

# Ideea de teatru la Arghezi

Ceea ce surprinde, la prima vedere, în reconsiderarea preocupărilor pentru teatru ale lui Tudor Arghezi este preferința sa pentru doi autori Caragiale și Ibsen. Le-a consacrat, de-a lungul anilor, mai multe articole în care nu elogiul pur și simplu, ci atitudinea critică dă nota dominantă. Pare să nu fie o întâmplare că primele articole — unul despre *Stilpii societății* (1911), altul despre *Festivalul Caragiale* (1912) — sînt între primele sale încercări de critică teatrală, domeniu pe care îl va parcurge din 1911, cu întreruperi, peste o jumătate de secol. Îl impresionau, atunci, pe încă tinărul Arghezi profunzimile, dimensiunile ample ale perspectivei existențiale afirmate fie pe calea tragicului, la Ibsen, fie pe cea a comicului, la Caragiale. Poetului Tudor Arghezi, care influența tot mai vizibil poezia românească din primele decenii ale secolului, fascinația teatralului îl stimulează, pe măsura implicării sale ca gazetar, apetitul critic. În articolele despre teatru îl regăsim, mai întotdeauna, conducind impetuoase șarje împotriva imposturii, prostiei — care îi oferea zilnic un „spectacol” în muco — și, în general, împotriva a tot ceea ce — prin teatru — era falsificat cu bunăștiință sau, mai rău, într-un mod inocent. Consemnarea și critica spectacolului teatral îi vor oferi destul de rar prilej de satisfacție. Va constata că un Ibsen sau un Caragiale nu apar frecvent, că, mai degrabă, mediocritatea și subliteratura tind să paraziteze creația autentică și valorile spiritului. Un text din 1913, *Cronică teatrală*, expune clar, de pe pozițiile „nespecialistului”, nemulțumirea sa față de teatru, pe care îl consideră o „simplă scamatorie”. Autorul, actorul, scenograful, spectatorul și, mai târziu, regizorul dau prilej de critică sarcastică, multe articole fiind pamflete splendide. O întreagă lume teatrală — și nu numai — prinde viață în aceste pagini pe care haina literiei abia o cuprinde. Atît de vehementă este pornirea scriitorului.

Este o critică dură aceasta. Cuvintele, puține, merg la țintă fără ezitări, lansate cu o viteză și o forță de percuție care, se știe, l-au adus dușmani, literari și neliterari, cu zeoile. Îl interesează în piesele de teatru, citite sau deduse din spectacol, dacă sînt literatură, „cîci „o piesă de teatru, ca și un sonet, trăiește mai ales prin rezistența ei la citit”. Cohorta măruntilor scriitori pentru teatru este asemuită cu „măcelarii inteligenți care pun la îndemîna trecătorului bucățile cele mai grase și mai fardate”. Cînd vede spectacole cu piese în care autorul se vrea „modern” pentru că prezintă, cu

voluptate, adulterul pe scenă, Arghezi constată că „E ceva displicut în toate piesele de soiul acesta, e impudoaarea omenirii, care iese goală din personaje, ca și cum viața nu s-ar reduce decît la niște atitudini sufletești corespunzînd la dobitoace cu epocile de fecundare (...) Îți vine uneori în piesele moderne să oprești personajul cu un gest și să-l rogi: „— Dar te rog, domnule, învește-te”. Și aceasta nu pentru că și-ar arăta un corp frumos și inocent, dar pentru că izbucnește dintr-insul volumul unui suflet sexualizat”.

Evoluția poetului, fie înainte de al doilea război, fie după anii '50, arată că nu e vorba de un spirit pudic. Scrierile sale, poetice sau în proză, denotă o imagistică în care „sacru” și „profanul” pot coexista într-o unitate a contrariilor pe care numai uriașa personalitate creatoare a lui Tudor Arghezi o putea suporta, cu perioade de acalmie, dar, mai ales, de mari seisme interioare. La fel, ideea de bine și ideea de rău au configurat, în creația sa, o dinamică spectaculoasă a actului creator. Măsura genului său pamfletar a dat-o observînd, de timpuriu, uriașul infern omenesc, unde fierb toate elementele sub-umanului, de la dezmoștenii soartei pînă la virfurile ierarhiei social-politice a timpului.

Din această perspectivă cred că teatrul i-a apărut ca o imagine a deformării la puterea a doua. Spectacolul zilnic al realității, al unei societăți agitate de impulsuri diverse, ambiții, violență, stînd, în general, sub semnul carnavalului „fonografelor în pantaloni”, se mai vedea, încă o dată, la teatru, pe scenă, sub măștile actorilor aplaudați de un public debarcat din stradă în Teatru cu aceeași senzație de anestezie locală ca după oprirea caruselului din parcul de distracții. Va acuza, de altfel, primirea pe care o face publicul unor spectacole derizorii, un public pe care îl simte timorat de campaniile de presă elogiînd spectacolul. Îrecomandă — scrie Arghezi în 1929 — să uzeze, dintr-o frondă cultivată de avangarda în teatru, de „dreptul fluierului”: „După valurile, rînd pe rînd, de căldură și frig, de cutremur, de gripă, de scumpete, se pare că Europa este la începutul unui val de fluier și-al unei epidemii de critică teatrală. Poate că, din greșeală, valul va ajunge și pe la noi, unde publicul teatral se găsește în plină prosperitate aplaudativă, deopotrivă de admirativ și extatic în fața tuturor autorilor dramaticei și actorilor, produși succesiv și multiplicați pe scena numeroaselor teatre actuale”.

Verva sa, mereu neobosită — substanță a unor pagini memorabile din volumele **Cuvinte potrivite**, 1907. **Stihuri peștișo** sau din Icoane de lemn. **Poarta neagră** ori **Cimitirul Bunavestire** —, se revarsă în coloanele criticilor sale teatrale ca soldații în linia întâi a frontului. sacrificiați, poate, dar pentru o „bătălie” pe termen lung. Conștient că o privire lucidă valorează mai mult decât o plată acceptare a ceea ce scena oferă publicului, Tudor Arghezi a privit teatrul de pe poziția unui mod critic, sarcastic sau polemic, amplificat în poemele și prozele sale pînă la un nivel pe care numai Eminescu îl atinsese.

Nu altfel ne apare Tudor Arghezi în scrierile sale teatrale, unele pamflete dialogate, altele neterminate și una singură, **Seringa**, mai elaborată, scrisă în 1943 și reprezentată la Studioul Teatrului Național în 1947 (reluată în 1967). Majoritatea lor sînt postume. Poetul pare să nu fi avut încredere în propriile încercări. A scris la mari intervale de timp, începînd de prin 1911, concomitent, deci, cu începutul cronicilor teatrale. Pînă la piesa **Seringa**, poetul scrie teatru fără conștiința canoanelor sau a unui traseu obligatoriu al construcției. Un text, primul datat, „Prolog de deschidere al noului teatru **Comedia**”, este o scriere ocazională, în versuri. Pamfletul dialogat **Patriotul**, publicat în **Cronica** (1915), este dedus dintr-o ilustră galerie de personaje caragialeene, a cărei culme — **Cațavencu** — l-a inspirat pe Arghezi în condițiile în care unele ziare favorizau fraze patriotarde justificînd fariseic războiul. Personajul Oratorul, patriotard, bilbiie fraze despre importanța istorică a momentului și angajarea României în război, îndemnînd orbește la sacrificiul suprem pe care el nu îl poate face pentru că nu are doisprezece copii „Dar n-am, domnilor, n-am doisprezece, și n-am măcar unul, domnilor, și de aceea v-am convocat în această mare adunare națională ca să mă plîng că nu i-am avut. Dar voi, o! voi, cetățeni, cu toți la un loc aveți, nu un număr meschin de doisprezece copii, dar mii de copii, domnilor. Trimiteți-i voi, o! scumpii mei frați și cetățeni! Luați-l de mîna și arătați-le Carpații și apoi Prutul și ziceți-le: Uite, băieții noștri, pă ei!! (...) Regret că nu pot merge și eu cu voi ca să ne bucurăm împreună”.

Împotriva corupției organelor burgheze ale ordinii publice și justiției a scris cîteva mici scene semnificative pentru morala unei întregi societăți. **Scenă autentică** (1928) surprinde compromisul între un Director și un Subcomisar, chemat să elucideze cauzele unui accident rutier: mașina Directorului unei mari societăți industriale s-a ciocnit de o altă, aparțin

înd unui mic proprietar. Subcomisarul nu anchetează șoferii, ci e interesat, mai degrabă, să obțină un profit: decît să plătească Directorul o amendă serioasă, deși vina evident nu-i aparține, mai bine Subcomisarul să încaseze o sumă mică. Replica acestuia precede un personaj contemporan din teatrul lui Teodor Mazilu: „Subcomisarul (solemn): Domnule director, sînt un om cinstit și înțeleg să aplic legea riguros! (confidențial) Dar mă găsesc momentan într-o mare jenă financiară: două mii de lei...”. Interesant e faptul că Arghezi nu dă destinație scenică acestor încercări: ele sînt, de regulă, precedate de explicații în „proză” ale situației și ambianței pe care abia dialogul le va ilustra. De exemplu, în **La comisariat**, „prefața” dă o idee despre locul acțiunii, dar schițează iute și portretul unui personaj: „Se cercetează hoatele. Se scrie o declarație, a cincea declarație. Dicleul șefului comisar. Scrisul secretarului, care suferă de crize de inimă simulate ca să poată fugi din cînd în cînd la «farmacie», să bea se ține scriind, cu mîna stîngă de partea inimii”. Personajul dispare, însă, din scenă după două replici, astfel că portretul rămîne ineficient dramaturgic. Dialogul este furtunos, ca în **Articolul 214** de Caragiale. Practic, anchetatorul nu poate obține o informație sigură, nici de la victimă, nici de la hoată. Mai apar încă două personaje reclamînd fiecare un furt, intervenind în anchetarea primului furt. În final, excedat, șeful primește un telefon, care nu e salvator: după o zi de muncă trebuie să însoțească pe majestatele lor, regele și regina, la Operă.

*Scenă - din spectacolul Seringa, montat la Teatrul Național din București, în 1967, de Moni Gherlter*



Mai interesantă este **Interpretări la cleptomanie**, unde tribunalul judecă un caz flagrant de furt. Argezi dă o notă absurdă dialogului alert între Președinte și Acuzat, caracteristică teatrului de avangardă scris de Tzara sau de Galczinsky ori de Gelu Naum. Ca și la avangardiști, șabloanele sînt primele atacate aici, uzualul chestionar asupra datelor biografice, din care nu rezultă decît un șir illogic de asociații, jocuri de cuvinte. Sentința, în finalul scenei, este caracteristică tonului de pînă atunci „A se atîrna cu elastic prevăzută cu o undiță de Casa de Depuneri, opt zile. A i se turna o cutie cu purici în ceafa cămășii. A fi pictat nasul verde, urechile indigo, gura portocalie. Și a i se oînta dedesubt din saxofon”.

**Carac** este singurul pamflet dialogat în care ținta se poate identifica. Personajul din epocă, D. Caracostea, devine în scrierea argheziană o păpușă supra-dimensionată, grotescă, amintind de lumea lui dom' Ubu al lui Jarry. Reformele propuse de Carac, în urma unei „epidemii care a topit pătura politică și intelectuală”, pe cît sînt de absurde, pe atît conturează un model, exagerat, al parvenirii ierarhice.

Absurdul, trăsătura dominantă a acestor mici scrieri teatrale, apare, în **Negutătorul de ochelari** (1928), mai elaborat și cu intenție de reprezentare scenică. Textul nu mai are „prefață” explicativă, iar dialogul conduce ferm spre idee. Clientul care vine să cumpere o pereche de ochelari este un „caz”: nu știe nimic despre fenomenul optic și, în general, vede lumea într-o ordine absurdă. Nu numai ochii ci și cuvintele par să „funcționeze” după un „program” al cărui cifru a fost pierdut. Intenția critică are, aici, efect de parabolă a orbilor. „Poetica vederii”, tratată cu mijloacele grotescului și absurdului, devine, în **Focul și lumina**, fragment dramatic în versuri, un mister modern. Ca și în poezia sa, Argezi situează într-o relație de apropiere umanul și divinitatea, prin intermedierea Diavolului: într-un sat, dispariția focului este semnul sfîrșitului. Posibilul Apocalips este descris de sătenii adunați la Potcovar în imagini diurne, casnice, ținînd de ordinea rurală. „Vocea mare”, secundată de Diavol, intervine din întineric pentru a lămuri Potcovarului ce va să fie. Neterminat, textul lasă regretul unei promisiuni captivante.

**I**postaza credibilă de autor dramatic a lui Tudor Argezi se produce odată cu **Seringa**, singura reprezentată scenic. Scrisă, după mărturisirea poetului, pe cînd era internat la Tîrgu Jiu în 1943, piesa are trei acte, divizate în scene, ca și cum ar fi vrut să dea și proba „tehnică” a scrisului dramatic.

**Seringa** este o critică profundă a incompetenței și venalității medicilor din epocă, pentru care bolnavul era pînă la moarte sursă de profit. Personajul principal, doctorul Scarlat, bine pregătit profesional dar în deficit de caracter, se lasă atras de perspectiva unei căsătorii care îl propulsează în protipendadă, refuzînd șansa unei iubiri adevărate. Ascensiunea sa este urmărită dramatic cu abilitate și din perspectiva ideii morale care îl-a ghidat pe Argezi. Relația lui Scarlat cu Vera, din care a rezultat și un copil, este abandonată în favoarea înscrierii pe una din acele traiectorii existențiale pe care poetul le-a denunțat public ori de cîte ori a avut prilejul. Reunirea conclavului medical în jurul financiarului Robert dezvăluie un panopticum de figuri caracterizate de scriitor cu vigoare, nervos, în tușe groase, ca și cum ar fi vrut să le ducă în neființă pe măsură ce îi edifica dramatic. Nullități cu pretenții, periculoși, fără remușcări pentru soarta bolnavului, doctorii lui Argezi amintesc de cei ai lui Molière, pe care l-a studiat cu plăcere și l-a tradus în bună măsură.

Chiar într-o piesă ca **Seringa**, de dimensiuni convenabile reprezentării scenice, critica argheziană se manifestă exploziv: sînt scene întregi în care dilatarea absurdului pare să disloce dialogul din context și să proiecteze personajele demolate pe o altă orbită teatrală. Un sentiment al justiției prin literatură răzbate din piesă, deși, nu o dată, scriitorul s-a arătat neîncredător în puterea cuvîntului de a schimba ceva. Pentru acela care, în literatura română, a provocat cea mai amplă reconsiderare a cuvîntului poetic, după Eminescu, această neîncredere evocă, fundamental, motivația actului creator și relația sa cu realitatea. În teatru, Argezi avea să constate că această relație îi dă un gust amar. Critica, pamfletul, portretul grotesc, în care a excelat nu numai în paginile de literatură poetică dar și în cele de gazetărie, i-au putut da de gîndit în privința sensului criticii.

Teatrul, pentru Argezi, este teritoriul unui paradox: nu l-a agreat dar a scris despre el și pentru el pe parcursul mai multor decenii. Evident este că lumea teatrului l-a atras prin calitatea unei experiențe umane pe care n-o putea regăsi altundeva. A văzut în teatru un „ritual al trecerii” de la neființa literei scrise la ființa actorului, pe care l-a urmărit cu speranță, cu furie, cu umor și ironie, cu neplăcere. În același timp, însă, a înțeles că prin teatru se poate afirma fundamental un mod critic pe care geniul său verbal l-a asimilat fără reținere.

Marian POPESCU

# TEATRUL ROMÂNESC | TENDINȚE DE AZI | FENOMENE PERSONALITĂȚI

## *DOUĂ MARI SPECTACOLE ALE STAGIUNII ÎN FOCARUL UNGHIURILOR DE VEDERE*

Deschisă deopotrivă criticilor dramatici și criticilor literari, dramaturgilor și regizorilor, esteticienilor și istoricilor de teatru, ca și celorlalți oameni de cultură preocupați de destinele dramaturgiei românești și ale artei spectacolului teatral, rubrica noastră se dorește un seismograf sensibil al **tendințelor, fenomenelor și personalităților** ce se manifestă în domeniu, oferind, practic, o posibilitate de sintetizare în plan teoretic a experienței teatrale curente, un spațiu al dezbaterii aplicate – și chiar al controverSELOR posibile – în legătură cu cele mai incitante spectacole ale unei stagiuni sau ale unui an teatral. Considerăm că, oricât de cuprinzătoare și oricât de pertinente și-ar propune și ar reuși să fie, nici **cronica dramatică**, nici celelalte cronici „specializate” pe care ni le propunem – **cronica vizii regizorale, a interpretării actoricești sau a scenografiei** – nu pot exprima decît un punct de vedere, firește dintre cele mai autorizate, fără a epuiza însă multitudinea unghiurilor din care poate fi abordat spectacolul, bogăția perspectivelor pe care acesta le poate sugera sau a direcțiilor pe care le poate deschide. Publicînd concomitent mai multe puncte de vedere asupra unui spectacol sau revenind asupra aceluiași spectacol, cu alte și alte puncte de vedere, nu „amendăm” opiniile anterior formulate și nu ne „dezicem” de ele, ci le situăm în contextul firesc al schimbului de opinii și de idei, pe care le prilejuiesc efectiv spectacolele importante, în jurul cărora merită să se creeze un climat de adevărată receptivitate teatrală, înlesnind orientarea publicului și întreținînd în jurul acestora interesul oamenilor de teatru. Dacă adevărul nu încapă în nici un punct de vedere, multitudinea acestora are măcar șansa de a-l aproxima.

Publicăm în acest număr două eseuri pe marginea a două spectacole reprezentative ale stagiunii: **Antoniu și Cleopatra** de Shakespeare la Teatrul Național din Cluj-Napoca și **Unchiul Vanea** de Cehov la Teatrul Național din Craiova.