

Istoricul unei stagiuni

În speranța că însemnările care urmează vor fi de oarecare folos, cel puțin din punctul de vedere al adevărului obiectiv, autorilor „Istoriei teatrului românesc”, m-am hotărât să „povestesc” evenimentele mai importante petrecute în viața celui mai vechi teatru al țării între noiembrie 1928 și iunie 1930. De ce am ales tocmai această perioadă și nu alta? Fiindcă, era să zic din păcate, instituția ieșeană în discuție s-a aflat sub conducerea semnatarului acestor rânduri, ajutat, potrivit normelor legale de atunci, de un „consiliu de administrație”. (Prezintă interes această denumire prin faptul că aminteste de organizația întreprinderilor industriale, a băncilor ș.a. Și, în adevăr, organul respectiv se ocupa aproape exclusiv de partea pur administrativă a instituției).

Fără a fi om de teatru, mi-am dat totuși seama foarte repede de situația, așa spune, imposibilă a scenei ieșene. Actori buni și foarte buni existau, nu prea mulți, totuși destui (și pentru diverse tipuri de spectacole). Pot aminti, pentru ilustrarea acestei afirmații, pe câțiva dintre ei: C. Vernescu-Vilcea (cel mai bun „cetățean turmentat” cunoscut de mine), Constantin Ramadan, devenit, după 23 August, actor de frunte al întregii țări, G. Boldescu, cea mai bună „Coana Chirița” după Millo, Aurel Munteanu, încă de pe atunci mai mult decât o „promisiune”, Aurel Ghițescu, C. Moruzan, Margareta Baciș ș.a. Ceea ce lipsea cu desăvârșire era conducerea tehnico-artistică. Nu numai lipsea, dar „surogatul” existent constituia, în realitate, negarea oricărei idei de artă. Ca „directori de scenă” (acesta era termenul echivalent al regizorului de astăzi)... funcționau patru actori dintre cei considerați de predecesorii mei ca oameni capabili să învețe pe alții cum să „joace”. Am asistat la multe repetiții conduse de ei și am înțeles că era vorba, în realitate, de o simplă sporire cu diurna de director de scenă a salariilor unor buni actori. Repetițiile durau ceva mai mult (cu 30'—45') decât spectacolele corespunzătoare. Și aceasta, din cauză că conducătorii lor interveneau extrem de rar pentru a corecta un gest, o mișcare, o intonație etc. care li se păreau nepotrivite cu situația. Teatrul avea și un „regizor”. Deținătorul postului denumit astfel era un actor pensionar care se ocupa (adică trebuia să se ocupe) de organizarea materială a spectacolului. De fapt, el se limita a da „șefului recuzitei” indicații ca următoarele: în actul I, salonul galben, în actul II, biroul maro, în actul III, grădina cu trandafiri etc. Ce însemnau aceste indicații? Cînd s-a construit (în ultimii ani ai secolului trecut) localul teatrului care, după părerea mea, continuă să fie pînă astăzi cea mai frumoasă sală de spectacol a țării, s-au comandat (la Viena) și „decorurile” (saloane, birouri, case de țară, grădini etc.). Pentru vremea aceea (unele chiar și pentru epoca actuală), aceste decoruri reprezentau realizări aproape artistice. Din păcate, același salon sau același birou apărea în două, trei sau mai multe spectacole, adesea la distanțe în timp relativ mici unul de altul. (Căci numărul saloanelor, birourilor etc. nu era prea mare...).

Situația era, deci, foarte grea. Pentru mine personal, ea se încărca cu o greutate în plus, din cauză că, spre deosebire de predecesorii mei (în special de cel pe care îl înlocuisem), nu aveam nici o legătură (aparentă!) cu arta teatrală.

Așa se explică apariția unor articole în ziarele locale, în care se făcea aluzie la această „lipsă” a noului director și se criticau spectacolele, care de altfel nu erau mai proaste decât înainte. Într-un răspuns al meu am arătat că criticile sînt întemeiate, dar invocam situația de fapt, existentă și în trecut, și asiguram pe cei în cauză că voi căuta s-o schimb prin angajarea unor oameni de meserie.

Aflînd că Victor Ion Popa, director, atunci, al Teatrului Național din Cernăuți, intenționează să se stabilească la București, dar îmai întîi să lucreze, un timp, la un alt teatru, i-am propus să vină la Iași ca „director de scenă” sau, dacă nu-i convine această situație,

ca director al teatrului. Îl încredințam că sînt în stare să-i înlesnesc această „transferare”, și nu numai prin demisia mea. Răspunsul lui negativ în ce privește această propunere, a dus, de fapt, la soluția dorită. Contactul cu publicul din vechea Românie înțelegea să-l ia printr-un „schimb de experiență”: echipa condusă de el să dea 5—6 spectacole la Iași, iar actorii ieșeni să meargă, în același scop, la Cernăuți. Am căzut de acord, deși știam că acest „schimb” care avea să fie în realitate o „întrecere” se va solda cu o înfringere a noastră.

În ianuarie 1929 cele două echipe s-au deplasat în vederea realizării planului amintit. Rezultatul a fost cel scontat de mine. Dar nu asta interesează aici. Într-o seară mi-a fost prezentat Aurel Ion Maican. Acest mare regizor vegeta la un teatru provincial (Chișinău), unde nu avea nici ce, nici cu cine lucra. Era prieten cu unii dintre colaboratorii lui Victor Ion Popa și venise să-i vadă (odată cu ei, să vadă și spectacolele lor). Întîlnirea aceasta întîmplătoare a fost decisivă pentru evoluția ulterioară a scenei ieșene. A acceptat propunerea mea de a fi angajat ca regizor al acesteia, cu condiția (pusă de el însuși!) să organizeze mai întîi două spectacole, ca un fel de probă (și pentru el, dar și pentru actori, ca și pentru public). Și-a ales el singur piesele (eu am fost de acord cu ele). Una, Ciufulici (în intenția autorului, destinată copiilor), cealaltă dramatizarea Sonatei Kreutzer. Succesul a fost excepțional, la amîndouă. (În prima, rolul titular a fost jucat de Margareta Baciuc, astăzi artistă emerită). Spectatorii se simțeau ca într-o zi de mare sărbătoare spirituală, la fel oamenii din teatru, în frunte cu directorul.

După acest adevărat examen, Aurel Ion Maican a fost angajat regizor. Pentru înțelegerea unui atmosferă care a început să se creeze curînd după angajarea lui, sînt necesare unele amănunte. Fiind sigur (sau aproape) că lucrurile se vor desfășura altfel decît ar fi fost de dorit, am ținut ca numirea lui să aibă, ca temei juridic, un contract, în care să se prevadă, între altele, salariul lui. Desființînd cele patru posturi de „director de scenă” și pe cel de „regizor”, am avut disponibilă suma de 23.000 de lei pe lună. La aceștia am adăugat, de la alt capitol, 2.000 de lei, și am putut să angajez pe Aurel Ion Maican, cu un salariu de aproape de două ori mai mare decît al unui actor „societar clasă”.*) Și cum uneori, foarte rar e adevărat, nu numai o nenorocire nu vine singură, teatrul ieșean s-a ales și cu un pictor scenograf de prima calitate. Este vorba de Th. Kiriacoff, prieten și colaborator al regizorului nou angajat. Trebuie să arăt aici că aceste schimbări, produse în două teatre deodată (ambele oficiale), au fost posibile grație și sprijinului dat de Liviu Rebreanu, pe atunci director general al teatrelor (în Ministerul Artei și Culturii).

Astfel s-a putut începe, încă din aprilie 1929, stagiunea teatrală, 1929—1930, care — trebuie s-o spun cu orice... risc — a însemnat o adevărată renaștere a scenei ieșene. Nu mă opresc la nici un caz concret (cum ar fi 25 de spectacole cu una și aceeași piesă — o raritate extraordinară — sau reprezentații pentru care nu se mai găseau bilete etc.). Viitori istorici au la dispoziție (rămîne numai să le caute și să le studieze atent, cu toată obiectivitatea împusă de știința istorică) documente oficiale mai mult decît suficiente. Țin să amintesc (unii dintre cititorii acestui articol cunosc, desigur, o carte a lui Petru Comarnescu, unde apar astfel de fapte) că Ion Sava și Mony Ghelerter s-au inițiat în arta regizorală și și-au dezvoltat gustul pentru teatru, ca un fel de ucenici ai lui Maican.

Munca acestuia era istovitoare. Repetițiile, foarte numeroase pentru una și aceeași piesă, durau, de obicei, mult după miezul nopții. Și aceasta, pentru că el proceda ca un profesor, în sensul că învăța pe actori (adesea chiar și pe cei buni și foarte buni) cum să „joace” rolurile: cum să vorbească, cum să se miște, cum să între în scenă și cum să iasă etc. Această metodă prelungea, prin forța lucrurilor, repetițiile și, drept urmare, nemulțumea pe actori (îndeosebi pe cei care se socoteau, sau chiar erau, buni). Unii, total neînțelegători ai situației, exploatau contra regizorului (bineînțeles și contra directorului, care era „capul răutăților”) faptul că pentru confecționarea decorurilor s-au folosit ca material decorurile vechi. De aici, „acuzarea” că se distruge „zestrea” teatrului. Diverse inovații (de pildă prelungirea scenei înspre sala de spectacol printr-un proscenium) erau ridiculizate. Partea mai interesantă sub aspectul psihologic constă în faptul că fostul director (o adevărată personalitate culturală și nu numai pe plan local), pe care îl informau adversarii lui Maican (în realitate, adversarii ai noutăților), era el însuși atît de pornit contra acestuia, încît spunea că, atunci cînd va reveni la conducerea teatrului, îi va face, încă de la statuia lui Miron Costin (distanță de cca. 100 m) semn să plece. Revenirea lui ca director nu s-a întîmplat, dar Maican a plecat; este drept că nu imediat după mine, din cauză că n-a putut rezista singur, fără sprijinul serios al conducerii, în atmosfera creată în jurul lui și devenită încet, încet, irespirabilă.

*) Interesează aceste cifre, din cauză că, încă de la început, unii actori (printre ei, și membri ai Consiliului de administrație) au văzut cu ochi răi venirea acestui om care a scos teatrul ieșean dintr-un fel de preistorie.