

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 altor copii proaste. Nu văd și nu aud nimic din viața care crește în jurul lor împetuoasă, 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 jucată 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.



Heana Predescu (Marion) și Liviu Ciulei (Danton)

Piesa lui Büchner se reprezintă anul acesta, pentru prima oară în țara noastră, la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“, în regia lui Liviu Ciulei, 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 vălmășagul 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. Înfruntarea — prima și singura întâlnire în cuprinsul piesei a celor două uriașe figuri — sfârșește prin a-i opune definitiv. Hotărârea lui Danton de a „reîntra îndirjit în arenă“ se dovedește efemeră — o scurtă „trecere prin Secțiuni“ îl încredințează că a devenit „o relicvă“, „un sfânt care a murit“. Refuzând să dea curs insistențelor prietenilor de a se ascunde, de a trece granița, pentru că „nu poate lua pământul 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 rând, din închisoare în sala procesului și pune în lumină pendulările eroului între nepăsare și vehementă dezlănțuită. Cum opinia populară pare să incline în favoarea lui Danton, ceea ce poate periclita verdictul dorit al procesului, Saint-Just, servindu-se ca pretext de un denunț survenit întâmplător, inițiază o manevră, grație căreia Danton va fi, prin decret, judecat practic în lipsă.

În timp ce Julie, soția lui, se sinucide, Danton va păși spre eșafod, profetind pieirea lui Robespierre și afirmând 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 Desmoulins, 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.

Intens realistă, piesa dramaturgului german se pretează, în ciuda tendențiozității ei istoric scepticiste, și la o analiză dogmatic rigoristă, potrivit unor denaturări și erori, tendențioase în sens contrar, cu circulație acum vreo 15—20 de ani, și pe care știința istoriei 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 oglinirii victii, 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 înclcăstările 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 oglinirea lucidă, curajoasă a tuturor contradicțiilor. Restabilirea, reconstituirea adevărilor 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 trudesc înfometaji 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 retoricism — justificat atît de epoca pe care o zugrăvește, cît și de cea în care a fost compusă —, retoricism 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 spectacolul textului cu un dens material de viață, cu concentrată observație realistă, menită uneori să aducă în scenă justificarea concretă a retoricismului piesei, alteleori 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 destul de întins monolog al lui Robespierre, cuprinzînd considerații politice care îl fac, la lectură, să pară întrucîtva discursiv.

Regizorul secționază 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 gaze-tărească 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 semnat 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 ofiterului numind pe deținuții care sînt scoși la aer. Goală la începutul scenei, curtea se umple treptat de oameni care-și văd fiecare 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 citesc 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 cîncează înșiruiți de-a lungul unui prici transformat în masă. Apoi sînt strînse farfuriile ; unul se apucă de lectură, un altul îl îngrijește pe un al treilea, bolnav. Oamenii pur și simplu mîncă, mîncă odiosul blid de pușcărie, pe urmă se pregătesc de culcare, iar în acest timp efervescența intelectuală nu scade nici o clipă, stările de spirit cele mai diverse alternează cu repeziciune.

Informația 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 simbului fiecărui personaj, potrivit cu realitatea istorică și nu cu imaginile deformate pe care ni le-au lăsat tradiția, romanțările ulterioare. Bădărănia slinoasă a lui Lacroix ; eleganța lui Hérault de Séchelles ; ariditatea rațională a lui Robespierre ; sensibilitatea

maladivă, ușor isterică, a lui Camille; incandescența lui Saint-Just; versatilitatea lucidă și abjectă a lui Barère, toate reprezintă pentru fiecare dintre eroi miezul pe care piesa îl sugerează numai prin contur, lăsându-l pe seama intuiției regizorului și a cunoașterii precise a faptelor și personalităților istorice, dincolo de ceea ce oferă în mod nenijlocit textul. (Deși, în cuprinsul acestuia, în chip neașteptat modern, e „montat” enorm de mult material documentar.)

La fel, memoriile epocii și 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 și obligă la interesante căutări în domeniul interpretării actoricești.

Regizorul urmărește un aliaj, deloc la îndemână, între tonurile diurne, specifice teatrului contemporan, și acea ardere interioară, acea elevație 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 apropiați partizani au venit să-l prevină asupra pericolului iminent și să-l determine să reintre în arenă, să acționeze. Danton se împotrivesc, invocând argumente împrumutate când de la o filozofie cu aproximație epicureană, când de la un scepticism dezabuzat și blazat.

În spectacol, regia urmărește însă un alt fir, evitând decepționismul de suprafață. Singura convingere profundă a lui Danton, cauza reală a atitudinii lui pasive, este credința că rolul său istoric e epuizat. Danton e conștient că pentru el a devenit necesar să dispară. „Robespierre este dogma revoluției, ea nu trebuie înlăturată — mărturisește el. Nici nu ar fi cu putință. N-am făcut noi Revoluția, ea ne-a făcut pe noi.” Acesta este crezul profund al lui Danton, cheia piesei în concepția regizorului.

Restul vorbelor personajului nu sînt decît teatru, teatru voit, cinism de paradă, din dorința de a-și deruta prietenii înspăimîntați, de a-i tachina aproape. Danton parodiază modul „filozofic” de discuție, se autoparodiază. Acțiunea este împinsă înainte de dorința eroului de a se eschiva de la justificări serioase, de a amîna explicația gravă. Oboseala reală e disimulată, topită astfel într-o intenție activă, aflată la polul opus față de semnificația imediată a cuvintelor.

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

Și la apariția lui în închisoare, Danton face risipă de vorbe de duh pe aceeași temă a zădărniceii. Totul, aproape totul nu e decît fanfaronadă, 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 și ele probleme complicate de interpretare. Și aici imaginea poetică, metafora, ornamentul stilistic se reliefează puternic, dobîndesc pregnanță deplină, numai „inventate pe loc”, dar în febră, la combustia internă halucinantă a scrisului lui Büchner.

Sînt încercări pasionante și de mare interes, depășind chiar realizarea acestui spectacol. Dorința de a nu rosti textul *tale-qual*, ci de a desluși îndărătul lui intenții mai îndepărtate de sensurile lui imediate, de a explica dinăuntru o scriitură mai abstractă, plină de convenții metaforice, este comună investigațiilor de metodă a foarte multor regizori de seamă contemporani.

* * *

Piesa lui Büchner împrumută structura formală a tragediei shakespearice. Ea pare străbătută de dorința de a descoperi viața la toate nivelurile ei. Prin frecvența paralelelor, a reluării leit-motivelor tematice de către mai multe personaje și în contexte diferite, *Moartea lui Danton* amintește o compoziție muzicală. În procesul de repetiții se dezvăluie adesea, nebaneuite la lectura superficială, corespondențe întrebare-răspuns între personaje și situații care nu au nici un punct de tangență în suita de tablouri aparent dispartate ale piesei.

Așa se descoperă, 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, maiestruoasă a vieții, indiferentă la ceea ce constituie cataclisme pentru indivizi izolați.

* * *

Alcătuirea piesei pune cu ascuțime 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 Bortnovschi) au elaborat o formulă scenică îngăduind mobilitate deplină, treceri fluente de la un episod la altul. Organizarea exterioară a spectacolului este gîndită cinematografic. Unele tablouri sînt comasate într-o unică, mare, secvență: altele, dimpotrivă, sînt secționare 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. Inclinarea 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”. Sfîrșitul 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 Büchner 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, amețitoare 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 mizanscenei 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. Mîl.