

CRIN TEODORESCU ȘI CĂILE TRAGICULUI MODERN

„DIN JALE SE ÎNTRUPEAZĂ ELECTRA” de Eugene O'Neill
la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași

Mărturisim că, inițial, ni s-a părut un efort pîndit de o ingrată răsplătire punerea în scenă la Teatrul Național din Iași a *Electrei* lui O'Neill. Această densă și îndurerată aplecare a părintelui dramaturgiei americane asupra condiției tragice a omului modern ocupă, în exegeza o'neilliană, unul din cele mai bogat mobilate capitole și cunoaște o soartă scenică nu dintre cele mai fericite. Mai totdeauna, mitul atridic, folosit de O'Neill drept ax metaforic, în jurul căruia a angrenat o anumită lume, clar determinată, istoricește iremediabil osîndită, a fost pus în prim-planul scenei, raportat la modele, căutîndu-se, cu orice preț, în tribulațiile castei Mannonilor, corespondențe în Sofocle, în Eschil, în Euripide, punîndu-se, în acest chip, construcția și problematica trilogiei în dependentă (și în funcție) de datele, de fabula, de rezolvările anticilor. Ceea ce era relativ și simplu unghi de referință la O'Neill încerca să se absolutizeze, să se generalizeze, trecîndu-se repede peste faptul că structura umană și drumul de viață și de sfîșiere în lanț ale Mannonilor aparțin nu umanității ca entitate, ci unei categorii umane limitate, că ele sînt iscate și mișcate de forțe și în forme neciute și imposibile eroilor ce populează neamul antic al lui Atreu. Similitudini superficiale, folosite demonstrativ pentru așezarea în formulă, ca să zicem așa, a dramei moderne, au fost dezvoltate pînă în esențe, iar personajele au fost puse silnic să-și revendice, la starea lor, civilă aparentă, o personalitate simbolică, de subtext, și să se comporte după chipul și asemănarea arhetipurilor. Astfel forțată, lucrarea lui O'Neill ajungea să fie văzută și prețuită după cît trimite spre climatul, gestul și spiritul antic, nu după acuitatea actuală, pe care o afirmă în intenție și în fond. Produsul era, firește, cel puțin artificial. De altă parte, mai substanțiale și mai justificate decît axul metaforic, mitic, erau izbitorile infiltrații shakespeareene, ibseniene, strindbergiene, ca și ecourile feluritelor poziții, adesea nebuloase, filozofice, biologice, psihologice ale vremii, ce-și dădeau — le la Nietzsche la Freud — mîna. Acestea încărcau și obstruau motivul atridic, acopereau, cu o deasă și încilcit țesută pinză de premise, motivări și înțelesuri, zarea întunecată dar pură a mitului. Materia dramatică a trilogiei lui O'Neill rezista epurărilor necesare pentru o reprezentare „la modul antic”. Dar, recunoscîndu-se, în această împrejurare, spre lauda lui O'Neill, că prin asemenea infiltrații și ecouri se izbutea un spor util — de interes actual — față de liniaritatea modelelor, i se aducea, în același timp, tacit sau mărturisit, reproșul de a fi umbrît, prin ele, claritatea cristalului antic, de a-și fi creat singur „dificultăți” în comunicarea gîndirii sale și mai ales în încorporarea și

dinamizarea ei dramatică. Poate, acest reproș nu-i lipsit de temei. Drama lui O'Neill se constituie, parcă voit, din încărcături eterogene. Asemenea încărcături, dacă hibridizează încercările unei reprezentări „antice“ a trilogiei, duc, pe de altă parte, în cazul că se dorește o înfățișare a ei în respectul încărcăturilor, la o imagine bogată în incertitudini, dacă nu chiar la una de insatisfacție, născută dintr-un prea-plin stufos, pînă la urmă neconcludent...

* * *

O asemenea imagine — recunoaștem, tributară, în bună măsură, amintirilor — îndreptățește în noi aprehensiunile legate de efortul Naționalului ieșean, de a prezenta *Din jale se întrupează Electra*. Regizorul Crin Teodorescu ne-a comunicat însă, după primele spectacole, „sentimentul de rară împăcare“, încercat după încheierea muncii sale la acest spectacol. „Este — ne comunica el — o împăcare rară, pentru că rar mi-a fost dat acest sentiment de satisfacție, de a fi ajuns la «potrivirea» unui «artifex», care — prin miracol — s-a «rotunjit» asemenea unei «opere» a naturii. Cred că am reușit la *Electra* — mai adăuga regizorul — un soi de realism poetic, în care rigoarea se îmbină cu puritatea și elevația.“

Cunoșteam prea bine modestia lui Crin Teodorescu, pentru ca afirmațiile lui să nu mă pună în cumpănă. I-am cerut să depășească vagul părerilor generale despre realizarea sa :

— Trilogia lui O'Neill poate vorbi concludent spectatorului, la un diapazon emoțional nebănuit ; eu personal mi-am dat seama de aceasta, la o nouă lectură, atentă, a operei — la o lectură făcută în funcție nu de datele ei imediate, ci în funcție de intenția mărturisită de autor, de a nu voi să realizeze o simplă transpunere pe date contemporane a tragediei antice, forțind acesteia limitele pentru a o „actualiza“, ci de a descoperi în epoca noastră, decăzută de la privilegiul tragicului clasic, fermentii unui tragic corespunzător, caracteristic, modern.

— Și nu ți se pare că opera lui O'Neill oscilează între tragicul antic și drama psihologică modernă ? Nu ți se pare că tragicul, respectiv tragedia, pretinde o deschidere generalizatoare, în care se exprimă mecanismul implacabil al unei legități universale ? Nu ți se pare că *Din jale se întrupează Electra* e numai veleitar o tragedie modernă, că în structură e doar reprezentarea unor cazuri particulare ?...

— ...chiar aberate... Numai că O'Neill are convingerea fermă, deși ascunsă sub faldurile psihologicului adesea exacerbat, că poate releva datele unui tragic modern, în care, așadar, fatumul antic și „furiile“ sînt înlocuite cu o cauzalitate acceptabilă și inteligibilă înțelegerii noastre moderne. Am căutat această cauzalitate dincolo de ceea ce picșa oferă „datat“, tributar unor anume înțelegeri astăzi perimate ; am căutat, adică, în ea un sens mai profund, capabil să-i confere trăinicie. Dovada ți-o pot expune și în linii exgetice, dar m-ar bucura să o poți recunoaște în spectacol. Nu mi-a fost ușor să ajung la ea, fiindcă drumul pînă la răspunsurile datorate întrebărilor pe care mi le-ai pus și pe care mi le-am pus eu însumi, în momentul cînd am pornit la notarea regizorală a textului, cere să înfrunți piepșii o sumă de hățisuri și capcane, existente din belșug în text, și în care știi că se cade cu ușurință. Paralelismul, de pildă, cu trama greacă ascunde primejdia unor apropieri exterioare : mituri generale, abstracte, golite de acea lavă interioară, atît de clocotitoare, de concretă, pe care nu o poți eluda și care face, în fond, carnea și suflul operei o'neilliene. A te opri la acest paralelism înseamnă, pe planul spectacolului, să ajungi la un simplu exercițiu de caligrafie regizorală, stors de substanță. Dimpotrivă, mergînd pe linia unei stricte observări imediate — ceea ce înseamnă, de fapt, observare îngustă — a intrigii, poți ajunge la o „puterenică“ dramă naturalistă, deasupra căreia plutește, insolit, boarea „meloului“. Chiar a meloului bernsteinean. Nu-i nevoie decît de intuiție, ca să-ți dai seama că, pe calea acestor stricte observări imediate, sacrificii o anumită substanță nobilă, la care autorul ține și de care opera lui este pătrunsă, dar care ți se descoperă, din păcate, anevoie.

— Dar nici a eluda ceea ce mișcă vizibil lucrarea — umanitatea ei plină de o vitalitate și de o expresie violent sanguine, relațiile și conflictele atît de întortocheate, deși nespuse de meșteșugit mașinate de autor — nu e recomandabil.

— Desigur, a le eluda înseamnă a sărăci opera...

Schiță de decor de Paul și Maria Bortnovski pentru spectacolul „Din jale se întrupează Electra“ de Eugene O'Neill



Handwritten text in the top right corner, possibly a signature or date, partially obscured by the dark border.

Handwritten text in the bottom right corner, possibly a signature or date, partially obscured by the dark border.

— Atunci, unde ținesc toate ramificațiile, cum le găsești o semnificație care să le depășească ?

— Poate — nu poate, sigur — făcând un ocol și considerând unele „fixații“, care te împină pas cu pas, de-a lungul trilogiei...

— Obsesia măștilor, a asemănarilor dintre personaje...

— Și acestea, dar, în primul rând, faptul izbitor că nici un tablou nu se desfășoară sub regim solar, ci în pîcla amurgului, sub razele sinistre ale lunii, sau — mai revelator — la pîlpîirea luminărilor. Simbolul „luminării arzînde într-o încăpere plină de umbră“ revine, cum ai spus, ca o obsesie. Ca o obsesie, ca o ieroglifă, ce se dezvăluie, ce mi s-a dezvăluit abia în partea a treia, prin replica lui Orin : „E simbolul însuși al victiei omenesti : acea biată strădanie a omului de a se înțelege pe sine“.

Drumul înțelegerii de sine : iată ce mi s-a părut a fi linia de bază, subterană, a operei lui O'Neill, linia pe care am crezut că trebuie s-o urmăresc și s-o scot în evidență în spectacol. Este, în același timp, linia pe care O'Neill își construiește eșafodajul „tragicului modern“, resimțit de dinsul. Eroii trilogiei sale nu se cunosc. Pentru a se cunoaște, pentru a ajunge la un contact autentic cu viața, trebuie să străbată experiențe capitale, să lupte cu reprezentările false asupra victiei, înrădăcinate în ei cu cerbicie, sub zodia educației puritane primite...

— Educației puritane, dar și educației modului lor social de viață...

— Planurile nu se disjung aici, se completează. Vreau numai să spun că ei sînt pradă unei conștiințe mistificate și se simt datori să lupte cu propria lor conștiință mistificată. Ideologia puritană a noii „aristocrații burgheze“, împlintată în Noua Anglie, crease o seamă de ideoi-fortă în indivizi, încătușîndu-i cu atîta strășnicie încît — pentru a se elibera de ele și pentru a ajunge astfel la adevărata „cunoaștere de sine“ — ei trebuiau să dezvolte în cugetul lor o energie asemănătoare, în sens contrar. Să trăiască deci mereu în tensiune, într-o neconținută hărțuire lăuntrică, într-o perpetuă hulă interioară. Seta de eliberare de sub opresiunea conștiinței puritane ia forma acelei lupte descrise de Hegel în faimosul capitol al „Conștiinței nenorocite“ din „Fenomenologia spiritului“. În adevăr, asistăm în trilogia lui O'Neill, în eroii trilogiei lui O'Neill, la o luptă unde nu se triumfă decît sucombînd. Combatanții lui O'Neill sfîrșesc răpuși de propria lor zbatere... Experiențele cumplite de viață, pe care le străbat, îi fac să ajungă, abia în pragul situațiilor-limită, la destrămarea mistificărilor ce le structurează conștiința, la „eliberarea“ de ele, la „liniște“.

— E, chiar așa, în prăbușire, vorba de o liniște reală, de o eliberare reală ? Nu cumva totuși, socialul apasă și el asupra condiției umane a eroilor ?

— Mi-am pus și eu, în continuare, aceeași întrebare. Învingîndu-și conștiința mistificată, pot ei să-și modifice situația obiectivă care îi alienează, de vreme ce se află ferecați grupului lor social ? Străduința lor spre eliberarea de mistificare este, prin extensie, o străduință spre cunoaștere, spre adevăr. Atingerea acestui adevăr nu le relevă însă altceva decît că sînt Mannoni, că adică aparțin — obiectiv — unui grup social închis, cel ce-a făurit cătușele împotriva cărora, ca indivizi, rostesc sentințe de condamnare și se revoltă. Ajungerea la lumină, la adevăr, la conștiința unor existențe individuale eliberate, echivalează pentru ei cu propria condamnare ca existențe sociale. Iată, așadar, montat resortul tragic : pornind de la cele mai tulburi și telurice impulsuri, aceste conștiințe hărțuite se zbat înverșunat, cu probitate oedipiană, să iasă din întunericul necunoașterii. Dar lumina — cunoașterea la care aspiră — le spune implacabil că trebuie să piară. O'Neill are, așadar, despre viața modernă viziunea unui cerc închis în care ea se desfășoară. Și, în această viziune, realizează mecanismul tragic ce-o mișcă. Conștiința eroilor lui se tensionează pînă la explozie, pentru a ieși din cătușele unor idei mistificate — expresii ale unor situații obiective alienatorii — din care ajung să vadă că nu pot ieși. Eliberarea lor individuală stă în contradicție cu rostul clasei (sau castei) cărora aparțin, este una cu condamnarea acestei clase sau caste. Cum ei nu au clară necesitatea unei opțiuni și vor deopotrivă eliberarea lor ca indivizi și menținerea lor ca clasă, intră într-un centru de forțe contrare, care îi macină firesc, pînă la distrugere. Rareori, în literatura modernă, sentința de osîndire rostită asupra unui grup social a atins limitele implacabilului cu asemenea forță ca cea pronunțată de O'Neill asupra castei Mannonilor...

N-am socotit nimerit să discutăm mai departe. Linia magistrală, ca să zic așa, a viziunii regizorului apare evidentă. Ar fi fost oșios să ne oprim asupra aspectelor

și problemelor adiacente, asupra detaliilor, ca și asupra felului în care regizorul le vede organizându-se și valorificându-se în spectacol. Printre altele, aspectele și problemele legate de „fixațiile” existente în opera lui O'Neill, alături de „fixația” climatului crepuscular, sub scoica nedecisă a căruia Crin Teodorescu a înțeles să descifreze habitatul de claustrare și de dospire a conștiințelor ce aspiră spre lumina crudă a zilei, setoase de eliberare și de realizare, dornice de cunoaștere...

Am lăsat spectacolul să vorbească despre ele.

Ce semnificație și cită — în demonstrarea tragediei — îi conferă, bunăoară, spectacolul lui Crin Teodorescu motivului măștii? Toți membrii casei Mannon poartă, la indicația obsesivă a lui O'Neill, în momentele de adincire în sine, de imobilitate, expresia unei măști. Nu numai membrii casei, ci casa însăși — acel „templu” al urii, al răzbunării, al afecțiunilor interzise, în care ei trăiesc, se urmăresc, se macină, se nimicesc. Masca este, vădit, aci, modul de existență socială a atrizilor lui O'Neill. Ea presupune, prin însăși funcția ei, amăgitoare și protectoare, acel joc contradictoriu, cînd ofensiv, cînd retractil, pe care, cu prețul sfîșierii finale, sînt împinși să-l execute — între viață și moarte — purtătorii ei. Crin Teodorescu n-a insistat, pare-se, pe *momentele măștii* propuse de O'Neill protagoniștilor. Poate, cu îndreptățire. Pe planul semnificațiilor imediat evidente, ele sînt sub nivelul forței revelatorii a acțiunilor ce săvîrșesc protagoniștii, al caracterelor ce-i structurează, al zbaterei spirituale ce-i agită. Pe planul plastic al expresiei, deși cu totul deosebite ca formulă, ele se înrudesesc prin esență cu replicile și atitudinile paralele sau suprapuse din *Straniul interludiu*, șocante dar derutante. În desfășurarea acțiunii, semnificații deplin clarificatoare poartă însă „chipul de mască” al casei Mannonilor. Și e de un efect cu deosebire puternic, demonstrativ și profund, înscriserea acestui „chip de mască” pe casa lor. Fațada ei, clădită de Paul și Maria Bortnovschi (la indicația autorului), cu concretețe istorică, în stilul epocii, pe calmul senin, viguros și elevat al templelor grecești, iscă (la indicația regizorului, în spiritul „fixației” lui O'Neill, prin nu știu ce patină greu sesizabilă, fiorul de gheață al cavoului și ascunde, în spatele coloanelor ei, o lume de smîrc și zbatere, de inhibare și dezlănțuire, de elan și prăbușire. Comoția produsă de spargerea în două și de înlăturarea, în vîzul spectacolului, a fațadei (templului), pentru a împinge în prim-plan interioarele lui — toate invadate și inundate de zăpușeala aerului închis, apăsate de semnele, crestete în lemn ros de carii, ale vremii ce curge și osîndește —, stăruie și după ce interioarele se retrag, închizîndu-se din nou în spatele fațadei „refăcute”; stăruie, revărsînd și asupra fețelor eroilor senzația de autopsie încercată.

În genere, scenografia lui Paul și a Mariei Bortnovschi e construită, parcă, în spectacolul *Electrei* lui O'Neill, din liniști simulate, din contradicții ascunse, din palpitul dramatic al spectacolului ca atare. Exteriorul casei Mannon, ca și încăperile ei — camera de lucru, salonul de primire al lui Ezra Mannon (cu ceea ce e pretențios, glacial și puritan în stilul și atmosfera lor) și camera lui de culcare (năpădită parcă de aburii înșingerați ai pasiunilor respinse) —, peste care ninge, în intensități variate, tenta clar-obscurului selenar, ori a soarelui ostenit, ori a luminărilor, nu creează doar atmosferă, atmosferă adecvată. Cred că nu greșesc afirmînd că recunosc subtila inteligență și ingeniozitatea lui Paul Bortnovschi au conlucrat precumpănitor cu Crin Teodorescu la rezolvarea însăși a marii dificultăți de a plasa „stofa”, cel puțin aspră, în orice caz rebelă elevației, ce înveșmîntează lumea și acțiunea trilogiei, în zonele aerate ale poeziei reclamate necesar de climatul tragic. Decorația lui Bortnovschi nu e doar un suport, funcțional, cum se zice, de ambianță al spectacolului, ci și un stimulator, dacă nu chiar de-a dreptul un izvor, de expresie a ceea ce se mișcă și a ceea ce se petrece și uman pe scenă.

„Capcanele” naturaliste sau vecine cu cele naturaliste — vizibile, și mai ales cele acoperite sub faldurile argumentelor propriu-zis alogene tragediei (instinctuale, iraționale), dar care se constituie totuși substanță, osatură sau articulație în dramă, și care în această ipostază nu pot fi escamotate fără pagubă — au putut fi închise, sîntem convinși, în bună măsură, datorită forței de contaminare poetică a scenografiei.

Regimul acesta poetic, știm bine, și ne grăbim s-o subliniem, poartă programatic pecetea regizorului, care și acum, la acest O'Neill, ca și altă dată, la Tennessee Williams, sau la Camil Petrescu, sau la Sebastian, gîndește, judecă în logician, dar ține să se exprime în vîlurile inefabilului. Nu e vorba de o intimidare în fața rebarbativului sau violențelor de situații, de gest, de cuvînt. Cîmpul poetic e întins, cel puțin în *Din jale...*, de la surdină și estompă, pînă la exploziv și visceral. Nu știu dacă regizorul a vrut, dacă măcar și-a dat seama că, în unele momente, s-a întîlnit cu Artaud: în momentele pîndite, la foc scăzut, de melodramă. Nu poți salva melodrama de păcatul ei originar, decît chircind-o în comic, ori exacerbind-o în acte de maximă violență. Bătrînul Ezra Mannon, ostenit de setea voluptăților tîrzii, exasperat de con-

știința imposibilității realizării sale într-o dragoste conjugală de mult pierdută; moare otrăvit de Cristina, soția lui adulterină. Moare prin excelență melodramatic: cu degetul arătând spre Cristina și spre otravă, cu mâna pe inimă, cu crisparea muribundului care nu vrea să-și dea duhul până nu predă, justițiar, secretul morții lui fiicei sale Lavinia... După moartea lui, leșinul Cristinei, la rechizitoriul fiicei, și descoperirea otrăvii de către fiică... Scena aceasta se petrece în gesturi aparent necontrolate, într-o stridentă de limbaj, dezlănțuită; mâna muribundului poartă lumina de la un capăt la altul al scenei, iar lumina punctează și contrapunctează, cu jocul pîlpîrilor ei și al umbrelor ce aruncă, drumul spre „cunoaștere” și moarte al eroului — până în clipa cînd sfeșnicul se așază parcă singur la căpățul mortului. E una din cele mai bogat poetice scene...

În general însă, Crin Teodorescu nu apelează la forța de expresie a gestului exterior. E mai în elementul său în mișcările lăuntrice. Într-o interiorizare, nu de dragul ei, ci, paradoxal poate, tocmai de dragul expresivității ei, mai sigur poetice, în afară. Poate aici rezidă decizia lui în fața altei „fixații” o’neilliene — a asemănarilor dintre eroi — de a nu recurge, cum se obișnuiește, cu efecte îndoielnice, la un interpret pentru doi, dacă nu chiar pentru toți trei protagoniștii bărbați. Considerentele ar fi multiple: există pentru toți protagoniștii — bărbați și femei — din piesă, ba chiar și pentru înaintașii lor (ce străjuiesc, privind din tablouri, destinele Mannonilor încă în viață), până la întemeietorul casei Mannon, un același facies. Toți seamănă între ei, îi deosebesc doar trăsăturile vârstei sau sexul. Această asemănare e mai izbitoare și mai plină de tîlc în momentele cruciale ale acțiunilor dramatice. În asemenea momente, nu numai Ezra Mannon seamănă cu părintele său, nu numai Orin seamănă cu Ezra, sau Brant și cu unul și cu celălalt, cînd înlătură de pe fața lui urmele de bastard, de fecior al unui Mannon cu o mamă exclusă din castă, dar și Lavinia, fiica lui Mannon (disponibilă, pe de altă parte, la transferul de asemănare cu Cristina, mama ei), are virtual zestrea înfățișării lui Ezra. Această asemănare nu poate fi totuși luată în litera ei. Asemănarea este, ca și masca, un cifru; ca și penumbra. Ea cifrează apartenența protagoniștilor la castă, la rosturile ei, la trînicia și etica ei, sau proclamă o simplă identitate de drumuri în conștiință. Asemănarea se cere de aceea jucată, nu mimată (nici neapărat grimată). Cu atît mai mult cu cît fiecare dintre membrii familiei se înfățișează în același timp cu o complexiune personală, distinctă, care determină și înlănțuie — dincolo de asemănări — conflictele și deznodămintele. Motivul asemănării este, în sensurile lui adînci, motivul încătușării, al alienării, pe care Crin Teodorescu, de altfel, urmărește să-l sublinieze în spectacol.

Spre această asemănare în sensuri a orientat bagheta lui Crin Teodorescu evoluția lui Ezra Mannon (Teofil Vilcu), acelea ale lui Orin (Ion Omescu) și Brant (Constantin Popa), ale Cristinei (Adina Popa) și Laviniei (Elena Bartok). Pe tărîmul acesta al interpretărilor, rezultatele sînt, privind pe fiecare interpret în parte, inegale ca combustie, ca elan de convergență, ca întrupare a rolurilor. S-au întîlnit în distribuție și valori artistice de formație diferită, lucru ce nu trebuie să ne scape, dacă încercăm să judecăm în unitatea lui spectacolul. Ezra Mannon apare în scenă în pragul situației-limită. Propriu-zis, el nu evoluează; prezența lui declanșează acțiunea. Atît, Teofil Vilcu a compus totuși o impunătoare figură de reprezentant al castei sale — deținător al celor mai înalte titluri de autoritate în societatea vremii lui: judecător, primar, armator, general — și a știut să-și modeleze cu stăpînire graiul și gestul, pentru a înfățișa și chipul omului ars de jarul unei îndelungi și deliberate sugrumări a pasiunilor, pentru a trece apoi, în scena otrăvirii, la o bine studiată „prăbușire”. De un asemenea act tare a fost lipsit interpretul lui Adam Brant. Constantin Popa a trecut cu sfială prin rol și s-a lăsat, fără bună justificare, copleșit de gîndul că se cere a se arăta subordonat pasiunilor Cristinei și Laviniei, nu și, în același timp, că trebuie prin ele să se demonstreze activ, ca făur al propriei lui veleități de realizare. E drept, prezența și drumul lui în moarte se petrec în umbra Cristinei și Laviniei; el nu are prilejul unei inițiative, ci doar al clamării necesității ei. E drept, de asemenea, că regia (și, cu contribuția înzestrării tehnice a teatrului, scenografia) a servit cu mai puțină scrupulozitate tabloul lui Adam Brant — al uciderii lui pe vasul „corăbiilor călătoare”. Oricum, am fi putut — și am fi dorit — să reținem, măcar la stadiul virtuților latente, ceva dincolo de însușirile lui fizice. Am reținut, din păcate, doar o prezență anecdotică. Cristina — acest triptic pasional: „ură înversunată, poftă de răzbunare, sete de dragoste” — crește spre automicidare, în trei etape, corespunzătoare celor trei direcții în care își caută de-cătușarea: Ezra Mannon, Lavinia, Adam Brant. Adina Popa învăluie pornirile ei într-o discretă dar deplină feminitate, care, în principiu, se reclamă de la însuși locul ce-l ocupă în lanțul coliziunilor tragediei. Această feminitate se află la extrema opusă Mannonilor, alături cumva de Adam Brant, dar se întoarce uneori împotriva-i, atunci

cind linia feminității se confundă cu aceea a ipocriziei, a înverșurării geloase, a deznădejdii. În aceste momente, Cristina își dezvăluie însușirile dure, necruțătoare, împrumutate de la Mannoni, pentru a le îndrepta împotriva-le. Adina Popa este în aceste momente, parcă, dezarmată.

În „tabăra anti-Mannon” se așază inițial și Orin. Orin are inițial, la întoarcerea scribită din război — cu imaginea eroismului din frică și a uciderii în fiecare dușman a propriului său eu —, spre deosebire de toți ceilalți membri ai familiei, sentimentul unei regăsiri: regăsirea în dragostea mamei. Prin jocul argumentelor lui O'Neill, Orin poate fi — ca și Lavinia, în parte — o pradă ușoară tentației pentru o compoziție în dublu registru, față de mamă și față de soră, a unui tip răvășit de complexul oedipian. El poate, de asemenea, sub pavăza răni la cap, apoi sub aceea a remușcărilor extinse în patologic, să nască, printr-o ingenuitate totală, apoi printr-o apatie totală, o breșă nedorită, discontinuitate coloristică în eșafodajul puternicelor înceștări, al căror martor și ferment este. Ion Omescu s-a ferit salutar de asemenea tentații, la urma urmelor, naturaliste. El a *crescut* cu subtilitate și cu o bună știință a dozărilor, de la o prezentă, aparent în afara cercului de aprige destine ce închid casa Mannon, la un nespus de dificil „dans” al orbirilor și trezirilor consecutive și, la sfârșit, la luciditatea extremă a renunțării supreme. A fost, mai ales în această parte finală — la întoarcerea de pe insulele Pacificului —, un partener real Laviniei, această cumplit de dură și răscolitor încercată Electră, vestală, prin pedeapsa renunțărilor, a virtuților și a memoriei negre a casei Mannon. Lavinia e statornic prezentă în scenă. Îndelungul ei drum spre răzvrătirea eliberării e semănat, pas cu pas, de piedici, de necesitatea de a păstra, silnic și permanent, destrămătoarea mască justițiară. Lavinia se poartă, pe tot întinsul trilogiei, cernit („doliul îi stă bine Electrei”!); este, pe tot parcursul, obligată la gesturi inhibate, calculate, colțuroase, la priviri suspicioase... Fondul ei clocotește de dor, de neîmplinire. Într-un singur moment, după experiența eliberatoare a „insulei”, și în nădejdea unei evaziuni definitive — alături de Peter — din casa blestemelor, „seamănă” cu Cristina, cu femeja Cristina. Iat-o apoi recunoscând în eșecul vieții ei, eșecul castei ei, identificându-se cu ea și sigilind, odată cu ferestrele și ușile „templului”, mormântul proprii ei conștiințe. Elena Bartok a parcurs întreg universul uman al trilogiei, în propriul ei rol. L-a jucat, fără exagerare, magistrat, pe o singură strună — a timbrului aspru, a privirii străpungătoare, a atitudinii inflexibile —, cu muzicalitate, cu ape în priviri, cu inflexibilitatea aflată în pragul fringerii. Paranteza înseninării sale, pentru cucerirea și păstrarea căreia luptă până la epuizare, e neașteptată, atîta lumină poartă, atîta căldură emană. Cu atît mai mult cu cît ea nu vine dinafară, ci e crescută, arabesc, din însăși compoziția demnității dure în care și-a conceput rolul.

Spectacolul se deapănă și culminează respirînd un ireversibil aer tragic, dar lăsînd să plutească deasupra fiecărui destin doborît boarea unei năzuințe spre o fantastică „insulă” a fericii. E o ultimă „fixație” o'neilliană, care dăinuie, cu efect catarsic, după lăsarea cortinei.

Dimensiunile tragice ce se dezvoltă, cu rarele fisuri semnalate, în cercul Mannonilor scad treptat, ca undele mereu mai largi, dar și mai slabe ale unei ape adînci, străpuse de o piatră, pe măsură ce — prin personajele episodice Peter și Hazel (Sergiu Tudose și Cristina Tudose), apoi prin „corul” trilogiei (trunchiat din necesități tehnice): bătrînul, înțeleptul și mucalitul slujitor al Mannonilor și bețivanul cîntăreț (ambii — Puiu Vasiliu), precum și perechea de femei clevetitoare (Valea Marinescu și Lidia Nicolau) — spectacolul te depărtează de zarea penumbrelor în care s-a consumat tragedia, deosebind între ele, printr-un joc și un climat destins și simplu omenesc, casta aristocrației burgheze a Mannonilor (și tragedia limitată la ea) și lumea inaptă, prin structură, naturii contradicțiilor în care s-au zbatut Mannonii. Sînt două planuri paralele — căci O'Neill nu a avut nici intenția, poate nici viziunea divergenței lor — marcate și de scenomuzica, construită de Tudor Mircea Ciorte, prin alternarea melosului tulburător contrapunctic al lui Bach cu exemplare autentice din folclorul negrilor. Și surprinzător, nu se nasc discrepante și disonante, ci un neîbănuț de unitar spor zăcămintului poetic din care crește și se împlinește spectacolul.

Florin Tornea