

„MUȘTELE” de Jean-Paul Sartre

la Teatrul „Barbu Delavrancea”*

În 1943, în plină ocupație nazistă a Franței, reprezentarea unei piese ca *Muștele* — amintind că libertatea stă în firea omului și este însăși condiția sa de existență — trezește ecouri adânci și durabile, iar Sartre cunoaște astfel primul moment de justificată popularitate. Mai mult decât pentru demonstrația filozofică, incisivitatea disociațiilor și abilitatea speculațiilor ei abstracte, piesa interesa pentru îndrăzneala atitudinii: sfidând atmosfera încărcată de teamă și dispozițiile restrictive, aducea în dezbatere publică problema libertății și angajării omului prin faptele sale. Prelucrarea tragediei Atrizilor se arăta de o transparentă aluzivă ce nu scăpa nimănui, „cheia” textului se afla la îndemîna tuturor: legătura criminalului uzurpator Egist cu perfida Clitemnestra nu era, pentru spectatori, decât o ipostază dramatică a acelei colaborări trădătoare, știută și simțită de toți patrioții Franței. Piesa cu care Sartre își inaugura atunci dramaturgia „de situații” — propunându-și să demonstreze că omul este într-adevăr „liber într-o situație dată, și se alege liber într-o situație dată, și se alege el însuși în și prin această situație” — se impune, la rîndul ei, ca o înfruntare deliberată a situației istorice, ca un act „de hotărîre liberă care angajează o morală și o întreagă viață”. Ca și Oreste (cu care, așa cum spune, se vrea asemeni), Sartre își înseamnă, prin *Muștele*, fapta sa, disprețuind concesiile și violentind constrîngerile unui timp de teroare și de crepitudine. Mutațiile de sens și accent, de la tragedia antică la interpretarea ei sartriană, sînt totodată revelatorii pentru concepția scriitorului francez, care, în același an, publică și eseu filozofic *L'Être et le néant*, dezvoltînd principalele idei ale existențialismului. Deosbîndu-se de trilogia lui Eschyl, Sartre în *Muștele* (ca și în restul operei sale) nu mai consideră afirmarea voinței individuale ca un „păcat”, ca o vină a celui care „într-un ceas de orbire, a ales păcatul” (Pippidi), ci ca o necesitate profundă a omului care, negînd legile stabilite (se știe de cine, pe atunci, în 1943), își afirmă libertatea prin faptă. Sartre pornește de la „situația” concretă în care se află, de la problemele epocii sale, menționînd dintre acestea mai ales „cea a scopului și a mijloacelor, a legitimității violenței, a consecințelor acțiunii, a raporturilor dintre persoană și colectivitate, a inițiativei individuale în raport cu constanțele istorice”. Oreste este omul care își caută locul său printre oameni, dar păstrîndu-se liber, care se dorește angajat și totuși desprins din contingent, contradicție în care-l trimite acuta conștiință de sine. Cel care nu vrea să fie „nici stăpîn, nici sclav”, după ce ucide pe tirani și eliberează poporul Argosului, îl părăsește, însoțit în drumul său de urletele eriniilor. Cel care a înfruntat și pe zei și pe oameni, și pe regii cerului și pe regii pămîntului, rămîne într-o singurătate decisă de el însuși — alta decît la începutul piesei — pe care, acum, o numește orgolios libertatea sa.

Dintre numeroasele comentarii asupra dramaturgiei sartriene, regizorul Călin Florian pare să se fi oprit mai îndelung la un pasaj al lui Jeanson apreciînd că „Sartre denunță prin magia spectacolului, atitudinea «magică» a omului care își impune o

* Regia: Călin Florian. Decoruri: Mircea Marosin. Costume: Constantin Russu. Distribuția: Ion Niciu (Jupiter); Ion Omescu (Oreste); Călin Florian (Egist); Aurel Tunsoiu (Pedagogul); Adrian Petrache (Primul soldat); Constantin Rășchitor (Al doilea soldat); Eugen Petrescu (Marele preot); Sanda Maria Dandu (Electra); Marieta Luca (Clitemnestra); Lucreția Racoviță (Prima Erinie); Lucia Burcovschi (Tinăra); Coca Gheorghiu (Bătrîna). Bărbați și femei din popor: Ica Molin, Eugenia Ardeleanu, Ștefania Georgescu, Romulus Bărbulescu, Gheorghe Mihalache, Dumitru Fedoreac, Erinii: Dorina Lazăr, Dodo Ionomu, Lucia Burcovschi, Alexandrina Alburescu, Eugenia Ardeleanu.



Scenă din spectacol

anumită «credință», se lasă posedat de un rol, de o «misiune» și care nu încetează să se ametească și să se orbească pentru a putea lua în serios personajul de care este pătruns. Interesindu-l prea puțin să limiteze aria de referințe a piesei la momentul social-politic care a generat-o, neacceptând nici concluziile autorului, determinate de filosofia existențialistă, regizorul a aflat, probabil, o sugestie și un temei pentru viziunea sa scenică, descompunând parcă demonstrația unitară a lui Sartre într-o suită de demonstrații individuale, puse într-o măsură mai mare sau mai mică sub semnul îndoielii demascatoare. În comparație cu ele, actul volitiv al lui Oreste se arată, în ultimă instanță, la fel de relativ și vulnerabil. Aceste demonstrații de sine, urmărind efectul sigur, se asociază câte unui tip de comunicare și influențare „teatrală”, dar totodată și unui anume convenționalism care le subminează, le divulgă. Îmbrăcat

„ca o sperietoare“, Egist joacă rolul încredințat de Jupiter. Zeul nu-i dăd un scamator șiret și interesat, capabil să dezlanțuie trăsnetele și coregrafia isterică, stridentă, a eriniilor. Agitația cabotină a preotului dezvăluie farsa grosolană. Pentru a câștiga mulțimea, Electra dansează zimbitoare printre umbrele morților. Clitemnestra vrea să convingă cu expresia ei de suferință. La sfârșit, Oreste domină ca un orator publicul potrivnic și se retrage înainte ca vraja cuvintelor sale să se fi risipit... Ceea ce era de așteptat se întâmplă însă: neputînd egala coerența (chiar și a contradicțiilor) sistemului de gândire sartrian, de care nu ține seama decît parțial, spectacolul se configurează eteroclit și încert din imagini disparate, unele mai frapante, altele cu totul oarecare, unele pedant încifrate, altele de o pedestră facilitate. Printre ele, fapta lui Oreste se eclipsează aproape, își pierde ponderea și grandoarea, cu atît mai mult cu cît Egist, obosit să-și ducă rolul mai departe, nici nu i se opune (comportare ce s-ar fi cuvenit totuși mai subliniată în sensul lui Sartre).

Pentru lacunele și simplificările din acest spectacol, decorul lui Mircea Marosin, sumbru și coplesitor, folosind și subsolul rampei, umple scena prea mult, atrage prea insistent privirea spre detaliile lui, propune spre dezlegare simboluri absconse, pretențioase (față de rezolvarea întregii montări), iar costumele lui Constantin Russu, amestecînd (cu o intenție valabilă) elemente din diferite locuri și timpuri, nu fac însă decît să se confunde în aspectul general eteroclit.

Interpretîndu-l pe Oreste, Ion Omescu ne-a reconfirmat talentul și experiența sa actoricească, știința de a-și marca replicile, de a controla fluxul verbal și pauzele, sensibilitatea elegantă a gesturilor. Dar după portretizarea inițială a personajului — printr-un rictus amar al gurii, prin mișcări nervoase și fragile —, actorul n-a mai reușit să-l urneze în marile lui hotărîri, să se înalțe împreună cu el, într-o aprigă și lîmpeze tensiune, pe culmile revelației. O bună interpretă a Electrei se dovedește Șanda Maria Dandu, exprimîndu-i cu o gradare remarcabilă, mereu semnificativă, evoluția de la speranță și al lucidă la autoanihilarea din final, capitulînd în brațele eriniilor, tocmai atunci cînd libertatea se înfăptuise. Trebuie prețuit jocul de calitate al actriței, permanent sobru, evitînd mijloacele de emoționare comode, contorsiunile sfișietoare, chiar dacă ele păreau cele mai indicate. Restul distribuției se menține la nivelul meșteșugului și al acurateței obișnuite (deși nu-i totdeauna așa, dacă ne gîndim la rezonanțele revuistice ale dialogului soldaților), ceea ce, de astă dată, nu-i un merit satisfăcător, pentru că debitarea logică a replicilor nu înseamnă, din păcate, și forță de revelare a ideilor...

Ion Cazaban

„EGMONT” de Goethe

la Teatrul „Ion Creangă” *

Din punct de vedere al repertoriului pentru *copii și tineret*, înscrierea unei tragedii goetheene de tinerețe, cu un profund și evident conținut etic, pe afișul Teatrului „Ion Creangă” pare să confirme, după *Andromaca* de Racine, constituirea unei orientări repertoriale meritorii, vizînd asigurarea calității literare a viitoarelor spectacole, apropierea publicului tînăr de capodoperele literaturii dramatice universale, inițierea și cultivarea lui pe baza și în spiritul acestor valori.

Ceea ce teatrul n-a înțeles încă este că trebuie să se adreseze printr-o modalitate spectaculară specifică publicului său de azi, chiar și atunci cînd montează o tragedie goetheană; că nu poate conta pe menținerea interesului și concentrarea atenției unui copil sau adolescent (obișnuit cu seriile televizivii) față cu un spectacol-cronică,

* Regia : N. Al. Toscani. Decoruri : Paul Bortnovschi. Costume : Maria Bortnovschi. Distribuția : Natalia Arsenie (Margareta de Parma) ; Ion Pavlescu (Contele Egmont) ; Grigore Pogonat (Principele Wilhelm de Orania) ; Marcel Gingulescu (Ducele de Alba) ; Felix Carolv (Ferdinand) ; Constantin Lipovan (Machiavelli) ; Mircea Mușatescu (Richard) ; Nicolae Luchian (Silva) ; Cicerone Ionescu (Gomez) ; Anca Zamfirescu (Klärchen) ; Sandina Stan (Mama) ; Gheorghe Vrînceanu (Brackenburt) ; Horea Benea (Soest) ; Gheorghe Gimă (Jetter) ; Mihai Cîstăntinescu (Un meșter dulgher) ; Geo Dimitriu (Un meșter săpunar) ; Ion Petratu (Buyck) ; C. Cristel (Ruysum) ; Marius Rolea (Vansen).