

ION SAVA și remagicizarea teatrului

Se pot oare opera judecăți de valoare trainice asupra unui act creator atât de efemer ca actul teatral, care nu cunoaște decât o singură dimensiune în timp — clipa de față —, el murind odată cu ultimele aplauze și ultima lăsare de cortină?

Se poate oare întemeia o examinare estetică a unei opere de creație teatrală doar pe reînvierea reminiscentelor din memorie, unde s-au depozitat și continuă să trăiască impresiile de neșters ale spectacolelor ce te-au făcut cîndva să vibrezi din tot trupul și sufletul?

Nu cumva aceste reminiscente suferă și ele — ca tot ce este îndepărtat — un proces de supraevaluare sentimentală, nostalgică? Nu cumva legenda lui Ion Sava depășește importanța obiectivă a operei sale?

Am parcurs recent arhiva rămasă de la Sava, impunîndu-mi să fiu cît mai „detășat”, cît mai „obiectivat”, să fac abstracție de persoana autorului, de farmecul lui subjugător, să nu caut decât să detașez la rece construcția intelectuală, osatura ideilor.

Ei bine, abia acum am descoperit că la baza fișurilor impetuoase ale inteligenței lui Sava, la baza vervei și petulanței sale — vehement polemice, vehement paradoxale — stătea o gândire estetică, nu numai de o extraordinară forță și strălucire, ci și tot atât de coerentă, de încheată, de sistematică, de edificatoare. Și după cum vom vedea, această gândire merge în pas — dacă nu chiar premerge — cu cele mai înalte aspirații ale esteticii teatrale contemporane.

Din paginile lăsate de Sava se poate reconstitui un adevărat program, menit să indice căile prin care teatrul poate să-și recîștige locul pierdut din viața cetății.

Teul lui Sava era de a-i reda teatrului acele arme în stare să-l facă să învingă impasul etapei actuale, de existență lîncedă, într-o crescîndă indiferență publică, la care erorile din ultimele secole l-au condus. Să-l reînalte la vechea și nobila lui misiune de a reunifica cetatea în jurul aceluiași înalte simțiri și gânduri — așa cum făcuseră pe vremuri tragedia antică greacă sau misterele medievale, teatrul aztec sau cel extrem-oriental. Și, încă mai mult, să-i redescopere secretul pierdutei sale magii...

Sava visa ca actul teatral modern să ajungă să realizeze o comuniune între actori și spectatori în trăirea problemelor majore ale existenței contemporane, la un asemenea grad de temperatură ca și acela nemaiatîns vreodată al străvechilor ritualuri.

Pentru că actul teatral, în concepția lui Ion Sava, este un act de TRANSMUTAȚIE sufletească, capabil să opereze o ridicare din cotidian, din particular, din individual — pe un plan mai elevat. Plan unde omul să se poată reintegra, să se poată regăsi, să se poată recupera, să se poată în fine relua în posesie după mutilante separări, alienări, unidimensionalizări:

„Scena teatrului — proclama Sava — trebuie să poată dezvolta și conduce prin realizări visul de fericire al omenirii.”

Dar Sava nu era un utopist. El știa că aceste înalte țeluri nu pot fi atinse în condițiile menținerii vechilor structuri teatrale; că pentru realizarea lor e necesară o reformă adîncă a tuturor formelor de activitate în teatru.

Știa, de pildă, că pentru realizarea „programului” său e nevoie de un nou tip de actor, selecționat sever după calități psihice și fizice excepționale, îndelung și continuu perfecționate, și înarmat cu o altă etică decât aceea obișnuită prin teatru. Actor, care să fie și el, la rîndul lui, mistuit lăuntric de necesitatea căutării noului, a realizării excepționale, a dăruirii totale de sine pentru atingerea țelurilor propuse în programul estetic enunțat.

În acest program, Sava îl includea și pe autorul dramatic, „autor tehnic“, cum îl numea el, adică un autor care nu scrie izolat în cabinetul său de lucru, în ignorarea limbajului teatralității, ci care se străduiește cot la cot, alături de regizor, actori și ceilalți lucrători ai scenei, la inventarea și îmbogățirea acestui limbaj.

Este uimitor câtă energie spirituală a investit Sava în întocmirea a tot felul de memorii și proiecte de reorganizare a vieții teatrale, a învățămîntului teatral, a dramaturgiei, a arhitecturii de teatru, a modalităților de finanțare, pînă și a... cazării actorilor și a pensionării lor! Aceste dosare de proiecte dovedesc un spirit extraordinar de realist și pragmatic, tot atît de realist și pragmatic cît un economist sau un expert-contabil.

Dar uimirea în fața acestui titanice efort de a edifica mental o întreagă structură teatrală, total nouă, nu e egalată decît de o altă uimire: că un spirit atît de lucid nu și-a dat seama de totala opacitate a factorilor răspunzători cărora el li se adresa. Opacitate tot atît de sublimă în absolutul indifferenței ei, pe cît de sublim era efortul său edificator. Pentru că nicodată și în nici un fel acești factori nu au manifestat cel mai mic semn că au înregistrat importanța programului, atît de temeinic studiat, alcătuit de Sava. Nici măcar sarcasmul și invectivele otrăvite ale pamfletelor lui nu au reușit să-i clintească din seninătatea indifferenței lor somnolente.

În definitiv, ce cerea — practic — Sava de la oficiali?

E simplu de răspuns: să i se acorde — asemenea acelor animatori teatrali din alte țări, care prin activitatea lor practică și teoretică au dovedit că merită această titlatură — posibilitatea organizării unui studio-laborator de cercetări teatrale unde să realizeze ceea ce nu putea realiza înlăuntrul teatrelor existente de tip hibrid. Anume. să-și alcătuiască o echipă omogenă de actori, scenografi, maeștri de lumini, s.a.m.d. selecționați în acest scop după criterii precise, cu care să poată realiza pe o anumită perioadă în acest program teatral, adică verificarea practică a acelor formule la care l-a condus meditația lui asupra actului teatral, considerat în ansamblul manifestărilor spirituale ale epocii.

„A conduce valabil o scenă — proclama Sava — înseamnă a realiza un program în timp și în adîncime.“

El demonstra că, atîta timp cît aceste condiții nu se vor realiza, nu vom putea avea un moment teatral românesc de importanță și răsunet internațional, nu vom putea avea o școală originală de teatru, sau un curent înnoitor propriu. Argumentele sale, luate din istoria teatrului european al secolului, arătau că asemenea evenimente în viața artistică a unei țări au apărut numai și atunci cînd aceste condiții au fost îndeplinite. Cînd un Tairov — ca și un Stanislavski sau Meyerhold — a avut posibilitatea să-și verifice practic ideile novatoare, să le urmărească eficacitatea pe un anumit spațiu de timp, într-o structură încheiată, atunci arta teatrală sovietică a ajuns să uimească o lume întreagă. Dimpotrivă, un Gordon Craig, autor al atîtor manifeste pătimașe de înnoire a teatrului, nu a putut realiza practic nimic, pentru că a trăit într-o țară unde teatrul era condiționat de criterii comerciale, nu era luat sub mecenatul nimănui, creștea sub privirea indiferentă a puterii de stat față de valorile artistice.

Dar Sava nu era un exclusivist. El nu viza doar o orgolioasă realizare de sine. El urmărea o campanie pe un front mult mai vast, ținînd reazezarea întregului teatru românesc pe temelii mai solide. Pentru că el credea că problema teatrului depășește planul strict estetic, devenind „o problemă de capitală importanță pentru viitorul acestui neam român“. După el, „imaginea vieții unui neam se reflectează în oglinda scenelor teatrului său“. El socotea că mișcarea teatrală într-un stat e „de natură a fi în fruntea celorlalte mișcări artistice, fiind în măsură de a influența și călăuzi mișcarea socială“. De aceea a și investit, în vederea obținerii unui salt calitativ în stările noastre teatrale, toată energia de care dispunea.

În această privință, mărturiile lui sînt de-a dreptul patetice:

„Eu — de ani de zile — fac toate eforturile de a întreține vie atmosfera teatrală, eforturi care de multe ori îmi dăunează cariera și viața.“

„Fac tot posibilul să ațit, să împung cu acul pe acei care au faimoasa aderență la scaune comode și oficiale. Mă străduiesc să scot din letargie pe somnolenții teatrului românesc.“

Sau, altă dată: „lupt de ani de zile, cu enorme greutate, pentru revizuirea teatrului românesc. Am pus în scenă una sută și cincizeci de spectacole și în fiecare din ele am urmărit să se facă un pas înainte.“ Și încă: „Am alcătuit pentru revizuirea teatrului românesc studii, proiecte de legi, regulamente, schițe, planuri, sute de coli de hîrtie înnegrită.“ Sau aceste rînduri triste, dar care dau măsura altitudinii etice a caracterului

său: „Cu toate că de fiecare dată mă conving de zădărnicia muncii în această direcție, voi lupta mereu pe aceeași cale.”

Cu timpul însă, poziția de combatant izolat în fața unui munte de indiferență devine tot mai dramatică: „...trebuie să recunosc că rămân un izolat; probabil că sînt prea insuficiente forțele mele pentru un antrenament de cursă lungă”. Simte nevoia unor aliați: „Dacă s-ar mai ivi și altul și încă vreo doi care, cu aceeași tenacitate, să-și sacrifice zilele numai ideii de teatru, poate că s-ar mai sfera în timpuri bune”. Gînduri negre îl bîntuie, presimte că pînă la urmă va sfîrși zdrobit de „acest munte negru, înalt și colturos, compus din toți acei care se mulțumesc cu teatrul pe care-l văd astăzi pe scenele noastre fără să protesteze”.

Și într-adevăr, această existență tumultuoasă, dramatică, manifestată violent în „zgomot și furie”, s-a curmat brusc, așa cum plesnește un arc întins peste limite.

Deși a înfăptuit înfinit de puțin în raport cu ce a năzuit, a avut totuși șansa să moară în picioare, fără să abdice.

Pentru această trăire intensă a actului creator la o atît de înaltă tensiune interioară, în „luciditate și febră”, pentru această viață de „sînge și lacrimi” dăruită teatrului pînă la totală renunțare de sine, se cuvine ca în martirologul culturii românești, între mucenicii Eminescu și Luchian, să fie trecut și Ion Sava.

Și nu atît pentru cît a apucat să realizeze într-o scurtă trecere printre noi, ci mai ales pentru orizontul la care a cutezat să aspire. Ferestrele deschise de Sava culturii teatrale românești constituie moștenirea noastră din trecut cea mai de preț, încă neîntrecută.

* * *

Socotesc că e necesar — și aceasta numai pentru că autorul însuși nu a avut răgazul să o facă sistematic — să urmărim împreună mai îndeaproape articulațiile gîndirii teatrale a lui Sava, căutînd în același timp să o raportăm la contextul european și românesc în care s-a desfășurat.

„Teatrul și-a pierdut, în special în secolul XIX și la începutul secolului nostru, forțele sale proprii și azi trebuie reșus pe picioarele sale.”

Acest enunț — cu toate implicațiile sale — constituie profunda convingere a lui Sava, revenind mereu sub pana sa. Chestiunile ridicate aici rezumă esențial toată problematica teatrului modern european, în jurul căreia se va axa și gîndirea lui Sava. Să le desprindem în succesiunea lor logică:

Mai întîii, de ce teatrul (european) și-a pierdut „forțele sale proprii”? Apoi, ce constituie aceste „forțe”? Și, în fine, care sînt căile pentru a le recîștiga?

Răspunzînd la prima întrebare, Sava denunță comedia modernă (în opoziție cu commedia dell'arte), care „prin școala realistă și naturalistă a imitat decadența picturii, reducînd viața la dimensiunile restrînse ale scenei și la durată a trei ore”. Teatrul de astăzi — va arăta el în altă parte¹ — „este gata să moară într-o literatură dramatică în care SPECTACOLUL e palid, sărac, plictisitor, pentru că *textul nu poate crea atmosferă teatrală*”. De aceea, teatrul „literar” își va da duhul, pentru a face loc unui teatru nou, „teatral”. Ceea ce a pierdut teatrul de azi — credea Sava — este secretul trecutei sale magii². De aceea „teatrul actual se află în criză. El a abdicat de la marile probleme ale vieții”.

Cred că acestea sînt probe suficiente pentru a demonstra frecvența cu care aceeași idee revine. Deși citatele ar putea continua, ne vom opri aici, pentru a examina semnificația estetică a acestui punct de vedere, precum și contextul lui mai larg.

Gîndirea teatrală europeană cunoaște în această primă jumătate a secolului XX momente de tensiune maximă. La această situație se ajunsese pe mai multe căi. Cele mai importante erau reacțiile împotriva convenției „naturaliste” — formulă lansată de Antoine la sfîrșitul secolului trecut —, reacții care declanșează la rîndul lor altele, mergîndu-se pînă la punerea în discuție a însăși evoluției teatrului european, de după commedia dell'arte și drama elisabetană.

Ce se întîmplase?

Formula naturalistă a „feliilor de viață”, reconstituite pe scenă de un Antoine, cu o îndîrjire polemică îndreptată împotriva poncifelor romantice, nu a întîrziat să-și piardă virulența originală și să fie adoptată — într-o formă edulcorată și vulgarizată — de teatrul comercial burghez.

¹ Împreună cu A. G. Bragaglia (v. *Del teatro teatrale ossia del teatro*).

² Formula este a lui A. Tairov (v. *Teatrul descătușat*).

Ceea ce inițial semnifică un act nonconformist de denunțare a retoricii sfârșitoare și a grandiosului de mucava al teatrului conformist-romantic sau conformist-neoclasic, devine cu timpul cel mai plat, mai tern, mai servil mod de reprezentare conformistă. Sub pretextul că teatrul trebuie să fie „ca în viață”, actul magic teatral se degradează pînă la nivelul celui mai incolor cotidian, al celui mai nesemnificativ caz particular, se devitalizează, își pierde forțele sale specifice de acționare, misterul puterii lui de fascinație. Actul teatral se meschinizează, restrîngîndu-se și închircindu-se în jurul unor „cazuri” specios individuale, pierzîndu-și astfel capacitatea de răsfrîngere generală avută în marile epoci cînd „spectacolul de teatru nu era decît un reflex al marelui spectacol al lumii”.

Pentru a face mai evident procesul acestei degradări, Sava propune o comparație între teatrul shakespearean și literatura dramatică franceză modernă de formulă burgheză,³ „literatură care a distrus fenomenul teatral — răpindu-i secretul magic”.

Ce făcea Shakespeare? El „transpunea pe scenă, prin marele său talent poetic teatral, mărețul mister al naturii și omul — ca în teatrul antic unde acționa sub mîna destinului — se frămînta în lupta dintre Rău și Bine, în mijlocul lui. Era în permanentă legat de pămînt și de cer, și frămîntările eroului shakespearean sînt frămîntările de totdeauna ale muritorului de pe pămînt.”

Ce face literatura dramatică franceză modernă? „Înlocuiește din insuficiență crea-toare, generalul cu specialul, și se oprește la fapte diverse, la cazuri, extrase din cronică mondenă sau judiciară a epocii burgheze. Aduce pe scenă un soț care deschide ușa amantului soției sale, o soție care se culcă și cu valetul, un tată care se culcă cu fiica lui, cazul unei femei urite care își cumpără un bărbat frumos și tînăr și vedem și astăzi, la noi, cu cîtă ardoare, un public neformat asistă la spasmele erotice, ridicole, ale unei eroine tuberculoase, ce-și scîlpă flegma pe scenă, în nasul unui amozet limfatic și nătîng.

Ce secret magic poate cuprinde o *Damă cu camelii*, cu problema ei de tuberculoză, care astăzi se tratează cu pneumotorax, iar problema dragostei lui Armand Duval cu dușuri scoțiene?

Problemele din teatrul shakespearean, chiar dacă vor mai trece mii de ani, tot nu vor putea fi rezolvate cu injecții și băi reci, pentru că teatrul său păstrează secretul magic”.

Mai mult încă, literatori, psihologi, sociologi, pedagogi etc. — dornici de o mai largă audiență publică — vor invadea teatrul, căutînd să și-l anexeze în scopurile lor, neglijînd sau ignorînd propriile lui moduri de manifestare, care-i formau specificitatea și îi asigurau viața și trăinicia. Ei creează un teatru limbut, vorbăreț, care înlocuiește limbajul original, dinamic și colorat, al *actului*, cu retorica statică a discursului, a foiletonului, a articolului de gazetă. În locul *exorcizării unui act de viață*, teatrul devine o debitare de concepte. Izvorul său viu e amenințat cu istovirea sub povara principiilor teatrale naturaliste, „maladive, pedante psihologice, prolix, analitice, diluate, explicative, meticuloase, statice, pline de interdicție ca o chestură de poliție, desparțite în chilii ca o mînăstire, mucegăite ca o veche casă nelocuită”.

Toate aceste simptome trezesc îngrijorarea unei serii întregi de străluciți oameni de teatru din diferite țări, care — deși de pe poziții diverse și preconizînd soluții și mai diverse — rămîn totuși uniți în sentimentul comun că teatrul european dă semne de îmbătrînire și că, în consecință, trebuie luate măsuri pentru reîntinerirea lui.

Într-adevăr, ceea ce unește aproape majoritatea gînditorilor de teatru europeni din prima jumătate a secolului — fie că e vorba de Appia, Craig sau Bragaglia, de Baty sau de Artaud, de Fuchs sau Piscator, de Meyerhold, Vahtangov sau Tairov — este reacția lor virulent antinaturalistă și căutarea unor mijloace de *revitalizare* a teatrului, de *reatealizare* a lui.

Pentru a găsi aceste mijloace, ei caută să determine care sînt elementele *specifice* ale actului teatral, și pentru aceasta încep să se îndrepte spre originile teatrului, spre formele lui de la izvoare, pure, nealterate.

Ei descoperă astfel că teatrul modern european a eliminat dintr-însul elementele de *ritual*, de *ceremonial magic*, pe care actul teatral se întemeia la sursă; că el s-a închis în cutia scenei italiene, inventînd convenția celui de-al patrulea perete, separînd astfel planurile reprezentației scenice de planul spectatorilor, pentru a pecetlui definitiv ruptura *comuniunii* originare.

³ Se referă la dramaturgia naturalistă a școlii lui Dumas-fiul și a urmașilor lui, Bernstein, Bataille, Porto-Riche.

Având unor forme mai vechi de teatru evoluat, ca teatru antic grec, misterul medieval, commedia dell'arte, teatrul spaniol din *Siglo d'oro*, teatrul elisabetan, *Faust*-ul goethean⁴, arată că acestea mai păstrau — în grade și forme variate — elemente din teatrul de ceremonial, că acolo divorțul dintre scenă și sală nu se consumase.

Pe scurt, restrângerea sferei problematicei de la general la particular; înlocuirea imaginilor colorate și dinamice cu discursivitate statică; înlocuirea actelor de trăire intensivă, frenetică, duse la limită, cu stări mediocre; a marilor emoții și afecte cu uscat schematism conceptual; scoaterea spectatorilor din acțiune prin separarea scenei de sală etc. etc. — toate acestea indicau sleirea unui filon, epuizarea unei întregi direcții de evoluție, și deci necesitatea de a se porni pe un alt drum.

În acest context de gândire s-a situat Sava. Cu precizarea că lupta sa pățimășă pentru reafirmarea teatrului cu majusculă se duce în niște împrejurări speciale, deosebit de vitrege, în condițiile unei culturi teatrale involuate: „Sîntem o țară — va scrie Sava în 1944 — în care «Teatrul» trebuie să înceapă, așa că nu se cunoaște încă deosebirea dintre «piesa de teatru», operă de artă prin ea însăși, și «spectacol», care fiind realizarea piesei prin actori, regizori, pictori, arhitecți, electricieni etc. presupune cunoașterea unor legi speciale de ansamblu, de orchestrație, și constituie astăzi o știință de sine stătătoare.”

În acest climat, Sava a trebuit — ca și Caragiale⁵ — să lupte mult ca să facă admisă cu drept de cetate ideea unei arte teatrale a spectacolului, *diferită* de arta literară.

Spectacologia, propusă de el, e o disciplină care urmărește să-și impună autonomia propriilor ei legi, dictate de condițiile *existenței scenice* a actului teatral, de limbajul său specific, care exprimă *teatral* opera literară. O bună parte din publicistica lui Sava vizează această diferențiere limpede a noțiunii de *spectacologie* de literatură.

Spectacologia însemna în fond totalizarea mijloacelor capabile să structureze un *sistem propriu de semne*, care să exprime prin *valori de teatru*, valorile textului. De aceea, pentru fiecare piesă trebuie găsit acel limbaj al teatrului, capabil să cuvînteze el opera dramaturgului :

„Se concepe literatura dramatică — spunea Sava — ca o artă separată de spectacolul teatral, o artă completă, de sine stătătoare, în stare a creia emoții artistice prin lectură. Cititorul de literatură dramatică, prin imaginația sa poate să întrevadă spectacolul, cuprinzîndu-i tot înțelesul și toate sensurile, ca la lectura unui roman, nuvelă sau poezii.

În spectacologia modernă, literatura dramatică e un capitol separat, numit sursă de alimentare. Spectacolul de teatru a existat și poate exista fără ajutorul literaturii dramatice. Cîtăm commedia dell'arte, spectacolul de varieteu, de circ, mimii, teatrul de culori, baletul plastic, o parte din Teatrul Sintetic futurist. Există opere de literatură dramatică ce nu pot genera spectacole teatrale , pentru diferite motive.

Că nu există o confuzie între aceste două discipline o dovedește și faptul că o piesa de teatru bună poate genera un spectacol prost și o piesă de teatru proastă poate genera un spectacol bun. De aceea, spectacologia are asupra operei dramatice și a autorului de teatru o altă deschidere de vederi decît a criticului literar dramatic. Ea nu cunoaște, în înțelesul pe care îl dă critica literară, repertoriul clasic, repertoriul neoclasic, repertoriul romantic modern sau, cum se obișnuiește, repertoriul shakespearean sau molieresec.

Se cunosc numai piese de teatru, vechi sau noi din punct de vedere cronologic, fiecare putînd genera un spectacol vechi sau nou, indiferent de data la care a fost conceput textul. În felul acesta, textele sînt tratate ca niște ființe, cu viață trecătoare sau veșnică, putînd împrumuta noi și variate forme de reprezentare“.

Spectacologia caută „fiecărei lucrări, în esența ei vie, formele speciale de a fi transformată în spectacol“.

Dar aceasta era doar prima etapă, numai preliminariile campaniei de „reteatralizare“ a teatrului întreprinsă de Sava. Vederile lui țîneau mult mai departe.

La Sava, „reteatralizarea“ teatrului era legată de cîteva concepte de bază. La elaborarea acestora l-au dus intensă sa activitate practică, meditația asupra experienței

⁴ Pe linia acestor mari momente, Sava va așeza și teatrul sovietic din epoca „magnificilor animatori“ : Tairov, Meyerhold, Vahtangov.

⁵ v. I. L. Caragiale : *Oare teatrul este literatură ?* „Epoca“, 8. VIII/1897.

proprii, cât și lecturile din Bragaglia și Tairov, care, împreună cu *Memoriile inutile* ale lui Carlo Gozzi, erau cărțile lui de căpățîi.

Unul din aceste concepte, împrumutat de la Bragaglia, era acela de „a teatrali“, un verb nou, propus de el, indicînd acțiunea omului de teatru de a trăi *teatral*, așa cum a *filozofa* indică acțiunea filozofului, sau a *picta* acțiunea pictorului.

Ce însemna, după Sava, a *trăi teatral*?

A folosi o formă specifică de comunicare, a te exprima printr-un limbaj propriu acestui mod.

Aceasta echivalează cu „a te îndepărta de la formele gîndirii conceptuale“ și „a te manifesta animînd imaginile în mediu senzorial“. A trăi teatral înseamnă „a vedea totul reprezentat în imagini dinamizate, sonorizat și colorat“, „a vedea viața în fiecare clipă a ei, prin imagini în acțiune“, „individul teatral e în fiecare clipă în mijlocul unui spectacol de teatru. Visează trează în tablouri animate, și vorbește singur răspunzînd persoanelor imaginare“.

Putem desprinde din aceste precizări cîteva elemente prețioase, pentru a defini „puterile teatrului“ în accepția lui Sava.

Acestea sînt: *imagini cu forță de șoc senzorial și dinamism*.

Am insistat în altă parte asupra acestui aspect esențial al esteticii lui Sava⁶. Vreau să subliniez aici doar apropierea dintre acest punct al gîndirii artistului român și *ideograma*, conceptul de bază al poeziei teatrale a lui Antonin Artaud. Și anul și altul dintre acești reformatori ai scenei au înțeles că „ideea“ pentru a se exprima în teatru nu trebuie să aleagă calea facilă a declarativului, a discursivului, a enunțării verbale a conceptului; ea trebuie să se *sensibilizeze*, să se *figureze*, să devină, ca și în poezia lirică, *image*. Numai că această imagine în teatru nu se reduce, ca în lirică, numai la evocarea verbală a obiectelor; ci, ea trebuie să se *spațializeze*, să capete *materialitate, concretețe*, să se *încorporeze*. Să acționeze astfel *efectiv* asupra simțurilor spectatorilor.

Și numai pe această cale senzorială, de imagine *spațială, materială*, teatrul poate *înculca* idei, *emana* senzuri; întocmai ca scrierea *ideografică* a vechilor egipteni sau a extrem-orientalilor.

Numai că această hieroglifă — care e imaginea teatrală — are o particularitate ce-i conferă specificitatea: e în *mișcare*, e *vie*. Pentru că ea e *încorporată* de oameni vii. Și această comunicare directă, fluidă, între oamenii vii, care o scriu cu trupurile și nervii lor, și oamenii care nemijlocit o receptează, într-un act de comuniune psihică — la origini și fizică —, constituie datul fundamental al actului teatral.

Din această descoperire capitală decurge un principiu pe care Sava l-a pus la baza gîndirii sale teatrale:

„*Puterea teatrului rezidă în dinamismul acțiunii și acela care trebuie să o dezlănțuie este actorul*“. De aceea, „*creațiunea scenică și nu textul literar trebuie să constituie ultimul scop al teatrului viitorului*“⁷.

Însușindu-și acest punct cardinal programatic, Sava nu avea în vedere actorul european, așa cum îl lăsase moștenire teatrul naturalist. Acesta îl nemulțumea, cum o nemulțumise și pe Duse (care-i cerea moartea), și pe Craig (care îl dorea înlocuit cu supramarioneta) și pe Tairov, care se întreba:

„Cum s-a putut întîmpla ca teatrul, divinus teatru creat de Krishna și Dionysos, să devină o capelă mortuară și cum s-a întîmplat ca actorul, care a fost magicul Hystrion sau răsunătorul Arlecchino, să degenereze pînă la a ajunge un disc de gramofon, care după ordinele impresarului, să repete supus vorbele și panseurile autorilor?“⁸

Aceasta s-a întîmplat pentru că arta teatrală a pierdut specificitatea care o distingea de alte arte, a pierdut „*ceea ce dă măreție și bucurie teatrului; arta multi-formă și creativă a actorului*“.

Teatrul european modern a orientat actorul, unilateral, spre cultivarea unei singure virtuți: vorbirea „naturală“ și gestul cotidian, uitînd posibilitățile multiple ale limbajului *expresivității corporale* și ale *simbolicii gesturilor*.

De aceea, Sava ne îndreaptă — ca și Claudel, ca și Brecht, ca și Artaud — spre arta extrem-orientală, pentru a redescoperi aici *dinamismul* lăuntric al atitudinilor omului, *posibilitățile de a semnifica*, de a *simboliza gînduri*, pe care le au membrele

⁶ v. Crin Teodorescu, *Ion Sava și condiția teatrală a teatrului*, „Contemporanul“, februarie 1967.

⁷ Formulările aparțin lui Tairov, în *Teatrul descătușat*.

⁸ v. Tairov, op. cit.

corpului nostru. în special miinile. Din sculptura orientală, să dansul ritual simbolic și din teatrul de ceremoniale extrem-oriental trebuie să învețe actorul european să-și recâștige știința de a figura prin plastica corpului său ideogramele poeziei teatrale.

Faptul că actorul european în genere nu cunoaște valoarea atitudinii scenice, nu știe să meargă, nu știe să stea în repaos sau în acțiune, nu știe ce să facă cu miinile, izvorăște — după Sava — din „ignorarea înțeleșurilor adinci ale artei orientale. Civilizația apuseană a îndepărtat omul de la formele adinci ale vieții, făcându-l sclavul jocurilor mintale”.

Pentru că Sava nu se oprește doar la plastica atitudinii și la expresivitatea corporală simbolică atunci cînd recomandă pentru revitalizarea teatrului european împrumuturi din arta extrem-orientală. El merge mai departe, vizînd — și aici iarăși în-tilnește o coordonată esențială a esteticii lui Artaud — *redimensionarea amplitudinii simțirii actorilor, intensificarea ei exacerbarea ei paroxistică, pînă la a ajunge la tensiunea trăirilor-limită, atînge în practicile magice ale omului oriental* :

„Omul de teatru european nu cunoaște și nu poate reda — pentru că nici în viață nu le-a putut încerca, cu toate că în dicționar cuvintele există — expresia stărilor de voluptate, de intense pasiuni, *nu cunoaște paroxismul, extazul, halucinația, care în lumea teatrală sînt obișnuite stări de expresie.*”

Nu trebuie să ne speriem de cuvînte. Nu e vorba aici de nimic maladiv. Pentru că nimeni mai mult ca Sava nu reproba prezența maladivului în teatru și nimeni nu iubea mai mult ca el tonicitatea. E vorba de cu totul altceva.

„Noțiunea de teatru nu suportă temperatura normală” — scria Sava. Teatrul nu e reproducerea vieții, e concentrarea ei, e transfigurarea într-o nouă realitate, care nu e altceva decît arderea pînă la incandescență a realității pe care o cunoaștem. Pentru aceasta, e nevoie de „*minți excitate*”, de „*suflete încălzite*”. Pentru că numai astfel putem opera actul de *transpunere*, de elevație :

„*Se tinde la ridicarea rațiunii și a simțirii dincolo de limitele obișnuite, acolo unde pot fi atinse extazul și paroxismul pasiunilor. Se tinde la producerea în organism a febrei teatrale, o febră care prilejuiește starea de transă... iluminată.*”

Pe această cale, de densificare a emoției scenice, se poate ajunge la crearea în spectacol a unor cîmpuri de forță magnetice, capabile să atragă în ele auditoriul la o egală tensiune intelectuală și afectivă.

Se realizează astfel o modalitate de comunicare mai eficace, care scoate din indiferență și pe spectatorul cel mai apatic, îl obligă să reacționeze, să simtă, să gîndească... Se realizează astfel o fuziune între scenă și sală, de un tip mai întîm decît cea din teatrul obișnuit, fuziune capabilă să spargă carapacea egocentristă a publicului „separat”, creată de atomizarea individualistă a lumii moderne. Se ajunge astfel la o nouă *comuniune*, analogă (dar evident, nu și identică în ceea ce privește conținutul) cu cea atînsă în practicile magice.

Și cu aceasta, ajungem la cele două obiective finale ale programului estetic al lui Sava — „*remagicizarea teatrului*” și crearea „*misterului social modern*”.

„*Noi trebuie să redăm teatrului funcțiile esențiale pe care magia le-a avut pentru omul primitiv.*”

Prin aceasta, Sava nu preconizează nicidecum o întoarcere la forme paseiste de misticism sau primitivism. El era un materialist, care credea în progresul tehnic și social. El voia însă ca actul teatral contemporan să fie investit cu atare mijloace maxime și cu atare meniri supreme în dezbateră problematicei omului, încît să constituie un interes tot atît de mare pentru spectatorul contemporan ca și ritualurile magice, chestiune de viață și de moarte, pentru omul primitiv. Aceasta însemna „o ridicare pînă la planul patetic al marilor preocupări ale existenței : cum să rezolve omul problema fericirii în decurs de o viață, cînd la capătul ei îl așteaptă cele două stafii înrudite : bătrînețea și moartea ?” Sava socotea că teatrului îi revine astăzi sarcina de „*a prinde în mîni frînele spiritului ȧman, de a scăpa omul din ghiarele fricii, familiarizîndu-l cu marile fantome : un teatru de taină, un teatru de pasiune. Să lăsăm episoadele fri-vole și farsele imagnate de fantezia burgheză... și să redăm teatrului lumea gîndului și a visului : Misterul.*”

Pentru că țînta teatrului este realizarea *misterului social modern*.