

ÎNTÎLNIRE CU MAIAKOVSKI

Este oare un semn de maturitate a teatrului nostru, un act de nobilă cutezanță, sau o puternică aspirație de a aborda și dramaturgia unei personalități strălucitoare cum a fost Maiakovski?

Poate că toate aceste trei elemente au contribuit deopotrivă la aceasta. Un aer proaspăt în gândirea scenică ne-a prilejuit contactul cu piesa unui autor care „își afirmă părerile prin forțele propriilor lui plămîni, prin forța glasului său“, cu dramaturgia poetului revoluției.

Teatrul Național din Cluj și Teatrul Muncitoresc C.F.R. din București au montat pe scenele lor *Baia*. Doi regizori, tineri și înzestrați, și-au încercat forțele și talentul spre a tălmăci publicului nostru, mesajul unui autor necunoscut pînă acum la noi și ca dramaturg. Spectacolele lor, deși pornind de la același text, sînt totuși diferite, fiecare din ei avîndu-și propria sa viziune despre piesă, dramaturg și punere în scenă. Nimic mai interesant, deci, decît să poți privi prin două prisme, fiecare din ele relevîndu-ți — sub alte unghiuri — sensurile și semnificațiile unei opere.

Teatrul lui Maiakovski nu a fost cunoscut de publicul nostru pînă acum. Nu exista la noi, nu o tradiție, dar nici măcar un precedent, o experiență. Inițiativa acestor teatre și încercarea celor doi tineri regizori au astfel semnificația unui act deschizător de noi orizonturi. Pe cele două scene, *Baia* apare în două concepții.

Revista noastră a socotit, de aceea, utilă și rodnică o confruntare a concepțiilor celor doi regizori asupra problemelor montării piesei lui Maiakovski.

Un astfel de schimb de păreri va contribui, nădăjduim, într-o mai mare măsură, la apropierea și cunoașterea multiplelor fațete ale operei lui Vladimir Maiakovski și, pe un plan mai larg, la însăși abordarea și punerea în scenă, într-un chip nou, a comediei satirice.

De la spectacol la concepție

Aș vrea să mă întorc, cu multă prudență, și să mă mișc între cei doi poli ai frământărilor noastre, ai rostului nostru ca regizori, de la gînd la fapte, de la concepție la întruchipare, permițîndu-mi uneori, deoarece sînt după premieră, chiar calea întoarsă, din spectacol la concepție.

Îmi amintesc prima lectură a *Băii* și, de altfel, prima cunoștință cu Maiakovski ca dramaturg. Am fost descumpănit, ba chiar timorat. Îl cunoșteam pe dramaturgul Maia-

kovski, ca să zic așa, după ureche, și nu mă așteptam la relații naturale, firești, între personaje, dar m-a surprins faptul că nu întrezăream peste tot nici măcar pe cele logice. Îmi venea să alerg și să-mi declin competența de a monta *Baia*. Și totuși, ceva mă reținea. Mi-am dat seama, mai târziu, că ceea ce m-a câștigat la prima lectură era inteligența uluitoare a autorului. Prin ea am intuit sfera spirituală a spectacolului. Mi-am dat seama că actorii ce vor interpreta rolurile vor trebui să aibă acele date care să le permită o familiaritate cu spiritul maiakovskian. Nu știu dacă voi putea să expun imaginea, pe care o am însă clară, asupra actorului maiakovskian. N-aș putea să explic de ce, dar el nu poate fi gras. De cele mai multe ori, grăsimea nu face casă bună cu inteligența, și actorul lui Maiakovski trebuie să fie scilicor de inteligent. Să te convingă, să te cucerească și undeva să vezi că joacă, să vezi că își râde de propriul personaj pe care-l interpretează, descoperind astfel sarcasmul cu care Maiakovski și-a satirizat dușmanul. Numai inteligența îl poate face să înțeleagă hiperbola și să simtă măsura justă a ei. Această vioiciune spirituală se traduce pe plan fizic printr-o mare mobilitate a feței, o suplețe deosebită în mișcări, o expresivitate a atitudinii și a gestului pentru a suplini din plin laconismul exprimării lui Maiakovski. Acest chip, generalizat, m-a condus, pe cât a permis, la stabilirea distribuției.

Maiakovski spunea că „în tot timpul existenței mele mi-am afirmat părerile prin forțele propriilor mei plămîni, prin forța glasului meu“. Acest glas puternic, năprasnic, vijelios, l-am simțit și în *Baia*. Mi-am dat seama, deci, că „semitonul“ e străin spiritului maiakovskian, chiar și în dramaturgie, și cunoscuta formulă „în gura mare“ trebuie tradusă și în teatru. Acest fapt mi-a impus dimensionarea spectacolului și dinamica lui. Cît mai mult spațiu de joc, cît mai multă lume, cît mai multă mișcare. Un decor suplu, un decor aerian, — e cam tot ce i-am putut spune lui Jules Perahim la prima noastră întîlnire. Știam ce ar trebui să fie decorul, dar nu-mi imaginam cum ar putea fi. Am fost tare fericit de ideea scenografului, ideea unei construcții unice, o schelă metalică. Prin ea se obține: mult spațiu de joc, mobilitate prin fixarea decorului pe turnantă, suplețe prin subțirile bare metalice, alură aeriană prin etajare și scări. Primele schițe au fost, în principiu, și cele definitive. Fapt ce se întîlnește, de altfel, destul de rar în colaborarea dintre scenograf și regizor. Soluția o găseam atît de fericită, încît deocamdată nu ne mai preocupa rezolvarea fiecărui moment în parte. I-am cerut totuși două lucruri lui Perahim, pe care el le-a acceptat cu plăcere, și anume, introducerea turnului metalic, pe care-l simțeam imperios necesar în rezolvarea agitatorică și plastică a finalului, precum și pentru posibilitatea unei degajări a spațiului scenic de care e nevoie la ultima scenă a piesei. Îmbinarea convenționalului cu elementele reale de viață, pe care *Baia*, le conține, a fost urmărită și în formularea plastică a spectacolului. În decorul convențional se mișcă personaje îmbrăcate caracteristic profilului lor și specific anului și locului acțiunii. Și iarăși convențional rămîne faptul că personajele nu schimbă niciodată costumele, ceea ce cred că ar corespunde caracterului publicistic al piesei, deoarece, după cum spunea Maiakovski, *Baia* „nu are așa-zisi „oameni vii“, ci tendințe personificate“. Dar decorul lui Perahim nu are numai o valoare funcțională, ci și una simbolică, și anume fiind o schelă, el e un simbol al construcției socialiste.

Mașina timpului, spune Maiakovski, „este mașina ritmului construcției socialiste“. În acest fel mi-am permis ca, în actul al șaselea, să înlătur orice accesoriu care să sugereze vreun mecanism — așa cum făceam, de altfel, în actul I, pentru a familiariza și orienta imaginația spectatorilor în sensul dorit — și să folosesc acum, în locul vreunei mașini, doar scheletul metalic. De pe acest eșafodaj al construcției socialiste sînt aruncați în gol Teribilov și suita lui de paraziți.

Cu aceasta, m-am apropiat de ideea politică a *Băii*, pe care Maiakovski o socotește drept „lupta împotriva a tot ceea ce este îngust, împotriva afacerismului, birocratismului, pentru eroism și perspectivele socialiste“. Dar mașina lui Ciudakov poartă pe cei aleși

la stația anului 2030, în secolul comunist. Deci, comunismul realizat este idealul lui Maiakovski și, în consecință, lupta pentru comunism e supratema *Băii*. Realizarea acestei sarcini prezintă două aspecte: pe de o parte, hiperbolică satirizare a birocraților (deoarece, conform esteticii maiakovskiene, teatrul nu e o oglindă care reflectă, ci o lupă care mărește), ceea ce, după mine, e relativ ușor de realizat cu o mână de actori înzestrați, iar pe de altă parte, hiperbolică „agitatie pentru eroism, pentru orizonturi largi, pentru inițiativa inventivă“.

Trebuie să recunoaștem că dacă Maiakovski ne-a dat niște tipuri minunate de paraziți și birocrați culminând cu Teribilov, ale cărui dimensiuni, ca personaj, sînt de talia Primarului lui Gogol, nu a dat în același timp și tipuri pozitive de aceleași proporții, care să li se opună. De aceea, valorificarea temei comsomoliste și a personajelor pozitive în spectacol mi-am asumat-o ca fiind principala mea sarcină regizorală. Practic, am cerut actorilor ce interpretau aceste roluri, o maximă aderență la replică, o dăruire uneori pînă la epuizare în repetiții, o mișcare sigură, amplă și rapidă.

Nu am făcut tot și nu am obținut tot ce s-ar fi putut obține pe această cale. De vină nu sînt actorii, ci tot noi regizorii, care, după expresia lui Maiakovski, am uitat „că teatrul este în primul rînd o arenă și în al doilea rînd o întreprindere de spectaculozitate“.

Nu o dată, în scopul realizării scenice a patosului nestăvilit maiakovskian, am simțit nevoia unei lansări în gol, sau a unui salt aproape acrobatic. Simțeam imperios nevoia, atît pentru stilul agitatoric al piesei, cît și pentru patetica ei, ca Femeia fosforescentă să avanseze mult în sală, pe o punte (un fel de trambulină), ancorată la un singur capăt pe planșeul înalt al schelei. Dar cui i-aș fi putut cere aceasta? Am însoțit intrarea și ieșirea tinerilor entuziaști de o muzică luminoasă, optimistă — din păcate, și cu oarecare accente cazone — dar mobilizatoare și armonioasă. Toate celelalte intervenții muzicale sînt distonante sau parodistice.

La sfîrșitul actului I am simțit nevoia suprimării oricărei pauze, pentru a nu scădea cîtuși de puțin impetuoșitatea asaltului, pe care comsomoliștii sînt hotărîți să-l dea pentru a obține aprobarea experienței lor. Din această cauză, turnanta e pusă în mișcare, ca să revină apoi cu șirul lung de petiționari, în timp ce un ochi mai atent poate observa, pe ici, pe colo, silueta vreunui mașinist aranjînd decorul pentru actul imediat următor. În acest fel, două acte au devenit de fapt un act cu două tablouri. Pentru unitate, am legat în continuare actele, două cîte două, formula schimbării la vedere impunîndu-se de la sine, cu atît mai mult cu cît nu numai Brecht, ci și Maiakovski, ca și Meyerhold erau pentru crearea unei stări de receptivitate maximă a spectatorului, menținîndu-i în același timp conștiința faptului că se află la teatru.

Revenind la valorificarea temei comsomoliste, am căutat să atribui, în măsura logică posibilă, spațiile de sus personajelor pozitive, obținînd prin aceasta și un ascendent fizic asupra birocraților.



Jules Cazaban (Teribilov)

Din pricina condițiilor tehnice de care dispuneam, apariția Femeii fosforescente nu a avut spectaculozitatea pe care am fi dorit-o. Ea ar fi permis realizarea unui eveniment solemn, demn de măreția unei asemenea clipe, ca aceea a întâlnirii prezentului cu viitorul. Din momentul pierderii „calității fosforescente“, pînă la finalul piesei, un reflector discret o urmărește, inundînd-o cu un plus de lumină peste platoșa galbenă, culoare neatribită în mod intenționat, nici unui alt costum din piesă.

Am ajuns aci la un punct, pe care mă și bucur că am ocazia să-l discut. Presa a subliniat, aproape în unanimitate, nereușita Margăi Anghelescu în acest rol. Întrucît e o actriță pe care o apreciez mult, am datoria să spun „pînă la urmă, cine e vinovăt și cine nu“ (Maiakovski). Cred că vina trebuie s-o împărțim în trei. Autorul e vinovat că i-a atribuit doar o funcție, să zicem, administrativ-organizatorică, neglijînd definirea personajului. Sub acest raport, personajul e atît de neglijat, încît nu i se justifică prin absolut nimic nici măcar sexul. De ce Femeia fosforescentă și nu Bărbatul fosforescent? Cînd în realitate, rolul acesta poate fi jucat și de un bărbat, fără a schimba măcar o replică. Sînt vinovat eu că nu am lucrat îndeajuns de mult și de bine cu interpreta, dar nu pentru că am distribuit-o, deoarece patosul revoluționar și cadența ritmică a prozei lui Maiakovski nu puteau fi valorificate mai bine, după părerea mea, de nici o altă actriță din colectivul nostru. Vinovată e și actrița, pentru că nu și-a însușit o mișcare mai degajată, mai sportivă, care ar fi integrat-o mai mult în plastica spectacolului. Și fiindcă am pornit pe panta aceasta, nu mă pot stăpîni să nu remarc un alt personaj, vitregit — oricînd și oricine l-ar juca — de posibilitatea unei valoroase realizări. E vorba de Polia, care rămîne o pasăre străină în stilul dramatic maiakovskian.

În actul V, și mai cu seamă în ultimul act, mi-am însușit caracterul activ al regiei meyerholdiene, pe care o aprecia Maiakovski. Potrivit cu aceasta, precum și din dorința ca „tendința să fie vie“, am inversat cîteva replici și am adus comsomoliștii în iureș, fără să fie ceruți de autor, în finalul actului V. Actului VI, fără să-i fi adăugat sau să-i fi suprimat vreun cuvînt, i-am imprimat o cu totul altă ordine de desfășurare. Voiam

Scenă din actul I (Teatrul Muncitoresc C.F.R.-Giulești)



ca acest act să crească spre final și am legat mari speranțe de acel marș al vremii, care concentrează întreaga idee politică a piesei. De aceea, l-am așezat nu la începutul actului, ci în finalul său. Mă gîndeam că acest marș poate concentra și întreaga idee teatrală a lui Maiakovski, „lupta pentru o agitație teatrală, pentru o propagandă teatrală... împotriva teatrului de cameră...”. În consecință, speram să-l valorific sub această formă. Am renunțat la muzică, pentru că nu găseam nimic care să răspundă cadenței și măreției versului maiakovskian. El trebuia să vină tunător, de undeva de sus, iar refrenul „zboară ca fulgerul vreme, vreme ca fulgerul zboară” să fie reluat de cei de jos, amplificat, trecut în sală, apoi la balcoane și iarăși în sală și iarăși pe scenă. Între concepția acestui final și întruchiparea lui, există un decalaj pe care-l regret. În momentul în care, prin toate ușile, din sală năvălesc tinerii, ar fi trebuit ca întreaga lumină să se aprindă și, pentru moment, sala să devină adevărata scenă. Dacă tinerii și-ar fi înțeles importantul lor rol, mai cu seamă cei din ansamblul artistic al C.F.R.-ului (care execută și pantomima din actul III), și nu ar face doar o figurație de mîntuială, ci ar trece la o atitudine înaripată, aproape frenetică, în rostirea marșului vremii, cred că s-ar ajunge ca întreaga sală să fie contaminată de avîntul lor tineresc și să scandeze în cor impetuosul îndemn de a păși în viitor. Altfel, intenția agitatorică rămîne doar o gratuită demonstrație de a urca din sală pe scenă, sau de a coborî de la balcon pe scări, cînd tot așa de bine s-ar fi putut umple scena, intrîndu-se din culise. În fine, o ultimă problemă de supratemă a *Băii* este revenirea marșului vremii peste replica disperată din final a lui Teribilov, menținerea celorlalți paraziți în scenă pînă la acest moment, cînd, îngroziți, ei își părăsesc avutul și se pierd în întunericul scenei, în timp ce bravii comsomoliști prind viață în spatele chipului autorului și în zorile roșii ale unei lumi lipsite de Teribilovi.

Vreau să mă refer acum la o seamă de probleme care mi-au dat mai mult de gîndit. O mare întrebare era: cum să încep? Știi că este moda prologurilor (în treacăt fie spus, două spectacole de ale mele au beneficiat de această modă), prin care regizorul ne dovedește talentul său literar (și asta e mai grav), sau ne dovedește calitatea de a ne introduce

Scenă din actul II (Teatrul Muncitoresc C.F.R.-Giulești)



în mod lapidar în atmosfera spectacolului, fie printr-o pantomimă inspirată, fie printr-o lumină căzută pe un colț de decor și însoțită de diferite efecte sonore, sau, pur și simplu, printr-o a doua cortină. Așa că orice ai face, cu toată dorința de a fi original, riști tocmai contrariul. Pînă și magnetofonul s-a răsuflat. Conștient de aceasta, nu puteam renunța totuși la ideea de a comunica cu spectatorul, în numele lui Maiakovski, și de a-i da cîteva explicații absolut necesare. Destul de tîrziu, cînd am primit o ediție în limba rusă a operelor lui Maiakovski, am aflat că el a compus lozinci pentru sală și lozinci pentru scenă. Eram salvat. Deodată, am văzut toată scena, toată sala și întreg holul împinșit de lozinci scrise în grabă și așezate la întîmplare, creîndu-se astfel aspectul agitatoric al unei întruniri revoluționare. Dar decorul era făcut, și linia sa geometrică impunea sobrietate. Așa că, pe cortina frumos concepută de Perahim, am strecurat cîteva din preceptele poeticii teatrale a lui Maiakovski, cîteva lămuriri pentru înțelegerea piesei și, în sfîrșit, de ce se intitulează *Baia*, *Baia*. Deci, în loc de prolog, un epigraf.

Nici rezolvarea actului III nu a fost ușoară. Actul III nu are o legătură directă cu acțiunea piesei, întrucît nu se pomenește nimic de mașina vremii, pe care toate celelalte acte o menționează. De aceea el trebuie privit ca un „intermezzo“, pe care Maiakovski îl socotește însă foarte important, „pentru a arăta că teatrul nu reflectă numai, dar și că el pătrunde în viață“. Aceste cuvinte ale lui, precum și exemplul Teatrului de Satiră din Moscova — unde, sînt informat, acest act se desfășoară în avanscenă, înaintea unei cortine ce reprezintă afișul general al teatrului din stagiunea respectivă —, mă îndemnau și pe mine la o actualizare. La început aveam chiar această intenție. Am renunțat însă la ea, deoarece, dacă satira lui Maiakovski e eficientă și actuală pe parcursul a cinci acte, de ce nu ar fi și pentru al șaselea (în speță, cel de al treilea) și în forma lui inițială? Voiam apoi ca acest act să fie cu adevărat un „intermezzo“ și să înlătore pe cît posibil confuzia pe care spectatorul e înclinat s-o facă aci. E îndeajuns de greu pentru spectatorul neavizat, să înțeleagă că „Teribilov însuși vine la teatru, se vede pe sine însuși și nu se recunoaște“. Pentru aceasta am început actul III, uzînd de scena din actul IV, adică cu ieșirea lui Teribilov, urmărit de Polia, din apartamentul său. Pentru ca apoi, după o replică, să fie întrerupți de regizor, iar publicul, nedumerit la căderea cortinei, să afle că spectacolul s-a întrerupt deoarece o personalitate se află încă la bufet. Îndată după aceea, prin ușa din fund a sălii apare Teribilov, înconjurat de paraziții săi, care își ocupă locurile în sală. Acum, spectatorul are ideea clară că un al doilea Teribilov, o a doua Mezaliantova, un al doilea Ivan Ivanovici, Momentalnikov sau Pontkici asistă la spectacol și nu se recunosc. În cele din urmă, aceștia părăsesc sala furioși, dar piesa continuă. Cum? La fel cum a început actul III. Tot în acest act este și pantomima pe care regizorul o improvizează pentru a satisface pretențiile lui Teribilov. Știu că această pantomimă nu s-a făcut la Moscova și eram cu atît mai speriat, cu cît nu puteam renunța la ea, fără să fi diminuat considerabil însuși rostul actului III. Pînă la urmă, cu puțin timp înainte de premieră, am pornit să facem și aceasta. Cu ajutorul maestrului Bodeuț, am căutat să realizăm această demonstrație, așa cum aș fi reușit s-o fac eu, care nu mă prea pricep în ale coregrafiei, dacă aș fi fost imperios obligat s-o îndeplinesc. Mai degrabă lipsa de timp ne-a îndrumat spre această soluție și nu o concepție preexistentă. Întruchipată astfel, demonstrația „întregului personal încadrat în prezent în teatru“ a avut parcă spontaneitatea și naivitatea lucrului improvizat și, prin urmare, umor.

Mă opresc aci cu împărtășirea cîtorva gînduri din nenumăratele frămîntări ce le-am avut regizînd piesa *Baia*. Aș vrea însă să mărturisesc un gînd mai vechi, ce mi-a revenit de cîteva ori în perioada de pregătire a spectacolului. Minunîndu-mă de marile cuceriri ale științei, mă gîndeam cu oarecare amărăciune la arta noastră teatrală. Creația noastră aparține prin excelență prezentului. În viitor, nu vor fi decît amintiri. Și cît de departe sîntem noi ca formă de manifestare, de marile cuceriri ale științei și tehnicii contemporane. S-au lansat două sputnikuri, și noi jucăm teatru mai aproape de vremurile cînd cel

mai rapid mijloc de locomoție era poștalionul. Aș vrea un spectacol „sputnik“, care nu știu cum va fi, dar care va trebui să se scrie și să se joace. Dar oricâte sputnikuri s-ar lansa, devenind cel mai comod, sigur și activ mod de transport, cât e lumea lume, trăsura își va avea locul ei binecuvântat. Afară e iarnă, și cea mai mare bucurie pe care mi-aș dori-o acum, ar fi să alunec undeva departe într-o sanie, pe sub copacii încărcăți de chiciură, în lumina roșiatică a amurgului. Cîte visuri, cîte amintiri! Dar ce emoții, ce sentimente de măreție, de mîndrie, ale speței noastre omenești mi-ar da o călătorie — deocamdată — făcută doar cu un supersonic. Vreau să spun că, dorind un spectacol pe de-a întregul nou, care să răspundă măreției timpului în care trăim, nu disprețuiesc cîtuși de puțin valoarea filozofică, etică și poetică a teatrului vechi sau contemporan. Mi-e drag Maiakovski și-l prețuiesc, pentru că el, în ciuda tuturor greutăților, a încercat. La vremea lui, să scrie un teatru la nivelul celui mai rapid mijloc de locomoție al anului 1930, și cred că a reușit.

Horea POPESCU

Pe firul ideilor fundamentale

Lucrînd împreună cu colectivul de interpreți de la Teatrul Național din Cluj la punerea în scenă a piesei *Baia*, am pornit de la premisa că lucrul care se cerea stabilit în primul rînd era stilul viitorului spectacol. Încercînd totuși să includem în categoriile obișnuite această piesă, atît din conținutul ei cît și din mărturisirile autorului am ajuns la concluzia că *Baia* trebuie tratată ca o comedie satirică majoră, care reclamă mijloace de expresie deosebite.

Noutatea și specificul satirei sociale maiakovskiene rezidă însă în faptul că ea nu vizează înseși bazele orînduirii sociale (ca la Gogol, Caragiale, Saltikov-Șcedrin ș. a.). Nu preconizează, în concluzie, condamnarea întregului regim, pieirea inevitabilă a sistemului. Scopul final al satirei lui este acela de a consolida. Satira lui biciuiește, pentru ca să întărească și dărîmă pentru a construi. La Maiakovski, chiar elementul fantastic, departe de a fi o fugă de realitate, e o incursiune în viitor, un impuls dat prezentului de la înălțimea marilor perspective ale viitorului.

Și dacă țelul final al unei interpretări regizorale este acela de a găsi armonia și corespondența între formă și conținut, am considerat că trebuie să începem în mod firesc cu conținutul, evitînd folosirea mecanică a unor procedee de formă cunoscute din cele citite despre montările anterioare. Spre aceasta ne-a călăuzit și o afirmație succintă a autorului despre *Baia*, în care stabilește două idei principale ale piesei: „Idea teatrală — lupta pentru agitația teatrală, pentru propaganda teatrală, pentru masele teatrale, împotriva teatrului de cameră și a pseudopsihologismului“ și „ideea politică — lupta împotriva îngustimii, a afacerismului și a birocratismului, pentru eroism, pentru timp și pentru perspectivele socialiste“. La această primă idee am adăugat o altă expresie a lui Maiakovski, și anume aceea că „...teatrul nu e o oglindă care reflectă, ci o lupă care mărește“, și am reținut-o pentru *forma* spectacolului.

Cea de a doua idee privind *conținutul* s-a referit la „lupta pentru agitația teatrală, pentru propaganda teatrală, pentru masele teatrale, împotriva teatrului de cameră și a pseudopsihologismului“. Maiakovski a adăugat, cu altă ocazie, că prin *Baia* țintește să apere „orizonturile, invențiile și entuziasmul“ și să dea „o lovitură masivă figurii generale a birocratului“.

Vreau să relev că în ceea ce privește valorificarea conținutului piesei, am ținut să arătăm în spectacol că racilele biciuite de Maiakovski în societatea sovietică de la începutul anilor '30 nu țin numai de o frescă istorică de un tipic local, că satira lui mai