

aspectele contradictorii înseamnă a simplifica și până la urmă a deforma, a denatura o realitate, o experiență istorică bogată, complexă.

— Cum se traduc aceste preocupări în modalitatea spectacolului?

— În primul rând, în încercarea de fixare sobră, oarecum austeră, a caracteristicilor istorice și sociologice, prin refuzul hotărât al pitorescului. A „colora” excesiv spectacolul ar însemna să prezentăm o revoluție de operetă, de „moși”. Apoi, pe acest fond, am urmărit să definim cât mai complet și mai exact, în lumina aceleiași experiențe istorice, personajele principale, și în special pe Bălcescu.

— Acesta este motivul pentru care ați preferat să jucați o altă variantă a textului decât cea publicată?

— Da. Textul publicat are un final închis, depriment; eroul se desparte de țară cu amărăciune și își ia rămas bun de la sora lui lamentându-se asupra insucceselor: nimic din tot ce a vrut n-a izbutit, a adus celor dragi numai nenorocire. Versiunea pe care o jucăm noi cuprinde două tablouri în plus; ea se sfârșește tragic, cu moartea singuratică a eroului, printre străini care nu-l înțeleg limba și nu știu cine și de ce neam este acest călător cu pașaport turcesc. Tragica are totuși, aici, o tonalitate optimistă. Eroul ajunge la concluzia că esențialul, marea izbucire, singura posibilitate de salvare din „Noaptea fără de sfârșit”, este să rămâi până la ultima suflare credincios îndatoririi tale, integrându-ți viața în sensul procesu-

O notă apărută de curând în „Contemporanul” ne-a reamintit că s-au scurs 4 decenii de la moartea marelui artist român Eduard de Max. „Prințul scenei pariziene”, cum fusese numit de către admiratorii săi, se odihnește departe de patrie, la Paris, în cimitirul Père Lachaise alături de Enescu și Brâncuși.

Acest moldovean pe numele său adevărat Eduard Max Romallo, colaborator dintr-o veche familie de intelectuali ieșeni, avea să revoluționeze arta scenică cu mult înainte de ivirea mișcărilor avangardiste, să transforme teatrul într-o tribună a mulțimilor. Intenția lui de Max de a reinnoi cu orice preț maniera jocului scenic practicat în apusul sfârșitului veacului trecut a scandalizat, în mod firesc, Parisul academic și snob.

„De unde vine acest inovator cutezător cu accentul său neaș românesc?” — se întrebase în 1891 Francis Sarcey, corifeul criticii dramatice pariziene. Actorul Gustave Worms i, pe atunci profesorul lui de Max, avea să-i lanseze în poftida accentului său „neaș românesc” pe scenele marilor teatre din Paris. Worms nu ținea de fel să se știe că protejatul său este un plebeu... De aceea, multă vreme vor circula cele mai năstrușnice legende cu privire la originea „nobilă” a lui Eduard de Max. El s-a născut în 1869 la Iași în familia unui medic.

Nicolae Luchian și Elena Theodorini, care veneau des în casa Romallo, îl sfătuie pe medic să-și trimită feciorul la studii la București, apoi în Elveția. După patru ani de întunecat colegiu la Ouchy, adolescentul revine în țară. Auzindu-l recitând din poezii franceze Matei Millo, căruia îi este prezentat, susține trimiterea lui la Conservatorul din Paris.

În 1891, Eduard Max Romallo obține le premier prix de comédie și două zile mai târziu le premier prix de tragédie... Două dintre cele mai importante premii erau atribuite, pentru prima oară în istoria Conservatorului din Paris aceluiași student, Gustave Worms, al cărui elev fusese, și îndeamnă să urce pe scena Teatrului Odéon. Sîntem în septembrie 1891. Odéon-ul este în eferescență. Un tânăr actor a cărui personalitate și concepție despre teatru au făcut deja mult zgomot, joacă pentru prima oară rolul lui Neron din „Britannicus” de Racine. Tinerii parizieni, studenții cu boneta pe ceață, îl așteaptă cu mare nerăbdare. La rîndul lor, partizanii orbi ai tradiției pînăscute cele mai mici erori posibile, în fine, mulți scotează pe un eșec.

Cortina se ridică la actul II. Cîteva minute de tăcere. Moldoveanul de Max își face intrarea în scenă. Apariția sa seamănă cu o adevărată dezlanțuire de furtună și va rămîne multă vreme în amintirea parizienilor: „Cînd a apărut pe scenă tânărul de Max, de o frumusețe majestuoasă și turburătoare, ea însăși intruchuparea Romei decadente, vocea sa undătoare era asemenea unui ocean în furtună...” Peste ani Victor Eftimiu scria în „Adevărul Literar și Artistic”: „Jocul alt de nou, de nuanțat al lui de Max, asemenea muzicii lui Wagner, asemenea sculpturii lui Rodin nu cucerea de la început spectatorul. Dar cîndă te l-ai văzut, personalitatea sa te subjugă...”

A urmat seria marilor succese pariziene, apoi turneele din Anglia, Țările de Jos, Italia, Grecia și în țara sa natală la care nu încetase să se gîndească. Firește, mulți contemporani de ai săi s-au întrebat de ce actorul n-a rămas la Iași sau București pentru a face teatru. Dacă ne gîndim ce-a însemnat destinul tragic al unor mari actori în veșnică confruntare cu nepăsarea oficialităților sau numai la Matei Millo, putem înțelege alegerea pe care o făcuse de Max preferînd scena pariziană. „Fiecare rol cere din partea actorului un deosebit efort, muncă pasionantă și mai ales dirigență, perseverență” — scria el în cartea sa de amintiri în 1923. După Max actorul, adevăratul actor trebuie să facă dintr-un rol meschin unul grandios. Dacă trebuie să tragă numai clopetele în vreo piesă de Shakespeare, apoi să le tragă să audă întreaga sală... Scena să-i fie întreaga lui viață. Pentru de Max fiecare rol a însemnat o dăruire

Ileana Popovici

## INTERVIUL NOSTRU

cu CRIN TEODORESCU

# „BĂLCESCU”

sau

## o încercare de tragic modern

esușul în cel mai mărginit spirit micurburghez (Eliade). Conflictul acesta între luciditate și nonluciditate este un conflict tipic camilpetrescian; elementele lui sînt însă, de data aceasta, revoluție, masă, conducători. Or, în raportul dintre aceste elemente, scriitorul își atinge culmile creației, depășind viziunea din Danton (care rămîne din punct de vedere literar, cea mai vie pagină a dramaturgiei sale), și ajungînd la justa înțelegere a relației erou-masă. Pentru mine, tocmai aceasta a fost problema centrală a spectacolului: a izbuti să caracterizez just, cu obiectivitatea științifică și înarmarea ideologică de care dispunem astăzi, aceste raporturi și relații. În care se reflectă de fapt întreg fenomenul ambiguu care a fost Revoluția de la 1848 din Țara Românească — cu sublimul și grotescul său, cu Bălcescu, pe de o parte și cu oportunismul și conformismul pe de altă, cu sacrificiul plin de abnegație al autenticilor luptători și cu eliadescă „melodramă de la Islaz” (vezi K. Marx — „Insemnări despre romîni”). A escamota această dualitate, a ocotii

lui istoric. Murind infirmat de contemporani, el are revelația că momentului lui va fi „mai traicnic decît piatra”, pentru că va supraviețui prin istorie, va trăi prin alții.

— Il considerați pe Camil Petrescu un autor de tragedie modernă?

— Incontestabil, antagonismele de această natură sînt antagonisme tragice, nu dramatice. Fatum-ul antic este înlocuit de jocul forțelor istorice, a căror rostogolire implacabilă zdrobește cu aceeași necruțare, nelăsînd loc îndurării zeilor. În ultimă instanță, suferința lui Bălcescu este aceea a unui ins a cărui voință activă de a înfăptui ceva se izbește de forțele sociale reacționare ale timpului.



## „Ceartă în familie” de ION GHELU-DESTELNICA pe scena Teatrului de Stat din Bacău

În așteptarea unei premiere „de zile mari”, am savurat comedia lui Ion Ghelu Destelnica „Ceartă în familie”, care fără să reducă obligația veche a teatrului din Bacău pentru publicul său, reprezintă mai mult decît o datorie artistică. Într-adevăr, piesa lui Ion Ghelu-Destelnica răspunde nu numai unor necesități educative imediate ca ofensiva împotriva rămășitelor vechii mentalități în conștiința unor tărani, dar reprezintă un act creator, valoros prin multitudinea de expresii

artistice care și-au dat mina în realizarea acestei farse populare. Pornind de la ezitări eroinei Mititica Ghibilic, care își împiedică soțul să-și dăruiască multipjele posibilități înfloririi cooperativei agricole de producție, preferînd să-l știe negustor la oraș cu produsele proprii gospodăriei, și în același timp fata să se afle în rînd cu ceilalți tineri, piesa declanșează o acțiune plină de vitalitate și optimism. Farsa pe care Culăieș și ceilalți eroi o joacă retrogradului Mititica Ghibilic, va fi urmată de

o serioasă revizuire a principiilor ei de viață și de un final vioi al cărui cadru de operetă idilică nu reușește să-i umbrească robustetea și puterea de generalizare. Desigur că datele conflictului nu sînt deosebit de bogate, iar autorului i se poate reproșa, pe bună dreptate, o anumită simplificare a vieții, dar dacă toate aceste date sînt privite prin prisma farsei, comedia lui Ion Ghelu-Destelnica se înscrie pe linia unei certitudinii. Fată de piese similare cu accente moralizatoare, „Ceartă în fa-

milie” se distinge prin vigoarea și autenticitatea dialogului. Se folosesc o limbă foarte bogat nuanțată, abundă replicile de o veritabilă sevă folclorică, iar eroii, în poftida expedițiilor unor probleme, sînt viabili, credibili, iar pe alocuri plini de un farmec inedit al pitorescului. În această ordine de idei portretul lui Guriță Ghibilic este ireproșabil. Datele biografice ale personajului sînt strecurate cu abilitate, umorul de bună calitate al replicilor, ticurile lingvistice creionează un veritabil

personaj de comedie, printre cele mai bune ale genului.

Păcat că autorul nu și-a dus pînă la capăt demonstrația de virtuozitate, preferînd în locul unor eroi la fel de bine conturați, apariții mai mult sau mai puțin schematice (Culăieș, Tiliță Păuneț).

Ion Ghelu-Destelnica a făcut dovada — și sperăm că nu fără urmări în evoluția viitoare a unor asemenea teme — că modalitățile moderne ale teatrului pot fi cooptate cu sorți de izbîndă în comedie de actualitate concretă, imediată. Am avut bucuria descoperirii monologului cu sala, a formulei de teatru în teatru, a unui scurt prolog unde cuplul amoros devine raisonneur al ideilor continute în piesă, toate acestea împletite organic, firesc în evoluția acțiunii scenice. Dialogul are o vervă imediat sesizabilă, culoare, descoperîndu-l pe dramaturgul bacăuan ca pe un veritabil poet. Dacă adăugăm la toate acestea emoția cu totul particulară a scenei de dragoste, putem afirma că ne aflăm în fața unei lucrări dramatice rotunde, viabile, nu numai prin actualitatea și generozitatea temei dar și prin căutări creatoare în expresia artistică. În acest context fericit, replicile — puține și drept — aparținînd genului de brigadă artistică, enumerarea neartistică a unor cifre, platitudinea unor rezolvări dramatice se simt din păcate distinct,