a adevăraților iacobini, a iacobinilor din 1793 — scria Lenin, în iunie 1917 —, constă în faptul că ei erau «iacobini cu popor», că aveau de partea lor *majoritatea* revoluționară a poporului, clasele înaintate *revoluționare* din timpul lor.“ Romain Rolland are meritul de a fi înțeles limpede că Robespierre a dominat întreaga revoluție, „nu numai prin integritatea caracterului său, ci și prin luciditatea genului său și prin dragostea sa neclintită pentru cauza poporului“.

Vastă cronică a istoriei, *Robespierre* este și o monumentală tragedie înscrisă sub semnul anticeia fatalității și comunicând acea miraculoasă îngemănare de compasiune, revoltă și purificare, pe care străvechii autori o porecliseră catharsis. Danton nu-i poate destăinui nici un secret lui Robespierre, acesta știe că este inevitabil sortit pieirii, prevede nedreptatea ce i-o va hărăzi posteritatea — slujnică lașă a succesului, are în priviri deznădejdea martirilor, dar iubește Republica înfinit mai mult decît pe sine, și își acceptă cu demnitate soarta.

Ultima piesă a lui Rolland este pe alocuri lipsită de dinamism, îngreunată de cunoscutele sale pasaje retorice; insuficiența unei intrigii palpitate o compensează însă profundul dramatism lăuntric al prăbușirilor și înălțărilor. Conflictul dintre erou și cea mai cinică, mai abjectă figură a timpului, traficantul de oameni și idealuri, diavolul personificat — Joseph Fouché —, Rolland îl redă cu o remarcabilă forță a denunțării, într-o polemică directă cu viziunea prietenului și discipolului său Stefan Zweig asupra odiosului aventurier. Încărcate de tîlcuri sînt însă nu numai polarizarea caracterelor, ciocnirea „Incoruptibilului“ cu dușmanii și incapacitatea sa de a le folosi metodele pentru a izbîndi, ci și neînțelegerea sa cu cel mai apropiat, cel mai fidel, cel mai drag colaborator al său, Louis Antoine Saint-Just. Devotat învățătorului său pînă în ultima clipă, Saint-Just îi intuieste cu luciditate neajunsurile. Tînărul de 27 de ani vrea să înfăptuiască „a treia“ revoluție, după 14 iulie și 10 august, nu se mulțumește cu fraze frumoase, dar oricum naive, despre „partidul oamenilor cinstiți“ și „dictatura virtuții“, ci dorește să aducă la putere partidul plebeilor, lucru posibil doar printr-o adevărată și necruțătoare dictatură a stîngii revoluționare. Saint-Just, care îl cunoaște pe Rabelais pe de rost, și-l cunoaște pe Colas Breugnon de pe cînd fusese comisarul Convenției pe lîngă armatele Rinului și de Nord, știe că numai satisfăcînd cu strășnicie revendicările maselor populare ar putea fi, eventual, oprită căderea. Dintre iacobini el este cel mai „ancorat în viitor“, căci pesimismul său față de prezent e de fapt „un optimism cu scadență lungă“.

Romain Rolland visa ca un Darius Milhaud sau un Honegger să scoată din acordurile „Marseillaise“-ei un contrapunct pasionant, liber și furtunos, o puternică „Internațională“, care, născută din imnul revoluționar de odinioară, să-l acopere și să-l absoarbă. Saint-Just, a cărui scurtă zi a fost retezată tocmai cînd se desprindea din mugurii dimineții, avusese același vis: „După rușine, dreptatea! Va veni pînă la urmă. Veacurile trec. Va veni timpul. Cenușa noastră va fi sfîntă pentru omenirea fericită și liberă a viitorului.“ În ajunul bicentenarului nașterii sale, putem să-i răspundem înaintașului și contemporanului nostru întru idealuri Saint-Just: ea este pentru noi cu adevărat sfîntă!

I. Ianoși