

TEATRUL DIN MEMORIE

Anna HALASZ

Tema con variazioni: DANTON

În stagiunea trecută, „1794” de Alexandru Darie a fost considerat cel mai bun spectacol – un spectacol plin de fantezie, de cutezanță, de fum și de decibeli de artilerie, care acopereau fără voia regizorului valorile de gândire și de interpretare actoricească a textelor alese. Pot fi combătută de oricare admirator al spectacolului, dar dacă faci un spectacol *coupé* din Georg Büchner, Peter Weiss și Camil Petrescu, dai producției un involuntar caracter de „Revista presei”. Trei autori din trei epoci și trei culturi diferite au idei și mesaje diferite despre Marea revoluție franceză sau conflictul dintre Danton și Robespierre, din care nu poți face ghiveci fără pierderea esenței căutate. Tensiunea conflictuală dintre scriitori și regizori privind mesajul posibil pentru contemporaneitate al unui fapt istoric a produs în deceniile '70–'80 rezultate neprevăzute. Să începem cu trădarea lui Camil Petrescu pe scena Naționalului, cu lungile texte obligatorii, conform „liniei partidului”, transmise prin

megafon peste acțiunea piesei în mod inadmisibil castrată. Soluția diametral opusă a încercat-o cu succes Andrzej Wajda, chiar de două ori: o dată la un teatru din Cracovia, care, de altfel, a venit în turneu la București, și o dată în filmul realizat la Paris (1982), amândouă pe baza piesei din anii '40 a Ladislawe Przybylska, scriitoare de profundă convingere comunistă – ca atare, o absurditate printre polonezi. Tinându-se disciplinat de textul autoarei, Wajda contrargumentă prin: personalitatea actorilor – mititelul, neuroticul și genialul Wojciech Pszoniak, într-un *Robespierre* frământat și lipsit de siguranță interioară, și Gérard Depardieu, un *Danton* debordant de cuceritor, fermecător în degajarea și aparenta sa neseriozitate; oamenii străzii, muți și timorați; comportamentul, val!, atât de cunoscut al jandarmeriei – iertați-mă pentru metafora ironică: *gens d'arme*, oameni cu arma față-n față cu poporul dezarmat și vulnerabil; găselnița genială, ca grupul lui *Danton* să

fie jucat de actori francezi și grupul lui *Robespierre* de polonezi, care cunoșteau pe propria piele atitudinea dură a celor din jurul unei puteri similare cu dictatura lui *Robespierre*; de exemplu, acel *Couthon* – biet paralytic, în scaunul său cu roțile, pus în mișcare cu o manivelă întoarsă mai mult cu ura, decât cu mâna – citând inconștient, ca o tristă bătaie de joc, vorba lui *Danton* din scena premergătoare execuției la Camil Petrescu: „dacă aș putea să-mi las picioarele lui *Couthon*, iar lui *Robespierre*, ceea ce n-a primit de la tatăl său, poate ar ieși ceva din revoluția asta” (am citat liber – n.a.). Înverșunarea unei clase politice handicapate fizic, spiritual și moral la cârma celei mai importante revoluții din istorie a fost surprinsă de Camil Petrescu cu 60 de ani înainte de Wajda și în consens cu el, fără ca regizorul să-l fi citit. Dar la apariția filmului, cam un subcontinent și jumătate era deja târât înainte (!!!) cu manivela scrâșnită a lui *Couthon*. În sfârșit, lovitură de grație: superba

sală cavalierească a Conciergeriei transformată într-un lagăr de concentrare nazist, cu priciuri suprapuse și cu câinii-lupi dresați drept arme vii ale SS-iștilor! Și când crezi că nu mai suporti, mai urmează o superlovitură de grație: nepotul timorat al lui *Robespierre* este pus să-î recite pe de rost unchiului *Maximilien* „Declarația drepturilor omului”, în timp ce *Danton* este dus la ghilotină. Przybyszewska, cu tot textul ei respectat, a fost învinsă. Regizorul ar fi putut să ecranizeze și piesa despre *Danton* a lui Romain Rolland – dar ținta în care lovește – a fost angajarea pro-*Robespierre*-iană a întregului sistem de putere comunist, cu cultul intransigenței ca scop în sine, identificarea curajului și principialității cu refuzul deschis al omenirii. Przybyszewska a murit cu decenii înainte de instaurarea puterii comuniste. Poate și ea s-ar fi trezit, ar fi ajuns la pușcărie, ca atâția comuniști idealști, de care propriii lor tovarăși și-au bătut joc. Dar Wajda aparține generației lucidității, care a combătut cinismul puterii cu propriile tradiții cu care s-a mândrit comunismul.

Ad vocem Romain Rolland: în piesele sale despre revoluție nu se urlă: el știa, că lucrurile cele mai importante, decisive, mărețe sau cumplite au fost spuse *sottovoce*. Ca să fie înțelese. Și

cea mai frumoasă piesă a sa este *Jocul dragostei și al morții*, cu numai patru personaje: *Lavoisier*, tânăra sa soție, tânărul girondin, pe care-l salvează cu *partout*-ul adus de comisarul *Lazaire Carnot*, ce-și folosea puterea să ajute unde poate și el; cel mai tragic personaj dintre toți, care a supraviețuit revoluției și epocii lui Napoleon, ca pe urmă, restaurația să-l trimită să moară pe Insula Diavolului... O piesă intimă, despre dragoste și sacrificiu din dragoste, despre disprețul gloatei față de intelectuali, mai mortali decât ghilotina...

Și undeva ei înșiși, intelectualii, erau răspunzători. Eseistul maghiar Szerb Antal remarcă în cartea lui despre drumul societății franceze către revoluție, *Colierul Reginei*, că marii oratori nu erau setoși de sânge, le plăceau doar cuvintele sângeroase și prea târziu și-au dat seama că ele duc direct la fapte sângeroase... Ceea ce m-a uluit, citind o culegere din „Monitorul” anilor revoluției cu stenograma dezbatărilor din Convenție: aleșii poporului se învinuiau reciproc și se trimiteau unul pe altul la eșafod pentru ce au spus de la tribună, interpretând cuvintele, tot reciproc, ca trădare. Nici o faptă, nici o acțiune. Doar contraziceri, nevinovate în fond, care duceau la procese de intenție – și pentru

atâta lucru se murea! Nu s-a găsit un singur cap lucid, care să-î trezească din nebunia asta fără substanță! Singurul erou adevărat printre ei era *Sieyes* care, întrebat ce a făcut în lunile terorii, a răspuns: „am supraviețuit...”

De fapt, piesa lui Camil Petrescu este cea mai bogată, cea mai bună dintre toate dramele despre *Danton*, dar autorul se luptă și aici cu absolutul, cu imposibilul, piesa fiind mai degrabă un roman foarte dramatic despre revoluție: 150 de pagini, care nu încap într-o seară de spectacol. Asta a permis tăierea ideilor esențiale din replici, cu ocazia spectacolului de la Național pe vremea dictaturii lui Ceaușescu. Textul și așa ciopârțit era foarte lung, fiind împovărat cu discursuri din megafon. Actorii făceau performanțe de viteză verbală... Singurul gest posibil și demn de memoria scriitorului ar fi un spectacol de cinci seri consecutive, cu câte un act pe zi. Și dacă se consideră absurd un astfel de serial pe scenă, ar fi acceptabil pe micul ecran, un mini-serial „de luni până vineri”, lucrat și în variantă română, și în variantă franceză. Ar merita efortul. Piesa are multe momente cutremurătoare, absolut inedite, ca soțiile de sansculoți, de muncitori, care le duceau soților timp de o viață mâncarea la locul de muncă, și

acum le-o duc la mănăstirea carmeliților, la masacru – ce muncă grea. Și ce femei îndobitocite, indiferente! Și acel sansculot tânăr, care vine să-l întrebe pe unul dintre prietenii lui *Danton* dacă a păcătuit, ori ba, când i se făcuse milă de una dintre victimele lor, însă fără să ajute, fără să facă ceva pentru acel om – astea erau adevăratele mari probleme ale epocii: ce se petrece în sufletul și conștiința oamenilor?

Nu este cazul să povestesc toată piesa, dar o mai am deosebit de proaspătă în memorie, pentru că am început s-o traduc în maghiară, în toamna lui 1989, și n-am îndrăznit s-o continui. Mă temeam: dacă textul meu ajunge la editură, și apoi pe mâna cuiva la Direcția Presei, îi pot dăuna autorului toți vigilenții mărginiți – pentru că se vor trezi descoperind rezervele explozibile ale textului, și-l vor scoate pe Camil Petrescu din bibliotecă, îl vor arde – am ascuns manuscrisul bine și l-am continuat abia în primăvara următoare. Era o experiență tot mai uluitoare. Apariția sansculotilor, „control popular” suspicios și obtuz la ședința guvernului majoritar girondin paralizat de spaimă, avea un caracter de mineriadă de-ți dădea fiori. Și nenumărate mici comportamente umane îți aminteau de contemporani, naivi sau

cinici. În plus, aveam probleme de limbă, de expresie. Uneori foloseam dicționarul francez-maghiar în loc de cel român-maghiar, amândouă foarte bogate și bune. Problemele de rezolvat apăreau acolo unde retorica francezei și patetica românei se ciocneau de caracterul direct și cu picioarele pe pământ al maghiarei care este foarte riguroasă cu consonanța tuturor elementelor dintr-o metaforă. Metafora românească poate rupe zăgazurile, să se reverse peste mal – dar dacă-l traduceam *ad litteram*, putea să cadă în ridicol. Trebuia să umblu gingaș la aceste fulgere ale spiritului lui Camil Petrescu, să le păstrez printr-o trădare de mare fidelitate... Și ce mă preocupa tot timpul, gândindu-mă nu la publicare, ci la posibilitatea unui spectacol: ce poate să se întâmple cu superbe paranteze ale scriitorului, care sunt diametral opuse celor practicate de G.B. Shaw, și în general altfel decât indicațiile de autor? Parantezele acestea nu propun „acțiunile psiho-fizice” ale lui Stanislavski, ci dau un rezumat foarte dens al stării sufletești sau gândirii personajului și al expresiei trupului, ce derivă din analiză. Iar una dintre ele anticipează poanta tragică a dramei: când *Danton* mobilizează poporul pentru apărarea Parisului

de intervenția străină, cere mână liberă în mobilizarea rapidă a tuturor resurselor bănești, însă ministrul finanțelor se codește, trăgănează – are nevoie de note de plată, de evidențe, de chitanțe – și *Danton* izbucnește: „Dacă salvăm Parisul, nu cumva ne vor sancționa pentru că n-am făcut contabilitate?!”; iar autorul în paranteza lui suspină: nici n-ar visa că pentru asta va fi trimis la ghilotină... Cred că nu se poate face un spectacol fără aceste fulgerări de spirit ale autorului, care nu-i un comentator distant, ci un partener în drama și spectacolul măreț și fioros pe care le surprinde în Marea revoluție franceză. Român hătru și versat fiind, oricum discipol al lui Caragiale, îl pune pe *Danton* în ultimele minute înainte de execuție să facă rechizitoriul: „Care dintre noi a contribuit la numirea într-un post de mare răspundere pe cei care ne-au condamnat la moarte?” Totul este ca și cu cuvintele sângeroase: la început, când *Danton* tocmai intra în primul cabinet al revoluției, apare din provincie un amărât de văr al lui *Desmoulins*, un biet incompetent, cu „familie mare”, căutând măcar o „remunerație după buget mică”, și primește un post formal, o sinecură, fără atribuții: cel de acuzator general. El se numește *Fouquier-Tinville*...

La scena lungă – bogată în caractere și evenimente – a așteptării chemării la ghilotină, mă voi mai întoarce în final, pentru că, în calitate de spectator profesionist, m-a atras ca un magnet, ca o vâltoare, nu numai drama revoluției, dar și drama deschiderii drumului spre scenă a unor texte incendiare pe vremea aceea – anii '60-'70.

Leșirea pe scenă, închisă pe atunci *Danton*-ului lui Camil Petrescu – poate parțial ca un gest de protecție pentru autor și pentru valoarea textului său – era larg deschisă unei valori universale, tocmai redescoperite atunci de mișcarea teatrală europeană: *Danton*-ul lui Georg Büchner, acest geniu precoc al literaturii germane, care după trei piese s-a sinucis la 24 de ani, în 1837. El știa foarte mult despre revoluție și despre sufletul omenesc, având marea ambiție de a ne înfățișa pe amândoi adversarii: *Danton* cel năzdrăvan și Incoruptibilul cel meschin, invidios și măcinat pe dinăuntru de ranchiună, ca două suflete suferinde. Ceea ce nu știa era esențial: n-avea habar de limitele plămănilor actoricești în debitarea unor monoloage nesfârșite, în fond filosofice, și limitele creierului de spectator în încercarea de a contempla, de a-și însuși, de a re trăi monoloagele sale interminabile... Mi

se pare, în toată Europa, înscenarea acestui text a fost socotită ca o datorie de onoare, care moare la primul spectacol. Am văzut unul dintre acestea la Teatrul Mádach din Budapesta, teatrul cel mai modern și cel mai intelectual al capitalei ungare. Era singurul spectacol de teatru din viața mea la care am adormit – tocmai în scenecheie: condamnarea lui *Danton* în Convenție. Cu monștrii sacri cu tot, care o interpretau, scena era anostă, plictisitoare, ca o ședință oarecare la Comitetul Central. Pentru Liviu Ciulei, acest text antiteatral a însemnat cobaiul pentru procedeul de reteatralizare a artei spectacolului.

Scena de la „Bulandra” era un spațiu de joc aproape total lipsit de elementele de stil ale epocii. Doar o față de masă Roccoco, tivită cu beteală de aur – însă un spațiu multifuncțional: la mijlocul scenei se ridica o mică turnantă oblică, care sub latura ridicată ascundea, sau mai degrabă oferea, o miniestradă-studio, care la începutul spectacolului, la masa dată de *Danton*, masca bucătăria și mica armată de slugi, fără de care nici o clasă politică – nici măcar revoluționară – nu poate funcționa. Spre sfârșitul spectacolului, această cavitate a devenit ultima închi-soare a grupului lui *Danton*. Când arcul dramei ajunge la apogeu,

turnanta oblică întoarsă spre public va fi spațiul judecării lui *Danton* în Convenție. Fundalul, în loc de o cortină circulară neagră, este din tablă cenușie – exact nuanța ușilor blindate de la clădirea C.C. al P.C.R. – și *devant* Minister de Interne.

Când turnanta tocmai se întorcea spre public, scena orizontală din jur reprezenta strada, unde vânzătorii de ziare strigau marea veste cu judecata care urmează, iar membrii Convenției veneau din toate direcțiile cu câte un scaun în mână. Și-au făcut loc cu toții sus pe turnantă foarte alert. Scena odată populată, *Saint-Just* (Septimiu Sever) își începea rechizitoriul.

Tribuna era sus, în fund, slab luminată, cvasidepersonalizată – noi, jos în sală, trebuia să ne uităm la persoanele care formau adunarea deputaților. Stăteau în semiprofil spre noi, și îi vedeam cum se chircesc, cum își trag gâtul în adăpostul gulereilor înalte ale redingotei. Acolo sus, departe, în întuneric, o voce patetică spunea lecția: hoț, corupt, trădător, la moarte! Și apoi trebuiau să voteze. „În unanimitate” – cum se obișnuia pe atunci și la noi. Nu vota convingerea – vota spaima, angosta, demnitatea pierdută, aruncată la gunoi. În unanimitate. Atunci, vocea fermecătoare, patetică acolo sus în întuneric a

intonat *La Marseillaise*. S-au ridicat cu toții în picioare și cântau cu el, cu jumătate de gură și cu capul lăsat jos, jos, jos. Turnanta a pornit, întorcându-se încet, să-i vedem pe toți unul după altul în prim-plan – și scena și sala se întuneau treptat până la cea mai adâncă beznă. Mă așteptam să între Securitatea și să ne ducă la pușcărie pe toți, actori și spectatori. Puterea însă se prefăcea din când în când că nu înțelege. (Într-una din acele stagioni, la avanpremieră *Elisabetei I* de Foster, tot la „Bulandra”, la replica că Maiestatea Sa își bate miniștrii, cel de la C.C. sau de la Direcția Presei a intervenit:

– Asta-i aluzie!

– Aluzie la ce...? – întrebă Ciulea. N-a urmat nici un răspuns...)

Apoi venea scena ultimei închisori. Am stat zile în șir la repetiții. Turnanta mică întoarsă spre public cu cavitatea sa, avea în spate o imensă structură cu doi stâlpi de lemn și între ei tăișul oblic. Se repeta căderea spontană a tăișului după strigarea numelui celui condamnat. Era întuneric, și trebuia luminat doar tăișul, cum cade. Asta s-a făcut cu o mică lanternă de mână temporizată cât mai precis, în zeci de reluări. Tinicheaua de prost augur era îndepărtată de pe practicabile, unde sta cocoțată figurația feminină: tricotezele. Căderea tăișului oblic dădea un sunet –

aproape un bubuit în bas – nu cădea în gol. Și atunci, aceste păsări de pradă au vuit într-un soprano strident, vesel și rău. Un nume nou, căderea tăișului, bufl, explozia de tipat. Iar, și iar, și iar.

Ultimul care a rămas în închisoare era un actor tânăr, nu demult debutant: Ion Caramitru. Știa să fie prezent, ultraprezent, fără mișcare și fără o vorbă. Stătea pe jos, citind împerturbabil dintr-o carte, și își ducea la nas din când în când o garoață roșie. Auzind că este strigat, s-a ridicat în picioare, cu cartea și cu garoața în mână, a terminat cititul frazei sau al alineatului, a așezat cartea pe jos cu o delicatețe de nedescris și așa, deschisă cum era, i-a pus la mijloc floarea, ca pe un semn de carte, și a ieșit prin fund. S-a strigat numele, a căzut tăișul, bufl-ul sumbru, doamnele-ulii – întuneric. Au trecut aproape două decenii de la acest spectacol, când am ajuns cu traducerea lui Camil Petrescu la scena ultimei închisori. Nu citeam piesa prima dată, dar ultasem amănuntele până la spectacolul cu Büchner. În 1989 însă totul mi s-a trezit în memorie, totul era mai hotărât conturat, mai tăios, mai dureros, mai incisiv. Deodată m-au trecut fiori. Personajul jucat cândva de tânărul Caramitru – la Camil Petrescu un bărbat matur – stă și citește și el calm și împerturbabil față de

labilitatea nervoasă a celorlalți, până când i se aduce o ramură înflorită de cireș trimisă de iubita lui. Și atunci se prăbușește și se înalță din hăul disperării *per aspera ad astra*...

M-am înfiorat. Într-un an când era mai sigur să nici nu amintim în gura mare că și Camil Petrescu a scris un *Danton*, când spectacolul de la „Bulandra” era ambalat în argumentul „asta se joacă și la Paris și la Berlin și la Budapesta”, Liviu Ciulea a îndrăznit să intercaleze în textul lui Büchner un citat din Camil Petrescu. Nu cuvinte, ci esența lor exprimată prin chipul, trupul, mișcarea și nemișcarea unui actor. Și cartea aceea pusă cu atâta atenție și gingășie pe jos vorbea despre spiritualitatea periclitată, de amenințarea dispariției cărților cu care moare omenia și omenirea.

De altfel, în spectacol nu se strigau decât titlurile de ziar de către vânzătorii și chemarea la ghilotină. Toată tragedia era mocnită. Nu suna strident nimic altceva decât chiotul doamnelor-ulii.

Danton – schiță de DAVID

Camil Petrescu – desen de ANESTIN

Mircea Albulescu – caricatură de Horațiu MĂLĂELE