

tație, și tocmai de aceea pereașă apare făcută, calculată vizibil și nefinisată. Șorturile lui Biță și Rupere distonează de cele ale coechipierilor, sînt lungite pe genunchi ca la Toto cirarul, mustățile arcuite cu haz etc. Și uite-așa se duce pe apa sîmbetei comicul de substanță !...

Sică Stănescu, în rolul portarului Bulboacă, insinuează un fel de om al grotelor, incapabil de un limbaj coerent ; or, e limpede că una este cenzura emoțională și alta bilbfiala unui om al cavernelor. Pe bună dreptate, portarul unei echipe din Bacău, prezent la spectacol, a părăsit mai devreme sala...

Cu naturalețea necesară, intuind contrastele, s-a comportat actorul Puiu Burnea ; acesta a păstrat echilibrul între cele două planuri de expresie ale textului. Adecvat, s-a manifestat, de asemenea, într-un rol episodic, actorul Florin Gheuca, actor pe care, să ne ierte

regizorul, l-am fi văzut mai propriu distribuit în Maestrul antrenor.

Restul distribuției e încorsetată de viziunea melodramatică a lui I. G. Russu. Actorii joacă cu seriozitate rolurile, așa cum li s-a cerut...

Sigur că, în ceea ce privește spațiul scenic, ne-am fi așteptat ca însăși sala de spectacol să se constituie în stadion. Dar pentru comedia lui Iacoban, în care personajele stau „cu spatele” la viață, faptul că meciul se desfășoară în culise nu e chiar întimplător. Numai că și de data aceasta amplasarea terenului de fotbal în fața nevăzută a scenei nu a fost receptată esențial. O scenografie economicoasă, și atît, a estompat și mai mult o nouă sursă de comic. Textul, de reală ținută artistică, al lui M. R. L., își așteaptă, așadar, spectacolul.

**Paul Tutungiu**

# P r e m i e r e

**Teatrul „Bulandra”**

## **AZILUL DE NOAPTE** de Maxim Gorki

Data premierei : 17 aprilie 1975.

Regia : LIVIU CIULEI. Traducere : EMMA BENIUC. Decor și costume : HELMUT STÜRMER. Consultant muzical : ȘTEFAN ZORZOR. Asistenți regie : RODICA SUCIU, VICTORIA DE-IANU.

Distribuția : JEAN REDER (Mihail Ivanov Kostiliov) ; RODICA TAPALAGĂ (Vasilisa Karpovna) ; LUCIA MARA (Natașa) ; GHEORGHE OPRI-NA (Medvedev) ; DAN NUȚU (Vaska Pepel) ; CORNEL COMAN (Kleșci) ; ICA MATACHE (Anna) ; GINA PATRICHI (Nastia) ; TAMARA BUȚUC-CEANU-BOTEZ (Kvasnia) ; VICTOR REBENGIUC (Bubnov) ; VIRGIL OGĂȘANU (Baronul) ; TOMA CARAGIU (Satin) ; ION CARAMITRU (Actorul) ; VASILE NIȚULESCU (Luka) ; FLO-RIAN PITIȘ (Alioska) ; MIRCEA BASTA (Gi sucit) ; DUMITRU ONO-FREI (Tătarul).

**Registrul spectacolului**

Într-o sociologie a montărilor dramei gorkiene se disting net interpretările de tip istorist-reconstitutive, documentarele pitoresc-tragice ale condiției „mizerabiliste”, cu galeria vieților ratate și luminarea coordonatelor fundamentale ale omeniei și păstrării demnității umane, în ciuda condițiilor represiv sociale ; în mai vechea montare a lui Liviu Ciulei am reținut „actualizarea”, pertinentă pentru anii '60, în evocarea universului concentraționar, cu viziunea grafică verticală a unui imens fagure uman, sub a cărui cupolă de „cerc tragic” se zbăteau neputincios, în alveole-cuști, ființe-victime. Gîndită azi în retrospectivă, „contemporaneizarea” de atunci pare evident „datată”, costumul atunci „la zi”, demodat. Presupun că montînd din nou Azilul de noapte, Liviu Ciulei a simțit nevoia să se exprime, pe o operă citită altădată. Într-o poetică revelatoare pentru estetica lui de azi. Asistăm la un spectacol despre existența omului într-un anume context social oprimator, la o meditație despre libertatea individului într-un univers închis. Registrul spectacolului se revendică farsei tragice, modalitate adecvată unui discurs dramatic actual, hrănită din indispensabile lecturi din dramaturgia modernă și aptă unei receptări cu rezonanțe știute publicului actual. Farsa tragică pe care o trăiesc cunoscutele personaje gorkiene se desfășoară sub semnul silei de muncă, socotită — în împrejurările



Rodica Tapalagă (Vasilisa) și Jean Reder (Kostiliov)

Cornel Coman (Klenci) și Ica Matache (Anna)

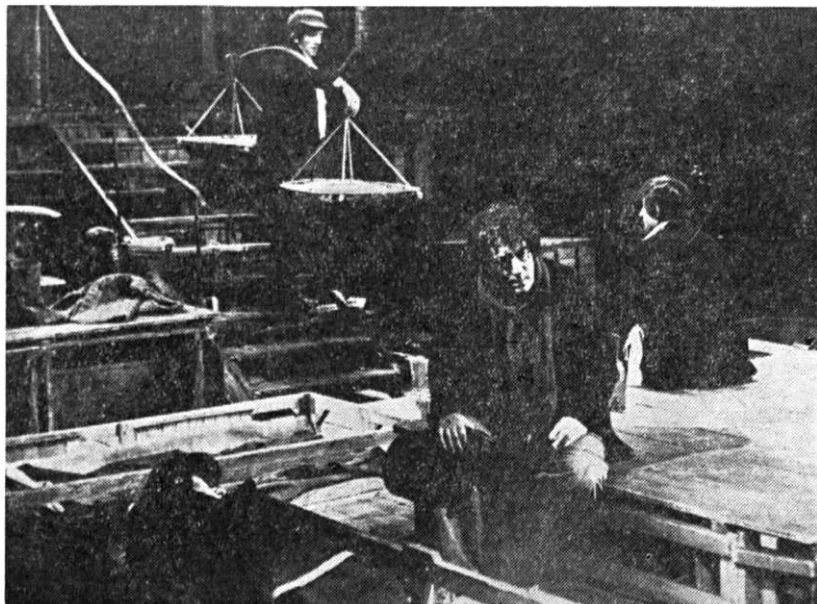


local-istorice date — act-de-damnare, robie, principală sursă a alienării. Într-un întineric compact, neliniștitor, mugetul sinistru al unei sirene se prelungește enervant, brutal ; e zgomotul „orașului tentacular”, e strigătul de chemare a robilor la lucru, e sunetul ce evocă mizeria periferiei industrializate ; și într-o lumină plumburie, apăsătoare, într-o mută nemiscare, sus pe pasarela-balustradă, apar cei 11 locatari ai azilului — imagine-cadru, singura în care oamenii stau drepti, în picioare, cot la cot și totodată singuri, fiecare izolat și închis în cerul propriei sale existențe. Acesta e arcul inițial sub bolta căruia se „aprinde” reprezentăția (în plastica lui Helmut Stürmer), lăsând deschisă spectatorilor posibilitatea interpretării acestor existențe.

## Spațiul

Extragerea dramei gorkiene din cutia stalinlaviană a realității „lipsită de cel de al 4-lea perete” și situarea ei pe o scenă — de fapt un proscenium adine prelungit — înconjurată pe trei laturi de public, cu o minimă distanță între spectatori și actori, reprezintă mutația esențială operată în vizuirea spectacolului de azi, în raport cu cel precedent. (Scena Municipalului, 1960.) Amplasarea pe un teritoriu de joc dispus în semi-arenă, la Studioul de la Grădina Icoanei, naște noile raporturi cu publicul, coordonată esențială în modelarea noilor preocupări în estetica lui Liviu Ciulei. Se distruge iluzia din cutia italiană, se anulează contemplarea „dramei realiste”, a evenimentelor desfășurate „la fund”, într-o societate, timp și istorie revoluate. Se recompune acum cu violență, într-un joc dialectic al creării și topirii simultane a ficțiunii, noua imagine a Azilului de noapte, implicând estetic publicul, violentându-l și depărtându-l totodată. O imagine globală, semnificativă, care, prin regimul acestei amplasări spațiale în condițiile specifice ale acestei comunicări vizuale, pedalează pe o cravașare a emotivității. Spectatorii nu mai asistă la „o felie de viață”, la o reconstituire de atmosferă, epocă și tipuri, ci sînt confrunțați, direct, cu brutalitatea ștergerii distanței sală-scenă, cu o realitate existențială. Ca atare, raportul spațial esențial se desenează între spațiul închis și cel deschis, sau spațiul „fericit”, „cel care ocrotește pe om” și „spațiul advers” (Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*), fenomenologul francez precizînd „casa-adăpost se poate converti simultan în casa-cavou”. Aceasta este și imaginea-prototip a spectacolului : un dezolant platou cu culcușuri-sicrie, în care se ghemuiesc mai tot timpul locatarii azilului, obligați să conviețuiască

Virgil  
Ogășanu  
(Baronul),  
Toma  
Caragiu  
(Satin)  
și  
Ion  
Caramitru  
(Actorul)



## Timpul

În spectacol se desenează cu maximă acuitate timpul existenței, orele azilului, toate convertite într-un neoprit ceas al așteptării. Reprezentația începe în zorii tulburi, vineții, cind prostituata Nastenka (Gina Patrichi) coboară treptele venind de la lucru. Momentul zorilor se conturează ca un proces esențial de inițiere în lumea reală, se schițează starea de balans, ambiguitate, dintre somnul greu, de plumb, și trezirea amară, amintindu-ne parcă de cuvintele lui Kafka : „De aceea, momentul trezirii este clipa cea mai riscantă a zilei — cînd ai trecut de ea, fără să fi fost smuls din locul tău pentru a fi transportat cine știe unde, poți fi liniștit toată ziua“. Locatarii azilului suportă greu această „clipă riscantă“, care se desfășoară greoi, într-un ritual lent, compus din detalii concrete, precise, revelator individualizate pentru fiecare. Fiertul apei în samovar, clătirea sumară în lighean, bărbieritul, schimbarea zdrențelor, plecarea baronului și a Kvașniei cu cobilița de plăcinte la piață și a Actorului cu Satin la băutură indică un timp greoi, mohorit, îmbibat de soîrbă pentru ziua care începe. Orelle serii au o altă tonalitate : de veselie tristă, erunt aburită în alcool, de evadare crispată, nervoasă în joc de cărți și băutură, de participare colectivă silnică, dar pînă la urmă contagioasă, într-o exuberanță trivială, obositoare, premergătoare altui somn de plumb. Timpul e apăsător de o imensă și dezolantă plictiseală. „Ce să fac ca să mai treacă timpul?“ Replica lui Satin (memorabil gravată de Toma Caragiu) se desenează ca un motto al desfășurării acestor existențe măturate din circuitul normal al

vieții. Ca să mai treacă timpul, pensionarii azilului se dedau unei existențe fără rost, acceptînd nimicurile, prostiile vieții și, cu aceeași nepăsare, actele ireparabile (moartea Annei), trîncănind, îmbătîndu-se, iubindu-se și ucigîndu-se. Scena Vaska Pepel (Dan Nuțu) — Baronul (Virgil Ogășanu), în care hoțul, situat pe o treaptă superioară în ierarhia socială din hanul lui Kostiliov, îl silește pe baron ca, pentru o rublă, să latre în patru labe, capătă un contur simbolic exact, notînd registrul dramatic : sentimentul de te-coare în fața gratuității actului represiv îngheață rîsul ; patetismul situației e risipit în răceala dezinvoltă cu care Baronul execută comanda ; jalnic număr de circ executat „ca să treacă vremea“. Tristețea acestei scene, tulburătoare și în același timp rizibilă măsură a degradării umane, e subliniată în receptarea publicului, mai ales dacă acesta observă expresia lăcomă și timpă, trăsăturile schimonosite de o bestială curiozitate cu care Bubnov (Victor Rebengiuc) urmărește cu încetare momentul. Scenă „cu rimă“ în actul trei, cînd același Bubnov (în excepțională creație a lui Rebengiuc) se hlizește cu aceeași imbecilă încetare la ieșirea disperat-isterică a Nastenka, zdrobită de nefericirile „amorului adevărat“ din cărți.

Orelle zadarnice așteptări sînt marcate de cîteva fugi. Tentative eșuate, încercări periodice de smulgere din starea „îngropaților de vii“, din acea lentă scufundare beckettiană, în care — prin viziunea lui Ciulei — descoperim în Gorki un soi de precursor ! Încercarea lui Kleșci (Cornel Coman) de a părăsi azilul, cu meticuloasa împachetare a unui mare și inutil balot, și întoarcerea resemnată din capul scăriilor ; explozia de furie a Nas-

tenkă și fuga ei desuță, împiedică pe primele trepte ; repetatele plecări ale Actorului (Ion Caramitru), singurul, de fapt, care pleacă cu adevărat, „stricind tot cheful“, într-o seară ca altele altele, de veselie buimacă și beție cu cîntece triste.

## Recuperarea umanului

Cum spuneam, contactul nemijlocit cu publicul stimulează participarea acestuia, îl violează emoțional. O latură importantă în această stimulare mi se pare senzorialitatea specifică montării. Materialul predominant pe scenă e lemnul, lemnul vechi, putred, scorjit și murdar, seindurile unor lăzi dezafectate, căruia i se alătură paie, zdrențe, cirpe, petice, eroziunea lucrurilor deteriorate, colorate în griuri și brunuri murdare, prăfoase, acoperind sau fuzionind cu eroziunea ființelor îmbrăcate și ele în resturi de veșminte. (Excelente, costumele, create de Helmut Stürmer, cu un marcat desen caracterologic și biografic.) De câteva ori, însă, se desenează un tors gol, un braț (se spală Vaska Pepel, se spală Nastia), și această revendicare a frumuseții anatomică a trupului echivalează cu o recuperare a umanului. Moment semnificativ : Actorul, pregătindu-se de moarte, își aruncă zdrențele, cad masca și coaja histrionică, și omul își recapătă autenticitatea și frumusețea în gesturile organismului viu și curat. („Organism și nu organon“)...

## Destinele

Apriga dezbatere și polemică în jurul raporturilor și semnificațiilor — viață/moarte, adevăr/minciună —, de o mare rezonanță și vogă în epocă (vezi dramaturgia lui Ibsen, Tolstoi etc.) a fost mai întotdeauna accentuată marcată în nucleul de idei din montările Aziului de noapte. Duelul ideologic Satin-Luka deținea o pondere masivă în spectacole, deznădămintul (sinuciderea Actorului) desenându-se ca replică-răspuns în balanța celor două teorii opuse. În spectacolul de azi, accentul cade asupra destinelor, asupra „vieților paralele“, într-o orchestrare simfonică, cu o voită lipsă de ierarhizare a suveranităților morale sau ideologice. Se simte în acest spațiu o vacanță a oricărei autorități, o criză a apartenenței la idealuri, o dezangajare a individului din sistemul ierarhiilor și valorizărilor morale. Poate Baronul, interpretat cu o mare subtilitate tragicomică în gest și ton de Virgil Ogășanu, personaj în vădită reducere psihică și cu un manifest vid interior, posedă reminiscențe atavice de poză și emfază, care-i dau o imagină superioară (de clasă !). Ceilalți pioni de pe eșichierul destinului sînt înconjurați de un abur de mister, cu antecedente biografice deopotrivă învăluite într-o ceață echivocă. Depodăți de trecut, își trăiesc abulic prezentul, revendicînd doar dreptul la Cuvînt. La cuvinte, și nu la acte. Excepție,

Actorul. El a uitat toate cuvintele și singurul care, printr-un act, prin moarte, își asumă un destin. Ion Caramitru execută cu o tehnică exersată acest dificil registru de bufonadă tragică, clovn disperat și lucid, trișor cu acute accente de sinceritate, compunînd figura romantică și cabotin hamletiană a Actorului, cel care poartă veșnic cu sine o funie de spinzurătoare și stă mai tot timpul reprezentăției chircit în sieriul său de cirpe. Ceilalți vorbesc tot timpul, pălăvrăgesc, și numai cîțiva au privilegiul monologelor. Bubnov nu vorbește, el comentează. Victor Rebengiuc a impus printr-o creație antologică acest rol, totdeauna încredințat unor mari actori, dar jucat de obicei în planul doi. Șepearul său e martorul avid al tuturor întîmplărilor din azil, participînd cu puține cuvinte, dar cu o grosolană și mărginită satisfacție la eșecurile și avaturile tuturor ; el este o placidă și terifiantă incarnare a simlului comun primejdios, e înșul mulțumit „cu puțin“. Un sporadic drept la cuvînt obține Nastia, electrînd prin jocul Ginei Patrichi, în marea ei scenă (actul III), printr-o coplesitoare participare la născocirile livrești ce îi transcend realitatea, iluminînd-o cu o aură burlesc-tragică. Marii privilegiați ai Verbului sînt însă Luka și Satin.

În interpretarea lui Vasile Nițulescu — poate cea mai apropiată de natura personajelor gorkiene — faimosul Luka este un personaj enigmatic în afara condițiilor obișnuite ; cu o violență cuvios desucheată, cu o libidinoasă milă creștinească, ascunzîndu-se după vorbe, un autentic profesionist al cuvintelor consolatoare, executîndu-și cu detașare profesională „misiunea“. Un exponent tipic al unui joc ambiguu propriu registrului montării, modelînd o tehnică simulată a incoerenței, condensînd prin figura sa prototipul uman al celui homo viator, omul-ființă călătoare prin lume și viață. (Iarși viziunea lui Ciulei ne-a propus să reflectăm și la Gorki ca autor al tipului vagabondului — figură centrală în drama și filmul secolului 20, prototip al omului însuși ; și e destul să ne gîndim la Chaplin-Charlot).

Opusul lui Luka este Satin, rol creat cu o mare și strălucitoare performanță de Toma Caragiu, trișnîndu-ne spre un chip inedit din măști sale. Satin, aparent, are rădăcini fixate în solul azilului, dar e înconjurat de același halo ciudat, care îi înceteșează deopotrivă trecutul și viitorul. În celebrul său monolog, citat de atîtea ori ca un credo al umanismului, Toma Caragiu dezvăluie, cu simplitatea marelui artist, resursele de autentică umanitate ale acestui vagabond, exprimînd, cu o căldură fin cenzurată, credința adîncă în om și în noblețea lui funciară. Atunci în scenă se creează un singular moment de tihnă și seninătate. Moment care se încadrează într-o ciudată și ireală oră a nopții, cînd în liniștea ostentă a trupurilor nemișcate se aud doar cuvintele fostului telegrafist, care mai are de transmis omenirii un mesaj. Mesaj care îl determina pe Georg Lukacs să scrie în 1936 : „viața interioară, agitată, a

personajelor lui Gorki nu este închisă în cercuri atât de strâmte"... „fiindcă Maxim Gorki, profund legat de revoluția proletară, a văzut imense posibilități de dezvoltare a omului“.



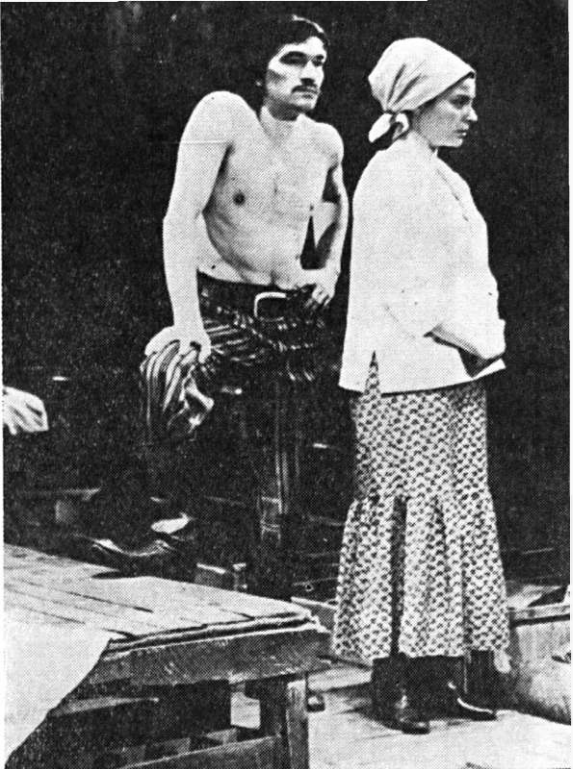
S-a scris pe larg, și probabil se va mai scrie, despre magistralele creații din acest spectacol, datorate interpreților Teatrului „Bulandra“. După fructuoasa experiență teatrală cu Elisabeta I, unde tehnica jocului de grup a impus cu rigoare improvizații, Azilul reprezintă pentru actori obligația severă și inversă de joc riguros al unui nucleu fisionat. Această dispersare a personalităților în particule de individualitate imprimă accente noi montării, iar publicului, nebanuite revelații. Aproape fără excepție, interpreții Azilului de noapte merită cronici de „actorie“. Portretizările lor admirabile sparg șabloanele tradiției și convențiile tiparelor de joc, modificând canonul marilor partituri, al „arilor“ prevăzute, într-o nouă orchestrare a vocilor.

O surpriză a distribuției, dovedind totodată fidelitate față de indicațiile textului, este tinerețea ei. De prea multe ori, azilul de noapte s-a confundat cu un azil de bătrâni. Dacă, în precedenta sa montare, Ciulei „a tăiat bărbile“ personajelor și a renunțat la machiajul tradițional (pas inovator, consemnat ca atare la momentul respectiv), azi, impunerea unei distribuții tinere dă un nou sens viziunii regizorale, potențind universul tragic al piesei. Se cuvin aici menționate: interpretarea matură, plină de expresivitate și adâncimi psihologice, a lui Dan Nuțu (Vaska Pepel); vitalitatea necesar agresivă, cu o feminitate înspăimântătoare și devastatoare, a Rodicăi Tapalagă (Vasilisa); jocul concentrat, aspru, mascând sub duritate disperarea, al lui Cornel Coman (Klești); liniștea timp resemnată a Luciei Mara (Natașa) în contrast puternic cu explozia ei din final, jucată cu o tehnică impecabilă; bonomia simpatice, transpusă pe neașteptate în senzualitate feroce, realizată de Tamara Buciuceanu-Botez (Kvașnia)...



Timpul ultim al spectacolului leagă un fir înel în verigile farsei tragice. Cîdelul sfîrșit reîncepe, pe o nouă spirală, în același spațiu, cu aceeași locatari (aceiași în esența lor). Figura geometrică — triunghiul — se reface, doar că în locul Vasilisei, al lui Kostilov și Vaska, de astă dată apar Kvașnia, Medvedev (George Oprina) și Alioșa (Florian Pittiș). Finalul e „deschis“ în maniera tratării întregii reprezentații.

Azilul de noapte, real eveniment al stagiunii teatrale, încheie o nouă pagină în manualul de regie „scris“ pe scenă de Liviu Ciulei, sau deschide un nou capitol în „cartea“ sa dedicată lecturilor din clasici. Și totodată acest spectacol demonstrează cu elocvență că punerea în scenă explică o operă fără a o



Dan Nuțu (Vaska Pepel) și Lucia Mara (Natașa)

epuiza, reluarea de azi — creatoare, saturată de semnificații pentru publicul din 1975 — nu consumă, firește, definitiv capodopera gorkiană.

Mira Iosif

## Post-scriptum

O mențiune aparte merită caietul documentar al spectacolului, care a înlocuit ideea și practica obișnuită de „program de sală“, cu citate despre operă și distribuția respectivă, impunând un veritabil „documentar“ de istorie teatrală, ghid util spectatorilor de azi, și mărturie clasate pentru posteritate. Compus din trei secțiuni — geneza și biografia dramei pe solul ei național, cu o revelatoare corespondență a autorului; istoria înscenării ei în țara noastră, cu un semnificativ lanț de reproduceri din cronicile timpului; și, în sfîrșit, viața ei pe scenele Municipal-„Bulandra“ — caietul Azilului de noapte, înzestrat și cu un set de remarcabile fotografii din repetiții, reprezintă un instrument de lucru pentru public și totodată un remember al marelui spectacol. (Redactor — competent — Tudor Steriade; prezentarea grafică — excelentă — Klara Tamas Blaiier.)