

# FALSĂ PROGRAMA ANALITICĂ PENTRU O ȘCOALĂ A VERSULUI

## II. STILURILE DE INTERPRETARE

De la interpretarea poeziei ca act de înțelegere încheșat în concepție și dilatat în viziune, actorul trece la exercițiul fizic al „modelării ideii în lucru”, la interpretarea orală. Ca orișicare alt artizan, el găsește un depozit al experienței istorice profesionale, o sumă de mijloace gata constituite. Ascultînd diverși actori spunînd versuri, ai desigur, pe de o parte, impresia derutantă a unei mari *diversități* a mijloacelor folosite, iar pe de alta, impresia limpezitoare a unor modalități unitare, reduse la câteva stiluri de interpretare. Fiecare artist se înscrie cu nota sa personală diferențiată în grupa unor mijloace unificate, încît *stilul personal*, cvasiinfiniit, participă la un *stil de interpretare*, limitat la două modalități extreme, opuse, și la variantele rezultate din interferarea lor, ca o a treia modalitate. Înainte de a descrie aceste stiluri de rostire a versului este însă necesară o precizare asupra naturii versului însuși, întrucît aceste stiluri se constituie prin felul în care operează o opțiune asupra valențelor versului. Cu toții resimțim *unitatea* versului, atît a versurilor în genere, cit și cea a unui vers, pe acesta din urmă detașîndu-l din întregul poemului și supunîndu-ne dulceii sale obsesii: „ca un glob de aur luna strălucea”; „où sont les neiges d'antan?”; „Unus era toto naturae vultus in orbem”; „Unruh will ich über dich bringen”; „cîntă zeii minia ce-aprinse pe-Ahîl Peleianul”; „a think of beauty is a joy for ever”; „lasciate ogni speranza voi che entrate”; „cu coasa tăgăduirii pe umăr”; „În oraș-n care plouă de trei ori pe săptămînă”; „Peste virfuri trece lună”; „zveltă, surla Judecării lasă o umbră pe cadran”. Și pentru că ultimul citat e Ion Barbu, îmi cade sub condei o strofă deosebit de elocventă pentru a demonstra unitatea versului, relieful propriu pînă la autonomie, deși este gîndit în succesiunea strofei și a poemului:

— Dreaptă pravilă, dar zumzet de vestiri răsăritene,  
Ființa noastră se clădește cu scriptura ta, Matei!  
Prim și ultim Caragiali, ca o holdă de antene  
Te alegem viu din vîntul despletitelor idei.

Fiecare vers poate fi citit separat și mîngîiat în memorie, avînd unitatea scintietoare a boabei de mărgăritar despărțită din șirag. Această capacitate a versului împlinit de a se desprinde autonom din poem l-a făcut cîndva pe Ion Pillat să scrie un volum de „Poeme într-un vers”, care, spunea el: „se prezintă față de un poem obișnuit ca o picătură de parfum față de un coș de flori”. Iată și definiția poetică a poemului într-un vers: „Un singur nai, dar cite ecouri în păduri”. Și acest vers ne îngăduie să alunecăm spre acele reverberații fundamentale închise în orice vers autentic și din fascicolul cărora se hrănește unitatea versului. Ca orișicare gînd exprimat în cuvinte, versul poartă un sens, este o realitate *logico-gramaticală* cu semnificația ei. Dar, evident nu e numai atît. Versul mai are și o putere de sugestie, o *vocație plastică*, întruchipînd de la culorile pitorescului pînă la modelarea esențelor. Și întreaga magie a versului se descarcă în

sonori și ritmuri, în vibrație *sonor-muzicală*. Fără aceste întrețevale ale *sensului logic-gramatical*, ale sugestia *plastic-descriptive* și ale celei *muzical-emotive*, nu poate exista *realitatea poetică* a versului. Unitatea poetică a lui este rezultatul sintezei acestor trei vocații, acestor trei unități. Se poate vorbi, așadar, de o lege a celor trei unități care guvernează universul poeziei. Sint destui oameni care nu înțeleg nimic dintr-o poezie pentru că atunci când pun întrebarea: ce înseamnă asta? se gîndesc exclusiv la semnificația logico-gramaticală, care fără să fie negată în realitatea poetică este subînțeleasă. Apare limpede, după această precizare, că, citit cu glas tare, versul, după accentul pus abuziv pe una din cele trei componente structurale, poate deveni, pe rînd, o proză încălțită pretentivă și convențională, o pictură stîngace și improprie, o muzică demagogică și monotună, adică trei lucruri antipoetice. Aceasta, în cazurile-limită. Se mai pot prevedea și întîlni dozae diferite din aceste elemente care nu ajung la sinteze, ci la combinații. Iar sintezele care dau naștere unui stil valorifică la rîndul lor elementele constitutive cu accente puse divers pe una sau alta dintre cele trei unități. Astfel, valorificarea cu precădere a „unității” plastic descriptive a creat poezia chineză și hai-kaiul japonez, unitatea semnificației în relief puternic a dus la poezia conceptistă a Renașterii, iar unitatea muzicală în dominantă a creat simbolismul. În transmiterea realității poetice a versului se poate vorbi, din perspectiva execuției verbale, de trei stiluri după ceea ce lingvistica numește „modelul execuției” (delivery design) pe care recitatorul și l-a propus. Acesta „poate să țină la stilul scîndat sau, dimpotrivă, să tindă spre o prozodie care imită proza sau să oscileze liber între acești doi poli”.

În această frază, Roman Iakobson face de fapt inventarul complet al tipurilor modalității de interpretare verbală, rezumînd totodată termenii unui conflict deschis între vechi și moderni, între un artist și altul, între succesivele maniere și mode. În această modestă formulare e cuprinsă toată istoria interpretării poeziei lirice, ca și cea a teatrului în versuri. Nu l-am auzit pe de Max recitînd, dar am citit o cronică a lui Paul Léautaud — dacă nu mă înșel — care denunță cu vervă necruțătoare tendința unui descriptivism hipertrofic, atît pe efecte de plastică mimetică cit și de declamație onomatopeică ce înlocuiau expresia poetică a „Clopotelor” lui Edgar Poe prin exhibiționismul actoricesc. Cu alt prilej însă, Jean Cocteau analizînd pe tragedianul de Prag mărturisese că romantica și teatrala lui bravură declamatorie îl aduceau pînă în pragul izbucnirii unui hohot de ris, cînd deodată ridicolul se transforma în sublim, iar veselia spectatorului înmărmurea în admirație. Iată două aspecte ale stilului interpretativ la un același actor. Să ne fie îngăduit să cităm și exemple mai speciale, fiind vorba de doi poeți-recitatori — Argezi și Călinescu, exemple extrem de caracteristice. Argezi citea propriile poezii cu un glas subțiratic, tărăgănat, înșirînd cuvintele cu lentoare precaută, ca boabele de fasole pe tabla unui țîntar de fantezie, despuind versul pînă la proză, iar muzicalitatea convertind-o în singurul prestigiu al monotonei. George Călinescu, cu vocea dezaordată în registrul înalt, își proclama versul în legănările unui zbor festiv, în care finalul sălta invariabil pe fluxul rimei ca un zmeu cu coadă atins de o pală de vînt. Poezia devenea în interpretarea lui un exercițiu de cadente pe grafii sonore. Un stil — ta-ra-ra-ră-ra-raric, care ducea scîndarea pînă la excentricitate. În ambele cazuri, actul interpretării însă era purtat, ca un prizonier în lanțuri, în carul triumfal al generalului victorios. În schimb, cine nu l-a auzit pe Victor Eftimiu, septuagenar și mai bine, declamînd o tiradă din *Prometeul* său, cu încărcătura temperamentală împintenată în coastele versului, executînd cu baritonală superbie toate figurile de echitație de înaltă școală, de la pasul spaniol la piaffa și la cabraj, a pierdut cunoașterea genuină a canoanelor declamației în maniera Comediei Franceze. Sper că există în fonoteca de aur a radioului o asemenea înregistrare; în caz contrar, mai este timp pentru o reparație. Aceste cîteva eșantioane, care vor numai să dea gustul pentru o dispută teoretică, s-ar putea încheia cu semnificativa anecdotă raportată de I. Iancovescu cu privire la maestrul Nottara și la arta vorbirii scenice. Iancovescu avea de spus într-o piesă istorică trei vorbe: „Se vede un turn în zare” vorbe pe care tînrul actor le-a expediat în tonul cursiv al conversației obișnuite. Nottara l-a oprit și i-a oferit de îndată o lecție, un „model de execuție” descriptivă. Cele trei vorbe, adică predicatul (se vede), subiectul (un turn), complementul (în zare), trebuiau zugrăvite plastic ca obiecte cu contur distinct, dimpreună cu desenul lor psihologic, printr-o savantă folosire de tonuri (intonații) din paleta registrelor vocale. Era vorba de școala reprezentării, anume de tehnica „pictării” cuvintelor după expresia normativă a doamnei Dussane.

Pentru o mai largă și totodată mai sistematică cunoaștere a celor trei stiluri de interpretare vocală a poeziei (inclusiv a poeziei dramatice în versuri), pe care le vom numi *muzical*, *prozic* și *alternat muzical-prozic*, o cercetare a opiniilor actorilor, regizorilor, criticilor și poezilor ne apare ca necesară. De abia după aceea vom putea desluși unele concluzii pentru a figura în „programa” noastră analitică.

Vom opune pentru început doi actori tuturor accesibili prin celebritatea lor: Sir Laurence Olivier și Sir John Gielgud. I-am auzit cu toții spunind versurile lui Shakespeare, ba chiar și față în față în filmul *Richard al III-lea*, unde unul juca pe ducele de Gloucester, altul pe ducele de Clarence.

Intr-un interviu luat de secretarul său literar, criticul Tynan, Sir Laurence declara că a fost aspru muștră de critică pentru faptul că nu avea habar să spună versuri confundându-le cu proza. Cu deplină seninătate, ilustrul actor spunea că, de când lumea, așa i se părea lui natural să vorbească versurile. În acest sens invocă părerea regizorului Michel Saint-Denis, indicațiile lui de metodă: „Trebuie ca aceea ce spui să fie absolut adevărat și trebuie să găsești adevărul prin vers, iar nu să înlături versul și să pretinzi că e proză, și nici nu trebuie să te lași tirat de vers într-un soi de irealitate exterioră; deci numai prin intermediul versului (sublin. n.) trebuie să găsești adevărul”.

Dacă Laurence Olivier aplică metoda indicată de regizorul său, atunci e limpede că obiecția adusă de critică vine din incomprehenșiune sau din opoziția eronată a unor alte preferințe estetice. Echilibrul dintre proză și muzică pe cumpăna adevărului ni se pare admirabil exprimat în rîndurile de mai sus. Spusele actorului și cele ale regizorului nu coincid însă întru totul, primul pîrînd că tînde să ignore versul, iar celălalt dorînd respectul lui, deși îi acordă o valoare tranzitorie. Am avea de-a face deci cu un stil prozaic la Olivier și cu unul de alternanță la Saint-Denis, cel puțin așa cum reiese din declarațiile programatice. Dacă ne amintim însă de *Henric al V-lea* și de faimosul strigăt de luptă: „For England and Saint-George!” — ca să dăm doar un exemplu, ni se pare limpede că interpretul optează pentru un stil de alternanță cu accent preferențial pe prozaic și mai rare efecte muzicale.

În comparație cu Olivier, John Gielgud este vădit partizanul stilului muzical. (Atragem atenția că, de cîte ori denumim unul dintre cele trei stiluri, ne gîndim la valoarea pleneră a unui stil, iar nu la deformările lui, termenii de muzical și prozaic neavînd nicidecum sensul peiorativ de retoric sau plat.) Tirada și monologul lui *Henric al V-lea* din filmul *Falstaff* sînt concludente în acest sens. Iar analiza jocului vocal făcută de criticul Goddard Lieberson cu prilejul imprimării discului — recital Gielgud, *Vîrstele omului* — pe texte shakespeareene (teatru și lirică) este totodată o descriere a stilului muzical: „Vocea imprimată a lui John Gielgud, care se adresează doar auzului nostru, ne arată dintr-o dată calitatea lui unică de a exprima cele mai adînci emoții cu un meșteșug vocal la care ne-am aștepta doar de la un cîntăreț experimentat. În acest sens el este muzician, aducînd în spectacolul său subtilitățile arsenalului muzical, cum sînt fortissimo, pianissimo, crescendo, sau diminuendo.\* Și întocmai ca muzicianul care caută înțelesul ascuns al lui Beethoven, Sir John în cazul său l-a ales pe Shakespeare în repertoriul său. Prin performanța sa muzicală și prin măiestria interpretativă, el a dat cuvîntelor pe care le-a rostit noi înțelesuri și o mare claritate.

După cum Shakespeare avea nevoie numai de poezie ca să umple scena și să contureze un personaj, tot astfel și Sir John are nevoie doar de voce pentru exprimarea acelei poezii. Dar vocea lui nu sugerează doar tinerețea sau bătrîncețea: ea răsună, ca și diferitele instrumente, cu un timbru minunat de bogat colorat, și Sir John, muzicianul, își alege instrumentația cu un gust impecabil și o mare măiestrie intuitivă”.

Iată că muzicalitatea nu exclude nici plasticitatea „vîrștelor” și nici „noile înțelesuri clare”. O convergență de același tip realizează și Alexander Moissi pe linia unei muzicalități și mai acute, dusă pînă la melodicitate, însă compensată de un suport temperamental de intensă vibrație. Același stil fundamental se colorează prin stilul personal (sau nota personală a stilului, dacă vreți), mai stăpînit și mai sobru la unul, mai dezlănțuit și mai ardent la celălalt. Mi-amintesc că impresonat de tehnica transpunerii melodice a valorilor cuvîntului poetic la Moissi, dînd examenul de anul II la Conservator, am recitat *Culesul roadelor* al lui Rabindranath Tagore, pasișîndu-i cu voluptate doar componenta muzicală a stilului său, ceea ce m-a condus la dezastrul unui stil convențional. Am rămas de pe urma acestei experiențe cu o salutară greață pentru jocurile sonore de goală virtuozitate. Orice imitație este o copie a aparenței și ca atare exclude esența fenomenului imitat.

Aș regreta să nu citez și opinia celui mai înverșunat dintre exploratorii adevărului vieții în arta actorului, K. S. Stanislavski. Cu atît mai mult cu cit ar părea natural ca acest adevăr să-l fi condus spre stilul interpretării prozaice. Nu voi uita niciodată povestea caznei actorului de a obține linia melodică neînteruptă a versului lui Pușkin, căutarea de a transpune virtuțile violoncelului pe instrumentul uman, supunîndu-l înlădierii unei tehnici de variată culoare într-un soi de „continuu”. Lupta dintre articularea

\* Și mai cu seamă, un splendid *legato*, care, printre altele, îi permitea executarea unui *allegro* de mare clasă în tirada lui Mercurio.

săvârlu și păstrarea legăturii sonore dintre cuvinte este pentru orice actor o probă de dans pe sîrmă deasupra prăpastiei. Singurii cei cu timbru extrem de generos triumfă asupra acestei dificultăți (dacă nu cumva cad într-o cursă : autoascultarea). Pînă și realistul Stanislavski, pentru care plasticizarea ideii era totul, se făcea ecoul strigătului lui Salvini : „La voix, la voix, la voix !”.

Actorii noștri, cred că se găsesc într-o criză în ceea ce privește cristalizarea unui stil. Tendința actuală a actorilor români îmi pare că se orientează spre stilul prozaic. O fugă, de dată recentă, de patetismul marilor stări, ca și necunoașterea resurselor tehnicii vocale, rezultat al suspendării tradiției, au dus la aceasta. Acolo unde muzicalitatea se încearcă, o face pe cont propriu, creînd patologia unui stil ; e o muzicalitate dinainte găsită și aplicată ca o comodă convenție : roata se învîrtește, dar de data aceasta la manivelă. Iar stilul prozaic degenează în propria sa accepție verbală peiorativă. De asemeni, frecvența deprindere a psihologizării poeziei în actul „trăirii” ei consolidează plasticitatea descriptivă în dauna celorlalte unități, deci prozaismul fără echivoc. Poate ca numeroasele recitaluri de poezie să oblige la unele concluzii, cu condiția ca cineva să le tragă, să-și asume această obligație.

Dar poate că au și poeții un cuvînt de spus asupra felului cum trebuie spusă poezia de ei scrisă. Dintre cei mai mari, Paul Claudel emite ceva „idei” asupra artei actorului „cu toată rezerva și modestia convenite unui om care s-a îndeletnicit atît de puțin cu teatrul”. Cele ce urmează nu ne fac cituși de puțin să regretăm că poetul nu s-ar fi îndeletnicit îndeajuns cu profesia actorului, căruia -i se adresează cu exigența cuvenită „unui mare artist”.

„Cel mai important pentru mine este muzica. Un glas plăcut, articulînd limpede, și concertul inteligibil, pe care-l formează împreună cu celelalte voci în dialog, sînt deja pentru euget un regal aproape îndestulător, independent de sensul abstract al cuvîntelor. Poezia, cu simțul ei subtil al timbrelor și al acordurilor, cu imaginile și mișcările ei care merg la suflet, îngăduie vocii omenești să se cheltuiască pe deplin și să se desfășoare. Împărțirea în versuri pe care am adoptat-o, întemeiată pe revenirile respirației și decupînd, ca să zicem așa, fraza în unități, nu logice, ci emotive, va ușura, după părerea mea, studiul actorului.

(...) În virtutea acestui principiu muzical, mă feresc de tot ceea ce, în debit, ar putea fi prea violent, prea sacadat, prea abrupt. Nu trebuie să rupi acel soi de vrajă care unește personajele între ele. Fără violențe excesive, mi se pare că se poate ajunge la inima spectatorului și, totodată, se poate atinge ascuțitul și mușcătorul. Strigătele, dacă e nevoie de ele, fiind rare nu vor avea decît mai mult efect”.

Nu mi se pare necesar să mai comentez acest text, ci doar să-l propun actorilor spre memorare și periodică meditație, cu rugămîntea ca, de fiecare dată, să opereze cite o singură subliniere în text, asupra căreia să se oprească. Iar atunci cînd vor avea vreo îndoială asupra execuției unui poem sau a unui rol în versuri, să-l plaseze pe Claudel în sală și să-i asculte observațiile făcute cu glas tare. S-ar părea însă că anticipăm asupra concluziilor. De fapt nu facem decît să le pregătăm treptat. Ultimele considerații pe care le vom cerceta vor fi cele ale lui Paul Valéry, care a consacrat actorilor un „Discurs asupra zicerii versurilor” \* de o asemenea importanță încît, date fiind lipsa de circulație a textului respectiv și excelența stilului autorului, e preferabil, în loc de un rezumat, să citez esențialul *in extenso* : „...nu trebuie, în studiul unei poezii pe care vrei s-o faci auzită, să iei drept obîrșie sau punct de plecare al căutării tale, vorbirea obișnuită și cuvîntul de fiecă zi, pentru ca să te ridici de la această proză plană pînă la tonul poetic dorit ; ci, dimpotrivă, mă gîndeam că ar trebui să te întemeiezi pe cînt, să te pui în starea cîntărețului, să-ți acomodezi glasul plenitudinii sunetului muzical, și de acolo să cobori pînă la starea ceva mai puțin vibrantă care-i convine versului. Mi se părea că acesta ar fi singurul mijloc de a păstra esența muzicală a poemelor. Înainte de orice, să-ți pozezi vocea cit mai departe de proză, să studiezi textul sub raportul atacurilor, modulațiilor, al duratelor pe care le împiică, și să reduci puțin cite puțin această orientare, pe care o vei fi exagerat la început, pînă la proporțiile poeziei. Aceste proporții foarte gingașe, prin care aceasta se distinge de adevăratul cînt, rezultă din importanța relativă a sunetului și a sensului într-una și în cealaltă folosire a vocii omenești.

Intenția de a lega poezia de cînt mi se pare exactă în principiul său și conformă cu originile ca și cu esența artei noastre (...)

\* Cuvîntul „diction” din original, deși existent în românește, își pierde caracterul activ de verb substantival, din actul de a spune devine rezultatul lui, vorbire clară : „are dicție bună !”

Prima condiție pentru a spune bine versurile constă în a fi înțeles ceea ce ele nu sînt, și ce imensă diferență le desparte de limbajul obișnuit.

Vorba plană și curentă, cea care servește la ceva, zboară spre semnificația ei, spre traducerea ei pur mentală, și se anulează, se topește în ea, ca un germene în oul pe care-l fecundează.

Forma ei, aparența ei auditivă, nu este decît un releu pe care spiritul îl arde. Dacă tonul, dacă ritmul apar, ele nu apar decît pentru sens; nu intervin decît o clipă, ca necesități imediate, ca auxiliare ale semnificației pe care o transportă și care le absoarbe numaidecît, fără rezonanțe, căci ea este scopul lor ultim.

Însă versul are drept scop o voluptate prelungită și cere, sub amenințarea de a se reduce la o vorbire bizar și inutil măsurată, o anumită uniune strîns intimă a realității fizice a sunetului și a excitațiilor virtuale ale sensului. El cere un soi de egalitate între cele două potențe ale cuvîntului: Poetul este un politician care folosește și joacă pe două «majorități».

Observăm în rezumat că în cînt cuvintele tind să piardă importanța lor semnificativă, că o pierd cel mai adesea, în timp ce la cealaltă extremă, în proza de uz zilnic, valoarea muzicală tinde să se stingă, în așa fel încît cîntul, pe de o parte, proza, de cealaltă, sînt plasate ca și simetric în raport cu versul — care se așază într-un echilibru admirabil și tare gingaș între forța senzuală și forța intelectuală a limbajului“.

Acestea sînt ideile lui Valéry, „luînd formă de sfaturi“, despre stilul actorului interpret ideal al poeziei, care prelungeste acel lector ideal „cărui orice poet în munca sa i se încredințează în chip necesar pentru a fi slujit cît mai bine cu putință“.

După ce am stabilit întreita unitate a versului și felul cum organizarea celor trei linii de forță prin mutații valorice structurează cele trei stiluri interpretative fundamentale, nu ne-ar mai rămîne decît să hotărîm ce recomandări se impun pentru practica actorului. Cum trebuie spuse versurile? S-ar părea că răspunsul este imposibil deoarece: „Gîndiți-vă mai întii că, necesar, există atîtea feluri diferite de a spune cîte feluri de poezi există sau au existat, căci fiecare își alcătuiește lucrarea după urechea lui unică“.

Pe de altă parte, există atîtea moduri de a spune cîte genuri de poezie există, și cîte tipuri sau metrici diferite sînt. Mai este o sursă de diversitate: sînt atîtea dicțiuni cîți interpreți, fiecare avînd mijloacele lui, timbrul lui de voce, reflexele lui, obișnuințele lui, îndemînările lui, obstacolele și repulsiile lui fiziologice... și nu mai vorbesc de deosebiri de exegeză“. Libertatea interpretului este atît de covîrșitoare încît „poemul este o abstracțiune, o scriptură care așteaptă, o lege care nu trăiește decît pe o gură omenească, și această gură este ceea ce este“.

Ciudat, dar însăși varietatea obstacolelor enumerate de Valéry ne oferă nesperată soluție. Dacă poemul nu trăiește decît prin gura oraculară a actorului, dacă exegeza poemului pînă a ajunge pe buze este infinit diversă, dacă fiecare gen de structură poetică se singularizează, dacă fiecare poet diferă de altul și fiecare poezie de alta, fie și a aceluiași poet — atunci nu-i rămîne actorului decît să slujească poemul unic în multiplicitatea lui, adică de fiecare dată și în toate dățile. Aceasta presupune pe planul educației profesionale, ca să poți face față tuturor acestor variate situații: *stăpînirea tuturor stilurilor interpretative*. Cu atît mai mult cu cît toate stilurile cer însușirea practică a celor trei virtuți expresive: sensul și senzorialul plastic și cel muzical. Stilul stabilește doar o proporție, unul din echilibrele posibile, iar această proporție e dictată de fiecare dată de însăși structura intimă stilistică a poemului. Actorul va trebui să-și însușească în cadrul programului de studiu toate modalitățile, urmînd ca în decursul activității sale de interpret creator să se oprească fie la un stil, fie la altul, sau, după deschiderea de gamă, să le cuprindă pe toate. (Personal, optez pentru stilul de alternanță care este cel mai bogat în posibilități și care oferă prin alunecarea spre o extremă sau alta, adaptări optime, integrînd toate speciile în cheia sa universală.)

Dar nu riscă în felul acesta actorul să nu aibă nici un stil? Nu, pentru că în cadrul formal al unui stil, el va veni cu timbrul personal, care va da echilibrul viu, sinteza creatoare a unui stil abstract. Nu poți fi un *interpret creator* decît în funcție de un *ct creator: poetul*. Pentru aceasta, „actorul trebuie să fie capabil de dezinteresul unui mare artist și să se preocupe nu de succes, ci de cea mai deplină realizare a operei de artă căreia trebuie să-i dea viață“.

Pentru aceasta: nu te grăbi să ai un stil. Însușește-ți pe rînd toate elementele expresive ale versului, și la capătul modelării ideii interpretative în materia tridimensională a versului, te vei încorpora stilului odată cu făurirea lui. Capătul drumului se află în parcurgerea lui.