



„Azilul de noapte” de Maxim Gorki — Teatrul Național din Cluj

Emil Mandric

## „AZILUL DE NOAPTE”, ÎNTRE CLASIC ȘI EXPERIMENTAL

În anul 1902, luna iunie, Gorki anunța bucuros prietenului său Cehov : „În curînd am să-ți trimit piesa” (*Azilul de noapte*, n. n.). Teatrul de Artă din Moscova, fondat de Stanislavski și Nemirovici-Dancenko, celebra mai apoi premiera, cea de a doua premieră cu o dramă de Gorki, în mijlocul unui entuziasm de zile mari. În 1932, Gorki nu mai era tînăr, scrisese 20 de piese și declara cu o convingere ce nu poate fi pusă la îndoială : „*Azilul de noapte* este o piesă învechită, poate chiar dăunătoare în zilele noastre”<sup>1</sup>. Exigențele proprii, care i-au dictat o concluzie atît de neașteptată, vom încerca să le lămurim mai departe. Ne luăm îngăduința de a nu ne însuși acest punct de vedere.

\*\*\*

La granița dintre cele două secole, de unde a pornit descătușarea energiei revoluționare a clasei muncitoare din Rusia, Gorki nu numai că nu a oscilat, dar s-a aruncat în vîltoare, apropiindu-se decis de lupta proletariatului și a partidului său conducător. Amestecat în mulțimea de oameni simpli, dar cu privirea măsurînd drumul pe care se îndreaptă șuvoiul, Gorki s-a situat în fruntea primilor

<sup>1</sup> Articolul „Despre piese”.

scriitorii călăuziți de ideea socialismului. Dezvoltarea elementelor sociale și ideologice ale luptei de clasă, în creația sa, a început cu o lucrare dramatică, piesa *Micii burghezi*, scrisă în 1901. Gorki deschide prin aceasta seria eroilor conștiinței de rol și forța proletariatului revoluționar. „E o mare bucurie să trăiești pe pământ — propovăduiește Nil în *Micii burghezi* — ...Numai într-un singur lucru nu pot găsi nimic plăcut: în faptul că mie și altor oameni cinști le poruncește niște porci, niște neghiobi, niște hoți... Dar n-are să fie așa toată viața! Ei au să dispară, au să treacă, așa cum dispar abcesele de pe un corp sănătos... Stăpîn e cel ce muncește“. Provocarea a fost aruncată și, odată cu ea, teatrul a suportat o transfuzie, care avea să înnoiască țesuturile sale vii.

\*\*\*

Drama *Azilul de noapte* a fost creată pentru a da la iveală cercul de mizerii și neputințe al „foștilor oameni“, în care străbat frînturi de splendoridă umanitate.

În ea acuitatea romantică din nevelele cu vagabonzi cedează, filozofic și psihologic, unei tratări profund realiste. Viețuirea personajelor în condiții de insalubritate morală și socială exclude eroismul. La urma urmelor, mocința nu poate fi tezaur de „mărgăritare“. Ceea ce Gorki a ținut să precizeze ca un post-scriptum decisiv la seria „povestirilor despre vagabonzi“. „În vremea cînd a apărut *Azilul de noapte*, — nota criticul Vașlav Vorovski — autorul își rostise rechizitoriul „îndrăzneț“ împotriva societății civilizate și prin aceasta vagabonzii romantici își terminaseră de jucat rolul lor. Autorul putea să-i dezbrace de costumele de teatru, — și atunci ei rămaseră ceea ce erau în viața reală: oameni jalnici, nenorociți, mutilați. Acum, după ce aruncaseră în față, societății, „adevărul“ lor — mai precis al autorului — despre ea, se vădi că ei înșiși au nevoie să li se spună adevărul despre ei...“. Iar acest adevăr, drastic ca o sentință, prăbușește, cum numai înjosirea și înfrîngerea omului, virtual înzestrat pentru o viață demnă de laudă, poate prăbuși. Din însuși miezul amar al acestui adevăr, Gorki înalță acorduri solemne care slăvesc marea omului și a faptelor sale îndreptate spre mai bine.

Azilul, proprietate a soților Costiliov, este un refugiu destul de incomod, sortit indivizilor renegați de mediul cărora aparțin. Piesa cuprinde un episod de viață comună a acestora, în care se răsfrînge destinul fiecăruia, prin cotidianul faptelor: discuții înecate în alcool, hărțuieți, amăgiri mirifice, răbufniri ale urii, decrepității și disperării. Locatarii au descins din toate direcțiile. Amestecați în obșteasca mizerie a azilului, ei sînt destinați, potențial și practic, unor direcții deosebite: de acceptare, de revoltă, sau de nereușite perpetue.

Cînd viața i-a aruncat peste bord, cîțiva dintre ei au devenit prizonieri, cu oarecare bună voie chiar, ai firmei Costiliov. Satin radiază inteligență în pivnița vagabonzilor, unde a cîștigat o autoritate indiscutabilă, și este huiduit pe străzi de persoanele onorabile. În trecut a fost funcționar la poștă, avea pasiunea faptelor de preț ale oamenilor, acumulase din lecturi cunoștințe asupra naturii lucrurilor și a înfăptuirilor civilizației, care îl înflăcărau. Declicul s-a produs într-o clipă de minie, cînd a ucis un netrebnic. Pușcăria l-a umilit pentru totdeauna și l-a înrăit. A avut de ales astfel, dacă se poate spune, climatul „boem“ al azilului, unde se complăce desfășurînd în afară, talente de cartof și scandalagiu. Satin expune în finalul piesei, aparent prin surpriză, dar în fond în acord cu felul contradictoriu al personalității sale, ideile autorului despre adevăr și marea omului. Este greșit să se înțeleagă, însă, că Gorki și-a pus nădejdea în indivizi de condiția eroului său. Acesta reprezintă, în fond, o „valoare abstractă“, deținătoare a „anumitor însușiri sociale“, fapt care a mai fost relevat.

Printre „stilpii“ azilului se numără unii la care dorința evadării s-a stins. Bubnov a renunțat la proprietatea atelierului său de șepcărie, convins că nevasta și ibovnicul ei îl vor birui. El consideră fuga în azil salvatoare, chiar avantajoasă, cu atît mai virtuos cu cît se poate abandona nestingherit patimii de bețiv. În felul său Bubnov este un înțelept cinic și sceptic, un „corb“ care cobește aforistic din colțul lui. Întreaga decrepităție a ultimelor vîrstare de nobili a fost întruchipată în figura Baronului: un om de nimic, cu mintea „învăluită într-o ceață“, pentru care falimentul „s-a petrecut ca prin vis“, risipind averea și mai apoi dramul de cînste. A rămas omul „gol-goluț“, pe care nu-l pot reabilita în ochii haimanalelor nici faimosul arbore genealogic, nici amintirea caleștilor ori a cafelei cu frișcă, și cu atît mai puțin parodia aerelor de distincție. La Nastia — o prostituată în declin — se manifestă dorința de evadare, fatal întîrziată. Mărginită și apoi

practic neajutorată pentru o eventuală desprindere din mocirlă, ea cultivă închipuirii absurde și livești, din care o smulge brutal Baronul. Pentru Crivoi Zob (Git Sucit), împăcarea cu mediul azilului a pornit de la o realitate acceptată: „Dacă ei ar încerca să trăiască cinstit, în trei zile ar crăpa de foame...”.

Dar nu toți locatarii cată justificări sau false remedii pentru înspăimântătorul lor trai. Flecși socoate că va ieși la suprafață robotind îndărătnic la nicovala sa de lăcătuș. Dar înmormintarea soției îi înghite sculele. Hamalul Asan nu înșeală pe nimeni, fiindcă astfel îi dictează Coranul, și ar vrea ca ceilalți să procedeze la fel. Însă e dezarmat de întrebarea: la ce e bună cinstea? Pentru asemenea „idealști”, la ușa azilului de noapte stă scris, fără să se vadă: „lăsați speranțele, cei care intrați aici!”

Câțiva dintre cei tineri, încearcă să-și salveze viitorul. Aici se naște conflictul Pepel-Vasilisa-Natașa. Primul este un bărbat chipes și trăiește, prin forța împrejurărilor, din furtașaguri: „Eu de mic copil sînt hoț... din totdeauna lumea îmi zicea: „Vaska, hoțul, Vaska, pui de hoț!„ Aha? Așa? Atunci să vă arău eu vouă: Și hoț m-am făcut!... Pricepe că eu, poate, numai de ciudă am și ajuns hoț... nimănui nu i-a dat niciodată în gînd să-mi spună altfel... de aceea și sînt hoț...” Legăturile lui Pepel cu Vasilisa, stăpîna azilului, devin o povară, atunci cînd sufletul ei se arată hrăpăreț și înrăit. Cel stigmatizat, care năzuiește la o viață mai bună, caută în dragoste un ajutor. Pepel speră să-l obțină prin Natașa, sora mai mică, tristă și curată, a ibovnicei sale. Aproape de un deznodămînt îndrăzneț și meritat al tinerilor, toți trei se rostogolesc, grație tenacității demonice a Vasilisei. Cu totul străin este acest conflict, ca parte a întregului piesei, de tribulațiile individualiste ale clasicului triumfi amoros. În el, spre deosebire de tematica dramelor burgheze, se afirmă și strigă chemarea la o viață a demnității omului, scuturată de trivialitate și sălbăticie.

Trei personaje expiră în răstimpul acțiunii dramatice. Cîntecul lor de lebedă este îndurerat, patetic sau meschin, după natura fiecăruia: o femeie bolnavă — Ana, un sinucigaș — Actorul, un păduche strivit într-o învălmășeală — Kostiliov. La căpătușul sau în preajma acestora se țese o tăcere indiferentă, ca o ușurare, sau, în cel mai bun caz, revolta împotriva răposatului care nu și-a ales momentul potrivit pentru a pleca dintre cei vii. Pledoaria închinată vieții își deschide drum, după cum se vede, printre contradicții acute.

Pentru mulți comentatori ai *Azilului de noapte*, sosirea bătrînului Luca între acești vagabonzi lipsiți de un orizont elementar al vieții, a apărut mesianică.

Lucrurile nu sînt lesne de expediat, deoarece personajul acesta prezintă fațete subtile și multicolore. În consecință, atrăgătoare: pentru eroii piesei, pentru creatorii care montează piesa, pentru cititori și spectatori.

În construirea figurii „bătrînului”, Gorki a avut în vedere una din realitățile perioadei de vîrf a societății rusești pre-revoluționare, care, ca o consecință a perimării vechiului mod de viață social și spiritual, era caracterizată prin derută, spaima și lamentări, de partea celor învinși. „Anii de la sfîrșitul celui de al nouălea și începutul celui de al zecelea deceniu al secolului trecut, — scria Gorki<sup>1</sup> — ar putea fi supranumiți anii de justificare a neputinței și de consolarea a celor sortiți pieirii”. S-au găsit deci împăciuitori și consolatori de toate gradele, între care „pelerinii la locurile sfinte”, trepăduși vicleni și maeștri ai elocinței popești. Esența mîngîietoarelor povețe pe care le scoteau din sacul fără fund al ipocriziei, era nu numai fățarnică — deoarece stropea apă de trandafiri peste amarul și tristețea victimelor de tot soiul — dar mai cu seamă demobilizatoare, provocînd abateri de la înțelegerea cauzelor răului social, și urmărind justificarea ordinii existente. Luca urma să fie — și este într-o bună măsură — în concepția artistică a piesei, chintesența unui asemenea tip.

Iată-l deci la lucru, ca virtuos al „mîncîunii frumoase”: limbușia sa este mătăsoasă, îmbrăcată în cuvinte și pilde meșteșugite. Numai astfel reușește să pătrundă în sufletul nenorociților, dispuși oricum să li se fluture speranțe pe dinaintea ochilor. Unei femei muribunde îi strecoară iluzia vieții de dincolo, ca recompensă a suferințelor ce i-au măcinat viața. Pentru Actorul bețiv care și-a ratat puținul talent, el ticluiește povestea spitalului turnat în faianță și pardosit cu generoase intenții umanitare. Pe Vaska Pepel, hoțul, pîndit de amenințarea ocnei, îl îndeamnă să fugă împreună cu aleasa inimii în Siberia, unde va găsi o dezlegare.

1 Articolul „Despre piese”.

Și consecințele : Ana se stinge neîmpăcată cu gândul morții („Dacă pe lumea cealaltă nu mai sînt chinuri... atunci pot să mai rabd aici... Mai pot să îndur !”). Actorul se spînzură cînd simte ironia speranței ivite, iar Pepel și Natașa încheie dezastruos capitolul iluziilor deșarte. Concluzia : Minciuna nu poate tîmădui, oricît de strălucitor ar fi ambalată, iar pentru îndreptarea vieții se cer prefaceri din adînc și nu biete evaziuni individuale.

Fapt este că Luca a suportat deseori, pe scenele lumii, o interpretare tendențioasă, sau pur și simplu neaprofundată, care îl făcea să apară într-o ipostază serafică — geniul bun al piesei. Față de un asemenea unghi de înțelegere, Gorki a manifestat îngrijorare și, paralel cu aceasta, și-a pus întrebarea dacă intențiile sale au găsit întruchiparea cea mai exactă în modul cum a rezolvat latura ideologică a personajului. Ajungem astfel din nou la articolul *Despre piese*, în care Gorki dă un răspuns negativ acestei chestiuni : „Consolatorii de felul acesta (din rîndul vagabonzilor pelerini, n. n.) sînt cei mai deștepti, plini de cunoștințe și de elocvență. Tocmai de aceea sînt și cei mai dăunători. Un astfel de consolator ar fi trebuit să fie Luca din piesa *Azilul de noapte* ; se vede însă că nu m-am priceput să-l prezint ca atare”. Îndoielile scriitorului se referă, probabil, la faptul că Luca deține în concepția piesei, dincolo de semnificațiile subliniate pînă acum, rolul de a împărtași, ba chiar de a provoca splendidele reflecții despre om ale lui Satin. Gorki a fost îndelung frămîntat de gândul echivocurilor ce se pot naște de aici. „În zilele noastre — menționa el —, un consolator poate fi arătat pe scenă numai ca un personaj negativ și comic... Cu toate că această „autocritică“ vine cam tîrziu, trebuie să spun că ea s-a ivit, desigur nu acum în anul 1932, ci chiar înainte de Marele Octombrie. Nu o consider fără folos pentru acei tovarăși tineri care prelucrează prea în grabă, fără a adînci îndeajuns, rezultatul observațiilor lor”. De pe pozițiile unei înalte principialități, Gorki nu a șovăit să condamne ceea ce considera insuficient realizat în creația sa. De aici, pînă la afirmația că *Azilul de noapte* ar fi o „piesă învechită“ și „chiar dăunătoare“, se întinde însă o distanță pe care nu putem, nu avem dreptul și nici nu voim să o străbatem.

*Azilul de noapte* este o operă de uriaș talent, adînc umanitară, vădind putere de analiză a realităților societății capitaliste și justețea protestului social. Ideile despre Om și Adevăr găsesc în ea o dezvoltare armonioasă, trecînd prin compătimire și ură, de la constatare la revoltă. „În om e tot adevărul... Totul este în om, totul e pentru om !... Ce mîndru sună acest cuvînt !“

Grandios, elocvent, melodic, ca și căderea lanțurilor !

\*\*\*

Regăsindu-se după o perioadă cam cenușie de activitate artistică, decretînd mobilizarea generală și punînd în joc vreme de două luni o singură carte — repetițiile la *Azilul de noapte*, — colectivul Teatrului Național din Cluj a reușit să facă față în chip lăudabil îndemnului de a reprezenta drama gorkiană. Ne bucură succesul (ca să nu fim absoluți : nu este vorba de un succes care să fi atins perfecțiunea), dar mai ales dovada de coeziune și însuflețire din adînc a colectivului artistic, care a fost făcută.

Calificativul de „animator“, pe care îl atribuim (cînd se ivește prilejul) directorului de scenă, i se potrivește în cazul de față actorului-regizor Constantin Anatol. El a reușit să grupeze în jurul său generația vîrstnică și generația tînăra a teatrului, într-o competiție pasionantă, avînd ca obiect de studiu *Azilul de noapte* și ca finalitate două spectacole diferite, cu o distribuție a „maestrilor“ și alta „experimentală“ fiecare de sine stătătoare. În rezumat : la același text un același regizor, un același pictor decorator, dar două concepții regizorale, două concepții scenografice, două distribuții. Cel puțin așa prezintă lucrurile caietul-program.

Nedumerirea se naște la ideea că C. Anatol, în calitate de regizor, a putut avea simultan două concepții la aceeași piesă. Bunul simț ne spune că așa ceva nu e posibil decît doar ca un tur de virtuozitate formală, vădind obiectivism în tratarea operei dramatice. Trebuie să facem următoarele recomandări celor care doresc să înțeleagă semnificația dublei înscenări clujene a *Azilului de noapte* :

— Treceți sub rezervă „Mărturisirile“ înscrise de regizor în caietul-program, după care „cele două spectacole au decoruri diferite, unele personaje creionate diferit, în consecință, scopuri diferite“ (s. n.). Programul a fost tipărit înaintea premierii, iar regizorul a retractat spusele sale în ședința consiliului artistic, de după premieră.

— Dacă participați la o întâlnire a publicului cu creatorii spectacolelor (studentii clujeni au organizat-o cu succes), nu legați întrebarea „care este rațiunea celor două distribuții?” de mărturiile citate mai sus. Chestiunea va fi, oricum, spiritual ocotită.

— Se poate întâmpla să-l întrebați în particular pe Constantin Anatol: „care din cele două spectacole considerați că a răspuns cel mai bine concepției dumneavoastră regizorale?” Renunțați, fiindcă veți primi un răspuns puțin curios: „Spectacolul cu distribuția întâia, jucat (la modul ideal) în ambianța de sugestii plastice și sonore a „spectacolului secund!”

— În general, nu-i cereți regizorului să vorbească despre unitatea sau pluralitatea concepției sale regizorale. Asistați la ambele spectacole, și totul se va lămuri.

Regia lui C. Anatol a fost circumspectă în raport cu tendințele greșite care caracterizau montările piesei într-un trecut nu prea îndepărtat. Pentru a putea să afirme, cele două spectacole au fost concepute cu intenția de a *nega* înțelegerea *Azilului* „ca un panopticon de zdrențăroși — de multe ori foarte pitoresc”, și acel „soi” de reprezentare, în chip de „serată literară bizară, sălbatecă pe alocuri”. Unele spectacole vechi spărgeau oglinda în cioburi, sacrificând analiza socială — ale cărei semnificații dirijează, în fapt, orice mișcare și reacție a eroilor — de dragul avatururilor triunghiului amoros Pepel-Natașa-Vasilisa, privite în exclusivitate. Regizorul clujean a considerat esențial în dezvoltarea temei *năzuințelor înșelate*, conflictul care se naște între aceste personaje. Dar nu ca o ilustrare a unor cazuri particulare, ci din punctul de vedere al relațiilor generale, în care sînt antrenate destinele purtătoare de semnificații largi ale tuturor eroilor piesei. Acesta e refuzul de a fetișiza, și totodată de a plafona drama personală, la nivelul eșecurilor strict individuale. În consecință, accentul a căzut pe omenescul răsturnat în viciu și desnădejde al unor locatari, pe revolta în genunchi și libertatea absolut falsă a altora, cu toții priviți în perspectiva involuției lor sociale, iar nu metafizic.

Cum rămîne însă, cu „dubla concepție”?

După părerea noastră, C. Anatol și-a asumat o răspundere discutabilă — din punctul de vedere al poziției angajate față de conținutul operei dramatice — propunîndu-și să descifreze și să transmită ideile ei fundamentale pe două direcții, cu „scopuri diferite”, navigînd, cum s-ar spune, în două lunturi. Nu stă în posibilitățile noastre și nu ținem să adoptăm un ton profesional. Credem că vom fi bine înțeleși dacă vom aminti adevărul banal după care creația regizorală (autentică) nu este și nu poate fi o întreprindere capricioasă. Or, afirmațiile explicative ale lui Constantin Anatol din caietul-program atestă că drama gorkiană, la baza căreia știți destăc stă o concepție unică despre viață și societate, a înspirat regizorul două atitudini simultane, două supra-teme, în sfîrșit, unghiuri diferite de înțelegere și tratare a mesajului ei realist-critic. Logic vorbind, aceasta se poate numi fie obiectivism, fie — ceea ce este mai aproape de adevăr, — o fragmentare a ideii artistice definite prin aprofundare de regizor, în părți care au devenit de sine stătătoare (reamintim că distribuția a doua s-a constituit într-un spectacol „experimental”, și nu de dublură).

Menționam că C. Anatol a retractat, în urma dublei premiere cu *Azilul de noapte*, unele însemnări ale sale din caietul-program. Lucru judicios, fiindcă în realitate pot fi luate în discuție așa-numitele „îndrăznele experimentale”, însă nu ca rezultat al unei concepții regizorale net diferențiate de aceea a primului spectacol, ci ca elemente vădînd încercări de actualizare în expresie, neconforme cu spiritul piesei. Tribulațiile (se pare, totuși, că C. Anatol cultivă unele înclinații speculative) nu sînt însă din cale afară de interesante, ținînd seama că programele de sală se vînd în continuare spectatorilor, trezînd confuzii.

Precizam însă că este vorba de un succes. Aceasta se referă, de fapt la spectacolul cu prima distribuție, în care ideile regizorului despre piesă dovedesc înțelegerea dialecticii ei, a gîndirii filozofice gorkiene, a fondului problemei și protestului social conținute în această capodoperă a dramaturgiei universale. S-au reunit pe aceeași listă: artistul poporului Ștefan Braborescu (Luca), artiștii emeriți Viorela Dimitriu (Nastia), Gheorghe Damian (Bubnov), Sandu Rădulescu (Satin) și Alexandru Marius (Actorul), la care se adaugă cu brio Ion Tilvan (Baronul) și alții. Nivelul general al interpretării este, cu unele excepții, strălucit. Publicul clujean acordă o deosebită prețuire acestei formații de la care așteaptă — și primește — satisfacția unui spectacol de ținută. În el, „umanismul țipătului sfîșietor”, propus

cu acești termeni de regizor ca supra-temă, își multiplică cu tragism ecolul. Se relevă astfel ceea ce Stanislavski numea „temeiul spiritual“ al piesei: „*Libertate cu orice preț* — o libertate în căutarea căreia oamenii se duc pînă în fundurile vieții neștiind că abia acolo vor fi robi!“

A fost bine marcată, prin profunzimea interpretării lui Ștefan Braborescu, prezența controversatului personaj Luca. Compoziția sa nu lasă nici o îndoială asupra faptului că sub aparența bunăvoinței manifestată prin „frășesul“ ajutor al vorbelor mîngîietoare, se ascunde o viață interioară în care scapără șiretenia și egoismul. Mobilitatea feței, duplicitatea privirilor, nuanțele glasului obișnuit să țină predici, toate acestea împreună, alcătuiesc adevăratul portret al drumețului „gură de aur“. Regia nu a ocolit meritele personajului, ca să zicem așa, în special contribuția ce o are la vremelnica unire a îndrăgostitului Vaska Pepel cu Natașa, dar a pus accentul corespunzător, totodată, pe fuga bătrînului în clipa încăierării — foarte elocventă pentru demonstrarea lașității lui, cînd e vorba de fapte.

Ne punem de acord cu opinia unanimă a spectatorilor, a cronicarilor dramatici locali și a actorului însuși, că pentru Sandu Rădulescu, realizarea rolului Satin a însemnat un moment de auto-depășire. Cunoscut, pînă nu de mult, în roluri de prim amoz, interpret al „fluturașului“ von Kalb din *Intrigă și iubire*, Sandu Rădulescu s-a luat la trîntă de astă dată cu un uriaș, reușind să-l supună. Prin ce se distinge Satin creat de dînsul? Prin *vitalitatea* care însoțește scriperea inteligentă a replicilor: prăpăstioasă cînd cîntă osanale „opoziției“ ce o face la fundul vieții, răsunătoare cînd pronunță cuvinte ce i se par că ascund o enigmă („Organon“, „Sardanapal“, „Laheza“, etc.), topită uneori de înduioșare („Lăsați copiii să se bucure de viață... Aveți grijă de copii!“), curată, deși aburită de alcool, în cuvîntarea din final. Cu drept cuvînt regia nu a urmărit întruchiparea unui Satin pitoresc ori raisonneur, ci înfățișarea sufletească a „boemului cinic“ care „ineacă în alcool și în neputință concluzia splendidei filozofii despre om“<sup>1</sup>. Interpretul s-a arătat mai optimist față de rol — fără exagerare — și credem că a socotit bine. „Cinismul“ dorit de regizor există ca trăsătură a personajului, care nu se manifestă însă în forme prea grave. Satin știe „să nu jignească pe om“. Sandu Rădulescu a ținut seama de faptul acesta.

Rolul „cinicului“ îl are în spectacol șepcarul Bubnov. Compoziția lui Gheorghe Damian se apropie de caracterul lenevos, înrăit, zgîrcit în gesturi al acestuia, ca și de dispoziția lui de a lansa îndoielei cumplite și sarcasme, fără ocolișuri la adresa unor convingeri a celor din jur. Interpretarea dată de Ion Tilvan Baronului este remarcabilă. Cu o fină pătrundere psihologică, actorul a rezolvat, dincolo de gesturile „clasice“ (demnitatea mănușilor jerpelite și a melonului ponosit), decreditația umilitoare a unei întregi categorii sociale. Stilizat și fără speculații. La al său „Gura, lady!“ , spectatorul rîde pieziș sau se cutremură. Cît privește rolul Actorului (Alexandru Marius), acesta apare cu desăvîrșire stins. În acest „organism otrăvit cu alcool“, era indicat să se vadă o creștere care să mobilizeze personajul către mirajul spitalului salvator, și nu doar o biată pîlpîire, prea grabnic înăbușită. Nastia (Viorica Dimitriu) se recomandă ruinate fizicește și definitiv pierdută, cu închipuirile ei bolnave, din lumea celor care mai schimbă cîte o idee.

Regizorul a avut preocuparea calităților reale ori posibile ale lui Pepel, care să justifice necesitatea plecării sale, în dorința unei vieți mai bine orînduite. Rezervele de imaculată tandrețe, în dragostea pentru Natașa și rezistența ce o opune asalturilor Vasilisei — elemente care apar subliniate în interpretarea lui Octavian Cosmuță — apropie personajul de simpatia spectatorilor. Cu atît mai deplin găsim o înțelegere compătimitoare blîndețea și tristețile aspre ale Natașei, interpretată de Ligia Moga. Deși abrutizat, posac și impermeabil, Kleșci poate fi încadrat în aceeași familie, prin disperarea cu care luptă să se smulgă — fără succes — din rîndul vagabonzilor. Regia și interpretul (Totu Coloman) au fructificat scena din actul II, în care Kleșci blestemă „adevărul“ hainelor zdrențuite și al șomajului. Atmosfera de ură și ticăloșie este întreținută de Vasilisa (Olimpia Arghir) și Kostiliov (Titus Croitoru).

Este cu totul nepotrivită în acest spectacol, caricaturizarea polițaiului Medvediev (Nae Botta). „Autoritatea publică“, jalnic întruchipată în acest slujbaș, tre-

<sup>1</sup> Caietul-program.

buia tratată cu mai multă adâncime a intențiilor și nu la modul Gardianul Frosch din opereta *Liliacul*. Pentru actorul Ion Sarca, prezent în ambele distribuții, rolul Tătarului devine pretextul de a exersa mecanic adăugarea câte unui „m” la sfîrșitul fiecărui cuvînt.

Trecînd peste acestea, trebuie spus că spectacolul înaintează armonios și fără poticniri. Drama de idei s-a imprimat în ritm dînd curgere ascendentă acțiunii oarecum statice a piesei. Așuțimea dezbaterii s-a impus la rîndul ei, încet, dar sigur.

\*\*\*

În legătură cu spectacolul de tineret (distribuția a II-a), ar fi de spus, poate, mai mult. Ne vom rezuma, însă, la ceea ce socotim că este esențial.

Caracterul pedagogic pe care l-a avut munca cu tinerii actori la înscenarea acestei mari drame, nu poate fi pus la îndoială. A fost făcută dovada aptitudinilor și maturizării artistice în curs de cristalizare a unora din ei, ca Teofil Vilcu (Satin), Ion Tudorică (Baronul), Marin D. Aurelian (Vaska Pepel), Viorela Cernucan (Natașa), Aurel Giurumia (Bubnov) și alții. În distribuție a intrat chiar Constantin Anotol, ca interpret al Actorului, căruia i-a dat relief și o mai pronunțată individualitate. Unele momente ale acestui spectacol, raportate la ale primului, au reușit să aibă mai multă substanță, prin plastică și mișcare. Așa este finalul actului III — încăierarea. În același timp, unele interpretări nu s-au ridicat la nivelul pretins de semnificațiile rolurilor. Hristea Cristea, de pildă, ca interpret al bătrînului Luca, a eludat în comic și ușurele prezența acestuia în viața locatarilor. Maria Țipan, de asemenea, a realizat o Nastie la care degradarea morală și fizică a fost împinsă dincolo de limitele artisticului, creînd discrepanțe chiar în mediul cu nimic mai presus decît ea al azilului.

Fapt comun ambelor spectacole (cu unele deosebiri parțiale), de o capacitate deosebită a sugestiei și sintezei plastice, este decorul foarte tînărului scenograf T. Th. Ciupe. În interiorul azilului imaginat de dînsul, mizeria, dezordinea, lăvile, cuptorul, masa lungă pe căpriori, arcada necizelată sugerînd dispunerea la subsol, se află la locul lor, dar nu respiră, cum se putea întîmpla, supraîncărcare și îmbîcsire naturalistă. Decorul actului III (curtea interioară a azilului), predominant de cenușii zidurilor înalte și strîmbe, între care lumina soarelui pătrunde anevoios, are o expresie stilizată, sobră, creatoare de atmosferă.

La adăpostul termenului „experimental”, regia lui C. Anotol s-a îndepărtat aici de ceea ce constituie, la primul spectacol, linia de tratare „strict fidelă indicațiilor gorkiene”. Este o abatere pe povirnișuri picurate fie cu accente expresioniste (cînd scena rămîne goală, la moartea Anei, se face întuneric, în timp ce pe draperia care ascunde patul de suferință crește o mare pată albă de lumină), fie cu atribute ale stilului naturalist de joc (scenele beției lui Bubnov în finalul piesei).

Mai grav este că regia a făcut apel la o simbolistică stranie, care vrînd să sublinieze plastic ideile piesei, le-a îngustat uneori albia. Ultimul act, în special, abundă în sugestii plastice (prin efecte de lumină) și sonore, în divorț cu profunzimea ideilor ridicate de autor.

Actul IV care este consacrat discuțiilor filozofice, reflexe ale gîndirii gorkiene cu privire la om, la esența adevărului și la soarta lui în societate, capătă prin spectacol o deviere în sensul unei polemici anti-religioase, limitîndu-se la aceasta. În timp ce Satin (Teofil Vilcu) delimitează într-unul din monologurile sale înfățișările pe care le ia minciuna, momentul este dublat, în fundal, de lumina bruscă (și „demascatoare”) a unor turle de biserică învecinate cu intrarea azilului. Insistarea asupra acestui element, interesant doar în sine, este în contra-timp cu obiectivele mai largi, pe plan social, cuprinse în tirada eroului. („Sînt minciuni mîngîietoare, împăciuitoare... ca minciuna care dezvinovățește greutatea ce a strivit mîna muncitorului... și-i învinovățește pe cei ce mor de foame. Cine nu-i destul de tare... și cine trăiește din sîngele altuia — acela are nevoie de minciună... Minciuna este religia robilor și a stăpînilor !”)

Cît privește concluzia către care regizorul ține să conducă spectacolul („Revoluția este inevitabilă !”), aceasta constituie o depășire a cadrului criticii sociale desfășurate aici de Gorki, deoarece, așa cum am subliniat în prima parte a acestei

cronici, scriitorul nu s-a bizuit pe lumpenproletari și vagabonzi, în chemarea de a fi răsturnate vechile rînduiri, ci n-a făcut decît să lase o rază de soare peste existența întunecată a „azilului“. Ceea ce e altceva. Iată de ce căderea unei draperii roșii, din tavan pînă pe scîndurile scenei — după epuizarea replicilor piesei — rămîne exterioară, hibridă și, în ultimă instanță, vulgarizatoare.

Surprind de asemenea unele intervenții care dovedesc subaprecierea muzicii grave și personale din predicile lui Satin, de vreme ce regizorul le-a însoțit cu frînturi din Beethoven, ori cu alte avantaje ce le oferă magnetofonul.

La cele două spectacole clujene am cunoscut spectatori care nu s-au mulțumit să ia parte doar la unul sau altul dintre ele. Înseamnă că acestea au solicitat confruntări, prin bogăția problemelor ce le ridică.

Ceea ce formează și convingerea noastră.

*Schiță de decor de T. Th.  
Clupe, pentru actul III (spec-  
tacolul cu distribuția a II-a)*

