



care autorul a extras-o dintr-un roman al său mai vechi — a căutat să explice condițiile și destinul unui tânăr care se ridică, deși destul de neorientat, dar cu înflăcărare, împotriva vechii orînduirii, totul petrecîndu-se cu mulți ani înainte de cel de-al doilea război mondial.

Peste drum de Teatrul de operetă se află Teatrul „Petöfi“. Treceam într-o seară pe acolo, după terminarea unui spectacol la un alt teatru. Mai toată lumea ce ieșea de la „Petöfi“ fredona o anume melodie și comenta cu multă bună dispoziție spectacolul la care asistasă. Era vorba de *Opera de cinci parale* a lui Bertolt Brecht. Am văzut-o și eu după câteva zile. Regia lui Szinetár Miklós are marele merit de a fi știut să dozeze în acest dificil spectacol aportul actoricesc, deci teatral, și pe cel muzical, spre a fi o pledoarie comună. Această lucrare a lui Brecht ni se înfățișează ca o operă grea de sensuri și adîncimi. Cu atît mai greu de rezolvat scenic, cu cît ea se cere slujită de actori dublați de cîntăreți, și chiar de dansatori.

Eram nerăbdător să fac o vizită teatrului care, cu puțin înainte de sosirea mea la Budapesta, fusese oaspetele nostru la București, Teatrul „Madách“, scenă frunțasă în capitala Ungariei. În seara în care m-am nimerit acolo, se juca piesa lui Arthur Miller: *Vedere de pe pod*, în regia lui Otto Adam.

Spectacolul dovedește pe de o parte seriozitate și stil modern, profund, urmărind dezbaterile problemelor piesei sub toate aspectele lor. Interpretii, între care se află frunții acestui teatru, au dovedit o omogenitate deosebită, foarte plăcută pentru spectatorul care are prilejul să urmărească prin realizările lor cele mai subtile sensuri și nuanțe, redată cu o mare simplitate și inteligență. *Vedere de pe pod* este, din punct de vedere spectacologic, o realizare de înaltă ținută, ceea ce face să reiasă și mai clar în lumină unele alunecări spre compromisul dictat de împrejurări, pe care-l face aci Arthur Miller. Pentru că piesa, așa cum este ea adusă pe scenă, cu respectul pentru ideile și argumentele ei, apare ca un foarte spectaculos sofism, în care nu poți crede pentru că știi că premisele sînt greșite.

M-am apropiat de dramaturgia contemporană din R.P.U. vizionînd două

spectacole ce tratau probleme ale vieții sociale din republica vecină, din ultimii ani. Unul din ele, *Mesajul de Mesterházi Lajos*, celălalt, *Cerul era plin de nori* de Darvas József. Ambele piese sînt inspirate din dramaticele împrejurări ale perioadei contrarevoluției din 1956. Este impresionant tonul sincer al ambelor piese, ca și luciditatea observației fenomenelor și tipurilor. Ambele spectacole, montate la Teatrul Național din Budapesta, au prilejuit colectivului actoricesc de aci — unul din colectivele cele mai înzestrate cu actori de mare valoare — o seamă de creații deosebite. Pledoaria de pe scenă este ascultată cu cea mai mare atenție și cu o participare care onorează autenticitatea și adîncimea observațiilor scriitorilor.

Atît la Györ, unde am văzut un remarcabil spectacol cu *Sfirșitul escadrei*, valoros întii pentru tinerețea lui și pentru claritatea ideii, cît și la Pécs, în spectacolul *Cîinele grădinărilor*, ceea ce se desprinde net din viața teatrală din Ungaria este, în primul rînd, căutarea, mai directă ori mai timidă, dar totdeauna prezentă, a noului, a ideii ca și a formei celei mai adecvate de reprezentare scenică a ei. Aceasta mi se pare a fi, în primul rînd, una din dominantele vieții scenice din republica vecină și prietenă, împreună cu constatarea că spiritul de dezbateri a problemelor actuale este prezent mai întotdeauna în aproape toate spectacolele. Iar comentariul susținut cu mult temperament este pornit din dorința de a lua parte cît mai activ la lupta pentru socialism și pace.

M. Al.

SARTRE ȘI DRAMATURGIA SECHESTRAȚILOR

„Să-ți pierzi viața nu înseamnă mare lucru, dar să vezi risipindu-se însuși sensul acestei vieți, să vezi dispărînd însăși rațiunea de a exista, iată ce este insuportabil“ — scrie Albert Camus în *Caligula*. Doi oameni pîndesc să apară acela care să-i salveze de la o incurabilă prăbușire. Dar

tr-un lui Godot nu se profilează la orizontul mărginit cu un cerc de ne-gură (*Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett). În *Romeo și Jeanette* a lui Jean Anouilh, un personaj spune: „Numai atunci cînd înțelegi că în lumea aceasta nu-i nimic de schimbat, începi să devii om”. Psihologia eroilor lui Eugène Ionesco rămîne pe pragul unor fapte ale căror înțelesuri se învâlmășesc într-o deșartă rostogolire de cuvinte: „logica... nu există. E pur și simplu o imitație“ (*Scaunele*). Și în toate aceste piese, ca și în multe altele, personajele pleacă în lume căuțînd imposibilul, dezamăgite și inutile, umblînd printre oameni iremediabil singuri, răsucind o speranță, tresărînd ciudat în mijlocul dialogului ca în timpul unui somn agitat, răfuindu-se cu ei înșiși, trăgînd la răspundere destinul și plecîndu-și în cele din urmă capul pe o replică disperată, dincolo de care nu mai e nimic. Uneori, gustînd voluptatea de a intra afund, irevocabil, în pasivitate și iubind-o pentru toropeala ei, alteori parodiînd viața vie, adevărată, cu un rictus dezabuzat sau proclamînd deschis un sentiment de zădărnice și descurajare absolută, eroii acestor piese își plimbă pașii oboșiți de-a lungul unor întîmplări care nu duc nicăieri. Clipele care trec sînt adevărate trepte ce-i coboară fizic și sufletește în întuneric, iar pe fața lor se proiectează umbra cortinei care va cădea dintr-un minut în altul. Sfirșitul îi găsește pustiit, voind să strige și neștiind cum și după cine.

Timpul a fost decapitat de viitor, mai departe de prezent nu e nimic, lucrarea dramatică rămîne mai totdeauna o adunare de fapte care nu presupun un progres al acțiunii, dezno-dămîntul a fost scris de regulă odată cu prima replică. Istoria pare a fi înghețat. Această eliminare a acțiunii dramatice, a devenirii, constituie un simptom caracteristic teatrului burghez de astăzi.

Faptul a fost remarcat de mult de critica marxistă și nu am fi revenit asupra lui, dacă nu am fi găsit interesant de semnalat că Jean-Paul Sartre însuși s-a simțit dator să-l consemneze cu vibrația unui avertisment. Într-un articol publicat în „*Premières mondiales*“, el învinovățește dramaturgia în care întîmplările se însumează într-un total fără perspectivă, făcînd din imobilitatea istorică un program și o metafizică. Sartre arată că dacă în aceste piese totul e încremenit, iar pînă și aerul pare că a înțepenit în-

tr-un mineral, este fiindcă burghezia nu dorește să aprindă simțămîntul că lumea poate fi modificată, ci pe acela că nici o zi nu e mai bună decît celelalte și că resemnîndu-ne, nu abdicăm, ci dimpotrivă, ne împlinim, ne reintegrăm în mersul lucrurilor. Că o asemenea concepție este expresia unor violente interese de clasă, scriitorul francez nu ezită s-o spună: „Borghezia, care a schimbat lumea, nu vrea astăzi s-o mai schimbe. Ea cere un pesimism total, care să fie al inacțiunii, condamnînd toate posibilitățile și anulînd toate speranțele“.

Problema pe care Sartre a reluat-o este cu atît mai interesantă cu cît nimic nu se opune mai violent unui teatru al inacțiunii decît înseși legile dramei:

„Dacă vrem să aflăm ce este teatrul adevărat, atunci trebuie să privim lucrurile dintr-un punct de vedere. Adică, să înțelegem acțiunea dramatică ca fiind o înfățișare a acțiunii, o punere în scenă a uneia sau mai multor acțiuni care aparțin cîtorva indivizi sau unui grup întreg. Este deci vorba de oameni care sînt aduși în situația de a dori să înfăptuiască un lucru și care încearcă să-l realizeze în viață. Nu este atît de important dacă ei reușesc aceasta sau sînt înfrinți, ceea ce este sigur, esențialul este că ei trebuie să realizeze pe scenă o încercare, și asta e poate tot ce cerem să vedem...“

Apelul lui Sartre pentru un teatru în care omul să se manifeste activ și responsabil este chemat să aibă răsunet în conștiința literară franceză, fiindcă formulează cu severitate critică, cu energie și claritate, un punct de vedere realist, avansat și fecund. Nu se poate însă să nu observăm că dacă el cere teatrului să dea o imagine obiectivă a raporturilor dintre oameni (relații de clasă, ciocniri între indivizi), această exigență deplin îndreptățită nu se asociază cu aceea de a prezenta lumea în lumina unei *perspective*. Nu e destul să asistăm la proiectele și întreprinderile unor eroi care, în cele din urmă, dobîndesc limpedea înțelegere a situației în care se află, așa cum ne propune scriitorul francez. Vrem să cunoaștem posibilitățile obiective și reale de a depăși împrejurările care au angajat destinul eroilor. Că aici ne lovim de una din limitele gîndirii artistice a lui Sartre, și prin care de fapt Sartre nu se deosebește întrutotul de autorii pe care-i



condamnă, rezultă și din ultima sa piesă: *Sechestrații din Altona*.

În această piesă țintind să examineze originile și consecințele fascismului german, eroii exprimă în soliloquiile lor despre viață, despre istorie, despre moarte — și mai ales enunță prin soarta lor — o seamă de adevăruri care fac din povestea unei familii cronică celui de al treilea Reich. Acțiunea se petrece într-un castel din preajma Hamburgului, cu porți bine ferecate, cu obloane bine trase, în interioare care, când n-au înfățișare stranie și terifiantă, au un aer sever și greoi ce oprește culorile să se răsfîrîngă în libertatea lor luminoasă. În acest cadru, în care unii au depus parcă peste lucruri o nemișcare desprinsă dintr-un depărtat trecut, o familie de mari armatori este pusă în fața unor întrebări grave. Fiul cel mai mare, Franz von Gerlach (în trecut ofițer al armatei hitleriste și călău al partizanilor din Smolensk), trăiește de treisprezece ani închis într-o cameră, refuzînd să vadă pe oricine altcineva în afară de sora sa Lenni. El singur s-a aruncat deoparte, la margine, s-a scos din jocul activ al existenței, întrucît conștiința îi e tulburată de simțămîntul vinovăției sale. Tatăl l-a educat în cultul bărbăției, al onoarei, cultivînd în el iluzia unei vocații ereditare de superioritate, dar i-a reprimat cel dintîi gest de omenie, îndemnîndu-l lucid pe un drum de violențe și crime. S-a petrecut o diformare sistematică de zi cu zi, o atrofie a reflexelor firești, o anulare totală a instinctului de umanitate. Întors din război, Franz von Gerlach refuză să-și mai asculte tatăl, îi respinge autoritatea și se autosechestrează într-o cameră care devine curînd celula unui dement, urmărit pînă în cea mai adîncă intimitate de coșmarul propriei sale răspunderi. Adversitatea celorlalți ar fi, la urma urmei, suportabilă: ce să facă însă cu propria sa adversitate? Cu ceilalți poate s-ar putea înțelege, măcar o clipă, în fața judecății, cu el însuși, niciodată. În confruntarea cu sine, eroul nu-și păstrează cea mai mică simpatie și se detestă violent fără nici o scuză, fără nici o înțelegere. Există o singură amăgire care-i amorteste remușcările. Aceasta este: „Germania se află la pămînt, poporul ei este zdrobit pentru vecie“. Dacă trăiește, este pentru a depune în fața eternității mărturia acestui dezastru. Într-o zi, în camera sa intră brusc o femeie, soția fratelui său, care-i cere

să-și părăsească refugiul și să le redea libertatea, ei și soțului ei, din care practic, Franz von Gerlach a făcut niște prizonieri și niște complici. Femeia aduce la lumină chemări pînă atunci reprimite, așteptări pînă atunci înăbușite, și între cei doi se țese un scurt episod de iubire, care are ceva atroce, halucinant, în desfășurarea lui chinuită și imposibilă. Silit să-și revizuiască sentința, să ia act de realitate, eroul se sinucide, odată cu acela care prin educație l-a hărăzit acestui sfîrșit, odată cu bătrînul Gerlach.

Cele mai bune pagini ale piesei sînt acelea în care personajul simte că nu poate muri singur și, ferecat în iluzia sa absurdă, caută să tîrască în mormînt toată Germania. E un zbcium în aceste pagini, care-și trage substanța din cele mai infernale zone ale sufletului uman, o fatalitate a dezno-dămîntului ce capătă nu o dată accente patetice. Pe drept cuvînt arată „Literaturnaia Gazeta“ din 12 noiembrie 1960 (sub semnătura A. Obrazova), că deși se pot descoperi contradicții între motivarea socială și cea lăuntrică a eroilor din *Sechestrații din Altona*, analiza comportării lor istorice și psihologice este mai profundă decît în alte piese ale lui Sartre.

Nu ne propunem însă în acest sumar articol să facem o analiză a piesei, sub ațitea din laturile ei gravă și emoționantă, ci numai să arătăm că, și în această nouă lucrare dramatică, scriitorul lipsește faptele de o perspectivă care să depășească situația înfățișată, contextul. Piesa e o suită de împrejurări și de stări de conștiință care se înfruntă și se succed, intensificîndu-se și realizînd un tablou dramatic în cel mai înalt grad, îngăduind spectatorului să ia act de o problemă centrală a epocii noastre și să o privească sub cele mai diverse și mai analitice lumini, dar ea nu permite aceluiași spectator să vadă dincolo de fapte, în zarea lor mai îndepărtată. Dificultățile și controversele temei se adună într-un nod inextricabil și pe care sinuciderea celor două personaje îl dezvăluie, dar în nici un caz nu-l soluționează. Sfîrșitul piesei e o bruscă rupere de drumuri și de aici încolo nu se mai vede nimic. Un întuneric dens coboară asupra scenei. De la prima pînă la ultima replică faptele au evoluat, eroii numindu-și ideile, clarificîndu-și în mare parte condiția socială și ilustrînd „amurgul zeilor“. Am simțit istoria infiltrîndu-se în

viața lor și condamându-i fără apel. Dar iată că, în ultima clipă, Sartre acordă o neașteptată circumstanță atenuantă lui Franz von Gerlach, în care vede nu numai o întrupare a nazismului, dar și un actor fără voie într-o dramă care ar fi pentru totdeauna a umanității și în care cei ce într-o perioadă joacă rolul victimelor, ar juca în altă perioadă rolul călăilor. Răul reprezintă, după Sartre, o fatalitate în condiția umană, o fatalitate împotriva căreia putem să ne răzvrătim, dar pe care nu putem s-o înlăturăm: nu există perspectivă, sîntem închiși între frontierele așezului. Este aici o viziune neagră asupra istoriei, care echivalează binele cu răul, care neagă ideea de progres și răpește cele mai firești și mai fertile speranțe de mai bine, expresie a unei poziții ideologice ce convine însă foarte bine burgheziei, adică tocmai clasei căreia Sartre îi contestă justetea viziunii despre viață și artă.

Sartre știe foarte bine că teatrul de astăzi nu se poate mărgini să ne înfățișeze o situație în care acțiunea se închide în propriul ei cerc, în care eroii nu vor fi, ci au fost și în care nici o punte nu se boltește peste prezent, fiindcă atunci exprimă parțial și incomplet existența. Și totuși, teatrul lui înfățișează istoria ca pe un carusel învîrtindu-se în gol după o mecanică implacabilă. Avem de-a face cu o contradicție involuntară, dar semnificativă în gîndirea sa creatoare, mai întii, firește, fiindcă istoria se opune unei asemenea imagini, iar condamnarea posibilităților de a îmbunătăți viața omului nu înseamnă practic înlăturarea lor, ci numai o *atitudine* negativă față de aceste posibilități, apoi și fiindcă dramă înseamnă, prin definiție, ca orice operă autentică de artă, o depășire a împrejurărilor descrise. Ceea ce dă unei piese o eficiență reală și o durată nezăgăzuită este tocmai examenul posibilităților prin care umanitatea urcă o treaptă nouă, sensibil deosebită de cele vechi. Ce fel de mișcare, de evoluție, e aceea care prin consecințele ei îndeamnă la renunțare

sau abandon? Ce fel de acțiune, de devenire, e aceea în care omul urcă pentru a coborî pe o traiectorie fixă? Oare nu seamănă această mișcare cu o stagnare și oare nu constituie ea, în cele din urmă, o condamnare a acțiunii? În marginile strălucite ale unui asemenea destin, omul se sufocă și ceea ce face noblețea lui este refuzul de a-l accepta, revolta împotriva formelor sociale și a formelor de gîndire generate de ele, care-l îndeamnă să se împace cu tristețea acestei condiții. Dramaturgia, ca una ce înfățișează întreprinderile oamenilor, actele, gesturile lor, este chemată să indice acele acțiuni care-i înaltă și îi împing înainte în mod real, eficient, pe toate planurile vieții. Desigur, un teatru al acțiunii, al mișcării, al conflictelor, și în care personajele și faptele să-și precizeze resorturile ce le animă, dar totodată un teatru în care umbrele să nu se proiecteze mai mari decît oamenii și în care scena înălțată cu doi metri deasupra scaunelor să reprezinte anticamera viitorului, a unui viitor care să fie în același timp răspunsul pe care întrebările piesei îl cer, îl impun.

Sartre propune dramaturgilor în articolul său să creeze o imagine obiectivă a conflictelor vremii noastre, să nu lase nedescoperite ascunzăturile, refugiile acestor conflicte, limpezind publicul asupra lor. Dar atîta nu e destul. Analiza riguroasă a unor circumstanțe își reclamă concluziile, și aceste concluzii nu trebuie să dezarmez conștiințele. Nu e suficient ca personajele proiectate într-un conflict să-și trăiască pînă la capăt situațiile în care autorul le-a „sechestrat“. Piesa trebuie să ne poarte pînă în pragul unor situații care să deschidă o poartă, acolo unde, pînă atunci, nu vedeam decît zid, amplificîndu-se în toate nuanțele, într-o dezvoltare continuă, pe toate dimensiunile, inclusiv cea a viitorului.

B. E.