

voci din trecut *

Ecouri ale Revoluției din Octombrie se găsesc înregistrate în presa teatrală românească chiar din zilele de ebulliție ale desfășurării evenimentelor. În toamna anului 1917 apare, în Bucureștii ocupați, revista de teatru „Scena” sub direcția lui A. de Herz, cu colaborarea regulată a lui Liviu Rebreanu, Gala Galaction, Barbu Lăzăreanu ș.a. Răsfoind-o azi, constatăm preocupări care depășesc cadrul îngust al unei reviste de teatru și dovedesc o sensibilitate crescută pentru fenomenul social și în special pentru revoluția atunci în desfășurare. Iată de pildă, în numărul din 5 octombrie 1917, publicat în pagina întâi, un schimb de scrisori între Romain Rolland și Maxim Gorki: răspunsul lui Gorki, venit din Petrogradul revoluționar, poartă amprenta acelor momente care au pregătit zilele din Octombrie. În scrisoarea lui Rolland recunoaștem pana înflăcărată și poziția autorului lui „Au dessus de la mêlée”:

„În mijlocul spectacolului trist al atîtor mii de artiști și cugetători care au renunțat la rolul lor de conducători și apărători ai popoarelor spre a le urma în virtutea furiei, Gorki este unul dintre cei puțini care și-au păstrat capul și iubirea de oameni... Peste bătălii, peste tranșee, peste Europa scaldată în sînge, să-i întindem mina. În fața urii ce clocotește între națiuni e vorba să întărim alianța Europei Noi. «Sfintelor Alianțe» războinice ale guvernelor, să le opunem înfrățirea spiritelor libere ale lumii întregi!”

Și răspunsul lui Gorki:

„Evenimentele ce se petrec aici, în Rusia, au întîrziat scrisoarea aceasta. Să ne felicităm, Romain Rolland, să ne felicităm din toată inima. Rusia a încetat să fie izvorul reacțiunii pentru toată Europa; poporul rusesc s-a aruncat în brațele libertății și sper că legătura aceasta va da viață multor suflete mari, spre gloria omenirii.”

Un alt prilej pentru revistă de a comenta evenimentele din Rusia îl constituie deschiderea *Teatrului Modern*, de sub conducerea cunoscutei actrițe Marioara Voiculescu, cu piesa *Seara de pomină* de Leopold Kampf:

„Desfășurarea acestei piese însă e azi de un interes și mai palpitant. Vom întrezări cu puterea cugetării noastre și cu scenele lui Leopold Kampf,

* Fără a avea pretenția de a trata exhaustiv tema și de a o epuiza, articolul de față — spre deosebire de altele care înlocuiau cu retorică studiarea migăloasă a materialului — își propune cît mai puține „fraze” și comentarii „personale”, lăsînd să vorbească cît mai mult documentele. Scrupulozitatea și probitatea în cercetarea și prezentarea acestora sînt obiectivele care ne-au stat în față.

căroră le va da viață talentata artistă, ceea ce trebuie să se fi petrecut și s-o mai fi petrecând încă în Rusia de la izbucnirea revoluției. Căci subiectul e scos din Revoluția rusească din 1905.“

În numărul din 12 octombrie se revine, de data asta comentându-se nu atât evenimentul artistic, cât cel social adus în discuție de piesă, comentariul extinzându-se la evenimentele acelor zile care aveau să culmineze cu Marea Revoluție Socialistă. Din tot articolul, apărut nesemnăt, reiese simpatie, adeziune pentru cauza revoluției :

„În Rusia au domnit odată țarii. Au fost mulți și toți erau călăi, dar spiritul, mintea n-au putut s-o omoare. Organizație tiranică, care a stăpinit o țară întinsă cât toată Europa, a crezut că spânzurând trei sute de ani va face din oameni sclavi, dar în loc de sclavi au găsit eroi, iar în loc de supuși au crescut revoluționari.“

Arătând că piesa lui Kampf e numai o scenă, „o scenă din gigantica luptă socială a proletariatului din Rusia“ și că eroul e „unul din acea mare armată revoluționară care trăiește și moare pentru idee, pentru cauza cea sfântă a proletariatului“, autorul încheie : „Ne bucură mult că această piesă se reia și la noi, căci mulți, foarte mulți, au de învățat de la această piesă.“

Spectacolul era de fapt o reluare. Înainte de război, piesa fusese repetată și de compania Davila, dar guvernul liberal de atunci o interzisese. Marioara Voiculescu o joacă în 12 octombrie 1917 în fața unei săli arhipline, după cum relatează în „Scena“, în cronică sa din 14 octombrie, A. de Herz : „în fața unei săli arhipline, cum era și firesc să fie, doamna Voiculescu, împreună cu cîteva reale talente grupate în jurul său, a deschis stagiunea *Teatrului Modern*“.

Și, adaugă A. de Herz :

„e greu să n-o aplauzi cînd întrupează cu atîta adevăr pe Ana și cînd în jocul ei se reflectă atît de bine DRAMA DIN STRADĂ și drama din suflet“. Referindu-se la piesă, A. de Herz nu omite să se refere la rezonanța actuală a celor evocate : „În desfășurarea acțiunii asistăm la lupta dintre revoluționarii avizi de libertate și poliția care-i urmărește. Pentru autor, personagiile de pe scenă nu sînt numai niște revoluționari, orbiți de ideea libertății, ci sînt apostolii unor idei, care mai ales astăzi sînt mai de actualitate ca oricînd... Teatrul e cel mai bun mijloc pentru răspîndirea unor anumite idei...“ Cronicarul, deși relevă și defectele de construcție ale piesei (în special „greoiul dialog, alcătuit din tirade ce par mai mult conferințe într-un club social-democrat“), subliniază realizările Marioarei Voiculescu și ale partenerilor ei, Sturin, Sturdza, Mihailescu.

După succesul revoluției socialiste în Rusia, „Scena“ publică în pagina întîii fotografii și alte materiale privind mișcarea socialistă românească, țelurile și conducătorii ei, ca și evenimentul la ordinea zilei, Revoluția din Octombrie.

Impresionat profund de eveniment, scriitorul Scarlat Calimachi compune o dramă, *Zail Šturm*, cu personaje și acțiuni din revoluție, pe care o va publica mai tîrziu, fragmentar, în „Contimporanul“ (numărul din mai 1925).

OAMENI DE TEATRU ROMÂNI DESPRE TEATRUL SOVIETIC

— TABLOU AL CIRCULAȚIEI IDEILOR DE ESTETICĂ TEATRALĂ —

În aceste împrejurări, arta spectacolului în Rusia — devenită R.S.S.R., și apoi U.R.S.S. — ajunge prin corifeii ei, marii animatori Stanislavski, Meyerhold, Tairov și Vahtangov, cea mai importantă experiență teatrală europeană din primele decenii ale secolului al XX-lea. Nicăieri în Europa, fenomenului „spectacol“ nu i se consacră atîta

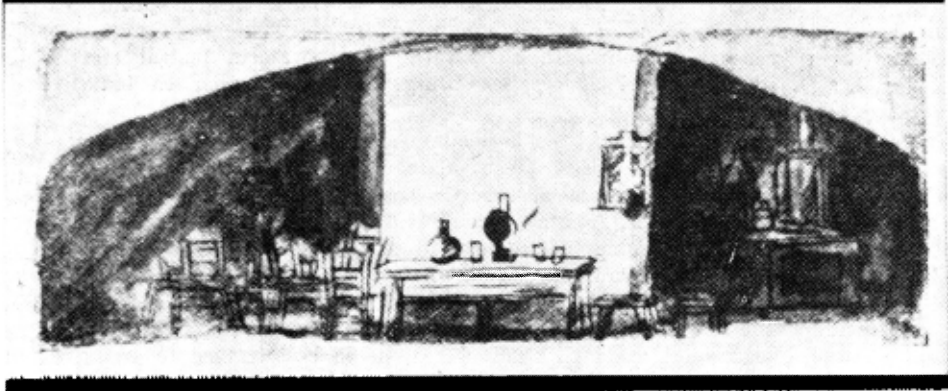
energie și frământare intelectuală, nicăieri dezbaterilor teoretice și principilor teatrale novatoare nu li se oferă un câmp de explorare cu atât de vaste posibilități de aplicare sistematică și verificare practică. În comparație cu laboratorul teatral efectiv din U.R.S.S., activitățile unor novatori apuseni ca Craig sau Copeau apar ca tentative de utopiști izolați.

Oamenii de teatru din România au urmărit cu interes și simpatie experiența teatrală sovietică, în măsura în care se puteau învinge dificultățile de comunicare din acea vreme. Astfel, sub o formă sau alta, ecurile acestor căutări și deschideri de drumuri noi ajung și la noi. Chiar în revista „Scena” (1917) — pomenită mai sus — apar o suită de interesante și destul de bine informate articole consacrate *Teatrului Modern*, semnate Spic (?), printre care și câteva despre *Teatrul Modern în Rusia*. Sub titlul *Teatrul Stondia* (sic!), „Scena” din 11 octombrie 1917 relatează activitatea și mai ales principiile estetice călăuzitoare ale studioului experimental înființat în 1905 de Stanislavski și Meyerhold¹. Autorul articolului arată că studioul era, de la bun început, conceput ca un teatru al căutărilor în tehnica teatrală: „*De la prima reuniune a reformatorilor s-a stabilit că formele artei teatrale contemporane erau de mult demodate, că spectatorii cer o nouă tehnică, că trebuie să evoluăm părăsind, cu tot succesul ce-l obținem, teatrul realist*”. (Se înțelegea prin termenul „realist”, teatrul ilustrativist, fotografic — *n.n.*). Ceea ce se urmărea era sintetizarea și simplificarea punerilor în scenă. „*Una din marile preocupări ale regizorului a fost stilul. Acesta să nu se confunde însă cu reproducerea exactă a stilului unei epoci sau al unui fenomen, ca la o fotografie. La concepția stilului, se asociază împrejurările, generalizările și simbolul. A stiliza o epocă sau un fenomen înseamnă să exteriorizezi, prin toate mijloacele exprimării, sinteza intimă a unei epoci sau a unui fapt, reproducind părți ascunse ale caracterizării.*” (În treacăt fie zis, o excelentă definiție, pe care n-au reușit s-o asimileze nici azi, după cincizeci de ani, destui dintre contemporanii noștri „publiciști“.)

În articolul următor, din 1 noiembrie, autorul se ocupă, citind și pe Valerii Briusov, de inconsecvențele din convenția naturalistă: „*Caraghioslicul este să amesteci adevărul cu falsitatea: arborii, mobila, obiectele adevărate sub un cer de pânză în fața unui orizont pictat. După Valerii Briusov, întregul teatru european a apucat pe o cale greșită. Să vrei să copiezi viața și să silești pe actori să gesticuleze și să suspine după o anumită normă; să pui pe scenă pentru a imita, o cameră autentică, cu trei pereți, ai unui pavilion, înseamnă să creezi convențiuni artistice nesăbuite în loc să te adresezi unui teatru convențional.*” Pledind pentru un teatru de convenție declarată, articolul se încheie cu sublinierea valorii elementului sugestiv: „*Scena trebuie să dea tot ce poate ajuta pe spectator să reconstituie, în imaginația sa, spectacolul.*”

Revista „Teatrul” — 1923 — (director, Soare Z. Soare), apărută în condiții grafice excepționale, oferea cititorilor, și în primul rând oamenilor de teatru de la noi, o amplă informare asupra turneului întreprins de trupa lui Stanislavski în acel an la Paris. Articolul reușește să prindă foarte bine specificul teatrului stanislavskian, surprinzând-i acea armonie a orchestrării care duce la atmosfera poetică: „*Înainte ca primul cuvânt să se fi rostit, eram cu toții învăluți de atmosfera scenei. La început nu poți să distingi nimic; ești fascinat de armonia totală. Ai impresia că un dirijor invizibil i-a învățat pe toți acești preoți ai artei un cîntec fermecat. Totul e studiat, totul e cizelat. Mască, ton, tempo, gest, mers — fiecare detaliu. Și toate astea sînt opera unui*

¹ Este vorba de studioul de pe strada Povarskaia din Moscova, unde Meyerhold a pregătit spectacolul *Moartea lui Tintagiles* de Maeterlinck, spectacol care nu s-a prezentat nicodată în fața publicului. Programul estetic al noului studio era definit de Stanislavski astfel: „Realismul, înfățișarea moravurilor pe scenă și-au trăit traiul. A venit vremea irealului pe scenă. Nu trebuie să înfățișăm viața însăși, așa cum decurge ea în realitate, ci așa cum o simțim neclară în visurile noastre, în momentele noastre de transportare. Toată această stare sufletească trebuie s-o redăm cu mijloacele scenei, așa cum o fac pictorii de formație nouă pe pânzele lor, muzicanții de orientare nouă în muzică, iar noi poeți în versuri. Operele acestor pictori, muzicieni, poeți nu au contururi clare, determinate, melodii finite, idei exprimate clar. Forța noii arte rezidă în combinațiile de culori, linii, note muzicale, în alăturarea armonioasă de cuvinte. Astfel se creează niște stări sufletești vagi care contaminatează și pe spectatori. Acești artiști recurg la aluzii care îl determină pe spectator să creeze cu propria sa imaginație.”



Schiță de decor la „Puterea întunericului” de Lev Tolstoi, spectacol prezentat la Teatrul Național din București, stagiunea 1922. Regia : Paul Gusty. Ilustrație reproducă din revista „Teatrul” (1923)

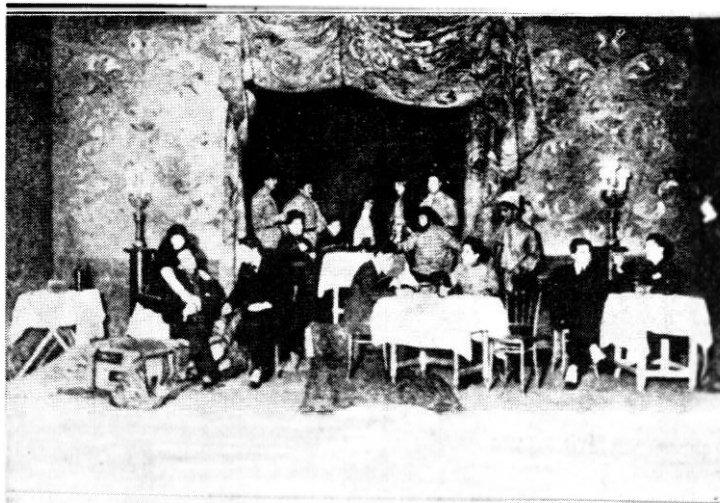
dirijor invizibil, regizorul. Abia după câțva timp îți revii și poți distinge în această minunată orchestră, fiecare instrument. Fiecare actor poartă în el, în mască, în gest, în privire, în glas, în îmbrăcăminte, o lume întreagă și n-am văzut pe scenă nici un actor, am văzut numai oameni.” Autorul articolului evidențiază că un asemenea nivel nu poate fi decît rezultatul unei întregi culturi teatrale: „Teatrul lor nu mai e artă — e supracultură... o adevărată școală pentru artiștii noștri”. El remarcă în special spectacolul *Grădina cu cireși* (*Livada cu vișini* de Cehov), „în care Cehov profetiza acum cîteva decenii că va veni o zi cînd paraziții — chiar și cei simpatici — vor fi scoși din casele lor de mujicii care muncesc”. Și poate că interesul suscitât cu acest prilej îl va determina pe Soare să încerce acest spectacol și la București.

Tot în revista „Teatrul” — 1923 — în articolul bilanțier *Anul teatral*, semnat de Ion Marin Sadoveanu, întîlnim această interesantă apreciere dată spectacolelor, montate de Paul Gusty, *Azilul de noapte* și *Puterea întunericului* (premiera 1922): „Nicăieri drama rusească — în țările străine ei — nu se joacă mai bine și nu e mai adînc și mai bine înțeleasă ca la noi. Aceasta este înclinarea, predilecția publicului de azi. Drama rusească cu fond popular, firește; misticismul intensificat, filtrat al intelectualului, cum e în Andreiev de pildă, deși place, nu e cotropitor ca cel dinții.”

Ion Marin Sadoveanu își dezvoltase, tot în acel an 1923, într-o conferință publică ținută la gruparea *Poesis*, cu tema *Teatrul românesc în legătură cu mișcările străine*², ideile sale privind raporturile necesare ale teatrului nostru cu experiențe teatrale din afară. El socotea că pentru a ne însuși la un nivel interesant și fertil „*tabloul actual* (1923 — n.n.) al problemelor de regie care ne este necesar”, cel mai folositor este să ne adresăm experienței teatrului ruso-sovietic. Aceasta din două motive: mai întîi, dintr-o similitudine de situații; și noi, ca și rușii, nu avem în spate secole de tradiție teatrală ca apusenii. Drama noastră cultă datează, ca și cea rusească, din secolul al XIX-lea, adică e contemporană cu constituirea vieții moderne, cu intrarea noastră în circuitul de idei al culturii europene. Și unii și alții am fost lipsiți de teatru medieval și renașcentist, iar elementele de tradiție folclorică au fost prea firave pentru a marca linii necesare de dezvoltări viitoare³. Pe aceeași bază a importării din

² I. M. Sadoveanu, „Drama și Teatrul”, Editura Librăriei Diocezană, Arad, 1924.

³ Și într-o parte și alta, ortodoxismul, interzicînd „chipul clopîit”, „masca”, reprezentarea prin „întrupare”, a frînat dezvoltarea dramei populare liturgice sau laice. I.M.S. este de părerea lui Gaster că *Irozii* sînt o influență protestantă, de dată relativ recentă, plecată de la sașii transilvăneni.



alte culturi a „instrumentelor de expresie dramatică”, a tehnicii și procedeele teatrale, au crescut ambele teatre. Dar ambele teatre au importat tehnica străină pentru a o face suportul expresiei proprii realității, al ideologiei și sensibilității proprii. Ceea ce dă nota caracteristică comună e faptul că procesul de constituire a teatrului modern cult cunoaște — la noi, ca și în Rusia — o mișcare în două direcții contrarii: înormiturile culturale exterioare erau întovărășite de o luptă pentru afirmarea conținutului autohton, pentru expresia „sufletului național”. Deci, o similitudine de situații, cu o similitudine de reacții, cu o similitudine de probleme și de soluții de găsit.

Dar mai mult decât atât, după Ion Marin Sadoveanu, animatorii ruși-sovietici sînt singurii care — în contextul european din 1923 — au un aport teoretic coerent și constructiv, cu avantajul deosebit de a-și fi putut verifica practic ideile într-o experiență sistematică. În fața lor, novatorii apuseni apar într-o poziție de inferioritate, construcțiile lor rămînînd exclusiv în zona teoriei; structurile vieții teatrale occidentale nu le ofereau posibilitatea unor verificări prin înfăptuiri sistematice: „*Asadar vom cere teatrului rusesc, ceea ce ne refuză apusul. Trei nume înlăunțite: Stanislavski — Meyerhold — Tairov ne pot înșășișă prin teoriile și legăturile lor, tabloul actual al problemelor de regie care ne sînt necesare.*” (I.M.S., op. cit. p. 21).

I.M.S. își propune să definească „naturalismul lui Stanislavski”, pentru că „*din el, trecînd peste Meyerhold pînă la Tairov, trece evoluțiunea pe care trebuie s-o urmărim.*” Această evoluție ne duce pînă la „*anumite elemente ale artei scenice celei noi foarte răspîndite astăzi, împrumutate și de noi — cîteodată — elemente care-și au deducțiunea lor logică în teoria teatrului de cameră al lui Tairov.*”

„*Naturalismul lui Stanislavski proclamă formula teatrului antiteatral. El a considerat întotdeauna rampa ca pe un al patrulea zid, reducînd publicul la rolul unui intrus indiscret, martor neliniștit sau înveselit al unei drame din viață sau al unui curios fapt divers. Cred că se desprinde, de pe acum, deosebirea dintre Antoine și Stanislavski. Formula rusească trece dincolo de decor, pînă la jocul actorului, pe care cea franceză o atinsese numai în trecut.*”

Raportîndu-se la stările din teatrul nostru, I.M.S. constată că pentru noi „*regula generală e încă naturalismul decorului.*” „*Abia prin cîteva montări, Azilul de noapte al lui Gorki și Puterea întunericului de Tolstoi, datorită Dlui. Gusty, dacă s-au făcut cîteva încercări în sensul naturalismului rusesc, al jocului.*”

Dar din formula aceasta a teatrului antiteatral, pe care noi nu am izbutit niciodată s-o realizăm, Meyerhold vrea să evadeze. Naturalismul era minat mai întîi de „*ideea antiestetică cum că reproducerea minuțioasă a vieții ar fi egală cu arta*” și în al

doilea rind de „*perimarea unei anumite literaturi*”, singura căreia el îi putea servi. Meyerhold „*crede în convenționalism, dînd însă întințitate artelor ajutătoare și în special picturii. Pictorul este marele pontif al scenei lui Meyerhold. Scena e un tablou. În mod fatal totul se leagă de suprafața cea mare care va impresiona publicul: fundalul. Pictorul este adus cît mai în față, micșorînd astfel suprafața de evoluție a actorului, lăsat să joace în fața rampei. Actorului i se interzice orice gest violent, grice creațiune spontană, pentru a nu strica armonia liniilor, continuă preocupare picturală! El e redus la rolul unei păpuși, al unei marionete, care trebuie să evolueze lent prin decor, în care nu are altă valoare decît aceea a unei pete de culoare. Se vede că de aici nu mai e decît un singur pas pînă la principiul absolut, al supramarionetei lui Gordon Craig! Într-un cuvînt, formula lui Meyerhold, inspirîndu-se direct de la pictură, tinde să transforme arta tridimensională a scenei, într-o artă de suprafață, cu două dimensiuni. Totul este calculat în acest scop, pînă și reducerea pe cît posibil a suprafeței scenice. Toate elementele spectacolului sînt subordonate unui ritm vizual, unui ansamblu optic.*” Ceea ce consideră I.M.S. că trebuie să reținem din căutările lui Meyerhold este „*aparitia acestui ritm necesar artei scenice. El a prezidat întotdeauna la marile înfăptuiri. El e tot atît de vechi ca și drama; el este elementul estetic în arta actorului, care se realizează cu viața și propriul său corp. Ritmul acesta începe să apară și la noi. Prezența lui este elementul de preț al artei noastre teatrale de azi, deși se arată încă rară și cu timiditate.*”

Trecînd la analiza principiilor teatrale ale lui Tairov, I.M.S. spunea: „*Am spus că ritmul este elementul estetic din arta actorului. Ei bine, pe acesta Tairov vrea să-l reintroneze, să-l așeze pe primul plan, redîndu-i toată gloria evoluțiunii sale ritmate prin arta tridimensională a scenei.*” Meyerhold lega pe actor de fundal, îl reducea la valoarea unei suprafețe colorate și mecanizate. Tairov „*leagă decorul de actor, purtătorul de ritm, căruia îi redă toată valoarea de volum care acționează*”. Meyerhold vedea scena în proporțiile unui tablou (suprafața plană); Tairov o vedea „*în acelea ale unui cub*”. Pentru ca să servească pe actori, deci ritmul, el „*crează acel decor cunoscut sub numele de decor spațial*”. Decorul spațial reiese „*din tratarea podiumului scenei după anumite norme, podium asupra căruia se îndreaptă mai întîi atențiunea lui Tairov, ca prim element de care este legat actorul*”. Acest podium se va frînge și va prezenta în locul unei singure suprafețe — astfel după cum se prezintă astăzi orice scenă obișnuită — „*o multitudine de suprafețe, de nivele, pe care va evolua jocul actorului, asigurîndu-și astfel în mod forțat, din structura însăși a noii scene, o variațiune de ritm a mișcărilor elementare, în afară de acel al jocului actoricesc*”. Acest „*ritm mare e o garanție pentru antrenarea întregii acțiuni într-un tempo anumit*”. Dar construirea podiumului frînt, cu mai multe nivele, va varia, e sigur, de la un spectacol la altul. „*În zidirea lui se va închide astfel, mai dinainte, materializat, ritmul propriu al fiecărei piese.*”

Mereu preocupat de dezvoltarea teatrului nostru, I.M.S. caută să descopere realizări care chiar „*dacă nu fac parte dintr-un sistem impunător, păstrează totuși vie posibilitatea unei evoluții*”:

„*Viața noastră teatrală este firește încă îndepărtată de asemenea construcțiuni integrale puse în slujba unui deziderat de ordin estetic. Totuși trebuie să subliniem încercările de interpretare ritmică despre care am vorbit mai mult. Dintre ele trebuie să amintim pe cea mai izbutită, aceea a Dlui Gusty cu Vicleniile lui Scapin. Problema ritmului... trebuia să ajungă și pînă la noi.*”

Dar oare această întregă frămîntare, oare teatrul acesta experimental, „*care înalță și năruie sisteme*”, are în definitiv o finalitate pozitivă? În gîndirea estetică a lui Ion Marin Sadoveanu există o asemenea finalitate, și aceasta nu e decît aceea „*de a mlădia și perfecționa într-atît mijloacele de expresiune, încît să poată ajunge și teatrul, considerat în general ca o artă imperfectă cu tipare grosolane, să urmărească cutele cele mai fine ale vieții.*”

Preocupări similare dovedește și Sandu Eliad în „*Contemporanul*” (1925), dar cu o opțiune unilaterală către „*teatrul descătușat*” al lui Tairov. Articolele sale aduc în plus, peste caracterizările definitive ale lui Ion Marin Sadoveanu, febra tentativelor de realizare proprie: Sandu Eliad va și interpreta în 1925, în cadrul *Demonstrațiilor de artă nouă* ale Teatrului Popular, un spectacol pus în scenă tot de el, conform principiilor „*teatrului descătușat*”. În articolul *Teatrul teatrului* („*Contemporanul*”, anul IV, nr. 57—58, 1925) el reia, după Ion Marin Sadoveanu, analiza experiențelor lui Meyerhold și Tairov:



rea piesei lui Aleksandr Blok, *Teatrul de păpuși* — la formele scenei stilizate (scenă în basorelief, lipsită de profunzime, expresivității sculpturale statice în plastica actorilor etc.), în favoarea unor forme noi: scenă deschisă în adâncime, constructivism tridimensional, contopirea scenei cu sala de spectacol prin desființarea celui de al patrulea perete, în fine „biomecanică”⁴.

Chiar dacă condițiile practice nu i-au permis să-și impună prin realizări definitive ideile, articolele lui Sandu Eliad din „Contemporanul”, „Facla”, „Caravana” etc., susținerea entuziastă pe care o oferă tuturor încercărilor de avangardă teatrală („Masca”, „Insula”, „Treisprezece și unu”), activitatea sa de experimentator (*Teatrul Popular*, *Teatrul „Caragiale”*) îl desemnează ca pe unul din cei mai activi fermenți din deceniile 3 și 4 ai propagării „teatrului nou” la noi, care vedea în teatrul revoluționar sovietic un pilduitor exemplu.

G. M. Zamfirescu, de asemenea animator al avangărzii teatrale în deceniul 4, mărturisește în mai multe rânduri un interes admirativ pentru căutările teatrale din U.R.S.S. Într-o conferință ținută la Radio-București și publicată în ziarul „Facla” în 1930 (anul IX, nr 386), el se arată solicitat de „realismul sintetic” al Teatrului de Artă de la Moscova: „O paralelă admirabilă tuturor acestor eforturi de revoluționare tehnică ne oferă Teatrul de Artă de la Moscova. Pentru promotorii acestei mișcări, decorul are un rol pur interpretativ. Pictorii scenografi și regizorii vor urmări caracterul esențial al locului, nota caracteristică atmosferei. Decorul lor va fi o perspectivă vizuală a stilului unei epoci, a caracterului intim de la baza acestui stil. Așadar, pentru ei, linia și culoarea nu sînt scopuri imperative, ci simple mijloace de realizare. La rîndu-i, costumele nu mai e o simplă linie și culoare, ci un reflex sufletesc al caracterului pe care-l îmbracă. De aici, evident, o totală renunțare la mijloacele actoricești promovate în marile capitale apusene. Actorii lui Stanislavski vor interioriza rolul și vor schița gestul simbolic. Vor face, deci, realism sintetic.”

Între timp însă, criza economică abătută asupra lumii capitaliste se răsfrîngea și asupra teatrului. Sălile încep să se golească și aceasta prilejuiește — ca întotdeauna cînd apar asemenea fenomene — punerea în discuție a structurilor artei teatrale. Presa începe

⁴ Vezi articolul citat de K. Rudnitzki și „Le théâtre théâtral”, volum alcătuit de Nina Gourfinkel din fragmentele pe care le-a putut aduna din ceea ce a rămas de pe urma lui Meyerhold.

să dea la iveală raclele teatrului burghez. Sub titlul *Introducerea la un teatru social*. „Facla”, din 19 septembrie 1934, cercetează cauzele crizei teatrului pe baza unei analize marxiste. „Masa publicului spectator e refractară manifestărilor teatrale, nu datorită unei prostii organice, unei lipse de sensibilitate și pregătire artistică, așa cum vor să lase să se înțeleagă cei care nu se întimidează să joace în fața sălilor goale, pentru că a doua zi trec pe la organul de drept și de stat ca să-și ridice fondurile speciale puse de-o parte pentru «culturalizare». Publicul nu vine la teatru pentru că nu i se adresează lui. Teatrul așa cum i se oferă astăzi nu urmărește decât un țel bine definit, de apărare a unui anumit regim, a unei anumite forme de viață, de tragere pe sfoară, de diversione și orbire a maselor... Îl face pe spectator să uite conflictul istoric care există între el, exploatatul, și cultura celor care-l exploatează. Pentru ca publicul să intre în teatru trebuie un teatru pentru cultură, pentru artă, pentru masă, iar nu unul de întreținere parazitărilor a unui corp de actori și vedete, a unui corp de directori și autori dramatici. Un teatru care să prindă pulsul maselor, al acelor mase organizate care urmăresc răsturnarea edificiului capitalist, un teatru de integrare în procesul fierbinte al luptei de clasă, al cărui reflex supra-structural trebuie să fie.”

În articolul următor, *Proletarizarea tinărului actor* („Facla” din 30 septembrie 1934), se fac simțite aspirațiile noii generații artistice: „Unii mai visează un teatru nou și descătușat. Ar fi un teatru în afara legilor oficiale. Un teatru de masă. Nu numai unul pentru ele, dar unul care să oglindească existența și aspirațiile lor. Un teatru în care să nu existe vedetă și actor de a doua mână, numai pentru că n-a sărutat toate mâinile care să-l ridice pe scena birocratică a teatrului capitalist. Un teatru în care actorul să aibă posibilitatea unei totale descărcări a energiei pe care o conține și pe care sfârșitul actului doi, în care are de spus «masa e servită», în piesele burgheze, nu-i da libertatea acestei integrale manifestări.”

Răspunzind acestor aspirații, revista „Bluze albastre”, care apare în 1934, acordă un loc și pentru dezbaterile frământărilor din viața teatrală. În articolul *Teatrul creator*⁵ (5 iunie 1932), „Bluze albastre” arată că „Crisa literară și economică a zăpăcit într-atît pe directori, încît furați de aceste preocupări nu mai văd limpede încotro se îndreaptă gustul publicului. Or, numai acest public, în veșnică metamorfoză, indică repertoriul. Dacă îi vei oferi azi o piesă de acum douăzeci de ani, trebuie să i-o oferi nu ca acum douăzeci de ani, ci în maniera de azi. Deci, nu repertoriul contează, ci jocul scenic, spectacolul. Lucrul acesta îl înțeleg astăzi numai muncitorii teatrului rusesc. Ei au ajuns în suflatul spectatorului, în miezul actualității. Orice piesă este bună dacă este cu adevăr reprezentată. De aceea nouăzeci la sută din piesele jucate pe scenele din lume sînt fără valoare, interesul este pentru spectacol care trebuie să fie artă... Vor veni timpuri cînd poetul, directorul, regizorul, actori și actrițe, toți reprezentanții ai sensibilității curente, se vor aduna la sfat și vor alcătui spectacolul ideal. E cazul lui Vahtangov și Meyerhold, cei doi piloni ai teatrului actual”. „Bluze albastre” publică și adesiunile unor oameni de cultură și artă la apelul prof. Ilie Cristea, pentru organizarea unui curent antifascist de luptă împotriva războiului pe care puterile fasciste îl pregăteau împotriva U.R.S.S. (Congresul de la Geneva, 1932, Rolland-Barbusse). Printre aderenți se numărau N. D. Cocea, dramaturgul Mircea Ștefănescu, Sică Alexandrescu, „regizor, fost director al Teatrului Popular”, Val. Mugur, Sandu Eliad, Iacob Sternberg „poet și regizor”, Radu Popescu „publicist” (cronicarul dramatic de azi), Alfons Adania.

Din ce în ce mai mult, creatorul intelectual avid de idei noi simte necesitatea unei cunoașteri mai ample a realităților din U.R.S.S., este stînjinit de barierele arbitrare ridicate între culturile noastre. Aceasta îl face pe Sandu Eliad să scrie: „Zidurile chinezești ridicate în jurul activului laborator care prepară în eprubete uriașe, recipiente de idei, bogate în virulență și acidități, împiedică orice cunoaștere de fapt a stărilor din Rusia. Cel avid de idei noi, următor de noi încercări, interesat de rezolvări, poate

⁵ Titlul articolului amintește lucrarea lui P. M. Kerjentev, intitulată de asemenea *Teatrul creator*, lucrare citată și de I. M. Sadoveanu ca „un adevărat breviar al problemelor sociale ale teatrului pentru Rusia Sovietică de astăzi”, dar și „o țesătură prețioasă de observații cu privire la teatrul burghez de aici, observații în care sîntem direct interesați” (op. cit. pp. 32–33) și de Sandu Eliad. O idee centrală a cărții lui Kerjentev era aceea că, „în noul teatru nu trebuia să existe diferențierea între actori și spectatori, ci întreaga mulțime care participă la spectacol trebuia să se unească într-o singură acțiune teatrală, dobîndind astfel posibilitatea să-și manifeste instinctul teatral.” (A. Anastasiev, *Lupta Teatrului Academic din Moscova împotriva formalismului*). De unde se vede că multe din „ultimele” descoperiri de azi sînt mult mai vechi.

Nota Rusia și teatrul ei

Relațiile cu Rusia au fost reluate. Înălțat.

Înălțat se vom putea duce să-i vedem la ei, cum pe cei cari și acum au și sub Rusia Tarista, au cunoscut mai bune teatre din lume.

Cum admirat în tutuțele intraprinse în Franța și Germania pe întemeietorul teatrului modern rus, Constantin Stanislavsky.

„Linda cu Vișni”, „Unchiul Vania”, „Frații Karamazov”, „Treii carari”, „Hamlet” — vor rămâna neșterse în amintirile celor cari le-au văzut.

Teatrul lui Stanislavsky e un teatru de auzinte refăcute, de schimbare aluziunilor variate, de calități profunde și subtile, un teatru la care ne deslușăm ca un copil lucrul în neștiință, culicilor auzului, toate misterele cizui, a care stăta cetera.

Desigur că și Stanislavsky și tovarășii lui la readucerea teatrului Artistic din Moscova, Nemuritorii, s-au inspirat dela Otto Brahm și dela Andrei Andriev, însemnătorii teatrului rusin.

Aceștia din urma au lucrat lung, pentru dăru, doar punctul de plecare, ca și ca un altul mai departe, amănunțându-se cu unii cu poezia vieții sau ca și la un tablou, ei căutând să ne arate fiecare o parte a sufletului european.

„Să izgonim teatrul din teatru” — așa deviza lui Stanislavsky și al lui Nemuritorii — „Dontscenko” — „Să teatralizăm teatrul” — le-a răspuns Gordon Grotz.

Desigur că formula lui Stanislavsky a înțeles. Dăruirea de la teatralizarea pe auz. Nu.

Marele nu se teatru arola — și a rezultat — să spargă toate tablourile, să lăture tot ce e fals, să-l, să-l înălțat la actori și să im-

piculic, prietă, interpretare convențională, diformă, vieții inimă a unei opere literare.

Să aruncăm găni elocinței actoricești, a lui sau din arcecanurile esențiale ale marelui teatru.

Nu există un stil unic în teatrul procedurii paște-paște.

Atitudinea interpretului, mișcări, manșă, direcție, variație dela mișcări la piecă. Totul trebuie eliberat la facție de piecă. Totul trebuie lucrat oută, cu înălțat dincolo de tot, să redă totă viața auzului.

Actori de deslușându-se auzul e totă auzul auzului, meriteându-se — se înălțat.

Actoral trebuie să abdică — și să poată dăru. Să arunce înainte de a intra în scena, seara a reviziei în trupul și cu sufletul pur, auzului ce-l are de interpretat.

Acest procedur, de deslușare a sufletului european, Stanislavsky l-a aplicat chiar la auzul de tablou, ale lui Goldoni și ale lui Shakespeare.

Câte arstangii sunt pe auzul, auzul auzului auzului. Pe auzul auzului auzului, în totă auzului auzului, auzului auzului de teatru.

Rusia și teatrul ei

În iulie de auzului auzului, auzului la 2 Septembrie pleacă la Moscova. Vor putea admira pe Karamazov, pe Schopenhauer, pe Karamazov, pe Paulsen, pe Kierkegaard, pe Karamazov, pe divizion Germanov și pe toți acei auzului auzului — ca și de auzului de când au i-am mai văzut — vor fi auzului auzului în teatrul mai artistic teatru, care înălțat auzului auzului, de auzului de 65 de ani.

Soare Z. Soare

Facișimil articolului „Rusia și teatrul ei”, apărut în „Rampa” din 28 august 1936, sub semnătura lui Soare Z. Soare

greu afla ceva din ceea ce se întâmplă în vastul laborator. Ici colo o mină prietenă strecoară prietenului prin crăpăturile zidurilor câteva foi de revistă, sau un manuscris pentru a fi tălmăcit ori tipărit...

Possibilități noi de comunicare se vor oferi însă curînd.

1934 — ANUL STABILIRII RELAȚIILOR CU U.R.S.S.

1934 marchează o netă înviorare a legăturilor culturale româno-sovietice prin reluarea relațiilor diplomatice dintre cele două țări. „Rusia Sovietică — aliata Franței și adversara revizionismului — este prietena noastră. E marele succes al politicii noastre externe, pactul de neagresiune cu U.R.S.S., posibilitatea unei amiciții cu U.R.S.S.”, scria categoric Ion Vinea în „Facla”, răspunzînd rezervelor formulate de anumiți obiectori⁶. Presa democratică, în general, și cea teatrală în speță, realizează acum o străpungere a „zidurilor chinezești”.

Ziarele și revistele încep să publice frecvent informații diverse, date, știri și chiar articole ample despre realitățile sovietice, despre viața culturală sovietică. Apar des titluri ca *Noutăți din Rusia*. O expoziție de arte decorative pentru teatre („Rampa”, 29

⁶ Pentru ilustrarea contextului vremii, redăm întregul pasaj: „S-a pornit o campanie de agitație și de ațitare împotriva Rusiei Sovietice. Cîțiva rafinați au îmbrățișat tema civilizației în pericol. Adăpostul nostru individual, din gluga de coceni, ar fi amenințat de instalația colectivă, din ciment dezodorizat, a kolhozurilor... Doi-trei inițiați în misterele economiei burghize au sărit în ajutorul apărării capitalismului primejduit...”

august 1934). O ședință de cinema la Moscova („Rampa“, 4 septembrie 1934). Un fond special pentru scriitorii sovietici („Facla“, 14 decembrie 1934). Cultură pentru lucrători din Rusia Sovietică („Facla“, 18 octombrie 1934), din care spicuim: „Goana după carte a devenit cel mai interesant aspect al Rusiei Sovietice. Teatrele sînt pline. Sălile de concert devin neîncăpătoare, conferințele sînt ascultate de sute de auditori și clasicii ruși se editează în sute de mii de exemplare. Pentru a veni și mai repede în ajutorul acestor înfometați de cultură, Universitatea din Moscova a hotărît ținerea unor cursuri de cultură generală pentru lucrătorii din toate ramurile industriale“. Se comentează cu simpatie Congresul scriitorilor din Rusia Sovietică, în termenii: „E prima oară în Europa cînd o națiune întreagă, vreme de 10 zile, ascultă discursuri despre poezie și proză. Congresul a însemnat o sărbătoare a spiritului, un popas de verificare pe drumul culturii. În mijlocul drapelelor roșii, adumbrînd cu tremurările lor chipul de marmură albă al lui Lenin, a vorbit Gorki...“ („Rampa“).

„Cuvîntul liber“ din 28 iulie 1934 publică adeziunile unor oameni din viața culturală la asociația *Amicii U.R.S.S.*, creată atunci; dintre oamenii de teatru și literă remarcăm, în afară de Alexandru Sahia și N. D. Cocea, pe G. M. Zamfirescu, Zaharia Stancu, Șerban Cioculescu, Radu Boureanu, pictorul și decoratorul Mac Constantinescu, pictorul Marcel Iancu, arhitectul Octav Doicescu, publicistii Brunea-Fox și Scarlat Calimachi, actrița Dida Solomon-Calimachi și D. Grigoriu „artist la Teatrul Național“.

Documentul original al actului de constituire a *Societății pentru întreținerea raporturilor culturale dintre România și Uniunea Sovietică*, după ce salută în numele oamenilor de știință, artiștilor și scriitorilor români reluarea raporturilor diplomatice, arată că bariera care ne despărțea constituia „cel mai mare dușman al progresului științific, literar și artistic“ și proclamă noile raporturi amicale „un succes al spiritului de solidaritate între popoare“. Printre semnatari întîlnim, alături de George Enescu, N. N. Tonitza și alți oameni de cultură, și numele unor slujitori ai scenei, oameni de teatru, ca: Victor

Asociația Dramatică: Bulandra-Maximilian-Storin
Director: Ștefan Alexandrescu

Joi 8 Decembrie ora 9 seara
PREMIERĂ IV

Realizat de: **STANISLAWSKI**
Mihail Muratov

AZILUL DE NOAPTE

Piesă în 4 acte de **MAXIM GORKI**

| | | | |
|-------------------|------------------|----------|---------------|
| Wladimir Kozlov | N. Antoniu | Suzanne | Tony Bulandra |
| Eugenia Karjenska | Eugenia Zaharia | Suzanne | G. Storin |
| Natasha | Tanti Cocea | Anna | Ion Mortun |
| Melchior | Virgil Vasilescu | Lola | R. Bultinsky |
| Viola Page | George Vrata | Maria | V. Ronea |
| Kate | J. Kazaban | Gal Suci | Calin Botaz |
| Ira | Fifi Marand | Tatiana | N. Velculescu |
| Krasna | Virginia Teodoru | Kamenska | A. Dascov |
| Natka | Baile Prudancu | Tatiana | Al. Braun |
| Petrina | Misu Focnu | | |

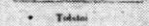
Afișul spectacolului „Azilul de noapte“ de M. Gorki, prezentat în stațiunea 1938 de Asociația dramatică Bulandra, Maximilian, Storin: moment memorabil al întîlnirii actorilor români cu sistemul Stanislavski

AZILUL DE NOAPTE
DE LA 10 LA 24 DECEMBRIE 1938

Sp

La teatru de stat. Ma
sura de stat.
La teatru de stat. Ma
sura de stat.
La teatru de stat. Ma
sura de stat.
La teatru de stat. Ma
sura de stat.
La teatru de stat. Ma
sura de stat.

A black and white portrait photograph of Adalberto Hingst, a man with a full beard and mustache, wearing a suit and tie. The name "Adalberto Hingst" is handwritten below the photo.



vor vizita și biserica din satul
său și, cu una parte în
cap și vântul de est.

10

100

1

•

1

100

1 2 3

Z. Soare, T.
etc.

de teatru r
ală din II R

chip creator

care deschide
ei opinii gen

nduri memora
al de la Mo

ent program o

(acesta din

mai plecat).
ia optimistă

area Alicei

gor *Bulíciou*

de Şalom Al

val și din că-

fund cea din
Europa afar

Am ales teatrul sovietic.

relatăată pe lă

etic, aceeași
istă. Un inte

teatrul", p. 2

www.cin

⁷ Maria Filotti, „Am ales teatrul“, p. 241.

www.cimec.ro

zorul *Al. Tairov la Paris*. („Rampa“, 11 octombrie 1934), în care pentru prima oară la noi un artist sovietic își expune poziția, definind și obiectivele teatrului sovietic: „Teatrul, ale cărui origini au fost populare, a fost despărțit de popor în ultimele veacuri ale istoriei omenirii. Revoluția din Octombrie a înlăturat aceste distanțe. De aceea teatrul sovietic nu privește viața numai ca spectator, ci contribuie la crearea unei culturi sociale, la transformarea psihologiei umane și la elaborarea unui individ nou“.

„Rampa“ publică o rubrică *Viața teatrală în Rusia Sovietică*, unde reproduce după „Journal de Moscou“ articole de Tairov, Ohlopkov ș.a. Multe din ideile emise atunci își păstrează interesul și azi: „Oricare ar fi problema fundamentală și esențială pe care aș avea-o de rezolvat jucând o operă clasică într-o epocă posterioară, eu procedez printr-o analiză aprofundată, spre a putea scoate în relief valorile emotive susceptibile de a reacționa direct asupra spectatorului din zilele noastre și în al doilea rând pentru a remarca un al doilea grup de valori care și-au pierdut facultatea de reacție emotivă și care trebuiesc utilizate pentru o reacție prin contrast...“ (*Teatrul de sinteză* de Alexandr Tairov).

Sub titlul *Teatrul realist din Moscova*, „Rampa“ din 10 decembrie 1934 publică concepțiile regizorului Ohlopkov (după ce a relatat despre spectacolele sale. *Mama, Torantul de fier și Aristocrații* de N. Pogodin): „*Tinta mea e de a spori mijloacele de acțiune asupra spectatorului, după cum Wagner și Berlioz au sporit orchestra pentru a obține o bogăție melodică, armonică și ritmică. La teatrul meu, scena nu mai există. Pentru a o înlocui am introdus un nou sistem de suprafețe scenice, care, după spectacol, despart sala în diferite sensuri, sau înconjoară pe spectator din toate părțile. În vreme ce continuăm cercetările și experiențele artistice, alegem și elementul spectaculos din vechea tradiție a teatrului. Acest element spectaculos trebuie pus în concordanță cu analiza sentimentelor umane...*“

Ne oprim aici cu răsfiorarea presei, deși material în acest sens ni se oferă încă din abundență. În încheiere, vrem să mai relevăm opiniile câtorva reprezentanți de frunte ai teatrului nostru cu privire la experiența scenică sovietică.

Paul Gusty, decanul regiei românești, văzuse încă din 1906, la Berlin, spectacolele Teatrului de Artă (*Azilul de noapte, Unchiul Vania, Un dușman al poporului*), citise — în traducerea lui Jacques Copeau — *Viața mea în artă*⁸; într-un articol-bilanț al unei cariere de o viață, el expunea regulile fundamentale ale punerii în scenă, în formularea regizorului german Otto Falkenberg⁹, inspirat de gândirea lui Stanislavski (în ziarul „Viața“, 4 iunie 1943).

Camil Petrescu, dacă nu aderă la formulele lui Meyerhold (pe care, de altfel, mărturisește că nu-l cunoaște decât din lucrarea lui Julius Bab, *Das Theater der Gegenwart*); nici la cele ale lui Tairov (a cărui lucrare o cunoaște din ediția germană din 1927, *Das entfesselte Theater*¹⁰), are în schimb aprecieri elogioase pentru anumite laturi ale teatrului lui Stanislavski. În 1928, văzînd la București spectacolele *Frații Karamazov* și *Cadavrul viu* (jucate în turnee de o parte a ansamblului Teatrului de Artă — așa zisa „trupă pragheză“), scria: „Cineva spunea că ar trebui să vie toți actorii noștri să vadă cum se joacă o dramă. Nu actorii, ci regizorii ar trebui să fie aduși să vadă cum se gradează o acțiune, cum se subliniază cu ajutorul celor din scenă un moment dramatic, cum se crează sugestia de viață, în scenă.“

Observația pătrunde însă mai adînc, surprinzînd o notă caracteristică acestui „teatru antiteatral“, unde totul se mizează pe crearea „iluziei vieții“: gesturile reflexe, venite din subconștient, care creează un al doilea plan, dau o profuziune acțiunilor principale, sporînd în felul acesta impresia de „viață“. „În *Frații Karamazov*, ca și în *Cadavrul viu* care i-a urmat, iluzia aceasta a vieții nu venea însă din naturalețea jocului, ci dintr-un angrenaj întreg de gesturi reflexe (deprins după cît se pare după repetiții îndelungi), gesturi menite să trădeze preocupări anterioare de viață și gesturi pseudospontane, admirabil studiate și abil trecute în al doilea plan, menite să exprime indirect subconștientul. Cred că aici e murga lecție pe care ne-o dă trupa rusească, în această atenție pe care o dă expresiilor indirecte ale subconștientului. Căci această lume este cu totul neglijată în teatrul românesc care nu se preocupă decât de gesturile aparente.“

În 1938 revine cu o apreciere globală asupra artei stanislavskiene: „Ceea ce făcea prețul regiei lui Stanislavski era aceeași grijă de adevăr, orăarea de «efect» și impoștūră pompoasă. Dar îndeosebi a adus poate la un grad neajuns încă realizarea unei

⁸ vezi „Paul Gusty“ de Victor Bumbesti — „Meridiane“ 1964, p. 150.

⁹ apărut în publicația „Deutsche Theater Zeitung“.

¹⁰ v. „Modalitatea estetică a teatrului“, pp. 129, 130, 136.

atmosfere pline de armonie cotidiană, și îndeosebi s-a priceput să sublinieze tilcul amănunțelor, sensul pauzelor peste care spectacolul grăbit trece neînțelegător. Gesturi familiare, momente auditive, obiecte sugestive, dar mai ales onestitatea debitului actoricesc, abandonarea interpretului în trăirea lui însăși dădeau pare-se spectatorilor sentimentul unei cunoașteri originale a realității¹¹.

Rezervele lui Camil Petrescu mergeau întâi către tentativele ratate, de aplicare școlastică și vulgarizată a „sistemului” de către cițiva asidui „pseudo”: „Sistemul marelui Stanislavski n-a fost cunoscut la noi de la început în forma lui cea mai indicată, ci a fost dintii apanajul unor preținși bine-informați și atotștiutori care s-au oferit să facă, pretindeau ei, operă de pionieri, mai mult după ureche și după crimpeie de articole, traduse și cunoscute la întâmplare. Cînd Comitetul de Artă de pe vremuri a încurajat înființarea «cercurilor Stanislavski», săli întregi de auditori plini de bunăvoință ascultau uimiți și fără să priceapă mare lucru, parada de paragrafe înădite și pasiunea înnoitoare a erudiților improvizafi. Cum se întîmplă adesea, un sistem atît de bogat ca al strălucitului creator al M.H.A.T.-ului a ajuns la noi prin ceea ce avea mai puțin esențial și caracteristic, ba chiar prin unele laturi ale lui discutabile (...) A trebuit să vină la București trupa M.H.A.T.-ului însăși, ca să se vadă despre ce e vorba, care anume pot fi și sînt roadele unui studiu îndelung, lucid, rezultatul în clipe de artă ale unei aplicații integrale, de un devotament fără margini” (revista „Teatrul”, nr. 2/1957, pag. 9).

El preciza apoi zonele de aplicare a „sistemului”, pe care nu-l socotea practicabil rolurilor de „eroi”: „Trebuie să ne întoarcem spre el cu toată dragostea și în același timp cu spirit critic. Să ținem seamă că sistemul lui Stanislavski e genial în îndrumarea actorilor în mari și mici roluri de compoziție, în realizarea atmosferei, pe cînd cîmpul de manifestare al marilor roluri de temperament rămîne încă deschis. Ar fi cea mai mare greșală să nu ne dăm seama de ce tocmai pentru noi, cunoașterea învătăturii creatorului Teatrului de Artă, urmată de încercarea de a o aplica lucid și cînstit, poate fi de un nebănuit folos, poate ridica la mari înălțimi nivelul general al teatrului românesc.” (Revista „Teatrul”, nr. 2/1957.)

Ion Sava a fost unul din marii entuziaști cuprinși de admirație pentru experiențele teatrului sovietic. Nimeni — după I. M. Sadoveanu — nu a analizat atît de temeinic opera marilor animatori ruși, nimeni pînă la el nu a studiat cu atîta pasiune nou-tatea revoluționară a acestui teatru și nu a tras concluzii creatoare:

„A vorbi despre regia sovietică — spunea Sava — înseamnă a vorbi despre regie... Regie propriu-zisă, ca o ramură principală în spectacologie, studiată și pusă la punct teoretic și practic, există numai în Rusia Sovietică. Trăirea teatrală și spiritul de colectivitate au condus la închegarea disciplinei regizorale în Rusia Sovietică și lipsa acestor atribute face ca în restul Europei regia teatrală să fie socotită o meserie tolerată și periculoasă, fie de către autorii dramaticei ambițioși, fie de către actorii ce rîvnesc apropierea cît mai mult de rampă și două reflectoare mari care să-i lumineze numai pe dînsii.”

În încheierea primei lecții a cursului său de regie, Ion Sava însufletise auditoriul ducîndu-l să viseze a revoluționare a vieții teatrale românești, așa cum visaseră la timpul lor și Tairov și Meyerhold: „Remagicizarea teatrului printr-o neomagie, în sensul de a-l repune în drepturile sale, a-l reateatraliza nu în forma mistică a trecutului, ci în forma misterului social modern, dîndu-i libertatea să cuprindă domeniul larg al irealului, al fanteziei, pentru ca astfel scena teatrului să poată dezvolta și conduce prin realizări teatrale, visul de fericire al omenirii.”

Crin Teodorescu

¹¹ „Modalitatea estetică a teatrului” www.pimesc.ro/4.