

CONDIȚIA UMANĂ ÎN DRAMATURGIA OCCIDENTALĂ

În lumea capitalistă de azi se petrece un fenomen bizar: cu cât puterile productive ale omenirii cresc, cu atât omul ca individ se descoperă mai slab, mai singur, mai nevrotizat.

Știința și tehnica modernă ne-au obișnuit cu gândul că nimic nu este imposibil. Putem construi roboți care să joace șah. Putem fabrica viață în laborator. Zborul în lună e o chestiune de ani. Uzine automate funcționează la apăsarea unui buton. Nu devine oare mașina un inamic al omului, în stare să se întoarcă împotriva lui și să-l sfărîme? Pe Maiakovski nu-l neliniștea o asemenea primejdie. Piesele sale fac elogiul ingeniozității umane, „mașina timpului“, născocită de Ciudakov în *Baia*, este vehiculul menit să-și transporte pasagerii în veacul comunist, iar societatea viitorului, în care e reînviat eroul *Ploșniței*, oferă imaginea unei armonioase dezvoltări a resurselor tehnice și a calităților morale. Munca eliberată inspiră fierarului, mecanicului și celorlalți „prihăniți“ din *Misterul buf* mândria de creatori și stăpîni ai bogățiilor naturii:

Noi, făurarii de pămînturi noi,
decoratorii de planete,
noi — făcătorii de minuni,
chiar razele le vom înmănunchea
și-om mătura
electric
chiar norii de pe cer!

Puterea creatoare a omului, capacitatea sa de a inventa, de a cugeta, este invocată drept garanție a perpetuării speciei, într-o piesă devenită celebră a lui Thornton Wilder, *The Skin of our Teeth*¹. Autorul imaginează trei momente în care omenirea

¹ În traducere literală, „Pielea dinților noștri“, avînd sensul de situație-limită.

a fost pe punctul de a pieri — o catastrofă glaciară, Potopul, un război nimicitor — și de fiecare dată simbolică familie Antrobus se salvează „ca prin urechea acului”, domnul Antrobus învinge teama, ura și egoismul prin superioritatea minții sale mereu iscoditoare. Omul care a scornit alfabetul și a meșterit roata poate găsi în înțelepciunea adunată de veacuri destule resurse pentru a-și asigura pacea și progresul — această idee e exprimată cu admirabilă pasiune și generozitate.

În *Viața lui Galilei*, evocînd existența zburcîmătură a ilustrului savant, silit să-și apere învățătura de atacurile inchiziției și ale nobilimii, Brecht pune în lumină legătura vie dintre probleme de astronomie aparent foarte abstracte și preocupările cele mai obișnuite ale oamenilor. Pentru eroul lui Brecht, știința e nu numai un mijloc de investigație a universului, dar și de descătușare a spiritelor, o pîrghie menită să surpe rînduilele sociale retrograde. „Eu susțin sus și tare că singurul scop al științei este de a ușura viața neînchipuit de grea a omenirii, spune Galilei. Dacă oamenii de știință se vor lăsa intimidați de stăpînitorii lipsiți de scrupule, mulțumindu-se să îngrămădească cunoștințe de dragul cunoștințelor, întreaga știință e în pericol de a fi schilodită, iar noile voastre mașini pot aduce noi suferințe oamenilor. (...) Prăpastia ce vă desparte de oameni poate deveni într-o zi atît de mare, încît strigătul vostru de bucurie, stîrnit de vreo descoperire epocală, ar putea să nu trezească alt ecou decît un strigăt universal de groază.”

Existența și lărgirea alarmantă a acestei prăpastii sînt semnalate în *Fizicienii* lui Dürrenmatt. Era atomică înseamnă pentru mulți autori occidentali era scepticismului, a spaimei și a dezagregării tuturor valorilor. În secolul unei revoluții industriale fără precedent, al ciberneticii, al rachetelor, dramaturgia care se intitulează de „avangardă” ocolește prudent uzina, institutul de cercetări științifice. Este reflexul convingerii că visarea și tehnica ultraperfecționată nu-și află loc laolaltă. Mașina, chiar cînd nu este ignorată pe scenă, apare cel mai adesea ca o amenințare și un instrument de înjosire a omului. Cu cîteva decenii în urmă, Karel Capek, descriind în piesa utopică *R.U.R.* o societate împinsă de trusturile atotputernice la robotizare, prevestea regenerarea speciei omenеști prin iubire. Dar azi nu lipsesc scriitorii care vād pînă și în cuvîntul „iubire” o veche iluzie sentimentalistă demonetizată. O autoare a avut ideea de-a alcătui un dicționar al cuvintelor de dragoste, așa cum sînt ele folosite în scrierile a 14 romancierii francezi aparținînd tinerei generații. Ce spun eroii lor despre dragoste, despre fericire? „N-are rost să mințim. Știm bine că *dragostea* e altceva, care poate nici nu există... Un pic de tandrețe, nu se știe ce-o să-ți ofere, nici cît o să dureze... Dar dacă-ți iese în cale, trebuie să te strecuri spre ea, fiindcă această mică șansă e poate unica în perioada noastră absurdă.” (Claude Francolin); „O să bem, îmi spuse ea cu ochii strălucitori. Să bem pînă cînd... — De ce-ți place atît de mult să bei? — ...Pînă cînd în fine vom fi fericiți” — scrie Evelyne Mahlière, o autoare care s-a sinucis la 20 de ani; „Atinsesem cea mai dulce dintre fericiri: nu mai gîndeam.” (Bertrand Poirot Delpech). Oamenii de pe continente diferite se recunosc într-o piesă ca *Doi într-un balansoar* de William Gibson, o poveste pe care n-o poți numi de dragoste, sau care este aceea a unei iubiri neizbutite și fără bucurie. Adevărul imediat de la care pornește Gibson e că te poți simți atît de abandonat între cei patru pereți ai unei cămăruțe de hotel newyorkez, încît să pui mîna pe telefon și să sune într-o doară la o fată, pe care abia ai cunoscut-o și despre care știi doar că vrea să vîndă un răcitor; și că pentru amîndoi poate fi atît de necesar să simtă alături răsufierea cuiva, încît o legătură întimplătoare, lipsită de sentimente mai adînci, să devină vreme de luni de zile unicul firicel de care se agață spre a mai salva ceva din ceea ce ar putea fi speranță, încredere în sine, perspectivă de a se realiza.

Singurătatea e „boala secolului”. Nesiguranța, deruta, tensiunea nervoasă au devenit realități curente. „Omul occidental este acum schizofrenic”¹, scrie Priestley. Se spune că la Paris ar exista o sută de mii de „magicieni” care ghicesc viitorul. Neștiind ce le va aduce ziua de mîine, tot mai mulți sînt cei care încearcă să uite, să evadeze. Distracția nu mai este o formă de reconfortare a spiritului, ci un mijloc de a obține rîvnita stare de abulie, de uitare. Cine a văzut filmul american *Lanțul*

¹ J. B. Priestley, „Literature and Western Man”, Londra, 1960, p. 445.

își amintește fără îndoială personajul episodic, dar plin de forță satirică, al unuia din membrii detașamentului care-i urmărește pe cei doi fugari: un tânăr cu un aparat de radio portativ, agățat de gît, mărșăluiește zeci de kilometri bițîindu-se prosteste, în ritmul unui continuu, monoton și obsedant rock-and-roll. Acesta e tipul de om pe care tinde să-l formeze azi arta comercială de duzină. Comicsurile, filmele cu gangsteri, sexualismul dezlăntuit pe scenele bulevardiere, obsesia reclamelor, multe din programele televizunii vin în întîmpinarea psihozei colective și o alimentează. Medicii, juriștii, pedagogii semnaleză insistent creșterea criminalității și a numărului de sinucideri în rîndurile acelei categorii care nu ucide pentru bani (ci din plictiseală) și nu-și pune capăt vieții de foame (ci din cauza dezechilibrului moral). Iată cum se reflectă această decepție și dezorientare în opiniile despre teatru ale lui Hannes Razum, administrator al „Schloss theater“-ului din Celle (R. F. Germană): „Oricare ar fi unghiul sub care privim lucrurile, ne găsim mereu în fața absurdului. E timpul să privim în față această situație. Lumea explodează în absurd și se deschide o prăpastie care amenință existența fabricată penibil de noi. Devenim ucigașor de conștiinți de îndoielile existenței noastre, pe care nu vrem să le vedem, și rîsul nostru se amestecă cu spaima. Absurdul zguduie lumea noastră fictivă, zdruncină imaginea pe care ne-am făcut-o despre sensul vieții, verifică stabilitatea, valoarea ei, zdruncină și distruge orice iluzie. În aceasta rezidă pentru noi semnificația concretă a teatrului absurd”¹. Dispariția tuturor credințelor și criteriilor morale e invocată ca justificare a cinismului agresiv afișat de cei ce-și spun „les blousons noirs“, „the beat generation“ etc. Un psiholog francez care și-a petrecut cîteva luni în mijlocul unei bande de „blousons noirs“ povestea recent în „Figaro littéraire“ cum, într-o noapte, au dat drumul la niște tăvălugi grei de fier pe o stradă în pantă din Paris. Isprava putea să coste vieți omenești, dar asta i-a lăsat absolut indiferenți. „Acești domni șefi de stat și negustori de tunuri — i-a spus o fată — nu se jencează cituși de puțin să masacreze, să tortureze și să chinuie în mii de feluri bărbați, femei, copii și animale, cu miile sau cu milioanele, cînd asta le satisface interesele sau îi amuză, deci nu văd de ce ne-am jena noi să ucidem unul singur, mai ales cînd n-o facem cu intenție.“

Într-o lume golită de valori, omul se simte singur și captiv, ca iguana ce dă titlul piesei lui Tennessee Williams. Un sentiment de compasiune îl îndeamnă pe eroul piesei să elibereze reptila, care gemea trist în noapte. Beckett e mult mai sever față de oamenii pe care-i aduce în scenă, nu le îngăduie nici măcar să-și păstreze iluzia că așteptatul Godot va sosi vreodată. Martin Esslin își începe cartea despre „Teatrul absurdului“, evocînd succesul colosal al spectacolului prezentat de un grup de actori din San Francisco, cu piesa *Așteptîndu-l pe Godot*, în fața deținuților faimoasei închisori San Quentin. Iată deci, comentează criticul, că piesele de acest gen nu se reduc la nonsens și mistificare, ele „au ceva de spus și pot fi înțelese“². Mesajul lor, după cum o arată chiar exemplul ales, e apropiat acelor oameni care se simt prizonieri pe viață într-o temniță din care nimeni nu poate scăpa.

Pirandello e unul din cei dintîi dramaturgi din secolul nostru în opera căruia se reflectă un impresionantă claritate sentimentul că omul e prins într-un angrenaj mai puternic decît el, un angrenaj zdrobitor și inuman. Din cele mai bune piese ale dramaturgului italian se aude parcă strigătul dureros al omului incapabil să se simtă stăpîn pe voința și personalitatea sa, în mijlocul unor forțe sociale oarbe care iau pentru el aparența fatalității. Încercînd să-și explice dezagregarea personalității, incompatibilitatea intențiilor cu rezultatele, imposibilitatea de a păstra o ținută morală neabătută în condițiile societății sale, Pirandello ajunge la negarea adevărului obiectiv: „De cîte ori se întîmplă ceva, fiecare interpretează în felul său. Adevăr pentru unii, eroare pentru alții“, spune Fiul (*Șase personaje în căutarea unui autor*), iar Tatăl din aceeași piesă afirmă că nimeni nu trebuie judecat în mod definitiv, prin prisma unei singure ipostaze în care s-a aflat, într-o clipă trecătoare, rușinoasă, a existenței sale. Inconsecvența apare eroilor săi detestabilă, dar inerent legată de condiția umană, și aici vede autorul sursa unor devastatoare conflicte interioare. *Nu se știe cum* e tragedia omului care a comis un delict, fără ca, subiectiv, să se simtă vinovat. Romeo își înșală soția cu Ginevra, nevasta

¹ „Le Théâtre dans le Monde“, nr. 1, 1961.

² Martin Esslin, „The Theatre of the Absurd“, New York, 1961, p. 17.

celui mai bun prieten al său, într-o clipă de inconștiență a amindurora, tot așa cum în copilărie aceiași Romeo a comis o crimă involuntară, rămasă neștiută și nepedeșită. Împins de o forță implacabilă, ca un „cutremur de pământ“, la aceste acte pe care nu le-a dorit, el protestează ca împotriva unei nedreptăți a soartei și totodată se simte dator să suporte consecințele: „Toată înțelepciunea noastră e nimic! Tot ceea ce ni se întâmplă, nașterea noastră, vicisitudinile, destinul nostru, cum se petrec toate acestea? Nu știm niciodată cum! Dincolo de viața omenească, așa cum am construit-o noi, este lumea, misterul etern al lumii; și legile noastre morale, dacă cineva le poate cunoaște — ce e bine, ce e rău, noi știm cei care ne facem responsabili —, dar dacă cineva le poate cunoaște, e numai Dumnezeu. (...) De două ori, greșelile pe care le-am comis nu le-am dorit și totuși le-am comis; am fost luat prin surprindere. Dumnezeu a vrut-o spre a mă pedeși; eu n-am vrut aceasta, dar mă voi pedeși așa cum el o dorește“.

Căutând pentru eroii săi un mijloc de a evita inevitabilul, de a „pleca și a da totul dracului“ — cum ar spune Arthur Miller —, dramaturgul nu vede altă cale decât aceea a retragerii din realitatea dată, a refugiului în iluzie. În *Henric al IV-lea*, protestul la adresa imoralităților, a prejudecăților și convențiilor sociale înrădăcinate ia forma ironică a retragerii definitive a eroului într-o nebunie simulată. Nu sînt puține, de altfel, piesele contemporane în care nebunia devine, în mod paradoxal, unica manifestare a poziției cu adevărat raționale. Giraudoux, în *Nebuna din Chaillot*, găsește în bătrîna Amélie singura persoană capabilă să dea dovadă de suficientă imaginație și independență față de societate, pentru a-i atrage pe toți afaceriștii într-o cursă și a-i nimici. În *Fizicienii*, Moebius, cel mai mare savant al tuturor timpurilor, se închide într-un ospiciu pentru ca invențiile sale să nu poată deveni instrumente ale dominației și distrugerii lumii. „Nu mai sîntem liberi decât în casa de nebuni, spune el. Nu mai putem gândi decât într-un ospiciu. În viața de afară, orice gînd, orice idee se prefacă în materie explozibilă.“ Dar deznodămîntul infirmă în mod neașteptat această ipoteză, însemnările lui Moebius cad totuși în mîinile unui trust mondial condus de directoarea, ea însăși nebună, a spitalului. Dürrenmatt merge mai departe decât Pirandello: nici ospiciul nu mai este un refugiu destul de sigur.

Jean Anouilh preia relativismul pirandellian, inclusiv procedeele dedublării personalității. El descrie în chipul cel mai dur deosebirea dintre săraci și bogați. Sărăcia, la Anouilh, este întotdeauna oribilă, înfiorătoare, indecentă chiar; banul însă nu aduce nici el fericirea. În piesele sale, miliardarul este un biet nefericit care trăiește singur, lipsit de bucuriile dragostei, iar uneori se hrănește numai cu tăiței fără unt și fără sare. Săracii nu pot scăpa de sărăcie, dar nici bogații de bogăție (Messerschmann din *Invitație la castel* face o încercare de a se ruina, dar printr-un joc al bursei se trezește de două ori mai bogat). Bogații nu-i pot înțelege pe săraci („Mizeria trebuie să fie foarte poetică“), spune Lady India în piesa citată mai sus, iar în *Sălbatica*, întilnim pagini de fină ironie la adresa unei fete crescute în puf, căreia munca femeilor i se pare un fel de distracție modernă. Dar nici săracii nu-i pot înțelege pe bogați, nu pot înțelege seninătatea, lipsa lor de griji și nici necazurile, sila și plictiseala lor. De aceea, săracii nu se pot acomoda în bogăție (*Sălbatica*). Între aceste două realități sociale, se deschide o prăpastie, dar nu poate avea loc un real conflict, alegerea este exclusă. „Sîntem singuri, acesta e adevărul. Nu putem face nimic unul pentru celălalt, decât să jucăm jocul înainte“, îi spune Messerschmann fetei sărace invitate la castel.

Alegerea e la fel de inutilă și imposibilă pe plan moral. A-ți irosi viața în numele unei „datorii“ (*Ualsul toreadorilor*) e tot atît de absurd ca și a-ți-o risipi în plăceri efemere (*Ornifle*). Reacționarii sînt uneori ținta satirei mușcătoare a lui Anouilh (*Scrintitul*, parodie a unui general belicos, care și-a pus în gînd să „salveze Franța“ prin metode forte), dar democrația nu apare nici ea ca o soluție. *Bietul Bitos* este expresia acestui dezgust față de orice opțiune pe plan politic. Un grup de tineri aristocrați pun la cale o farsă la adresa unui magistrat — fostul lor coleg de școală — pe care-l urăsc pentru că s-a ridicat de jos și pentru că se arăta intransigent la adresa colaboraționiștilor și a elementelor de dreapta. Anouilh nu trece cu vederea depravarea și cinismul celor cîtorva feciori de bani gata, dar, totodată, judecătorul Bitos e prezentat ca un om fără suflet, veninos, laș și, pe deasupra, arivist. Travestindu-l în Robespierre, autorul atacă în persoana acestuia ideea de guvernare a poporului, nu pentru a susține

dominația aristocratică, ci pentru a le denunța ca deopotrivă de repro-babile. Realitatea, sub toate fețele ei, îl dezamăgește pe Anouilh. A te „adapta” reali-tății e o formă de a muri spiritualicește. Iată un dialog semnificativ din *Sălbatica* :

HARTMAN : Și eu am fost o ființă umană, un revoltat. Dar zilele limpezi au trecut peste mine, una după alta... Vino, puțin câte puțin ai să ajungi să nu-ți mai faci rău nimic. Să nu mai ceri nimic de la ei (e vorba de bogătași — A.B.), decât un loc în bucuria lor.

TEREZA : Dar asta înseamnă aproape a fi mort...

HARTMAN : Aproape...

Eroina piesei nu poate suporta această perspectivă și pleacă. În acest sens, eroii lui Anouilh refuză să capituleze, să se lase atrași în mecanismul, pe care-l con-sideră amorf, al vieții. Existența nu trebuie luată prea în serios, ca să nu devină insuportabilă, pare a fi ideea unora dintre piesele „trandafirii” sau „scrișnite” ale lui Jean Anouilh, în vreme ce eroilor decepționați din piesele sale „negre” nu le rămâne decât să dispară. Luând apărarea omului, Anouilh îl consideră, cu amărăciune, condamnat la înfrângere. Rareori dramaturgul întrezărește pentru eroii săi o posibilitate de salvare. În *Călător fără bagaje*, Gaston, după o foarte îndelungată amnezică căpătată în război, e căutat de rude. El își descoperă, îngrozit, o familie antipatică și un trecut dezgustător. Aflat în situația excepțională (practic inaccesibilă oamenilor — subliniază parcă Anouilh) de a putea alege, el declară că aparține altei familii, își schimbă identitatea. Georges din *Întilnire la Senlis* încearcă să-și confecționeze pentru o seară o altă biografie, o altă familie, alți prieteni — așa cum i-ar fi dorit. Dar adevărata familie și prietenii existenți în realitate vor veni curînd să destrame iluzia și să-l recheme la existența urîță, plină de compromisuri. Finalul, deși exprimat în termeni convenționali, fără convingere, deschide totuși o perspectivă „roză” : Georges găsește puterea să plece, împreună cu Isabella, spre o altă viață. În *Ciocîrlia*, relevînd energia proaspătă a țărâncuței din Orléans, credința ei în om și adevăr, autorul ironizează, în același timp, moliciunea și corupția „curții”, gata să vîndă țara din considerente diplomatico-financiare. Incisiv este demascată și falsă devoțiune a bisericii și inchiziției, care-și îndreaptă „pioasa” prigoană în direcția dictată de interesele celor puternici și bogăți. Autorul descoperă în Ioana nu o „trimisă a lui Dumnezeu”, ci o fată simplă, inimoasă și inteligentă, capabilă să dea dovadă de acel curaj și de acea hotărîre care — singure — mai puteau salva patria ei, și pe care putreda pătură stăpînitoare nu le poseda. Aci, Anouilh arată noblețea de caracter la care se poate ridica omul. Dar nu întîmplător, *Ciocîrlia* este o piesă istorică. În jurul său, în societatea contemporană, dramaturgul nu vede posibilitatea ca individul să se smulgă din ghearele răului care-l împresoară din toate părțile ; ceea ce este frumos în om nu se poate dezvălui, nu poate deveni adevăr și pentru ceilalți. Și aceasta, pentru că omul este iremediabil singur. Chiar încercarea de contopire a două ființe în dragoste rămîne mereu incompletă, nesatisfăcătoare. Orfeu o pierde pe Eurydice pentru că n-o poate înțelege, iar ea nu-i poate explica în cuvinte trecutul la care au silit-o societatea pervertită, mizeria (*Eurydice*). Personajul titular al piesei *Humulus cel mut* poate rosti — printr-o anomalie — un singur cuvînt pe zi. El nu vorbește o lună spre a acumula cuvintele necesare declarației sale de dragoste, pentru ca, după ce le epuizează, fata pe care o iubește să declare surzînd : „N-am auzit nimic, sînt cam tare de ureche”. Și scoțînd un cornet acustic : „Ești bun să repeți?!” *Humulus cel mut* întruchipează un tip frecvent la Anouilh : Omul generos, care se cheltuiește inutil.

Sartre pornește și el de la imaginea eroului „prins în cursă” și caută o ieșire, o soluție care să dea omului posibilitatea de a-și manifesta liber voința. Tema libertății, care ocupă un loc central în piesele sale, e dezbătută de obicei în cadrul limitat a ceea ce Sartre numește o „situație”. În lăuntrul „situației” respective, individul dispune de o totală libertate de alegere și este obligat să aleagă. A renunța la acțiune este tot o formă de acțiune. Sintem deci „condamnați” la libertate. Aceasta pune pe umerii omului o responsabilitate fără margini, care-i dă o stare de „angoasă”. E — după Sartre — condiția fatală a omului și, totodată, izvorul demnității sale. Alegerea liberă determină existența individului ca ființă conștientă și responsabilă, *existența* sa în adevă-ratul sens al cuvîntului. Astfel, în „situația” dată, omul se creează pe sine, își creează propria sa esență și e răspunzător de ea.

Iată cu cîtă acuitate pune Sartre problema responsabilității într-una din primele sale piese, *Cu ușile închise*. Într-o încăpere ermetic închisă sînt aduse trei persoane — un bărbat și două femei. Știu că sînt morți — deși vorbesc cu discreție și cu teamă despre asta — și bănuiesc că se află în infern, deoarece se știu foarte vinovați. Totuși, nu sînt

puși pe grătar, nici nu sînt trași în teapă. În ce constă infernul? Tocmai în faptul că se află împreună pe vecie, dorind fiecare un lucru pe care ceilalți nu i-l pot oferi și cunoscîndu-și reciproc păcatele, urîndu-se și disprețuindu-se reciproc. „Infernul sînt ceilalți“. În conștiința pe care *ceilalți* o au despre viciile și greșelile tale este pedeapsa supremă. Și încă ceva: personajele piesei au încheiat cu viața, nu vor mai putea niciodată să schimbe lucrurile. A alege înseamnă a trăi. A trăi înseamnă deci a alege. „Situția“ creată de Sartre este categorică, dar ea se reduce la alegerea strict individuală. Omul trebuie să decidă singur, și singur să poarte povara răspunderii.

După cum se știe, în piesele lui Sartre se poate urmări evoluția (sub influența tot mai puternică a marxismului) de la o viziune abstractă și individualistă asupra libertății la tendința de a concepe binele și răul ca noțiuni concret-istorice și libertatea ca necesitate înțeleasă. Nu ne-am propus însă să ne oprim aici asupra ideilor filozofice ale lui Sartre, ci doar să arătăm cum, în ultima sa lucrare, *Sechestrații din Altona*, el demonstrează imposibilitatea libertății absolute, a unei alegeri independente de societate. Franz von Gerlach, fiul unui mare armator german, a oferit găzduire pe vremea lui Hitler unui evreu urmărit. Deși inefficient — căci un nazist notoriu văzuse totul —, acesta era totuși, din punct de vedere subiectiv, un act de curaj. Bătrînul von Gerlach a intervenit însă prompt, l-a dat pe evreu pe mîna Gestapoului și — folosindu-se de relațiile pe care le avea cu conducătorii fasciști — și-a salvat fiul de consecințele faptei sale „necugetate“. Zgduit și dezgustat, Franz nu mai vrea să fie sustras responsabilității, să fie ocrotit sub pulpana părintească, e însetat de „libertate“. Iar ca mod de a-și manifesta liberul arbitru, pleacă în război și soarbe cu voluptate dreptul de a decide soarta altor oameni, de a ucide prizonieri fără apărare, de a masacra oameni nevinovați. Firește, numeroase cauze — începînd cu proveniența sa socială și educația pe care a primit-o — l-au împins pe Franz să devină un călău. Sartre insistă însă asupra situației înlăuntrul căreia eroul său a avut libertatea de opțiune. Franz și-a ales propria sa degradare umană și e socotit pe deplin răspunzător pentru ea. Oricît ar fi de absconsă pe alocuri, *Sechestrații din Altona* se impune, în primul rînd, ca un rechizitoriu profund la adresa criminalilor fasciști, priviți nu ca „executanți“, ci ca persoane pe de-a-ntregul responsabile de faptele lor.

Și iată-l pe Franz, multă vreme după terminarea războiului, claustrat într-o cameră pe care n-a părăsit-o de 14 ani și unde n-o primește decît pe sora lui, Lenni. E propria sa alegere, prin care înțelege să-și asume — în fața veacurilor viitoare — răspunderea pentru întreg dezastrul poporului german. Dar în închisoare sa voluntară, pătrunde deodată adevărul. Germania nu se află „la pămînt“, cum îi plăcea lui să creadă, în Germania federală renaște puterea monopolurilor. Tentativa lui Franz de a fi luat pe umerii săi răspunderea catastrofei e iluzorie. De altfel, uriașa întreprindere a Gerlachilor reduce întotdeauna la zero raza de acțiune individuală a propriilor ei stăpîni. „Pentru a acționa — îi spune tatăl lui Franz — tu îți asumi cele mai mari riscuri, și, după cum vezi, ea transformă în gesturi toate actele tale. Chinul tău a sfîrșit prin a te împinge la crimă, dar pînă și în crimă ea te anulează, se îngrașă din înfrîngerea ta.“ Istoria trece pe lângă Franz, nepăsătoare, iar lui nu-i rămîne decît să se sinucidă, împreună cu tatăl bolnav de cancer. În urma sa, magnetofonul lăsat deschis continuă să reproducă mașinal replicile semidemente pe care Franz le azvirle cu disperare în neant: „O, tribunal al nopții, tu, care erai, care vei fi, care ești, eu am fost! Am fost! Eu, Franz von Gerlach, aici, în această cameră, am luat secolul pe umerii mei și am spus: voi răspunde. Astăzi și pentru totdeauna“.

Ridicînd pretenția lui Franz de „a lua secolul pe umerii săi“, Sartre, ca și Camus în *Caligula*, respinge actul gratuit ca manifestare a libertății umane. Orice evaziune este, de fapt, o altă față a abdicării, a acceptării infamiei, dacă nu chiar a propăgării ei. Ieșirea din capcană este posibilă numai prin transformarea reală a lumii.