

„un martor de

În pofida unei declarații reci, aproape războinice, privitoare la teatru, făcută — paradoxal — odată cu începutul mai statornic al activității sale de cronicar dramatic, în 1913, poetul CUVINTELOR POTRIVITE și al CÎNTĂRII OMULUI a iubit luminile rampei. „Rubrica de nimicuri poleite și de prestigii copilărești, între păduri de hîrtie și cetății de carton” va înregistra, în diverse perioade, semnătura sa în gazetele și revistele apărute în mai bine de o jumătate de veac. Cronici teatrale sau studii, tablete, medalioane sau amintiri, comentarii sau simple notițe, scrierile despre teatru ale lui Tudor Arghezi se găsesc răspîndite, începînd din cel de-al doilea deceniu al secolului, în presa vremii, alături de stihuri, pamflete, cronici plastice și alte scrieri ale sale.

„Viața românească” (1911—1915), „Facla” (1912), „Teatru” (1912), „Seara”, unde lucrează ca redactor-șef (1913—1914), „Cugetul românesc” (1922), din nou „Viața românească” (1925), „Informația zilei” (1943), „Programul Teatrului Național” (1941—1943), „Programul Studio Teatrului Național” (1942—1943), „Adevărul” (1946—1947), „Teatrul” (1956), „Gazeta literară” (1960—1965) sînt cîteva din gazetele și revistele în care publică Arghezi însemnările sale despre teatru. În afară de acestea, Arghezi a scris despre teatru și la propriile publicații. În „Cronica” (1915—1916), a cărei direcție a împărțit-o cu Galaction, unul din marii săi prieteni, și unde, ca într-o cetate bine fortificată, nu vor pătrunde scrierile lipsite de patimă, deoarece „fără patimă, să trăiască nu merită nimic, spațiul măcar al unei clipe”; în „Bilete de papagal” („Un ziar atît de mic n-a apărut niciodată nici la furnici”), în care idealul redactorului era realizarea unui „echivalent al puricelui din lumea de carne și oase”.

În afară de aceste mărturii despre interesul pe care l-a arătat pentru teatru, Arghezi este, după cum se știe, autorul piesei *Seringa*, scrisă în 1943, în „hanul cu sîrmă ghimpată”, la Tg. Jiu, publicată de curînd în revista noastră.¹

Instalat în fotoliul cronicarului, cu modestie, Tudor Arghezi nu a avut convingerea că acel loc îi era destinat ca specialist. El va fi — așa cum i-a plăcut să afirme mai tirziu: „Un martor de fotoliu, priceput mai mult în emoții de ignoranță decît în despicarea tehnică a firului în șuvițe”, cititorul neavînd a se aștepta la „vocabularul de priceperi și contabilitate analitică, gulerat pe un frac superb, de catedră, solemnă ca un dric de paradă, după obiceiul cronicarului năzuos și savant în terminologii uscățive”².

Declinîndu-și, încă de la început, calitatea de „specialist”, e totuși solicitat și va face cronică dramatică. Este epoca în care, deși tînăr, numele lui Arghezi devenise cunoscut, ajunsese — cum își amintește Galaction — „fanfară”. Epoca în care Arghezi începe să stăpînească lumea noastră literară. Ziarismul său e „splendidă literatură”, iar violențele sale stilistice „prin alchimia marelui său talent se prefac în topaze și rubine!... Ca în poveștile din «O mie și una de nopți», din furia și din balele șerpilor în luptă, se umple locul cu pietre scumpe!”³. Într-adevăr, încă de pe acum se remarcă tonul pasionat, plin de nerv, al articolelor sale despre teatru, sinceritatea — lipsită de edul-

¹ Teatrul, nr. 4/1967.

² Muzică și balet, 1957, în „Lume veche, lume nouă”.

³ Gala Galaction, „Despre Tudor Arghezi”, Opere alese, vol. 2.

fotoliu ... “

corări — a cuvîntului său dăltuit cu o mină de meșter, bogăția și noutatea surprinzătoare a imaginilor care ies din condeiul său (despre care, după mai bine de 60 de ani de literatură, nu de mult, avea să spună, cu o modestie exemplară, că abia a căpătat, poate, „o înlesnire în a ține bățul de grafit între dește“).

A luat pana de critic în mină împins de revolta și de dezgustul amar pe care i le provocau mediocritatea, lipsa de onestitate, tot ce era trivial, inert, cabotin și truc pe scena românească, consecință — arată el — și a absenței unei critici sincere, drepte. Criticii (ne aflăm în 1913), „reprezentanți fără remiză ai fabricilor de cerneală și hîrtie“, sînt dezarmați — constată el —, lipsiți de competență atunci cînd trebuie să formuleze o judecată asupra unei scrieri dramatice fără literatură critică, asupra unei opere necomentate încă. În aceste cazuri se arată stingheriți, nesiguri, bîjbăie și sfîrșesc prin a „bate cîmpii literari“. „Ei se găsesc în situația logofătului care obicinuît cu țuica n-a știut cum să-și bea cafeaua turcească și-a dat-o pe gît fierbinte, dintr-o singură înghițitură“.⁴

Lipsa de onestitate din presa burgheză îi inspiră o adevărată filipică împotriva „conspirației generale pentru protecția mediocrității generale“. Pentru a preveni literatura și cultura românească de o decădere și mai mare, Arghezi face un patetic apel la criticii capabili de sinceritate⁵ în vederea „execuției prin decapitare în paginile de tipar“⁶ a nonvalorilor. Lipsa de sinceritate a criticului o privește ca pe un sacrilegiu. Criticul neonest poate contribui la impunerea unei mediocrități, cîștigînd opinia publică prin mistificare. Publicul din anii premergători primului război îi apare oarecum lipsit de puterea de a discerne între ce e valoros și ce nu, puțin lenes în gîndire, fără prea multă sensibilitate, și se află de aceea în fața primejdiei de a fi invadat, acaparat de prostul-gust; ar putea repede îmbrățișa o opinie, o judecată falsă gata fabricată care îi este servită drept adevărată.

Criticul — scrie Arghezi — are datoria de a iniția publicul, de a-l îndruma cu autoritate și competență. Are datoria să smulgă pe rînd „măștile surizătoare și mulțumite, în dosul cărora izbutește viermele și colcăie stricăciunea“⁷. critica trebuind să capete, prin aceasta, atributele unui act de demnitate și, în același timp, de curaj.

Recunoaște dificultatea de a vorbi fără a jigni pe nimeni despre o piesă sau un spectacol care te-a dezgustat, dificultatea de a exprima o judecată sinceră asupra unor persoane inteligente, pline de bune intenții, demne de stimă. „Autorul pe care îl cunoști și actorul pe care îl cunoști îți cer în schimbul civilității unui salut gospodăresc, obligația să-și declare talentați de cîte ori sînt mediocri, extraordinari cînd ei sînt numai destul de satisfăcători, geniali cînd au talent și fenomenali pentru că scriu și grăiesc în limba română necunoscută autorilor englezi.

Trebuie de la sine înțeles, pentru armonizarea reportajului cu teatrul, că toate trupele sînt impecabil organizate, că toți actorii sînt incomparabil înzestrați, că toți autorii sînt peste măsură de originali, deosebirile fiind tolerate să înceapă numai de la minunat în sus. E formula cea bună pentru obținerea unei înțelegeri de pace colectivă și pentru permanentizarea surogatelor în specialitatea penibilă a creației artistice“⁸.

⁴ „Cocoșul negru“, „Viața românească“, nr. 3, martie 1913.

⁵ Asemenea critici există și în această perioadă și mai tîrziu (N. D. Cocea, Liviu Rebreanu, G. M. Zamfirescu, Mihail Sebastian, Camil Petrescu, I. M. Sadoveanu etc.).

⁶ „Ave Maria“, „Seara“ nr. 1384, 21 noiembrie 1913.

⁷ Drepturile criticii, „Seara“ nr. 1335 din 3 octombrie 1913.

⁸ Cronică teatrală. Prefață. „Viața românească“, nr. 1, ianuarie 1925.

Cerința primordială pe care trebuie s-o îndeplinească un critic, precizează în alt loc Argezi, este să fie cinstit, înaintea chiar a talentului. Aceasta nu e un argument pentru a se susține că actul critic se poate împlini oricum, rece, searbăd. „Critica — va susține el — trebuie să fie înainte de toate, interesantă, și dacă se poate frumoasă”⁹. În altă parte vorbește chiar de o poezie a criticii. Aceste cerințe liminare pe care le formulează criticul, nu în vederea unei table de legi a bunului cronicar, pe care n-a intenționat s-o alcătuiască, le-am întâlnit respectate în scrisul său despre teatru. Părerile sale sînt exprimate totdeauna precis, sincer, nici o concesie, nici o judecată insuficient argumentată, paginile sale de critică constituind o adevărată literatură.

* * *

Dacă, la începutul activității sale de cronicar dramatic, Argezi face declarații ostile, proprii să preceadă mai degrabă un divorț și nu o întâlnire cu scena, în 1928 va recunoaște teatrului capacitatea de a influența publicul, dreptul de a fi considerat un mijloc de educație și cultură. „Școală de multe moravuri, teatrul este și o școală de forme, de atitudini, de ritmuri, de civilizații.” Aria de răspîndire a teatrului trebuie de aceea lărgită. El trebuie „introdus în familie, școli, lumea muncitorească, pretutindeni”.¹⁰ Ceva mai tirziu, oprindu-se din nou asupra rolului teatrului, va insista iarăși asupra calităților acestuia, va recunoaște forța de înfrîurire, spiritualitatea lui superioară, dialogul intim pe care îl stabilește cu publicul. Afirmațiile acestea, contradictorii în raport cu primele poziții, nu sînt un gratuit joc de paradoxuri. Este vorba, atunci cînd este folosită negația, de o atitudine de protest împotriva unui anumit teatru; teatrul „amurilor clandestine”, triumhiului, coarnelor, teatrul moliciunii și apatiei, teatrul „civilizației de canapea și de burtă”, teatrul care se adresează instinctelor, și împotriva căruia Argezi nu va înceta niciodată lupta, neacceptînd nici un compromis.

Încercînd să definească teatrul modern (teatrul modern care se juca înainte de primul război, ca și imediat după aceea), Argezi indică acest teatru ca o formă de ziarism (citește verbiu), o formă de „neîncetată limbuție”¹¹, pîrîndu-i-se că autorii moderni au găsit cheia succesului în teatru, în specularea atitudinii reflexive a personajului, în suprasaturarea, adică, a dialogului cu maxime și proverbe — mijloc, de fapt, de a simula o „intelectualitate care lipsește”. Propune, de aceea, ca definiția teatrului modern să fie căutată în ramura discursului. Care sînt, în definitiv, personajele acestui teatru modern, după Tudor Argezi? „Stații mici ale vieții false și maladii din capitalele mari, bibelouri, suflete mărunte”. Ce-ar putea deci să comunice ele? Autorul de teatru, în general, nici nu este preocupat să comunice ceva. El privește publicul ca pe o clientelă pe care vrea s-o aște satisfăcută și consideră că a izbutit s-o facă atunci cînd publicul reacționează cu ris, lacrimi sau suspine. Este într-adevăr epoca în care spiritul comercial prezidează de cele mai multe ori la întocmirea repertoriului teatrelor. Indiferentismul față de valorile naționale nu putea, de asemenea, să contribuie la dezvoltarea unui climat favorabil pentru construirea unui teatru valoros în ansamblul său. Oamenii de teatru cinstiți, preocupați de cultivarea unei dramaturgii proprii, au tras nenumărate semnale de alarmă în acest timp, ridicîndu-și glasul împotriva lipsei de perspectivă, a repertoriului dezordonat, împotriva lipsei unei concepții artistice unitare, împotriva tiparelor învechite. În contrast cu un astfel de teatru fals, maladiv, trivial, incriminat de atîția oameni de bună-credință, Tudor Argezi dorește un teatru care să-și propună un crez artistic, un teatru cu valori adevărate. (De aceea, în fața dramaturgiei lui Ibsen se simte cuprins de o pioasă reculegere. Admiră mai ales, la marele nordic, forța morală, bogăția neasemuită a sensurilor, puterea de sugestie a cuvîntului și a imaginilor, sentimentul de curaj și de demnitate pe care i-l însuflă.)

Făcînd o distincție între arta atemporală, desprinsă de orice realitate imediată, și arta cu precise obiective de critică socială, legată de aspirațiile populare, Argezi consideră că artistul are datoria de a se integra în această a doua categorie de artă. O artă care să înflăcăreze. Artistul nu poate fi străin de frământările epocii în care trăiește. El trebuie să se identifice cu oamenii care suferă, să ia atitudine, să critice. O splendidă pledoarie pentru o artă umanistă, care să-și afle sursa în om și care să-l

⁹ Idem.

¹⁰ Să jucăm, „Bilete de papagal”, nr. 234, 7 noiembrie 1928.

¹¹ „Cuceritorul” de A. de Herz, „Seara”, nr. 1698, 9 octombrie 1914.

ajute pe om, care să construiască speranțe, inteligențe, suflete — ideal artistic ce se identifică cu cel al zilelor noastre. Este de remarcat că aceste opinii le exprimă în 1914¹², într-o perioadă cînd se vehiculează nenumărate teze estetizante. De curînd, în anii și societatea noastră¹³, va întări cele spuse cu o jumătate de veac în urmă: „Fiind ale omului Artele nu pot fi înstrăinate de el și dehumanizate“... „Nu interesează ce ar putea să fie Artă în sine și filozofia ei, în care se înecă, rînd pe rînd, căutătorii de adevăruri inutile.

Primatul, autoritatea și valoarea le deține, cer scuze pentru termen: opera de artă făcută, a Omului și a Vieții.“

* * *

Caruselul vieții politice burgheze aducea, odată cu schimbarea partidelor la guvernămint, înlocuirea aproape mecanică a directorilor Teatrului Național. Mulți dintre cei care se perindă în această funcție nu au alt merit decît acela de a fi devotați, omul de casă al cîte unui partid: „fel de fel de boieri — cum spunea Caragiale — unii mai nepricepuți și prin urmare mai îngîmfați decît alții: vanitoși de titluri; pasionați bolnavi de atmosfera rîncedă a cabinelor; sinceri iubitori de artă, lipsiți din nenorocire de cel mai elementar simț artistic; maniaci obsedați de o închipuită vocațiune; ba chiar amatori de încă un mic cîștig material (nu strică!) facil oricînd într-o afacere unde nu-ți viii vreun alt capital decît obrazul... Fel de fel de motive au îndemnat pe unii și pe alții să pună mîna pe Teatrul Național“.¹⁴

Evident, acest sistem nu putea să aducă decît prejudicii de ordin artistic vieții teatrale în general. Întreaga viață românească — va arăta Argezi — cu frămîntările, cu spiritul de revoltă care ar putea fertiliza pana scriitorilor, nu poate fi interpretată și oglindită pe scena unui teatru a cărui direcție e lipsită de competență, neresponsabilă.

Dar teatrul adevărat de care avem nevoie e teatrul legat de aspirațiile poporului nostru. „Îndemnăm pe toți autorii noștri de teatru — va scrie el — să-și îndrepte sforțările către un teatru de energie națională singurul teatru util și potrivit cu timpurile noastre și să-i dea teatrului în vedere evoluției mari a neamului românesc înălțimea unei tribune de revoltă.“¹⁵ Recomandă de aceea scriitorilor de teatru să se inspire din realitățile noastre, pe care le cunosc. Dar — arată el cu amărăciune — ei scriu sub impulsul lecturilor. De aici, asemănarea cu piesele franceze, italiene, nemțești, calchierea aceluiași „banalități de budoar, de plajă și de societate“. De multe ori numele personajelor sînt românești. (În loc de Roger Dubois, Ștefan Niculescu, în loc de Made-moiselle Ernestine, Duduia Anicuța, în loc de Edmund, Costică etc.). Personajele însă sînt greu de localizat, nu au o identitate românească. „Atare teatru, fătat din teatrul strein, nu ni-i de fel românesc“.¹⁶

Acceptînd cu titlu de provizoriu, pentru împlinirea unui gol (repertoriul propriu e încă insuficient), cit și ca o soluție de școală, repertoriul străin, Argezi este de părere că numai repertoriul național poate da vitalitate unui teatru național. De aceea, e necesară o îmbogățire a repertoriului autohton. Dramaturgia poate, virtual, oglindi cu mai mult adevăr decît alte genuri literare frămîntările unei epoci. Mijloacele de care dispune în teatru scriitorul sînt superioare celor pe care le oferă proza în genere, sau jurnalistica. Aici satira poate căpăta generalități mai ample. Caragiale a dovedit-o. Poate de aceea poetul va avea față de „cel mai rafinat om de spirit și de inimă al epocii literare din adolescență“, față de acest „căutător în cerneală de cristale“ o constantă admirație. (L-a înîlțit prima oară cînd avea 16 ani și era custode la o expoziție internațională de pictură. De atunci, își va aminti și va scrie în repetate rînduri despre el.)

Pentru Argezi, Caragiale este scriitorul care a observat și caracterizat exact epoca, „glumind pe socoteala unei burghezii semidocite cu o ironie blindă, dar singeroasă“. Îl va apropia, din punctul de vedere al mijloacelor satirice folosite, de Gogol și Molière. „În gluma ironică a fostului nostru mare contemporan — consemnează în anii noștri Argezi¹⁷ — transpare amărăciunea omului chinuit și odată cu palma dată

¹² „Domnul Notar“, de O. Goga, „Seara“, nr. 1471, 20 februarie 1914.

¹³ „Piatră și om“, „Gazeta literară“, nr. 36, 6 septembrie 1962.

¹⁴ I. L. Caragiale, „Un teatru nou“, „Noua revistă română“, 28 iunie 1909.

¹⁵ „Domnul Notar“ de O. Goga, „Seara“, nr. 1471, 20 februarie 1914.

¹⁶ „Bunicul“, de A. de Herz, „Seara“, nr. 1396 din 3 decembrie 1912.

¹⁷ „Caragiale“, „Gazeta literară“, nr. 23, 7 iunie 1962.

peste gura falselor elite ipocrite ale societății, se zărește în ochii lui lacrima durerilor mute și mila de asupriți”.

În urmă cu o jumătate de veac, în 1914, cu prilejul împlinirii a doi ani de la moartea lui Caragiale, Argezi va da un răspuns usturător celor care încercau să susțină demodarea teatrului său. El intuiește perfect esența de clasă a acestei teorii. Arată că burghezia satirizată de Caragiale tinde să se rafineze, să se aristocratizeze. Autorul *Scrisorii pierdute* îi amintește că își trage obârșia din personajele teatrului său. Fiului de circiumar monoclat, școlit la Paris, „revenit ciocoi, numit deputat la întoarcere sau ajutor de primar” nu-i este pe plac să i se amintească obârșia. De aici, reacția cunoscută împotriva teatrului său.¹⁸

* * *

Atunci când abordează problemele interpretării actoricești, pune sub semnul întrebării posibilitatea scenei de a genera singură emoția artistică autentică și consideră că o piesă de teatru trăiește mai ales prin rezistența pe care i-o dă lectura. Nu trebuie să conchidem de aici că e partizanul teatrului-lectură, teatrului într-un folioleu. („Teatrul bun, va arăta cu un alt prilej¹⁹, se reazămă pe om, pe actor. El e și decor, și atmosferă și idee.”) Dar ceea ce îl face să tragă concluziile amintite ceva mai sus este calitatea unui anumit stil de teatru care se juca la noi, considerînd că între interpretare și textul interpretat există o strînsă corelație. Evident, pe o dramaturgie lipsită de adevăr omenesc, falsă, mediocră, actorul nu se poate afirma și nu pot rămîne creații memorabile. Jocul actorului, dependent fiind deci de text, calitatea teatrului care se face la noi — arată Argezi — e indicată de monotonia din interpretarea actorilor. Piese inspirate din împrejurările „moderne”, piesele de import, artificiale, nu pot constitui un teren bun pentru afirmarea actorilor noștri, care mai degrabă ar putea să redea tipuri apropiate de împrejurările cunoscute lor. Această monotonie constituie un păcat pe care îl au mai mulți actori. El se dă pe față atunci cînd textul pare debitat pe dinafară, cu aceeași răceală, în orice situație, „independent de gîndirea, sentimentul, de viața unui moment, și cu invariabilitatea timbrului, invariabilitatea de atitudini, de expresii”²⁰. Sentimentele convenționale au drept corespondent utilizarea trucurilor, clișeele, răsfățul, ifosele, falsitatea. Amorezul care își compune surîsul, gesturile, mustața în fața oglinzii, efortările pe care le face de a imprima vocii un timbru dulce, de a-și confecționa un farmec ce se vrea irezistibil, îl indispon sistematic.

Relevă — în contrast cu cele de mai sus — și recomandă totdeauna, ca pe o calitate de seamă și foarte necesară unui actor, darul „multiplicității”, varietatea, puțința de a fi mereu altul. Nici chiar unui actor de mîna întâi, ca Storin, atunci cînd jocul său lasă impresia de „dăjă vu”, nu-i iartă acest lucru.²¹ Dar e foarte bucuros să facă rectificarea cuvenită, citeva luni mai tîrziu, cu prilejul cronicii la un alt spectacol, în care remarcă la Storin varietate, darul compoziției.²² O altă calitate pe care o prețuiește este finețea interpretării, posibilitatea actorului de a exprima cu subtile nuanțe viața unui personaj.

Dintre problemele măiestriei actoricești, Tudor Argezi își oprește nu o dată atenția asupra dicțiunii, considerînd această latură a interpretării ca avînd o deosebită importanță. Teatrul care nu se rezumă la prezentarea peripețiilor unui subiect — arată el — cultivă, odată cu plastica mișcării, limba în care este jucat. Limba română are virtuți deosebite, este elastică, plastică și susceptibilă de o sonoritate agreabilă. Dar, pentru a se ajunge la armonizarea ei melodică, copiii trebuie să-și însușească, odată cu abecedarul, rostirea aleasă, deprinzîndu-se cu punerea în valoare a ideii. Citirea versurilor trebuie inclusă de aceea în programa întregii școli, dicțiunea fiind cea mai bună școală de limbă maternă, iar ora de limba română trebuie să se ocupe de dicțiune mai

¹⁸ Cu un sfert de veac mai tîrziu, în 1939, cu prilejul reluării „Scrisorii pierdute” presa a reluat în discuție formula „inactualității” lui Caragiale. De data aceasta, răspunsul îl va da Mihail Sebastian, în paginile „Vieții românești” (nr. 11, noiembrie 1939), demonstrînd că societatea românească nu s-a „descaragializat”, Cașavencii și Farfurizii făcîndu-și simțită prezența pretutindeni în politică, ca și în cultură.

¹⁹ „Precizări”, „Teatrul”, nr. 4, septembrie, 1956.

²⁰ „Deniza”, „Seara”, nr. 1460, din 9 februarie 1914.

²¹ „Viața românească”, nr. 1, ianuarie 1912.

²² „Viața românească”, nr. 4, aprilie 1912.

mult decât de gramatică. „Trebuie să muncim ca bijuteria asta atât în grai cât și în scris să strălucească mereu, mai intens și mai variat într-o țară frumoasă, la un popor inteligent, artist și frumos“²³.

În general, aprecierile pe care le face actorilor sînt foarte plastice, foarte sugestive, știind să surprindă ceea ce este mai caracteristic, să schițeze, atunci cînd e cazul, o personalitate. Ion Manolescu, de pildă, îi reține atenția în cîteva rînduri. Admiră la acest mare actor, pe atunci în plină ascensiune, viața considerabilă a gestului sobru și precis, mișcările concentrate în care transpar sentimente și idei, glasul său puternic, fierbinte, în care ideile se deslușesc „ca niște ființe care vin și se duc“²⁴, capacitatea de a sugera viața interioară a personajului, vigoarea, măsura, simțirea și inteligența sa. „Nu mi-aș închipui un talent și nu pot vedea talent într-altă parte decât în arta care îndoiește precizia materială cu o umbră abundentă în imagini și provoacă o strămutare de lucruri“²⁵.

Apreciază bogăția de nuanțe din jocul lui Timică. „Nuanța dumitale, domnule Timică, e cît o aripă de fluture splendidă și fragilă — nuanța artistului mare cu adevărat.

În jocul dumitale e atîta dantelă, atîta înstelare și atîta dulce amărăciune; atîta subtile mototoliri de mătase și transparențe, care vin odată cu impalpabilul luminilor și parfumelor din cer, încît nici o laudă nu e prea mare pentru covârșitoarea lor îngrămădire pe o singură fină tulpină fragilă...“²⁶

Marioarei Ventura îi va dedica de asemenea cîteva rînduri înfiorate de emoție. „Ce puțin lucru e talentul! Un trup gentil de insectă, niște mîini foarte albe, genunchi bine încheiați, călcîiul sprinten. Un fel de a spune cuvîntul, parcă supt cu buzele dintr-un ciorchine bălan, un fel de a ridica un deget și de-a strecura o privire; un fel de a pune piciorul ca pe o piatră'n rîul albastru. Un sensualism a toate.

Un rezumat provizoriu de organe și gesturi, poate să ducă greutățile geniului într-însul, fără să pară, cu un atletism secret.

Poate să zguduie ca infernul, poate să bucure, să îndulcească. Sînt spectatori care ies din teatru beatificați“²⁷.

* * *

La intrarea de serviciu a unei săli de teatru e martor încărcării unor decoruri într-un camion. Pădurea „făcută sul“, „întreaga lună mai care se împachetează în alte cîteva suluri, copacii seculari aduși în fugă pe cite un umăr“, „lespezile pleșuve, în greutate de zece tone, purtate cite trei într-o singură mînă“ îi stîrnesc cîteva reflecții. Stilizările și interpretările pot să dea „impresii de adevăr mai puternice prin sinteze“²⁸. Se gîndește nostalgic la epoca de aur a teatrului în aer liber, care a rămas fără continuatori. Visează la un teatru în aer liber, într-un decor natural.

În 1956, în pragul unei perioade în care destinele teatrului nostru vor cunoaște un salt calitativ în ce privește arta spectacolului, Arghezi aduce în dezbatere unele aspecte ale teatralizării teatrului. Va atrage atenția asupra decorului naturalist, care era încă prezent în unele spectacole de pe scenele noastre, asupra abuzului de mijloace antiteatrale, care contribuie în chip nefast la anularea, la dispariția actorului. În definiția teatrului bun propune ca elementul esențial să fie actorul. Indicația, sugestia trebuie să ia locul reconstituirii, actorul putînd fi pus în valoare mai mult atunci cînd sînt îndepărtate „falsificările de adaos. El nu afirmă: sugerează“.

În ce privește rolul regizorului, Arghezi nu-l neagă, nu-l diminuează, însușirile regizorului — bun artist și el —, departe de a le anula, precizînd și sporind pe cele ale interpretului. Se declară în dezacord doar cu abuzul, cu excesul de regie, cu artificiile folosite în montare — fie că aparțin regizorului, fie scenografului. Ele înăbușă, covîrșesc pe actor. Teatrul aparține — afirmă el — mai întîi actorului. Se poate face teatru și

²³ „O frumusețe“, Studio Teatrul Național, aprilie 1943.

²⁴ „Gringoire“, „Seara“, nr. 1389, 26 noiembrie 1913.

²⁵ Teatrul Comedia — Ziua de deschidere, „Viața românească“, nr. 12, decembrie 1911.

²⁶ „Coco“, Tablete : G. Timică, „Bilete de papagal“, nr. 473, 7 septembrie 1930.

²⁷ „Marioara Ventura“, „Viața românească“, nr. 7, 8, 9, 1915.

²⁸ O piesă de teatru. Studio Teatrul Național, iulie 1943.

cu un actor urcat pe un scaun într-o cameră goală. „Nu trebuie mai mult”. Este, așa cum putem să ne dăm seama, pentru o teatralitate fondată pe actor, pe puterea lui de sugestie. Artificiile regizorale, ca și decorul naturalist sau exhibiționist, pot fi impedimente pentru ascultarea unui text.

* * *

Față de geniul popular, de inclinația nativă pentru artă a poporului nostru, pe care îl definește ca „un popor inteligent, artist și frumos”, Arghezi și-a manifestat în nenumărate rânduri admirația. O admirație sinceră, izvorită din cunoașterea îndeaproape a tezaurului nostru folcloric, a sensibilității artistice a poporului. În anii de după Eliberare, când energiile creatoare ale maselor au fost descătușate și au cunoscut o deplină afirmare, când artele „au intrat în visul și preocuparea tuturor”, când „selecția talentului se face liberă și universală”, Arghezi și-a transcris totdeauna emoțiile câștigate de pe urma întâlnirii cu artiștii pînă mai ieri anonimi. „Poporul nostru, începînd de la plug pînă la nicovală și strung — scrie el — autor al unei poezii de folclor fără pereche, știe să-și poarte destinele frumuseții în toate grădinile artelor în trecut închise”²⁹.

Poetul este încîntat să constate că pretutindeni, oriunde se înalță un coș de fabrică, în toate cătunele, în toate ungherele țării, există o scenă, o echipă de artiști inimoși, dintre care nu puțini ajung în fața microfonului sau a micului ecran, pentru a face cunoscută arta lor milioanelor de spectatori. „Diferența în ce privește artele și scrisul, dintre două regimuri, unul de indiferență și altul de realizări concrete, e limpede dovedită și pentru orbii benevoli”³⁰.

Într-o perioadă în care se puneau premisele teatrului românesc modern, Arghezi a participat în calitate de combatant neobosit la lupta pentru aflarea unui repertoriu de valoare capabil să fertilizeze și să pună mai bine în evidență arta actorilor noștri, la lupta pentru făurirea unei dramaturgii originale cu certe însușiri de conținut, care să oglindească aspirațiile poporului. Problemele mari ale teatrului, rolul și importanța lui din punct de vedere social (în ciuda unor rezerve de moment, justificate de calitatea unui anumit repertoriu, ce nu fusese încă depășit) își găsesc răspunsuri adevărate în scrisul său despre teatru. Arghezi a atras atenția de nenumărate ori asupra a tot ce diminuează misiunea cultural-educativă a teatrului, asupra a tot ceea ce îl ciunțește, îi scade din puterea de influențare, îl urîțește, îl îndepărtează de năzuințele oamenilor, îi taie „punțile” de legătură cu poporul: spiritul mercantil, imoralitatea și falsificarea, surrogatul și paștișa. A combătut de asemenea viciile unei critici incompetente: ignoranța și neonestitatea, judecata falsă și gustul precar. A omagiat în schimb dramaturgia capabilă să insuflă forță morală și civică, plenitudinea emoției, demnitatea și vigoarea, poezia și imaginația.

Îndemnurile sale continue pentru îndreptarea lucrurilor probează că nu a fost niciodată sceptic cu privire la destinele teatrului românesc.

Fără deci a fi specialist, fără, mai degrabă, a avea servituțile unui îngust profesionalism, Arghezi păstrează — chiar atunci cînd afectează o ușoară blazare — o egală capacitate de emoție în fața fiecărei ridicări de cortină. Firește, impresiile se vor diversifica în raport cu fiecare act de teatru. Atitudinile pro sau contra vor fi exprimate cu claritate și precizie. Cu patosul afirmării sau cu virulența negației. Cu admirație sau cu ironie incisivă. Niciodată cu indiferență, fără participare, fără pasiune. Totdeauna cu nerv, cu o suită de idei care se înlanțuie cursiv, se caută una pe alta, se sprijină una pe alta, pe o schelă trاینică ce nu se înalță la vedere. De aceea, cronica sa este vie, interesantă, frumoasă. Ea are puritatea unei confesii, virtuți de necontestabilă poezie. Capătă o viață de sine stătătoare, devine pagină de antologie.

Ilie Rusu

²⁹ „Înainte, tot înainte”, „Gazeta literară”, nr. 50, 13 decembrie, 1962.

³⁰ „Este, ori nu este?”, „Lume veche nouă”, www.cimec.ro.