

MEMORIA TEATRULUI

Claudia DIMIU

SOARE Z. SOARE,
regizorul frenetic
(1894–1944)

Un elan de nestăvilit îl împingea pe un tânăr de bani gata spre o carieră teatrală. Dar nici opoziția (cu violențe a) tatălui său, nici perspectiva unei meserii burgheze nu i-a deturnat alegerea. Avem norocul că, afirmat ca unul dintre cei mai buni regizori ai perioadei interbelice, Soare Z. Soare – căci despre el este vorba – a povestit cum s-a petrecut devenirea sa. Recurgem din nou la interviurile *Rampeii*, publicate sub titlul „Cu d-l X despre el și despre alții”.

„– Cum ți-a venit ideea să te faci regizor?

– Eram sigur că ai să mă-ntrebi asta!... Stai să vezi. Întotdeauna am fost atras de mizanscenă. De aceea, pe când eram la Galați în clasa a IV-a de liceu, am vrut să mă fac popă. Visul meu era să am barbă, să port anteriu și femeile să-mi pupe mâna. Ei, dar nu s-a putut! Tata mi-a tras o urecheală și m-am vindecat.

Tot în clasa a IV-a mi s-a năzărit să mă fac actor. Zor nevoie să mă fac actor.



Cu Marioara ZIMNICEANU și Dem TEODORESCU

Ei, și tata mi-a tras o a doua urecheală, de astă dată mai zdravănă, și iar m-am vindecat. [...] În sfârșit, tot în clasa a IV-a am fost dat afară din școală, fiindcă nu luasem în seamă ordinul directorului, și mă duceam la teatru. Aveam un director ciufut care ne oprise pe toți elevii să mergem la spectacole. Atunci bietul tata m-a trimis la Viena ca să-mi continui studiile... Am fost dat afară și de la Viena; m-am dus la Berlin. Am fost dat afară și de la Berlin: m-am dus la Paris. Am fost dat afară și de la Paris și am ajuns la München. Acolo am făcut cunoștință cu Rudolf Seibold care era regizor de operetă. Toată ziua eram cu el. Și deodată, pac! Iar mă apucă furia teatrului.

Intervine tata cu urecheala și iar mă vindec. [...] Terminând liceul, mă înscriu la Drept. Când eram prin anul al III-lea, d. Peretz mă ia șef de cabinet.“

Este vorba de Ion Peretz, jurist, profesor la Facultatea de Drept, autor dramatic (a scris piesele: *Bimbașa Sava*, *Mila Iacșici*, *Pui de cuc*, *Premergătorii*, *Ilderim* – adaptare pentru scenă a povestirii cu același titlu de Regina Maria) și Director General al Teatrelor între 18 decembrie 1918 și 7 iunie 1920. În funcția sa de director al Teatrului Național, și nu în cea de jurist, îl ia Ion Peretz pe lângă el pe tânăr. Între timp, Ion Peretz este înlocuit la direcția Teatrului, iar șeful său de cabinet, terminând facultatea, devine avocat, meserie pentru care nu are nici har, nici chef. Simte însă (mereu!) o vie chemare spre teatru.

„După moartea tatei, în trei săptămâni au fost făcute toate formele pentru intrarea în posesie, și [în] a patra săptămână eram în tren spre Berlin. Acum voiam să mă apuc de teatru și nu-mi mai era frică de urecheală!

Ajuns la Berlin, prin intermediul pictorului Stern, fac cunoștință cu Karl Heinz Martin, pe care-l lăsase Reinhardt în locul lui.

Îi spun că vreau să mă fac regizor și Karl Heinz Martin, foarte delicat, mă ia în brațe și-mi zice că e gata să-mi facă tot ce-i cer. De atunci, în fiecare seară stăteam cu el acasă și-i urmăream toate însemnările pe care le făcea în caietul de regie. Diminețile asistam la repetiție. Cu alte cuvinte, eram un fel de ajutor de-al lui. Și alături de Karl Heinz Martin am stat un an și jumătate, până ce s-a întors Reinhardt. Am lucrat apoi și cu Reinhardt încă un an și jumătate.

Îl socot pe acesta cel mai mare artist al timpurilor noastre. Are, fără îndoială, o formidabilă fantezie.

Pe Reinhardt l-am asistat la piesele: *Marele teatru al lumii* și *Năluca* de Calderón, *Stella*, *Femei frumoase* de Et. Rey, *Ratații* de Lenormand, *Visul* de Strindberg, *Clavigo* și *Jedermann*.

– Care e maniera lui Reinhardt de a pune în scenă o piesă?

– N-avea nicio manieră. Fiecare piesă o monta altfel, adică așa cum trebuia! De la el am învățat că regizorului nu trebuie să-i fie frică, și să facă totul așa după cum crede el.“ (N. Constantinescu, *Cu d. Soare Z. Soare despre el și despre alții*, în *Rampa*, 9 aprilie 1928).

Întors în țară, se aruncă în meseria atât de visată, atât de atent apropiată. Debutează la Compania „Bulandra“. Cu ce am putea crede? Cu *Hamlet*. Nici mai mult, nici mai puțin decât cu *Hamlet*... Probă că elevul a reținut de la profesorul său că un regizor trebuie să aibă curaj. Activitatea sa se întinde pe doar douăzeci și unu de ani, timp în care a lucrat la mai multe teatre (în principal la Național și la „Regina Maria“), a pus în scenă un repertoriu variat: Shakespeare, Molière, Schiller, Calderón, Cehov, Hebbel, Shaw, Pirandello, Wedekind, Maeterlinck, Ibsen, Andreiev, Evreinov, Alecsandri, Blaga, Mușatescu, Iorga, dar și autori de melodrame, sau de texte de revistă, precum și diverși începători; a dat de lucru (de scris!) specialiștilor încerențiți în vechi tipare/viziuni. Mai întâi le-a oferit teatrologilor români posibilitatea



George Dandin de Molière



de a publica într-o revistă de mare ținută grafică, scoasă de el, și numită *Teatrul*, apoi le-a dat de analizat numeroase spectacole – diferite de tot ceea ce văzuseră ei până atunci pe scenele românești. Lăudat sau contestat, și-a continuat drumul, lucrând mult, lucrând altfel decât dacă ar fi deprins profesia de regizor, în loc să o *studieze*, cum a preferat. A șocat cu imagini teatrale pline de culoare și de mișcare, a dat frâu liber unei fantezii dezlănțuite în scopul realizării unor spectacole de artă. Din șocul suferit, unii dintre contemporani nu s-au dezmeticit nici la peste un deceniu de la încetarea din viață a regizorului:

„În *Shylock* și-a făcut apariția pe firmamentul nostru regizoral un nou director de scenă: Soare Z. Soare. Il cunoscusem ca șef de cabinet sub direcția lui Gioni Peretz. Era un băiat foarte simpatic. Elegant, bine-crescut, amabil, nu refuza pe nimeni, zâmbea în permanență și împărțea biletele de favoare ca pâinea caldă“. În interviul din care am citat (și voi mai cita), Soare Z. Soare se referă și el la chestiunea cu biletele de favoare, precizând că, în fața numeroaselor, repetatelor solicitări, el cumpăra biletele *cu banii lui* și le oferea ca pe niște firești gratuități...

„Era prietenos, avea teșchereaua totdeauna plină și dacă te poftea la «Elisée» – locul lui de predilecție – nu te lăsa să plătești pentru nimic în lume. Un timp nu l-am mai văzut, iar după câteva luni ne-am pomenit cu el, radios, că pune piese în scenă!

Nu m-am mirat.

La noi în teatru circulă de mult gluma adevărată că, atunci când cineva n-are nimic mai bun de făcut, se face director de scenă.

Treaba cea mai ușoară din lume.

Lorenzaccio de Alfred de Musset



Îți alegi actorii pe sprânceană, îi rogi să învețe – și-apoi le faci vânt pe scenă.

Mai la dreapta, mai la stânga, mai încet, mai tăricel, mai tare...

– Mă rog, cum vi se pare mai bine... Dacă nu vă place așa, încercăm altfel.

– Pe dos, adică...

– În teatru nu există dos și față. Totu-i să fii în rol ca la tine acasă.

– Eu aș spune paragraful ăsta stând jos, pe o sofa, dragă Soare.

– Perfect!

– Numai că nu-i nicio sofa în scenă.

– Mâine va fi. Deocamdată luați loc pe scaun.

– Și cum să spun paragraful?

– Așa cum îl simțiți.

– Și dacă nu îl simt?

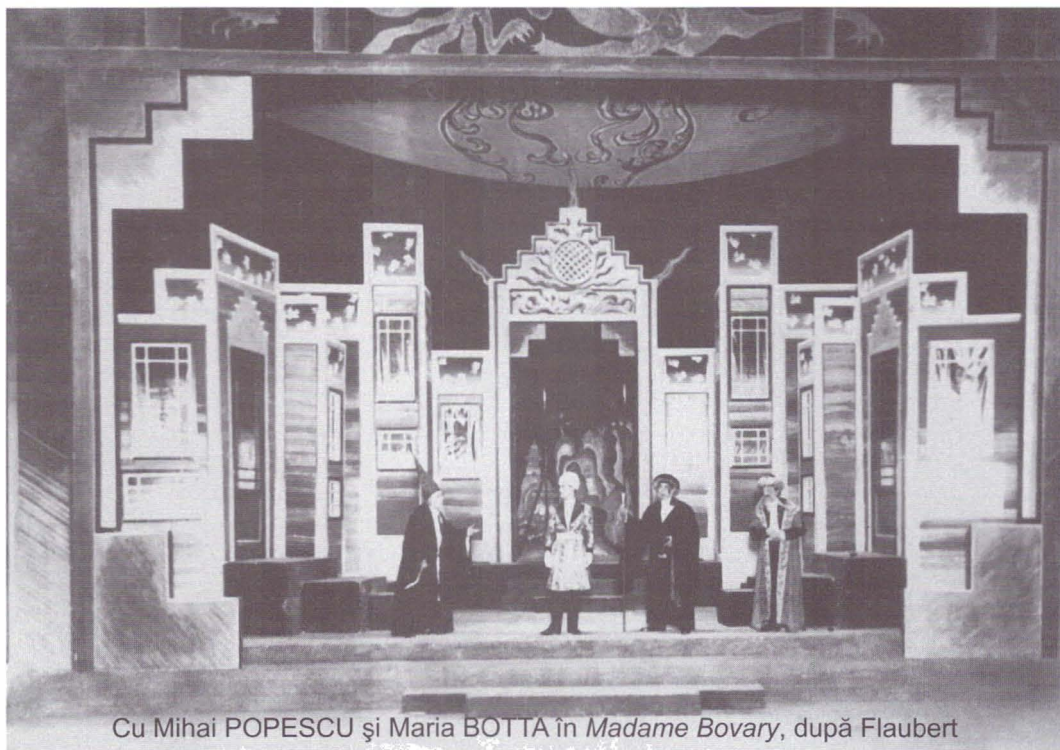
– Imposibil. O ființă sensibilă ca dumneavoastră...

Cea mai ușoară treabă din lume!

Soare fusese câțva timp pe la Reinhardt, trăsese cu urechea, prinsese brumă ce putuse și... tobă de carte, se înapoie în țară.

Prieten la toartă cu familia Peretz, lucrurile se aranjaseră în familie: dintr-odată în fruntea bucatelor, dintr-odată director de scenă!

Nu fusese nici măcar o zi regizor de culise (Paul Gusty fusese ani de zile), nu ținuse nicio clipă un text în mână, nu făcuse ca ploaia ori ca vântul, nu trăsese cortina niciodată, dar sforile se pricepea să le tragă atât de bine – și în teatru și în afară de teatru – că niciun glas nu se ridică împotriva-i, când i se dete bagheta de capelmaistru.



Cu Mihai POPESCU și Maria BOTTA în *Madame Bovary*, după Flaubert

Văzuse înscenarea lui *Shylock* la Berlin, cu marele actor Fritz Kortner – un *Shylock* formidabil – copiase caietul de regie al lui Reinhardt și, cu marfa altuia, venise să dea cu praf în ochii neștiutorilor.

Iuțea de mână! Prestidigație!

A scos rampa și a introdus niște trepte roșii, care coborau în public – adică întocmai cum scria la textul de regie – pentru că era simpatic și culant, niciun gazetar n-a luat seama că inovația era de împrumut...

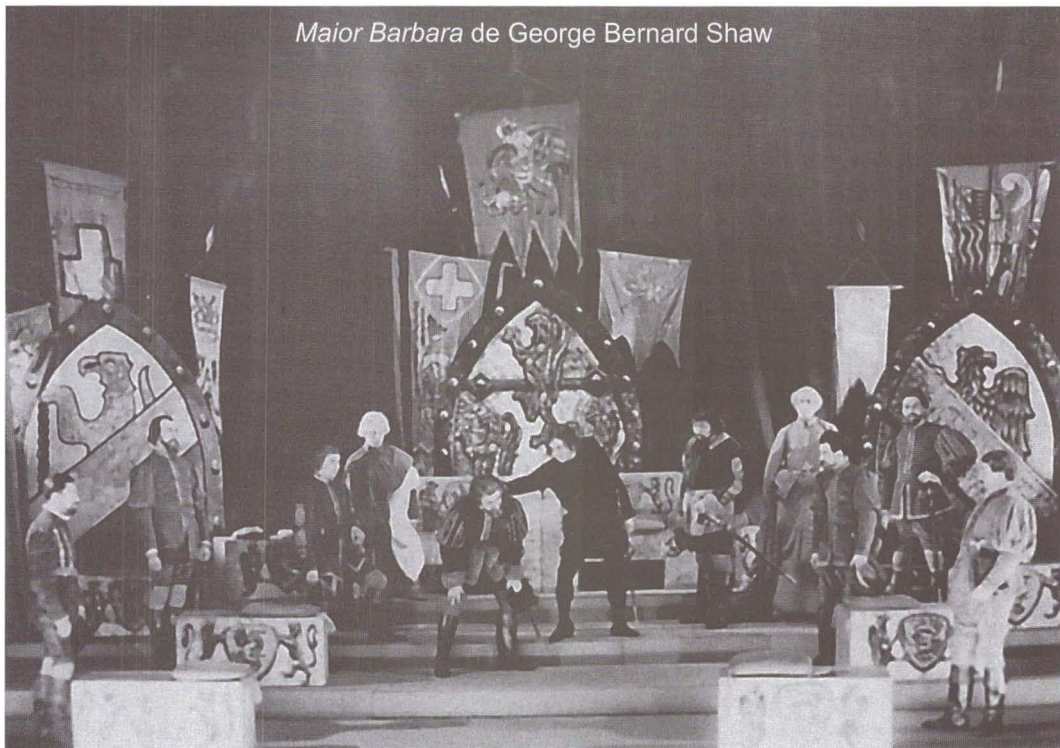
Iar accentul tonic, Soare nu l-a pus niciodată pe interpreți, ci pe mulțime. A pus oțtenii și zarzavagiii (corpul de figurație) să se dea de-a dura pe trepte, să urle asurzitor, să se înfigă unii în gâtul altora – și astfel s-a născut un prunc nou, un personaj nou: mulțimea.

Ziarele au tămâiat această naștere, căci deveniserăm occidentali (!!!), dar conu lancu Brezeanu, de frica acestei hasmodii, i-a tras vârtos cu șuşaneaua și a întru-chipat, bălângându-se pe trepte, un lamentabil *Shylock* beat mort.

Impresia a fost cu atât mai dezastruoasă, cu cât maestrul Nottara și Novelli realizaseră două mari compoziții în acest faimos rol." (G. Ciprian, *Măscărici și mângălici*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1958, p. 219, 220)

Să lăsăm la o parte mirarea că omul care a adus atâta modernitate ca scriitor, ca artist al scenei a respins modernitatea. Ceea ce ne interesează este climatul în care Soare Z. Soare și-a desfășurat activitatea: ceea ce a spus G. Ciprian reprezintă un fel de sinteză a opiniilor exprimate de numeroși cronicari, reprezintă mentalitatea românească din preajma scenelor noastre violente și categoric de tânărul regizor. Unii cronicari dramatici, amatori de teatru în formule tradiționale, îi reproșează că a importat regia din Germania, că nu simte ritmul interior

Maior Barbara de George Bernard Shaw



al pieselor; unii actori nu pot vedea în el un regizor deoarece a intrat în teatru fără o anumită ucenicie în funcții subalterne, de culise, iar autorii dramatici își văd pieșele tratate altfel decât până atunci. Sunt însă destui cei care îi remarcă și-i recunosc calitatea de creator de spectacole. Regizorul Soare a intrat în istorie ca primul care a căutat învățătura în Germania și primul care a introdus în România această artă înnoită de nemți. Mai întâi a introdus-o prin intermediul fostului său dascăl Karl Heinz Martin, deoarece colaborarea regizorului german cu Teatrul „Bulandra” a avut loc la recomandarea tânărului Soare Z. Soare. Apoi, prin ceea ce a lucrat el în aproape toate teatrele bucureștene. A modificat imaginea scenică mutând accentul de pe auditiv pe vizual, a fost primul regizor român care și-a trecut numele pe afiș. Nici Paul Gusty, nici Nottara nu-și menționau pe afiș contribuția la realizarea spectacolului alături de distribuție. La fel ca Gusty, au procedat mai tinerii Vasile Enescu și Victor Bumbescu. Soare curmă acest obicei. O face în condițiile în care i se recunosc meritele de creator. Felix Aderca considera, văzând spectacolul cu *Don Quijote*, că regizorul ar fi îndreptățit să pretindă „drepturi de autor”. Alți croniciari vorbesc, nici mai mult nici mai puțin decât despre „opera regizorului”. În 1936, Soare Z. Soare a pus în scenă *Borgia* de Alexandru Kirițescu. Un cronicar consemnează: „opera regizorului a ajutat în mod fericit drama. Prin grija până și față de cele mai mărunte detalii în stilul și în atitudinile pe care le-a impus protagoniștilor, în mișcarea figurației, pe scurt, în compoziția armonioasă a ansamblului, d-l Soare Z. Soare ne-a prezentat cea mai bună realizare a sa din actuala stagiune. Decorurile impunătoare datorate d-lui Traian Cornescu au adus o importantă contribuție. [...] Ansamblul foarte numeros a fost de o perfectă coeziune.” (Eugen Cernătescu, *Cronica dramatică* în *Le Moment*, 14 februarie 1936)

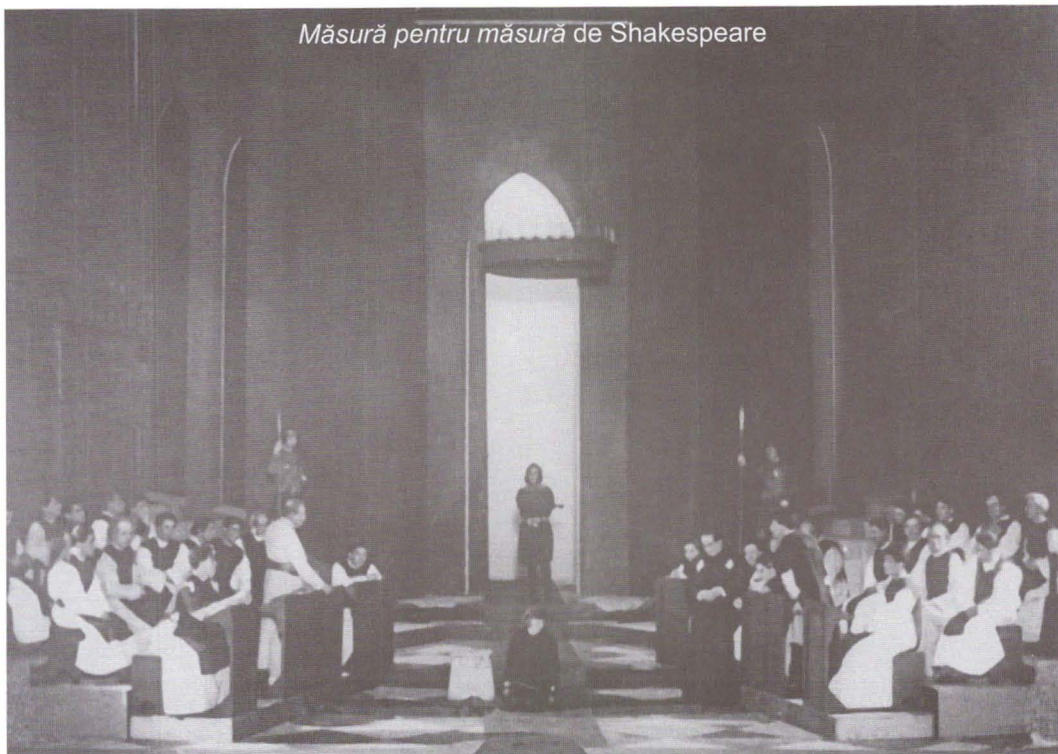


Meșterul Manole de Lucian Blaga

Dacă unii cronicari l-au întâmpinat cu obtuzitate, practicienii scenei s-au manifestat dornici de a-și împropăta arta. Marii actori șefi ai unor companii particulare, soții Bulandra, Marioara Voiculescu, Maria Ventura, Maria Filotti, Constantin Tănase se întrec în a-i oferi posibilitatea de a lucra. Ca să nu mai vorbim despre Teatrul Național. Multe succese ale Marioarei Voiculescu s-au bazat pe colaborarea cu Soare Z. Soare. Nu e de mirare că marea artistă l-a putut cunoaște și caracteriza: „Are însă o pasiune unică, *teribilă*, care va dura cât viața lui. Iubește teatrul cum nu l-a iubit niciunul în lume. Această pasiune îi ține loc de religie, de aer, de distracție, de tot. Nu are copii, nu bea, nu doarme, nu mănâncă. Nu și-a petrecut viața prin cafenele, șantauri sau restaurante, nu se duce la biserică, nu se duce la mare sau la munte să-și vadă de sănătate, de altfel, destul de șubredă, nu joacă cărți, nu face parte din niciun club și nu cunoaște niciun sport, nu se îndeletnicește cu nimic și nu iubește cu pasiune adevărată, mistuitoare și dezinteresare totală decât... Teatrul. Teatrul e morfina, cocaina, viciul și unica lui fericire. Care om se mai închină azi unei singure și atât de formidabile pasiuni? Ia-i Teatrul și l-ai asasinat. Dă-i Teatrul și i-ai dat tot în viață.” (Marioara Voiculescu, *Jurnal. Memorii*, Ediție îngrijită de Florica Ichim și Oana Borș, Fundația „Camil Petrescu”, Revista *Teatrul azi* (supliment), București, 2003, p. 123)

Încă înainte de a pleca în Germania s-a manifestat în teatru, ocupându-se cu scrierea unor texte pentru spectacolele de revistă susținute de Niculescu-Buzău și de Alecu Bărcănescu la Regal. La întoarcere, înainte de a-și găsi utilizarea ca regizor, scoate o revistă de specialitate, *Teatrul*, care apare preț de șase numere. După ce-și face debutul de regizor, lucrează cu frenezie orice piesă i se propune,

Măsură pentru măsură de Shakespeare



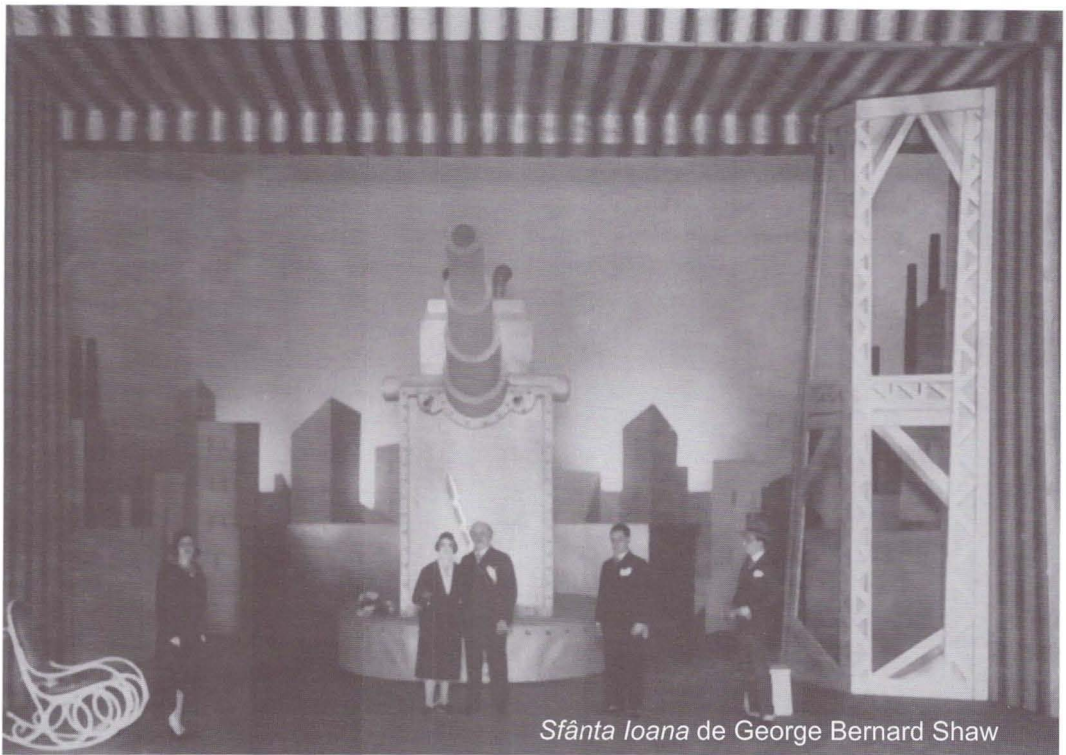
oriunde este invitat, în unele stagioni producând mai mult de zece montări! Ce păcat că nu a trăit decât cincizeci de ani! „A murit în plină vigoare și a avut un sfârșit absurd. În seara de 23 August 1944, fratele meu îi dăduse întâlnire în oraș pentru a asista la un spectacol. După spectacol au luat masa, apoi s-au urcat într-o mașină și au pornit către Șoseaua Kiseleff, unde fratele meu își avea casa pe o stradă laterală. Trupele germane de la Băneasa, informate de întoarcerea armelor noastre, se pregăteau să atace Bucureștii. Un glonț rătăcit, tras de vreun soldat german, l-a nimerit pe Soare în tâmplă și l-a ucis pe loc.” (Ion Manolescu, *Amintiri*, Editura Meridiane, 1962, p. 214). Gazetarul care i-a luat interviul în 1928 îi puna mai multe întrebări indiscrete. Una dintre ele voia să afle în ce măsură montările tânărului român le copiază, într-adevăr, pe ale lui Reinhardt. O alta privea o chestiune delicată: o încercare de sinucidere.

„— *La Sinaia ai avut, îmi pare, un accident de armă care ți-a ratat?... [...] pentru ce ai făcut gestul?*

— Pentru o femeie! E singura scuză: pentru o femeie ai dreptul să faci orice prostie.“

Fără să fim neapărat fataliști, nu putem să nu ne amintim de acea întâmplare din tinerețe. Moartea sa, survenită în 1944 atât de neașteptat, atât de absurd ne-ar face, parcă, să credem că glonțul de la Sinaia a reacționat, peste ani, în București...

În numai douăzeci și unu de ani a realizat cam două sute de puneri în scenă. Este drept că a montat unele piese de mai multe ori, ceea ce însă nu înseamnă că n-a fost vorba de mai multe spectacole. Le cităm, în continuare, stagione cu stagione.



Sfânta Ioana de George Bernard Shaw

1923–1924: *Hamlet, Shylock, Othello* de Shakespeare, *Carnavalul* de Franz Molnar, *Omul care trebuie să moară* de Ion Minulescu, la Teatrul „Regina Maria”; *Năluca* de Hugo von Hofmannsthal după Calderón de la Barca la Teatrul Național din București.

1924–1925: *Bolnavul închipuit* de Molière, *Don Quijote* de Mihail Sorbul după Cervantes, *Bărbierul din Sevilla* de Beaumarchais, *Isus* de Iorga, la Teatrul Național din București; *Kean* de Alexandre Dumas-tatăl, *Slugă la doi stăpâni* de Goldoni, *Unchiul a visat* de Vollmoeller, *Vera Mârzeva* de Leon Urvomzev, la Teatrul „Regina Maria”; *Cum iubesc ei* de Pierre Frondaie, *Lulu* de Wedekind, la Teatrul „Marioara Voiculescu”.

1925–1926: *Tinerețe fără bătrânețe* de Ion Pillat și Adrian Maniu, *Faust* (partea I) de Goethe, *Ioana d'Arc* de Shaw, la Teatrul Național; *Discipolul diavolului* de Shaw, *Comediana* de Jacques Bousquet și Paul Armont, *Așa e viața* de N. Kirilescu, *Este dar s-a isprăvit* de Mircea Rădulescu și Alfred Moșoiu, *Nostimă și cu picățele* de N. Vlădoianu și Victor Rodan, reviste montate la Teatrul „Cărăbuș”.

1926–1927: *Mioara* de Camil Petrescu, *Judita și Holofern* de Hebbel, *Regina Cristina* de Strindberg, *Medicul în dilemă* de Shaw, *Henric al IV-lea* de Pirandello, *Hoții* de Schiller, la Teatrul Național; *Livada de vișini* de Cehov, *Povestea lupului* de Franz Molnar, *Moara roșie* de Franz Molnar, *Omul de altădată* de G. de Porto-Riche, *Necunoscuta* de A. Bisson, la Teatrul „Regina Maria”.

1927–1928: *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand, *Comedia fericirii* de Evreinov, *Iuliu Cezar* de Enrico Corradini, *Lorenzaccio*, versiunea lui Emile Fabre, *Cleopatra* de N. Iorga, *Păpușile* de Pierre Wolf, *Pavilionul cu umbre* de Gib Mihăescu,



Troilus și Cresida de Shakespeare

la Teatrul Național; *Cântec de toamnă* de V. Surguciov, *Riviera* de Fr. Molnar, *Don Carlos* de Schiller, la Teatrul „Regina Maria”.

1928–1929: *Turandot* de Carlo Gozzi, *Coriolan Secundus* de Mihail Sorbul, *Marcel și Marcel* de Al. Kirițescu, *Hamlet* de Shakespeare, *Meșterul Manole* de Blaga, *Om și supraom* de Shaw, la Teatrul Național; *Societate* de John Galsworthy la Teatrul „Regina Maria”; *Cabaretul* de George Dunning și Phillip Abbot, *Vițelul gras* de Bernard Zimmer, la Teatrul Mic.

1929–1930: *Măsură pentru măsură* de Shakespeare, *Letopiseți* de Mihail Sorbul, *Maior Barbara* de Shaw, *Heidelbergul de altădată* de W. Meyer-Förster, *Este Mary Dugan vinovată?* de Bayard Veiler, *Jocul iubirii și al geloziei* de A. Ralea (pseudonim al lui Soare Z. Soare), *Amorul veghează* de Robert de Flers, *Este așa cum vi se pare* de Pirandello, *Uitarea* de Pierre Frondaie, *Sarmiza* de N. Călătorescu-Radomir, *Dama cu camelii* de Alexandre Dumas-fiul, la Teatrul Național; *Profesiunea doamnei Warren* de Shaw, *Acela care primește palmele* de Leonid Andreev, *Cuib de viespi* de Al. Kirițescu, *Maximilian-bar*, revistă de Ion Manu, la Teatrul „Regina Maria”; *Melo* de Bernstein, *Sfârșitul doamnei Cheney* de Frederic Lonsdale, la Teatrul „Ventura”.

1930–1931: *Industrie și comerț* de Stephan Kamare, *Iulius Cezar* de Shakespeare, *Femeia și paiața* de Pierre Frondaie după Pierre Louÿs, *Evantaiul d-nei Windermere* de O. Wilde, *R.U.R.* de Karel Čapek, *Elisabeta regina Angliei* de Ferdinand Bruckner, *Cruciada copiilor* de Lucian Blaga, la Teatrul Național.

1931–1932: *Burghezul gentilom* de Molière, *Anna Karenina* de Edouard Guiraud după Tolstoi, *Idiotul* de Arcadie Baculea după Dostoievski, *Judecătorul din Zalamea* de Calderón de la Barca, *Crima din strada Justiției* de George Costăchescu,

la Teatrul Național; *Salto mortale* de J. Burell, *Moartea în vacanță* de Alberto Casella, *Sybill* de Roland Perthwere, la Teatrul „Regina Maria”; *Hoțul* de Bernstein, *Amorul veghează* de Robert de Flers și Armand de Caillavet, la Teatrul „Ventura”.

1932–1933: *Manon Lescaut* de Carl Sternheim după abatele Prévost, *Ion* de Sorbul după Rebreanu, *Moartea lui Assur* de Iorga, la Teatrul Național; *Am ucis* de Maurice Rostand la Teatrul „Regina Maria”; *Mademoiselle* de Jacques Duval, *Florăreasa (Pygmalion)* de Shaw, *David Golder* de A. Pop Mațian după un roman de Irene Nemirovski, *Riri* de Ferdinand Busch, la Teatrul „Ventura”.

1933–1934: *Napoleon* de Benito Mussolini și Giovacchino Forzano, ...*Escu* de Tudor Mușateascu, *Richard al III-lea* de Shakespeare, *Catapeteasma ruptă-n două* de Iorga, la Teatrul Național; *Îngerul* de Melchior Lengyel la Teatrul „Ventura”.

1934–1935: *Tineretea unei regine* de Syl Vara, *Insula* de Harold Bratt, *Trică* de Radu Cruțescu, *Monna Vanna* de Maeterlinck, *Dri-Dri* de Ion Cantacuzino, *Penthesileea* de Heinrich von Kleist, la Teatrul Național; *Ninon* de Noel Coward, *O aventură în zepelin* de John Alexander, *La calul bălan* de Ralph Benatzky, *Lume de hotel* de Vicky Baum, la Teatrul „Regina Maria”; *Bal la Savoy* de H. Nicolaide la Teatrul „Marioara Cinsky”.

1935–1936: *Henric al IV-lea* de Shakespeare, *Licuricii* de Tudor Mușatescu, *Casa Harvey* de R.C. Avery, *Borgia* de Al. Kirițescu, la Teatrul Național; *Tessa* de Jean Giraudoux, *Trei generații* de Peter Prevadovici, la Teatrul „Regina Maria”; *Rose Marie*, operetă de Friml și Stohhart la Teatrul Tănase.

1936–1937: *Troilus și Cresida* de Shakespeare, *Chestiuni familiare* de Tudor Mușatescu, *Regina Victoria* de Lawrence Hausman, *Vreau să trăiesc* de Claudia Millian, la Teatrul Național; *Prima zi de primăvară* de Doddie Smith, *Poveste de iubire*, „o prelucrare a lui Tudor Mușatescu și Sică Alexandrescu după o prelucrare a lui Henry Sherk, după o piesă a lui Fodor László”, la Teatrul Comedia.

1937–1938: *Despot Vodă* de Alecsandri, *Madame Sans-Gêne* de Victorien Sardou și Emile Moreau, *Cavalcada* de Noel Coward, la Teatrul Național; *George și Margareth* de Gérard Savory, *Pădurea spânzuraților* de Atanasie Mitric după Rebreanu, *Actrița* de Ronald Schacht, la Studioul Teatrului Național; *Ionescu G. Maria*, localizare după Fodor László, la Teatrul Comedia; *Kean* de Alexandre Dumas, *Frații Karamazov*, adaptare de Jacques Copeau și Jean Croué, *Necunoscuta* de Bisson, la Teatrul „Regina Maria”.

1938–1939: *Bunbury* de Oscar Wilde, *Prințesa îndepărtată* de Edmond Rostand, *Summa cum laudae* de Franz Karl-Franchy, la Teatrul Național; *O căsnicie* de Ursachi, *Coriolan Secundus* de Sorbul, *Curierul* de Lyon, adaptare de George Mihail Zamfirescu, la Studioul Teatrului Național; *Într-un mare magazin* de Karády Katalin, *Rătății* de Henry-René Lenormand, *Iubire stranie* de Frank Vosper, la Teatrul „Regina Maria”; *O noapte pe Riviera* de N. Kalergi și *Mielul verde* de W. Haner, comedii muzicale, la Teatrul Colos.

1939–1940: *Domnul și doamna Dodsworth* la Teatrul Național; *Fata de la mansardă* de N. Kirițescu la Studioul Teatrului Național; *Păianjenul* de A. de Herz, *Nu divorțez, comedie muzicală* de Henry de Croisière, la Teatrul Comedia; *Un vals ca pe vremuri, comedie-operetă* de Nicușor Constantinescu la Teatrul Colos.

1940–1941: *Faust* de Goethe, *Aimée* de Heinz Coubier, *Republica femeilor* de Ion Cantacuzino după Aristofan, la Teatrul din Sărindar.

1941–1942: *Madame Bovary* de Gaston Baty după Flaubert, *Hamlet* (cu trei interpreți), *Marșul nupțial* de Bataille, *Lucrezia Borgia* de Hugo, *Lăutarul din Cremona* de François Coppée, la Teatrul Național; *Sapho* de Daudet, *Pălăria florentină* de Eugène Labiche, *Fascinație* de Key Winter, *Destin* de Fernanda Castro,

la Studioul Teatrului Național; *Occident Palace* de Constantin Colonaș la Teatrul Comedia; *Omul nr. 15* de I. Mânzatu după Edward Noll la Teatrul Municipal „I.L. Caragiale”; *Un vals vienez* și *O noapte la Veneția* de Johann Strauss, *Gheișa* de Sidney Jones, *Vânătorul de păsări* de Zeller și *Contele de Luxemburg* de Franz Lehar, la Teatrul Alhambra.

1942–1943: *D-ale carnavalului* de Caragiale, *Coana Chirița* de Tudor Mușatescu după Alecsandri, *Prințesa îndepărtată* de Edmond Rostand, *Pământ* de N. Vlădoianu și Soare Z. Soare, la Teatrul Național; *Taina nunții* de Ed. Bourdet, *Scrisori de dragoste* de Gerardo Gerardi, la Studioul Teatrului Național; *Jocul milioanei* de Karl Millöcker la Teatrul Alhambra-Excelsior.

1943–1944: *Gloria* de Nicușor Constantinescu, *Ochii strigoii* de Cezar Petrescu și Vintilă Rusu-Șirianu, la Teatrul Național; *Descătușare* de Mircea Ștefan Cioroiu, *Strigoii* de Ibsen, *Tragedia inimii* de Soare Z. Soare, la Studioul Teatrului Național; *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian la Compania „Nora Piacentini–Marcel Anghelescu–Radu Beligan”; *Masca albastră*, operetă de Fred Raymond, *Nu mai beau* de Robert de Flers și Francis de Croisset, la Teatrul Alhambra.

Atât de multe și de diferite titluri abordate în doar două decenii? Lectura listei (întocmite din *Istoria* lui Massoff, din câteva volume de cronică dramatică – Camil Petrescu, Paul I. Prodan, N. Carandino –, precum și din cercetarea de către noi a presei interbelice) ne ajută să-l vedem pe Soare Z. Soare mișcându-se între felurite repertorii și teatre, răspunzând oricărei propuneri artistice, nedându-se în lături de la nicio colaborare. Marioara Voiculescu, lucrând destul de mult cu regizorul Soare Z. Soare, precum și Ioan Massoff au lăsat mărturie despre starea lui de sănătate, vorbind în special despre insomniile de care suferea. Înseamnă că, neputând să doarmă, Soare Z. Soare își studia/gândea noaptea piesele cu care era ademenit la diferite teatre și își plătise imagini scenice, urmând ca ziua să le înfăptuiască. Așa se face că, în cele două decenii, a fost omniprezent, hiperactiv, mereu divers și mereu nou. De fapt, satisfacția cea mai mare i-o oferea, pe cât se pare, tocmai activitatea din stările de veghe.

Gazetarul *Rampeii* îl întreabă:

„– *Cum lucrezi la o înscenare?*”

Iar el răspunde:

„– Bineînțeles că mai întâi lucrez acasă în caietul de regie. Țsta e singurul lucru care mă pasionează. Odată ce toate amănunțele le am precizate pe hârtie, voluptatea s-a consumat. Fiindcă desăvârșirea pe care ți-o redă imaginația e nimicită prin obstacolele de care te ciocnești de la prima repetiție. [...] Când încep repetițiile, vezi că socoteala de acasă, pusă și orânduită cu grijă pe foi de caiet, nu se potrivește cu cea din târgul foaierei, unde actorii ba îți trag chiulul la repetiție, ba se tocmesc pe roluri... Și te pomenești până la premieră cu o distribuție aproape alta decât aceea pe care o alcătuișezi la masa ta de lucru...”

Așadar, a debutat cu *Hamlet* la Teatrul „Regina Maria”. Lui Liviu Rebreanu i s-a părut cam nepotrivită alegerea pentru un debut și, de fapt, nu i-a prea plăcut spectacolul, în care vedea un fel de copie a unei copii. Adică i se părea că tânărul român a preluat ceea ce a realizat Reinhardt cu piesa shakespeariană, dar nu de la Reinhardt direct, ci prin intermediul unui elev al său, numit Roller. Știind că Soare l-a cunoscut bine pe Reinhardt, ni se pare puțin curios ca el să fi ocolit sursa. Mai demnă de atenție mi se pare afirmația altui cronicar, nu atât de prestigios ca romancierul-cronicar, dar parcă mai credibil (în acest caz), Paul I. Prodan. Acesta spune că elevul lui Reinhardt, Soare Z. Soare, „a pus în scenă *Hamlet*, după

indicațiunile lui Stanislavski". Ceea ce, concret, i-a displăcut lui Rebreanu, Paul Prodan apreciază: „Decorul redus la ultima expresie de simplitate formează o simfonie de negru și roșu. Domnul Soare a izbutit să imprime o notă de mister prin efecte speciale de lumină și a realizat scena spectrului în mod impresionant” (Paul I. Prodan, „Cronica teatrală” în *Viitorul*, 24 noiembrie 1923). Atât Rebreanu, cât și Prodan au rezerve în legătură de felul cum regizorul a rezolvat (nu a rezolvat!) scenele cu figuranți. Foarte interesant, în spectacolele următoare, tocmai scenele cu mulțimi vor fi cele mai izbutite! Semn că a fost receptiv la cuvântul criticii? Știm din mărturisirea unui important actor al Companiei „Bulandra” că Soare nu a fost ajutat în încercarea sa nici de scena prea mică și fără degajamente, nici de distribuție. Același important actor a descris cel de-al doilea spectacol al lui Soare, *Carnavalul* de Molnár: „Decorurile dovedeau foarte multă fantezie și erau adecvate perfect scenei Teatrului Comedia. Totul a fost realizat cu gust și pricepere. De la prima ridicare de cortină și până la ultima ei lăsare, spectatorului i se părea că se găsește într-adevăr într-o sală de bal. [...] Premiera *Carnavalului* a fost examenul de regizor pe care Soare l-a trecut cu nota 10 plus.” (V. Maximilian, *Evocări*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957, p. 255). Spectacolul cu *Don Quijote* de Mihail Sorbul îl reabilitează pe regizor în fața lui Liviu Rebreanu. Premiera l-a încântat pe cronicar; piesă, regie, interpretare i s-au părut fără cusur. Despre Soare, Rebreanu declară: „în *Don Quijote* a avut întâia oară prilejul să-și arate originalitatea. Și, într-adevăr, ceea ce a făcut e o *operă de artă* (subl. ns.). Scena e utilizată cu o iscusință rară. Precum în pădurea grotesc-misterioasă izbutește să creeze adâncimi nebănuite, tot așa de artistic realizează, într-un triunghi minuscul, un tablou intim, în care nuanțele dialogului se evidențiază cu toată claritatea. Ingenios a rezolvat apoi coborârea în grota unde sălășluiesc sufletele vrăjite ale cavalerilor căzuți în lupte. Grota însăși, prin încolăcirii de linii, reușește să dea impresia halucinației grotești... (L.R., *Don Quijote*, în *România*, 26 octombrie 1924). Camil Petrescu notează cu elogiul aproape fiecare montare a lui Soare. Nu și *Faust*, pe care nici el, nici Argezi nu-l gustă. Văzând, la Teatrul „Regina Maria”, *Omul care trebuie să moară* de Ion Minulescu, autorul *Sufletelor tari* constată că Soare Z. Soare „se afirmă tot mai mult un adevărat om de teatru”. Cât despre *Shylock*, titlul sub care s-a jucat *Neguțătorul din Veneția* de Shakespeare, Camil Petrescu consideră că spectacolul l-a consacrat, pur și simplu, pe regizor. „D-l Soare Z. Soare a dovedit și imaginație, și gust, și cunoștințe tehnice. Primul tablou era mai întâi o dovadă de temeinice cunoștințe tehnice. A zidi o piață venețiană, cu o casă aproape întregă – și nu o casă «improvizată» – pe scena Naționalului, înseamnă o îndemnare de om rutinat. Interiorul magnific al castelului Porției dovedește, la d-l Soare, și o imaginație călăuzită de un gust sigur. Reducerea decorului la elementele esențiale și caracteristice – realmente esențiale și caracteristice – e un fapt artistic.” (Camil Petrescu, *Însemnări teatrale*, vol. I, Ediție îngrijită, note, prefață: Florica Ichim, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, Revista *Teatrul azi* (supliment), București, 2005, p. 93)

Din septembrie 1923 până în decembrie 1924 a pus în scenă 8 sau 9 spectacole. Cam mult față de felul cum înțelegem noi azi o normă regizorală pentru o stagiune și jumătate, dar normal pentru niște vremuri când afișul teatrelor se schimba foarte repede. Cele 8–9 înscenări au fost suficiente pentru ca tânărul doldora de idei și de știință a punerii în scenă să traseze o linie nouă. Remarcată, de unii în bine, de alții în mai puțin bine; oricum, subliniată atât în cronică fiecărui spectacol, cât și în dările de seamă anuale. La doar un an și două luni de la data când Soare Z. Soare se manifestase ca regizor, Pamfil Șeicaru, cronicarul cel mai

temut în peisajul teatral românesc, constata o nouă direcție a artei scenice, trasată de noul venit: „Ceea ce caracterizează îndeosebi mișcarea teatrală a anului încheiat este o accentuată năzuință de a supralovifica elementul montării, spectaculosul plastic. Este adevărat că vecinătatea concurenței cinematografului care, oarecum, a educat ochiul spectatorului, a silit teatrele să dea o deosebită atenție montărilor, lumina electrică, fantezia pictorilor cu îndrăzneli de linie și culoare au fost puse la contribuție spre a da o plastică spectaculoasă. Și pe primul plan a fost aruncat regizorul, care a depășit în atenția curioasă a publicului pe actor, textul fiind lăsat complet în umbră. [...] Această grijă a elementului plastic a regizorului a mers până acolo că – e cazul d-lui Soare Z. Soare – disciplinarea personajelor pentru elaborarea amănunțită a acelor caracteristici de nuanțe care alcătuiesc specificul omnesc au fost complet zvârlite la o parte. Piese de teatru n-au mai fost talmăcite prin fecunda colaborare a regizorului și a actorului, inteligența, cultura și capriciul talentului actoricesc au fost lăsate în libertate să construiască eroii după intuiția lor, intuiție nu totdeauna fericită. [...] Evident că tendința în regizorat a d-lui Soare, chiar prin exagerarea ei, a folosit, căci a determinat mari transformări în arta dramatică.” (Pamfil Șeicaru, „Anul dramatic” în *Cuvântul*, 2 ianuarie 1925). Camil Petrescu îi urmărește spectacolele, apreciindu-l pe fiecare în parte. Mai mult, viitorul estetician îl apără pe tânărul regizor de cei care-l acuză că s-ar folosi de elemente gândite, imaginate de alții: „Se șoptește adesea că d-l Soare ia lucrurile oarecum de-a gata de la maeștrii regizori străini: decoruri schițate, machete, indicații scenice etc. Afirmații fără importanță, câtă vreme nimeni nu poate spune de unde ia acest tânăr regizor toată caldă vervă pe care o comunică ansamblului, acel minunat sentiment al grațiosului în absurd, atmosfera de poezie pe care o capătă întregul spectacol, ritmul susținut ca de un fluid interior. Numai sufletul unui creator poate da acestea. Nu se pot împrumuta.” (Camil Petrescu, *loc. cit.*, p. 101). Patru luni mai târziu, în cadrul unui articol de sinteză privind viața teatrului nostru din anul 1924, Camil Petrescu preciza: „Dacă n-a fost anul actorilor, se poate spune că 1924 a fost, în teatrul nostru, anul regizorilor. Intruziunea violentă a d-lui Soare cu *Năluca* și mai ales *Shylock*, în ianuarie trecut, a provocat un spirit de întrecere între toți regizorii noștri. Înzestrat cu multă fantezie, cu un gust al nuanțelor cu totul superior, poet aproape, d-l Soare a obținut mari succese de public și mai ales de presă, în același timp (*Bolnavul închipuit*, *Kean*). Înscenările d-sale au ceva proaspăt, plin de culoare, un ritm susținut, care cuceresc.” (*loc. cit.*, p. 134)

Nae Ionescu, profesorul generației lui Mircea Eliade, deținând interimar rubrica de cronică dramatică a ziarului *Cuvântul*, pe când titularul ei, Pamfil Șeicaru, era plecat într-o călătorie în străinătate, remarcă stilul tânărului regizor, subliniindu-i: „simțul grupării și al ritmicei maselor” (în spectacolul *Luliu Cezar* de Enrico Corradini); el susține că Soare Z. Soare este „singurul care știe și e în stare să mânuiască mulțimile pe podiu” (în ceea ce privește *Comedia fericirii* de Evreinov); altă dată regretă că a fost mai slab tocmai din punctul de vedere al mânuirii mulțimilor, cum pare a fi fost cazul cu *Cyrano de Bergerac*.

Despre spectacolul *Este așa cum vi se pare* de Luigi Pirandello, unul dintre cronicari, Alexandru Kirițescu, mărturisește: „Se simțeau, se vedeau mâna expertă, gustul și autoritatea d-lui Soare Z. Soare. D-sa însuflă viață, creează o electricitate specială înăuntrul ansamblurilor, zgâlțâie textul anodin și azvârlă personajele în scenă înainte ca interesul nostru să adoarmă”. S-a spus că era un maestru al găsirii celei mai bune distribuții. Din fiecare teatru în care lucra, îi alegea pe cei mai buni, pe cei mai potriviți interpreți. I s-a recunoscut priceperea alcătuirii listei de interpreți, dar i s-a reproșat neglijarea lucrului cu actorul. Totuși, numeroase

cronici vorbesc despre importante reușite actricești ale spectacolelor sale, ca de exemplu, cea din care tocmai am citat, la *Este așa cum vi se pare*: „D-na Marietta Sadova în rolul unei bătrâne – singura dementă sau singura normală din piesă – a fost admirabilă. Nu putem califica altfel completa sa depersonalizare, reîncarnarea sa într-o bătrână halucinantă și învăluită în toate ororile unei conștiințe crepusculare. Macerată, diminuată, fâlfâitoare în lungile voaluri cernite, cu o voce de dincolo de toate ecurile suferinței și ale dezastrelor inimii, a fost replica deznădăjduită și sugrumată a maestrului Nottara. Pe aceste două cariatide, seara s-a suspendat ca un fronton de templu al durerii.” (Alexandru Kirîțescu, „Marea și mica bătălie teatrală” în *Cuvântul*, 30 ianuarie 1930). Alte exemple ar fi: Aura Buzescu în *Meșterul Manole* de Blaga, Romald Bulfinsky în *Borgia*, Aristide Demetriade în *Henric al IV-lea* de Pirandello, Marietta Anca în *Richard al III-lea* de Shakespeare etc., realizări de care regizorul n-o fi fost chiar străin.

În general, critica arată că regizorul Soare realizează ansambluri unitare, ritmuri vioaie, stilizează cu gust, în fericite colaborări cu scenograful Traian Cornescu și Victor Feodoroff și cu realizatoarea de costume Elena Barlo. Poate că mai corect, dar și mai concis decât oricine l-a caracterizat Victor Ion Popa. Într-un manuscris din 1927–1928, el a notat însușirile *regizorilor noștri de frunte*, patru la număr: Paul Gusty, Vasile Enescu, Soare Z. Soare și Victor Bumbăști. Ale lui Soare se vădiseră încă de pe atunci a fi: „fast, mișcare de masă, viziune de monument”. La fel de importantă mi se pare și caracterizarea altui confrate: „ne-ntrecut regizor de ansamblu și de fast, om de gust și de viziune plastică.” (Val Mugur, în *Gazeta*, 15 martie 1938)

Un regizor care acceptă toate colaborările, toate genurile de texte, care a lucrat atât de mult, va fi avut, desigur, unele preferințe. Printre ele nu s-a numărat Caragiale, deși spre sfârșitul carierei a realizat un spectacol cu *D-ale carnavalului*. Întrebat (în 1928) dacă ar fi tentat să monteze o piesă de Caragiale, Soare răspunde că nu. „Piesele lui Caragiale sunt sigur că vor muri mai devreme decât ne închipuim”, credea el. Din câțiva autori a abordat mai multe piese: din Shaw, din Shakespeare. Cu Marele Will își face, am văzut, debutul, prin *Hamlet*, piesă pe care a montat-o de mai multe ori. A mai montat *Shylock*, cu care obține mare succes încă din primul an de activitate, *Măsură pentru măsură*, *Henric al IV-lea*, *Iuliu Cezar*, *Richard al III-lea*, *Nevestele vesele din Windsor*, *Troilus și Cresida*. *Măsură pentru măsură*, realizat la Teatrul Național, s-a bucurat de apreciere internațională, deoarece a fost prezentat în cadrul Congresului Internațional al Criticii Dramatice și Muzicale, ținut la Sinaia și la București, prilej cu care criticul dramatic al ziarului *Le Temps*, Pierre Brisson, observa că piesa „e jucată într-o atmosferă tinerească, în decoruri stilizate, care ar putea fi rezultatul unei neașteptate colaborări dintre un Jovet și un Max Reinhardt. Tablourile se organizează ca niște imagini și alegerea culorilor, valoarea planurilor luminate joacă un rol preponderent... se recunoaște grija pentru amănuntul viu.” (cf. Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol. VI, p. 267). Cronicarul revistei *Vremea* spune, la rândul său, că Soare „știe să conducă masele pe scenă și să le stăpânească. Arta d-sale e exterioară. Dacă nu izbutește să dea artistului indicațiile care îi permit să pătrundă esențialul unui personaj, știe însă întotdeauna să grupeze aglomerările pe scenă, să le imprime un ritm și o unitate.” (Ionel Jianu, *Cronica dramatică în Vremea*, 5 septembrie 1929)

Cu *Richard al III-lea* obține un nou succes. Cronicarul *Rampe* cataloghează spectacolul ca o faptă de artă, un spectacol mare, o izbândă deplină. Elogiile lui V. Timuș se referă atât la regizor și scenograf, cât și la interpreti: „Un cadru stilizat în linii mari, [...] într-o alternanță de roșu și negru (stigmatul sângelui și morții) cu neutru împăciuitor și rece al gris-ului. Decorul e astfel impresionant și de mult

bun-gust artistic semnat de pictorul Traian Cornescu. Iar ritmul și promptitudinea, mișcarea figurației și ansamblului completează opera (*subl. ns.*) d-lui Soare. Relev îndeosebi ca excepțională realizare efectul de stampă al scenei în care poporul îngenunche și jură credință lui Richard“ (V. Timuș, Teatrul Național, Richard al III-lea de Shakespeare în *Rampa*, 8 februarie 1934). În anul următor, regizorul a mai realizat un spectacol Shakespeare: *Henric al IV-lea*, considerat de cronicarul Rampei (V. Timuș), „o rară biruință, un regal de artă. Un spectacol «Soare 1935»“, impresionând din nou prin mișcarea maselor, prin montarea somptuoasă, amplă, bogată, de bun-gust.

Cu *Troilus și Cresida* i s-a întâmplat lui Soare ceea ce i se întâmpla în primii ani ai carierei, adică a uimit, a contrariat, dar a și încântat. Atunci uimea și contraria prin mijloacele artistice. Acum a surprins prin concepția asupra piesei. Spectacolul s-a bucurat de o călduroasă acceptare de către public, fenomen subliniat chiar și de cronicarii care nu au dat notă de trecere punerii în scenă. Ion Anestin susține, în revista *Vremea*, că spectacolul a avut succes, dar că era altceva decât Shakespeare, și pentru asta îl acuză pe regizor, deși, altfel, îi recunoaște unele calități. Reproșează tăieturile operate în text, precum și denaturarea sensului piesei. Un alt cronicar a dedicat spectacolului două cronici, ambele de respingere. Persoană de familie bună (nepot al lui N. Titulescu), posedând perfect limba franceză, Gh. Nenișor își publică opiniile defavorabile spectacolului mai întâi în *L'indépendance roumaine* și apoi în *Adevărul literar și artistic*. Discursul său critic pornește de la ideea că regizorului i-a lipsit viziunea justă asupra piesei. „Rezultatul este că am avut un spectacol fals de la început și până la sfârșit. Tablourile din tabăra grecilor au fost jucate într-un ritm de farsă atât de pronunțat, încât tot sensul și toată savoarea operei shakespeariene au fost denaturate până la maximum. Agamemnon și Ulise se îmbrânceau și se tăvăleau de râs când venerabilul Nestor, cu barba-i de argint, încerca să spună o vorbă înțeleaptă, Achil, beat mort, se certa cu Ajax ca la ușa cortului (fără niciun joc de cuvinte), iar Menelaus ieșea din scenă zicând «Salutare... Salutare!» pe cel mai perfect ton caragialesc. Publicul a râs și s-a amuzat la culme de toată atmosfera facilă de pe scenă, și este fără îndoială că spectatorul reacționează la ceea ce i se dă. Dar nu trebuie uitat – și aici stă toată greutatea lucrului – că publicul a fost pur și simplu indus în eroare.“ (Gh. Nenișor, „Viața teatrală“ în *Adevărul literar și artistic*, 18 octombrie 1936). În celălalt articol, cronicarul afirma, în plus, că „imprimând spectacolului un ritm prea pronunțat“, regizorul „a transformat câmpul grec de luptă într-un sketch de revistă“ (*L'indépendance roumaine*, 7 octombrie 1936). Deoarece mersul teatrului nu l-a contrazis deloc pe regizor, credem că nu cronicarul, ci publicul a receptat corect opera regizorului. Credem astfel cu atât mai mult cu cât autorul *Modalității estetice a teatrului* a exprimat despre spectacol o altă părere. El consideră că Soare Z. Soare a realizat un foarte reușit spectacol de actori (el – care neglija indicațiile pentru actori!), că realizarea Teatrului Național cu *Troilus și Cresida* „e cea mai bună pe care putea s-o dea“, că „d-nii Soare Z. Soare și Cornescu participă considerabil la această biruință“ (Camil Petrescu, „Cronica teatrală“ în *Argus*, 11 octombrie 1936). Regizorul Val Mugur apreciază că spectacolul lui Soare Z. Soare este „poate cel mai bun lucru realizat în cariera d-sale de director de scenă.“ (în *Gazeta*, 7 octombrie 1936).

Din felul cum și-a lucrat spectacolele la care ne-am referit putem înțelege că Soare Z. Soare a trasat linia dezvoltării teatrului românesc nu doar pentru anii 1924–1925, ci pe mult mai departe, că doar teatrul în general – și nu väd de ce nu și al nostru – se află „într-un *dialog neîntrerupt*“, cum atât de seducător a sugerat B. Elvin.