

TUDOR ARGHEZI — poet și moralist al teatrului

În preliminarile la cartea sa despre poetul *Psalmilor*, Pompiliu Constantinescu avertiza asupra riscului de a căuta o cronologie interioară într-o operă care nu este îngrădită de vreun hotar didactic al genurilor. G. Călinescu cerea comentatorilor arghezieni să aibă „vocația miturilor grozave”, gândind și el că intrarea în acest teritoriu literar, posibilă pe oriunde, derutează prin contrarietatea accentului de viziune lirică. Ordinea condiției de poet însemnând aici consecvență stilistică și variațiuni perpetue la temele fundamentale ale culturii — într-o ceremonie a cuvîntului de arhaică mireasmă — scrisul său, în vers sau în proză, s-a pătruns egal de fiorul spectacolului existenței. Arghezi e un fascinat de esențe și un înduioșat de candori ale tuturor regnurilor, un liturgic — în seria lirică — al cosmosului. Materia văzută din interiorul ei, muzical, dă unicitate acestui cronicar al eternului din faptul diurn. Frenesia vitalistă, în formele particulare de comunicare a impresiei, s-a revărsat într-o prodigioasă operă de aproape șapte decenii, operă însumînd, de la versurile clasicizante pînă la „biletul de papagal”, tot ce se poate desfășura în evantaiul multiform de subiecte și modalități literare.

Istoria literară fixează perioada premergătoare întîiului război mondial drept momentul publicistic formativ pentru un Arghezi ajuns tîrziu la „arghezianism”, în 1916, prin poezia *Belșug* (Șerban Cioculescu). Viața literară respectivă cunoaște mai intens polemismul, monahul răzvrătit și călătorul în răspăr cu o civilizație care nu se acorda cu sufletul său patriarhal. Pamfletul exprima un luptător, un moralist și un vizionar oprît cu sarcasm în orice domeniu al vieții sociale sau de spirit, potrivit tablei de valori proprii, mai mult intuïtă în datele ei etice decît însușită cu metodă livrescă. Cînd intra, astfel, în sala de teatru, prin 1911, cu mandatul de prestigiu al lui G. Ibrăileanu, pentru a deveni cronicarul bucareștean al *Vieții Românești*, Arghezi avea deja gata un statut de evaluare, exersat în varii ocazii, adaptat de circumstanță la un nou specific, în fond vulnerabil sub aceleași unghiuri ale privirii paradoxale.

Deși, tîrziu, mărturiseste că a fost un practicant al cronicii de teatru, Arghezi n-a fost ceea ce se înțelege curent printr-un pro-



fesionist. El a încorporat tableta teatrală într-un uriaș „manual de morală practică” (va publica în 1946 un volum de tablete cu acest titlu), adică în întreaga sa manifestare gazetărească de marcat impresionism stilistic, de afirmată poziție singulară. I-a lipsit poetului calmul disciplinei. Aceasta, dintr-un acuzat polemism și dintr-o plăcere a crudității imagistice care a făcut mereu ca, înaintea comentatorului, să treacă poetul, cu întregile-i capricii de fantezie și culoare. Cînd cităm, într-o mult dorită selecție, articolele sale de teatru*) ne frapează mai întîi candoarea. Șerban Cioculescu avea dreptate cînd vedea în poetul de început baudelairean un romantic. Umoarea, labilitatea, alternează la romanticul Arghezi cu duioșia frapantă, cu îngăduința adusă uneori pînă la sentiment patern, dintr-o prea mare siguranță de mișcare a sufletului cloocitor. A merge la teatru este egal, pentru Arghezi, cu o așezare în front. Candoarea de care vorbeam stă în convingerea — poetică, desigur — că între sală și scenă se ivesc tensiuni care nu țin totdeauna de reprezentăție, altfel spus, teatrul e pasibil de „cruzimi” ce trebuie fixate pamfletar. Fiind un adept, în viața zilnică, al traiului sănătos, neafectat și esențial, poetul privește mai întîi cu suspiciune inflexiunile vocii actoricești și trecerea parodistică în limbajul profan. Ca și cum explicația n-ar ține de sociologie, cronicarul intră burlesc, cu o magistrală ironie, vizînd pretretul tipologic, direct în cronica străzii, dizolvînd astfel

*) Tudor Arghezi — Scrieri, 28, Proze. Cortina (Ed. îngrijită de Mitzura Arghezi), Buc., Minerva, 1975.

impresia analitică în plăcere satirică. „Hamlet e într-adevăr un vechi amic al bucureștenilor (...) Îmi amintesc că băieții de băcănie începuseră, servind icre de crap, o «țuică la domnu», să întoneze ca Nottara, să se vaiete ca dînsul, să-și frece vocea cu asprime și tremolu, de coșul gîtului. Uneori surprindeai, pe lângă salanuri și «varnavici» sau chiar «carnavici» — un funcționar comercial cu fața verde, în atitudinea lui Nottara cînd striga Ofeliei: «La mînăstire!»». Sesizarea „amiciei” cu Hamlet ține de miticism și nu sint puține cazurile cînd Arghezi privește, problematic, prin ochelarii lui Țaragiale, o lume cu care, însă, nu stabilește niciodată raporturi cordiale — ca ilustrul său predecesor — fie și din satanism. Am fi îndemnați chiar să credem că privirea cronicarului țintește mai mult sala decît scena, poate dintr-o suferință estetică în fața unui zbor de artă frînt. Pentru o natură atît de agitată existențial ca Arghezi, aglomerarea spectatoare e mult mai interesantă decît lumea de sub reflectoare, fiindcă, nestingherită, burghezia onorabilă reacționează scandalos de meschin la exercițiul superior al literaturii dramatice. „E interesant spectacolul lojilor, unde gurile cască, pleoapele se lîpesc și persoanele fac eforturi de linie și de bust. Binooclurile, pudra, cravatele, adresa croitorilor. Toți suferă și toți sînt fericiți, spectatorii... căci nicăieri, orice-ar face, nu pot fi pedepsiți ca la teatru”. În această campanie de etician al sălii de teatru stă — înainte de toate — marea importanță a cronicii argheziene sui-generis, din primele patru decenii ale secolului nostru.

Scena, cînd este privită insistent, dezvăluie mai întîi o fabulă. Dramaturgia fiind, după Arghezi, poveste, reprezentăția trebuie să fie fidelă logicii narării, o narare cu expresivități notate conștiințios, cu un școlar, metaforic și suav. Actorul, socotit, țărănește, un trucidor, smulge cronicarului accente elogioase, trecînd — în ordinea importanței — pe un loc privilegiat pentru calitățile lui de familiarizare cu eternitatea tipologică. Tina Barbu, păstrîndu-și personalitatea într-o medioeră piesă de Dumas-fiul, este cîntată poetic: „Un grumaz viguros care pornește din legătura umerilor pînă la rădăcina urechilor, drept. Ochii implîntați cu sinceritate într-o figură mindră și deschisă. Desenul gesturilor hotărît. Pieptul trufaș. Șoldul viteaz. Glasul aspru și cald. Sălbăticia jocului ei, redus la element și sinteză, amintește frumusețea morală a pămîntului cotropit de animale elastice, dure și singeroase.”

Tehnica de șoc a comentariului, aproape în majoritatea cazurilor, trădează insatisfacție pentru actul regizoral. Controlat riguros în intenții, regizorul i se arată poziția jenantă de interpus (cum s-ar proceda

Arghezi nu spune niciodată!), silind prin „viziune” textul. Pentru a susține afirmația că Arghezi, cronicarul, rămîne un superb poet capricios, e de ajuns să cităm articolul „O familie Kirilov”, în care regizorul piesei sale, *Seringa*, i se așază pe frunte lauri auguști!

Severitățile de judecată nu admit, cum spuneam, decupajul regizoral, prestigiul textului nepermițînd decît ridicarea lui scenografică și desfacerea lui pe roluri, atent descifrate mai ales literar. Marele poet are o mentalitate tipică de scriitor, chiar în vestimintele omului de teatru. Un spectacol interesant, *Faust*, în regia novatoare a lui Soare Z. Soare, ar fi pierdut spiritul lui Goethe la modul ridicolului sublim. „*Timp de patru ore a circulat Goethe pe dinaintea noastră fără să-l fi putut ghici. El se găsea în Faust ca primul-ministru în expres: trece trenul și ziarele spun că a trecut în tren și primul-ministru. Pe căile ferate și în domnul Soare Z. Soare, toți pasagerii sînt la fel*”.

Schița de portret actoricesc este asimilată „tabletei”. Două sînt criteriile potrivit cărora Arghezi își alege subiecții — o ireproșabilă dăruire profesională și un talent exersat în repertoriul de rezistență. Întocmai ca un antic luptător de profesie, identificat cu armele sale, actorul, în descrierea argheziană, reține în ființa sa trăsăturile rolurilor în care a strălucit, fiind un orbitor summum de linii portretistice celebre. O fină inteligență i-a salvat pe aceștia de la cabotinism, distincția sufletească sporită de numeroasele personaje venind pe unda de concepție, străină mimetismului vulgar. Astfel, dispare senzația de „actorie”, de timbru fals, de confuzie dintre scenă și viață. Asemenea oameni dăruți provoacă în poet știuta lui incendiere lirică și e de ajuns să cităm din clasicul portret scris la moartea lui Tony Bulandra, ca să înțelegem că Arghezi a avut o riguroasă morală de teatrou, neteoretizată, neexprimată altfel decît literar și implicit, pentru sporita delectare a lectorilor: „*Curat ca un fulg, gătit și zvelt ca o tuberoză, seriozitatea lui interioară avea adiacențe cu melancolia eternă. Nu mi-a părut niciodată actor pe scenă: era personajul adevărat, ca un tablou care nu gesticulează dincolo de cadru. Bulandra, întreg cu sine însuși, era concentrat pînă la metal*”.

Moralist al sălii, intransigent în afirmarea primatului textului literar dintr-un scrupul de autor, portretist patetic între suavități de flaut și profunzimi de orgă, Tudor Arghezi, în istoria criticii dramatice românești, aduce fascinația unei rigori de personalitate poetică incitantă pentru efervescența vieții artistice.