

MOARTEA LUI DANTON

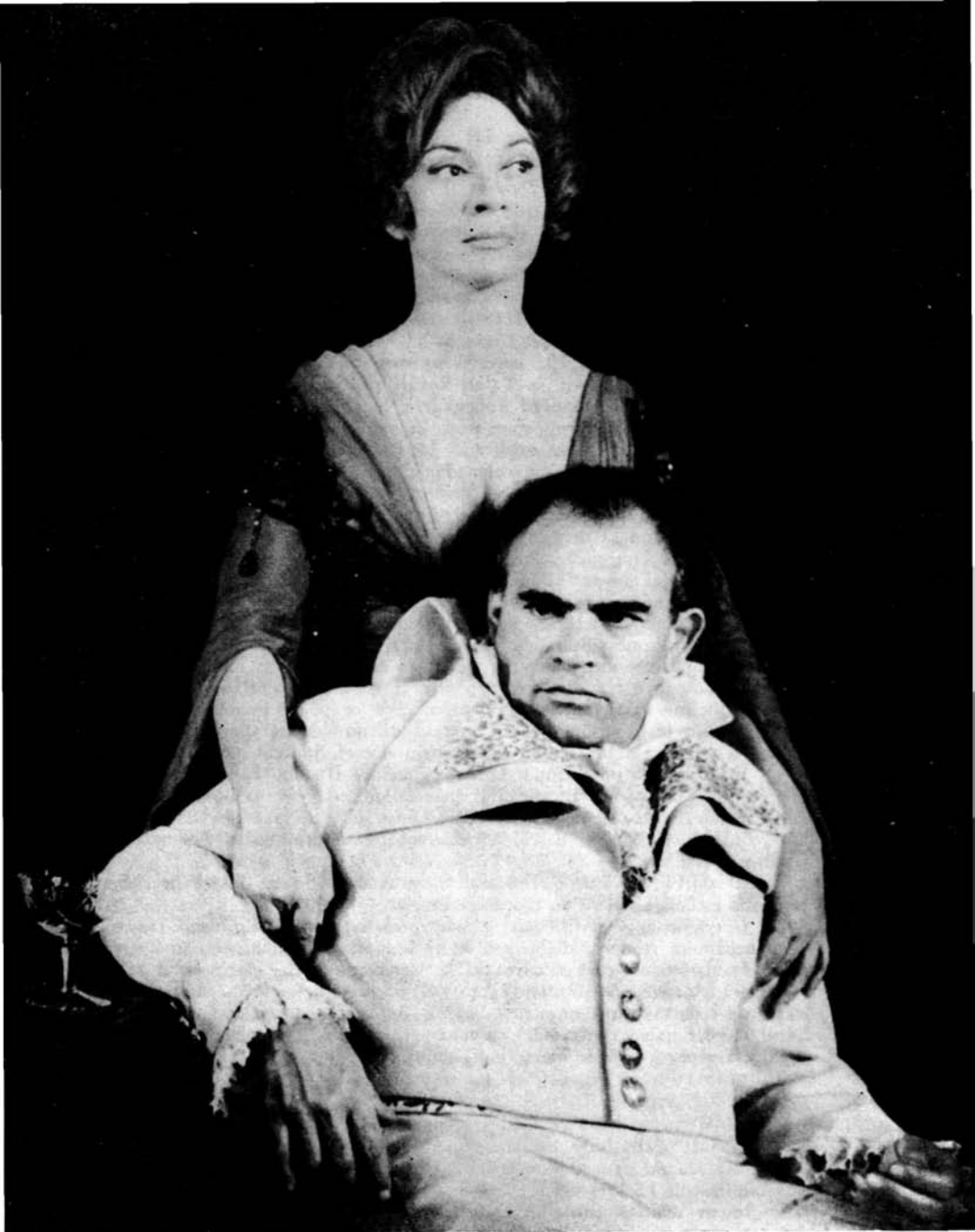
DE GEORG BÜCHNER:

ÎN VIZIUNEA LUI LIVIU CIULEI

„Scoate lumea din teatru în stradă: jalnică realitate! Am uitat cum arată lumea din pricina atitor copii proaste. Nu văd și nu aud nimic din viața care crește în jurul lor impetuoasă, luminoasă și mereu nouă. Merg la teatru, citesc poezii și romane, se schimonosesc și imită ce-au înțeles de-acolo și spun despre semenii lor: „ce comun!”, „ce oarecare!”

(Georg Büchner, „Moartea lui Danton“)

Opera lui Georg Büchner, rămasă practic necunoscută timp de peste un secol, a sfârșit prin a suscita în zilele noastre un interes deosebit de mare printre cei mai reputați creatori de teatru, printre cei mai remarcabili oameni de cultură ai contemporaneității. În 1951, *Moartea lui Danton* a fost montată de Giorgio Strehler la Piccolo Teatro din Milano (cu Gianni Santuccio în rolul principal); Jean Vilar a pus-o în scenă, cu Georges Wilson în Danton, el însuși jucând pe Robespierre. Anul acesta a fost jucat la Lincoln Centre — New York, iar în momentul de față urmează să fie pusă în scenă la Teatrul Național din Anglia, în decorurile lui Josef Svoboda. A fost montată de nenumărate ori în Germania, recent în R.D.G. la Rostock. De asemenea, la Teatrul Madach din Budapesta, cu Imre Besseney în rolul titular.



Illeana Predescu (Marion) și Liviu Ciulei (Danton) www.cimec.ro

Piesa lui Büchner se reprezintă anul acesta, pentru prima oară în țara noastră, la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“, în regia lui Liviu Ciuleci, totodată, interpretul rolului titular.

* * *

Subiectul *Morții lui Danton* îl alcătuiesc, concentrate, evenimentele petrecute la Paris către începutul lui aprilie 1794, în plină teroare iacobină. Danton, eroul lui 1792, fostul ministru al Justiției și promotorul Tribunalului revoluționar, devenit conducătorul grupării indulgenților — cei care se împotriveau teroarei —, e practic retras din vâlmășagul revoluționar. Atacat de incoruptibilul Robespierre ca sabotor al cauzei revoluționare, el e arestat, judecat și executat împreună cu prietenii și partizanii săi.

Compactă, fabula piesei se desfășoară vertiginos. Expoziția ei rezumă doar cele două-trei zile care au precedat arestarea lui Danton.

Iritat de prieteni, pe care îi exasperează apatia lui deplină și care îi cer să acționeze, Danton petrece la Palais-Royal, pentru a găsi în Marion „o părticică din Venus de Medici“, în timp ce Robespierre, la Clubul iacobinilor — provocat de agitația poporului —, atacă pentru prima oară în public pe indulgenți, ca avertisment. Prevenit, Danton se duce pentru o explicație la Robespierre. Infruntarea — prima și singura întâlnire în cuprinsul piesei a celor două uriașe figuri — sfârșește prin a-i opune definitiv. Hotărîrea lui Danton de a „reintră îndrjit în arenă“ se dovedește efemeră — o scurtă „trecere prin Secțiuni“ îl incredințează că a devenit „o relicvă“, „un sfânt care a murit“. Refuzînd să dea curs insistențelor prietenilor de a se ascunde, de a trece granița, pentru că „nu poate lua pămîntul patriei, lipit de tălpile ghetelor“, obosit, dezamăgit și obsedat de partea lui de vină în masacrele din septembrie, chinuit de coșmarul remușcărilor, decis să se dizolve de bună-voie în neant, Danton este arestat. Convenția Națională consimte la acțiunea judiciară împotriva lui.

Strivitorul mecanism odată declanșat, evenimentele se precipită cu ireversibilitatea unei fatalități. Acțiunea se mută, pe rînd, din închisoare în sala procesului și pune în lumină pendulările eroului între nepăsare și vehemență dezlănțuită. Cum opinia populară pare să încline în favoarea lui Danton, ceea ce poate periclita verdictul dorit al procesului, Saint-Just, servindu-se ca pretext de un denunț survenit întîmplător, inițiază o manevră, grație căreia Danton va fi, prin decret, judecat practic în lipsă.

În timp ce Julie, soția lui, se sinucide, Danton va pași spre eșafod, profetînd piecirea lui Robespierre și afirmînd prietenilor, convins, sau vrînd să pară, sau dorind să se convingă pe sine: „oricum, oasele noastre o să facă țândări toate țestele regilor“, iar „cînd istoria o să-și deschidă catacombele, mirosul cadavrelor noastre îi va înăbuși și atunci pe despoți“.

Arestarea lui Lucile Desmoullins, provocată de ea însăși în nebunia de care e cuprinsă, încheie piesa cu un acord sumbru.

Operă a unui scriitor de geniu, care, în vremea din urmă, se vedește din plin de o nebanuită modernitate, frescă istorică de factură shakespeareană și, în același timp, poem dramatic unic prin situarea sa la intersecția dintre documentul realist și meditația romantică, *Moartea lui Danton* conține o grandioasă lecție de istorie, din care omenirea încă n-a epuizat învățămintele. Dramă de idei, cu conținut filozofic, străbătută de fiorul etern umane confruntări cu moartea, ea afirmă veșnica, neoprita curgere a vieții, nepăsătoare parcă față de soarta individului.

* * *

Textul lui Büchner lasă în suspensie întrebarea nodală dacă suprimarea lui Danton a fost sau nu o necesitate istorică și pune în fața regiei o problemă specială, legată de semnificațiile lui ideologice.

Opera realistă, piesa dramaturgului german se pretează, în ciuda tendențiozității ei istoric scepticiste, și la o analiză dogmatic riguroasă, potrivit unor denaturări și erori, tendențioase în sens contrar, cu circulație acum vreo 15—20 de ani, și pe care știința istorică le-a depășit de pe acum. Totodată însă, prin ascuțimea intuițiilor psihologice, prin probitatea dezvăluirii motivărilor interioare în acțiunile personajelor, prin

multitudinea fațetelor pe care le dezvăluie acestea, prin plenitudinea ogîndirii vieții, în sublim și ridicol, în josnic și înălțător, în tainic și în manifest, *Moartea lui Danton* oferă și posibilitatea unei interpretări conforme cu înțelegerea contemporană a istoriei.

Bizuindu-se pe această viziune, concepția regizorală a lui Liviu Ciulei urmărește să valorifice toate valențele latente în text, să realizeze pe scenă un echilibru între forțele care se înfruntă. Revoluția înseamnă naștere, creație. Mai puternică decît încleștările ei dureroase, însingurate, viața cu inepuizabila ei varietate, colorată, frumoasă, își urmează cursul, se afirmă biruitoare.

Această concepție, generos umanistă, evită unilateralitățile, înglobează tendințele opuse, cere ogîndirea lucidă, curajoasă a tuturor contradicțiilor. Restabilirea, reconstituirea adevărurilor istorice pe un text care, aparent, se împotrivesc unei asemenea tentative, deși, în realitate, îi servește, constituie un tărîm ispititor, fertil, nelimitat, deși deloc lesnicios, pentru întreg colectivul care colaborează la realizarea spectacolului *Moartea lui Danton*.

* * *

Pe calea recompunerii exacte a epocii, atenția regiei se îndreaptă în mod deosebit asupra scenelor de masă, în rezolvarea cărora este urmărită aceeași minuțioasă individualizare și veridicitate a comportărilor, în sensul cărora este dirijat adeseori numai jocul protagoniștilor.

Textului lui Büchner i-au fost adăugate cîteva episoade mute, menite să-i sublinieze ideile, în sensul efortului evident al dramaturgului de a aduce în scenă toate straturile poporului, întreaga complexitate socială a furtunoasei epoci pe care o evocă.

Primul tablou, pe care regizorul l-a „croit“ ca un sfîrșit de dincu opulent în casa lui Danton, este precedat de un episod mut — bucătăria — pentru a accentua contrastul dintre burghezia în ascensiune și cei care trudesec înfometați și deznădăjduiți.

Acest scurt episod mut e menit să dea și tonul spectacolului, într-o „cheie“ de factură modernă, net neacademică.

* * *

Montarea piesei lui Büchner se înscrie într-o linie de preocupări teatrale mai vechi ale regizorului, continuă căutări care s-au materializat consecvent în spectacole foarte diverse ca structură stilistică, legate însă toate prin preocuparea permanentă de a găsi căi ale realismului teatral modern.

Piesa lui Büchner, de o deosebită frumusețe poetică, purtînd în parte semnele unei „drame pentru lectură“, este prin excelență lirică în țesătura ei intimă. Ea nu e străină de un anumit retorism — justificat atît de epoca pe care o zugrăvește, cît și de cea în care a fost compusă —, retorism care îndeamnă parcă la o interpretare declamatorie.

Sarcina dificilă, dar pasionantă, pe care și-a pus-o în față regizorul constă în a „căptuși“ în spectacol textul cu un dens material de viață, cu concentrată observație realistă, menită uneori să aducă în scenă justificarea concretă a retorismului piesei, alături să-l estompeze. În acest sens — și fiind vorba de dramaturgie istorică — se poate spune că se încearcă o experiență inedită. Documentele istorice, memoriile, materialul iconografic vin în sprijinul fanteziei regizorului, pentru ca fiecare scenă, fiecare episod, fiecare personaj să capete o întrupare scenică potrivită sensibilității moderne. Acțiunile fizice, mișcarea, „dublează“ scenic textul, tinzînd spre extremă veridicitate și fără să evite amănuntul crud, „neonaturalist“.

Iată, bunăoară, un desful de întîns monolog al lui Robespierre, cuprinzînd considerații politice care îl fac, la lectură, să pară întrucîtva discursiv.

Regizorul secționează monologul în două părți mari și imaginează o scenă de sine stătătoare, în cursul căreia Robespierre dictează colaboratorilor săi din Comitetul Salvării Publice, un text care urmează să devină manifest politic. (Situția este perfect plauzibilă din punct de vedere istoric.) Transformat în dicteu, pasajul de elocvență gazețarească al monologului capătă de la sine un firesc deplin.



Emmerich Schäffer (Robespierre) și Septimiu Sever (Saint-Just)

Virgil Ogășanu (Camille Desmoulin)



Unul dintre tablouri, despre care autorul spune doar că se petrece „într-o cameră”, este amplasat într-o tipografie, a ziarului „Le Vieux Cordelier”, unde Camille Desmoulin e redactor :

Sfârșit de zi de lucru în tipografie. Se scot din mașină ultimele șpalte, se șterg și se rânduiesc mescele, se spală pe jos, se strâng uneltele, se repun literele în casete. Oamenii își iau hainele și pleacă. Camille perorează înaintea lui Danton, întrerupt de un lucrător-tipograf, care îi aduce la semnătura ultimele materiale ; Lucile, pentru care tipografia este un amuzant loc exotic, se răsfată ascultându-l.

Expozeul filozofic al lui Payne în închisoare e atacat, în text, ex abrupto. Iată-l acum ridicat „la verticală”, tridimensional.

Curtea închisorii. Se aud strigătele ofițerului numind pe deținuții care sînt scoși la aer. Goală la începutul scenei, curtea se umple treptat de oameni care-și văd fiecarei de treburile lor zilnice, conform obiceiurilor din închisorile vremii — așa cum apar ele în documente : o văduvă croșetează ; un aristocrat vîrstnic compune memorii ; o fată spală rufe ; se fac exerciții de scrimă ; se joacă cărți ; se citește și se comentează versuri. Discuția se înfiripează pe acest fond, care freamătă neîntrerupt. Unii dintre deținuți sînt atrași în conversație, apoi o părăsesc ; unii au aerul să aprobe demonstrația ateistă a lui Payne, alții îl reprobează vehement.

„Inchisoarea Conciergerie” — asta e singura indicație pe care o dă Büchner pentru o scenă aparent statică, în care, iarăși, se dezbate probleme filozofice.

Deținuții cincează înșiruiți de-a lungul unui prici transformat în masă. Apoi sînt strînse farfuriile ; unul se apucă de lectură, un altul îl îngrijește pe un alt treilea, bolnav. Oamenii pur și simplu mănîncă, mănîncă odiosul blid de pușcărie, pe urmă se pregătesc de culcare, iar în acest timp eferveșcența intelectuală nu scade nici o clipă, stările de spirit cele mai diverse alternează cu repeziune.

Infirmația istorică permite să fie reconstituite figuri și situații date fugitiv de piesă, numai ca schiță, să fie desenate implicit caractere. Însăși distribuția rolurilor a fost dictată de această determinare a simbolului fiecărui personaj, potrivit cu realitatea istorică și nu cu imaginile deformate pe care ni le-au lăsat tradiția, romanțările ulterioare. Bădărnă slinoasă a lui Lacroix ; eleganța lui Hérault de Séchelles ; ariditatea rațională a lui Robespierre ; sensibilitatea

maladivă, uşor isterică, a lui Camille; incandescenta lui Saint-Just; versatilitatea lucidă şi abjectă a lui Barère, toate reprezintă pentru fiecare dintre croi miezul pe care piesa îl sugerează numai prin contur, lăsându-l pe seama intuiţiei regizorului şi a cunoaşterii precise a faptelor şi personalităţilor istorice, dincolo de ceea ce oferă în mod nenijlocit textul. (Deşi, în cuprinsul acestuia, în chip neaşteptat modern, e „montat” enorm de mult material documentar.)

La fel, memoriile epocii şi literatura biografică au sugerat ca întâlnirea crucială Danton-Robespierre să fie încadrată într-o foarte domestică, foarte burgheză scenă de preparative matinale ale lui Robespierre, înainte de a pleca de acasă.

* * *

Textul lui Büchner permite şi obligă la interesante căutări în domeniul interpretării actriceşti.

Regizorul urmăreşte un aliaj, deloc la îndemână, între tonurile diurne, specifice teatrului contemporan, şi acea ardere interioară, acea elevaţie poetică, prin care să nu se escamoteze forma literară specifică a piesei.

Tipică în acest sens este construirea comportamentului lui Danton în două scene foarte însemnate ale piesei.

Cinci apropiaţi partizani au venit să-l prevină asupra pericolului iminent şi să-l determine să reentre în arenă, să acţioneze. Danton se împotriveşte, invocând argumente împrumutate când de la o filozofie cu aproximaţie epicureană, când de la un scepticism dezabuzat şi blazat.

În spectacol, regia urmăreşte însă un alt fir, evitând decepţionismul de suprafaţă. Singura convingere profundă a lui Danton, cauza reală a atitudinii lui pasive, este credinţa că rolul său istoric e epuizat. Danton e conştient că pentru el a devenit necesar să dispară. „Robespierre este dogma revoluţiei, ea nu trebuie înlăturată — mărturiseşte el. Nici nu ar fi cu putinţă. N-am făcut noi Revoluţia, ea ne-a făcut pe noi.” Acesta este crezul profund al lui Danton, cheia piesei în concepţia regizorului.

Restul vorbelor personajului nu sînt decît teatru, teatru voit, cinism de paradă, din dorinţa de a-şi deruta prietenii înspăimîntaţi, de a-i tachina aproape. Danton parodiază modul „filozofic” de discuţie, se autoparodiază. Acţiunea este împinsă înainte de dorinţa croului de a se eschiva de la justificări serioase, de a amîna explicaţia gravă. Obosala reală e disimulată, topită astfel într-o intenţie activă, aflată la polul opus faţă de semnificaţia imediată a cuvintelor.

Este de presupus că, rostit ca atare, textul „bolnav” al lui Danton nu numai că n-ar putea susţine tensiunea reală a momentului, dar ar suna insuportabil plat.

Şi la apariţia lui în închisoare, Danton face risipă de vorbe de duh pe aceeaşi temă a zădărnicii. Totul, aproape totul nu e decît fanfanonadă, bravadă; Danton aruncă praf în ochi cu mondenitate sportivă; sentimentele adevărate sînt lăsate pentru mai târziu.

Tiradele bombastice — potrivit stilului vremii — ale lui Camille Desmoulins ridică şi ele probleme complicate de interpretare. Şi aici imaginea poetică, metafora, ornamentul stilistic se reliefează puternic, dobîndesc pregnanţă deplină, numai „inventate pe loc”, dar în febră, la combustia internă halucinantă a scrisului lui Büchner.

Sînt încercări pasionante şi de mare interes, depăşind chiar realizarea acestui spectacol. Dorinţa de a nu rosti textul *tale-qual*, ci de a desluşi îndărătul lui intenţii mai îndepărtate de sensurile lui imediate, de a explica dinăuntru o scriitură mai abstractă, plină de convenţii metaforice, este comună investigaţiilor de metodă a foarte multor regizori de seamă contemporani.

* * *

Piesa lui Büchner împrumută structura formală a tragediei shakespearene. Ea pare străbătută de dorinţa de a descoperi viaţa la toate nivelurile ei. Prin frecvenţa paralelelor, a reluării leit-motivelor tematice de către mai multe personaje şi în contexte diferite, *Moartea lui Danton* aminteşte o compoziţie muzicală. În procesul de repetiţii se dezvăluie adesea, nebănuite la lectura superficială, corespondenţe între-bare-răspuns între personaje şi situaţii care nu au nici un punct de tangenţă în suita de tablouri aparent disparate ale piesei.

Așa se descopează, de pildă, căutînd mereu întruparea cea mai fidelă, cea mai veridică a fiecărei scene, că există corespondențe între concluziile fataliste ale lui Robespierre și ale lui Danton, astfel încît se stabilește un surprinzător contact de idei chiar între termenii ireductibilului conflict al piesei. Episodul, în aparență independent, al lui Marion, se află și el într-o relație secretă cu problematica directoare a dramei.

În același spirit, regizorul dorește să intercaleze în două scene depărtate ale piesei, un scurt episod mut, reluat identic, care să ilustreze curgerea neîntreruptă, maiestuoasă a vieții, indiferentă la ceea ce constituie cataclisme pentru indivizi izolați.

* * *

Alcătuirea piesei pune cu ascuțite problema unor soluții regizoral-scenografice adecvate. Cu oarecare libertate față de împărțirea canonică a textului pe tablouri, dar cu maximă fidelitate față de spiritul său, regia și scenografia (Paul Bortnovski) au elaborat o formulă scenică îngăduind mobilitate deplină, treceri fluente de la un episod la altul. Organizarea exterioară a spectacolului este gândită cinematografic. Unele tablouri sînt comasate într-o unică, mare, secvență; altele, dimpotrivă, sînt secționate în fragmente mărunte, potrivit logicii succesiunii locurilor de joc, a căror defilare rapidă prin fața spectatorilor o permite tehnica modernă de care se slujește scenografia spectacolului.

Întreaga acțiune a piesei este centrată pe un practicabil avînd forma unui trapez, cu colțurile retezate, așezat pe turnantă. Înclinarea practicabilului permite jocul atît deasupra cît și dedesubt, în partea lui înaltă. O scară leagă cele două planuri de joc, din cel de jos ieșindu-se deasupra printr-un fel de chepeng.

Două scări laterale, orientate împotriva înclinației practicabilului, înmulțesc posibilitățile de acces, permit diversificarea mișcării. Însuși practicabilul se modifică de mai multe ori în cursul acțiunii, transformîndu-se cînd într-un „cazan“ cu tribune ce se înalță în scară, de la un plan de joc la altul, perpendicular pe rampă (clubul iacobinilor), cînd în bănci de tribunal.

Obloanele care se trag în fața locului de joc sub practicabil permit jocul în prosceniu, așa încît în spectacol este folosită întreaga „cutie“ a scenei.

Mișcările turnantei, impuse aproape ca soluție pentru trecerile de la unul dintre numeroasele tablouri ale piesei la altul, sînt și ele folosite la maximum cu funcție expresivă. O rapidă rotire a turnantei creează atmosfera de nebunie a hăituirii tînărului aristocrat de către mulțimea de „sanculoți“. Sfirșitul episodului Marion este imaginat de regizor ca o plimbare nocturnă pe străzile și prin piețele Parisului, efectul dorit, susținut evident de jocul actorilor, urmînd să fie realizat și prin rotirea lentă, continuă a platformei scenei. Promenada, tabloul de mase construit de Buchner din cîteva scurte și rapide dialoguri și gîndit de regie ca o scurgere neîntreruptă, pestriță și monotonă în același timp, a Parisului cotidian, urmează să fie realizată și ea tot cu ajutorul lungii, repetatei, ameteitoare rotiri a turnantei.

În sfîrșit, anumite poziții intermediare ale acesteia sînt și ele folosite pentru o maximă diversitate și expresivitate plastică.

Cîteva mișcări de amplitudine redusă ale turnantei, în cuprinsul tablourilor, sînt menite să dea echivalentul teatral a ceea ce în film sînt mișcările de aparat în plan sau efectele de montaj, să fixeze atenția spectatorului asupra momentului sau mizan-scenei respective.

Dorința regizorului și a scenografului este de a nu lăsa nici un hiat între episoade, de a realiza un flux continuu de scene.

Gh. Mil.