

în blana de tigru). Și nu totdeauna regizorul a izbutit să înfrângă o anume rezistență a textului, care derivă din deficiențele de gradație comică înainte pomenite. Astfel, spectacolul a pus în evidență destul de judicios calitățile textului, dar nu i-a acoperit slăbiciunile. I se poate face directorului de scenă un reproș din asta? Nu, dacă judecăm după afirmațiile unor tineri regizori în discuția noastră despre dramaturgie (din numărul 10); anume, că a realiza spectacole care corijează și ascund lipsurile unei piese nu înseamnă a-l servi pe autor, ci, dimpotrivă, a-l invita la ușurință și comoditate.

Ana Maria Nartî

UN CREATOR

DE TRAGEDIE MODERNĂ: EUGENE O'NEILL

„PATIMA DE SUB ULMI“ (Teatrul Național „I. L. Caragiale“)*

„LUNA DEZMOȘTENIȚILOR“ (Teatrul „C. I. Nottara“)**

Scrisul lui Eugene O'Neill poate fi considerat coloana vertebrală a dramaturgiei americane, trunchiul viguros din care pornesc principalele sale tendințe de astăzi — căci reîntîlnim idei, motive, probleme și în opera unor Arthur Miller, Tennessee Williams, Thornton Wilder etc. Cu o jumătate de secol în urmă însă, piesele sale au provocat un șoc în conștiința contemporanilor; legănați de iluzia că pășesc pe un teren ferm, aceștia au avut senzația că li s-a deschis brusc, la picioare, un abis. Era vremea cînd America își construia febril „marele mit“ spre care se îndreptau privirile întregii lumi: exista o „țară a tuturor posibilităților și a tuturor libertăților“, în care orice om simplu putea să devină milionar, în care talentul și hărnicia au drum deschis și bogății nenumărate nu așteaptă decît să fie culese — o țară a pămînturilor vaste și fertile, a terenurilor aurifere, chemînd la aventură și la eroism. O Europă arsă și pustiită de flăcările primului război mondial, apăsată de ascensiunea fascistă, torturată de plăgile mereu mai întinse ale sărăciei, trimite către acest liman zeci de vapoare cu emigranți. Iar mitul își are literatura corespunzătoare: o poezie strălucitoare acoperă fisurile și nemulțumirile, creează și întreține legenda unui popor senin și fericit, trăind cu frica domnului și în respectul legilor. În acest context, O'Neill este printre cei ce inaugurează linia mare a literaturii americane moderne — linia unei literaturi aspre și pline de forță, încă lipsită de crezul vreunei afirmații, dar valoroasă prin sinceritatea brutală și pasionată cu care refuză orice mistificare. De la Dreiser și Sinclair Lewis începe, trecînd prin Steinbeck, Faulkner, Caldwell, Hemingway, toți marii prozatori din „Lumea Nouă“ s-au întîlnit în aversiunea categorică împotriva fabricării unui univers de carton lăcuit. O'Neill a fost cel care a determinat întoarcerea teatrului de peste ocean către temele grave ale vieții omenești, către dezvăluirea adîncurilor celor mai tainice ale conștiinței; sub presiunea labei fierbinți a întrebărilor și dilemelor opere sale, conformismul, jumătățile de adevăr, platitudinile moralizatoare și dulcege au sărit în aer, măturate de

* Regia: Horea Popescu. Decoruri și costume: Dan Nemțeanu. Distribuția: Ștefan Ciobotărașu și Toma Dimitriu (Ephraim Cabot), Matei Alexandru (Simion), Const. Rautchi și Mircea Cojan (Petru), Emanoil Petruș (Eben), Marcela Rusu și Simona Bondoc (Abbie), Mircea Cojan și Al. Hasnaș (Scripcarul).

** Direcția de scenă: Ion Olteanu. Scenografia: Dan Nemțeanu. Distribuția: Lilliana Tomescu (Josie Hogan), George Demetru (Phil Hogan), Cristea Avram (James Tyrone), Mihaela Moisescu (Mike Hogan), Valeriu Arnăutu (Stedman Harder).

șuvoială tulbure și viu al pasiunilor umane. O'Neill a venit spre scenă a menș de dorința de a cunoaște și a înțelege omul așa cum este și viața cea adevărată. Iată, de altfel, „profesiunea lui de credință“, exprimată indirect în aspirațiile unuia din personaje — scriitorul niciodată realizat Charles Marsden (*Straniul interludiu*): „După ce ne vom căsători am să scriu un roman — primul meu roman adevărat! Cele douăzeci de cărți pe care le-am scris sînt doar niște povești deșirate pentru oamenii mari — cu femei bătrîne și amabile, cu holtei glumeți și cinici, cu personaje drăguțe, cu oameni însurați care întotdeauna se admiră și se respectă reciproc, cu amaniți care ocolesc iubirea în șapte potolite! Asta am fost socotit pînă acum, Nina; un șoptitor de minciuni care adorm și potolesc! Dar într-o zi am să urlu toate adevărurile, am să le strig pe față și sănătos, aducînd soarele peste umbra minciunilor. Am să strig: «Asta-i viața și asta-i sexul, acestea sînt patimile, ura, regretul și bucuria, suferința și extazul, aceștia sînt bărbații și femeile, fiii și fiicele, ale căror inimi sînt slabe și tari, al căror sînge este sînge și nu sirop năclăit!»“

Ce era viața — viața de zi cu zi, cu realitățile dure ale luptei pentru existență — scriitorul a ajuns s-o știe foarte profund și foarte amănunțit, din proprie experiență. Ca și alți mari scriitori americani — Jack London, Edgar Allan Poe, Mark Twain —, el a străbătut țara, încercînd diferite meserii, cîștigîndu-și cele necesare traiului ca marinar, ca actor, ca reporter. În acești ani el a cunoscut nenumărați oameni și mai ales a pătruns tainele multor gesturi și acțiuni omenești, a înțeles resorturile și mecanismele sociale care determină formarea unor concepții și a unor caractere.

Îmbibîndu-și astfel ființa de destine anonime din masa poporului său, Eugene O'Neill și-a ales personajele dintre americanii de rînd (fermieri, marinari, actori de mîna a doua, mici căpitani de vas), aducîndu-i în dramă cu mica realitate aderentă rădăcinilor ce-i leagă de viață (și intitulîndu-și chiar un ciclu *Dramele mării și ale pămîntului*): cei cîțiva metri pătrați ai punții, decupați din ceață de lumina lăptoasă a unui felinar și de sunetul strident al unei sirene, un drum prăfuit care se pierde, colinele ce mărginesc zarea, pămîntul pietros al unei ferme. Sînt ecouri care se regăsesc în înțeleștarea luptei cu ogorul a îndîrjitului constructor și fanaticului proprietar Ephraim Cabot și în nebuneșca goană către aurul Californiei a fiilor săi (*Patima de sub ulmi*); în sărăcia fără speranță în care se zbate, peste trei sferturi de veac, familia Hogan (*Luna dezmoșteniților*); în eroziunea lentă ce marchează viața eroilor din *Dincolo de zare* sau în sentimentul de provizorat urmînd fluctuațiile unei vieți sociale agitate pe care-l trăiesc cei din *Straniul interludiu*.

S-a stabilit întotdeauna o legătură directă între viziunea sumbră a creatorului și viața sa (copilărie, adolescență, tinerețe) — apăsată de nevoi, neînțelegeri, umilințe. Piesa autobiografică *Lungă călătorie în noapte* (dată publicității și jucată abia la cîțiva ani de la moartea scriitorului) reprezintă în acest sens o mărturie; titlul ei definește totodată existența ca dominată de sentimentul deznădejdi, incapabilă să ofere omului altceva decît o rătăcire printre tenebre. Este o convingere care marchează o bună parte din opera lui O'Neill: „...viețile noastre sînt doar niște stranii și negre interludii în desfășurarea electrică a lui Dumnezeu-Tatăl!“ conchide, la capătul șirului de încercări trăite, Nina Leeds. Dar amprenta unei experiențe individuale amare nu este suficientă pentru a explica acest univers artistic unic, al cărui puls grăbit bate după o ritmică proprie — cînd lent și sacadat, cu ecouri neliniștitoare, cînd agitat de spasme. Pentru a pătrunde structura sa intimă trebuie să înțelegem cum i-au apărut scriitorului oamenii țării și vremii sale: ca niște naturi bogate, de o excepțională vitalitate, rezistenți ca rădăcinile arborilor, încătușați într-un sistem de civilizație care naște egoism și fătărnicie, distrugînd și interzicînd comunicarea sinceră și directă și așezînd în locul ei un barem de reguli sociale și de conveniențe rigide, falsificatoare. Vicisitudinile luptei pentru existență, legile concurenței și ale parvenirii — mai subtile, într-adevăr, dar nu mai puțin crude decît legile junglei — modelează omul, rețîzîndu-i elanurile. Insul se retrage astfel în carapacea vieții lăuntrice. Pe tărîmul îngust al acesteia, unde guvernează subiectivismul, se descătușează toate resursele de energie și forță ale unor ființe ce nu se pot realiza la temperatura caracterelor lor totalitare și exigente, izbucnesc patimi și instincte devastatoare, se instaurează uneori haosul. Un individualism exacerbat pune eroul în contradicție cu lumea înconjurătoare — împotriva căreia n-are nici o putere — și cu el însuși; o sterilă zbatere între impulsurile unor dorinți și chemări, pe de o parte, și

zidurile de temniță ale legăturilor cu oamenii, pe de alta, sfîșie suflete și macină vieți. Din această imposibilitate a rezolvării, dintr-un soi de fatalitate, să-i zicem obiectivă — căci ține nu de voința unor forțe supranaturale, ci de o țesătură de determinări ale vieții reale — derivă structura tragică a pieselor sale. Trilogia *Electra* reprezintă aici un capitol aparte. (Schema rigidă a unui destin potrivit inspirată din teatrul antic grecesc — istoria atrizilor — guvernează tragica destrămare a familiei Mannon, împingînd la crimă o soție răvășită de patimă, un fiu dominat de dragoste incestuoasă, o fiică cu sufletul bîntuit de gelozie față de tată, de amantul mamei și de frate — fecioară ale cărei instincte refulate se dezlănțuie cu atît mai cumplit, sfidînd onorabilitatea burgheză. Piesa — cu un final impresionant — e însă exactă și rece ca un joc de șah, ca o descripție clinică, în ciuda dezlănțuirilor pe care le cuprinde. Trama nu se potrivește epocii moderne, își pierde grandoearea și forța, eșuînd, pe undeva, în patologic.) În celelalte scrieri, relația de condiționare care ghidează spre finalul sumbru are o logică strictă și este solid și realist împlîntată în viață: iubirea adevărată, simplă și pură, care se oferă Anei Christie sosește prea tîrziu, pentru că și-a cheltuit ființa în vîrtejul depravării; Ruth și Robert Mayo se ratează și se distrug unul pe celălalt, înrăiți de eșecuri și de sărăcie, din zi în zi mai meschini și mai jalnici în vinovăția lor mărunță; Abbie și Eben Cabot vor merge la moarte pentru că și-au jucat încrederea reciprocă și iubirea la loteria averii, ajungînd pînă la înșelăciune și crimă, o greșală antrenînd după sine alta, într-o reacție în lanț; Nina Leeds va trăi o viață de compromis și lașități, degradînd și iubirea pe care i-o poartă Darrel și Marsden, pentru că nu a avut niciodată tăria să se opună milei, respectului filial, comodității morale. (E semnificativ faptul că singurul care-și găsește fericirea în acest climat de minciună este cel mai înclinat spre o viață clădită pe conformismul parvenirii sociale — Sam Evans.) Toți acești oameni au o taină în jurul căreia se învîrtesc, o durere pe care o învăluie și o ocrotesc, ferindu-se s-o strige și să ia o hotărîre. Drumul lor este greu, abrupt, întortochiat. Ei acționează, se agită, fac planuri în care-și investesc propria viață, nu se opresc în fața cruzimii — mint, înșeală,ucid chiar. Obsedați de sentimente contradictorii, de ură și de milă, urmăriți de cumplite remușcări, ei eșuează aproape fără excepție, căpătînd funcție de argumente într-o amplă tragedie a individualismului orb, a egocentrismului.

* * *

O'Neill a fost un maestru al construcției teatrale; el a știut să ridice barierele timpului și spațiului, să întrepătrundă realitatea obiectivă și lumea lăuntrică, realizînd în fiecare piesă o unitate rotundă, deplină. Dar între aceste celule distincte circulă teme, motive, ecouri din care se constituie substanța vie a teatrului o'neillian. Libertate și determinare, bine și rău, păcat și pedeapsă revin mereu, reprezentînd criterii de opțiune, categorii filozofice și valori concrete. Obsesia unei greșeli trecute, umbra unei ființe dragi (mama — în cazul lui Eben, al lui James Tyrone; tatăl ucis — în cel al familiei Mannon; iubitul pierdut în război — în cel al Ninei) apasă viața eroilor, istovindu-i în remușcări. Aceste reveniri vorbesc despre o anume continuitate de spirit, de esență, în căutarea unui anumit răspuns. O'Neill l-a căutat cu pasiune, cu mîgală, desăvirînd pentru aceasta procedee, experimentînd metode (dedublarea personalității în *Dragostea nu moare niciodată*, concretizarea universului intim și confruntarea sa cu realitatea în *Straniul interludiu* nu sînt jocuri gratuite ale meșteșugului), îmbogățind cu valori încă neepuizate capitolul teatrului de introspecție. El a explicat astfel ceea ce părea de neexplicat, demontînd mecanismul sufletesc, a refăcut pe scenă procesul sentiment-gîndire-cuvînt, a disecat, fibră cu fibră, ființa omenească. Eroul sau eroii, relațiile lor, gîndurile, sentimentele cele mai intime, patimi incontrollable, proiecțiile acestora în zona de luciditate pe care și-o păstrează aproape toți se luminează pe rînd, în culorile spectrului solar. Acest patetic și foarte uman efort de înțelegere îl apropie treptat pe scriitor de cuprinderea mai adevărată și mai profundă a veșnicei și universalei suferințe în care se zbate lumea sa. Răspunsul la care ajunge în ultima dintre piese (*Luna dezmoșteniților*) este, evident, parțial, dar el nu face parte din zona „transcendentalului“, nu este nici subiectiv, nici mărunț, ci de un bun-simț evident: la capătul unei nopți de halucinantă mărturisiri, irevocabil ratatul James Tyrone se va recunoaște singur



Șt. Ciobotărașu (Ephraim Cabot)

Marcela Rusu (Abbie) și Emanoil Petruț (Eben)

vinovat pentru trista-i degingoladă: „Urmările, întotdeauna, fi otrăvesc pe oameni. Urmările faptelor“.

„Urit trăiți, domnilor“, rezumase Cehov, cu inegalabila sa discreție și pudoare, nimicnicia vieții burgheze a Rusiei prerevoluționare. O'Neill pare să fie mai dur, căci el le spune contemporanilor: nu vă amăgiți cu aparenta strălucire a vieții voastre. Sinteți bolnavi pînă în miezul ființei. Bolnavi de egoism, de fătărnicie și de însingurare.

Autenticul umanism, luciditatea și obiectivitatea investigației, realismul psihologic, patosul și forța cu care sînt dezbătute problemele sînt trăsături care se topecs una în alta, realizînd personalitatea impresionantă a unui autor care se dovedește și astăzi modern și important prin ceea ce a avut de spus lumii.

Preferințele Teatrului Național s-au îndreptat către una dintre cele mai expresive piese ale scriitorului. *Patima de sub ulmi* e o tragedie absolută, perfect construită, un monument pe frontispiciul căruia ar putea fi înscris cuvîntul ură: ură pentru această fermă frumoasă care te ține în sclavie, ură față de părintele împietrit la suflet, față de soțul bogat, față de fiii domnici să pună mîna pe avere, față de lumea din sat, care te privește chiorși... Chiar și dragostea neașteptată și pustiitoare țîșnește din miezul urii, din dorința de răzbunare și umilire. Umbra necruțătorului destin e prezentă, dar referirile la tragedia antică, la relația Phedra-Hypolit se justifică mai mult printr-o similitudine de situații. Tragedia nu este plasată aici prin simplă mișcare de translație, impusă de schema-model, așa cum se întîmplă în *Electra*; psihologia și mediul eroilor justifică perfect reacțiile lor. Atmosfera e mai degrabă de o asprime puritană, solidă și plină de rigiditate — un univers biblic cu precepte severe. Familia Cabot trăiește izolată; bătrînul Ephraim e un pionier care și-a desțelenit pămîntul, a dezgropat cu mîna lui fiecare piatră, așezînd în loc un crîmpei din sufletul său, a udat cu cîte o picătură de sudoare fiecare plantă... Întreg universul său



afectiv a fost investit în această fermă; pentru oameni nu i-a mai rămas nimic. Simion și Petru simt că aceeași sclerozare îi amenință, constituția lor morală nu-i la fel de robustă, și se smulg, evadînd către mirajul aurului. Eben e un viitor Ephraim, încă fragil și neîmplinit, torturat de spectrul mamei moarte, dar la fel de aspru, de legat de pămînt, robît aceleiași patimi: „cîinele și-a găsit un cîine ca și el de cîine“ spun despre el Simion și Petru. Iar Abbie, care vine din afară, aparține de fapt aceleiași familii spirituale, căci înțelege să se vîndă pentru a stăpîni, adoptînd legile patimii și ale urii. Toți aceștia n-au răgazul unei clipe de odihnă și mulțumire; fiecare pas pe care-l fac îi prinde și mai temeinic în angrenajul ce-i sfărîmă fără milă.

Existau trei premise ca montarea Teatrului Național să se ridice la înălțimea unui moment de artă ieșit din obișnuit. În primul rînd, girul unui regizor ale cărui spectacole au însemnat tot atîtea succese de prestigiu. Apoi, distribuția — „de zile mari“, reunind o echipă de actori nu numai deosebit de talentați (în frunte cu artistul poporului Ștefan Ciubotărașu și cu artista emerită Marcela Rusu), dar plini de forță și temperament, stăpînind o paletă interpretativă apropiată teatrului o'neillian. În al treilea rînd, decorul (Dan Nemțeanu) — o construcție masivă și greoaie, cu un aer mohorît, clădită din piatră și scînduri parcă umede, colorate în brun și verde muced și codlit, care scriștie din încheieturi la fiecare mișcare, în umbra unui frunziș apăsător și întunecat. Cu toate acestea, rezultatul nu este la nivelul așteptărilor.

Sentimentul de insatisfacție pe care-l lasă spectacolul nu este ușor de explicat, căci el are, în ansamblu, un soi de corectitudine matematică, o anumită rotunjime a contururilor, o consecvență față de propria sa manieră. Cauzele trebuie de aceea căutate mai în adînc, în modul cum a fost gîndit și direcționat spectacolul, în ceea ce se numește concepția regizorală. Urmărind reprezentația, este greu să sesizezi o intenție clară, să descifrezi obiectivele, supratema. Se creează impresia unei „reconstituirii scenice“ a textului, realizată pe fragmente, montarea pîrînd compusă din sfere concentrice, pe care regizorul le-a trasat încercînd să se apropie de substanța operei dinspre exterior spre nucleu. Horea Popescu a refăcut atmosfera cu migală, din elemente exterioare, a înălțat contururile ei materiale, a căutat spectaculosul în sunet, culoare, lumină, în atitudini, alcătuiind scenă după scenă dintr-o bogăție de detalii. Acestea n-au izbutit însă întotdeauna să fuzioneze, creînd pe scenă viață. Din această pricină, esențialul — sentimentele eroilor — nu-și mai găsește parcă locul, se scurge printre degete.

Regizorul pare să fi aplicat piesei o unitate de măsură comună, tratînd-o prin prisma factologicului, scoțînd în prim plan construcția și evoluția acțiunii, și nu urmărind firul subteran al mutațiilor psihologice. S-a săvîrșit astfel o schimbare de gen, *Patima de sub ulmi* fiind scoasă din zona tragediei și considerată strict ca o *dramă a alienării prin proprietate*. Pe scenă izbucnește însă o supărătoare nepotrivire între acțiunile și situațiile-limită în care se găsesc personajele și temperatura coborâtă a actului scenic — nepotrivire care anihilează emoția publicului, lăsîndu-l într-o nedumerită și ușor iritată indiferență. Așa se întîmplă în momentul din dormitorul conjugal, cînd Ephraim mărturisește toată cutremurătoarea căutare a unei vieți zidite în piatră, căuțînd să și-o apropie pe Abbie. Actorii se foiesc, se dezbracă, cîinele urlă; dincolo de perete, Eben se zvîrcolește, înnebunit de dorință; bătrînul caută de mult uitatele gesturi de mîngiere — dar ecoul tragic al confesiunii sale e înnăbușit de tot acest balast, transformînd cuvintele rupte din suflet într-o sfătoasă istorisire. Este una din împrejurările în care o metodă se transformă, prin exces, în contrariul ei, orientarea în general realistă a spectacolului conducînd la un fals psihologic. La fel — în scena din salonaș; furtuna cutremură casa, cîinii urlă din nou, păsările de noapte țipă, pendula bate (toate momentele importante ale spectacolului sînt subliniate de această pendulă!), cîteva lumînări își pîlpîie lumina tremurătoare. Abbie primește îmbrățișarea crucificată ca pe un catafalc. Toate acestea exclud avalanșa de sentimente ce supraîncarcă atmosfera momentului: teamă, speranță, dorință brutală, pură înfiorare în fața dragostei, elan sincer al apropierii.

Horea Popescu s-a făcut cunoscut prin înclinația sa pentru spectacolul viguros, amply orchestrat, conturat în pastă groasă. Unele din laturile temperaturamentului său artistic și-au găsit de aceea mai greu corespondentul în semiîntunericul misterios al acestui univers închis. Explicația psihologică pe care el o propune pentru Simion și Petru răstoarnă pur și simplu primul act, conducînd doi actori ca Matei Alexandru și Constantin Rauțchi spre o interpretare paro-

distică absolut inadecvată. Cei doi frați, într-adevăr aspri și bolovănoși, apar aici îndobitociți și animalizați, înghiontindu-se la mâncare, bufnind, rîgîind și sforăind; momentul rugăciunii este tratat nu ca o grăbită îndatorire a unor credincioși flămînzi, ci ca o mimare a ritului. „Greva“ lor — clipa de eliberare — devine o glumă, o șotie a unor bărbați cam chercheleți. Așa că, în ciuda textului, care expune explicit drama lor, cei doi apar caraghioși. (Iar intenția de a-l înșela pe Eben, luîndu-i punga cu bani, fără a-i da în schimb semnătura, nu aparține autorului și nu este un amănunt fără importanță, care poate fi lipit, prin trovail regizoral, pe caracterul unui personaj.) Nici marea scenă a morții lui Eben nu mulțumește: în acest moment culminant al piesei, în care tensiunile se ciocnesc, bătrînul trunchi viguros sfidînd întreaga lume, dansul e un ultim argument de bărbăție și forță, menit să reducă la tăcere dușmănia, clevetirea, invidia. Dar o veselă sărbătoare cu birfeli mahalagești, cu matroane savant grupate și o demonstrație de dans parcă pregătită lasă în suspensie înfruntarea.

Cel mai aproape de rol a evoluat Marcela Rusu, care a exprimat dublul registru de socoteli meschine și dorinți cotropitoare cu o voce metalică, rupîndu-se din cînd în cînd în hohot, cu un zîmbet trist și înghețat, cu o senzualitate funciară îndelung zăgăzuită. După crimă, actrița izbuște unul din puținele momente emoționante ale spectacolului: ea coboară scara încet, tocurile-i pocnesc pe fiecare treaptă, și se așază pe scaun. Chipul îi este răvășit de o privire halucinantă, contradicțind jumătatea de zîmbet înnebunit încremenită pe buze. Mai greu se încheagă relația ei scenică cu interpretul lui Eben, căci Emanoil Petruș nu intră în vîrsta psihologică a personajului și nu posedă acel amestec de conaștere, sfială și îndărătnicie. Actorul mai este împovărat și de amintirea unor roluri mai vechi, căreia — în lipsa unei conduceri regizorale ferme și adecvate — îi dă frîu liber în spectacol. Interpretarea sa — altfel plină de energie și de zel — ridică din nou problema mai veche și mai generală a dificultăților pe care le au de învins unii actori buni din pricină că au fost distribuți numai în anumite genuri sau numai în roluri care le sînt mai la îndemînă, fiind astfel, practic, aserviți unor șabloane.

Ștefan Ciubotărașu a adus în scenă binecunoscuta-i putere de captivare a atenției, autenticitatea unei naturi umane bogate. Cîteva tablouri — între care mai cu seamă cel în care-i vorbește Abbie-ei, în timp ce Eben a plecat să cheme procurorul — vibrează de tensiunea unor sentimente contradictorii, actorul dînd aici întreaga măsură a personalității sale. Marea sa forță dramatică nu s-a dezvoltat însă pe deplin în acest spectacol. Desigur, aici chiar obiectiile pornesc de la un nivel de măiestrie în sus, nu vizează mijloacele de expresie, desăvîrșite, ale interpretului, cît mai cu seamă concepția asupra personajului ce i-a fost oferită, și care pare să-l fi stînjinit, încorsetîndu-l. De aceea, conturul pe care acest actor — cunoscut pentru vigoarea morală a personajelor pe care le creează — l-a atribuit lui Ephraim Cabot s-a sprijinit mai mult pe o senzație de oboesală, de gol, decît pe dîrzenia și neînduplecarea „de patriarh“ a eroului.

* * *

Poate că, în ciuda banalității procedurii, e cazul să prezentăm pe scurt *Luna dezmoșteniților* — piesă aproape necunoscută la noi. Într-o fermă părăginită și sărăcăcioasă trudesec, pentru a-și agonisi traiul zilnic, bătrînul și bețivul Phil Hogan și nemaipomenita sa fiică Josie — un Hercule feminin, cu inimă bună, gură slobodă și reputație proastă. Cei trei frați ai fetei au fugit la oraș să-și caute o viață mai ușoară. Tată și fiică muncesc cot la cot, se ceartă și se mai și păruiesc cîteodată, își trec cu vederea escapadele — bahice și sentimentale —, într-o ciudată camaraderie aspră, afectuoasă și plină de umor, concentrînd toată energia sănătoasă și vivace a Irlandei emigrante. Aventurile nu ocupă nici un loc în inima Josiei; ele reprezintă doar mica ei răfuială cu viața; fata iubește, cu o surprinzătoare puritate și dăruire, pe risipitorul, dezabuzatul, fermecătorul James Tyrone* — bărbat în declin, actor fără har, alcoolic înrăit, la un pas de nebunie. După o noapte de coșmar și poezie, scaldată în raze de lună și în valuri de whisky, fata cea sănătoasă și puternică va renunța la imposibilul ei vis de dragoste, va avea tăria să înlătore pe cel ce nu mai poate fi salvat și va lua din nou viața în piept.

* Este vorba de reluarea peste un deceniu a personajului James Tyrone jr. din *Lungă călătorie în noapte*, care-l reprezintă pe fratele scriitorului.

Ca și în *Patima de sub umli*, iubirea se înfîlșește și se împletește cu dragostea pentru pămînt; ca și Abbie, Josie încearcă să alcătuiască un plan, să drămuiască și să profite; dar climatul piesei e altul; există aici și prietenie sinceră, și devotament, și dragoste, oamenii izbutesc să comunice unii cu alții, și toate aceste sentimente autentice mătură ca un val calculele meschine, egoismul primar.

Pe scenă se mișcă și respiră trei personaje, alcătuiind un univers la marginea lumii, care sfidează pe orice intrus și respinge conveniențele unanim acceptate. O coajă aspră, de brutalități ostentative și glume tari, adăpostește relații de o rară gingașie. Într-un fel, piesa este poemul luptei dintre vitalitate și morbidi-tate, dintre forță și slăbiciune, poemul nevoii de solidaritate și înțelegere; și, totodată, elegie la mormîntul unui cadavru încă viu. Iar Josie e, în teatrul o'neillian, singura eroină care nu regretă și nu se căiește, care știe să privească înaintea — nu o simplă femeie dominată de patimi, ci un om complet, cu simțul realității.

Direcția de scenă (Ion Olteanu) a căutat motivele fundamentale ale *Lunii dezmosteniților* în forța creatoare a sentimentelor umane și a subordonat întreaga reprezentare acestei idei. Pe scenă, o fată luptă pentru dragostea ei și este înfrîntă; importantă nu este însă înfrîngerea, ci faptul că în decursul luptei, ca un metal înnobilit la flacăra ce-l topește, ea devine mai matură, mai generoasă și în același timp mai gravă, mai hotărîtă, mai înțeleaptă, descoperindu-și toate resursele de omenie.

Spectacolul este de o acuitate emoțională rară. Nu se apelează la nici un fel de elemente ajutătoare: recuzita elementară, costumele modeste, aproape șterse, obligă pe actori să creeze, prin simplul schimb de replici, atmosfera incandescentă, ușor stranie, a piesei. Datorită limpezimii cu care au fost stabilite, secvența cu secvența, sarcinile pe care actorii par să le inventeze spontan, atenția se concentrează tot timpul pe ceea ce este esențial și nimic nu se pierde în gol, nu rămîne fără ecou; din jocul contrapunctat al tensiunilor, din culoarea specială a relațiilor umane se creează o bogăție de semnificații. Foarte lungă scenă în care dragostea dintre Josie și James trăiește și se consumă pe parcursul unei nopți sfîșietor de dureroase este un caleidoscop de trăiri care se topesc una în alta, mereu surprinzător și mereu adevărat.

Regia n-a făcut greșala de a lumina piesa în alb, de a-i imprima un optimism de comandă, ce ar fi scos-o de sub semnul paternității ei artistice. Dimpotrivă, deznădejdea se instalează pe scenă cu forța unei prezențe vii; o dublează însă un suflu de generozitate, de omenie înțelegătoare și gravă, o undă de noblețe autentică, purificatoare.

Spectacolul este, de fapt, axat pe jocul Liliane Tomescu, care realizează aici nu numai cea mai profundă și mai valoroasă creație din cariera ei de pînă acum, ci o interpretare care o situează definitiv printre personalitățile artistice de primă importanță în teatrul nostru. Actrița nu are datele fizice cerute de rol: ea compune însă, din sunete și gesturi, o atmosferă care o însoțește, îi creează un fundal și o amplifică parcă. Liliana Tomescu are scene cînd joacă o Josie cam brutală și cam obtuză, altele cînd se deschide ca o floare, înfrumusețată de un sentiment mare și curat. Așa este suita de „scene ale așteptării“ — cînd e timidă, tristă, jignită, hotărîtă să se răzbune, o clipă vulgară și apoi fundamental diferită, de o curățenie adolescentină. Pe buze-i joacă un zîmbet cînd amuzat, cînd cinic, cînd dezarmat, tandru, înduioșător sau jalnic. Trecherile de la o stare sufletească la alta sînt realizate cu un bogat și foarte fin registru interpretativ. Josie a ei e un recital de compoziție — și nu numai atît: e o demonstrație asupra puterii literalmente fascinante a inteligenței artistice.

Bogată în nuanțe și foarte clară este și interpretarea lui George Demetru (Phil Hogan). Actorul, îndrumat spre autoinvestigare, își descoperă și desfășoară rezerve de căldură și umor încă necunoscute, se dezvăluie treptat, pune inteligent în valoare complicata partitură de surprize a rolului, construind un caracter plin de savoare și de autenticitate, greu de clasificat conform obișnuitelor tipaje. Sînt momente cînd fațetele dublului său joc ar putea fi mai subtil delimitate: Phil își iubește mult fata, dar și interesele proprii îi stau la inimă, viața l-a asprit peste măsură.

Pentru Cristea Avram, rolul lui James Tyrone e o încercare grea, trecută la nivel maxim în raport cu posibilitățile unui actor încă tînăr. O minuțioasă gradație a tonurilor, o gamă de gesturi bine gîndită și logic desfășurată caracte-rizează jocul său. Interpretarea e convingătoare și sinceră în scenele cînd actorul

