

La rândul său, Doru Ana propune o compoziție de greutate, unitară și consecvent sustrasă pericolului monotoniei. *Varravin* al său e un lup brutal, crud, feroce, un venal rapace, vehement, un tip lucid și cinic, stăpân pe mutări și sigur de reușită..., un conducător de joc impecabil. Un personaj monumental (atribuit la care contribuie nu doar masivitatea actorului, ci și siguranța dată de concentrarea sa pe câteva dominante), o efigie a atotputerniciei și a „arogației viciului”, a spiritului cu adevărat malefic al generalului („Am anchetat toată Rusia“..., „cătușe pentru toată Rusia”).

O impresie excepțională mi-a făcut Dan Aștilean. El îi transmite lui *Anton Elpidiforovici Raspliuiev Oh* o forță elementară, un magnetism animalic. Masiv, greoi, somnolent, inconștient, opac la evidențe, cufundat în sine, traversat de forțe obscure și contradictorii – polițistul trăiește, o vreme, „ca sub apă”. Devine apoi, când credul, când vigilent și feroce, când umil și înfricoșat.

Nu trec neobservați nici Viorel Păunescu (*Muromski*), nici Alexandra Badea în rolul slujnicei complice, bucătăreasa *Mavrușa*, nici Ana Covalciuc în rolul femeii cu o droaie de copii care se erijează cu dezinvoltură în moștenitoarea lui Kopilin.

Să notăm aparițiile de „grand-guignol” ale lui Vlad Logigan, Mihai Munteniță, Lucian Iftime, Bogdan Șerban – cor mut sau vorbitor al slujbașilor mărunți, efigii ale depersonalizării, automatizării servilismului și supunerii sub semnul fricii și al terorii.

**Teatrul Metropolis – Tarelkin, o comedie-glumă în două părți, cu un prolog și inserturi din *Procesul* de F. Kafka și *Moartea lui Tarelkin* de A.V. Suhovo-Kobilin. Traducerea: Mașa Dinescu. Un spectacol de Gelu Colceag, care semnează și versiunea scenică. Decor: Iuliana Gherghescu. Costume: Iza Tărțan. Muzica originală: Răzvan Diaconu. Coregrafia: Vlad Logigan. Măști și efecte speciale: Adrian Damian. Cu: George Ivașcu (*Tarelkin* și *Kopilin*), Doru Ana (*Varravin* și *Creditorul evreu*), Dan Aștilean (*Raspliuiev Oh*), Radu Gabriel (*Ivan Antonovici Raspliuiev*), Viorel Păunescu (*Muromski*), Alexandra Badea și Andreea Enache Mateiu (*Mavrușa*), Al. Pavel (*Popugaicikov*), Gabi Costin și Cosmin Nedelcu (*Moșierul Cevankin*), Ana Covalciuc (*Branda Hlistova*), Vlad Logigan (*Pahomov*), Mihai Munteniță (*Kaceala*), Lucian Iftime și Alex Vlad (*Șatala*), Bogdan Șerban (*Vanecika*), plus alți nouă interpreți ai funcționarilor ori ai copiilor Brandahlîstovei.**

## Răni și cicatrice

Nu știu cine a spus că doar bogăția și fericirea arată altfel, diferit, în timp ce mizeria și tristețea sunt pretutindeni și întotdeauna la fel. Rămâne aceeași și în timp, chiar dacă marginalii de azi cloșarzii, sans-abris, homeless, vagabonzii, ființele fără acte de identitate, „oamenii certați cu legea”, exilații tratați ca străini și indezirabili – par altfel decât cei de ieri.

Cu toții – dacă nu și-au pierdut memoria, poartă amintirea „vinovăției” și a momentului fatal al căderii ca început al dezastrului. Cu toții – dacă nu au devenit cu totul insensibili sau inconștienți – au răni deschise și cicatrice care, încă, dor.

Este doar una dintre explicațiile pentru care *Azilul de noapte*, piesă din 1902 a lui Maxim Gorki (1868–1936) despre oameni din Rusia țaristă ajunși „la fund” (cum sună de fapt titlul original), continuă să se joace pe toate meridianele, non-stop, să provoace creații și trăiri puternice și nu este singurul motiv – mai ales că piesele (ca de altfel și filmele, numeroase) despre edecuri ale societății (și avortoni ai naturii) au proliferat, ca metafore ale condiției existențiale, în teatrul absurdului (Beckett i-a făcut celebri pe vagabonzii Vladimir și Estragon în așteptarea lui Godot), în teatrul englez, începând cu cel al nobelizatului Harold Pinter,

autorul *Îngrijitorului*, în teatrul american aparent comportamentist și de stare (ilustrat de un Sam Shepard, David Mamet, Eric Bogosian).

*Azilul de noapte* rămâne fascinant prin adevărul și forța revelatoare a realismului psihologic, prin varietatea tipologiilor unor ratați, cartofori, alcoolici, prostituate, hoți, păcătoși iremediabil sau iluminați de un sens moral (comentând un spectacol din 1939 cu *Azilul...*, Camil Petrescu vorbea de „minunea de a da adâncime unor vieți exagerat de comune”, Gorki evitând deci atât extremele naturaliste, cât și cele dominant pitorești). Piesa atrage și pentru că personajele nu sunt reduse la scheme și nu rămân exponentele vreunei perspective sociale sau doctrine a păcatului și salvării – scriitorul rus, un revoltat militant de stânga, totuși prea artist pentru a nu ambigua mesajele prea directe și simpliste, reductive. În plus, față de atâția eroi ai literaturii moderne marcați de absurd, neant, nihilism și o totală dezabuzare – lumea din subterana lui Gorki simte (fie și meteoric, incidental) spinul unei remușcări, neliniștea unor întrebări, lucirea unei părelnice raze a speranței. Vădesc, dincolo de degradare, ură și cruzime (textual sau subtextual), un idealism moral, un idealism, strălucit verbalizat în câteva monoloage și diverse replici – pe care luciditatea postmodernă îl suspectează ca utopic ori fățarnic!

Spectacolul lui Mircea Marin cu *Azilul de noapte* de la Teatrul Metropolis își propune să re Creeze universul gorkian în complexitatea și profunzimea lui. Dar încearcă, deopotrivă, să-i apropie înțelesurile de zilele noastre punând surdina retorismului și iluziilor (piatra de încercare rămâne, desigur, monologul lui Satin despre om!).

Regăsim și aici (aș zice în descendența marilor noastre spectacole gorkiene, de referință fiind cel al lui Ciulei și Helmut Stürmer de la „Bulandra”) un realism metaforic și o problematică umană mereu actuală.



Tudorel FILIMON și Mirela MARIN

Pătrundem în „pivnița care seamănă cu o peșteră” a azilului, așa cum a imaginat-o prin sugestia tonurilor coloristice, prin îngrămădeala obiectelor de strictă necesitate – scenografa Ștefania Cenean: un spațiu cu lumină puțină, sufocat de paturi, saci și baloturi, între care încape și o masă de lemn negeluit pe care se va încinge jocul de cărți și pe care vor apărea, nelipsite, samovarul și sticla de țarie. Piese de strânsură, veșminte uzate, sărăcie, improvizație.

Avem imaginea dramatică a unor arătări care, asediate de frig și umezeală, dorm înfofolite cu ce au mai gros. Imaginea unor ființe în hibernare, care, atunci când ies din somnolență și letargie, se agită inutil făcând să treacă timpul. Cu toții păstrează lungi perioade de muțenie – semn al zădărniceii și indiferenței, al plictisiei, sau al ostilității. Aceasta – până când liniștea grea, apăsătoare – nu este spartă de țipetele stridente ale unor scandaluri (izbucnite în sau în afara spațiului scenic), de șoaptele bârfei, de vocile surde ale suferinței ori de adevărate explozii confesive, de dramatica ori grotesca autolegitimare (care mai mult agasează și irită pe ceilalți decât le stârnesc compasiunea).

Asistăm și la explozii de energie, cântec și joc, care însă par mai rar semne ale vitalității ce naște optimism și, mai adesea, defulări ale unor sperați.

Prezențe aparte: *Ana*, cu o neîntreruptă tuse seacă, bolnava de plămâni care trage să moară și care găsește alinare la străini dar nu și la împietritul ei soț, pe care este dispusă totuși să îl ierte. Ori *Vaska Pepel*, hoțul tânăr implicat într-o dublă poveste sentimentală, cu un sfârșit urât. Ori *Nastia*, prostituata care, între deprimări și accese de veselie subite, între strădania de a se machia „profesional” – într-o mască stridentă și revelarea unui chip modelat de suflet – , se refugiază în imaginarul ce alină al romanului *Amor fatal*.

O ladă cu scule, un banc de lucru, scheletele metalice ale paturilor suprapuse, detalii de îmbrăcăminte, precum bocancii solizi, cu tălpi groase, neuzați și nepătați

Gavril PĂTRU, Ștefan RADOF și Ioana Anastasia ANTON



și hainele mai acătării ale lui Satin, geaca lui Vaska Pepel – ne aduc la ziua de azi (și la eventuale achiziții de la second-hand). Și asta – deși timpul individual sau reperele istoriei par pentru acești oameni mai degrabă inexistente.

Treptat, vom afla ceva mai mult despre banalitatea răului, dar și despre inovații fără vină – din dezvăluirile acestor oameni ajunși cu totul „la fund”, într-un infern fără ieșire. Aceasta deși unii au sperat în mai bine muncind toată viața ca niște robi ori animale de povară, iar alții, dimpotrivă, au fugit de muncă precum de ciură. Așa după cum unii au biografii limpezi, alții – mai tulburi, incerte, misterioase. (Bănuim că acum blândul și înțeleptul Luka a fost la oca în Siberia pentru că a ucis un om, dar că experiența suferinței l-a modelat altfel).

Expresiv din unghi descriptiv, spectacolul realizat de Mircea Marin fixează sesizant stările, relațiile dintre eroii ajunși în situații-limită, de la încremenire și izolare în tăcere la tentative de apropiere și comunicare; de la letargie la accese de rapacitate, egoism monstruos și cinism feroce, de la omenie la ieșiri stridente sarcastice și la explozii de violență.

Cei mai mulți supraviețuiesc din inerție, fără altă conștiință decât cea a nefericirii. Cățiva mai au puterea de a-și scruta destinul și de a tatona sensuri ultime, esențiale.

Din peisajul mohorât și apăsător nu lipsesc – rare, dar cu atât mai prețioase – clipe de luminozitate aeriană și serafică susținute mai ales de utopia lui Luka, respinsă de alții ca minciună.

Jocul actorilor este remarcabil, chiar dacă echipa este departe de a fi omogenă.

Impresionează Ștefan Radof în *Luka*, peregrinul care după ce a cunoscut Răul pare a fi devenit un apostol al Speranței și al Omeniei. Personajul creat de Radof e simplu, blând, comunicativ, uman, generos, păstrând însă și ceva tainic. (Personajul e evident evaziv și ambiguu atunci când e supus unor legitimări și când i se cer deslușiri despre propriul trecut.)

Am urmărit mai multe montări care, mai nou, îl discreditau pe *Luka*, văzând în el, în proiectul său de reformare a omului, un fățarnic sau, și mai rău, un reprezentant al pericolului Utopiei. Radof nu optează pentru o atare viziune, nu se distanțează critic, satiric de erou, nu-i discreditează omenia și buna credință, nu-i denunță eroarea mesianismului ca periculoasă.

*Luka* al lui Radof rămâne, așa cum îl vedea Satin, un personaj care reprezintă „partea ascunsă și mai bună din fiecare, dar și imposibilitatea autentică și «eficace» de revelare a acestei laturi”.

Cu mult mai marcat de perspectiva critică postmodernă este *Satin*, în interpretarea lui Mircea Rusu. Fostul telegrafist, ajuns la capătul liniei, e „zугrăvit” în tușe alunecoase, contrastante, între bufonadă și tentativa unui mesaj grav, între accese de franchețe și „grimase” sonore, între ironia gargarisirii unor cuvinte prețioase al căror sens l-a pierdut („organon”, „macrobiotic”, „transcendental”) și schițarea unui elogiu omului. Se pune deliberat în surdină și se relativizează mesajul umanist (celebrul monolog tradus cândva: „*Omul, ce minunat sună acest cuvânt!*”). Se insinuează inadecvarea dintre mesaj – mediu – situație reală – purtător de cuvânt. Poate și din acest motiv se insistă pe defectele de caracter ale acestui ratat, cartofor și trișor care apare și el ca un „ciudat”, indiferent, plin de lehamite, precaut disprețuitor al muncii în numele boemei; și apoi ca un tip rău, insinuant, provocator de tensiune în viesparul sentimental și de interese din azil.

Și Nicolae Urs insistă pe obtuzitatea și lenea, oblomovismul și infirmitatea umană a *Baronului*, degradat moral până la a părea nu atât un nobil decăzut cât un veleitar al originii aristocratice, căci mizeria i-a potențat răutatea mărunță, i-a preschimbat ștaiful (invocat) în grosolănie și meschinărie.

*Actorul* este un rol de referință pentru pendularea ratatului și alcoolicii iremediabil între disperarea situației reale, conștiința (și mai apăsătoare) insuficienței

talentului și încrederii în sine și lamentația cabotină. Am văzut în spectacolul de la Metropolis, în care sunt distribuiți (în *Actor!*) Ioan Gyuri Pascu și Orlando Petriceanu, pe acesta din urmă. Un tânăr interpret cu o înfățișare plăcută, care, însă, evident, este încă prea lipsit de experiență pentru a putea configura convingător (cu susținerea interioară, și accentele, și nota de originalitate ideale) tragedia acestui tip de ratare.

O *Vasilisă* rea, trufașă, posesivă, disprețuitoare, ce se crede stăpână nu doar peste „loc”, ci și peste oameni... O *Vasilisă* (diferită de felul în care o văd ceilalți) plină de dramatism, tensionată, neliniștită, frustrată de târgul nefericit făcut prin căsătoria cu Kostiliev și obsedată de Vaska până la a deveni o fiară cu propria soră. Mirela Comnoiu Marin își demonstrează în acest rol realele sale resurse și, totodată, maturitatea mijloacelor expresive. Surprinde mereu prin excelenta intuiție și interiorizare a stărilor, prin tonalități ale replicii bine alese („piezișe”, rău disimulate, insinuante, atunci când se interesează de Vaska; directe și agresive când se adresează chiriașilor; atent controlate, înăbușite sau persuasive – atunci când încearcă să-și recâștige amantul și să-l domine).

Un avar pungaș și mai presus de orice fățarnic, din categoria cea mai odioasă a fățarnicilor „pravoslavnicii”, bănuitor, înverzit de gelozie și insinuant ca o jivină; un diavol bătrân otrăvit și arogant conturează Tudorel Filimon în *Kostiliev*.

Gavril Pătru este, în *Vaska Pepel*, o prezență viguroasă, colțuroasă, dar nu lipsit de atributul unor disponibilități foarte variate. E un înrăit, setos de revanșă prin cinism (vezi scena în care îl pune să latre, în patru labe, pe *Baron*, ori cea în care o respinge pe *Vasilisa*). Dar interpretul este convingător și în ipostaza de neliniște și frământare, de grija față de *Natașa*, ca și în cea cu care pare decis în a opta între eșecul visului și „evadarea” în moarte.

Am văzut-o în *Nastia* pe Ioana Calotă, portret cu tușe tari, apăsate, expresive, din care nu lipsește și un umor al lehamitei și disperării; o „femeie pierdută” fără complexe, nostimă și mai ales instinctuală și vitală. O femeie care simte, totuși, nevoia de a ieși din promiscuitatea vieții pe care o duce prin cântec, chef și, mai ales, mirajul „cărții” sentimentale și idealiste.

Umiliința îndurată din partea nevestei, lipsa de rost și de căpătâi, par a-l fi împins pe fostul cojocar, *Bubnov*, jucat de Alexandru Bindea către o extremă apatie. Mereu tăcut, închis, ostil, *Bubnov* are însă și accese de șiretenie mărunță și mai ales îngustime sufletească. Căci echilibrul comunității înjghebate în azil este extrem de instabil, anulat de acuzații, hărțuiri.

Lunga agonie a muribundeii *Ana*, suferința tăcută și umilă, firea iertătoare, tragismul unui bilanț al vieții dominat de foame, senzația de frig, zdrențe, cuvinte de ocară sunt întruchipate cu dăruire de Claudia Negroiu (care evită notabil căderea în monotonie). *Kleșci* este văzut de ceilalți ca un egoist hain și ticăloșit. Interpretul său de la Metropolis, Ovidiu Gherasim Robu, insistă pe inerția (fără de sens) a muncii, pe o anume automatizare a gesturilor – compensatorie a crizei adânci. Și mai ales pe o tenace încrâncenare tăcută, spartă de câteva izbucniri violente și de câteva inflexiuni mai umane. Ioana Atanasiu Anton aduce în scenă o *Natașa* convingătoare ingenuă, luminoasă și mai ales dezorientată, în continuă retragere și defensivă.

O prezență tonică prin franchețe și directete este Maria Junghietu – *Kvașnia*, văduva fericită că a scăpat de un bărbat rău și care-și clamează libertatea.

O schiță de portret a mărginirii pigmentată de suficiența funcției propune și Romeo Tudor (*Jandarmul Medvedev*). La rândul său, Igor Caras (*Alioșa*) aduce în scenă pitoresc, vitalitate, haz popular.