

# Azilul de noapte

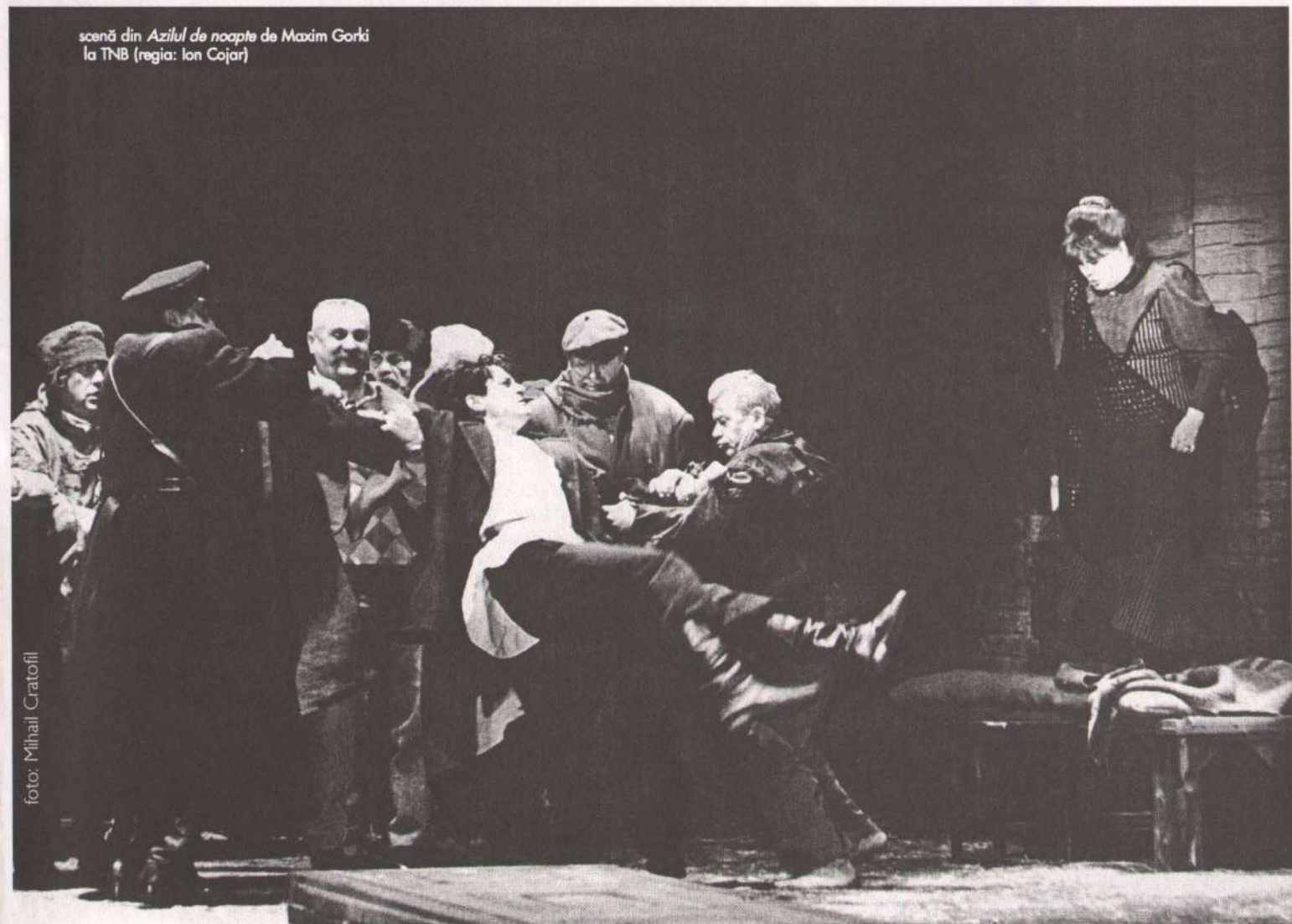
**AZILUL DE NOAPTE** de Maxim Gorki. Traducerea: Emma Beniuc • TEATRUL NAȚIONAL din BUCUREȘTI • Data reprezentației: 5 martie 1998 • Regia și versiunea scenică: Ion Cojar • Decorul: arh. Virgil Luscov • Costumele: Adriana Raicu Petre • Conducerea muzicală: Dorina Crișan Rusu • Distribuția: Marin Moraru (Kostiliov), Florina Cercel (Vasilisa), Tania Popa (Natașa), Costel Constantin (Medvedev), Mircea Rusu (Vaska Pepel), Valentin Uritescu (Kleșci), Ileana Iordache (Anna), Rodica Popescu Bitănescu (Nastia), Draga Olteanu Matei (Kvașnia), Matei Alexandru (Bubnov), Ovidiu Iuliu Moldovan (Baronul), Mircea Albulescu (Satin), Radu Beligan (Actorul), Gheorghe Dinică (Luka), Ileana Olteanu (Alioșka), Bogdan Mușatescu (Krivoi Zob), Colea Răutu (Tătarul).

Când Luka îl îndeamnă pe hoțul Vaska Pepel să se lase de furat, să iasă din ghemul putred de relații în care este înnodat și să se ducă în Siberia, unde îl așteaptă o viață fericită, sala râde. Nu este - după părerea mea - un efect secundar necon-

trolat. Regizorul Ion Cojar pătrunde "la fundul" societății cu o compasiune limitată de luciditate, de distanță, de absența simpatiei, fiind evidentă dorința de a povesti dramatic această lume, fără a amplifica dramatismul melodramei. Lumea descrisă de Ion Cojar folosindu-se de piesa lui

Gorki este alcătuită din oameni care își merită într-un fel soarta. În catacomba-peșteră construită pe marea scenă a Naționalului de arhitectul Virgil Luscov există un podium-scenă folosit de personaje pentru a-și expune propria versiune despre sine în lumina reflectoarelor. Societatea de la fundul societății folosește autoamăgirea drept cel mai sigur leac al supraviețuirii în relația cu ceilalți. În textul piesei - extrem de generos în ambiguități - există sugestii care

scenă din *Azilul de noapte* de Maxim Gorki la TNB (regia: Ion Cojar)



îndreptătesc anumite dubii cu privire la identitatea reală a personajelor, iar regizorul, în mod îndreptățit, accentuează delirul de mitomanie în care se scaldă năpăstuiții din azil. Ei își pun în permanență în scenă destinul, pentru că sunt incapabili să se confrunte cu adevărul propriei lor ființe. Conceput astfel, spectacolul își exprimă modernitatea dar și originalitatea în raport cu perioada când interpretarea-model a fost cea a protestului față de orânduirea care-i condamnă la decăderea în primitivism pe cei slabi. Vagabonzi generoși în unele spectacole, deținuți benevoli în altele, personajele erau considerate sub unghiul victimizării, violența fiind doar o reacție a neputinței, aparența neplăcută a fondului generos. Cojar ne sugerează că ei sunt acolo **din cauza** violenței și primitivismului, pentru că și-au găsit un spațiu în care jocul de-a destinul nu este stânjenit de criteriile impuse de relațiile sociale normale. Este o lume care își merită soarta, deoarece nimic nu îi poate face pe acești oameni să se raporteze la adevăr, nici măcar moartea. Ambianța de la moartea Annei, când ritualul creștin e întretăiat de chicoteli și gesturi de indiferență, nu este decât prevestirea replicii din final, de după moartea Actorului: "Dobitocul ! Ne-a stricat toată distracția". Distracția fiind această permanentă punere în scenă, căreia noul-venit, Luka - prin fantasmagoricele speranțe insuflate -, îi dă suflul unei "regii novatoare". Piesa lui Gorki suportă acest tratament, dar spectacolului îi lipsește un liant, un semn lesne descifrabil, care să plaseze viziunea în sistemul de convenții acceptat de spectator. Aplauzele de la premieră, care însoțeau aproape fiecare ieșire a unui actor din scenă (rupând ritmul și deranjând receptarea atmosferei scenice), se explică poate și prin percepția exclusivă a teatralității, fără legătură cu viața piesei. S-ar putea ca rodarea spectacolului, cap-

turarea fluidului care unește scenele (absent în seara premierei) să diminueze trecerile abrupte de la ariile solistice la participarea corală. Deoarece pare că, prin introducerea unui grup de figuranți însoțind expresiv momentele decisive ale conflictului, regizorul a și dorit să confere încă un element de profunzime în perspectiva lumii narate.

Interpretat de Gheorghe Dinică, Luka este ocheanul prin care textul se supune unei noi lecturi: imaginația sa este superioară, e mai liberă, mai jucăușă; Dumnezeu este un personaj de care se folosește, și nu un principiu ordonator al lumii. Dinică joacă autoritatea dată de știința de a combina minciuna cu iluzia, ipocrizia cu aspirația. La vremea premierei sale absolute, când toată lumea credea în Dumnezeu și mulți, în revoluție, Luka putea să dea naștere unor ambiguități ideologice. După sfârșitul utopiei, prototipul său în bestiarul umanității este precis. Și dacă Luka este un actor care-și scrie și își regizează piesele, Actorul jucat de Radu Beligan este doar instrumentul prin care vorbesc Hamlet și Regele Lear. Acum instrumentul e dezacordat și, pierzând memoria cuvintelor învățate pe de rost, el nu le poate înlocui cu propriul său discurs, pentru că nu îl are. Un alcoolic liniștit într-o lume de bețivi temperamental, un om șters a cărui profesie este expresivitatea, Beligan joacă absența cu aceeași dăruire cu care și-a impus de-a lungul anilor prezența. Emfaza umilinței și violența neputinței este sintetizată de Ovidiu Iuliu Moldovan cu o discreție de care ne dezobișnuise, Matei Alexandru și Valentin Uritescu se înscriu în proiectul regizoral, depărtându-se de imaginea sanctificatoare a "umilințelor și obidiților": Kleșci e rău și violent, Bubnov e nesimțit, și nici o experiență tragică nu-i poate face mai buni decât sunt. Ileana Iordache moare fără patetism, Rodica Popescu Bitănescu joacă

detașat melodrama personajului. Grupul stăpânilor ne este prezentat de Ion Cojar ca fiind într-un tot dependent de întâmplările azilului, și interpretii asta și fac: suprapun gesturile unei lumi normale pe trăirile unor impulsuri sordide. Și pentru că este gândită unitar, prezența acestor personaje suferă cel mai mult din pricina unor evidente discrepante stilistice: Marin Moraru joacă o marionetă marcată de grotesc, în timp ce Mircea Rusu mimează toate clișeele naturaliste ale sufletului slav. Între ei, femeile - Florina Cercel, Tania Popa - produc, parcă, cu mai multă acuratețe efectul scontat. Draga Olteanu Matei și Costel Constantin, reprezentanții reali ai lumii din afară - instituționalizate sau nu -, alcătuiesc figurația semnificativă a unui joc secund, demers încununat de succes doar când personalitatea artistică se prelungește dincolo de clipa apariției.

După propriile-i mărturisiri, Gorki a pus în gura lui Satin celebrul monolog despre măreția omului nu pentru că i s-ar fi potrivit lui anume, ci pentru că nu crease nici un personaj demn de această idee la care ținea - se vede - foarte mult. Lipitura e vizibilă, iar eforturile lui Mircea Albulescu - până atunci un vital și ingenios locatar al azilului - de a da pregnanță mesajului optimist prin "actorie" nu izbutesc să anihileze senzația de incongruență.

Cuvântul **om** poate că "sună măreț", dar nu prin acest sunet poate deveni omul "creatorul și stăpânul vieții", așa cum se afirmă în citatul din programul de sală (alcătuit cu deplin profesionalism de Liviu Dorneanu). Deocamdată omul este creatorul și stăpânul spectacolelor despre viața lui: uneori în decor natural, alteori pe scenă. Expus la lumina zilei, privit prin lupa scenei, azilul rămâne un loc nefrecventabil, față de care simțim o bizară atracție.

**Magdalena Boiangiu**