



La Leningrad pe strada Rossi

de **MONICA SĂVULESCU**

Leningrad, 1970. Fațada teatrului „Pușkin“, grafică clasică în alb, pe Nevskii Prospekt. Statuia Ecaterinei a II-a: de jur împrejur parcul, copiii hrănind porumbeii, strada. Imediat în spatele teatrului, renumita Biblioteca de teatru Lunacearski. Deasupra ei, la etaj, muzeul teatral.

Părăsești zgomotosul bulevard și, la numai câțiva pași, în clădirea veche de pe strada Rossi, ai sentimentul că treci dintr-odată dincolo de tot tumultul lumii. Bibliotecare tinere, mergând pe virfuri, te primesc binevoitoare în liniștea sălilor. Ele își împart la repezeală sarcina pe etape, pe obiective, uimitor de specializate profesional, și... în numai câteva minute, din tipărituri, din manuscrise, din afișe, din fotografii, din stenograme, te inconjoară, te copleșește tumultul fără precedent al unei epoci.

În haosul spiritual din Rusia începutului de veac, Revoluția din Octombrie devine pentru toți intelectualii și toate orientările de avangardă un punct sigur de referință. Scriitori decadenți, alături de poeți blestemăți, refractari de toate nuanțele și grupările, anarhiști sau extremiști sectari, simbolisti, constructiviști, supremațiști, raioniști, productiviști, alături de artiști de formație profund realistă, formează acum, în numele libertății, o uniune. Gorki, Block, Pasternak,

Esenin, Maiakovski, Babel, Oleșa, Meyerhold, Andreev, Kandinsky, Tatlin, Chagall, Eisenstein, Stanislavski, Dziga Vertov, Tairov, Larionov, Malevici, Nemirovici-Dancenco... toți slujesc Revoluția. Epoca este modernă și arta ei se clădește firesc pe același tereu al modernismului. Valori expresive noi, autentice, apar în această etapă de plină fervoare creatoare. Poeți, regizori, critici, filozofi, pictori, atacă problemele vieții, ale politicii și ale artei, cu o libertate lipsită



Maiakovski : schițe de costume pentru „Misterul buf” (Leningrad, 1919).

de orice prejudecăți. Numitorul lor comun : spiritul polemic, poezia anticipării, patosul construcției. Încălțitele lor contradicții, divergențele lor de program, se estompează în entuziasmul general al epocii.

Guvernul încurajează tendințele de avangardă. Lenin menține — în limitele intransigenței politice — un climat de libertate, de polemică culturală. Lunacearski, Comisarul pentru instrucțiune publică, care printru decret și proiecte mai are timp să scrie piese despre Oliwer Cromwell și despre Don Quijotte, sprijină prin articole și studii aceste tendințe. Artiștii de toate orientările dobândesc, imediat după revoluție, posturi oficiale. Gorki împreună cu simbolistul Block preia conducerea Teatrului Academic din Petrograd ; suprematistul Malevici devine profesor de scenografie la Academia de Belle Arte din Moscova, apoi director al Institutului pentru studii artistice din Leningrad. Chagall, comisarul din Vitebsk, își pictează la Moscova, în interiorul de teatru, oropsiții lui, înălțați acum pe cerul albastru, cîntînd dumnezeiește la vioară ; Maiakovski conduce la Petrograd, în cartierul muncitoresc Viborg, nucleul revoluției, un grup de „comuniști-futuriști”, împreună cu care organizează recitaluri în fabrici și uzine. Tatlin creează scenografia spectacolelor moscovite ; Meyerhold preia conducerea unui teatru din Petrograd. Presa publică programe estetice tranșante. În 1920 apare „Manifestul realismului” prin care Gabo și Pevsner se delimitează de constructivismul lui Tatlin ; Rodcenko publică „Manifestul productivismului” („sarcina grupului constructivist este expresia comunistă a muncii”) ; în 1923 apare, semnată de Ma-

iakovski, platforma „Lef-ului” (frontul de stînga al artelor), la care aderă futuriști, constructiviști, realiști. Printre co-semnatarii : Eisenstein, Meyerhold, Babel. În același an Dziga Vertov semna „Noi — proiect de manifest pentru cine-adevăr”.

Dar în 1920 în Rusia e frig, e foamete, e război civil ; la Teatrul Mare dansează Isadora Duncan „Internațională” și, la sfîrșitul spectacolului, Lunacearski urcă pe scenă și roagă sala — plină pînă la refuz — să cînte cu interpretii, în timp ce Lenin strigă din loja guvernamentală :

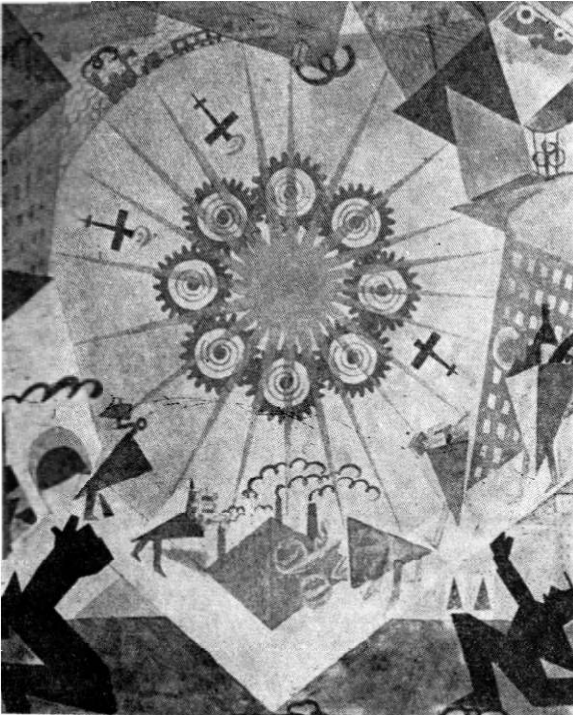
— Bravo Miss Duncan !

Iar Maiakovski recită la Petrograd în fabrici : „Astăzi pe unghia degetului mic al unui copil / E atîta soare / Cît era pe întregul pămînt înainte”.

Printre documentele lui Meyerhold se găsește un bilet. Textul lui este următorul : „Frate conducător ! Ai noștri au diseară premiera. Ar fi foarte bucuroși dacă ai veni să-i vezi. Dacă nu ai timp diseară, poate vii cu Lunacearski mîine sau poimîine. Al tău Meyerhold”.

Textul de trei rînduri al acestui bilet caracterizează epoca. Îi caracterizează pe intelectualiții vremii și relațiile dintre ei ; îl caracterizează pe Lenin și relațiile lui cu intelectualiții. Și caracterizează de asemeni relațiile lui Lenin cu teatrul.

La numai două zile după revoluție, printru decretule emise de Sovietul Suprem, se numără un decret privind teatrul. În august 1918, cu prilejul înființării Comisariatului Poporului pentru Instrucțiune, ia ființă o secție a teatrelor. În 1919 Lenin semnează o decizie a Sovietului Muncii și Apărării, potrivit căreia „toate teatrele sînt mobili-



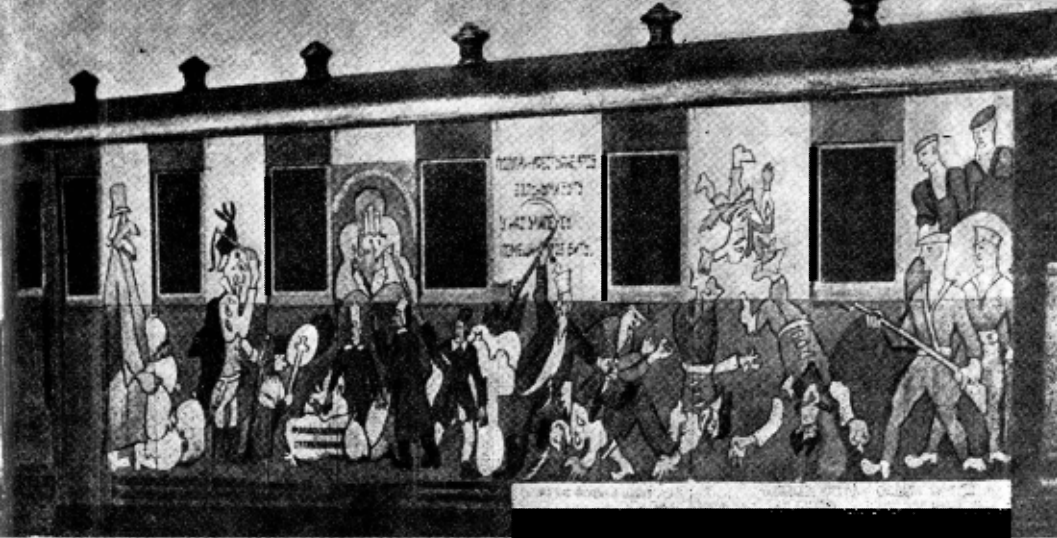
Maiakovski: schiță de decor pentru „Misterul buf” (Leningrad, 1919).

zate pentru cauza apărării Patriei”. Cei mai buni actori ai țării, constituiți în teatre ambulante, întreprind turnee în spatele frontului. Spectacolele se dau în trenuri pentru soldați. În stații mărunte, pierdute în stepă, artiștii și spectatorii se fotografiază. Cîți dintre ei vor mai fi rămas oare în viață? La muzeul de pe strada Rossi se găsesc asemenea fotografii. Tot aici se găsesc imagini din spectacolele desfășurate în vagoane. Soldați cu fețele supte stau în jurul periferilor. Pe ușa vagonului — ca fundal scenic probabil — este întinsă o pinză albă. Alte grupuri de actori, profesioniști sau amatori, străbat fabricile în așa numitele „reviste vii”. Piesele au un caracter polemic absolut. Uneori eroii lor se luptă cu Kolceak, cu Iudenici, cu asasinii Rosei Luxemburg sau ai lui Karl Liebknecht. Alteori, cu greutatea imediate ale acelor ani grei. Personajul înfierat devine Păduchele, Tifosul, Analfabetismul, Huliganismul (și explicat în acest cadru, expresionismul personajelor-grup din dramaturgia lui Meyerhold devine real și necesar). Formele noi de viață cer noi formule artistice. Teatrul reunește acum coregrafia, muzica, arhitectura, arta declama-

torie, plastica, afișajul, acrobația. Stenografele muzeului leningrădean consemnează participarea unor artiști — răspinși acum în toată Rusia — la un colocuiu organizat cu prilejul semicentenarului revoluției, despre teatrul anilor 1918—1926. Aflăm astfel despre așa-numitul „studio al lui Șimanovski”, despre experiențele Teatrului de stat Agitatoric (Gosagitteatr). Vorbitorii demarează greu, plini de reticențe față de așa-zisele aspecte „formale” ale activității acestui teatru. Dar își aduc aminte că n-aveau lemne, că n-aveau alimente, că fabricile nu aveau materie primă, că bărbații muriau pe front. În această situație disperată, actorii „studio-ului experimental” jucau teatru prin uzine și prin trenuri, în spatele frontului. Libertatea utilizării noilor formule teatrale atinge uneori culmi amețitoare. Este suficient să cităm spectacolul de pantomimă Manifestul comunist, jucat la Petrograd în această perioadă.

Fenomene absolut inedite în istoria mișcării teatrale moderne, sînt acum serbările de masă. Ele se datează în funcție de „calendarul roșu” și numără mii de realizatori și zeci de mii de participanți.

La 1 mai, la 7 noiembrie, la 18 martie — data Comunei din Paris — poporul simte nevoia să-și serbeze eliberarea. Cadru acestor serbări: ansamblurile arhitecturale ale orașului, Titlurile lor: „Poveste despre Internaționala a III-a”; „Către Comuna din Paris”; „Blocada Rusiei”; „Pantomima Marii Revoluții”; „Misterul muncii eliberate”; „Cucerirea Palatului de Iarnă”. Principala lor caracteristică: monumentalitatea. Pasiunea revoluționară nu cunoaște timp și nu cunoaște spațiu. Spectacolele care începeau la ora 10 dimineața și luau sfîrșit la miezul nopții, numără printre personaje sultani și papi, alături de gladiatorii conduși de Spartacus, regi ai bursei occidentale și țărani de-ai lui Stenka Razin, negustori speculanți și soldați ai Armatei Roșii. Fotografiiile muzeului ni-i înfățișează, în cele mai pestrice costume, în jurul focurilor care nu se stingeau niciodată, desfășurînd pancarte, ca în teatrul brechtian, susținînd numere de acrobație și pantomimă. La 7 noiembrie 1920, la Petrograd se montează „Cucerirea Palatului de Iarnă”. Spectacolul numără 8 000 de interpreți și 100 000 de spectatori. La muzeul de pe strada Rossi descoperim un plan al spectacolului, un „caiet de regie”. Pe o coală de hîrtie fără parafe și fără semnături, sînt indicate, într-un sumar scenariu scris de mînă, intră-



I. A. Maliutin : desene pe vagonul în care aveau loc spectacolele pe front
(1919)

rile și ieșirile celor 8 000 de actori, studenți și soldați. Privirea descoperă impresionată, următoarea notație : „mișcarea 57 — intră aviația și flota de pe Neva”.

În acest climat de încredere, de forță și de pasiune apar primele elemente dramatice revoluționare, determinate ca entități estetice : piesele lui Vladimir Maiakovski, piese despre care Lunacearski scrie că „reprezintă un drum : drumul revoluției”. La 7 noiembrie 1918, Teatrul Comunal de dramă muzicală din Petrograd montează Misterul buf. Interpretii sînt actorii voluntari din diversele teatre ale orașului. La realizarea spectacolului colaborează Maikovski, Meyerhold și Malevici. Afișul premierei consemnează : „noi poeții, pictorii, regizorii și actorii sărbătorim aniversarea Revoluției din Octombrie printr-un spectacol revoluționar”. Prin simplitate, prin monumentalitate, prin calitatea personajelor, prin patos, spectacolul se aseamănă cu serbările populare. Apare aici însă mai clară conștiința greutăților inerente revoluției ; germeii filistinismului, gândirea îngustă, mediocritatea, burocratismul. Autorul și generația lui știau că revoluția nu înseamnă o comodă și binefăcătoare răsplătă, ci o

probă de rezistență și de credință. Iar idealurile erau atât de înalte, încît lupta nu putea fi dusă decît deschis. Dramaturgul scrie chiar într-o adnotație la o piesă : „În ceea ce privește indicarea directă a celor care sînt vinovați și a celor care nu sînt, eu am o înclinație agitatorică, mie nu-mi place ca lucrul acesta să nu fie priceput. Mie îmi place să spun pînă la capăt cine e ticălos”. Piesele Ploșnița și Baia, publicate cîțiva ani mai tîrziu, aplică parcă aceste principii și mai concret, și mai tranșant.

Acum, ca niciodată parcă, se probează teza marxistă despre raportul dintre evoluția social-politică și cea spirituală a unei societăți. Căci nu există problemă reală în artele moderne, în teatru, în scenografie, în pictură, în poezie, care să nu fi fost pusă de generația de creatori a anilor 20—30. Această „generație de aur” nu poate fi trecută în revistă într-un articol. În bibliotecile și muzeele leningrădene mai există de altfel multe rafturi goale, multe locuri destinate unor monografii încă nescrise. Cert este însă, că generație după generație vom simți nevoia să venim aici, pe strada Rossi, pentru a ne umple de bărbăție și pentru a dobîndi rezistență.



22 februarie 1903 — 4 noiembrie 1970