

# MEMORIA TEATRULUI

Claudia DIMIU

## VASILE ENESCU, regizor al cuvintelor

Până să devină exportator de regie de mare clasă (marca Andrei Șerban, Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Tompa Gábor, Silviu Purcărete), teatrul românesc a funcționat cu spectacole alcătuite de destul de mulți actori, de destul de puțini regizori. Nu fiecare cronică dramatică deplânge situația scenelor românești lipsite de priceperea unui artist special format și însărcinat cu realizarea spectacolelor, dar foarte des citim printre rânduri că deprinderea directorilor de teatre de a-și gratula actorii mai afirmați cu această funcție nu duce la rezultate prea bune, cum a fost cazul cu *Un dușman al poporului* de Ibsen (piesă montată în 1912) sau cu *A doua tinerețe* de Mihail Sorbul, în 1922. Liviu Rebreanu, încântat de abordarea dramaturgului norvegian, nu are cuvinte bune despre spectacol. În numai câteva rânduri, el spune cam cum s-a muncit cu actorul: „Mă rog, doi stau la o masă, în stânga, și vorbesc; unul se scoală, dă o raită prin fundul scenei și se așază la masa din dreapta; celălalt se scoală și el, dă o raită prin fundul scenei și se așază la masa din dreapta; cel dintâi se scoală din nou, dă o raită prin fundul scenei și se așază iar la masa din stânga; cel de-al doilea, de asemenea. Ce vreți mai convențional?” (Rebreanu, *Opere alese* vol. V, Antologie, note și bibliografie de Nicolae Liu, Editura pentru Literatură, 1961, p. 374). Cu ocazia montării piesei lui Mihail Sorbul, marele romanțier notează: „Teatrul Național și-a dat toate silințele să reprezinte în condiții deosebit de bune noua piesă a d-lui Sorbul. Teatrul avea încredere în *A doua tinerețe* și prin urmare a distribuit-o actorilor celor mai de seamă, i-a făcut decor nou, a repetat-o cu multă râvnă și a poftit la premieră familia regală. Numai regizor a uitat să-i deie și, iată, lipsa aceasta a omorât piesa și toate strădaniile teatrului...”. Persoana care s-a ocupat de înfățișarea piesei *A doua tinerețe* pe scena Teatrului Național „s-a complăcut într-o melodramatizare peste puterile unui spectator oricât de indulgent. În loc să estompeze ascuțiturile, să «bemoleze» atmosfera, a dat frâu liber instincțelor răcnitoare ale actorilor, transformând piesa în niște întreceri «tragice» lamentabile. Și baremi în aceasta de-ar fi fost o armonie! Dar nu. Fiecare actor și-a scos din sertar «individualitatea artistică». Alături de sforțările zgomotoase și în stil de tragedie populară ale unora stătea jocul naturalist al altora, concentrarea nervoasă sau bonomia națională a celorlalți, alcătuiind împreună un *galimatias* teatral fără pereche. Teatrele noastre, ca și actorii în general, consideră pe regizor drept o cantitate neglijabilă. Fiecare actor român se crede regizor, închipuindu-și că activitatea regizorului se reduce la «sofaua în dreapta, masa cu scaunele în stânga»”. (Liviu Rebreanu, *loc. cit.*, pp. 520–521). Autorul celor două cronici din care am citat are delicatetea să nu dea numele actorilor-regizori: Petre Sturdza și, respectiv, C.I. Nottara, deoarece pe amândoi îi prețuiește ca actori.

Evoluția teatrului nostru de la spectacolele *pipernicite* de care vorbea într-un rând Ion Sava, sau de la cele cu actorii mișcându-se stângaci și fără noimă, s-a făcut oarecum rapid. Ea s-a datorat unor oameni care, bazați pe talentul, pe acuitatea simțului lor estetic, pe experiența dobândită ca spectatori ai teatrului nostru



și ai celui străin aflat în turnee pe la noi și mai ales pe ceea ce „prindeau” de la câte un maestru (Paul Gusty de la Mihail Pascaly, Ion Sava de la Aurel Ion Maican, Vasile Enescu de la Alexandru Davila și, mai târziu, Soare Z. Soare și Haig Acterian de la Reinhardt) s-au încumetat să se dedice artei punerii în scenă. Prin ei, teatrul nostru a evoluat de la etapa *montărilor* („sofaua în dreapta, masa cu scaunele în stânga”) la etapa *punerilor în scenă*. Dacă ținem seama că teatrul nostru s-a ivit

târziu (în 1935 se sărbătorea împlinirea unei biete sute de ani de teatru românesc!), iar învățământul de regie și mai târziu, e extraordinar că ne-am impus ca mare putere teatrală în mai puțin de un secol și jumătate...

Pe cei mai mulți practicieni ai scenei îi aduce în teatru o vie dorință de a se manifesta pe scenă, un talent izbucnit precoce. Pe Vasile Enescu, ocupant timp de decenii al unui post de regizor artistic în Teatrul Național din București, l-a mânat într-acolo un alt fel de talent, talentul de *caligraf*. De pe când era elev de liceu, este recomandat Teatrului Național pentru a copia/scoate roluri. Se știe că, pe atunci, în absența unor mijloace de multiplicare a textelor care urmau să fie puse în scenă, actorii primeau copii de mână conținând nu piesa întreagă, ci doar rolurile ce le reveneau. Într-un interviu din 1928, Vasile Enescu – *Enice*, cum îi spuneau apropiații – își amintea că devenise „copietor de roluri pe gratis”. Ca atare, putem spune că Vasile Enescu era, încă de tânăr, omul scrierii frumoase a cuvântului, după cum, când va deveni regizor, va fi omul rostirii lui frumoase, evocatoare, expresive, clare, nuanțate, ritoase...

Interviu intitulat *Cu d-l Vasile Enescu despre el și despre alții (Rampa din 30 aprilie 1928)* conține prețioase mărturii despre alții – despre Al. Davila, lângă care s-a format ca regizor, și despre George Diamandi care l-a încadrat în Teatrul Național în postul de regizor. Davila i-a cerut directorului Teatrului Național, Ștefan Sihleanu, un băiat care să-i copieze piesa recent înaintată teatrului și Ștefan Sihleanu i l-a recomandat pe caligraf. Așa s-au cunoscut. Când Davila și-a creat propria companie teatrală l-a luat și pe Enice, ca asistent de regie (am zice azi), ca aghiotant al său, cum zicea autorul lui *Vlaicu Vodă*. Când N. Constantinescu publica interviul în rubrica respectivă, Vasile Enescu avea o vechime de peste un sfert de veac în teatru. Incitat să definească meseria de director de scenă, Vasile Enescu spune: „Refuz maniera! Desigur că publicul, vorbesc de marele public, nu de cel inițiat, înțelege prin punere în scenă: decor, figurație, mobilă, recuzită, cor și lampioane. Aranjarea dibace a acestor elemente îl face să spună câte odată la ieșirea din teatru: «piesa nu e grozavă, nu e jucată bine, dar e admirabil pusă în scenă!» or, aceste efecte aparente sunt cerințele cele mai puțin importante și latura cea mai puțin artistică a unei puneri în scenă”. Cât despre punerea în scenă propriu-zisă, V. Enescu precizează: „Această știință se bazează pe valoarea care trebuie dată anumitor scene, punându-le în adevărata lor lumină, reliefându-le prin mii de artificii, pe care le poate inventa imaginația unui bun regizor sau prin observațiunile exacte luate din viață. E o știință de meditare, de gust, de profundare. Asta e adevărata punere în scenă. Partea cealaltă, partea strălucitoare: alegerea stofelor, decorurile, recuzita etc., într-un cuvânt partea vizuală, asta orișicine poate s-o facă! Nu trebuie să fie numaidecât regizor. Am văzut altă dată autori și directori, care săptămâni întregi se ocupau de alegerea stofelor, de armonizarea lor, căutând nuanțele cele mai rafinate, pe care, la reprezentare, publicul nici nu le bagă în seamă!... Ar fi fost preferabil, în locul acestor ocupații inutile sau de mână a doua, să se fi ocupat ca piesa pusă în repetiție să fie bună și bine interpretată. Ce vrei să faci?... Dacă nu știau să se ocupe de ceea ce trebuie, se ocupau și ei de fleacuri... «– Vrea să zică, pe dumneata nu te interesează decorul, costumul și recuzita?–» Pentru un adevărat regizor, toate astea sunt banale și plicticoase. Arta interesantă, captivantă, o formează cuvintele care trebuiesc legate cu un gest, cu o privire înțelegătoare, cu o expresie a sentimentului ce frământă personajul în mijlocul unei pauze calculate cu dibăcie. Sunt silabele cari trebuiesc accentuate în cuvânt, într-un mod special. În sfârșit, acea observațiune a vieții, în cele mai mici detalii cari trebuiesc să coloreze cu mii de nuanțe, scenele unei piese. Detaliile acestea, bine

studiate și bine interpretate, dau spectacolului un prestigiu, o siguranță, o autoritate, iar artiștilor, o încredere absolută în ei". Vasile Enescu nu dorea ca, ieșind de la un spectacol al său, spectatorul să exclame: „Frumos decor!“ „– *Totuși ai făcut și montări mari, de fast, ca «Bizațul» lui Mircea Rădulescu*“, zice gazetarul. „– Da! Nu zic că-mi displac piesele cu desfășurări materiale. Acestea sunt mult mai ușor de pus în scenă decât piesele literare, adică poetice și psihologice, în care verbul rămâne interpretul principal al mișcărilor sufletești. Dar dacă mă pui să aleg între *Nevestele vesele din Windsor* și *Pescărușul* lui Cehov, aleg pe cea de-a doua!“ Interveniurile publicate pe tema *cutare despre el și despre alții* sunt nespuse de interesante pentru cunoașterea mai bună, mai corectă a celor intervievați, precum și a relațiilor lor cu colegii, cu colaboratorii. În ceea ce-l privește pe Vasile Enescu, îl avem în rândurile de mai sus, definit *par lui même*, atât de precis cum nu-l găsim în nicio istorie a teatrului românesc și în niciun dicționar enciclopedic (în care, de fapt, nici măcar nu figurează...). Ele îl înfățișează cu plusurile și cu minusurile concepției sale despre regia văzută ca o *știință de meditare, de observație, de gust, de aprofundare*. De meditare, de aprofundare a ce? A *cuvintelor*, ne spune regizorul. A *silabelor* cari trebuie accentuate pentru valorificarea deplină a cuvântului. El admite o anumită parte vizuală a reprezentației, și anume, cea care cuprinde gestul, mimica, privirea. Partea materială, cum numește el decorul, costumul, culoarea, îl interesează mai puțin. Ceea ce e ciudat atâta timp cât a beneficiat de colaborarea cu mari scenografi, laudați și ei pentru spectacolele semnate Vasile Enescu. Cât privește evoluția decorului, Vasile Enescu respinge propunerile rusești și germane, ceea ce constituie o dezamăgire pentru gazetarul *Rampeii*.

Judecat cu criteriile de azi, l-am putea considera un regizor mai puțin important. El a trăit însă într-o vreme care suporta mai multe tendințe decât pe cea novatoare – pe care n-o înțelegea, și neînțelegând-o, nu o accepta. Poate că unul dintre meritele lui Enescu a fost acela că a făcut *trecerea* spre impunerea regiei novatoare.

Ioan Massoff care i-a fost contemporan și îi va fi văzut nu puține spectacole, nu relatează despre el cu prea multe fraze. Cel mai adesea, numele lui V. Enescu e notat în volumele prestigioasei lui istorii ca executant al regiei – fără descrieri, fără aprecieri. Cu toate acestea, de la Massoff aflăm unele date prețioase despre locul lui Vasile Enescu în Teatrul Național: la un moment dat, pe când prima scenă a țării a trebuit să-și restrângă cadrele, în urma unei reorganizări, V. Enescu este unul dintre cei trei regizori pe care teatrul și-i poate păstra. Ceilalți fiind Paul Gusty și Soare Z. Soare; și este unul dintre cei trei participanți români la *Congresul Societății Universale de Teatru* în 18–23 iunie 1928, alături de Soare Z. Soare și de Corneliu Moldovanu, directorul de atunci al Teatrului Național. De asemenea, opera lui Massoff este baza de la care pornim pentru a putea alcătui o listă a spectacolelor lui V. Enescu. Cele mai multe au fost realizate pe scena Teatrului Național, vreo două la Opera Română, câteva la Teatrul din Sărindar ori la Studioul Teatrului Național.

Din 1915 până în 1945, V. Enescu a pus în scenă: *În întuneric* de N. Beldiceanu (stagiunea 1918–1919); *Fără reazem* de Igena Floru, *Cadrilul* de Liviu Rebreanu (stagiunea 1919–1920); *O scrisoare pierdută* de Caragiale, *Pleacă berzele* și *Lulu* de Ion Minulescu (spectacol coupé), *Serenada din trecut* de Mircea Rădulescu (stagiunea 1920–1921); *Inelul* de Ticu Arhip, *Prostul* de Ludwig Fulda (stagiunea 1921–1922); *Ciuta* de Victor Ion Popa, *Plicul* de Rebreanu, *Înșir-te mărgărite* de Victor Eftimiu, *Legenda coroanei* de Mircea Rădulescu (stagiunea 1922–1923);

*Țăranul baron de Holberg, Pescărușul de Cehov, Un erou de N. Kirițescu, Nevestele domnului Pleșu de Caton Theodorian, Rikki-Tikki-Tavi de Zoe Verbiceanu* (stagiunea 1923–1924); *Păcatul de Lucreția Petrescu, Bizanț de Mircea Rădulescu* (stagiunea 1924–1925); *Nevestele vesele din Windsor de Shakespeare; Fedra de Racine, Apostolii de Rebreanu, Secretul lui Polichinelle de Pierre Wolf, Striana de Alfred Moșoiu* (stagiunea 1925–1926); *O noapte furtunoasă de Caragiale, Sapho de Alphonse Daudet, 07/08 (Chambre à part) de Pierre Wolf, Patima roșie de Mihail Sorbul* (stagiunea 1926–1927); *Omul cu mârțoaga de G. Ciprian, Învierea de Henri Bataille după Tolstoi, A doua conștiință (Procurorul Hallers) de Paul Lindau, Omul de zăpadă de A. de Herz* (stagiunea 1927–1928); *Femeia mării de Ibsen, Petronius de Mircea Rădulescu, Vraja de Henri Bataille, Anno Domini de Ion Marin Sadoveanu* (stagiunea 1928–1929); *O femeie fără importanță de Oscar Wilde, Pariziana de Henry Becque, Oameni feluriți de Anton Holban, Sonata Kreutzer de Ferdinand Nozière și Alfred Savoir, Don Pasquale de Donizetti* (stagiunea 1929–1930); *Mușcata din fereastră de Victor Ion Popa, Flacăra sfântă de Somerset Maugham* (stagiunea 1930–1931); *Ispășirea Florentinei de Alexandru Kirițescu, Ovidiu de Nicolae Iorga* (stagiunea 1930–1931); *Puiul de lup de Lucreția Petrescu, Șapte găște potcovite de Claudia Millian, Dracul de Mihail Sorbul, D'ale carnavalului de Caragiale, O ultimă rază și Zidirea Mănăstirii din Argeș de N. Iorga* (stagiunea 1931–1932); *David Copperfield de Max Maurey după Dickens, Șarpele casei de Vasile Leonescu, Titanic vals de Tudor Mușatescu, Gaițele de Al. Kirițescu* (stagiunea 1932–1933); *Râpa de Dem Teodorescu după Oblomov de Goncharov, Cercul de Somerset Maugham, spectacol coupé împreună cu O amică de Duiliu Zamfirescu* (stagiunea 1933–1934); *Făclile de Bernstein, Ion Anapoda de George Mihail Zamfirescu, Ca înainte, mai bine ca înainte de Pirandello, Miss Ba de Rudolf Bessier* (stagiunea 1934–1935); *Gura de lup de Ticu Arhip, Când vița tânără înflorește de Björnstjerne Björnson, O noapte furtunoasă, operă bufă de Paul Constantinescu după Caragiale*, (stagiunea 1935–1936); *Apus de soare de Delavrancea, Surâzătoarea doamnă Beudet de Denys Amiel și André Obey, Jucării sfărâmate de Caton Theodorian, Careta de aur de Prosper Merimée* (stagiunea 1936–1937); *Durnoia de Mihail Sorbul, Andromaca de Racine, Sfântul a biruit de Marcu Beza, Conul Leonida față cu reacțiunea, spectacol coupé, împreună cu D'ale carnavalului de Caragiale, Ion al vădanei de N. Kirițescu, Timpuri grele de Edouard Bourdet* (stagiunea 1937–1938); *Heidelbergul de altădată* (stagiunea 1941–1942); *Școala cerșetorilor de N. Kirițescu* (stagiunea 1943–1944); *Dezertorul de Mihail Sorbul, Gaițele de Al. Kirițescu* (stagiunea 1944–1945).

Cronica dramatică, la rândul ei, prinde contribuția lui V. Enescu în câte o frază, uneori doar în câte o propoziție. Că e vorba de piese fără prea mare miză dramatică ori de altele cu adevărat realizate, comentariul critic e zgârcit: „teatrală rămâne doar montarea d-lui V. Enescu”; „Montarea lui Enescu, interesantă”; „Sforțările d-lui Enescu au fost remarcabile”; „d-lui Enescu i se cuvin laude pentru punerea în scenă”; „regia valoroasă a d-lui Enescu (pe care-l apreciem mult)”; „Regia d-lui Enescu – în ambele piese – simplă și onestă ca tot ce face acest bun regizor”. Aproape că nici nu are importanță la ce spectacole se referă propozițiile de mai sus și nici cine le-a formulat. Cum ele conțin, cu toată economia de cuvinte, categorice elogi, am putea crede că autorii lor nu au găsit cu cale să stăruie în legătură cu creația unui om suficient de afirmat. Ca și cum ar fi fost de la sine înțeles că un regizor serios nu putea decât să fi lucrat între bine și excelent. Afirmății din alte cronici ne dau dreptul să credem asta. Foarte des cronicarii vorbesc despre

*priceperea* lui Vasile Enescu. Format pe lângă Davila, Vasile Enescu s-a manifestat cu mână sigură, cu simț artistic, cu eleganță. Era, deci, firesc ca despre rezultatul muncii sale, critica să se exprime cu același termen utilizat în legătură cu fostul maestru. Cuvântul *pricepere* nu lipsește din niciun text referitor la Alexandru Davila, fie că cel ce scrie este critic, fie că este actor care a lucrat sub îndrumarea lui. Carevasăzică, spre elev a trecut nu numai învățătura maestrului, ci și elogiile de care se bucurase el. Vorbesc, de asemenea, despre talentul, despre hărnicia lui. Regia sa e numită *simplă și onestă, valoroasă*; e definită ca dovedind preocupare artistică. Cei mai mulți subliniază calitatea lui V. Enescu de a pătrunde sensurile textului dramatic, de a realiza atmosfera presupusă de piesă, de a închea ansambluri, de a conduce mișcarea scenică etc. Cronicarul Paul I. Prodan consideră că dramaturgul Caton Theodorian a avut noroc că piesa sa, *Nevestele d-lui Pleșu*, a încăput pe mâinile lui V. Enescu, „priceputul director de scenă”. Despre spectacolul cu piesa *Bizanț* de Mircea Rădulescu, același cronicar scrie: „D. Corneliu Moldovanu, directorul Teatrului Național, susținătorul dârj (*sic!*) și protegitorul energetic al literaturii dramatice originale a făcut sacrificii enorme pentru a da un cadru strălucit inspirației poetice a lui Mircea Rădulescu, a dat mână liberă excellentului pictor decorativ Cornescu și priceputului director de scenă Enescu, pentru a lucra cele mai frumoase decoruri și a combina cele mai somptuoase și autentice costume bizantine, care s-ar putea realiza pe vreo scenă teatrală. Sfortările și truda celor doi colaboratori direcți ai d-lui Mircea Rădulescu au fost încununat de succes, *Bizanț* fiind unul din cele mai frumoase spectacole din câte ne-a dăruit până azi Teatrul Național” (Paul I. Prodan, *Teatrul românesc contemporan*, Fundația culturală „Principele Carol”, f.a., pp. 241–242). În aceeași stagiune, V. Enescu repurtează încă un succes, de data aceasta cu o piesă din repertoriul universal, *Pescărușul*. Oglindirea în presă este elogioasă: „D. V. Enescu ne-a dat o admirabilă realizare a profunzimilor și neînțeleșurilor piesei lui Cehov. Cu siguranță, cu talent, cu pricepere, d. Enescu a creat atmosfera piesei și a imprimat fiecărui personaj caracteristica sa. Ne-a tălmăcit bine, dozând acțiunea, exploataând nuanțele, despicând dialogul, întrebuițând tăcerea, formând grupurile. E o mare izbândă pentru acest harnic și priceput om de teatru.” (Paul I. Prodan, *cronica dramatică în Viitorul* 31 mai 1924). În stagiunea 1928–1929, V. Enescu pune în scenă *Femeia mării* de Ibsen, spectacol primit cu aprobări, dar și cu rezerve. Camil Petrescu afirmă că regizorul „merită laude pentru sfortarea făcută cu o operă de atâta anvergură”; George Mihail Zamfirescu găsește că piesa „s-a bucurat de o interpretare admirabilă, fiind pusă în scenă cu multă pricepere de dl. V. Enescu.” (Din nou, regizorul e atestat ca priceput!). Cronicarul (ad-interim) al ziarului *Cuvântul*, Nae Ionescu, nu este tocmai încântat. În cronica sa, profesorul Nae Ionescu subliniază că piesa este frumoasă, că are valoare emotivă, subtilitate, profunzime. Conflictul piesei e în eroină, în Ellida – spune el – dar spectacolul a redat „conflictul dintre viața reală burgheză, a soțului, dr. Wrangel, și natura nostalgică, desprinsă de contingențele concretului, a Ellidei”, ceea ce cronicarului i se pare fals. Regizorul a interpretat greșit textul ca tratând despre nostalgia misterului ori o temă mistică, „atunci când, de fapt, nu avea în față decât o problemă socială: necesitatea de a fi liber în momentul când te legi cu un alt om”. În continuare, cronicarul susține că interpreta eroinei a căutat să salveze textul falsificat de regizor.

Cititori târzii ai dlui profesor Nae Ionescu, ne întrebăm dacă un actor putea întreprinde un gest salvator, nu numai fără susținerea regizorului, dar chiar împotriva lui. Oricum mi se pare important că un spectacol e privit și discutat de





personalități atât de repute. De altfel, unul dintre cei trei cronicari, și anume Camil Petrescu, aproba munca regizorului la spectacolul cu *Fedra*, spunând: „Dl. Enescu se dovedește un bine călăuzitor al frumuseților clasice”. Alexandru Kirițescu vede spectacolul coupé cu piesele *O amică* de Duiliu Zamfirescu și *Cercul* de Somerset Maugham. Cronica sa, apărută în ziarul *Gazeta* din 4 aprilie 1934, remarcă și ea calitățile regiei lui Enescu. „D. Vasile Enescu a creat atmosfera spectacolului cu acea știință savantă a detaliilor, cu acea intuiție puternică a vieții, care-l așază în fruntea regizorilor noștri. Scena din actul I, între d-na Buzescu și d. Demetru este un deliciu de intimitate tandră – i-am recunoscut mâna de maestru”. În cronică scrisă de autorul *Gaițelor* nu spune anume că regizorul stăpânește secretele muncii cu actorul, dar e sigur că despre așa ceva este vorba. Și aici, ca și în cronică lui Pamfil Șeicaru despre spectacolul *Omul cu mârtoaga*, sau cea a Claudiei Millian despre *Sapho* etc. De altfel, Claudia Millian se declară foarte mulțumită de felul cum regizorul a înțeles *characterul operei* scrise de soțul ei, Ion Minulescu, și „l-a desprins cu pricepere, desfășurând acțiunea într-o perpetuă mișcare.” Spectacolul cu piesa *Ca înainte, mai bine ca înainte* de Pirandello este apreciat pentru că „piesa a fost pusă în scenă serios, că indicațiile autorului au fost respectate și în general jocul a fost armonizat în conformitate cu regulile artei și ale bunului-simț”. Din trecerea în revistă a câtorva păreri despre doar câteva spectacole, ne dăm seama că V. Enescu a demonstrat, ca regizor, exact acele însușiri pe care cronicarii dramatici ai epocii le acceptau ca funcții/attribute ale regiei. Respectul față de text, grija pentru alcătuirea ansamblului și crearea atmosferei. Minusurile privind ansamblul sunt subliniate încă de pe timpul lui Matei Millo. Respectul și importanța autorului dramatic sunt susținute puternic multă vreme. Chiar după ce ideea necesității

unui conducător al spectacolului, care să aibă, teoretic, sarcini mai mari și mai multe decât aceea de a menține disciplina în timpul repetițiilor, criticii noștri, chiar și cei mai importanți, acceptă regia cam ca acel personaj caragialian care primea revizuirea, cu condiția să nu se schimbe nimic. Nimic, în cazul de față, în ceea ce privește primordialitatea autorului. Cred că fostul ucenic al lui Davila a ajuns să posede un dram de diplomație și, în plus, a avut simțul măsurii, însușiri care l-au ajutat să realizeze spectacole (pe care azi le-am putea numi cumiți, corecte) și să nu șocheze criticii și spectatorii. Trebuie menționat că reușitele lui cele mai aplaudate aparțin tocmai anilor când Soare Z. Soare era contestat pentru aspectul decorativ al spectacolelor sale.

Puțini regizori au avut norocul ca despre arta lor să se pronunțe, pe lângă criticii dramatici, alți regizori. Din câte știu, despre Victor Ion Popa, Aurel Ion Maican, Ion Șahighian, Sică Alexandrescu a exprimat păreri Ion Sava; despre Paul Gusty, Victor Bumbăști; despre Vasile Enescu, Victor Ion Popa. Simple articole ori chiar un volum, ca de pildă Bumbăști despre Gusty, scrierile regizorilor despre confrății de meserie prezintă avantajul unor discuții ultraspecializate, avantajul celor mai pricepute priviri asupra obiectului. Iar când buna-credință este maximă, ca în cazul lui Victor Ion Popa care se exprimă cu o generoasă obiectivitate, avem etichetări de o mare precizie. Lui îi datorăm o succintă caracterizare a patru importanți regizori români: Paul Gusty, Vasile Enescu, Soare Z. Soare și Victor Bumbăști. Victor Ion Popa îi definește precum urmează: „cerebralitate puternică, rotunjire, adâncire psihologică la cel dintâi, atmosferă minunată la cel de-al doilea, fast, mișcare de masă, viziune de monument la d. Soare și accentul puternic dramatic al celui din urmă”, însușiri pentru care cei patru sunt considerați, de către colegul lor, regizori *de frunte*. Rămase în manuscris, aceste considerații au fost publicate abia în 1969, mult după ce atât autorul lor, cât și cei la care se refereau încetaseră din viață. În schimb, a publicat un articol (în 1932) în revista *Vremea*, unde spune că regizorul Enescu este un „ochi neadormit și cu desăvârșire dezbrăcat de toate meschinăriile odiosului «sine», care-și mută rugina și cocleala unde vrei și unde nu vrei. Vasile Enescu s-a fost sacrificat pe dânsul, cu limpedea conștiință că rostul lui e tocmai acest sacrificiu, și s-a trecut încet, nevăzut, în tot ce a cântat sub bagheta lui.

Pagini minunate de atmosferă, neîntâlnită la noi, s-au șerpuit cumiți de pe scena Teatrului Național, până în fundul inimii de inimi și s-au prins acolo definitiv. Cine a văzut *Pescărușul* lui Cehov n-are să uite niciodată anumite scene. Cum n-are să uite nimeni anume scene din *Omul cu mârtoaga...* și atâtea și atâtea altele [...] Vasile Enescu știe să citească textul prin prisma distribuției. El știe că făptura omenească se perfecționează prin ea însăși, și pe actor îl vaccinează cu ser din anima lui.

Și dacă prin acest procedeu n-ar fi să realizeze decât o creștere a încrederii actorului în forțele lui și în puterea teatrului, încă ar fi destul să încunune o carieră de regizor.” (Victor Ion Popa, *Scrieri despre teatru*, Ediție îngrijită de V. Mîndra și Sorin Popa, Studiu introductiv, note și comentarii de V. Mîndra, Editura Meridiane, București 1969, p. 318–319).

Îmi place acest acord al criticilor cu un regizor-critic! Tot un regizor va atrage însă atenția asupra unei limitări a lui V. Enescu. În 1938, V. Enescu pune în scenă la Studioul Teatrului Național piesa *Timpuri grele* de Edouard Bourdet, o piesă apăsătoare, despre condiția unor oameni nevoiași în timp de criză economică. Ca numeroși cronicari și ca Victor Ion Popa, Val Murgur îi recunoaște confratelui său talentul de a lucra cu actorii, dar atrage atenția asupra unor minusuri dovedite în





crearea cadrului scenic. „Pe scena Studio-ului, d. Vasile Enescu a izbutit să dea o formă și viață adecuată textului, tuturor personajelor. Talentul d-sale de a lucra cu materialul uman este de multă vreme apreciat. Cadrul și atmosfera în care își plasează însă domnul Enescu plămădelile d-sale nu mai satisfac necesitățile estetice de azi. Tabloul prim, în special, cu copacii lui de carton, cu frunzele lipite pe pânză de sac, cu statui pictate și cu codrii care pornesc din ușa castelului de mucava, sunt convenționalisme care chiar dacă nu sunt perimate în practica regizorală sunt cu desăvârșire perimate în optica pretențioasă a spectatorilor dificili de azi.

Grija însă cu care d. Vasile Enescu a ordonat mișcarea și viața ansamblului, depășesc cu mult defectuoșitățile în realizarea cadrului și atmosferei. Din acest punct de vedere, al realizării unui ansamblu, de mult nu ne-a fost dat să vedem o mai bună realizare“. (Val Muguș, *Cronica dramatică* în *Gazeta*, 19 februarie 1938). Să fie o consecință (atât de târzie!?) a felului cum privea V. Enescu decorul, costumul, recuzita?