

DE LA MEYERHOLD LA „TAGANKA”

Cînd am ieșit din stația de metrou, în dimineața acelei duminici de iunie, în modesta piață „Taganka”, am fost deodată asaltat de un grup febril de tineri care toți voiau un „bilet în plus”. Era cu o oră și jumătate înainte de începerea reprezentăției. Venisem mai devreme pentru că nici eu nu aveam bilet. De-a lungul celor o sută de pași pe care i-am făcut pînă la teatru, am fost iarăși acostat, cu aceeași stăruitoare întrebare, de mai multe ori. Solicitanții se refereau la spectacolul micului teatru cu același nume aflat la celălalt capăt al pieții. Ajuns în fața teatrului, dau de o coadă formată din cetățeni de toate vîrstele care, disciplinați, așteptau, în ordinea sosirii, eventualitatea „biletului în plus”. O tînără cu zulufi roșii și spirit pedagogic agita o listă de înscrieri. Mi s-a dat numărul 61. Dîndu-mi seama cît de iluzorie îmi era șansa pe această cale, am căutat „intrarea artiștilor” ca să explic cuiva situația mea întrucîtva specială. Un administrator mă îndrumă să vin la casă peste o jumătate de oră. La casă, altă coadă: protocolul. Sînt foarte mulți cu carnete și hirtii în mînă: legitimații, adrese. Obțin, în fine, o intrare fără loc. Administratorul, transpirat, tras din toate părțile de mulțimea solicitatorilor, tamponîndu-și mereu fața congestionată, găsește totuși timp să se scuze: toate locurile vîndute, pompierii nu dau voie, amendă etc. Îi mulțumesc și-i urez să aibă mereu asemenea necazuri, care fac fericirea unui adevărat administrator de teatru (mă gindeam la omologii lui de prin alte părți, care-și plimbă solemn melancolia în fața scaunelor goale). Iată-mă în sfîrșit în sală! Dacă pe dinafară impresia era de casă veche (o placă de bronz amintea că aici a vorbit cîndva Lenin), înăuntru te întîmpină un aer modern, tineresc, dar cu modestie și lipsit de ostentație. Sala — pesemne cu vreo 600 de locuri — datorită poate pereților înalți înveliți în șipci lungi de lemn în culoare naturală, sau poate datorită nenumăratelor proiectoare electrice și aparatului de tot felul, are frumusețea funcțională a unei uzine moderne, sau mai degrabă a unui laborator de fizică științifico-fantastică. Într-atît nu are nimic din decorativismul convențional al săliilor de teatru.

Reprezentăția începe în hol. Aici, de fiecare dată se expun un număr de documente fotografice în legătură cu spectacolul respectiv, care, împreună cu fotografiile membrilor trupei, acoperă literalmente pereții. Detașîndu-se prin dimensiunea lor, portretele patronilor spirituali: Stanislavski, Meyerhold, Vahtangov, Brecht: Cîntece și versuri — imprimate sau „în direct” — preced în hol spectacolul de pe scenă. Sala e bineînțelese tixită, iar la sfîrșitul reprezentațiilor spectatorii rămîn încă pe scaune cîteva minute în șir, pentru a ratifica prin aplauzele lor actul artistic la care au participat. Voi încerca să explic mai jos caracterul deosebit al acestui teatru și cauzele succesului său ieșit din comun.

Teatrul „Taganka” nu e un teatru de „personalități”, ci un teatru de „echipă”. Formată din foști elevi ai școlii Sciukin de pe lîngă Teatrul „Vahtangov” — cu o medie de vîrstă de aproximativ 30 de ani — echipa răspunde cu o promptitudine, care nu poate să nu te emoționeze, la toate solicitările: ei stau aproape tot timpul pe scenă, fiecare actor interpretează în același spectacol mai multe roluri (unele apariții

de numai citeva secunde). fiecare cîntă, recită, declară, uneori dansează sau execută pantomime ori figuri acrobactice. Ceea ce te izbește la ei sînt în primul rînd două lucruri: mai întîi, o credință, o înflăcărare, o exaltare a artei lor, o capacitate de dăruire totală, de abandonare în joc, dusă pînă la paroxizm; în același timp, un foarte dezvoltat *spirit de ansamblu*, o lipsă de vedetism și de „aparté” individualist, în favoarea *întregului*, a spectacolului gîndit ca un *tot*, ca o mașinărie vastă și complicată, dar unitară, precisă, cu o funcționalitate exactă, în care fiecare e conștient că e un component necesar, o rotiță indispensabilă în angrenajul compoziției generale. Trebuie spus de asemenea că toate aceste sarcini complexe le execută, fără nici o urmă de diletanțism, cu perfecția unui profesionalism de cea mai înaltă clasă. Echipa a ajuns la un asemenea grad de omogenizare și de acordaj, încît poate fi comparată cu un instrument muzical de mare calitate, capabil să răspundă perfect oricăror exigențe ale unui mare virtuoz. Acesta este, în cazul de față, regizorul Iuri Liubimov. Spectacolele văzute demonstrează o stăpînire consumată a tuturor posibilităților limbajului scenic, exploatate la maximum, cu o fantezie deosebită, dar și cu inteligență, cu ingeniozitate și vervă inventivă, dar și cu rafinement, încît toate te uluiesc, te țin tot timpul cu atenția încordată, te încintă și te satisfac intelectual.

Cu o asemenea orchestră și cu un asemenea dirijor, s-a creat un teatru de avangardă, avangardă pe toate planurile, cu un caracter profund național, dar în același timp de interes universal.

Avangardă atît pe planul sporirii expresivității teatrale, cu un limbaj modern, unde principiile lui Meyerhold, Vahtangov, Brecht — și, poate, întrucîtva, și Artaud — au fost bine asimilate într-o formulă personală, foarte organică și foarte specifică caracterului propriu.

Avangardă însă și pe planul mesajului, al angajării, al comunicării grave pe care artiștii o au de făcut publicului: fiecare spectacol nu înseamnă pentru ei un experiment estetic gratuit, cu fiecare spectacol se simte că *au ceva de spus*; iar spectacolele lor nu au acel caracter pleonastic, al atîtor manifestări artistice care doar ilustrează, multiplică și difuzează lucruri spuse, gata descoperite, ci de fiecare dată publicul simte aici *mărturia unei atitudini*.

Aceasta le și asigură extraordinara adeziune a publicului, care simte că pe scenă se întîmplă ceva mai grav decît un joc estetic, că de fapt e vorba de lucruri care îi privesc, poate chiar de însăși viața lor; spectacolul ia caracterul oficeriei unui ceremonial, la care participă deopotrivă actori și privitori, între scenă și sală se realizează pe planul cel mai profund un circuit informațional, și de aceea și finalurile spectacolelor au caracterul unor mitinguri spontane, al unor adevărate *comuniuni*.

* * *

Am definit Teatrul „Taganka” ca un teatru de „ceremonial”. Aceasta înseamnă că el nu mai e tribut ar convenției naturaliste *a celui de al patrulea perete*, unde spectatorul e un intrus care privește prin gaura cheii ce se petrece în apartamentul vecinilor. Ca și Domnul Biedermann al lui Max Frisch, spectatorul teatrului celui de al patrulea perete are mereu sentimentul că el e „în afară”, e „în siguranță”, că drama nu-l privește nicicum, că el doar trage cu ochiul, fără să fie văzut (și într-adevăr actorii acestui teatru se și prefac că nu-l văd, simulează că fac abstracție de existența lui totuși prezentă), că nu e decît „spectator” și niciodată „participant”, că tot ce se întîmplă e doar la vecini, nu la el. Teatrul de ceremonial presupune, dimpotrivă, comunicare directă între scenă și sală, actor și spectator fiind deopotrivă participanți la evenimente care-i privesc în aceeași măsură. Actorii angajează un dialog direct cu publicul, nu se mai prefac că s-ar afla izolați, ci în fața unei mulțimi adunate, care așteaptă ceva de la ei.

Plecînd de la acest principiu, repertoriul teatrului se bazează mai mult pe *montaje*, și nu pe „piese”, scrise de obicei pe baza convenției „teatrului de iluzii”. (Fac aici excepție lucrările lui Brecht, care s-a angajat deliberat în lupta împotriva a ceea ce e, în genere, fundată pe scene scurte, legate între ele prin *songuri*, cîntece ostășești, sau balade cîntate de rapsozi populari, de obicei pe un ton evocator, potolit, abia intonat, care stabilește un cadru epic, istorico-afectiv al evenimentului (*Cei căzuți și cei vii*, *Pugaciov*). Totul se desfășoară într-o organizare fixă și declarat convențională a spațiului, într-o continuitate de timp, la o constantă înaltă tensiune, care creează uneori un suspens aproape de nesuportat (*Pugaciov*).

Dacă spectacolul *Pugaciov*, construit pe un montaj al poemului cu același nume de Serghei Essenin, are un evident specific național, legat de fondul social-istoric,



Scenă din „Cei căzuți și cei vii” de D. Samoilov, B. Grebanov și Iu. Liubimov — Teatrul „Taganka” din Moscova

rus¹, modalitatea de comunicare e nouă și foarte modernă. Această recitare de versuri de aproape două ore nu mai are nimic din cumintele stil retoric-declarativ tradițional. Mai exact, declamația e dusă pînă la limită, la paroxism, la urlat, încît retorica e depășită și anulată. Tensiunea psihică extraordinară și pateticul situațiilor se comunică prin senzații fizice, corporale, printr-o angajare totală, supremă a actorilor. (Și duritatea mișcărilor, care nu evită cele mai brutale situații, zalele lanțului de fier — element de joc — ce intră *de-adevărat* în carnea goală și vie a actorilor nu fac decît să sublinieze aceasta.)

Aici și utilizarea vocilor capătă valori speciale de *sunete insolite*. (Actorii au calități vocale deosebite și-și stăpînesc resursele cu mult meșteșug, pesemne în urma unor exerciții adecvate, încît muzica versurilor suauă în acorduri timbrale foarte savant orchestrate, alternînd cînd o fanfară, cînd un cuator, cînd un solo trompetă sau trombon forte, cînd o piculină; de asemenea, savant construit, și contrapunctul ritmic.)

Aceasta, împreună cu dezlănțuirea fantastică a unor vechi și autentice clopote de bronz aflate în scenă, creează un univers sensorial auditiv cu totul deosebit, care-ți comunică pe această cale de senzații violente violența sentimentelor conținute în text. Ele ajung astfel la spectator nemijlocit, stăpînindu-l total și nu pe calea mediată, expozițivă, a conceptelor recitate.

Toate acestea creează o modalitate de comunicare cu publicul de un tip nou, unde (așa cum preconiza și Artaud) semnele fizice — corporale și vocale —, fluidul trăirilor paroxistice realizează un contact viu, efectiv, cu realități primordiale de dincolo de cuvînt.

Dacă *Pugaciiov* era un spectacol cu o țesătură mai compactă, mai unitară, mon-tajul *Zece zile care au zguduit lumca* dovedea o profuziune de mijloace dusă pînă

¹ Trebuie să spun că imaginea de bază a spectacolului — acea înghesuire de trupuri bărbătești goale pînă la brîu și desculțe, ale mușicilor care au dezlănțuit răscoala lui Pugaciiov — am revăzut-o după aceea, în aceleași tonuri, într-o pictură murală la una din catedralele Kremlinului (cred că la *Blagoveștenski Sobor*).

la prodigialitate. Balet, pantomimă, dansuri, coruri, umbre chinezești, efecte de lumină, căutate, tablouri-document, de război sau de moravuri, pitoresc, șarjă, caricatură, grotesc, patos, toate curgeau parcă de la sine într-un prodigios caleidoscop de imagini, fără să lase impresia efortului sau a „căznitului”. Toată această textură atât de compozită (lasă că era și perfect executată!) era însă străbătută de un suflu de autenticitate și de prospețime, de un patetism pur care nu putea să nu te cucerească. (Mi-am dat seama de aceasta, prin contrast, văzind, câteva zile după aceea, la Leningrad, o tentațivă de teatru-document a lui Tovstonogov. *Adevărul, nimic altceva decît adevărul*. Aici, modalitatea documentară era imitată doar în formulele ei exterioare, rămîind intacte retorica, patosul „profesional”, clișeele convenționale ale „meșteșugului” actoricesc; de aceea totul suna fals și părea stînjenitor de contrafăcut, ca niște tablouri vivante.) La „Taganka”, actorii aveau un patos contaminant, dus pînă la limită, pînă la exaltare, dar păstrîndu-și mereu sinceritatea cuceritoare, nedevînd niciodată „tic” profesional.

Zece zile care au zguduit lumea e o strălucită demonstrație de *teatralitate*, de potențare vizuală și, în genere, expresivă a teatrului de elaborare a unor sinteze de senzații, grefate însă pe un fond de robustețe și vitalitate debordantă, de sinceritate și încredere deschisă în mesajul spectacolului.

Poslușaițe! (Ascultați!) era un montaj realizat din versurile lui Vladimir Maiakovski. Centrat în jurul celor patru teme fundamentale ale poeziei maiakovskiene — Dragostea, Războiul, Revoluția, Arta —, el era în același timp o dezbateră sinceră și curajoasă a raporturilor dintre poet și societate, dintre omul viu, autentic, și „instituționalizarea” lui postumă. Spectacolul începea astfel: actorii aduceau în scenă cuburi pe care erau scrise literele alfabetului rus; din ele făceau un soclu pe care scria „Maiakovski”; pe acest soclu se urca un actor figurînd pe poet, așa cum ne apare azi ca statuie. Veneau apoi niște femei cu perii de păianjeni, ca să-l perie de praf; „periiile” deveneau la un moment dat jenante, poetul nu-și mai putea păstra poziția inițială imobilă de pe postament, dar, cînd voia să se miște, un fluierat strident de milițian îi reamintea datoria sa de a rămîne nemișcat pe soclu.

Iată acum și finalul: critici din ce în ce mai vindicativi copleșesc pe poet cu reproșurile lor. Acestea se amplifică prin operațiile unui grup din ce în ce mai numeros de oameni dîndărătul unor birouri, care acumulează în dosare hîrtii după hîrtii despre Maiakovski. Cu cît se accentuează acțiunea acestora, cu atît crește patetismul poetului, care își clamează versurile. Cînd tensiunea atinge punctul culminant, poetul vine spre rampă, brațele i se deschid implorator spre sală, pieptul i se umple de ceea ce ar vrea să spună, strigă: „Ascultați!”, dar vocea i se stinge, și el coboară rampa pentru a dispărea în întuneric... Cînd se aprinde lumina, toată trupa e în scenă purtînd în brațe, deasupra capetelor, portretele lui Maiakovski.

Apлаuzele frenetice care au urmat aveau totuși un caracter pios, emoția generală trăda lacrimi strivite între pleoape, iar florile pe care spectatorii le ofereau îmbrăcau ceva din reculegerea unei ofrande închinată imaginii poetului.

După ce am văzut aceste spectacole (ca și *Cei căzuți și cei vii*, un montaj despre prezența poezilor sovietici în cumplita încercare a Marelui Război pentru Apărarea Patriei), am înțeles interesul suscitât în rîndurile spectatorilor — în special ale acelor tineri — pentru acest teatru.

S-a afirmat de unii că Teatrul „Taganka” nu ar fi făcut decît să repună în circulație formule deja descoperite și experimentate de Meyerhold. Dar și aceasta ar însemna foarte mult. Pentru că dacă este adevărat — așa cum ne spunea într-o convorbire avută la Moscova regizorul Valentin Plucek — că experiența meyerholdiană a conținut în ea toate liniile ulterioare de dezvoltare ale teatrului contemporan, atunci este corect să se spună nu „înapoi la Meyerhold”, ci „înainte la Meyerhold!”.