



# O VIZIUNE TRAGICĂ A DEGRADĂRII

„Lungul drum al zilei către noapte” de Eugene O'Neill

*Cluj*

Regia:  
**CRIN TEODORESCU**

Reprezentarea dramaturgiei o'neilliene are în teatrul nostru o solidă tradiție; anumite piese s-au jucat mult și mereu, ca o permanentă reîntoarcere la teatrul marilor dezlănțuiri pasionale — piese viguroase și dense, construite pe situații tari, decisive. Încet-încet însă, pe nesimțite, în raportul dintre piesă și teatru s-a schimbat ceva; textul domină mai puțin prin fabulație, simpla situație dramatică în care se află personajul și-a pierdut din importanță. Tradiționale în repertoriu, *Anna Christie*, *Dincolo de zare*, chiar *Patima de sub ulm* au ieșit din zona interesului acut întrucâtva uzate; în schimb, operele de maturitate ale lui O'Neill, cu o structură mai puțin clară, ramificate și stufoase, încărcate de stări tulburi, difuze, și-au impus pe multe scene ale lumii universul lor poetic straniu și fascinant: *Luna dezmoșteniților*, *Fire de poet*, *Lungul drum al zilei către noapte*. Această deplasare a centrului magnetic care se petrece în asimilarea opereii unuia dintre cei mai mari dramaturgi ai lumii este în sine un fenomen foarte bogat în semnificații; el răstrânge schimbarea unor coordonate ale receptivității omului modern față de teatru, complicarea sensibilității sale. Reacția fundamentală nu mai este cea în fața faptului, a acțiunii — aceasta poate aluneca, neutral, la suprafața conștientului; ci față de sens, de ecou, de implicație, de „undă”. Este un proces complex, mai amplu, de subiectivizare și totodată de intelectualizare a dramei psihologice, care pare a-și fi atins unele posibilități-limită în direcția capacității de reflectare generalizator-obiectivă și se întoarce acum spre sine însăși, căutându-și alte profunzimi; în acest context, teatrul descoperă azi cu încântare în O'Neill un vast teritoriu de analiză și meditație asupra sentimentului. Aceste opere de maturitate concentrează zăcămintul original din care se dezvoltă principalele linii ale dramaturgiei americane actuale. Într-adevăr, abia recitindu-l împreună cu unele scrieri, de pildă, ale lui Edward Albee și Tennessee Williams, obținem parcă o imagine completă a acestor surse, a ceea ce au însemnat ele în evoluția teatrului: este o monografie completă a sentimentului, cu delicatele sale atingeri de aripă, cu bruştele sale răsuciri, cu inevitabila sa eroziune; este filmul unui proces canceros, cu întregul său cortegiu de dureri — atrofierea unor funcțiuni și hipertrofierea altora, sfîșietoarea zbatere a suferinței, neantul absolutei lipse de speranță. Oricît le-ar

separa, mai mult decât timpul istoric, timpul moral, *Lungul drum al zilei către noapte* și *Cine se teme de Virginia Woolf?* se valorează reciproc, precum cei doi poli ai unei aceleiași axe: sînt piesele în care paharul amar al autocunoașterii umilitoare este băut pînă la fund, în care chinul nu vine din exterior, „din lume”, ci urchă din ființa cea mai intimă, ca o otrăvă împotriva căreia nu există antidot. La O'Neill, durerea este zăgăzuită de o imensă compasiune omenească; la flacăra ei, ceea ce ar fi putut suna cumva meschin, josnic, se înobilează, și climatul tragic se constituie tocmai datorită acestei dualități indestructibile. În piesa lui Albee, totul se scaldă într-o acidă baie de cinism, violență și amărăciune, în care umanul se dezagregă. Stau parcă, față în față, prea plinul clocotitor al unei erupții de vulcan și un pustiu ars, peste care a trecut taifunul.

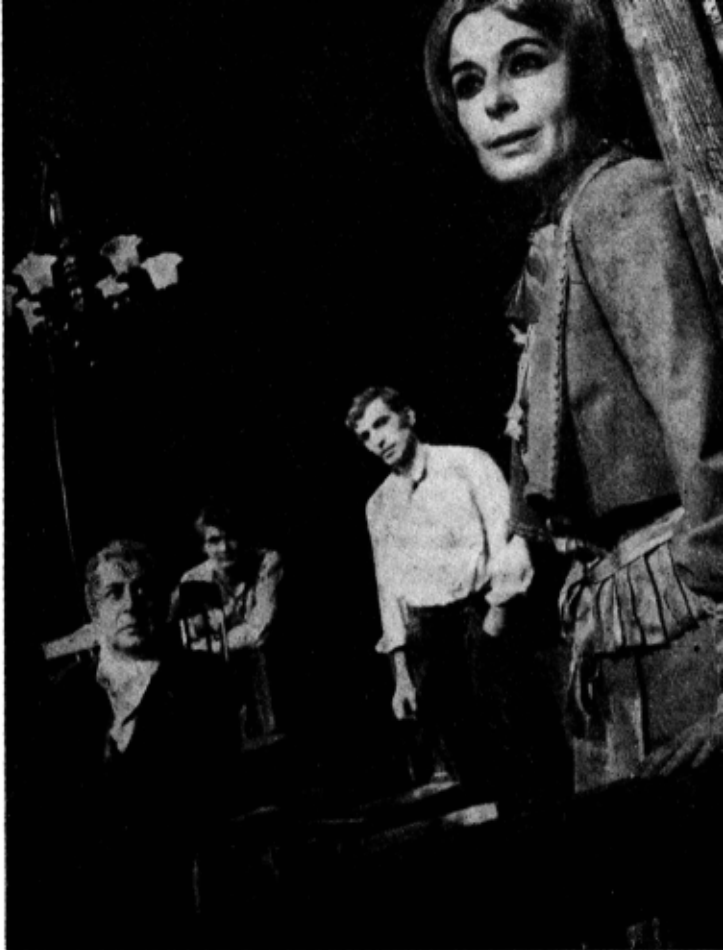
Judecată în filiera acestei serii de preocupări și în perspectiva unor proiecte de repertoriu ale viitoarei stagiuni, premiera simultană, la Cluj și la Iași, cu *Lungul drum al zilei către noapte* capătă o însemnătate de fond. Nu e vorba de un subit gust al creatorilor pentru o jalnică lume de alcoolici și toxicomani (de altfel, acesta e doar primul nivel al piesei, și nu cel esențial), ci de efortul de înțelegere și descriere artistică multiplă a tragediei degradării personalității, în structura sa morală — ruperea echilibrului psihic, plutirea în ireal, acaparantul miraj al viciului, însingurarea, monstruoasa hiperdezvoltare a egoismului.

Spectacolul clujean, în regia lui Crin Teodorescu, nu e coșmarul violent și patetic al prăbușirii, ci o lentă, sinuoasă alunecare spre vid, în iluzoria supraluciditate a narcozei. Nimic brutal, abrupt, colțuros în această traiectorie — dimpotrivă, un dureros efort spre armonie, o încercare de „raționalizare” a iraționalului, o „viziune înțeleaptă” a infernului. Drept motto, stabilind astfel tonalitatea de calmă, îngăduitoare „clipă de reculegere”, o voce vibrantă și caldă citește în microfoane scrisoarea de dedicație a dramaturgului către soția sa. Motive muzicale ample și grave transcriu în planul spiritualității stări situate la granița senzorialului. *Lungul drum* este o încordată luptă subterană ce se termină cu o înfrîngere; întregul spectacol este compus pe înfruntarea dintre nevoia de seninătate, ordine și echilibru, fireasca tendință de căutare a securității în normal, pe de o parte, și duhul stîrnit al autodistrugerii, lipsit de orice scrupul în opera sa de disoluție, pe de altă parte. Ca niște molecule, dezorientate de a fi fost smulse din lanțul natural, cei patru eroi sînt tot timpul în căutarea coeziunii, încercînd mereu să se agațe de cite un amănunt pentru a-și reface unitatea: mici gesturi de tandrețe întrerupte la jumătate, ritualul grupării în „tablou de familie”, refugiu în obligațiile cotidiene ale prînzului și cinei, începuturile de conversații banale. Și, mereu, exploziile de mînie, exasperările tăcute, sentimentul inutilității și al imposibilului, aversiunile mocnite, valul negru al deznașdejdiei... În cele mai bune momente ale spectacolului, această foarte complicată desfășurare de stări nu se organizează în simplă alăturare și succesiune, ci atinge calitatea fisurii nucleare: una și aceeași stare (sau sentiment, sau gest) explodează sub presiunea forțelor contrarii, descoperind terifianta ambiguitate a celor mai obișnuite și mai clare impulsuri omenești. Atunci, iubirea trece în ură, ura trece în iubire, nimic nu mai e simplu și cert; ne aflăm la unul dintre ascunsele izvoare ale înțelegerii, cunoscut doar celor ce au suferit.

Modul regizoral al acestei montări nu e ușor de definit, pentru că nu se înscrie într-una din categoriile consacrate; temelia sa este clădită pe terenul ferm al realismului psihologic, dar o anumită tendință de zbor îl înalță în zona simbolurilor poetice; mijloacele sînt alese cu zgîrcenie, preocuparea eliberării de povara detaliului naturalist, de surplusul de mișcare, este dublată de cea de a investi totul cu o bogăție de sens. Aici, în desenul liniilor fundamentale, Crin Teodorescu a fost însă cumva prea cerebral; poate că s-a temut că o prea viguroasă izbucnire a pasionalului pe scenă ar constitui un leșt ce ar îngreuna zborul; poate că s-a temut de limitele și implicațiile mărunte ale cazului patologic; oricum, el a răcit temperatura, decantînd cu grijă, eliminînd reziduurile și impuritățile și a acordat suferinței girul nobleței fără a privi în față toți demonii întîlniți în cale. Cîteodată, aburul de melancolie care învăluie scena semnifică eșchivarea de la o etapă dificilă.

Dorita sinteză între realism și simbolul poetic se împlinește pînă la capăt în scenografie (Liviu Ciulei). Casa materializează profunda ruptură spirituală care macină viața familiei Tyrone; ea conține elementele imposibilului acord între rigoarea puritană și nonșalanța boemă, e frumoasă și în același timp urîtă: ruina înălțată spre cer a ceea ce ar fi putut fi un templu al iubirii; e o închisoare cu foarte multe uși și ferestre; culoarea lemnului sugerează un univers secătuit, mineralizat.

Actorii au făcut cu toții foarte mari eforturi pentru a se apropia de dimensiunile copleșitoare ale unor astfel de roluri, într-un spectacol al cărui dramatism se dovedește



Silvia Ghelan (Mary Tyrone), Ștefan Sileanu (Edmund), George Motto (Jamie) și Valentino Dain (James)

exclusiv lăuntric; reușita fiecăruia dintre ei înseamnă mult pe scara propriei evoluții. „Par acquit de conscience“, o rezervă trebuie făcută însă, nu față de aceste reușite în sine, cât față de cota maximă: se simte la toți lipsa rodajului pe astfel de partituri, faptul că actori de talent cert au doar la intervale mari prilejul unor încercări reale, și că atunci fac eforturi imense pentru a învinge handicapul, a „reintră în formă“.

Centrul de interes a fost jocul Silviei Ghelan; interpretarea ei studiată e de eleganță și noblețe, construită pe reținere și concentrare. Actrița a realizat o alternanță de fragilitate și forță, de duioșie și încăpăținare sumbră, dozând atent „discontinuitățile de comportament“ și punându-și în valoare capacitatea de transfigurare; frumusețea ei pe scenă e sursă de emoție. Compoziția lui Valentino Dain e mai aspră, mai necruțătoare cu personajul; el a compus un „vieux monsieur“ iremediabil mic-burghez, al cărui talent s-a transformat de mult în poză, cu mișcări și gesturi autoregizate, incapabil să se despartă, chiar și în suferința cea mai profundă, de cabotinismul devenit a doua natură; un ton sîcîitor și „melo“, ticuri mărunte, o privire mereu ofensată, opacitate și egocentrism. O reală surpriză a fost Ștefan Sileanu (în progres chiar pe parcursul șirului de reprezentații); jocul lui pare a se fi eliberat de maniera exterioară ce-l primejduia la un moment dat, e încărcat de elan și sinceritate, are o tensiune foarte pură (iată o elocventă demonstrație a însemnătății și puterii unei sarcini artistice majore în mobilizarea resurselor unui actor!). George Motto a înțeles just dublul caracter al partiturii sale și

a jucat excelent aparenta detașare, cinismul, blazarea; reușita sa e însă parțială, pentru că în extrem de dificila scenă a înfruntării nocturne el n-a izbutit să coboare pînă în cele mai negre adîncimi de sens ale textului; în afară de asta, mijloacele sale sînt uneori cam monotone. Despre prezența Stelei Cosmuță nu se poate spune altceva decît că e o eroare; ceea ce ar fi trebuit să fie inocență și vitalitate populară, sănătatea și simplitatea înseși, puse față în față cu decăderea, boala, viciul, s-a transformat într-un joc de factură trivială care alterează, pe anumite porțiuni, puritatea de gust a întregului.

Ileana Popovici

# Tasi

Regia:

**SORANA COROAMĂ**

Față de „piesa acestei vechi dureri, scrisă cu lacrimi și cu sînge“, cum se destăinuia O'Neill, mulți (deopotrivă spectatori și oameni de teatru) manifestă o reticență, ca să nu spun o ușoară aversiune. E mult prea bolnavă această piesă, ca o structură sănătoasă, normală, să nu se simtă stînjinită, să nu-i fie refractară. Și totuși, acest testament dramatic — cred, cea mai tulburătoare și mai autentică dintre operele dramaturgului — trebuie imperios cunoscut dacă vrem să jucăm teatrul american de azi, de la O'Neill mai departe. Ca într-un creuzet, găsim aici topite, amalgamate, temele, problemele, obsesiile, dorințele și refuzările personajelor deopotrivă ale lui Tennessee Williams și Edward Albee, ca și ale pletorei de autori din Greenwich Village și off-off Broadway — Kopit și Gelber, Inge și Richardson. Cu un amendament: în cei aproape treizeci de ani care ne despart de la scrierea tragediei lui O'Neill, s-a produs o schimbare fundamentală de atitudine: altul e tonul subiectiv al autorilor față de obiectul investigației; în fața unor realități similare pînă la echivalență, acceptarea în conștiință, reflectarea în ficțiune sînt azi diametral opuse. În America literaturii nonfictive (vezi „Cu sînge rece“ de Truman Capote și „Legătura“ — „The Connection“ — a lui J. Gelber), scriitorii înregistrează aspectele tragice ale vieții, obiectiv și distanțat, la rece, fără acea latură patetică, emoțională, ce dă o culoare atît de aprinsă descrițiilor lui O'Neill. În America de azi, unde adepții LSD și consumatorii de stupefiante constituie un impresionant indice statistic, aspectele morbide, patologice ale alienării sînt tratate cu cinismul sau cu indiferența acceptării unei realități date. Eroii din „Legătura“, în așteptarea lor pasivă și firească a „eleganțului praf alb“ — heroina — nu declanșează martorului ocular, respectiv dramaturgului, disperarea sau oroarea pe care o încearcă tînărul Edmund Tyrone, alias Eugene O'Neill, în fața înepăturii pe care și-o face pe ascuns mama sa, Mary. O'Neill este ultimul reprezentant tragic al acestor realități. Eroii piesei sale, limpede autobiografică, luptă cu disperare, cu furie, înverșunat împotriva „otrăvii“ care le macină viața. Această otrăvă, încorporată sub cele mai felurite înfățișări: drog, alcool, sexualitate, violență; azi, mai cu seamă, violență — cu alte cuvinte, exprimarea în patologie, în anormal, a unei societăți bolnave prin structură —, suportă aici o analiză deopotrivă lucidă și patetică. Dar e ultimul strigăt patetic, e ultima izbucnire pătimașă, e ultima încercare de acuzare sfișietoare și de justificare amară. Căci schimbul de eroi, care urmează celor patru Tyrone, încetează să mai sufere în fața priveliștii descompunerii și a degradării ființei umane. Noii veniți acceptă „cu sînge rece“ — „echilibrul precar“ (nu e doar un joc de cuvinte); ei acceptă ca un dat normal al existenței, ca o normă firească, viețuirea în noaptea spaimelor, căci „lungul drum al zilei către noapte“ s-a sfîrșit: ei se complac în fața acestor spaime, de care eroii lui Albee, de pildă, nu se pot elibera, deși fug dintr-o casă într-alta.