

AUREL ION MAICAN. ÎNCEPUTURILE CARIEREI ARTISTICE (I)

VERA MOLEA

Aurel Ion Maican s-a impus în lumea teatrală românească prin originalitatea și modernitatea montărilor pe scenele teatrelor din provincie și capitală în perioada interbelică. A revoluționat relația regizor-scenograf, a știut să șlefuiască arta actorului de la reprezentare la trăire și a adus în tehnica iluminatului de scenă multe din inovațiile cinematografului. Totodată, a demonstrat că în teatru nu există capitală sau provincie, nu există teatre mici sau teatre mari. El este cel care a reunit noile forme de expresie teatrală occidentale cu cele ale avangardei ruse, contribuind decisiv la nașterea regiei moderne românești.

Regizorul Aurel Ion Maican ocupă locul cuvenit în volumele de istorie a teatrului românesc, însă nimeni nu i-a dedicat până în prezent un studiu monografic aprofundat. Obiectul evocării și al analizelor critice l-a constituit îndeosebi activitatea pe care a desfășurat-o la Teatrul Național din Iași, dar drumul său artistic a fost mult mai bogat și mai complex. Pornește în 1923, la Teatrul Popular din București¹, pentru ca între 1924–1925 să lucreze la Compania Dramatică a Teatrului Comunal din Brăila și, apoi, la Compania Passalaqua din același oraș; între 1926–1928 îl întâlnim pe scenele Teatrelor Naționale din Cernăuți și Chișinău, iar în perioada 1929–1933 avea să fie angajat la Teatrul Național din Iași, unde montează o serie de spectacole memorabile. Și-a continuat peregrinările pe scenele bucureștene, a lucrat din nou la Iași în 1942–1943, apoi a fost numit director al Teatrului Național din Odesa. Este arestat în 1944 și eliberat în 1945, după care participă la fondarea unor noi teatre în București. În noiembrie 1947 devine Directorul General al Teatrelor din România, iar din februarie 1949 activează ca profesor la Institutul de Teatru din București. Aurel Maican, născut la 30 mai 1893, avea să se stingă în 8 decembrie 1952; nu a avut o viață foarte lungă, dar destinul său creator a fost unul de excepție.

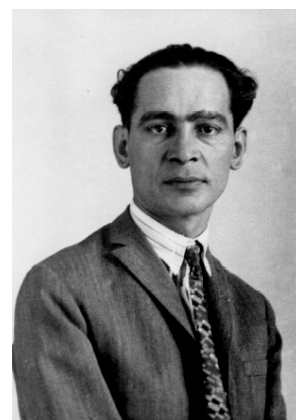


Fig. 1 – Aurel Ion Maican.

ÎN CĂUTAREA UNUI ANGAJAMENT TEATRAL

Copilăria lui Aurel Ion Maican a fost marcată de strămutarea familiei de la Avrig la Giurgiu. Spiridon Maican² – tatăl – nu a plecat la un drum atât de lung din spirit de aventură, ci din cauza neînțelegerilor ivite între maghiari și români³. Avea patru copii: Spiridon, Aurel, Geo și Ioana. Aurel și Geo vor îmbrățișa arta teatrală, Spiridon ingineria, iar Ioana avea să absolve Liceul Regina Maria din București.

¹ Teatrul Popular din București a fost înființat în 1921 din inițiativa Ligii Culturale și a lui Nicolae Iorga.

² Spiridon Maican s-a născut la 6 decembrie 1859, la Avrig, din părinți plugari de religie ortodoxă (Dumitru și Maria). A fost căsătorit cu Maria Dobrotă, născută la 12 octombrie 1869, fiica lui Ioan și Paraschiva Dobrotă.

³ Mihai Gramatopol (1937–1998), distins istoric de artă, nepot de soră al lui Aurel Ion Maican, ne-a lăsat informații prețioase despre familia Maican în volumul său de memorii: „Familia Maican, originară din Avrig și Poiana Sibiului (bunica dinspre mamă era strănepoata lui Gheorghe Lazăr) a fost nevoită să treacă pe la finele veacului trecut în Vechiul Regat, deoarece bunicul, cioban din Poiana Sibiului, era prigonit de autoritățile maghiare pentru activitatea național-politică, urmând a fi arestat fiindcă, împreună cu alți ardeleni, manifestase la Cluj în zilele când avea loc procesul Memorandiștilor. De la Mama știu că poliția maghiară dăduse ordin mecanicului locomotivei trenului plin cu manifestanți ce se întorceau după proces de la Cluj pe la casele lor, să deranjeze trenul pentru a ucide cât mai mulți români. Mecanicul, ungur de fel, era însă înainte de toate om. Așa că a comunicat viitoarelor victime că la cutare pantă pe care trenul o urca din greu, după care urma o coborâre rapidă, va încetini și mai mult mersul ca toți să poată sări din tren, sărind și el ultimul. Coborând vertiginos și fără mecanic panta cu cotituri, trenul a deraiat, însă gol. Toată lumea a fost mulțumită, inclusiv autoritățile maghiare care au rămas cu paguba. Familia Maican s-a instalat mai întâi în Giurgiu, primită de comitetul local de ajutorare condus de medicul șef al orașului, Doctorul Vianu, tatăl viitorului meu profesor Tudor Vianu. Apoi prinzând mai mult cheag, s-a mutat la București.[...] Bunicul ardelean îi cunoscuse personal pe cei mai mulți din semnarii Memorandumului, citea gazetele, și participa la lupta lor făcând politică militantă națională în zona Poienii Sibiului”. (*Gustul Eternității*, București, 2006, p. 18–19).

Înclinația lui Aurel pentru teatru a început să se manifeste de timpuriu. Teatrul e joc, iar apetența pentru ludic, prezentă în orice copil, se orienta în cazul lui spre înjghebări spectaculare. În orașul de pe malul Dunării, Maican se juca *de-a teatrul*: „În neamul meu nu s-a pomenit actor sau orice alt om de teatru. Cu toate acestea, din instinct, am pus în scenă *Doctor fără voie* de Molière. Nu știam că rolurile trebuie scoase și învățate, iar pentru că interpreții-copii nu-și învățau textul, îi băteam cu un bici. Trupa formată la opt ani a ținut toată copilăria mea. Aveam scenă, o cortină pe care zugrăvisem numele copiilor interpreți, numai băieți – unii jucau roluri feminine în travesti – fiind în tot acest timp un zbir: îi atrăgeam cu ciocolată și-i învățam respect cu biciul”⁴.

Mai târziu pleacă din Giurgiu la București, unde intră în contact direct cu scena, mai întâi ca actor, apoi ca regizor tehnic la Compania Bulandra. Neliniștit, nemulțumit de sine, începe să monteze piese în cadrul unor trupe particulare și, împreună cu acestea, va străbate țara în turnee.

Experiența câpătată cu trupele de actori mai mult sau mai puțin profesioniste l-a făcut pe Maican să înțeleagă că montarea unui spectacol generator de emoție estetică nu este posibilă în absența informării și a studiului. Cum în România nu exista o școală de regie, începe să economisească și, cu banii strânși, călătorește în vara anului 1923 în Germania și Franța. Spectacolele regizorilor expresioniști Leopold Jessner, Karl Heinz Martin sau ale neoromanticului Reinhardt erau *en vogue*. Contactul cu scena europeană îl fascinează pe tânăr. La întoarcerea în țară colaborează cu Teatrul Popular din București, condus de Nicolae Iorga, care va organiza un turneu la Petroșani. În sala Apolo trupa va juca piesa *Sarmala* de Nicolae Iorga. Maican figurează ca actor într-un rol episodic (*Portarul*). Apoi, pas cu pas, începe să devină un nume cunoscut în cercurile oamenilor de teatru și astfel, în 1924, este angajat director de scenă la Compania Dramatică a Teatrului Comunal din Brăila, condusă de Constantin Mărculescu și Mișu Fotino.

LA BRĂILA. COMPANIA DRAMATICĂ A TEATRULUI COMUNAL ȘI COMPANIA PASSALAU

Locuitorii Brăilei – port la Dunăre, oraș cosmopolit, pitoresc, plin de vitalitate – erau mari amatori de teatru. Români, evrei, greci, turci sau bulgari, brăilenii făceau săli pline la reprezentațiile trupelor venite în turneu, mai ales ale celor din București. De o primire caldă s-au bucurat și artiștii străini, care poposeau uneori în oraș, în cursul lungilor turnee continentale. Dar, cum aceste turnee nu erau prea dese, brăilenii au dorit să aibă un teatru al lor, cu o trupă permanentă.

În 1923 actorul Constantin Toneanu solicită Primăriei orașului închirierea unui spațiu destinat reprezentațiilor teatrale. După ce i se aprobă cererea, Toneanu, actor cu experiență, formează o trupă profesionistă din absolvenți ai Conservatorului de Artă Dramatică. Dar, după o lună de activitate, tânără instituție artistică avea deja un deficit bugetar. S-a făcut apel la edilii orașului pentru o subvenție, care însă nu a fost aprobată, fapt ce a îngreunat desfășurarea unei vieți artistice normale.

Primarul orașului, cunoscutul om politic Radu Portocală, mare iubitor de cultură, dorea transformarea Teatrului Comunal Brăila în Teatru Național. Gând mareț, dar greu de înfăptuit, mai ales că la începutul anului 1924 trupa lui Toneanu s-a desființat. La 10 mai 1924 Primăria Brăilei încheie un alt contract⁵, cu Mișu Fotino și Constantin Mărculescu, în vederea conducerii Companiei Dramatice a Teatrului Comunal Brăila⁶. Cei doi directori vor alcătui o trupă cu actori tineri. Cum problemele pe care trebuiau să le rezolve erau numeroase, iar timp pentru montările spectacolelor rămânea puțin, hotărâsc să-l angajeze ca director de scenă pe Aurel Ion Maican.

⁴ Interviu cu Aurel Ion Maican, în *Rampa*, 4 iulie 1937.

⁵ *Brăila. File de istorie. Documente privind istoria orașului. 1919-1944*, vol.II, București, 1989, p. 117.

⁶ Trupa era formată din Annie Capustin, George Timică, Marcel Enescu, Ion Anastasiad, Jenny Irimescu, Radu Popeea, Ecaterina Ionescu, Mia Teodorescu, Ion Teodorescu, Alexandru Economu, Catușa Elvas, I. Semo.



Fig. 2 – Trupa Teatrului Comunal din Brăila, stagiunea 1924–1925.

Prima piesă montată de Maican pe scena Teatrului Comunal a fost *Prometeu* de Victor Eftimiu. Presa locală, lipsită de un ochi avizat, ne-a lăsat câteva articole scurte, în care nu este analizat spectacolul în ansamblu, ci se povestește subiectul dramei, astfel încât este dificil să ne facem o imagine cu privire la jocul actorilor și concepția regizorală.

Repertoriul teatrului era întocmit în general din comedii, care puteau aduce un public numeros și, deci, încasări mai mari. Discrepanța între succesul de casă și valoarea reală a unui spectacol o cunoșteau foarte bine atât directorii teatrului, cât și regizorul. Se putea încerca un singur lucru: montările să fie cât mai îngrijite.

Maican începuse să croiască drumul unui nou limbaj teatral. Ambițiosul director de scenă „experimenta” pe scena brăileană, introducând timid noutăți în decor, în tehnica scenei și în interpretarea actorilor. Știa că personalitatea lui artistică putea să se evidențieze prin claritatea viziunii regizorale. Lucrul cu actorul era greu, mai ales că majoritatea artiștilor erau la început de carieră. Actorii care i-au urmat indicațiile au dovedit mai târziu că nu au făcut-o în zadar, majoritatea ajungând să joace pe scenele primelor noastre teatre (Jenny Irimescu, Silvia Fulda, Annie Capustin, Ecaterina Pleșu). Renunțarea, în parte, la decorurile pictate și folosirea celor tridimensionale constituiau o noutate pentru publicul din Brăila și cel din Galați⁷.

Articolele din presa locală erau adesea partizane (depindea foarte mult cărui partid aparținea cotidianul în care apăreau). Dincolo de aceasta, orice inovație în artă are adepți și contestatari, iar Maican era genul de creator care stârnește controverse. Un exemplu în acest sens a fost spectacolul cu *Hamlet*. Unii îl receptează ca pe o izbândă a regiei de factură expresionistă, aducând felicitări regizorului⁸. Alții, dimpotrivă, îl califică drept eșec, imputabil nu doar direcției de scenă, ci mai ales slabei prestații a lui Mărculescu în rolul titular: „Montând în repezeală această tragedie a lui Shakespeare, cu d. Constantin Mărculescu în rolul nefericitului și plâpândului prinț al Danemarcei, direcțiunea Teatrului Comunal a greșit de astă dată complet. [...] publicul constată că la Teatrul Comunal capriciile au devenit sistem, că, în schimbul sprijinului larg ce acordă trupei, în loc să i se ofere piese noi de valoare și cât mai multe piese originale românești, i se servește, cu o exasperantă persistență, comedii arhicunoscute, melodrame de mult înmormântate, ori tragedii grele, pentru a căror interpretare trupa nu dispune de elemente necesare. Căci, fără îndoială, este, dacă nu o sfidare, în tot cazul o nesocotire a simțului artistic a publicului nostru, să ni se reprezinte o operă shakespeariană în interpretarea dl. Mărculescu, care, oricâte merite i s-ar fi atribuit în trecut, ca actor, ar fi trebuit să înțeleagă, el însuși cel dintâi, că nu mai întâlnește calitățile ce se cer pentru a crea și deține roluri de covârșitoare și complexa însemnătate a lui Hamlet. Nu insistăm asupra impresiunii penibile pe care a făcut-o asupra spectatorilor premiera din seara de marți. Nimic nu a plăcut: nici chiar montarea, despre care ni s-a promis că va fi în stil nou și a fost mediocră”⁹.

⁷ Trupa brăileană era obligată de primărie să joace și la Galați o dată pe săptămână.

⁸ În ziarul brăilean *Fulgerul* din 19 ianuarie 1925 se putea citi: „Săptămâna aceasta, teatrul permanent, pus sub abila conducere a d-lor Mărculescu și Mișu Fotino, a adăugat încă un succes la lanțul de succese repurtate până acum. Nemuritoare tragedia a marelui Shakespeare a avut o interpretare demnă. [...] A fost o adevărată revelație pentru publicul brăilean. Montarea în stil expresionist a fost făcută de d. Maican – harnicul și priceputul regizor al companiei – pentru care merită toată lauda”.

⁹ *De la Teatrul Comunal*, în *Expresul*, Brăila, 18 ianuarie 1925.

Aceste dispute erau determinate în parte de preocupările lui Maican pentru redescoperirea teatralității. Introducerea elementelor moderne era un imperativ pentru Maican, care știa că simpla ilustrare a textului devenise de mult caducă în teatrele din Occident. Călătoriile sale în țările cu mișcare teatrală avansată îl făcuseră să înțeleagă că arta scenică românească trebuie să sufere un șoc artistic pentru a ieși din „amortirea” în care se afla. Mai știa că toate aceste schimbări trebuiau făcute pas cu pas și nu abrupt. Concepția sa regizorală s-a limpezit în timp, drumul lui spre arta regizorală abia începuse. Trăia timpurile când renașterea unui teatru era legată, în mare măsură, de recunoașterea rolului creator al regizorului.

Anii '20 reprezintă ani de căutare a unui nou limbaj teatral, bazat pe un alt spațiu de joc, pe o nouă formulă scenografică, pe o altă relație sală-scenă și pe o nouă interpretare actoricească. La această etapă pregătitoare a contribuit și Maican. Era greu ca, într-un teatru de provincie, să aplice toate ideile novatoare europene, pe care nici el nu le cunoștea foarte bine. A încercat totuși să implementeze, pe scena brăileană, câteva elemente care se abăteau de la clasicele și facilele montări jucate de trupele venite în turneu. Existența unei trupe permanente i-a dat posibilitatea să exerseze, folosind – timid, ce-i drept – noi modalități de expresie teatrală.

În repertoriul trupei brăilene existau piese de o valoare îndoielnică, cu „trecere” la publicul dornic de distracție. Nu trebuie uitat nici faptul că aceste spectacole se desfășurau pe scena unui teatru de provincie, unde orizontul de așteptare era îngustat de prejudecăți privind felul în care trebuie reprezentată o piesă de teatru. Publicul, element de importanță vitală în desfășurarea unui spectacol, trebuia, la rândul lui, educat din punct de vedere estetic.

Informațiile scrise și ilustrative fiind precare, nu ne rămâne decât să amintim aceste spectacole, așa cum a făcut presa vremii. Erau comedii ușoare, care se jucau cu mare succes și pe scenele din București datorită, în special, distribuțiilor cu marii actori ai teatrului românesc. Maican, ca director de scenă, se supunea alegerilor repertoriale făcute de conducerea teatrului. După *Prometeu* au urmat spectacolele *Păpușile* de Pierre Wolf, *Păianjenul* de A. de Hertz, *Clopoțelul de alarmă* de Maurice Hennequin și Romain Coolus.

Montarea unor piese din dramaturgia națională contemporană s-a dovedit a fi o politică repertorială bună. Pentru mulți oameni de cultură, teatrul românesc se rezuma la teatrele din București, provincia fiind privită ca o rudă săracă, de care își aduceau aminte vag sau deloc. Fotino, Mărculescu și Maican, aducând pe scena teatrului comedia *Păianjenul*, reușesc să facă cunoscută activitatea teatrului brăilean și la București.



Fig. 3 – Programul Companiei Dramatice a Teatrului Comunal din Brăila, stagiunea 1924–1925.

Păianjenul era un succes din perioada antebelică - o spirituală comedie de salon, cea mai izbutită scriere a prolificului A. de Hertz. La vremea montării brăilene, dramaturgul era redactor-șef al cotidianului central *Dimineața*, ocupându-se și de rubrica teatrală. Chiar dacă publică, de fapt, o reclamă mascată a propriei piese, important rămâne faptul că au rămas consemnate aceste momente din istoria teatrului românesc: „Marți 20 și miercuri 21 ianuarie s-a reprezentat la Brăila și Galați, cu ansamblul teatrului brăilean, marele succes al comediei românești *Păianjenul* de A. de Hertz. Au fost două sărbători artistice pentru publicul nostru, care la ambele reprezentații a umplut sălile până la cel din urmă loc. În ultimul moment afluența a fost așa de mare încât autoritățile, pentru a evita incidente, au îngăduit intrări suplimentare lăsând o parte din public să asiste în picioare la spectacol. Cu un ansamblu la înălțimea valorii literare și teatrale a piesei și într-o montare ireproșabilă, *Păianjenul* a fost un triumf pentru interpreți și pentru autorul care a asistat la ambele reprezentații. După fiecare act ovațiile au fost nesfârșite și entuziasmul e greu de descris. Flori, porumbei, cununi de lauri, risipite pe scenă au fost dovada vie a mulțumirii publicului. Autorul, chemat de nenumărate ori la rampă, a fost ovaționat de publicul care îl întâmpina în picioare. Doamna Annie Capustin și domnii M. Fotino și G. Timică – în rolurile principale – au fost aplaudați în mijlocul amuzantelor scene care abundă în această comedie”¹⁰.

¹⁰ *Dimineața*, 25 ianuarie 1925.

Teatrul brăilean avea însă de suferit de pe urma luptelor politice dintre putere și opoziție. Și, cum cel care ajutase Teatrul Comunal era liberalul Radu Portocală, s-au găsit câțiva „binevoitori” să distrugă această instituție. Este adevărat că Fotino și Mărculescu făcuseră multe greșeli, dezvăluite de presa locală: „Teatrul Comunal, în loc să devină și un focar de moralitate pe lângă cel cultural, din contra zarzavaturile scenei românești recrutate de Mișu Fotino – făcând câteva excepții elogioase și bine meritate - au transformat acest local într-un cuib de scandaluri, într-un local de destrăbălare, terfelind firma Teatrului Comunal și compromițând ideea unei trupe permanente. Ceva mai mult, artiștilor li s-au mai dat și locuință gratuită. Și pe lângă toate acestea primăria mai plătea anual trupei o subvenție de peste un milion lei. Cine a făcut atâtea jertfe pentru menținerea teatrului și încurajarea artiștilor cum le-am făcut noi brăilenii? Nimeni... În schimb Mișu Fotino împreună cu alți artiști și artiste, înnebunind de atâtea belșug, pe care nici nu l-au visat, au dat naștere la scene degradante, care au scârbit publicul. Arta fără virtute, teatrul fără autoritate morală, nu poate fi admis într-un oraș de provincie. Iată adevărul adevărat asupra desființării teatrului permanent la Brăila”¹¹. Totuși, măsurile ce au urmat nu trebuiau să fie luate împotriva teatrului, ci pur și simplu trebuia înlocuită conducerea. Poți desființa repede o instituție, dar greu mai poți fonda alta. Lucrul acesta s-a întâmpla și la Brăila.

În cadrul Companiei se declanșase un scandal, alimentat, pe de o parte, de Fotino și Mărculescu, iar pe de altă parte de actori. Greșelile comise de cei doi directori l-au determinat pe Maican să se alăture actorilor, care cereau demisia conducerii.

La 3 august 1925 Fotino și Mărculescu sunt anunțați de către Primăria Brăilei că li se reziliază contractul. De fapt, decizia a fost luată după demisia primarului Radu Portocală. Primarul interimar Ion Alexe, deși se pronunțase în favoarea existenței unui teatru în oraș, s-a dovedit neputincios; astfel, Teatrul Comunal din Brăila își încetează activitatea la 20 septembrie 1925. Sala teatrului a fost transformată în cinematograf, iar Aurel Maican împreună cu alți câțiva actori s-au delimitat de scandalurile din teatru și au hotărât să refacă ansamblul¹², invitându-l pe Ion Livescu¹³ să preia direcția.

Ion Livescu, actor societar la Teatrul Național din București, cu o mare experiență artistică, va forma noua companie, în sala Passalaqua. Compania Teatrală Passalaqua și-a deschis activitatea artistică la 3 octombrie 1925 cu spectacolul *Stane de piatră* de Hermann Sudermann, în regia lui Aurel Maican. Spectacolul a fost precedat de prologul *Teatrul* de Dimitrie Anghel și Victor Eftimiu, recitat de actorul Ioan Teodorescu Theo. Au urmat pe scena de la Passalaqua alte spectacole, între care: *Crimă și pedeapsă* după Dostoievski, *Manasse* de Ranetti Roman, *Marșul nupțial* de Henry Bataille.

Oricâtă experiență ar fi avut Livescu sau Maican, pentru pregătirea unei reprezentații teatrale de valoare aveau nevoie, pe lângă bani, și de timp. Cheltuielile erau mari și se cereau acoperite, de aceea se monta piesă după piesă. Activitatea se desfășura contra cronometru, actorii nu apucau să-și învețe rolurile și cu atât mai puțin să-și gândească personajul. În aceste condiții, nici Maican nu putea să înregistreze progrese notabile. Pentru a ataca marea dramaturgie universală, o trupă trebuie să aibă, pe lângă resurse financiare, materialul uman adecvat. Or, Companiei Passalaqua îi lipseau actorii de anvergură. Trebuie luat în calcul și faptul că, în provincie, publicul nu este atât de numeros ca la București; prin forța lucrurilor, un spectacol se juca după câteva reprezentații cu sala goală, fapt care silea trupele să încropească la repezeală o nouă premieră.

Pentru a capta interesul publicului, conducerea companiei îl invită pe marele Aristide Demetriad să joace în spectacolul *Morfina* de Ludwig Herzer. De remarcat faptul că Maican creează decorurile acestui spectacol, dovedindu-se a fi omul-orchestră al trupei brăilene: regizor, scenograf și, uneori, actor.

La greutățile cu care se confruntă echipa mai contribuie și campania antisemită declanșată de ziarul *Drapelul*, unde putem citi atacuri imunde la adresa noului teatru și a personalului: „La Teatrul Passalaqua premierele se succed în mod regulat, actorii jucând cu multă tragere de inimă fiind încurajați de sălile arhi... goale. Dl. Maican a înțeles pe jumătate că jidanul Semo este o pacoste pe capul trupei și de aceea s-a ferit să-l mai pună să joace în alte piese, afară de *Stane de piatră*. Atât numai că acest lucru nu ajunge și direcțiunea va fi nevoită să mai amâne și alte reprezentații pretextând indispoziția unui actor (în realitate s-a amânat deoarece la casă nu s-a vândut decât 2-3 bilete) până când jidanul Semo nu va părăsi trupa. Regretăm că din cauza perciunatului actor suferă și câțiva artiști de talent, dar atâtea vreme cât dl. Maican va continua să protejeze pe jidan publicul va ști să se abțină a asista la reprezentațiile trupei”¹⁴.

De asemenea, lipsa subvenției afecta calitatea actului teatral. În astfel de condiții, producțiile sunt din ce în ce mai slabe și trupa se desființează. Maican își continuă drumul pe alte scene din țară, unde va face

¹¹ *Tot în chestiunea teatrului*, în *Fulgerul*, 23 august 1925.

¹² Noua trupă teatrală era formată din: George Timică, Aurel Ion Maican, Marioara Vorvoreanu, Ecaterina Pleșu, Ion Theo Teodorescu, I. Semo, Ștefan Decu, Silvia Fulda, Marioara Wovrina, Lulu Aurelian, Nicolae Chiriș, Atena Raly și alții.

¹³ Contractul dintre Livescu și Maican este reproduș în anexa *Documente inedite*.

¹⁴ *Teatrul din Brăila*, în *Drapelul*, 15 octombrie 1925.

dovada realului său talent. O parte dintre actorii cu care lucrase la Brăila, apreciindu-i calitățile pedagogice în lucrul cu interperții, îl vor urma.

LA COMPANIA DE REVISTĂ SPIRIDUȘ DIN BUCUREȘTI

Bucureștiul era văduvit în lunile de vară de evenimente culturale. Spectacolul de revistă, artă a divertismentului efemer, constituia singura ofertă pentru cei rămași acasă. Revista – considerată de mulți un gen de teatru frivol, zgomotos, dar cu ritm antrenant – avea numeroși adepți în capitala copleșită de caniculă. Larga popularitate a spectacolelor de revistă se datora și subiectelor inspirate din actualitatea zilei.

Singura trupă de teatru care dădea reprezentații în București aproape seară de seară era cea a Companiei Cărăbuș. Dar cererea era mare și, în aceste condiții, Nicușor Constantinescu întemeiază în vara lui 1926, în Parcul Oteteleşeanu¹⁵, Compania de Revistă Spiriduș. Ajutorul lui era Aurel Ion Maican, rămas fără angajament după închiderea Companiei Passalaqua de la Brăila. Curajosul Maican atacă și acest gen, unde se îmbină proza cu dansul și cântecul. Directorul de scenă este magicianul care trebuie să dețină știința de a uni toate aceste elemente – aparent atât de diferite – pentru a crea un întreg: spectacolul. Deși Maican pășea pe un teren mai puțin cunoscut, nu s-a speriat, ci s-a pregătit să răspundă provocării. Începuse să fie cunoscut în lumea teatrală ca directorul de scenă căruia îi place „să dirijeze” bine ansamblul de pe scenă. Știa că, de data aceasta, trebuie să se concentreze cu precădere asupra actorului în ipostaza de artist complet, capabil să cânte, să danseze și să dea pregnanță replicii umoristice, pentru a însuflă și amuza spectatorii

Ajutat de pictorul Ion Anestin, realizează un spectacol cu mare succes la public, *Nu că zic, dar... spun*¹⁶ de Constantinescu și Kanner (text din care unii considerau că ar fi trebuit eliminate anumite scene cu aluzii politice). Decorurile erau stilizate; câteva panouri utilizate ingenios creau mai multe planuri, în care se derulau cele nouă tablouri. Pentru un spectacol în aer liber, arhitectura simplă și funcțională a decorului era cea mai potrivită. Ideea sugerată de Maican scenografului Ion Anestin a fost aceea de a renunța la binecunoscutele decoruri greoaie și stufoase, văzute prin teatrele de vară. Maican a lucrat mult cu actorii, centru viu al comunicării teatrale. Avea conștiința faptului că regizorul este artistul care poate integra textul, interpretul, decorul, muzica, lumina, tehnica într-o structură unitară. Dar, mai presus de toate, știa că lucrează cu cel mai instabil material, *omul-actor*.

Ca începător în domeniul teatrului revuistic, Maican și-a luat o responsabilitate destul de grea, întrucât spectacolul de revistă poate aluneca ușor pe panta vulgarității, spre deliciul unora și indignarea altora. Cine își punea semnătura pe o astfel de reprezentație își asuma riscuri: acela de a plictisi sau, la polul opus, acela de a nu reuși să distreze spectatorii decât cu trivialități. Maican și le-a asumat prin semnarea direcției de scenă și, împreună cu Nicu Kanner, Nicușor Constantinescu și scenograful Anestin, au reușit să producă un nou succes al revistei românești, știut fiind faptul că supremația în acest domeniu o deținea Constantin Tănase.

O a doua premieră a avut loc la cunoscuta grădină Parcul Oteteleşeanu, cu spectacolul *Las'că trece*. Maican a gândit această reprezentație împreună cu Nicu Kanner, alternând proza cu cuplete și dans. Noul spectacol al Companiei Spiriduș se bucură și el de succes, dar mai importantă rămâne intrarea în circuitul teatrelor de vară a acestui grup de artiști – Nicușor Constantinescu, Nicolae Kanner, Ion Anestin, grup completat adesea de Aurel Ion Maican –, care se vor afirma tot mai mult în genul revuistic. Pentru *Las'că trece*, Maican, Kanner și Anestin au conceput un decor rafinat și ingenios; costumele – elemente de atracție într-un teatru de

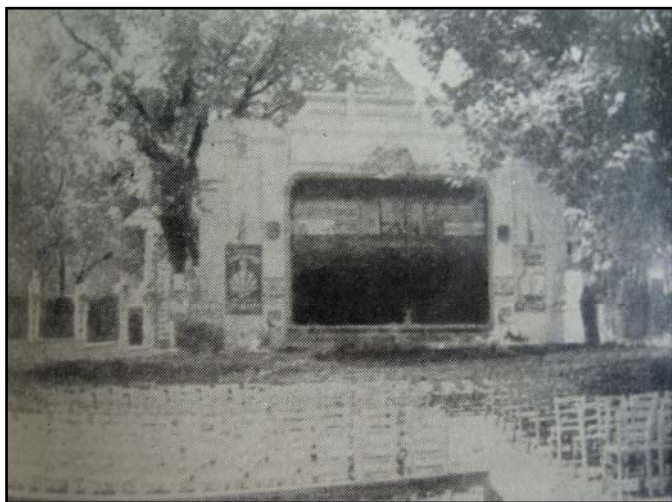


Fig. 4 – Teatrul din Grădina de vară Oteteleşeanu – București.

¹⁵ Parcul Oteteleşeanu se afla pe locul unde se înalță astăzi Palatul Telefoanelor.

¹⁶ *Nu că zic, dar... spun* de Nicon și Nican (pseudonimele lui Nicușor Constantinescu și Nicolae Kanner), avea un prolog și nouă tablouri.

revistă – erau strălucitoare și elegante, iar pentru momentele de furtună au folosit elemente tehnice moderne, pe care publicul le-a întâmpinat cu aplauze.

Vara trecuse, iar Maican trebuia să-și caute un nou angajament. Compania Spiriduș nu fusese, în fond, decât un mijloc de a mai câștiga niște bani și de a păstra legătura cu lumea teatrală. Gândurile lui mergeau către spectacole mari, de artă, realizabile numai într-un teatru utilat din punct de vedere tehnic și cu o echipă artistică completă, într-un teatru unde să-și expună metoda de lucru, îmbogățită în urma traseului parcurs până atunci. Și acest angajament nu a întârziat să vină din partea Teatrului Național din Cernăuți.

LA TEATRUL NAȚIONAL DIN CERNĂUȚI

O scurtă istorie. Înființat în 1920 de pătura cultă a românilor bucovineni, Teatrul Național din Cernăuți a avut o activitate artistică marcată de momente remarcabile pentru istoria scenei românești.

Teatrul din Cernăuți s-a născut din dorința și credința unor oameni de cultură care știau că trezirea spiritului național se putea realiza numai prin înființarea unor lăcașuri de învățământ și cultură. Arta teatrală avea un rol important în susținerea acestei idei. Orașul Cernăuți era capitala Bucovinei, provincie care aparținuse voievodatului moldav, iar din 1775 – Imperiului Habsburgic. Câțiva tineri boieri români, în frunte cu cei din familia Hurmuzachi, înființează în 1862 o societate culturală numită „Reuniunea Română de lectură din Cernăuți”. Tot ei vor încerca să aducă o trupă de teatru care să dea reprezentații în limba română. Multe trupe românești au trecut prin Bucovina, dar cea mai prestigioasă a fost cea condusă de Fani Tardini. Remarcabile au fost și turneele întreprinse de Matei Millo, Mihail Pascaly, Constantin Nottara, Petre Liciu, însă intelectualii bucovineni susțineau înființarea unei trupe permanente.

Unirea Bucovinei cu România – la 1918 – va crea cadrul pentru realizarea acestui deziderat. Sfârșitul anului 1920 a fost încununat de constituirea unui teatru popular, prin eforturile lui George Voievdica, Constantin Cehan-Racoviță, Theodor Nastai. Tot ei i-au l-au numit „Teatrul Delavrancea”. Octavian Goga, ministrul Instrucțiunii Cultelor și Artelor de la acea vreme, a decis să subvenționeze noua instituție, acordându-i statutul de Teatru Național. Au urmat numirea directorului și formarea trupei¹⁷; dar, până la punerea în practică a acestor decizii, Alexandru Mavrodi, directorul general al teatrelor din România, l-a însărcinat pe Mihai Codreanu, conducătorul Naționalului din Iași, să deschidă stagiunea teatrului cernăuțean cu un spectacol pe măsura evenimentului. Astfel, la 1 februarie 1922, trupa ieșeană a jucat pe scena Teatrului Național din Cernăuți primul spectacol – *Vlaicu-Vodă* de Alexandru Davila.

Stagiunea 1926–1927. Venirea lui Dragoș Protopopescu¹⁸ – în 1926 – la conducerea Naționalului din Cernăuți a fost un moment important pentru această instituție. Noul director a înțeles că, pentru a putea să înfăptuiască programul pe care și-l propusese, teatrul avea nevoie de o trupă talentată și de un director de scenă energic, cu idei înnoitoare. Colaborează cu Victor Bumbești¹⁹ și Victor Ion Popa²⁰, dar era nevoie de prezența permanentă a unui director de scenă. În condițiile acestea îl va angaja pe Aurel Ion Maican, iar pe George Löwendal ca pictor scenograf. Cu venirea acestor doi artiști, la Teatrul Național din Cernăuți începea o eră nouă.

Reușita formării unei trupe și a unui repertoriu stabile nu era de ajuns pentru atingerea performanței artistice; teatrului îi lipsea dotarea tehnică adecvată. În aceste condiții, Maican propune utilizarea teatrului cu elemente tehnice moderne, demne de o scenă națională²¹. Ideile lui Maican și Löwendal se materializează treptat, cu concursul directorului: este instalată o scenă rotativă, se construiește un proscaenium, sunt

¹⁷ Director al teatrului a fost numit Constantin Berariu, profesor la Universitatea din Cernăuți. Trupa s-a format treptat din nume remarcabile ale scenei românești: Petre Sturdza, Nae Bulandra, Petre Bulandra, Gina Sandri Bulandra, Lili Bulandra, Ecaterina Ionescu, Jeni Ioanin, Ilie Cernea, Ovid Brădescu, Sergiu Dumitrescu, Mia Teodorescu, adăugându-i-se, după câțiva ani, Grigore Vasiliu-Birlic, Jules Cazaban, Mișu Fotino, Jeni Capustin. În 1925, la direcția teatrului este numit Petre Sturdza, iar co-director administrativ profesorul Constantin Berariu. Pentru asigurarea unei pepiniere proprii de actori, s-a înființat Conservatorul de Artă Dramatică.

¹⁸ De remarcat faptul că presa, de fiecare dată când se schimba directorul teatrului, îl prezenta în termeni laudativi pe succesorul său, în timp ce fostul conducător al instituției era pus într-o lumină puțin favorabilă. Cert este că fiecare director care a fost la conducerea teatrului cernăuțean a lăsat ceva bun în urmă. La numirea lui Dragoș Protopopescu, Teatrul Național din Cernăuți își cucerise titlul de instituție de stat cu un buget stabil, ceea ce nu înseamnă puțin.

¹⁹ Stagiunea se deschide în septembrie cu spectacolul *Trandafirii Roșii* de Zaharia Bârsan, în regia lui Victor Bumbești.

²⁰ Victor Ion Popa montează câteva piese în prima jumătate a stagiunii din 1926 și în ianuarie 1927. Dragoș Protopopescu îl va angaja ca prim director de scenă. Ulterior V. I. Popa va deveni directorul acestui teatru, la conducerea căruia a stat până în 1930.

²¹ La acea oră în România existau șase teatre naționale, la București, Iași, Craiova, Cluj, Cernăuți și Chișinău.

schimbați arlechinii, în sală se aștern covoare pentru a înăbuși zgomotul făcut de pașii spectatorilor, se achiziționează un sistem nou de iluminat. Pe lângă noile decoruri și costume, Maican și Löwendal au folosit material din vechile decoruri pictate de la Viena, adaptându-le însă fiecărui spectacol. Până atunci piesele se jucau în aceleași decoruri, dar Maican va pune capăt acestei practici, penibile pentru un teatru profesionist. Munca de reformare trebuia dusă în toate sectoarele teatrului. Actorii, la rândul-le, trebuiau să învețe că profesia lor cere o disciplină și o dăruire aparte. Lipsa actorului-vedetă l-a determinat pe Maican să creeze spectacole de echipă. Primele piese montate pe scena cernăuțeană nu făceau parte din marele repertoriu; erau comedii cu subiecte facile, care se puteau realiza într-un timp record.

Scopul acestei instituții naționale era, în primul rând, să-i aducă pe români la teatru, indiferent de condiția lor socială. Trebuia să se țină cont de strategia politică a vremii: autoritățile înființaseră instituții de învățământ și cultură în noua provincie cu un țel precis, acela de a fixa limba română într-un spațiu cosmopolit, în care românii nu erau majoritari. Prin spectacolele prezentate se urmărea impunerea artei românești în acest ținut, învățarea unei limbi române curate. Pe lângă menirea lui artistică, teatrul cernăuțean avea, deci, și o misiune național-culturală.

În acest context, Maican își începe activitatea cu piese mai ușoare, atractive pentru un public larg. În prima parte a stagiunii 1926-1927, a montat *Clopoțelul de alarmă* de Maurice Hennequin și Romain Coolus, *Anonimul* de Arnold și Bach – spectacol în care câștigă faimă pe plan local tânărul Grigore Vasiliu (Birlic), aclamat peste ani în toată țara –, dar și drama *Stane de piatră* de Hermann Sudermann.

Ritmul alert al montărilor dăuna însă actului artistic. Actorii tineri nu aveau nici răbdarea și nici știința de a-și asculta partenerul, decorurile se lucrau zi și noapte; cu alte cuvinte, se muncea „la foc continuu” în ambele sectoare, artistic și tehnic. Pe parcursul activității sale la Cernăuți, Maican a fost silit să facă adevărată școală cu tinerii actori. La rândul-i, nici el nu se simțea încă stăpân pe arta sa. Traseul spectacolelor pe care și-a pus semnătura arată ca o linie care urcă și coboară, iar elementele împrumutate de la creatorii străini de marcă nu se integrează încă într-un ansamblu omogen din punct de vedere stilistic. De la Stanislavski a preluat firescul realității și spiritul metodic impus în școala de teatru rusă, de la expresioniști a luat frământările interioare ale personajului, iar Meyerhold, Vahtangov și Tairov puteau fi regăsiți în plastica decorului. Continua căutare a noi forme de expresie teatrală trădau însă, adesea, o anume nesiguranță și inconsecvență a ideilor. Dincolo de aceste bâjbăieli, Maican începe acolo, la Teatrul Național din Cernăuți, să-și construiască propria lui concepție despre arta regiei de teatru, bazată pe creație și nu pe imitație.

La spectacolul *Crimă și pedeapsă* după Dostoievski, semnează atât dramatizarea (împreună cu Ilie Cernea), cât și direcția de scenă. Piesa era gândită în nouă tablouri, punctând momentele esențiale din roman și transpunând fidel caracteristicile personajelor principale. Acțiunea concentrată și dialogurile antrenante duceau la o înlănțuire artistică a scenelor. Maican a pus accentul pe trăirile și zbuciumul lăuntric ale lui Raskolnikov – evidențiate nu doar prin joc, ci și printr-o excepțională simbolistică vizuală.

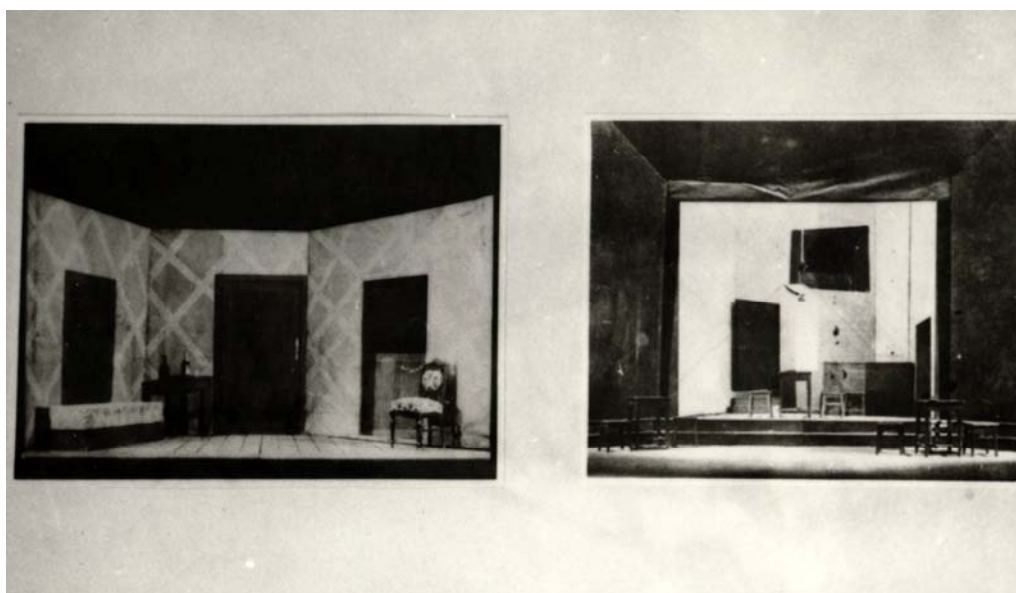


Fig. 5 – Decoruri la *Crimă și pedeapsă* după Dostoievski, Teatrul Național din Cernăuți, stagiunea 1926–1927.

Spectacolul *Crimă și pedeapsă* a reprezentat pentru Maican momentul realei afirmări. Prin folosirea scenei rotative, trecerea de la un tablou la altul avea un efect artistic și, în plus, se realiza foarte ușor, povestea derulându-se astfel fără sincope. Spectatorul se afla în fața unui teatru profesionist în adevăratul sens al cuvântului. De altfel, profesionalizarea scenei românești era unul din dezideratele lui Maican. El înțelesese, din spectacolele vizionate în străinătate, că un element de o importanță covârșitoare în construirea unui spectacol este eclerajul. Fascinat de efectele pe care le putea crea lumina de scenă, manevrează reflectoarele cu abilitatea tehnicianului-artist. Eclerajul, dar și muzica, generau o atmosferă în concordanță cu tema piesei, potențând scenele dramatice. Cât privește scenografia, i-a cerut lui Löwendal să creeze un decor tridimensional pentru unele tablouri. Se afirma, în presa vremii, că tabloul din actul al II-lea s-a desfășurat în cel mai autentic decor cubist. În fapt, actorii au interpretat puternica dramă a eroilor dostoievskieni într-un decor care conținea deopotrivă elemente expresioniste, cubiste și constructiviste. Tabloul cu visul lui Raskolnikov a dat măsura capacității directorului de scenă și a scenografului de a pune în valoare un joc psihologizat, încărcat de semnificații; el se desfășura în cel mai apăsător spațiu, accentuat prin liniile paralele de pe pereți și tavan. Maican nu a dorit să ilustreze textul, ci – prin jocul actorilor și prin decor – să-i exploreze sensurile profunde. Semnificativ este simbolul crucii prezent în întreg decorul, ca semn al dorinței personajelor – și mai ales a lui Raskolnikov – de a se izbăvi. Atmosfera rusească era redată pregnant, dar nu în manieră naturalistă, ci într-un stil nou, bazat pe stări sufletești și simbol vizual.

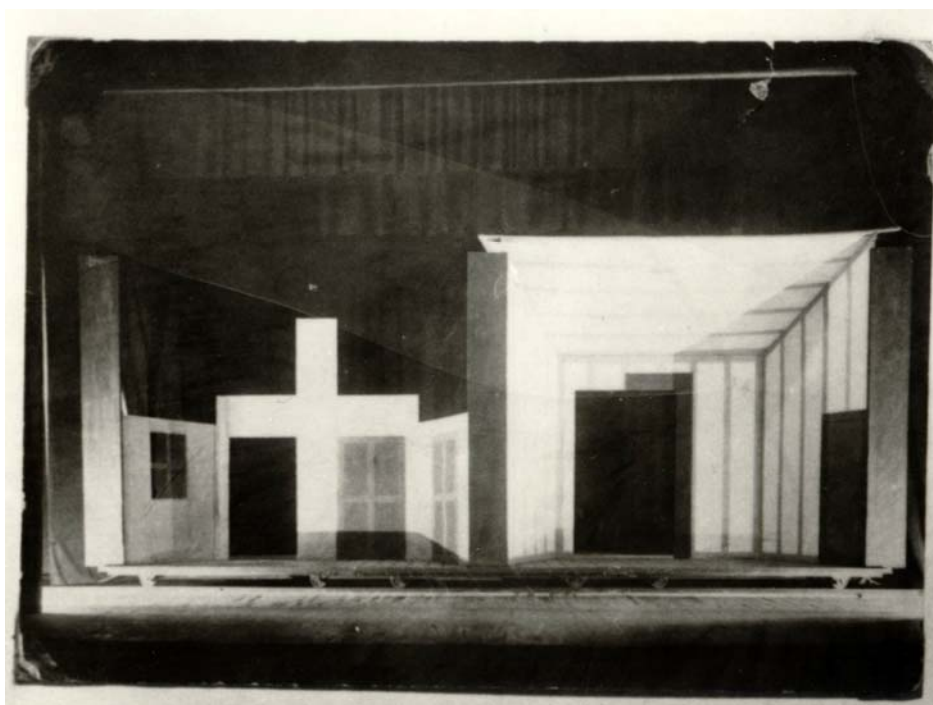


Fig. 6 – Decor la *Crimă și pedeapsă* după Dostoievski, Teatrul Național din Cernăuți, stagiunea 1926–1927.

Maican le-a cerut stăruitor actorilor să renunțe la declamație și să se axeze pe trăirea autentică a rolului. Pentru teatrul din Cernăuți și pentru Maican, acest spectacol a fost nu numai o reușită artistică, ci un pas mare spre teatrul modern.

Ultimele spectacole pe care le-a montat în stagiunea 1926-1927 au fost *Mugurul* de Georges Feydeau și *Kiki* de André Picard.

Stagiunea 1927–1928. Stagiunea care abia trecuse n-a satisfăcut exigențele lui Maican. Simțind că metoda lui de lucru se afla, încă, într-o fază bazată mai mult pe intuiție, se hotărăște să fructifice vacanța și pornește, din nou, într-o aventură a cunoașterii prin țările europene. În Germania²² vizionează spectacolele

²² În mai multe interviuri, Maican mărturisește că a văzut în această perioadă spectacolele Teatrului Academic de Artă condus de Stanislavski. Desigur că încurcă anii, deoarece acest teatru a făcut un turneu în Occident și SUA în anii 1922-1924. Probabil Maican a reușit să vadă spectacolele M.H.A.T.-ului în vara lui 1923, când a fost prima oară în Germania.

montate de cei mai cunoscuți directori de scenă ai vremii: Reinhardt, Karl Heinz Martin, Piscator. În spectacolele lui Reinhardt, pe lângă tehnica folosirii luminilor și a unui decor de o plasticitate desăvârșită, a văzut cum actorul era ridicat pe cel mai înalt podium al artei teatrale. Or, în România, adeptul fervent al lui Reinhardt era Soare Z. Soare, care se baza mai ales pe plastica decorului, lăsând lucrul cu actorii în plan secund. Și lui Maican aveau să i se reproșeze preocuparea excesivă pentru vizual și ignorarea jocului actoricesc. Activitatea ulterioară va demonstra însă că, în viziunea sa, arta actorului reprezintă cheia de boltă în construcția unui spectacol.

La întoarcerea din călătorie, Maican stabilește, împreună cu noul director Victor Ion Popa²³, un repertoriu bogat, capabil să satisfacă dorințele unui public larg. Trebuie menționat faptul că directoratul lui Popa a însemnat pentru teatrul cernăuțean o perioadă reformatoare, atât din punct de vedere artistic, cât și organizatoric. Admirabilul om de teatru s-a străduit să folosească mica subvenție de la bugetul statului îndeosebi pentru înzestrarea scenei cu aparatură, a fost deschis la experimentele regizorale, a luptat pentru răspândirea acestei arte în tot ținutul Bucovinei, creând teatrul pentru copii și teatrul de cartier, a înființat revista *Spectatorul*, document de o imensă însemnătate pentru istoria teatrului românesc, în care publicul putea să găsească atât lămuriri privind concepția regizorală și scenografică, cât și ecouri din presa vremii.

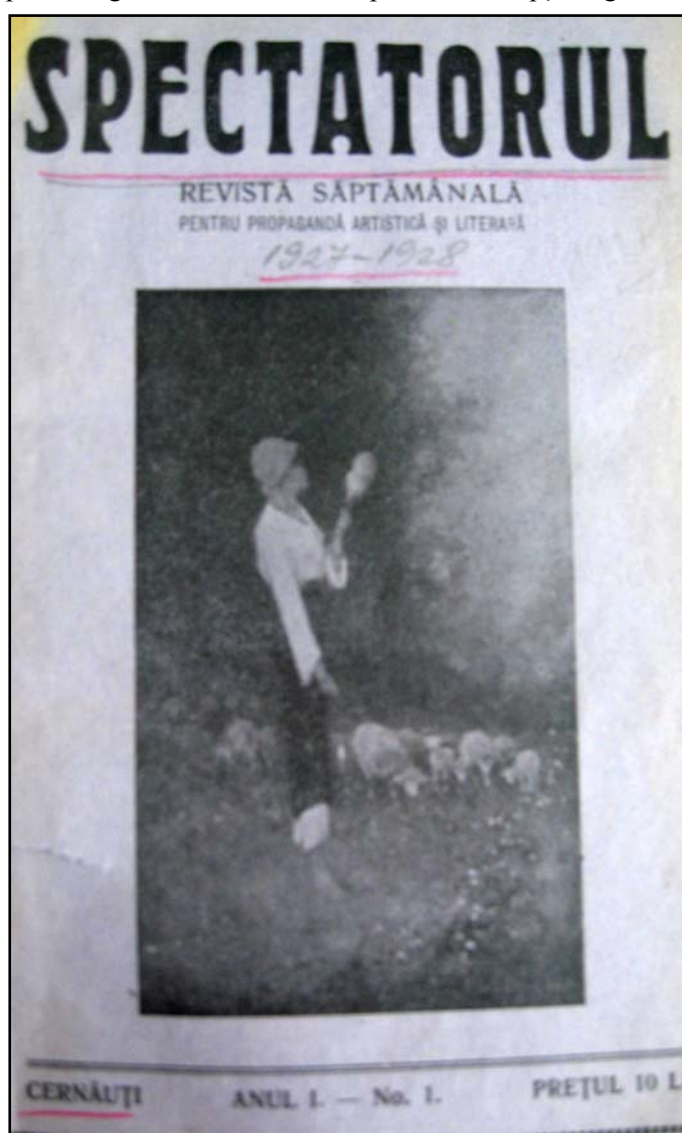


Fig. 7. Coperta primului număr al revistei *Spectatorul* a Teatrului Național din Cernăuți.

Între Maican și Victor Ion Popa afinitățile spirituale se stabilesc repede, datorită, mai ales, țelului lor comun: reatealizarea teatrului. Această idee a cucerit întreaga generație de regizori și scenografi din cel de-al doilea deceniu al secolului XX, decisă să înlăture conservatorismul și stilul academizant. La Cernăuți, Maican putea să-și înceapă opera reformatoare; Victor Ion Popa l-a susținut pentru fiecare idee care putea să aducă o lumină nouă pe scena acestui teatru de provincie, în care se instaurează o atmosferă de frenezie creatoare.

Metoda de lucru cu actorii, pusă în practică în stagiunea precedentă, dădea roade. Actorilor li se solicită nu doar să renunțe la declamație, ci să-și exerseze abilitățile și să-și lărgască registrul interpretativ, fiind distribuiți atât în roluri de comedie cât și de dramă. Observator fin al jocului elevilor lui Stanislavski și Reinhardt, Maican înțelesese că un actor complet era acela care putea să joace orice rol. Prin abordarea unor genuri teatrale diferite, actorul se reînnoia în permanență; teatrul viitorului se baza pe un actor complex, capabil să caute diversitatea în caracterul personajelor.

Teatralizarea teatrului însemna găsirea unor noi sensuri ale operei dramatice, însemna schimbare la nivel scenografic, însemna transformarea jocului actorilor. Datorită lui Maican, scenografia depășea etapa decorului pictat; el folosește practicabile, scări, scenă rotativă, elemente cubiste, constructiviste, toate subliniind influența occidentală și rusească. Cerințele lui erau susținute atât de Victor Ion Popa, ca director al instituției, cât și de Löwendal, ca scenograf. Comuniunea de idei a celor trei artiști a pus premisele unui teatru modern, demontându-se astfel prejudecata că

²³ Victor Ion Popa a fost numit directorul Teatrului Național din Cernăuți la 22 octombrie 1927.

artă novatoare nu se putea face decât la București.

Maican lucra metodic, pornea de la textul dramatic, apoi urma șlefuirea celorlalte componente ale spectacolului: actor, decor, lumină, muzică. El a dat fiecărui element aceeași atenție pe care alți regizori, la momentul acela, o acordau doar plasticității decorului sau doar jocului actorului. Dorința lui era să modernizeze toate palierele limbajului scenic. Nu-i lipsea nici ambiția, firească, de a se remarca în grupul tinerilor regizori români. Lupta surdă dintre provincie și capitală a frânt de multe ori aripile unor artiști talentați. Maican își propusese să demonstreze că nu există diferențe între teatrul de capitală și teatrul de provincie – și a reușit.

Stagiunea 1927–1928 s-a deschis cu spectacolul *Viforul* de Barbu Ștefănescu Delavrancea. Pentru a conferi montării o dimensiune mai pronunțat realistă, Maican, însoțit de Löwendal, face o documentare amănunțită, colindând locurile istorice ale Moldovei, și descoperă că arhitectura ctitoriilor voievodale moldovenești a fost influențată de stilul gotic. Aceste elemente vor fi utilizate în construcția decorului; costumele, la rândul lor, erau inspirate din descrierile cronicarilor. Löwendal a excelat atât în crearea decorului cât și a costumelor. Acțiunea se petrece în trei locuri: la Suceava, în munți și la Hotin. Pentru fiecare loc al acțiunii s-a construit un decor tridimensional. Din cauza lipsei de mijloace materiale, s-au adăugat și câteva pânze pictate. Pictorul scenograf, în concordanță cu viziunea lui Maican, a transformat fiecare decor într-o *lumină* plastică: cetatea Sucevei era redată prin imaginea unui loc sumbru, părăsit, sălbătic; locul de pândă, din munți, reprezenta de fapt Pietrele Doamnei, iar interiorul Cetății Hotinului sugera, printr-un tavan coborât, îngrijorarea apăsătoare care-i cuprinsese pe boierii țării.



Fig. 8 – Decor la *Viforul* de Barbu. Ștefănescu Delavrancea, Teatrul Național din Cernăuți, stagiunea 1927–1928.

Dacă montările dramei *Apus de soare* aduceau de fiecare dată în scenă un copac mare, înverzit (simbol al veșniciei), în *Viforul* Maican plantează pe scenă, în replică, un copac uscat, la început în picioare, apoi dărâmat, ca simbol al prăbușirii unei lumi. Figurația amplă folosită în acest spectacol constituia masă umană vie, care transmitea, prin mișcarea organizată, tensiune și emoție.



Fig. 9 – Decor la *Vișorul* de B. Șt. Delavrancea, Teatrul Național din Cernăuți, stagiunea 1927–1928.

Nu a uitat nici o clipă interpretarea actorului. Cu răbdarea unui profesor, de care mai târziu aveau să povestească mulți actori, i-a învățat cum să schițeze într-un gest nedefinitul unei stări sufletești, cum să exprime cu o singură privire un peisaj imaginar sau cum să redea substanța tăcerii. Spectacolul, privit de un ochi avizat, părea ciudat, un amestec de teatru naturalist-realist cu teatru modern. Chiar dacă Maican a pornit de la adevărul istoric, ca în plin naturalism, și nu de la sensurile profunde ale istoriei, așa cum își gândise lucrarea dramatică Delavrancea, chiar dacă costumele erau copii fidele ale portului din epoca lui Ștefăniță Vodă, decorul și jocul actorilor nu mai țineau de teatrul naturalist, ci de epoca modernă. Spectacolul, în ansamblu, purta girul autenticității.

După *Vișorul*, Aurel Maican a realizat unul dintre cele mai frumoase spectacole din epocă: *Avarul* de Molière. Mai târziu, regizorul își va aminti: „*Avarul* montat într-un exterior reprezentând curtea casei unde se petrece acțiunea – cu patru planuri –, fapt care a stârnit o vie discuție în presa din Cernăuți. Împărțită în două tabere, jumătate mă acuzau că l-am stricat și denaturat pe Molière, iar cealaltă jumătate, că l-am împropățat. Până la urmă am rămas în afară de cauză, gazetele certându-se între ele”²⁴.

Păstrarea unei anumite tradiții în montarea pieselor lui Molière i s-a părut lui Maican anacronică. Întreaga concepție regizorală era de o îndrăzneală uimitoare, abordând dintr-un alt unghi textul dramatic: „Fără să știrbească integritatea operei molierești, fără să altereze sensul personajelor [...] directorul de scenă izbuteste să redea eternul omenesc al avarului într-o formă mai accesibilă spectatorului modern”²⁵. Ideea centrală era suferința omului zgârcit care nu se mai poate bucura de nimic. Maican a vrut să evidențieze drama profundă a acestui nefericit, căzut în maladia avariției. Comicul trebuia să reiasă numai din situații și replici. Povestea a plasat-o într-un spațiu scenografic care transmitea spectatorului emoție, iar actorului îi dădea posibilitatea unei interpretări de zile mari. Interesant este că a transformat capodopera lui Molière, dintr-o piesă de *interior*, într-una de *exterior*. Un grilaj înalt despărțea curtea lui Harpagon de strada văzută în perspectivă, sugerând neîncrederea personajului în semenii săi. Inovațiile introduse în piesă nu i-au alterat deloc sensul. Curtea casei lui Harpagon, locul unde se desfășura întreaga acțiune, evoca ideea de închisoare sufletească și de paragină. Decorul era pictat ca o schiță impresionistă, în cadrul lui desfășurându-se toate cele patru acte. Fundalul reprezenta perspectiva unei mahalale din epoca lui Molière, cu rânduri de case, de o parte și de alta a străzii, așezate în pantă.

²⁴ *Rampa*, 4 iulie 1937.

²⁵ Alexandru Varvara, *Premierele Teatrului Național Cernăuți. "Avarul" de Molière*, în *Rampa*, 14 noiembrie 1927.



Fig. 10 – Decor la *Avarul* de Molière, Teatrul Național Cernăuți, stagiunea 1927–1928.

Curtea, strada și casa erau cele trei planuri gândite de regizor pentru desfășurarea alertă a jocului și pentru accentuarea situațiilor comice. Maican suprimă *aparté*-urile, înlocuindu-le cu scene mute și sporind astfel dinamismul acțiunii. Tensiunea dramei trăite de erou era accentuată prin folosirea ingenioasă a luminilor. Interpretat excepțional de actorul Ovid Brădescu, Harpagon pare o jucărie prinsă în plasa pe care și-o țesuse singur: victimă a unui destin de care era în întregime responsabil.

Maican a demonstrat că regia este un mare mecanism, o înlănțuire de idei ce transpar din opera dramatică, de imagini sugestive care-l invită pe spectator să le decripteze. S-a străduit să găsească o modalitate spectacologică inedită pentru acest text, renunțând la clișeele de până atunci, și străduința i-a fost răsplătită cu intrarea acestui spectacol în analele istoriei teatrului românesc.

Odată cu *R.U.R. (Rațional Universal Robot)*, montată pentru prima oară pe o scenă românească, Maican începe să se îndrepte spre un teatru sintetic. Pentru mizanscena celebrei parabile *science fiction* a lui Karel Čapek, regizorul și-a pus în joc întreaga fantezie creatoare, depășind prin viziunea sa ideile textului. Inovațiile scenotehnice și decorul constructivist au subliniat tema piesei. Primul personaj apărea în scenă printr-o trapă, pentru a da iluzia spectatorului că oamenii veneau de *altundeva*.

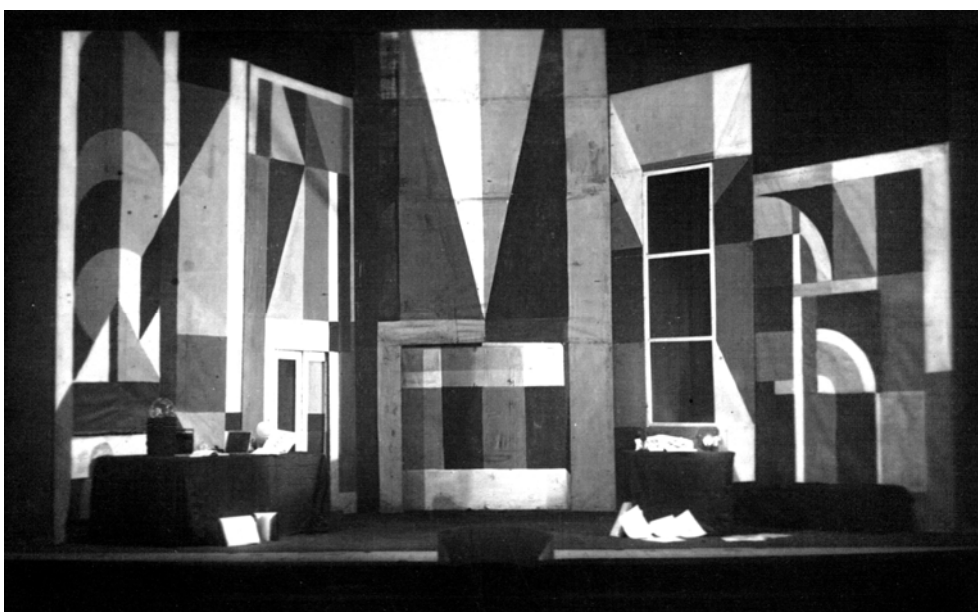


Fig. 11 – *R.U.R.* de Karel Čapek, Teatrul Național din Cernăuți, stagiunea 1927–1928.

Regizorul a încercat, cu ajutorul tuturor mijloacelor teatrale – artistice și tehnice –, să creeze imaginea unei lumi în care ființa umană este pusă în primejdie de propriile-i creații, născute dintr-o ambiție demiurgică. Cuceririle științei devin încetul cu încetul dușmanii omului, roboții îl vor înlocui în toate sectoarele de activitate. Pentru a sublinia alienarea omului, care ajunsese să cânte ode păgâne curentului electric, Maican folosește în scenă un glob imens, iluminat puternic. Pe măsură ce pământul este cucerit de roboți, iar oamenii pier, această lumină se stinge încet, până la ultima licărire.

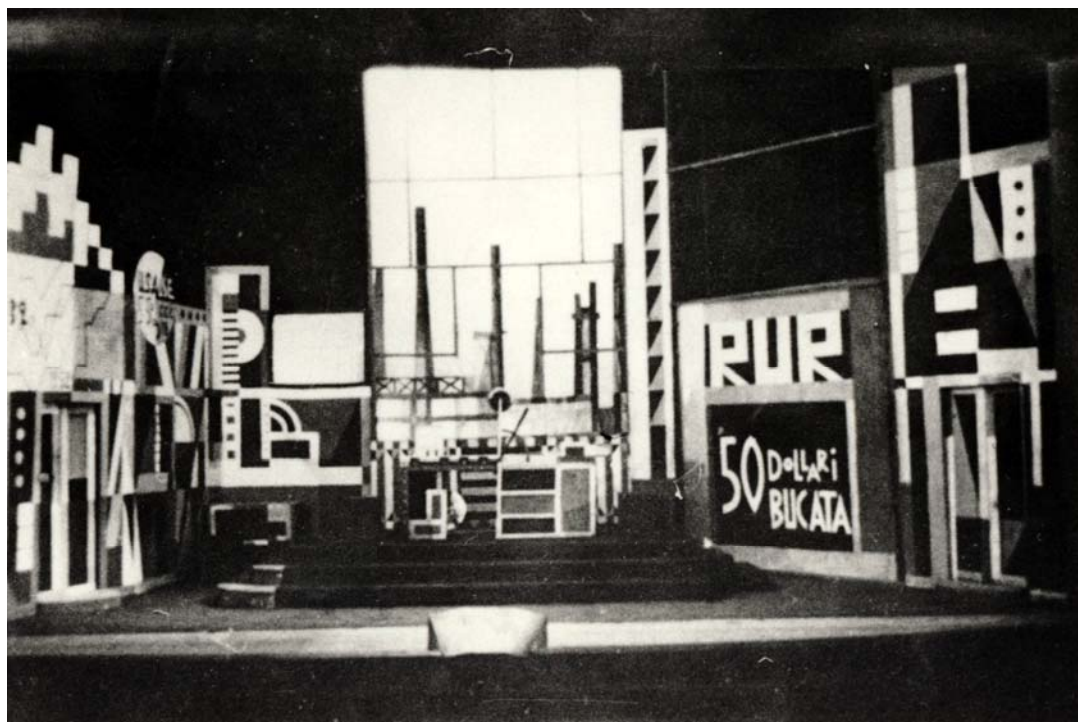


Fig. 12 – R.U.R. de Karel Čapek, Teatrul Național din Cernăuți, stagiunea 1927–1928.

Ultimul spectacol al stagiunii a fost comedia *Spiel im Schloss* (*Teatrul în castel*) de Ferenc Molnár, jucată sub titlul *Teatrul*. Fascinat de posibilitățile pe care le deschide motivul „teatrului în teatru”, Maican a încercat să șteargă granița dintre scenă și sală, implicând spectatorii în joc. Apariția, la începutul piesei, a lacheului care salută publicul și citește distribuția cu numele actorilor din trupa cernăuțeană prefigurează spectacolele interactive de mai târziu. Decorurile se montau la vedere, spectatorii având astfel sentimentul că participă la spectacol; totul a stat sub imperiul ineditului, al creativității și originalității, mai ales pentru un teatru de provincie, cum era cel din Cernăuți. Privită din această perspectivă, a participării publicului, viziunea lui Maican se înscria în mișcarea teatrală a timpului, în care iluzia scenică era adesea spulberată. Distribuția aducea, de asemenea, o notă de originalitate; Maican abandonează vechea tradiție a *emploi*-urilor, distribuindu-l pe Nae Bulandra, consacrat ca actor de dramă, într-un rol comic, iar pe Ion Anastasiad, actor de comedie, într-un rol „serios”. Ideea că actorul trebuie să devină un artist complet, capabil să interpreteze personaje de facturi diferite, îl îndemna pe Maican să facă astfel de încercări la nivel de interpretare. Inovatorul Maican nu a dat greș, pentru că foarte mulți artiști care au lucrat sub îndrumarea lui și-au descoperit valențe interpretative nebănuite. Schimbarea presupune un efort în plus, atât din partea actorului, cât și a regizorului; era mai comod să perpetuezi vechile deprinderi. Maican a dat o lovitură acestei comodități și acestui mod de a gândi.

La Teatrul Național din Cernăuți Maican a demonstrat că este un director de scenă cu puterea de a sintetiza și construi spectacular o operă dramatică. Abordarea unor genuri atât de diferite, de la piesa istorică, de atmosferă, la utopia SF, de la comedia clasică la drama psihologică ne înfățișează un artist căutător de sensuri profunde. *Crimă și pedeapsă*, *R.U.R.* sau *Avarul* sunt spectacole din care se desprinde raportul special pe care l-a avut regizorul Maican cu literatura scrisă, căreia a știut să-i creeze un echivalent scenic bazat pe simbol, atmosferă și stimuli emoționali. Remarcabilele lui montări de la Teatrul Național Cernăuți s-au alăturat celor ale lui Victor Ion Popa, ele dând un impuls puternic mișcării teatrale din România interbelică.

George Löwendal – un scenograf de excepție. Nu putem trece la următoarea etapă a creației artistice a lui Maican fără a vorbi despre George Löwendal²⁶, scenograful care i-a întregit și completat ideile teatrale pe scena cernăuțeană. Biografia sa pare a fi romanul unui mare aventurier, dacă ar fi să ne luăm după datele pe care ni le-a furnizat fiica cea mare a artistului, Lidia Löwendal. Dar, cum nu ne-am propus o reconstituire genealogică și biografică, ci una artistică, vom încerca să punctăm aportul de netăgăduit al scenografului George Löwendal în sfera teatrului și mai ales în relația lui cu Maican.

În 1922, Löwendal sosește la București, într-un turneu cu o trupă particulară din Chișinău. Încurcăturile financiare ale trupei îl vor determina pe Löwendal să rămână în capitală, unde va avea scurte angajamente în diferite teatre: Compania Bulandra, Trupa din Vilna, Teatrul Cărbuș, Teatrul Eforie. Se remarcă prin cromatica surprinzătoare, prin capacitatea extraordinară de a asimila tehnica decorului teatral și printr-o imaginație debordantă. Nu trebuie uitat faptul că, în anul 1922, Compania Bulandra a lucrat câteva spectacole cu regizorul expresionist Karl Heinz Martin. Influența acestui regizor german, cunoscut pentru „revoluția” pe care a adus-o în arta spectacolului, nu putea să nu lase urme în stilul scenografic al lui Löwendal.

Se formează ca scenograf intrând în contact cu noua generație de regizori români, animată de idealul reateatralizării teatrului. Regizorilor reformatori li s-au alăturat și scenografii²⁷, iar Löwendal a făcut parte din acest grup, îmbogățind arta scenografică prin decorurile sale construite în maniere variate: realistă, constructivistă, cubistă.

La Compania Bulandra a conceput împreună cu Victor Feodorov decorul spectacolului *Ecaterina Ivanova* de Leonid Andreev – un decor care tulbura spectatorul prin peisajele sălbatice sau prin perspectiva orașului văzut prin fereastra picturii. Angajat apoi la Teatrul Național Cernăuți, unde își va desfășura activitatea din 1926 până în 1935, va prefigura o nouă viziune scenografică, cuplată cu cea regizorală, conturând astfel ideile unui teatru modern.

Relația dintre Maican și Löwendal a fost deosebit de fructuoasă, ideile celor doi completându-se în mod fericit. Decorurile executate la teatrul din Cernăuți dezvăluie preocupările artistului pentru o artă înnoitoare, încărcată de teatralitate.

Concepția regizorală propusă de Maican pentru spectacolul *Vișorul* a fost nu doar respectată de scenograf, ci și îmbogățită, Löwendal venind cu soluții ingenioase. Tavanul înclinat și foarte jos amintea de expresionism, cu formele lui dizarmonice, similare stărilor sufletești ale personajelor.

Chiar dacă stiliza decorul, nu uita niciodată ca, printr-un mic detaliu, să amintească de lumea prezentă în piesă. Simbolul crucii, din spectacolul *Crimă și pedeapsă*, crea o atmosferă de religiozitate, de căință, de căutare a salvării prin Dumnezeu, completând admirabil sensul dat de Maican operei lui Dostoievski, cel al suferinței și izbăvirii.

Löwendal a adus fiecărui spectacol un plus de dramatism și originalitate, totul fiind subordonat ideii regizorale. A înțeles că semnul teatral, simbolul, plastica erau căi de a readuce teatrul la teatralitate. Scenograful trebuie să depisteze subtilitățile tramei, stările sufletești, culoarea locală, și apoi să le transpună în decor, înțeles nu ca un cadru neutru, ci ca parte integrantă a comunicării artistice.

La spectacolul *Avarul*, soluția scenografică propusă de Löwendal (strada văzută în perspectivă și poarta sub formă de grilaj) adâncea singurătatea eroului și nepăsarea oamenilor din jurul său. Modul de rezolvare era nu numai estetic, ci și economic, căci întreaga acțiune se desfășura într-un singur spațiu și decor, în curtea casei.

²⁶ George Löwendal (1897-1964) apare cu semnătura baron G. Löwendhal, Loewendal, Løwendal. În revista *Spectatorul* a Teatrului Național din Cernăuți este semnat Löwendal. Din interviul pe care ni l-a acordat, în noiembrie 2004, Lidia Löwendal-Papae, fiica artistului, rezultă că George Löwendal s-a născut la Sankt-Petersburg în 27 aprilie/10 mai 1897, dintr-o familie nobilă. Studiază la Sankt-Petersburg, dar, pasionat de pictură și teatru, alege drumul artei. Tot Lidia L. ne-a relatat că tatăl său a jucat pe scena Teatrului Imperial și că era la curent cu toată mișcarea teatrală rusească: cu metoda de lucru a lui Stanislavski, dar și cu mișcarea de teatralizare inițiată de Meyerhold, Vahtangov, Tairov. Un sâmbure de adevăr există, pentru că întreaga sa artă scenografică stă sub semnul constructivismului, cubismului, sugestiei. Lidia Löwendal susținea că Aurel Ion Maican și George Löwendal se cunoscuseră la București, într-un moment extrem de dificil pentru pictor, care nu avea nici un angajament și se afla în criză de bani. Maican, care tocmai primise angajamentul la Teatrul din Cernăuți, i-a propus să vină cu el în capitala Bucovinei, știind că teatrul are nevoie de un scenograf.

²⁷ Traian Cornescu, Victor Feodorov, M. G. Maxy, Elena Barlo, Theodor Kiriacoff reprezintă generația de scenografi care au impus un nou stil în arta decorului și a costumului din teatrul românesc.

Artistul Löwendal pendulează între șevalet și macheta de decor. „Pictor al țărânului român”, cum a fost denumit, el este și realizatorul unor decoruri teatrale uluitoare prin modernitate. Odată cu introducerea decorului tridimensional, el trece cu ușurință de la pânza pictată la arhitectonica structurilor scenice. Era un mod fericit de a-și ține trează fantezia creatoare. Spectacolul *R.U.R.* de Karel Čapek l-a îndemnat la un joc al liniilor, al geometrizării decorurilor, totul sugerând o umanitate învinsă de propriile-i descoperiri. Culorile folosite – „gamă sinistru: negru, argint, gri-albăstrui de oțel, gri pur și alb” - transmiteau răceala și fiorii unui univers lipsit de viață, de căldură. Iată ce spunea Löwendal în *Spectatorul*, revista-program a teatrului: „Piesa este o fantezie. De aceea și eu în montare nu fac lucruri adevărate. Nu voi da impresia interiorului unei camere și nici impresia unei mașini adevărate. Mă rezum să dau numai într-un fel de manieră constructivistă o noțiune de linii mecanice, reci, sobre, lipsite complet de căldura sentimentului omenesc [...] Teatrul este artă. După părerea mea fiecare piesă constituie și un pretext pentru o reprezentație teatrală. Și eu în *R.U.R.* m-am jucat, făcând trucuri în măsura în care timpul material și mijloacele teatrului mi-au permis”.

Ca și Maican, George Löwendal a fost preocupat de relația scenă-sală, de micșorarea acestei distanțe. El concepe și execută cea mai spectaculoasă cortină a unui teatru. Aceasta reprezenta o sală de teatru în noapte, în stil rococo, o sală din care țâșnesc raze de soare care sperie spiritele din întunecata scenă; mai erau reprezentate șase personaje din *commedia dell'arte*: Pierrot, Arlechino, Colombina, o marchiză, un marchiz și un bon-vivant al epocii. Cortina aceasta avea menirea să creeze legătura între sală și scenă.

George Löwendal și-a înscris numele pe frontispiciul teatrului românesc prin decorurile sale avangardiste, prin puterea lor de expresie, prin îmbrăcarea ideilor regizorale în cele mai frumoase culori. Talentul, fantezia, simțul estetic cu care era înzestrat au completat arta unor regizori ca Aurel Ion Maican, Victor Ion Popa, George Mihail Zamfirescu. După plecarea lui Maican, și-a continuat activitatea alături de alți directori de scenă, până la desființarea Teatrului Național din Cernăuți, în 1935.

LA TEATRUL NAȚIONAL DIN CHIȘINĂU

Apariția în Basarabia a unui teatru în limba română a avut loc destul de târziu. Documente din a doua jumătate a secolului al XIX-lea atestă că trupe din România veneau în turneu în ținuturile Basarabiei și jucau în limba română. După unirea Basarabiei cu România, s-a creat primul teatru românesc stabil, Teatrul Popular, care în 1921 își va schimba atât numele, cât și statutul, devenind Teatrul Național din Chișinău.

Anul 1928 reprezintă pentru Teatrul din Chișinău anul schimbărilor radicale, atât la nivel de conducere și personal artistic, cât și la nivel repertorial. Numirea lui Corneliu Sachelarescu²⁸ în fruntea acestei instituții culturale a însemnat integrarea ei în rândul instituțiilor teatrale valoroase din România. Până la venirea lui Sachelarescu, la Naționalul basarabean nu fuseseră consemnate mari performanțe artistice; în schimb, scandalurile și interesele mercantile făcuseră ca acest lăcaș de cultură, născut din truda și perseverența unor oameni minunați, să intre pe un făgaș nedemn de titlul pe care-l purta. Nichifor Crainic semnalase încă din toamna lui 1927 situația dezastruoasă în care se afla teatrul basarabean: „Chișinăul era într-o situație groaznică, o trupă alcătuită în mare parte din derbedei; domnul Ludovic Dauș trăsesese în plină stradă într-un actor; actorul la rândul lui îi spărsese capul, alt grup de actori acuza pe director de furt din buget; d. Dauș rugându-ne cu pălăria în mână să o dăm dracului de anchetă. Un director nou, impus de un ministru influent, sfârșea, după două săptămâni, cu un chef la marginea orașului – cu trupă cu tot –, într-o imensă bătaie între actori și cârciumarul neplătit. Alți zece rebegiți ai regimului cereau imperios, fiecare cu protector, direcția nenorocitului teatru, care ajunsese de râsul și de batjocura tuturor. Situația era astfel: ori găsim un om să facă acolo teatru, ori desființăm această cloacă infectă în care dispuneau șase milioane pe an din bugetul Artelor”²⁹.

²⁸ Corneliu Sachelarescu era originar din Iași; practica la Chișinău avocatura. Iubea arta în general, și mai ales teatrul, unde dorea să facă schimbări esențiale la nivel estetic și administrativ. Reformarea trupei teatrului basarabean o dorea pentru a transforma această instituție într-un lăcaș propagator de artă românească. De multe ori a susținut teatrul din proprii săi bani. A inițiat un repertoriu teatral bogat și turnee prin localitățile basarabene, a redus prețul билетelor, toate cu scopul de a atrage la teatru oameni din diferite straturi sociale.

²⁹ *Rampa*, 16 octombrie 1927.

Sachelarescu este cel care a impus un program reformativ la nivelul întregii activități din instituție. Reorganizează întreaga trupă prin eliminarea actorilor lipsiți de talent și angajează o serie de actori tineri, care ulterior vor deveni nume cunoscute ale scenei românești. Înțelege însă că prezența unui director de scenă energic este vitală pentru buna funcționare a echipei. Numele lui Aurel Ion Maican nu-i era necunoscut; îi văzuse spectacolele de la Teatrul Național Cernăuți și decide să-l angajeze. Angajarea lui Maican – în ianuarie 1928 – va însemna transformarea Naționalului din Chișinău într-o instituție de cultură despre care presa vremii va scrie tot mai des.

Sosit în mijlocul unei trupe necunoscute, cu o scenă utilată precar, cu o sală degradată, Maican își începe lucrul ca un „salahor pe altarul artei”. Este hotărât să-și continue reforma în teatrul românesc. Preocupat de modernizarea spațiului de joc, inițiază reconstruirea și lărgirea scenei prin renunțarea la rampă, construirea unui proscenium, utilizarea cu o orgă de lumini și noi mecanisme pentru manevrarea decorului³⁰.

Debutază pe scena de la Chișinău cu spectacolul *Spiel im Schloss* (*Teatrul în Castel*) de Ferenc Molnár, apoi montează *R.U.R.* de Karel Čapek. Nu întâmplător alesese aceste piese, pe care le montase și la Teatrul Național Cernăuți. Practica reluării aceluiași montaj pe o altă scenă nu este de condamnat, având în vedere că orice nouă conducere a unui teatru se lupta cu timpul și, într-o primă fază, trebuiau reprezentate cât mai repede spectacole noi.

La Chișinău, Maican își găsește un nou tovarăș de drum în persoana lui Theodor Kiriakoff³¹, scenograf cu o viziune plastică debordând de inventivitate. Decorurile celor două spectacole erau în nota de la Cernăuți, dar Kiriakoff a adăugat ceva din personalitatea lui artistică.

Dacă *Teatrul în castel* nu aducea noutăți în montare, el reprezenta însă o noutate pentru echipa Naționalului din Chișinău și pentru publicul basarabean. Mărturisirile lui Maican despre concepția regizorală, consemnate în presa vremii, sunt similare cu cele de la Cernăuți. Piesa lui Molnár, structurată după procedeul „teatrului în teatru”, era văzută de Maican ca o replică la *Șase personaje în căutarea unui autor* de Pirandello. Acest spectacol i-a dat posibilitatea de a cunoaște trupa cu care lucra și de a perfecționa jocul de echipă, ca prim pas spre implementarea metodelor și viziunii sale novatoare.

La *R.U.R.*, decorul constructivist amintea de spectacolele lui Meyerhold și Vahtangov, dar totodată – plecând de la subiectul piesei – crea o ambianță SF rece, destinată să sugereze golirea vieții de conținut afectiv. Piesa a reprezentat pentru Maican un pretext pe care putea să brodeze până când jocul era transformat în artă. *R.U.R.* este o dramă de deschidere filosofică, în care sunt dezbătute relația om-mașină, degenerarea ființei umane în absența unei activități motivante. Totuși, parabola lui Čapek se încheie pe o notă optimistă: când doi roboți descoperă dragostea, ei devin un nou Adam și o nouă Evă, anunțând nașterea altei lumi. Subiectul era desigur îndrăzneț și incitant pentru orice regizor tentat să exprime sensurile operei dramatice prin simbol. Maican concepe unele personaje în registru alegoric, ca în teatrul expresionist: bătrânul Alquist reprezenta natura regeneratoare, bătrâna Nana – atavismul, Elena – Femeia. Împreună cu Kiriakoff, Maican „s-a jucat”, folosind textul ca pretext. Actorii basarabeni au fost puși în fața abordării unui nou stil de joc, unul total diferit de cel naturalist-psihologic de până atunci. În loc de oameni cu sentimente, ei au trebuit să întruchieze roboți lipsiți de afecte. A fost o încercare reușită, o experiență care le-a deschis drumul spre arta actorului modern.

Spectacolul *Omul cu mârțoaga* de G. Ciprian a fost un prilej de afirmare a talentului unor actori formați la „școala lui Maican”. Rolul Anei a fost interpretat de Jenny Irimescu, actriță pe care Maican o descoperise la Teatrul Comunal din Brăila. Ea își dovedește în această partitură virtuozitatea artistică, trecând printr-o gamă de stări, de la senzualism la pocăință, și redând veridic transfigurarea personajului. Dar succesul obținut cu acest spectacol se datorează în mare măsură decorului executat de Kiriakoff. Cuplul artistic Maican-Kiriakoff va realiza reprezentații tulburătoare, întâlnirea acestor doi artiști fiind benefică nu numai pentru teatrul din Chișinău, ci pentru toate teatrele în care au lucrat ulterior.

³⁰ Într-o notă din *Rampa*, 22 ianuarie 1928, se consemna: „La Teatrul Național din Chișinău se modernizează scena [...] lucrările au și început sub supravegherea directă a lui Aurel Ion Maican. Va fi și o nouă cortină de Th. Kiriakoff și B. Nesvedov, iar sistemul de iluminat va fi transformat aproape în întregime.”

³¹ Theodor Kiriakoff-Suruceanu (1901–1958), pictor, grafician, scenograf, profesor la Școala de Belle Arte din Chișinău. A semnat scenografia spectacolelor de operă *Dama de pică*, montată la Gaîté Lyrique din Paris și la *Călușul cocoșat* de la Opera din Bordeaux. Împreună cu Aurel Ion Maican va crea scenografia unor spectacole remarcabile la Teatrul Național din Iași. Ultimii ani ai carierei sale artistice și-i desfășoară la Opera Română din București.



Fig.13. Theodor Kiriacoff-Suruceanu



Fig.14. Aurel Ion Maican

Pregătind spectatorul de mâine al teatrului de dramă, Maican a fost preocupat și de teatrul pentru copii, montând piesele lui Victor Ion Popa *Pufușor și mustăcioară* și *Păpușa cu piciorul rupt*.

Maican, intuitivul, nu își expunea ideile în scris sau în cadrul vreunei conferințe; el se exprima scenic. Nu era un teoretician, de unde contradicțiile din interviurile și declarațiile lui. Analizându-le, reiese că, pentru Maican, teatrul este când realitate, când adevăr, când iluzie. Dar în cazul său nu enunțurile trebuie analizate, ci plăsmuirea artistică. Produsul finit – spectacolul teatral – vorbea de la sine despre întreaga concepție regizorală a directorului de scenă. Pentru el teatrul era *artă*, dincolo de orice teoretizare, și acest lucru l-a demonstrat pe tot parcursul carierei. O reprezentație teatrală putea să fie un simplu pretext de exercițiu ludic, dar, ridicată la rangul frumosului, devenea artă. Pentru Maican, teatrul nu e *iluzie*, ci *convenție*; el trebuia să înceapă de cum intra publicul pe ușa instituției teatrale, căci spectatorul însuși face parte din actul artistic. Spectacolul teatral este un conglomerat de elemente – actor, scenografie, muzică, tehnică, lumină, spectator – pe care regizorul trebuie să le ordoneze într-o logică estetică. Asemenea lui Molière, Maican recunoaște că scopul primordial al artei teatrale e să placă, iar ca să placă „spectacolul trebuie să fie interesant”.

Scena de la Chișinău se întâlnește cu un limbaj teatral nou, remarcat atât de oamenii de specialitate, cât și de spectatori. Primenirea interpretării, a regiei, a decorului – mai intelectualizate – a atras din nou lumea la teatru. Artist al modernității, Maican a transplatat curente moderne europene și la teatrul din Chișinău.

Curajul experimentului nu-i venea din mimetism, ci din forța lăuntrică. Există oameni născuți cu aura talentului și cu creativitate debordantă cărora nu le trebuie prea multă școală, iar Maican s-a numărat între ei. Firește că nu toate creațiile sale au fost izbânzi de anvergură, dar elementul de inovație, folosirea unei noi tehnici în jocul actorului au infuzat spectacolelor acea teatralitate despre care se spunea că lipsește scenelor bucureștene.

Una din preocupările lui Maican a fost transformarea actorilor de provincie în artiști adevărați, căci mulți purtau „titlul” de actori, dar foarte puțini erau artiști. Lipsiți de studii de specialitate sau proveniți din Conservatoarele Dramatice cu o practică pedagogică desuetă, mulți erau prizonierii unei arte anchilozate. Programul trasat de Maican la teatrul basarabean, în vederea profesionalizării actorilor din trupă, a fost o inițiativă pe cât de îndrăzneată, pe atât de benefică. Urmărind înzestrarea actorului cu o cultură vastă, Maican inițiază la Teatrul Național Chișinău vacanțele de studii³², un bun prilej de a le deschide orizontul cultural și

³² În luna iunie a anului 1928, 14 actori ai Teatrului Național din Chișinău, sub conducerea lui Maican, au plecat într-o călătorie de studiu la Berlin, Köln, Frankfurt, Ostende, Dover, Londra, Paris, Salzburg și Viena. Această călătorie nu a fost subvenționată; banii necesari i-au strâns actorii în decursul stagiunii, la inițiativa lui Aurel Maican și Corneliu Sachelarescu. Între participanții la călătorie s-au numărat Aurelian Economu, Dimitrie Moruzan, Balaban, Jenny Irimescu, Theodor Kiriacoff și Aurel Ion Maican. La Berlin au avut ocazia să vizioneze *Artisten*, cu actorul Sokolov, în regia lui Reinhardt; *Florian Geyer* de Hauptmann, în regia lui Jessner; la Großes Schauspielhaus – *Casa cu trei fete*.

de a le ordona gândirea într-o logică a creației. Cerea actorului să facă apel la inteligență, la sensibilitate, la sursele interioare ale propriei lui vieți. Actorul nu trebuie să joace folosind haina propriei sale personalități, el trebuie să îmbrace personalitatea personajului și să-l transfigureze. Maican considera că un actor poate fi artist atunci când e capabil să cânte cu ușurință pe toate gamele, și, odată ajuns la această performanță, va deveni „cel mai sublim instrument muzical care poate cânta”. Regizorului îi revine misiunea „să-l îndrepte spre stările sufletești ale personajului”. Declara pe tonul cel mai grav că: „actorii cu talent îmi sunt dragi; pe cei lipsiți de acest dar dumnezeiesc nu pot să-i sufăr”.

Un Moissi³³ sau o Helen Timig³⁴ erau adevărate repere pentru actorul care voia să se perfecționeze. Posibilitatea de a-i vedea jucând pe acești mari artiști a avut o importanță deosebită pentru progresul trupei basarabene. Vizionarea spectacolelor lui Reinhardt a deschis orizonturi noi actorilor de la Chișinău. Maican constatare la teatrele berlineze omogenitatea trupei, care se baza, între altele, pe faptul că marii actori își ajutau în scenă partenerii de joc cu mai puțină experiență. Îl impresionaseră și efectele de lumină, menite deopotrivă să scoată în evidență interpretul și să faciliteze „curgerea” spectacolului: actorul era adus în prosцениu, pentru ca în spate să se schimbe decorul, într-un joc de lumini inteligent conceput.

Activitatea din a doua jumătate a stagiunii 1927–1928, urmată de călătoria de studiu prin Europa, au adus reale schimbări pentru echipa teatrului din Chișinău. Roadele muncii lui Maican erau vizibile, deși nu lucrase aici decât câteva luni, din ianuarie 1928.

Pentru stagiunea următoare, Maican începe în august repetițiile la piesa lui Nicolae Iorga *Doamna lui Ieremia*. Dar numeroasele proiecte ale Naționalului basarabean, între care și montarea dramei lui Iorga, au fost abandonate. Motivele erau de natură politică, fiindcă politicianul a jucat mereu un rol, fast sau nefast, în evoluția instituțiilor artistice de stat. La 3 noiembrie 1928 guvernul liberal cade, fapt care se va solda și cu schimbarea direcțiilor teatrelor naționale. În acest context, realizările notabile ale directorului Sachelarescu la Teatrul Național Chișinău nu au contat; a contat culoarea sa politică³⁵. În urma discuțiilor, la direcția teatrului a fost numit, din nou, Ion Livescu. Între altele, lui Sachelarescu și Maican li se reproșa că au neglijat dramaturgia românească, preferând repertoriul străin; un pretext de acuze l-a constituit și spectacolul *R.U.R.*, pentru scenele „indecente” și propagarea de idei comuniste. Dincolo de acestea, Maican și Livescu nutreau concepții cu totul diferite despre arta teatrală. Livescu, actor de frunte la Naționalul din București, era adeptul teatrului verist, astfel încât între cei doi se instaurează o stare aproape conflictuală. Ca urmare, Maican nu mai montează și își caută un nou angajament.

Retrospectiv, putem afirma că a fost o întorsătură fericită, fiindcă pentru Maican urmează cea mai spectaculoasă etapă din cariera sa, la Teatrul Național din Iași. Perioada ieșeană a lui Aurel Ion Maican va înscrine o suită de triumfuri în evoluția teatrului românesc interbelic. Dar despre acestea vom vorbi cu alt prilej.

TEATROGRAFIE (1924–1928)

Compania Dramatică a Teatrului Comunal din Brăila – 1924

Prometeu de Victor Eftimiu

Regia și scenografia: Aurel Ion Maican

Distribuția: Constantin Mărculescu, Maria Vorvoreanu, Ion Teodorescu Theo, Ion Anastasiad, Alexandru Economu, Mia Theodorescu, Ion Focșeneanu, Ilie Cernea, Nelly Constantinescu.

Păianjenul de A. de Hertz

Premiera: 20 ianuarie 1925

Director de scenă: Aurel Ion Maican

Distribuția: Annie Capustin, Mișu Fotino, Maria Sandu, Ecaterina Popeea, George Timică, Mia Teodorescu, Ecaterina Pleșu, Nelly Constantinescu, Jenny Irimescu, Marcel Enescu, Ilie Cernea.

³³ Alexander Moissi (2 aprilie 1895 – 22 martie 1935), de origine albaneză, actorul preferat al regizorului Reinhardt. A făcut numeroase turnee și în România.

³⁴ Helen Timig a fost una dintre cele mai talentate actrițe din trupa lui Reinhardt; ulterior i-a devenit și soție.

³⁵ Corneliu Sachelarescu fusese numit la direcția teatrului de către guvernul liberal. El va fi nevoit să demisioneze la 8 noiembrie 1928, în locul lui fiind numit – la 15 noiembrie 1928 – Ion Livescu.

Hamlet de Wiliam Shakespeare

Director de scenă: Aurel Ion Maican

Distribuția: Constantin Mărculescu, Radu Popeea, Jenny Irimescu, Timică Georgescu, Ion Anastasiad, Mia Theodorescu.

Clopoțelul de alarmă de Maurice Hennequin și Romain Coolus

Director de scenă: Aurel Ion Maican

Distribuția: Mișu Fotino, Annie Capustin, George Timică, Maria Sandu, Jenny Irimescu, Ion Anastasiad, Teodorescu Theo, Marcel Enescu.

Păpușile de Pierre Wolff

Direcția de scenă: Constantin Mărculescu

Regizor: Aurel Ion Maican

Distribuția: Constantin Mărculescu, Radu Popeea, Alexandru Economu, Marcel Enescu, Ion Focșeneanu, Constantin Pârvulescu, Nicolae Velculescu, Maria Vorvoreanu, Jeni Irimescu, Ecaterina Pleșu, Nelly Constantinescu, Mia Teodorescu, Mia Stamate.

Scandalul de Henry Bataille

Premiera: 2 februarie 1925

Direcția de scenă: Aurel Ion Maican

Distribuția: Maria Sandu, Constantin Mărculescu, Alexandru Economu, Ecaterina Ionescu, Ion Anastasiad, Teodorescu Theo, Focșăneanu, Ilie Cernea, Ecaterina Pleșu.

Compania de Teatru Passalaqua din Brăila – 1925–1926

Stane de piatră de Hermann Sudermann

Premiera: 3 octombrie 1925

Direcția de scenă: Aurel Ion Maican

Distribuția: George Timică, Ion Teodorescu Theo, Mircea Dan (Semo), Ștefan Decu, V. Lăzărescu, Nicolae Velculescu, Ketty Decu, Maria Vauvrina.

Crimă și pedeapsă după Dostoievski

Dramatizare: Aurel Maican și Ilie Cernea

Direcția de scenă: Aurel Ion Maican

Distribuția: Ion Teodorescu, Ion Anastasiad, Radu Popeea, Ilie Cernea, Nicolae Velculescu, Maria Vorvoreanu, Ecaterina Ionescu, Jenny Irimescu.

Manasse de Ranetti Roman

Direcția de scenă: Aurel Ion Maican

Distribuția: Constantin Mărculescu (*Manasse*), George Timică (*Zeilig Șor*), Ecaterina Ionescu (*Estera*), Annie Capustin (*Leila*); în alte roluri: Ion Anastasiad, Nelly Constantinescu, Ecaterina Pleșu, Marcel Enescu.

Marșul nupțial de Henry Bataille

Premiera: 18 noiembrie 1925

Direcția de scenă: Aurel Ion Maican

Distribuția: Maria Vorvoreanu, Teodorescu Theo, Athena Rally, Silvia Fulda.

Morfina de Ludwig Herzer

Direcția de scenă: George Timică

Decoruri: Aurel Ion Maican

Distribuția: Aristide Demetriad, Maria Vorvoreanu.

Patima roșie de Mihail Sorbu

Direcția de scenă : Aurel Ion Maican

Distribuția: Maria Vorvoreanu, George Timică, Marcel Enescu, Ion Teodorescu, Ecaterina Pleșu.

Mărgeluș de A. de Hertz

Direcția de scenă: Aurel Ion Maican

Distribuția: George Timică, Ecaterina Pleșu, George Aurelian, Ion Teodorescu, Sergiu Dobrin, Silvia Fulda, Atena Rally, Maria Wauvrina.

Domnii funcționari de Emerich Foldesch

Direcția de scenă: George Timică

Decoruri: Aurel Ion Maican

Distribuția: Ion Teodorescu, Ecaterina Pleșu, Nicolae Decu, Nicolae Aurelian, Semo, Athena Rally, Decu.

Compania Teatrală Spiriduș – 1926

Nu că zic dar...spun de Nicon și Nican

Direcția de scenă: Aurel Ion Maican

Scenografia: Ion Anestin

Distribuția: Titu Protopopescu, George Groner, Nicolae Kanner, Rozine Viquelin, Matilda Kriegel, Silvia Dumitrescu, Nicolae Demetriad, George Lascu.

Las'că trece de Nicon și Nican

Regia: Aurel Ion Maican și Nicu Kanner

Decoruri și costume: Ion Anestin

Muzica: Leo (Ignatz) Blum și Hary Schwarzmann

Distribuția: George Timică, George Groner, Nicu Kanner, Titu Protopopescu, Rozina Viquelin, Silvia Dumitrescu, Maria Stoienescu, Lascu, Pella, N. Demetriad, Botez.

Teatrul Național din Cernăuți – 1926–1928

Stagiunea 1926–1927

Clopoțelul de alarmă de Maurice Hannequin și Romain Coolus

Premiera: noiembrie 1926

Direcția de scenă: Aurel Ion Maican.

Scenografia: George Löwendal

Distribuția: Lili Bulandra, Ilie Cernea, Silvia Fulda, Petre Bulandra, Ecaterina Ionescu, Constantiniu, Mleşniță, Jules Cazaban.

Stane de piatră de Hermann Sudermann

Premiera: noiembrie 1926

Direcția de scenă: Aurel Ion Maican.

Scenografia: George Löwendal

Distribuția: Gina Sandri Bulandra, Ovid Brădescu, I. Constantiniu, Nae Bulandra, Medinne Șaban, Virgil Cordea, Ecaterina Ionescu, Nello Bucevski, Nicolae Sireteanu, Jules Cazaban.

Anonimul de Arnold și Bach

Premiera: 25 noiembrie 1926

Direcția de scenă: Aurel Ion Maican.

Scenografia: George Löwendal

Distribuția: I. Constantiniu, Ecaterina Ionescu, Ilie Cernea, Theodor Păunescu, Jules Cazaban, Jeni Ioanin, Zina Crăciunescu, Coco Ștefănescu, Grigore Vasiliu (Birlic).

Crimă și pedeapsă după Dostoievski

Dramatizare: Aurel Ion Maican și Ilie Cernea

Premiera: 3 februarie 1927

Direcția de scenă: Aurel Ion Maican.
Scenografia: George Löwendal.
Distribuția: Ovid Brădescu, Lili Bulandra, Nae Bulandra, Ecaterina Ionescu, Ilie Cernea, Getta Chernbach, Teodor Păunescu.

Mugurul de Georges Feydeau
Premiera: 24 februarie 1927
Direcția de scenă: Aurel Ion Maican
Scenografia: George Löwendal

Kiki de André Picard
Direcția de scenă: Aurel Ion Maican.
Scenografia: George Löwendal.

Stagiunea 1927–1928

Viforul de Barbu Delavrancea
Premiera: 29 octombrie 1927
Direcția de scenă: Aurel Ion Maican
Scenografia: George Löwendal
Distribuția: Ovid Brădescu (*Ștefăniță*), Nae Bulandra, Theodor Păunescu, Ion Anastasiad, Nicolae Sireteanu, Victor Lăzărescu, At. Mitric, Jules Cazaban, G. Podhorschi, M. Constantin, D. Mleşniță, G. Popovici, D. Mugur, M. Grosariu, Ilie Cernea, G. Mugur, L. Mărgineanu, Victor Cordea, Constantin Rovințescu, Medinee Șerban, Getta Kernah, Antoinette Călinescu, Coca Ștefănescu, Vasile Alexandru, Grigore Vasiliu.

Avarul de Molière
Premiera: 10 noiembrie 1927
Direcția de scenă: Aurel Ion Maican
Scenografia: George Löwendal
Muzica de scenă: Prof. Pavel
Distribuția: Ovid Brădescu, Ilie Cernea, Antoaneta Călinescu, Ion Anastasiad, Yina Crăciunescu, Vasile Lăzărescu, Ecaterina Mironescu, Theodor Păunescu, Victor Cordea, Constantin Rovințescu, Ana Roșu, Athanase Mitric, Grigore Vasiliu (Birlic), Dumitru Mleşniță.

R. U. R. (Rațional Universal Robot) de Karel Čapek
Premiera: 24 noiembrie 1927
Direcția de scenă: Aurel Ion Maican
Scenografia: George Löwendal
Distribuția: Ion Anastasiad, Vasile Lăzărescu, Nae Bulandra, Ilie Cernea, Theodor Păunescu, Constantin Rovințescu, Athanasie Mitric, George Podhorschi, Silvia Fulda, Ecaterina Mironescu, Zina Crăciunescu, Jules Cazaban, Dumitru Mleşniță, Nicolae Sireteanu, Dumitru Mugur, Gheorghe Popovici.

Teatrul (Spiel im Schloss) de Ferenc Molnár
Direcția de scenă: Aurel Ion Maican
Scenografia: George Löwendal
Distribuția: Nae Bulandra, Ion Constantiniu, L. Mărgineanu, Antoaneta Călinescu, Ion Anastasiad, George Băcleșeanu, Ion Economu.

Teatrul Național din Chișinău – 1928

Spiel im Schloss (Teatrul în castel) de Ferenc Molnár
Premiera: 27 ianuarie 1928
Direcția de scenă: Aurel Ion Maican
Distribuția: Alexandru Economu, Costache Antoniu, Tanți Brătășeanu, Dumitru Hageac, Mircea Balaban.

Decorurile au fost executate în atelierele teatrului după schițele pictorului August Balliayre.

R. .U. R. (*Rational Universal Robot*) de Karel Čapek

Premiera: 9 februarie 1928

Direcția de scenă: Aurel Ion Maican

Distribuția: Gheorghe Aurelian, Nicolae Șubă, Alexandru Economu, Costache Antoniu, Ion Teodoru, Mircea Balaban, Jenny Irimescu.

Pufușor și mustăcioară de Victor Ion Popa

Premiera: 4 februarie 1928

Direcția de scenă: Aurel Ion Maican

Omul cu mârtoaga de George Ciprian

Direcția de scenă: Aurel Ion Maican

Distribuția: Ion Teodoru, Dumitru Moruzan, Nicolae Șubă, Alexandru Economu, Costache Antoniu, Dumitru Balaban, Jenny Irimescu, Mitu Dimitriu, Dumitru Hagiuc, Ion Moraru, Ion Stănescu, A. Decu.

Printre lupi de Georges Tondouse

Direcția de scenă: Aurel Ion Maican

Distribuția: Nicolae Șubă, L. Aurelian, Nicolae Burghilea, I.V.Thoedoru, A. Decu, Velculescu, Radu Popeea, Jenny Irimescu, Ana Bonciu.

DOCUMENTE INEDITE

Reproducem mai jos două documente inedite din arhiva pe care a avut amabilitatea să ne-o pună la dispoziție d-na Lily Maican, soția regizorului.

I. Certificat eliberat de Primăria Comunei Avrig privitor la originea numelui Maican:

PRIMĂRIA COMUNEI AVRIG

Plasa Avrig, Jud. Sibiu

Nr.1818/1940

CERTIFICAT

Noi, primarul comunei Avrig, plasa Avrig, județul Sibiu, certificăm prin prezentul că decedatul Spiridon Maican, fiul lui Dumitru și Maria, născută în comuna Avrig la anul 1859, în timpul cât a stat în comună a fost numit de locuitori *Spiridonu Maichii*, *Maica*, *Muică*, iar în înscrierea maghiară pe primul *a* din numele său se punea accent – *Măican* –, din care cauză s-a putut deduce că se numește *Măican*, ori *Măican*, nu Maican cum este numele său în realitate. Drept care s-a eliberat prezentul certificat la cerere, spre a se folosi de el la nevoie.

Avrig, la 23 noiembrie 1940

Primar, Sârghie Ioan

Notar, Dr. Octavian Oancea

II. Ion Livescu către Aurel Ion Maican:

Domnului Maican,

Directorul Administrativ al Companiei Dramatice din Brăila

Vă fac cunoscut că primesc să fiu Directorul Teatrului și Companiei Dramatice finanțate de dv. cu următoarele condițiuni și atribuțiuni:

Ca Director, cu obligația alegerii și fixării repertoriului și a directivelor artistice ale întregii activității a companiei teatrului, voi fi plătit timp de 8 (opt) luni pe an, de la data de 15 septembrie 1925, cu 25.000 lei

lunar, orice taxe către stat privind-vă pe Dv., plus 25% din neto tuturor rețetelor, după ce în prealabil se va fixa, de comun acord, maximul cheltuielilor serale și 30% din orice eventuale subvenții, ori de unde ar veni și prin orice stăruință s-ar obține.

1. Direcțiunea o voi exercita prin mine însumi, căutând, fără a renunța la obligațiunile ce le am contractate în capitală, să fiu în localitate cât mai des posibil, ajutat, atât în prezența cât și în lipsa mea, de Directorul de scenă și de regizorul Companiei.

2. Ordinea spectacolelor cât și a repetițiilor va fi hotărâtă exclusiv de mine, iar directorul de scenă și regizorul o vor aduce la îndeplinire în totul neadmițând nici o modificare neaprobată de subsemnatul.

3. Repertoriul rămâne cel alăturat, din care voi putea alege piesele, ce se vor prezenta cu introducerea altora după necesități.

4. Pentru buna reușită a rețetelor, voi putea aduce, când nevoia va cere, în reprezentații, fruntași ai Teatrului Național din București care vor obține autorizarea Direcțiunii Generale să vie după o prealabilă înțelegere cu Direcția Administrativă care va fixa plata serală a acestor interpreți.

5. Distribuția rolurilor din întreg repertoriul ce se va studia va fi făcut exclusiv de mine și va fi definitivă pentru ori care angajat al companiei care cu riscul rezilierii contractului nu va putea refuza nici un rol din cele ce i-ași atribui.

6. Subscrisul voi face de asemenea parte din distribuții jucând în unele piese din repertoriu și la date fixate de mine afară de piesele care sunt rezervate pentru turneul meu particular și pe care-l voi întreprinde la vreme fără a fracționa trupa sau a-i lua din piesele stabilite la repertoriu.

7. Retribuția mea lunară de 25000 lei îmi va fi plătită anticipat pe două luni, tot așa cum mi s-a plătit la facerea acestei scrisori 50.000 lei de la 15 septembrie la 15 noiembrie 1925, sumă care-mi servește și ca garanție pentru înfăptuirea acestei întreprinderi de teatru pe care mi-ați propus-o.

8. Compania dramatică de sub conducerea mea va juca în zilele fixate de direcția administrativă și la Galați în condițiile stipulate în contractele respective cu artiștii și după sfârșitul stagiunii în turneul pe care-l va întreprinde tot sub directiva și supravegherea subscrisului (subsemnatului, n.n.) care-și va fixa singur când și unde va juca în turneu.

9. În afară de socotelile care privesc tantiemele mele, stipulate mai sus, nu primesc să am nici un amestec în administrația teatrului, toate atribuțiile mele rămânând de ordin pur artistic.

11. Amenzile ce le voi aplica ca măsuri disciplinare pentru abateri și lipsuri de la probe, direcția administrativă își ia angajamentul să le oprească făcându-le venit și fără a le putea restitui.

12. Ori ce angajament sau îndepărtarea vreunui element din trupă se va face numai cu aprobarea mea ca director al Companiei Dramatice.

Semnătura

București 25 august 1925