

RESTITUIRI

I
O
N
M
A
R
I
N
S
A
D
D
O
V
E
A
N
U



Ion CAZABAN

Ion Marin Sadoveanu și cultura receptării critice

Ne propunem, aici, să amintim – în parte, firește – activitatea de cronicar dramatic a lui Ion Marin Sadoveanu (1893–1964), despre care se vorbește, în special, ca istoric de teatru. Într-adevăr, volumele sale (*De la Mimus la Baroc, Drama și teatrul religios în evul mediu*), dar mai ales conferințele ținute până în preajma morții, la Naționalul din București, la radio sau la televiziune, au avut o largă audiență și l-au făcut cunoscut în direcția istoriei. Totuși, istoricul trecutului teatral a fost dublat de un cronicar al prezentului, comentând spectacolele văzute în Capitală, mai mult de două decenii. În cele publicate în *Revista vremii* și *Gândirea*, iar mai târziu în gazete ca *Timpul*, *Viața* sau *Națiunea*, găsim analize pătrunzătoare, susținute mereu de referințe culturale, cum nu sunt la majoritatea cronicarilor de atunci (I. Opreșan le-a adunat parțial în al cincilea volum de *Scrieri*, editat în 1978). Ion Marin Sadoveanu se mai deosebește și prin faptul că nu vrea să fie doar un martor critic al evenimentelor, ci să participe efectiv, de la început, la viața teatrală. Este permanent vizibilă dorința de a interveni cu propriile idei la înțelegerea unui dramaturg, la aprecierea unui curent teatral, unui stil interpretativ. În modul cum descrie și caracterizează, de pildă, lumea comediilor lui Caragiale, articolele sale fac notă aparte, remarcând nu numai moravurile unui mediu social, dar implicit o condiție umană, semnificații existențiale. Cronicarul desprinde aspecte deloc vesele, manifestări de cruzime, simptome de sumbră dezumanizare – care nu apăreau, astfel concepute, în montările interbelice. Personajele *Noptii furtunoase* nu erau interpretate cu conștiința de a fi „obtuze, egoiste, fără nici un interes pentru lumea din afară, dacă nu vine în contact cu interesele lor“. Cel mult, acestea erau privite ca trăsături derivate, fără relief particular. Nici montarea *Scrisorii pierdute* nu intenționa să descifreze societatea burgheză „sub laturile cele mai dezolante“ (*Gândirea*, nr. 5, mai 1927). Ion Marin Sadoveanu rămâne un exeget al tristeții de adâncime, al „duhului amar“ ce se pierduse din spectacolul lui Soare Z. Soare *D-ale carnavalului* (altfel apreciat favorabil ca performanță regizorală în sine). Cu acel prilej, va sublinia foarte interesant pentru noi care avem experiența montărilor controversate din ultimele decenii: „*D-ale carnavalului* e departe de a fi o noapte de carnaval venețian. E numai o biată petrecere de mahalagii. E o evadare după măsura lor și e grozav de tristă. Așa a văzut-o Caragiale în pesimismul său. Costumele de bal mascat ale personajelor sunt naive și fanate“ (*Timpul*, 25 noiembrie 1942). Pe atunci, însă, nici un regizor sau actor nu a avut sensibilitatea adecvată, cultura profesională sau deschiderea necesară pentru a primi aceste gânduri și a le fertiliza într-o concepție de spectacol. Abia mult mai târziu se vor dovedi precursori.

Probabil nu vom reuși să convingem, în câteva rânduri, de relația posibilă dintre viziunea critică și curentul foarte discutat la noi, în momentul când Ion Marin Sadoveanu își începea activitatea de cronicar, anume expresionismul. Un singur exemplu, totuși, dă de gândit. Interpret consacrat al rolului Ion Nebunul din

Năpasta, Ion Brezeanu continuă să emoționeze și în anii de după primul război mondial. O emoție resimțită și de noii critici, a căror orientare estetică diferă de a celor din trecut. Cronică lui Ion Marin Sadoveanu este redactată cu gust evident pentru teatrul expresionist. În jocul actorului ce se impusese la sfârșitul altui secol, el sesizează, ca nimeni altul, „debitul când frânt, când precipitat, tocat, sec, lipsit de conținut, când cald, colorat, vibrant“. Mișcarea este transfigurată din aceeași optică, descrierea devine imagine expresionistă: „gesturile și atitudinile sunt cea mai impresionantă sinteză din câte am văzut: călcătura e strâmbă, încheieturile sunt răsucite, totul e nelegat, aritmic, ca în urma ruperii unui fir interior care-l lega pe om“. (*Gândirea* nr.13, 5 februarie 1923).

În acel moment, pătrunderea expresionismului – încă puternic în alte părți – era stimulată, la noi, de necesitatea racordării la problematica și concepțiile spectacolului european. Teatrul expresionist apare, în campania de presă ce-l va susține, și sub numele de „teatru nou“, capabil să determine reforma scenică așteptată. Din cronicile lui Ion Marin Sadoveanu, vedem cum actorii străini, veniți în turneu, vor însemna mai mult decât o indiscutabilă satisfacție pentru public. Decantarea jocului permite, îndreptățit sau nu, o posibilitate de a accede la o interpretare cel puțin apropiată de expresionism. Paul Baratoff, în *Dumnezeul răzbunător* de Șalom Asch, într-o scenă care putea fi naturalistă, renunța la „canonul fiziologic atât de drag marilor artiști. Numai nervura centrală a gestului, stilizarea bine proporționată, armonică și elocventă“ (*Revista vremii*, nr. 17, 18 iunie 1922). Actorul Paul Wegener îl face să scrie despre alte moduri de a înțelege arta interpretării. După modelul lui Wegener, actorul ar fi „sculptorul dramei“, activ pe scena tridimensională. Acest spațiu este „materia primă cu care lucrează. Și, după cum e de mare darul mimului, spațiul se taie în lespezi grele, ce i se rostogolesc prin prejur sau numai în fărâme cristaline și ușoare... El vibrează: spațiul e boltă sau ecou; se adâncește: e mormânt sau cer; e uriaș: o constelație, sau mărunț: un mângăritar... Aceasta e arta actorului: să taie viața din inexistent, cu sabia trupului său“ (*Revista vremii*, nr.24, 10 decembrie 1922).

Necesitatea schimbării în felul de a gândi și de a realiza un spectacol, este prezentă și în apelul, explicit sau subînțeles, la revizuirea lecturilor regizorale, la eliminarea ideilor fixe și soluțiilor stereotipe. Piesă clasică, *Nunta lui Figaro*, ar deveni mai interesantă dacă ar fi citită din altă perspectivă: „E acolo o „deșteptare a primăverii“, zorile unei vieți noi: a simțurilor, întocmai ca la Wedekind. Deosebiri sunt numai ale epocilor respective: Cherubin se pregătește pentru o carieră de „libertin“, copiii lui Wedekind pentru una morbidă – care e a noastră“ (*Revista vremii*, nr. 23, 23 noiembrie 1922). Îndemnul criticului se adresează, totodată, acelor regizori care, preluând o tehnică și procedee teatrale, nu acordă o atenție egală aprofundării personajelor într-o viziune actuală, modificată cultural de cunoașterea expresionismului. Majoritatea cronicarilor noștri apreciau reușita tehnică a interpretării, fidelitatea și unitatea rezolvării artistice. Ion Marin Sadoveanu aduce o preocupare analitică pentru viziunea spectacolului, nou-tatea, profunzimea, actualitatea ei. Așa cum spuneam, el nu se mărginește la cronică scrisă săptămânal, ci, din inițiativa sa, în octombrie 1921, se pun bazele grupării de lungă durată *Poesis*, având ca scop „aducerea la cunoștință în țara noastră a autorilor de speță nouă“. Dar scopul său nu este numai de a permite un „suflu nou“ în repertoriul teatrelor, atunci când, observa ironic noul director al Naționalului din capitală, „a scos de pe afiș o piesă, *Glauco* de Morselli – limpede ca un vis bun și îmbălsămată ca un mirt – punându-i în loc o moralitate grosolană

– *Scampolo* – în gustul absolvenților de gimnaziu care au făcut carieră în comerț sau industrie“ (*Teatrul*, nr.1, 1923 – revistă condusă de viitorul regizor Soare Z. Soare). Gruparea *Poesis* va organiza câțiva ani cicluri de conferințe pe teme teatrale și va prezenta montarea piesei lui Maeterlinck, *Sora Beatrice* (Ateneul român, 1923), fără succes. Conferința de început este ținută de Ion Marin Sadoveanu, despre *Mișcarea de la Vieux Colombier*, de mare notorietate, atunci. După conferință, fiind acuzat de apologism, el va răspunde: „Nu suntem sucursala nimănui, ne luăm însă însărcinarea să înregistrăm și să lămurim principalele formule estetice create de marii animatori de arte dramatice“ (*Revista vremii*, nr.4, 11 decembrie 1928). Dorința de a fi la curent cu concepțiile și realizările scenelor europene se regăsea, frecvent, în presă, în conferințe, în călătoriile de documentare făcute de tinerii noștri regizori peste hotare (Italia, Franța, Anglia, Austria, Germania).

În cronicile din acel moment interbelic, Ion Marin Sadoveanu a lăsat mai mult decât niște constatări asupra preocupărilor și încercărilor scenice aflate sub semnul expresionismului (el însuși scrie piese tangente acestui curent deloc uniform). Și el privește expresionismul ca un *Weltanschauung*. Ca urmare, va analiza noua teatralitate a spectacolelor vremii, capabile sau nu să dezvăluie „planul ireal“ al dramei și să impună o viziune asupra unui mod de viață, unui destin. În *Lulu* de Wedekind, regizorul Soare sugera o lume de fantezie, lipsită „de orice tresărire a sufletului“ – pentru expresioniștii în căutare de suflet și spiritualitate, marionetizarea anunța sfârșitul tragic sau grotesc al umanității. Bun cunoscător al dramaturgiei germane moderne, cronicarul apreciază efortul regizoral în consens cu piesa, unde „Wedekind a desprins marioneta, personajul stilizat, mecanizat, tratat pe o singură latură, robit evenimentelor exterioare“. Soare a găsit cheia stilistică a spectacolului, utilizând „puterea gesturilor în serie de ritmuri cu care (Wedekind) construiește marionetele sale“. (*Gândirea*, nr.10, 1925).

Deseori întâlnite în cronicile sale, observațiile adresate decorului pot fi puse, și ele, în legătură cu viziunea dramatică și regizorală care se concretizează în imaginile spectacolului. Pentru situația precară de atunci a scenografiei noastre, consideră potrivit să amintească reușitele, mai ales dacă au fost controversate. Așa este decorul rusului Pojedaev, trecător pe la noi, cu acel memorabil „năvod de sânge pe care apusul îl aruncă prin frunzele smochinului din față, astfel încât o bună parte din scenă e presărată cu roșii medalii“, în contrast cu „zidurile mohorâte“ ce cuprind „tragica urzeală a piesei“ *Electra* de Hofmannsthal (*Teatrul*, nr.1, 1923). Pentru decorul la *Hamlet* ar fi preferat „întrebuințarea largă și personală a unui principiu rar, nu a unei formule“, trimițându-i pe autori la Gordon Craig și Appia, luând de la aceștia „ca fundament: masa și lumina pe care se putea construi la infinit“ (*Gândirea*, nr.4, aprilie 1929).

Anul 1922 a fost, probabil, cel mai important pentru receptarea ideilor expresioniste în teatrul nostru. O veritabilă confruntare de opinii pregătește și urmează spectacolele regizate de germanul Karl Heinz Martin la Compania Bulandra. Mai ales cele două montări, *Nju* de Osip Dimov și *Pelicanul* de Strindberg, dau ocazia unor observații inedite cronicarilor. Ion Marin Sadoveanu, fără a explicita didactic, nu pierde o trăsătură specifică a soluțiilor regizorale expresioniste: motivarea lăuntrică, factura subiectivă a imaginilor. Pentru el, interesul spectacolului se extinde dincolo de „faptul material“ și pune în valoare transcendența actului scenic.