

PROGRAMUL ARTISTIC AL UNUI MARE ANIMATOR: ION SAVA



Era, cred, prin 1942, într-o duminică dimineța, la una din acele *Inainte de premieră* organizate de Teatrul Național din București, unde un scriitor sau un critic, împreună cu regizorul și cu câțiva interpreți, prezenta publicului viitoarea premieră (obicei foarte bun și gustat de spectatori, pe care e păcat că l-am părăsit). Premiera era o piesă de Sacha Guitry, *Gelozie*, pare-mi-se. Nu mai țin minte nimic din ce s-a petrecut atunci, cine a fost criticul invitat, cine au fost interpreții, am uitat totul, afară de un fapt care mi-a lăsat o impresie atât de puternică încât mi-a hotărât tot restul vieții.

Pe scena goală a apărut un bărbat în plinătatea vârstei, binelegat fără să fie nici masiv, nici athletic, dar dându-ți impresia unei mari forțe, suple și bine stăpinite, cu o față de culoarea cafelei și cu o privire extrem de pătrunzătoare, care te încinta, dar te și intimida, în care simțeai o mare putere de subjugare a interlocutorilor. O privire de vrăjitor, de „șaman“, de fachir. Bărbatul începu să vorbească cu o blazare ironică despre comedia lui Guitry, dar, pe nesimțite, nonșalanța îi dispăru, privirile începură să-i ardă și, cu o vehemență neegalată (decît poate de blestemele lui Argezi sau invectivele lui Matei Caragiale), începu să biciuiască reaua alcătuire a stărilor noastre teatrale, tembelismul oficial și simonia falșilor preoți ai Thalici. Puterea sa de fascinație era atât de mare încît simții în jurul meu crescînd un val de indignare care puse stăpînire pe întreaga sală. Fără să vreau, am început să string pumnii de ură împotriva acelor politicieni care socoteau teatrul „indeletnicire minoră, jucăușă și cu femei” și-l lăsau pe mîna vreunui „clubist”, „director certat cu abecedarul și dobitoc notoriu în speță”.¹ Vorbele lui Sava deveneau tot mai tăioase și ele mi-au sădit în suflet o înveșnire care nu m-a mai părăsit niciodată.

Ele m-au făcut să înțeleg că dezbaterea problemei teatrului românesc „tinde spre rezolvarea unei probleme de actualitate și de capitală importanță pentru viitorul acestui neam român”, viitor care trezește „scos de sub influența faimoaselor stele purtătoare de noroc și cercetat pe alte baze!”² Ele m-au făcut să urască „orientalele deprinderi”, care „în teatru mai mult ca oriunde s-au lăfăit pe divane moi și totul «a mers», după cum «a căzut» în ceașca de cafea”.³

Vehemența lui se ridica împotriva „acelor conducători de teatre oricine ar fi ei”⁴, care îl obligau la montarea unor piese ieftine, bulevardiere, care doar îi uzau nervii și-i lăsau nevalorificate marile lui rezerve de fantezie și inteligență:

„Repertoriul așa cum se fixează la noi e o simțtră glumă... Dacă vine cineva, comiță sau domn bine, și spune că a văzut la Paris o piesă care are succes, șapte teatre imediat o comandă, acel care are directoroare mai isteată o reține și se pune în repertoriu înainte de a fi citită. Acesta e sistemul pentru a se fixa repertoriul nou. Pentru cel obișnuit se apelează la memorie și se dezgroapă toate vechiturile în care, pe vremuri, nenea cutare obține aplauze la scenă deschisă...”

O înșiruire de titluri o poate face oricine. Dacă acele titluri ar fi din cele mai celebre și mai clasice, tot n-ar însemna nimic. Un astfel de repertoriu generează spectacole proaste și compromite reputația autorilor. Un repertoriu cu adevărat teatral înseamnă cu totul altceva, e un plan de luptă după o prealabilă tactică stabilită ca să se ajungă la un anumit scop.

La noi se ajunge pînă la recordul ca astăzi directorul să fie nevoit să pună în plină stagiune o piesă a vre-unui autor cu protecție, mîine să o predea regizorului, fără s-o fi citit și poimîine să înceapă repetiția...

Nimeni nu gîndește, nimeni nu studiază și dacă cineva vrea să studieze e luat în deriderc.”⁵

Lipsa de studiu și lipsa unei discipline temeinic fondate teoretic aveau și corolare lor, impostura și falsele autorități, care pe acest teren se puteau lăbărta în voie:

„Nimic nu e mai periculos în zilele teatrului nostru decît falsă cultură teatrală. Inchipuiți-vă ce s-ar întîmpla dacă în fața studenților de la Fizică, să spunem, s-ar prezenta cineva, astăzi, cu o teorie asupra imposibilității de a se descompune materia corpurilor simple. Ar izbucni toți în risete. În teatrul de astăzi, la noi, se pot susține asemenea învechite teorii și ele găsesc ochi atenți pentru că lipsește pregătirea de bază și cunoașterea în timp, în evoluția ei, a disciplinei teatrale. Cunosc atmosfera teatrală a cîtorva țări europene și vă asigur că nicăieri nu circulă erorile teatrale mai cu desăvîrșită libertate decît la noi, începînd de la conducere și pînă la ultimul mașinist.”⁶

Coaliția inertiilor ridica în jurul teatrului adevărate ziduri de ignoranță și incompetență de care se izbea orice suflu înnoitor:

„Regizorii și scenograful tineri străbăteau anevoie sîrma ghimpată care înconjura teatrul vechi tradițional, tradiție apărută nu atît de actori cît de directorii teatrelor. În majoritatea cazurilor simpli comercianți sau personalități de seamă în alte ramuri de activitate, aduse în fruntea teatrelor din motive politice... Înnoirea teatrului trebuia făcută abil și pe neobservate, toți se temeau de revoluții și orice cui bătut cu altceva decît cu ciocanul reprezenta un act revoluționar.”⁷

În astfel de climat, îndrăzneala regizorală de a da o viață nouă unui mare autor din trecut era un risc, apărea ca un act de „impietate”:

„Dacă un regizor care-i cunoaște valoarea teatrală (a lui Caragiale, pe care «anumiți critici îl discută... că ar fi defetist, că n-a văzut pe români decît în formă satirică și caricaturală, că-i negativist...») s-ar apuca și l-ar prezenta într-o formă nouă, de spectacol satiric, căuțînd să-i pună în valoare numai aspectul teatral, desigur că l-ar aduce pe Caragiale iarăși la viață. Dar sînt sigur că ar risca să înfrunte corul babelor tradiționaliste care ar găsi că s-a făcut un sacrilegiu și ar fluiera printre dinții stricați de tutun înăcrît. Babele vor ca morții să rămînă morți, să aibe ele prilej de parastase și să mănînce colivă și colaci.”⁸

Urmărind realizările lui Tairov și Bragaglia — de la care se reclama —, care reușiseră să aibă un teatru al lor unde puteau pe o durată de timp să-și aplice sistematic și să-și verifice practic teoriile estetice, Sava nu-și putea ascunde stupefarea că la noi o asemenea situație (ca unui regizor inovator și teoretician să i se pună la dispoziție un teatru-laborator) era de neconceput. De fapt nu se ajunsese nici „la ideea că teatrul este o fabrică de spectacole artistice și că trebuie condus de un specialist, că specialistul, cît de mare ar fi, nu poate conduce decît UN teatru și a conduce valabil o scenă înseamnă a realiza UN PROGRAM ÎN TIMP ȘI ADÎNCIME.”⁹

Idealul teatrului nostru constă în a face un pas înainte în stabilirea formulei: REGIZORUL CU TRUPA LUI, formulă care să înlocuiască pe cele actuale: Directoroarea cu trușoara sau trupul ei, vedeta cu mercenarii săi, sau bancherul cu corpul său de balei.”¹⁰

Pînă la atingerea acestui ideal îndepărtat „anumiți regizori, tineri, răsăriți prin vocație, din alte discipline artistice, încercau să ridice nivelul scenotehnice prin curioase invenții personale”¹¹, care tindeau să suplinească utilajul scenic modern:

„Canarul fiind o pasăre rară în România, se făceau canari, decolorându-se vrăbiile cu perhidrol și omoniac și colorându-le într-o baie de anilină galbenă. Cîntecul canarilor îl imita, în dosul cuștilor, un bătrîn pensionar fost șef de gară.

O scenă turnantă se făcea cu roți acoperite cu pîslă în loc de cauciuc, pe un ax de locomotivă, ridicată printr-un cric de autocamion.

Trenul din Anna Karenina era redat de un cor bisericesc care, în fundul scenei, prin sunete onomatopice rostea „Puff, Puff“.

Reflectoarele se construiau din ceaune de mămăligă și oale de noapte. Acestea prin forma lor concavă, avînd și toartă, printr-o gaură în fund, primeau un fassung Goliath și deveneau proiectoare.

Soarele era realizat dintr-un butoi de brînză căptușit cu cioburi de oglindă și transformat în reflector.

Brandenburgurile uniformelor mareșalilor din Madame Sans-Gêne erau executate din fitil de amnar, iar decorațiile din capsule metalice pentru tăiat prăjituri.

Încercau, bieții regizori, ajutați de pictori scenografi, să străbată spre noile aspecte ale teatrului cu tot felul de mijloace pe care le găseau cu puțin bani și care dădeau maximum de efect. În fond făceau teatru cu adevărat.¹²

Prelucrarea materialului viu actoricesc era mai dificilă: „Actorii nu renunțau cu ușurință la formele tradiționale obținute prin imitarea teatrului italian și francez. Declamația bombastică și trombonistă, emfașa și patosul, pe de o parte, ca mijloace de realizare a pieselor clasice și bilbiiala grăbită și întreruptă, naturalistă, pe de altă parte, ca mijloc de realizare a repertoriului modern burghez, nu puteau fi părăsite cu ușurință. Actrițele, mai ales, nu puteau renunța la aplicarea principiilor lui Antoine, care le dădeau ocazia să apară, pe scenă, îmbrăcate în cele mai scumpe stofe, tăiate la marile croitorese și purtînd bijuterii veritabile. Pentru nimic în lume o asemenea actriță nu accepta costumul stilizat obținut din materiale ieftine dar artistic studiate de pictorul decorator și, dacă trebuia să interpreteze rolul nevestei parvenite a unui îmbogățit de război, nu vroia cu nici un preț ca în locul inelelor cu diamante autentice de pe toate degetele să poarte, pe cap, legat de un suport de sîrmă aurită, ca acela pe care se alină un gong, un singur diamant simbolic fals, mare cît o pătlăgică, extras din cristallurile ornamentale ale unui demodat candelabru.“¹³

Chiar atunci, în 1942, în plină dictatură fascistă, Sava vorbea cu admirație de organizarea vieții teatrale în țara socialismului, U.R.S.S. Gîndirea sa, delicventă în acel cadru, nu se sfia să sfideze și să provoace oficialitatea obtuză.

Ulterior, el a întocmit chiar un tablou sinoptic al racilelor teatrului epocii sale: „Astfel situația a devenit clară:

1. Ministerul Artelor socotit o anexă a Cultelor, pe principiul, probabil, că dracii se au bine cu sfinții.

2. Direcția Teatrului Național, a Operei și Direcția generală, post politic, încredințat clubistului cu veleități de ascensiune înspre Ministerul Domeniilor sau literaturii emerit care trebuie ajutat să cîștige ceva fix.

3. O lege a teatrelor, care a dăruit decenii și care începea cu un prim articol referitor la întreținerea curată a scuipătorilor din sală.

4. Actorii și actrițele recrutați după limbașul florilor și organizați spre înaintare automată, stabilindu-se principiul că talentul crește obligator din doi în doi ani pînă ce actorul cinquantenar ajunge la Hamlet și actrița sexagenară la Julieta.

5. Un buget cu capitole distribuite complicat contabilicește spre a se întreține un inutil aparat administrativ.

6. Montări executate incompetent și neglijent, fără vre-un control, ajungîndu-se astăzi la situația de a nu se putea folosi fotografiile existente într-un album al activității teatrale pentru că, sau decorurile și costumele erau primitiv și prost concepute sau deadreptul furate de pe scenele străine fără a se indica numele autorului. inițial.

7. O regie empirică, servilă și mărunț interesată.

8. Un repertoriu nechibzuit și deseori rușinos.

9. O totală lipsă de aparatură tehnică pe care nu numai că teatrul de stat nu a avut-o în timpurile bune dar nici n-a cunoscut-o.

10. O atmosferă artistică mediocră, echivalentă cu a teatrelor de periferie sau de varietăți, prin stimularea ambițiilor de „vedetă“ și prin protecția „actrițelor“ care-și pot impune piese în repertoriu pe alte considerații decît celea artistice.

11. Cheltuieli exagerate și fără utilitate la ajutoarele de toaletă care, în ceea ce privește actrițele, nu tindeau decît la etalarea unor tualete de obicei fără gust, pentru excitarea străzii, ajungîndu-se ca, din rivalitate, actrițele să-și ascundă rochiile pînă la repetiția generală, de teamă să nu-i fure colega modelul și prezentîndu-se premiera cu

trei actrițe, îmbrăcate cu acelaș model de rochie și de aceeaș culoare, în completă contradicție cu decorul.

12. Încărcarea cadrelor peste numărul de actori necesari, netalentații și mai ales netalentatele și uritele abundînd. Sînt încă, în Teatrul Național, actrițe fără talent, urite și bătrîne care primesc șase sute de mii de lei pe oră dacă li se calculează timpul muncit în zece ani cînd n-au jucat decît două-trei rolșoare și pe aceeaș prost.

13. Și ceea ce este mai grav, s-a ajuns la lipsa completă a unei concepții artistice înalte și a stîlului spectacolelor. spectacolele Naționalului nedeosebindu-se de aceea ale altor teatre particulare cari nu se bucură nici de o trupă echivalentă cu aceea oficială și nici de mijloacele oferite de subvenția dată de stat.

Din toate aceste motive, actorii Teatrului Național primesc astăzi salarii de mizerie și teatrul în România continuă cu Domnișoara Valerica Cevic, plătită de zece ori cît Aura Buzescu.¹⁴

Iar în prelegerea inaugurală a cursului său de regie, organizat în cadrul ARLUS-ului, în afara învățămîntului oficial, el expunea, adresîndu-se tinerilor săi auditori, un întreg program de redresare :

„Din toate acestea rezultă nevoia de a ne integra și noi, mai bine mai tîrziu decît niciodată, pe drumul evoluției teatrale. Depinde de forțele pe care le vom avea ca să ajungem din urmă pe alții și să continuăm cot la cot.

S-ar impune, deci, pentru a încheia, stabilirea unui mic îndreptar care să constituie crezul de fiecare zi al omului de teatru. Voi sintetiza aceea care va trebui să vă încolonați primii la această luptă care este a voastră. În fruntea voastră și alături de voi stau cîtiva, pușini, din care, cu o experiență îndelungă și cu o pricepere mai largă, își pun toată viața lor în slujba teatrului de viitor, pe care ei nu-l vor vedea, dar vor avea mulțumirea, dispărînd, să știe că l-au încredințat pe mîini bune.

Acest îndreptar, crezul vostru, ar trebui să fie :

1. Înființarea, imediată, cu orice sacrificii, a învățămîntului teatral de toate gradele, după principii noi spectacologice.

2. Crearea de mijloace de existență, burse, internate, cantine pentru toți care simt chemarea disciplinei teatrale.

3. Încredințarea conducerii teatrelor actuale în mina acelorora care sînt specialiști de teatru și conțin ideea progresistă a luptei teatrale românești, în vederea ajungerii nivelului din alte țări.

4. Schimbarea mentalității conducătorilor în sensul de a concepe și sprijini disciplina teatrală pe prim plan de importanță în valorile sociale și artistice.

5. Ridicarea condițiilor de viață ale actorului pentru a-l lăsa liber în activitatea sa fecundă și a i se asigura bătrînețea și fericirea. S-ar cere un cartier actoricesc, o casă de retragere a actorilor și un teatru al lor pentru experiențele de specialitate pură.

6. Stabilirea cîtorva principii de bază prin prisma cărora trebuie să se rezolve toate legăturile teatrului cu celelalte ramuri de activitate.

În primul rînd se va stabili :

a) autonomia teatrului ;

b) literatura dramatică în viitor și în condițiuni anumite este socotită de spectacologia modernă ca o ramură specială a sa, ca una din sursele de alimentare ale spectacolului. Astăzi este o artă independentă cu valori proprii, putînd genera spectacole de teatru numai în anumite condițiuni ;

c) știința teatrală are legături cu toate celelalte arte, uzîndu-le în măsura în care ele se produc special pentru teatru.

7. Ierarhia teatrală se stabilește astfel : Regizorul, actorul, pictorul decorator, muzicantul scenic, coreograful teatral, dramaturgul, arhitectul de scenă, electricianul, tehnicienii superiori și cei inferiori, administrația și personalul de serviciu. Toți aceștia formează un colectiv teatral și fiecare ramură trebuie să aibă un anumit număr de membri pentru a se stabili un echilibru de forțe și a se face munca posibilă.

8. Înlăturarea, din toate teatrele, a repertoriului și principiiilor teatrale naturaliste, maladive, pedant psihologice, proluxe, analitice, diluate, explicative, meticuloase, statice, pline de interdicții ca o chestură de poliție, despărțite în chilii ca o mănăstire, mucegăite ca o veche casă nelocuită.

9. Aplicarea repertoriului și principiiilor derivate din cerințele teatrului sintetic, în scopul de a se crea un spectacol teatral în concordanță cu ritmul, concepția, nevoile și aspirațiile lumii moderne.

10. Înlăturarea din teatru a noșunii de comerț teatral și a teatrului pornografic sub diversele lui aspecte camușlate.

11. Remagiciizarea teatrului printr-o neomagie, în sensul de a-l repune în drepturile sale, a-l reteatraliza, nu în forma mistică a trecutului, ci în forma misterului social modern, dându-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. Iată cele câteva puncte ale îndreptarului pe care vi-l propun, chemându-vă la luptă grea și de fiecare zi pentru îndeplinirea lui“...

Acesta este adevăratul Ion Sava, așa cum mi-a rămas gravat adânc în conștiință. Nu pot să închei această evocare, acum când se împlinesc două decenii de la moartea sa, decît răsfringînd asupra lui cele spuse de el despre Victor Ion Popa :

„Dacă retrograzii teatrului românesc pot trece cu ușurință peste apostolatul și martirajul lui, tineretul teatral al zilelor noi trebuie să învețe totul din pilda marelui regizor și să lupte pentru ca istoria să se repete cit mai puțin.“¹⁵

Crin Teodorescu

N. B.

Pentru a fi cît mai fidel gîndirii lui Sava, am folosit — pentru dezvoltarea ideilor sale — fragmente din articole și conferințe ulterioare (1945—47), pe care le veți găsi menționate mai jos. Dar esența acestor idei o expusese încă înainte de 1944.

N O T E

1, 2, 3 „Teatrul oficial românesc“, „Lumea“, 1945, nr. 1.

4, 5 „Repertoriul — teatrul de artă“, „Lumea“, 1946, 10/II.

6 Manuscris inedit : Prelegere la cursul de regie A.R.L.U.S.

7 Manuscris inedit : „Scenotehnica în România“ (conferință, variantă a articolului cu același titlu apărut în limba franceză în revista „Arcades“, nr. 1/1947).

8 Manuscris inedit : „Spectacolul de ieri și de azi“ (conferință).

9 v. nota 1.

10 „Regizori, aspiranți, pseudoregizori“, „Lumea“, 1946, 5/Ü.

11, 12, 13 — v. nota 7.

14 v. nota 1.

15 Manuscris inedit : „Victor Ion Popa“ (conferință comemorativă).



Teatrul de Stat
din Tg. Mureș
secția română
„MĂTRĂGUNA”
de Niccolo Machiavelli
Regia: Nicolae Searlat

De la stînga la dreapta :
Florin Crăciunescu (Ligurio),
Vasile Vasiliu (Messer Nicio)
și Viorel Comănică (Callimaco)

Fotocronica

Teatrul Evreiesc de Stat
„ZECE FRAȚI AM FOST”
de H. Sloves
Regia: Franz Auerbach

Scenă din spectacol

