

Modernitatea teatrului maiakovskian

În căutarea unui acord deplin cu sensibilitatea spectatorului contemporan, oamenii de teatru din zilele noastre păstrează o serie de bune obsesii. Ei sînt, astfel, preocupați în cel mai înalt grad de apropierea publicului de spectacol, de descoperirea inspirată a unor noi locuri de joc, de identificarea eficacității limbajului direct, de detectarea modalităților de exprimare concentrată, laconică, și de altele.

Toate aceste preocupări legitime cheamă în memorie mai multe fenomene interesante, care, în istoria teatrului din veacul nostru, au prefigurat, au precedat, au *determinat* ipotezele de lucru, soluțiile de astăzi.

Zăbovind asupra direcțiilor esențiale ale dramaturgiei și artei spectacolului din vremea noastră, asupra tendințelor majore ale teatrului agitatoric, epic, documentar, asupra tulburătoarei poezii a teatrului politic, este cu neputință să nu ne amintim de un mare premergător pe acest tărîm, de Vladimir Maiakovski.

Cercetînd patrimoniul maiakovskian, constatăm lesne că ceea ce ne solicită, ne pasionează, nu sînt, în primul rînd, amintirile pioase, ci, mai cu seamă, un acut *interes contemporan*.



Maiakovski propune valorile expresive ale unui limbaj direct, alternînd metafora sensurilor dense cu simplitatea poetică a frazelor explicite. În acest spirit, el își consideră personajele drept „tendințe însuflețite”, refuzînd orice fel de fals rafinament și descoperindu-le, adesea, în cîteva linii, trăsăturile preponderente.

Fără nici un echivoc se exprimă el, într-o ordine de idei asemănătoare, despre piesa sa *Baia* (1929): „În ceea ce privește indicarea directă a celor care sînt vinovați și a celor care nu sînt, eu am o înclinație agitatorică... Mie îmi place să spun pînă la capăt cine e ticălos”. De aceea, el consideră comedia sa feerică *Ploșnița* (1928) o operă

„publicistică... tendențioasă”, vorbind și despre *Baia* ca despre „o lucrare publicistică”.

Apropiindu-ne de ceea ce se întîmplă în vecinătatea imediată a timpului de azi, nu pare deloc lipsit de interes să semnalăm un răspuns al lui Peter Schumann, întemeietorul și animatorul atît de talentat al celebrității formații americane The Bread and Puppet Theater. Practicînd cu har și sculptura, dar alegînd teatrul, el își explică astfel opțiunea: „Fiindcă în teatru poți să arăți cu degetul”. Iar reputatul scriitor german Peter Weiss, în notele asupra teatrului documentar care prefațează lucrarea dramatică *Vietnam Diskurs*, menționa, între altele: „Teatrul documentar afirmă că realitatea, oricare ar fi absurditatea ea care se maschează ea însăși, poate fi explicată pînă la cel mai mic detaliu.”

Dorința demonstrației foarte limpezi — la Peter Schumann —, dorința explicării pînă la capăt — la Peter Weiss —, țin, în linii generale, de același stil direct, de aceeași poezie agitatorică, proclamate și practicate cu strălucire, cu vreo jumătate de veac în urmă, de Maiakovski.

Limbajul direct, agitatoric, care nu elimină metafora, dar înlătură excesele ei, preferă o exprimare concentrată, laconică. Această predilecție este marcată, în dramaturgia lui Maiakovski, nu numai de structurile pieselor scurte (cum se constată, de pildă, în lucrările din 1920: *Ce-ar fi dacă?... frământările de 1 Mai ar sta într-un fotoliu burghez; Piesă despre popii care nu înțeleg ce înseamnă sîrbătoarea, Cum își petrec unii vremea prăznuind sîrbătoarea*, sau din 1926: *Radio Octombrie*), ci și de caracterul abrupt al situațiilor dramatice sau de modalitățile de exprimare verbală sintetică, din lucrările de mai largă respirație.

Caracterul direct, concentrarea expresivă a limbajului agitatoric implică și anumite tonalități, anumite intensități specifice. Referindu-se, de această dată, la dușmani, marele scriitor sovietic seria, în urmă cu ani. că „trebuie să le vorbești în limba incendiilor, cu cuvintele gloanțelor”. Așa cum, azi, Peter Schumann notează cu privire la reprezentațiile de o oarecare amploare: „Spectacolele de stradă trebuie să fie cît de enorme și de zgometoase cu putință”.

„Spectacolele de stradă” despre care pome-
nește Peter Schumann ne duc cu gândul,
în mod firesc, la căutările neobosite de azi
în direcția obținerii unor noi locuri de joc,
menite să lege mai strâns, mai eficace, spec-
tatorul de spectacol. Intrăm, astfel, în zona
pasionantă a „teatrului în afara teatrului”,
care consemnează ieșirea, uneori fructuoasă,
a spectacolului din limitele unui lung corte-
giu de convenții.

Și aici ne întâlnim cu Maiakovski, care,
încă în 1920, scria un antract teatral pentru
arena circului: *Campionatul luptei mondiale
de clasă*. În 1921, a doua variantă a lucrării
dramatice *Misterul buf* (apărută în 1918)
era prezentată în limba germană — pentru
delegațiile mai multor partide comuniste din
străinătate — la cirul din Moscova. Iar
Baia este subintitulată de autor „dramă cu
circ și foc bengal”, tot așa cum *Moscova
arde* (*Anul 1905*), apărută în 1930, era pre-
zentată ca o acțiune de masă cu eîntece și
cuvinte, predestinată desfășurării în spații
largi.

Plantarea spectacolului maiakovskian în-
tr-un spațiu circular, înconjurat de specta-
tori, impunea o asociere intimă — chiar
dacă pe dimensiuni mult mai mari decît
cele obișnuite în sală — a publicului la ofi-
ciera ceremoniei teatrale. Proiectarea și rea-
lizarea reprezentației teatrale în acest spațiu
însolit nu reprezenta rodul simplu al unei
gîndiri originale; ea decurgea dintr-o inten-
ție programatică, proclamată de Maiakovski,
prin 1918, în publicația „Arta Comunei”:
„Arta nu trebuie concentrată în temple, în



„Baia” de Maiakovski — Teatrul Giu-
lești. Regia, Horea Popescu (1957).
Sus, Jules Cazaban (Teribilov). Jos,
stînga, Șt. Mihăilescu Brăila



muzee moarte, ci trebuie să se afle peste tot — pe străzi, în tramvaie, în fabrici...”



Nu numai dimensiunile unui spațiu teatral neobișnuit, nu numai amplele intensități de tonalitate îl fac pe scriitor să susțină o adevărată estetică a hiperbolei, a hiperbolei satirice. Declarînd că „teatrul nu este o oglindă care reflectă, ci o lupă”, Maiakovski consideră că și concentrarea pînă la cristal și amplificarea, de aceeași limpezime, a adevărului slujesc în chipul cel mai fericit apărarea acestui adevăr, în spiritul mobilizator al artei teatrului agitatoric.

Scriitorul sovietic vrea în mod hotărît să înscrie mijloacele inspirate ale artei sale în aria artei revoluționare. El confruntă în permanență, pe această linie, timpurile diferite (azi, mâine, azi pentru mâine) ale existenței umane, ale existenței sociale.

În 1927, în postfața la opera *Măreția și decadența orașului Mahagonny*, Bertolt Brecht propunea teatrului epic să înfățișeze lumea nu numai „așa cum este”, ci să arate, mai cu seamă, „lumea cum devine”.

În opera lui Maiakovski există o continuă interferență între lumea „așa cum este” și lumea „cum devine”, soluția secundă impunîndu-și, cu cea mai mare autoritate, și îndubitabila necesitate a funcțiunii apropiate și incontestabila superioritate.

În *Misterul buf* (apărută la noi în frumoasa, sîggestiva tălmăcire a lui N. Arginteseu-Amza), Omul viitorului aduce în prezent semnalele vremurilor care vin, obligînd la comparații categorice în avantajul erei semnificate de acest personaj. În *Baia*, Femeia fosforescentă (care se recomandă astfel: „Sînt mandatarea anului 2030. Am fost bransată pentru douăzeci și patru de ore în timpul dumneavoastră”) operează o selecție în lumea celor din piesă, detectîndu-i pe cei apti să treacă în secolul XXI, în secolul simbolic al omeniei și al dreptății. În *Ploșnița*, interferența epocilor are loc în sens invers, protagonistul, Prisișkin, fiind transferat peste cincizeci de ani, în 1979, pentru a se constata că este inapt — datorită scăzutului său potențial etic, uman — să funcționeze în timpul propus.

Este evident că aceste salturi în timp, aceste remarcabile ingeniozități de compoziție dramatică rămîn tributare, în cel mai bun înțeles al cuvîntului, dorinței pasionate a scriitorului de a explica și de a sluji „lumea cum devine”, lumea revoluției și a omului înnobilit de revoluție.

Substanța revoluționară și valorile artistice ale dramaturgiei maiakovskiene au constituit, pe diverse meridiane, punctul de pornire al unor foarte importante realizări de pe tărîmul artei spectacolului. În U.R.S.S., Meyerhold, Plucek, Iutkevici — printre regizorii de seamă —, Ștraub, Ilinski, Vera Marețkaia — printre actorii renumiți — au înscris creații excepționale în spectacole cu *Misterul buf*, *Ploșnița*, *Baia*.

În teatrul românesc, rămîn memorabile, ca spectacole cu excepționale virtuți, cel puțin cîteva reprezentări maiakovskiene înregistrate cam acum două decenii.

În 1957, apăsese la Teatrul Giulești premiera piesei *Baia*, tălmăcită în românește de Tudor Mușatescu și pusă în scenă de Horea Popeseu. Directorul de scenă, pe vremea aceea la începutul carierei, a realizat, cu acest spectacol, una dintre cele mai mari reușite, dintr-o activitate fecundă, în plină desfășurare și astăzi. Detectînd cu inteligență și cu talent valențele stilului agitatoric, el le-a pus în valoare în funcție de sens, nedrămuind suclețenia comică, dar păstrînd măsura grotescului, îngemănînd armonios violența limbajului cu aura poeziei, dovedind o adevărată știință a mișcării expresive imprimate unor numeroase grupuri de actori.

Am reținut în amintire, vie, creația — în rolul lui Teribilov — a marelui artist care a fost Jules Cazaban. Cu farmecul său nerepetabil, cu o dezinvoltură (în mișcare și în emisiunea unor tirade aproape nesfîrșite) vecină cu performanțele virtuozilor din reprezentările comediei dell'arte, cu imensa discreție a talentului, el s-a găsit mereu în centrul scenei, fără s-o ocupe brutal, în centrul acțiunii, fără s-o strivească. L-au însoțit, cu multă dăruire: Șt. Mihăilescu Brăila (în rolul Optimistenko), compunînd o partitură în care umorul gras n-a fost nici o clipă alterat de vulgaritate, Tamara Bucuceanu (în rolul Woonderton), alternînd cu iscusință o naivitate aproape infantilă cu o ironie destul de rafinată, Corado Negreanu (în rolul Regizorului din piesă), păstrînd, în dezacord numai aparent cu unele linii dominante ale spectacolului, o comportare foarte firească, o naturalețe seducătoare.

Tot în 1957, doi tineri regizori — Ion Maximilian și Ioan Taub — puneau în scenă, la Teatrul de Stat din Timișoara, *Ploșnița*. Acești tineri regizori — realizînd, și ei la începutul carierei, un succes însemnat pentru întreaga lor activitate — au descifrat cu matură înțelegere lucrarea maiakovskiană. Ei au tradus-o scenic într-un spectacol în care au făcut risipă de fantezie și de bun-gust, găsind, în limitele generoase ale comediei satirice, accentele cele mai potrivite, mijloacele proprii pentru „demascarea spiritului filistin” (cum indica autorul).

Remarcabilă a fost soluția interpretativă a actorului Eugen Tănase, în rolul protagonistului Prisișkin. El nu s-a lăsat intimidat de dificultățile rolului, știind să-și găsească un

echilibru variat, în raport cu situațiile și cu personajele diferite cu care intra în confruntare. Interesante accente proprii, filigranate, au imprimat în roluri episodice Geta Anghelută (Vinzătoarea de parfumuri) și Gheorghe Pătru (Lăcătușul).

În 1960, studenții Institutului de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale” realizau, la studioul lor, sub bagheta regizorului Ion Cojar, un spectacol cu *Poemul lui Octombrie*. Era, și a rămas în istoria teatrului nostru contemporan, una dintre cele mai izbutite reprezentări de teatru poetic revoluționar, de înflăcărat spectacol agitatoric. Regizorul a imaginat un cadru scenic sobru, definit cu o mare economie de mijloace. Această aparentă sărăcie a scenei, aproape goale, era premeditată pentru reliefaarea, printr-un sistem de raporturi invers proporționale, a intensității, adesea tragice, propuse de mesajul revoluționar al partiturii dramatice. Muzicalitatea armonioasă a mișcării scenice, ritmul riguros al tiradelor împlineau frumusețile tulburătoare ale acestui spectacol plin de puritate și de pasiune revoluționară. Figurau cu strălucire, în această admirabilă reprezentare, studenți care onorau, atunci, scena Institutului, care aveau să onoreze, ulterior, multe scene românești.

Apăreau aici și Marin Moraru, și Ștefan Iordache, și Mihai Mihail, și Traian Stănescu. Apărea și cea mare actriță, de impresionant fior tragic, care se chema Eugenia Dragomirescu, actriță stinsă, din păcate, atât de mult înainte de vreme.

Maiakovski îndemna, referindu-se la una dintre piese, dar gândindu-se la ansamblul operei sale: „În viitor, cei care veți expune, veți pune în scenă, veți tipări *Misterul buf*, schimbați-i conținutul, faceți-l contemporan, consonant cu ziua respectivă, cu minutul respectiv”. Recapitulând spectacolele realizate cu lucrările maiakovskiene, pe diverse scene, constatăm lesne că *apelul la contemporaneitate* nu are nevoie să fie repetat în acest cadru, deoarece este cuprins, în mod axiomatic, în opera scriitorului. Astăzi, într-o perioadă în care teatrul politic, documentar, agitatoric se impune insistent în sfera de preocupări a celor mai înzestrați slujitori ai scenei, întoarcerea la Maiakovski înseamnă, dacă se poate spune astfel, o... întoarcere înainte. Marile reușite ale teatrului românesc cu partituri maiakovskiene, ca și sigura *modernitate* a dramaturgiei scriitorului sovietic, ne propun și nouă, între altele, această... întoarcere înainte.

■ MIRCEA
MANCAȘ

Ecourile Marelui Octombrie în teatrul interbelic

Eveniment social-politic de dimensiuni istorice singulare, Marea Revoluție Socialistă din Octombrie a avut o imensă înfrurire asupra mișcării muncitorești din Europa și din întreaga lume și a contribuit, totodată, la răspîndirea ideilor înaintate ale oamenilor de cultură ai epocii. Transformările revoluționare în structura societății, inițiate de primul stat socialist, au stimulat puternic și înnoirea concepției despre literatură și artă, și n-au întârziat să aibă urmări asupra dezvoltării culturii europene umaniste. Valoarea politico-ideologică a artei, așa cum ea se afirma în articolul lui Lenin din 1905, „Organizația de partid și literatura de partid”, ca și noul umanism revoluționar prezent în operele scriitorilor ruși, au avut rezonanță în cultura apuseană, determinînd

luări de poziție clare, în sensul adeziunii la marelui act revoluționar și punînd pe primul plan ideea luptei pentru pace. Atunci au răsunat cuvintele lui Romain Rolland: „Salvați adevărul uman, salvînd adevărul rus!” În poemele lui Al. Blok („Cei treisprezece”) și Vladimir Maiakovski („Poemul lui Octombrie”, „Lenin”, „Poemul revoluției”), scriitorii din Apus au sesizat o nouă sursă creatoare pentru literatura pusă în serviciul umanității. În cadrul grupului „Clarté”, înființat și condus de Romain Rolland și de Henri Barbusse, ca și în unele opere literare ale timpului, ideea „umanitaristă” — deși lipsită de spirit revoluționar — a deschis perspective noi tematice și a entuziasmat prin sensul ei de adîncă simpatie umană. Iar operele tinerei generații, reprezentată de P. Vaillant-Coutu-