

SPECTACOLE

Mircea MORARIU

Disecând Revoluția

1. Georg Büchner s-a născut în anul 1812. A avut parte de o trecere meteorică prin viață, căci s-a stins la numai 24 de ani. La fel de meteorică i-a fost trecerea prin viața literară. Nu a avut răgazul de a scrie decât trei piese de teatru, dar care înseamnă tot atâtea capodopere și încercări de rezistență pentru talentul oricărui regizor. Un spectacol reușit cu una dintre piesele sale înseamnă, pentru orice director de scenă, cam tot atât cât reprezintă o izbândă cu una dintre marile piese shakespeariene ori cehoviene. Büchner ne-a lăsat delicata și sublima *Leonce și Lena* (1836), o meditație despre fatalitatea istorică, ce se cheamă *Moartea lui Danton*, scrisă în 1835, și o alta despre fatalitatea socială – *Woyzeck* din 1836. Max Reinhardt a fost cel care, în a doua parte a anilor '20 din secolul trecut, l-a descoperit pe Büchner și l-a impus pe scenă ca pe un mare dramaturg. El a montat *Moartea lui Danton* în anul 1927, la Teatrul *Grosses Schauspielhaus* din Berlin, dar și la Viena în anul 1929, cel mai semnificativ fiind însă spectacolul realizat la Salzburg. Se pare că în toate versiunile scenice pe care le-a găsit pentru piesă, Reinhardt a fost preocupat cu predilecție de atmosferă. Un alt regizor, Karl Heinz Martin, a lărgit implicațiile ideatice și politice ale textului, slujindu-se – în demersul lui – de completarea dramaturgiei spectacolului pe care l-a înfăptuit cu piesa lui Büchner, de scrierile lui Romain Rolland, care, după cum se știe, a încercat în câteva rânduri, să scrie piese pe tema Revoluției Franceze, cea mai izbutită fiind *Robespierre*, din anul 1939. Demersul lui Karl Heinz Martin a vizat durarea unui amplu tablou de epocă. Otto Falckenberg, socotit unul dintre cei mai mari și mai autentici regizori expresioniști, s-a dovedit interesat, în spectacolul său, de surprinderea avântului maselor revoluționare din Franța, topind chipul eroului în involburarea colectivă.

Ideologii nazismului și-au dat seama de potențialul exploziv al piesei lui Büchner și au interzis reprezentarea ei. Au înțeles, poate, că în scrierea lui, dramaturgul nu lua Revoluția Franceză „ca un bloc”, vorbea despre câte fărâdelegi se comit în numele libertății, despre drepturile omului și ale cetățeanului, despre cât de ușor s-a trecut de la proclamarea la încălcarea lor, cenzorii berlinezi dovădindu-se mai vigilenți decât omologii lor aflați în slujba „profesioniștilor” Marii Terori Bolșevice, cărora le-a plăcut să asocieze Revoluția Franceză cu ceea ce se chema Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, nebăgându-se însă de seamă că ceea ce conferă premisa „răscolirii problematice”, cum ar spune Camil Petrescu, a textului lui Büchner, dar și a realității rezumate de el, e surprinderea prăpastiei dintre evenimintele din 1789 și cele din 1793. De altfel, propaganda stalinistă punea semnul de egalitate între Clubul Iacobinilor și Partidul bolșevic.

După război, *Moartea lui Danton* a revenit în repertoriile germane, fiecare nou spectacol cu adevărat important pe care l-a prilejuit piesa lui Georg Büchner, descoperind în ea un alt text. Un moment de referință, dar și de cotitură în descifrarea sensurilor piesei, l-a reprezentat spectacolul realizat la „Deutsches Schauspielhaus” din Hamburg de Gustav Gründgens.

Moartea lui Danton a trecut granițele Germaniei doar în deceniul al șaselea al secolului al XX-lea: Giorgio Strehler a montat-o la „Piccolo Teatro” din Milano în stagiunea 1950–1951, Jean Vilar la „Théâtre National Populaire” din Paris în 1953, iar teoreticianul teatrului politic, Erwin Piscator, revenit în Germania, în 1952 la Marburg și în 1956 la „Schiller Theater” din Berlin, completând golurile din text cu alte scrieri büchneriene.

Publicul românesc a avut surpriza de a descoperi piesa în toamna anului 1966, grație monumentalului spectacol al Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra”, regizat de Liviu Ciulei, spectacol ce-i avea în distribuție pe regizor în rolul titular, pe Gheorghe Dinică în Robespierre și pe Septimiu Sever în Saint-Just. Preocupat de adâncirea temei raporturilor complicate dintre om și istorie, Ciulei a optat pentru tratarea celor 31 de tablouri, din care e compusă scrierea lui Büchner, în stilul teatrului epic de esență brechtiană, plasându-și totuși montarea între granițele unui teatru de factură preponderent realistă. Au impresionat monumentalitatea spectacolului, folosirea expertă a rotativei cu planuri înclinate (decorurile erau realizate de Liviu Ciulei și Paul Bortnovschi, costumele de Ioana Gărdescu), conducerea și omogenizarea numeroșilor componenți ai distribuției. Un an mai târziu, același Liviu Ciulei, invitat să însceneze piesa la „Schiller Theater” din Berlin, a păstrat aceeași formulă de spectacol a cărei eficiență fusese probată la București. Montarea sa surprindea fluxurile și refluxurile Revoluției Franceze, contradicțiile și antagonismele dintre Danton și Robespierre. În anul 1997, la Teatrul „L.S. Bulandra”, Alexandru Darie realiza un spectacol intitulat *1794*, contradictoriu stilistic și valoric, care dura mai bine de patru ore, în al cărui scenariu fragmentele din piesa lui Georg Büchner erau asociate celor din scrierile lui Romain Rolland și Camil Petrescu.

Mai toate spectacolele cu piesa *Moartea lui Danton* par să fi aspirat la statutul de mare montare. Au mizat pe monumentalitate, pe distribuții îmbelșugate, pe figurații ample, pe spații vaste și scenografii somptuoase, pe o scenotehnică dintre cele mai sofisticate. Nu știu dacă *Moartea lui Danton* a mai fost vreodată jucată undeva în lume în formula de studio, așa cum se întâmplă în spectacolul regizat de Mihai Măniuțiu la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, care are, între altele, meritul de a deconta ideile esențiale ale textului rămas de la dramaturgul german, îmbogățite cu cele ale artistului și gânditorului politic care e regizorul, în mai puțin de două ore de spectacol de o intensitate copleșitoare. Sunt convins de un singur lucru. Că montarea impresionează prin felul în care surprinde încărcătura tragică a evenimentelor, prin inteligența în care focalizează deopotrivă asupra delirului maselor și prăbușirii individualităților, prin fluidul emoțional pe care îl generează ansamblul, prin modalitatea în care tragedia politică se metamorfozează în cea a indivizilor, fără a o scăpa din vedere vreun singur moment pe prima, prin felul în care exploatează, la nivel superior, ceea ce se numește teatrul politic, un teatru politic autentic, deparazitat de mincinoase militantisme ideologice. Merite de necontestat care mă fac să socotesc *Moartea lui Danton* unul dintre marile evenimente ale stagiunii. Dacă nu cumva, chiar cel mai mare.

2. *Moartea lui Danton* e cel de-al doilea text din literatura dramatică büchneriană asupra căruia se oprește atenția regizorului Mihai Măniuțiu. În urmă cu vreo patru stagioni el realiza, tot pe scena Teatrului Maghiar de Stat din Cluj, un remarcabil spectacol cu *Woyzeck*, lucrare literară despre care directorul de scenă spunea atunci că e „piesa perfectă”. Tot la fel cum socotește că e *Conul Leonida față cu reacțiunea* atât de iconoclast montată odinioară de el la Teatrul „Odeon”. Cu precizarea că pentru Măniuțiu „text perfect” nu reprezintă nicidecum ceva intangibil.



Dimpotrivă. „Textul perfect” înseamnă atunci când scriitorul de literatură dramatică pune la dispoziția creatorilor de spectacole o seamă de „oferte” ce cheamă la opțiune și la interpretare în funcție de o idee de spectacol pe care partitura o stimulează. Dintr-o discuție dintre directorul de scenă și Visky András, dramaturgul spectacolului (sintagma e utilizată în sensul consolidat în spațiul german), aflăm că Măniuțiu a aplicat *Morții lui Danton* exact același tratament pe care i l-a aplicat piesei *Woyzeck*. Adică, a operat un decupaj în urma căruia a rezultat o suită de scene astfel asamblate, încât nu au afectat încărcătura ideatică a operei de bază, scenariul nou obținut fiind însă în conformitate cu imaginea pe care regizorul și-a construit-o asupra ei, în urma unui proces amplu de reflecție întru potențarea căruia un rol de seamă l-a avut frecventarea unor lucrări fundamentale care au apărut în Franța, mai cu seamă în 1989, atunci când s-au sărbătorit 200 de ani de la Revoluție. În mod evident, Măniuțiu nu putea trece pe lângă întrebarea care dă sensul textului büchnerian: ce se întâmplă cu frunzașii, cu ideologii Revoluției? Întrebare căreia i s-au adăugat și altele precum: care sunt raporturile dintre oamenii excepționali și momentele excepționale din istorie? Sau: cum simt acești oameni excepționali excepționalul însuși, mai ales atunci când excepționalul presupune o seamă de efecte negative, dacă nu cumva chiar catastrofale. „Eu sunt artizanul Marii Terori, iartă-mă, Doamne!” surprins în spectacol în chiar vremea în care Marea Teroare ajungea să fie resimțită drept un scop în sine, dezgolită, vidată de orice semnificație revoluționară reală. „De ce am plânge moartea lui Danton?”, se întreabă mulțimea dezorientată a „cetățenilor Republicii”, victime ale unei succesiuni de manipulări și ale unor centre de manipulare devenite centripete. Danton e, în spectacolul lui Măniuțiu, primul care își conștientizează ratarea, cel dintâi care știe că va trebui să plătească pentru eșecul său, devenind el însuși victimă a angrenajului

KÉZDI Imola și BIRÓ József



Foto: Biró István

pe care el însuși l-a imaginat. De unde inacțiunea sa evidentă. Danton e ființa obosită, însă extrem de rațională ce realizează că a transformat Revoluția într-o sărbătoare macabră a morții și a sângelui. El înțelege că îi este dat să joace acum în spectacolul morții, că e personajul principal și că finalul acestui spectacol este pe aproape. Că la fel de aproape e finalul temătorului, ezitantului Camille Desmoulin, al demoniacilor Robespierre și Saint-Just, al nefericitelor Julie și Lucille Desmoulin. Iar conștientizarea aceasta îl umanizează pe profesionistul terorii, tot la fel cum se întâmplă cu Julie, cu Lucille și cu Camille, deveniți din apostoli ai Revoluției oameni obișnuiți. În vreme ce Robespierre și Saint-Just sunt la antipodi. Iar fiecare dintre aceste personaje trăiește o dramă. Un coșmar.

Tocmai de aceea, spectacolul se joacă cu publicul pe scenă și tocmai de aceea la începutul lui, dar și în alte momente-cheie, noi, spectatorii, suntem despărțiți, cu ajutorul unei plase de sârmă, de personaje, unele împăcate cu soarta, altele bezmetice, altele făuritoare de noi proiecte criminale. În spatele acestei plase, „revoluționarii” se zbat ca într-o cușcă. O zbatere la care i-a condamnat dreptatea divină, sugerată printr-un cor al femeilor, aduse pe scenă înveșmântate precum soldații din vremea Revoluției (costumele: Carmencita Brojboiu). Mănușiții realizează astfel, dar nu doar cu asemenea mijloace, o conjuncție între textul lui Büchner și marea tragedie antică, rămasă, după cum se vede, centrul de maxim interes al preocupărilor sale artistice.

De fapt, Danton a vrut zborul. Și-a construit pentru aceasta propriul său avion de idealuri. La fel au făcut și oamenii obișnuiți. Numai că acum avionul acela a devenit o ruină, o epavă, în rămășițele căreia mai urcă din când în când, măcinat de remușcări artizanul Marii Terori, avionul a ajuns să fie pus într-un coșciug mic, asemenea celui în care sunt puși copiii decedați. Cu avioane minuscule asemănătoare se joacă bezmetic cetățenii debusolați (decorul spectacolului este semnat de Tenkei Tibor).

3. De aici începe, cred, a doua operație la care se încumetă regizorul, dublat de gânditorul politic care e Mihai Măniuțiu. Într-un anume fel, pe urmele lui François Furet (cf. *Penser la Révolution française*, 1975), Măniuțiu ajunge să pună în dezbatere, în spectacolul său, însuși conceptul de revoluție. În bună parte dintre cărțile sale consacrate evenimentelor dintre anii 1789–1794, Furet operează o distincție în ansamblul evenimentelor din care s-a constituit Revoluția și nu admite ca Revoluția să fie privită ca „un bloc”, ca „un tot”. Una a fost, ne spune Furet, 1789, alta 1793. 1789 înseamnă Republica, dar înseamnă înainte de toate drepturile omului. „Uimitor în fenomenul francez – spunea Furet într-o emisiune televizată – este '89. E o mare surpriză. Pentru mine, una enigmatică. Totul se petrece în câteva luni, din mai în septembrie...” După Furet, Mona Ozouf, coordonatoarea unui *Dictionnaire encyclopédique de la Révolution*, formula întrebarea dacă avem dreptul să alegem ce vrem din Revoluție, adică dacă ne e îngăduit să despărțim drepturile omului de crimele comise împotriva drepturilor omului. Desigur, răspundea Mona Ozouf. „Iar dacă alegem drepturile omului și le comemorăm, trebuie să o facem fără timiditate”.

De fapt, Danton, sau mai exact spus acel Danton adus pe scenă de spectacolul lui Mihai Măniuțiu, e copleșit la vederea faptului că din propria lui voință drepturile omului și libertățile aduse de 1789, au fost anulate în 1793 și s-au metamorfozat în teroare. Danton, acel Danton pe care îl vedem în montarea de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, e primul istoric, întâiul analist care optează pentru distincții în interiorul procesului revoluționar. Într-una dintre cele mai frapante scene din spectacol, îl vedem, în odaia lui, pe Robespierre, înconjurat de peruci, pudrându-și propria perucă. Personajul e pradă unui acces de furie, dar și de autoadmirație situat în vecinătatea nebuniei. Din una dintre multele peruci începe să se scurgă un lichid alb, asemenea laptelui. Mai apoi, substanța respectivă se combină cu altele două și din ele rezultă combinația roșu, alb, albastru, sugerând Steagul Republicii. Într-un articol, intitulat *Que vive la Révolution*, Regis Debré nota: „Toată lumea știe că Franța nu s-a născut în '89. Dar atunci s-a născut Republica! Atâta doar că Republica a ajuns să însemne nu *République-Liberté*, ci *République-Tuerie*. E semnificația pe care o capătă în spectacol cuvintele rostite, către finele acestuia de Lucille Desmoulins: „Trăiască Monarhia! Trăiască Regele Ludovic al XVII-lea!”. Prin felul în care construiește finalul spectacolului său – Lucille Desmoulins e ucisă cu violență, capul, figura fiindu-i izbite de zidul de sârmă ghimpată – regizorul dă semne că îl confirmă pe Pierre Chauvin, cel care credea că a comemora Revoluția „înseamnă a comemora o ratare a istoriei noastre, al cărei bilanț a fost atât de negativ”. Iată de ce îl vedem în spectacol pe Robespierre ca un fanatic, un teribil, un înspăimântător precursor al lui Hitler, al lui Lenin, al lui Stalin, al lui Ceaușescu, al lui Goebbels, al lui Jdanov, al lui Răutu, al lui Dumitru Popescu.

Naziștilor le-a fost frică de Revoluția Franceză și au interzis reprezentarea piesei *Moartea lui Danton*. Bolșevicii, ne spune François Furet în monumentală lui carte *Trecutul unei iluzii. Eseu despre ideea comunistă în secolul XX*, au favorizat din Revoluția franceză episodul iacobin. „Convenția – scria Furet – a renunțat să pună în aplicare noua Constituție abia votată... Dar membrii Convenției n-au acceptat această putere fără lege decât cu titlu temporar și până la revenirea păcii. Bolșevicii, în schimb, au făcut din această guvernare de excepție o doctrină, au făcut lege din guvernarea fără lege.”

Marele merit al spectacolului lui Mihai Măniuțiu trebuie căutat exact aici. În felul în care, prin mijloace artistice, formulează întrebarea dacă îi e îngăduit oricărei

GALLÓ Ernő și BÁCS Miklós



Foto: Biró István

Revoluții, ca în numele ei, să fie instituite carcera și crima. Dacă libertatea trebuie să se metamorfozeze în sânge, în numele Revoluției. Dacă în numele unei libertăți, al unei egalități, al unei fraternități promisă, dar mereu amânată, mereu viitoare, se poate impune un *acum* al terorii și al sângelui. Nu, răspunde spectacolul, și o face într-un chip perfect articulat, marcat de scene uneori greu de suportat, precum e cea deja menționată, a uciderii lui Lucille Desmoulins. Când tu însuși, spectator, te simți lovit, agresat, violentat. Simți loviturile pe propriul corp, le resimți în propriul spirit. Nu mai vrei decât eliberare. Nu îți mai dorești decât libertate. Libertate adevărată. Nu o libertate filtrată prin „necesitatea înțeleasă”.

4. Bazându-se pe această solidă armătură estetico-ideatică și în funcție de ea, Mihai Măniuțiu a operat o riguroasă și inspirată selecție în rândul celor 31 de scene ale piesei lui Georg Büchner. A găsit un sens unitar, integrator secvențelor rămase și a asigurat spectacolului prăbușirii unui om, dar mai cu seamă a unor idealuri, un crescendo ce a umanizat eroul. Danton nu mai e eroul mort, nici „personajul pisc” despre care vorbea Camil Petrescu, dar nici epicureanul înzestrat cu o formidabilă poftă de viață. Felul în care Hatházy András, acest actor exemplar, unul dintre acei actori exemplari cu care se poate mândri la ora actuală „trupa lui Tompa”, cum justificat numește azi breasla Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, e net diferit de cel în care îl contura pe același erou istoric Mircea Albulescu în *Danton* de Camil Petrescu, cu decenii în urmă montat de Horea Popescu, la Naționalul bucureștean. Nu neapărat pentru că e vorba despre o altă piesă, ci fiindcă e vorba despre un alt Danton. E un dezamăgit, un fals bonom, bonomia sa aparentă și înșelătoarea împăcare cu soarta ascunzând neîmpăcarea lui cu nereușita și cu zădărnicia. Eroul e cel care înțelege că e victima postulatului, *diktatului* istoric pe care a vrut să îl impună și dă semne că parcă se grăbește să se întâlnească cu sentința. Doar soarta lui Julie îl mai interesează. Julie e, la urma urmei, singurul om care i-a mai rămas în preajmă. Danton e asemenea lui Hamlet, dar un Hamlet ce nu simulează nebunia, ci care presimte că nebunia istorică pe care a generat-o îi va cere să fie, dacă nu primul om, oricum primul pion important obligat să plătească prețul.

Iar dacă *Danton*-Hatházy András e fanaticul mântuit, Robespierre, în interpretarea cutremurătoare a lui Bács Miklós e fanaticul dement. Peruca îngrijită, meticolos pudrată, ascunde sub ea o minte înfierbântată, însetată nu de nedreptate, animată nu de real elan revoluționar, ci de sânge. Robespierre e un Robespierre vampir, un Robespierre demonic, care se simte bine pronunțând discursuri ca sub influența unor droguri. *Robespierre*-Bács Miklós are înflăcărarea dementială a dictatorilor ori a aventurierilor politici. Descendenții lui se cheamă Hitler, Lenin, Stalin, Che Guevara, Fidel Castro, Hugo Chavez. Figura contorsionată a actorului, o figură devenită în scenele de delir ale discursurilor de nerecunoscut, mi l-au adus în minte pe Peter O'Toole în *Noaptea generalilor*. Ochii îi ies din orbite, fălcile se încleștează, eroul devine ceea ce, într-un cu totul alt context, Jean-Pierre Richard numea *personnage-chaudière*. Setosul de absolut e aici disprețuitorul de rațiune, de omenesc. Ființa care a suspendat, care a anulat omenescul.

Robespierre e secundat de un *Saint-Just* pe care Galló Ernő îl concepe ca pe un Ariel al cărui unic rost e să facă rău. Un Ariel posedat de Diavol. Vedem un *Saint-Just* puțințel la trup, puțințel sufletește, puțințel la minte, dar imens în răutatea lui absolută, Un *Saint-Just* asemenea unui contorsionist. În contrast cu ei, *Camille Desmoulins* e intenționat creionat într-un gri șters de Dimény Áron.

HATHÁZI András



Foto: Biró István

Într-o fără de cusur armonizare a rolurilor, regizorul are grijă să stabilească un fără de cusur echilibru al cuplurilor. Faptul e vizibil mai întâi în chipul în care Kézdi Imola o siluetează pe Julie. Nu vedem nicidecum pe scenă un personaj lacrimogen. Doar unul plin de feminitate, de frământări, de șovăieli. Un dublu al lui Danton. O Ofelie care poate că e adusă la nebunie după ce moartea lui Danton a devenit faptă, certitudine, care bântuie lumea, tăindu-și șuvițe de păr. Semn al iminentei sale condamnări la moarte. *Julie-Kézdi Imola* știe că salvarea nu face parte din ecuația căreia îi e termen. *Lucille Desmoulins* e superb jucată de Györgyjakab Enikő, actrița mizând inteligent pe tensionarea reacțiilor. Lucille devine personajul care parafează un eșec. Căci ce poate fi mai relevant pentru un eșec decât strigătul, scandarea care o va costa pe Lucille moartea. O moarte prin lapidare pe care actrița o joacă la cotele marii arte.

Important e că toți actorii din spectacolul *Moartea lui Danton* evoluează la cotele profesionalității fără cusur. Spiritul de trupă e la nivelul marelui eveniment artistic pe care îl constituie *Moartea lui Danton* la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj.

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca – Moartea lui Danton de Georg Büchner. Versiune scenică de Mihai Măniuțiu. Traducerea în limba maghiară: Kosztolány Dezső. Dramaturgia: Visky András. Decorul: Tenkei Tibor. Costume: Carmencita Brojboiou. Coregrafia: Vava Ștefănescu. Cu: Hatházi András, Dimény Áron, Sinkó Ferenc, Biró József, Orbán Attila, Laczkó Vass Róbert, Kézdi Imola, Györgyjakab Enikő, Bács Miklós, Galló Ernő, Buzási András, Bodolai Balász, Salat Lehel, Molnár Levente, Farkas Loránd, Balla Szabolcs, Szücs Ervin, Fogarasi Alpár, Köllő Csongor, Molnár Tibor, Albert Csilla, Csuták Reka, Kali Andrea, Kántor Melinda, Pethő Anikő, Varga Csilla, Vindis Andrea. Data premierei: 23 mai 2009.