

ION SAVA

căutătorul de teatru

A scrie despre Sava este și necesar și tentant, cum ar fi de altfel și despre Soare Z. Soare, V. I. Popa, A. I. Maican sau G. M. Zamfirescu, despre eforturile cele mai reprezentative de a anima viața teatrală românească dintre cele două războaie, despre acei căutători curajoși, nemulțumiți, care, plecînd de la ideea spectacolului pentru marele public, au încercat atunci să înțeleagă frământările adînci, sensibilitatea aparte, psihologia publicului care se arăta cu totul altul decît la sfîrșitul secolului XIX. Despre noul om de teatru în formare, angajat, G. M. Zamfirescu scria că: „începe să fie un ales, un suflet din sufletul vremii lui, născut și călit în apa tare a frământărilor contemporane, un deschizător de drumuri și creator de valori sufletești, un misionar și nu un negustor profesionist, un animator care să aibă ochi să vadă în vreme, o sensibilitate care să vibreze în vreme, o inteligență care să înțeleagă în vreme”. Un asemenea om de teatru a fost Ion Sava. Valorile creației sale au fost cîndva comentate la suprafață, și nici măcar în scris, numai oral. Era o vreme cînd Sava a fost etichetat ca „expresionist”, ca adept al „supramarionetei” lui Craig sau al „primatului regiei”. I se dizolva astfel personalitatea, i se uita importanta contribuție spectacologică. Nu fără rost scria Perahim pe atunci: „au existat în teatrul nostru creatori de stiluri ca Sava, Maican, Victor Ion Popa — prea repede au fost uitați”.

* * *

În adevăr, între Sava și Maican s-au stabilit de timpuriu legături durabile, arta unuia învățînd din a celuilalt.

Stagiunea 1930—1931, la Naționalul din Iași, a fost pentru Sava o harnică verificare a atitudinilor sale regizorale, sub conducerea directorului de scenă A. I. Maican. Odată cu Maican apăruse în teatru un curent novator: tânărul regizor înlocuise rampa printr-un prosceciu, apropiindu-l fizic pe interpret de public, trata fiecare piesă în spectacole de diferite stiluri, eliminând pe cât putea vechiul joc declamator, emfatic, și vechile montări obișnuite împrejurul cuștii suflerului, introdusese decorurile diferit stilizate, după părerea sa mai potrivite artei teatrale, pentru că nu sufocă jocul actoricesc și stimulează imaginația publicului. În mijlocul prefacerilor și întrebărilor creatoare, provocate de Maican, Sava găsește mediul prielnic uniceniciei regizorale.

La început, când abia cunoaște tehnica și posibilitățile spectacolului, când este dornic să le cunoască în varietatea lor, înclinația lui Sava pentru experimentul teatral nu cuprinde și suficient discernămint. Contradicția cea mai des întâlnită la Ion Sava, pe această treaptă a dezvoltării sale artistice, se evidențiază între ideile sale estetice și rezultatele artistice concrete, în favoarea acestora din urmă. Între părerea sa (frecventă în cronicile plastice din „Universul literar“, 1928) — cum că arta este o „suprarealitate“, o lume de reprezentări ce nu suportă judecată — și arta sa, prin genul ei eminent popular, strâns legat de realitate: caricatura, discrepanța apare izbitoare.

Din ideile estetice afirmate în „Universul literar“ și care i-au dirijat inițial stilul, desprindem:

— necesitatea atitudinii conștiente și active a artistului față de lumea înconjurătoare („vina e că artistul nu caută un motiv în natură, ci ia natura ca motiv“);

— selecționarea aspectelor vieții și realizarea sintetică a frumosului în artă, „mînat de alt gînd decît acel al satisfacerii de moment“;

— interesul în artă pentru sentimentele omenești, ele dînd valoarea operei. Despre un tablou, o „Marină“, Sava spunea: „n-ar conta în fantezia creatoare apa cu spuma, corăbiile, bărcile sau pescărușii, ci dorul de aventură, tentațiunea valorilor, teama de nemărginit“;

— ostilitatea față de naturalismul care nu poate reliefa o idee nu poate inspira sentimentul intenționat, din lipsa unei interpretări artistice, unei gândiri creatoare. Atunci cînd se interpretează artistic și nu se copiază naturalist, „stilizarea nu e numai haină, ci trebuie să fie însăși ideea creatoare“.

Importantă caracteristică pentru originalitatea unui artist, varietatea operelor sale este „în conținut“. Combătînd acele „forme variate, dar cu același conținut“, Ion Sava afirma progresul gîndirii creatoare.

Sava s-a dedicat cu trup și suflet noii profesii, spectacolele sale vor purta amprenta unei puternice personalități, care se va defini continuu prin:

— o vitalitate coplesitoare și o sete de muncă și de acumulare a cunoștințelor (artistice, scenotehnice etc.);

— o imaginație și o îndrăzneală a soluțiilor care se remarcă încă de la debut, de la *Simunul*, și stăruie în cele mai diverse ocazii, pînă la sfîrșit — pînă la *Macbeth* cu măști și *Frumoasa adormită*;

— o tendință către o vizualizare maximă, o plastică pregnantă, căutînd corespondențe concrete, senzoriale în spectacol, pentru semnificațiile piesei;

— o înțelegere ascuțită a psihologiei personajelor — de multe ori pe laturile ei surprinzătoare — într-o strînsă corelație cu psihologia interpreților, ceea ce a făcut ca șirul realizărilor lui Sava să nască o vastă și memorabilă tipologie socială.

Încă din 1933, se simte o schimbare în atitudinea artistului Sava, atunci cînd singur alege o piesă ca *Scene de stradă* de Rice, o piesă ce am numi-o „neorealistică“, un reportaj dramatic din viața unui cartier muncitoresc new-yorkez, cu tristețile și visurile sale sfărîmate. Acest spectacol desăvîrșit, de mare plenitudine artistică, va fi considerat de presa progresistă românească, alături de *Domnișoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu și *Călătoria din urmă* de Sheriff, printre cele mai însemnate spectacole ale epocii. Erau caldă umanitate, și generozitate, și intenții de critică socială în această valoroasă montare.

Evoluția prin care trecea artistul se vedește concomitent în opera sa plastică: dacă la expoziția de pictură din 1932 se observase orientarea sa spre viața celor de la fundul societății, viață întunecată, măcinînd aspirațiile și gîndurile, începînd din 1934, Sava are o activitate susținută în revista progresistă, antifascistă, „Manifest“ (condusă de George Ivașcu). Sînt anii în care realismul său critic — în stilul său original, pătrunzător — se purifică în mare măsură de balastul unor influențe estetice idealiste. Contradicția dintre creația și ideile estetice afirmate de regizor se atenuază.

Subiectul principal al graficii lui Sava în „Manifest“ este proletarul, cu chipul său aspru, dăncit de mizerie, cu privirea gînditoare, sau proletarul obosit de munca grea, sau proletarul cu familia sa, exprimînd, toți, viața de lipsuri și exploatare. Grafica lui

Sava de la „Manifest“ are ceva din patetismul navelor lui Sahia. După cum va declara mai târziu, Sava dorea să înfățișeze „viața adevărată, viața celor multe și mulți, de la spicul de grâu care se ridică pe firavul lui pai, până la muncitorul anonim care-și riscă viața pentru susținerea bolții sociale“. Într-un interviu („Facla“, 24 iunie 1935), Sava este pentru „o pictură amară... cu momente de expresie din viața celor mulți și necăjiți“.

Pe această treaptă a dezvoltării sale artistice, regizorul Sava montează satira socială a lui Nușici — *Doamna ministru Popovici*, montează *Hamlet*, în care fixează ideea spectacolului: „evadarea dintr-o lume viciată“. Nu se poate omite *Madame Sans Gêne*, care, cu prologul adăugat de el, devine în ochii oficialității un spectacol cu „tendință de stînga“ și provoacă o interpelare în parlament. De asemenea, montarea unor piese generoase ca *Mansarda* de Gehry, *La seama, Giacomino* de Pirandello și altele, ironizarea prin spectacol a unor piese mediocre, pe gustul burgheziei, demonstrează atitudinea critică a regizorului Sava la Iași și București, până la 23 August 1944. Desori, această atitudine are un maximum de relief, este „intenție realizată cu energie și violență“.

Între ideile sale estetice din tinerețe (din „Universul literar“) și cele pe care le afirmă după Eliberare, în noile sale cronici plastice din „Veac nou“ (1945—1946), deosebirea este izbitoare.

O altă perspectivă se deschidea artistului (care nu mai este „singur, părăsit de toți, jupuit de esența vieții lui“, cum îl vedea Sava în 1928), alte condiții sociale i se oferă, în care are drepturi, dar și obligații. Acum există „acel mediu în care se poate naște și închea un gând de artă“, dorit altădată de Sava.

Contemporaneitatea artistului este o coordonată a eficienței sale. („Artistul anului nou va trebui să se însufletească din marile idealuri de libertate, înfrățire și fericire a omenirii.“) Totdeauna, artistul adevărat a fost legat de vremea sa și a exprimat-o („caricaturile minunate ale lui Iser definesc epoca lor mai bine decît toate documentele de orice fel“). Artistul nu trebuie să-și trădeze misiunea, prin „ușurință, superficialitate, lustru exterior“, ci să aprofundeze „viața adevărată“. Numai atitudinea și sensul creației sale îi definesc valoarea, nu virtuozitatea pentru ea însăși („sinceritatea, spontaneitatea, intuirea culorilor, toate acestea de la un anumit punct încolo sînt vorbe goale. Laboratorul organic din om nu se mulțumește cu tratamentul capricios al capriciului artistic, ci se cere pus în toate funcțiunile sale și dirijat către un sens, un punct de vedere, o atitudine“). Artă reflectă viața omului în complexitatea sa, avînd — tocmai de aceea — o influență complexă.

După Sava, sufletul artei și menirea ei trebuie să fie dezvăluirea adevărului vieții, în aspectele esențiale. Pentru aceasta își iubește posibilitățile caricaturii: „caricatura-i adevăr... Acei care se tem de caricatură sînt oameni mici, puțini, o mîna de burghezi pe care-i întărită instinctul lor de conservare...“ În sprijinul poziției sale amintește de Breughel, Michelangelo și Goya. În consecință, teatrul, prin caracterul său popular și forța de a răspîndi adevărul, este pentru Sava „o încoronare a caricaturii... Teatrul mi-a apărut ca o soluție mai eficientă decît cartea scrisă, pictura sau tribuna“.

Dorința unora de a deveni artiști „originali“ cu orice preț, prin procedee artificiale, lipsite de profunzime, prilejuiește ironia, zeflemeaua-lui Sava: „funcționează toți cu aceeași optică: optica găinii. Găina vede la un metru și rotește ochii... Ea nu «se duce», și nici nu «caută»... Dacă stă sub fereastră prea aproape, sucindu-și capul peste cap, o vede strîmbă, în falsă perspectivă, și atunci e o «găină modernistă“.

Îndrăzneala, căutarea sînt în profunzimea artei, în conținuturile noi de viață pe care le aduce, iar aceste conținuturi impun nouitatea procedeeilor de expresie. Sava este pentru adevărata îndrăzneală artistică, pentru „nebulul“ care „depășește regula, strică gardul și dezvăluie orizonturi noi, lărgște perspectivele“.

* * *

Între cele două războaie, ca regizor al scenelor naționale, lui Ion Sava îi vor reveni și montări ale unor piese ca *Nu te mai cunosc*, *Un asasinat*, *Aventura de la 7 bis*, *O femeie îndrăcită*, *Gelozie*... Era un tribut de care artiștii noștri de frunte nu se puteau feri.

Repertoriul boulevardier nu aducea probleme general-umane, reda cazuri neesențiale, nu frămîntările unei epoci. Sensul pe care-l da Sava muncii sale în teatru — să exprime prin spectacol adevăruri „de sinteză“, larg cuprinse în viață — era subminat de astfel de „piese naturaliste, maladive, prolixе, pedant psihologice, analitice, diluate, explicative, pline de falsă morală“, cum — dezlănțuit — le numea.

Sub avalanșa pieselor de import sau imitate după modele străine, Sava remarcă înăbușirea adevăratei dramaturgii românești, cu probleme și caractere specifice țării noastre. Sesizînd continuitatea unor probleme și tipuri sociale din trecut în epoca sa, el dorea

reluarea, la un alt nivel de înțelegere, a „eroilor noștri de dramă și comedie atît de numeroși în istorie cît și în literatura noastră populară“. Folclorul, istoria patriei, viața contemporană ar fi alimentat inspirația autorilor. Din dramaturgia originală, Sava montează *Mirtil și Chloë* de Asachi, *Franțuzitele* de Facca, *Baba Hirca* de Millo, *Coana Chirița și Canțonetele* lui Alecsandri, *Noaptea furtunoasă* și *Schițele* de Caragiale, *Neamul Șoimăreștilor* de M. Sadoveanu și M. Sorbul, piese de Z. Bîrsan, V. Eftimiu. Sava leagă destinul mișcării noastre teatrale, originalitatea și eficiența ei, de existența unci dramaturgii românești valoroase.

Atitudinea lui Sava față de textele dramatice ce i se ofereau era una concret-activă. Se pot aminti intervențiile lui : de la suprimarea lungimilor și pasajelor prolixе pînă la îmbogățirea caracterelor, reliefaarea conflictului, adîncirea semnificațiilor (ca la *Ratații*, *Scene de stradă*, *Madame Sans Gêne*), sau tratarea ironică (*Două orfeline*, și altele). La *Ratații* dublează fiecare tablou dramatic cu altul creat de el, un „tablou de atmosferă“, menit să pregătească scena următoare sau să dea concluzii scenei anterioare. Prin „tablourile de atmosferă“, Sava căuta să extindă semnificațiile restrînse, freudiene ale dramei, intenționa să le dea o motivare socială.

Altădată, Sava se răzbuna pe anumite piese care nu aveau nimic comun cu preferințele sale estetice. Cînd trebuie să monteze comedia ușoară *O femeie îndrăcită* de Steve Passeur, de pildă. Intriga piesei ne lămurește : o femeie „matură“ își înșală amantul cu logodnicul nepoatei sale. Presa burheză era extaziată de „abilitatea“ autorului, de „adîncimea dramei“ îndurate de eroină. Dar Sava nu o tratează ca o dramă a „îmbătrînirii“. Spectacolul devine un prilej de observații critice asupra familiei și moralei burheze. Presa se agită și pretinde că Sava nu relevă umanitatea personajelor ! Dar Sava reliefaa tocmai calitatea umană a personajelor, apartenența lor socială. Era contribuția creatoare a regizorului, care folosea în sensul opiniilor sale artistice tot ce avea la îndemînă. În spectacol, „biata Alice“, nepoata amăgită de mătușă, apărea ridicolă și, chiar mai mult : o mătușă în devenire, cu aceleași apucături morale în perspectivă.

Mai tîrziu, cînd are de montat *Hero și Leandro* de Grillparzer, Sava realizează prin spectacol o distanțare ironică față de text ; nu față de tragedia eroilor, ci față de concluziile ei romantice, contemplative. Anumite sublinieri ale interpretărilor, o scenografie grandilocventă ca proporții, dar în culori rozace — și piesa a căpătat altă vibrație pe scenă. Era, totodată, ironia lui Sava pentru înduioșarea opacă și lacrimile de glicerină ale publicului monden.

* * *

Poziția regizorului Ion Sava față de cerințele textului dramatic reiese și din cercetarea propriei dramaturgii, domeniu aproape necunoscut al creației sale. În tragicomedia într-un act *Iov* dramatizează și exemplifică polemica artiștilor din acea vreme — dintre naturaliști, care spun : „Ce-i spectacolul ? Viața !... O felie de viață tăiată cu îndemînare după cuprinderea ochiului, înțelegerii și simțirii fiecăruia“, și „fanteziști“, care nu vor să copieze viața, dar nici măcar să se adreseze ei, considerînd propria lor gîndire atotcreatoare. Plecînd de la aceste date ale polemicii, Sava satirizează ambele atitudini, le dezoaluie viciul, prin acțiunea piesei, cu exagerări pînă la grotesc. Dacă naturaliștii se adresează la împlinirea vieții, faptelor mărunte care pot duce la false concluzii, „fanteziștii“, idealisții ruși de viață, intră într-un impas al creației, devin sterili. Numai viața poate alimenta pe artist cu sugestii, caractere, situații. Exclusivismul ambelor tabere este vicios.

În altă piesă, *Lada* (pe care o publicăm în acest număr), Sava realizează echivalentul modern al *Repetiției moldovenești* a lui Costache Caragiale. Este o satiră la adresa „muncii de creație“ dintr-un teatru particular, ca multe de atunci. Reîntîlnim stilul dramaturgului Sava, cu aceleași exagerări ale caracterelor comice, cu aceeași prezentă a fantasticului subliniind trăsăturile realității. Într-un teatru se montează *Romeo și Julieta*. Cu acest prilej, actorii primesc un cadou din Italia : lada în care un alchimist conservase pe adevărații Romeo și Julieta, care vor putea fi înviați. Acțiunea piesei se dezvoltă în jurul deschiderii acestei lăzi. Toate viciile teatrului burhez ies la suprafață, toate aparențele strălucitoare se spulberă. Înviați, Romeo și Julieta se sinucid „a doua oară“, îngroziți de cele ce văd.

În alte opere dramatice, ca în „pantomima cu zgomote“ *Ureau să număr stelele*, în „reportajul senzational“ *Ușile*, în singura sa piesă de mari dimensiuni, *Președintele*, comicul caricatural se amestecă cu situațiile patetice, procedeele folosite li se adaugă pantomima, replica în versuri, decorul simultan. Critica societății burheze este prezentă în toate : de la ironizarea reformatorilor utopici (*Președintele* — despre care Sava spunea : „Viața burheză cu tot ce are mai putred se reflectă în piesa mea. Pentru

prima oară am folosit sara") pînă la participarea îndurerată la suferința celor mulți ce caută drumul spre fericire (*Ușile*).

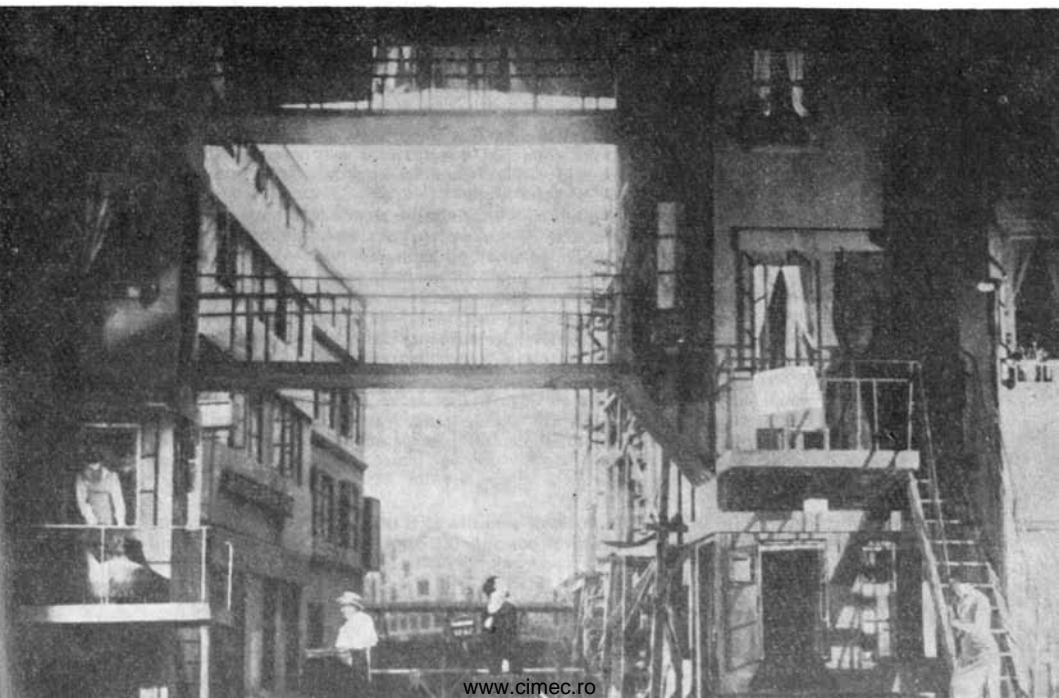
* * *

Valoarea multor spectacole regizate de Sava se întemeia pe umanismul mesajului artistic, pe rezolvările scenice surprinzătoare. Vitalitatea acțiunii dramatice (în care regizorul vedea existența teatrului de calitate) era interpretată cu toate mijloacele expresive de care dispune scena, era sporită în vigoare și aprofundată în semnificații — spectacolele lui Sava nu se uitau, nu aveau tonul temperat ori didactic. Fără să fie una din marile realizări, *Otrava* (adaptată de el după *L'assommoire* de Zola) ar fi putut ajunge ostentativ moralizatoare. Viața nefericită a lumpenproletariatului, care află în alcool un narcotic, putea trezi în oricine un sfătuitor. Dar în spectacol, ideea se concretiza printr-un personaj care, după fiecare tablou, ieșea la rampă într-o stare tot mai jalnică. Publicul judeca datorită imaginii scenice. Sava își punea problema psihologiei publicului, a celor mai bune moduri de convingere. Ajunsesse la concluzia că publicul nu reacționează dacă îi strigi la ureche ce vrei de la dînsul, dacă-i dai soluțiile de-a gata sau dacă simte că profiți de sentimentalism.

Punînd în scenă, Sava pleca de la studiul prealabil al mediului dramatic, cu problemele sale (Agatha Bîrșescu mărturisea că, văzînd *Scene de stradă*, și-a amintit New York-ul pe care îl vizitase). Este exemplară și împrejurarea cînd, trebuind să monteze piesa *Catifeții din Humulești*, Sava cere posibilitatea de a se documenta, de a se duce în satul lui Creangă, pentru a resimți atmosfera „Amintirilor” (dar directorul teatrului consideră aceasta drept „pretenție absurdă”!). Sava nu era însă un „empiric”, transcriind pur și simplu cele văzute sau citite. El socotea că regizorului îi sînt necesare cunoștințe numeroase, din diferite arte, iar în interviurile și conferințele sale, ca și în practica artistică, se arăta un adevărat erudit. În scenografia unor spectacole folosește pe Breughel (*Ingerul a vestit pe Maria*), Chirico și Douanier Rousseau (*Androcles și Leul*), Fernand Léger (*Gură-cască de Alecsandri*). Priceperea sa în problemele muzicii este remarcată cînd montează operele lui Strauss, Lehar, Zeller. Despre lumina în teatru ține o conferință, parcurgînd o întreagă istorie, argumentînd cu citate de la Nicola Sabbatini (*Prattica*, sec. XVI) și pînă la Fortunio.

Arta sa regizorală îmbina creator sensibilitatea personală și studiul într-o viziune sigură, de sine stătătoare. Sava era împotriva regizorilor fără personalitate, care fac

Moment din spectacolul „Scene de stradă” de Elmer Rice — Teatrul Național din Iași. (Stagiunea 1933/1934)
Regia : Ion Sava



toată viața imitații după modele celebre, cei care lucrează „după ureche”, „pseudo-regizorii”.

* * *

De acord cu italianul Bragaglia, care concepea spectacolul după „nevoile operi dramatice care i se consacră și care îl inspiră”, care vedea în regizor un „evocator” al sensurilor profunde din text, Sava folosea diferite procedee de expresie scenică, plecând de la natura dramatică și ideea fundamentală a textului. Așa se explică deosebirea dintre spectacolele sale: spectacole cu detalii realiste (*Scene de stradă*, *Mansarda*, *Simunul*), ori spectacole stilizate (*Orașul nostru*), în care abundă simbolul (*Șase personaje în căutarea unui autor*) sau exagerarea expresivă (*Madame Sans Gêne*, *Frumoasa adormită*), ori spectacole tinzând spre monumental (*Neamul Șoimăreștilor*, *Macbeth*, proiectul pentru *Hamlet*) — toate își află motivarea în textul dramatic. Între piesele aceluiși autor, Sava sesiza deosebiri cu consecințe spectacologice — la Molière: *Bolnavul închipuit*, *Mizantropul*, *Don Juan* impun rezolvări scenice distincte. Să nu uităm că primele spectacole la care Sava lucra ca regizor de culise, sub conducerea lui Maican, se realizau după același principiu. Sava îl definește plastic: „Direcția de scenă tratează spectacolul după principiul medical al îngrijirii bolnavului și nu a bolii”.

De la începutul activității regizorale, Sava gădea spectacolul ca o dezvăluire a semnificațiilor piesei. Atunci când modifică indicațiile scenografice ale lui Lenormand la *Simunul*, nu o face gratuit. Un singur decor, în loc de șapte, desfășurate cinematografic, realiza mai bine mediul monoton, copleșitor, în care tinjesc oamenii, „ambianța psihică”.

Altă dată, când montează *Hamlet*, Sava dorește un erou uman, complex, la care gândirea are un rol principal, fără să fie un „cerebral”, la care meandrele sufletesti există fără să fie „nebun”, la care suferința îmbibă orice acțiune, fără să fie „bolnav de tuberculoză sau romantism”. *Hamlet* trebuia să apară ca un Om — cu O mare — care vrea să scape dintr-o lume plină de vicii. La aceste concluzii, Sava rămâne pînă la sfîrșit (în discuția avută cu Bragaglia despre *Hamlet*, în martie 1942, regizorul italian avea aceeași concepție). Însă interpretarea lui Tudor Călin n-a avut intensitatea necesară și a schematizat personajul shakespearean. Spectacolul a rămas doar o tentativă, remarcabilă mai ales în plastica sa: Sava sugerează atmosfera întunecată, înegurată de patimi, zidurile masive trezind eoul. Decorul, lumina, muzica serveau tonalitatea emoțională a fiecărui tablou. Un rol important revenea luminii. Camera Reginei avea o lumină roșiatică, sublimînd instincte oarbe, amintind crima. Iar la monologul „A fi sau a nu fi”, lumina cădea pe fruntea lui *Hamlet* („capul, sanctuarul gândurilor, radia parcă din străfunduri” — scria un cronicar, provocînd analogia cu rezolvarea contemporană din filmul lui Laurence Olivier).

Nu se poate uita nici oglinda din spectacolul *Șase personaje în căutarea unui autor*, soluție novatoare și cea mai adecvată, găsită de Sava, care contura jocul pirandellian dintre ficțiune și realitate, caracteriza precis imaginea teatrală.

Sava descoperea în text noi interese și afinități actuale, gândirea sa se lămură în toate trăsăturile spectacolului. Nimeni n-ar fi bănuț că *Madame Sans Gêne* ar putea isca o discuție în parlament. Un „prolog” înfățișînd un moment din Revoluția Franceză, într-o rezolvare scenică avîntată, patetică, un Napoleon interpretat caricatural: ambițios, cabotin, fără nimic „suprauman”, un comic al contrastului dintre scenografia pompoasă și sufletul mărunț al nobililor parveniți — iată cum își exprima Sava punctul de vedere critic.

Montînd cele 13 *cantonete* ale lui Alecsandri, tratează ambianța fiecărui tip social prin procedee scenografice distincte și nu pentru o simplă demonstrație de virtuozitate. Sava voia să trezească în spectator analogii contemporane, să-l dirijeze spre ele: regizorul deslușea continuitatea tipurilor pînă în vremea sa și tocmai această evoluție voia s-o exprime. Dacă *Herșcu Boccegiul* este prezentat cu detaliile realiste ale sărăciei de totdeauna, *Kera Nastasia* se încadrează într-o „modă” deja demodată, dadaismul, *Ultră-cască* devine un „flaneur” al bulevardelor electrificate, iar conferința lui *Clevetici* *Ultrademașogol* nu poate fi strigată decît într-un decor „expresionist”: lozinci, afișe tipătoare. Din imaginea scenică se descifra atitudinea față de personajul viu care se destăinuia publicului. Personajul își păstra viața cu care îl înzestrăse Alecsandri, Sava își luase doar libertatea ca, la intrarea lui, să aranjeze puțin scena, ca o gazdă... După felul cum îl primea, Sava, își arăta sentimentul (melancolie, compătimire, ironie) pentru personajul-oaspete.

* * *

Spectacolele sale erau orientate spre semnificația umană a dramei. Ca urmare, importanța dată actorului în rol, acordul obținut între personaj și interpret dînd uneori

rezultate uimitoare. Regizorul se apucă cu predilecție de patetismul sentimentelor, de modificările sufletești ale eroilor, mulți dintre ei apărînd ca un strigăt de protest. Așa au fost înțeleși: Rose și familia sa (*Scene de stradă*), El și Ea (*Ratații*), profesorul Toti (*La seama Giacomino*), Negrul și Carmelina (*Frumoasa adormită*)... Cadrul scenografic cerut de autor se schimba, se amplifica pentru ca să cuprindă mulțimile: muncitori, șoferi, femei de stradă, polițiști, copiii murdari etc., participînd fiecare în felul său la acțiunea dramatică. Sava dorea să sugereze largă însemnătate a problemei dezbătute în spectacol, grupînd în jurul ei variate manifestări și mentalități. Bogăția sufletească a celor simpli, mîndria, cinstea, omenia lor sînt dezvăluite pe scenă. Ironia și caricatura se folosesc numai pentru cei de soiul *Doamnei ministru Popovici* sau al „grașilor de catifea” (*Frumoasa adormită*)...

Spectacolele lui Sava sînt exemplare pentru sinteza teatrală. Mult comentatul prolog de la *Madame Sans Gêne* era construit pe coordonarea momentului sufleteș al personajelor cu mișcarea scenică și muzica. Prin întinericul inițial din sală se auzea o melodie fragilă, delicată, așa cum ascultau vizitatorii nobilii secolului XVIII, la vreun ceasornic cu muzică. Brusc, întinericul era tăiat de o rază de lumină căzînd vertical pe scenă. Se căpăta iluzia unei piețe. Din fund, din penumbră, apăreau într-o mișcare accelerată, cîntînd „Carmagnola”, mulțimea revoltaților, plebea și burghezia Parisului. Toba și cîntecul popular acopereau melodia delicată. Lîngă rampă, se ridica surprinzător un grup de manechine reprezentînd pe nobili. Urma un asalt și capetele nobililor erau luate în sulți! În lumina scenei, nu se distingeau manechinele și, mai întîi, publicul era surprins, înțelegînd abia apoi ce s-a întîmplat, descifrînd atunci și simbolul.

La Sava, imaginea scenică nu este schematizată sau unilateralizată. Poate uneori, dimpotrivă, o întîlnim încărcată, susținută prin mijloace care puteau lipsi, fără ca semnificația să se piardă.

* * *

Care erau opiniile lui Sava despre actor? Definiția pe care o dă actorului este legată de caracterul metamorfic al acestei personalități umane. Sava spunea că actorul nu se transpune oricum în rol, nu caută doar categoria socială care l-a inspirat pe dramaturg, nici nu urmează strict numai logica reacțiilor sufletești așa cum le indică textul. Măiestria actorului se dovedește substanțială și în raport cu concepția viitorului spectacol — studiul rolului și întruparea lui se vor supune ideii artistice urmărite de regizor, procedeele de expresie alese, stilului dorit.

Cînd, după Eliberare, va îndruma tinere talente actorești în cadrul unui cerc teatral, Sava se apropie deliberat de ideile celebrului regizor Tairov (cunoscute mai ales din cartea acestuia, *Teatrul descătușat*). Actorul tairovian este un actor tehnic. El își domină fiziologia pentru ca să-și controleze critic creația, își dezvoltă voința creatoare capabilă să provoace emoția necesară și s-o redea. Ceea ce Tairov numea tehnica internă. Actorul nu se va „consuma”, nu va reproduce procesul psihologic al trăirilor din fiecare zi. Rolul actorului este să transmită publicului și să-l emoționeze — nu „interiorizînd” sentimentele și gîndurile, ci exteriorizîndu-le, găsindu-le o maximă expresie. Actorul devine un creator, un constructor: construiește manifestări expresive ale sentimentelor și gîndurilor. De la procesul formării interne a ideii artistice la procesul realizării sale concrete, intervine tehnica externă: cultivarea expresiei corporale, a vocii... Actorul tairovian joacă cu ușurință comedie muzicală, pantomimă sau tragedie. În 1946, Sava era pentru Tairov, pentru actorul său tehnic, pentru spectacolele concepute pe o mare idee filozofică, pentru expresivitatea lor dinamică.

Primul său succes în munca cu actorii a fost la spectacolul *Scene de stradă*, atrăgînd laudele Agatheii Bîrsescu. Revelația fusese Eliza Petrăchescu, distribuită în ciuda neîncrederii generale. Sava arată cum se poate transforma un actor. Agatha Bîrsescu îi scria după premieră: „Ai avut încredere în talentul și personalitatea acestei tinere fete, este încă o dovadă de adevărata chemare a misiunii de director de scenă”. Pentru această piesă se cerea de la actori, mai mult ca oricînd, simplitate. Scena neuitată a spectacolului era aceea în care Rose (Eliza Petrăchescu) spunea cuvintele de dragoste către iubitul ei, mîncînd un măr, cu gura plină. Se revoluționa maniera de a face declarații la teatru, se renunța la vocea lucrată, patetică, la gestul mîinii spre inimă. Pe aceeași linie a simplității expresive, Sava indică eroinei ca, în momentul cînd părăsește casa familiei sale, unde visurile i s-au prăbușit, să mîngîie ușor, o secundă, balustrada scării spre camera iubitului.

De la piesă la piesă altfel concepînd spectacolul, altul va fi scopul indicațiilor regizorale. La repetiții, Sava căuta să dirijeze creația actorului spre evoluția dramatică a personajului, spre cauzele și sensul ei. Explica momentul scenic, ideea pe care se

acează. Dădea indicații sugestive, dorind să trezească imaginația și participarea profundă a actorului la situațiile piesei. Actorii se dezvoltau continuu, regizorul cerându-le mereu altceva, altă expresivitate, de la rol la rol. Dintre succesele actricești realizate sub conducerea lui, amintim pe C. Ramadan în *Căteaua*, pe Marietta Anca în *Șase personaje în căutarea unui autor*, pe Al. Finți în *Frumoasa adormită...* În piesa pomenită, Ramadan, până atunci comicul Naționalului ieșean, își descoperă resurse tragice, nuanțe cahevienice, depășindu-și, îmbogățindu-și totodată partitura. Ramadan spunea despre această interpretare: „Nu mai merg la efectul vorbelor și anumitor gesturi, ci trebuie trăit cu intensitate și mai ales îndelung frământat, pentru ca să pot reda complexitatea sentimentelor...”

Actorul, în regia lui Sava, se formează multilateral, capabil de o gamă variată de roluri. Actorii ieșeni vor juca și dramă, și comedie, și operetă. Ramadan, Ciubotărașu, Miluță Gheorghiu, Margareta Baciuc se maturizează artistic, interpretând cele mai deosebite genuri dramatice. Ducind mai departe cele învățate de la Maican, Sava înlătură jocul „onorabil” al actorilor de până atunci, jocul static sau cu mișcări studiate, artificiale, jocul în care accentul cădea doar pe cuvint și mimică.

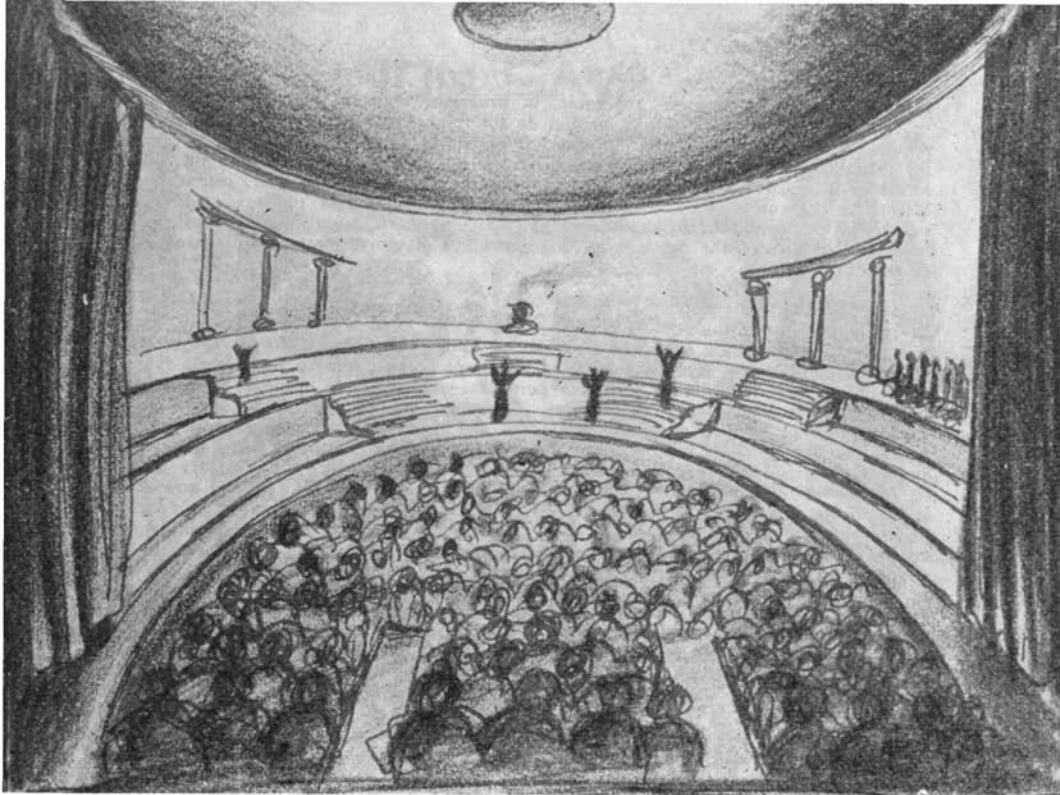
În ultimul său spectacol, *Frumoasa adormită* (pe care unii, pentru perfecțiunea lui, l-au propus să facă parte din repertoriul permanent al Naționalului bucureștean), expresivitatea plastică nu ținea doar de cadrul scenografic, ci și de interpretarea actorilor, în care regizorul își făcea simțită și cealaltă profesie, de caricaturist. Caricaturistul Sava apărea din felul cum erau tratate fața „grașilor de catifea”, a patroanei Falcă-Albastră, ori a notarului Tremurici. Cei doi „grași” aveau niște spinării de dimensiuni exagerate și se mișcau, ritmic, împreună. Al. Finți în Tremurici avea convulsii de spaimă, ridicole. Pornind de la grotescul cu influențe expresioniste, spectacolul evolua firesc spre șoptă și reverie în scenele dintre Negru și Carmelina, în prologurile povestitoarelor.

* * *

Lipsa încrederii în ceea ce fac și egoismul antiartistic al unor actori ce nu voiau să fie acoperiți de mască au subminat spectacolul *Macbeth* (acel unic experiment în teatrul nostru, realizat în mijlocul unei campanii de presă zeflemisitoare: „Macbeth mascat”, „Shakespeare în haină nouă”, „O premieră senzațională în măști de carnaval. 27 tablouri interpretate de un ansamblu de 120 persoane”. Indignarea lui Silviu Iosifescu era deplin justificată: „O asemenea respingere superficială a tot ce depășește drumul bătut și mediocritatea este inadmisibilă. În momentul cînd 20 de teatre se cramponează de un repertoriu de farse, melodrame și siropoase amestecuri de revistă cu operetă, inițiativa lui Sava pretinde măcar seriozitate în apreciere”). Jocul actorilor nu se ridicase la potența expresivă a măștii, nu se intensificase, nu se stilizase după chipul pe care îl purtau. Chipul esențializa personajul dramatic, dar vocea și trupul nu o făceau. Era o discrepanță, cînd măiestria actricească în acest spectacol s-ar fi dovedit tocmai prin aflarea acordului. Se pretindea o concentrare interioară puțin obișnuită, o exteriorizare studiată, gîndită după trăsăturile măștii și bine stăpînită. Gestul, atitudinea, mișcarea se cereau subordonate. Vocea trebuia realizată după principiile teatrului radiofonic: o caracterizare pregnantă prin voce, urmînd caracterul măștii purtate. Maska — expresie sintetică a conținutului sufletesc al personajului — putea deveni punct de plecare în interpretarea rolului (așa cum este de obicei doar conținutul său sufletesc). Dîndu-i expresie prin mască, Sava credea că actorul va fi ajutat să se apropie de interpretarea unor eroi cu stări interioare excepționale, în continuu paroxism, la care mimica obișnuită nu ajută sau obosește curînd. De asemenea, purtînd maska sintetică, interpretul ar fi putut reliefa permanent esența personajului în mijlocul stărilor temporare, complexe. Iar arta, după Sava, ajută la înțelegerea firului conducător și a esenței din aspectele complicate, dramatice ale vieții. Fără a ocoli aceste aspecte, dar și fără a prezenta complexitatea de dragul complexității.

* * *

În căutarea unei soluții arhitectonice de teatru, care să permită realizarea oricărei viziuni scenice, Sava concepe planul „teatrului rotund” (prin 1941). Planuri asemănătoare mai fuseseră propuse în alte țări (de către Meyerhold, Gropius), dar noutatea teatrului imaginat de Sava consta în scena circulară înconjurînd publicul. Planurile de pînă atunci așezau publicul împrejurul actorilor. Sava își descria astfel teatrul rotund: „Un platou circular, ca o arenă rotundă, pe care stă publicul care... va fi înconjurat de o scenă circulară. O scenă cu planuri înclinate și treptată, pe care va fi posibilă montarea a 20—30 decoruri fixe și izolate sau a unui singur decor grandios, cu posibilități de a pătrunde în el călăreți, vehicule etc.”. Forma circulară, Sava o alesese sprijinit pe cîteva considerații psihologice: numai în cerc se putea realiza comuniunea



Schița unei săli de teatru pe plan circular

spectatorilor, cercul este „figura geometrică a sociabilității”. Apoi, în acest teatru, ochiul spectatorului va urmări ca în viață: „spectacolul mare al vieții e circular”. Publicul va trece normal de la percepția vieții la percepția artistică. Celelalte motive erau de ordin scenotehnic. Scena rotundă dădea posibilitatea unei prelucrări de amploare a vieții, permitea îmbogățirea modalităților de reprezentare teatrală, desfășurarea unor mișcări infinite (prin iluzia cercului), prezentate cu toate aspectele de pe parcurs.

A face artă teatrală este, pentru Sava, o acțiune conștientă, cu un scop bine determinat: „Teatrul (adevărat) este înainte de toate o idee de teatru”. Teatrul visat de Sava este un teatru filozofic, axat pe marile acțiuni umane, inspirat din dramele profunde, răscolitoare, cărora le caută o perspectivă, un răspuns. Spectacolul va lua aspecte patetice, înălțătoare, angajând participarea spectatorilor într-o comuniune de idei și sentimente cu interpretii. Teatrul rotund nu era decât expresia acestor intenții creatoare.

* * *

Ceea ce astăzi poate părea „deja văzut” sau elementar, sau neîmplinit, pentru acea vreme, ca gest începător în teatrul românesc, are o importanță ce nu poate fi neglijată. Tocmai numeroasele gesturi inovatoare au făcut ca arta regizorală a lui Sava să nu poată fi cuprinsă într-o formulă. Creația sa — în care trebuie să distingem și unele eșecuri — devine un manifest contra platitudinii și mediocrității satisfăcute în artă. Împotriva teatrului care nu mai spunea nimic „mulțimii”, împotriva spectacolelor conformiste și șablonarde, a jocului actoresc oboșit și meșteșugăresc — Ion Sava se alătură unor regizori ca Victor Ion Popa, Aurel Ion Maican, G. M. Zamfirescu. Ei n-au creat un „sistem” artistic, au purificat și potențat procedee scenice cunoscute, dar au combătut

tot ce era obstacol nefiresc, anacronic, în progresul teatrului nostru. Regia românească se consolida. A fost un drum cu piedici de tot felul, care sporesc valoarea acțiunii. Acei regizori au deschis perspectiva, au învins mentalități obtuze, au experimentat pe propria lor răspundere — și pentru folosul celor din zilele noastre. Dacă astăzi multe din ideile lor teatrale nu ne mai par noi, aceasta subliniază mai tare, mai clar, meritul primilor. Modul în care obțin, în vremea noastră, expresivitatea scenică regizori ca Liviu Ciulei sau Horea Popescu, D. Esrig sau Dinu Cernescu nu a apărut pe un loc gol în istoria teatrului românesc. Este continuarea unor atitudini și eforturi creatoare susținute adesea cu adevărat eroism.

Ion Cazaban

Notă biografică: Ion Sava s-a născut la 10 decembrie 1900, în orașul Focșani. Școala primară, liceul și apoi Facultatea de Drept le va urma la Iași. După 1925, activează ca avocat în baroul ieșean, dar peste doi ani părăsește aproape această profesie, devenind cronicarul plastic al revistei „Universul literar”. Între 1929—1930, publică adesea în presă articole despre arte plastice ori însemnări cu caracter polemic pe teme sociale. Anul 1930 este anul intrării lui Sava la Teatrul Național din Iași, unde este angajat de scriitorul Ionel Teodoreanu, pe atunci directorul teatrului. Își face „ucenicia” ca regizor de culise pe lângă directorul de scenă Aurel Ion Maican, cu care lucrează la montarea unor piese ca Ploaie de S. Maugham, Jucătorii de cărți de Gogol etc. Primele noțiuni de regie teatrală Sava le primește în timpul repetițiilor, din însăși munca practică de creație, aprofundându-și apoi concluziile teoretice prin cercetarea revistelor și volumelor de specialitate. Debutează ca regizor independent în stagiunea 1931—1932, cu Simunul de Lenormand și Paravanul de Musset. În urma activității regizorale a lui Ion Sava, între anii 1930—1938, la Teatrul Național din Iași, sînt realizate spectacole de deosebit interes cu piesele: Scene de stradă de Elmer Rice, Androcles și Leul de Shaw, Ratații de Lenormand, 13 cântonete de Alecsandri, Hamlet de Shakespeare, Madame Sans Gêne de U. Sardou, Mansarda de A. Gehry. Sava se vedește și un inventiv și spiritual regizor de operetă în montările Geisha, Voevodul țiganilor, Dunărea albastră. În 1938, este numit la Teatrul Național din București, directorul său fiind Ion Marin Sadoveanu. Aici, cantitativ, Sava montează mai puțin ca la Iași, totuși cunoaște succese memorabile: Șase personaje în căutarea unui autor de Pirandello, Orașul nostru de Th. Wilder, Cavalcada spre stele de Yeats, Macbeth de Shakespeare, Frumoasa adormită de San Secondo. În tot acest timp, la activitatea sa de regizor se adaugă cea de scenograf (apreciat), dramaturg (și azi încă ignorat), adaptator, traducător, sau de cineașt, iar după Eliberare, și cea de pedagog, în cadrul unui cerc teatral frecventat de numeroși tineri (printre care Liviu Ciulei, Ūlad Mugur, Dan Nasta, George Rașael, Crin Teodorescu). Paralel, Sava publică numeroase articole, atacînd cu ascuțit spirit critic diferite aspecte negative ale teatrului vremii, făcînd propuneri de îmbunătățire a situației existente. Dar Sava n-a fost numai om de teatru: încă din anii studenției, se impune ca un desenator și caricaturist de puternică originalitate, remarcată în expoziții, în paginile revistelor la care colabora („Universul literar”, „Manifest”, „România”, „Veac nou”, „Lumea”), sau în cea înființată de el, „Caricatura”. Prin 1945—1946, va relua cronică plastică în revista „Veac nou”. Într-un articol scris la moartea regizorului Victor Ion Popa („Puterea caricaturii”, în „Lumea”, 12/5 1946) citim cîteva cuvinte care, mai ales acum, ne tulbură profund: „nu știu cum arată un cancer la om...” Boala aceasta îl va doborî și pe Ion Sava, în anul următor, la 26 octombrie 1947. Despre arta lui Sava, în diversele ei ipostaze, ne-au rămas aprecieri elogioase — ele au venit de la Agatha Bîrsescu și Tudor Argezi, de la Ionel Teodoreanu, George Ivașcu, P. Comarnescu, Silviu Iosifescu, I. Olteanu, Anatol Uieru, G. Dem. Loghin, N. Argintescu-Amza, Radu Bogdan și alții încă. Sau de la străini mai mult sau mai puțin celebri: la debutul său, Simunul, cehul Basch și regizorul danez Gregor Schwam sînt surprinși de măiestria regizorului, iar Șase personaje în căutarea unui autor, spectacol superior montărilor italiene sau franceze, stîrnește admirația lui Georges Duhamel și a lui Massimo Bontempelli. În „Istoria teatrului” de Silvio d'Amico, cele două fotografii ilustrînd aspecte din teatrul românesc sînt luate din două montări ale lui Ion Sava.

Mulțumim pe această cale tovarășei Lidia Sava, pentru ajutorul prețios pe care ni l-a dat, oferindu-ne posibilitatea unei vaste documentări în arhiva rămasă de la regizorul Ion Sava.