

S-au împlinit douăzeci de ani de la moartea lui Aurel Ion Maican. Dacă ar mai fi printre noi, și-ar fi sărbătorit în această lună 80 de ani de la naștere. Un dublu prilej, așadar, de pioasă meditație, cuvenită unuia dintre animatorii cei mai pasionați și mai activi, mai profund fecunzi, mai multilateral cheltuiți, ai teatrului românesc, în anii interbelici și în primul deceniu al anilor noștri revoluționari.

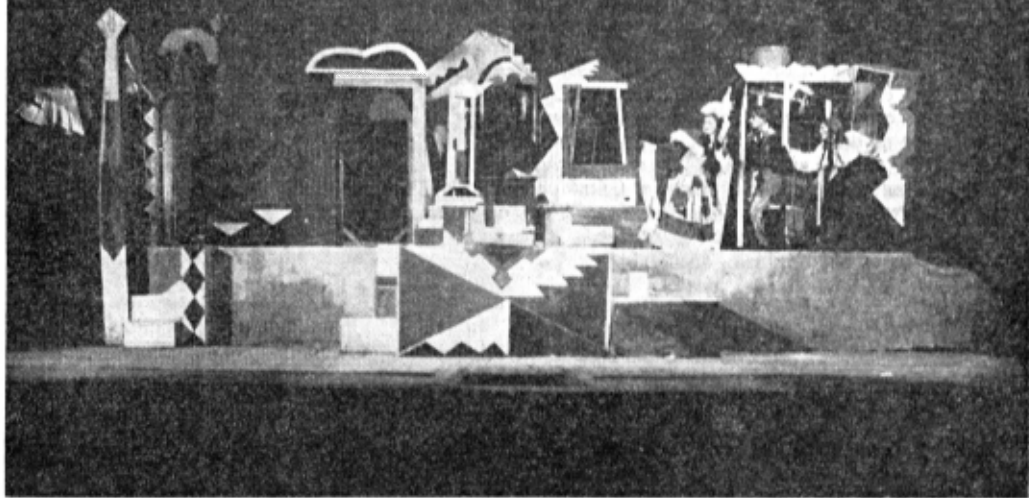
Artistul creator, ca și pedagogul, ca și omul marilor generozități care a fost Aurel Ion Maican a început să iasă din memoria celor — din ce în ce mai rari — ce l-au cunoscut și prețuit în viață, pentru a fi recreat în documente, în arhive, în măturile „de epocă”, pentru a fi așezat la locul lui în istoria culturii și artelor noastre scenice. Ar fi meritat mai demult să i se închine o monografie. Personalitatea lui și, mai ales, roadele impulsului său creator și moștenirea lui ar fi avut, desigur, sorții unei cunoașteri mai puțin patinate de scurgerea vremii, mai puțin tributare intuițiilor cu care instrumentează, vrînd nevrînd, istoricianul unei arte a clipei cum este arta teatrului. Vagul care invadează astfel imaginea (pierdută) a creației artistului nu poate înnegura însă spiritul director al acestei creații, nu se poate refuza precizimii în stabilirea coordonatelor ei definitorii și a ecoului ei în emuli și urmași. E ceea ce și dovedește, dealtfel, fragmentul monografic pe care ni-l comunică Letiția Gățză, cercetătoare la Institutul de Istoria Artei al Academiei de Științe sociale și politice, du ocazia comemorării lui Aurel Ion Maican, și căruia îi facem, ca atare, loc.

Iași „sub“ Aurel Ion Maican de Letiția Gățză



Mai precis, însemnările care urmează se referă la perioada în care Aurel Ion Maican deține funcția de director de scenă la Teatrul Național din Iași (1929—1933). Titlul, propus de redacție, poartă cu el însă rezonanțe care trec dincolo de zidurile teatrului și mult peste limitele unei scurte dar decisive etape. Pentru că dacă „momentul Maican” înseamnă pentru arta scenică ieșeană din anii respectivi un proces de radicale restructurări, pentru publicul din acest oraș înseamnă

un șir neîntrerupt de sărbători artistice, și dacă „spectacolul Maican” pentru actori înseamnă, nu fără dureri, un nou stil de teatru, pentru spectatori înseamnă o altă școală a gustului, renașterea gustului de teatru. Și dacă „linia Maican” va fi continuată de Ion Sava, cel puțin în prima parte a carierei sale regizorale (1930—1939), și dacă împotriva acestei orientări, cu mari dificultăți, G. M. Zamfirescu își va enunța de pe aceeași scenă propriul său crez artistic (1933—1939) în-



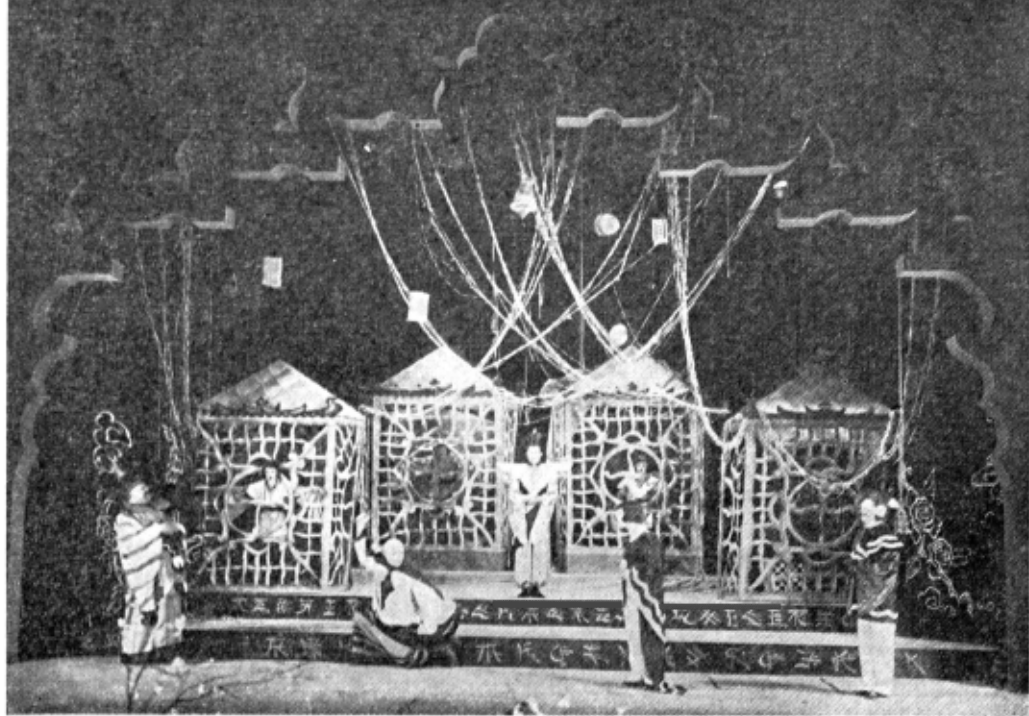
*„Kir Zuliaridis“ de Vasile Alecsandri,
stagiunea 1930—1931*

seamnă că, în devenire istorică, amprenta lăsată în viața teatrală a Iașilor de către acest „împetuos” și „fascinant” director de scenă, a fost foarte puternică. De ce „Iași sub Aurel Ion Maican”? și nu Cernăuții sau Chișinăul, orașe de care se leagă la fel de strâns numele său într-o etapă de pionerat a regiei moderne în teatrul românesc? Sau de ce nu „Aurel Ion Maican la București”, victorios într-o competiție dreaptă cu cei mai mari regizori ai timpului său? Pentru că la Iași, „revoluția” lui Maican a fost, prin rezultatele sale, mai spectaculoasă decât oriunde, pentru că aici a întâmpinat cele mai grave rezistențe din partea așa-zișilor păstrători de tradiție, pentru că aici, în colaborare cu o valoroasă echipă de actori, și-a putut demonstra compact și sistematic un program de lucru, o viziune proprie asupra teatrului, o înțelegere nouă asupra regiei și atribuțiilor sale.

Și dacă, în actul de reconstituire a creației scenice, efortul istoricului de teatru rămâne grevat de un anumit arbitrar, și dacă imaginea unor spectacole nu va putea fi decât vag reînviată cu ajutorul cuvintului, precisă rămîne sarcina cercetătorului de a reșeza valorile în ordinea unor totalități constituite, de a repune accentele necesare în cadrul unor

structuri istorice unitare. Pentru că, dacă, în literatura noastră de specialitate, există două temeinice monografii închinată lui Ion Sava și G. M. Zamfirescu și câteva studii de atență circumseriere a unor aspecte importante din creația acestora, cercetarea decupează de fiecare dată din substanța vie a istoriei numai niște compartimente reclamate de metodologia acestui gen de lucrări. Și despre aportul lui Maican se vorbește în trecere cu aceste prilejuri, adevărata artă regizorală pe scena ieșeană pare a începe de fiecare dată de la punctul zero, cu activitatea unuia sau altuia dintre protagoniștii studiați. Personalitățile descrise apar în ambele cazuri nimbate de elanul primelor descoperiri. Ceea ce face încă mai utilă observația că părțile neraportate la întreg, analizate separat și supra-dimensionate prin explicabile resorturi afective față de obiectul de studiu, alterează ideea de totalitate, împieteză asupra adevărului istoric pe un circuit mai larg.

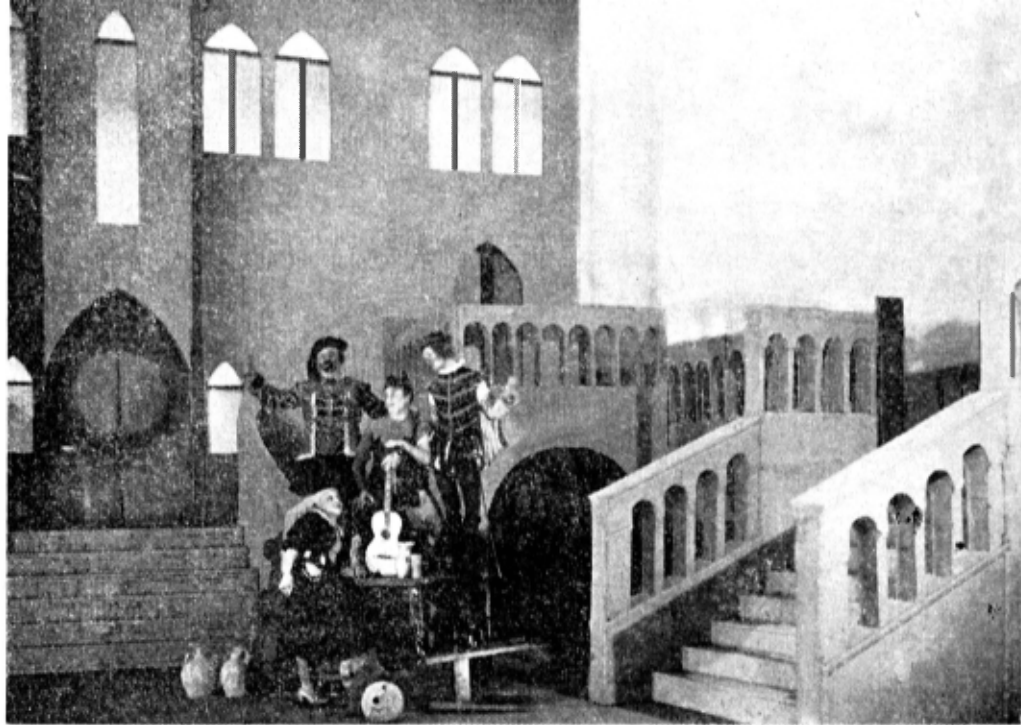
Într-adevăr e mult mai spectaculoasă reforma introdusă de Maican pe scena ieșeană și pentru că în ordine cronologică el intervine primul, și pentru că realitatea artistică pe care o găsește va sublinia mult mai tranșant contrastele dintre noul său stil de teatru și practica regizorală tradiționalistă, existentă



„Cercul de cretă“ de Klavud, stagiunea 1931—1932

pe această scenă, dar și pentru că el, Maican, este un personaj spectaculos, o personalitate explozivă, un temperament artistic complex, cu totul ieșit din comun. Din mărturiile unor actori care au lucrat cu el, din schița de portret pe care i-o face Ion Sava, din foile calificate întocmite de Ionel Teodoreanu, directorul Teatrului Național din Iași în această perioadă, din multiple însemnări ale criticii dramatice, dar mai ales dintr-o recentă pagină închinată „adevărului obiectiv“ de către academicianul Iorgu Iordan, directorul care l-a angajat pe Maican la Iași, împotriva rezistenței actorilor societari deținători ai hegemoniei artistice locale, se pot deduce unele trăsături caracterologice ale acestui director de scenă, care dezvoltă asupra colaboratorilor „o putere aproape magică“, și care avea înăscut „darul dominațiunii“, acea „irezistibilă atracție asupra semenilor, indiferent de funcția sau rangul lor social“, acel „ascendent firesc cu care sint hărăziți cei predestinați conducerii, izvorit dintr-un complex de calități intelectuale, dintr-o mare energie creatoare, dintr-o inepuizabilă putere de muncă“. Novator în arta spectacolului, cu o largă disponibilitate pentru valorile plastice ale decorului, excelent cunoscător al scenotehnicii, operînd spațial și dinamic cu ma-

terialul inert al scenei, întuind, cum ar spune Roland Barthes, „sufletul romantic al lucrurilor“, Maican are meritul de a fi operat în primul rînd schimbări fundamentale asupra materialului uman. „Revoluția“ lui Maican în acest domeniu e plină de eroism, pentru că, înfruntînd toate riscurile, după ce a dislocat rapid și fără echivoc un important balast al colectivului ieșean, a impus celor rămași un regim de muncă și un stil de teatru prin care se explică, în primul rînd, seria succeselor care au urmat. Au fost fără îndoială mult mai vizibile transformările aduse în scenografie, a fost îndelung aplaudată fericita colaborare cu pictorul decorator Th. Kiriacoff, dar importantă a fost „școala“ pe care Maican a făcut-o cu actorii „procedînd — după aprecierile lui Iorgu Iordan — ca un adevărat profesor“, „explicînd și exemplificînd“ — cum spune Ionel Teodoreanu — „repetînd o scenă de 20—30 de ori, fără să trădeze enervări dăunătoare disciplinei ca să poată izbuti să rectifice o îndărătnică eroare de interpretare“. Pentru că ce altceva explică lungile repetiții zilnice de cite 7—8 ore și „generalele“ ce se prelungeau pînă dimineața, dacă nu nevoia îndepărtării vedetismului și a eliberării de tirania clișeeilor, dacă nu încercarea de depășire a limitelor și de exploa-

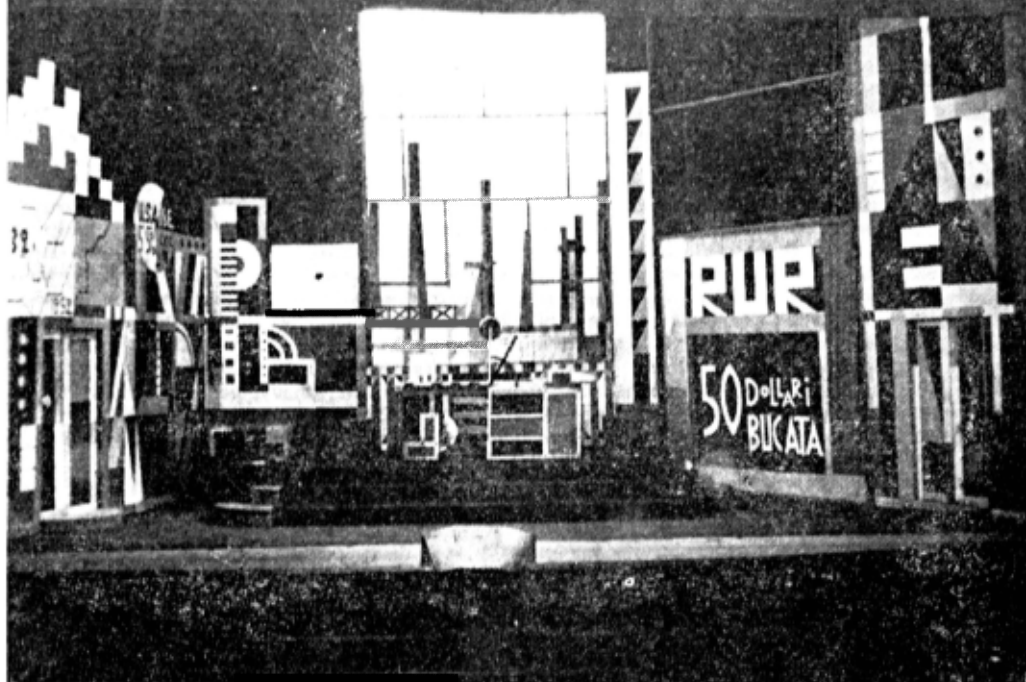


„A douăsprezecea noapte“ de Shakespeare, stagiunea 1931—1932

tare a unui potențial creator încă nevalorificat? Pentru că ce altceva explică nemulțumirea generală a actorilor care forțează pînă la urmă plecarea lui Maican din teatrul ieșean, în ciuda marilor și incontestabilelor sale merite? Și atunci, pedagogia lui Maican nu înseamnă „piatră de hotar“ în istoria artei regizorale pe această scenă și ceea ce vor aduce nou în școala de interpretare G. M. Zamfirescu și Ion Sava nu trebuie coroborat cu acest prim și hotărîtor moment de re-teatralizare a jocului actoricesc? Pare firească în orice caz conectarea spururilor aduse de acești doi regizori mai tineri la ceea ce Ștefan Ciobotărașu își amintește a fi învățat el și cei din generația lui de la Maican: „Cum să disece cu atenție personajul pînă în profunzime, cum să-l iscodească, dîndu-l pe față, punînd în permanență problema raportului dintre actor și personaj (...) într-un fel de luptă a boxeurului cu umbra“.

Dar de unde vine acest regizor autodidact, „acest mare maestru al compoziției de ansamblu“, care-i este propriu-zis concepția asupra spectacolului privit în toate componentele sale? Care este repertoriul față de care se simte atras, care sînt orientările estetice generale față de care manifestă afinități? Pentru

că, dacă V. I. Popa și G. M. Zamfirescu vin spre teatru din literatură, dacă Ion Sava vine spre teatru din publicistică (la fel cu G. M. Zamfirescu) și cu remarcabile talente de plastician (la fel cu V. I. Popa), Maican vine spre teatru din teatru. Din regia de culise făcută la Compania „Bulandra“ și în alte teatre particulare, din meseria de actor în trupe de turneu, din ucenicia unor atribuții scenice subalterne. Și vine, apoi, începînd din 1924, din vocație organizatorică, din acel elan propulsiv al veșnicelor începuturi. Regizor al trupeii cu care se inaugurează activitatea permanentă a Teatrului Comunal din Brăila și animator al vieții teatrale din acest oraș (1924—1925), regizor la Teatrul Național din Cernăuți, abia înființat, și al altor scene similare de provincie (1926—1929), inițiator al unor companii temporare în Capitală, descoperitor de talente și ctitor al mai multor săli de spectacol, dărîmînd și reclădînd, pe șantiere, la un loc cu constructorii și, pe scenă, cu aceiași iradiată fervoare a muncii, A. I. Maican vine spre teatru ca spre a doua lui patrie și rămîne pe baricade, instalat în luptă, chiar cînd aliații îl părăsesc și buna sa credință e trădată. Cu o irezistibilă tentație de a-și forța destinul și de



„R.U.R.“ de Carel Čapek, stagiunea
1926—1927

a și-l asuma, și dintr-o declarată nevoie de a-și lărgi cercul de referințe, profesionist în cea mai totală accepție a cuvântului, întreprinde anual călătorii de studii în străinătate, vizitează expozițiile internaționale de teatru, urmărește spectacolele marilor regi- zori ai vremii, se implică în munca directă a platourilor de filmare, învață practic meseria electricianului și tehnica fabricării proiectoarelor și, cînd vine la Iași, stăpînește la fel de bine orga de lumini și mecanica scenei pe cît de precisă i se dovedește „viziunea conceptuală” asupra spectacolului, pe cît de flexibilă îi este acea putere de adaptare la ritmuri deosebite și la structuri dramatice diametral opuse, pe cît de „sintetice și de expresive” îi apar soluțiile în plastică și în stilul de joc impus interpretării. Cu o bogată experiență în munca de reorganizare a spațiului scenic și de modernizare a utilajului tehnic (prin desființarea rampei și adăugarea unui vast proscenium, prin îmbunătățirile introduse în sistemul de iluminat și de mane- vră a decorurilor), el vine în acest teatru în primul rînd cu o bine definită concepție asupra artei sale, asupra „regiei creatoare”, partizan al principiului după care specta- colul poate și trebuie să aducă o contribuție originală în interpretarea operei dramatice,

principiu pe care îl va îmbrățișa integral și Sava și în numele căruia Maican, în cola- borare cu pictorii scenografi Löwendal și Kiriacoff, își desfășoară cea mai importantă etapă a carierei sale artistice.

Dar în ce măsură și asupra căror piese regizorul operează creator în spiritul și spre folosul operelor reprezentate? Și răspunzînd la această întrebare, în ce măsură regizorul se mărturisește, ca limbaj scenic, adept al realismului sau promotor al teatrului teatral? Rămîne de văzut dacă în cazul lui Maican pămîntul poate fi despărțit de ape prin mar- caje precise, dacă nu de aici provin dificul- tățile de încadrare, tendințele diferite de a-l clasa într-o orbită sau alta. După G. M. Zam- firescu, Maican face parte din categoria crea- torilor unui teatru spectaculos, „lipsit de sub- stanță umană”; Ștefan Ciubotărașu, din con- tra, vede în acest regizor „cu ochiul înlăcri- mat” de emoția zăcămintului dramatic pe care îl explorează, un reprezentant de frunte al realismului. Petru Comarnescu vorbește despre expresionismul lui Maican; Demostene Botez îl situează în directă filiație meyerhol- diană, iar Ion Sava vede în el „un teatrotor” în spiritul școlii lui Bragaglia. Numai că atit- udinea lui Maican față de text, inovațiile sau numai intervențiile sale variază de la o

operă la alta, concepția interpretativă și formula plastică se schimbă de fiecare dată în raport cu sugestiile pe care i le oferă drama. În viziunile sale scenice intră cîtă realitate atîta teatralitate, cîtă viață atîta convenție. De aici și originalitatea acestui regizor care înlocuiește tiparele tradiționale și ocolește modelele în circulație, de aici și aparenta contradicție a comentatorilor săi. Pentru Maican teatrul e, fără îndoială, convenție, „teatru și nimic altceva decît teatru“, dar regizorul face totul ca în montările sale convenția să capteze integral spectatorul, „să-i atingă toate simțurile și toate sentimentele“, face totul ca această convenție „să fie crezută și trăită laolaltă cu actorii“. Ficțiunea în spectacolele sale e dinamizată de fiorul vieții, dar în aceeași măsură, regizorul știe că valoarea artistică a imaginii scenice nu se justifică singură numai prin criteriile autenticității: „ea trebuie să atingă frumosul sub toate aspectele sale“. Iată aici ceea ce e-sar numi în termenii informației preocuparea pentru „un mesaj multiplu“, preocupare evident comună tuturor regizorilor calificați pentru această artă, dar, în cazul lui Maican, în mod expres subliniată. Spectacolele sale impresionează prin potențialul lor de realitate, prin adevărul semnificațiilor, prin „mesajul semantic“ pe care-l comunică, dar impresionează deopotrivă prin „mesajul lor estetic“. După Maican, „spectacolul de teatru, ca să fie bun, trebuie să intereseze și să placă“. Și regizorul știe, în montările sale, să ordoneze adevărul vieții într-o estetică specială a scenei, care, fără a fi calofilă, introduce spectatorul într-o lume a armoniei plastice, îl învâluie într-un univers al frumosului. Aici s-ar putea observa o primă deosebire între viziunea lui Maican despre teatru și cea a lui Sava, care vede în artă un mijloc „de *dezgolire* a realității, de reducere a ei la esențial, un fel de debărcare, de ridicare de vâl“. (s.n.). Idealul estetic e altul în cazul acestui regizor, chiar dacă sub raport plastic spectacolele sale întrec uneori prin rafinamentul compozițiilor pe cele ale mentorului său.



Privite în evoluție istorică, preferințele repertoriale ale lui Maican se păstrează grupate pe cîteva direcții principale, cu toată varietatea și multitudinea pieselor puse de el în scenă de-a lungul carierei. Începînd cu primele spectacole montate la Brăila, dar, mai ales, odată cu marile sale izbînzii artistice la teatrele naționale din Cernăuți și Chișinău, elogios comentate de presa română, germană și rusă (*Avarul* de Molière, *R.U.R.* de Capek, *Crimă și pedeapsă* după Dostoiev-

ski, *Kiki* de A. Picard, *Teatru în castel de Molnar*) se pot distinge contribuțiile sale de regizor inovator pe baza unor anumite categorii de texte. Fantezia sa creatoare operează cu succes în reinterpretrările sau în reconstituirile teatrului clasic, în piesa de atmosferă (în repertoriul rus cu precădere), în utopie și în teatrul de inspirație exotică și, înșirînd, în acele piese, de tip pirandellian, care șterg granițele dintre realitate și ficțiune, care prelungește teatralitatea în viață și care oferă regizorului prilejul de a prezenta „teatru în teatru“, imaginea „unui dublu teatru teatral“. În această ultimă categorie de piese, Maican își înlocuiește propriul său consemn. În piese cum e *Teatrul* (titlu abreviat pentru piesa lui Molnar), cum e *Kiki* de A. Picard sau cum va fi *Iluzia fericirii* (titlu schimbat din *Comedia fericirii*) de Eyreinov, texte care introduc în acțiune aspecte din viața obișnuită a scenei sau care se desfășoară integral în atmosfera culiselor de teatru, în acest fel de piese, Maican demontează convenția în fața spectatorilor, sparge granița dintre scenă și sală, implică spectatorul în joc, denudează secretele meseriei. „Teatrul e teatru și nimic altceva decît teatru“ și spectatorul e mereu trezit la această „realitate“, trucurile scenei sint cu inteligentă ironie subliniate. Într-o piesă cum e *Crimă și pedeapsă* însă, intervenția înnoitoare a regizorului are o cu totul altă semnificație. Cu acest spectacol și cu altele de factură dramatică asemănătoare regizorul intră pe un teritoriu plin de miracole și capcane în care „un material omenesc complicat, abisale psihologii umane, acțiuni dure și dinamice stări de conștiință“ vor trebui exprimate în limbaj teatral. Și teatralitatea spectacolelor lui Maican va fi susținută aici mai ales de invenția sa plastică, de posibilitatea simbolizării prin decor a stărilor de spirit fundamentale. Invenția tehnică în *Crimă și pedeapsă*, introducerea „scenei rotative“ prin care trecerea de la un moment la altul al piesei se face fluent, în spiritul ideii de unitate a atmosferei, de coeziune și de sublimare a sensurilor piesei, nu e decît un suport pentru ceea ce decorul tinde să evoc. Coșmarul lui Raskolnicov, visul suprarealist care-l torturează după omor, se consumă într-un spațiu închis, îngust și zăbreliț de linii paralele ale tapetului, iar sugestia aceea de imens crucifix pe care se organizează arile de joc laterale nu face altceva decît să exprime lapidar „religia suferinței“. Realitatea piesei lui Dostoievski trece în cîmpul teatral al scenei nu încadrată într-un decor ilustrativ, ci ca o stare de spirit, ca idee proiectată în absolut. Decorul lui Löwendal la *Crimă și pedeapsă* devine el însuși un simbol.

Cu *Avarul* și cu *R.U.R.*, Maican demonstrează alte două modalități de abordare înnoitoare a textului dramatic, două nivele distincte de înțelegere a raporturilor cu literatura scrisă. „Fără să știrbească integritatea operei moliericești, fără să altereze sensul personajelor (...) directorul de scenă izbuteste

să redă eterna omenesc al *Avarului* într-o formă mai accesibilă spectatorului modern". Piesa a câștigat mai mult în naturalețe și vioiciune, iar faptele în justificare. Convenționalismul naiv a fost îndepărtat, tălmăcirea mai verosimilă a unor momente ale acțiunii a scos și mai mult în evidență fondul general al acestei capodopere. Dar practic cum își rezolvă Maican noua lui viziune? În primul rând „răstoarnă tradiția” cu privire la încadrarea plastică indicată de autor, mută acțiunea din casa lui Harpagon în exterior și construiește un decor unic, în care curtea casei devine locul central al acțiunii, spațiul elustrat ca de închisoare, flancat de zidurile celor două rânduri de locuințe și mărginit în fund de un grilaj, dincolo de care începe în pantă perspectiva străzii. Regizorul simultanizează prezentarea unor momente și folosește întreaga arie de joc, dispusă în trei planuri distincte (curte, casă, stradă), suprimă apartenările și le înlocuiește prin scene mute, prin acțiuni revelatoare. Ritmul comediei crește în intensitate, situațiile comice devin mult mai prezente, dimensiunea tragică a eroului, grotesc amplificată, domină scena printr-un savant joc de lumini.

Dar dacă prin intervențiile actului regizoral, în spectacolul *Avarul* directorul de scenă își dovedește fidelitatea față de ideile textului, în *R.U.R.*, declarat, Maican are în vedere spiritul operei și nu litera ei. Aici el consideră piesa „un pretext pentru reprezentăția teatrală”, aici își îngăduie să nu țină seama de indicațiile autorului cu privire la „realitatea decorului”, la cadrul concret al acțiunii, pentru ca să conceapă „de o manieră constructivistă, o noțiune de linii mecanice, sobre, lipsite complet de căldura sufletului omenesc”. Aici se dovedește superioritatea regizorului, creator al unei lumi independente de aparențele obiective, și care, în contrapunct cu abstractismul imaginii scenice, reușește să comunice sensibil prin „reinterpretare” semnificații mult mai largi. Independent de proiecția dezintegrității umane sub amenințarea mașinismului, propusă de autor, regizorul își construiește viziunea pe un mesaj optimist, al reintegrării finale în real, al reumanizării.



Cu aceste câteva direcții de orientare, verificate pe scena teatrelor din Cernăuți și Chișinău, vine Maican la Iași, și piesele pe care le va pune în scenă, în acest teatru, vor lărgi evident gama repertoriului și posibilitățile interpretative ale regizorului, și nu analiza fiecărui spectacol în parte interesează atât, cât principiul unei alianțe depline între

concepția regizorală și realizarea ei plastică. În colaborare cu Th. Kiriacoff, Maican reușește așa simfonie coloristică în montarea piesei *Plouă*, de Maugham, acel perfect miraj al orizontului tropical și al unei luxuriante vegetații exotice; cu el, prin același limbaj al culorilor, realizează acel „decor psihologic”, așa sumbră atmosferă din casa Karamazovilor. În scenografia lui simbolică montează Maican *Azul de noapte*, punând în circulație una din marile teme regizorale din creația sa, după opinia lui Sava „temă definivă” în tratarea acestei opere și care-l împune printre cei mai originali regizori ai vremii. Și tot din această perfectă concordanță a celor două temperamente artistice iese și acel „decor interpretativ” al luminilor degradate pînă la întunecarea lor totală din *Anno Domini* de I. M. Sadoveanu și tot de aici „filamentele zidurilor străvezii” din *avea* vrăjitoarească și atât de amară *Iuzie a fericirii*. Nu analiza fiecărui spectacol în parte, deși fiecare aduce sporul lui de nouitate, dar neapărat necesară este sublinierea unor soluții regizorale inedite pe această scenă, obligatorie încadrarea lor istorică în opera de pionierat a lui Maican, în programul său inovator cu o atât de variată gamă a posibilităților de expresie. Crearea unui prolog la *Sonata Kreutzer* (cu iluzia trenului în mișcare), fundalul obsesiv al ploii din piesa lui Maugham, multiplicarea tipologiei și policromia amănunțită a costumelor în figurația din *Cereul de cretă* de Klabund, ritmica cinematografică în succesiunea celor 15 tablouri din *Periferie* de Langer, „organizarea arhicaricaturală” a spațiului scenic din *Kir Zulfaridis*, jucat în stilul comediei dell'arte, compartimentarea locului teatral pe verticală și orizontală și sinerizarea acțiunilor distribuite pe toate aceste arii de joc, ca în *Minna von Barnhelm*, montarea în proscenium a *Burghezului gentilom* (pentru ca fundalurile decorative să poată fi schimbate rapid printr-o simplă manevră a luminii), transformarea instantanee a unui interior într-altul, printr-o simplă rotire a panourilor, ca în *Iuzie a fericirii*, introducerea decorului construit și supraetajat și a cortinelor pictate, simbolice anticipări ale acțiunii, toate aceste disparate aspecte, toate aceste grăbite semnalări, momente din fluxul neîntrerupt al unei imaginații debordante, nu fac decât să puncteze valoroase începuturi, deschideri de perspectivă pentru alte montări care vor prelua și amplifica această experiență pe datele unor noi texte dramatice și potrivit unor dispoziții temperamentale diferite. Și dacă în ajutorul spectacolului său de debut cu *Simunul* de Lenormand (1930), Sava își va mărturisii recunoștința față de maestrul său, „care l-a făcut să îmbrățișeze cariera teatrală, deschizându-i orizonturi noi în creația artistică”, e de înțeles că pentru foarte mulți dintre regizorii generațiilor mai noi, opera lui Maican reprezintă dacă nu o sursă prețioasă de referință, oricum un important capitol din istoria regiei românești și cu care, voit sau nu, păstrează tainice legături.