



MATEI

MILLO

1814—1896

# Lecția lui Millo

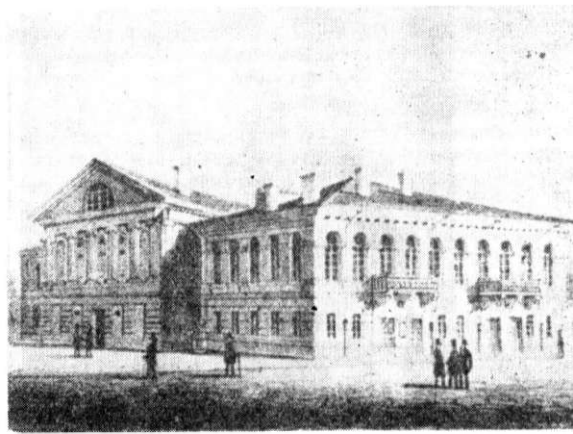
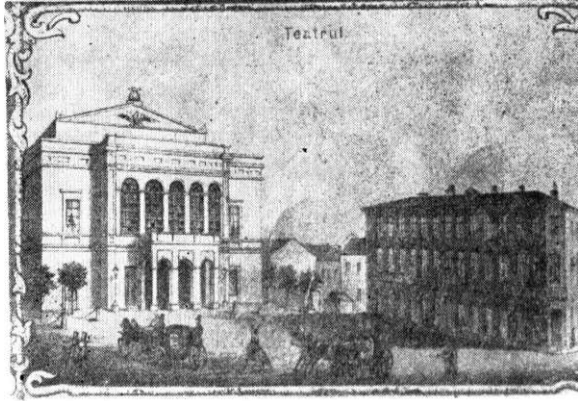
...atunci cînd Millo s-a hotărît să se facă artist, era boier, și boier mare; și pe atunci, boieria mare însemna ceva. Dacă domnul Millo nu era împins de amoroarea artei și s-ar fi mulțumit în pozițiunea de boier, astăzi ar fi fost membru la Casație. Domnul Millo — o spun fiindcă sînt nu numai contemporan, dar și conactor cu dumnealui — domnul Millo, la 1833, fiind încă școlar într-un pensionat la Iași, a jucat o piesă împreună cu domnul Vasile Alecsandri, care juca un rol de fată, și cu mine care jucam un rol de soldat. Și această piesă a hotărît de soarta domniei sale. După ce, ducîndu-se în străinătate, s-a reîntors de acolo, domnia sa a devenit sub Mihail Sturdza, ceea ce se numea muhardar sau păstrător al peceții (...). Dar dumnealui a refuzat acest post și s-a făcut actor. De atunci a trăit și va muri actor. Astăzi, el e bătrîn, a făcut școală...

Cu aceste scurte date biografice, elocvente tocmai prin nuditatea și ingenuitatea expunerii lor, fals lipsită de vreo intenție retorică, Mihail Kogălniceanu susținea într-un parlament, încă puerul și zgotos orgolios de efectele locvacității, proiectul de lege în temeiul căreia Matei Millo urma să fie „re-

compensat”, „pentru serviciile aduse teatrului”, cu o pensie națională de 600 de lei noi pe lună. Eram în iulie 1868, Millo nu avea încă 55 de ani, dar devenise „musiu Millu” și, cu toată plinătatea forțelor lui creatoare, începuse a auzi zicîndu-i-se „bătrînul”...

...Memoria îl cam trăda pe orator, în amănuntele adevărului cronologic. Fiindcă, printre altele, cu postul de muhardar în casa domnească a lui Sturdza, nepotul cu ascunsă vocație teatrală al bătrînului boier-poet Matei Millo, și fostul elev în faimosul pension ieșean, pepinieră de viitori revoluționari pașoptiști, al franțuzului Cunez, fusese cinstit înainte de a se așterne aventurii și inițierilor pariziene. După Paris, nici o ispită nu va mai fi încercată pentru a-l înturna din drumul pe care, dezonorîndu-și cinul boieresc, și-l alesese. Se prea poate însă, ca inadvertența lui Kogălniceanu să fi fost și delibereată: argumentul opțiunii unei profesii bogată în mizerii și necazuri de tot felul, și ținută la marginea societății, într-o vreme și într-o lume în care erai om doar dacă aveai rang sau parveneai la o poziție, cădea cu atît mai greu cu cît el releva, în gestul de scandaloașă frondă al lui Millo, odată cu

*Teatrul Național din București (sus)  
și Teatrul Național din Iași în a doua  
jumătate a secolului al XIX-lea.*



valoarea etitorială a sacrificiului său și a pasiunii sale pentru artă, îndeosebi pecetea unei aristocrații spirituale cu care arta teatrului se investea la noi, de la și prin acest act de opțiune al lui Millo.

Ceea ce făcuseră un Eliade Rădulescu și un Asachi, un Aristia și un Costache Caragiale, înaintea lui Millo, ținea într-un fel, de impulsul inexorabil al istoriei, de o necesitate funcțională dezlegată de altă prețuire. Afirmarea țărilor românești — în substanța, veleitățile și revendicările lor naționale — ar fi fost de neconceput fără afirmarea concomitentă și fără cultivarea limbii poporului, fără demonstrarea capacității ei de a se integra, ca un primordial semn al personalității lui specifice, de neconfundat, în procesul de diferențieri și restructurări și remodelări ale secolului. Iar „instrumental” teatrului, în modelele lui culte europene, moderne, se vădea, în acest context, de neînălțurat. Millo, născut în anii primelor experiențe demonstrative ale lui Asachi, a fost apoi contemporan cu eroicele fapte de inițiere, promovare și susținere a teatrului, desfășurate de „diletanții” școlii la Filarmonica bucureșteană și Conservatorul-Filarmonic-Dramatic din Iași. El avea, firește, — cum bine se știe — să le însoțească, să le întărească, să le îmbogățească. să le continue exemplul și eforturile. Cu o consecvență militantă, cu o tenacitate, cu o mereu surizătoare putere de rezistență la tot soiul de vrăjmașii și opreliști, și mai ales cu un depozit de încredere entuziastă în cauza și victoria cauzei sale artistice, de care înaintașii și contemporanii lui n-au știut ori n-au avut totdeauna resursele sau norocul să dea dovadă. În anii lui de ascensiune, Millo avea să vadă pe Aristia — fugosul mavrofor de la Cișmeaua Roșie și învâpăiatul stegar al „dreptății — frăției” lui Bălcescu, inițiatorul întru secretele și deliciale scenei al primelor avânturi și personalități actoricești — cum îl răzbat oboeala și apatia. mai mult decât amărăciunile bolii. Avea să-l vadă pe încercatul Costache Caragiale, după îndrăznețele și memorabilele lui citorii din Botoșani, Iași, Craiova, București, că se prăbușește, fără putință de a se mai „reface”, într-o rușinată și ineficientă invocare a meritelor sale din trecut, după dezastrul financiar în care a trebuit să eșueze, toamai în pragul instituționalizării teatrului său. Pe ferventul animator Mihail Pascali, (demnul său rival pe planul ambițiilor și principiilor artistice, dar, — sub imperiul unui climat de amarne statut neguțătoresc, sub care au fost, multă vreme, ne-

voite a se concretiza inițiativele lor crea-tore — din păcate și concurrentul său, pe planul, de atâtea ori nevrednic, al atragerii, cu orice preț a publicului), avea să-l vadă stingindu-și în decepție și în trista maladie a epocii, tuberculoza, flacăra generosului său romantism. Avea să-l vadă pe Costache Demetriadi, doborât de povara propriei sale chemări, cum își ia viața...

Ca și ei, angrenat tuturor elanurilor și miș-cărilor cruciale de devenire ale statului modern român, Millo și-a fundat național, ce-tățenesc, politic, mobilurile și principiul motor al actului său artistic. El și-a străbătut veacul, atent în primul rind la marile lui sensuri și idealuri; dispus, pas cu pas, într-un necurmat și mereu proaspăt avânt combatant, să le slujească, să le lumineze, să le cînte — să le impună. La primele sale începuturi, când, lângă Nicolae Șuțu (prinț și vulpe bătrînă) deținea (disprețuitor de cinuri nobiliare și lipsit de experiența culiselor vie-ții) frinela Teatrului Național din Iași, pusee în scenă, riscînd închiderea teatrului, pentru „neprecizarea de a-și cunoaște rostul”, me-lodrama Mulatru de Saint-Pierre, a cărei tramă și rezonanță antisclavagistă trimețea.



In „Baba Hira“.

mai mult decit aluziv și supărător în urechile boierilor din loji, la condiția de robie a țiganilor noștri. Spre amurgul carierei, a stîrnit cu o diatribă la adresa moravurilor politicianiste, corupte și venale — Haine vechi și zdrențe politice — un alt scandal, ajuns din sala de spectacol care-l aclama, în incinta și în dezbaterile indignate ale parlamentului. Sint, aceste două manifestări, nu doar două semnificative puncte extreme ale carierei sale. Sint puncte de reper ale unei continuități de atitudine care se întinde, fără fisură și fără repaos, pe o perioadă de aproape 65 de ani. E propriu-zis, însăși perioada formării și închegării stilistice a teatrului nostru, în care „păpușeriile“, pentru care scrisese Conachi, devin „școli de moral“, tribune politice, instituții de „informare“ și de înaltă desfătare a sufletelor; în care soitarii și măscăricii, oropsiți de regimul vechilor privilegii, dobîndesc — ca actori — dincolo de vechea lor calitate distractivă, ceva din notorietatea și din autoritatea unor mentori ai spiritului.

A fost acest proces de fructificare a valențelor și de definire a substanței artei teatrale românești, un proces nespus de dificil, permanent primejduit, în desfășurarea lui, de asaltul și tentațiile modelelor venite sau luate de-a gata, aflate în culturile de mult constituite, ale apusului, și la care, în graba de a ne apropia de ele și de a ne asimila lor, desigur și în graba de a le vorbi despre noi, în limbajul lor — mulți dintre inimoșii constructori ai artei veacului priveau cu umilire și cu jînd, salutînd și stimulînd inițiativa ori gestul de acomodare la cultura și moda culturală a apusului vremii. Lupta firavelor noastre înjghebări teatrale de atunci, din anii primelor decenii ale secolului, cu concurența neloaială a trupelor străine — franceze, italiene, germane — stabil ori vremelnic aflate la noi, era, în esență, o luptă pentru întîietatea limbii românești pe scenă. Mai puțin însă și una pentru iscarea, cultivarea și afirmarea unei expresii originale, naționale. Eram neîndoșiți și prea nepregătiți pentru aceasta. Ceea ce se preconiza, sub impulsul stringențelor istorice, era — pe tărîmul artei — un salt, nu o creștere firească. De aceea, maniera de joc a primilor dascăli și învățăcei ai teatrului românesc, chiar dacă sîrșise prin a crea deprindere și a se perpetua, pînă adinec spre sîrșitul secolului — patosul zgomotos, gestul înflăcărilor sau al emfazei supradimensionate, cuvîntul rostit melopeic ori în tremolo etc., etc. — purtau în ele farmecul insolitului și al surprizei întempestive, aderau numai aparent și numai în măsura în care se proiectau pe o anume literatură dramatică (de esență ori de proveniență ori de reminiscență romantică), la ceea ce s-ar numi o expresie stilistică autohtonă. Nottara a avut prilejul de a trăi, ca să zicem așa, în plină pîrguire a școlii lui Pascali, această neaderență. Jucase, elev de conservator, cu o seamă de prieteni amatori de teatru, în sala Șepcaru, „de pe la biserica Luceaci înainte“, în una din lucrările de răsunet ale repertoriului maestrului: Monte Cristo. „Povestirea fantezistă a lui Dumas era impresionantă — povestește Nottara — și totuși pe mahalagii din sală nu-i zgîndărea, căci la sîrșitul spectacolului, pe cînd publicul se scula să plece, cîțiva din spectatori mi-au cerut să jucăm Fata lui Kir Troancă de Miller și Cojocarul și fata de un anonim oarecare (...). De crăciun am jucat pe Iancu Jianu; piesa asta a desfundat toată mahalaua...“

★

Valorile expresive autohtone aveau să fie partea, mare și grea, a geniului și eforturi-

lor lui Matei Millo. Lui îi va fi dat să le descopere, să le fructifice, să le dea strălucire și o putere de radiație peste împrumuturile vremii, peste mode și modele străine, peste timp. Lui îi va fi dat, cu această cea mai de seamă parte a moștenirii ce ne-a lăsat-o, să așeze coordonatele caracteristice, definitorii ale artei teatrale românești. Poate n-a fost întâmplător că pornirea lui în cultura noastră artistică s-a petrecut, dintru început, în ambianța de convingeri și preocupări și în climatul de strădanie ale lui Kogălniceanu și Alecsandri — unul ideolog al „Daciei Literare“, celălalt, printre atâtea alte fețe de precursor, precursor în cercetarea și prețuirea folclorului. Fiindcă, înainte de a fi „rezistat ereziilor și prejudecăților de atunci“, ferindu-se „de caracterul fals și afectat în executările teatrale de pe atunci“ (cum tot Nottara remarcă, dar nu numai el, elogiindu-i opțiunea pentru expresia realistă), Matei Millo este, în rădăcinile afunde ale vocației și convingerilor sale creatoare, stăpinit, colorat și mișcat de vocația poetică și teatrală a poporului. Fiindcă, deasupra valorilor pretutindeni prețuite, ale culturii occidentale, și deasupra modelelor prestigioase sau numai tipătoare de aiurea, el a căutat deliberat și s-a oprit să sublinieze cu insistență — semnificativă mai ales pentru epoca sa, bintuită de „străinomanie“ — valorile, elementele, modelele, tipurile realităților și problemele nemijlocite ale țării, ale naturii sale. Aceste două trăsături generice ale formației lui artistice — una forind în adâncuri spre puritatea obârșiilor, alta privind în zări spre năzuințele istoriei naționale — sînt în același timp invariante ale autenticității și ale popularității covârșitoare ale creației sale. Poate că numeroasele pagini de amintiri, de anecdotică, de cercetare biografică, de monografii și de exegeză, închinată, pînă azi, lui Millo, s-ar cere completate cu o pagină care, mi se pare, lipsește încă, privind modul cum a operat el transferul esenței populare a actului teatral în tipare expresive și stilistice culte. Ar fi o pagină care lipsește, în genere, din tratatele de istorie ale teatrului nostru, a cărui geneză și dezvoltare cultă se păstrează încă ruptă de (sau paralelă cu) capitolul teatrului folcloric. Ar fi o pagină de însemnătate și pentru actualitatea noastră imediată, cînd valențele specifice ale teatrului nostru au prins a fi nu numai cunoscute dar și larg prețuite pe diferitele meridiane ale lumii. Matei Millo ar deschide, în studiu



Un afiș din iunie 1866, anunțînd un spectacol în beneficiul lui Matei Millo.





Interpretind pe Pirvu din „Prăpăstiile Bucureștilor“.

În turneul transilvănean din 1870: „Domnu Millo cu compania sa teatrală de la Bucuresci are onoare în trecerea sa prin acestu orașiu a da câteva reprezentațiuni naționale române“



Kir Gaitanis din „Nunta țărănească“ de Vasile Alecsandri

La premiera din 30 septembrie 1879 a piesei „Despot Vodă“, Millo interpretează pe Ciubăr Vodă

REPRESENTAȚIUNE ECSTRAORDINARĂ.

**Teatru Român în Aradu.**

DOMNU MILLO,

cu excepție de la București, are onoare în trecerea sa prin acestu orașiu a da câteva reprezentațiuni naționale române.

Aradu, Marti la 8 Augustu nou 1870

Pentru Beneficiu de la ALEXANDRESCU I.

IN ONORANȚA TEATRULUI DE LA BUCUREȘTI.

**JEANUL**

**CAPITANU**

**DE HAIDUCI.**

A hajdu-kapitány. — Der Hajdukapitán.

Prima reprezentație va avea loc la 2 oră de dimineață la ora 11.

PERSONELE

Domnul Millo	...	...
...	...	...

Incorporată la 5 ore seara.

Prețurile în general la 2 lei și jumătate.

ASOCIAȚIUNEA DRAMATICĂ

**PENTRU DESCHIDEREA**

**STAGIUNEI TEATRULUI 1879-80**

REPRESENTAȚIUNE ECSTRAORDINARĂ

**Dimineea 30 Septembrie 1879**

Se va pune pentru prima dată pe scenă.

**DESPOT**

**VODĂ.**

PERSONELE

...	...	...
...	...	...

**DECORURI NOI, COSTUME NOI.**

Prețurile în general la 2 lei și jumătate.

acestor valențe, un capitol inițial de bază. Un capitol care ar determina măsura în care harul (și hazul) simplității și „directității“ gestului de natură naiv folclorică, se mulează pe achizițiile tehnicilor evoluate, „culte“, însușite în Parisul inițierilor lui. Un capitol care ar distinge — în refuzul programatic de a se mișca pe arterele marelui (sau micului) repertoriu străin (deși demonstrații ale cunoașterii lui și ale științei de a-l servi cu strălucire n-au lipsit), pentru a se închina unui repertoriu de cântonete, de monoloage, de vodeviluri, de mici comedii sau farse, de operetă, de revistă, — nu o simplă atitudine de gust sau de comoditate, ci una de concepție a ideii de popular în problemele artei culte. Potrivit acestei concepții, acțiunea artistică întărește și în același timp elaborează sentimentele și mentalitatea populară, lărgeste limitele gustului și ale puterii de receptivitate la frumos și la idee în spectatorul de rind, îi innoiește, îi purifică, îi îmbogățește orizontul de cunoaștere și de simțire, îi luminează și, prin aceasta îi educă conștiința și îi fasonază convingerile, fără a-l contrazice însă, fără a-l șoca, fără a-l muta afară din matca lui spirituală proprie. E adevărat, într-un fel, concepția aceasta e mișcată de un resort mai degrabă pedagogic. Dar teatrul lui Millo, (ca și literatura pe care i-o scria pentru teatru Vasile Alecsandri) era pentru epoca, cel puțin a începuturilor sale — merit inițierii, cu deosebire a profesioniștilor teatrului și a publicului „cu mărunțeaua“ — merit deopotrivă și unei inițieri în ale vieții. De la Baba Hirca la Apele de la Văcărești, de la Nunta țărănească la Boieri și Ciocoi, de la Șoldan viteazul la Cucoana Chirița, comicul variază în nuanțe, replicile poartă ici mai în adine, colo mai la suprafață, arhitectura dramatică e cînd simplistă, cînd complicată. Dar „baș-comicul“ Millo se păstrează, mereu același, cu avuția lui de mijloace: cu fireasca familiaritate pe care o arată rolului și sălii; cu irezistibila știință de a stimi risul, folosind maximum de economie gestică sau mimică; cu neînfrinata proteitate tipologică și mobilitate expresivă. Numai că acțiunea lui artistică, spumoasă fără pereche, acaparînd bunăvoia sălii pentru arsenalul ei nesecat de destindere și desfătare, s-ar fi simțit sterilă și inutilă dacă n-ar fi încorporat și materie emotivă, dacă nu ar fi declanșat și resorturile gândirii, dacă nu ar fi trezit sala la confruntarea scenei cu realitățile și problemele vieții din jur, din actualitate.



*În „Gură-cască“*

Nu i-a fost greu, și nici n-a avut temeiul să se plîngă de insucces, ca să intre în pielea lui Sancho Panza, al lui George Dandin a lui Brid'Oison sau Chetterton. Dar între Avarul lui Molière și Zgîrcitul risipitor de Alecsandri, i-a plăcut să joace pe acesta din urmă; dar Mercadet-ul (Moftureanul financiar) al lui Balzac, pe care nu l-a ignorat nici disprețuit, i-a spus mai puțin, cu moravurile și psihologia arivistă a burgheziei mercantile franceze, decît îi spusese și-l stirnise lumea Bucureștilor, cu Prăpăștiile și Spoielele lui. Maska lui Napoleon, pe care și-a pus-o în Regele Romei, și care a produs o explozie de uimită satisfacție în staluri și loji, era un popas mărunț de măiestrie, înainte și după incarnarea Chirițelor, a lui Janu, a Paraponisitului, a Kerei Nastasia, a Mamei Anghelușa, a lui Kir Zuliaridis, a lui Napolă, a lui Barbu Lăutaru..., a atitor tipuri care au configurat, de-a lungul unui secol, viața, luptele, așezările, strîmbătățile, moravurile, hazul și necazul, năzuințele justițiere, naționale ale poporului nostru. I s-a reproșat predilecția, ba chiar stăruința pe acest repertoriu „mărunț“, anevoie înnoit, pretins învechit dar mereu reluat — de la

