



Teatrul „Bulandra“

## LUNGUL DRUM AL ZILEI CĂTRE NOAPTE

de Eugene O'Neill

Data premierei: 10 ianuarie 1976.  
Regia: LIVIU CIULEI. Decoruri:  
DAN JITIANU. Costume: DORIS  
JURGEA. Versiunea românească: DO-  
RIN DRON.

Distribuția: TOMA CARAGIU (Ja-  
mes Tyrone); CLODY BERTOLA  
(Mary); VICTOR REBENIUC (Jam-  
ie); FLORIAN PITTIȘ (Edmund);  
MARIANA MIHUT (Kathleen).

Drama aceasta, după cum se știe, ocupă un loc cu totul aparte în abundența și vigoarea operă a lui O'Neill: scrisă în 1940,

În prim-plan, Toma Caragiu (James Tyrone), Clody Bertola (Mary). În plan secund, Victor Rebeniuc (Jamie) și Florian Pittiș (Edmund)

„cu singe și cu lacrimi“, „cu o profundă milă și înțelegere“, destinată prin voința autorului unei publicări postume (1956), *Lungul drum* e o piesă riguroso autobiografică, dar nu numai pentru că personajele corespund, din punct de vedere documentar și existențial, familiei lui O'Neill, ci mai ales pentru că dramaturgul își aplică propriei sale vieți și propriei sale sturpe extraordinara putere de analiză, verificându-și totodată, pe același temei, parte a unui întreg, diagnosticul pus societății americane în ansamblu, căreia i-a căutat mereu „boala zilei de azi“. O asemenea boală echivalează, în sus, cu pierderea credinței, a idealurilor, iar în jos, simetric, cu neputința de a prinde, sub unghi moral și cultural, rădăcini trainice: „Am ajuns să cred — mărturisirea scriitorilor — că Statele Unite, în loc să devină o țară a reușitei, reprezintă cel mai mare eșec din cîte sînt pe lume: această națiune, căreia i-a fost dat totul, nu și-a găsit adevăratele rădăcini“. Analogia e evidentă: și *Lungul drum* este parabola unei nereușite, mai exact, a mai multor nereușite, care, laolaltă, denunță dureros eșecul unei familii neînstare să ancoreze. E o interpretare, aceasta, mai pertinentă, cred, și mai apropiată de înseși ideologia și mentalitatea marelui dramaturg american, de așezutul său simț al timpului și locului social-istoric, decît cea mistică, prin care *Lungul drum al zilei către noapte* n-ar fi decît o reînviere, în cheie modernă, a mitului „primei familii după scripturi, cu Adam, Eva, Cain și Abel“. Nu e nevoie, totuși, să deranjăm asemenea biblice fan-tasme pentru a găsi reazeme și argumente în favoarea universalității efective a singularei drame în discuție; e suficient, în schimb, să recuperăm judecata unui alt mare poet anglosaxon, T. S. Eliot, după opinia căruia O'Neill s-a gîndit la sine ca la un artist cu menirea de a transforma suferințele cele mai întime, cele mai personale, în ceva bogat și original, în ceva universal și impersonal. Într-adevăr, O'Neill izbuteste, de-a lungul a cinci tablouri compacte, să intereseze, să pasioneze, chiar, pe toată lumea, cititori și privitori, vorbind despre propria sa familie, într-o „tranche de vie“ deschisă pe durata unei singure zile a lunii august 1912, adică — potrivit obișnuitului „curriculum vitae“ sau „tabelei cronologice“ — în ajunul internării în sanatoriu a lui O'Neill, atins de tuberculoză.

Dar autobiografismul, s-ar putea spune, exasperat, disperat, suferit, „îndurat“ pînă în

cele mai minuscul vase capilare ale conștiinței, dar și fizice, ale cărnii personajelor, implică și o caracteristică sub raportul scriiturii dramaturgice. Trecut de la naturalismul primelor încercări la un teatru simbolist, după unii, la unul expresionist, după alții — diversitatea are o albie comună: decadentismul postromantic —, O'Neill se întoarce, în *Lungul drum*, la un limbaj teatral naturalist, aproape în sens zolian, de fișă a stării civile și clinice, în indicațiile de autor. Bineînțeles, e o întoarcere fecundată, încercată de experiența simbolist-expresionistă sau pararealistă, cum a mai fost definită de critică, și, oricum, sub incidența unui meta-limbaj poetic, a unei expresivități ce depășește simpla „lectură de gradul întâi”, limitată la o informație semantică imediat comunicativă. Vreau să spun că „anecdotică” autobiografică, trama faptelor care au loc sau care se discută pe scenă, așa-zisul „story”, sînt energic dublate de o fină generalizare a mesajului, sinteza singular-universal petrecindu-se fără pierdere de valori, fie de conținut, fie de formare scenică a unei ideologicomotive.

La nivelul lecturii prime, adică al descrierii și reconstituirii anecdoticii, a tramei, spectacolul condus de regizorul Liviu Ciulei are continuitate și fluentă, dialogul e rostit cu o dicțiune inteligibilă și pe alocuri sugestivă (datorită bravurii actorilor), iar „întriga” piesei, relațiile imediate dintre personaje, ca și o anumită cadență exterioară — toate aceste elemente fundamentale ale regulii jocului spectacologic sînt prezente și evocă pecetea de „casă teatrală bună” a echipei de la „Bulandra”. Ceea ce, însă, în mod surprinzător, rămîne ca un deficit, este lectura poetică a textului, punerea în evidență a sensurilor secunde, metaforice. Vreau să spun că, din spectacol, nu se înțelege limpede poziția regizorului față de text, nu ni se comunică o idee cu adevărat artistică, dincolo de „subiectul” direct: pe scurt, Ciulei a asigurat doar o regie exterioară, din care nu răzbate nici participarea sa lăuntrică, adeziunea la „axul etic” al temei-mesaj, nici voluptatea sau gustul pentru o expansivă desfășurare și mînuire de mijloace, nu atât de comunicare, cît de expresie artistică. Pentru „drumul lung” al scriitorului, Ciulei a ales un „drum scurt”, o cale mai comodă și mai ușoară: a asigurat, cu concursul scenografului Dan Jitianu, un decor solid, încheiat și omogen, deși cu o respirație spațială inadecvată, pe de o parte; pe de altă parte, și-a lăsat distribuția să-și desfășoare, în bună pace, virtuozitatea, știința actoricească. Regizorul n-a vrut să intervină nici măcar în aranjamentul plastic (în care e maestru) al personajelor, mișcarea în scenă fiind oarecare, nesolicitată de idei expresive revelatoare. Iar acolo unde, totuși, mișcarea

e ceva mai elaborată (aprinderea și stingerea becurilor de către Tyrone), prin repetare, ea dilată inutil dimensiunea temporală a secvenței și devine fastidioasă, ba chiar tautologică. Tot tautologică — firește, în raport cu posibilitățile reale ale lui Ciulei, deci cu exigențele și pretențiile justificate față de el — este și plimbarea soției lui Tyrone, Mary, „la vedere”, întrezărită de spectatori prin obloanele deschise de la etaj: soluție care, față de textul original, privează momentul de tensiune, de tainică încărcătură emoțională, și se revarsă în pedestra formulă „văd ceea ce ascult și ascult ceea ce văd”. Iar aceeași Mary, susținînd că urcă în camera ei spre a se pieptăna, arată partenerilor și publicului, cu degetul, propria coafură. La aceste și alte banalități ale mizei în scenă se adaugă, prin contrast, neașteptata și, după opinia mea, neavenita „superconvenție”, spărgătoare de naturalism (dominant în spectacol), prin care de la etaj se comunică direct, tot „la vedere”, cu parterul, acesta din urmă devenind și un fel de *patio*, cu deschidere în aer liber \*).

\*) Și am mai reținut o operație stranie: în textul lui O'Neill, ca să ilustreze zgîrcenia tatălui său, Jamie îl numește Gaspard. „bătrînul Gaspard, avarul din Clopotele”; în textul scenic, expresia devine „Harpagon din Avarul lui Molière”. De acord, publicul nostru știe de Harpagon și nu știe de Gaspard, personaj al operetei *Les Cloches de Corneville* (Clopotele din Corneville) de Robert-Jules Planquette. Numai că a oferi spectatorilor ceea ce ei știu dinainte se cheamă, în teoria informației, redundanță, mai pe românește: un spor considerabil de banalitate a mesajului. Regizorul nostru a preferat, deci, să nu lărgească sfera de cunoștințe a publicului de la noi, și ar fi fost prea liber s-o facă, pe un text propriu, dar nu al lui O'Neill, autor american stimat. Nu pe seama „culturii” lui O'Neill sau, dacă preferăm, a „culturii” creaturilor ce alcătuiesc familia James Tyrone. Și fiindcă, de data aceasta, pedanteria nu mai are ce strica, m-am informat personal, în contul regizorului și al echipei sale, și iată ce am aflat: Avarul lui Molière a fost jucat la New York, pentru prima oară și sub titlul *The Miser*, în 1767, înregistrînd 39 de reprezentații pînă în 1800. În secolul al XIX-lea, însă, și în special în cea de-a doua jumătate, opera moliereană apare rar și palid pe scenele din Statele Unite, iar Avarul, *pare-se*, deloc. În schimb, au succes operetele francezești, se admiră și Clopotele din Corneville, iar arhetipul de „zgîrcit bătrîn” devine, pentru americanii de condiția Tyronilor, tocmai Gaspard. Nu numai un scrupul filologic obliga la respectarea textului, ci și un scrupul istorico-cultural, ținînd de evoluția și oscilațiile gustului, de critica moravurilor unei societăți. Altminteri, mîine vom introduce în locul lui Gaspard sau chiar al lui Harpagon, de ce nu?, de-a dreptul pe Hași Tudose!

Dar acestea, își vor spune artiștii teatrului, sînt fieceuri, nimiciri de critică cusurgiu (care citește piesa, înainte de a o vedea). Se poate. Nu mai e fleac, însă, faptul că actorii distribuți în *Lungul drum al zilei către noapte* nu alcătuiesc cu adevărat o „familie” — de data aceasta, atît ca legătură de sînge, cît și ca *ner* artistic, ca mediatie expresivă — adică nu compun o imagine scenică omogenă — tonal și stilistic omogenă —, fiecare giindind, acționînd și rostindu-și replicile mai mult sau mai puțin după propria capacitate de înțelegere și redare. Fără-ndoială, în piesă, cei patru membri ai familiei își recită, unul cîte unul, lamento-ul propriei ratări, își deapănă fuiorul întunecat al propriei melancolii, pe fondul sloganului „bea și visează” (sau, în cazul Mary, „droghează-te și visează”), care le asigură evadarea din meschinătatea contingentă, dar pe toți îi leagă, contradictoriu, sentimente de dragoste-ură, își sînt reciproc prie-

### Toma Caragiu și Victor Rebengiuc



teni-dușmani, se iubesc și nu reușesc să comunice, fiindcă le lipsește o necesară, esențială educație a sentimentelor, adică o „cultură” organică. „Monologurile interioare”, tipice în *Straniul interludiu*, nu mai apar aici ca atare, însă tehnica lor e „glisată”, strecurată și topită într-un fel de „dialoguri interioare”, care asigură polisemia, belșugul de sensuri al mesajului, O'Neill dovedindu-se încă o dată un poet dramatic deosebit de dens, capabil să retrăiască și să interpreteze o largă masă de giinduri și simțăminte omenești. Personajele conduse de Giulei se arată a fi mai curînd unidimensionale, păstrîndu-se în pragul unei comunicări semantice directe, relativ sărace, adică dezvăluînd puțin din dorurile sufocate, din obida, din durerile și amăgirile care se ascund în spatele cuvintelor scandate. Scandate, desigur, cu o certă îndeminare meșteșugărească, ba chiar cu bravură, de către Clody Bertola (Mary), Victor Rebengiuc (Jamie) și chiar de Florian Pittiș (Edmund), dar fără fior autentic, fără o firească tensiune și combustie interioară, cu excepția ultimului act, incandescent încă din paginile O'neilliene. Singur Toma Caragiu (James Tyrone) se detașează, într-o măsură: dincolo de tonurile și atitudinile interlocutorii, se ghicește în el „gloriosul” protagonist din *Contele de Monte Cristo* (James O'Neill, tatăl, jucase de peste 6000 de ori rolul lui Dantès!), „retor genial”, cum îl vor unii comentatori, cabotin impenitent, cum îl vor toți. Ceilalți colegi de scenă nu lasă aceeași impresie: n-am văzut, în Clody Bertola, pe „cealaltă” Mary și nici, cu pregnanță, salturile luciditate-transă spre care o împinge morfomania; nu l-am văzut, în Victor Rebengiuc, pe Jamie, „dandy-ul de pe Broadway”, cum îl definește tatăl său (adică în însăși accepția lucrării lui O'Neill, care citează în șir poeții „blestemați”, apoi pe Swinburne și pe Wilde, și în accepția cuprinsă în amplul fenomen al „decadentismului” literar și artistic: dacă O'Neill ar fi fost un frivol, n-ar fi ezitat, cred, să se aduge, fățiș, pe sine, sericii citate de „atei, anormali, nebuni, libertini și degenerați”, de la Voltaire la Zola și Ibsen!); în sfîrșit, în Florian Pittiș, constrîns să recurgă la o stîngeritoare perucă irlandez-roșcovană, n-a zvicnit decît cu intermitențe harul liric potențial al lui Edmund (care e personajul-analog al lui O'Neill însuși).

În final, ce-i drept, spectacolul obține o anume, rîvnită, vibrație, o căptușeală umană mai intensă și, în același timp, mai subtilă. Din conversație cotidiană, familială, de comunicare banală, dialogul este răsucit de actori spre un metalimbaj poetic, spre o expresie artistică mai bogată. Dar e prea tîrziu și, de aceea, prea puțin. Puțin, în raport cu valoarea exactă a lui Liviu Giulei, pentru care acest *Lung drum* reprezintă, aș zice, doar o tranzitorie surdină, un bemol pus unei vocații teatrale strălucite, înțelegînd prin vocație atît capacitatea de a citi în profunzime,

critic, cu sensibilă înțelegere, un text dramatic important, elit și cristalizarea unei atitudini artistice, sistematizarea dibace, dacă nu chiar fericită — prin transfigurare creativă — a vieții în scenă. În acest spectacol, n-am înțeles, pînă la capăt, ce anume a înțeles Liviu Ciulei din *Lungul drum* al lui O'Neill și nici ce anume a vrut să ne transmită — dincolo de litera restituită prin rutinată abilitate a actorilor — ca idee poetică de anvergură.

Florin Potra

Teatrul Evreiesc  
de Stat

## EVREICA DIN TOLEDO

dramatizare de Al. Mirodan  
după Lion Feuchtwanger



Tricy Abramovici (Raquel), Albert Kitzl (Don Alfonso) și Carol Marcovici (Don Jehuda ibn Ezra)

a *Evreicii din Toledo* este ea însăși o creație, instalată ca atare pe merit la capătul șirului de balade, romane, epopei, nuvele, romane, piese de teatru care, începînd cu veacul al doisprezecelea, s-au produs fără încetare pe tema dragostei lui Don Alfonso pentru frumoasa Raquel. Desprinzîndu-l pe Al. Mirodan de Lion Feuchtwanger îl putem alătura lui Lope de Vega și Grillparzer, doi dintre iluștrii înaintași, îndrăgostiți de cronica spaniolă din care și-au extras materialul pentru piesele lor. Dar facem această apropiere numai pentru a marca o continuitate, pentru că, în fapt, Al. Mirodan preia tema din romanul (apărut recent la noi cu titlul de *Balada spaniolă*) în care substanța filozofică e mult mai densă, mai cuprinzătoare, de unde și semnificațiile cu mult mai adînci și grave. Lion Feuchtwanger a văzut mai departe decît predecesorii săi, desprinzînd din tragica poveste de iubire dintre regele creștin și frumoasa evreică sensurile unor contradicții de esență socială și politică, chiar dacă atunci, în îndepărtatul Ev Mediu, îmbrăcau forme religioase. În puține cuvinte, este vorba despre contradicția violentă — care a dus la pieirea unui înspăimîntător de mare număr de oameni — dintre spiritul agresiv, cotorpitor, jefuitor, care-i anima pe cavalerii cruciați, și atitudinea pașnică, dormică de prosperitate, de statornicire a bunelor relații generatoare de progres. Agresivitatea, spiritul expansionist, războinic, s-au acoperit întotdeauna de vorbe mari, nu e departe de noi timpul cînd fascismul săvîrșea genocidul în numele purității rasiale. În întunecatul Ev Mediu, sub flamura creștinătății, sub tăvălugul cruciadelor au fost zdrobiți printre cei dintîi evreii. Dar în iluștrul roman pe care-l avem în vedere, persecuția evreilor nu e decît o realitate istorică, semnificațiile fiind mult peste această schemă. Citez din postfața lui Lion Feuchtwanger la roman: „...Am vrut

Data premierei : 31 decembrie 1975.

Regia : GEORGE TEODORESCU.  
Scenografia : DAN JITIANU. Asist. scenografic : MIHAELA DEMETRIADE.  
Muzica : ADALBERT WINKLER.

Distribuția : CAROL MARCOVICI (Don Jehuda ibn Ezra) ; TRICY ABRAMOVIICI (Raquel) ; ION PODOLEANU (Alazar) ; SAMUEL FISCHLER (Musa) ; ALBERT KITZL (Don Alfonso) ; MIHAELA KREUTZER (Regina) ; IRINA DALL (Reginamamă) ; LUCIA MAIER (Doica) ; MANO RIPPEL (Don Manrique) ; BEBE BERGOVICI (Don Rodriguez) ; BENNO POPLIKER (Arhiepiscopul) ; ABRAM NAYMARK (Don Efraim) ; RUDY ROSENFELD (Belardo) ; SAMY GODRICH (Baronul Castro, Don Garceran). Lectura traducerii în limba română : ION GRAPINI.

Unul dintre cele mai bune spectacole care pot fi văzute la Teatrul Evreiesc de Stat este *Evreica din Toledo*. Centenarul teatru își onorează, astfel, stagiunea jubiliară și adaugă realizărilor sale de pînă acum încă una de referință. Romanul acestui strălucit reprezentant al literaturii contemporane universale a găsit în Al. Mirodan un excelent adaptor, astfel că versiunea pentru scenă