

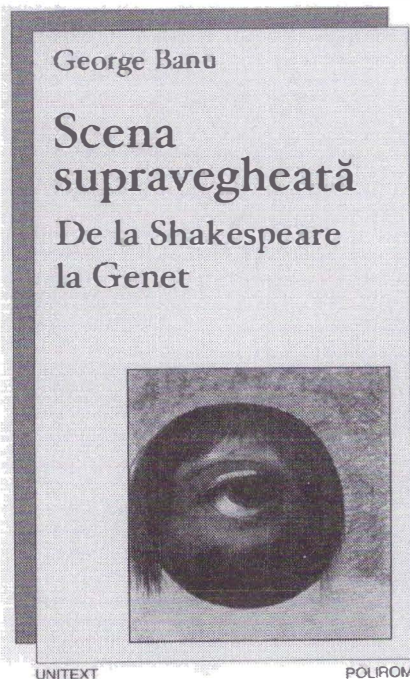
CARTEA DE TEATRU

Adrian MIHALACHE

Pândarul pândit

Titlul cărții lui George Banu, **Scena supravegheată. De la Shakespeare la Genet** (Editurile Unitext și Polirom, 2007), m-a făcut să mă gândesc la modul cum autoritatea politică a supravegheat, de-a lungul vremii, viața teatrală. Trupa lui Shakespeare a fost urmărită de poliție pentru reprezentarea piesei *Richard al II-lea*, în ajunul încercării lui Essex de a da o lovitură de stat. *Nunta lui Figaro* a fost multă vreme interzisă, iar reprezentarea ei, în cele din urmă, a stimulat elanul revoluționar. Ingerințele manifestate prin controlul atent al textului de către cenzură, prin vizionări repetate înainte de premieră, prin interziceri inopinate ale unor spectacole îmi erau, vai!, prea familiare. Tema cărții are legătură cu supravegherea exercitată de puterea politică, dar este mai interesantă și mai subtilă. Autorul a pornit de la o experiență proprie, pe care a adâncit-o prin reflecție. Asistând la un spectacol cu piesa *Britannicus*, în care Nero urmărește, ascuns, întâlnirea dintre rivalul său și iubita acestuia, George Banu își dă brusc seama că, în calitate de spectator, urmărește, la rândul lui, pe urmăritor. La pândă de pe scenă se adaugă metapândă auditoriului: „Din sală, privirea publicului se bucură de un regim privilegiat, în măsura în care este vorba, ca să reluăm un termen al serviciilor de informații, despre un *spectator suprainformat*” (pag. 26). Peste experiența teatrală particulară, de metasupraveghetor, pe care autorul o conștientizează și o analizează, se suprapun amintirile din perioada petrecută în țară, când a trăit sentimentul de a fi continuu monitorizat. Din cele două tipuri de experiență, de artă și de viață, autorul construiește un eseu fermecător, pe cât de instructiv, pe atât de plăcut la lectură (traducere din franceză: Delia Voicu).

Cartea este construită din două părți. În prima, autorul construiește o tipologie a supravegherii pe scenă, descifrând funcționarea „dispozitivului de supraveghere”, noțiune care trimite implicit la concepțiile lui Michel Foucault. George Banu propune distincții de mare finețe între diferitele forme ale supravegherii. Avem de-a face cu analize subtile, pertinente, dezvoltate cu grație stilistică. Se face distincția dintre observare și supraveghere, săpând în cuvânt, pentru a-i găsi aria semantică. Supravegherea = „supra-veghere”, o atenție concentrată, potențată, care nu este neutră, ca observarea, nici binevoitoare, ca vegherea. Supravegherea generalizată, pe care mijloacele informatice de astăzi o fac posibilă, iar amenințările teroriste o activează, este pusă în contrast cu supravegherea focalizată, „cu adresă personală” (pag. 34), aceasta din urmă având, pe scenă, un impact artistic mai mare. Interesantă este forma de supraveghere ostentativă, în care cel care



pândește nu se ascunde, ci, dimpotrivă, dorește să-l intimideze, prin prezența lui constantă, pe cel supravegheat. Luând în considerare piesa *Profesionistul* a lui Dušan Kovacevici, autorul analizează cazul supraveghețorului sedus prin contactul cu victima lui și chiar convertit la valorile acesteia (pag. 45). Situația merita dezvoltată, luându-se, de pildă, în calcul și piesa *Cazul Oppenheimer* a lui Heinar Kipphardt. Se știe că savantul, constructor al primei bombe atomice, a fost atent supravegheat de către „organe” și că, în cele din urmă, a ajuns să-l denunțe drept suspect pe însuși colaboratorul care-l controla, personaj care, între timp, își nuanțase convingerile. Cazul supraveghețorului complice cu supravegheatul merita, de asemenea, o analiză, mai ales că exemplul este, pentru cititorul român, la îndemână: în *O noapte furtunoasă*, Chiriac are sarcina de a „veghea la onoarea de familist” a stăpânului, dar tocmai el îi pune coarne. George Banu susține că „situația de supraveghere” care intervine pe neașteptate, făcând dintr-un personaj, fără voia lui, un martor ascuns, este, prin excelență, comică. Dacă exemplul teatrului boulevardier, în care deseori amantul este silit să se ascundă la sosirea inopinată a soțului și să asiste timorat, din umbră, la ceea ce se întâmplă pe scenă. Situația nu este, însă, întotdeauna comică, iar „excepția românească” o poate dovedi. În *Jocul ielelor*, idealistul Gelu Ruscanu este pus exact în postura amantului surprins, iar efectul psihic asupra lui este mai curând unul tragic. Este adevărat că spectatorul nu asistă la situație, ci află de ea din relatarea soțului, Saru-Sinești. Se vede aici abilitatea lui Camil Petrescu de a evita comicul involuntar. Pe nesimțite, analiza lui George Banu trece de la teatru la viață. Pe marginea unei piese de Havel, ajunge la supravegherea exercitată de regimurile totalitare, în care găsește „turnătorii derizorie, jalnica pâra” (pag. 88). Totuși, trebuie semnalat faptul că și informațiile benigne, lipsite de importanță, ajutau la atingerea scopului. Faptul că „se știa” că un suspect îl prefera pe Stendhal lui Flaubert, sau ceaiul de plante, ceaiului negru, fără să fie grav, dădea impresia că totul, dar absolut totul, este cunoscut „acolo unde trebuie”.

Partea a doua a cărții este dedicată studiilor de caz. *Hamlet*, desigur, este cel de la care pornește totul. Este extrem de pertinentă observația lui George Banu că teatrul în teatru, la care recurge Hamlet pentru a-l face pe rege să se autodemaște, „nu funcționează în absența cuvintelor, teatrul (din teatru, *n.n.*) își produce efectele și datorită – sau poate tocmai datorită – versurilor inedite introduse de Hamlet și învățate în grabă de primul interpret” (pag. 100). Aici, ar fi fost de dorit o referire la spectacolul lui Tompa Gábor, în care apariția fantomei era o simulare regizată de Horatio. În versiunea respectivă, Hamlet însuși este victima unei manipulări, iar fantoma nu este decât un mijloc factice de supraveghere. Cel mai interesant studiu de caz, pentru că este cel mai puțin familiar cititorului, va fi analiza situației din *Creditorii* de Strindberg. Avem de-a face cu o mostră exemplară de hermeneutică teatrală, pe care ar fi păcat să o rezumăm (pag. 123–126).

Două contribuții teoretice stârnesc admirația cititorului. Prima: în ce măsură regizorul este un supraveghețor al spectacolului, o întrebare la care merită reflectat. Există două poziții extreme: cea a lui Strehler, care se retrage, odată ce spectacolul este pus la punct, și cea a lui Kantor, care nu ezită să urce pe scenă pentru a corecta orice abatere de la ritmul impus. Varianta intermediară, a lui Peter Brook constă în supravegherea discretă, din sală, de unde se pot înregistra și reacțiile publicului. Brook spune că „se simte dotat cu un al șaselea simț, *simțul publicului*, [...] el ascultă tăcerea și captează semnalele secrete ale sălii, convins că nu se poate mulțumi cu unicul indiciu al aplauzelor” (pag. 164).

A doua contribuție, esențială, se referă la rolul noilor tehnologii în construcția dispozitivelor de supraveghere. Aici, oscilația între ceea ce e tradițional și verificat și

ceea ce e nou și spectaculos este analizată cu minuțiozitate. Dacă Peter Stein afirmă că „în teatru, că e vorba de o sabie sau de o mitralieră, efectul e același” (pag. 170), Peter Sellars captează și proiectează imagini, făcând scena „permeabilă la modernitate” (pag. 173). În final, George Banu se arată mai aproape de Foucault decât de Deleuze: „cu toată extinderea *controlului* la nivel mondial, continuă să existe numeroase insulite disciplinare, unde operează o supraveghere precis focalizată”.

Toată cartea se bazează pe ideea că spectatorul este suprainformat, el „îl vede” pe cel care supraveghează din umbră. Există, totuși, o excepție, în care spectatorul este la fel de terifiat și de neputincios ca și victima supravegherii: *La Belle et la Bête* de Cocteau. Este un film, desigur, dar povestea a fost deseori dramatizată, am văzut-o și eu la teatru când eram copil și niciodată n-am mai fost atât de înspăimântat. Mult timp, supraveghetorul este absent din scenă, doar vocea i se aude, iar apariția lui stârnește groaza.

Cititorul rămâne pe gânduri, după ce închide cartea. Cu toții vrem să nu fim supravegheați, dorim cu toții să fim vegheați. Ce ne-am face dacă nimeni nu ne-ar da atenție, dacă nimeni nu ne-ar urmări mișcărilor, dacă nimănui nu i-ar păsa de părerile și de gândurile noastre? Cei care nu au nicio scenă la îndemână, pe care să se expună, recurg deseori la căsătorie pentru a avea, astfel, măcar un singur spectator (supra)veghetor...

Fantomemele de pe scenă

Exactitatea cu care Ileana Littera a tradus titlul cărții lui Monique Borie, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute* (Éditions Actes Sud, Paris, 1997), prin **Fantoma sau indoiala teatrului** (Editurile Unitext și Polirom, 2007) poate fi ea însăși „îndoielnică”, discutabilă. Este vorba, cred, nu de „îndoiala teatrului”, ci de „teatrul îndoielii”, adică de acele opere teatrale care, aducând pe scenă fantomele, ne fac să ne îndoim asupra limitelor lumii și ale puterii noastre de a o înțelege. La contactul cu fantoma, reacția este de îndoială: Macbeth se lasă convins după două preziceri împlinite, Hamlet rămâne mult timp torturat de dubiu, în timp ce Don Juan bravează, invitând, cinic, fantoma la masă. Cercetarea teoreticienei franceze este un demers de tip academic, care pomește de la reflecțiile lui Gordon Craig asupra modului în care pot fi reprezentate pe scenă fantomele din piesele lui Shakespeare: „Fidelitatea față de viziunea poetului interzice orice eludare a problemei reprezentării fantomelor, figuri prin excelență ale prezenței invizibilului” (pag. 5). Provocarea adusă de „teatrul îndoielii” este aceea de „a materializa imateriala lume a spiritului” (pag. 251), de a reprezenta în mod concret invizibilul. Recurgerea, în acest scop, la tehnologie nu garantează deloc reușita. Nu odată, mijloace tehnice sofisticate conduc la efecte inadecvate. Un spectacol radiofonic cu *Visul unei nopți de vară* adăuga replicilor personajelor supranaturale efecte de ecou, diferențiindu-le astfel, în mod naiv, de cele pământeste. Ecranizările după Shakespeare, chiar și cele mai bune, folosesc imagini kitsch pentru reprezentarea spectrului. Tehnologia informației și-adus, și ea, obolul la vulgarizarea fantomaticului. În *Furtuna* – produsă de compania 4D Art din Montréal, în regia lui Michel Lemieux, Victor Pilon și Denise Guilbault – se folosesc imagini holografice, proiectate pe decor, pentru a-i reprezenta supradimensionat pe naufragați, într-un halou de ceață virtuală, în timp ce Prospero și ai săi sunt actori în carne și oase. Dialogul dintre actorul real și cel virtual nu convinge pe adevărații amatori de teatru, spune Peter Marks, în cronică sa (*Washington Post*, 24 martie 2007), ci doar pe cei din generația YouTube.