

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

LUCIAN SINIGAGLIA *

Résumé

La vie théâtrale bucarestoise 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 première partie de cette étude est dédiée aux créations d'artistes consacrés tels que Victor Bumbescu, Aurel Ion Maican, Ion Sava, Ion Șahighian, Sică Alexandrescu, Traian Cornescu, Theodor Kiriacoff-Suruceanu, W. Siegfried. Les caractéristiques de cette période sont le répertoire extrêmement varié, les nombreuses premières, une continuité des parcours créateurs par rapport aux réalisations de l'époque antérieure. Un moment artistique novateur se manifeste dans *Macbeth* de Shakespeare, mis en scène par Ion Sava, spectacle dont la particularité est l'étonnante utilisation des masques.

Mots-clés : l'après-guerre en Roumanie, import de l'idéologie soviétique, vie théâtrale, continuités et ruptures.

Lumina vine de la Răsărit

Universul social-politic în care s-a desfășurat viața teatrală românească fusese hotărât de aliații care luptau împotriva lui Hitler cu mai mult de un an înaintea datei de 23 august 1944¹. Ca o scenă dintr-o piesă de teatru ne apare una din convorbirile dintre I.V. Stalin și W. Churchill, desfășurate între 9 și 18 octombrie 1944 la Moscova, în care viitorul României era pecetluit de propunerea primului ministru britanic privind constituirea zonelor de influență. W. Churchill i-a spus lui I.V. Stalin: „Haideti să reglementăm afacerile noastre în Balcani. Armatele dvs. sunt în România și Ungaria. Noi avem acolo interese, misiuni și agenți. Să nu ne ciocnim pentru lucruri mărunte. În ceea ce privește Anglia și Rusia, ce ați spune de o predominare pentru dvs. de 90% în România, iar noi să avem 90% în privința Greciei și fiecare câte 50–50 în Iugoslavia?”. Și consemnarea primului ministru continua astfel: „În timp ce se traducea, am scris acestea² pe o jumătate de foaie de hârtie (...). I-am întins apoi hârtia lui Stalin, care ascultase traducerea. A fost o mică pauză. Apoi, el și-a luat creionul albastru și a făcut un semn mare de bifare și mi-a dat-o înapoi. Totul a fost rezolvat în nu mai mult timp decât trebuia pentru a consemna acestea în scris.”³

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

¹ Ministrul de externe al Marii Britanii, Anthony Eden, a consemnat în martie 1943: „Politica noastră față de România este subordonată relațiilor cu URSS și noi nu vrem (...) să acceptăm nici un angajament sau să întreprindem vreo acțiune fără deplina cunoștință și consimțământul guvernului sovietic”. Apud Ioan Chiper, Florin Constantiniu și Adrian Pop, *Sovietizarea României. Percepții anglo-americane*, Editura Iconica, București, 1993, p. 11.

² Acordul de procentaj cuprindea următoarele specificații: România și Bulgaria reveneau Uniunii Sovietice în proporție de 90%, Marea Britanie urma să controleze Grecia în aceeași proporție, Bulgaria era cedată 75% în favoarea Uniunii Sovietice, iar controlul Iugoslaviei și al Ungariei urmând să revină ambelor puteri în mod egal. În decursul timpului, din diferite rațiuni politice, principiile acordului de procentaj au fost drastic revizuite.

³ W. Churchill, *The Second World War. Triumph and Tragedy* (vol. VI). Apud Ioan Chiper, Florin Constantiniu și Adrian Pop, *op. cit.*, p. 8–9.

Ulterior, în aprilie 1945, I.V. Stalin îi expunea unei delegații iugoslave un principiu a cărui aplicare avea să influențeze soarta României în mod tragic: „Acest război nu se poartă ca războaiele trecutului. Cine ocupă un teritoriu își impune, de asemenea, propriul sistem social. Toți își impun propriul sistem, câtă vreme armata lor are puterea s-o facă. Nici nu poate fi altfel.”⁴

După ce suportaseră efectele dictaturilor succesive impuse de regele Carol al II-lea, de legionari și de mareșalul Ion Antonescu, românii intrau în infernul totalitar comunist. Privind retrospectiv de-a lungul secolului XX, constatăm că regimurile dictatoriale au acoperit mai mult de jumătate de veac, România având de suportat și ravagiile celor două războaie mondiale, care au închis între ele o perioadă considerată de mulți ca un paradis pierdut; cu toate acestea, viața teatrală se definește printr-o continuitate notabilă. Această continuitate, configurată mai puternic sau mai slab, a fost menținută cu eforturi meritorii și sacrificii de tot felul, ce au afectat situația materială și starea de sănătate a multor oameni din breaslă; n-a putut fi evitat, în destule cazuri, nici compromisul moral.

Cercetarea noastră are ca obiect evoluția vieții teatrale într-o perioadă considerată „de tranziție”, respectiv între intrarea sub influența tot mai opresivă a ideologiei sovietice și finalul anului 1947, considerând că finalul regimului monarhic a reprezentat un moment crucial, cu repercusiuni asupra întregii evoluții a societății românești. Nu putem începe fără o succintă prezentare comparativă a surselor de informație. Al optulea volum (ultimul) al monumentalei lucrări *Teatrul românesc. O privire istorică*, semnată de Ioan Massoff, multă vreme secretar literar la Teatrul Național din București, volum care acoperă perioada 1940–1950, a apărut în 1981. Respectând barierele ideologice ale timpului, Ioan Massoff a reușit să depășească anumite clișee propagandistice și să nu oculteze niciun fenomen teatral major al perioadei⁵. Structura strict informativă (dominată de aspecte privind instituțiile teatrale, spectacolele montate și realizatorii lor) deosebește lucrarea lui Ioan Massoff de volumele de sinteză *Teatrul în România după 23 august 1944*, apărut în 1959, al cărui pronunțat conținut propagandistic îl face inutil cercetătorului zilelor noastre (oferind totuși o importantă sursă iconografică), și *Teatrul românesc contemporan. 1944–1974*, publicat în 1975. În această lucrare de sinteză, primul deceniu al intervalului este abil ocultat, din cauza faptului că autoritățile care supervizau politic concepția ideologică a lucrării nu acordau nicio atenție perioadei de tranziție sus-meționate și nu se puteau delimita nici măcar formal de dezastrile provocate de aplicarea esteticii realist-socialiste.

În puținele lucrări de sinteză apărute după 1989, precum *Teatrul românesc în secolul XX* de Ileana Berlogea și *Scenele teatrului românesc. 1945–2000* de Marian Popescu, referirile la perioada amintită sunt succinte și se opresc asupra unor realități punctuale.

Providențiale sunt scrierile memorialistice. Cele publicate înainte de 1989, scrise de Lucia Sturdza-Bulandra, Maria Filotti, Ion Manolescu, V. Maximilian, G. Ciprian, Sică Alexandrescu, Mihai Berechet, pe lângă subiectivismul genului literar în care se încadrează, plătesc tribut epocii în care au apărut și trebuie citite cu deosebită atenție, pentru că anumite adevăruri se deslușesc doar printre rânduri. Memoriile, jurnalele și amintirile care au văzut lumina tiparului după evenimentele din decembrie 1989, semnate de Alice Voinescu, Marioara Voiculescu, Leny Caler, Lucia Demetrius, Mihail Sebastian, Ion Foțșă, Chiril Economu, au oferit amănunte prețioase. Extrem de utile, în special pentru conturarea atmosferei, sunt scrierile memorialistice semnate de Monica Lovinescu, Jeni Acterian, Annie Benteoiu, Nina Cassian, Maria Banuș, Petre Pandrea, Gala Galaction, Miron Radu Paraschivescu, Petru Comarnescu, Ovidiu S. Crohmălniceanu, Emil Dorian, Mihai Beniuc. Memorialistica, jurnalele, interviurile umanizează informații care, altfel, pot fi preluate din tratate de istorie.

Câteva notații din *Jurnalul* lui Mihail Sebastian, prieten în acea vreme cu liderul comunist Lucrețiu Pătrășcanu, evocă explozia de fericire provocată de abandonarea alianței cu Germania hitleristă și atmosfera din zilele care au urmat: „Cum să încep? De unde să încep? Rușii sunt în București. Parisul e liber. (...) Ar fi fost imposibil să țin un jurnal regulat al întâmplărilor. A fost delirant – și, pe urmă, oribil. De miercuri seara (23 august 1944, *n.n.*) am intrat într-o neverosimilă cursă, care nu știam unde ne duce – spre salvare sau dezastru. Noaptea de miercuri spre joi – petrecută cu Pătrășcanu, Silber și atâția alții, imediat după lovitura de stat (...) a fost noaptea de delir. În tot orașul, lumea urla de fericire (...). Toată noaptea am scris pentru *România liberă*, care trebuia să apară în zori.”⁶

⁴ Milovan Djilas, *Convorbiri cu Stalin*, Editura Corint, București, 2015, p. 150.

⁵ Nu lipsesc însă unele mistificări, precum cea privind motivul retragerii mării artiste Marioara Voiculescu din viața teatrală.

⁶ Mihail Sebastian, *Jurnal*, Editura Humanitas, București, 1996, p. 556.

Bombardată de armata germană în retragere, Capitala a înregistrat și pierderi semnificative în domeniul teatrului. Astfel, a murit într-un mod neașteptat regizorul Soare Z. Soare. Întors de la o întâlnire cu prietenii, alături de care sărbătorise noul curs al evenimentelor, artistul l-a îndemnat pe șoferul taxiului cu care se întorcea acasă să nu răspundă somației unei patruli militare de a opri și a fost împușcat⁷. Supuse bombardamentelor, Teatrul Național (Fig. 1) și clădirile care adăposteau patru companii private (Teatrul Comedia, Teatrul Nostru, Teatrul Maria Filotti și Teatrul Savoy) au suferit serioase avarii. Naționalul avea să fie demolat, iar motivul abandonării refacerii sale rămâne până azi necunoscut; s-a invocat lipsa de fonduri, dar nu este exclusă nici o decizie cu substrat politic, căreia îi cădea victimă o clădire cu valoare de simbol al unei lumi ce trebuia să dispară.



Fig. 1 – Clădirea Teatrului Național din București după bombardamentul din 24 august 1944.

Mihail Sebastian a făcut și un tablou al acelor zile, notând pe 30 august 1944 că era „o îmbulzeală teribilă (de ordin moral) pretutindeni. Toată lumea se grăbește să ocupe poziții, să valorifice titluri, să stabilească drepturi. (...) Ce am de spus voi spune la timp. În nici un caz astăzi, când nu se mai aude nimic de atâtea țipete”⁸.

Intrarea armatei sovietice în București a stârnit reacții contradictorii. Sebastian descria spectacolul pe 31 august 1944: „Defilare de tancuri sovietice pe Bulevardul Carol, sub ferestrele casei în care ne-am refugiat. Spectacol grandios. Oamenii aștia prăfuiți, oboseți, destul de prost îmbrăcați cuceresc lumea. Ils ne payent pas d'apparence⁹ – dar cuceresc lumea (...) Lumea în stradă e încă buimăcită. Mari explozii de entuziasm, dar și anumită rezervă. Mulți trecători se uită curioși la «jidanii care aplaudă». Dezmeticirea României va veni când se va pune serios problema răspunderilor. Fiindcă altfel ar fi prea ieftin.”¹⁰

În jurnalul ei, Alice Voinescu glosa în noiembrie 1944 asupra unor caracteristici naționale ale românilor, așa cum se relevau în acea perioadă frământată. După ce exaltă multiplele fațete ale spiritului francez, distinsa autoare afirma cu spiritul pătrunzător ce o caracteriza că „noi avem rezistență (țărani), o dârzenie, dar e mai «poporană», așa zice; e în credința smerită că lucrurile sfinte rezistă, nu e însă în conștiința de sine a poporului nostru, cum e la franțuji. Noi nu avem această conștiință de sine și nu cred că ne lipsește pentru că nu am avea un trecut mare, ci pentru că oamenii de cultură veritabili nu mai sunt purtătorii de cuvânt ai poporului, cei care bat urechile poporului sunt parveniți sau aventurieri, sunt vocile oamenilor care latră în toate mahalalele (...). Comuniștii sunt improvizați. *Nu cred*. Rușii au făcut o revoluție cu credință. La

⁷ A se vedea Sică Alexandrescu, *Mica și marea bădălie teatrală*, Editura Cartea Românească, București, p. 49–50.

⁸ Mihail Sebastian, *op. cit.*, p. 557.

⁹ Ei nu pun preț pe înfățișare (în franceză, în original).

¹⁰ Mihail Sebastian, *op. cit.*, p. 557–558.

noi se simte lichelismul de la două poște (...). De s-ar face pace, Doamne! De s-ar mai destinde încordarea, cei învingători ar lua și ei figura obișnuită a omului muritor, n-ar mai hotărî fără milă, ca zeii păgâni”¹¹.

După lovitură de stat din vara lui 1944, lumea culturală, asemeni întregii societăți românești, s-a aflat în plină efervescentă. Au loc adunări ale organizațiilor de breaslă și se înființează asociații noi; unii se orientează rapid, exaltând virtuțile „democrației” de tip sovietic, alții își păstrează încă încrederea în supraviețuirea valorilor liberale. În această efervescentă, Sindicatul artiștilor dramatici și lirici a avut prima adunare generală de după 23 august 1944 la sfârșitul lui septembrie, în același an. Adunarea a fost convocată la cererea unui grup de inițiativă din care făceau parte, printre alții, Dina Cocea (foarte activă în viața socială și teatrală, fiind ulterior inițiată în culisele politicii comuniste de înalt nivel datorită prieteniei care a legat-o de Gheorghe Gheorghiu-Dej), Beate Fredanov, Costache Antoniu, Alexandru Critico, Petre Ștefănescu-Goangă, Oleg Danovski. În fruntea sindicatului a fost ales George Vraca. Se pare că ambii candidați la președinția Sindicatului, George Vraca și Alexandru Critico, făcuseră propuneri ce veneau în întâmpinarea dorinței unanime de schimbare în bine a vieții artiștilor¹².

Pe 22 octombrie 1944 a luat ființă ARLUS (Asociația română pentru strângerea legăturilor cu Uniunea Sovietică), cu un rol important în răspândirea ideologiei sovietice în rândul oamenilor de știință și cultură. Primul președinte a fost academicianul C.I. Parhon, în comitetul de conducere figurând nume de rezonanță precum Dimitrie Gusti, Simion Stoilov, Traian Săvulescu, Dimitrie Pompei, Eduard Mezincescu (numit în fruntea Ministerului Artelor și Informațiilor în 1948). La această organizație au aderat de la început și alte personalități, printre care Dina Cocea, Petre Constantinescu-Iași, Grigore Benetato, N.D. Cocea.

Revelatoare pentru scopurile ARLUS și, mai ales, pentru înrolarea prin care, din păcate, unii intelectuali români au înțeles să dobândească poziții sociale avantajoase este conferința pe care Mihail Sadoveanu a ținut-o pe 1 martie 1945. Se intitula *Lumina vine de la Răsărit*. „Deși eram informat în parte asupra realizărilor Uniunii (Sovietice, *n.n.*), mărturisesc că și eu am avut de făcut obiecțiuni (...). Ce înseamnă acolo libertate, când individul este robul intereselor comunității? Ce devine căminul meu, familia mea? Care e situația intelectualilor într-o societate în care s-a realizat nivelarea, deci mediocrizarea?” Și își răspunde sieși: „Am avut o revelație oarecum mistică citind Constituția din 1936 a Uniunii Sovietice. Tuturor rezervelor directe față de lumea nouă răsăriteană le găseam răspunsuri precise și limpezi. Negurile pe care o propagandă bolnavă le revărsase asupra lumii noastre se risipeau, soarele răsăritului biruia balaurul îndoielilor mele.”¹³

Tot în martie 1945, în *Darea de seamă asupra activității comitetului* (Societății scriitorilor români, *n.n.*), Victor Eftimiu – președintele acestui for, ales în septembrie 1944, în momentul în care cumula funcțiile de director general al teatrelor și director al Teatrului Național din București – era de părere că „pe culmi bate vântul înnoirilor sociale, fâlfâie drapelul de culoarea răsăritului și sună trâmbița chemării la muncă”¹⁴. În momentul alegerii, dramaturgul bine orientat și, aparent, bine intenționat, vorbea despre „sindicalizarea Societății pentru realizarea unei vieți libere și demne tuturor scriitorilor. Exemplul Rusiei sovietice, unde muncitorul intelectual este prețuit ca unul din factorii cei mai importanți ai colectivității, va fi ideea directoare a scrisului în România”¹⁵. Peste doi ani, pe 14 septembrie 1947, la adunarea generală în care Victor Eftimiu era reales președinte, Zaharia Stancu îi acuza pe unii confrăți că-și manifestau „rezerva (...) față de regimul de democrație populară și față de noua orientare din cultura noastră”¹⁶.

Un rol determinant în sovietizarea culturii românești l-a avut Uniunea Sindicatelor Artiștilor, Scriitorilor și Ziariștilor, un conglomerat care avea menirea de a-i ține grupați pe membrii unor bresle eterogene, în scopul unui control ideologic eficient. Pe 30 august 1945 a avut loc prima conferință națională a acestui for, printre cei care s-au aflat la prezidiu sau au fost aleși în organismele de conducere distingându-se scriitorii Mihail Sadoveanu, Cezar Petrescu, Mihai Beniuc, Ion Pas și Marcel Breslașu (cel care avea să profite de îndepărtarea de la catedră a profesoarei Alice Voinescu), actorii Niky Atanasiu (ales secretar general al nou-creatului organism) și V. Maximilian, regizorul Sandu Eliad, muzicienii Matei Socor (viitorul

¹¹ Alice Voinescu, *Jurnal*, Editura Albatros, București, 1997, p. 481.

¹² O relatare a desfășurării lucrărilor adunării generale a Sindicatului artiștilor dramatici și lirici poate fi citită în *Teatru și sport*, nr. 7 și 8, 1944, sub titlul „Cel mai bun spectacol al stagiunii”.

¹³ *Apud* Ștefan Cazimir, „Minciuna vine de la Răsărit (VII)”, în *România literară*, nr. 10, 2007.

¹⁴ *Apud* Victor Durnea, *Societatea Scriitorilor români*, în *Dicționarul general al literaturii române*, literele S-T, Editura Univers Enciclopedic, 2007, p. 285.

¹⁵ „Adunarea generală a SRR”, în *Ultima oră*, 26 septembrie 1944 (articol nesemnat).

¹⁶ *Ibid.*

autor al primului imn al Republicii Populare Române), Mircea Bârsan și Mauriciu Vescan, pictorul M.H.Maxy¹⁷.

În acești ani, principalele tribune de luptă împotriva orientării comuniste au fost ziarele *Dreptatea* și *Viitorul*, primul publicat de Partidul Național-Țărănesc, iar celălalt de Partidul Național Liberal. Autorul anonim al unui articol apărut în *Dreptatea*, în 1946, afirma: „Nu ne putem opri să constatăm că, după 23 august 1944 și, îndeosebi, după 6 martie 1945 (data instalării guvernului condus de dr. Petru Groza, n.n.), vasalizarea culturii a făcut mirifice progrese chiar față de regimurile dictatoriale de la 1938 încoace. Regimul fenedist își închipuie că problema intelectualilor se rezolvă firesc prin corupție. Oficioasele respective (*Scânteia*, *România liberă*, *Tribuna poporului*, n.n.) nu conțin lăudând în fiecare zi câte un nou aderent la friptură.”¹⁸ În alt articol publicat de *Dreptatea*, Dem. N. Theodoru-Galați observa că, „mistificând (...) cu maxim de rea credință, au reușit, pe ici, pe colo, să atragă în plasă câțiva naivi și interesați, de dragul ciolanului, să-și renege trecutul, să trădeze interesele poporului, să-și vândă conștiința (...) și, astfel, să ajungă instrumente docile pentru comunizarea țării”¹⁹.

În vara anului în care s-au desfășurat alegerile falsificate, la Teatrul Comedia s-a reprezentat *Bal la Făgădău* de Aurel Baranga, în regia lui Sică Alexandrescu. Evocându-l pe regizor, dramaturgul a evocat împrejurările care i-au dat posibilitatea să-și manifeste oportunismul intrat în analele nescrise ale teatrului românesc: „L-am cunoscut (pe Sică Alexandrescu, n.n.) în mai 1946. Cu două săptămâni înainte de a-l vedea pentru prima dată, sunt chemat *sus* de (Iosif) K(ișinevski). În câteva cuvinte, scopul convocării sale este: în noiembrie vor avea loc alegerile. O să fie greu. Dușmanul (partidele istorice, n.n.) a trecut la ofensivă. Va trebui să folosim toate armele. «Tu n-ai putea să scrii o comedie, în care să arăți cine sunt bandiții aștia?» (...) Vineri – la o săptămână de la convocarea mea *sus* – telefon de la (Iosif) K(ișinevski): «Am citit piesa, merge, te duci la comandament» – statul major de propagandă al Blocului Partidelor Democratice (...). Sică Alexandrescu mă așteaptă în biroul lui de la Teatrul Comedia (...) cu ceașca de cafea și pachetul de țigări Camel, alături. Se scoală, se foiește: «Domnule Aurică, ți-am citi piesa (...). Dumneata ameninți să ajungi un mare dramaturg». Și ca replică de efect: «Îți pun piesa în scenă aici, la Teatrul Comedia». Am impresia că visez. «Bravo, maestre Sică, să ne spunei cât o să coste» (Aurel Baranga îl indica pe M. Fl., personaj neidentificat, ca fiind autorul acestei aserțiuni, n.n.) «Nici un ban. Totul pe contul meu». (...) Deși piesa era o improvizație fără valoare literară sau dramatică (afirmație care îl pune într-o lumină nefavorabilă pe binecunoscutul regizor, cel care, așa cum s-a văzut, a acceptat în mod oportunist să-i monteze lucrarea, n.n.), a făcut dintr-o pasișă servilă un mare succes”²⁰.

Cu câteva zile înaintea alegerilor din noiembrie 1946, care ulterior au fost falsificate, liderul comunist Gheorghe Gheorghiu-Dej a ținut conferința *Problemele intelectualității românești și viitorul ei*. Dintr-un articol anonim publicat în *Rampa*, cititorii află că publicul l-ar fi salutat pe vorbitor cu „urale nesfârșite”. În prezidiul de onoare figurau Lucia Sturdza-Bulandra, Mihail Sadoveanu, Camil Ressu, Alexandru Rosetti. Acesta din urmă, rector al Universității bucureștene, promite că „organizarea în sindicate a muncitorilor și intelectualilor, inițiată de guvernul dr. Petru Groza, va fi dezvoltată prin câștigarea de noi adherenți” – fapt care ne indică accelerarea procesului de *politizare* a vieții publice. Cât despre conferința invitatului de onoare, prezentat audienței de către Lucrețiu Pătrășcanu, aceasta n-a fost decât un amalgam de aserțiuni tipic comuniste, precum: „în statul comunist care este Uniunea Sovietică, omul este capitalul cel mai de preț, după lozinca însăși a generalisimului Stalin”, sau: „incontestabil, și în rândurile intelectualilor noștri se găsesc reacționari, dar aceasta este de fapt o situație paradoxală, pentru că conceptul de știință implică pe cele de libertate, progres și democrație; intelectualii trădează știința când se situează în tabăra adversă sau se izolează în turnul lor de fildeș”. Profesorul universitar Ion Bibiri a spus că expunerea lui Gheorghiu-Dej poate sta alături de conferințele unde s-au dezbătut principiile filozofice exprimate în lucrările semnate de Voltaire, Karl Marx și Julien Benda²¹.

Pe 18 noiembrie 1946, *Rampa* publică o scurtă relatare asupra reuniunii personalului din câteva teatre bucureștene. Întâlnirea avea ca scop „discutarea poziției sindicatului artiștilor față de alegeri”²². Momentul de

¹⁷ A se vedea Anca Florea, *Opera Română. Al treilea deceniu (1941–1951)*, Editura Info-Team, București, 2003, p. 285.

¹⁸ „Cultura comunistă”, în *Dreptatea*, nr. 151, 1946 (articol nesemnat).

¹⁹ Dem. N. Theodoru-Galați, „Metodele peceriste și cultura”, în *Dreptatea*, 7 iulie 1946.

²⁰ Aurel Baranga, *Jurnal de atelier*, Editura Eminescu, București, 1978, p. 7–9.

²¹ „Problemele intelectualității românești și viitorul ei. Conferința dlui ministru Gheorghiu-Dej”, *Rampa*, 15 noiembrie 1946 (articol nesemnat).

²² Din text reiese că George Vraca nu mai era președintele sindicatului care reprezenta interesele oamenilor de teatru, conducător fiind, în acel moment, actorul Niky Atanasiu.

apogeul al întâlnirii a fost relatat astfel: „La întrebarea domnului președinte (al sindicatului, *n.n.*) Niky Atanasiu, dacă domnul Vraca vrea să ia cuvântul, codirectorul Teatrului Victoriei a răspuns: «Faptul că sunt prezent în sală și ascult cu plăcere și interes pe vorbitori este o dovadă că nu pot fi alături decât de Blocul partidelor democratice (alcătuit din Partidul Comunist Român, Partidul Social-Democrat din România și alte formațiuni politice cu rol de satelit în slujba comuniștilor, *n.n.*)». Asistența a aplaudat îndelung declarația prețuitului actor»²³.

Instaurarea progresivă a ideologiei unice, adusă de *lumina de la Răsărit*, îl determina pe criticul N. Carandino, totodată membru marcant al Partidului Național-Țărănesc, să afirme: „Ne așteptam, după 23 august, la un triumf al principiilor. Doctrinile, atâta vreme înăbușite, căpătau drept de cetate (...). Nimeni nu și-ar fi putut închipui, în beția entuziasmului primelor clipe, că oportuniștii vor reveni numai după câteva luni pe teren, aroganți, atotputernici, biruitori (...). Regimul nu are nevoie de idealști incozi, de spirite sceptice, de cărturari preocupați să urmărească atent soarta cugetărilor înecate în compromisuri politicianiste. Regimul trăiește și va trăi prin efortul său disperat de a câștiga, prin combinațiuni, prin sforari de culise, prin tacticieni fără scrupule, acel minim de îngăduință necesar pentru a transforma o echipă întâmplătoare într-un consiliu de miniștri. Toate se petrec sub semnul oportunismului. Vai de aceia care mai păstrează, în aceste turpide vremi, edenica nostalgie a cinstei și a virtuții!»²⁴



Fig. 2 – Elena Pătrășcanu.

Un grup de artiști s-au întâlnit pe 29 mai 1947 cu membrii comitetului central al Partidului Comunist, la sediul sectorului pentru cultură și artă a acestei formațiuni care deținea practic întreaga putere politică. O trecere în revistă a câtorva nume, așa cum apar ele într-un articol din revista *Rampa*²⁵, ilustrează fenomenul de apropiere sau chiar de integrare în curentul politic dominant, reprezentat la acea întrunire de Ana Pauker, Vasile Luca, Iosif Chișinevschi, Lucrețiu Pătrășcanu, Nicolae Moraru. Din lumea teatrului și a operei s-au aflat acolo Lucia Sturdza-Bulandra (fost conducător de teatru particular și viitor director a Teatrului Municipal), Aura Buzescu (soția lui Alexandru Buzescu, administratorul unor importante întreprinderi deținute de liderul liberal Dinu Brătianu), Elena Pătrășcanu (soția liderului comunist Lucrețiu Pătrășcanu), Beate Fredanov (viitor director adjunct la Teatrul Municipal), Dora Massini, Ana Tălmăceanu (apropiată de mișcarea comunistă din perioada ilegalității), Elvira Godeanu (asociată o vreme la conducerea

Teatrului Maria Filotti), Agepsina Macri-Eftimiu, Aurel Ion Maican (fostul director al Teatrului românesc din Odessa, viitor director general al teatrelor), Sică Alexandrescu (mobilizat la secția de propagandă a Statului Major în timpul războiului, directorul Teatrului Comedia), George Vraca (director de teatru), Egizio Massini (șef al muzicii militare înainte de 23 august 1944, în acel moment director al Operei din București), Niky Atanasiu (fost legionar, în acel moment secretar general al Uniunii Sindicatelor Artiștilor, Scriitorilor și Ziariștilor), Ion Iancovescu (fost director de teatru, cunoscut pentru atitudinile critice, ulterior întemnițat pentru afirmații considerate calomnioase la adresa conducerii comuniste), Oleg Danovschi. Aceștia li se vor adăuga Marietta Sadova (fostă legionară, viitor director al Studioului de Teatru al Actorului de Film), Maria Filotti (director de teatru), Dina Cocea (director de teatru), Arta Florescu, Jules Perahim (venit în 1944 de la Moscova cu divizia Tudor Vladimirescu, viitor redactor șef al revistei *Arta plastică*), Ion Manolescu (primar la Breaza înainte de 23 august 1944, viitor consilier artistic la Teatrul Muncitoresc Giulești), Radu Beligan. Trebuie făcută remarcă că meritele artistice și, adeseori, atitudinea față de breaslă ale celor citați rămân de necontestat. Privind această atitudine, într-o zonă obscură se plasează Arta Florescu și Niky Atanasiu, așa cum ni-i arată mărturiile memorialistice ale unor artiști diferiți prin atitudinile lor civice.

Structuri instituționale. Teatru de stat *versus* teatru particular

Din punct de vedere al organizării vieții teatrale bucureștene, schimbarea politică din august 1944 nu a avut urmări structurale imediate²⁶. După bombardamentele aviației germane, pentru artiștii și tehnicienii

²³ „Artiștii în preajma alegerilor”, în *Rampa*, 18 noiembrie 1946 (articol nesemnat).

²⁴ N. Carandino, „Sub semnul oportunismului”, în *Dreptatea*, 29 mai 1946.

²⁵ „Reuniunea artiștilor cu prilejul închiderii stagiunii teatrale”, în *Rampa*, 1 iunie 1947 (articol nesemnat).

²⁶ O sursă importantă pentru descrierea sistemului instituțional teatral al perioadei se află în cel de-al optulea volum al lucrării *Teatrul românesc*, monumentalul opus semnat de Ioan Massoff, de unde au fost preluate o mare parte din informațiile utilizate în această secțiune a studiului prezent. Aceste informații au fost verificate și completate cu cele extrase din presa epocii, precum și cu cele existente în monografiile dedicate oamenilor de teatru sau în literatura memorialistică ce reflectă evenimentele perioadei respective.

Naționalului bucureștean devine presantă găsirea altor spații de joc. Pe lângă Sala Studio din Piața Amzei, de multă vreme utilizată ca a doua scenă a Naționalului, s-au adăugat sălile de festivități ale liceelor Sfântul Sava și Matei Basarab, apoi una din sălile din clădirea Cercului Militar, și, în cele din urmă, sala Teatrului Comedia. Noua clădire a Naționalului avea să fie inaugurată abia în decembrie 1973.

În perioada cercetată, directorii Teatrului Național au fost dramaturgul Victor Eftimiu (august 1944 – ianuarie 1945), ziaristul și omul politic N. Carandino (ianuarie – martie 1945), profesorul de estetică Tudor Vianu (martie 1945 – februarie 1946), ziaristul Ion Pas (martie – decembrie 1946) și scriitorul Zaharia Stancu (din decembrie 1946).

Capitala avea propria sa instituție teatrală: Teatrul Municipal „I.L. Caragiale”, cu sediul în clădirea Ligii Culturale, aflată în vecinătatea Podului Izvor. Primăria bucureșteană l-a restructurat, sub denumirea Teatrul Municipal. Prin decizia nr. 27786/4561 din 25 octombrie 1944, generalul de divizie Victor Dombrowski, primarul Capitalei, numea la direcția instituției un comitet director format din actorul Ion Manolescu, regizorul Sică Alexandrescu (care își împărțea astfel activitatea între teatrul de stat și propriul teatru particular), scriitorul Ludovic Dauș și Horia Oprescu (șeful Direcției Mișcare Culturală din cadrul primăriei)²⁷. În 1947, la conducerea teatrului au fost numiți actorii Lucia Sturdza-Bulandra (director), Beate Fredanov și Jules Cazaban (directori adjuncți); aceștia l-au înlocuit pe Ion Manolescu, care apărea de câțiva timp ca fiind singurul conducător al instituției. Restructurarea fundamentală a colectivului de actori, regizori și scenografi a făcut ca 1947 să fie considerat drept anul de înființare a unui nou teatru.

Susținut de Ministerul Muncii, vechiul teatru denumit „Muncă și lumină”²⁸ a fost transformat în Teatrul Muncitoresc (Uranus²⁹). Pe parcursul existenței sale, încheiate în 1947, instituția a fost condusă succesiv de Alexandru Critico, Gheorghe Damian (actori), Marin Iorda și Iosif Ligeti (regizori).

Înainte de dizolvarea colectivului Teatrului Muncitoresc (Uranus), misiunea de pregătire a artiștilor amatori³⁰ a fost preluată în 1946 de nou înființatul Teatru Muncitoresc C.F.R.³¹, condus inițial de actorul Sergiu Dumitrescu.

Două noi teatre au fost înființate după model sovietic: Teatrul Armatei și Teatrul Poporului. Teatrul Armatei și-a început activitatea sub conducerea regizorului Mihai Raicu, cu forțe artistice de importanță secundară. Treptat, activitățile teatrale propriu-zise, îmbunătățite prin activitatea unor artiști de prim rang, i s-a adăugat un compartiment de teatru muzical de divertisment clasic, acesta fiind predecesorul viitorului Teatru de Operetă. Având o existență efemeră, Teatrul Poporului a preluat artiști care jucaseră la Teatrul Muncitoresc (Uranus).

Opera de Stat funcționa în clădirea Teatrului Regina Maria, care aparținuse în trecut Companiei Bulandra-Maximilian-Storin. După demisia compozitorului și folcloristului Tiberiu Brediceanu, datată 1 octombrie 1944, Opera a fost condusă pentru scurt timp de Victor Eftimiu, în calitatea sa de director general al teatrelor. În cursul aceleiași luni, a fost numit director Romulus Vrăbiescu, artist excepțional, care avusese o strălucită carieră de solist al Operei.

Explorarea detaliilor privind activitatea teatrelor particulare între august 1944 și toamna anului 1948 (moment în care ultimele instituții de acest fel și-au încheiat existența) reprezintă o sursă deosebit de prețioasă pentru cercetarea fenomenului teatral românesc. Într-o țară secătuită de război, unde marea majoritate a oamenilor suferea din cauza instabilității financiare, căreia i s-au adăugat în 1946 efectele unei secete cumplite, iubitorii de teatru sau cei ce voiau să uite pentru câteva ore de problemele cotidiene umpleau sălile de spectacol la majoritatea reprezentațiilor.

Din cauza salariilor mici din instituțiile teatrale susținute din fonduri publice, cele mai însemnate forțe artistice ale epocii, cu puține excepții, activau și în zona teatrului particular. Nu trebuie trecut cu vederea faptul că numeroși artiști (actori, regizori, scenografi) își împărțeau existența artistică între teatrul de stat și cel privat cu aceeași dăruire vocațională.

La începutul stagiunii 1944–1945 și-au reluat activitatea Teatrul Comedia (director: Sică Alexandrescu), Teatrul Maria Filotti (condus de artista al cărei nume îl purta), Teatrul Mic (Eugenia Zaharia,

²⁷ A se vedea volumul aniversar *Teatrul Bulandra 1947-1997*, publicat de Teatrul Bulandra în 1997, p. 9–10.

²⁸ Ultima dintr-o succesiune de denumiri, schimbările acestora fiind cauzate de evoluția vieții politice.

²⁹ Menționarea cartierului în care teatrul își avea sediul are rolul de a-l deosebi de Teatrul Muncitoresc C.F.R.

³⁰ Aceștia jucau de multe ori în compania – și sub supravegherea – profesioniștilor.

³¹ Teatrul se afla sub patronajul Căilor Ferate Române. În cele ce urmează, va fi menționat ca Teatrul C.F.R. La un moment dat, desprins de sub tutela C.F.R., dar păstrându-și structura, instituția va fi denumită Teatrul Giulești, după numele cartierului bucureștean în care și-a desfășurat activitatea.

George Calboreanu, Fory Etterle și Petre Nove fiind asociați la conducere), Teatrul Colorado (director: Grigore Vasiliu-Birlic), Teatrul Alhambra (director: Nicolae Vlădoianu), Teatrul Gioconda (condus de Ion Vasilescu, Ion Golea, George Val), Teatrul Tănase (director: Constantin Tănase³²).

Un caz special era cel al Teatrului Nostru. Înființat în 1941, teatrul a fost condus de diverse echipe directoriale, toate având-o în componență pe Dina Cocea. Teatrul a fost reorganizat, la începutul stagiunii 1944–1945, pe „baze sindicale”³³. „Sunt fericită ca, după trei ani de când conduc teatrul, să-mi pot îndeplini acest deziderat: să fac din Teatrul Nostru o asociație pe baze mai largi. Toți componenții ansamblului devin asociați”, declara artista³⁴.

O altă situație specială a apărut în existența Teatrului Barașeum, care în timpul dictaturii antonesciene găzduise ansamblul artiștilor de origine evreiască. După evenimentele din august 1944, artiștii care au jucat acolo s-au reorientat în mod firesc și spre alte scene, Teatrul Barașeum devenind un loc al întâlnirilor artistice care nu țineau cont de originea etnică a celor implicați.

În stagiunea 1944–1945 au apărut și ansambluri noi: Teatrul Victoriei (condus de Leny Caler, George Vraca și Scarlat Froda), Teatrul Ateneului (director: Puia Ionescu), Teatrul Atlantic (condus de Nora Piacentini³⁵, Nicolae Stroe, Elly Roman, Mircea Șeptilici; instituția avea două ansambluri: unul muzical, altul de teatru).

În stagiunea 1945–1946, configurația instituțională a vieții teatrale bucureștene a suferit câteva modificări. Astfel, a fost înființat Teatrul Modern (director: Aurel Ion Maican), la conducerea Teatrului Maria Filotti s-au asociat cu artista al cărei nume figura pe frontispiciu Elvira Godeanu, Marietta Deculescu și A. Pop-Marțian, iar conducătorii Teatrul Gioconda au preluat și Teatrul Savoy, unde Constantin Tănase își desfășurase activitatea până la bombardamentele din august 1944, sub coordonarea lor intrând și artiști care evoluaseră sub direcția marelui artist dispărut.

În următorul sezon teatral a fost inaugurat Teatrul Odeon, a cărui conducere artistică a fost asigurată inițial de Ion Șahighian (stagiunea 1946–1947), apoi de Marietta Sadova (stagiunea 1947–1948). Pe de altă parte, Dina Cocea s-a asociat cu Radu Beligan la conducerea Teatrului Nostru, semn că dorita structură sindicală de conducere a fost ori o intenție neconcretizată, ori o soluție nefuncțională.

La începutul stagiunii 1947–1948 apăreau semnale care anunțau iminenta pieire a teatrului particular. O parte a acestor semnale se regăseau în presă, un exemplu revelator fiind cel semnat lui George Horia. Ziaristul și-a presărat discursul cu remarci vădit răuvoitoare și, adeseori, cu evidente minciuni în încercarea de a prezenta numai latura negativă a fenomenului: „Panourile orașului, văduvite de orice publicitate teatrală, înfățișează nu numai simbolic înmormântarea unei epoci de destrăbălare și decadentă a unei arte cu un imens rol cultural și social. Ce a însemnat mișcarea teatrală particulară în ultimii ani în România, nu e nevoie să mai amintim. Repertorii, ansambluri și realizări au exasperat și și cea mai largă indulgență. Totul era improvizație de cea mai proastă calitate. Chemați și nechemați s-au îmbulzit în curentul de speculare a avidității publicului din Capitală și provincie pentru teatru (...). Trivialul a fost în majoritate comandamentul activității teatrelor particulare. Trivial în conștiința multor actori de valoare, care au dezertat de la linia lor artistică, vânzându-se pentru bani (...), trivial în alcătuirea repertoriilor (...). Trivial în prezentarea spectacolelor, cu regii incompetente sau deseori total absente. (...) Companiile teatrale cu oarecare stabilitate nu dau nici ele semne de viață. «Directorii» nu se mai grăbesc cu mari interviuri despre repertorii «vaste și de înaltă ținută».”³⁶ După o lună, Teatrul Nostru și Teatrul Maria Filotti s-au dovedit pregătite să-și reia activitatea în condiții de oarecare normalitate, în ciuda vicisitudinilor economice.

Cu binecunoscutu-i simț realist, presat și de datoriile financiare avute la stat, Sică Alexandrescu a cedat Teatrului Național contractul de utilizare a sălii unde dădea reprezentații Teatrul Comedia. Astfel, Teatrul Comedia și-a încetat activitatea în noiembrie 1947, directorul său și o parte din colaboratorii stabili integrându-se în colectivul instituției care a preluat sala. Pentru o perioadă scurtă, Teatrul Național a folosit și sala Teatrului Modern, a cărui existență încetase.

La sfârșitul anului 1947, sala Teatrului Victoriei a fost cedată Teatrului Armatei, care a folosit-o pentru scurt timp, Leny Caler și George Vraca fiind angajați în noul colectiv. La încheierea stagiunii 1947–1948, Teatrul Odeon și-a încetat activitatea, cele două săli construite de Liviu Ciulei-senior fiind atribuite Teatrului Armatei. O mare parte din colaboratorii permanenți ai Teatrului Odeon au fost angajați la Teatrul

³² Constantin Tănase a încetat din viață pe 29 august 1945.

³³ *Apud* Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol. VIII, Editura Minerva, București, p. 263.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Artista a încetat din viață pe 15 ianuarie 1945.

³⁶ George Horia, *Perspectivile teatrului particular*, în *Rampa*, 14 septembrie 1947.

Municipal. Teatrele Alhambra, Gioconda, Savoy și Atlantic, care aveau în repertoriu spectacole muzicale de divertisment și, uneori, spectacole de dramă, și-au întrerupt activitatea în 1948, artiștii care evoluaseră aici găsindu-și ulterior locul în teatrele existente sau în cele care se vor înființa în perioada imediat următoare (Teatrul de Operetă, Teatrul de Estradă).

Creatori și spectacole

Dacă s-ar realiza un tabel cronologic care să cuprindă întreaga viață teatrală bucureșteană, de la începuturi până în prezent, un observator avizat ar remarca cu ușurință faptul că perioada august 1944 – decembrie 1947 se distinge printr-o existență multor instituții de spectacol, care au susținut un redutabil număr de premiere, având la bază o neîntâlnită varietate repertorială. Existența acestui fenomen, în care coexistă amintitele vârfuri de apreciere (a căror prezență trebuie clar analizată, altfel ar părea simple enunțuri triumfaliste), n-ar fi fost posibilă, la prima vedere, fără prezența activă a unui număr mare de regizori, scenografi și actori. Se va vedea în cele ce urmează că regizorii și scenografi care au avut cu adevărat ceva de spus n-au fost chiar atât de mulți. Pe lângă aceste considerații de ordin cantitativ, semnificative și numeroasele valori calitative demonstrează implicarea în evenimente a unor profesioniști remarcabili.

În această efervescentă creație, poate părea paradoxal faptul că, făcând abstracție de unele excepții notabile, întreaga epocă a stat sub semnul unor stiluri și „rețete” teatrale verificate. Cvasiinexistența tendințelor inovative se explică prin ritmul accelerat în care se lucra. Or, actul novator autentic are nevoie îndeobște de un timp mai îndelungat de gestație.

Personalități consacrate

Corifeii școlii regizorale românești aflați în activitate în perioada analizată (Victor Bumbescu, Vasile Enescu, Ion Șahighian, Sică Alexandrescu, Victor Ion Popa, Aurel Ion Maican), precum și cei intrați de câțiva ani în breasla regizorilor (Marietta Sadova, Ion Talianu, Val Mugur) au continuat să meargă pe drumuri artistice ale căror coordonate artistice fuseseră trasate în decursul evoluției lor. Cu o perspectivă înnoitoare, cvasirevoluționară și-a continuat cariera Ion Sava, în scurtul răstimp ce a durat până la prematura sa dispariție.

Primului eveniment notabil al stagiunii 1944–1945 s-a înscris în diversitatea repertorială sus-amintită. Tragedia antică *Edipos, tiranul Thebei* de Sofocle a fost regizată de Victor Bumbescu, care prelua parcă rolul paternal deținut de Paul Gusti, șef de școală trecut la cele veșnice în acea toamnă.



Fig. 3 – George Vraca și Ion Manolescu în *Edipos, tiranul Thebei* de Sofocle.

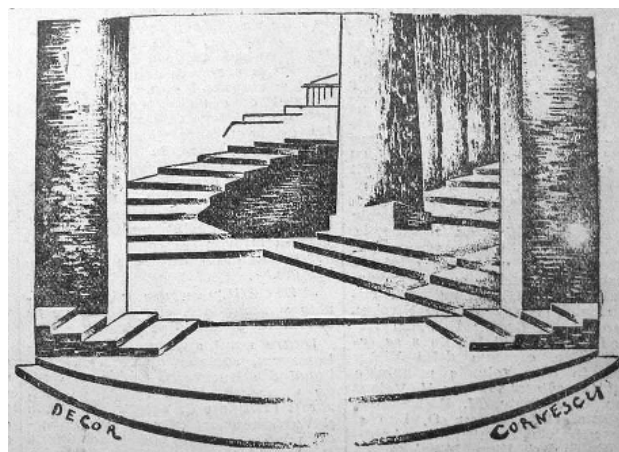


Fig. 4 – Schiță de decor de Traian Cornescu pentru *Edipos, tiranul Thebei* de Sofocle.

Destinate inițial reprezentării simbolice pe ruinele Teatrului Național, ce aminteau în mod dureros de artiști cvasilegendari și de montări prestigioase, spectacolele cu tragedia lui Sofocle s-au derulat în sala Aro, folosită pentru proiecții cinematografice și concerte de muzică clasică.

Regizorul Victor Bumbescu și scenograful Traian Cornescu au avut de luptat cu un spațiu scenic dificil, impropriu. Socotit de cronicarul Mihai Vulpeș drept „măreț și sugestiv”³⁷, decorul conceput de Traian Cornescu pentru *Edipos, tiranul Thebei* fusese creat de scenograf în spiritul *spațiului ritmic*, așa cum fusese acesta definit de Adolphe Appia. Din acest spațiu făceau parte alternanța dintre scări și platforme, precum și folosirea liniei oblice, pe diagonala scenei.

Componența colectivului actoricesc angrenat în tragedia lui Sofocle a arătat forța Naționalului. Echipa era alcătuită din Marioara Voiculescu/Sorana Țopa (Iocasta), George Vraca/Nicolae Brancomir (Edipos), Ion Manolescu (Tiresias), A. Pop-Marțian (Creon), Marcel Gingulescu (Păstorul), Chiril Economu (Solul corintian), Ion Ulmeni (Corifeul). O surpriză plăcută a constituit-o apariția, în roluri de corifee, a unor actrițe care au înnobilit partiturile de mică amploare, integrându-le cu strălucire într-o construcție puternică. Aceste actrițe erau Marietta Anca, Aura Buzescu, Agepsina Macri-Eftimiu și Cleo Pan-Cernățeanu.

În peregrinarea lor prin literatura dramatică universală, întâlnirile echipei Victor Bumbescu – Traian Cornescu cu Molière au avut un efect aparte. Vârful a fost atins de la început, prin *Școala femeilor* (1945). Un cronicar consemna că „se cuvine să remarcăm izbânda reputată de dl Victor Bumbescu, care, ajutat de decorul grațios, pitoresc și elegant în simplitate (caracteristici greu de asociat, *n.n.*) al dlui Traian Cornescu și folosind fericit concursul actorilor, a prezentat o versiune scenică autentică și armonioasă a comediei lui Molière”³⁸. Printre actori s-au aflat Eugenia Popovici, Fifi Mihailovici, Ion Finteșteanu, Nicolae Motoc, George Atanasiu. A urmat *Burghezul gentilom* (1946), spectacol la care Traian Cornescu a colaborat cu Veturia Oancea. Regizorul a apelat din nou la Ion Finteșteanu, pentru generoasa partitură a domnului Jourdain, la Fifi Mihailovici și la Eugenia Popovici, însoțiți de Sonia Cluceru, Cella Dima, George Manu, Alexandru Marius.

Un moment deosebit al colaborării dintre cei doi artiști a fost cel determinat de montarea dramei istorice *Despot Vodă* de Alecsandri (1945). Publicul a fost impresionat de tiradele rostite de personajul Tomșa, portretizat de Nicolae Brancomir, un interpret vibrant al pieselor în versuri. Din distribuție au mai făcut parte câteva dintre personalitățile artistice pe care Naționalul le avea în acel moment: Marietta Anca, Ana Luca, Aglae Metaxa, Migry Avram-Nicolau, Alexandru Critico, Haralambie Polizu, Cezar Rovințescu, Ion Anastasiad, Emil Botta.

Cu importante schimbări de distribuție față de reprezentațiile din stagiunile anterioare, în viziunea lui Victor Bumbescu și cea a lui Traian Cornescu s-a reprezentat comedia tragică *Patima roșie* de Mihail Sorbul (1944). S-au distins Marietta Anca, Anca Șahighian/Viorica Oancea³⁹, Nicolae Bălțățeanu/Costache Antoniu, Nicolae Brancomir, Aurel Munteanu⁴⁰.

Pentru *Păpușile* de P. Wolff (1945), creatorii și-au pus dibăcia la încercare, aducând vechea melodramă la standardele cerute de un public care nu se mulțumea întotdeauna cu puțin. Prin interpretarea rolului principal din acest spectacol, Marietta Deculescu a intrat definitiv în inimile spectatorilor și în rândul marilor artiste ale epocii. În acest sens, cronicarul Mihai Atanasiu a consemnat: „Doamna Marietta Deculescu a jucat cu o bună sesizare a nuanțelor, a trăit cu sinceritate stările sufletești ale Fernandei și a dovedit că pentru rolurile de dramă are o ținută de o delicatețe și de o maleabilă pătrundere, cheazășuind o tranziție superioară în carieră.”⁴¹ Mariettei Deculescu i-au fost alături A. Pop-Marțian, George Calboreanu, Nicolae Soreanu, Constantin Bărbulescu și Constantin Brezeanu.

Victor Bumbescu a avut o colaborare rodnică și cu scenograful de origine poloneză Ștefan Norris, a cărui profesie de bază era cea de arhitect. Pe lângă creațiile în domeniul scenografiei, artistul a fost și coordonator tehnic al spectacolelor Teatrului Național, funcție pe care a preluat-o de la Traian Cornescu în momentul pensionării acestuia. Un rod al colaborării dintre cei doi artiști a fost spectacolul *Nora* de Ibsen (1945), în care rolul titular a fost interpretat de Lilly Carandino. Criticul teatral Mihai Atanasiu a considerat că artista „a trasat evoluția celebrului personaj ibsenian prin mijloace de subtilă interiorizare, de adâncită trăire, de nuanțată pătrundere, de delicată evocare, umanizând suferințele, luminând bucuriile, subliniind frământările și încălzind speranțele Norei, cu o rafinată înțelegere a necesităților de ansamblu și cu un

³⁷ Mihai Vulpeș, „Cronica dramatică”, în *Teatru și sport*, 7 noiembrie 1944.

³⁸ Mihai Atanasiu, „Cronica teatrală”, în *Teatru și sport*, 11 ianuarie 1945.

³⁹ Simbolul grafic / inserat între două nume de artiști semnifică interpretarea alternativă a aceluiași rol.

⁴⁰ Distribuția interpreților care au jucat în primele spectacole este diferită de la o sursă de informare la alta. În lipsa programului de sală, am optat pentru varianta comentată, deci văzută, de Mihai Atanasiu, semnatarul „Cronicii teatrale” apărute în *Teatru și sport* pe 11 ianuarie 1945. Intrarea în spectacol a actorilor Viorica Oancea și Costache Antoniu a fost consemnată în *Teatru și sport* din 22 martie 1945.

⁴¹ Mihai Anastasiu, „Cronica teatrală”, în *Teatru și sport*, 9-16 noiembrie 1945.

autentic discernământ al amănuntelor”⁴². Partenerii eroinei titulare au fost Athena Marcopol (Kristine Linde), George Demetru (Torvald), Fory Etterle (Dr. Rank) și Vasile Lăzărescu (Krogstad).



Fig. 5 – Lilly Carandino în *Nora* de H. Ibsen. Fig. 6 – Marietta Deculescu în *Păpușile* de P. Wolff.

În zona montărilor cu mare priză la public s-a situat spectacolul *Caravana (Mamouret)* de J. Sarment (1946), ale cărui nuanțe de duioșie au fost relevate cu abilitate. În spectacol a strălucit Maria Filotti, într-un rol despre care artista spunea că „pretindea o viguroasă compoziție. Compoziție sub raport fizic: gesturi și atitudini de bătrână, vorbire cu ezitări, glas subțire și totuși nuanțat (...), în care toată viața și toată înțelepciunea trebuiau să pară că s-au refugiat în ochi (...). Aveam în jurul meu, în decorurile evocatoare ale lui Norris și strunită de Victor Bumbesți, cea mai numeroasă distribuție pe care o văzuse acest mic teatru o văzuse vreodată pe scena sa (...), în frunte cu G. Timică și Mișu Fotino”⁴³.

Vasile Enescu, regizor care își dedicase mare parte din activitate dramaturgiei naționale, a montat *Dezertorul* de M. Sorbul (1944) și *Gaițele* de Al. Kirîțescu (1945). Acțiunea primei drame fiind plasate într-un cartier bucureștean periferic, misiunea echipei regizor-scenograf a fost aceea de a nu cădea în capcana pitorescului ieftin. „Doamna Veturia Oancea a relizat un decor cu totul just ca intuiție psihologică și reconfortant prin ospitalitatea tonurilor”⁴⁴, nota Rubio Liviu, referindu-se la creația colaboratoarei lui Vasile Enescu. Sonia Cluceru, Aglae Metaxa, Ion Ulmeni și Nicu Dimitriu au dat viață personajelor din *Dezertorul*.

„*Gaițele* s-a bucurat la Național de o bună interpretare și de o îngrijită punere în scenă datorită puterii de muncă, spiritului de meticulozitate și autenticului simț scenic dovedite de experimentatul și autenticul om de teatru dl Vasile Enescu”⁴⁵. Sunt cuvinte care definesc portretul regizorului, plecat spre lumea umbrelor în anul în care lumea *Gaițelor* fusese readusă în atenția publicului. Același cronicar a observat integrarea în spectacol a „decorurilor de autentică și largă evocare ale dlui Traian Cornescu”⁴⁶. Distribuția spectacolului regizat de Vasile Enescu, reluat ulterior sub conducerea regizorală a lui Ion Șahighian și supus unor multiple schimbări ale echipei actoricești, i-a reunit pe Sonia Cluceru (Aneta Duduleanu), Cleo Pan-Cernățeanu (Zoia), Maria Voluntaru/Silvia Hodoș/Elena Cruceanu (Lena), Migry Avram-Nicolau (Margareta), Maria Burbea (Fräulein), Cella Dima (Wanda), Alexandru Alexandrescu-Vrancea/Nicolae Făgădaru (Mircea), Al. Marius (Georges), Ion Ulmeni (Ianache).

Lucrând mai puțin la Teatrul Național, fiind prins în vârtoarea vieții teatrului particular, Ion Șahighian s-a numărat, în epocă, printre regizorii cei mai prolifici. Mihai Zirra nota malițios că artistul avea o soție actriță (Ecaterina Nițulescu-Șahighian) și două fiice „pe care le-a vrut actrițe” (Lia Șahighian și Anca

⁴² Mihai Anastasiu, „Cronica teatrală”, în *Teatru și sport*, 22 martie 1945.

⁴³ Maria Filotti, *Am ales teatrul*, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, București, 2007, p. 200–2002.

⁴⁴ Rubio Liviu, „Cronica teatrală”, în *Spectator*, 14 decembrie 1944.

⁴⁵ Mihai Atanasiu, „Cronica teatrală”, în *Teatru și sport*, 8 martie 1945.

⁴⁶ *Ibidem*.

Șahighian), deci „a început așadar să-și împartă munca pe mai multe șantiere și peste tot era dăruită cu jumătăți de măsură, dacă nu cu sferturi. Omul avea nevoie să câștige mai mult (...). Pe scurt, Șahighian este un meseriaș corect, dar fără flacăra creațiilor mari”. O singură remarcă pozitivă: „Singura perioadă bună a fost aceea în care lucra în asociație cu Dina Cocea, pentru că era plătit în participație și asta îi dădea și elan, și viziune, și îndrăzneală”⁴⁷. Se va vedea în cele ce urmează că, într-adevăr, perioada în care a colaborat cu Teatrul Nostru a fost extrem de rodnică și că, în ciuda celor afirmate de răuvoitorul confrate, din portofoliul artistului n-au lipsit izbânzile reale.



Fig. 7 – Elena Cruceanu, Sonia Cluceru și Margareta Dumitrescu în *Gaițele* de Al. Kirilșescu.

Pentru realizarea primelor spectacole din perioada analizată în acest studiu, Ion Șahighian a colaborat cu o echipă formată din doi mari scenografi: Elena Pătrășcanu și Alexandru Brătășanu. Fiind marcată în mod decisiv de evenimente politice, care au dus în timp la ocultarea unor amănunte, sunt absolut necesare câteva precizări privind evoluția artistică a Elena Pătrășcanu de la începuturile ei până în 1948. Artista a studiat la Viena sub îndrumarea profesorului Oskar Strnad, specializându-se în arte aplicate. A fost asistenta profesorului Strnad la realizarea scenografiei mai multor spectacole, experiența cea mai semnificativă fiind lucrul la montarea operei *Oberon* de Weber, în regia lui Marx Reinhardt, pe scena Festivalului din Salzburg⁴⁸. După 1944 artista a fost printre fondatorii teatrului românesc de păpuși, colaborând în acest domeniu cu Lucia Calomeri, Lena Constante, Elena Popescu-Râmnicănu, Alexandru Brătășanu, Nicolae Massim. În aprilie 1948, a fost arestată împreună cu soțul ei, liderul comunist Lucrețiu Pătrășcanu. Și-a reluat activitatea artistică cel mai probabil în 1956, după executarea unei pedepse în închisoare și a trecerii unei perioade în care a avut interdicția de a lucra în teatru. Alexandru Brătășanu a studiat pictura la Paris, avându-l ca profesor, printre alții, pe Fernand Léger.

Colaborarea dintre Elena Pătrășcanu, Alexandru Brătășanu și Ion Șahighian s-a materializat în spectacolele *Noaptea regilor* de Shakespeare, *Mama* de Čapek, *Așa va fi* de Simonov și *Don Juan* de Molière.

Dramaturgia shakespeariană a fost o preocupare constantă pentru Ion Șahighian. După *Poveste de iarnă* (1937), *Regele Lear* (1944), au urmat *Noaptea regilor* (1944), *Visul unei nopți de vară* (1946), *Nevestele vesele din Windsor* (1950), *A douăsprezecea noapte* (1958), *Femeia îndărătnică* (1960) și *Richard al III-lea* și, din nou, *Noaptea regilor* (1964).

Ion Șahighian mărturisea înaintea premierei comediei *Noaptea regilor* că „nu i-au plăcut niciodată luptele ușoare”⁴⁹. Mihai Anastasiu a consemnat următoarele: „Punând la contribuție însușiri remarcabile (experiențe vaste, titanică putere de muncă, studiu aprofundat al textului, spirit de sinteză și forță de analiză), dl Șahighian a reușit să reprezinte o reconstituire personală a comediei lui Shakespeare, o viziune modernizată a clasicei compoziții de profundă și subtilă zămislire comică, care este *Noaptea regilor*”⁵⁰. Comentând jocul actorilor privit în ansamblu, cronicarul revistei *Spectator* era de părere că „regizorul, lucrând mereu cu aceeași echipă (a Teatrului Nostru, n.n.), dispunând de un mănunchi de actori deopotrivă

⁴⁷ Mihai Zirra, *Am ales teatrul radiofonic...*, Editura Casa Radio, București, 2009, p. 144–145.

⁴⁸ A se vedea Paul Constatin, *Mică enciclopedie de arhitectură, arte decorative și aplicate, intrarea scenografie modernă*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1977, p. 141–142. Afirmția autorului, potrivit căreia Elena Pătrășcanu și Alexandru Brătășanu au colaborat cu regizorul Ion Sava la montarea piesei *Negușătorul din Veneția*, regizat de Ion Sava în 1940, nu corespunde realității.

⁴⁹ „Cu domnul Ion Șahighian despre *Noaptea regilor*”, în *Spectator*, 14 decembrie 1944.

⁵⁰ Mihai Anastasiu, „Cronica dramatică”, în *Teatru și sport*, 25 decembrie 1944.

de înzestrați și ați să servească în multiple tonuri, a dezvoltat o coeziune pe care n-o are nici un alt teatru; un joc de echipă (nu de staruri) în care elementele își răspund, se îmbină și se armonizează în mod omogen”⁵¹. Dina Cocea (Olivia), Marietta Rareș (Maria), Lia Șahighian (Viola), Jules Cazaban (Malvolio), Ion Manta (Sir Toby), Jenică Constantinescu (Sir Andrew) și Florin Scărlătescu (Feste) au interpretat rolurile de prim-plan în *Noaptea regilor*. În ceea ce privește scenografia spectacolului, Mihai Anastasiu consemna: „Direcția de scenă a dlui Șahighian a fost fericit evidențiată prin decorurile și costumele semnate de dna Elena Pătrășcanu și dl Alexandru Brătășanu. Decorurile s-au acomodat cu plasticitate viziunii moderniste a dlui Șahighian. Sunt decoruri luminoase, rezervând ample perspective, mai mult sugerând, chemând contribuția imaginației, decât realizând definitiv, hotărât. Decorurile de masive și liniare proporții au o tinerețe, o zveltețe dintre cele mai simpatice, caracteristici vădite îmbelșugat și la costumele multicolore”⁵². Astfel, scenografi și-au folosit din plin imaginația pentru a utiliza cât mai eficient un spațiu ingrat⁵³.



Fig. 8 și 9 – Lia Șahighian, Dina Cocea, Florin Scărlătescu, Ion Manta și Jenică Constantinescu în *Noaptea regilor* de W. Shakespeare.

Ion Șahighian și echipa de scenografi formată din Valentina Bardu, care a semnat schițele pentru costume, Mircea Marosin, semnatul schițelor pentru decoruri⁵⁴, și Ștefan Norris, coordonatorul tehnicii de scenă, au semnat spectacolul *Visul unei nopți de vară* (1946), prin care s-a deschis Teatrul Odeon. Silvian Iosifescu, în nou înființata revistă *Contemporanul*, afirma că „acest spectacol e greu de judecat ca un tot. Mai multe concepții par a se fi întâlnit și nu totdeauna împăcat și, fără disonanțe, piesa trădează o diversitate de viziuni interpretative, mai ales în regie și interpretare, pe de-o parte, și plastică, pe de altă parte. Este unul din spectacolele pe care le apreciezi enumerativ, luând pe rând diferite elemente (...). Concepțiile din *Visul unei nopți de vară* nu sunt (...) antagoniste și întâlnirea lor nu duce nici la amestec, nici la vreo stingheritoare lipsă de unitate. (...) Puhoiul de forță și de artă nefiltrată trebuie să se resimtă în ritmul spectacolului, să-i dea un caracter



Fig. 10 – Schiță de costum realizată de Mircea Marosin pentru spectacolul *Visul unei nopți de vară*.

⁵¹ Rubio Liviu, „Cronica teatrală”, în *Spectator*, 22 decembrie 1944.

⁵² Mihai Anastasiu, „Cronica teatrală”, în *Teatru și sport*, 25 decembrie 1944.

⁵³ Sala de spectacole a Teatrului Nostru era situată la subsolul Teatrului Comedia, în clădirea care găzduiește astăzi Teatrul Odeon.

⁵⁴ Inițial, scenografi Valentina Bardu și Mircea Marosin au prezentat, ca la un concurs, schițe pentru costume (vezi fig. 11, în care se află una dintre schițele celui de-al doilea scenograf menționat). Regizorul a desemnat-o ulterior pe Valentina Bardu ca autoare a costumelor.

năvalnic, de densitate dramatică, de bogăție, de risipă chiar. Acest ritm, această densitate, regia dlui Șahighian le-a obținut numai parțial. Iată de ce, chiar în accentele lor de șarjă, comicii din *Visul unei nopți de vară* ni s-au părut elementul cel mai reușit, cel mai adevărat al spectacolului. Scenele în care a apărut grupul actorilor – dnii [George] Calboreanu, [Jules] Cazaban, [Constantin] Ramadan, [Dan] Nasta, [C.] Mahalu, [Nicolae] Ștefănescu - au dat spectacolului o vigoare, o căldură și o vioiciune asemănătoare cu cele pe care le aduceau ansamblului plastic culorile tari ale costumelor lor [aici este relevat un aspect de unitate artistică, n.n.]⁵⁵. Alături de actorii amintiți, au evoluat Lilly Carandino, Tantzi Benescu-Munteanu, Lia Șahighian, Edith Prager, Marcel Gingulescu, Nicolae Bălțățeanu, Armand Gurian, N.Al. Toscani, Toma Dimitriu și, în debut absolut ca actor, Liviu Ciulei în atât de specialul rol al lui Puck.

Semnând cronică scenografică, Ionel Jianu și-a extins comentariile asupra întregului spectacol. „Această piesă”, nota binecunoscutul critic de artă, „oferă o splendidă ocazie pentru realizarea unui adevărat spectacol de artă complex în care literatura dramatică, muzica, dansul, arta actorului, ca și cea plastică pot colabora într-o perfectă unitate. (...) Teatrul Odeon și-a inaugurat activitatea și cu o fericită inovație: a instituit un concurs pentru alegerea celor mai bune decoruri și a celor mai bune schițe pentru costume. (...) Decorurile dlui Mircea Marosin, de o încântătoare frăgezime de culoare, sunt străbătute de duhul poeziei. (...) Decorul primului tablou, de o nobilă simplitate, frumos stilizat în tonuri de culoare clară și armonios combinate, (...) constituie una din cele mai frumoase izbânzi din acest domeniu la noi. Cele două decoruri reprezentând pădurea sunt mai puțin reușite (...). Regăsim și aici tendințe spre stilizare, dar șiragurile de frunze împiedică adesea actorii, care se încurcă în ele, fără a-și avea justificarea logică în planul al doilea, unde parcă atârnă de copacii cu trunchiuri golașe, ce-și încurcă coroanele într-un fel de boltă (...). Dra Valentina Bardu s-a inspirat, în costumele ateniene, din picturile de pe vasele antice, folosind peruci și bărbi albe care, împreună cu togile frumoas drapate, dau personajelor un caracter și o notă specific elenă. Dar mai ales în costumele duhurilor pădurii – și în special în acela al lui Oberon – fantezia dreii Bardu s-a putut desfășura în voie, realizând o adevărată creație. Oberon, închipuind un trunchi de copac animat, cu o luxuriantă bogăție de frunze galbene, ruginii, aurite, e un adevărat personaj de poveste. (...) În costumele actorilor improvizați, dra Valentina Bardu subliniază cu vervă, prin variațiile și imbinările de tonuri, caracterul hilar al personajelor. (...) În sfârșit, regia a dat spectacolului un caracter mai mult static, preferând să evidențieze somptuozitatea scenelor decât aspectul tainic, subtil poetic al vieții însuflețite din pădurea străbătută de duhuri și zâne”⁵⁶.



Fig. 11 – Ion Finteșteanu în *Tartuffe* de Molière.



Fig. 12 – Schiță de costume și decor realizată de Valentina Bardu pentru *Tartuffe* de Molière.

Despre montarea lui *Don Juan* (1945), Zaharia Stancu remarca „regia îngrijită și plină de gust și pricepere a dlui Ion Șahighian”⁵⁷. Distribuția i-a reunit pe Aglae Metaxa, Cella Dima, Victoria Mierlescu,

⁵⁵ Silvan Iosifescu, „Teatrul”, în *Contemporanul*, 18 noiembrie 1946.

⁵⁶ Ionel Jianu, „Cronica scenografică”, în *Rampa*, 13 noiembrie 1946.

⁵⁷ Zaharia Stancu, „Cronica teatrală”, în *Lumea*, 9 decembrie 1945.

Nicolae Bălățeanu, Niky Atanasiu, Gheorghe Soare, Alexandru Alexandrescu-Vrancea. într-un spectacol care „a avut stil și claritate”⁵⁸, după cum remarca Ioan Massoff.

Una dintre colaborările dintre Ion Șahighian și tânăra scenografă Valentina Bardu s-a materializat în spectacolul *Tartuffe* de Molière (1947). Sunt relevante declarațiile făcute de regizor înainte de premieră: „O cercetare mai atentă a textului și ignorarea unei tradiții ce-și așternuse peste strălucirea operei colbul celor aproape 300 de ani, m-au dus la felul în care voi prezenta publicului spectacolul, încercând în felul acesta să-i redau viața ce abia mai palpită și s-o fac mai omenească, mai sinceră și mai aproape de adevăr prin pluralitatea decorurilor, prin modernizarea jocului actorilor, prin descoperirea sensurilor”⁵⁹. Pot fi amintite și câteva notații ale scenografei: „Am avut în primul rând în vedere atmosfera umană a textului. Iată de ce viziunea mea decorativă va fi simplă, lăsând personajelor libertatea de a evolua fără constrângeri în scenă. Păstrând ritmul piesei, am pus accentul pe fondul uman al acțiunii. În privința costumelor, am avut în vedere epoca în care se desfășoară conflictul. Așadar, în timp ce decorurile vor participa la înțelegerea atmosferei, costumele vor fi expresia epocii”⁶⁰. Distribuția spectacolului i-a cuprins pe Dina Cocea/Emilia Cozachievi (Elmire), Sonia Cluceru (Doamna Pernelle), Fifi Mihailovici (Dorine), Yarodara Nigrim (Marianne), Nicolae Bălățeanu (Tartuffe), Ion Finteșteanu (Orgon), Gabriel Dănculescu (Valère), George Mitru (Cléante) și Alexandru Clonaru (Damis).

Anna Christie (1945) a fost o veritabilă continuare a colaborării dintre Ion Șahighian și Ștefan Norris, după redutabila realizare a dramei *Dincolo de zare* (1943), semnată tot de E. O’Neill. Rubio Liviu a semnat o entuziastă cronică la *Anna Christie*, afirmând că „în abnegația actorilor, în arta echilibrată a directorului de scenă, în fidelitatea pictorului față de sugestivitatea majoră a poeziei oneilliene (...) rezidă senzația de rotund, de lucru în ansamblu a spectacolului, așa cum a fost realizat de Teatrul Nostru. Nu știm un elogiu mai autentic pe care l-am putea aduce unor actori decât acela că au izbutit să se depersonalizeze atât de desăvârșit, încât spectatorul ia contact direct cu inima fierbinte a poeziei lui O’Neill (...). Ion Șahighian a pus în desfășurarea piesei un palpit contradictoriu, răvășit, aici străfulgerând în lumina visului, colo înecat în algele patimilor. Ștefan Norris a descărcat niște palete miraculoase, luptând și colorând întunericul, luând într-o călătorie amețitoare pe spectator pe cochilia scenei Teatrului Nostru”⁶¹. În ceea ce privește jocul actorilor, sunt edificatoare cuvintele notate de Virgil Brădățeanu: „Pe scenă s-au conturat, excepționale, creația Dinei Cocea, dominantă prin puterea de a trăi și a-și face simțită iubirea; de asemenea, prin capacitatea de a fi frământat până la sfârșire de stări contradictorii, de a fi răpus și, în cele din urmă, salvat de iubire, [creația] lui Ion Manta; de a birui rezistențe și de a păși către înțeleapta împăcare, [creația] lui Jenică Constantinescu”⁶².

Deși a lucrat cu Maria Tănase și cu Ion Manolescu, Ion Șahighian nu a reușit să capteze atenția publicului și a criticii prin montarea puternicei drame tolstoiene *Cadavrul viu* (1945). Cronicarul Rubio Liviu a fost de părere că „singurul efort de documentare precisă și care a fructificat în zece decoruri de cel mai autentic stil a fost făcut de pictorul Ștefan Norris, care a creat o admirabilă înscenare plastică, atât în amănunte, cât și în soluția de schimbare a decorurilor, fără a dispune de turnantă”⁶³.

Printre colaboratorii lui Ion Șahighian s-a aflat și pictorul W. Siegfried. Au montat împreună *Adrienne Lecouvreur* de Scribe și Legouvé (1945). Tragedia uciderii unei actrițe de frunte de la Comedia Franceză, subiect pe care se brodează un întreg arsenal de intrigi mai mult sau mai puțin credibile, i-a prilejuit regizorului Ion Șahighian să lucreze cu o echipă de forță, din care făceau parte Puia Ionescu, Marioara Zimniceanu, Lilly Popovici, Nicolae Bălățeanu, Toma Dimitriu. Cronicarul teatral Liviu Rubio a consemnat: „Stilul impus de directorul de scenă (Ion Șahighian) a scos de sub desuetudine, dând tiradei o



Fig. 13 – Dina Cocea în *Anna Christie* de E. O’Neill.

⁵⁸ Ioan Massoff, *op. cit.*, p. 302.

⁵⁹ C. Panaitescu, Grupajul de interviuri „Tartuffe inaugurează stagiunea”, în *Rampa*, 14 septembrie 1947.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Rubio Liviu, „Cronica teatrală”, în *Spectator*, 22 februarie 1945.

⁶² Virgil Brădățeanu, *Ion Șahighian, o personalitate de prim plan a teatrului românesc*, Editura Ararat, București, p. 101.

⁶³ *Ibidem*, 12 aprilie 1945.

reverență firească, care – în cadrul de generoasă picturalitate versailleză realizat de W. Siegfried – capătă caracterul unui tablou de Watteau. Și tablourile lui Watteau nu trezesc înflăcărări, dar încântă amabil”⁶⁴.



Fig. 14 – Ion Manolescu în *Cadavrul viu*.

Ion Șahighian s-a reîntâlnit cu pictorul scenograf Traian Cornescu cu prilejul reluării spectacolului *Din jale s-a intrupat Electra* de O'Neill. Premiera avusese loc în stagiunea 1943–1944, cu un uriaș succes de public. Teatrul Național a reluat spectacolul în februarie 1945, înlocuindu-l pe George Vraca, plecat la propriul teatru, cel care fusese unicul interpret al celor trei roluri masculine de prim-plan, cu Nicolae Bălțățeanu, A. Pop-Marțian și Alexandru Critico. Agepsina Macri-Eftimiu și Aura Buzescu („poseoare a științei neasemuite a tăcerilor, alternând, la nevoie, notele dulci, suave, cu izbucniri aprige”⁶⁵) și-au reluat creațiile în amintitul spectacol.



Fig. 15 – Aura Buzescu
în *Din jale s-a intrupat Electra* de O'Neill.

⁶⁴ Rubio Liviu, „Cronica teatrală”, în *Spectator*, 22 februarie 1945.

⁶⁵ Ioan Massoff, *op. cit.*, p. 184.

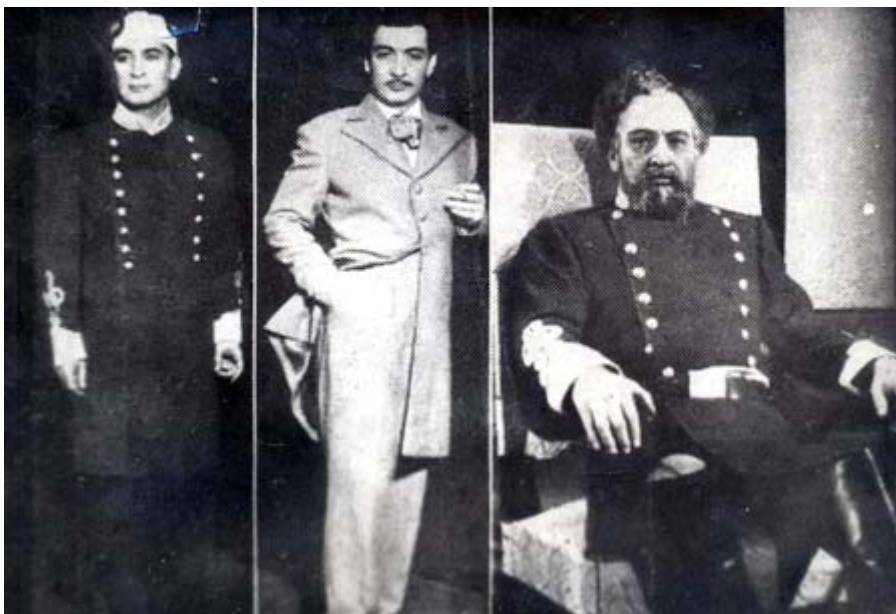


Fig. 16 – George Vraca în cele trei roluri principale masculine din spectacolul *Din jale s-a intrupat Electra*.

Ulterior, din inițiativa lui George Vraca, spectacolul a fost reluat pe scena Teatrului Victoriei, în octombrie 1945. Artistul și-a reluat cele trei partituri solicitante, având alături alte două artiste de seamă ale epocii, Marioara Voiculescu și Tantzî Cocea. Această variantă a spectacolului a fost comentată de Alice Voinescu, distinsa profesoară de istoria teatrului și estetică notând că „dl Vraca nu înveșmânta în poezie doar încântarea, duioasa tinerețe a lui Orin sau romantica izbucnire a lui Adam, dar domnia sa îndrăznește metamorfoza poetică până și în asprul Ezra (...). Cadența unduită, capricioasă, a frazei dlui Vraca urmărește, dincolo de sensul cuvintelor, linia frământată a simțirii și elanul ei înaripat (...). Insistând asupra nebuniei lui Orin și dând acestuia o nuanță de fantezie poetică, dl Vraca a trădat poate stilul realist al dramei, dar nu și calitatea operei; domnia sa a făcut să triumfe poezia și îi mulțumim. Tot astfel ne îndreptăm către dna Voiculescu, a cărei Christine a biruit și ea păcatul prin farmecul poetic (...). Au fost momente când din dezorientarea ei magistral jucată emana o atmosferă de zădărnice, un parfum de efemer, care învăluia personajul greu de păcat cu vălul atotiertătoarei poezii. Dna Tantzî Cocea ne-a fost o mare surpriză (...). Creația impresionantă a dnei Aura Buzescu, ce pare a fi statornicit dimensiunile multiple ale personajului și stilul lui simbolic, nu poate fi decât o greutate mai mult în calea noii interprete. Ei bine, dacă frumoasa apariție a dnei Tantzî Cocea e mai puțin stranie decât o visează autorul în tendința sa voită către mister, apoi ea nu e întru nimic mai prejos decât Lavinia cea dramatic realizată de O'Neill. Artista a adâncit profilul de durere aspră, posesivă, crudă – dar adânc omenească – neglijând profilul metafizic al Laviniei (...). Oare nu e acesta semnul că artista și-a trăit rolul până în adâncimea semnificației lui?”⁶⁶.

Spiritul marilor spectacole găzduite pe scena dispărută a Naționalului a fost reînviat prin noua viziune a lui Ion Șahighian oferită piesei *Don Carlos* de Schiller (1945). Universul relațiilor complexe din *Don Carlos* a fost relevat având drept fundal decorurile create de Traian Cornescu, care a realizat „o amplă bază arhitectonică, întregită de o plastică și nuanțată contribuție picturală”⁶⁷. Ion Șahighian a dat o valoare înaltă bogatului text schillerian, reunind o echipă formată din Aglae Metaxa, „în nefericita Regină, având ținuta și expresivitatea necesare”, Marietta Anca, jucând rolul Principesei Eboli pe „o linie realistă, dar nu mai puțin impunătoare”, Nicolae Bălțățeanu, apreciat ca „mare actor de compoziție, a dat bătrâneții viclene și răutăciosului caracter ale lui Filip al II-lea toată expresivitatea, toată adâncimea, precum și nuanțele necesare (...); rolul a fost jucat prin ținută, prin mers, prin intonație”, Alexandru Critico, „avântat, cald evanescent în *Don Carlos*”, Al. Alexandrescu-Vrancea în rolul Marchizului de Posa „a jucat cu bună ținută scenică, cu expresivitate pe chip”. Cronicarul care a semnat cu pseudonim a mai consemnat că „frumos compus și cu neîntrecută claritate de dicțiune” a fost duhovnicul Dominic interpretat de Nicolae Brancomir și că „având ceva de apariție tragică și misterioasă totodată”⁶⁸, personajul Marelui inchișitor a fost jucat de Haralambie Polizu.

⁶⁶ Alice Voinescu, „Lumea de azi”, în *Revista Fundațiilor Regale*, octombrie 1945.

⁶⁷ Mihai Anastasiu, „Cronica teatrală”, în *Teatru și sport*, 28 octombrie – 2 noiembrie 1945.

⁶⁸ Eupalinos, „Cronica dramatică”, în *Bis*, 14 decembrie 1945.



Fig. 17 – Lia Șahighian, Yarodara Nigrim și Emil Botta în *Ruy Blas* de V. Hugo.



Fig. 18 – Schiță de decor realizată de Traian Cornescu și Natalia Bragalia pentru *Ruy Blas* de V. Hugo.

Eforturile lui Traian Cornescu și ale Nataliei Bragalia, mai tânăra lui colaboratoare, de a crea o atmosferă propice dramaturgiei istorice romantice și-au găsit împlinirea în *Ruy Blas* de V. Hugo (1947), sub conducerea regizorală a lui Șahighian. Comentând spectacolul, Simion Alterescu nota: „Înscenarea dlui Șahighian în forma actuală are valori incontestabile și, totodată, valoarea de documentar, de foarte mare importanță pentru prima noastră scenă oficială”⁶⁹. Au jucat Marietta Anca/Anca Șahighian (Maria de Neubourg), Alexandru Critico/Emil Botta (*Ruy Blas*), Nicolae Bălțățeanu (Don Salluste), Nicolae Brancomir/Al. Marius (Don César de Bazan), Yarodara Nigrim (Casilda).

Având-o în prim plan pe actrița Ecaterina Nițulescu-Șahighian și purtând semnăturile aceluiași realizatori, spectacolul *Mama* de K. Čapek (1944) a prilejuit comentarii elogioase. Rubio Liviu a consemnat: „Directorul de scenă Ion Șahighian a marcat cu deosebită artă etica progresistă a dramei, a dat un contur nesfârșit de simplu și de emoționant destinului Mamei și a dat o plastică omenească unor abstracții vertiginose. Cu o artă regizorală de mare discreție, a dus în scenă un clar-obscur rembrandtian și o evocatoare lipsă de emfază în trecerea prin scenă a unor personaje din celălalt tărâm.”⁷⁰

Punerea în scenă a piesei *Omul din Ceatal* (1947), prima dintr-un ansamblu de creații dramatice prin care Mihail Davidoglu s-a impus printre cei care-și propuneau să răspundă cerințelor din ce în ce mai imperative de a privi realitatea prin prisma ideologică impusă de regimul prosovietic, a purtat semnătura regizorului Ion Șahighian și a scenografilor Traian Cornescu și Constantin Grama. Zaharia Stancu, directorul Teatrul Național, a afirmat că piesa aduce pe scenă „o lume până azi necunoscută în dramaturgia noastră”, prezentând „probleme cutezătoare, rar întâlnite în tematica teatrului nostru”, rupând „într-o mare măsură cu tradiția formală, înscăunată (...) de legi ajunse clasice (...)”. Același vorbitor a amintit de „o serie de lipsuri, ce ar putea fi îndreptate și ar putea apropia piesa lui Davidoglu de desăvârșire. Este în intenția Teatrului Național de a relua în toamnă *Omul din Ceatal*, poate în cadrul unei scene în aer liber, într-o realizare care să cunoască însă cât mai puține deficiențe”⁷¹.

Premiera a declanșat o dezbatere asupra mai multor aspecte, privind relația regizor-text, construirea distribuției și impunerea unei variante revizuite a spectacolului. În cronica sa, Silvian Iosifescu a consemnat: „Curiozitatea cu care a fost așteptată piesa dlui Davidoglu se arată îndreptățită. Este mai mult decât ceea ce caracterizează printr-o formulă amabilă drept «un debut promițător». (...) În versiunea primară, *Omul din Ceatal* cuprindea 20 de tablouri. Dimensiunile piesei o făceau greu de reprezentat. Numărul tablourilor a fost redus la jumătate și se pare că operația a fost făcută nu de autor, ci de directorul de scenă (...). Sub forma sa actuală, *Omul din Ceatal* are vădite lipsuri în construcție (...). Direcției de scenă a dlui Șahighian i se pot imputa mai multe lucruri și în primul rând (...) amestecul de stiluri.”⁷² La puțin timp după premieră, spectacolul *Omul din Ceatal*, în care au jucat Eliza Petrăchescu, Eugenia Popovici, Emil Botta, Iulian

⁶⁹ Simion Alterescu, „Cronica teatrală”, în *Rampa*, 30 martie 1947.

⁷⁰ Rubio Liviu, „Cronica teatrală”, în *Spectator*, 14 decembrie 1944.

⁷¹ „O interesantă inovație în lumea teatrului”, articol nesemnat, apărut în *Rampa*, 29 iunie 1947.

⁷² Silvian Iosifescu, „Un debut: *Omul din Ceatal*”, în *Contemporanul*, 30 mai 1947.

Necșulescu, Titus Lapteș, Alexandru Ciprian, Cezar Rovințescu, Al. Ionescu-Ghibericon a fost dezbătut într-o ședință a Comitetului pentru Artă și Cultură al Partidului Comunist Român. Spectacolul *Omul din Ceatal* a fost reluat în toamna aceluiași an 1947. Florin Tornea, un alt reprezentant de frunte al noii critici ideologizate, nota: „Covârșit și parcă năpădit de prea multe solicitări ale realității, de o abundentă gălgăire poetică și vizionară, *Omul din Ceatal* din primăvară închidea însă perspectivele interioare și limpiditatea problemelor atacate. S-a simțit de aceea nevoia unei curățiri, a unei direcționări mai puțin sinuoase a dramei (...). Se simțea apoi nevoia diminuării atmosferei care friza misticul biblic, evanghelic, pentru a apăsa în schimb pedala pe realitatea crudă în jurul căreia pivota structural drama (...). Se cerea, în sfârșit, o mai clară orientare ideologică – ne referim concret la problema obștilor, care în primăvară căpătaseră o rezolvare neconformă. Mihail Davidoglu a încercat simplificările și conturările acestea. A realizat astfel o operă compactă, dură și de adâncă și largă respirație, de certe și luminoase perspective (...). Drama a putut astfel să devină în mâna dlui Șahighian un obiect mult mai puțin dificil în prezentare, după o viziune unitară – realistă – care să nu mai păcătuiască prin încălcarea domeniului simbolist sau naturalist.”⁷³

În peisajul teatrului particular Sică Alexandrescu se singulariza prin faptul că era regizorul cu cea mai lungă activitate de conducător de instituție. După 23 august 1944, pe lângă Teatrul Comedia, Teatrul Municipal l-a avut în conducere pe cunoscutul om de teatru. A pus aici în scenă *Omul care a văzut moartea* de V. Eftimiu (1944). A montat pe scena Teatrului Regina Maria, sediul Operei bucureștene în acel moment, *Amantul de carton* de J. Deval (1944) cu actorii Teatrului Comedia și, după terminarea reparațiilor făcute la Sala Comedia, a regizat *Medicul în dilemă* de G.B. Shaw (1944), *Am visat paradisul* de G. Cantini, *Unul cu bani* de G. Kaufmann, *Doctorul Knock* de J. Romain (toate în 1945), *Bal la Făgădău* de A. Baranga și *Sălbatică* de J. Anouilh (ambele în 1946). La Teatrul Victoriei a montat *Îndrăgostita* de G. de Porto-Riche (1945), iar pe scena Naționalului a adus în fața publicului *Viraj periculos* de J.B. Priestley (1947).

Montând *Medicul în dilemă*, Sică Alexandrescu a convocat o echipă artistică de prim rang, formată din Tantzî Cocea, Silvia Dumitrescu-Timică, Ion Manolescu, Gheorghe Storin, George Timică, Costache Antoniu, Radu Beligan, George Demetru, Marcel Enescu. Peste timp, Ileana Berlogea era de părere că Sică Alexandrescu a creat „un spectacol de mare artă”⁷⁴.

Sică Alexandrescu a pus în scenă *Omul care a văzut moartea*, în care Radu Beligan a produs o puternică senzație în rolul Vagabondului. Acest fapt l-a determinat pe cronicarul revistei *Teatru și sport* să declare: „N-am avut norocul să-l vedem în acest rol pe inegalabilul Tony Bulandra. Suntem siguri că regretatul «Printz al scenei românești» n-a fost mai bine decât Radu Beligan. Și acesta e omagiul suprem pe care îl putem aduce interpretului de aseară al Vagabondului”⁷⁵. Din distribuție au mai făcut parte Ulpia Botta, Renée Annie, V. Maximilian, Romald Bulfinsky.

Am visat paradisul de G. Cantini, text pe care cronicarul Octavian Voineagu îl considera „vădit influențat și tributar lui Pirandello”⁷⁶, s-a reprezentat pe scena de la Comedia, în regia lui Sică Alexandrescu, cel ce-și pusese în joc „prețioasa sa intuiție”⁷⁷. Protagonistă au fost Eliza Petrăchescu, despre care cronicarul revistei *Teatru și sport* afirma: „Pentru trăirea zbuciumată a stărilor sufletești, prin lumina redării delicate a zbuciumului unei ființe care urmărește să se înalțe, dar mereu coboară, doamna Petrăchescu a înscris o nouă și frumoasă biruință”⁷⁸. I-au fost parteneri Maud Mary, Silvia Dumitrescu-Timică și Radu Beligan.

Sică Alexandrescu a pus în scenă *Doctorul Knock* cu o distribuție de prim rang, din care făceau parte Natașa Alexandra, Agnia Bogoslava, Radu Beligan („actorul cel mai răsfățat pe public”⁷⁹ din acea perioadă), Alexandru Giugaru, Ionel Țăranu, Victor Antonescu, Ștefan Ciubotărașu. Cu acel prilej, Victor Ion Popa i-a adus un omagiu protagonistei: „Natașa Alexandra a făcut un lucru cu desăvârșire încheșat. Îți era cu neputință, văzând-o pe scenă, să desfaci, de sub înfățișarea personajului, omul adevărat care îl acționează. Iar ceea ce e dea dreptul uimitor este că mijloacele de metamorfozare erau de o simplitate și sobrietate neobișnuite în crearea tipurilor. Această creație, adevărată pagină de antologie în înfăptuirile teatrale românești, ar trebui păstrată ca o lecție de compoziție actoricească”⁸⁰.

⁷³ Florin Tornea, „Cronica teatrală”, în *Rampa*, 5 octombrie 1947.

⁷⁴ Ileana Berlogea, *G.B. Shaw în România*, Editura Meridiane, București, 1968, p. 93.

⁷⁵ Mihail Vulpeș, „Cronica dramatică”, în *Teatru și sport*, 10 octombrie 1944.

⁷⁶ Octavian Voineagu, „Cronica teatrală”, în *Teatru și sport*, 8 februarie 1945.

⁷⁷ Rubio Liviu, „Cronica teatrală”, în *Spectator*, 8 februarie 1945.

⁷⁸ Octavian Voineagu, „Cronica teatrală”, în *Teatru și sport*, 8 februarie 1945.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 318.

⁸⁰ Victor Ion Popa, „O creație. Natașa Alexandra în *Knock*”, în *Spectator*, 12 decembrie 1945.



Fig. 19 – Natașa Alexandra în *Doctorul Knock* de J. Romains.

Comentând spectacolul *Viraj periculos*, Liana Maxy a remarcat „ideea regizorului de a desființa pauzele între acte și a urmări desfășurarea conflictului fără întrerupere. Datorită acestui element, domnia sa a obținut un crescendo perfect al interesului pentru spectacol. La aceasta a contribuit și ritmul în care a fost jucată piesa. Singurul lucru pe care am avea să i-l reproșăm dlui Alexandrescu ar fi alcătuirea distribuției. Piesa lui Priestley nu are personaje principale și secundare. Centrală este problema burgheziei decadente, or eroii spectacolului sunt cu toții componenți ai acestei burghezii. De aceea, calitatea interpretării trebuia să fie egală. Și totuși, dl Sică Alexandrescu a diferențiat personajele, socotindu-i de prim plan pe dl Mihai Popescu și pe dnele Marietta Anca și Margareta Papagoga, și de plan secundar pe ceilalți.”⁸¹ Alături de actorii amintiți în cronică au mai fost distribuiți Elena Aramă, Nelly Dordea, Vasile Lăzărescu și Ion Omescu.

Un loc special a fost ocupat în epocă de Victor Ion Popa, scriitor, teoretician al artei teatrului, scenograf și, poate, mai presus de toate, regizor. Din nefericire, în martie 1946 s-a stins din viață. A montat *Frații Karamazov* după F. Dostoievski (1944), *Profesiunea doamnei Warren* și *Discipolul diavolului* de G.B. Shaw, *Casa împresurată* de C. Farrère, *Loreley* de S. Cocorăscu, *Ana visează* de A. Bibescu, *Nebun?* de Al. Macedonski, *Femeia în floare* de D. Amiel, *Celebrii Cavendish* de E. Ferber și G. Kaufmann (toate în 1945).

O nouă montare a dramatizării făcute de Jacques Copeau după romanul *Frații Karamazov* de Dostoievski a văzut luminile rampei la Teatrul Mic. În cadrul scenografic creat de Oscar Hüttner au dat viață contorsionatele personaje dostoievskiene Maria Mohor (Grușenka), Eugenia Zaharia (Katerina Ivanovna), George Calboreanu (Dmitri), Petru Nove (Ivan), Ion Aurel Manolescu (Alioșa), Roland de Yassy (Karamazov) și, făcând o adevărată creație, Forry Etterle (Smerdiakov), cu „glas capabil de cele mai rare undulații”⁸².

În ianuarie 1945, pe scena din Sărindar, echipa artistică condusă de Maria Filotti a prezentat *Profesiunea doamnei Warren* de G.B. Shaw. Interpretă a rolului titular, directoarea ansamblului a făcut o remarcabilă creație, posibilă mai ales grație colaborării cu regizorul Victor Ion Popa. A surprins „amestecul de realism și romantism”⁸³ prezent în concepția scenografică aparținând neobositului Traian Cornescu. Irina Răchițeanu (Vivie), Nicolae Soreanu (Praed), Gheorghe Storin/Aurel Athanasescu (Croft), V. Maximilian (Gardner) și Alexandru Stoianovici (Frank) i-au asigurat protagonistei o companie prestigioasă.

După ce a analizat textul în adâncime, așa cum obișnuia la fiecare spectacol consemnat, Alice Voinescu s-a oprit asupra jocului de scenă al actorilor care au evoluat în *Discipolul diavolului*: „Dna Dina Cocea a dăruit Juditei toată distincția frumoasei sa făpturi. Uneori a subliniat cu prea multă asprime, alteori cu accente prea dramatice, repulsia dnei Anderson față de primejdiosul Richard, jucând prea vizibil lupta dintre sentimentele ce o animă. În schimb domnia-sa a marcat minunat fascinația căreia e supusă și n-a căzut nici o clipă în ispita de a interpreta grelele scene de nelămurire într-un sentimentalism superficial (...). Dl Nicolae Sireteanu (...) a dat autoritate pastorului și putere războinicului. În jocul fin al privirii și al zâmbetului, a redat nuanțele cele mai subtile ale umorului lui Shaw (...). Tot atât de frumos a realizat dl Sorin Gabor pe Richard. Avântul său tineresc, dublat de o vagă melancolie, a lăsat de la început să apară virtuțile personajului (...). Sarah Manu în micuța Essie e o apariție plină de făgăduințe, iar tânărul Ion Henter (...) compune cu mult umor figura comică a lui Christy (...). Trebuie să mai mărturisim că la ridicarea cortinei asupra ultimului tablou am resimțit o adevărată bucurie estetică în fața unui decor în care zarea largă, dincolo de spânzurătoare, se deschidea pentru avântul spre libertate ce înfioară întreaga minunată comedie a lui Shaw”⁸⁴.

Angrenat în contextul nefavorabil provocat de consecințele ordinelor mareșalului Ion Antonescu, Aurel Ion Maican a fost directorul Teatrului Național din Odesa, pe durata existenței acestuia, între 8 decembrie 1943 și 10 martie 1944⁸⁵. După o perioadă de inactivitate, a înființat Teatrul Modern, reluând aici colaborarea strânsă cu scenograful Theodor Kiriacoff-Suruceanu, după experiența comună de la Odesa.

⁸¹ Liana Maxy, „Cronica dramatică”, în *Rampa*, 2 decembrie 1947.

⁸² Ioan Massoff, *op. cit.*, p. 261.

⁸³ Mihai Anastasiu, „Cronica teatrală”, în *Teatru și sport*, 18 ianuarie 1945.

⁸⁴ Alice Voinescu, „Lumea de azi”, în *Revista Fundațiilor Regale*, decembrie 1945.

⁸⁵ *Apud* Vera Molea, *Aurel Ion Maican - Un regizor uitat*, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, București, p. 105.



Fig. 20 – Maria Filotti și Nicolae Soreanu în *Profesiunea doamnei Warren* de G.B. Shaw.



Fig. 21 – Dina Cocea și Sorin Gabor în *Discipolul diavolului* de G.B. Shaw.

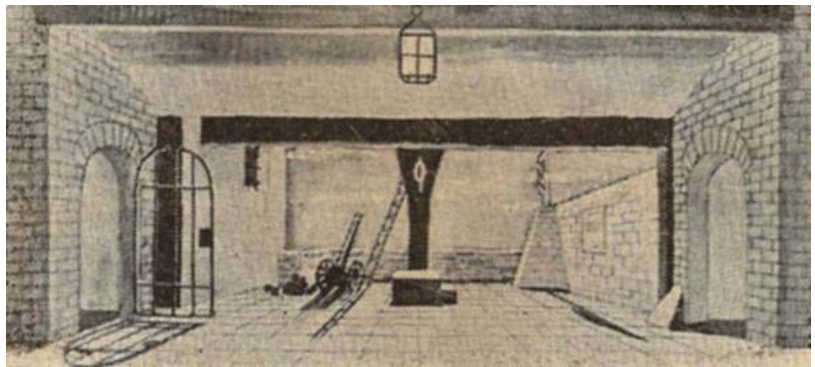


Fig. 22 – Schiță de decor realizată de Elena Pătrășcanu și Alexandru Brățășanu pentru *Discipolul diavolului* de G.B. Shaw.



Fig. 23 – Ion Iancovescu în *Henric al IV-lea* de L. Pirandello.

Primul spectacol montat aici a fost *Henric al IV-lea* de Pirandello (1945), în care scenograful a conceput decorurile și costumele care au îmbrăcat drama psihologică a jocului în care alternează infimezimal nebunia și normalitatea, adevărul și minciuna. După premieră, Alice Voinescu și-a exprimat sentimentul că „nu putem decât mulțumi cu recunoștință artiștilor care îndrăznesc să înfrunte liniștita securitate a conștiinței publicului cu spectacole ca *Henric al IV-lea*”⁸⁶. În fruntea distribuției au fost Ion Iancovescu, Irina Răchițeanu, Gh. Ionescu-Gion și Ionel Țăranu. Referindu-se la scenografie, Mihail Atansiu făcea următoarele considerații: „*Henric al IV-lea* a fost prezentat în (...) decorurile îndelung și meticolos concepute și lucrate, de o subțirime și de un hieratism, calități fundamentale ale pictorului Kiriacoff”⁸⁷.

În *Puterea întunericului* de L. Tolstoi (1945) „dl Maican, directorul de scenă al spectacolului, s-a străduit din răspuțeri să coordoneze imensul material uman al piesei [cuprins] într-o distribuție pe alocuri inegală, dar al cărei merit este cu atât mai mare cu cât (...) a putut reda în linii generale coloritul adevărat și sumbru al dramei”⁸⁸. Silvia Fulda, Irina Răchițeanu, Constantin Ramadan, Dem Moruzan, George Demetru au interpretat rolurile principale.



Fig. 24 – Scenă din *Pottasch și Perlmutter* de D. Glanway.

Constantin Ramadan și Dem Moruzan au fost și protagoniștii comediei boulevardiere *Pottasch și Perlmutter* de D. Glanway (1946), pusă în scenă de experimentatul Aurel Ion Maican pentru un public dornic să se amuze. Pe scenă au mai evoluat Silvia Fulda, Doina Missir, George Mazilu și Sergiu Dumitrescu.

Pentru deschiderea Teatrului Muncitoresc C.F.R. Aurel Ion Maican a pus în scenă *Clocot* de Vintilă Șirianu (1946). Șerban Cioculescu a reconstituit atmosfera din seara premierei: piesa „prezenta momentul Griviței Roșii. Eram așezat în stal în așa fel încât puteam urmări jocul de fizionomie al invitatului de onoare Gheorghe Gheorghiu-Dej, în repetate rânduri citat în piesă ca prezent. Ei bine! Prea deasa lui numire a sfârșit prin a-l indispune. Nu gusta excesele obsecvivoizității: fața i se crispa de neplăcere!”⁸⁹

Intrat în lumea teatrală bucureșteană înainte de izbucnirea celui de-al doilea război mondial, după ce-și contruisese o carieră temeinică la Iași, Ion Sava a montat, începând din octombrie 1944 până la stingerea sa prematură în 1947, *Sylvette* de V. Eftimiu (1944), *Cavalcada spre stele* de W.B. Yeats (1945), *Orașul nostru* de T. Wilder (1945, reluare cu modificări semnificate în distribuție), *Macbeth* de W. Shakespeare (1946) și *Frumoasa adormită* de R. di San Secondo (1947) la Teatrul Național, *Abracadabra* de N. Coward și *Delta blestemată* de I. Luca, după L. Bromfield (ambele în 1946) la Teatrul Nostru, *Golden Boy* de C. Odets (1946) la Teatrul Odeon și *Nana* după É. Zola (1946) la Teatrul Ateneului.

⁸⁶ Alice Voinescu, „Lumea de azi”, în *Revista Fundațiilor Regale*, februarie 1946.

⁸⁷ Mihail Atanasu, „Cronica teatrală”, în *Teatru și sport*, 9–16 noiembrie 1945.

⁸⁸ „Cronica dramatică”, semnată „Spectatorul din stal”, în *Spectator*, 19 decembrie 1945.

⁸⁹ Șerban Cioculescu, *Amintiri teatrale*, publicate în antologia *Cronici teatrale*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, București, 2008, p. 138.

Montarea piesei *Sylvette* a generat un conflict între autor, acesta fiind și directorul Teatrului Național, unde s-a reprezentat spectacolul, și regizor. Într-un memoriu adresat dramaturgului-director, Ion Sava îi reproșează acestuia că s-a împotrivit ca actorii să-și rostească replicile cu spatele la public sau din profil, toți trebuind „să stea cu fața la public” și să-și spună replicile în mod răspicat. Regizorului i-a amintit autorul piesei că există o diferență fundamentală între „«piesa de teatru» – operă de artă prin ea însăși – și «spectacol» – care (...) presupune cunoașterea unor legi speciale de ansamblu, de orchestrație și constituie azi o știință de sine stătătoare”⁹⁰. Au existat diferențe de opinie și în ceea ce privește distribuția. Sava nu a ținut seama de toate dorințele autorului privind configurația acesteia, distribuindu-i pe Maria Magda, Silvia Dumitrescu-Timică, Sandina Stan, V. Valentineanu, Costache Antoniu, Ion Lucian și Mircea Balaban. Mihail Vulpeș a considerat că „decorurile dlui Siegfried [sunt] foarte frumoase și inteligent realizate. Pitoresc acela din actul întâi, sugestiv prin cruditatea culorilor cel din actul al doilea și somptuos acela din ultimul act”⁹¹.

Un destin nefericit l-a avut spectacolul *Cavalcada spre stele*, pentru care pictorița Magdalena Rădulescu a realizat scenografia. Sub titlul *Cazul piesei Cavalcada spre stele*, în revista *Spectator* a apărut un articol nesemnat în care se preciza: „Vinerea trecută s-a consumat la Studio premiera piesei *Cavalcada spre stele* (...). Piesa n-a plăcut. N-a plăcut pentru tendințele revoluționare pe care le are: distrugerea omenirii, a orașelor, a caselor etc., lucruri pe care le-am trăit, din nefericire, din plin, într-o cumplită realitate, datorită ororilor naziste. De altfel, autoritățile în drept s-au sesizat și au interzis reprezentarea piesei *Cavalcada spre stele*.”⁹² Contrar altor opinii, asupra valorilor promovate în spectacol s-a pronunțat Zaharia Stancu: „Spectacolul realizat cu atât bun gust, cu atâta pricepere de Ion Sava și în interpretarea căruia actori cu nume, ca Emil Botta, despre care peste câțiva ani se va vorbi numai cu elogii, sau actori mai puțin cunoscuți, dar încărcăți cu har (...), și atât de bine slujit de decorurile de excepțională calitate ale doamnei Magdalena Rădulescu n-a plăcut... Poemul dramatic trebuie citit (...) mai bine, ascultat cum îl rostește glasul acela unic în teatrul românesc al lui Emil Botta și văzut în în cadrul acelor decoruri de mare artă, realizate de Magdalena Rădulescu”⁹³.

În februarie 1946, la Teatrul Național avea loc premiera memorabilului, controversatului spectacol *Macbeth*, cunoscut și sub numele de *Macbeth cu măști*. Ion Sava a semnat regia și concepția măștilor, acestea fiind construite de Ion Tureacă. Schițele de decor i-au aparținut lui Jules Perahim. Costume din reprezentații mai vechi au fost scoase din depozite pentru a-i înveșmânta pe eroii shakespearieni. Compozitorul Ion Dumitrescu a semnat muzica de scenă. Esența concepției regizorale a fost expusă de autorul ei în programul de sală și cuprinde, departe de a fi infailibile, păreri extrem de interesante, formulate nealambicat, în cuvinte simple: „Din punct de vedere regizoral, spectacolul prezentat nu este un spectacol experimental, pentru simplul motiv că nu experimentează nimic: nici masca antică - statică, nici masca modernă - dinamică, nu mai pot constitui subiecte de experiență. S-au experimentat. Ar mai putea fi un spectacol experimental, dacă s-ar propune ca prin mască să se reactualizeze problema aplicării de măști, ca sistem general de interpretare teatrală. Nu e cazul acesta. Masca întrebuițată în spectacolul nostru constituie un «tratament special» pentru *Macbeth*, valabil, după cercetările noastre, numai în această lucrare a marelui dramaturg englez. (...) Am tratat *Macbeth* cu «mască», pentru că «ideea» izvorăște din analiza profundă a lucrării din punct de vedere regizoral. (...) Figurile legendare nu suportă tratamentul indicat figurilor istorice, ci au o condiție specială. Din punct de vedere spectacologic, figura legendară se cere sintetică și amplificată. (...) Regia nu poate concepe realist personaje supranaturale și trebuie să găsească mijlocul de a le reprezenta în scenă în situația de a părea supranaturale. Unul din mijloace este «masca». În afara vrăjitoarelor și spectrelor din *Macbeth*, celelalte personaje, inclusiv eroii principali, au caractere fixe, antedeterminate prin preziceri sau monologe descriptive, căpătând (...) valori simbolice, acționând pe linie dreaptă, în sens unic. Prin aceste atribute își pierd caracterul uman și devin, scenic, fanteze. Dacă s-ar păstra caracterul uman al personajelor, la reprezentație, regia modernă ar trebui să răspundă la o grea întrebare: cum se pot amesteca oameni reale între ființe ireale? Cum poate sta un om ca toți oamenii de vorbă cu spectrele sau să dea mâna cu fantezele? Situația pare cel puțin ridicolă. Trebuie deci o nivelare. Sau umanizarea spectrelor, sau ridicarea personajelor la un nivel apropiat atmosferei supranaturale și acest lucru se poate obține prin «marionetizarea» actorilor sau, cum e cazul nostru, prin aplicarea măștii”⁹⁴.

⁹⁰ Apud Petru Comarnescu, *Ion Sava*, Editura Meridiane, București, 1966, p. 206.

⁹¹ Mihail Vulpeș, „Cronica dramatică”, în *Teatru și sport*, nr. 15, 1944.

⁹² „Cazul piesei *Cavalcada spre stele*”, în *Spectator*, 19 aprilie 1945 (articol nesemnat).

⁹³ Zaharia Stancu, „Cronica dramatică”, în *Bis*, 22 aprilie 1945.

⁹⁴ Ion Sava, *Macbeth*, în Programul Teatrului Național, nr. 4, 1946.

Efortul considerabil de a juca cu măști, fapt neobișnuit pentru artiștii noștri de teatru, a fost făcut de Marietta Anca/Anca Șahighian (Lady Macbeth), Titus Lapteș (Macbeth), Constantin Mitru (Banquo), Ion Anastasiad (Duncan), Ana Ciulei (Hecate), Doina Tuțescu, Elena Sereda (Vrăjitoare), Ion Radu (Macduff), Nicolae Făgădaru (Malcolm), Al. Demetriad (Siward), Al. Marius (Portarul). Marietta Anca, prima interpretă a principalului rol feminin, declara înaintea premierei că „măștile sunt excepțional realizate, dar părerea mea este că noi actorii suntem sacrificați. Ni se ia posibilitatea de expresie mimică, posibilitatea de expresie a ochilor și totul se bazează pe flexiunile vocii. (...) Cred că Titus Lapteș va fi un foarte bun Macbeth. Îl ajută totul pentru a realiza o creație”⁹⁵.



Fig. 25 și 26 – Măști concepute de Ion Sava și executate de Ion Tureatcă pentru personajul titular din *Macbeth* de W. Shakespeare.



Fig. 27 și 28 – Portretul actriței Marietta Anca, realizat de Ion Sava, și masca proiectată pornind de la portret, purtată de artistă în reprezentațiile cu *Macbeth* de W. Shakespeare.

Cea care i-a demontat regizorului întreaga argumentație privind utilizarea măștilor a fost Alice Voinescu. Distinsa profesoară de istorie a literaturii dramatice a folosit un arsenal de idei limpezi și un ton ferm, păstrând tonul politic care îi era atât de caracteristic: „Oricât de artistică ar fi o mască, oricât de caracteristică pentru natura personajului, ea nu poate exprima și evoluția conștiinței, ori tocmai aceasta este atât de importantă în *Macbeth* și în tot teatrul lui Shakespeare în genere. De altfel, nu credem în reînnoirea teatrului psihologic prin mască. Colaborarea artei plastice în teatru, ca decor expresiv, ca un cadru viu, poate ea avea alt sens decât acel de a ajuta sau, mai bine zis, de a reliefa fizionomia și atitudinea actorului?”⁹⁶

Cu obiectivitate, Alice Voinescu a găsit și câteva aspecte pe care le-a apreciat: „Oricât am suferit de nepotrivirea dintre text și aceste ilustrații, oricât n-am înțeles necesitatea unei asemenea încercări asupra lui *Macbeth*, totuși trebuie să recunoaștem că, privite în sine, unele tablouri scenice au fost foarte interesante. Între ele sunt de remarcate scenele vrăjitoarelor, scăldate într-o lumină misterioasă, și care sunt de o reală

⁹⁵ „Un spectacol de proporții uriașe pe scena Teatrului Național”, în *Spectator*, 20 februarie 1946.

⁹⁶ Alice Voinescu, „*Macbeth* cu măști la Teatrul Național”, în *Revista Fundațiilor Regale*, aprilie 1946.

valoare picturală. Tot atât de remarcabilă e și scena banchetului, cu replica unor sculpturi primitive în lemn (...), cu nota lor de stângăcie altoită pe un realism brutal”⁹⁷.

Demn de semnalat este și faptul că Ion Sava a participat la înfruntarea artistică a celor două spectacole care prezentau *Nana* de É. Zola. Prima versiunea a fost cea prezentată la Teatrul Modern, în regia lui Puiu Maximilian, fiul marelui actor V. Maximilian, și cu o distribuție prestigioasă, în fruntea căreia se aflau Tantzî Cocea, Silvia Dumitrescu-Timică, Elena Aramă, Leontina Ioanid, Gheorghe Storin, Constantin Anatol, Mircea Axente, Constantin Bărbulescu, scenografiind semnată de Ștefan Norris. Cel de-al doilea spectacol care o aducea pe scenă pe eroina romanului *Nana* a fost regizat de Ion Sava. Același cronicar citat pentru prima montare a textului a consemnat faptul că Puia Ionescu, directoarea Teatrului Ateneului și autopropusă, probabil, ca interpretă a rolului titular, a pus în joc resurse materiale importante, pentru ca spectacolul să fie mai atractiv decât cel al concurenței. „Spectacolul are o grămadă de *grains de beauté*”⁹⁸. Sunt toaletele excepțional de frumoase și de elegante în moda justă *Second Empire*⁹⁹, pe care le schimbă, odată cu bărbații, irezistibila Nana. Sunt decorurile, interioarele acelea ospitaliere, pline de senzualitate și de *odor di femina*¹⁰⁰ pe care le-a zugrăvit dl Mircea Marosin, întrebuițând oportun convenționalul roșu de felinar în primele două tablouri, apoi galbenul și verdele tradițional al mobilei imperiale, pentru a ajunge la pământul și cenușiul de cavou din tabloul ultim. Sunt paravenele parcă brodate cu străluciri de lac chinezesc. Este regia dlui Sava, deosebit de priceput în a dirija mișcarea, a forma grupuri, a crea tablouri vivante și a da nota de ansamblu unui spectacol cu multe personaje. Din păcate, Ion Sava n-a colaborat cu o artistă de anvergura lui Tantzî Cocea”. Puia Ionescu a fost asemănată, în același articol, cu „o monedă fără luciu, relief și zimțuri”¹⁰¹.



Fig. 29 și 30 – Liviu Ciulei, Nicolae Tomazoglu și Nicolae Bălțățeanu în *Golden Boy* de C. Odets.

În *Golden Boy* de C. Odets, spectacol prezentat pe scena Teatrului Odeon, cu totul remarcabilă a fost întâlnirea dintre regizorul Ion Sava și Liviu Ciulei, în dubla calitate de scenograf și interpret al rolului principal. Artist cu o solidă carieră în deceniile care vor urma, Liviu Ciulei nota: „Văzusem la Teatrul Național celebrul *Macbeth* cu măști, regizat de Ion Sava, *Orașul nostru* de T. Wilder, ca și alte spectacole deosebite. M-am dus la el și am reușit să-l conving să-mi dea câteva lecții de regie. Când Sava a acceptat să regizeze *Golden Boy*, sub influența lui am conceput primul meu decor «stilizat». Peisajul New-York-ez era reprezentat printr-o serie de rame din șipci, sugerând siluetele zgârie-norilor din Manhattan”¹⁰². Liviu Ciulei a susținut rolul titular, aducând un aer de prospețime, parteneri fiindu-i Fifi Harand, Nicolae Tomazoglu și Nicolae Bălțățeanu. Concluzia cronicii semnate de Simion Alterescu merită citată: „Un spectacol care naște întrebări și discuții (...), lucru destul de rar în Bărăganul teatrului nostru”¹⁰³.

Ultimul spectacol montat de Ion Sava înainte de sfârșitul prematur al existenței sale a fost *Frumoasa adormită* de R. di San Secondo. S-au distins actorii Irina Răchițeanu, Alexandru Finți, într-una din ultimele sale

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ boabe de frumusețe (în limba franceză, în orig.).

⁹⁹ al doilea imperiu francez, instaurat de Napoléon al III-lea (în limba franceză, în orig.).

¹⁰⁰ parfum de femeie (în limba italiană, în orig.).

¹⁰¹ I. Flavius, „Cronica dramatică”, în *Rampa*, 11 decembrie 1946.

¹⁰² Liviu Ciulei și Mihai Lupu, *Cu gânduri și imagini*, Editura Igloomea, București, 2009, p. 17.

¹⁰³ Simion Alterescu, „Cronica dramatică”, în *Rampa*, 20 aprilie 1947.

apariții ca actor, Aurel Munteanu, Nelly Dordea, Maria Filotti. După o introducere în semnificațiile textului, Alice Voinescu s-a oprit asupra câtorva aspecte fundamentale ale realizării artistice: „Personajul eroinei, jucat de dna Răchițeanu cu un excepțional simț artistic, nu este decât (...) un centru alb, în jurul căruia gravitează o lume de forme intens colorate (...). Această operă este fără îndoială o foarte interesantă încercare a artei dramatice; ea captează interesul și dă de gândit, dar nu este mai puțin adevărat că virtuțile artistice ale acesteia nu s-au realizat pe scenă decât datorită creației regizorale și picturale ale artistului Ion Sava.”¹⁰⁴



Fig. 31 – Valentina Crețoiu în *Casanova*.

Regizorul de operă Panait Victor Cottescu a studiat arta actorului la Iași, sub îndrumarea actriței și profesoarei Agatha Bârsescu. A fost apoi actor la teatrele naționale din Cluj și Cernăuți. După înființarea Teatrului Ventura, Panait Victor Cottescu a fost asistentul regizorului Victor Ion Popa, cel care l-a îndrumat constant spre o remarcabilă carieră. Din 1931 a devenit regizor la Opera bucureșteană. În perioada analizată a montat *Casanova* de M. Daia și *Werther* de J. Massenet (ambele în 1945), *Ebreea* de J. Halévy, *Dama de pică* de P. Ceaikovski și *Voievodul țiganilor* de J. Strauss (toate în 1946), *Don Pasquale* de G. Donizetti, *Fidelio* de L. van Beethoven și *Răpirea din serai* de W.A Mozart (toate în 1947).

O distribuție excepțională a fost angrenată în spectacolul *Casanova*, cuprinzându-i pe Valentina Crețoiu, Maria Moreanu, Elena Basarab, Thea Rămurescu, Maria Snejina, Dinu Bădescu, Șerban Tassian, George Niculescu-Basu, Petre Ștefănescu-Goangă, I. Georgescu-Oprișan. Panait Victor Cottescu a colaborat cu scenografia George Löwendal și Heinrich Rohrfoffer, precum și cu Oleg Danovski la realizarea coregrafiei.

Un important eveniment artistic a fost creat prin reprezentarea operei *Ebreea*. Cronicile spectacolului au remarcat valoarea interpretării muzicale și ale jocului de scenă ale soliștilor Lucia Bercescu, Arta Florescu, Mircea Lazăr, Mihail Știrbei, Mircea Buciu, Barbu Dumitrescu, a dansatorilor Elena Penescu-Liciu, Josefina Krannich și Trixy Checais, care au evoluat în coregrafia semnată de Oleg Danovski.

Theodor Kiriacoff-Suruceanu a semnat schițele de decor și cele pentru costume ale primei montări postbelice a operei *Dama de pică* de Ceaikovski. Linia elegantă a costumelor se poate deduce din cele câteva fotografii păstrate, iar despre cadrul ambiental aflăm că „direcția de scenă a dlui Panait Cottescu și decorurile dlui Kiriacoff au izbutit să creeze atmosfera în care încolțește, crește și se amplifică acțiunea”¹⁰⁵.



Fig. 32 și 33 – Dora Massini și Edgar Istratty în *Dama de pică* de Ceaikovski.

Un caz aparte era acela al regizorului Fernando de Cruciatii, artist care făcea parte din colectivul Teatrului Național. Venise în București ca trimis al Italiei, într-un moment în care România era aliata acestei țări și a

¹⁰⁴ Alice Voinescu, „Lumea de azi”, în *Revista Fundațiilor Regale*, mai 1947.

¹⁰⁵ I. Rosman, „Cronica muzicală”, în *Rampa*, 4 decembrie 1946.

Germaniei. A regizat spectacole notabile, zona sa repertorială de referință fiind cea a pieselor italienești, dar se va observa că nu s-a rezumat numai la aceasta. În perioada avută în vedere în acest studiu a pus în scenă *Vălul alb* de S. Pugliese și E. Bertuetti (1944), *Locandiera*¹⁰⁶ (1945) și *Bădăranii* (1946) de C. Goldoni, *Moartea civilă* de P. Giacometti și *Ospățul nebunilor* de S. Benelli (ambele în 1945), *Nunta din Perugia* de Al. Kirilșescu, *Cezar și Cleopatra* de G.B. Shaw, *Femeia îndărătnică* de W. Shakespeare (toate în 1947).

Locandiera și *Femeia îndărătnică* au rezultat din colaborarea regizorului de Cruciatti cu scenografia Elena Pătrășcanu și Alexandru Brătășanu. Un grup de buni actori de comedie au jucat sub conducerea regizorului italian în *Locandiera*: Fifi Mihailovici, Ion Finteșteanu, A. Pop-Marțian și Alexandru Alexandrescu-Vrancea. Cronicarul Mihai Atanasiu a consemnat că directorul de scenă „a redat prin toate mijloacele stilul autentic al comediei lui Goldoni” și a reușit „să amuze publicul prin (...) accentuarea ritmului jocului actorilor”. Același cronicar a consemnat că „viii colorate, natural transplantate cadrului cerut de piesă, decorurile (...) au contribuit ca *Locandiera* să devină un spectacol atrăgător”¹⁰⁷.

Cu două zile înainte de premiera spectacolului *Femeia îndărătnică*, regizorul se confesa, spunând că „nuanțarea între vis și realitate este fixată într-un mod cât se poate de simplu. Ambianța prologului oglindește o realitate crudă, în contrast cu ambianța comediei propriu-zise, care se supune directorului trupei de actori care a preparat spectacolul *Femeia îndărătnică*. În comedie, atmosfera este specific italienească, în contrast cu atmosfera și arhitectura prologului, care sunt tipic englezești. Și pentru a se accentua și mai mult diferența dintre realitatea vieții și ficțiunea scenei, toți actorii care joacă în *Femeia îndărătnică* intră în prolog cu masca și propria personalitate, ca apoi să apară în comedie cu machiajul personajului pe care-l interpretează.”¹⁰⁸ Protagonii au fost Elvira Godeanu/Fifi Mihailovici, Niki Atanasiu, Alexandru Giugaru. Pentru acest spectacol, Elena Pătrășcanu și Alexandru Brătășanu au reușit să creeze „un peisaj pe fundal, în stilul pictural al epocii. În ceea ce privește cosumele, nota Silvian Iosifescu, „multicolorul lor ar fi avut nevoie de un alt joc de reflectoare ca să nu dea impresia de pestriț”¹⁰⁹.

Regizorul a lucrat apoi cu un alt cuplu de scenografi, format din Natalia Bragalia și Traian Cornescu. Eforturile de a crea o atmosferă propice dramaturgiei istorice și-au găsit împlinirea în *Ospățul nebunilor* și în *Nunta din Perugia*. Scriind despre *Ospățul nebunilor*, Ioan Massoff a consemnat faptul că „vederea Florenței legată de podurile râului Arno a fost impresionantă. S-au integrat spirirtului tipic Renașterii principalii interpreți, în frunte cu Nicolae Brancomir, care în rolul tiranului Neri Chiaramantesi a dominat acțiunea electrizând sala, Cella Dima, în rolul unei curtezane, adevărată imagine din Bocaccio, și V. Valentineanu.”¹¹⁰

În cronică la spectacolul *Nunta din Perugia*, Nicolae Moraru a plasat textul dramatic în rândul „realizărilor mari”, considerând că „dl de Cruciatti a reușit să redea atmosfera timpului, a condus cu o deosebită măiestrie un ansamblu care, de data aceasta, renunțând la tradiția jocului bazat pe vedetism, a fost un tot unitar (...). Am desprins din aproape picturalele tablouri de pe scenă o concordanță de text, regie și interpretare uimitoare.”¹¹¹ În ceea ce privește distribuția, trebuie menționat un incident care avea să periclitizeze cariera unei mari artiste. Ofertantul rolul al Atalantei Baglioni îi fusese atribuit Marioarei Voiculescu, care a preferat însă să accepte invitația făcută de Teatru Comedia pentru a juca în *Mașina de scris* de J. Cocteau. Zaharia Stancu, directorul Naționalului, a concediat-o și a înlocuit-o cu Agepsina Macri-Eftimiu. Aceasta a făcut un rol remarcabil, avându-l ca partener pe Emil Botta, „într-un rol potrivit cu temperamentul său artistic, tumultuos și romantic”¹¹².

Avându-i drept colaboratori pe aceiași Natalia Bragalia și Traian Cornescu, de Cruciatti s-a apropiat de universul complex al lui Shaw, punând în scenă *Cezar și Cleopatra*. „În Cezar, dl Calboreanu a avut o excepțională creație, a dominat scena, cum domină și eroul lui Shaw piesa, până la a o transforma aproape într-o operă-portret. Domnia sa ne-a dat un Cezar calm, bonom, puțin sceptic și totuși de o orgolioasă conștiință de sine (...). Dl Calboreanu are marele merit de a ne reda toate aceste aspecte cu expresivitate desăvârșită, dar discretă, măsurată, cu un bun simț al tonului (...) izgonind artificialul, retoricul. Dna Carmen Tăutu a înfruntat un rol greu, nu fără scăderi (...). A izbutit totuși să-și contureze cu grație personajul

¹⁰⁶ La următoarele montări ale acestei piese pe scenele românești s-a optat pentru titlul *Hangița*, acesta fiind mai aproape de exprimarea curentă.

¹⁰⁷ Mihai Atanasiu, „Cronica teatrală”, în *Teatru și sport*, 1 februarie 1945.

¹⁰⁸ C. Panaitescu, „*Femeia îndărătnică*”, o piesă cu mari probleme de regie, în *Rampa*, 7 decembrie 1947.

¹⁰⁹ Silvian Iosifescu, „Cronica dramatică”, în *Rampa*, 21 decembrie 1947.

¹¹⁰ Ioan Massoff, *op.cit.*, p. 303.

¹¹¹ Nicolae Moraru, *Nunta din Perugia*, în *Rampa*, 9 februarie 1947.

¹¹² Silvian Iosifescu, „Cronica teatrală”, în *Contemporanul*, 6 iunie 1947.

[Cleopatra, n.n.] (...). Dintre decorurile dnei Bragalia și dlui Cornescu ni s-a părut în special izbutit cel al Sfinxului, cu lărgimea planurilor secundare.”¹¹³

Înainte de mult mai cunoscuta variantă a *Bădăranilor* în regia lui Sică Alexandrescu, a fost versiunea lui Fernando de Cruciatti, cu nimic mai prejos sub raport artistic. Regizorul și scenograful au mers pe linia reconstituirii realiste a atmosferei venețiene din veacul al XVIII-lea. „Se puteau vedea prin ferestre, strălucind la soare, cupolele și clopotnițele bisericilor din Veneția (...). Costumele schițate de Traian Cornescu și Veturia Oancea evocau, la rândul lor, în limbaj colorat *bleu ciel, bleu pal, vert pal* și roșu venețian, somptuozitatea carnavalurilor din Republica Dogilor. Încântau ochii și înveseleau inima”¹¹⁴. Eugenia Popovici și Alexandru Giugaru începeau aici drumul fast pe care aveau să-l împlinescă în viitoarea montare, avându-i ca parteneri pe Fifi Mihailovici, Maria Voluntaru, Ion Ulmeni, Al. Ionescu-Ghibericon, Cezar Rovințescu, Alexandru Ciprian, Ion Foța, Al. Demetriad.

Autor al unui interesant spectacol cu *Rața sălbatică* de H. Ibsen la Teatrul Municipal și fost regizor al Teatrului Colorado, Val Mugur și-a continuat activitatea bucureșteană după august 1944 punând în scenă spectacole cu tineri actori. A montat astfel *Aproape de cer* de J. Luchaire (1945) la efemerul Teatrul al Tineretului Prometeu și a condus studioul Teatrului Nostru, unde a montat *Pensiunea Watson* de T. Rattigan (1945) și *Nevasta mută* de A. France (1946). Val Mugur a mai regizat la Teatrul Nostru *Ful de dame* de I. Novello, *Rețeta fericirii* de M. Ștefănescu, *Viața începe mâine* de M.G. Sauvajon (toate trei cu premiera în 1946), iar pe alte scene particulare *A opta nevastă a lui Barbă Albastră* de A. Savoir și *Via Mala* după J. Knittel (ambele cu premiera în 1946).

Intențiile de creare a unui studio au fost exprimate de Val Mugur într-un text programatic: „Dina Cocea și cu mine am căzut de acord că mai sunt și alte căi de mărturisire dramatică, că mai sunt și alte talente, și alte texte și alte sisteme de luat în seamă. Că mai sunt și alte perspective în artă, în afară de năravurile și moravurile consacrate de școli [producătoare] de arginți. Am căzut de acord că artă fără muncă și fără libertate nu poate exista, și că aceste două elemente indispensabile îl vor antrena în curând și pe al treilea: bogăția tuturor acelor ce realizează un spectacol”¹¹⁵.

Considerat de Ioan Massoff un regizor „nelipsit de idei înnoitoare, dar mai mult un teoretician”¹¹⁶, Constantin Georgescu a studiat în Germania și și-a început cariera regizorală în 1940. După 23 august 1944 a abordat un repertoriu divers, spectacolele de teatru montate alternând cu cele de operă. Din repertoriul teatral, artistul a pus în scenă pe diverse scene *Familia Bliss* de N. Coward, *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale, *Cine e nebun?* de A. Bibescu, *Hoțul* de H. Bernstein, *Femeia și păcatul* de C. Bertoluzzi (toate în 1945), *Dragostea – carte de aur* de A. Tolstoi (1946), *Cerul poate să mai aștepte* de H. Segal (1947).

Piesa *Familia Bliss* de N. Coward, a fost introdusă în stagiunea Teatrului Naționalul ca un spectacol de divertisment de bună calitate. Personajele au fost interpretate de Natașa Alexandra, Nina Diaconescu, Cella Dima, Maria Burbea, Ion Manu, Ion Lucian, Mircea Balaban, iar semnatarul scenografiei a fost Traian Cornescu. Mihai Atanasiu a consemnat: „Comedia lui Noël Coward a fost slujită cu devotament de un regizor din tânăra generație, dl Constantin Georgescu, care a muncit cu pricepere și cu tragere de inimă pentru a realiza un ansamblu omogen și pentru ca fiecare interpret să nuanțeze adecvat replicile.”¹¹⁷

Constantin Georgescu a pus în scenă la Opera Română spectacolele *Povestirile lui Hoffmann* de J. Offenbach (1946) și *Mireasa vândută* de B. Smetana (1947). Despre montarea primei opere a scris Dem Mihăilescu-Toscani: „Interpretarea însuflețită de indicațiile distinsului regizor a imprimat soliștilor o vie prezență, cu dinamice răbufniri. Jocul expresiv s-a desfășurat cu dezinvoltură îmbucurătoare.”¹¹⁸ În rolurile principale au evoluat Lisette Dima, Arax Savagian, Dora Massini, Nella Dimitriu, Ion Puican, Edgar Istratty, Lucian Nanu, iar coregrafia a fost semnată de Elena Penescu-Liciu.

Opinii asupra punerii în scenă a operei *Mireasa vândută* a consemnat dr. I. Rosman: „Direcția de scenă a dlui Constantin Georgescu [este] interesantă. Ne aflăm în fața unui talent obsedat de coerență, de puritatea și certitudinea liniei”¹¹⁹. Din distribuție au făcut parte Dora Massini, Nicolae Șerbănescu, George

¹¹³ Silvian Iosifescu, „Cronica teatrală”, în *Contemporanul*, 30 mai 1947.

¹¹⁴ I. Flavius, „Cronica dramatică”, în *Rampa*, 14 decembrie 1946.

¹¹⁵ Val Mugur, „Utilitatea unui Studio”, în programul de sală al spectacolului *Celebrii Cavendish* de E. Ferber și G. Kaufmann, Teatrul Nostru, București, 1946.

¹¹⁶ Ioan Massoff, *op.cit.*, p. 416.

¹¹⁷ Mihai Anastasiu, „Cronica teatrală”, în *Teatru și sport*, 18 ianuarie 1945.

¹¹⁸ Dem Mihăilescu-Toscani, „Cronica muzicală”, în *Bis*, 11 mai 1947.

¹¹⁹ Dr. I. Rosman, „Cronica muzicală”, în *Timpul*, 10 decembrie 1947.

Niculescu-Basu, I. Georgescu-Oprișan, Venera Rogozea, Ritta Elenescu, Ștefan Petrescu, Gheorghe Ștefănescu. Momentele de balet au purtat semnătura reputatului coregraf Anton Romanowski.

Cu o solidă carieră desfășurată la Teatrele Naționale din Iași și Craiova, Nicolae Massim a regizat în perioada august 1944 – decembrie 1947 *Căsătoria* de N. Gogol și *Invazia* de L. Leonov la Teatrul Muncitoresc (1945), *Norocul* de I. Valjan, *Hedda Gabler* de H. Ibsen și *Sburător cu plete negre* de F. Aderca (toate în 1945), *Furtună în Olimp* de T. Șoimaru și *Năframa iubitei* de I. Luca (ambele în 1946), *Mânzul nebun* de C. Petrescu și V. Șirianu (1947) la Teatrul Național, *Marele duhovnic* de V. Eftimiu (1945), *Trei crai de la Odobești* de N. Vlădoianu și V. Gustav (1946), *Generația de sacrificiu* de I. Valjan, *Și greierele cântă... pe bani* după R. Ferdinand și *Azi, între 5 și 7* de J. Bradley (toate în 1947), *Bărbatul domnișoarei* după Dregely pe scenele unor teatre particulare.

O interesantă propunere repertorială a avut Teatrul Muncitoresc, aducând în fața publicului valoroasa comedie *Căsătoria*. Eforturile regizorului Nicolae Massim și ale scenografei Natalia Bragalia au fost completate de evoluțiile actorilor Elena Sereda Sorbul, Nelly Nicolau-Ștefănescu, Costache Antoniu, Ștefan Iordănescu, Gheorghe Damian.

Spectacol ibsenian montat de Nicolae Massim a fost comentat de Mihai Atanasiu, care a consemnat: „*Hedda Gabler* a prilejuit reintrarea în teatru a dnei Dida Solomon-Calimachi, care a dat o interpretare cerebralizată celebrei eroine ibseniene, urmărind să sublimeze emoțiile și să degajeze evoluția unui joc interiorizat, împins până la o răceală evident stăpânită cu mijloacele unei remarcabile experiențe scenice. Este desigur o manieră interesantă de interpretare, dar care nu este menită să contribuie la apropierea enigmaticului și complexului personaj ibsenian de înțelegerea și sensibilitatea meridională ale publicului nostru. În (...) omul descompus Løvberg a apărut dl Emil Botta, jucând cald, covârșit de emoții, cu accente dintre cele mai fericit convingătoare, situându-se în vădit contrast cu stilul interpretării dnei Dida Solomon-Calimachi. În rolul lui Tesman, Mircea Balaban a jucat cu o ușoară înclinație caricaturală, subliniind numai în parte (...) stângăcia naivă a personajului. În asesorul Brack, cheltuind o îmbelșugare de mijloace sobre și firești, s-a remarcat dl N. Dimitriu (...). Unicul decor, de o autentică sobrietate, a fost semnat de dl Traian Cornescu.”¹²⁰

Artist plurivalent, autor al filmului de animație *Haplea* (1927), al scurtmetrajului artistic *Așa e viața* (1928), în care a apărut și ca actor, dramaturg, grafician (a studiat cu Dimitrie Paciurea și cu Frederik Storck), Marin Iorda și-a început activitatea teatrală sub îndrumarea lui Victor Ion Popa. În perioada care a urmat după momentul 23 august 1947 a regizat spectacole la Teatrul Național din București și la Teatrul Muncitoresc. La numirea în funcția de director al ansamblului muncitoresc, întrebat ce înțelege prin «clasa muncitoare», Marin Iorda a spus: „Clasa muncitoare suntem toți care trăim prin munca noastră”¹²¹. La Național a pus în scenă *Decanul* de G. d'Abzac și M. Lery și *Ești al meu* de M. Kennedy. Pe scena Teatrului Muncitoresc și-a regizat propria piesă *O fată din popor*, apoi a montat *Familia Chiț-Chiț* de I. Pas, *Vicleniile lui Scapin* de Molière, *Chiriașul de la etaj* de J.K. Jerome. Pe scenele teatrelor particulare a pus în scenă *Femeia în alb* de M. Achard și *Năzdrăvanul Occidentului* de J.M. Synge. Marin Iorda a colaborat cu scenografa Veturia Oancea la majoritatea spectacolelor pe care le-a pus în scenă.

Dintre aceste spectacole, cel mai bine apreciat de criticii teatrali ai momentului a fost *Năzdrăvanul Occidentului*, montat pe scena Teatrului Mogador. În perioada reprezentațiilor, Camil Petrescu și Petru Comarnescu au schimbat opinii polemice în legătură cu textul, apărute în revista *Contemporanul*. În ceea ce privește regia, Simion Alterescu a consemnat faptul că „direcția de scenă a dlui Marin Iorda, limitată la desfășurarea psihologică a spectacolului de către dimensiunile reduse ale scenei, a fost remarcabilă tocmai prin faptul că insistența domniei-sale a mers asupra amănuntului intim de mișcare și tonalitate (...). De multe ori am sesizat lucruri de admirabilă cizelare regizorală, obținute bineînțeles cu ușurință de la actori cu atât de bogată disponibilitate artistică”¹²². Aprecieri favorabile au obținut actorii Emil Botta, Titus Lapteș, Irina Răchițeanu, Eugenia Voinescu, Ion Ulmeni.

O categorie specială de regizori era alcătuită din artiști cei care îmbinau actoria cu regia, jucând sau nu în spectacolele montate. Originea acestei îmbinări artistice era în poziția de *capocomico* din teatrul italian, iar în România modelele erau Constantin Nottara la București și Zaharia Bârsan la Cluj. În perioada studiată, și-au continuat activitatea regizorală, pe lângă cariera actricească, Lucia Sturdza-Bulandra, Marietta Sadova, Ion Manolescu, Ion Iancovescu, V. Maximilian, Ion Talianu, G. Ciprian, Mircea Șeptilici.

¹²⁰ Mihai Anastasiu, „Cronica teatrală”, în *Teatru și sport*, 2–9 noiembrie 1945.

¹²¹ „Principiile și programul noului teatru muncitoresc”, în *Spectator*, 16 ianuarie 1946 (articol nesemnat).

¹²² Simion Alterescu, *Năzdrăvanul Occidentului*, în *Rampa*, 17 august 1947.

Lucia Sturdza-Bulandra a montat *Thérèse Raquin* după É. Zola (1946), *Copilul* de M. Pagnol și *Vinovați fără vină* de Al. Ostrovski (ambele în 1947). Analizând primul spectacol menționat, Silvian Ionescu a observat că „în punerea domniei-sale în scenă, dna Lucia Sturdza-Bulandra și-a așezat în general interpretii pe același plan, cu fața spre public. E o idee care își are primejdiile ei. Jocul actorului e tot timpul sub controlul spectatorului.”¹²³ Echipa actoricească a fost compusă din Irina Răchițeanu, Septimiu Sever, Gh. Ionescu-Gion, Mircea Balaban, Dem Moruzan, Ion Vova, alături de care a evoluat însăși regizoarea.

George Calboreanu a făcut o adevărată în spectacolul *Copilul*, așa cum reiese din cronică semnată de Simion Alterescu. „Interpretând rolul lui Cesar, maestrul Calboreanu ar fi putut servi drept îndreptar (...) despre felul în care un actor trebuie să-și însușească caracteristicile personajului – și nu dintre cele mai puțin dificile – părăsindu-le pe cele ale personalității [proprii]”¹²⁴, consemna criticul amintit.

Lucia Sturdza-Bulandra a pus în scenă *Vinovați fără vină*, din distribuție făcând parte Nelly Dordea, Dida Solomon-Calimachi, Maria Voluntaru, Alexandru Finți, Alexandru Ciprian, Cezar Rovințescu, Al. Alexandrescu-Vrancea. Analizând montarea, Simion Alterescu afirma: „Vizunea realistă a dnei Bulandra, justificată pentru această piesă și, în general pentru orice alta a lui Ostrovski, ar fi putut fi îmbogățită printr-o mai mare adâncire a spiritului de epocă și printr-o caracterizare mai netă a personajelor”¹²⁵.

Conducerea Teatrului Comedia a apelat la Marietta Sadova ca regizoare timp de două stagii, până la închiderea teatrului, în toamna anului 1947. Printre ele au fost *Casa cu două fete* de M. Ștefănescu, *Joc de societate* de F. László, *Racheta spre lună* de C. Odets (toate trei în 1946), *Ochii care nu se văd* de I. Igiroșanu (1947). La Teatrul Mic a montat *Încătușare* de Ph. Barry (1945), iar la Teatrul Nostru a pus în scenă *Când se întâlnesc femeile* de R. Crothers (1945), *Aline și dragostea* de P. Vanderbrèque, *Femeile nu sunt îngeri* de N. Coward și *Am o idee* de M. Miller-Verghe (toate trei în 1947). A fost director artistic la Teatrul Odeon între 1947 și 1948, în prima parte a stagiunii montând spectacolele *Scumpa mea Ruth* de N. Krasna și *Îmi amintesc de mama* de J. van Drutten.



Fig. 34 – Clody Bertola în *Încătușare* de Ph. Barry.

Silvian Iosifescu s-a referit la montarea piesei *Racheta spre lună* ca fiind un „spectacol de artă realizat de regizor și interpreti. Dna Marietta Sadova a știut să traducă textul cu subtilitate, fără să-i răpească nimic din vigoare. Un grup de interpreți aleși au însuflețit personajele. Dna Clody Bertola (...) este una din artiste noastre care reunește cel mai armonios inteligența și sensibilitatea (...). Dl Mihai Popescu, într-un rol în aparență opus posibilităților sale, a arătat cât de iluzorii sunt aceste bariere pentru un artist adevărat. Inteligent, evitând primejdia șarjei, dl Fory Etterle. Cât despre dl. Radu Beligan, ieșirea domniei-sale pe scenă devine, de la început, un prilej de bucurie pentru spectatori”¹²⁶.

Realizând spectacolul *Încătușare* de Ph. Barry, cu Clody Bertola, Mimi Enăceanu, Virginica Popescu, Edith Prager, Liviu Ciulei și Dan Nasta, Marietta Sadova a creat „un spectacol îngrijit, care se adresează în primul rând intelectualilor, amatorii unui teatru care cere eforturi de înțelegere a desfășurării nuanțelor”¹²⁷.

Primul spectacol montat de Marietta Sadova la Teatrul Odeon a fost *Scumpa mea Ruth* de N. Krasna. Lucia Demetrius, având studii de actorie, în acel moment dramaturg și cronicar, a notat: „Punerea în scenă a dnei Marietta Sadova (care a și jucat un rol în piesă, cu măsură și umor) e spirituală și plină de bun simț. Credem că întreg spectacolul s-a ridicat și a avut succesul pe care l-a avut la premieră mai ales datorită dnei Eugenia Popovici, a cărei ingenuitate autentică, a cărei proștețime, al cărei adevăr

au dat fetiței Myriam o viață și un farmec irezistibile (...). Dl Jenică Constantinescu își lucrează rolul ca un pictor bun. Îl colorează, știe unde să pună pata de culoare, unde să cadă lumina și unde umbra. E decent și delicat.”¹²⁸ Din distribuție au mai făcut parte Nineta Gusty, Corina Constantinescu, Dan Nasta.

¹²³ Silvian Iosifescu, „Cronica dramatică”, în *Contemporanul*, 6 decembrie 1946.

¹²⁴ Simion Alterescu, „Cronica dramatică”, în *Rampa*, 2 martie 1946.

¹²⁵ Simion Alterescu, „Cronica dramatică”, în *Rampa*, 4 mai 1946.

¹²⁶ Silvian Iosifescu, „Cronica dramatică”, în *Contemporanul*, 31 decembrie 1946.

¹²⁷ Mihai Atanasiu, „Cronica teatrală”, în *Teatru și sport*, 9–16 noiembrie 1945.

¹²⁸ Lucia Demetrius, „Cronica dramatică”, în *Rampa*, 23 martie 1947.

Îmi amintesc de mama de J. van Druten i-a prilejuit lui Florin Tornea lungii diatribe la adresa alegerii piesei și a textului din programul de sală. Intențiile progresiste ale piesei sunt răstălmăcite și întoarse pe toate fețele, cu o suspiciune rău-prevestitoare. Finalul cronicii, de fapt un adevărat act inchizitorial, e edificator: „Spectacolul de la Odeon, înainte de a fi o realizare artistică de valoare, este o mare trădare a misiunii artistice.”¹²⁹ Alături de Marietta Sadova, au jucat Clody Bertola, Marietta Rareș, Aurora Șotropa, Dody Caian, Corina Constantinescu, Liviu Ciulei, George Calboreanu, Nicolae Tomazoglu, Dem Savu.



Fig. 35 – Nineta Gusty și Jenică Constantinescu în *Scumpa mea Ruth* de N. Krasna.

V. Maximilian și-a început activitatea regizorală în timp ce era asociat cu soții Bulandra, cu Gheorghe Storin și cu Ion Manolescu la teatrul care le purta numele. După august 1944 a reluat *Domnișoara Nastasia* de G.M. Zamfirescu (1944) și a montat în premieră *25 de ani de fericire* de G. Lefranc (1945), *Nevasta farmacistului* de L. Doillet (ambele în 1945), *Jupiter* de R. Boissy (1947) la Teatrul Maria Filotti. V. Maximilian a pus în scenă *Negustorii de glorie* de M. Pagnol și P. Nivoix (1945) la Teatrul Comedia, apoi *Coloniale și delicatose* de M. Ordoneau și O. Valabréque (1947) la Teatrul Ateneului.

Teatrul Maria Filotti și-a invitat spectatorii la reluarea puternicei tragedii *Domnișoara Nastasia* de G.M. Zamfirescu. Intrarea în spectacol a doi noi protagoniști, Irina Răchițeanu în rolul titular și Aurel Rogalski în Vulpașin, echivala cu o premieră. V. Maximilian și-a reluat creația realizată anterior portretizând-ul pe Ion Sorcovă, artiștii evoluând în cadrul scenografic conturat de Traian Cornescu. În celelalte roluri au jucat Cella Marion (Paraschiva), Raluca Zamfirescu (Lacrimă), Costin Dodu (Luca). Printre notațiile din jurnalul Irinei Răchițeanu pot fi citite următoarele gânduri: „Mi-e tare frică de Nastasia. Un rol pentru care nu simt nici o afinitate – îmi este complet străin, e ceva așa de departe de mine, e ceva așa de inaderent mie. Tot ce spun, nu simt... Vorbele nu au nici o legătură intimă cu mine. (...) Nici o lacrimă nu pot vărsa pentru Nastasia «mea». Spun «a mea» – fiindcă Nastasia Elizei Petrăchescu¹³⁰ m-a cutremurat, mi-a plăcut – și tremur și pentru o Nastasia mai idealizată, mai romantică, dar nu pot tremura pentru Nastasia «mea». Nastasia mea e lipsită de convingere. Pentru mine, mahalaua, mizeria ei e ceva complet neștiut și nu o pot intui. Nu mă simt în apele mele.”¹³¹

Nu foarte prolific ca regizor în perioada prezentată a fost Ion Manolescu, marele actor fiind cel care a montat *Ultimul drum* de R.C. Sheriff (1946) și *Moartea civilă* de P. Giacometti (ambele în 1946) și *Doctorul* de H. Kistaemaekers (1947).

Ioan Massoff afirma despre *Ultimul drum*: „Spectacolul a fost valoros. Ion Manolescu a transmis (...) fiorul artei adevărate, folosint mijloacele cele mai reduse pentru că le posedă pe toate; Alexandru Critico a jucat cu convingere și căldură; le-au susținut cu talent creațiile Ion Țucu Gheorghiu, Ion Aurel Manolescu (...). Spectacolul a emoționat prin simplitate și limpezime”¹³².

¹²⁹ Florin Tornea, „Cronica dramatică”, în *Rampa*, 23 noiembrie 1947.

¹³⁰ Eliza Petrăchescu fusese interpreta Nastasiei la premiera care avuse loc cu o stagiune în urmă, avându-l ca partener pe Nicolae Sireteanu în Vulpașin.

¹³¹ Apud Constantin Paraschivescu, „Cu ochii deschiși” sau *Irina Răchițeanu-Șirianu*, Fundația culturală „Camil Petrescu”, București, 2004, p. 57.

¹³² Apud Ioan Massoff, *op.cit.*, p. 341.



Fig. 36 – Eliza Petrăchescu și V. Maximilian în *Domnișoara Nastasia* de G.M. Zamfirescu.

Teatrul Colorado l-a avut ca regizor pe Ion Talianu, cunoscut ca unul din cei mai buni actori de comedie din epocă. A montat pe acea scenă *Azaïs* de L. Verneuil (1944), *Zaza* de P. Berton și Ch. Simon, *Nunta de argint* de P. Géraldy (ambele în 1945), *Titanic Vals* de T. Mușatescu, *Sclavul înnebunit* de G. Giannini, *Așternutul de mătase* de A. Birabeau și G. Dolley, *Ali Baba* după Arnold și Bach (toate în 1947), avându-i drept colaboratori pe artiștii scenografi Victor Feodorov, un veteran al acestei arte, George Voinescu și Sorin Popa. Artistul a mai pus în scenă, printre altele, *Giocondele vesele* de E. Mirea și H. Mălineanu la Teatrul Gioconda (1945).

Zaza de P. Berton și Ch. Simon a prilejuit reîntoarcerea Elvirei Godeanu în atenția publicului, fiind una din cele mai iubite artiste ale timpului, și a cronicarilor. Protagonista a transformat o eroină de melodramă într-un personaj credibil, susținută fiind de Aura Fotino, Eugenia Bădulescu, Grigore Vasiliu-Birlic, Geo Barton, alături de regizorul spectacolului.



Fig. 37 – Maria Magda, Ion Iancovescu și Mircea Șeptilici în *Duet în trei* de L. Verneuil și G. Beer.

Un perpetuu călător prin teatrele bucureștene, făurindu-și uneori efemere construcții teatrale proprii, Ion Iancovescu semna deoseori spectacolele în care juca. Alegea texte care îi puneau în valoare scânteia, care se ivea precedând un autentic foc sacru. Ioan Massoff spunea că avea „o rară vocație regizorală”¹³³.

După august 1944, Ion Iancovescu a pus în scenă *Corabia lui Noe* de S. Pugliese (1944) la Teatrul Colorado, *Banco* de A. Savoir (1945), *Scrinul chinezesc* de A. de Benedetti și *Dalila* de F. Molnár (ambele în 1946) la Teatrul Nostru, *Duet în trei* de L. Verneuil și G. Beer (1945) la Teatrul Atlantic, *Misteriosul Beverley* de L. Verneuil și G. Beer (1947) la Teatrul Modern.

Ion Iancovescu a reluat un text în care jucase cu mare succes, *Duet în trei*, distribuindu-i pe Maria Magda și pe Mircea Șeptilici, în rolul pe care-l interpretase chiar el la prima reprezentare bucureșteană. Ion Iancovescu a evoluat în cel de-al treilea personaj al spectacolului. Zaharia Stancu a consemnat: „”¹³⁴.

„*Misteriosul Beverley* este o comedie bine făcută și bine jucată”, nota Lucia Demetrius. „După multele spectacole proaste văzute în ultima vreme, îți face cu adevărat plăcere (...). A fost pusă în scenă de dl Ion Iancovescu, care a jucat admirabil și rolul principal. Domnia sa i-a dat vioiciune, un ritm rapid, a luminat-o în toate punctele (...). În rolul misteriosului magician, care are numai aerul de a fi un escroc și care, în fond, e mai mult decât un mag, e un detectiv de geniu, dl Iancovescu a fost acela din cele mai bune zile ale lui. Prima lui intrare a avut acel fior tragic ascuns sub o înfățișare de nemărginit comunic”¹³⁵. Din distribuție au mai făcut parte Silvia Dumitrescu-Timică, Gh. Ionescu-Gion, Ionel Țăranu.

Mircea Șeptilici și-a început cariera de regizor ca asistent al lui Soare Z. Soare în martie 1944, când a semnat și scenografia premierei *Steaua fără nume* de M. Sebastian. A semnat direcția de scenă a spectacolului *În spațiul Alhambra, liniște deplină!*. După 23 august 1944 a montat *Bărbatul nostru* de J. Deval (1946) și *Așa vrea Cupidon* de M.G. Sauvajon și A. Bost (1947) la Teatrul Atlantic, apoi *Insula* de M. Sebastian (1947) la Teatrul Municipal. În momentul prea timpuriei dispariții a autorului, piesa era neterminată. Mircea Șeptilici, bun prieten cu Sebastian, și-a asumat misiunea dificilă de a scrie actul final al piesei. Se pare că dramaturgul îi dezvăluise prietenului său câteva idei privind cel de-al treilea act al lucrării pe care, la un moment dat, o abandonase fără să șlefuiască primele două acte terminate. Spectacolul nu a avut succes. Silviu Iosifescu a consemnat: „Nu e întâia oară când scoaterea la iveală a operelor postume face un discutabil serviciu autorului (...). *Insula* a trebuit să fie terminată de alte mâini. Nu înseamnă o pretenție de mare subtilitate a spune că lucrul se simte, chiar de către cineva neprevenit, și că există, în ultimele tablouri, (...) concesii făcute facilității, pe care severul simț autocritic al Mihail Sebastian nu le-ar fi tolerat (...). Îl regăsim pe autorul *Ultimei ore* în dialogul strâns, făcut din mici trăsături fine, în caracteristicul său lirism reținut, în acea avântată chemare către viață, care constituie un final frumos pentru actul al doilea și ar fi putut însemna prea bine un final pentru întreaga piesă. Regia dlui Mircea Șeptilici nu s-a făcut prezentă printr-o concepție generală asupra spectacolului, ci doar printr-o atenție, mai mult sau mai puțin inspirată, la amănunt.”¹³⁶. Din distribuție au făcut parte Beate Fredanov, Sara Manu, Jules Cazaban, Ion Lucian, Puiu Hulubei, Mircea Balaban.

În perioada al cărei început stă și sub semnul tragicei, neașteptatei dispartiții a omului de teatru Soare Z. Soare, au fost reprezentate două spectacole realizate după caietele cu indicații de regie rămase de la marele artist: *Strigoii* de H. Ibsen (1946) și *Fedora* de V. Sardou (1947). Spectacolul *Strigoii* a fost reluat la Teatrul Comedia în viziunea scenică în care fusese reprezentată la Teatrul Național în stagiunea 1943-1944. „Un excelent ansamblu dă acestei drame (...) o realizare în care dispăre orice urmă de teză, de tematică vremelnică și în care apare substanța ei etern omenească”, consemna Alice Voinescu. „Minunata interpretare a artiștilor noștri, în frunte cu dna Marioara Voiculescu, realizând un impecabil ansamblu [alcătuit din Irina Răchițeanu, Mihai Popescu, Fory Etterle și Vasile Lăzărescu, n.n.], a izbutit să pună în valoare sensul etern omenească ce animă fapăturile dramatice ale acestei opere, în care marele dramaturg (...) a atins struna cu adevărat tragică a omului modern”¹³⁷.

¹³³ Apud Ioan Massoff, *op. cit.*, p. 93.

¹³⁴ Zaharia Stancu, „Cronica teatrală”, în *Bis*, 27 mai 1945.

¹³⁵ Lucia Demetrius, „Cronica dramatică”, în *Rampa*, 16 martie 1947.

¹³⁶ Silviu Iosifescu, „Cronica dramatică”, în *Contemporanul*, 3 octombrie 1947.

¹³⁷ Alice Voinescu, „Lumea de azi”, în *Revista Fundațiilor Regale*, octombrie 1946.



Fig. 38 – Marioara Zimniceanu în
Fedora de V. Sardou.



Fig. 39 – Fory Etterle și Mihai Popescu în *Strigoii* de A. Ibsen.

Considerațiilor despre regizorii consacrați le vor urma cele despre artiștii care au debutat în regia de teatru, operă și balet în epoca analizată în prezentul studiu.