

Aurel Ion Maican

La 8 decembrie 1957 s-au împlinit cinci ani de când s-a stins din viață Aurel Ion Maican, animator de teatru, neobosit deschizător de drumuri în arta scenică, regizor, care, alături de Victor Ion Popa, poate fi considerat creatorul regiei moderne în teatrul nostru.

Personalitate puternică, dotat cu o inteligență vie și remarcabilă, spirit inovator, însetat de dorința de a perfecționa arta scenică, de a cărei menire social-culturală era convins și pentru care a militat, a întâmpinat multe rezerve și chiar adversități, care s-au topit însă în fața talentului și tenacității sale.

Aurel Ion Maican a reușit să introducă la noi progresele artei scenice de peste hotare, față de care rămăsesem în urmă în unele privințe. Dar nu s-a mărginit la o simplă transpunere de procedee tehnice sau metode de interpretare, copiind spectacole văzute în marile teatre apusene. A creat spectacole de mare artă, într-o viziune originală și profundă.

Viața lui Aurel Ion Maican a fost o continuă luptă împotriva rutinei, nepăsării și conservatorismului.

*

Maican s-a născut la 30 mai 1893, în satul Avrig, în apropiere de Sibiu, unde tatăl său era băcan. Mama sa se trăgea dintr-un neam de păstori. Probabil că afacerile tatălui mergeau prost la Avrig, căci nu mult după nașterea lui Aurel, el plecă „în țară“, stabilindu-se la Giurgiu, ca arendaș al unui han. După doi ani, în 1899, își aduce și familia la Giurgiu. Aici, Aurel Ion Maican își termină, în anul 1904, școala primară, dar veniturile tatălui continuând să fie neîndestulătoare, nu i se pot asigura taxele școlare necesare să urmeze și clasele gimnaziului local. Istețimea copilului atrage însă atenția librarului Louis Robin și bunăvoința secretarului gimnaziului, un anume Droc. Astfel, viitorul artist este admis, ca „elev tolerat“, să frecventeze timp de trei ani cursurile școlii, după care, Droc fiind schimbat din slujbă, Maican este nevoit să-și încheie școlaritatea, urmînd deocamdată să-și completeze cunoștințele, ca autodidact, cu cărțile aflate în rafturile librăriei lui Louis Robin.

Louis Robin trebuie să fi fost om tare cumsecade și cu suflet, căci îl îndemna pe copilul setos de învățătură să citească și-l ducea să vadă mai toate spectacolele date de trupele teatrelor care se perindau în turneu prin portul dunărean. Plăcîndu-i cum tinărul Maican recita versuri, l-a încurajat și ajutat cu bani să-și înjghebe chiar un teatru. În adevăr, în anul 1906, în vîrstă de... numai 13 ani, Aurel Ion Maican devine „directorul“ unui teatru, situat într-un fund al parcului casei Peana Bărașcu, pe care-l defrișase singur, și prevăzut cu o scenă pe care tot singur și-o construise din cîțiva copaci... (Toată viața

apoi, va reconstrui scenele pe care va activa, într-o continuă căutare de condiții tehnice optime, ca un postulat al artei sale.) Stimulându-i aspirațiile artistice, prietenul său vîrstnic înțelegea însă, de asemenea, și precariatatea profesiei actricești, în acea vreme. de aceea, l-a sfătuit pe Maican să caute a învăța o meserie care să-i asigure un venit cit de modest, dar sigur. Tînărul iubitor de teatru a trebuit astfel să fie pe rînd ucenic tipograf, ucenic croitor la Giurgiu și, din 1908, la București, lucrător la o spălătorie de haine, apoi controlor la tramvaie. În același timp însă, el a frecventat cursurile Academiei de Muzică și Artă Dramatică „Th. Stoescu“, apoi clasa lui Nottara, vreme în care-l găsim angajat în diferite spectacole și turnee particulare. Membru al Sindicatului croitorilor și al Tineretului Socialist, Maican a pus în scenă în aceeași vreme diferite piese la sediul sindicatului, la „Sotir“ (azi Piața Amzei). Iar din anul 1911 pînă în ajunul războiului 1916 îl aflăm lucrînd, în condițiile nestabile caracteristice teatrului de atunci, ca regizor de culise și ca actor, la Teatrul Comedia.

În anul 1917 se înscrie la Conservatorul din Iași, fiind admis în ultimul an, în clasa lui State Dragomir, dar nu termină conservatorul, deoarece, îmbolnăvindu-se grav, pleacă la Moinești, la un prieten unde, convalescent, organizează și conduce o trupă de diletanți cu care a dat o serie de spectacole și de unde revine abia după doi ani, restabilit, la București.

În București, este angajat și lucrează în compania Bulandra ca regizor tehnic. Apoi, e primit ca regizor artistic la compania teatrală din Brăila, înființată de Mișu Fotino. După destrămarea acestui ansamblu, Aurel Ion Maican înjgheabă el însuși o echipă și joacă, fără a putea rezista însă prea mult greutateilor materiale, în sala Pasalacqua din același oraș. Se înapoiază de aceea la București și, împreună cu Nicușor Constantinescu, face o stagiune de vară la Oteteleșeanu, cu o trupă denumită „Compania Spiriduș“.

Abia din 1926 începe să se arate orizonturile marii cariere a lui Aurel Ion Maican: ca regizor al unor teatre naționale din țară¹.

La această dată, experiența regizorului nu era bogată doar în cele aflate în îndelunga lui ucenicie, mai mult sau mai puțin tehnică, ci și în cele însușite din frecvențele lui călătorii de studii pe care le făcea, începînd cu vara anului 1923, în fiecare vacanță de vară. În străinătate, unde a urmărit, în acea epocă de căutări și de inițiative înnoitoare, nenumărate și felurite spectacole, puterea lui de observație și spiritul său receptiv l-au



¹ Biografia artistică a lui A. I. Maican e însă foarte puțin liniară. Munca și eforturile lui artistice au fost nevoite de împrejurări, să se risipească, într-o suită capricioasă, în cele mai felurite sensuri și locuri. Rînd pe rînd, el înființează sau ia parte la înființarea mai multor teatre: Teatrul Banatului (împreună cu Avram Nicolau), Alhambra, Volta-Buzești, Colos, Teatrul din Sărindar, Boema. De asemenea, organizează și conduce diferite turnee. În 1941, împreună cu N. Kirișescu, pleacă cu o trupă romînească la Istanbul, pentru două luni. În toamna aceluiași an revine la Teatrul Național din Iași pentru două stagioni. După eliberare, în 1946, ia la București conducerea teatrului particular Modern, apoi își dă aportul la refacerea Teatrului C.F.R. Giulești și a celui din Lipscani (azi Teatrul C.C.S.). În noiembrie 1947 este numit director general al teatrelor din Ministerul Artelor, iar în februarie 1949, profesor la Institutul de Artă din București. Aurel Ion Maican nu s-a putut fixa nicăieri, cu excepția angajamentelor de la Iași, fie pentru că nu putea refuza solicitările de a pune bazele unor noi formații teatrale, sperînd să găsească cu aceste prilejuri un climat favorabil pentru realizarea năzuințelor sale, fie pentru că stîrnea adversității ireductibile, datorite dîrzeniei cu care își apăra crezul artistic. Inversunat împotriva formelor desuete în teatru, căutător tenace al noului, puneă prăbitatea sa profesională mai presus de aranjamente și interese personale.

făcut să înțeleagă și să selecteze sensurile noi către care se orienta teatrul bun apusean, și de asemenea să rețină o seamă de practici scenografice tehnice, moderne.

În una din aceste călătorii, prin 1927, lucrează, timp de trei luni, ca asistent al regizorului de film Gennaro Righelli, în studiourile germane Ufa-Babelsberg, la filmul *Sclavele albe*. Mai târziu, prin anul 1933, în Franța, lucrează în studiourile Pathé-Nathan din Joinville, ca asistent al lui Pierre Colombier, la filmul *Poil de Carotte* cu Harry Baur. Adăstarea pe platourile studiourilor cinematografice nu i-a fost nefolositoare. Adăugată la aflările prilejuite de observațiile propriu-zis teatrale, ea a lărgit optica și a contribuit la sporirea expresivității stilistice specifice lui.

*

Rar creator de artă în ale cărui începuturi să nu recunoști cu ușurință modelul maștrilor săi. Despre Aurel Ion Maican se poate afirma însă că nu a crescut la școala vreunui maestru. Lipsurile materiale nu i-au îngăduit să studieze cu continuitate. Elev trecător prin clasele de actorie ale lui Nottara, Th. Stoenescu și State Dragomir, Maican n-a învățat în nici o clasă de regie; asemenea clase, de altfel, nici nu existau în tinerețea lui. Judecând după realizările sale de mai târziu, în ucenicia lui, ca regizor de culise, a învățat mai degrabă ce să nu facă. Uneori, vorbea cu admirație de marii noștri actori, de la care și-a însușit optica și metoda realistă, trăsătura cea mai viguroasă a artei sale de mai târziu; acestui valoros realism actoricesc de la noi s-a străduit să-î creeze un cadru, o unitate de expresie, scenică și scenografică potrivită, mai întâi pe măsura și după pilda realizărilor lui Paul Gusty, cu care Maican n-a lucrat direct, dar care s-a impus totuși vederilor lui, cu puterea unei înfrîuriri de maestru. Școlii de teatru a lui Paul Gusty, el a socotit că-i poate adăuga, prin tehnică, o modalitate de expresie

Scenă din „Minerii“ de M. Davidoglu



nouă. Decorul, de pildă, care într-o viziune realistă, nu este doar o delimitare a spațiului scenic, pe măsura cerințelor locului în care se desfășura acțiunea: grădina, salon, sala tronului etc., se voia întregit și întărit în funcțiile lui teatrale. Lumina nu trebuia să mai sugereze doar ideea de zi, de amurg sau de noapte, ci și stări sufletești, ba chiar stări sociale. Mișcarea nu mai slujea doar la soluționarea temporală a problemelor de „mise-en-scène” și nu se reducea doar la o problemă de vîrstă, educație etc., ci era reclamată ca un mijloc care, prin valorificarea unei anumite dinamici, înlesnea spectacolului realizarea mesajului său. Toate aceste modalități scenice și celelalte — recuzită, costum etc. — în regia lui Maican se foloseau pentru sporirea expresivității. Cheia forței de expresivitate a acestor modalități, Maican o găsisse în expresionismul german, din care însă regizorul nostru, cu firești excepții, a știut să păstreze numai ceea ce-l ajuta la punerea în valoare a adevărului uman și al vieții, nu și laturile perisabile, antirealiste ale acestui curent, atît de larg și zgomotos răspîndit în teatrul european în primul deceniu al anilor dintre cele două războaie. Mai clar, Aurel Maican a folosit din expresionism, valorile și mijloacele tehnice convertibile în fapt de artă și în măsură să îmbogățească, prin ele, mijloacele de expresie ale regiei romînești. Pînă la Aurel Ion Maican, regizorul își concentra la noi atenția asupra cuvîntului rostit pe scenă, asupra nuanțelor în stare să dezvăluie cît mai complet, prin intonație, starea interioară a personajului. La acestea se adăuga și grija pentru mimică și gest — duse uneori pînă la limitele naturalismului —, consecință a influenței verismului italian. Regia se aplica așadar pînă la Maican aproape exclusiv asupra muncii cu actorul. Maican a îmbogățit spectacolul de teatru prin valorificarea maximă a elementelor scenografice, dar nu în disprețul cuceririlor de bază ale teatrului românesc, nu cu neglijarea valorilor actoricești, care rămîneau mai departe în prima linie și pe care noile valori scenografice nu făceau decît să le slujească. Înriurirea suferită de Maican din partea spectacolelor germane se explică prin firea lui înclinată

Scenă din „Așa s-a călît oțelul” de N. A. Ostrovski



spre refuzul gratuității și frivolului, spre meticolos, exactitudine și concretizare — trășături pe care el le redescoperă în teatrul german și pe care, dimpotrivă, le vedea absente pe scenele Parisului¹.

Este mai mult decât probabil că regizorul Maican nu cunoștea formularea leninistă a rolului reflectării în artă, dar cu siguranță că intuise funcția justă a imaginii în arta scenică. Deosebit de important este de asemenea că nu s-a lăsat sedus de strălucirea acelor spectacole care întruneau azeziunea unei bune părți din intelectualitatea europeană, cucerită de filozofia vremii, mistică și irațională. După fiecare călătorie în străinătate, reîntors la munca sa, rămânea credincios izvoarelor artei noastre teatrale, căreia cu eforturi personale, nesprijinit, îi făurea cu migală o tehnică nouă, adecvată.

În regia lui Maican, analiza și sinteza viitorului spectacol au jucat un rol preponderent. Maican nu era un intuitiv. Cine l-a văzut lucrînd știe cît de temeinic „poseda” textul pe care-l monta. O asemenea temeinică stăpînire a textului era rezultatul unei ample și adîncite elaborări științifice, în ciuda prezumtivei limite intelectuale ce i se reproșă. Ar fi fost însă imposibilă realizarea atîtor spectacole de mare artă cîte l-au consacrat, fără o deosebită forță de abstractizare. Este neîndoielnic că Maican era, în aceeași măsură, capabil de abstractizări și generalizări, pe cît era de aplecat spre concretizare scenică. Această dublă fațetă a însușirilor lui ne dă cheia succeselor sale.

Școala de regie germană a culminat, în zilele noastre, prin arta lui Bertolt Brecht, care i-a continuat și lărgit cele mai bune tradiții. E, desigur, prezumțios — și în multe privințe hazardat — să încerci o paralelă între regia lui Bertolt Brecht și arta regizorală a lui Aurel Maican. Totuși, nu ne putem opri să observăm că Aurel Ion Maican a căutat cu pasiune, ca și Brecht, în munca sa regizorală să dea spectacolului eficiența unei înțelegeri mai adînci și mai depline a destinului uman. Pentru aceasta, el a folosit cele mai diverse mijloace scenice de exprimare, a ridicat ceea ce un cronicar dramatic numea „metaforă scenică” la rangul unei virtuți obligatorii. Accentul, în arta sa, cădea riguros pe mișcare și acțiune. În desfășurarea acțiunii dramatice, pe scenă, *cauzalitatea* era pusă în evidență puternic și prin toate mijloacele. Nimic static, fără o funcție precisă și totodată accesibilă priceperii, nu figura în spectacolele sale. Adevărat maestru al armoniei și unității, el știa, topind totul în combustia unei perfecte coroborări, să subordoneze totul — actor, decor, lumină, costum etc. — țelului uman și artistic propus și să dea acestui tot o nestirbită elocință și forță revelatorie pe fiecare treaptă de creștere a spectacolului. Pentru Aurel Ion Maican, spectacolul trebuia să fie: „un comentariu amănunțit al textului și o descriere realistă, prin intermediul plasticii”. Spectacolele sale, deși puternic emoționante, nu copleșeau gîndirea, ci o stimulau. Montînd spectacolul *Teatru în castel* de Fr. Molnar, pornește de la ideea că: „o copie a realității pe scenă este deplasată și neverosimilă. Teatrul are nevoie de ficțiune, dar o ficțiune în care să primeze speculația filozofică”.

Aurel Ion Maican era eronat socotit de unii, ca stînd sub influența expresionismului, curent dominant pe scenele germane între cele două războaie. Între cei mai străluciți reprezentanți ai expresionismului german: Leopold Jessner, Karl Heinz Martin, și Aurel Ion Maican sînt deosebiri esențiale, pe care le-am semnalat în treacăt și pe care vom căuta să le înfățișăm mai jos².

Maican a păstrat concepțiile școlii romînești de teatru, care se întemeiau pe interesul față de determinarea condițiilor vieții reale — desigur în limitele concepțiilor social-politice ale vremii —, pe interesul față de psihologia personajului și adîncia lui umanizare.

¹ În 1928, reîntors dintr-una din obișnuitele sale călătorii de studii prin Europa, el a declarat, de altfel, textual — desigur nu fără o exagerare voită: „Cel mai prost spectacol din Berlin este superior celui mai bun spectacol din Paris”.

² Nu trebuie căutat un raport de valoare între regizorii germani și Aurel Ion Maican. Asemenea preocupare nu face obiectul acestor rînduri. Este vorba numai de a stabili apartenența la o metodă de creație și aportul original al lui A. I. Maican la dezvoltarea artei scenice romînești.

Modalitatea tehnică de a ilustra ideile spectacolului, preluată din teatrul expresionist, Maican nu o căuta independent de gândirea și problematica omului, ca o inspirație individualistă a unei poetici anarhice, ruptă de fluxul istoric al umanității. Virtuozitățile tehnice, jocul reflectoarelor, sau dezumanizarea actorului și schematizarea personajului, numai cu scopul de a transmite o viziune subiectivă a regizorului, creată în disprețul realității obiective, nu l-au atras. Dimpotrivă, întreaga aparatură tehnică era solicitată la maximum pentru a ușura, ca un *auxiliar*, textului transpus pe scenă, actorului interpret și pictorului scenograf, drumul spre metafora scenică.

Imaginile scenice, în afară de orchestrarea perfectă a tuturor elementelor din care se compuneau, izvorau dintr-un sens unic și realizau o unitate de expresie care avea ca particularitate un dinamism molipsitor. Temperamentul său vioi dădea acțiunii o curgere tumultuoasă, cu accente puternice și revelatorii.

✱

Este foarte anevoios să definești un creator; poți însă mai lesne prin descriții să sugerezi ceea ce-i aparține în esență, să ușurezi înțelegerea specificului său. Voi expune, de aceea, pe scurt, unele teme regizorale care au stat la baza citorva spectacole montate de dînsul și felul cum a fost înfăptuită transpunerea lor scenică.

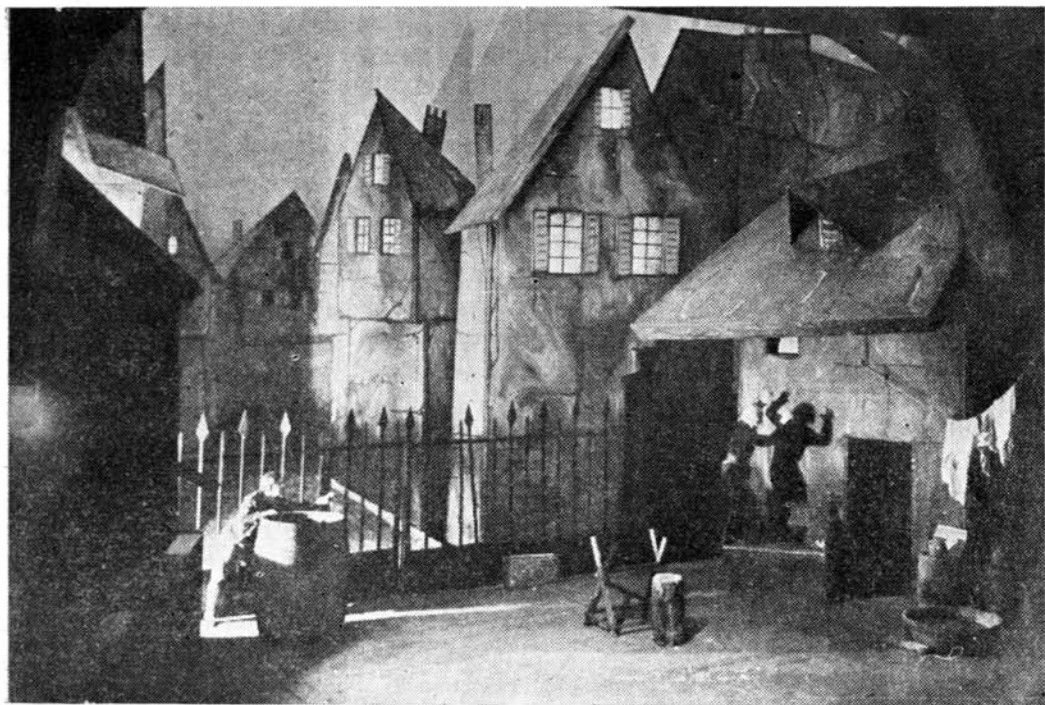
În spectacolul *Azilul de noapte*, tema i-a fost sugerată de titlul original al piesei: *La fund*. Pentru ilustrarea acestei teme, a așezat în fața rampei un parapet de practicabile, după care oamenii păreau îngropați pînă la genunchi. Paturile din azil aveau aspectul unor rafturi, din care sărea în ochi individualitatea fiecărui locatar, ilustrată de ordinea sau dezordinea lucrurilor și preferința pentru anumite obiecte. În această groapă se intra pe o ușă situată foarte sus, la circa 10 m, de unde se cobora sau urca pe o scară întortochiată. În contrast puternic cu atmosfera îmbîcsită și aproape pestilențială de jos, cînd se deschidea ușa, apărea un cer îmbietor și năvăleau raze de lumină. Fiecare deschidere a ușii era privită de toți cei aflați în scenă, suspendînd pentru o clipă orice activitate, sugerînd astfel nădejdea izbăvirii din acest iad.

Mișcarea personajelor sugera, prin ritmul mărunț și fără elan, viermuiala unei răni cangrenate. Izbucnirile se răsfrîngeau în sine, tulburînd și mai mult, neputincioase. Luca, în spectacolul lui Maican, era un moșneag plin de amărăciune, chicotind uneori în toiul confabulărilor sale despre o lume mai bună, despre care auzise dar în care nu credea. Adevărată întrupare a filistinismului, hrănit spiritualicește cu istorioare moralizatoare, înfățișa tipul de mujic pe care educația regimului țarist se străduia să-l creeze în mase. Figura lui Luca, singularizată de împăciuitorismul creștin, era opusă puternic tuturor celorlalți pensionari ai azilului, niște răzvrătiți împotriva societății.

În spectacolul cu piesa lui Klabund, *Cercul de cretă*, costumele personajelor aveau înscrise pe poală o dungă albă — cercul de cretă — care sugera că oamenii trăiau îngrădiți de mistica superstițiilor și tradițiilor aspre și că acestea își aveau originea în însăși structura lor psihică, fiind prizonieri ai propriilor lor erezii mintale. Acțiunea se petrecea într-un cadru feeric, rod al muncii oamenilor, dovadă a capacității lor creatoare. Începînd cu obiectele cele mai simple și sfîrșind cu ținuta și vibrația sufletească a personajelor, totul era impregnat de cea mai subtilă poezie. Printr-o ciudată miopie, ei nu vedeau cît de fragilă era opreliștea către adevărata fericire.

Dar spectacolul nu lăsa gustul amar al pesimismului. Clinchetul unor clopoței, sau bătaia unui gong, în momente-cheie ale acțiunii, sugerau fără echivoc că, printr-un salt calitativ al înțelegerii, lumea aceea s-ar putea elibera de tirania care o subjuga.

Avarul lui Molière, una dintre primele sale înscenări, a avut un alt cadru decît cel indicat de autor. Acțiunea se petrecea în curtea casei lui Harpagon. În spectacol nu s-a căutat partea ilariantă a acțiunii. Accentul a fost pus pe drama eroului. Monologul ce-



Scenă din „Avarul” de Molière

lebru din actul IV era punctul central al acțiunii și a dat prilej regizorului să realizeze un moment revelatoriu, atunci când personajul se ia pe sine drept hoț, printr-o confuzie optică. Pe un perete se proiecta umbra sa neagră, mare și agitată, cu care, precipitându-se, se contopea, încît replica : „A, nu, acesta sînt eu” dezvăluia întregul tragism al viciului.

O ilustrare a modului creator în care Maican folosea *tehnica* expresionismului german e evidentă în spectacolul cu piesa lui Lessing, *Minna von Barnhelm*. Expresionismul german, în credința că da un conținut „nou” artei, căuta motive de inspirație în teatrul evului mediu, în miracolele și misterele religioase, cu al căror conținut filozofic căuta să justifice disprețul față de problemele sociale contemporane. Expresionismul preluase și tehnica scenei din acea epocă, așa-numitul decor simultan. Maican a folosit și el decorul simultan pentru piesa lui Lessing, adaptat textului, pe care l-a valorificat integral și în intențiile autorului. Scena era împărțită în patru compartimente, în care se succeda acțiunea conform cu ordinea stabilită de autor. Dar atunci când acțiunea se petrecea în camera lui Tellheim, de exemplu, în compartimentele vecine, personajele celelalte executau o serie de acțiuni mute, care subliniau acțiunea autorului și îmbogățeau astfel puterea de sugerare a textului. Aceste acțiuni ajutătoare erau inventate de regizor și actori, cu gust și pricepere, în limitele textului.

✱

Cîteva cuvinte despre repertoriul lui Aurel Maican.

Teatrul Național din Iași, unde a deținut în două rînduri funcția de regizor principal, în anii 1929—1933 și 1941—1943, este singurul loc în care a lăsat mai multe urme. Teatrul Național din Iași a cunoscut în această epocă o serie de succese răsunătoare, de mare importanță pentru întreaga mișcare teatrală romînească : *Macbeth*, *Avarul* și *Bur-*

ghezul gentilom, Frații Karamazoff și Crimă și pedeapsă, Periferie de Fr. Langer, Ploaia de Sommerset Maugham, Pottasch și Perlmutter, Mireasa din Tărăscău de Otto Indig (prelucrare de A. I. Maican), Uiforul lui Delavrancea, Neamul Șoimăreștilor, în prelucrarea lui Sorbul, Faust de Goethe (partea I și a II-a într-un singur spectacol).

Teatrul Național din Iași avea la acea dată o vechime de 120 de ani, cu un trecut bogat în succese, care contribuiseră în mod substanțial la gloria culturală a capitalei moldovenești. Dispunând de o echipă actoricească de prim ordin, scena moldovenească era totuși rămasă în urmă față de progresele regiei de peste hotare. În dorința de a moderniza această instituție, în anul 1929, la numirea sa ca director, prof. Iorgu Iordan l-a angajat pe Aurel Ion Maican. Și astfel, într-o emulație binefăcătoare cu Victor Ion Popa, Maican a contribuit decisiv la modernizarea regiei în teatrul nostru.

Activitatea regizorală a lui Aurel Ion Maican nu a fost sprijinită și pusă în valoare, așa cum s-ar fi convenit. Abia după 23 August 1944 i s-a dat locul meritat, dar din nefericire forțele sale fizice erau epuizate, după ani de muncă supraomenească, și, după o scurtă activitate la Teatrul Național din București și în Ministerul Artelor ca director al teatrelor, boala l-a ținut la pat și l-a răpus.

După eliberare, Aurel Ion Maican aduce contribuția sa prețioasă în munca cerută de revoluția culturală în drumul spre socialism. Una dintre problemele cele mai acute în teatru consta în însușirea metodei realist-socialiste în interpretare. Această problemă avea mai multe aspecte. În primul loc era necesar ca actorii să înțeleagă importanța înfățișării omului nou și a problematicii lui, precum și a rolului militant al artei. Apoi trebuiau înscrise în repertoriu și reprezentate cu maximum de eficiență piesele noii dramaturgii originale, în cele mai bune condiții, în ciuda eventualelor lipsuri inerente începutului. De asemenea, era necesară reprezentarea pieselor sovietice în așa fel ca puterea lor educativă să nu fie știrbită, ca și reluarea marelui repertoriu clasic universal, cu semnificațiile lui reale.

Aurel Ion Maican a prestat în această direcție o muncă creatoare de mare importanță, realizând spectacole valoroase cu piesele: *Așa s-a călit oțelul* de N. Ostrovski, *Mimării* de M. Davidoglu, și *Argilă și porțelan* de Arrid Griqulis, la Teatrul Național din București, și ca regizor artistic al operei *Fidelio* de Beethoven, la Teatrul de Operă și Balet al R.P.R.

Cronicile dramatice ale vremii consemnează cu entuziasm valoroase realizări actoricești în aceste spectacole. Apropiindu-se cu înțelegere de sistemul Stanislavski, Maican inițiază în munca asupra textului cu actorii, metode noi de analiză și încarnare a personajelor. Astfel, au loc discuții asupra textului, în scopul de a pătrunde în detaliile acțiunii și ale caracterelor care se ciocnesc în desfășurarea subiectului, se utilizează biografiile eroilor și grafice din care să se constate creșterea tensiunii sentimentelor. În mod constant a luptat în acea vreme pentru înlăturarea efectelor teatrale formaliste, care mai stăruiau încă în jocul actorilor.

Aurel Ion Maican a lăsat teatrului românesc o moștenire pe care ar trebui să o cercetăm mai în adâncime și, înnodind firele rupte de moartea sa pretimpurie, să o punem alături de contribuțiile lui Paul Gusty, Al. Davila, Victor Ion Popa și Ion Sava la temelii școlii noastre de teatru.