

Dramatic și teatral în poezia lui Tudor Arghezi

Criticind poezia lui Tudor Arghezi, în *Ideea europeană* (noiembrie 1927), Ion Barbu a stîrnit nemulțumiri în rîndul criticilor. Tudor Vianu califică poziția matematicianului-poet drept o „frumoasă injustiție” (*Ion Barbu*, București, Cultura națională, 1935). Arghezi a crezut, la rîndu-i, că autorul *Jocului secund* i-ar fi păstrat o neștearsă ran-chiună, în urma unei vizite în care el, ca gazdă, s-ar fi purtat „neprotocolar”, în raport cu exigențele vanitosului său vizitator; dar nu a polemizat direct, s-a mărginit să-și expună arta sa poetică, adresîndu-se „unei fete” (*Scrisori unei fete* — Adevărul literar și artistic, 18 decembrie 1927).

Să rememorăm două dintre „injustițiile” lui Ion Barbu, care azi ni se par fecunde: prima, că poetul *Cuvintelor potrivite* ar fi fost „refuzat de idee”; cea de-a doua, că ar fi potrivit cuvintele „după o foarte primitivă preocupare de culoare” (s.n.); „injustiții” care se cer îndreptățite (și depășite) prin ridicarea lor din contextul polemic în planul cunoașterii conceptuale.

Desigur, superbia criticului pornea dintr-o concepție dogmatică cu privire la liric, ca gen. „Punctul ideal, de unde ridicăm această hartă a poeziei argheziene, se așează sub constelația și în rarefierea lirismului absolut, depărtat cu mai multe poduri de raze de zodia celeilalte poezii: genul hibrid, roman analitic în versuri, unde sub pretext de *confidență*, *sinceritate*, *disociație*, *năivitate*, poți ridica orice proză la măsura de aur a lirei”.

Dogmaticul se instalează, spiritualmente, într-un concept; nu operează cu el; critica e activitate antidogmatică și analizează comprehensiv, printr-o mulare cuviincioasă pe obiect, operînd cu concepte varii. Așadar, este activitate cunoscătoare și recunoscătoare, urmărind adevărul conținut în operă și calitatea acestei conțineri (forma).

E adevărat că lirismul arghegian e mai puțin manifest ca la Ion Barbu, nici nu era posibil, pentru un spirit care nu și-a depășit contradicțiile, conciliîndu-le într-o supraréalitate ideală, și care nu ne vorbește despre unitatea în varietate, ci despre circumscrierea sufletească a incompatibilelor:

„Pribeag în șes, în munte și pe ape,
Nu știu să fug din marele ocol.
Pe cît nainte locul, mi-e mai gol
Pe-atît hotarul lui mi-i mai aproape.”
(„Psalm”)

Ideea e o relație logică între doi termeni, dar în sens ontologic ea este și un loc de conciliere a contrariilor, situat în transcendență, e o imobilitate pe care o glorificăm cu numele de eternitate sau de absolut (Platon, Parmenide). Ideile, în concepția acestor filosofi, nu devin, nu evoluează, ci ele luminează realitatea fenomenală, singura actuală, constituind din sine forme ce suplinesc, pentru noi, marile lor absențe, forme care rămîn numai dramatice încercări de ieșire din timp. Aici, în marea dramă a vieții, într-un loc al ireconcilierii, s-a situat și Arghezi: el nu a „ridicat însumarea de harfe”... la un „nadir latent” — ca să-l parafrazăm pe Ion Barbu — adică nu a făcut gestul sacerdotal al celui ce crede că ritualul său ar reproduce actul primordial al creației; poetul *Cuvintelor potrivite* rămîne în zona întrebărilor neliniștitoare despre soarta omului, singur în veșnica trecere, pentru a descoperi nesfîrșirea fără a reuși să se depășească în universal. Într-un rînd, se vedea prins fără scăpare în curgerea fenomenală, ca un înotător într-o mare furioasă, răscolită violent de vermină. Poetul încearcă să-și depășească condiția gregară, sub transcendența unei lumini ideale, depăr-tîndu-se și înstrăinîndu-se de sine pînă în momentul unei întrebări — teribilă, prin schimbarea perspectivei —, moment ultim al înstrăinării, cînd *tu*, ca alter

ego, se transformă în el (illicitatea, ca formă a alienării).

„Departe ești, departe, ca fluturii ce-și lasă
În ramuri crisalida, din piersicul natal,
Departe foarte, frate, de sine-și și de casă,
Gonind întreg oceanul, străin, din val în val.
Unde se duce singur, urzit în marea deasă ?”

(„Fiara mării”)

Dar tocmai această condiție de nedepășire de sine și de luptă continuă cu sine, de asumare în singurătate a omeneșului, este tot atât de glorioasă ca și așezarea dintru început în lumina unei drepte amiezi, așa cum a procedat clasicizantul Ion Barbu în *Joc secund*. Refuzat de „idee”, Arghezi a câștigat, în schimb, condiția omului căutător de idee, făcând din însuși efortul și drama căutării, poemul-măsură al spiritului său.

În teribila-i singurătate, poetul se simte solidar cu lumea. Solitar și solidar, iată o condiție intens dramatică pentru cel ce a încercat experiența însingurării până la ultimele limite, căci în cea mai profundă însingurare, omul nu estesingur, există întotdeauna un „cineva”, o absență prezentă la care trebuie să se refere pentru a nu se pierde :

„Ce noapte groasă, ce noapte grea !
A bătut în fundul lumii *cineva*
A bătut sau, poate, mi se pare.
Cine umblă fără lumină,
Fără lună, fără luminare
Și s-a lovit de pomii din grădină ?”
(„Duhovnicească”)

Poemul e o mărturie a dramei căutării de sine și edificare a celui ce caută — mărturie, nu mărturisire, căci el e act sufletesc încremenit în tensiunea formală a unei metafore, și edificare, căci, fiind expresie a incompatibilității dintre contingent și absolut, este continuă limitare : „Săgeata nopții zilnic virfu-și rupe
Și zilnic se-ntregește cu metal.
Sufletul meu, deschis ca șapte cupe,
Așteaptă o ivire de cristal,
Pe un ștergar cu brîie de lumină.”

Deseori, această așteptare e numai suferință :

„Nu-ți cer un lucru prea cu neputință
În recea mea-ncruntată suferință.”

Și, altădată :

„În rostul meu tu m-ai lăsat uitării
Și mă muncesc din rădăcini și singur.”

Majoritatea poemelor din *Cuvinte potrivite* sînt „situs”-uri dramatice de cuprindere sufletească a sublimului și te-

rifiantului, sacralul și profanului, într-o mai dreaptă alcătuire a omului.

Sînt clipe cînd poetul are impresia unei consubstanțialități cu absolutul :

„De ce-ai cîntat ? De ce te-am auzit ?
Tu te-ai duminat cu mine vaporos —
Nedespărțit — în bolți.
Eu veneam de sus, tu veneai de jos.
Tu soseai din vieți, eu veneam din morți.”
(„Morgenstimmung”)

Alteori, absolutul rămîne doar o nălucire, ca într-un frumos psalm pe care îl înțelegem ca un comentariu la cuvintele lui Paul din Tars : „aici, ca-n ghi-citură și ca-n oglindă, dincolo, față în față cu adevărul.”

„Ca-n oglindirea unui drum de apă
Pari cînd a fi, pari cînd că nu mai ești,
Te-ntrezării în stele, printre pești,
Ca taurul sălbatec cînd se-adapă.”

Singuri, acum, în marea ta poveste,
Rămîn cu tine să mă mai măsoar,
Fără să vreau să ies biruitor
Vreau să te pipăi și să urlu : „Este !”

Nu trebuie să înțelegem psalmii, chiar cînd referințele sînt biblice, ca expresii ale unei concepții mistice : misticul practică umilința, el cere parcă, mereu, scu-ze lui Dumnezeu, că există, cum spunea un filosof ; ca atare, sufletul său e lipsit de dramatism. Poetul dimpotrivă, dorește să surprindă spiritul universal, ca principiu al creației, în concretul existențial, și poemul exprimă tocmai agonica luptă a sufletului său, de a cuprinde, senzorial, necuprinsul. „Pentru credință sau pentru tăgadă” se naște poemul arghezian, dar el este tocmai neașezarea într-una dintre cele două atitudini, neașezare și neliniștire. Credința se hrănește din îndoială, spunea Pascal. Arghezi, însă, vrea să cunoască, nemijlocit, principiul primordial, și cum, altfel, decît în nelimitarea poveștii lui — lumea, cunoaștere pe care o vrea concretă, senzorială. El seamănă lui Goethe, care căuta fenomenul original prin grădini. Desigur, în felul acesta cunoașterea nu este posibilă, dar nu acest lucru este important, ci realitatea poemului, ca edificare a principiu-lui cunoscător — omul, suflet chinuit de întrebări. Într-un rînd, poetul ne vorbește despre acest suflet cunoscător care se autocreează trudnic, prin serii de hipostazieri (hipostazierea e cunoaștere tipic poetică și rudiment al cunoașterii primitive) :

„Sint inger, sint și diavol și fiară și-
alte asemeni
Și mă frământ în sine-mi ca taurii-n
belciug.
Ce se lovesc în coarne cu scinteieri de
cremeni
Siliți să are stinca la jug.“

(„Portret“)

De la dramaticul constitutiv al poemelor din *Cuvinte potrivite*, Tudor Arghezi trece la spectaculosul din *Flori de mucigai*, introspecția face loc descripției lumii dinafară — lumea pitorească a hoților și inchișorilor. Sentimentul timpului și al curgerii fenomenale lasă loc unui sentiment al spațiului plastic. Sint tablouri după natură, pline de mișcare, „zgiriate cu unghia pe tencuială“ (*Tinca, Rada, Sici Bei*), portrete senzuale sau grotești (*Fătălăul, Ion Ion*), relatări de fapte diverse în care e urmărit tocmai spectaculosul (*Pui de găi*).

Uneori, teatralitatea poemului se vâdeste în tehnica schimbării de perspectivă asupra faptului relatat. Relieful poemului *La popice*, de pildă, se alcătuește din câteva perspective. Mai întâi, din perspectiva unui protagonist :

„Bocancul îi ajunge pină-n mațe.
O clipă, văzu numai stele și ațe —
Și șovăi pe un călcii.
A ! vrei să birui și ai dat întâi !“

Apoi, a comentatorului :

„Dîrdîia podina sub mesele noastre.
Ceasul se făcu înfricoșat.“

În fine, din a mulțimii strînse în jurul bătaii, asistînd ca la un spectacol, și împărțită altitudinal :

„Puneți mina, mă ! Veniți încoace !
Lasă, bă ! că bine-i face !
...La o parte, faceți-le loc !“

Relatarea e scurtă, opintită, cu ritmuri rupte. Ochiul avid al comentatorului urmărește lupta dintre cei doi, înregistrînd fragmentar, dar semnificativ plastic ; economie de linie și mișcare, doar gesturi de impact, ca într-un crochiu de maestru :

„Scurtul l-a și mușcat
De musteață
De a scuipat
Singe din ea, cu mătrează.“

Alteori, mișcarea unui trup omenesc se face pe un fond și el mișcat, ca în *Jugendstil* ; exuberanța dansului Radei capătă dimensiuni cosmice de care poetul se lasă invadat pînă la suferință :

„Spune-i să nu mai facă
Sălcii, nuferi și ape cînd joacă,
Și stoluri și grădini și catapetesme.
Sint bolnav de miresme.“

(„Rada“)

În fine, să mai amintim o modalitate teatrală de compoziție a poemului, anume, aceea a dramatizării după model anton-pannesc (vezi *O șezătoare la țară*). Așa, în *Focul și lumina* (III) din ciclul *Poeme noi*, dramaticul apare la nivelul atît al situației, cît și al cuvîntului. Situația : de-o parte, „în țării“, se află Dumnezeu care a hotărît să împlinească apocalipsa. El stinge treptat lumina și soarele, în conformitate cu ce a fost scris. De cealaltă parte, un grup de săteni s-au strîns într-o potcovărie, unde înregistrează semnele cerești fără a vădi, însă, vreo tulburare deosebită în activitățile și limbuja lor. Unul îi cere potcovarului să-i pună iepei „o gioarsă de potcoavă“ — prilej de glume și înțepături între țaran și potcovar, deoarece iapa „stă să fete“ tocmai la sfîrșitul lumii, semn pămîntesc care contrazice pe cel ceresc și care întărește credința țaranilor în imuabilul lumii terestre.

În cele din urmă, cînd „vocea mare“ cere să vorbească cu unul dintre ei, pentru a-l lămuri că semnele sînt adevărate — potcovarul e cel ce are această sarcină, ca gazdă — el refuză, motivînd că nu-și aduce aminte să mai fi vorbit vreodată cu Dumnezeu, și că nu vrea să i se arate înainte „nici mort“. După cum se vede, poema reia tema psalmilor : a incompatibilității dintre contingent și absolut, dar în registru de comedie bufă.

Că poetul era conștient că arta sa este legată de pămîntesc și refuzată sublimului, o probează poetică sa din *Testament*. Un timp s-a acreditat ideea că Arghezi este un Eminescu al vremurilor noastre, și s-a risipit pentru aceasta multă cerneală. Nu este adevărat. Diferența dintre ei este și de materie, și de concepție. La Eminescu, materialul lingvistic era, el însuși, înălțat în planul ideii de cronicarii și scriitorii premergători (vezi *Epigonii*), de la care poetul se revendică, și era încă reorganizat, purificat și înălțat pe culmile de gînd și expresie ale timpului, printr-un act de alchimism demiurgic. Poetul „turna în formă nouă“ o limbă „veche și înțeleaptă“. Materialul lingvistic al lui Arghezi este frust, neînțelept de idei, e limba muncilor zilnice, munci trudnice, aspre, în care omul, înfrățit cu vita, împlinesc de milenii aceleași gesturi în dramatica luptă cu pămîntul.

„Din graiul lor cu îndemnuri pentru vite,

Eu am ivit cuvinte *potrivite* (s.n.)
Și leagăne urmașilor stăpîni.“

Acest material, poetul nu îl înalță, ci îl prelucrează la același nivel la care îl găsește, potrivit cuvintelor, așa cum bine spunea Ion Barbu, „după o foarte primitivă preocupare de culoare“ ; va să

(Continuare în p. 38)

într-o roșie inimă — căminul familiei; înnegriți, reprezentau închisoarea. Cromatismul, construcția, creau impresia de metalic, deși metalul nu reprezenta elementul vizibil în alcătuirea decorului. De *Steaua Sevillei* și *Vrăjitoarele din Salem* mă leagă îndeosebi prezența lui Dominic Stanca, care și-a făcut atunci debutul bucureștean pe scenă. Costumele create pentru Dominic Stanca în *Steaua Sevillei*, ca și pentru Titus Lapteș, Eugenia Bădulescu, Gh. Ionescu-Gion, rămân până astăzi modelul de costum clasic viu, care n-are în el nimic de muzeu. Toni Gheorghiu a redescoperit, prin scenografiile sale, lumina, valoarea pauzelor, a punctelor de suspensie.

În concordanță cu regia și interpretarea actricească, scenografia potența întreaga muzicalitate, valorile plastice, cuvintele, culorile și sunetele. Mișcarea în scenă, folosind locurile de joc oferite, sublinia ritmurile, cu o adevărată știință a contrapunctului. *Pogoară iarna* a fost o mare realizare a lui Toni Gheorghiu. Răspunzând cadențelor spectacolului, scenografia contribuia la realizarea acelei „viviseccii” sociale, ilustrând excepțional anatomia unei lumi. Și *Ferestre deschise* de Paul Everac, în regia lui Horea Popescu — conglomerat de încăperi reprezentînd, fiecare, o „casă” deosebită — a fost un

spectacol cu o scenografie relevabilă. Sau *Mătrăguna*, pusă în scenă de Mihai Raicu.

Și, totuși, enumerînd aceste titluri, am spus prea puțin despre Toni Gheorghiu. Toni Gheorghiu — teoreticianul, remarcabil în lecțiile sale de la Institutul de arte plastice. Toni Gheorghiu — pictorul și graficianul. Rigurosul și jucăușul. Laboriosul și spontanul. Omul cu spirit practic și inventivitate nemărginită, care și-a spus cuvîntul cu atîta promptitudine atunci cînd s-a refăcut sala „Libertatea”, o perfectă sală de teatru, transformată dintr-un cinematograf. Omul cu atîtea realizări pe scena românească, semnate în răstimpul unui singur deceniu, atît de diferite și totuși purtînd marca personalității sale, mereu și oriunde recognoscibilă, fugind de avatarurile manierei. (Să nu uităm rafinata scenografie la *Richard al II-lea* — Teatrul Mic, realizată după schițele lui Toni Gheorghiu, atunci cînd el ne părăsise de mult.) Toni Gheorghiu a semnat, și la propriu și la figurat, *autoportrete*. Mereu alte chipuri, aceeași fizionomie artistică.

Deși nu l-am regăsit în expoziție, în acea seară de aprilie m-a obsedat un mic autoportret în ulei, în care pictorul își astupă cu o mină ochiul stîng. Ce privea ochiul dinafară? Ce privea ochiul dinăuntru?

(Continuare din p. 27)

zică, așa cum artistul popular, țesătorul, de pildă, alege culorile primare pentru a le armoniza în combinații multiple. Nici Arghezi nu se închipuia pe sine altfel decît ca un meșter. Un torcător ce toarce, „ușure”, ocară. A toarce „ușure” implică ideea unei relații cu materia, relație plină de solicitudine, de toleranță, presupune un sentiment de încredere al prelucrătorului în posibilitatea materiei sale de a fi ea însăși inteligentă:

„...luați de vînturi și îndurînd arșița
noi, proștii, pe o trișcă, făcurăm

Miorița,
(„Trișcă”)

astfel că imprecizia în această răsucire fără contorsiuni (netensionată), să se disimuleze în îmbiere sau, după caz, să se păstreze în toată cruditățile sale. Cu forma, Arghezi nu a avut de luptat, nimic dramatic nu ne mai întîmpină la acest nivel al poemului, căci el a acordat cuvîntului popular întreaga sa încredere. Omul era chinuit de întrebări, nu numai ale sale, dar și ale generațiilor de strămoși care i-au premers. Harul său poetic era răspunsul și mîngîierea ce se cuveneau celor ce răbdaseră biciul și foamea. Nu el, meșterul, era vinovat pentru limba moștenită: bolovănoasă, grea, noroioasă, minioasă,

aceasta era limba „biciului răbdat”, ea singură era purtătoarea tensiunilor unei îndelungi răbdări:

Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte /
Și izbăvește-ne, pedepsitor...”

Meșterul o cumpănea, însă, cu gingășie:

„Carte frumoasă, cînte cui te-a scris,
Încet gîndită, gingaș cumpănită”.

(„Ex libris”)

Preocuparea pentru culoare, libertatea față de forma ce constrînge, exprimarea directă, necontrafăcută, a unor puternice tensiuni afective, laolaltă cu înclinația către limbajul simplu, aproape frust, și cu iubirea pentru omul muncitor, căutat în gesturile și gîndurile sale cît mai apropiate de natură, le întîlnim la „primitivii” moderni. Tudor Arghezi face parte din familia acestor mari spirite, cu iluștri reprezentanți în artele plastice: Van Gogh, Gauguin, la noi, Tonitza, Brăncuși. Cînd Tonitza, vorbind odată despre coloristul Petrașcu, apela pentru comparație, la coloristul cuvîntului, Tudor Arghezi, nu făcea decît să-l asimileze pe poet acestui curent de la începutul secolului, atît de fecund pentru arta și literatura contemporană.

C. R. M.