

## Dramaturgia lui Jean-Paul Sartre

Singurul titlu pe care s-a crezut îndreptăţit să-l poarte a fost acela al profesiei sale : Jean-Paul Sartre, scriitor.

În timp ce alţii aspiră la onoruri, premii şi decoraţii, el s-a ferit să-şi încarce numele cu ornamente exterioare, considerând că strălucirea lui trebuie să vină, dacă vine, dinăuntru, adică din forţa şi vitalitatea operei pe care o semnează. Ținea să înfrunte de fiecare dată judecata critică deschis, fără pavăza pe care ar fi implicat-o titluri ca „membru al Academiei Franceze” sau „laureat al Premiului Nobel”. Asta înseamnă că avea orgoliul meseriei pe care o exercita, nu vanitatea propriei sale persoane, care trebuia să rămână, orice s-ar fi întâmplat, o persoană particulară. Cu alte cuvinte, opera face pe scriitor, nu premiile, nici decoraţiile, cu atât mai puţin, înaltele funcţii administrative, care, chiar dacă nu stînjenesc libertatea creaţiei, ceea ce nu e deloc sigur, limitează în orice caz libertatea criticii, ceea ce este cu totul concimnabil. După opinia lui Sartre, scriitorul trebuie să investească totul în operă şi aceasta trebuie să însemne totul pentru el. Restul : vanitate şi neant. „N-am altă putere decît aceea a adevărilor pe care le spun” — declara într-un interviu, iar, referindu-se la Malraux, care l-a atacat odată în public, pe cînd dispunea şi de altă putere decît aceea de autor al „Condiţiei umane”, a spus : „O persoană particulară nu are obligaţia de a răspunde jignirilor pe care i le aduce un ministru...” Şi, vorba aia, Malraux era Malraux.

Jean-Paul Sartre a murit aşa cum a trăit : ca o persoană particulară. Nu i s-au făcut funeralii naţionale. Dar o mulţime imensă, după unii, treizeci de mii de persoane, a venit să conducă trupul neînsufletit al autorului „Fiinţei şi Neantului” la cimitirul Montparnasse. Dacă adevărurile sale au reuşit să reunească, printr-un consens spontan, o asemenea mulţime, înseamnă că puterea lor de atracţie nu era mică. Faptul trebuie luat

în seamă cum este : ca un omagiu adus filozofului libertăţii. Căci Sartre, care se considera scriitor în sensul larg al cuvîntului, de artizan al scrisului, şi-a construit opera, o operă atît de vastă încît multe lucrări au rămas neterminate, în jurul unui pilon central : problema libertăţii. Asta a şi atras încă de la început la Sartre, aducîndu-i o audienţă colosală şi o glorie, nu rareori, zgomotoasă : investiţia ideală în principiul libertăţii, ca problemă-cheie a existenţei umane.

Cum, în veacul revoluţiilor, al dictaturilor şi al războaielor mondiale, problema libertăţii s-a impus, aproape de la sine, ca problema filozofică şi practică cea mai acută, Sartre a putut fi numit, fără exagerare, aşa cum a făcut, la moartea lui, un ziar : „gînditorul secolului”. Indiferent de genul în care scria, şi, slavă Domnului, a abordat nu puţine genuri, problema care-l preocupa era aceeaşi, descoperirea unei noi perspective asupra existenţei umane, confruntate cu răspunderea ei majoră : realizarea, construirea, inventarea libertăţii. Omul, care nu este altceva decît produsul sau rezultanta a nenumăraţi factori determinanţi, are, în acelaşi timp, posibilitatea de a restitui mai mult decît a primit. Acest surplus, Sartre l-a numit libertate, sau, cu alte cuvinte, omul este om în măsura în care se depăşeşte pe sine, în măsura în care îşi asumă răspunderea de a se construi, de a se inventa pe baza moştenirii primite, sau, dimpotrivă, constituindu-se într-o negare a ei.

Prin concepţia sa asupra libertăţii, Sartre era predestinat teatrului. Omul este ceea ce face, a repetat el fără încetare, şi acest principiu nu are, nicăieri, mai multă valabilitate decît pe scenă, unde verbozitatea, analiza psihologică sau descrierea poetică nu-şi au locul. Aici nu contează decît fapta, gestul prin care personajul îşi manifestă opţiunea, definindu-se. Important este deci să găseşti conflictul cel mai relevant, *situaţia*, caracterul va veni după aceea, după căderea cortinei, şi nu va fi altceva decît „solidificarea alegerii, scleroza ei” : „Aruncaţi oamenii în acele situaţii universale şi extreme care nu le lasă decît două soluţii posibile, faceţi în aşa fel încît, alegînd soluţia, să se aleagă pe ei înşişi : atî cîştigat, piesa e bună”.

„Orice tehnică trimite la o metafizică” a afirmat Sartre atunci cînd a schiţat o teorie a romanului ; „orice dramaturgie implică o filozofie”, a adăugat el. Dramaturgia sa, care stă sub semnul teoriei „teatrului de situaţii”, trimite, evident, şi ea la concepţia filozofică a lui Sartre, care, la rîndul ei, trimite la respiraţia întretăiată a secolului nostru, bogat în seisme, şi făcut parcă să exceleze în situaţii extreme. Aşa că, deşi la nevoie

poate găsi precursori și, mai mult decât atât, o întreagă tradiție, „teatrul de situații” este de fapt un fenomen născut pe ruinele celui de-al doilea război mondial. Dealtfel, prima piesă de teatru, Sartre a scris-o într-un lagăr de prizonieri, unde autorului romanului, deja celebru, „La Nausée” s-a trezit după dezastrul militar al Franței din vara anului 1940. Aici, la cererea camarazilor săi de captivitate, a compus în câteva zile piesa intitulată *Bariona sau Fiul trăsnetului*, pentru a fi reprezentată de prizonieri pe o scenă improvizată, cu ocazia sărbătorilor Crăciunului. Piesa urma să se adreseze unui public foarte puțin omogen, avînd însă o aspirație comună, redobîndirea libertății fizice și a libertății naționale. Modalitatea de a unifica într-o suflare acest public, reunit la un loc numai de hazardul războiului, era tocmai aceea de a-i vorbi de libertate, și asta sub privirile vigilente ale paznicilor nazisti. Formula găsită de Sartre este originală: el a repus mitul nativității în condiții istorice reale, ale Iudeii de acum două mii de ani, adică ale unei țări aflate sub ocupație străină, făcînd astfel, din nașterea pruncului divin, simbolul, în același timp universal și transparent, al speranței în redobîndirea libertății. Cînd un trimis al Romei vine să sporească impozitele, și așa ruinatoare, ale Iudeii, Bariona, șeful unui sat foarte sărac, este pus pe neașteptate în fața unei dileme extreme: va accepta sau se va împotrivi? Bariona ia hotărîrea de a răspunde printr-o împotrivire pasivă; satul va plăti impozitul, dar va proceda în același timp la o sinucidere colectivă, prin refuzul de a mai da naștere copiilor, care sînt viitorul. Vestea nașterii lui Mesia, care survine pe fondul acestui legămint de extincție, îl determină mai întîi pe Bariona să proiecteze uciderea pruncului. În fața imposibilității morale de a-și pune în practică hotărîrea, el adoptă o atitudine opusă, aceea de a lupta împotriva celor ce au poruncit — precum se știe — uciderea tuturor pruncilor. În ciuda unei îmbinări puțin forțate a mitului cu un realism dur, personajul central, Bariona, prin hotărîrile sale succesive, parcurge o evoluție care anunță deja forța unui Goetz din *Le Diable et le Bon Dieu*.

Deși Sartre considera că piesa e discursivă, și mai mult timp s-a opus ca ea să fie publicată, *Bariona sau Fiul trăsnetului* nu este deloc lipsită de interes. În afară de faptul că ea dezvăluie clar geneza „teatrului de situații” ca teatru al unei anumite epoci istorice, prin neîmplinirea ei, ne lasă să întrevădem căutările în vederea realizării unui efect de distanță față de fenomene de o mare actualitate.

În textele referitoare la teatru, bogate și interesante, alcătuind împreună un adevărat corp teoretic, Sartre analizează specificul emoției teatrale și ajunge la concluzia că ea comportă o distanțare a spectatorului de personajele scenice, ermetic închise într-un spațiu imaginar și intangibil. Angajarea unui dialog peste rampă, între actori și spectatori, nu are, după opinia lui, decât efectul nedorit de a destrăma iluzia, de a goni imaginarul, înlocuindu-l cu o comunicare între persoane reale, dintre care unele se află pe scenă, iar altele în sală. A face teatru înseamnă, deci, a realiza această emoție particulară, care provine din proiectarea lumii la o distanță absolută și ireductibilă, în stare să ofere spectatorului perspectiva necesară pentru o reflecție morală: „Dacă este acesta unul dintre principiile teatrului, mi se pare că distanța nu trebuie să fie subestimată; nu trebuie să căutăm s-o reducem dacă facem teatru, fie ca autor, fie ca actor sau regizor: trebuie să ne resemnăm și să o prezentăm în toată puritatea ei, și chiar să o speculăm”. Există mai multe mijloace de a obține efectul de distanță. îndepărtarea acțiunii în timp și spațiu, folosirea unor subiecte sublimite, cum sînt miturile, însuflearea unei demnități scenice prin stil sau prin ritmul dramatic etc. Ca dramaturg, Sartre a folosit toate aceste mijloace pentru a înlesni o perspectivă și deci o judecată morală asupra unor fenomene care, prin actualitatea lor arzătoare, incitau pasiunile și adversitățile.

Cînd a voit să trezească speranța camarazilor săi de captivitate a apelat, am văzut, la mitul creștin al nativității, implantîndu-l într-o conjunctură istorică asemănătoare celei în care se afla Franța anului 1940. Cînd a voit să creeze un simbol al Rezistenței franceze împotriva nazismului, și-a întors privirile spre tragedia greacă, și de astă dată rezultatul a fost *Les Mouches*, piesă reprezentată în 1943, în regia lui Charles Dullin, la Théâtre de la Cité. Desigur, subiectul a fost împrumutat de atât de departe, și din rațiuni mai terestre, pentru a înșela cenzura nazistă, totuși demnitatea eroului mitic, Oreste, în care Sartre a încarnat singurătatea și curajul luptătorului pentru libertate, și prin excelență ale luptătorului din *maquis*, răspundea în același timp concepției sale teatrale: situarea în perspectivă a unui fenomen contemporan pe care prea marea apropiere ar fi putut să-l acopere. Publicul a reacționat, în fața acestei prime piese în care Sartre și-a dat măsura talentului său, subliniind prin aplauze replicile cu rezonanță cea mai actuală. Și nici nu se putea găsi, cred, un analogon mai impresionant și mai cutremurător al Rezistenței, decât această *Orestie* în care eroul își asumă

răspunderea de a comite crima eliberatoare redind locuitorilor din Argos buna conștiință și atrăgând asupra lui furia Eriniliilor.

La fel, atunci când a voit să reprezinte, pe scenă, tragedia omului care este adus în situația de a comite un asasinat politic, Sartre a plasat acțiunea într-o țară închipuită. *Les mains sales*, una dintre cele mai răscălitătoare piese care s-au scris după război, se desfășoară pe fondul unei tensiuni irezolvabile: adevărul, care trebuie să fie absolut, nu poate fi decît relativ și concret. Cele două personaje principale, Hugo, un tânăr care „a văzut idei”, cum ar spune Camil Petrescu, și politicianul realist Hoederer, au o realitate atât de pregnantă, încît exegeza piesei a putut da, cînd unuia, cînd celuilalt, dreptate, în conflictul dintre ei. Deasemenea, o interpretare care ar favoriza pe unul în dauna celuilalt poate oricînd influența sensibil sensul piesei. Autorul a explicat în mai multe rînduri intențiile sale, dar personajele au dobîndit o viață proprie, care le îngăduie să dea naștere unor sensuri noi, neașteptate. Excelentă dovadă că Jean-Paul Sartre nu este un filozof care face și piese de teatru, ci un dramaturg autentic, deplin stăpîn pe resorturile tragediei. Personajele sale nu repetă tezele din „L'Etre et le Néant” sau din „Critique de la Raison Dialectique”, ci fac față, cu mijloace proprii, unei situații conflictuale concrete, definindu-se prin actele lor.

Într-o altă piesă de mare răsunset, *Le Diable et le Bon Dieu*, efectul de distanță este realizat prin alegerea unui subiect din timpul războiului țărănesc german. Totuși, nu avem nici aici de-a face cu o piesă istorică, nu, la fel ca în *Les mains sales*, absolutul și relativul își dispută inima personajului principal, Goetz von Berlichingen, personaj cu totul modern, contemporan chiar, care alege, pînă la urmă, contingentul, cu exigențele lui contradictorii și impure. El renunță la himera Binelui sau a Răului absolut pentru a putea da libertății un conținut real. Celor care i-au reproșat lui Sartre că vrea să demonstreze inexistența lui Dumnezeu, jignind sentimentele credincioșilor, Sartre le-a răspuns: „Nu, n-am vrut să demonstrez nimic. Am voit să tratez problema omului care nu crede în Dumnezeu (...) *Le Diable et le Bon Dieu* este istoria unui individ”. Totuși, dacă, prin personajul principal, piesa este problema omului care nu crede în Dumnezeu, prin preotul Heinrich, personaj deosebit de interesant, asupra căruia a atras atenția Sartre însuși, piesa aduce și reversul medaliei, problema omului răstignit între exigențele credinței și cele ale vieții. În cazul lui Heinrich, alegerea își pierde sensul, orice ar face, el greșește, ca și cum cineva i-ar „bea” libertatea. Alter-

nativa care i se deschide mereu în față e falsă, dar, vai, această alternativă se confundă cu Heinrich însuși, cu biografia lui, cu acel *vécu* prin care Sartre înțelege interiorizarea exteriorității, a condiției noastre în plan social-istoric. „Cu Goetz — spune el — piesa este mai degrabă optimistă. Cu Heinrich apare aspectul ei nocturn. Părinții noștri credeau că poți să rămîi pur în orice împrejurări. Noi știm astăzi că există situații care fac să putrezească individul pînă în fibra lui cea mai intimă. Am ales una dintre ele. Heinrich este un preot sărac din secolul al XVI-lea, crescut de Biserică, intrat în rîndurile Bisericii, credincios și cu tot sufletul de partea Bisericii. Dar, dat fiind că la Worms, în secolul al XVI-lea, aceasta este ceea ce este, el se găsește într-un impas: dacă se îndreaptă spre săraci, trădează Biserica, dacă se îndreaptă spre Biserică, trădează sărăcimea. Nu e destul să spui că există un conflict în el. El este însuși conflictul. Și problema, pentru el, este absolut fără soluție, pentru că este mistificat pînă în măduva oaselor. (...) Există situații disperate”.

Dar ce judecată morală este mai sigură decît Judecata de apoi? Ateu inebranabil, Sartre nu ezită să facă apel, într-una dintre cele mai bune piese ale sale, la o ipotetică viață de dincolo de mormînt, pentru a da, unui subiect modern, aura aceea ideală care diminuează participarea, sporind în schimb luciditatea și reflecția critică a spectatorului.

Piesa *Huis clos* se petrece, precum se știe, într-o viață de dincolo, care seamănă însă foarte bine cu viața noastră de aici, atunci cînd aceasta a încetat să evolueze, cînd a renunțat, cu alte cuvinte, la ceea o poate schimba dinăuntru, la libertatea de alegere, și s-a transformat într-o simplă supraviețuire. Personajele sînt, cum ar spune Tolstoi, un fel de „cadavre vii”, izolate într-un spațiu închis, în care se poate petrece orice fără să se întîmple, de fapt, nimic. Actele nu mai au nici o consecință, se închid mereu asupra lor, ca într-un cerc blestemat, pînă la exasperare, pînă la delir. Nimic nu poate rupe cercul, nici măcar moartea, pentru că moartea este un eveniment care a avut deja loc. Încleștați într-o luptă disperată și fără sfîrșit, locuitorii acestui infern modern descoperă cu uluire că nu e nevoie de nici un diavol pentru a chinui victimele; utilizînd complicate instrumente de tortură, fiecare îndeplinește cu succes, pentru celălalt, funcția de călău: „L'enfer, c'est les autres”. Această formulă celebră trebuie înțeleasă în contextul ei. „S-a crezut — afirmă Sartre într-un interviu — că voiam să spun, prin asta, că raporturile noastre cu ceilalți sînt întotdeauna înveninate, că sînt raporturi infernale.

Vreau să spun că dacă raporturile cu ceilalți sînt strimbe, viciate, atunci celălalt nu poate fi decît infernul. De ce? Pentru că ceilalți sînt în fond ceea ce este mai important în noi înșine, pentru a ne cunoaște pe noi înșine“.

Grija cea mare a scriitorului, care se simțea mereu solicitat să deschidă spațiul scenei celei mai arzătoare actualități, era aceea de a nu lăsa teatrul să degenereze în conjuncturism și incitare la adversități, în paguba reflecției morale. Cînd a voit să atragă atenția asupra unui fenomen care devenise de o arzătoare actualitate, pentru Franța, în timpul războiului din Algeria, a scris *Les Séquestrés d'Altona*, plasînd acțiunea piesei în Germania și luînd drept erou un fost ofițer nazist. Motivele acestui transplant arată cît de atent era scriitorul la jocul de lumini al rampei: „Aceasta e vechea problemă a distanței. Sau, cum vreți, dacă iau un fapt francez, aspectul universal dispăre imediat. Rezultă altceva: francezi care se bat între ei“. Scopul dramaturgului eră și nici nu se putea sfîrși: nu fie, mai complex: „În *Les Séquestrés...* susțin că nimeni, într-o societate istorică pe cale de a se transforma într-o societate de represiune, nu e scutit de riscul de a tortura...“ Pentru a pune în lumină drama care începe *după*, atunci cînd faptul istoric s-a consumat și vine timpul responsabilităților individuale, alegerea lui s-a oprit deci asupra lui

Frantz von Gerlach, fiul unui magnat german, atît pentru că nazismul reprezintă forma cea mai caracterizată a fenomenului în discuție, cît și pentru că nazismul este deja un fenomen depășit, firește nu cu totul îngropat, recrudescențe ale lui sînt oricînd posibile, totuși un fenomen asupra căruia reflecția istorică s-a pronunțat.

Ca filozof al libertății, Sartre a sesizat cu mare luciditate conflictele cele mai ascuțite ale lumii contemporane, dîndu-le, în piesele sale, aspectul unor tragedii intelectuale, fără să ofere însă niciodată, în locul unor înfruntări între oameni vii, o demonstrație teoretică. Orice dramaturgie trimite la o filozofie, bineînțeles, dar o piesă de teatru nu este ilustrarea unei teze, ci încarnarea unui „mit filozofic“. Ce înțelege prin „mit filozofic“, ne spune chiar Sartre: „E un mod de a da în totalitate, într-o dramă, un moment al realității sociale și individuale“. Acest simț al remizării, al sublimării unei aventuri individuale într-o suprasemnificație, după ce a trecut prin furcile lucidității, ca prin foc și pară, biata noastră conștiință, confruntată cu o lume instabilă, aflată în continuă facere și desfacere, îl dă lui Sartre o statură impunătoare în teatrul contemporan. Disparația filosofului care a scris „*L'Être et le Néant*“ este, în același timp, dispariția unuia dintre cei mai mari autori dramatici ai secolului nostru.

## NOTE

# Teatru pe disc

Pierdute printre numeroasele apariții discografice, înregistrările de teatru pe disc nu sînt popularizate îndeajuns. Se știe că ele provin din fonoteca de aur a radioului și conservă, pentru pasionați, vocile marilor actori români, în creații radiofonice de antologie. Fiecare disc de teatru este un act de cultură, și zecile de piese din discotecă au deja un public al lor. Recent, s-a înregistrat pe disc *Opinia publică* de Aurel Baranga, în regia autorului, cu interpreții spectacolului de la Teatrul de Comedie. Dintre versiunile radio ale *Năpastei* lui Caragiale, a apărut discul păstrînd vocile lui Emil Botta (Ion) și Olgăi Tudorache (Anca). În seria „Maestrilor scenei românești“, însumînd veritabile monografii sonore (Lucia Sturdza Bulandra, Radu Beligan, Dina Cocea, Marcel Anghe-

lescu, Costache Antoniu etc.), au apărut, de asemenea, discuri care omagiază pe G. Storin și Miluță Gheorghiu. În sfîrșit o apariție de ultimă oră: Dan Nasta recitînd din Eminescu — „Scrisorile“ și „Strigoi“.

Avem pe disc tot teatrul lui Caragiale, în regia lui Sică Alexandrescu, avem piese de Iorga, Blaga, Alecsandri, Davila, Delavrancea, aproape tot fondul clasic al dramaturgiei noastre. Dar piesa românească contemporană, cu cîteva palide excepții, e ocolită. Creații radio memorabile, din zestrea teatrului nostru de azi, își așteaptă cu îndreptățire integrarea în planurile „Electre-cordului“, pentru ca, astfel, educația teatrală a ascultătorilor să se implinească armonios.

I. N.