

Mircea MORARIU

## Disperați, în spatele ușilor închise

În seara zilei de 18 noiembrie 1982, Mihai Măniuțiu, pe atunci un foarte tânăr regizor „care promite”, invita publicul bucureștean la premiera spectacolului cu piesa **Cu ușile închise** de Jean-Paul Sartre. Pe afișul de la Teatrul „L. S. Bulandra” figurau nume de primă mână – cele ale actorilor Irina Petrescu, Marcel Iureș, Mirela Gorea, Constantin Drăgănescu ori cel al scenografului Mihai Mădescu, care semna decorurile și costumele – , iar montarea avea să fie răsplătită cu Premiul pentru cel mai bun spectacol acordat de revista *Tribuna* care, în vremea aceea, deținea una dintre cele mai consistente rubrici de cronică de teatru din revistele de cultură din țară.

26 de ani mai târziu, același Mihai Măniuțiu revine asupra textului sartrian într-un spectacol realizat la Teatrul „Sică Alexandrescu” din Brașov, din echipa de odinioară stându-i alături doar Mihai Mădescu, dar numai în calitate de creator al decorului, costumele fiind acum concepute de Luana Drăgoiescu. Revenirea se produce într-un context istorico-cultural complet diferit, cu repercusiuni importante mai cu seamă asupra textului sartrian. Mai exact, asupra receptării acestuia. Tocmai de aceea mi se par utile câteva detalii care sper să nu fie (doar) reflexul formației mele de profesor de literatură franceză sau tributul plătit acestei formații. Deși mărturisesc că, an de an, atunci când programa analitică a cursului îmi cere să comentez alături de studenți literatura dramatică a lui Sartre, încerc un sentiment amestecat de disconfort și îndoială. Să mă explic cu ajutorul unor detalii de istorie literară și nu numai.

Cu toate că în 1956, îndată după ce Revoluția maghiară a fost înăbușită în sânge, scriitorul și filosoful francez și-a făcut publică ruptura de Partidul Comunist Francez, nu și de ideile de stânga, cel ce fusese numit după o expresie devenită celebră a lui J. MG. Le Clézio „contemporanul capital” continua să fie considerat în țările socialiste un scriitor „convenabil”. Apariția numelui său în proiectele de repertorii nu provoca obligatoriu entuziasmul cenzorilor, dar nici nu determina refuzuri categorice. Mai nimeni nu îndrăznea să vorbească pe atunci despre defecțele lui Sartre. Deloc puține, multe, extrem de multe, de neiertat. Înainte de război, pe vremea când preda filosofia la un liceu din Le Havre, Sartre nu prea se arătase interesat de politică. Totuși, în 1940, el a fost încarcerat, iar prima sa piesă, *Bariona*, a fost scrisă și jucată într-un lagăr. Pus în libertate, Sartre a revenit în învățământ, piesa *Muștele* a fost reprezentată în 1943, iar unii rezistenți, printre care Vercors, i-au reproșat că a pus-o la dispoziția lui Charles Dullin. Critica de factură colaboraționistă nu s-a arătat însă deloc favorabilă textului, iar câțiva ani mai târziu scriitorul explica sensul ascuns al lucrării, sens ce făcea din ea o „piesă despre Rezistență”. Tot în 1943 și tot în vremea Ocupației, lui Sartre îi apărea textul filosofic fundamental, *Ființa și neantul*, și din același an el lua parte la adunările Consiliului Național al Scriitorilor, instituție ce devenise suspectă pentru zelul ei de a înregistra cât mai fidel lista scriitorilor colaboraționiști. Atâta doar că Sartre însuși nu se va sfi să publice un articol într-un ziar colaboraționist pe nume *Comoedia*, tot la fel cum „cea mai mare *sartreuse*”, Simone de Beauvoir, va lucra, la sfatul idolului său, pentru Radio Vichy. Indiciu limpede că Jean-Paul Sartre era departe

de a fi, așa cum s-a prezentat el însuși, „eroul perfect al Rezistenței”. Un „erou perfect” ce se va arăta extrem de intransigent față de colaboraționiști și care într-un articol publicat în nr. 1 din octombrie 1945 al revistei *Les Temps modernes* chema la angajare. Și, după cum mărturisește François Furet în cartea ce reunește corespondența lui cu Ernst Nolte (cf. *Fascism și comunism*, Editura ART, București, 2007), respectiva angajare nu putea fi decât de esență comunistă, fie și numai pentru motivul că Uniunea Sovietică și comunismul câștigaseră războiul și învinseseră fascismul. Trebuia ca intelectualul „să adere complet la epoca sa”, deoarece el se află *în situație*, adică într-o anumită poziție ori condiție. Jean Sévillia insistă în cartea *Terorismul intelectual* (Editura Humanitas, București, 2007) asupra detaliului extrem de semnificativ în conformitate cu care „o amenințare planează în acel editorial”, amenințare cuprinsă în cuvintele „fiecare vorbă are răsunet. Fiecare tăcere, de asemenea”. Or, arată Sévillia, „împotriva refractarilor, vreme de cincizeci de ani, microcosmosul parizian a pus în mișcare un mecanism. Acest mecanism este terorismul intelectual” adică un „totalitarism mieros, ipocrit, insidios, ce vizează să-i ia cuvântul opozantului, devenit un ins periculos care trebuie eliminat. Eliminat, dar fără vărsare de sânge: numai prin cuvinte. Cuvintele conștiinței liniștite. Cuvintele marilor conștiințe. Cuvinte careucid”. În 1949, Sartre se hotărăște să susțină „partidul muncitorilor” și nu e deloc mieros atunci când în *Situations VI* scrie că anticomunistul „este un șobolan periculos” și că „revoluționarul trebuie să asocieze indisolubil cauza U.R.S.S. cu aceea a proletariatului”. Sartre nu a făcut deloc economie de vorbe. A fost una dintre principalele voci care a susținut că „Stalin are întotdeauna dreptate”. În 1946 a denunțat imperialismul francez din Indochina. Zece ani mai târziu același Sartre invita la „luptă alături de poporul algerian, pentru eliberarea algerienilor și francezilor totodată de sub tirania colonială”, mai apoi l-a susținut pe Fidel Castro, semnând în 1968, alături de Alain Robbe-Grillet și de Jean-Jacques Pauvert, o rezoluție ce se încheia triumfalist, cu următoarele cuvinte: „În Cuba și prin mișcarea revoluționară cubaneză, exigența comunistă și-a redobândit, odată cu un centru viu, puterea ei viitoare”.

Erou al tuturor cauzelor pierdute, Jean-Paul Sartre a rămas, până în 1989, în ochii teatrocrației românești, cel puțin la nivelul discursului oficial, dramaturgul căruia nu i se putea reproșa nimic. După 1989, când nimeni și nimic nu putea rămâne necontestat, Sartre a fost și el supus, în spațiul cultural românesc, și pe bună dreptate, „revizuirilor” sau „revizitărilor”, cum propunea Mircea Martin să fie numită respectiva operațiune, cu referire, firește, la literatura română scrisă în comunism. Piesa *Cu ușile închise* a apărut totuși constant în repertorii. În cartea *Secolul intelectualilor* (Editura Cartier, Chișinău, 2001), Michel Winock ne reamintește că premiera piesei cu pricina a avut loc cu puține zile înainte de debarcarea în Normandia, adică la 27 mai 1944. Același Winock scrie că „presa colaboraționistă, în mare, a criticat-o nemilos, din cauza *imoralismului ei*”. La 10 iulie 1944, colaboraționistul Pierre Drieu La Rochelle îi consacră în *Jurnalul* său, tipărit de abia în 1992 de Editura Gallimard și apărut în românește în 2006 sub egida Editurii Runa, parte a Grupului editorial Corint, o analiză din care desprind câteva idei. Drieu admite că *Huis clos* „e bine realizată”, dar adaugă imediat că aceasta înseamnă „un minimum necesar”. Piesa, continuă Drieu La Rochelle, „te poartă cu gândul la un roman polițist: totul stă în mecanismul surprizei și, pentru a asigura funcționarea mecanismului, psihologia e exclusă”. Cele trei personaje principale – Garcin, Inès și Estelle – sunt „banalitatea însăși”, adică „orice laș, orice nimfomană, orice *femeie de lume*”. *Cu ușile închise* – adaugă Drieu – „realistă fără subterfugii”, ilustrează umanul, „nimic altceva decât umanul marxiștilor

Bianca ZUROVSKI, Maria GĂRBOVAN și Mihai BICA



Foto: Stelian GRĂJDAN

de acum zece sau douăzeci sau treizeci de ani". Piesa s-ar înscrie „în universul teoretic al lui Lenin”. Iar din acest moment, analiza devine chiar interesantă: „Dar, vrând să distrugă atmosfera de rămășițe de mentalitate religioasă, împrumută din mitologia acesteia. Vrea să își bată joc de ea, dar o folosește și se prinde în ea așa cum nu credea cătuși de puțin că s-ar putea prinde. Într-adevăr, nu numai că împrumută, dar își însușește total punctul de vedere moralist care implică un rai și un iad. Ni-i prezintă pe cei trei criminali ca pe niște criminali. Acești trei criminali se consideră așa și suferă ca atare. Crima lor este un iad. Aici întoarcem spatele lui Marx și Nietzsche” Eroii lui Sartre viețuiesc într-un „univers de disperat”. Viața nu este un infern decât pentru creștini. Iar Sartre suferă. „De aceea e disperat. Disperarea este contrariul marxismului și nietzschenismului. Se zice că Sartre e comunist, dar piesa lui este fundamental antimarxistă și anticomunistă. Precum și antinietzscheniană”. Pentru Pierre Drieu la Rochelle, „la sfârșitul piesei, ușa se deschide spre infernul creștinilor, personajele refuză infernul, dar sunt pline de acest infern în care cred (ca și autorul?) și infernul lor nu e alcătuit decât din această absență a celui alt infern. Sunt niște creștini disperați că neagă, că refuză creștinismul”.

Condiția esențială de „ființe disperate”, speriate de „universul creștinilor” a celor trei personaje principale ale piesei a fost, cred, un argument decisiv în favoarea opțiunii regizorului Mihai Măniuțiu de a reveni, după 26 de ani, asupra acestui text al lui Sartre, înfruntând astfel reticența, transformată uneori în aversiune, pe care o încearcă spectatorii ceva mai informați față de persoana scriitorului, reticență ce se transferă, fie și numai la modul inconștient, asupra operei sale. În disperarea celor trei, directorul de scenă a dorit să găsească motivațiile de natură să facă din spectacolul său unul compatibil cu propriul său concept teatral, rezumat de Măniuțiu

Bianca ZUROVSKI, Maria GÂRBOVAN și Mihai BICA



Foto: Stelian GRĂJDAN

Însuși prin cuvintele „teatru al neliniștii pentru cei neliniștiți”. A mai contat, neîndoelnic, realitatea că piesa *Cu ușile închise* aparține în mică măsură unui teatru al doctrinei, cât mai degrabă teatrului existenței, cu dedublări și măști, tot la fel cum bănuiesc că a contat voința lui Sartre însuși de a face din fiecare scriere a sa destinată scenei expresia, în limbaj dramatic, a câte unui mit. Iar Mihai Măniuțiu e preocupat de mituri, fie ele ancestrale ori moderne. Sarcina scriitorului de literatură dramatică – credea dramaturgul – este aceea de a-i oferi spectatorului șansa întâlnirii cu un mit modern, în cazul de față, *mitul libertății*. Sau, mai exact spus pentru cazul în speță, cel al imposibilității asumării libertății, o imposibilitate ce îi paralizează deopotrivă pe Garcin, Inès și pe Estelle, ei înlocuind libertatea cu recursul la cuvinte. Să ne reamintim că în *Întoarcerea tragicului*, Jean-Marie Domenach făcea observația fundamentală că libertatea vorbește prea tare în pieșele lui Sartre. Or, în *Cu ușile închise* personajele însele vorbesc prea tare obturând orice posibilitate de asumare a libertății. Mihai Măniuțiu extinde într-un chip ingenios miezul observației lui Domenach și transformă spectacolul înfăptuit la Teatrul „Sică Alexandrescu” din Brașov într-unul al cuvintelor care, prin ele însele, ajung să fie un fel de personaje ale piesei. „De ce jucați teatru?”, întreabă la un moment dat Inès, iar această întrebare mi se pare a fi la baza metaforei scenografice de care se slujește montarea. Sartre fixa drept spațiu al acțiunii piesei sale, o piesă al cărei specific rezidă în non-acțiune, o cameră de hotel, cu mobile Second Empire și self-service. În respectiva cameră sunt conduse pe rând, de către Băiatul de serviciu, cele trei ființe desperate și acolo se consumă ultimul act al tragediei lor. Regizorul și semnatarul decorurilor, Mihai Mădescu, modifică însă în mod radical arhitectura spațiului de joc, înlocuind camera de hotel cu arealul unui amfiteatru.



Acesta devine locul în care Garcin, Inès și Estelle vor juca ultimul act al lamentabilului spectacol al existenței lor, o existență prelungită dincolo de moarte, aici vor trebui să accepte să se confrunte finalmente cu tragicul sau derizoriul minciunii existenței lor pământene. E un amfiteatru în care se va consuma înfruntarea de tip coridă, înfruntare în decursul căreia fiecare se va situa în relație de contrariedade declarată cu ceilalți doi, ori în care protagoniștii vor realiza alianțe temporare de câte doi, menite să îl terorizeze pe un al treilea. „Nu e nevoie de flăcări și de smoală, *infernul sunt Ceilalți*” – vor conchide personajele lui Jean-Paul Sartre. Conduși în interiorul amfiteatrului de Băiatul de serviciu (interpretat de Gabriel Costea) care le vorbește cu voce sacadată de robot (semn că ne aflăm în fața unei acțiuni de tip repetitiv) și e înveșmântat în haine de culoarea materialului din care e executat decorul (reamintesc că autoarea costumelor e Luana Drăgoiescu), cei trei ni se vor arăta „despuiați” dar și disperați până la oase.

În cartea Sartre par lui-même, unul dintre monografiile lui Sartre, Francis Jeanson, propune trei soluții pentru fixarea condiției personajelor din *Cu ușile închise*. Adică, a) cei trei sunt morți, adică suflete în *Infern*, b) e vorba despre ființe aflate la frontiera dintre viață și moarte, iar frontiera în cauză coincide cu un moment de hiperconștiință ce se consumă la granița cu pricina și c) personajele sunt niște morți-vii, ființe ce refuză să își asume nu doar libertatea ci și existența reală. Ideea refuzului – subliniază Francis Jeanson – e susținută de faptul că atunci când ușa se deschide la un moment dat, niciunul dintre cei trei nu încearcă să profite de șansa de a ieși din spațiul închis în care au fost aduși de către Băiatul de serviciu, refuzând astfel însăși ideea alegerii.

Sunt numeroase indicii în spectacolul brașovean că regizorul Mihai Măniuțiu a optat pentru prima dintre cele trei variante. Cu toate acestea, e limpede că Inès, Estelle și Garcin se manifestă asemenea unor morți-vii ce joacă ultimul act al condiției lor care e străjuită de disperare ori este disperarea însăși. O disperare ce transpare cel mai bine din jocul echilibrat, lipsit de stridențe, al lui Mihai Bica. Avantajat deopotrivă de înfățișarea fizică, dar și de voce, actorul propune o extrem de ofertantă compoziție, de o densitate intelectuală meticolos organizată. Mai puțin dătător de satisfacții e felul în care au fost rezolvate rolurile feminine. În Inès, Bianca Zurovski se păstrează în limitele previzibilității, pe o linie îngrijorător-repetitivă a unor evoluții ale sale din spectacole anterioare, criticul făcându-și datoria de a-i spune actriței cât se poate de limpede că o paște pericolul manierizării. Disperarea dobândește în jocul Mariei Gârbovan forma deloc de dorit a precipitării cu asupra de măsură. Or, aceste două minusuri nu s-au contabilizat, din păcate, așa după cum se întâmplă în matematică, într-un plus, ci, dimpotrivă, într-un minus și mai mare care explică sentimentul de oarecare nemulțumire ce te încearcă la finalul spectacolului. Un spectacol care mai păcătuiește printr-o încheiere oarecum indecisă, lucru certificat ca atare de ezitățile publicului asupra oportunității declanșării aplauzelor de final. Indiciu suplimentar pentru realitatea că viziunea regizorală, extrem de interesantă în sine, nu e îndeajuns concretizată în spectacol, mai cu seamă din cauza lucrului cu actorii nedus până la capăt. Câteva repetiții suplimentare ar fi fost mai mult decât necesare.

**Teatrul „Sică Alexandrescu” din Brașov – Cu ușile închise de Jean-Paul Sartre. Traducerea: Mihai Șora. Regia: Mihai Măniuțiu. Decorul: Mihai Mădescu; Costumele: Luana Drăgoiescu. Cu: Mihai Bica, Bianca Zurovski și Maria Gârbovan. Data premierei: 23 martie 2008.**

GARCIN INES ESTELLE