

UNIVERSUL TEATRAL BUCUREȘTEAN ȘI POLITICILE CULTURALE DUPĂ 23 AUGUST 1944. AMURGUL TEATRULUI BURGHEZ (II)

LUCIAN SINIGAGLIA*

Résumé

La vie théâtrale bucarestois entre le 23 août 1944 et le 31 décembre 1947 se situe dans un contexte politique complexe, marqué par le passage de la dictature d'extrême droite à l'ascension de l'idéologie imposée par l'Union Soviétique. La deuxième partie de l'étude est dédiée aux créations des artistes qui déburent pendant cette période en tant que metteurs en scène, tels que Moni Ghelerter, W. Siegfried, Alexandru Finți, Oleg Danovski, Dinu Negreanu, Mihai Raicu. Leur travail était très varié du point de vue stylistique, comme par exemple dans les représentations avec *La dernière heure* de M. Sebastian et *Oncle Vania* d'Anton Tchekhov (mise en scène par Moni Ghelerter), *La machine à écrire* de J. Cocteau (mise en scène par W. Siegfried), *La jeune garde* d'après Al. Fadeev, l'une des premières pièces soviétiques incluses dans le répertoire vers la fin des années 40 (mise en scène par Mihai Raicu). L'auteur analyse l'offensive de la propagande communiste et – en éclaircissant les circonstances dans lesquelles a été interdit en 1947 le spectacle *Arsenic et vieilles dentelles* de J. Kesselring – quelques aspects de la censure qui commençait à s'installer.

Mots-clés : l'après-guerre en Roumanie, théâtres bucarestois, spectacles d'art et spectacles de propagande, influence de l'idéologie soviétique, censure

Apariția noului val de regizori în anii 1944–1947 are o importantă trăsătură distinctivă în raport cu alte perioade ale vieții teatrale bucureștene. Specificul scurtei epoci de tranziție dintre două regimuri dictatoriale și-a lăsat amprenta și în acest domeniu. Fenomenul firesc al succesiunii generațiilor s-a suprapus cu cel al ieșirii unor artiști din zona restrictivă a unei instituții teatrale ce fusese înființată pe principii rasiale și, mai interesant din perspectiva viitorului, cu cel al apariției unor oameni de teatru dispuși să pună în scenă spectacole aflate sub semnul orientării prosovietice.

În toamna anului 1944, elitei artei scenice românești i se alătură un nume nou: **Moni Ghelerter**. Actorul și regizorul Mihai Berechet i-a făcut un portret definitoriu: „Interpret fidel și nuanțat al marii literaturi dramatice de la noi și din lume, Moni Ghelerter nu s-a sfiit niciodată să dea girul său debutanților, pentru că niciodată nu a uitat curajul cu care Teatrul Național a dat girul său fostului secretar de avocat (...). Elev al lui Mihai Codreanu la Conservatorul din Iași, student al Sorbonnei, june avocat secretar al lui Demostene Botez, gazetar la ziarul în limba franceză *Le Moment*, făcând parte dintr-o veche familie de socialiști, familia doctorului Ghelerter, Moni și-a început târziu activitatea de director de scenă (...), după o perioadă petrecută ca [regizor] asistent la Teatrul Barașeum”¹.

Numele lui Moni Ghelerter a figurat pentru prima oară pe afișul piesei *Potopul*, dramatizare de M. Sebastian după H. Berger. Spectacolul a purtat două semnături regizorale: pe cea a lui Dinu Negreanu și pe cea a lui Moni Ghelerter.

Primul spectacol integral asumat ca regizor de Moni Ghelerter a fost premiera absolută a piesei *Ultima oră* de M. Sebastian (1946), la Teatrul Național. Pe aceeași scenă artistul a semnat spectacolele *Unchiul*

* Dr. Lucian Sinigaglia este cercetător științific la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române. Adresă e-mail: lucian.sinigaglia@insse.ro.

¹ Mihai Berechet, *9 caiete albastre*, București, Editura Muzicală, 1983, p. 243.

Vania de A. Cehov și *Frenezie* de Ch. de Peyret-Chappuis (1946), *Noaptea mâinii* de A. Salacrou și *Domnișoara* de J. Deval (1947). De asemenea, Moni Ghelerter a pus în scenă *Tinerețea unei regine* de Syl-Vara la Teatrul Victoriei (1946).



Fig. 1 – Costache Antoniu în *Ultima oră* de M. Sebastian.

Zaharia Stancu a semnat o cronică elogioasă la *Ultima oră*, unde a inserat o evocare a dramaturgului, aceasta având caracterul special al unei confesiuni: „Astă-primăvară, eram în biroul direcției Teatrului Național. A intrat Mihail Sebastian, cu un manuscris la subsuoară: *Alexandru cel Mare* sau *Ultima oră*, o comedie. Nu părea mulțumit de piesă. O scrisese mai demult. Avea s-o mai revadă. S-o mai refacă. Dorea însă s-o citească și, dacă se va putea, să fie primită de comitet² (*comitetul de lectură al Teatrului Național*, n.n.) și înscrisă în repertoriu. Gândul că ar fi posibil să i se joace piesa la Teatrul Național îi surâdea. Directorul Teatrului mi-a încredințat manuscrisul să-l citesc și să refer. Eram în comitetul de lectură. Pe marginea manuscrisului, autorul a lăsat un număr de telefon. «Poate îmi dai o veste după ce citești piesa»... Am plecat cu piesa. Am citit-o în aceeași noapte și am alcătuit referatul. I-am telefonat și autorului: «Vino mâine la 10 și jumătate la Teatru. Avem comitet. Aș vrea s-o citești chiar dumneata». (...) A doua zi, Mihail Sebastian și-a citit piesa. Comitetul a primit-o cu entuziasm. La puțină vreme după aceea, Mihail Sebastian murea pe pietrele unui bulevard, strivit de o mașină. Emoția cu care am pășit miercuri seara în sala Teatrului din Piața Amzei n-a fost mărunță. Lume de premieră, cunoscuți de-ai autorului și simpli curioși. S-a ridicat cortina. Dialoguri scânteietoare, acțiune vie, personaje

perfect conturate, intriga tainic încheată. Din când în când publicul izbucnește în hohote de râs. Apoi râsul se curmă. Coboară emoția. Mihail Sebastian a presărat de-a lungul celor trei acte umor, duioșie, poezie și sarcasm amar (...). Dl Moni Ghelerter a pus în scenă această piesă cu multă înțelegere. E întâia oară când îl întâlnim pe dl Ghelerter ca director de scenă³ și-i prevedem o carieră deosebită. Sub mâna d-sale, interpreții au dat o (...) fericită interpretare rolurilor. Dl Costache Antoniu a fost magistral. Nici nu-și putea închipui Mihail Sebastian un interpret mai potrivit pentru savantul Alexandru Andronic. Dl Ion Finteșteanu a jucat cu arta sa prețuită și recunoscută rolul tare al lui Grigore Bucșan, iar dl Niky Atanasiu ne-a redat, cu multă naturaleză, un director de ziar-revolver, în goană după «lovituri». Cuvinte bune se cuvîna dnei Maria Voluntaru și dlui [Alexandru Ionescu] Ghibericon, care au acceptat roluri episodice (...). O siluetă agreabilă ne-a prezentat dra Carmen Stănescu, actriță tânără care va evolua probabil pe linia dnei Natașa Alexandra. Dra Marcela Demetriad remarcabilă. Adecvate textului, decorurile dlui Traian Cornescu. (...) Cu Mihail Sebastian teatrul românesc a pierdut, prea de timpuriu, unul dintre cei mai înzestrați autori tineri. Poate, cel mai înzestrat...⁴.



Fig. 2 – Lilly Carandino în *Unchiul Vania* de A. Cehov.

Următoarea mare realizare a lui Moni Ghelerter a fost punerea în scenă a dramei cehoviene *Unchiul Vania*, la Sala Studio a Teatrului Național (situată în Piața Amzei). Entuziasmată, Alice Voinescu a consemnat: „*Unchiul Vania* a găsit pe scena Studioului o realizare demnă de orice mare scenă europeană. Căci artiștii noștri au întrupat aievea personajele create de Cehov din nuanțe fugare, din virtualități abia indicate, din sugestii discrete, înfripându-le dintr-o complicată viață subterană, din farmec și poezie, fără ca totuși să piardă consistența lor morală (...). Într-un consens aproape muzical, simfonic, artiștii noștri au izbutit, fiecare în rolul său, să creeze acea atmosferă specific rusească și totuși să-i trăiască semnificația adânc și etern umană. Astfel, interpretarea Soniei de către dna Aura Buzescu a axat această dramă de atmosferă rusească pe linia invizibilă, dar fermă a misticismului creștin (...). Interpretarea, regia, decorurile acestui spectacol pe care prefer să-l numesc un eveniment artistic, nu merită numai toată lauda, dar și toată recunoștința publicului nostru”⁵.

Scriitoarea Sorana Gurian a comentat la rândul ei spectacolul, remarcând că „evenimentul teatral al stagiunii (...) este, incontestabil, reprezentarea piesei lui Cehov pe scena

² Comitetul de lectură al Teatrului Național.

³ Afirmția lui Zaharia Stancu întărește presupunerea că Moni Ghelerter a fost regizor asistent la montarea spectacolului *Potopul*.

⁴ Zaharia Stancu, „Ultima oră”, *Lumea*, 27 ianuarie 1946.

⁵ Alice Voinescu, „Lumea de azi”, *Revista Fundațiilor Regale*, iunie 1946.

Teatrului Național. *Unchiul Vania* marchează un pas înainte pe anevoiosul drum al realizărilor de preț și nu e numai un spectacol demn de a fi comentat, ci (...) rămâne «o dată» în istoria scenei noastre. (...) Strădania lor (*a actorilor*, n.n.) și a dlui Moni Ghelerter, care a avut greaua și nobila sarcină de a pune în scenă capodopera marelui scriitor rus, a fost vădită, accentul căzând pe redarea atmosferei. Dnul Emil Botta, care a realizat tipul fizic al lui Astrov la perfecție, n-a izbutit să redea și latura «excepțională» a personajului. (...) Dna Lilly Carandino, a cărei frumusețe și eleganță au iluminat scena, a fost o Elena Andreevna plină de farmec, o sirenă ademenitoare (...), izbutind să-i dea profunzime și, pe alocuri, patetism. Costache Antoniu, în unchiul Vania, a fost excelent, un interpret de mare clasă. Dnul Mircea Balaban, doamnele Sorana Țopa și Sonia Cluceru au realizat cu măiestrie personajele lui Cehov, dând piesei acea omogenitate care ridică nivelul spectacolului la «o realizare de artă». (...) Pe dna Aura Buzescu am lăsat-o dinadins la urmă. Felul în care a interpretat-o pe Sonia merită cel mai amplu examen. (...) Dna Aura Buzescu a fost o Sonia rece, mândră, distantă, poruncitoare, o eroină corneilliană. Numai în ultima scenă a găsit accentele deznădăjduite, obosite ale fetei care «așteaptă ziua când se va odihni». (...) Decorurile semnate de Elena Pătrășcanu și Alexandru Brătășanu, foarte reușite⁶. Să menționăm că, după premieră, Sorana Țopa a jucat rolul Maria Voinițkaia în alternanță cu Maria Burbea. O schimbare în distribuție, în circumstanțe dramatice, va surveni la peste un an după premieră: actrița Lilly Carandino a fost arestată în vara lui 1947, în incidentul de la Tămădău⁷, iar rolul Elena Andreevna a fost preluat în stagiunea următoare de Nora Peyov.

Moni Ghelerter a montat apoi *Frenesie* de Ch. de Peyret-Chappuis. Din distribuție au făcut parte Aura Buzescu, Lilly Popovici, Marietta Sadova, Sonia Cluceru, Yarodara Nigrim, Emil Botta, Alexandru Ciprian. Ionel Jianu a semnat o pertinentă cronică a scenografiei, în care, pentru a sublinia valoarea soluțiilor plastice create de Elena Pătrășcanu și Alexandru Brătășanu, a recompus câteva imagini scenice: „E o după-amiază târzie, într-un salon vechi (...), în care stăruie reminiscențe napoleoniene și cele ale stilului Empire în tapetul cu dungi, în draperiile verzi ce înconjoară sus pereții, în perdelele de catifea de un aur portocaliu, în oglinda din perete. Aproape toată scena e cufundată în umbră, în afară de masa laterală lângă care lucrează eroina principală. O senzație ciudată îți dă prezența tainei, în viața închisă a acestui interior. O soluție abilă este continuarea salonului, în partea stângă, cu o altă odaie, care formează o porțiune opacă, o pată de umbră, o gură de întuneric din care apar succesiv celelalte personaje (...). O altă reușită excepțională e conturarea plastică și atât de sugestivă a personajelor prin costum și machiaj. Figura și costumul dnei Lilly Popovici (...) par desprinse dintr-o pânză de Toulouse-Lautrec, prin puterea lor sugestivă de definire realistă a unui caracter, iar personajul întruchipat de dna Marietta Sadova amintește, prin intensitatea lui dramatică, de viziunea unui Goya”⁸.

În *Noptile mănii* de A. Salacrou, distribuția alcătuită de Moni Ghelerter i-a cuprins pe Kitty Gheorghiu-Mușatescu, Margueritte Romane, Emil Botta, Costache Antoniu, Nicu Dimitriu, Alexandru Ionescu-Ghibericon, Chiril Economu, Stroe Atanasie. După spectacol, Lucia Demetrius a comentat: „Direcția de scenă a dlui Moni Ghelerter a pus în valoare calitatea poetică a piesei (...). A încercat cu un sistem de lumini și umbre să altereze puțin tendința spre relativizare a autorului (...). Dl Emil Botta l-a jucat pe Ficelle cu noblețe, cu puritate de linie, fără tremolo-uri descărcate de materie. A dat cuvântului tot prețul lui, fără să-l înece în lacrimă sau geamăt, n-a trecut peste nicio nuanță și n-a supralicitat nicio clipă”⁹. Despre scenografia aceluiași spectacol a vorbit elogios Silviu Iosifescu: „Decorurile dnei Elena Pătrășcanu și dlui



Fig. 3 – Schiță de decor realizată de Elena Pătrășcanu și Al. Brătășanu pentru *Noptile mănii* de A. Salacrou.

⁶ Sorana Gurian, „Unchiul Vania”, *Lumea*, 5 mai 1946.

⁷ Un grup de oameni politici care se aflau la conducerea Partidului Național-Țărănesc s-au decis să părăsească România pe 14 iulie 1946. Două avioane urmau să decoleze din localitatea Tămădău, având la bordurile lor, printre alții, pe Ion Mihalache (vicepreședinte), Nicolae Carandino (directorul ziarului *Dreptatea* și reputat cronicar teatral), Nicolae Penescu (secretar general), împreună cu soțiile. Toată acțiunea s-a dovedit o cursă pusă la cale de forțele politice prosovietice, în vederea anihilării Partidului Național-Țărănesc. A se vedea *Istoria Românilor*, vol. IX (coordonator academician Dinu C. Giurescu), București, Editura Enciclopedică, 2008, p. 660–662.

⁸ Ionel Jianu, „Cronica scenografică”, *Rampa*, 3 noiembrie 1946.

⁹ Lucia Demetrius, „Cronica dramatică”, *Rampa*, 28 septembrie 1947.

Alexandru Brățășanu au întregit cele obținute de regie și de interpreți, creând cu desăvârșită justete cadrul intim, ferit al familiei Bazire, ca și cel de aventură și încordare al căii ferate”¹⁰.

Abordarea de către Moni Gherter a comediei *Domnișoara* de J. Deval, text presărat cu complicate nuanțe psihologice, nu a obținut adeziunea criticilor. Distribuți în rolurile principale, Eliza Petrăchescu, Irina Nădejde-Cazaban, Mimi Enăceanu, Karin Rex, Aurel Munteanu, Ionel Țăranu, V. Valentineanu, Mihai Berechet, au jucat într-un spectacol „făcut după rețetă și pentru un public de componență socială precisă, care poate gusta caricatura binevoitoare, dar nu și critica”¹¹. Autorii scenografiei au fost Natalia Bragalia și Traian Cornescu.



Fig. 4 – Clody Bertola în *Tinerețea unei regine* de Syl-Vara.

Tinerețea unei regine de Syl-Vara¹² a fost spectacolul pus de Moni Gherter pe scena Teatrului Victoriei. Piesa este o comedie romanțioasă, având în centru idila dintre tânăra suverană britanică Victoria și viitorul ei soț, prințul Albert, care s-ar fi cunoscut și îndrăgostit în Franța fără a-și cunoaște identitatea reală. Regizorul a lucrat cu o distribuție de mare clasă, din care făceau parte Leny Caler, Nelly Sterian, Clody Bertola, Cleo Pan-Cernățeanu, Aurelia Vasilescu, George Vraca, Villy Ronea, Ștefan Ciubotărașu, Alexandru Marius, Sorin Gabor, Nicolae Neamtzu-Ottonel, Constantin Brezeanu. Cronicarul plastic Ionel Jianu a consemnat: „Primul factor prin care publicul participă la spectacol este cel vizual (...). Pentru a marca mai mult acest prim moment plastic al spectacolului, dl Moni Gherter a alcătuit adevărate tablouri vivante, care durau câteva clipe (...). Acest procedeu subtil și inteligent s-a dovedit foarte reușit, izbutind să obțină aplauze la scenă deschisă (...). Dl Siegfried a realizat decoruri pline de un farmec, o grație și o subtilitate mai mult franceză decât aparținând spiritul epocii previctoriene. În special, ultimul decor, acela al budoarului reginei Victoria a fost încântător prin îmbinarea tonurilor de albastru deschis, auriu și un cenușiu pastelat, alcătuind un cadru sugestiv pentru feciorelnica gingășie a eroinei”¹³.

Afirmat încă din perioada interbelică, **W. Siegfried**¹⁴ era considerat unul dintre cei mai importanți scenografi ai epocii. A debutat ca regizor cu spectacolul *Vis de secătură* de Mircea Ștefănescu (1946) la Teatrul Comedia, de al cărui director, Sică Alexandrescu, îl lega o lungă colaborare. La același teatru a mai montat *Mașina de scris* de J. Cocteau și *Arsenic și dantelă veche* de J.O. Kesselring (1947). A pus apoi în scenă două creații de G.B. Shaw (*Nu se știe niciodată* la Teatrul Municipal și *Pygmalion* la Teatrul Victoriei), ambele în 1947. Pe scena Teatrului Nostru, W. Siegfried a montat spectacolul *Banchet în familie* de B. Luc (1947).

W. Siegfried a făcut următoarele mărturisiri privind pătrunderea în universul regizoral: „Când *Contemporanul* mi-a cerut câteva rânduri (...) mi-am dat seama că există o curiozitate în public care se întreabă cum, în mijlocul unei cariere de decorator, am virat brusc spre regie. Aceasta implică ideea unei noi vocații spre o artă nouă, descoperită după ani de zile de activitate în alt domeniu. Trecerea (...) s-a făcut încet, în ani de zile, și, mai exact, s-a decantat cu timpul (...). Am început prin a studia piesele pentru a le putea tălmăci plastic atmosfera, încercând ca prin formă și culoare să desprind sensul fiecăreia, pentru că un decor nu este numai un cadru plăcut sau neplăcut, el face parte din regie, adică din exprimarea teatrală a unui

¹⁰ Silvan Iosifescu, „Cronica dramatică”, *Contemporanul*, 25 septembrie 1947.

¹¹ Silvan Iosifescu, „Cronica dramatică”, *Contemporanul*, 12 decembrie 1947.

¹² Sil-Vara (sau Syl-Vara) este pseudonimul scriitorului austriac Geza Silberer (1876–1938). Piesa *Tinerețea unei regine* (*Mädchenjahre einer Königin*) datează din 1933 și a fost ecranizată în Germania trei ani mai târziu, pentru ca în 1954 să cunoască în SUA o nouă transpunere cinematografică (*The story of Vickie*, cu Romy Schneider în rolul titular).

¹³ Ionel Jianu, „Cronica scenografică”, *Rampa*, 30 octombrie 1946.

¹⁴ Numele adevărat al artistului era Siegfried Wolfinger.

text. Decorul, pe lângă crearea atmosferei, trebuie să servească (...) mișcările personajelor în scenă – adică, după ce îi plasează ca epocă, mediu și psihologie, personajele fiind definite prin locul în care trăiesc – decorul, prin felul în care este plantat, prin felul în care sunt alese și sunt așezate mobilele, va determina și servi jocul actorilor, ca mișcare. Totuși, aceste preocupări rămân încă destul de în afara personajelor propriu-zise ale unei piese, de personalitatea cărora m-am apropiat prin costum. Și când spun costum nu mă gândesc numai la costumul de epocă, ci la orice haină purtată de actor pe scenă și la machiajul lui, care trebuie să fie «decorul» personajului jucat, deci să exprime imediat, pe lângă epoca în care trăiește și starea lui materială, mediul lui și, mai ales, caracterul lui intim, psihologia lui (...). Pentru a face decoruri și costume adecvate, care să nu trădeze piesa, e necesară o studiere cinstită și atentă a textului, adâncirea, înțelegerea lui cât mai perfectă, o viziune justă în spațiu, o viziune teatrală. (...) Mărturisesc că după atâția ani de colaborare cu alți regizori, după atâta ucenicie implicită, am avut, în fine, bucuria să lucrez cu un material nou: actorul”¹⁵.

Artistul va transfera către demersurile sale regizorale bunul gust și, deopotrivă, simțul măsurii pe care le dovedise ca scenograf, chiar când cerințele montărilor mergeau spre configurarea unor desfășurări largi, chiar opulente. Un alt aspect determinant care trebuie subliniat este orientarea artistului spre devoalarea directă, clară a sensurilor.

În amintirile sale, Lucia Sturdza-Bulandra (în Fig. 4 apare ca protagonistă în spectacolul *Nu se știe niciodată* de G.B. Shaw, regizat de Siegfried) i-a schițat artistului un portret: „Orgolios și ușor iritabil, Siegfried trebuie apreciat pentru talentul său mare, pentru rafinamentul concepțiilor sale artistice, ca și pentru cultura sa, care-i îngăduie să imprime spectacolelor stilul și atmosfera corespunzătoare epocii în care se petrece acțiunea”¹⁶.

După ce a punctat câteva din slăbiciunile piesei *Vis de secătură* (comedie lirică în care cinicul și lăudărosul protagonist se vadește în cele din urmă un sentimental), Silvian Iosifescu a găsit ca „admirabile decorurile dlui Siegfried, generatoare de atmosferă prin liniile mari, ca și prin grija față de amănunt. *Vis de secătură* s-a bucurat de o excelentă punere în scenă și interpretare. Dl Siegfried a avut un debut fericit în regie, dovedind inteligență și controlul spectacolului”¹⁷. Actorii care au dat viață rolurilor au fost Radu Beligan, Cella Dima, Vally Voiculescu, Alexandru Giugaru, Ionel Țăranu, George Măruță, H. Nicolaide și Mircea Constantinescu.



Fig. 5 – Lucia Sturdza-Bulandra în *Nu se știe niciodată* de G.B. Shaw.



Fig. 6 – Schiță de decor realizată de W. Siegfried pentru *Mașina de scris* de J. Cocteau.

Punerea în scenă a piesei *Mașina de scris* – o dramă în care intriga polițistă servește ca suport explorării unor psihologii deloc comune – i-a oferit prilejul atât de avizatei Alice Voinescu să consemneze cu entuziasm: „Spectacolul de la Teatrul Comedia e într-adevăr o mare reușită artistică. În decorurile dlui Siegfried, frumoase și pline de atmosferă, artiștii, însuflețiți de un text de calitate, întrupează, cu fervoare care cuprinde și publicul, chipuri de oameni care mai de care mai singolari, mai imprevizibili, mai vii. Dna Marioara Voiculescu și-a dat întreaga măsură a măiestriei sale, trăind personajul cu o intensitate cu atât mai impresionantă, cu cât, până aproape de final, d-sa

este silită să ascundă, sub aparența indiferenței, tragicul său conflict. Dna Voiculescu a jucat cu stilul, cu sobrietatea, cu stăpânirea unei actrițe de mare clasă, dând un exemplu de conștiință, de probitate, de sacră

¹⁵ W. Siegfried, „Cum a devenit regizor”, *Contemporanul*, 24 ianuarie 1947.

¹⁶ Lucia Sturdza-Bulandra, *Amintiri... Amintiri...*, București, ESPLA, 1956, p. 138.

¹⁷ Silvian Iosifescu, „Cronica dramatică”, *Contemporanul*, 18 octombrie 1946.

disciplină actricească (...). Dna Beate Fredanov a dovedit încă o dată un solid temperament, susținut de o inteligență vigilentă, creând un rol extrem de greu, cu o siguranță și o grație depline. Dl Mihai Popescu, interpretând două personaje bizare, excentrice, aproape anormale, a știut, prin nuanțe subtile, dar mascând stări esențiale, să diferențieze cele două naturi și să le exprime în ceea ce au tipic, realizând un adevărat tur de forță (...). Dl Fory Etterle s-a identificat cu personajul lui Fred într-atât, încât are dreptul să creadă că Jean Cocteau i-a dedicat acest rol. Naturelețea desăvârșită cu care întrupează pe singurul personaj adevărat echilibrat din piesă, simplitatea cu care trăiește drama la care, până la urmă, participă, sunt mijloace cu care conștiința publicului e menținută în cumpănă și fără de care ar fi târâtă spre exagerare și cabotinaj de celelalte personaje. D-sa a înțeles că e o axă în compoziția dramei și și-a împlinit funcțiunea cu precizie și cu discret elan poetic. Dl Vasile Lăzărescu n-a avut de această dată decât un rol mic, dar a făcut din Didier un personaj tipic, cu o sobrietate de mijloace care-l clasează printre artiștii noștri de frunte (...). Dar nici talentul, nici silința interpreților nu ar fi fost de ajuns pentru realizarea unei piese ca *Mașina de scris*, dacă ei nu ar fi fost dirijați de privirea sintetizatoare a regizorului. Dl Siegfried se relevă a fi un regizor de mare clasă, întrunind darurile artistului cu cele ale unei inteligențe analitice, elanul și entuziasmul cu disciplina sacră și meticuloasă. Siegfried are calitatea rară de a privi treaz realitatea și, totodată, de a se ameți de poezia ei. Spectacolul de la Comedia marchează «o dată» în evoluția scenei noastre¹⁸.

Un val de opinii favorabile a fost creat de reprezentațiile comediei negre *Arsenic și dantelă veche* de J. Kesselring. Cu doi ani înainte de prima reprezentare românească a acestui text, pe scena Teatrului Comedia, în regia lui W. Siegfried, Petru Comarnescu considera că „maturitatea teatrului american se vedește și în lucrări mai puțin pretențioase, cum este piesa *Arsenic și dantelă veche*”¹⁹.

După premieră, Simion Alterescu a consemnat în *Rampa*: „Comedia lui Kesselring (...) a câștigat mult prin interpretarea unei inteligente echipe de actori, care au avut perspicacitatea de a sesiza subtilitatea satirei și a comicului reținut. Dl Siegfried a fost un bun îndrumător pe această linie, după cum era și de așteptat, și, chiar dacă au fost unele scăderi în ceea ce privește geometria mișcării în scenă, ele au împietat prea puțin asupra inteligenței și minuțioasei regii de ansamblu (...). Colaborând cu dna Cella Voinescu, dl Siegfried (...) a imaginat foarte frumoase costume”²⁰.

Ansamblul actoresc i-a avut în prim plan pe Lucia Sturdza-Bulandra, Marietta Rareș, Mircea Constantinescu, Fory Etterle, Costache Antoniu, iar rolurile secundare au fost creionate de Alexandru Ionescu-Ghibericon, Ion Focșa, Septimiu Sever, Aristide Teică, Vasile Bulandra.



Fig. 7 și 8 – Schițe de costume și decor realizate de Cella Voinescu și W. Siegfried pentru *Arsenic și dantelă veche*.

Drumul spectacolului *Arsenic și dantelă veche* s-a oprit brusc, în momentul în care prim-ministrul Petru Groza a asistat la o reprezentație. Îngrozit, incapabil să filtreze cele văzute la teatru, importantul om politic și-a comunicat opiniile Consiliului de miniștri: „Cortina s-a ridicat și am văzut că acolo se reprezintă o piesă cu un nebun și o ladă în care, când nebunul o deschide, găsește înăuntru un cadavru. Un subiect

¹⁸ Alice Voinescu, „Lumea de azi”, *Revista Fundațiilor Regale*, februarie 1947.

¹⁹ Petru Comarnescu, „Arsenic și dantelă veche”, *Teatru și sport*, 22 februarie 1945.

²⁰ Simion Alterescu, „Cronica dramatică”, *Rampa*, 15 iunie 1947.

isteric, fără nici un rost. Așa încât vă mărturisesc că, nemaiputând suporta până la sfârșit, am plecat. Am auzit că, în total, au fost 24 de cadavre. Iată cu ce-și pierde o seară actori de talent și atâta lume la o piesă care n-are nicio morală și nicio tendință, un simplu roman polițist, care, *dacă merge pentru oameni bolnavi, fiind o piesă americană, nu poate merge sub regimul nostru* (s. C.V.). Eu mă întreb: *nu trebuie dirijată această activitate? Este scandalos ca sub un regim democratic, care aduce atâtea jertfe pentru teatru, să se poată reprezenta astfel de piese, în care să se epuizeze talente remarcabile, numai ca să se conformeze dorințelor unui public isteric, care nu se știe încadra în regimul de astăzi* (s.n.)”²¹.

Punctul final al drumului spectacolului *Arsenic și dantelă veche* a fost dezvăluit de Lucia Sturdza-Bulandra: „Piesa, la prima vedere, părea o simplă farsă, dar, în fond, era o puternică satiră. Zugrăvirea celor două bătrâne, care sub aparența nevinovată a bigotismului sunt niște adevărate criminale, este o acerbă critică la adresa puritanismului anglican. Totuși, când la redeschiderea stagiunii piesa urma să fie reluată, autoritățile respective din acea vreme s-au opus din pricina... cadavrelor ce erau aduse în scenă și care, în realitate, erau niște păpuși de cârpă. Degeaba spune dictonul *ridendo castigat mores* – căci publicul râdea în hohote de personajele negative de pe scenă – argumentul nu a fost luat în considerație”²².

Introducând în repertoriul Teatrul Municipal comedia *Nu se știe niciodată* de G.B. Shaw, conducerea instituției a avut în vedere nu numai reprezentarea unei piese valoroase, ci și contracararea impresiei modeste pe care o lăsase spectacolul *Insula* de M. Sebastian. Prin *Nu se știe niciodată* a început fructuoasa conlucrare de aproape un deceniu între regizorul W. Siegfried și teatrul condus de Lucia Sturdza-Bulandra. Silvian Iosifescu a consemnat: „Distingerea în spectacol a ceea ce e satiră valabilă de tot ceea ce rămâne parfum de epocă pune o problemă de interpretare, pe care atât regia dlui Siegfried, cât și decorurile și costumele dnei Cella Voinescu au rezolvat-o cu multă finețe, accentuând în joc, în încântătoarele costume și decoruri elementul desuet, de piesă *fin de siècle*”²³. Distribuția i-a cuprins pe Lucia Sturdza-Bulandra, Eugenia Popovici, Beate Fredanov, Jules Cazaban, Ion Lucian, Puiu Hulubei, Nicolae Sireteanu, Mircea Balaban, Nicolae Ștefănescu.



Fig. 9 – Lucia Sturdza-Bulandra, Eugenia Popovici, Beate Fredanov și Puiu Hulubei în *Nu se știe niciodată*.



Fig. 10 – Beate Fredanov în *Nu se știe niciodată*. Desen de W. Siegfried.

Una dintre reprezentațiile cu piesa lui G.B. Shaw a deschis ciclul de spectacole, urmate de dezbateri, organizat de ziarul *Rampa*. Lectura „dării de seamă” asupra discuțiilor care s-au purtat după vizionarea spectacolului oferă o imagine despre clișeele care începeau să circule din ce în mai frecvent: „Fiecare nouă piesă a lui Shaw, observa dl [Alexandru] Kirițescu, stârnea furia conformismului britanic și treptat, treptat,

²¹ ANIC, fond Președinția Consiliului de Miniștri – stenograme, dosar nr. 7/1947, f. 26. Apud Cristian Vasile, *Literatura și artele în România comunistă*, București, Editura Humanitas, 2010, p. 109–110.

²² Lucia Sturdza-Bulandra, *op. cit.*, p. 112.

²³ Silvian Iosifescu, „Cronica dramatică”, *Contemporanul*, 24 octombrie 1947.

toate formele de viață burgheză au fost atacate, iar exponenții ei cei mai reprezentativi au fost biciuiți cu cea virulență spirituală care a devenit un model al genului (...). După ce dl Siegfried, decoratorul și regizorul spectacolului, a expus modalitatea punerii în scenă a spectacolului, vorbitorii au relevat importanța colaborării tuturor factorilor teatrali (...) la realizarea unui spectacol omogen, plin, convingător. S-au iscat discuții interesante asupra valorii artistice a genului revuistic, s-au adus, pe lângă multe și îndreptățite elogiile la jocul ansamblului de la Municipal, o serie de critici la adresa interpretării dlui Lucian. Posibilitatea pentru acest actor de a răspunde criticilor care i s-au adus, de a-și argumenta jocul și interpretarea au dovedit importanța pe care actorii o acordă discuțiilor la care au fost solicitați (...). Dra Cheianu, actriță la teatrul Muncitoresc C.F.R., fostă muncitoare (recrutarea de personal actoricesc din rândul amatorilor avea să devină o practică curentă în epocă, cu rezultate nu o dată fericite, n.n.), a relevat încă o trăsătură a acestor spectacole. D-sa a subliniat, cu vădită emoție, că, pentru talentele răsărite din rândul muncitorimii, asemenea spectacole au o importanță, nu numai instructivă, de prim ordin. Ele vin să întregască convingerea că numai sub un regim de mare și neprecupețită înțelegere a intereselor populare, ca acesta în care ne aflăm, se poate realiza o ridicare a nivelului cultural al maselor. Despre această orientare ideologică a vorbit insistent dl Mihai Novicov, din partea Uniunii Sindicatelor de Artiști, Scriitori și Ziariști, în cuvântarea sa de încheiere, în care a analizat conținutul și semnificațiile actuale ale piesei *Nu se știe niciodată*. Această orientare ideologică sănătoasă – pe bazele unui progresism avansat – înseamnă, a arătat dl Novicov, o ușurare a tuturor celor conștient puși în slujba artei”²⁴.

Pygmalion, creație a aceluiași G.B. Shaw, în regia lui W. Siegfried, a atras vajnice puneri la punct din partea Liane Maxy. Să precizăm că articolul apare la mai puțin de o săptămână după abdicarea forțată a Regelui Mihai și proclamarea Republicii Populare Române, ambele petrecute pe 30 decembrie 1947. În cronica apărută în *Rampa*, textul care stătea la baza spectacolului a fost minimalizat într-atât, încât pare că autorul lăudat în cronica citată anterior nu era același cu cel care scrisese *Pygmalion*. Au fost criticați Leny Caler și George Vraca, a fost lăudat V. Maximilian (om de teatru de mare valoare, destul de rapid asimilat de noua orânduire), iar regia lui W. Siegfried și scenografia Cellei Voinescu au fost plasate într-o zonă cenușie²⁵. Distribuția spectacolului i-a mai cuprins pe Cleo Pan-Cernățeanu, Tanți Benescu-Munteanu, Elena Chiosa, Aurelia Vasilescu, George Sion, Constantin Brezeanu, Tiberiu Simionescu, Constantin Vurtejanu, Mișu Vladimir și Ion Negoescu.

Poate fi menționat și spectacolul *Banchet în familie* de Jean Bernard-Luc, o comedie de moravuri cu premiera pariziană în 1944. În montarea bucureșteană a piesei (Teatrul Nostru, stagiunea 1947–1948), W. Siegfried a colaborat cu Marioara Voiculescu, devenind astfel ultimul regizor sub a cărui baghetă a evoluat marea actriță. Într-adevăr, ea nu avea să mai apară pe scenă, ca urmare a refuzului de a juca în piese cu caracter propagandistic. În *Banchet în familie*, Marioara Voiculescu a fost înconjurată de un grup select de oameni ai scenei: Dina Cocea, Ecaterina Nițulescu-Șahighian, Dina Mihalcea, Gheorghe Storin, Jenică Constantinescu, George Demetru, Constantin Bărbulescu.

Cu montarea piesei *Viața e frumoasă* de Marcel Achard (1945) a început cariera lui **Alexandru Finți** ca regizor, carieră ce avea să dureze peste un sfert de veac. A pus apoi în scenă *Vasili Ivanovici* de E. Permeak la Teatrul Poporului (1947).

Pe scena de la Barașeum, unde Finți jucase în timpul prigoanei evreilor, după ce fusese unul dintre actorii marcanți ai Companiei Bulandra și asociații, au evoluat Beate Fredanov, cu o „deosebită grijă în concepția personajului”²⁶, Lucy Chevalier, Teodora Anca, George Mărutză, Romald Bulfinski, George Mazilu, Titu Vede. „Decorurile, trei la număr, ale soților Cella Voinescu și W. Siegfried”, nota cronicarul, „au sugerat în actul al II-lea un Paris pitoresc, autentic”²⁷.

Elena Negreanu, Irina Löwendal, Dan Deșliu (care ulterior avea să se remarce ca poet realist-socialist), Dumitru Done, Ana Negreanu, Gheorghe Leahu au jucat într-o piesă „simplă, directă, ca o foaie de album, cu scene grele de duioșie, de bunătate și de vioioșie”. După ce vorbește despre fiecare interpret, cronicarul anonim nu insistă asupra regiei și a scenografiei, remarcând „reușita aproape deplină a echipei, de a reda scenic pe oamenii sovietici, pe care filmul sovietic nu i-a făcut îndeajuns de cunoscuți”. Concluzia: „Socotim

²⁴ „Primul spectacol pentru actori”, *Rampa*, 7 decembrie 1947 (articol semnat Rep).

²⁵ Liana Maxy, „La teatrul Victoriei: «Pygmalion» de G.B. Shaw”, *Rampa*, 4 ianuarie 1948.

²⁶ „Viața e frumoasă”, *Spectator*, 15 martie 1945 (articol nesemnat).

²⁷ *Ibidem*.

că până la *Vasili Ivanovici* au fost puține cazuri în care eroii unei piese sovietice au reușit să fie atât de valabil creionați. Și acesta este marele merit al regizorului, actorului și omului Alexandru Finți²⁸.

Asemenea lui Alexandru Finți, un alt actor, **A. Pop-Marțian**, și-a încercat puterile în domeniul regiei. Ca asociat la conducerea Teatrului Maria Filotti, artistul a semnat punerea în scenă a spectacolului *Legea divorțului* de Clemence Dane²⁹ (1947). Maria Filotti, Sandina Stan, Beate Fredanov, Leontina Ioanid, Constantin Bărbulescu, Nicolae Neamtzu-Ottonel și regizorul însuși au făcut parte din distribuție. Înainte de a vorbi despre spectacolul propriu-zis, Silvian Iosifescu a analizat textul, pe care, probabil cu îndreptățire, îl considera confuz, din cauza unor complicate incursiuni în problemele eredității și ale dereglărilor psihice, subliniind totuși că unele momente au o intensitate tragică remarcabilă. Comentatorul a considerat că „regia dlui Pop-Marțian n-a dăunat prea mult spectacolului, în sensul că nu i-a imprimat o manieră greșită (...). Actorii joacă mai mult pe cont propriu și eterogenia stilurilor se face simțită. (...) În rolul lui Sydney Fairfield, dna Beate Fredanov a realizat o strălucită biruință artistică. Personajul e deosebit de greu, fiind singurul care se transformă pe scenă, sub ochii noștri. (...) Am întâlnit în jocul d-sale pâlpăirea și lumina interpretărilor în care actorul pare a se topi cu totul în personaj³⁰”.



Fig. 11 – Schiță de decor realizată de Liviu Ciulei pentru *Poveste stranie* de G. Marcovici.

Mai tânăr decât confrății săi Alexandru Finți și A. Pop-Marțian, deopotrivă actor și scenograf, **Liviu Ciulei** și-a făcut debutul în regie cu spectacolul *Poveste stranie* de G. Marcovici (1946). Artistul a montat piesa la Teatrul Odeon, construit special de tatăl său pentru el și sora sa (actrița Ana Ciulei, dispărută mult prea devreme). Debutul a fost primit favorabil, așa cum reiese din cronica scrisă de Emil Serghie, care observa că „această orânduire de planuri este opera unei atente, comprehensive puneri în scenă a dlui Liviu Ciulei. A armonizat amănunte de bună calitate, costume revelatoare, ingenioase, cu un simț al măsurii mereu încordat. A manifestat un cult pentru amănunte, angajate convergent într-o viziune de ansamblu. S-a folosit în regie o tehnică a decupajului, scenele fiind înșirate ca felii de viață în jurul unui tipăt, al unei izbucniri; era singura soluție pentru plasticizarea materialului dramatic violent, vulcanic. Invazia procedeele cinematografice, folosirea scenelor mute, îmbăierea în exces de muzică ar fi putut duce la o negație a genului³¹”.

Un loc aparte în universul teatral bucureștean de după august 1944 îl au regizorii Dinu Negreanu și Mihai Raicu. Punctul comun al traiectoriilor celor doi stă în faptul că au urmat cursuri de regie în Uniunea

²⁸ „Teatrul Poporului: «Vasili Ivanovici» de Evgheni Permeak”, *Contemporanul*, 27 iunie 1947 (semnat Interim).

²⁹ Pseudonimul autoarei britanice Winifred Ashton (1888–1965).

³⁰ Silvian Iosifescu, „Cronica teatrală”, *Contemporanul*, 17 iunie 1947.

³¹ Emil Serghie, „Cronica dramatică”, *Rampa*, 7 decembrie 1946.

Sovietică. De aici pornește și activitatea lor de propagandiști ai principiilor teatrului sovietic, ale cărui fundamente s-au oglindit în spectacole și, deopotrivă, în articole apărute în presa vremii.

Debutul activității lui **Dinu Negreanu** în domeniul regiei a coincis cu premiera spectacolului *Potopul* de H. Berger, în adaptarea lui Mihail Sebastian, prin care Teatrul Barașeum s-a redeschis în octombrie 1944. Propunerea repertorială a fost considerată „o piesă unică, o piesă mare”³². Presa vremii a subliniat faptul că actorii erau de origini etnice amestecate, fapt normal într-o epocă ce-și căuta reperele normalității. În cadrul scenografic creat de M.H. Maxy au jucat Beate Fredanov și Alexandru Finți, ale căror cariere prestigioase începuseră înainte de prigoana împotriva evreilor, precum și Aurel Athanasescu, vechi societar al Naționalului bucureștean, Nicolae Tomazoglu, Ana Negreanu, Constantin Vurtejanu, Alexe Marcovici, Eliezer Semo, George Rafael, W. Krauss. Pe scena aceluiași teatru, Dinu Negreanu a pus în scenă *Aproape de cer* de J. Luchaire (1945). Octavian Voineagu nu a ezitat să-și înceapă cronica precizând „rolul de prim ordin al dlui Dinu Negreanu, director de scenă abil și condus de o intuiție admirabilă. Dintre interpreți, dnii George Rafael [viitorul regizor, n.n.] și Crișan Constantinescu au fost cei mai buni (...). Dintre interprete, distanțat, dra Elena Negreanu a fost cea mai convingătoare. Dra Teodora Anca a fost o excelentă cochetă, iar dra Corina Marcovici, cu toate că este admirabil dotată pentru astfel de roluri, a fost depășită de complexitatea personajului, cel mai greu din piesă. Unicul decor, de altfel, sugestiv, este semnat de dl Lucian Bergman, iar costumele aparțin trei Hilda Leopold”³³.

În seria de piese sovietice care încercau să impună o viziune falsificată asupra realității, piese stând la baza unor spectacole, în genere, puțin vizionate de publicul românesc sau, în anumite cazuri, vizionate doar pentru evoluția unor actori îndrăgiți, s-a situat *Piotr Krîmov* de Konstantin Finn. Montând spectacolul la Teatrul Național (1945), în colaborare cu scenograful Jules Perahim, Dinu Negreanu a conceput un spectacol având la bază mai degrabă un text documentar, decât o „piesă de teatru încheată și unitară”. După această remarcă, Traian Șelmaru a constatat că: „nici actorii și nici directorul de scenă n-au pătruns adevăratul miez al personajelor, n-ajuns în apele adânci ale caracterului lor adevărat, acolo unde oamenii, chiar cei care se cunosc de puțină vreme, se întâlnesc și se înțeleg”³⁴. Distribuția i-a avut în frunte pe actorii-activiști Maria Voluntaru și Niky Atanasiu, puternic înregimentați în frontul ideologic care dobânda o consistență malefică. În echipa artistică au mai figurat Maria Botta, Nelly Dordea, Maria Burbea, Niculina Fiñescu, Titus Lapteș, Mircea Balaban, Nicolae Făgădaru.

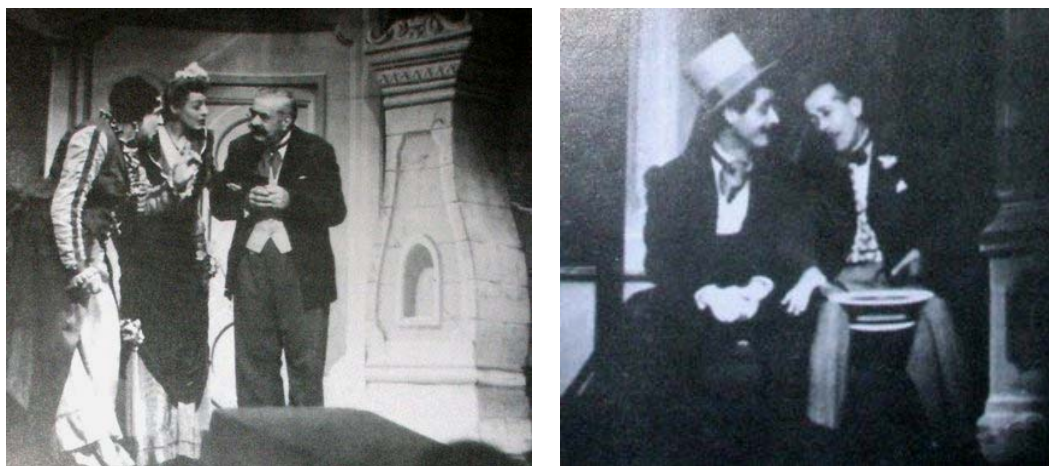


Fig. 12 și 13 – Maria Filotti, Elvira Godeanu, Nicoale Soreanu, Mihai Popescu și Ion Manu în *Bani turbați* de Al. Ostrovski.

Dinu Negreanu a montat apoi *Bani turbați* de Al. Ostrovski pe scena Teatrului Maria Filotti și *S.O.S.* de W. Werner la Teatrul Mic (1946), *Chestiunea rusă* de K. Simonov și *Inspectorul de poliție* de J.B. Priestley la Teatrul Național (1947), *Rădăcini adânci* de Arnaud d’Usseau și James Gow la Teatrul Municipal (1947).

³² Mihail Vulpeș, „Cronica dramatică”, *Teatru și sport*, 3 octombrie 1944.

³³ Octavian Voineagu, „Cronica dramatică”, *Teatru și sport*, 8 februarie 1945.

³⁴ Traian Șelmaru, „Cronica teatrală”, *Lumea*, 30 septembrie 1945.

În memoriile sale, Maria Filotti a evocat spectacolul *Bani turbați* de Al. Ostrovski: „Din vasta producție literară a părintelui teatrului realist rus (...) am ales piesa *Bani turbați*, fiindcă aveam posibilitatea de a realiza o distribuție valoroasă și adecvată (...). Mihai Popescu făcea în rolul lui Vasilikov o excepțională compoziție, în care se evidenția cu putere incomparabila lui inteligență scenică. Elvira Godeanu era, în Lidia Iurievna, o parteneră directă la aceeași înălțime, iar eu însămi, în Ceboksarova, împreună cu Bulfinsky, Soreanu și Manu, trei amorezi ridicoli, îi secondam cu plăcere de a ști că servim cum se cuvine o operă genială. Decorurile lui Theodor Kiriacoff subliniau cu expresivitate concepția subtilă a tânărului regizor Dinu Negreanu. Printr-o permanentă mișcare circulară a personajelor, regia exprima orizontul mărginit al vieții lor, iar printr-un decor în care totul – ferestre, draperii, perdele, plante din glaste – era pictat, se sugera caracterul artificial al existenței personajelor și al sentimentelor ce-i stăpânesc”³⁵.

După premiera spectacolului *Chestiunea rusă*, Dinu Negreanu a publicat câteva considerente privind alegerea distribuției și concepția evoluției actorilor: „Convorbiri cu dl Zaharia Stancu (*pe atunci director al Teatrului Național*, n.n.) asupra distribuției. Cercetarea afinităților diferiților actori ai Teatrului Național cu personajele. Stabilim împreună în scurt timp: Harry Smith – Mihai Popescu, Murphy – Vasile Lăzărescu, Preston – Ion Omescu, Hardy – Haralambie Polizu, Meg – Agnia Bogoslava, Kessler – Mircea Constantinescu. Pentru Jessie și Williams, după mai multe discuții, în care s-au lămurit trăsăturile personajelor, am căzut de acord: Elena Aramă și Nicolae Brancomir. Macpherson și Gould: două semne de întrebare. Pentru Macpherson: Bulfinsky, Gingulescu,



Fig. 14 – Vasile Lăzărescu, Mihai Popescu și Alexandru Critico în *Chestiunea rusă* de K. Simonov.

Talianu și, realizatorul lui, Alexandru Critico. Pentru Gould, după mai multe căutări pentru cea mai bună soluție: Șerban Holban. Concepția spectacolului era stabilită: într-un stil ascuțit realist, realizarea va trebui să pună față în față, într-o perfectă armonie a fondului ideologic cu forma de expresie artistică, lupta între cele două Americi. Pe de-o parte, forța tehnică și materială a imperialismului războinic nord-american, exprimată prin conducătorii trusturilor de presă Macpherson și Gould, pe de altă parte, forța morală a cinstei și a luptei pentru pace și adevăr a poporului american, reprezentată prin Harry Smith. (...) Primele repetiții au însemnat dezbateri largi asupra celor două Americi, asupra lui Simonov, asupra rosturilor piesei. A reieșit din discuție că Simonov a putut scrie o astfel de piesă, cu subiect din viața americană, pentru că autorul este un dramaturg de tip nou, crescut la școala socialismului, care descifrează, în paralel cu viața patriei lui, și contradicțiile lumii capitaliste (...). Mihai Popescu a analizat adesea conturul sufletesc al lui Harry Smith, care se maturizează, ajungând la un echilibru sufletesc în finalul piesei și înțelegând multe (...) [după ce] și-a jertfit întreaga viață personală. Ceilalți actori și-au deslușit – adesea unul celuilalt – profilul sufletesc. (...) Din cunoașterea reciprocă a actorului cu personajul, gestul, atitudinile, mersul, privirea, întrebuintarea, în general, a aparatului psiho-fizic au devenit o problemă mai ușor de soluționat, atât timp cât este lămurită viața interioară a fiecăruia. Mihai Popescu a început cu un Harry Smith mai nervos, mai dinamic, mai revoltat în partea a doua, prea novice și, pe alocuri, emfatic în final. Cu timpul, în fuga repetițiilor, a căutat să-l simplifice, să-i dea limpezimea unui om cinstit, dramatismul interior al conflictului dintre viața exterioară și cinstea lui, care duce la iluminarea conștiinței sale, la echilibru în cel mai dezolant moment al vieții sale. (...) Exagerările regizorale n-au lipsit; intențiile de a construi spectacolul pe o realitate de gândire dialectică au dus însă la studirea în comun (*regizor și actori*, n.n.) a tuturor mișcărilor, pentru a le da sensul sintetic de luptă a celor două Americi”³⁶.

Tot sub semnul dezbaterii despre ceea ce în epocă purta numele de „existența a două Americi” au stat și comentariile privind textul în sine și spectacolul propriu-zis cu piesa *Rădăcini adânci* de A. d’Usseau și J. Gow. În acest sens, în notațiile publicate de N. Radomir în *Rampa* se făceau referiri la *Chestiunea rusă* de

³⁵ Maria Filotti, *Am ales teatrul*, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, 2007, p. 198.

³⁶ Dinu Negreanu, „Auto-critică dramatică la «Chestiunea rusă»... Din jurnalul unui regizor”, *Contemporanul*, 5 decembrie 1947.

K. Simonov, care, așa cum am văzut, își propusese să se încadreze în aceeași arie tematică³⁷. În cronica făcută spectacolului *Rădăcini adânci*, Liana Maxy amintea și ea de piesa lui Simonov, precizând că artiștii Teatrului Municipal „prezintă un alt aspect, acela al vieții negrilor. (...) Piesa aceasta, care din punct de vedere dramatic este bine construită, nu prezintă în final o soluționare a problemei. (...) Dl Dinu Negreanu, directorul de scenă, nu a ținut însă seama de non-sensul finalului și a lucrat spectacolul pe linia bine conturată a primelor două acte. D-sa, având o viziune cuprinzătoare a problemei, a creat atmosfera generală, pe care a brodat apoi detaliile puse în slujba acestei atmosfere. Dacă în majoritatea lor momentele piesei au avut darul de a emoționa și aceasta datorită în primul rând regiei, nu ne putem opri de a semnala anumite inconsecvențe ale dlui Negreanu, care au adus la o lipsă de măsură în conducerea spectacolului (...). Dar toate aceste calități și foarte mici neajunsuri nu ar fi fost posibile fără o excelentă distribuție (...). Acțiunea se desfășoară în decorul corect al dlui Sorin Mihai Popa (fiul scriitorului și omului de teatru Victor Ion Popa, n.n.)”³⁸. Printre interpreți s-au aflat Sara Manu, Maria Sandu, Maria Bondar, Nicolae Sireteanu, Ion Manta, Jules Cazaban, Mircea Balaban, ale căror contribuții în spectacol au fost elogios analizate în cronica semnată de Liana Maxy. Nu sunt lipsite de interes nici opiniile unor oameni de teatru, privind acest spectacol prezentat de Teatrul Municipal în ciclul organizat de ziarul *Rampa*. Un reporter care a dorit să rămână anonim a notat: „Dna Leny Caler a arătat (...) că piesa e pozitivă fiindcă pune just problema rasială. Examinând chestiunea dintr-un alt punct de vedere, dl Valentin Silvestru a fost de părere că piesa aceasta e un document, mai ales, prin faptul că denunță unele marote ale societății de peste Ocean, conflictul dintre tineri și bătrâni, acela dintre albi și negri. De fapt, conflictele acestea sunt artificiale. (...) Există un mare conflict între mentalități și interese, și nu între generații sau rase. Problema rasială însă a continuat apoi ideea dl Mircea Șeptilici, s-a pus și la noi în țară. La noi au fost evrei, în loc de negri; astăzi însă se pot face și se fac schimbări sufletești pentru construirea unei lumi mai bune. (...) Discuțiile s-au ocupat de realizarea atmosferei prin decor, acesta nefiind cel mai fericit posibil. E lucrul pe care îl semnalează întâi dl Mircea Șeptilici, apoi dl W. Siegfried explică competent dacă este corespunzător acest decor și care-i sunt lipsurile. Evident că de la decor s-a trecut la regie. Problemele regiei au început a fi expuse de către dna Beate Fredanov (...). Prilej nimerit pentru dl Simion Alterescu de a face o critică de caracter (...) întregii direcții de scenă. D-sa a fost de părere că (...) dl Dinu Negreanu, unul din puținii directori de scenă cu suport ideologic și concepție critică, face uneori greșeala de a urmări și de a scoate ideea centrală a unei piese, cu brutalitate, chiar și din cele mai mărunte detalii. În această tendință stă pericolul unui dezechilibru între sensuri și mișcările sau gesturile corespondente. Multe lucruri rămân astfel străine de înțelegerea spectatorilor (...). Într-adevăr, a observat dl Dinu Negreanu, există în regia pe care o practică această adâncă tendință de răscolire a sensurilor, dar crede că este necesar a se folosi toate elementele piesei pentru a căuta sensul cât mai profund, bineînțeles, în text și nu deasupra sau alături de el, adică fără unele exagerări pe care și le recunoaște”³⁹. Începea o epocă a autocriticii, făcută uneori în momente în care nici nu părea că este cazul.

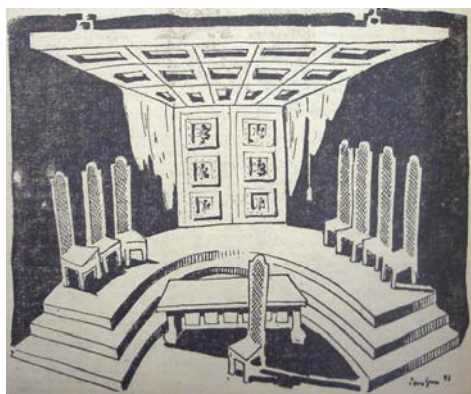


Fig. 15 – Schiță de decor realizată de Jules Perahim pentru *Inspectorul de poliție* de J.B. Priestley.

O altă echipă de actori, avându-i în frunte pe Irina Răchițeanu, Maria Voluntaru, Lucreția Racoviță, Ion Finteșteanu/Chiril Economu, Alexandru Demetriad, Cezar Rovințescu au lucrat cu Dinu Negreanu la realizarea spectacolului *Inspectorul de poliție*. Scriind cronica, Florin Tornea se întreba dacă „este regizorul subordonat textului sau, dimpotrivă, poziția lui în elaborarea unui spectacol este de natură a-i permite o inventivitate, o interpretare care să covârșască textul?”. A răspuns, evident, tot cronicarul: „Întrebarea capătă un răspuns limpede în cazul tânărului regizor de la Studioul Naționalului. Nu e vorba despre o subordonare față de text sau dimpotrivă. E vorba de (...) mobilizarea tuturor realizatorilor solidară și concertată la construirea spectacolului. (...) Repetițiile au entuziasmat până la o implicare pe cât de febrilă, pe atât de stăruitoare

³⁷ N. Radomir, „*Rădăcini adânci* dezvăluie cele două Americi”, *Rampa*, 14 decembrie 1947.

³⁸ Liana Maxy, „Cronica dramatică”, *Rampa*, 4 ianuarie 1948.

³⁹ „*Rădăcini adânci*, spectacol pentru actori în organizarea *Rampe*”, *Rampa*, 14 decembrie 1947 (articol semnat Rep.).

protagoniștii, tocmai prin noutatea manierei de lucru propuse. Ansamblul a ajuns, înainte de a se dezarticula în individualități, la o cunoaștere a cauzei, a ideii pe care urmau s-o servească laolaltă⁴⁰.

În contextul în care majoritatea regizorilor cu experiență preferau să lucreze în teatre particulare, **Mihai Raicu** și-a început cariera de regizor montând, la Național, melodrama *Medaliile bătrânei* de J.M. Barrie (1944). În scenografia Nataliei Bragalia au jucat actorii: Lucia Sturdza-Bulandra, Sorin Gabor, Ana Luca, Victoria Corciov, Elena Cruceanu și Nicolae Făgădaru. Cronicarul Mihail Vulpeș a apreciat concepția regizorală a lui Mihail Raicu ca fiind valoroasă, iar decorurile au fost etichetate drept interesante⁴¹. Artistul a montat apoi *Cartierul durerii* de R. Gow și W. Greenwood, spectacol care, în 1945, a inaugurat activitatea efemerului Teatru al Poporului. În spectacol au evoluat Lilly Popovici, Eugenia Popovici, Madeleine Andronescu, Elena Cruceanu, Elena Sereda, Mircea Constantinescu și Alexandru Marius.

În 1947, an în care a venit de la Moscova, unde a studiat regia de teatru, Mihai Raicu a pus în scenă spectacolele *Afaceri importante* de Mass și Cervinski, la Teatrul C.F.R. Giulești, și *Tânăra gardă* după Al. Fadeev, la Teatrul Național.

Asupra spectacolului *Afaceri importante* s-a pronunțat un cronicar ce a preferat să-și păstreze anonimul. Acesta a spus că piesa e „o comedioară muzicală ușoară, a cărei mare calitate constă în faptul că ne ajută, odată mai mult, să descifrăm cocepțiile sănătoase despre viață și camaraderie ale omului sovetic”⁴². După această introducere idilică, în spiritul epocii care se prefigura, autorul a consemnat câteva nume de actori, precum Marga Anghelescu, Gina Petrini, Angela Luncescu, Astra Dan, Tiberiu Simionescu (actor ce va avea o carieră de șase decenii pe scena Teatrului de Operetă), Ion Niculescu, Ion Neleanu (cunoscut ulterior mai ales în postura de director al Teatrului din Brașov). Cele câteva considerații asupra demersului regizoral nu sunt lipsite de rezerve: „Apreciem folosirea (...) mai multor planuri pentru asigurarea rapidelor treceri ale multiplelor tablouri. Am fi dorit o mai hotărâtă intervenție în alcătuirea grupurilor și, poate, desfășurarea primelor tablouri într-un ritm mai viu”⁴³.

Mediatizarea excesivă a spectacolului *Tânăra gardă*, dramatizare după cartea-cult scrisă de Alexander Fadeev, a cărei transpunere scenică urma să-i fie încredințată lui Mihai Raicu, a început cu câteva luni înaintea premierei. Dinu Negreanu, pe post de vestitor al noilor imperative culturale, așa cum erau trasate de Moscova, scria în stil pur propagandistic despre textul ce urma a fi montat: „Nu vom stăruia aici asupra valorii acestei noi metode de lucru, care consistă în a supune discuției, înainte de a le trece pe șantierul repetițiilor, operele dramatice (aceste discuții păreau a decide dacă o



Fig. 16 – Scenă din *Tânăra gardă* după Al. Fadeev.

lucrare servea intereselor de moment – și, cum se va vedea, de perspectivă – care trebuiau promovate la Național și, de ce nu, și în celelalte instituții teatrale bucureștene, n.n.). Altă problemă, ridicată de lectura piesei lui Fadeev, caută să fie obiectul preocupărilor acestui articol: e vorba de reflectarea în literatura dramatică a unei puternice spiritualități (...), care-și găsește cristalizarea în actele colective și în cele individuale. Eroii lui Fadeev trăiesc în zilele noastre. (...) Din dragoste pentru om și pentru bucuria de-a trăi și de a munci în folosul vieții, luptă și își jertfesc liniștea, familia și chiar existența (...). Sunt forțe vii, puternice, energii oțelite, ce se degajă în acțiune, în mersul nestăvilit al istoriei, pentru a duce mai departe omul și civilizația în noul tipar de libertate, creație și progres. (...) Eroii lui Fadeev n-au pieptul bombat, privirea încruntată și mușchii viu conturați pe antebrățe. Aici apare, în concepția lui Fadeev, inspirată din viața adevărată, transformarea visurilor, a vieții lor interioare în realitate crudă, în acțiune vie”⁴⁴.

⁴⁰ Florin Tornea, „Cronica dramatică”, *Rampa*, 16 noiembrie 1947.

⁴¹ Mihail Vulpeș, „Cronica dramatică”, *Teatru și sport*, nr. 14, 1944.

⁴² „Cronica dramatică”, *Rampa*, 16 februarie 1947 (articol semnat Interim).

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Dinu Negreanu, „Oameni și furnici”, *Contemporanul*, 29 august 1947.

Conducerea ziarului *Rampa* a fost promptă în a publica considerațiile lui Mihai Raicu despre pregătirea spectacolului sub un titlu deopotrivă supus comandamentelor ideologice ale vremii, dar și unui gen de reclamă total opus față de linia politică invocată: *Vă introducem în tainele spectacolului. Ce este un caiet de regie sau cum se montează „Tânăra gardă”, o piesă cu 100 de figuranți*⁴⁵. Citând câteva intenții regizorale, putem observa că nu lipsesc idei notabile: „Pentru a ne conforma unei legi absolute a spectacolului, adică acela de a fi un ciclu închis, unitar (...), am amplificat aceste 11 tablouri cu 6 intermedii [bazate] numai pe zgomot, mișcare și muzică. Aceste intermedii, în care nu se va pronunța nicio replică, dar care sunt foarte elocvente prin acțiunea lor care se leagă (...) de acțiunea unui tablou pe care-l completează, punctează spectacolul cu respirații largi, dându-ne posibilitatea să ridicăm «munți înalți» cu ajutorul vâilor adânci. Pentru că ritmul piesei este grav (...) trebuie să distribuim intermediiile de mișcare și preludiile muzicale numai unde și cât cere piesa. (...) Am plecat cu decoratorul (Jules Perahim, n.n.) de la scena goală, pe care am pus o construcție fixă pentru toate tablourile, câte un element sugestiv, îmbinat cu această construcție ne dă tot decorul necesar unui tablou. Fundalul obișnuit, așa-zisul cer, l-am înlocuit cu un ecran foarte mare, cu ajutorul căruia fiecare tablou, prin petele de culoare, prin contururile sau prin umbrele pe care le proiectăm pe el, se ridică dincolo de scena obișnuită de teatru, reprezentând adânc realitatea vieții”⁴⁶.

Din distribuția spectacolului *Tânăra gardă* au făcut parte Ana Barcan, Elena Negreanu, Doina Tuțescu, Elena Sereda, Antoneta Călinescu, Teodora Anca, Victoria Corcioi, Nelly Dordea, Corina Marcovici, Victorița Dinu (viitoare directoare a Teatrului Regional din București), Angela Chiuaru, Maria Burbea, Alexandru Ciprian, Alexandru Finți, Titus Lapteș, Gabriel Dănciulescu (acesta, considerat o speranță autentică, a avut un parcurs artistic modest), Ion Henter, Alexandru Marius, Petre Dem. Dragoman, Alfred Demetriu, Marcel Gingulescu, Dinu Ianculescu, Gheorghe Gâmă, Toma Caragiu (care, aflat la începutul unei cariere fulminante, susținea aici un rol episodic).

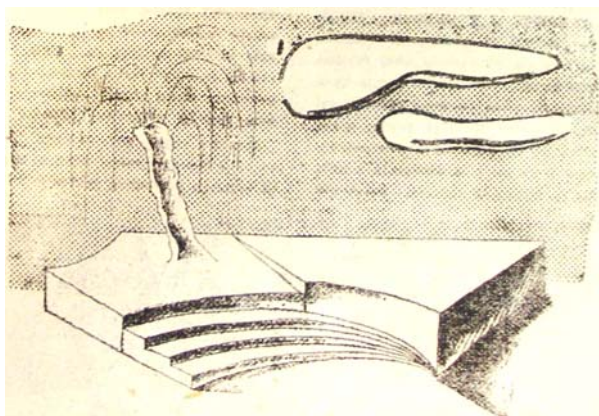


Fig. 17 – Schiță de decor realizată de Jules Perahim pentru *Tânăra gardă* după Al. Fadeev.

Prezentă la câteva repetiții, Nina Cassian, aflată în plin avânt revoluționar și, ce-i drept, mânuind bine condeiul, a consemnat câteva impresii, care au apărut imediat după premieră. Aflăm astfel câteva amănunte importante privind concepția scenografică și cea regizorală: „Decorurile apar, la ridicarea cortinei, ca niște priveliști fantastice. Arta extraordinară a lui Perahim a izbutit, și de această dată, prin intermediul câtorva practibile și al unor cadre de lemn profilate pe cerul luminat, să creeze impresia neuitată de câmp liber pe care jocul eroilor evoluează ca pe un piedestal universal. O a patra dimensiune se adaugă simțurilor, o dimensiune sufletească. Un copac nu e un copac accidental crescut pe pământ, ci este un copac integrat într-o ordine a spațiului, născut pentru a face față rolului

său dintr-o anumite scenă, corespunzător ritmului, unghiurilor și direcțiilor, prieten cu actorul. Sunt, fără îndoială, unele din cele mai izbutite decoruri pe care le-am văzut la noi”⁴⁷.

Prezentat în ciclul organizat de ziarul *Rampa*, spectacolul *Tânăra gardă* a generat un schimb de opinii care au fost consemnate de Valentin Silvestru. După elogiile prezentate de Lucia Sturdza-Bulandra și cele prin care actrița Ana Barcan își exprima nedumerirea că un vorbitor l-a considera pe regizor prea tânăr pentru abordarea unui text cotelat ca fiind de importanță maximă, Mihai Raicu a opinat: „Dacă unii actori și-au strigat replicile, aceasta se datorește în bună măsură faptului că acești actori au fost pătrunși de virtuțile personajelor, unii dintre ei având în propria biografie momente de viață asemănătoare”⁴⁸. Din mapa de presă a spectacolului n-au lipsit, firește, cronicile elogioase scrise de Silvian Iosifescu⁴⁹ și Simion Alterescu⁵⁰.

⁴⁵ Mihai Raicu, „Vă introducem în tainele spectacolului. Ce este un caiet de regie sau cum se montează «Tânăra gardă», o piesă cu 100 de figuranți”, *Rampa*, 12 octombrie 1947.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Nina Cassian, „*Tânăra gardă* a apărut în fața publicului”, *Rampa*, 16 noiembrie 1947.

⁴⁸ Valentin Silvestru, „*Tânăra gardă* în discuția actorilor”, *Rampa*, 22 februarie 1948.

⁴⁹ Silvian Iosifescu, „*Tânăra gardă*, dramă eroică”, *Contemporanul*, 21 noiembrie 1947.

⁵⁰ Simion Alterescu, „*Tânăra gardă*”, *Rampa*, 23 noiembrie 1947.



Fig. 18 – Scenă din *Tânăra gardă* după Al. Fadeev.

Două interesante propuneri din marele repertoriu universal au fost aduse pe scenă de **Lascăr Sebastian**: *Nemaipomenita pantofăreasă* de Federico Garcia Lorca și *Fortunio* de Alfred de Musset.

„Mai mult pretext dramatic decât operă dramatică”, considera Silvian Iosifescu, „putând fi mai deplin gustată la lectură, care dezvăluie frumusețea versului lui Lorca, cărnos și parfumat, *Nemaipomenita pantofăreasă* a dat prilejul dlui Lascăr Sebastian (...) să realizeze un spectacol de însoțită armonie. Decorurile și costumelor dlui Rubinger au scăldat totul în lumină și în culori vii, cu contraste viguroase”⁵¹. Printre interpreți s-au aflat Elena Zamora, Al. Marius și Lică Rădulescu.



Fig. 19 – Schiță de decor realizată de M. Rubinger pentru *Nemaipomenita pantofăreasă* de F.G. Lorca.

Regizorul și-a expus concepția regizorală avută în vedere la reprezentarea comedei *Fortunio*: „Piesa oferă mai multe posibilități de natură psihologică. Ceea ce mă preocupă este regăsirea și evidențierea lui Musset, care, după părerea unanimă a criticilor, a transpus în această piesă multe întâmplări trăite, fără să le obiectiveze”⁵². Spectacolul a fost elogios comentat de Simion Alterescu, care afirma că regizorului i s-a permis „să-și alcătuiască nu numai o distribuție proprie, dar și să aibă îndrăzneală pe care nici Comedia Franceză nu le are în prezentarea lui Musset (ne gândim la introducerea și alternarea monologului din ultimul act)”⁵³. În spectacol au jucat Cella Dima, Alexandru Ciprian, Aurel Munteanu, Alexandru Giugaru și Ion Henter. Scenografia a fost semnată de Moise Rubinger.

La începutul unei îndelungate cariere ca regizor și coregraf la Opera Română din București, având o bogată experiență ca autor a numeroase momente coregrafice în cadrul unor spectacole de revistă, **Oleg Danovski** a pus în scenă *Șeherezada* de Rimski-Korsakov (1945) și *Rapsodia albastră* de Gershwin

⁵¹ Silvian Iosifescu, „Cronica dramatică”, *Contemporanul*, 31 decembrie 1946.

⁵² Maria Sebastian, „La Studio Național: *Fortunio*”, *Contemporanul*, 1 martie 1947.

⁵³ Simion Alterescu, „Cronica dramatică”, *Rampa*, 11 mai 1947.

(create în 1946), apoi un spectacol format de baletele într-un act *Mica poveste vineză* de M. Daia, *Soția căpitanului* de Laurențiu Profeta și *Simfonia fantastică* de Berlioz (1947). Artistul a semnat și coregrafia momentelor de balet din *Lakmé* de Léo Delibes și *Evgheni Oneghin* de Ceaikovski (1944), *Casanova* de M. Daia (1945), *Ebreia* de Fromental Halévy și *Aida* de Verdi (1946).

Reprezentat împreună cu *După amiaza unui faun* de Claude Debussy (în coregrafia lui Trixy Checais) și *Rapsodia a II-a* de Liszt (transpusă coregrafic de Elena Penescu-Liciu), baletul *Șeherezada* i-a prilejuit lui Oleg Danovski colaborarea cu Heinrich Rohrhofer (decoruri) și Trixy Checais (autor al costumelor și coautor al decorurilor).

Comentând baletul care se desfășura pe muzica suitei lui Rimski-Korsakov, cronicarul ziarului *Timpul* a făcut câteva remarci, punctând, firește, ceea ce se cerea în epocă (și nu numai atunci) de la un balet inspirat din basmele arabe: „Pe o scenă mică, ingrată, improprie spectacolelor de balet fastuoase (în acea perioadă, Opera Română își desfășura activitatea pe scena Teatrului Regina Maria, n.n.), Oleg Danovski a putut să ne înfățișeze *Șeherezada* cu decoruri bogate, dar mai ales a făcut cu puțință să se perinde înaintea noastră un număr impresionant de dansatori și figuranți (...). Totul a fost însă atât de unitar și a plăcut (...) pentru calitatea, frumusețea decorurilor și costumelor, prin dansurile pline de expresie și prin contribuția prețioasă (...) a trei Ileana Simo și a dlui Oleg Danovski. Acest balet s-a impus, prin ei, ca o realizare de artă. Ambii au dansat cu rafinament, cu gust subtil și cu siguranță. Dl Danovski ne-a dat o *Șeherezada* din belșugul simțirii și artei sale de o generozitate și o fermecătoare tinerețe. D-sa n-a pus accentul pe pantomimă, ci a insistat pe plastică și dans”⁵⁴. În numeroasele reprezentații cu *Șeherezada* au mai dansat Sanda Danovski⁵⁵, Violette Taylor, Anaida Proșteanu-Matei, Oleg Danovski, Nicolae Bazaca, Trixy Checais, Stere Popescu și Carol Apostolescu.

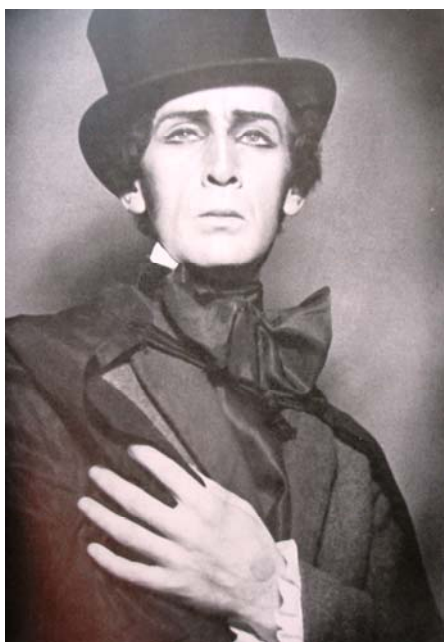


Fig. 20 – Oleg Danovski în *Simfonia fantastică* de H. Berlioz.

Asociată în spectacol cu o reprezentație curentă a baletului *Șeherezada*, se pare că premiera următoarei creații ce purta semnătura lui Oleg Danovski, *Rapsodia albastră* de G. Gershwin, a trecut neobservată de criticii vremii. Este necesar a fi notat faptul că scenografia a fost semnată de Theodor Kiriakoff-Suruceanu. De un tratament opus s-a bucurat tripticul format din *Soția căpitanului* de L. Profeta, *Simfonia fantastică* de H. Berlioz (ambele avându-l ca scenograf pe Theodor Kiriakoff-Suruceanu), *Mica poveste vineză* de M. Daia (semnatarul decorurilor și costumelor fiind Heinrich Rohrhofer).

Nina Cassian a criticat dur tripticul de balet, aplicând cu mult zel noile precepte ideologice care începeau a fi cultivate cu o adevărată voluptate: „Ne așteptam să regăsim în spectacolul de balet al Operei de Stat, dacă nu o realizare desăvârșită pe linia unei noi direcții, măcar o împrăștiare tematică a scenariilor. Mărturisim că am fost dezamăgiți. În trei balet diferite am găsit aceeași temă vetustă și senzațională – adulter, crime, tentație carnală (*Soția căpitanului*), frivolitatea, idealizarea dulceagă, superficialitatea (*Mica poveste vineză*) sau fantasticul morbid, accentul pus pe detaliul «negru» (*Simfonia fantastică*)”. E amuzant cum autoarea se contrazice singură, afirmând că baleturile prezintă aceeași temă, pentru ca apoi să enumere nu mai puțin de trei. Pe același ton inchizitorial, Nina Cassian continuă: „Este drept că s-a încercat să se

introducă în fiecare balet câte un ataș «progresist», dar intenția a fost exterioară, lipsită de adâncime, bagatelizată. De exemplu, în *Soția căpitanului* ne apare limpede că motivul care l-a îndemnat pe Oleg să compună scenariul așa cum l-a compus a fost dictat de înclinația spre ieftinătate a unui public needucat (...) și leneș în judecată. Pentru ca scenariul să nu constituie o pură banalitate, i-a «lipit» o scenă de muncă în care un ansamblu de marinari spală puntea vasului. Scena aceasta este tratată însă cu atâta indiferență și se justifică atât

⁵⁴ I. Craioveanu, „Cronica spectacolelor”, *Timpul*, 25–26 decembrie 1945.

⁵⁵ În perioada care face obiectul prezentului studiu, Sanda Danovski era soția lui Oleg Danovski. Artista și-a început cariera sub numele Sanda Cilski, iar după despărțirea de coregraf și căsătoria cu scriitorul Alexandru Jar, a purtat numele de scenă Sanda Orleanu-Jar. Aceste precizări sunt importante pentru că artista a fost una din cele mai mari balerine ale României, evoluând în cvasitotalitatea repertoriului de balet reprezentat în epocă.

de puțin în acest balet, încât lipirea este vizibilă și jenantă. Așisderea, în *Mica poveste vieneză*, două reflectoare dincolo de perdea încearcă să amintească de crâncena realitate a războiului. Dar cât de însemnată apare încrucișarea luminilor lor în copleșitoarea cantitate de «fru-fru»-uri și galanterii! Confuzia ideologică (...) și formulele înfierate ale decadentismului domină cele trei scenarii de la Opera de Stat»⁵⁶.

Simfonia fantastică, cel mai consistent moment al tripticului, a beneficiat totuși de comentariile profesioniste ale criticului de artă Petru Comarnescu: „Acest balet reprezintă până acum cel mai serios efort pe care l-a făcut Opera Română pentru a ieși din aproximația diletantismului, din șovăielile și neajunsurile tehnice, din lipsurile unei concepții unitare. De data aceasta, progresul este realizat și în materie de coregrafie și ca viziune plastică și ca execuție tehnică și ca logică expresivă între muzică și dans. Poate fi discutabil dacă tematica *Simfoniei fantastice* de Berlioz, cu proiecțiile ei de vis și evadare din realitate, este indicată pentru transpunerea ei în balet astăzi, deși și aici se poate face afirmația că acest calvar sentimental, cu obsesii, suferință, evadare, visare și trecere în fantezie are o bază constructivă (...), iar în final, care îl aduce pe erou dirijând propria lui operă, înfăptuită prin chin și suferință, artistul revine îmbogățit și constructiv la realitate. (...) Coregrafic, scenariul lui Danovski are varietate, inventivitate, ingeniozitate. Remarcabil ni s-a părut felul în care a legat mereu soliștii de ansamblu și cum a realizat puternicele contraste psihologice între personaje, exprimând substanța romantică și aplecarea spre fantastic ale acțiunii. Ca picturalitate și viziune, decorurile lui Kiriacoff-Suruceanu au fost expresive. Pentru a da viziunea măreață pe o scenă improprie cum este cea a Operei Române, d-sa a lucrat decorurile în înălțime, utilizând verticalul, practicabilele și acele proiecții de forme și umbre înalte ce oferă măreție și transfigurează. Tonalitatea cenușiu-celestă a decorului din tabloul pastoral și umbrele multiplicat ale orchestrei din final au dat plasticitate spectacolului, fiind aspecte nespuse de impresionante. În rolul principal al eroului-muzician, Oleg Danovski a avut o bună expresie, o mască și gestică adecvate. Efortul său de a exprima prin mișcare, joc și gest psihologia lui Berlioz a dus la remarcabile momente. Prin contrast, Trixy Checais a accentuat grotesc diabolicul (...). Fragedă și romantică interpretarea Valentinei Apostolescu în rolul iubitei»⁵⁷.

Distribuția tripticului i-a reunit pe Seda Vasileva Sarkizian, Anton Romanovsky (remarcabil coregraf, profesor și dansator de factură academică), Oleg Danovski, Tilde Urseanu, Coca Ignat, Petre Bodeuț, Carol Apostolescu (în *Soția căpitanului*), Valentina Apostolescu⁵⁸, Oleg Danovski, Trixy Checais, Anaïda Proșteanu-Matei, Petre Bodeuț (în *Simfonia fantastică*), Sanda Danovski, Petre Manea, Trixy Checais, Rina Constantini, Anton Romanovsky, Petre Bodeuț (în *Mica poveste vieneză*).

Așa cum s-a văzut în prezentarea tripticului de balet prezentat pe scena Operei la sfârșitul anului 1945, **Trixy Checais** s-a remarcat ca un artist plurivalent.

Asupra primei sale creații și-a expus părerile Leonard Paukerov: „Plină de poezie a fost (...) *După-amiaza unui faun*, în care se relevă spiritul compozitorului și marea artă coregrafică a maestrului Trixy Checais, întrupându-l pe faun în mijlocul nimfelor, contrastând prin mișcările lui colțuroase, pline de senzualism animalic, cu mișcările armonioase ale nimfelor, care pluteau sau dansau în preajma faunului»⁵⁹. Nimfele au fost întruchipate de Anaïda Proșteanu-Matei, Esmeralda Angelescu, Coca Iuga și Rica Nicolau.

O categorie specială de regizori debutanți pe scenele bucureștene a fost constituită din artiști care veneau din afara teritoriului României, și anume, din zone aflate sub control politic sovietic. Era cazul regizorilor Vasile Niculescu („român născut în Rusia sovietică, fiu de țăran moldovean de pe malul Nistrului»⁶⁰) și Ivan Dubrovin. Din aceeași categorie face parte și Seda Sarkizian, prim-balerină și coregraf la Opera din Erevan.



Fig. 21 – Trixy Checais în *După-amiaza unui faun* de Claude Debussy.

⁵⁶ Nina Cassian, *Spectacol de balet la Opera de Stat*, în *Rampa*, 11 ianuarie 1948.

⁵⁷ Petru Comarnescu, „Cronica spectacolelor”, *Timpul*, 1 martie 1948.

⁵⁸ Artista va face o răsunătoare carieră sub numele de Valentina Massini, purtând numele dirijorului Egizio Massini, a cărui soție va deveni în cel de-al șaselea deceniu al secolului trecut.

⁵⁹ L[eonard]. P[aukerov]., „Cronica de balet”, *Bis*, 25 decembrie 1945.

⁶⁰ „O premieră de gală la Studoul Teatrului Național. *Platon Krecet*, prima piesă sovietică prezentată publicului bucureșten”, *Spectator*, 8 februarie 1945 (articol nesemnlat).

Așa cum presa s-a grăbit să anunțe, **Vasile Niculescu** a regizat prima piesă sovietică intrată în repertoriul teatral bucureștean, fapt petrecut în 1945, pe scena Naționalului. Era vorba de piesa *Platon Krecet*, semnată de Al. Korneiciuk, care va fi reluată pe scena aceluiași teatru în 1954, avându-l ca regizor pe Alexandru Finți. În spectacolul pus de Vasile Niculescu au jucat Lilly Carandino (a cărei prezență în acest tip de repertoriu contrastează în mod tragic cu faptele întâmplare la Tămădău⁶¹), Ana Luca, Nelly Dordea, Emilia Cozachievi, Victoria Corcirov, Carmen Tăutu, Emil Botta, Nicu Dimitriu, Haralambie Polizu, Marcel Gingulescu. Spectacolul a fost analizat de Rubio Liviu, care n-a ezitat să admire modelul sovietic călăuzitor, așa cum rezultă din cuvintele lui Erwin Piscator pe care le citează: „Integrat societății pe care o servește – cum nu se găsește în altă parte în afara Uniunii sovietice – artistul nu poate să scape nicio clipă în afara mișcării pe care o servește”⁶². Și continuă cu opinii nu tocmai originale: „Oricâte piese sovietice am vedea, n-am putea spune că ne-am apropiat ambianța teatrală sovietică, teatrul fiind o strădanie – aproape o funcțiune – colectivă în URSS. A fost o fătăduință mai mult pentru noi când am auzit că spectacolul se va bucura de punerea în scenă a unui regizor crescut în atmosfera sovietică și va fi plantat în decorurile unui pictor de valoare, cu o artă filtrată prin școala rusă (*Jules Perahim*, n.n.)”⁶³. Unele opinii despre spectacolul propriu-zis contravin idealizărilor precedente: „Multe momente ale piesei au fost pierdute ca eficacitate dramatică prin inexperiența – probabil chiar diletantismul – directorului de scenă care a încurcat ritmul, a aprins reflectoarele cam anapoda și, în general, nu vedem în ce măsură a creat atmosfera specifică (...). Lilly Carandino a jucat rolul Lidiei cu o fermecătoare grație, cu intonații velurate (...). Ne amintim că în urmă cu ani am văzut-o pe dna Aura Buzescu în «*Râpa*» de Gonelarov; există o fulguranță apropiere de manieră (...) reflectată la Lilly Carandino. Și noi credem că dna Aura Buzescu e cea mai mare actriță a noastră. Dl Emil Botta a făcut tot [ceea] ce i-a stat în putință pentru a înstrăina pe eroul principal de intenția autorului (...). Decorul schițat de Jules Perahim este o baie de lumină, de o simplitate odihnitoare”⁶⁴.

Ivan Dubrovin a montat *Furtuna* de Al. Ostrovski, cu două versiuni succesive care se deosebeau prin distribuirea unor roluri (1945) și *Învierea* după L. Tolstoi (1946) la Teatrul Comedia, *Revizorul* de N. Gogol (1946) și *Coliba lui moș Toma* după Harriet Beecher Stowe (1947) la Teatrul Muncitoresc C.F.R.

Analizând prima versiune a piesei *Furtuna*, Rubio Liviu era de părere că „spectacolul a realizat în întregime fiorul generos al dramei prin intuiția fertilă a regizorului Dubrovin. Ajutat de decorurile admirabile, construite în tonuri vătuite (biserica arsă din penultimul act sugerează izbitor un tablou dintre cele mai valoroase ale lui Marc Chagall) (...), Dubrovin a dat o expresie de mare ținută artistică dramei ostrovskiene. În interpretare, Vasile Lăzărescu a avut o înflăcărare, o emoție ținută cu dinții, care îl disting pe merit. Sorin Gabor a conturat cu culoare, cu sprijinul unui timbru vocal învăluitoare un personaj din Turgheniev. Victor Antonescu a slujit cu meșteșug deosebit un rol de mare plasticitate. Constantin Bărbulescu a fost puțin exterior. Ana Luca (...) a compus cu veridicitate. Nineta Gusty și-a verificat cu excelență grație o ingenuitate comică, inteligentă, sprințară. Tantzi Cocea a avut hieratismul privirii, dar a dat, poate, rolului o înțelegere prea europeană, străină întrucâtva de arderile, de zbuciumul surd al eroinelor ruse”⁶⁵. La câteva luni după premieră, Mihail Atanasiu a notat câteva impresii: „«*Furtuna*» de Ostrovski a fost reluată la Comedia cu o distribuție remaniată. În principalul rol feminin, interpretat la premieră cu remarcabile mijloace de dna Tantzi Cocea, dna Eliza Petrăchescu a jucat cu zguduitoare emotivitate și cu o forță de redare pe cât de sobră, pe atât de impresionantă, depășind simțitor realizarea dnei Cocea. Dra Nina Diaconescu a redat cu multă naturalețe și cu o bogăție de nuanțe pe o tânără și frumoasă fată (...). Dl Alexandru Giugaru a fost veridic în schițarea unei figuri reprezentând un autentic rus din popor. Firesc și simțitor a fost dl Ștefan Ciubotărașu”⁶⁶. În textul cronicii, Mihail Atanasiu se referă la Ștefan Norris ca autor al scenografiei la *Furtuna*. Petru Comarnescu, în articolul „Expoziția de scenografie”, publicat în *Contemporanul* pe 11 aprilie 1947, iar mai târziu Ioan Massoff, în cel de-al optulea volum al lucrării: *Teatrul românesc*, și Mihaela Tonitza-Iordache, în monografia dedicată actriței Eliza Petrăchescu, le atribuie scenografia acestui spectacol artiștilor Cella Voinescu și W. Siegfried.

⁶¹ A se vedea *supra*, nota 7.

⁶² Rubio Liviu, „Cronica teatrală”, *Spectator*, 15 februarie 1945.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Rubio Liviu, „Cronica teatrală”, *Spectator*, 12 mai 1945.

⁶⁶ Mihail Atanasiu, „Cronica teatrală”, *Bis*, 14 decembrie 1945.

Montarea *Revizorului* gogolian a atras, și ea, mai multe comentarii. Silvian Iosifescu, după ce a emis ample judecăți de valoare asupra textului, afirma că: „la Teatrul Giulești, comedia lui Gogol a prilejuit un spectacol pe deplin frumos. Regia dlui Dubrovin a fost cu folos activă. D-sa a tratat piesa pe linia unei interpretări consacrate, care dă la iveală vidul personajelor, tratându-le ca pe niște marionete. Poate că intervenția regizorală a dlui Dubrovin a fost pe alocuri prea activă, poate că d-sa a căutat să dea prea mult, adăugând la text și lungind spectacolul. În jocul câtorva interpreți faptul s-a făcut simțit prin oarecare șarje. Lipsa aceasta rămâne însă una de amănunt și ar fi cu totul nedrept ca ea să umbrească niște merite mari, indiscutabile. Mâna regizorului se face simțită în unitatea spectacolului, în stilul lui, în atenția dată ritmului piesei și grupărilor scenice”⁶⁷. În spectacol s-au distins actorii Gina Petrini, Natașa Alexandra, Sergiu Demetriad (directorul teatrului în acea perioadă), Ovid Brădescu, Dinu Macedonski, Alexandru Vasiliu, Gravil Ilarian, iar scenografia a fost semnată de Traian Cornescu.

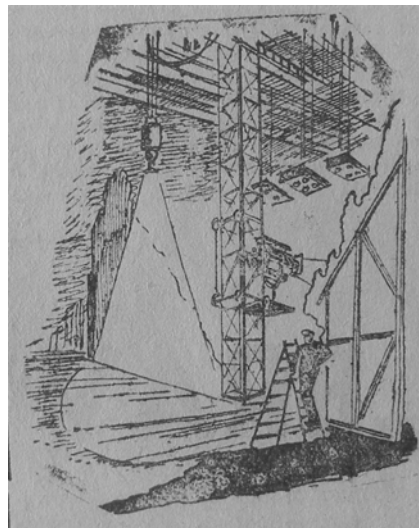


Fig. 22 – Schiță de decor realizată de T. Cornescu pentru *Revizorul* de N. Gogol.

Merită consemnată prima prezență a unui coregraf sovietic pe scenele românești. **Seda Vasilieva Sarkizian** a montat prima versiune bucureșteană a baletului *Fântâna din Bahcisarai* de B. Asafiev. Pentru acest spectacol, Theodor Kiriacoff-Suruceanu a conceput un ansamblu de „decoruri, lumini, costume foarte reușite”⁶⁸, după cum nota Paule Sibille, viitoarea profesoară de mișcare scenică a unor mari actori români de teatru.



Fig. 23, 24 și 25 – Rina Constantini, Trixy Checais și Sanda Orleanu-Jar (Danovski) în *Fântâna din Bahcisarai* de B. Asafiev.

În reprezentațiile care s-au desfășurat pe parcursul a șase stagiuni, în rolurile principale au evoluat mai mulți balerini. Seda Vasilieva Sarkizian, Rina Constantini, Violette Taylor, Simona Ștefănescu, Tilde Urseanu și Lizzi Lind au interpretat-o pe Zarema; Sanda Danovski, Ileana Simo, Irinel Liciu și Pania Mihailova i-au dat viață personajului Maria; Anastas Petrov, Anton Romanovsky, Trixy Checais, Bela Balogh și Nicolae Iacobescu l-au întrupat pe Ghirei-Han, Oleg Danovski, Stere Popescu, Gabriel Popescu, Gelu Matei – pe Vaclav, iar Bela Balogh și Gelu Matei – pe Nurali.

Prinși în vâltoarea luptei pentru existență sau în cea pentru onoruri, supraviețuitorii⁶⁹ amurgului teatrului burghez intrau, cu unele excepții notabile⁷⁰, în mecanismele complicate care aveau să guverneze

⁶⁷ Silvian Iosifescu, „Cronica dramatică”, *Contemporanul*, 7 noiembrie 1946.

⁶⁸ Paule Sibille, „Cronica coregrafică”, *Contemporanul*, 21 februarie 1947.

⁶⁹ Reamintim faptul că, de la finele lui august 1944 până în octombrie 1947, au încetat din viață, rând pe rând, regizorii Soare Z. Soare, Vasile Enescu, Victor Ion Popa și Ion Sava.

arta realist-socialistă. Spectacole precum *Clocot* de V. Rusu-Șirianu și *Chestiunea rusă* de K. Simonov erau sumbre prologuri la grelele încercări ce aveau să vină. Să nu uităm însă că, în vremuri dificile, artiștii au oferit mult celor pentru care creau și și-au deschis lor înșile orizonturi pentru supraviețuire.

⁷⁰ Cazurile cele mai cunoscute sunt Marioara Voiculescu, despre care am vorbit deja, și Sorana Țopa; cele două actrițe nu au mai apărut pe scenă după instalarea așa-zisului regim democratic.