

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. Ia 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

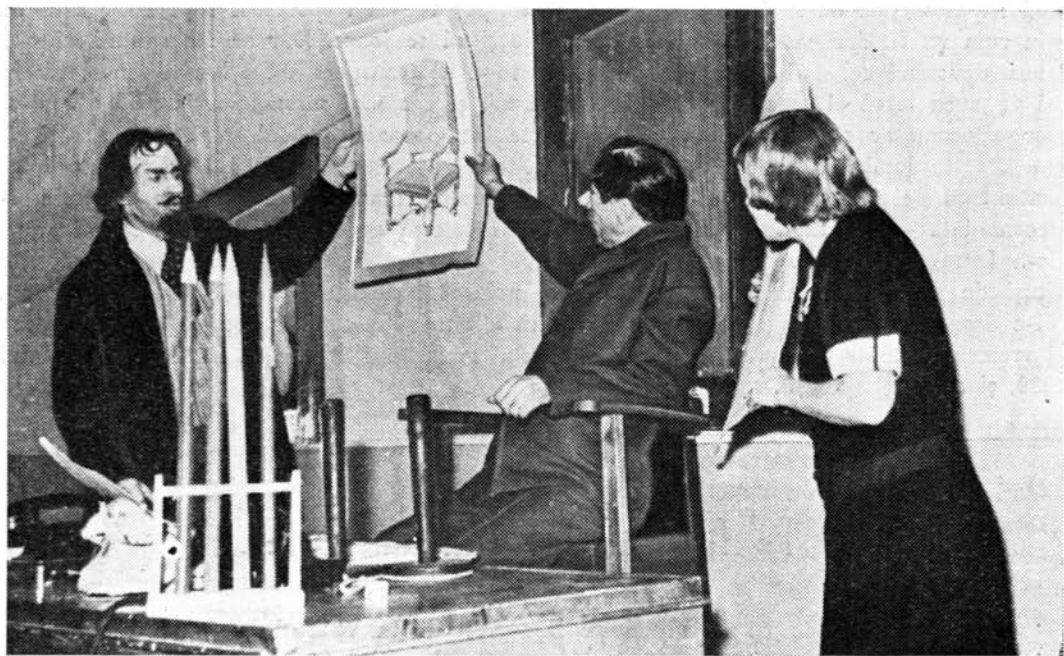
Lucrînd împreună cu colectivul de interpreți de la Teatrul Național din Cluj la punerea în scenă a piesei *Baia*, am pornit de la premisa că lucrul care se cerea stabilit în primul rînd era stilul viitorului spectacol. Încercînd totuși să includem în categoriile obișnuite această piesă, atît din conținutul 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



Scenă din actul III (Teatrul Național-Cluj)

găsește — din păcate — unele obiective destul de palpabile în lumea hîrtoagelor și astăzi, la noi, și chiar la Cluj. Nu ni s-au cerut eforturi deosebite pentru a găsi aceste obiective. Prezența lor este simțită și a fost recunoscută ușor de spectatori. Și de aceea am căutat de la început anumite detalii de formă, care să sublinieze acest fapt.

Pentru că mi se pare nespus de greu ca, într-un spațiu atît de restrîns, să expun toate etapele muncii la spectacol și să enumăr momentele principale și felul cum le-am rezolvat, mă voi opri la cîteva probleme esențiale, de fond.

Acțiunea piesei *Baia* se desfășoară în linii mari pe tema *timpului*, mai precis a „mașinii timpului“. Dar dincolo de acest simbol poetic, despre care am vorbit mai sus, am găsit semnificații mult mai bogate. Ar fi simplist să spunem numai că în piesă sînt de fapt două mașini: a timpului, pe care entuziaștii îl secondează cu invențiile lor, și a birocratismului, a stagnării, rutinei și repausului, care se opune primei mașini.

Vreau să spun că nu e suficient să demonstrăm că „timpul în zbor va mătura vechiturile“. Oamenii care au reușit să supună timpul i-o pot lua înainte și în alte privințe. Și chiar dacă pe mașina care pornește în viitor se urcă și corifeii retrograzi ai birocratismului, pentru a fi zvîrliți apoi simbolic de „drăceasca roată a timpului“, de aici nu rezultă că trebuie să așteptăm o asemenea roată miraculoasă, care să-i măture la timpul lor. Nu! Ei pot fi înlăturați și fără mașini fantastice, iar Maiakovski ne arată că eroii satirei sale presimt instinctiv șubrezenia fotoliilor de răspundere pe care s-au strecurat. Nu întîmplător în piesă, mai ales în actul al doilea, cu toată liniștea aparentă a lui Victorionăsukov și Optimistenko, cu toată satisfacția aparentă față de funcționarea ireproșabilă a mașinii lor birocratice, ei simt că asupra lor plutește că o implacabilă sabie a lui Damocles pericolul iminent al măturării lor. Și chiar vorbesc despre asta.

Astfel, Optimistenko în actul II, la replica lui Velosipedkin: „...Vasăzică, ați lichidat cu birocrății?...“, ripostează nu fără a tresări și a se îmblînzi: „Ce spui, tovarășe!“ Și continuă, că și cînd ar fi fost jîgnit pe nedrept: „Da' despre ce birocratism mai poate fi vorba? Nici nu se pune problema, tovarăși. Birocratism acuma... după atîtea verificări...“



Scenă din actul VI (Teatrul Național-Cluj)

Aceeași replică i-o dă și proaspătului său fost șef în actul V.

Tot în actul II, Victorionăsukov, vorbind la telefon cu un coleg „șef” ca și el, cu Ivan Nikanorici, căruia îi cere „două bilete cu Internaționalul”, rămâne perplex cu receptorul în mână, îngăimînd: „...Cum ? ! Ce ? ! Nu mai ești... șef ? !” și nu-și poate reține un gest cu mîna, care înseamnă „te-au măturat”, după care simțindu-se încă în fotoliul său, alungă presimțirea neagră că și pe el l-ar putea paște această nenorocire. Și dictînd mai departe stupidul său discurs, nu îndrăznește nici un moment să se desprindă de biroul la care tronează. Iar cînd se încumetă să treacă în fața biroului, dictînd cu ardoare, e întrerupt de o bătaie în ușă. Ce poate fi ? Nu cumva... verificarea ? Și Victorionăsukov, după ce aruncă o privire de fîră încolțită spre ușă, pornește să se așeze în fotoliu, ținîndu-se strîns cu ghiarele, ca o lamentabilă caricatură a lui Anteu, de biroul lui „responsabil”, pînă ce se așază în fotoliul său. Acolo, deși tremură vizibil, se simte mai sigur. Din vîrfurile Olimpului său parodistic îi e mai ușor să primească pe cel care vine, pentru că astfel va putea să-l privească de sus, fie și la propriu. Apoi, întinzîndu-și gîtul în cadrul spătarului ce sugerează o ramă de tablou, exclamă gutural: „Intră”, așteptînd cu pumnii încheștați să-și apere locul la „cîrma puterii”. Pe ușă intră însă nu verificarea, ci posteritatea, sub înfățișarea picturii Belvederonski care a venit să-l imortalizeze. Coșmarul a trecut ! Dar teama persistă pînă în ultimul act cînd, deși asigurat că va pleca spre viitor, îi mai scapă cîte o frază ca: „aceștia sînt oamenii mei, și atîta timp cît nu sînt încă *inlocuit*, eu dau dispoziții”.

Dacă am pus accentul în spectacol pe lîngă alte trăsături ale birocratului-șef și pe teama lui organică față de eventualitatea „detronării” din postul de șef al „corăbiei de stat”, am făcut-o considerînd că Maiakovski ne cere imperios acest lucru. Am ținut să subliniem că asemenea funcționari conformiști și incompetenți, strecurați în anumite funcții din aparatul de stat, nu pot să nu presimtă că vor fi luați de guler de către aceia care muncesc într-adevăr pentru învingerea timpului, pentru construcția socialistă, de entuziaștii și inventatorii cărora încearcă să le stea în cale.

Pentru a crea un contrast cît mai puternic între cele două grupuri de personaje, care vin în conflict — adică între grupul de entuziaști comsomoliști, în frunte cu Minunov, și cel din suita lui Victorionășukov, birocrați, conformiști, servili, lingușitori, rapaci —, actul I am încercat să-l construim în așa fel, încît tăria convingerilor acestor tineri bravi, entuziasmul lor, uneori zvăpăiat, desfășurat în nota de fantastic a prezenței unei mașini miraculoase, să captiveze pe spectator și să-l facă părtaș la dorința lor de a izbîndi. Și astfel, nota patetică, înălțătoare și ritmul trepidant al actului prim ne fac să nu bănuim apropierea acelei bariere stupide de hîrtoage și fraze demagogice, de care se izbește entuziasmul comsomoliștilor în anticamera „direcției generale a coordonării“.

Iar atunci cînd această barieră se ivește în spectacol, mînuită cu abilitate și zel de cerberul de pază al „dirdirgenco“-ului Victorionășukov, de Optimistenko, în toată nuditățile ei retrogradă, ne dăm seama că ea este pe cît de ridicolă, pe atît de periculoasă și de condamabilă. Și dacă după ciocnirea directă dintre tabere, cînd Velosipedkin zgîlție literalmente „personalitatea care nu mai joacă un rol deosebit în istorie“ a rotofeiului imbecil Optimistenko, săpunirea și măturarea vechiturilor sînt lăsate de autor pe seama acțiunii simbolice a mașinii timpului eliberat, această mașină fantastică continuă totuși să apară ca o creație a tinerilor entuziaști. Ei o stăpînesc și o dirijează cu ajutorul mesagerului viitorului, Femeia fosforescentă, adusă tot prin forța mașinii lor, din îndepărtatul — și nu prea — an 2030...

Nu mi-am propus să mă opresc amănunțit la personaje. Țin numai să subliniez că, în spectacol, am căutat să arătăm cum cei din grupa de mijloc, formată din contabilul Nocikin, Polia și dactilografa Woonderton, timorați în relațiile lor cu Victorionășukov, dîndu-și fiecare seamă de drama lui personală, evoluează treptat, alăturîndu-se comsomoliștilor și ieșind de sub influența nefastă a teribilului Victorionășukov.

În legătură cu cea de a doua idee a autorului, țin să mă opresc la actul III din piesă, care servește cel mai bine această idee.

Răfuiala lui Victorionășukov-spectatorul cu creatorul spectacolului, în care birocrațul-șef văzîndu-se pe sine afirmă că „nu-i ca în viață, nu seamănă cu nimeni“, are loc în fața cortinei și pe fondul decorului actului următor.

Concepînd acest tablou ca pe un intermezzo polemic, pe tema artei conformiste, și bazîndu-ne pe linia generală de actualizare a spectacolului, rolul regizorului a revenit în spectacolul nostru adevăratului regizor al piesei. În felul acesta, interesul publicului a devenit mult mai mare, iar surpriza întreruperii spectacolului mai veridică.

Există în rolul regizorului o frază care ne-a indrituit să credem că Maiakovski nu ține neapărat să arate că există și regizori conformiști. Ar fi fost o intenție minoră, care ar fi minimalizat și efectul polemicii. Regizorul spune la un moment dat : „Tovarăși, poate că ne înșelăm, dar noi am vrut să punem teatrul nostru în slujba luptei și a construcției. Ne-am gîndit că oamenii, văzînd acest spectacol, vor avea de cîștigat ; că privind se vor scutura, se vor trezi din amorțeală ; că urmărindu-l vor învăța să demaște“.

Această frază se identifică atît de mult cu intenția reală a oricărui regizor care ar pune în scenă *Baia*, precum și cu mesajul propriu-zis al piesei, încît e firesc ca ea să scoată din sărite personajul principal al piesei, chiar dacă el nu vine de pe scenă și apare din fotoliul sălii de spectacol, ca un alter-ego al celui satirizat.

Și acest alter-ego al marelui birocraț, luat prin surprindere de regizorul care i se adresează brusc cu „tovarășe Victorionășescu“, se supune docil unui exercițiu de jonglerie cu cîteva obiecte imaginare (toc, hirtie, ștampilă), pe care mînuindu-le cu abilitate timpă, face ca după fiecare a treia mișcare să-și îndese în buzunare imaginare pachete de bani ce simbolizează salariul maxim.

La această satisfacție a lui se mai adaugă aceea a vizionării unei scene de pantomimă, improvizată ad-hoc, și tocmai cînd mulțumirea îi e deplină, apariția din sală a lui Velosipedkin, care-l „confundă“ din nou cu personajul de pe scenă, îl irită definitiv, fă-

cîndu-l să părăsească indignat teatrul, nu fără a-l pune însă la punct pe intrusul care nu știe să se poarte cu „o persoană sus-pusă și responsabilă“...

Prezența pe scenă a adevăratului regizor al spectacolului ne-a mai fost dictată și de o remarcă a autorului, care ne-a dat la început mult de gîndit. E vorba de indicația de la începutul actului III : „...Publicul înarmat cu binocluri se uită la scenă ; scena se uită cu binoclul la public...“

Am înțeles că acesta nu poate fi un simplu calambur al lui Maiakovski, care avea într-adevăr mare predilecție pentru calambururi.

„Binoclul“ ne-a sugerat ideea de cercetare directă, de scrutare, de apropiere a obiectivului cercetat. Pentru public, am înțeles că aceasta înseamnă a-i da posibilitatea să-și arunce o privire directă în „bucătăria“ teatrului, de a vedea ce se cere uneori, de către unii oameni, de la artă și de la slujitorii ei. Pentru scenă, binoclul înseamnă posibilitatea de a vedea uneori în sală pe cei care s-ar putea urca eventual și singuri pe podium, așa cum o și face spectatorul Victorionăsescu.

Și pentru public și pentru scenă, imaginea binoclului am înțeles-o ca o ilustrare a intenției autorului de a face din teatru „nu o oglindă care reflectă, ci o lentilă care amplifică“.

Nu știu în ce măsură am reușit, dar această imagine am căutat s-o dezvoltăm în întregul spectacol. De aceea, cadrul plastic al acțiunii, decorul și costumele, l-am conceput ținînd seamă de exigențele teatrului maiakovskian, care reclamă satiră tendențioasă, laconism și elemente fantastice, pe care reunindu-le proporțional și — într-un fel — armonios, scontam să obținem spectaculosul. În orice caz, dintre toate aceste elemente am considerat că laconismul nu e cel mai puțin important. Am căutat ca actorii să beneficieze de o mișcare liberă în prim-plan, iar elementele fantastice legate de funcționarea mașinii timpului să stimuleze fantezia spectatorului, fără a o violenta. Pe acest fond, actorii au trebuit să găsească pentru fiecare rol formele cele mai adecvate de îmbinare a satirei cu drama, a umorului cu lirismul, a bufonadei cu pamfletul.

E de la sine înțeles că întîlnirea cu teatrul lui Maiakovski a fost pentru noi un prilej fericit de a încerca un stil de spectacol nou și deosebit de celelalte. Printre greutățile mai importante, pe care sperăm că le-am învins, a fost și aceea a adaptării mijloacelor regizorale și mai ales actricești la un stil de joc pe care — oricît am ocoli cuvîntul — trebuie să-l numim convenție, cel puțin spre a da satisfacție aversiunii lui Maiakovski față de „obiceiul oamenilor de teatru de a juca în *emploi*... de a juca *tipi* pe un tonișor de conversație *ca în viață*“, obicei despre care autorul nostru spunea că „constituie oribilitatea arhaică a teatrului de azi“.

„Teatrul a uitat că e reprezentatie“, adăuga el, propunîndu-și să redea teatrului *spectaculosul* și să facă din scenă o tribună.

Am avut intenția să ne ridicăm la înălțimea acestor cerințe. Am riscat. Dacă îndrăzneala noastră în creație nu ne-a trădat, sperăm că am reușit. Spectatorii ne-au confirmat aceasta prin aplauze. Prin ce ne-o vor confirma cronicarii ?

Călin P. FLORIAN