

# ION SAVA

## și misterul social modern

„Astăzi sintem iarăși la o nouă răsărire a vieții, în prefacere mare prin progresul științei” — scria Sava imediat după încheierea celui de-al doilea război mondial. „Se prefacă lumea, spiritul omenesc se reclădește pe baze noi și autorii dramatici încă umblă cu trei acte, în care bărbatul gelos împușcă pe amant cu un glonte de revolver fals.”

În această perspectivă a unei lumi în devenire, dramaturgia vremii îi apare perimată, vetustă. Într-o viziune fulgurantă — care astăzi impresionează prin puterea ei de anticipație — precaritatea teatrului care se făcea la noi în primii ani postbelici devenea și mai acuzată. „Cea mai debilă minte înzestrată cu cele mai slabe mijloace de precizie, nu-și poate imagina că, în viitor, când disocierea atomică va pune la îndemână noi mijloace de energie, când arhitectura va întrebuința în construcție materialul transparent, când se vor putea efectua voiajuri interplanetare, când celelalte științe vor prelungi viața omului asigurându-i fericirea, acel om al viitorului se va duce la un teatru în care să vadă un spectacol de genul acelor care se obțin astăzi pe scenele noastre”. Și avea și atâta dreptate! În acei ani de înnoire și prefacere, o bună parte din repertoriul teatrelor — de stat și particulare — se baza pe „noutăți” ca *Marșul nupțial*, *Frou-frou*, *Romanta*, *Sylvette*, *Arleziana*, *Necunoscuta*, *Scrinul chinezesc* etc., etc.

Acordarea teatrului cu ansamblul cultural al epocii, integrarea lui într-un consens spiritual și social îi apar ca o necesitate stringentă :

„Teatrul nu poate să rămână nealimentat din acest vârtej cosmic, care promite voiajuri interplanetare și trebuie să dea poporului, prin reprezentăție, imaginea realităților și a tuturor aspirațiilor. A sosit momentul ca teatrul de mâine să se numească nu *Mister teatral religios*, ci *Mister teatral social*.”

*Misterul* este structura teatrală prin excelență democratică: „când misterului i se înlătură atributul religios și i se alătură unul social, devine mister social modern, forma teatrului democratic pe care-l rîvnim”. Această resuscitare a misterului e pornită din aceeași idee de bază de a reda teatrului „o formă democratică spectacolară” :

„In epoca nouă, democrată, întoarcerea la forma teatrală a misterului medieval, formă adaptată la mijloacele tehnice și psihotehnice moderne, este cea mai indicată cale de a readuce la teatru în drepturile sale proprii autonome”.

Autorii care-l vor scrie trebuie să cunoască „aspectele lumii noi”, compunând „lucrări pe dimensiunile timpului”. Ele vor trebui să însemne însă „o ridicare pînă la planul patetic al marilor preocupări ale existenței”, o înălțare la simbol, o transfigurare a cotidianului.

Sava consideră că s-au mai făcut unele încercări de resuscitare a unor forme teatrale din trecut, din același gînd de a reda teatrului contemporan dimensiunile unor structuri spectaculare grandioase. El citează astfel pe Hoffmannsthal (al cărui *Jedermann* e pornit din misterul medieval *Homo Ricco*), pe Claudel cu *Le soulier de satin*.

\* Vezi „Teatrul”, nr. 4/1969.

pe Alfred Jarry cu *Ubu Roi*, pe Appollinaire cu *Les mamelles de Thyresias*, pe Garcia Lorca cu *Nunta însingerată*, pe O'Neill, Maxwell Anderson cu *Winterset*, pe Thornton Wilder cu *Prin urechile acului*.

Acestea nu sînt însă decît opere de tranziție, care trebuie să ducă la acea „formă definitivă a teatrului viitorului, cînd viața socială își va găsi stabilitatea, pe baza marilor principii de libertate a omului nou, integrat în civilizația nouă, obținută prin adaptarea individului modern la noile condiții”.

Din toate acestea înțelegem că *misterul social*, preconizat de Sava, urmărește să absoarbă atît emanatiile realității prezente, cît și pe cele viitoare, reprezentînd nu numai *existentul*, ci și *posibilul*: aspirația, visul, reveria fantastă, anticipația!

Orientat spre reprezentarea esențelor, a generalului, ceea ce îl propulsează este tendința — izvorită din umanismul hedonist, propriu înțelegerii lui Sava — de a întruchipa nevoia de fericire a oamenilor:

„*Uăd un teatru fixat pe teme și esențe, călăuzit spre fantastic, feeric, dematerializare.*” Un teatru care își extinde libertatea, pentru a cuprinde și „*domeniul larg al realului, al fanteziei*”. Însă această libertate nu duce la haos, nici la nihilism, căpătul său nu e „neantul”, nici „absurdul”, ci „*visul de fericire al omenirii*”.

Sava era un tonic, un optimist nativ, o prezență afirmatoare, o explozie de vitalitate. Toată febrila lui cheltuire în atîtea idei și activități dovedește aceasta. Însuși felul său de ideare a lucrurilor se funda pe această încredere în șansele Omului de a realiza fericirea. În perspectiva acestei încrederi în viitorul aventurii umane, acorda el teatrului o funcție devinatorie, de prefigurare a fericirii.

Este aici ceva din optimismul anilor 1944—47, vestitori de vremuri noi, optimism care îl cuprinsese și pe Sava, făcîndu-l să creadă că a sosit vremea *posibilului*, că e momentul ca aspirațiile să fie puse în discuție. Toată intensă lui activitate din acești ani, articolele pe care le publică în „*Democrația*”, „*Lumea*”, „*Ueac Nou*”, „*Contemporanul*”, conferințele publice și cursurile de regie organizate la ARLUS, proiectele sale pentru viitorul Teatru Național, pentru construirea unui Bloc al Artelor, a unui Teatru Rotund, chiar utopismul său stau sub semnul marilor înnoiri sociale care se anunțau. Și parcă presimțînd că pentru el „prezentul” din ce în ce „se restrînge”, gîndurile lui se îndreptau spre viitor, spre un mult visat „*teatru de mîine*”. El credea că progresul tehnic, „mașinismul”, „invențiile” sînt „tot atîtea deschideri de zare”, care vor pune la dispoziția spectacologiei „destule mijloace pentru a reda acest fantastic”:

„*Eu preconizez piese cu 120 de tablouri, cu situații simultane*”.

Pentru aceasta, el imaginează alte structuri spectaculare decît cele supuse servituțiilor scenei tradiționale italiene, ca de pildă *Teatrul Rotund* — unde reprezentația are loc pe un vast panoramic, desfășurat de jur-împrejur de-a lungul peretelui circular al sălii, publicul aflîndu-se în mijloc și rotîndu-se pentru a urmări succesiunea de momente.

În această soluție vedea el nu numai depășirea „tiranicii cadraj dreptunghiular al tuturor scenelor”, ci și o reîntoarcere la spectacolul naturii.

„*Spectacolul mare al vieții e circular: soarele și luna de la răsărit la apus se rotește mereu și noi urmărim.*”

Din această utopie, de altfel perfect posibilă, reținem măreția viziunii și dinamismul, care — cum arată și Petru Comarnescu, harnicul său biograf — i-au fost coordonate majore ale gîndirii artistice.

Piesele acestui „teatru de mîine” vor fi opera unor autori sui-generis: „*autorii tehnici*”. Aceștia vor fi adevărați „*teatratori*”<sup>1</sup>, oameni de teatru „*izvorîți și educați în și din mediul teatral, care vor cunoaște formele autonome ale teatrului*”. Pentru a-și realiza teatral ideea, autorul tehnic „face apel la tot ceea ce de-a lungul vremurilor a îmbogățit teatrul: alături de actori, lumina, alături de text, interpretarea euritmică”<sup>2</sup>.

Este vorba deci nu atît de o dramaturgie, cît de o „*teatrurgie*”, pentru că textul nu mai e decît un pretext, unul din componentele partiturii viitorului spectacol. Acesta nu va mai fi format dintr-o suită de dialoguri „literare”, ci dintr-o suită de „*acte teatrale*”. „Textul” în această accepție devine un „*neo-canovaccio*”, analog aceluși canovaccio al comediei dell'arte, schema tramei pe care actorii construiau improvînzînd momentele spectacolului. Faptul teatral deci se realizează aici nu prin text, ci prin mijloacele de creație proprii ale regizorului teatrat și ale actorilor. În aceste condiții, actorii pot deveni cu adevărat creatori de artă autonomi, căpătîndu-și „*independența*”.

<sup>1</sup> termen inventat de A. G. Bragaglia.

<sup>2</sup> „Contemporanul” 31.I.1947. Convorbire cu Florica Selmaru (Această convorbire la începutul anului 1947, anul morții artistului, e ultima manifestare teoretică a lui Ion Sava).

față de pretențiile absurde ale autorilor dramatici moderni, care-i doresc a fi înregistrați automați și fideli ai textelor scrise de dînsii și portvoci ai lor față de spectatori”.

Valoarea textelor autorilor „tehnic” va sta atunci nu atît în așa-zisa lor calitate „literară”, cît în capacitatea lor de a genera *invenția scenică*, resuscitarea *faptului de teatru*; iar simpla lor lectură va da unui nespecialist prea puține satisfacții:

„Trebuie să recunoaștem că un *canovaccio* din Commedia dell’Arte nu reprezintă nimic din punct de vedere literar. La lectură nu dă nici un fel de emoție și nici măcar nu sugerează că ar putea avea o cît de mică preocupare poetică la bază. În realitate, acele *canovaccii*, generau spectacole de mare valoare *spectacolară* și de profundă *poezie teatrală*. Creiau tipuri autonome care și astăzi stau la baza teatrului și mai constituie încă modele pentru diferiți autori dramatici”.

În aceste „neo-canovaccii” emiterea ideilor sau dezvoltarea situațiilor nu se mai face discursiv, ca în teatrul tradițional, ci prin mijloacele de expresie proprii vocabularului teatral. Sava exemplifică aceasta cu o operă proprie, care urmează îndeaproape această regulă de compoziție. „În piesa mea, în *Președintele*, personajul titular este un domn solemn, turmentat la bătrînețe de viața pe care, încorsetat în rigorile «onorabilității» pe care și-a ales-o ca mijloc de parvenire socială, n-a trăit-o. Folosind «situația» la care a parvenit, își impune prezența și dragostea secretarei sale. La un moment dat, o ridică în brațe cu intenția de a înfrînge ultimele rezistențe ale fetei. Dar e bătrîn, e bolnav: are o criză de cord. Ce-ar fi urmat în teatrul conformist, acestui moment? Nu-i așa că Preșidentului s-ar fi așezat cu capul în mîini și ar fi vorbit îndelung despre viața lui stearpă, despre tristețea bătrîneții etc. Deci, text. Deci, un moment discursiv. Eu am înlocuit textul cu un moment de euritmie, care spune acest lucru într-un limbaj teatral”<sup>3</sup>.

Din păcate, Sava nu și-a putut realiza „misterul” pe scenă, singurul loc unde acesta putea — în lumina celor de mai sus — să se împlinească, să *existe* ca operă de artă finită. E cu atît mai mult curios că unii critici comiți eroarea de a aprecia acest text după canoanele dramei psihologice ortodoxe, reproșîndu-i „răceala”, „lipsa de identitate a personajelor, trăind schematic fără complexitate”. Acești critici nu-și dau seama că ei fac o confuzie între ceea ce este doar *notația* partiturii și simfonia însăși. Ei ignoră avertismentul lui Sava, că funcția unui asemenea text nu este aceea de a produce emoții estetice la lectură, și că exclusiv pe locul magic al scenei poate genera el profunda poezie teatrală.

Misterul social modern *Președintele* este — printre lucrările dramatice ale lui Sava — opera cea mai consecventă concepției lui despre dramaturgie și scriitura ei „tehnică”, constituind „un material abundent pentru un nou sistem psihotehnic și mecanic teatral”. Este mai puțin o operă de dramaturg, cît — în primul rînd — o operă de „teatror”.

Importanța acestui text stă deci în finalitatea lui de „a repune teatrul în forma lui autonomă” prin „posibilitățile unei mari dezvoltări spectacolare”, pe care le oferă. Gîndul nu trebuie să ne ducă însă — ne avertizează Sava — spre „artificialul mecanic al abuzului de decor feeric” sau spre spectaculosul ieftin al montărilor „fastuoase”. Este vorba de cu totul altceva, și anume de faptul că aici drama se consumă în momente de „teatru pur”, se realizează într-un *spațiu de poezie teatrală*, unde „spectatorul nu se mai simte ca pe stradă, ci într-o altă lume”. Nu lumea de „dincolo” sau dintr-o altă planetă, ci o *lume de teatru*, rod al puterii de creație a „teatrorului”.

Dar *Președintele* mai este important încă pentru ceva: reușește în măsură mai mare decît celelalte producții să obiectiveze viziunea fundamentală a artistului Ion Sava, viziune prezentă în toate manifestările sale multilaterale de regizor, grafician sau scriitor, viziune care ne poate da cheia structurii profunde a personalității sale umane și artistice, ne înlesnește să stabilim o unitate adîncă în multilateralitatea dispartată, adesea contradictorie, a spectacolelor, scrierilor sau caricaturilor sale.

Această viziune, Sava și-a autodefinit-o ca „o *viziune caricaturală și tragică a existenței*”. Și lucrurile sînt ceva și mai complicate, comportînd o completare: că această viziune „caricaturală și tragică a existenței” e a unui vitalist, a unui frenetic îndrăgostit de viață. Dar să ne explicăm.

Sava își amintește că, în împrejurări biografice considerate în genere triste, i se ivea mereu cite ceva care făcea să-i apară dinaintea spectrului comicului. Un capac de sicriu care nu voia să se închidă peste cadavrul umflat al buccii; muștele care umpleau gura deschisă a unei tinere și serafice defuncte, căreia cioclul — un ariarar mintal — îi făcea propuneri; un îngrijitor de la morgă, care ciocnea vesel un pahar cu prietenul

<sup>3</sup> „Contemporanul”, loc. cit.

devenit de mult timp preparat anatomic... mereu incidente burlești asociate tragicului, parcă pentru a-i pune în evidență derizoriul.

Dramele, suferințele vieții, tragedia existenței umane sînt privite prin optica propriei lui Sava, cu un soi de luciditate ironică, cu un fel de suris necrutător al inteligenței, care nu se lasă iluzionată, care cenzurează autoînduioșarea, sentimentalizarea compasivă, aureolarea mizeriei. Privite din altă perspectivă, acestea apar jalnice, ridicole, derizorii... De aceea, tragedia e de fapt o farsă, iar farsa are un fond atroce de tragic. Forța demistificatorie a lucidității dezvăluie esența ridicolă a pretențiilor solemne ale eroilor tragici, ca și spaima aflată dincolo de veselie a eroilor comici. Opera artistică e o operație de „dezgolire a realității, de reducere a ei la esențe, un fel de dezbrăcare, de ridicare de văl”. Ca și copilul din povestirea lui Andersen — singurul care vedea că împăratul e gol —, artistul are privilegiul de a transcende incapacitatea funciarii a omului de a se privi, de a se adînci cu sinceritate, pînă a ajunge la cea formă schematică, esențială, a existenței: caricatura, „strania melodie tragi-comică a vieții”, pe care a vrut să o facă să cînte în *Președintele*. După Sava, toată arta mare are o esență caricaturală: în momentul în care se sustrage de la formele caricaturale, arta abdică de la idealurile ei mari. (De aceea și marii săi favoriți în pictură au fost Brueghel bătrînul, Hyeronimus Bosch, Goya, James Ensor.)

Pirandello, în faimoasa sa teorie a umorismului, spunea că orice întîmplare comică, privită dintr-un punct de vedere opus, capătă un aspect tragic, și invers; în această schimbare de perspectivă, definea el însăși funcția artei sale „umorești”.

Sava socotea că umorul „e singura formă spirituală de artă, în care se amendează ridicolul tragediei materiei umane”.

Această viziune a existenței (și implicit și a artei) nu este însă niciodată asociată, la Sava, cu o atitudine resemnată, pasivă, quietistă, călduță. Dimpotrivă. Aș spune chiar că e rezultatul unei tensiuni, al unui raport fundamental conflictual între lumea interioară a artistului — constituită din vitalitate, energie, raționalitate, dragoste de viață — și stupiditatea lumii exterioare, pe care e constrîns să o accepte. Tensiunea aceasta atît de puternică îl face să intensifice contrastele, să îngroașe diformitățile, să hiperbolizeze toate strîmbătățile și fisurile acestei lumi străine, rapace, care are atîtea mijloace coercitive pentru a se impune, dar pe care forul său interior nu a putut-o niciodată sancționa. Imaginea caricată pe care i-o trasează nu e numai o formă de compensație, de „răzbunare”, de reducere a falsei ei puteri și splendori, ea semnalizează și furia și indignarea vehementă a artistului, a cărui inspirație și vervă creatoare sînt parcă mereu stîrnite și ațîțate de aceste furii și indignări. Dar, mai mult (și aceasta este, cred eu, un dat esențial al operei lui Sava): această imagine diformă semnalizează în același timp și robustetea forțelor sale interioare, care i-au rămas intacte, sănătoase; Sava iubește viața aproape frenetic, dar această dragoste pătimașă nu-l poate face ca, de dragul ei, să devină complice cu Răul. Sau poate că tocmai această dragoste, această categorie ontologică pozitivă, acuză mai mult prezența răului, îl împiedică pe artist să „compozeze cu el”, să se pervertească. Din această situație etico-existențială dificilă pentru om, artistul extrage soluția grotescului, „strania melodie tragi-comică a nepotrivirilor”.

Plasînd „misterul” lui Sava în această înțelegere mai cuprinzătoare, nu mai există contradicție între „umorul satiric”, „grotescul” și „bufoneriile” acestei piese „cu toate personajele negative”, cum au reținut unii critici, și — „marele imn al vieții cîntat pe cele mai armonioase coarde de la umila vioară sufletească a subsemnatului”, cum își autocaracteriza autorul această operă. Pentru Sava, „acest imn al vieții, transpus pe canavaua vieții sociale actuale, luată în momente simbolice, dă strania melodie tragi-comică a nepotrivirilor... și tînde prin sintezele scenelor teatrale la restabilirea echilibrului în sufletele spectatorilor”.

Ceea ce e important în aceste „mister” este tocmai crearea acestei stranii muzici a vieții, realizată printr-o înlănțuire de stări, de situații, de imagini dinamice, al căror contrapunct și armonie orchestrează impresia totală a acelei viziuni globale „caricaturale și tragice” în același timp, de care vorbeam. În acest scop e scrisă piesa și pentru realizarea lui sînt făcute să convergă toate mijloacele. Sava dislocă tradiționala „anecdotală” și tradiționala zugrăvire de „caractere” și face această dezintegrare în folosul unității polifonice a operei. Piesa lui nu mai e elocință, ea nu vorbește despre o anumită viziune a existenței ca în teatrul retorilor, ea este această viziune, ea emană această experiență esențială, o incarnează concret, îți dă senzația ei, te face să o simți cu viscerele, cu simțurile, e semnul ei fizic. De aceea, piesa nu interesează ca „narațiunea unei întîmplări”, nici ca „creionare de personaje”. A deplînge lipsa acestor procedee echivalează cu a o judeca după criteriile care îi sînt străine, echivalează cu a da dovadă de vedere

scurtă în critică. Premergând anumitor căi ale teatrului de azi, limbajul teatral articulat de Sava, înălțurînd convenția reprezentării tradiționale, plat-ilustrativiste, vizează o aprehensie mai imediată a zonelor adînci ale realului.

Cu acest prilej, Sava formulează o interesantă teorie asupra modului cum teatrul își exercită funcția sa binefăcătoare, rolul său educativ. După el, acțiunea eficientă de educare nu este aceea de a oferi modele exemplare pentru a fi imitate. Această cale are o putere de înrîurire redusă. Efectul mult mai mare se obține prin legea contrastelor, demonstrația per a contrario fiind forma de convingere cea mai riguroasă. Realitatea specifică a teatrului cu dubla lui existență — de ficțiune și în același timp și de experiență concretă — e singura care permite împingerea fabulei umane pînă la ultimele ei consecințe, imposibil de realizat în viață fără primejdie :

„Dacă școala vieții de orice natură tinde prin educație să învețe pe individ ce *trebuie* să facă — pentru că dacă l-ar învăța ce nu trebuie să facă s-ar crea dezastre și catastrofe ireparabile — numai teatrul este școala în care individul poate să învețe ce *nu trebuie să facă*, obținînd și soluțiile necesare, pentru că toate catastrofele în teatru sînt de carton și electrice și se pot reconstitui în fiecare seară, iar moartea e numai jucată și actorul poate muri de sute de ori fără să-și vatem viața.

În viața de fiecare zi, dacă vrei să convingi pe un om că e riscant să umble între șinele tramvaiului, nu poți decît să-i explici. Dacă vrei să-i demonstrezi, îl instalezi între șine, vine tramvaiul peste el și-l omoară. În teatru, pui actorul pe șinele tramvaiului, vine tramvaiul peste el. Dar tramvaiul e de carton, actorul moare numai pînă la lăsarea cortinei. Iar spectatorul învață că nu trebuie să umble între șinele tramvaiului. Spectatorul învață *prin contrast*: el *nu va face* ceea ce a făcut personajul de pe scenă”<sup>4</sup>.

Aceasta activează participarea spectatorului la actul teatral, îi scoate gîndirea din inerție, îl obligă la meditație și acțiune :

„Spectatorul face și el parte din spectacol. Trebuie să colaboreze și el. Dacă dai gîndul tău întreg pe scenă, el ce mai are de făcut? Spectatorul nu trebuie să fie pasiv la spectacol. Cele ce se petrec pe scenă trebuie să se prelungească și să se împlinească în el.”<sup>5</sup>

\* \* \*

*Recitînd aceste pagini — fragmente dintr-un studiu mai vechi —, am simțit că datorez cititorilor câteva lămuriri suplimentare. (Și mă refer în special la tinerii slujitori ai scenei — actori, regizori, dramaturgi — cărora li se adresează în primul rînd aceste străduințe de reconstituire a unor moduri de a gîndi teatrul.)*

1. Poate că unii vor fi șocați de tentativa lui Sava de a resuscita misterul, structură teatrală medievală, de mult dispărută. Pentru aceștia trebuie poate să subliniez din nou complexul de motive care l-au determinat pe Sava să o facă, scopurile care l-au orientat, cît și ideile similare care circulau în epocă și în sfera cărora vederile sale se înscriu.

Ca și alți animatori europeni progresiști, Sava dorea cu ardoare ca teatrul să redevină o acțiune unanimă a întregii colectivități, să depășească particularizarea la care îl condamnă formula scenică burgheză, realisto-naturalistă, atunci preponderentă. Să nu mai fie deci o acțiune a unui grup restrîns, specializat („artiștii”), plătit de alt grup (burghezia) pentru a-i produce „distracții”. Ci, să devină un înalt oficiu social — la „oficierea” căruia să „comunice” întreaga colectivitate. Iar singura structură teatrală, răspunzînd acestui criteriu al „unanimității”, pe care istoria mai apropiată o putea oferi, era misterul, spectacol-ceremonial, la realizarea căruia participa comunitățile întreg orașul.

Prin structura lui amplă de „formă deschisă”, misterul oferea o șansă pentru spargerea celor patru pereți în care se închisese drama naturalist-burgheză; oit și pentru depășirea conflictului mărunț-particular către un conflict grandios-universal a cărui miză punea în joc nu rezolvarea unor „cazuri” individuale, ci însăși soarta Omului, a Umanității. În acest cadru, acțiunea dramatică nu mai era purtată de simpli indivizi, pentru că dramatis personae-le deveneau colectivitățile, masele. „Forma” dramatică astfel organizată capătă deschideri largi de timp, loc, acțiune, pentru a cuprinde zone mult mai vaste din Viața decît „forma” închisă a dramei aristotelice, atunci atotputernică, mai ales în versiunea ei burghez-naturalistă a teatrului bulevardier.

Iată deci ce posibilități noi oferea structura misterului omului de teatru progresist, în dorința sa de realizare a unui ideal democratic în teatru.

<sup>4</sup> „Contemporanul”, loc. cit.

<sup>5</sup> Idem.

Un raționament de acest tip a dat, peșemne, și la baza faptului că în deceniul al treilea în U.R.S.S. se montează spectacole de mase în aer liber, care își propuneau în mod deliberat să renasciteze — modificându-i conținutul — această veche formă de teatru.

E cunoscut, de pildă, Misterul muncii eliberate, reprezentat la 1 mai 1920 la Leningrad (atunci Petrograd), la care au participat circa 2.000 de interpreți și vreo 35.000 de spectatori (de altfel, limitele între „interpreți” și „spectatori” erau foarte laxe, existând momente când cu toții participau deopotrivă la acțiune). Acest „mister” laic, cu caracter revoluționar, păstra structura spectaculară a vechiului mister religios, dar îi schimba radical conținutul, drama Revoluției înlocuind drama Patimilor: personajele nu mai erau „cele biblice, ci Napoleon, Sultanul, Papa, Mandarinul, Regele Bursei etc. (oprimanții) și Spartacus, Stenka Razin, Proletarii (oprimații).

Împrumutul formal nu era însă gratuit. O necesitate interioară susținea ambele situații: și într-un caz și în celălalt, dimensiunile conflictului reclamau forme ample care să le cuprindă pe măsura lor; și într-un caz și în celălalt, „miza” conflictului era grandioasă, universală: „mântuirea”, respectiv „eliberarea” Umanității. E semnificativ, în aceeași ordine de idei, că prima operă dramatică a lui Maiakovski, Misterul bui, e tributară de asemenea acestei structuri.

Preocupări similare — nu cu aceeași coloratură ideologică — au existat în epocă și în Apus. Am pomenit deja de montările de la Salzburg ale lui Max Reinhardt cu Jedermann. Trebuie amintite aici și inscenarea — în piața Signoriei din Florența — a dramei Savonarola de către Jacques Copeau (1935) și spectacolele de teatru popular, inițiate de Firmin Gémier cu piese din ciclul „Teatrului Revoluției” al lui Komain Rolland. Și ce au fost festivalurile organizate de Jean Uilar la Avignon — care urmăreau să creeze raporturi de un tip nou între teatru și public — decât acțiuni pornite din aceeași aspirație către un teatru unanim?

Acesta e contextul larg în care se înscrie orientarea lui Sava către „mister”.

2. Unora — cu sau fără obtuzometru — poate să le stârnească de asemenea nedumeriri și opiniile lui Sava despre scriitura dramatică, autori „tehnici”, „neo-canovaccio”, ca și sarcasmele sale față de teatrul „literar”, „artă în care ești robii vorbelor altuia...” etc.

Și aici, de asemenea, trebuie avut în vedere contextul estetic-istoric al acestor idei, ca și destinul lor în posteritatea teatrală. Atitudinea lui Sava contra „textului” era consecința unei logici interne a gândirii sale teatrale (și care opera asupra unui moment dat din istoria teatrului):

a) Structura dramei naturalisto-burgheze ajunsese — cu corifeii „bulevardului”, Bernstein, Bataille, Porto-Riche și numeroșii lor emuli — la o perfecție formală în felul ei, cu intriga sa strinsă, cu gradarea farmaceutic calculată a efectelor, cu inevitabilele trei acte — corespunzând expoziției, peripeției și deznodământului — dar și... cu fondul ei pauper, lipsit de largă semnificație, servil burgheziei, vulgar.

b) Însă această structură atât de bine cristalizată — așa zice mai degrabă încremenită — a piesei burgheze de „succes” nu putea fi decât respinsă de un adevărat teatru, atât pentru sărăcia ei de conținut, cât și pentru stereotipia limbajului ei teatral, pentru forma ei închisă care, nereclamând nici o invenție scenică, nu lăsa nici o șansă dezvoltării forțelor creatoare proprii ale Artistului de Teatru. Acesta vedea cu durere cum mijloacele sale specific-teatrale nu îi mai sînt necesare, cum capacitatea sa de a crea viață scenică, prin imagini dinamice și colorate, se pierde nefolosită.

Umilit și constrins în corsetul formulei care i se impunea, creația scenică propriuzisă îi era redusă la zero, fantezia și inventivitatea, refuzate, i se exercitau în gol, travaliul său limitîndu-se la reproducerea meșteșugărească — în diferite variante — a acelorași clișee naturaliste. În cel mai bun caz era un artizan, nu un creator. Amărăciunea și revolta nu puteau decât să-i crească, alimentate pe de o parte de servitutea de a sluji o literatură care nu îl interesa, pe de altă parte de constrîngerea de a asista neputincios la irosirea puterilor creatoare proprii, încătușate în teatrul naturalist-burghez.

Aceasta a fost marea dramă a Artistului de Teatru în secolul nostru, și toate acțiunile, uneori atât de contradictorii, ale cunoscătorilor animatori își găsesc înțelesul în tentativa lor de a afla o ieșire din acest impas.

În această luptă trebuie căutat sensul profund al Teatrului descătușat al lui Tairov, al resuscitării comediei dell'arte de către acel faimos „Teatro teatrale” al lui Bragaglia, al „Operei de artă vii” (L'oeuvre d'art vivante) reclamate de Appia, al poeziei de teatru preconizate de Artaud. Și tot aici aflăm cheia înțelegerii nu numai o hipertrofiei elementului spectacular în opera unui Meyerhold sau Piscator, ci și a nevoii aproape

obsesive de „exerciții de improvizație“, constatată în ultima parte a activității lui Stanislavski.

Și e semnificativ că problema cea mai sicăitoare pentru toți acești inovatori era aceea a textelor corespunzătoare ideilor lor novatoare (sau — lărgind perspectiva — a ideilor noi despre lume, pe care voiau să le exprime prin arta lor). Să remarcăm în trecut că Tragedia optimistă de Vs. Ușnevski, citită atent, arată clar forma ei deschisă, caracterul ei de partitură de spectacol, care face apel la arta creatoare a „teatratorului“ pentru a se împlini: ea, de altfel, a și devenit un punct cardinal al teatrului revoluționar numai prin conlucrarea (sau concrearea) ei de către celebrul Kamerny Teatr, condus de Tairov. Și, tot în trecut, să înregistrăm mărturisirea lui Piscator că proliferarea monstruoasă a elementului spectacular și a mașinăriei scenice în teatrul său au fost determinate de paupertatea textelor de care dispunea pentru susținerea ideilor sale estetice, respectiv a idealurilor sale sociale.

De altfel, problema rămâne deschisă și în zilele noastre. Foamea de o nouă dramaturgie, de noi structuri dramatice (reclamate de marile mutații sociale, tehnice și psihologice contemporane), nu a fost încă satisfăcută. Și toate căutările actuale — de la teatrul-document, teatrul de montaje, teatrul de improvizație etc. pînă la happening — nu fac decît să întărească constatarea.

Cu aceasta, am sentimentul că am ajuns într-una din cele mai sensibile zone ale problematicii teatrale a veacului, zonă vitală, de maximă importanță, intuită de Sava încă acum două decenii. De aceea ar și merita poate o aprofundare mai atentă, într-un capitol nou, Ion Sava și Teatrul European al secolului XX.

Orin Teodorescu

Teatrul de Stat din Oradea (Secția maghiară)

„AZILUL DE NOAPTE”

de Maxim Gorki

Regia: Szabo Jozsef

Scenografia: Mircea Mateaboji

**Fotocronica**

Cseke Sandor (Baronul), Cziki Laslo (Klesci), Orban Karoly (Tătaru); Halasi Gyula (Satin) și Biluska Annamaria (Nastea)

