

Sorin ALEXANDRESCU

SPECTACOLE

*Drama morții: de la Cehov la Măniuțiu***Textul**

Punerea în scenă amplifică în *Cântecul lebedei*, ca de obicei în spectacolele semnate Mihai Măniuțiu, atât nuanțele minime ale textului, cât și implicațiile sale naratologice și culturale. Acest text al lui Cehov, puțin sentimental, puțin burghez, puțin liric, este scris parcă în gamă minoră față de *Livada de vișini* sau *Unchiul Vania*. Știm încă de la Diderot că actorul este rupt între celebritate pe scenă și singurătate, după stingerea luminilor, între adulația mulțimii și eșecul vieții personale, între o trăire incandescentă a emoțiilor și simularea lor cabotină, cu ochii la reacția publicului. *Ce este și ce nu este real pe scenă?* Acestei vechi dileme, constitutive, a teatrului, *Cântecul lebedei* nu-i adaugă nimic nou în afara melancoliei de sfârșit de lume din întreaga operă cehoviană.

Dacă piesa revine ciclic în repertoriu este pentru că tema ei nu-i poate fi indiferentă niciunui mare actor sau regizor ajuns la o vârstă, chiar dacă textul i se pare anacronic. Poate tocmai de-aceea, limbajul scenic este în această piesă, mai mult decât în oricare alta (cehoviană), adevărata miză a spectacolului, căci numai el poate salva de la „simplă” melancolie – distilată cu finețe de spectacolul mai vechi al lui Mălăeale cu aceeași piesă – drama majoră din piesă, adică drama morții.

Stilul ca citat

Aparent, punerea în scenă de către Măniuțiu nu deviază de la vechiul tipar. Un actor puternic, Ovidiu Ghiniță, este lăsat în rolul principal să declame și să gesticuleze într-un stil „tradițional”, care include grandilocvența, trucurile, aerul superior de vedetă și retorica gestuală menită să stimuleze adularea tânărului sufleur și al trupei de actori. La fel, Zoltan Lovas, sufleurul, respectă postura subalternă și sărutatul mâinii *à la russe*. Același stil colorează agitația din timpul „chefului” sau în ritualul înmormântării ortodoxe în momentul în care toată lumea crede că actorul chiar a murit. Acest stil este însă, pe de-o parte, suspect îngroșat prin joc de lumini și sunet, iar pe de-altă parte, este permanent subminat de inovații venite din afara textului, cum vom vedea imediat. Devine astfel treptat evident că punerea în scenă merge intenționat pe două nivele incompatibile teoretic – supunere la convenție și ruperea ei –, dar care sunt menite tocmai să ne facă să înțelegem că spectacolul schimbă centrul de greutate al textului. Văzut din acest punct de vedere, jocul lui Ghiniță și Lovas recâștigă o excelență pe care doar aparent o pierduse: din limbaj scenic propriu-zis, el devine un *limbaj-citat*, un stil teatral de epocă cehoviană la fel ca muzica chefului, un moment istoric frumos în sine, pe care moartea, avansând subliminar în spectacol, îl va exploda însă în final.

Analiza

Spectacolul lui Măniuțiu reliefează treptat drama într-un text (aparent) plat prin două procedee: *analiza* detaliului și *viziunea* de ansamblu. Prima *face vizibil* pe scenă ceea ce narațiunea presupune logic, dar nu exprimă ca atare: scena „chefului”, de exemplu, cu diversele ei detalii. Aici, spectacolul este mut, dar prezentat ca un film de familie pe un vechi aparat de proiecție, cu inevitabilele clipociri ale luminii și urmând câteva fraze muzicale din vechi romanțe mereu repetate de un patefon cu manivelă. Ambele aparate sugerează în manieră strict cehoviană nostalgia unei lumi iremediabil pierdute. Pe de-altă parte, fierbințeala chefului incită tinerele actrițe la excese care rup și ele convenția: un *strip-tease* inițial timid se generalizează în ritm accelerat, dar este reprimat la fel de rapid de actorii bărbați care-și transportă colegele în culise, *ca și cum* ar dori să salveze pudoarea codului, blocând ceea ce amenința să-l spargă. Pe același fundal al pudorii se înscrie, cred, neaș-

teptata prezentare în timpul chefului a tabloului *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, un tablou care nu are absolut nimic de-a face cu textul lui Cehov. Tabloul stârnise scandal în 1864, printre altele, pentru că reprezenta un picnic în pădure unde o femeie nud șade „inocent“, deși privește provocator publicul, alături de doi bărbați, la impecabil costum burghez. Actorii pun pe scenă tabloul greșit, cu susul în jos, după ce-l arată colegilor, semn că nu-i înțeleg defel nici frumusețea, nici bravada. El ne este deci *nouă* destinat, nu actorilor, iar gestul regizorului de a se adresa publicului din sală pe deasupra celui de pe scenă este evident un gest metadiscursiv în raport cu discursul scenic propriu-zis. Gestul indică, cred, o implicată comparație între actrițele la chef și tânăra la picnic: impulsul erotic de denudare, contrar moralei publice, este reprimat de pudibonderia masculină în primul caz, dar tolerat în al doilea. Să fie aici o aluzie la conservatorismul societății cehoviene în raport cu cea pariziană de câteva decenii mai înainte? Poate¹. Mie gestul mi se pare însă mai interesant dacă-l vedem în același sens de spargere a codului din interiorul lui: cel muzeal, de către Manet, cel cehovian, de către Măniuțiu; două nume, întâmplător, cu aceeași inițială.

Viziunea

Al doilea procedeu, un crescendo sistematic al spectacolului către viziunea finală, adună mai întâi, pas cu pas, intenții ascunse în interstițiile frazelor și cuvintelor și inserează, apoi, scene noi. Spectacolul răstoarnă astfel, printr-o cernere lentă a nisipului, adică a timpului, dintr-o jumătate a clepsidrei în cealaltă, drama *profesională* a actorului într-o dramă *umană* a morții și a incertitudinii. Fraza spusă impersonal în prolog, dar decupată din monologul actorului, formulează de altfel clar această intenție, numai că noi nu o înțelegem bine decât la sfârșitul spectacolului.

Bătrânul actor Svetlovidov stă la masă în timpul chefului cu câteva elegante doamne care se dovedesc mai apoi simple manechine și, „beat mort“, este susținut să nu cadă de către alți actori. Rămâne „pierdut“ în teatru după plecarea tuturor și este descoperit de Nikita, suflorul, cel ce „sufală“ replica, adică redă viața actorilor în pierdere de memorie, amenințați astfel de „moarte“ scenică în ochii publicului. Tot bătrânul aduce însă pe scenă la un moment dat, împingând-o cu greu, un soi de platformă pe care o fetiță, s-ar zice mută, își tot împunge păpușa cu niște andrele. Fetița, ca și tabloul lui Manet, nu are nicio legătură cu narațiunea, dar rolul ei crește furtunos spre sfârșit.

În timp ce joacă diverse roluri celebre, printre care Hamlet, actorul are brusc o sincopă și cade pe podea. După câteva minute în care admiră măiestria prăbușirii, colegii descoperă brusc că el, de fapt, murise. Reapare fetița care-i înfige o andrea în trup, cu încetineală sadică. Începe apoi ritualul de pregătire a mortului, printre care legarea picioarelor cu o batistă albă, dar, brusc, actorul se ridică viu de pe catafalc, râzând sardonice: își „jucase“ moartea cu mai multă măiestrie decât crezuseră actorii, iar andreaua îi intrase într-un pliu al hainei, parcă intenționat cusut acolo. Trage câteva focuri de armă cu un pistol, desigur, de teatru, și părăsește scena mândru de sine.

Revine însă în centrul ei Nikita, suflorul, ținându-se de burta roșie de sânge: un glont îl lovise, iar glonțul, contrar așteptărilor, fusese adevărat. Tânărul se așază singur pe catafalcul actorului, intră în agonie și aceeași fetiță vine și înfige din nou andreaua în el, acum, mai eficace: moartea încetează spasmele suflorului. Fetița se agită, parcă ritualic; în jurul lui și își ridică apoi andreaua spre fundalul scenei. Acolo fuseseră depozitate manechinele de la începutul piesei și rămăseseră sprijinite de perete, uitate de toți, inclusiv de noi, în tot restul spectacolului. Brusc, ele intră în mișcare și apoi, într-o plutire lentă, serafică, se ridică în aer proiectate pe fundalul scenei devenite o boltă înstelată. Suflul vieții trece din suflorul întins pe catafalc în termenul său, logic, contrar – vezi mai jos –, manechinele, și le animă, ca și cum astfel ar salva memoria teatrului.

Cumulul detaliilor și al invențiilor de până acum duce la apoteoză.

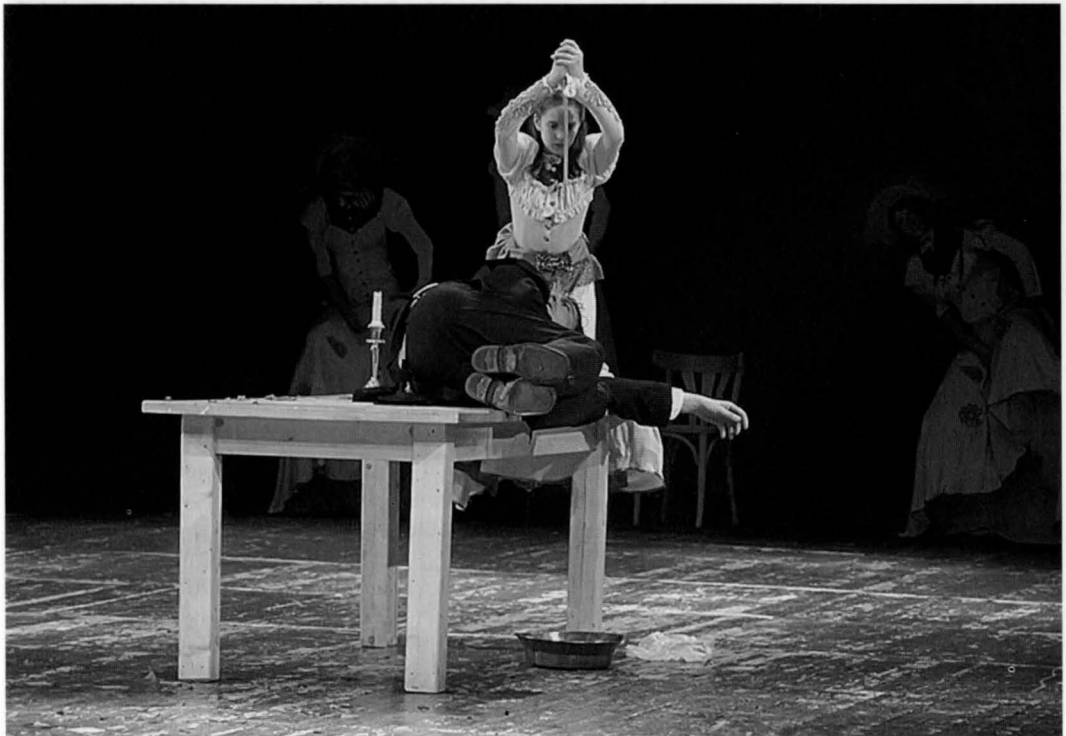
Fin de spectacle.

Dar mai sunt încă multe de spus.

¹ Gurile rele sugerau la premieră că Măniuțiu ar fi comentat astfel, subtil, „scandalul“ provocat prin *Iubirea Fedrei*, de Sarah Kane, spectacolul său din 2008, la același Teatru Clasic „Ioan Slavici“ din Arad.



Scene din *Cântecul lebedei*, după Cehov



Supliment I: Îngerul Morții

Dublarea morții lui Svetloviodov, actor, cu cea a lui Nikita, sufleurul, ca și scena finală, au loc în spectacol după sfârșitul textului. Nu analiza, ci suplimentarea lui îi aduce aici noi valențe. Suplimentul funcționează, s-ar zice, în pur stil Derrida: el suplinește o carență a textului, apărând în locul unei absențe și totodată, adaugă textului un sens nou, îl amplifică. Suplinirea unei absențe devine amplificarea unei prezențe.

Acest complex supliment este fetița. Ea apare în agitația trupei de actori ca un pur figurant, introdus fără nicio explicație de bătrânul actor. Devine însă executorul – eșuat – al acestuia și executorul – eficient – al sufleurului, pentru ca, în final, tot ea, mereu anonimă, să dea viață manechinelor. Fetița provoacă moartea și tot ea dăruiește viața. Ea se ivește într-un pliu obscur al spectacolului, îi revelă golurile și plinurile și îl amplifică apoi în ceea ce simțim ca apoteoză, dar resimțim ca infinită ambiguitate.

Fetița este Îngerul Morții. Ea lovește la întâmplare, illogic, precum, întotdeauna, Moartea. Bătrânul actor, artistul cabotin, „dansează” moartea afară din scenă, iar tânărul sufleur, victimă a unui glonț rătăcit, o readuce pe scenă. Măniuțiu nu face însă din acestea o „simplă” alegorie, el doar inventează scene noi și le subminează, retrospectiv, pe cele vechi, fascinat de ambiguitatea morții întretesute indistinct cu viața. Spectacolul său inse-rează însă cele două personaje minore din text într-un careu simbolic complet. Actorul moare pe scenă aparent, sufleurul moare cu adevărat, manechinele sunt doar aparent lipsite de viață, de fapt sunt vii, după cum actorii din trupă trăiesc cu adevărat, deși îl uită inițial pe bătrânul lor „idol” la fel de nepăsători precum manechinele uitate în fundal. Adevăratele „ființe” – într-un sens heideggerian de *seiende* – ale spectacolului nu sunt personajele textului, ci ceea ce am numi „moartea ireală”, „moartea reală”, „viața ireală” și „viața reală”, toate, în ficțiune. O a cincea, Îngerul Morții, acționează la întretărirea firelor care leagă valențele logice ale opoziției dintre viață și moarte. El este centrul lor imobil. În jurul lui totul se mișcă *mimând*, numai, atât viața, cât și moartea, căci, la căderea definitivă a cortinei, toți actorii se înclină, surzători, în fața publicului. Ficțiunea s-a terminat. Mizeria și grandoarea cehoviană a actorului se topesc în ambiguitatea fundamentală a teatrului, în care nici viața, nici moartea nu există decât la modul ireal, în ficțiune, dar ca o perfectă simulare a realității acestora din afara teatrului.

Supliment II: Îngerul Vieții

Și încă ceva, totuși: existența celei de-a șasea ființe. Îngerului Morții din spectacol, ireal în realitatea lui fictivă, îi corespunde Îngerul Vieții, real în iredalitatea lui fictivă: Regizorul. El pune în scenă ceea ce Celălalt distruge pe scenă. Fiecare reprezintă cealaltă față a celui alt. Dacă, în centrul careului, primul Înger trage sforile morții, al doilea Înger înscrie întregul careu într-un cerc, închide înăuntru lui toată această superbă simulare ontologică și-i dăruiește (o altfel de) viață. Regizorul, Îngerul Vieții, nu se lasă însă prins de cerc, sare în afara lui, rămâne liber pentru că el l-a *gândit*. Singurul care nu apare pe scena spectacolului este creatorul spectacolului, precum pictorul nu apare pe pânza pictată, nici romancierul în roman, sau compozitorul în simfonie. Cu excepția unui autoportret, *inversat* în oglinda operei.

Supliment III: Între spectacol și roman

Și totuși, din nou. Premiera *Cântecului lebedei* a avut loc la aceeași dată, 27 martie 2010, cu Ziua Internațională a Teatrului și în același timp cu lansarea romanului *Memoriile hingherului* (Cluj-Napoca, Editura Bybliotek, 2010), de Mihai Măniuțiu. Nu întâmplător.

„Memoriile” nu sunt scrise de hingherul-personaj al romanului, ci de un Eu povestitor. Ambele personaje rătăcesc printre altele, nu mai puțin ambigue, și adesea se întreabă care este identitatea lor reală în iredalitatea, și aici, a ficțiunii. „Stăm ca doi strigoii într-o dioramă”, îi spune hingherul. La care povestitorul reflectează: „Îl iau și nu-l iau în seamă. Secretul constă în a găsi mijlocul, muchia tăioasă, subțire... Să nu fii nici în interior, nici în afară, ci acolo, la mijloc, pe fâșia crepusculară” (p. 82). Sau, mai departe: „De obicei simțim că ne mișcăm și, într-adevăr, ne mișcăm fără să ne mișcăm, stând pe o placă turnantă, care se



o mulțime de daruri", dar "Scene din Cântecul lebedei, după Cehov" [Nu se teme de incartex](#)



învârte într-o parte și în alta, din viitorul apropiat într-unul mai îndepărtat, și invers, din viitorul îndepărtat în cel apropiat, când înainte, când înapoi, din viitor în viitor" (p. 139–140).

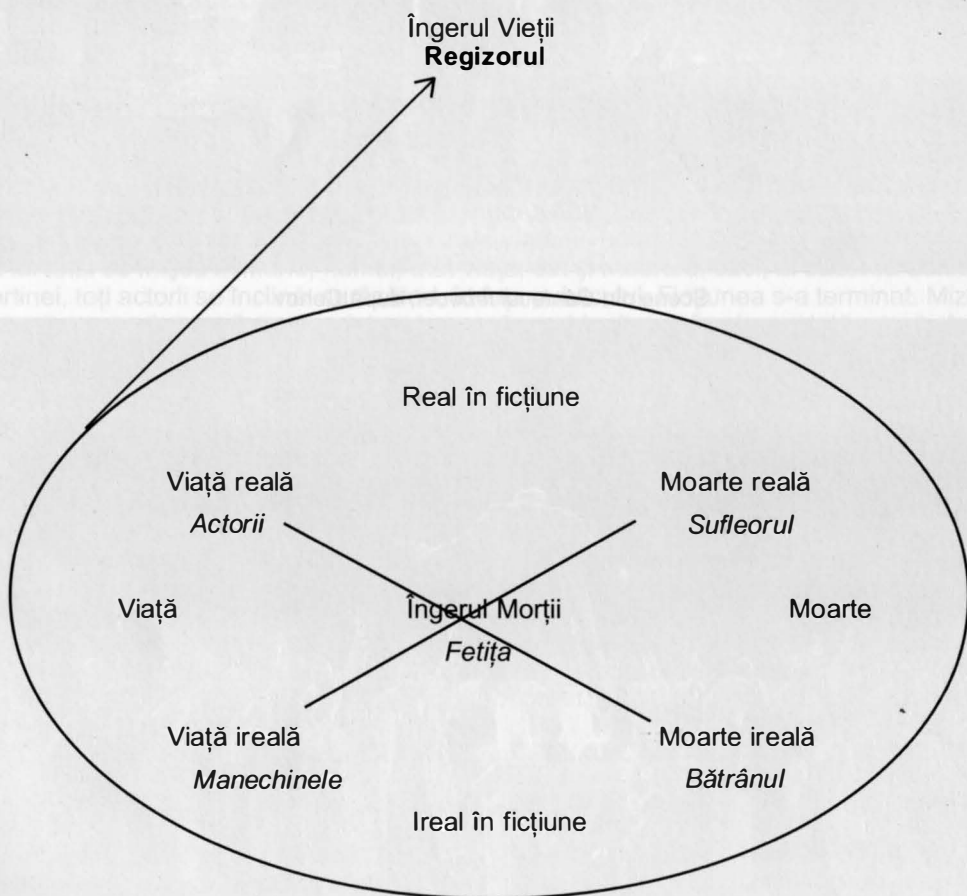
Eu cred că romancierul îl explică aici pe regizor. Mihai Măniuțiu este cel ce lucrează pe muchia tăioasă dintre planuri, nici înăuntrul, nici în afara lor, planuri care alunecă neîncetat dintr-o dimensiune a existenței într-o alta, fără a-l „prinde” niciodată. De pe placa turnantă a realului, el alunecă pe cea a irealului și scapă spectacolului – în care rămâne însă prins Îngerul Morții –, sărind în romanul care îl explică, fără a-l putea închide, nici el.

Căci totul, neîncetat, alunecă, dintr-un viitor în altul.

Supliment IV

Alunecarea continuă în chiar textul romanului, căci acesta se întretaie mereu cu desenele fascinante ale Iuliane Vîlsan. Linii abstracte, precum și aventurile personajelor. Și aici, textul și imaginea sunt, fiecare, oglinda celuilalt.

Motiv pentru care nu mă pot opri să sar eu însumi în alunecarea infinită de planuri și să cutez o altfel de ilustrare¹.



¹ Din cele șase „ființe”, scrise obișnuit, cinci, scrise cu italice, sunt distribuite în careul din interiorul cercului; ultima, cu bold, se află în afara lui. În plus, patru concepte subsumează, fiecare, câte două „ființe”: real în ficțiune, viața și moartea reală; viața (tot în ficțiune), viața reală și viața ireală. Și așa mai departe. Încerc astfel să reconstitui complexitatea conceptuală a spectacolului lui Măniuțiu (S.A.).