

Recitalul dramatic sau Despre normalitatea „frauduloasă“

Își face loc, cu ostentație, o teorie bizară despre care, dacă n-ar ipostazia demersul critic al unor respectabili specialiști în domeniul literaturii precum Alexandru George sau Alex Ștefănescu, s-ar putea spune că pleacă dintr-o judecată iresponsabilă. Întreaga literatură (cultură) românească postbelică, inclusiv de la deceniul șapte încoace și deopotrivă cu valorile ei incontestabile – recunoscute ca atare –, este una siluită, dislocată din mersul ei firesc de către istoria politică. Ar mai fi existat Nichita Stănescu în poezie dacă nu s-ar fi petrecut ruptura de la 1947? Nu. Valorile ar fi fost altele. Și chiar dacă *acestea*, reale, pretind a-și manifesta vocația europeană în afara oricăror constrângeri ale cenzurilor statale, important trebuie să rămână îndeosebi faptul că valorile, într-o lume *normală*, ar fi trebuit să fie *altele*. E destul să ne amintim de întărâtarea copiilor prinși într-o utopică întrecere a condiționalelor: „da' dac-aș avea / aș fi...“ A discuta, așadar, *anormalitatea* creării unei paradigme axiologice – altminteri, validată în planul teoriei receptării – în numele *altor* valori (nici măcar mai înalte sau mai multe), dar care ar fi fost generate de condiții sociale *normale*, iată, zic eu, un subiect amuzant! Ca și cum cultura neamurilor a înflorit mereu pe trunchiul din lemn de cea mai bună esență al istoriei. Să numărăm, eventual, câte dintre gloriile spiritului s-au ivit în decorul idealizat al vremurilor *normale*, prin vremuri normale înțelegând, desigur, curgerea armonioasă și cristalină a unei istorii edenice! Sau, răsturnând datele, câte dintre acestea sunt produsul *normal* al conjuncturilor istorice! Mă întreb, mai ales, în numele cărui adevăr adevărat trebuie să „corectăm“ prestigiul marilor valori antologate legându-le

cu o funie de piatra de moară a mizeriei și imposturii – de care, în realitate, s-au desprins! Alexandru George insistă, însă, în „România literară“ nr. 14/1994, să situeze *opera* dar și *capodopera* din perioada „relative(lor) dezghețuri, până la stabilirea în ultimii ani a social-fascismului de tip ceaușist“ în umbra unei culpe fatale – fatalitatea istoriei: *anormalitatea* condițiilor. Dar *anormalitatea* nu ca obstacol în calea creației și creatorului, ci ca stigmat al celui ce se naște în timpul epidemiei de ciumă. Pentru critic, în „condițiile anormale“ de până în 1990, „orice

merit afirmat, oricât de temeinic, pare obținut prin fraudă, orice reputație, oricât de justificată, apare ca o impostură“. Până și situația „celui mai important poet contemporan“ „nu e mai puțin «anormală» și are nevoie de precizări, de disocieri și decantări pentru a fi mai just stabilită. Căci el a fost beneficiarul (poate fără să vrea) al unor situații favorabile anormale“. Observația e clinică, grimasă cărcotoasă a unei sensibilități înclinate, care mimează rigoarea justitiară. Pentru critic, adevărul rostit într-o lume a

minciunii este el însuși („apare“ ca) o infracțiune, tocmai ca gest provocat de teroarea minciunii, și dă seama de absența altor adevăruri. Ca și cum adevărul, în substanța lui, nu numai cauzal, s-ar putea naște și din minciună. Nu știu cât de instructiv ar fi să dezbatem variantele istorice posibile și să ne întrebăm care ar fi fost soarta poetului dacă ar fi „beneficiat“ de situații favorabile (sau nu) *normale*. Poate că normalitatea i-ar fi anulat din start vocația (iată o „fraudă“ pe care o putem deja estima), cine poate ști, și ar fi născut alt cel mai important poet, dar care nu poate rămâne decât o abstracție. Cine poate demonta resorturile cele mai intime ale ghinionului sau șanseii, ale libertății sau concesiilor, succesului sau eșecului individual într-o lume „anormală“ (totalitară), sau într-una „normală“ (liberală, post-totalitară)? Dar sunt convins că Alexandru George ar rezolva dilema în chip pasionant, cu atât mai mult cu cât domnia-sa lasă impresia că-și reprezintă *Istoria* pornind nu de la realitatea atotcuprinzătoare, întinsă până și peste marginile absurdului, ci de la ipoteze abstracte, prin oglinda deformată a retortelor alchimice.

S-ar spune că și teatrul românesc, inclusiv cel al ultimilor cinci ani de izbânzi fără precedent, este „beneficiarul“ unor situații favorabile *anormale*: sistem instituționalizat de stat, mari echipe teatrale subvenționate (astăzi mai greu, contextul se normalizează), frecvența la spectacole a unui public avid de adevăruri incluse în șarade, absența unui program acceptabil de televiziune, iar în ziua de azi – „inerția“ unui reflex cultural de a se veni la teatru, ca urmare a exigențelor impuse de istoria anormală de până în 1990 ș.c.l. Observații bineștiute, prin litera cărora Alexandru George cu siguranță că ne-ar invita să privim cu „lucid“ scepticism amploarea și prestigiul fenomenului teatral românesc, ca și cum copilul tiranizat acasă de un tată pedant și cicălitor n-ar avea dreptul, în școală, la elogiul propriilor merite. Sunt, însă, și deprinderi culturale laudabile, cu valoare umană și intelectuală pe care, deși le-a impus chiar situația „favorabilă anormală“, nu le includem în categoria euforizantelor ceneclurii populare. Este și cazul *recitalului individual*, un gen dramatic astăzi pe cale de dispariție.

Până în 1990 recitalul dramatic se sprijinea pe condiții evident *anormale*: interesul publicului pentru poezie; nevoia lui de a-și converti impresia produsă de encomioanele oficiale versificate în bucuria participării la un act estetic autentic; canalizarea interesului către personalități neimpuse prin perseverența oficială, învestite natural simbolic cu prestigiu moral (astăzi personalitatea publică a devenit un atribut compromișător); nevoia de a evada din realitate; plictisul. În fine, s-ar mai putea adăuga faptul că acceptarea (și uneori încurajarea) recitalului dramatic nu era decât efectul de recul al ofensivei *canonice* (în accepțiunea literară știută) pe care ideologia o susținea în menținerea unor anume invariabile sociale și culturale. În acest sens, Eminescu – și în special *Scrisoarea III* – a fost poate una dintre cele mai bine păzite redute în strategia oficială. Din ferichie, baremul *anormalității* a căzut. Rămâne regretul de a fi tras (de a trage) în cădere și un detaliu important al vieții teatrale românești: proba de



Valeria Seciu

intelectualitate a actorului (ca inițiator și autor direct de proiect cultural) și a publicului (capabil să perceapă un spațiu esențializat dramatic, eliberat de modalitățile explicite de ipostaziere a *relației*). Pentru că, ce altceva poate însemna recitalul dramatic al Valeriei Seciu, Larisei Stase-Mureșan, al lui Ovidiu Iuliu Moldovan, Ion Caramitru sau Florian Pittiș, astăzi cel al Vioricăi Vatamanu, dacă nu pasul de la sine inițiat, investit cu miză intelectuală și cu riscul liber asumat și egoist al creatorului, pe care actorul îl face de la condiția de interpret la cea de exeget?

Cu părere de rău, dezbateră asupra fenomenului nu poate îndeplini condiția informației depline (deci eventualele omisiuni de nume nu sunt obligatoriu urmarea unei selecții), chiar legat de perioada foarte recentă, ca să nu mai vorbim de cea de până la sfârșitul deceniului nouă, pe care comentatorul, prin forța lucrurilor, nu o cunoaște defel și nu poate relata despre recitalul dramatic al unor actori precum Silvia Popovici, Irina Răchițeanu (poezie populară de dragoste), Rodica Mandache, Emil Botta, Tudor Gheorghe, Mircea Albulescu... Poate vreun critic cu experiența mai multor ani sau decenii de teatru ar putea, printr-un documentat excurs istoric, să „continue“ pledoaria din textul de față.

Ideea de a evoca, stimulând efectul de ecou cultural, „gravele“ verbului poetic din timbrul bogat și sobru al actorului prin timbrul marilor partituri clasice de pian i-a adus împreună în scenă pe Ion Caramitru și Dan Grigore, într-o suită de recitaluri aclamate de public. Discursul muzical și cel literar (texte poetice, proză, meditații filosofice) se dimensionează reciproc, își întind unul altuia punți într-un teritoriu predilect romantic, circumscris de artiști cu solemnitate – chiar și atunci când se strecoară ritmuri de foxtrot. Solemn înseamnă aici și didactic pentru că în recitalul cu

texte eminesciene, spre exemplu, *cei doi* hamletizează cu inflexiuni romantice fără a-și ascunde suficient tentația demonstrativității, a gestului moral și moralizator. Pentru muzician și actor introvertirea capătă un chip manifest și încearcă să smulgă uimirea. E un mod orgolios și majestuos al lor de a oficia, fascinând asistența ca printr-o hipnoză pe care o exercită dar în afara căreia protagoniștii se retrag cu scepticism. Masiv și impunător, muzicianul este economic în mișcări, chiar auster, trecând ostentativ mașinal de la pian la orgă sau preluând simplu, printr-un gest neperceptibil, primele știmate dintr-o sonată de Beethoven în nota gravă a vocabulelor eminesciene. În recitalul sus-amintit Ion Caramitru insistă asupra textelor de rezonanță filosofică din fragmentarium-ul operii lui Eminescu și fixează ca leitmotiv obsedant versurile: „Deopotrivă-i stăpânește / Raza ta și geniul morții“ din *Scrisoarea I*. El construiește tensiunea dinamizând ritmurile și, în final, aglomerează textele în juxtaponeri halucinante, scurtcircuitări ale memoriei, vertijuri abisale ale unui eu liric care în final, regretabil, își disipează armonicele profunde romantice într-o dramă a lumii absurde-incomunicabile și a incomunicării: actorul va implora, mut, pe o tablă neagră, cu un burete umed, AJUTOR-ul! Dar nu era pentru prima dată când Eminescu se găsea invocat în apelurile de conștiință...

În replică la spectacolele Caramitru-Grigore, alți doi artiști au inițiat un ciclu de spectacole-recital, pornind de la credința că poezia și muzica pot convergi către un studiu mai profund sincretic

de comunicare. Ovidiu Iuliu Moldovan și un muzician-clarinetist – al cărui nume îmi este familiar(l) – au mizat mai mult pe inspirația în improvizație, fără a-și organiza strategic riguros spectacolul, de unde și fluctuațiile imprevizibile de tensiune (și din când în când, poate, și de reușită). Repertoriul lui Ovidiu Iuliu Moldovan se întinde de la Charles d'Orléans, trecând prin Shakespeare, la Eminescu, apoi Argezi, Blaga, Bacovia, se oprește, în sensul cronologiei literare, la Ion Alexandru și Nichita Stănescu. Îi răspund partituri de

Telemann, Rameau, transcrieri după Bach, apoi Messiaen, Stravinski sau Olah. Se poate întâmpla ca muzicianul să intervină pe neașteptate, intersectând improvizatoric discursul poetic prin pete sonore, zgomote stranii ce tensionează ambianța scenică și creează un halou misterios în aerul cadențelor lirice. Actorul magnetizează prim-planul scenei în vreme ce „partenerul“ său, șovăielnic, se ascunde și reapare subit, parcă fără să-și găsească locul, sau rămâne absent meditativ. Ba poate să spargă de-a dreptul convenția, comentând prin viu grai cursul spectacolului sau rostind el însuși versuri (din Ana Blandiana). Ovidiu Iuliu Moldovan, prin selecția repertoriului dar și prin modalitatea expresivă, este atent nu atât la nuanțarea unui sens moral al textului cât la dimensionarea unui univers magic, dominat de „viziuni“ și revelant prin incantație. Dacă Ion Caramitru recuperează măsura etică, Ovidiu Iuliu Moldovan își apropie mai degrabă plasticitatea mirabilă a imaginii poetice pe care o dublează eufonic, totuși fără a încălca rostirea, ci dimpotrivă, menținând echilibrul, tonalitatea neutră, neexplicitată dramatic. În interpretare *intenția* rămâne anesteziată, actorul răspunde numai ca un instrument fidel unor comenzi care nu admit medierea lor întortocheată. În vreme ce la Ion Caramitru titanismul eminescian este cel al reflexivității metafizice și morale, la Ovidiu Iuliu Moldovan el corespunde imaginarului liric fabulos.

Un moment antologic în istoria recitalului dramatic, gen atât de puțin cultivat, trebuie situat în vara anului 1990, când Valeria Seciu relua, cu sprijinul regizoarei Cătălina Buzoianu, spectacolul *Arta iubirii*, o incursiune lirică plină de meandre în profunzimea unei teme de prestigiu probabil neegalat în literatură: iubirea. Într-adevăr *o artă a iubirii* pe care numai proba unui *lector* de vocație ar putea-o condensa dintr-o arie imensă de poeme, de la Ovidiu până la Eminescu și Sandburg. Valeria Seciu oficiază, în același timp, și o artă a poeziei, căci, prinse de același fir, formele lirice sunt diverse. Actrița urmărește o împlinire dramatică a temei în raport cu succesiunea vârstelor umane, într-o alternanță de trăiri: ingenuitate, frivolitate sau senzualitate, adorație sau fascinație reflexivă și intelectualizată. O dată cu epuizarea energiilor proaspete ale tinereții dar și ale maturității ca stare analizată profund introspectiv (așteptarea, singurătatea, teribilul sentiment al femeii singure, renunțarea), sensul erotic al iubirii este abandonat pentru iubirea prin / pentru artă. Arta, totuși, un alt prilej de „ispitire“, un eros refulat, trădat prin valori transcendente. Fragilă, feminină, Valeria Seciu insinuează o suferință moartă și pendulează cu trașism între arta de a trăi prin iubire și arta de a trăi prin artă, așa cum o va face și sub chipul Donatei Genzi din *Regăsite* de Luigi Pirandello.



Ovidiu Iuliu Moldovan



Ion Caramitru





Larisa Stase-Mureșan de la Naționalul din Timișoara creează, la rândul ei, în 1990, un recital dramatic cu poezia Anei Blandiana, intitulat *Cumințenia pământului*, distinsa actriță urmărind în special filonul grav-filosofic al textelor și permanența unui ison dramatic al întregii reprezentații: sentimentul morții. De asemenea, actori precum Florian Pittiș sau Adrian Pintea și-au dublat repertoriul tradițional de personaje din teatru cu cel individual, al recitalurilor, de obicei, însă, prin intervenții în reprezentații mozaicate.

Memorabil rămâne recitalul lui Florian Pittiș cu texte din *Cântec despre mine însumi* de Walt Whitman, 45 de minute de poezie rostită în tonalitatea perfid-voalată a unui timbru profund, ce ascunde în clarobscur o lume paradoxală. Actorul intuiește insinuările amăgitoare epic-referențiale din poezia lui Whitman, de unde și situarea registrelor expresive în cheia relatării imparțiale a „povestitorului”. Oricât de pregnante ar fi accentele dramatice în interpretare, „personajul liric” se lasă permanent secondat (cenzurat) de un „narator” înțelept care interzice stridențele sau recursul la autenticitate. El echilibrează patetismul, falsul patetism, derizoriul sau tragismul, confidența lirică sau extazul, învăluind totul în mister printr-o abia perceptibilă insinuare (auto)ironică.

Astăzi nu mai știu să existe vreun actor inițiator de recitaluri dramatice, cu excepția Vioricăi Vatamanu, absolventă de câțiva ani a Academiei de Teatru, actriță la Teatrul Român-American „Eugene O'Neill”. Ea câștigă premiul I la Gala recitalurilor dramatice de la Bacău, 1992, și alte câteva premii în 1991 și 1992 la Gala tinerilor actori de la Costinești și la Festivalul Lucian Blaga de la Alba-Iulia. I-am urmărit spectacolul *Creanga de aur*, creat sub emblema teatrului din care face parte, la sala Atelier a Teatrului Național și la Fundația Culturală Română, cu bucuria de a descoperi o actriță din generația căreia îi aparțin și eu, capabilă să conceapă de la sine putere și din voință proprie un recital aducând laolaltă aproape 20 de nume de scriitori români și străini prin scurte texte în proză, poeme: Tudor Mușatescu și Nichita Stănescu, Teodor Mazilu și Rabindranath Tagore, Mihail Sadoveanu și Garcia Lorca sau versete din Vechiul și Noul Testament... Totul sub un semn tutelar și într-o construcție armonizată edificată, cu accentele de tensiune echilibrate ritmic. Este „vocea” unei femei ce parcurge vârstele devenirii sale de la simplitatea ingenuu-rustică a primelor experiențe până la cea mistică, decisiv integratoare, din final. Actrița păstrează mereu o nuanță de naivitate în comportament, investindu-și „personajul liric” cu anume capricii temperamentale și mici ticuri histrionice care-i conferă *identitatea*. Ni se dezvăluie astfel o *încercare* a unei vieți, o epopee sentimentală și, nu în ultimul rând, o conștiință mărturisitoare. „Vocea” nu este o abstracție care-și schimbă timbrul și tonalitatea în funcție de schimbarea decorului liric. Dacă, să spunem, o poezie de Nichita Stănescu, decupată din restul recitalului, s-ar putea să capete stridențe stranii, în totalitatea spectacolului felul rostirii apare ca motivat, astfel încât fiecare text izbutește să reverbereze în ființa celui alt, într-un *continuum* de substanță și relație dramatică. De unde și dovada unei lecturi profesionale a Vioricăi Vatamanu ce intuiește concordanțele dintre



© Irina Răchiteanu



© Viorica Vatamanu

regnuri lirice aparent de neapropiat. Dar, mai ales, nu asistăm niciodată la simpla „recitare”, ci la instituirea unui *conflict*, în sens teatral, între personaj și un public în ipostaza de conlocutor „pasiv”. Fără a fi agresat sau a se rupe granițele firești, publicul trăiește cu sufletul la gură participarea sa expectativă, la o tensiune permanent întreținută, vie, fără căderi. Nu poate să nu mă uimească intransigența apelului pe care criticul Irina Coroiu îl face în

cronica *Creanga de aur* în nr. 1/94 al revistei: „Frați regizori, ajutor!”. Nici vorbă de „«virtuozități» amatoristice” executate pe o succesiune de „replici” în proză sau în vers și cu atât mai puțin se poate spune că recitalul „aglutinează” texte „care să varieze stările emoționale și, eventual, să schițeze contrastante situații conflictuale în care se poate afla ființa umană...”. Ce nu observă criticul este tocmai faptul că Viorica Vatamanu nici nu-și concepe succesiunea de texte pornind de la ideea contrastului și a posibilității de a-și modifica „cu virtuozitate” registrele dramatice, ci, dimpotrivă, ea alternează monologuri lirice sau în proză care, deși contrastante sub raport stilistic, sunt încorporate într-o atitudine scenică și semnificativă *unitară*. Sigur că de la *Domnule Director* a lui Tudor Mușatescu la poemele nichitiene sau de la *Amintiri comune* de Teodor Mazilu la fragmentele din *Cruciada copiilor* (Blaga) sau din *Creanga de aur* (Sadoveanu) „scenariul” solistic se poate modifica, dar într-o trecere ușoară, nebruscată, sau cel mult tot atât de bruscă pe cât este permis unui *personaj* clar conturat să se transforme, în situații distincte. Aici observația critică nu mai depinde de posibila „cădere” a unei reprezentații anume dintr-o sută, ci de perceperea coerenței în alcătuirea textului general și în concepția propriu-zisă a actului dramatic. Altminteri, sigur că ar fi recomandabil pentru actriță să-și șlefuiască dicțiunea nedezvățată de insinuările graiului moldovenesc (asta da!) și... eventual să se asigure cu batistă, ca orice om civilizată, pentru a face față „abundentei secreții lacrimale și nazale”.

Așadar, recitalul dramatic al Vioricăi Vatamanu este unicul, în prezent, în spațiul teatral românesc. Tradiția genului și-a pierdut vitalitatea, dar, în fine, nu este chiar o tragedie. Într-o lume pragmatică recitalul dramatic angajează un efort mult prea sofisticat și apare ca futit. Încerc, totuși, să-mi definesc, chiar cu conștiința inutilității acestui gest, credința că normalizarea libertară a istoriei noastre nu trebuie în chip obligatoriu să postuleze instalarea treptată a unor noi forme de criză (prin ignoranță) a expresiei culturale. „Frauduloasă” s-ar arăta, atunci, chiar consecința normalității, ceea ce este tot atât de intolerabil. Chiar dacă nimeni n-ar mai umple astăzi sala Ateneului (ceea ce nici nu cred că e adevărat), genul recitalului dramatic n-are teme să fie evitat. Decât de cei pentru care vedetismul reprezintă argumentul suprem de a urca pe scenă. Elita unei culturi nu se poate coagula numai prin participarea la succesele murilor „Teatre Naționale”, ci mai degrabă se recunoaște prin prezența difuză, dispată în mici (și uneori ascunse) centre de tensiune în care artistul și receptorul prohează, în intimitate, dimensunea limbajelor inițiatice.

mai, 1994

SEBASTIAN-VLAD POPA

