

„AZILUL DE NOAPTE” DE MAXIM GORKI (TEATRUL MUNICIPAL)

Data premierei: 30 Ianuarie 1960. Direcția de scenă, scenografia, costumele: Liviu Ciulei. Distribuția: Jean Reder (Kostiliev); Tanți Cocea — Lucia Cristian (Vasilisa); Lucia Mara (Natașa); Gh. Aurelian (Medvedev); Petrică Gheorghiu — Gh. Oancea (Vasca Pepel); Mihai Mereuță (Klesci); Clody Berthola (Ana); Ana Negreanu (Nastia); Aurora Șotropa (Kvașnia); Benedict Dabija (Bubnov); Fory Etterle — Dorin Dron (Baronul); Gh. Ionescu-Gion (Satin); Jules Cazaban — Octavian Cottescu (Actorul); Ștefan Ciubotărașu (Luca); Victor Rebengiuc (Aliașa); Mircea Bașta (Git sucit); Dumitru Onofrei (Tătărul). În alte roluri: Mircea Albulescu, Coca Bianu, Maria Marsellos, Petrică Vasilescu, Beatrice Biega-Cavassi, Eleonora Gion, Ilariu Popescu.

Pe bună dreptate cerem regizorilor să facă și din piesele clasice — spectacole *contemporane*. Reprezentarea oricărei opere clasice nu-și află îndreptățire decît dobîndind sensuri și forme care să intereseze publicul nostru de azi. În cazul *Azilului de noapte*, faptul acesta devine cu atît mai evident, cu cît Gorki a fost un scriitor cu privirea îndreptată curajos înainte. Gorki, chiar dacă reflectă stările de lucruri ale timpului său, proiectează semnificații și perspective care-și dobîndesc și-și păstrează astăzi întreg relieful. Pentru spectatorul contemporan e, astfel, limpede că *Azilul* e istoria adevărată și cutremurătoare a unor oameni *împinși* la fund — nu descinzînd ei înșiși de bunăvoie — de societatea timpului și de relațiile ei specifice. Satin, Baronul, Actorul au alunecat din treaptă în treaptă, pînă cînd au atins „fundul” vieții, ca niște osîndiți aruncați cu brutalitate în lanțurile unor celule subpămîntene: degeaba întrezăresc un petec de cer, soarele și lumina nu le vor mai aparține niciodată. Cu toate acestea, ceva din cerul, soarele și lumina vieții a coborît odată cu ei în pivnița neagră a azilului. Sînt amintirile; dar nu amintiri ce se perindă pur și simplu obiectiv, desprînse de omul care le evocă, ci făcînd parte din ființa lui, țesînd o urzeală — destul de consistentă — de omenie și demnitate. Satin, după ce face, plin de amărăciune, rechizitoriul minciunii ca „religie a robilor și a stăpînilor”, adaugă: „...eu am uitat multe, totuși mai țin minte cîte ceva!” Cele spuse de el mai înainte, apar astfel ca vagi frînturi ale unui crez profesat cîndva din plin; și chiar mai mult: ele sînt ecouri adînci ale omeniei de ieri, dar și de azi, a lui Satin, fac parte din lumea lui spirituală. Dramatismul piesei și al mesajului ei rezidă însă în contrastul evident dintre realitate și aspirație, dintre neputință și dorul unei împliniri omeniești.

Incompatibilitatea dintre vis și putința de a-l realiza duce firește la exasperare, la disperare, și atunci miezul de omenie al pensionarilor lui Kostiliev se îmbracă într-o coajă aspră de cinism și intoleranță. Cu degete delicate și calde, Gorki dă din cînd în cînd la o parte această coajă și face să înmugurească umanitatea sufocată. Întrebarea care se pune e dacă acești „foști oameni” mai pot fi oameni, dacă sînt în vreun fel recuperabili. *Azilul de noapte* dă un răspuns negativ, raportat la strictele condiții ale timpului, dar lasă deschisă — tocmai pe baza omeniei explicite a vagabonzilor — perspectiva unei posibile împliniri viitoare. Răspunsul negativ nu e dat, însă, din cauza eroilor piesei, ci ca un reflex al ineluctabilului destin al omului în ordinea feudală sau capitalistă. În această ordine socială nu există asemenea oameni recuperabili; aici — și atunci, în 1901, cînd scria Gorki piesa — nu există decît un apel disperat al unor ființe omeniești despărțite pentru totdeauna de viață. Numai revoluția socialistă și

orînduirea instaurată de ea ar fi putut elibera și pe acești oameni, ar fi putut demonstra că sînt „recuperabili“, demni de a fi redați colectivității. *Aristocrații* lui Pogodin sînt în acest sens o replică și o reeditare în alte condiții a *razmatalui*. E limpede că nu putem privi astăzi *Azilul de noapte* decît cu ochiul deprins cu experiența de viață reflectată în *Aristocrații*, care revelează esența umană a unui Satin, a unui Actor, a Baronului, chiar, dovedind, pe de o parte, că aceștia se pot reintegra în colectivitate, iar pe de alta, profundul umanism al orînduirii socialiste. Și ceea ce e frumos în compararea acestor două piese, e că axul care determină diferența soluțiilor de viață, rămîne unul și același: atitudinea față de muncă. Refuz al muncii înrobite — în *Azilul*; acceptare pînă la urmă entuziastă, a muncii libere — în *Aristocrații*. În ambele cazuri, pozițiile sînt din plin justificate de așezarea socială, economică și morală a societății.

Recentul spectacol al Municipalului lasă impresia că pe regizorul Ciulei l-a interesat mai puțin problema „recuperabilității“ eroilor gorkieni, și mai mult realitatea obiectivă a decăderii umane fără întoarcere. Spectacolul lui Ciulei vrea parcă să spună: iată unde au ajuns și unde pot ajunge oricînd oamenii în societatea stăpînită de capital — la disperare. Propunîndu-și această limită, Ciulei a organizat un spectacol omogen și consecvent, de elegantă ținută. Păcat însă că s-a oprit aici. Dacă și-ar fi lărgit înțelegerea pînă la desenarea viguroasă a fondului uman al fiecărui personaj în parte, caracterele ar fi dobîndit un relief mult îmbogățit, mai marcat. Așa cum a fost concepută, disperarea celor de „la fund“ e rece, mai mult sau mai puțin lucidă, mai mult sau mai puțin indiferentă. Or, la Gorki, disperarea e caldă, căldura ei provenind tocmai din păturile adînci ale sufletului omenesc. Acesta e, de altfel, fundamentalul reproș pe care-l



adresăm regiei, considerind totodată că Liviu Ciulei poate trece cu relativă ușurință la aprofundarea și la întregirea semnificației de bază a piesei și, în consecință, la adîncirea analitică a personajelor. Căci, fără îndoială, nici acestea din urmă nu au rămas neatînse, nedeterminate de limita propusă de concepția regizorului. Mai precis, personajele — adică interpretările actricești din spectacolul lui Ciulei — se mișcă într-un plan psihic prea neted, fără adîncimea pe care o dă adevărata vibrație umană.

După părerea noastră, la elaborarea concepției despre care vorbeam a contribuit și faptul că regizorul Ciulei a fost dublat de scenograful Ciulei, acesta din urmă luînd-o uneori înaintea celui dintîi. (Cînd spunem scenograful, înțelegem plasticianul, omul deprins în primul rînd să gîndească vizual.) Adevărul e că decorul actelor I, II și IV (azilul propriu-zis) e excelent, în ciuda abaterilor de la indicațiile de autor. Sensul de groapă afundă și fără soare e expresiv surprins în verticalitatea structurii de lemn a paturilor suprapuse, la care se adaugă două sau chiar trei elemente esențiale: ușa de sus, ieșirea, care dă în tindă și nu ia lumină de la soare, dar e scaldată totuși într-o lucire rece și dușmănoasă; scara în spirală dreaptă; și ușa ce dă — la nivelul scenei — în bucătărie, unde pîlpîie feștila unei lămpi cu petrol. Din această bucătărie răzbate tot timpul un fior de cavou semiobscur și înfricoșător. Metafora plastică, fără a fi ostentativă, e mereu expresivă: sus — falsă lumină; jos — moartea, groapa; la mijloc, compartimentările aproape egale, uniforme, ale unei existențe trogloditice: e într-adevăr un lăcaș al disperării, al sufocării fără scăpare. Dimpotrivă, decorul actului III e mai puțin clar: schelăria de lemn dintr-o parte reproduce prea fidel pe cea din actele anterioare, „trecerea îngustă“ și calcanul despre care vorbește textul sînt tratate insuficient, iar în ansamblu, decorul — care e un exterior — pare că reprezintă mai degrabă interiorul azilului în curs de spoire. (În plus, accesul la odăile Kostilievilor e atît de meschin și mizer, încît ne poate face să-i asimilăm pe aceștia — plastic — condițiilor celorlalți locatari, ale vagabonzilor.)

La valorile decorului se adaugă o conducere dinamică a mișcării scenice. Nu ne sfiim să afirmăm că Ciulei a realizat o mișcare continuă, o acțiune permanentă. Acțiunea fizică a unui personaj se transmite celuilalt și de la acesta la un altul, într-o înlănțuire firească și fără noduri. Calitatea aceasta asigură auditorului desfășurarea unui spectacol a cărui forță de captare nu cedează nici o clipă, distribuind atenția în mod egal pe firul unui curent continuu. În acest sens, poate că am asistat chiar la un exces de regie, din pricina căruia actorii nu s-au putut pune în valoare pe toate dimensiunile lor interpretative. Mai mult decît în alte cazuri, limitele interpretării au fost mai limpede condiționate de limitele în care — în mod deliberat — s-a închis viziunea regizorală. Funcționînd aproape fără cusur, mișcarea interpreților a avut — la fiecare dintre ei — ritm și vibrație, încadrate în matca generală a spectacolului. În schimb, nu ne putem rosti în aceiași termeni despre acțiunile verbale menite să definească poziția personajelor și esența dramei lor.

Singurul care și-a armonizat resursele într-o interpretare unitară, coerentă, foarte expresiv susținută ca mișcare și măiestrit timbrată ca rostire scenică, întruchipînd o subtilă versiune a lui Luca — a fost Ștefan Ciubotărașu. Actorul și-a condus delicatul personaj care însumează deodată simpatia și disprețul, cinstea și șarlatania, bunătatea și maliția, cu o mare finețe, izbutind să facă vizibilă minciuna-program a lui Luca. Și nu creînd un personaj echivoc, care se mișcă incert pe muchea nebuloasă dintre adevăr și amăgire, ci găsind cînd o inflexiune în glas, cînd un gest sau o grimasă care oferea spectatorului contrapagina înșelătoare a fiecărei acțiuni sau atitudini. Luca al lui Ciubotărașu a avut transparența hîrtiei filigranate privită în zarea luminii.

Cu unele excepții, ceilalți interpreți s-au situat sub nivelul atins de Ștefan Ciubotărașu. După o primă apariție — care nu lăsa să se întrevadă prea mult, ba părea chiar palidă, ștearsă — Lucia Mara a dat frămîntării Natașei din actul III o intensitate dramatică remarcabilă, deși regizoral prea prelungită și prea „concretă“ (adică aproape de naturalism: scena de pe scară, finalul actului III). De multe ori prea „concretă“ a fost și zvircolirea Anei Negreanu în Nastia, dar acțiua a știut să ateneze la timp excesele sau asperitățile. O socotim o interpretare reușită.

În Kostiliev, Jean Reder a fost, desigur, o apariție foarte antipatică, dar în același timp n-a satisfăcut deloc actricește: tot ceea ce a făcut și a spus a fost

frust, nefiltrat, insuficient elaborat, dînd senzația că e vorba de un „replican“. Surprinzător de inexpresiv ne-a apărut Petre Gheorghiu în Vasca Pepel. Jucat cu aparentă siguranță, personajul a rămas în bună măsură obscur, nedefinit: nu s-au văzut nici violența, nici însușirile lui pozitive. (Și doar n-a trecut decît puțin timp de la excelența creație a lui Gheorghiu din *Pîine și trandafiri...*) Vasca Pepel trebuie neapărat adincit și redat pe toate dimensiunile complexe ale dramei lui de om care se împotrivesc situației de hoț în care-l împinge societatea și care nu îi e congenitală, cum susține burghezia. Nu chiar aceleași lucruri se pot spune în legătură cu Benedict Dabija (Bubnov), care a acoperit cu exactitate liniile rolului, dar care — după citeva spectacole — a și început să se răsfețe, coborînd tonusul interpretării; și nici cu Victor Rebengiuc (Alioș) — voi și simpatic, dar mult prea superficial față de exigențele rolului. Prea palidă — artisticeste — Clody Berthola în Ana, deși a făcut întrucîtva să se simtă filfiirile morții ce se apropia de ea. Tanți Cocea a asigurat în schimb Vasilisei nespusa răutate și venalitate cu care o investește textul, vibrînd poate nu chiar destul în scena principală cu Pepel, unde ar fi trebuit să facă și mai vizibilă setea de evadare — în felul ei — a personajului. (Asta probabil și din vina partenerului). Potrivii cu rolurile, cu o justă măsură: Gh. Aurelian (Medvedeev), Aurora Șotropa (Kvașnia) și Dumitru Onofrei (Tătarul). Excesiv de întunecat, cu o mască orientată prea mult spre obtuzitate mintală, Mihai Mereuță ne-a înfățișat un Klesci dur, încăpăținat, dar și prea lipsit de inteligență, ceea ce nu e deloc potrivit dacă ne gîndim că acest personaj e un fel de „reprezentant al muncii“ în azil.

Jules Cazaban (Actorul) a fost foarte expresiv cît timp s-a fixat — în primele acte — la ritmul voci al lui Sciastlivțev, dar cînd a trebuit să contureze statura tragică a unui Nesciastlivțev, n-a mai izbutit să comunice aproape nimic. Socotim că distribuirea excelentului nostru comedian în rolul Actorului a fost nepotrivită. Dacă Jules Cazaban și-a trădat rolul prin necorespondență, Fory Etterle (Baronul) și Gh. Ionescu Gion (Satin) și le-au ilustrat prin „corectitudine“, deci mediocru, sub posibilități. Baronul lui Etterle n-a „deranjat“ decît prin faptul că n-a fost destul de... fost baron — organic nu exterior — și ca atare, n-a rămas o figură memorabilă, nu și-a topit ființa în imaginația și în simțirea noastră. Ionescu Gion a fost amar, pe alocuri cinic, s-a ferit cu justețe de tonurile false, patetice, asupra cărora atrăgea atenția Stanislavski, dar nici el n-a vibrat suficient. În actul IV, care e aproape în întregime al lui, Satin n-a lăsat să mijească cu destulă forță mugurele arborelui omenesc care crește, parcă pentru cîteva clipe, în azil. Ocolind tonul de „predică“ (care nu-i plăcea lui Cehov), Gion nu și-a rostit monologul nici cu forță, nici cu suficientă emoție, păstrîndu-se pe o cale de mijloc, de mică expresivitate.

Desigur, de aceste insuficiențe în interpretare nu pot fi făcuți vinovați doar actorii, care la urma urmei s-au conformat unei viziuni prestabilite; solidar cu ei e regizorul. Fixînd mesajul la disperarea, la zvîrcolirea sterilă a personajelor spre a le ilustra definitivitatea ratare umană, Ciulei le-a privat de căldura, de vibrația autentică pe care le-ar fi îngăduit-o lărgirea viziunii spre evaluarea riguroasă a omeniei, a potențialului de gîndire și simțire al unor persoane care numai aparent sînt definitiv interzise oricărei lumini a minții sau a inimii. Lucrurile nu trebuie să se oprească aici: depășindu-și cu curaj actuala viziune în sensul unei înaintări în substanța omenească a personajelor, regia va trebui să-și restructureze viziunea pentru a atinge cota unui spectacol contemporan de valoare. Gorki însuși — prin textul său — îi asigură această contemporaneitate pe care regia e chemată s-o exprime integral. Pe temeiul unei asemenea extinderi a suprafeței de investigație regizorală, nu numai sensurile profunde ale piesei lui Gorki vor înflori cu putere, dar înșiși actorii își vor putea rotunji interpretările în veritabile creații de artă. La Municipal există toate condițiile pentru ca încrederea noastră într-un autentic spectacol Gorki — pe care încă îl așteptăm — să fie răsplătită din plin.

Florian Potra