

LA

A

70-A

ANIVERSARE

Maiakovski -azi

A

-l sărbători pe Maiakovski nu înseamnă deloc a medita asupra trecutului; dimpotrivă, această comemorare te obligă să te cufunzi adinc în pulsația fierbinte a prezentului. Dramaturgia maiakovskiană este o cronică agitatorică a marilor prefaceri pe care revoluția le aduce în viața societății și în existența fiecărui om. Pentru a o înțelege nu este necesar un salt înapoi în istorie, ci doar efortul de a cuprinde întreaga amplitudine a gândirii poetului, îndepărtînd acea crustă de fraze tradiționale și canoane critice pe care deprinderea le interpune întotdeauna între opera unui clasic și cititor. Căci Maiakovski este clasicul în raport cu creația căruia canonizarea este mai inadmisibilă decît oricînd — un clasic viu, un clasic al prezentului.

„În alte formații actoricești
reprezentăția...

fie cum o fi!

Așa cum s-ar potrive

dac-am privi situația

prin... gaura cheii.

Șezi, cică, tolănit

ori cu ceafa chirchită —

și urmărești frînturi

„de viață trăită“

de alții...

Niscaiva aventuri...

Cam așa :

privești și vei vedea

chiar acuși

diverse mătuși,

diverși unchi Vania

cum, pe canapea,

bolborosesc, mă rog, conversează.

Pe noi, așa ceva nu ne interesează !

Nici unchii, nici mătușile !

Unchii și mătușile mai dă-i de-a bușile !“

Tirada aceasta, extrasă din prologul *Misterului buf*, scandalizează, pe bună dreptate, pe iubitorii de teatru. Trimiterea la Cehov este nu numai ireverențioasă, dar și nedreaptă. Invectivele pe care Maiakovski le aruncă dramaturgiei premergătoare lui nu se opresc aici. Iată cum sună două din lozincile scrise pentru spectacolul *Baia* :

„N-aveți decît să vă-ncuiați, psihologilor,

în coliviile locuințelor.

Teatrul este o arenă

pentru propaganda cincinalelor.“

și :

„Casele comune

în locul cocioabelor

Acțiunea maselor

în locul MHAT-elor“.

Aici, Maiakovski neagă și teatrul psihologic, și experiența unor spectacole stanislavskiene. Sfîngism, fără îndoială. E clar că „tezele“ citate nu pot sta în picioare.

Ideile acestea nu sînt însă păreri singulare, izolate, ele fac ecou unor tendințe specifice vremii. În aceeași perioadă, Eisenstein intra în cinematografie rumegînd planuri sumbre de nimicire definitivă a artelor. Era o stare de spirit care a atins apogeul în conștiința multora dintre primii mari artiști din Rusia Sovietică. Maiakovski nu poate fi înțeles în afara ei.

Care era substratul unor asemenea porniri demne de Raskolnikov ? — cum spune Eisenstein. Ce le-a generat ? Și ce au generat ele, la rîndul lor ?

Războiul și revoluția au constituit pentru conștiința artistică o confruntare cumplită. Arta veche putea să pară neputincioasă și mărunță în fața unor realități atît de dinamice și de contradictorii. Subtextul luptei lui Maiakovski și a contemporanilor săi împotriva artei tradiționale era dorința de a face din creația lor un ecou imediat al realităților noi.

Au trecut ani. Maiakovski l-a „amnistiat“ public pe Rembrandt. Meyerhold a regizat *Pădurea*, *Revizorul* și a început să viseze o montare a tragediei lui Hamlet. Eisenstein s-a cufundat cu pasiune în studiul clasicilor. Ceea ce era absurd în polemica efemeră cu trecutul s-a șters din amintire. A rămas, însă, afirmația : dorința imperioasă de a se pune nemijlocit în slujba prezentului, necesitatea lăuntrică de a crea o artă cu adevărat utilă contemporanilor. Este o primejdie permanentă a vieții intelectuale posibilitatea de a aluneca, din carte în carte și din spectacol în spectacol, departe de viața reală, în universul cald și confortabil al frumuseților și adevărurilor gata cucerite. Una din lecțiile cele mai însemnate ale creației maiakovskiene este protestul împotriva inerției, strădania de a răspunde, întotdeauna prompt, eficient și pasionat, comenzii sociale.

Nu numai în teorie, dar și în practică, Maiakovski a început prin a nega. Tragedia scrisă în 1913, care-i poartă numele în loc de titlu, era un strigăt de revoltă, amplificat pînă la negație absolută, prin mijlocirea acelei modalități literare care, împrumutînd un termen matematic, poate fi numită „reducere la absurd“. În tragedie apar : un om fără cap, un om fără urechi, un om fără ochi și fără picioare, un bătrîn cu pisici negre și slabe, în vîrstă de cîteva mii de ani, o femeie cu o lacrimă, o femeie cu o lacrimuță, o femeie cu o lacrimioară, și însuși poetul. Acțiunea se confundă cu un coșmar sau cu o halucinație. Un personaj povestește cum două săruturi, pe care le-a primit în dar, s-au înmulțit fulgerător, au ajuns să-l terorizeze și l-au împins la sinucidere ; schilozii cer ca toate femeile să fie ucise ; bătrînul cu pisici negre și slabe propovăduiește, ca unică soluție pentru izbăvirea lumii, „mîngiați pisicile !“, și așa mai departe. Este sigur că, sub toate aceste extravagante, se poate descifra o intenție artistică : aceea de a denunța cu furie barbaria lumii burgheze moderne, dar această intenție rămîne la stadiul grotescului ermetic nebulos.

În raport cu *Vladimir Maiakovski, Misterul buf* reprezintă un salt hotărît de la anarhia revoltei individuale — transcrisă în coșmarul absurdului — la manifestul politic, deschis și coerent. Ceea ce era amorf, tulbure, ininteligibil, în prima lucrare de tinerețe, se clarifică. Optînd fără șovăire pentru partinitate, poetul găsește drum spre marea viață a poporului. Cu patru decenii în urmă, exemplul lui arată limpede care este singura ieșire din frămîntarea sterilă a pseudoinovației.

Semnul sub care avea să se dezvolte consecvent, după revoluție, dramaturgia lui Maiakovski a fost tendința agitatorică. Poetul scrie despre și pentru mase ; el încearcă să aducă masele pe scenă, ca personaj principal. El caută să spargă cadrul scenei, să-l deschidă pînă la amploarea orizontului. Microcosmosul teatral închis, căruia îi lipsește cel de-al patrulea perete, nu poate satisface asemenea cerințe. Maiakovski încearcă și reușește să ridice universul teatral la dimensiunile gigantice ale luptelor politice și sociale, dinamizîndu-l, activizîndu-l în așa fel încît spectatorul să devină un permanent participant la acțiunea spectacolului. Dorința dramaturgului de a-și activa publicul merge atît de departe, încît invită, în prefața *Misterului buf*, ca toți cititorii și spectatorii de mai tîrziu să schimbe situațiile piesei, s-o facă mereu actuală.

„Fixează proiectorul

rampa să nu se întunece !

Învirte

acțiunea să gonească, nu să curgă molcom !

Teatrul

nu este o oglindă care oglindește

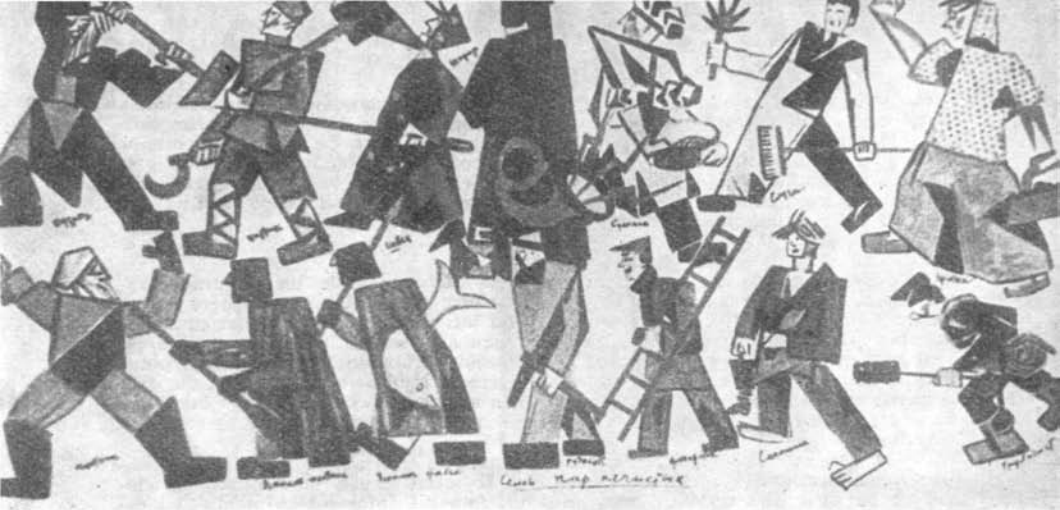
Ci

o lentilă care mărește“

— sună una dintre lozincile *Băii*. Referindu-se tot la *Baia*, Maiakovski spunea, într-o discuție de la Casa presei : „Rezolvînd problemele spectacolului, ne-am izbit de neajunsurile platformei scenice. Am dărimat o lojă, am spart pereții și, dacă va fi nevoie, vom sparge și plafonul : dorim ca, din actele *individuale*, împărțite în șase sau șapte tablouri, să creăm o unică scenă de masă.“ Revoluția în arhitectura sălii, pe care o preconizează poetul — un proces deloc încheiat, ci cît se poate de actual și în zilele noastre —, apare ca o consecință directă a revoluției în arhitectonica textului dramatic, a înnoirilor aduse de poet în însăși structura gîndirii teatrale.

Inovația maiakovskiană vizează întoarcerea, pe un plan superior, la spiritul și forma teatrului popular. Principiul care dictează această orientare este acela al *atractivității*, al maximei înfrîurii și atragerii a spectatorilor în dezbaterea politică desfășurată pe scenă. Cu alte cuvinte, al maximei *accesibilități*, înțeleasă în sensul cel mai înalt al cuvîntului, ca mobilizare activă a publicului. De aceea, Maiakovski preia mijloace variate din arsenalul spectacolelor populare — spectacole de circ, spectacole de bilci. (La acuzația frecventă adusă lui că ceea ce face este bilci, nu teatru, Maiakovski răspundea cu mîndrie că tocmai bilci dorește să facă.) Aceste mijloace sînt organizate corespunzător necesităților agitației politice și modelate conform exigențelor compoziției artistice, transformîndu-se astfel în versiuni scenice vii, mai ample sau mai concise, ale vitrinelor de propagandă „Rosta“.

Pe plan dramaturgic, reformele maiakovskiene se traduc în primul rînd în transfigurarea acțiunii. Esența, miezul literaturii scenice — acțiunea și conflictul



Cele șapte perechi de prihănți (desen de Maiakovski pentru „Misterul buf”)

— capătă funcții, valori, semnificații noi. Nici o clipă, în fața unei scene pe care se desfășoară un spectacol Maiakovski, nu poți crede că ceea ce vezi s-ar fi putut întâmpla întocmai și în realitate, deși recunoști tot timpul idei, fapte, personaje știute din viață. Acțiunea devine ea însăși figură de stil, de obicei hiperbolă, dramaturgul operînd în principal prin exagerare. Ideea nu mai este o concluzie a subiectului, ci devine axa unei acțiuni-convenție. Mesajul se contopește cu subiectul, conflictul devine figură de stil. Pe o cale sau alta, dînd curs particularităților talentului lor, mulți dramaturgi de mai tirziu aveau să redescopere, fiecare altfel, principiile unei asemenea construcții dramatice.

Misterul buf este prima piesă care concretizează poetica nouă a lui Maiakovski în teatru. Ea este în întregime construită pe un joc al figurilor de stil, înlănțuite printr-o acțiune care mimează asemănarea cu vechile mistere medievale. Dar Maiakovski nu copiază structura acestor spectacole populare vechi; epica *Misterului buf* este ea însăși figurată, traducînd mesajul politic într-o amplă alegorie agitatrică. Tablouri de polemică antireligioasă, în care acțiunea urmărește în primul rînd afirmarea noii filozofii, marxiste, stau alături de tablouri care relatează simbolic mersul evenimentelor revoluționare (lupta cu foamea, reconstrucția). Formele și procedeele de spectacol popular au în principal menirea de a accentua eficiența dezbaterii politice. Clovnul, pe care toți îl cotolesc în re-

Afiful primului spectacol al piesei „Misterul buf” de Maiakovski (desen făcut de autor — Petrograd, 1918)



prezentarea tradițională de circ, imprumută chipul lui menșevicului împăciuitorist. Raiul este locul cel mai potrivit pentru a ironiza filozofia tolstoiană a neîmpotri- virii la rău. „Mîntuitorul“, care vine pășind pe ape, este de fapt omul simplu, prin gura căruia Maiakovski propovăduiește noua ideologie, în antiteză cu predica de pe munte și cu repetatele trimiteri la ea. *Misterul buf* inaugurează astfel o specie teatrală nouă, un gen de teatru popular cult, a cărui primă ambiție este agitația politică pasionată.

Micile piese agitatorice scrise între 1921 și 1929 constituie un admirabil antrenament de inovare a formelor teatrale, și printre ele se găsesc capodopere miniaturale. *Ce-ar fi dacă?* sau *Visuri de Ientii Mai într-un fotoliu de burghez* (trei acte în cinci minute) este o satiră științetioasă, care alternează planul imaginar cu cel real cu o dexteritate și cu o eficiență pe care mulți dramaturgi actuali i le-ar putea invidia. Extrem de concisă, piesa izbutește să creeze atmosfera și ritmul de vis, fără a pierde însă perspectiva ironică superioară în raport cu delicia reveriei burgheze. Se poate realmente vorbi aici de un efect de distanțare, prezent chiar în structura textului.

În *Radio-Octombrie*, „grotescă revoluționară în trei tablouri“, Maiakovski obține eleganța și grația unui balet caricatural. În scenă se află un fotoliu și un clopot ca de gară. În fotoliu stă bancherul; în fața lui, înfășurat în mantie, cu coroana pe cap și sceptorul în mînă, stă monarhul. Bancherul îl muștruluiește pe rege că nu a luat nici o măsură de prevenire a manifestațiilor de solidarizare cu proletariatul sovietic, la data comemorării Revoluției din Octombrie. Bancherul iese; locul îi este luat, în fotoliu, de rege, care sună din clopot. Apare primul-ministru și scena se repetă, regele muștrind, primul-ministru ascultînd. Prin fața fotoliului și în fotoliu se perindă unul după altul: procurorul, generalul de jandarmi, șeful de post, polițistul. Întreaga ierarhie a aparatului de reprimare specific statului burghez este parcursă astfel. Piesa are construcția unui mic poem satiric, anumite replice revenind ca un refren, fără să devină însă monotone; fiecare personaj vorbește colorat și expresiv, „individualizat“ în raport cu funcția lui socială.

Bogăția și inventivitatea modalităților de spectacol agitatoric popular, precognizate de Maiakovski, sînt inepuizabile. În 1930, el scrie scenariul pentru circ: *Moscova arde*, destinat aniversării revoluției din 1905. Aici, fantezia poetului izbucnește în cascade, legînd teatrul, filmul și cirul într-un grandios spectacol integral. Istoria devine epopee eroi-comică, direct înrudită cu vechile bline ruse. Faptele reale capătă dimensiunile unor violente caricaturi supradimensionale. Un exemplu: modul în care Maiakovski înfățișează satisfacția reacțiunii după reprimarea demonstrațiilor din duminica neagră. În arenă se desfășoară un bal deșănțat, prin mijlocul căruia trece, din cînd în cînd, cite o caretă care duce condamnații la execuție. Apoi, din vîrful cupolei cade în mijlocul arenei o bombă care, explodînd, împrăștie în tot cirul manifeste (Maiakovski a compus anume pentru acest spectacol mici poezii-lozinci de actualitate). Polițistii încearcă să prindă pe muncitorii care ascund manifeste, și goana lor se transformă într-o urmărire acrobatică, din trapez în trapez...

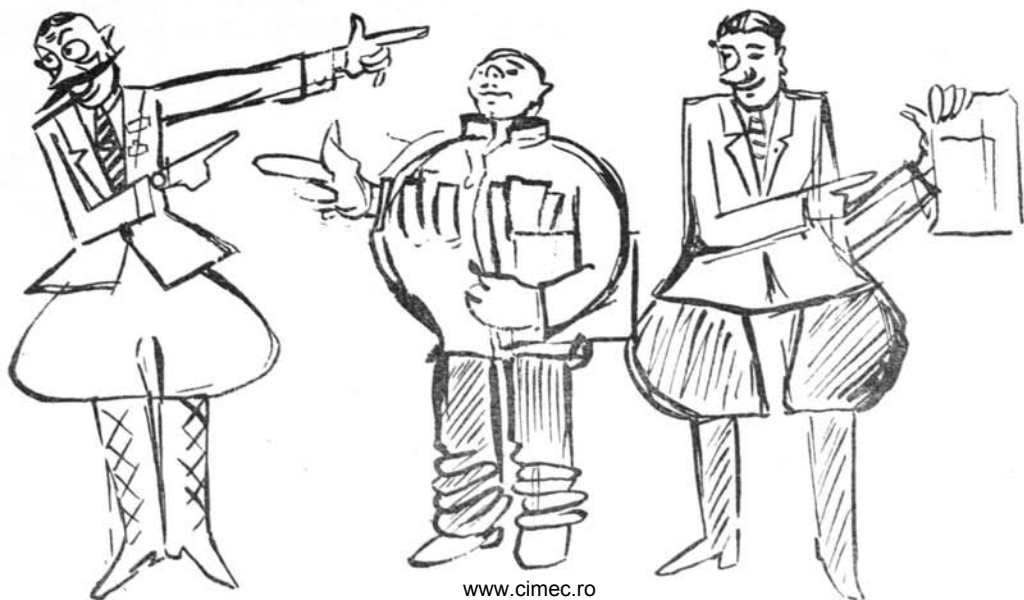
Tinărul poet a scris puțin teatru. Dacă ar fi dus pînă la capăt proiectul *Comediei cu crimă*, dacă ar fi scris *Miliardarii*, dacă ar fi avut răgaz să realizeze cele două proiecte concepute pentru Teatrul de Artă — același pe care îl atacase în attea rînduri —, am fi avut în față un repertoriu nou, care ne-ar fi uimit prin bogăție și originalitate.

Capodopere sînt *Ploșnița* și *Baia*, nu numai fiindcă au fost scrise cu experiența mai multor ani de activitate în teatru, ci fiindcă atacă, de pe poziții partinice, o problematică extrem de însemnată, părăsind relatarea hiperbolic-convențională a istoriei pentru a discuta aspecte politice și etice de imediată actualitate în perioada construirii socialismului. Satira nu mai vizează aici burghezia dinainte de revoluție sau de dincolo de granițe, ci elementul burghez supraviețuitor răsturnărilor sociale, care s-a infiltrat în viața societății sovietice și tinde s-o frîneze prin însăși existența lui.

Ținta ofensivei maiakovskiene o constituie micul-burghez, dar nu ca personaj izolat și lipsit de putere. Micul-burghez pe care îl înfierează Maiakovski reprezintă o filozofie și un mod de viață, o etică și o estetică. Limba rusă are cîteva cuvinte, evasiintraductibile, pentru a desemna această plagă a societății: „bit“, „obivatel-



Sus (stînga) și jos : desene de Maiakovski pentru piesa sa „Baia”; sau (dreapta) :
moment din spectacolul „Baia” (Teatrul de Satiră — 1953), interpretat de G. Menglet
(Pobedonosikov) și F. Dimant (Mumentalnikov)





Stînga : unul din afişele compuse de Maiakovski la premiera piesei „Ploşniţa“ ; dreapta : Igor Ilinski (Prisîpkin) în „Ploşniţa“ de Maiakovski (Teatrul lui Meyerhold)

şcina“, „meşcianstvo“ — expresii peiorative la figurat, care, toate, indică meschinăria, lipsa de orizont, îngustimea de spirit, inerţia caracteristice micului-burghez.

„Filistinismul cotidian generează filistinismul politic“, a spus poetul-dramaturg la o discuţie purtată la clubul „Pravdei“. *Ploşniţa* şi *Baia* ilustrează întocmai această evoluţie a filistinului : Prisîpkin este filistinul care, de dragul unui confort mărunţ, „se rupe, trosnind din toate încheieturile, de clasa muncitoare“ ; Pobedonosikov, Optimistenko, Ivan Ivanovici sînt mic-burghezi strecuraţi în activitatea politică, a căror principală ocupaţie constă în a profita. De aceea, şi tonul celei de-a doua comedii este mai grav, mai violent. Maiakovski a subintitulat-o anume „dramă cu circ şi foc bengal“, fiindcă socotea birocraţismul un fenomen în stare să genereze conflicte dintre cele mai dramatice.

Prisîpkin nu este un simplu produs al influenţelor străine (deşi, ca şi Oleg Baian, Rozalia Pavlovna şi Elzevira Renaissance, divinizează tot ce vine din Occident) ; el continuă un mod de viaţă din oraşele ruseşti de dinainte de revoluţie. Maiakovski demonstrează că acest fel de trai, aparent inofensiv, nu poate coexista cu ideile comuniste. Inevitabil, cetăţeanul care trăieşte pentru mărunte satisfacţii mic-burgheze se înstrăinează de socialism, devine *parazit*. *Ploşniţa*. Şi nu poate să acţioneze decît împotriva orînduirii socialiste.

Piesa nu demască numai pe filistinul de pe scenă, ci atacă direct şi pe cel din sală. Acesta este sensul ultimei tirade pe care Prisîpkin o adresează publicului : „Cetăţeni ! Fraţilor ! Semenii mei ! Scumpii mei ! De unde sînteţi ? ! Ce mulţi sînteţi ! Cînd aţi fost dezgheţaţi ? De ce zac numai eu în cuşcă ? Iubiţilor, fraţilor, poftiţi aici la mine ! Pentru ce să sufăr numai eu ?...“ Afişul-fluture al spectacolului glumea, la fel, pe seama spectatorului filistin, fără să se teamă că-l va jigni :

„Oamenii

hohotesc

şi se încruntă,

La Teatrul lui Meyerhold,

La comedia *Ploşniţa*.

Cetăţene,

grăbeşte-te

la reprezentaţie !

La casă e coadă,
în sală e înghesuială,
dar să nu te superi
pe glumele autorului.
Nu despre tine
e vorba,
Ci despre cunoscutul tău“.

Cele două piese operează disecția completă a psihologiei parazitului parvenit, care trebuie să recurgă la cele mai stranii forme de mimetism social pentru a supraviețui într-o lume potrivnică lui.

Prisipkin crede sincer că revoluția n-a avut alt rost decât să-i dea puțința de a-și satisface „cerințele mari“, cumpărându-și dulap cu oglindă și pian cu coadă. Din ideologia socialistă, el n-a reținut decât unele fraze, pe care le folosește în mod stereotip pentru a-și justifica chiverniseala.

Caracteristică pentru acest erou, ca și pentru Pobedonosikov, este referirea neîncetată la propria persoană, luată ca etalon suprem și, în mod obtuz și samavolnic, substituită puterii proletare. Aceste personaje sînt mai dezgustătoare decât filistinii sadea, pentru că se pretind purtătoare ale noului și practică o demagogie revoltătoare. Tocmai pe planul tiradelor demagogice și al solemnităților birocratice se întîlnesc și se recunosc toți filistinii din cele două piese. Ei operează denaturări hidoase ale lozincilor socialiste. Directorul grădinii zoologice din lumea viitorului îi definește tocmai prin acest mimetism monstruos, arătînd că filistinii „se cățarau pe stejarii operelor, intonînd Internaționala, și îl tundeau pe Tolstoi à la Marx“. Imaginînd nunta de la frizerie, Maiakovski batjocorește mania mic-burgheză de a drapa orice moment din viața personală în solemnitate oficială demagogică.

Prefăcătorii lui Pobedonosikov este mai accentuată și mai dăunătoare. El își face apariția în scenă proferînd celebrele discursuri — demne de un Farfuridi actual — începute, invariabil, cu „așadar, tovarăși!“: „Dirdirco“, sau, pe rusește, „glavnacipups“, nu mai este un parazit aruncat la periferia societății, ci un parazit agresiv, luptînd din răspunerii pentru a se menține.

Un muncitor l-a întrebă, la o discuție, pe Maiakovski, dacă nu minimalizează dificultățile luptei pentru socialism, înfățișîndu-le pe un ton de glumă, cînd ele sînt cît se poate de grave. Maiakovski a răspuns că adevărul trebuie privit în față și că greutățile nu trebuie nici îndulcite, nici acoperite, ci demascate cu ură. De aceea, conflictul este, în *Baia*, adus pînă la o ascuțime extremă. Personajele negative sînt nocive și au destulă putere pentru ca lupta împotriva lor să fie anevoioasă și lungă, și totuși nici un moment spectatorul nu are impresia de negativism. Nu numai fiindcă Maiakovski afirmă, de la rampă, în forma directă de lozincă sau de marș scandat, idealurile comuniste; și nu doar prin acțiunea celor cîtorva personaje pozitive, schițate în linii puține (schematismul este aici voit și simbolic, convenționalitatea satirei hiperbolice neîngăduînd prezența unor caractere, în sensul clasic al cuvîntului). Ci pentru că întregul sistem de idei pe care sînt clădite piesele este patetic-afirmativ. Așa cum răul este desemnat printr-o figură de stil (de pildă, Ploșnița), elementul pozitiv, ideal, e semnificat prin simbolul viitorului, fie adus în scenă printr-un salt imaginar peste zece cincinale, fie proiectat în prezent prin ficțiunea mașinii timpului și a femeii fosforescente. Viitorul-prezent este zugrăvit cu veselie, cu încredere, cu o forță agitatorică nesecătuită, scaldat în strălucirea celui „patos ironic“ despre care Maiakovski vorbea cu înflăcărare. Și, adeseori, însuși acest viitor-prezent, acest ideal, se definește prin ceea ce respinge: femeia fosforescentă nu primește vorbele lui Pobedonosikov despre circulația hîrtilor, oamenii din presupusa Rusie a anului 1965 nu înțeleg de ce Prisipkin bea și cîntă romanțe. Valoarea unei opere de artă este determinată de ansamblu, ea nu poate fi apreciată doar în funcție de un element sau altul: Maiakovski nu este negativist, deși descrie eroi negativi primejdioși, și nu este trivial, deși folosește expresii dintre cele mai tari, mergînd pînă la înjurătură (ca și în poeme, de altfel), fiindcă prin întregul operelor sale el apără orizontul comunist, entuziasmul, creația.

Deloc întîmplător, cele două piese demască, în același timp, filistinismul politic și pe cel artistic. Stigmatizarea artei mic-burgheze constituie o componentă organică a luptei pentru puritatea ideologică.

Maiakovski se războiește cu imaginea, cu poezioarele dulcege, cu trivialitatea cîntecelor despre dragoste, pe care le numește „procedee primitive de prostire a masei“, tratîndu-le cu același dispreț cu care înfățișează sentimentalismele amoroase copiate după romanele melodramatice.

În *Boia*, dramaturgul întrecește imaginea „esteticii“ filistine, adăugîndu-i idilismul, ca rezultat al atitudinii birocratice față de artă. Este semnificativ: toții eroii negativi îl acuză pe autor de negativism. Discuția dintre aceste personaje și regizor se transformă într-o bătălie desfășurată împotriva aceluși soi de filistinism care, vrînd să treacă drept principial, nu izbuteste să fie decît dogmatic. Pobedonosikov, Mezaliansova, Ivan Ivanovici refuză hotărît satira: „Totul e prea exagerat. În viața reală lucrurile nu se petrec așa...“ Servilismul lor înnăscut nu poate să suporte critica adresată unui „tovarăș de răspundere, activist cu stagiul vechi“. Psihologia lor de spectatori care se erijează în critici rămîne psihologia slujbașului obișnuit să privească orice om aflat într-o muncă de răspundere cu înfinit respect pentru ierarhie, uitîndu-se, vorba lui Belvedonski, „ca rața la balcon“. Argumentele lor sînt împrumutate direct din practica birocratică: „numai datele verificate de procuratură și date publicității de controlul muncitoresc-tărănesc pot fi transformate în imagini simbolice...“

Aceleași personaje sînt gata să aplaude cu încîntare așa-zisa artă care reflectă un așa-zis frumos: „Viața frumoasă, oamenii vii, frumoși. Aduceți pe scenă băieți vioi, în cadrul unor decoruri frumoase, iar, pe de altă parte, arătați descompunerea burgheziei“ — cere Mezaliansova. Maiakovski stabilește astfel o legătură directă între atitudinea filistină, birocratică, față de artă și evaziunea în tematica istorică (vezi pantomima parodiei din actul IV), refugiul în repertoriul clasic (Pobedonosikov strigă „Înapoi la clasici“) și automulțumirea acelor birocrati care nu vor să fie cît de cît atinși de critică. Însuși numele lui Optimistenko indică acest pseudooptimism caracteristic birocratilor.

I-a fost adusă lui Maiakovski nu o dată învinuirea că piesele sale nu pot fi înțelese de mase. E greu de imaginat o nedreptate mai mare. Maiakovski inaccesibil? El care, printre primii dramaturgi contemporani, a preconizat democratizarea teatrului, întorcerea la spectacolul popular? Doar hiperbolele și simbolurile maiakovskiene nu sînt niscaiva născociri estetizante, ci s-au născut tocmai din împlinirea practicii agitatorice cu mijloacele împrumutate direct de la creația populară — de la basm, snoavă, bilină. Asemenea înțelegere simplistă a accesibilității — arată, pe drept cuvînt, poetul — presupune un nesfîrșit dispreț față de publicul popular, deoarece nu se întemeiază decît pe părerea că masele nu pot să înțeleagă imaginea artistică. De aceea, dramaturgul pune în gura lui Pobedonosikov replica: „...fie vorba între noi, sîntem o clasă tînără, și muncitorul este un copil mare“, și îi răspunde direct printr-o lozincă scrisă anume pentru spectacol:

„Unii spun :
«spectacolul e minunat,
dar
de neînțeles
pentru mase».
Snobismul boieresc
mai lăsați-l !
Masa
nu se descurcă
mai prost decît dumneavoastră“.

Unele particularități ale creației maiakovskiene își găsesc un corespondent imediat în dezbaterile teatrale de astăzi. Caracterul popular al artei, mai precis accesibilitatea, concepută ca maximă atractivitate, ca forță mobilizatoare a publicului; patosul afirmativ, exprimat nemijlocit în forma lozincii și a marșului; intransigența partinică în combaterea filistinismului; răfuiala neobosită cu toate rămășițele mic-burgheze din gustul artistic al unor spectatori — toate acestea constituie rezolvări exemplare ale onora dintre cele mai însemnate probleme ale teatrului realist-socialist. Și, mai ales, strădania de a crea spectacole populare vii, propagandistice, care să contopească expresivitatea subtilă a culturii teatrale contemporane cu vigoarea formelor spectaculare vechi, populare, îl arată pe Maiakovski ca pe un deschizător de drumuri, al cărui pionierat cheamă la acțiune.



Scenă din „Poemul lui Octombrie“ de Maiakovski (Institutul de teatru „I. L. Caragiale“)

Scenă din „Baia“ de Maiakovski (Teatrul Muncitoresc C.F.R.)

