

## Un document: filmul repetițiilor

*Aceste însemnări nu-și propun să discute „produsul finit” — opera de artă, care este spectacolul. Mi se pare însă într-adevăr utilă inițiativa redacției ca, la anumite spectacole, să se păstreze această fosforescentă gimnastică a minții umane și acel „joc al sentimentelor”, profesional dirijate, care este munca în repetiție. O muncă uneori chinuitoare, alteori plină de bucurie, o continuă întrepătrundere a inteligenței și sensibilității regizorului și actorilor, spre reușita uncia dintre cele mai „colective” munci „individuale”.*

**R**epetițiile au început acum câteva luni, fără obișnuita expunere regizorală asupra textului.

Actorii erau oarecum emoționați de întâlnirea sau reîntâlnirea cu celebrele personaje ale lui Maxim Gorki, partituri-piatră de încercare...

Repetițiile cu Liviu Ciulei nu sînt rigide; actorii se simt înclinați să se explice pe ei, sau să explice rolul partenerului; iar regizorul, într-o anumită fază a repetițiilor, lasă drum deschis părerilor tuturor. La început, ai impresia că se mulțumește să-i asculte și să-i observe; de fapt, el are în minte viziunea finită a personajului și cerc doar ca, treptat, la fiecare repetiție, cu încă un pas, actorul să se apropie de această imagine.

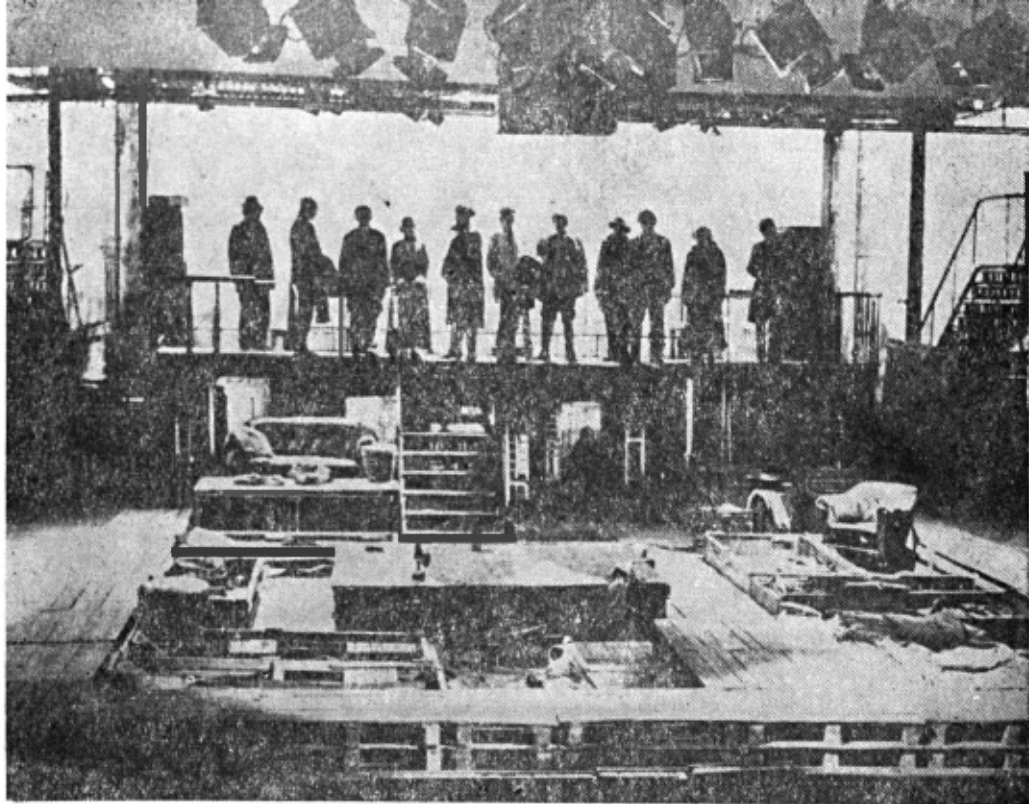
După un număr de lecturi ale textului și de discuții asupra personajelor, am trecut foarte repede la construirea mișcării pe scenă. Spectacolul fiind montat la sala Studio, condițiile de joc erau, din capul locului, deosebite. Scena centrală pune realizatorilor probleme aparte. Se știe că interpretarea pe o astfel de scenă-arenă trebuie să țină seama de specificul locului de joc: apropierea foarte mare de spectatori, necesitatea ca mișcarea să fie vizibilă din toate punctele, controlul emisiei vocale (care se împrăștie în sală). În spectacol, trebuie conciliate *jocul în contact*

*direct cu publicul* (prin gest, voce etc.), cu *adevărul trăit* al personajelor.

Dificultatea consta în faptul că Liviu Ciulei dorea ca în spectacol să se creeze un adevăr de viață (subliniat și prin recuzita reală: apă în samovar, uneltele lui Kleșci, așternuturile murdare, aruncate în dezordine, mîncarea); iar această viață, din care personajele încep să se reliefeze, trebuia să capete transfigurarea imaginii artistice.

Pentru a pătrunde cît mai profund în substanța fiecărei scene, Liviu Ciulei le repetă separat, ca pe niște organisme dramatice autonome, fiecare cu propria sa desfășurare, cu propriul său ritm; pentru ca apoi, spre finalul repetițiilor, aceste fragmente de mozaic să se îmbine într-un tot unitar. Nici o intenție, nici o replică nu e rezolvată în treacăt. Total trece prin filtrul îngrozitor de exigent al regizorului. Uneori, ni se pare că pădurea e prea stufoasă, că sensurile găsite de el sînt prea diverse, că soluțiile de mișcare se schimbă prea mult de la o zi la alta; dar constatăm, la sfîrșit, că toate au fost etape necesare pentru realizarea întregului.

Din notațiile zilnice, încerc să le desprind pe cele mai importante, urmărind totodată și desfășurarea piesei.



Începutul spectacolului : siluetele actorilor, profilate pe ecranul fundalului.

**A** ctul I. Intrarea actorilor creează probleme, deoarece nu avem cortină. Liviu Ciulei găsește, într-un tirziu, următoarea soluție : se intră în tăcere (siluete profilate pe ecranul fundalului) ; fiecare actor coboară pînă în dreptul patului său ; expresia fețelor lor este neutră, nu au apărut încă personajele piesei (Ciulei : „ca niște cai care dorm în picioare”), apoi, lumina se stinge, și pensionarii azilului dorm în paturile lor.

Lumina se reaprinde treptat și începe „trezirea din somn”. Măruntele și veridicele acțiuni fizice se reiau de zeci de ori, în multe repetiții ; actorii găsesc ei înșiși, de multe ori, cele mai firești gesturi pentru personajul respectiv. Scena începe cu tusea Annei (Ica Matache), urmată de venirea Nastiei (Gina Patrichi) de la „lucru”. Aici, Liviu Ciulei încearcă să găsească mereu noi acțiuni : banii pe care îi ia Baronul (Virgil Ogașanu) de la Nastia, răsturnatul ceainicului pe masă, mersul la samovar al lui Kleșci, pînă și țirițul apei în cană — toate, minuțios lucrate, cu inerențele găsiri, reveniri, renunțări.

S-a încercat de foarte multe ori — adesea nereușit — întreprinderea firească, simultană a replicilor („ca în viață”), ca o traducere sonoră a simultaneității acțiunilor. S-a urmărit și „organizarea spontană” a reacțiilor : se sculpează mișcărilor personajelor, ale grupurilor, se dirijează muzica tonurilor, a zgomotelor, diversele nuanțe ale vocilor.

Trezirea azilului se încearcă în multe variante ; Ciulei : „ca și cînd ai încerca să dezlipiești o hîrtie de pe un borcan, cînd de la un colț, cînd de la altul”. Această „dezlipire” din înceaiatul somn e foarte lentă. Nu se urmărește un ritm activ, ci timpul adevărat, naturalist, necesar. Prima replică a Azilului, pe care Baronul o va spune Kvașniei, e cumva despărțită de dialog. Ciulei o dorește ca un motto al întregului spectacol. După ce se trezește, Baronul spune : „MAI DEPARTE”. Nu se adresează Kvașniei (ca în text), cerindu-i acesteia să-și continue povestirea despre cererea în căsătorie, ci exprimă „necesitatea continuării vieții”. După un lung timp, Kvașnia revine din bucătărie cu Kleșci, și replicile încep să se succedă. Frînte. Oamenii încep să joace existența lor zilnică, detaliile mediului lor înconjurător. Peste zgomotoasa Kvașnia (Tamara Buciuceanu), care se ceartă cu Kleșci (Cornel Coman), intervine vocea Annei. Ciulei : „Anna are o vorbire dură, abruptă, ea nu trebuie să fie imaginea unei suferințe idealizate”. Paralel, se desfășoară acțiunea dintre Baron și Nastia. Între timp, se trezește Satin (Toma Caragiu), (Ciulei) „care se ridică, ca și cum s-ar lovi cu capul de un tavan imaginar”. Actorul (Ion Caramitru) este (Ciulei) „greoi, lenes, plin de drojdie, într-o stare vitalică”. Ion Caramitru are de luptat cu vitalitatea ce-l caracterizează.



Bubnov (Victor Rebengiuc) — un muncitor care și-a trădat clasa, spre a se tăvăli, cu voluptate, în nămolul existenței...

Discuțiile despre Bubnov (Victor Rebengiuc), care, la o lectură superficială, putea să pară un personaj mai șters, au adus la lumină un personaj; Ciulei: „*lupă măritoare a acțiunilor azilului. Observatorul și comentatorul tuturor acțiunilor*“. Bubnov „*are o emisie reținută a vocii, ca și cum și-ar înghiți-o. Se amuză de toate, se îndoiește de toate; aceasta este baza fiecărei replici, căci se complăce în această lume, e consecvent cu filozofia lui de viață, de a se complăce în nămolul existenței în care se tăvăleşte, scoțind numai capul și fugindu-i ochii dintr-o parte în alta, cu o curiozitate aproape animalică. I se și spune la un moment dat: «taci, bufnită!»*“.

După plecarea la piață a Baronului cu Kvașnia, urmează scenele Anna-Kleșci, Satin-Actorul. Replicile lor se vor întrepătrunde cu precizie, astfel încât atenția să se mute pe nesimțite de la o acțiune la alta. Despre Kleșci — Ciulei: „*are o vorbire bolovănoasă, greoaie, primară; cînd Anna îi va oferi piroștile, să le mănînce el, se repede flămînd să le înfulece, vorbește cu gura plină, preocupat doar de sine. Exasperarea lui în fața tragediei vieții se exteriorizează prin violență, prin brutalitate. Frica animalică de asperitățile vieții îl face colșos ca un dulău; i se și spune, în actul IV, «ce tot mîrîi, dulăule!»*“. Sensibilitatea lui se exprimă greu, dar totuși ea apare prin piele, ca transpirația. Și, cu mare stingăcie, îi curge, ca lacrimile, pe obraz“. În scena piroștilor — Ciulei:

„*el își exprimă astfel mila și dragostea față de Anna; este un amestec de drept la auto-conservare, brutalitate și discreție sufletească — foarte greu de amestecat*“.

Discuția dintre Satin, Actor și Bubnov a făcut și ea obiectul a nenumărate repetiții. Încetul cu încetul, se ajunge la concluzia că „*acești intelectuali, acești aristocrați*“ ai azilului trebuie să vorbească ca într-un club. Se aduce chiar un „*fotoliu-club*“, de piele roasă; Actorul e pus să vorbească cu mâinile la piept, ca un lord, neparticipînd afectiv la conversație. Bubnov e împins să-și părăsească vorbirea determinată social și să se descopere ca „*filozof existențialist*“; scepticismul și cinismul lui Satin își arată primii colți. Kleșci privește grupul ca pe o entitate vrăjmașă existenței lui sociale de muncitor. Se naște primul conflict puternic dintre Kleșci și Bubnov. Conflictul descrie spațial o diagonală lungă, din dreapta față-stînga fund-scenă, despărțind pe muncitorul simplu de cel care „*și-a trădat condiția*“.

Intrarea lui Kostiliov (Jean Reder) schimbă această relație de clasă. Bubnov-Kleșci-Satin-Actorul trec de-o parte a frontului, devin o clasă în fața exploatorului, Drumul lui Kostiliov e lung, în tăcere, apoi însoțit de scrișăitul instrumentelor lui Kleșci, de răcnetul prefăcut al lui Satin, și privirea stăpînului azilului e bîntuită de neliniștea geloziei. Ciulei: „*Kostiliov are gura amară de gelozie; deciziunile gîndurilor lui sînt foarte rapide, sare de la o idee la alta, sub digni-*

tatea sa *bătrânească* i se reliefează și mai bine pungășia". Scena în care Actorul îi cerșește tăierea datoriei prilejuiește o seamă de improvizatii, ce se finalizează în „căderea teatrală” a Actorului, urmată de risul neînerezător al lui Kostiliov.

Întră un personaj nou: Vaska Pepel. După examinarea altor soluții de distribuție, Ciulei s-a fixat la Dan Nuțu, considerind probabil că, și ca vîrstă, și ca fizic, și ca mijloace artistice, Nuțu corespunde cel mai bine imaginii sale despre Pepel: un om cu destinul dinainte trasat de societatea oprimentă în care trăiește: „iată că sînt hoț, voi ați vrut-o”. Poate că Rebeniuc, primul distribuit în rol, avea prea multă forță și autoritate pentru această imagine; Cornel Coman, al doilea distribuit, putea prezenta unul din chipurile personajului, dar nu și dezarmarea lui copilărească în fața vieții; în schimb, Dan Nuțu (Ciulei) „*fiind foarte tînăr, va sublinia una din categoriile importante ale personajului, aceea de victimă; el nu-și poate alege destinul, are un destin determinat, ca și partenera lui directă, Natașa*”. De altfel, revenind la media de vîrstă a actorilor, regizorul i-a văzut în general destul de tineri, astfel încît ratarea, decăderea unor asemenea oameni să fie mai pregnantă, mai dramatică, decît o dramă a ratării la vîrstă înaintată. Ciulei: „*chiar Gorki indică că Baronul are 33 de ani*”.

În scena următoare, pozițiile lui Kleșci și Pepel se precizează: pînă la un punct, Kleșci înțelege situația și vrea să fugă de mizeria azilului, încercînd să păstreze un contact cu munca („*muncesc de mic... crezi că n-am să scap de aici?...*”), iar apoi se agață cu disperare brutală de o soluție falsă („*așteaptă numai să moară nevasta*”). Ciulei: „*îngrozitoare — și atît de realistă — încercarea de soluționare a unei existențe*”. La azilul acestor cuvinte, Pepel se închide față de

Kleșci, și de aici încolo îl va judeca în funcție de această aparentă insensibilitate.

Peste risul complice al lui Bubnov și Pepel apare în scenă personajul cel mai discutat și mai contradictoriu al piesei, Luka (Vasile Nițulescu). În fața lui Luka și a lui Bubnov (Ciulei: „*cei doi reprezentanți ai unor filozofii la antipodi, idealismul și existențialismul*”), se va desfășura scena în care Pepel îl pune pe Baron să latre, pentru a obține cîteva copeici de băutură. Interpretul Baronului s-a ferit să facă din ea un moment dramatic; după multe discuții, soluții de mișcare etc., s-a ajuns la varianta finală: Baronul, cu aceeași poză de demnitate rămasă din vechea lui viață, încearcă să braveze, luînd la început în glumă propunerea lui Pepel; apoi, înțelegînd jîgnirea, vrea să plece; însă se răzgîndește și se vinde: se așază în patru labe (Ciulei: „*în genunchi, ca pe marginea unui bazin în care parcă și-ar vedea decrepitudinea*”). Latră apoi ușor, ia banii și izbucnește — pentru ceilalți — într-un fel de plîns. Ciulei: „*este soluția melodramatică a anvizării propriiei sale decăderi*”. Dar se întoarce, și vedem că n-a plîns, ci rîde, de fapt se consideră deasupra acestei decăderi, care parcă nu l-ar atinge; în fond, reprezintă amoralitatea lui cețoasă. Ciulei: „*prin acest ris, scena se salvează din melodramă*”. Prezența unui intrus — a lui Luka — în intimitatea lor îl intrigă pe Baron, împingîndu-l să-și recapete aroganța aristocratică și agresivitatea. Ciulei: „*dar este repede dat jos din șea, de experiența de viață mai bogată a lui Bubnov și a lui Luka*”.

După această secvență de concentrare dramatică, apariția lui Alioșka (Florian Pittiș) introduce altă victimă înconștientă a azilului. Ciulei: „*emisia vocii lui Alioșka trebuie să fie în palatin, cu explozie vocală, poziția capului înainte, cu umerii trași înapoi, cu brațele atrnate lingă corp; e atît de beat încît nu vede pe unde calcă. Parcă i-ar trece vîntul de stepă prin coșul pieptului tot-timpul*”.

O secvență care schimbă ritmul: apariția lui Alioșka (Florian Pittiș), atît de beat încît nu vede pe unde calcă. În prim-plan, Nastia (Gina Patrichi).



Alt moment în desfășurarea actului I este intrarea Vasilisei (Rodica Tapalagă). Regizorul vrea ca această primă intrare să fie o plimbare lungă, de stăpînă, marcată de zgomotul enervant al tocurilor pe podele, și care să cuprindă toate nuanțele frământărilor Vasilisei. Călei: „stăpînă, îngrozitor de nesatisfăcută, umilită de o existență vindută unui soț nepotrivit, umilită că trebuie să-și fure dragostea, sub ochii indiscreți ai acestui obligatoriu trai în comun. Toate simțămintele se defulează în izbucniri de răutate. E un personaj tragic. Criminal și victimă în același timp”.

În continuarea actului, intrarea lui Medvedev (George Oprina), polițistul. Călei: „el

nume cu Anna, căreia îi vorbește calm, cu într-o acțiune de hipnoză. Călei: „instrumentul lui de lucru este vorba”. Lumina se stinge pe replica încărcată de ură a Annei împotriva proprietăreselor: „sînt sătule, sănătoase”, pe risul blajin al lui Luka, și se reaprinde pe intrarea lui Luka din bucătărie, cu o furturie de supă pentru bolnavă. Jocul ambiguu dintre Nastia, care se spală la lighean, și Luka, este iuedit, nu face parte din text. Nastia cochetează, în felul ei, cu Luka: la rîndul lui, el o privește cu ochi de bărbat. Secvența va dezvălui mai profund personajul: este un om obișnuit, nu un sfînt, cum fusese deseori interpretat înainte. Călei: „de ce să nu și ilustrăm replica lui



Între polițistul Medvedev (George Oprina) și locatarii azilului s-a jucat o rețea de complicități... Iată-l, într-o convorbire confidențială cu Bubnov (Victor Rebgieuc).

vine de afară, își simte tot timpul cerul înghețat al gurii. Polițistul se va concentra în jurul pachetelului de mîncare. Medvedev nu se preocupă de ceea ce povestește, vorbește fără intonație logică, e preocupat doar de mîncare”. Toată scena se joacă pe alternările de ton (în șoaptă sau cu voce tare) ale polițistului, care se teme să nu fie auzit de Luka, în timp ce vorbește, confidențial, cu Bubnov.

**F**inalul actului I, care în spectacol se leagă de începutul actului II, se repetă în diverse moduri. Se ajunge la următoarea soluție: Anna e adusă în patul său de către Luka, și primul contact adevărat cu personajul Luka se va face în fața spectatorilor abia acum, deoarece Luka își va începe procesul său de „administrare de pastile de speranță”, și a-

Luka: „am cunoscut femeii, cite fire de păr am în cap”. Mă interesează mai mult raportul dintre: speculația idealistă și viața ale unui personaj, decît firul vorbelor sale”.

După acest interludiu, bazat doar pe mișcare și mimică, se trece la deschiderea actului II: grupul jucătorilor de cărți, cîntînd și vociferînd, intră în scenă.

Momentul a fost lucrat cu amănunțimea și precizia unui moment muzical; vocea chinută a Annei contrapuntează replicile indiferente, întretăiate, ale jucătorilor de cărți. Într-o primă etapă de repetiții, Anna vorbea pe un fond de liniște, ca replicile ei să fie auzite în tumultul interjecțiilor celorlalți. Apoi, regizorul a găsit că sensul social devine mai clar dacă nimeni n-o ascultă pe Anna, care vorbește, singură, despre viața ei nefericită. O părăsește la un moment dat și n-o mai ascultă nici Luka, care, absorbit mai degrabă de jocul de cărți, debitează automat, ca pe o melopee, cuvintele liniștitoare adre-

sate Annei. Apoi, un accent, cînd Anna spune : „și acum mor”, o clipă în care rămînem suspendați de vocea dramatică și de chipul transfigurat al Leii Matache : după care zgomotul, rîsul, replicile jucătorilor continuă, și nimeni nu-i mai dă atenție muribundeii. Ciulei : *paralelismul vieții continuă. E iarăși un : „mai departe”.*

Urmează scena Actorul-Luka. Este primul contact al spectatorului cu drama Actorului. Ciulei : *„actorul își melodramatizează propria suferință, jocul de-a sinuciderea”.*

Alt moment. Anna a ajuns într-o stare de inconștiență : ținîndu-l de mîna pe Kleșci, îi vorbește ca și cum el ar fi Luka. Kleșci, atunci, îl cheamă pe Luka, iar acesta vorbește în continuare cu Anna, întrebînd-o : „te bătea ?” Anna îi răspunde lui Kleșci, luîndu-l drept Luka : „și încă cum ; dar nu mai am vreme de el”, Ciulei : *„transmiterea vinei și a judecării se face parcă și prin strîngerea de mîna dintre Anna și Kleșci. E o judecată groaznică, fiindcă e legată de moarte. Aici Anna vorbește normal, nu stîns, ci tare, ca atunci cînd scoți capul din apă ; se agață cu vocea de pămînt”. Imagine plastică, dezvăluind dintr-o dată interpretei nuanța exactă.*

**D**ialogul Pepel-Medvedev-Bubnov se compune în felul următor : agresivitatea lui Pepel e aproape tchinărie prietenească cu Medvedev. Familiaritatea a distrus relația ierarhică hoț-var-dist. Ciulei : *„discuția trebuie să aibă o intimitate vulgară. Se ceartă ca doi șoferi de taxi în stație. Se ceartă și se bat pe burtă”.* Cînd Pepel devine agresiv cu Medvedev, i se adresează lui Bubnov, și nu poliștului. Il jignește și prin această interperare indirectă. Prostia și umiliția lui Medvedev caută căi sentimentale de împăcare : „haide, mă fiară, ce ți-am făcut ?”, cu un ton aproape plîngăreț. Se plasează instinctiv, primitiv și tactic, în inferioritate sentimentală. După plecarea lui Medvedev, Luka își încearcă puterea hipnotizatoare asupra lui Pepel, Ciulei : *„Vaska e un teren bun, dar e colțos, de aceea Luka bate șeaua ca să priceapă iapa”.* Luka nu-l va privi direct pe Pepel, iar vorbele i le adresează lui Bubnov, dar în alt mod decît cel ales de Pepel față de Medvedev.

Din nou, cei doi „conșpectatori” ai vieții, Luka și Bubnov, sînt atrași în mod periculos în viață. Ciulei : *„se vor spectatori, dar viața îi ciocnește, îi înghesuie tot timpul. Există, însă, un fel al lor, penibil, dar și înțelept, de a se sustrage vieții”.*

Momentul cînd Pepel îl întreabă pe Luka : „există Dumnezeu ?” este rezolvat astfel : Pepel îl trage pe Luka la căpătîiul muribundeii Anna, îl apleacă peste ea, și transpirația lor cade pe fața femeii în agonie. Tocmai la cumpăna dintre viață și moarte se pune

această întrebare, și acum se clarifică cele două poziții filozofice : a lui Bubnov, care a asistat la această scenă, și cea a lui Luka. Luka spune : „de crezi, este, de nu crezi, nu este...” Iar Bubnov, care se îndoiește de toate, ride cînic. Luka îl întreabă direct pe Bubnov : „ce mă privești așa ?” Răspunsul lui Bubnov îl definește : „mă duc să beau ceai”.

Pe această atmosferă, apare Vasilisa, și se deschide un moment-cheie în desfășurarea unuia din firele de acțiune ale piesei. Toată scena în care Vasilisa vrea să-l convingă pe Pepel să-l omoare pe Kostiliov trebuie să se petreacă (Ciulei) *„aproape ca o scenă de dragoste”.* Intimitatea trupurilor celor doi, obișnuința de a se apropia unul de celălalt sînt contrazise de ura și tensiunea din cuvintele lor. E o invitație la crimă, făcută în prezența Annei, care agonizează. Vasilisa întreabă : „mai trăiește ?” Luka spune : „dă-i pace”. Această moarte e ignorată, și apare

Relația dintre Vasilisa (Rodica Tapalagă) și Vaska Pepel (Dan Nuțu), alterată de ură, gelozie și dispreț, se dezleagă în invitația directă la crimă.



mai puternică, din nou, ideea primitivă a morții (uciderea lui Kostiliov) ca soluție a unei probleme de viață. Când Kostiliov îi surprinde, el se află într-una din cele mai grele situații. Gelozia lui Kostiliov în fața evidenței cuplului îl împinge la găsierea unor justificări : „Voi stați aici... stați de vorbă”. Comportarea Vasilisei e o reacție de resort ; fortează, în ochii soțului, imaginea adulterului. Pepel, cu bunul-simț al omului simplu, e zdrcinat de această violentă a cuviinței. Dar Vasilisa bravează mai departe, și se înfinge, nerușinată, în fața lui Kostiliov. Urmează busculada dintre Vasilisa-Pepel-Kostiliov și trezirea la realitate a lui Vaska de către apariția lui Luka, care iese din ascunzătoare. În această scenă se urmărește deformarea profesională — de hoț — a lui Vaska : fugile lui, pînă, agresivitatea, dexteritatea mînuirii cuțitului ; el își găsește însă, în Luka, un adversar freat de o viață periculoasă. Bătrînul îi demonstrează că era la un pas de crima inconștientă, temperamentală. Discuția e întreruptă de horcăitul Annei, care moare, și lui Vaska — cel care, cu câteva clipe mai înainte, fusese gata să comită o crimă — încep să-i tremure picioarele. Fuge și vomită, apoi, epuizat de această descărcare fiziologică cauzată de emoția în fața morții, spune : „nu-mi plac morții”. Luka îl batjocorește : „aha, ți-e teamă... Cei vii să-ți placă !” Spune această replică foarte aspru.

Un alt pasaj dramatic al actului II este lucrat cu aceeași minuțiozitate. Actorul se întoarce, beat ; și-a amintit versurile pe care vroia să le recite lui Luka ; Ciulei : „*jocul său trebuie să fie un amestec de sensuri înțelese din piese, de forme teatrale grandilocvente, de milă pentru propria dramă, care îl sensibilizează actoricește*”. Personajul „are o deformare profesională, intră prin mimetism în starea celui de care se ocupă”.

Descoperirea Annei, moartă, de către Natașa (Lucia Mara), apoi intrarea lui Kleșci, a lui Gît-sucit (Mircea Bașta), a Tătarului (Dumitru Onofrei), a Baronului, determină comportarea diferită a fiecăruia în fața morții : Natașa se sperie, i se taie glasul, are o mișcare tîrșă, depărtîndu-se de moartă. Actorul revine la cinismul omului beat. Gît-sucit primește moartea cu firescul țăranului. Tătarul reacționează „antisepctic”, vrea ca moarta să fie scoasă din cameră. Baronul își continuă „poza”, oferindu-și condoleanțele bietului Kleșci, care nu pricepe gestul. Apoi, Kleșci, îngenucheat la patul Annei, își pleacă fruntea, și gemete prelungi, de taur rănit, pornese din pieptul lui. Replica lui Gît-sucit — „ai anunțat poliția ?” — e un contrapunct la aceste gemete. Realizarea acestui moment a fost foarte dificilă, compunîndu-se din întreruperi, sferturi de ton, întretaieri de gest. Sosirea lui Satin și a Actorului, beți, strigătele lor, sparg atmosfera.

Infruntarea Luka-Satin se petrece sus, pe pasarella care străbate scena de la un capăt

la celălalt. Luka stă, tăcut, sub învinuirile lui Satin ; cinic și beat, acesta își urlă nihilismul : „nu există nimic, nici oameni, nici orașe, nimic nu există”.

**A**CTUL III începe cu intrarea Nastiei, urmată de Natașa. Nastia vine fugind, aproape

plîngînd, Natașa o urmează plină de milă și înțelegere ; în urma lor, cuplul Bubnov-Baronul intră tîptil, amuzîndu-se de povestirea Nastiei. Ciulei : „*povestirea Nastiei despre un iubit imaginar nu este o povestire, ci o performanță, un «show» ; o formă epică, în care se amestecă cuvînte învățate din carte cu propriile ei sentimente, iar ceea ce spune, învățat pe dinafară, o impresionează cu adevărat*”. Nastia e foarte agitată din cauza necontenitelor întreruperi ale Baronului. Actrița își găsește mai multe mișcări, se așază și se ridică de citeva ori, marcîndu-și, astfel, neliniștea. Natașa o ascultă, înțelegătoare. Ciulei : „*Natașa e o ființă blindă, totuși agresivă ; o agresivitate născută din nevoia de apărare — are o vorbire rapidă, aspră, țărănească ; cuvîntele nu le pronunță în întregime, nu face pauze logice*”. Intrarea se repetă în citeva variante, pînă se ajunge la imaginea adecvată : o ușă trîntită, fuga Nastiei, sosirea Natașei, cu alt ritm de mers, venirea înceată a lui Luka, spectator tăcut și subtil al povestirii Nastiei, apoi intrarea, pe ris batjocoritor, a Baronului cu Bubnov.

Mărturisirile Natașei se vor broda pe un vals lent, la care Baronul o invită, în timp ce ea, rușinată, surprinsă, acceptă această legănare ciudată. După multe discuții și încercări, momentul dobîndește o dureroasă frumusețe. În decorul sinistru, de azil, contrastul dintre vals și leit-motivul Baronului — „eu nu mai aștept nimic, totul a fost, a trecut, s-a isprăvit ! MAI DEPARTE !” — capătă o stranie rezonanță. Apoi, ea un contrapunct muzical, brusca izbucnire de furie a lui Kleșci despre „adevăr”.

Venirea lui Pepel și scena Luka-Bubnov-Pepel-Natașa aduc o serie de elemente noi. Pe de o parte, confruntarea dintre Bubnov și Luka, pe de alta, povestirea despre „țara dreptății”, prin care se precizează alte atitudini ale „filozofilor” piesei. Regizorul îi așază chiar, vizibil, despărțiți, dar față în față, pe Luka și Bubnov. Cererea în căsătorie a Natașei de către Pepel prilejuiește iarăși o atentă descifrare. Ciulei : „*Pepel se ceartă aici cu toată omenirea*”. „Toată lumea-mi spune : «Vaska, hoțul, Vaska, pui de hoț ! Așa ? Atunci nu e vina mea, voi ați vrut-o, tată, sînt hoț»”. Luka oficiază, aproape ca un preot, căsătoria dintre Natașa și Pepel, le unește mînile, așezat între ei. Ciulei sugerează actriței „*un ris, în clipa cînd Pepel îi spune «lasă, Natașa, ești ca și nevasta mea !» ; un ris puțin timid, dar nestăpînit, și gestul de a apuca reverele vestei lui Pepel și de a le scutura îndelung, lovindu-și frun-*

tea de pieptul lui. Ferice! ea exprimă cu acest gest de copil mic, apoi, când emoția o cuprinde, își șterge cu palma nasul ce-i curge". Ciulei insistă foarte mult asupra acestui amănunt al ștergerii nasului.

Urmează „scena dintre cei doi moși” (KOSTILIOV : „ce mai zici, moșule?” LUKA : „nimic, moșule!”), scenă care-și dezvoltă multe sensuri. Ciulei : „Kostiliov nu vrea să-l piardă pe Luka de client al azilului. Totuși, ar vrea să scape de el ; îi vorbește pe ocolite, studiindu-l, îi cîntărește buzunarele, apoi îi servește sloganuri și se incurcă în propriile-i raționamente ; îl face să înțeleagă că trebuie să tacă asupra celor văzute în azil, apoi îl atacă direct, cu răutate, amenințător”. Toată această discuție, Kostiliov trebuie s-o poarte manifestînd o infinită silă de viață. Cu o elipă mai înainte, a asistat la furia Vasilisei, declanșată de proiectul de căsătorie Vaska-Natașa. Ciulei : „parcă i-ar suna tot timpul în urechi replicile Vasilisei despre Pepel -ăsta nu știe nici să bată, nici să iubească, îl știu eu bine-. În această scenă, Kostiliov se simte parcă pentru prima oară foarte bătrîn”.

Scena dintre Bubnov și Luka. Ciulei o numește „prințul filozofilor”. Acești doi adversari de gîndire se apropie încet — cei ce se aseamănă se adună — și ferindu-se unul de altul : „flirtul” afinităților lor se dezvoltă greu, lent, întrerupt de sorbiturile ciorbei, pe care Bubnov și-o împarte cu Luka. Bubnov ajunge la confesiuni. Aici, șepcarul vorbește despre el (ca toți pensionarii azilului, care se dezvoltă fiecare la un moment dat), e sincer, recunoaște că e bețiv și laș. Victor Rebengiu se demonstrează în aceste repetiții în permanență spontan și organic. Vasile Nițulescu își rupe rolul cu întoarceri surprinzătoare. De data aceasta, Luka se dovedește mai tare prin tăceri. În timp ce Bubnov-ul lui Rebengiu privește lumea, fiindu-i indiferent cum îi apare acesteia, Luka-Nițulescu privește și el lumea, dar veșnic preocupat de efectul pe care-l produce. Ciulei : „Bubnov încearcă să-i tragă pe cei din jur într-o recunoaștere a vizibilului și palpabilului existenței. Dimpotrivă, Luka întrebuițează „morfină”, cînd e necesară, și declanșează, cu bune intenții, speranțe, agătări de viitor, iluzii. Terapeutică sa verbală e cîteodată eficientă, în cazul disperat al Annei, alteori își greșește ținta, în cazul Actorului, al Natașei, al lui Pepel. Virusul său idealist, însă, tulbură existențele”.

Aici, în actul III, se înlanțuie secvențele în care Luka pătrunde din ce în ce mai adînc în viața pensionarilor azilului. Momentul Luka-Satin are o mare încordare. Ciulei : „pentru o clipă, Luka smulge masca cinică a lui Satin”. În piesă nu există alte scene care să vădească influența exercitată de Luka asupra lui Satin ; aceasta, singură, trebuie să justifice, deci, apropierea sufletească a celor doi și celebrul „monolog al omului” din actul IV, în care Satin revoprește ce i-a spus Luka.



Nastia, care trăiește în imaginarul „amorului adevărat” din cărți (Gina Patrichi), și înțelegătoarea, răbdătoarea, nefericită Natașa (Lucia Mara).



Tablourile finale ale actului III (întîlните de noi „bătaia”, opărirea Natașei”, „omorîrea lui Kostîliov”) se succed foarte strîns. Descompunerea acestui moment simfonic-dramatic îl preocupă pe Ciulei într-un mod cu totul special. „Nu creați tensiune scenică. Nu vă agițați cu într-o bătaie de scenă. Bătaia trebuie să aibă un caracter real, nu este o luptă de profesioniști : e o bătaie cu întrepreri, cu pauze, cu discuții, cu reîzbueniri : o bătaie cu rateuri, cu mult «întîmplător» în ea. Trebuie să se ridă în timpul bătăii, unii să se amuze, amuzamentul se îmbină cu disperarea, curiozitatea cu frica, violența cu indiferența. Trebuie să facem mai degrabă analiza unei bătăi, decît să reprezentăm o bătaie”. Ciulei consideră momentul foarte greu și actorii îl resimt și ei ca atare ; oricî stau în scenă, fără o activitate precisă.

După multe încercări și variante, atenția spectatorilor e condusă — dirijoral, aș spune —, pe rînd, de la un grup la altul, de la un personaj la altul ; apariția capetelor mulțimii, pe după păturile atîrnate pe frîngîii, efectul luminării aprinse și al privirilor care se îndreaptă, de sus, spre centrul nevăzut al platoului, unde zace mort Kostîliov, confruntarea dintre cele două surori, Natașa și Vasilîsa, diferențele de ritm în mersul și în fuga diverselor personaje — iată doar cîteva din problemele care au solicitat precizia și răbdarea colectivului.

Teceea la actul IV se va face tot pe întuneric (personajele din prima scenă a actului IV se vor instala la locurile lor). Se începe cu o tonalitate joasă, de relatare : unii pensionari ai azilului dorm încă... Astfel ies în evidență izbucnirile Nastiei, apoi ale Actorului. Acest început de act trebuie să capete (Ciulei) „o atmosferă de miraj, de basm.” „Mitul” creat de Kleșci în jurul dispariției lui Luka îi place Nastiei, dar Baronul continuă să-și bată joc de fuga acestuia, iar Satin îl va ironiza și el pe Luka, dar „formal”, deoarece, imediat după aceea, cu multă seriozitate, își va începe celebrul său „monolog despre om”. În tot acest timp, Actorul a fost pus să meargă de-a lungul zidului care infundă parcă ieșirea din azil, ca și cum ar căuta crăpătura prin care ar putea să iasă.

Plecarea Nastiei : și ea se izbește de același zid opac. Plecarea, precum și revenirea ei, învinsă, acoperirea cu pătura și plîsul demonstrează totemai imposibilitatea de a scăpa din azil. Această evadare ratată a Nastiei este urmată de un ris general, pe care se va broda alt punct dureros al acțiunii : izbucnirea Actorului, vorbind despre el însuși : „o să vedeți că o să plece, o să-și găsească el un

**Luka, bătrînul vagabond idealist (Vasile Nițulescu), e siagurul care smulge, pentru o clipă, masca cinică a lui Satin (Toma Caragiu).**



loc, acolo unde nu e, unde nu mai e..." Ciulei : „vocea actorului e slabă, șoptită, vorbește ca pentru el, mâinile îi sînt strînse lângă trup, apoi cad, se duce plîngînd la culcușul său”.

Despre felul cum s-a repetat, cum s-a analizat și compus acea partitură care reprezintă monologul despre om al lui Satin e greu de relatat pe scurt. Reținem doar ziua cînd, după rostirea unei părți a textului, Liviu Ciulei a cerut tuturor personajelor care-l ascultă pe Satin să se ducă în tăcere spre paturile lor ; apoi, a cerut să se stingă lumina, iar în întunericul aproape total i-a sugerat lui Toma Caragiu să continue să vorbească, culcat în patul său. În întuneric, glasul lui : „mai ales de copii trebuie să avem grijă”. În clipa aceea, am avut, palpabilă, senzația că asistăm la nașterea unei clipe unice.

Scena următoare : Baronul se confesează și Nastia îl întărită. Baronul scîncește ca un copil, dezvăluindu-și dezarmarea în fața vieții, și se ajunge la soluția ca Nastia, după izbucnirea de furie, să-l lege în brațe, cu o dragoste aproape maternă. După acest intermezzo, se revine la marele monolog despre om. La una dintre repetiții, trei replici apar ca aruncînd o lumină echivocă asupra întregului monolog. Înainte de a-l începe, SATIN spune : „Nu știu cum se face că sînt atît de bun azi”. BARONUL : „Cînd ești beat, ești întotdeauna bun și deștept”. SATIN : „Cînd sînt beat, toate-mi sînt pe plac”. Ciulei : „Gorki nu s-a mulțumit să-l lase pe Satin — un vagabond în zdrențe — să aibă grijă de omenire, ci a sporit tragismul acestui contrast, voindu-l și beat. Sigur că această beție nu exclude luciditate și afect”. După ce Baronul își portretează existența cețoasă, pe care n-o poate înțelege, Satin adoarme pe jos. Viitoarea lui replică, la trezire, va fi din nou în plin cinism ; i se

adresează lui Bubnov : „nu cumva ai cheltuit tot capitalul, boule !”

**P**lecarea spre sinucidere a Actorului. Se ajunge la soluția ca Actorul să-și lepede zdrențele și să-și lase mica lui avere — compusă din două cărți, cîteva monede și haine — vecinilor lui de existență. Cînd îi cere Tătarului să se roage pentru el, e fără cămașă. Ciulei : „un tors gol, aparent sănătos și vital, se învecinează cu ideea morții într-un mod îngrozitor”.

Beția lui Bubnov și Medvedev, apariția noii proprietărese, Kvașnia, și configurarea noului „triunghi amoros” (Medvedev-Kvașnia-Alioșka) se succed într-un ritm zgomotos, pe fundalul unui cîntec rusec plin de bărbăție și de nostalgie. Pe această atmosferă de veselie groasă, puțin deșucheată, și de sentimentalism exacerbant, Baronul sosește cu vesta că s-a spînzurat Actorul. Distanța intrării în scenă, la 18 metri de locul acțiunii, pune și aici probleme dificile. S-au încercat multe variante. Soluția de final (Ciulei) „trebuie să fie neașteptată”. Chiar după vizionare, regizorul a indicat ca grupul celor care cîntă, furat de patetismul melodice, să ocupe un timp îndelungat ; actorii să se suie pe masă, în picioare, îmbrățișați... Vestitorul morții nici nu are cui să se adreseze. Baronul nu intră strigînd, ci nebăgat în seamă, pe zgomotoasa veselie din jur, se duce în patul său, își trage pătura în cap și, abia cînd nu mai poate suporta „plafonul sonor al cîntecului”, începe să strige. Pe ultimele lui cuvinte, se aude zgomotul pașilor Nastiei, care vine alergînd dinspre locul unde s-a spînzurat Actorul, aducînd cu ea „imaginea trupului mort”. Apoi, replica dură, cinică a lui Satin — „Ne-a stricat cheful — dobitoacul !” — va suna scurt.

Prin aceste notații, am dorit să sugerez, măcar parțial, aspecte din muncă regizorului și a interpreților, într-un cuvînt, a realizatorilor spectacolului Azilul de noapte la Teatrul „Bulandra”.

**Consemnare, selecție și redactare  
de RODICA SUCIU, asistentă de regie**