

.Nicolae HAVRILIUC

## Potrivire de jocuri în teatrul lui TUDOR ARGHEZI

Există la Tudor Arghezi o vizibilă predilecție pentru moduri de comunicare diferită, exercitată din îndemnul de a transfigura aspecte din realitate prin liric, epic și dramatic, „în diversitatea aproape deconcertantă a manifestărilor sale obiectivate în operă” (Dumitru Micu, *Opera lui Tudor Arghezi*, București, EPL, 1965, p. 5). Trăvăliul creației, chiar dacă îi multiplica „eul artistic”, se desfășura unitar și unificator, în așa fel încât o specie literară, parcă desprinsă din resursele inspiratoare ale celeilalte, se dezvăluia și contribuia la înființarea operei. Nu rareori Arghezi, fertilizat de sensibilitatea poetului, trecea în ipostaza contemplatorului de forme artistice întemeiate scenic și privea spectacolul și sala, actorii și privitorii cu rațiunea omului de teatru.

În 1912, Arghezi publică în „Viața Românească” (nr. 7–8, iulie–august) poezia *Declamația lui Caligula*, apărută în volum cu titlul *Caligula* (o stilizare a temei din *Împărat și proletar*, un atac la adresa lumii profitoare de pe urma celor mulți, chinuiți și umiliți, considerați de poet adevărații stăpâni). Peste câteva luni, tot la Iași, îi apare textul ce-i atestă interesul pentru „fenomenul scenic”, numit *Cortina* („Teatrul”, nr. 2, 28 oct. 1912, p. 1–2). Efuziunile poetice pe tema adevăraților stăpâni ai lumii, creatorii spirituali, deoarece lor le aparțin „temeliile veciei”, stau alături de observațiile omului arghezian de teatru, privind „opera de artă” în contextul ce delimitează lumea scenei de lumea privitorilor.

Element scenic important pentru spectacolul în desfășurare, **cortina**, în căderile și ridicările ei, produce momentul denumit **antract**. „E momentul fericit al actorilor”, spune Arghezi. Răstimpul din antract, însemnând un reflux în jocul actorilor și-n contemplația spectatorilor, pregătește în actor și-n spectator „pauza vanității”. Pe de altă parte, cortina, ca un zid transparent, marchează „secvențe” din spectacol (fărămițând întregul și înlesnind perceperea lui). Lungimea prea mare a textului poate influența „răbdarea” spectatorului, ceea ce aduce după sine și o anume „deznădejde”. De aceea, „pauza vanității” devine o lucrare, o sensibilizare a încrederii exagerate în propriile calități. Actorul ieșind din pielea personajului, deși rămas pe scenă, vine și salută spectatorul în ropotul de aplauze, iar spectatorul, ieșind din starea de „privitor ca la teatru”, redevine omul cotidian (fumează, comentează, bea cafea, își etalează vestimentația etc.). Totuși actorul, părăsind jocul personajului, apare la rampă în chip de personaj și salută sau surâde spectatorului în discordanță cu rolul construit într-un alt registru. „Ce poate fi mai comic într-o dramă, observă Arghezi, și mai ridicol în toate cazurile, decât acea suspensie a personajului care, în contradicție absolută cu rolul lui, reappare zâmbitor, expansiv ca să salute!” Verbul arghezian (potrivind înțelesuri, are ca miză relația scenă–sală într-un joc de expresie) pledează pentru continuitatea iluziei scenice („s-ar putea înnădi și completa de la un act la altul”), desfășurată fără mistificări și în acord cu naturalețea jocului. Transfigurarea devine credibilă când e percepută ca o altă realitate „în discreția și reculegerea indispensabile operei de artă”. De aceea, „aplauzele publicului ar trebui să curgă în fața unei cortine nemișcate”, avansează Arghezi un punct de vedere, accentuând pe delimitarea celor două lumi, a scenei și a sălii, a teatrului și a vieții, care, deși aflate în tangență, au (în sens pirandellian) cauze și înfățișări diferite. Sinceritatea actorului de a saluta spectatorul contravine momentelor grave din spectacol și lasă impresia unui „caraghiozlaş sinistru”. „Eroina înlăcrimată, care a pus atâtea eforturi onorabile ca să te miște, a răcnit, s-a bătut în piept cu pumnii, sare deodată și cu gura plină de perle și de surâsuri ne salută, ca și cum nu s-ar fi întâmplat nimic... Faimoasa sinceritate în artă rămâne ca un caraghiozlaş sinistru.” În această situație, imediat, impresiile se vor amesteca. Vor fi estompate până la uitare trăirile din timpul spectacolului, vor

prima doar impresiile de moment. Altfel spus, timpul dramatic de creștere a spectacolului se fărâmițează. Înțelesul din urmă conduce spre acceptarea „salutărilor reciproce” drept convenție în economia „operei de artă”. Convenția devine condiția *sine qua non* a existenței în artă.

Textul pentru scenă *Interpretări la cleptomanie* (aparținând perioadei de după 1920, când Arghezi, aflat în contact cu gruparea de avangardă condusă de Ion Vinea, rupe cu tradiția și scrie un teatru nou, în special **comedii**<sup>1</sup>) întreține rizibilul nu atât din analiza unui caz ce și-a ieșit din fixație, ci din explorarea unui fel de comunicare ce face din personaj un element de farsă. Ne aflăm într-o sală de ședințe dintr-un tribunal. Scena judecătii pare suficientă sieși prin personajele adunate în staticul încăperii. Nu iese nimeni, nu intră nimeni din clipa când începe conversația ce intenționează să constate un delict, spre a se pronunța verdictul. Dialogul, fără a aduce prea multe clarificări asupra acuzării, este o explorare în „nemargini” de vorbire, ca printr-un ocean ce vede pe dos (un imaginar, ce „vede răsturnat și de-a-ndoaselea”, apare și-n *Neguțătorul de ochelari*).

Printre partenerii de conversație din scena judecătii (aranjată ca într-o potrivire de jocuri) apar: Președintele completului de judecată obișnuit să pună întrebări și să constate vinovăția acuzatului (în fond, observă abilitatea acuzatului de a deturna conversația); Consilierul juridic preocupat să readucă pe făgașul „juridic” discuția sau să amplifice discuția când se pierdea într-o fundătură; Acuzatul oferind răspunsuri ce determină întrebarea Președintelui, uneori imposibilă deoarece, răstălmăcită și-n absență de sens, se lasă fără de răspuns; Partea civilă, reclamând subtilizarea obiectului, descrie scena în amănunt; Complicele, accentuând pe „extraordinarul” din acuzat, se alătură acestuia.

Scena de la tribunal, ieșind din obișnuitul ei (situația serioasă devine ridicolă), „interpretează” delictul printr-o potrivire de termeni și de „raționamente” ce declanșează comicul de limbaj. Unghiurile din care se propagă fonia cuvintelor, fiind în contratimp, fac percepțiile să fie diferite, iar comunicarea să staționeze într-un punct amorf. Acuzatul, „născut din



<sup>1</sup> Creația sa dramaturgică include comedii în proză și texte în versuri de inspirație biblică și folclorică. Tentat să înființeze, în 1930, un teatru pentru copii, unde urma să fie director, dramaturg și regizor, Tudor Arghezi (în: „Rampa”, XIV, nr. 3585, 2 ian. 1930, p. 8) va scrie pentru spectacolul inaugural fantezia în versuri *Facerea lumii*. Inspirându-se din *Vechiul Testament*, autorul va potrivi câteva scene în care Adam și Eva apar în ipostaza de copii. Aflați în Paradis, ei simt nevoia să se distreze, iar Creatorul, prin meșterii aduși, le va oferi jucării. Din păcate, proiectul a rămas nefinalizat, iar textul scris va fi pus în atenția altui teatru.

nemărginire" și iluzionat că predestinările îl „duc în nemărginire“, caută „ora la ceasornicul“ unui pieton, adâncit în sine („căci mergea gânditor“), de pe Calea Victoriei, și, în cele din urmă, îl deposează de obiect. S-ar spune că autorul (predispus la potrivirile cu haz) alege pe Calea Victoriei doi trecători și-i implică într-un delict. Deveniți infractorul și victima, ei sunt aduși în preajma Teatrului Comedia spre a se repeta delictul în vederea stabilirii infracțiunii ca probă. Astfel, personajele sunt incluse în comedia *Interpretări la cleptomanie*, sub numele Acuzatul și Partea civilă, în momentul când începe explorarea neobișnutei conversații în staticul sălii de judecată. Președintele și Acuzatul se acceptă în dialogul lor și, prin termenii folosiți, își întind capcane reciproc spre a-și atinge țintele: Președintele vrea să-l determine pe Acuzat să recunoască vinovăția; Acuzatul, derutând Președintele, vrea să-l facă să nu mai înțeleagă nimic. Vorbind cu tendință, Președintele cade în rutină, replicile sale fiind șablonarde sau derivate din context. Acuzatul, deși supus judecății, se apără dezinvolt și, în spirit inventiv, avansează prin logica replicii sale („Oare fură diamantul lumina ce-l face să aibă preț?“) nevoia de preumblare prin ilogic.

Ființa acuzatului („m-am născut din nemărginire și mă duc în nemărginire, și trec prin nemărginire“) atestă apartenența sa la un spațiu imaginar din care vine ca un trecător și, impulsivat de limitarea în timp (sub pretext de a căuta „ora la ceasornicul“ unui alt trecător), face dispărut instrumentul de indicare a fracțiunii de timp, văzându-și mai departe de drum. Dezaproband învinuirea adusă, Acuzatul, prin jocul de cuvinte, oferă o „interpretare“ a actului subtilizării obiectului: „Nu sunt hoț, sunt un interpret. Nu fur, interpretez.“ Revendicându-se „interpret“, Acuzatul, aflat în fața completului de judecată, primește pedeapsa ca o „interpretare“ a faptei. Autorul, punând personajul să-și joace rolul prin amestecul de coerent și de incoerent, declanșator de comic, îi provoacă pedepsirea prin transferul în straie de clovn. Când suprarealitatea coboară în cotidian, producând vătămări ce duc la anarhie, corecția se face printr-un verdict desprins din suprarealitate în felul unei măști exersând un râs în balans, deopotrivă de gâlgâitor și de strident. În modulul de joc în care se potrivește scena judecății, sentința Președintelui va fi: „A se atârna cu elastic prevăzut 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 cânta dedesubt din saxofon.“ Într-o lume în anarhie, pedeapsa este o caricatură îngroșată vizual și auditiv. Cum staticul nu are niciun curs, clovneria devine o soluție pentru a pune în mișcare „insolventul“ greu de urnit. Cu alt prilej, consemnând ivirea personajului-emblemă, Argezi afirmă: „Clovnul trebuie să se fi născut într-o seară de scârbă, de constrângere și de răzbanare“, când „omul [...] s-a mânjit pe ochi cu vopsele, a pus orchestra să cânte cacofonic, s-a îmbrăcat anapoda“ (*Paiate și măscărici*).

Pentru că Argezi pleacă din Caragiale, experimentul numit comic se pliază pe **cuvânt**, ca element ce declanșează și susține ieșirea din fixația formei inițiale (conexiunea **binoclu-buldog** a născut **buldoglu** în *Neguțătorul de ochelari*) și pe **conversație**, când personajele (adresându-se din perspective diferite: „nemărginire—ora de ceasornic“) probează incoerența din marginile dilatate ale coerenței. Miza scenică a lui Argezi are în vizor nu atât ce fac personajele, ci cum vorbesc ele în joc, iar dacă acțiunea presează, virulența ei este atenuată de conversație (dublata de un umor rafinat, accentuând pe absurd) când primește însemnul „delictului“ de vorbire potrivit ludicul.

Aflându-ne la ceas aniversar, se cuvine o valorificare a lui Tudor Arghezi și pe latura omului de teatru, prin transpunere scenică a unor texte (mai puțin cunoscute precum: *Neguțătorul de ochelari*, *Interpretări la cleptomanie*, *La comisariat*, *Scenă autentică* etc.) care, deși venite din avangarda secolului al XX-lea (constructivismul și suprarealismul în structuri dramaturgice insolite), înscriu mărimi de expresie în panopia comicului românesc.