

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)veghețor...

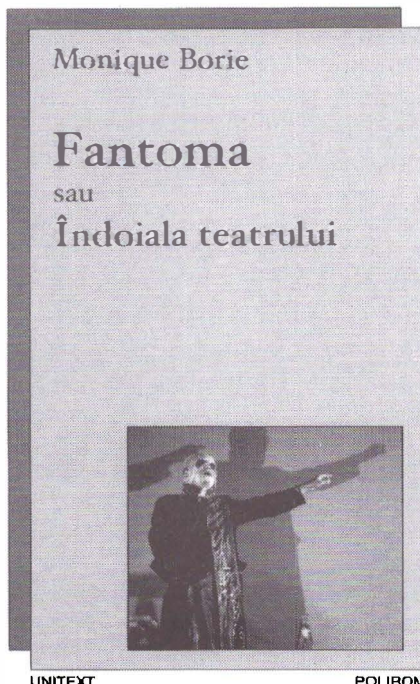
## Fantomel de pe scenă

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.

Pentru ca actorul să poată „în-trupa” fantoma, el trebuie să dea impresia că aparține unui teritoriu de graniță între mundan și supramundan. În acest scop, el se dezbară de psihologism, devenind o „supramarionetă”, capabilă să prindă viață sub acțiunea unor forțe ce depășesc umanul. Nu regizorul mânuiește marioneta, căci acesta nu este decât un intermediar între actor și „forțele invizibilului”. „Firele întinse de Divinitate sunt cele care vor izbuti să miște marioneta” – spune Craig (citat la pag. 257) –, iar masca și costumația neobișnuită, care interzic actorului gestul cotidian, realist, ajută la concilierea dintre „nemărginirea imaginarului, pe de o parte, și limitele fizice ale scenei, pe de altă parte” (pag. 262).

Pornind de la această teză, Monique Borie explorează aproape întreaga istorie a teatrului, identificând tipurile de fantome și modul în care au fost reprezentate. Abordând tragedia greacă, ea înregistrează revenirea eroului mort (ca *revenant*), prezența cadavrului tragic, „cadavrul unui mort care refuză să moară” (pag. 37), confruntarea cu statuia „aproape” însuflețită (*colossos*). O observație interesantă este aceea că, în mitologia greacă, trei sunt zeitățile care poartă mască, deci care sunt direct legate de actul teatral: Gorgo, Artemis și Dionysos. Între acestea, Gorgo este esențială pentru „teatrul îndoielii”. Afirmând că: „Întâlnirea cu Gorgo înseamnă, pentru eroul tragic, o experiență a alterității care îl împinge spre nebunie și/sau spre moarte, cele două fiice ale Întunericului”, Monique Borie își propune să descopere figura lui Gorgo sub cele mai diverse reprezentări, în toate formele de teatru analizate, indiferent de perioadă și loc. În teatrul Nô, fantoma apare ca *shite* și apare personajului extravagant *waki*, care acționează ca medium. O secțiune consistentă este dedicată, cum era firesc, fantomelor lui Shakespeare. Impresionează analiza hermeneutică a lui *methought*, acel *mi se pare*, care exprimă perplexitatea înfiorată a celui care vede fantome. O observație aparent simplă merită o reflecție aprofundată: „Shakespeare se apropie cel mai mult de problema fundamentală a teatrului: a crede sau a nu crede în ceea ce se întâmplă pe scenă” (pag. 181). De aici, autoarea deduce:

„Credința în veridicitatea a ceea ce se înfățișează pe scenă și conștiința aparențelor participă în egală măsură la definiția shakespeareiană a iluziei teatrale” (pag. 181). Trecând la teatrul modern, găsește în Maeterlinck un bun punct de sprijin. Conform acestui simbolist, „teatrul trebuie să se elibereze cu orice preț de trivialitatea corpului viu, material, al actorului”, dar, pe de altă parte, „ființa umană nu poate fi înlocuită printr-o umbră, o proiecție simbolică” (pag. 200–201). Contrar unor practicieni contemporani ai teatrului, Monique Borie nu crede că, prin contactul cu „nereprezentabilul”, s-ar ajunge la teatrul ritualic, în care actorul devine receptacolul „energiilor cosmice”. Teatrul este o artă eminentemente laică. El a apărut tocmai atunci când credința în mituri a fost problematizată. Vorbind despre Pirandello, autoarea observă că acesta „renunță la dimensiunea mistică atribuită miracolului de către Maeterlinck, pentru a propune o tratare a temei din unghiul derizoriului”, spre a conchide peremptoriu că „teatrul este o artă păgână” (pag. 239). În timp ce ritualul repetă mereu aidoma spectacolul revelației, teatrul nu propune



comuniunea cu invizibilul, ci dialogul cu acesta. Doar în felul acesta se ajunge la „teatrul adevăratelor efigii, și nu la cel doar al simulării”, așa cum își dorea Artaud, un alt maestru drag autoarei, căruia i-a consacrat o altă excelentă carte.

Analizându-l pe Jean Genet, din care citează fraze memorabile ca “într-o societate în care moartea valorează tot atât cât un produs de supermarket, teatrul e sortit pieirii” sau “singurul și veritabilul public de teatru este acela care se simte în stare să se plimbe noaptea printr-un cimitir, ca să întâlnească misterul și să-l înfrunte” (pag. 300), Monique Borie face observația surprinzătoare că „în jocurile reflectării teatrale triumfă, până la urmă, un spectral în care corpul își pierde realitatea, dar în care se afirmă forța imaginilor” (pag. 306). Or, după cum s-a văzut din raționamentele anterioare, imaginea descarnată, virtuală, este improprie să reprezinte, pe scenă, fantoma. Concluzia acestei frumoase și dificile cărți, la care subscriem cu toată convingerea, este că actorii sunt doar aceia ale căror corpuri sunt capabile să provoace apariția dublului, să intre în contact cu invizibilul: „credința într-o materialitate fluidă a sufletului este indispensabilă meseriei de actor” (pag. 277).

Monique Borie, *Fantoma sau îndoiala teatrului*, Editurile Unitext și Polirom, 2007.

## Crenguța MANEA

### Carte de învățătură

O școală temeinică, capabilă de a forma specialiști performanți, are manuale pe măsură, dicționare și lexicoane, istorii și abordări comparatistice specifice. Așa ar trebui să fie construit și învățământul teatral românesc, de aceea e salutară o apariție editorială precum cea a volumului *Elemente pentru o poetică modernă a teatrului realist*, care acoperă o parte din nevoile de documentare teatrală a studenților din învățământul de profil.

Autoarea, Elena Popescu, lector doctor la Catedra de Artă Teatrală a Facultății de Litere și Arte, Universitatea „Lucian Blaga”, Sibiu, își structurează lucrarea începând cu un capitol dedicat poeticilor realiste, ***Elemente de estetică a teatrului realist***. După o necesară definire a accepțiunilor diferite ale termenului de „realism” din punct de vedere filosofic și estetic, este făcută o observație care are rolul de a elucida și de a permite o abordare categorială a poeticilor realismului în teatru: „numai luarea în considerare a raportului între forma operei și realitatea pe care o construiește pune problema realismului”, altminteri, în sens comun, realismul confundându-se cu iluzia realității; de aceea: „În teatru, realismul nu se poate mărgini la a reproduce aparențele și a copia realitatea, la a face să coincidă realitatea cu reprezentarea sa” (pag. 36). Trecerea în revistă, din perspectiva istoricității, a poeticilor realismului în literatură îi dă posibilitatea Elenei Popescu să remarce dinamica raportului mereu variabil dintre artă și real, aspect fundamental și pentru raportul dintre arta teatrului și real cu multiplele sale niveluri de realitate.

Ceea ce orientează definitoriu realismul în teatru este criteriul de verosimilitate care trebuie să fie evident în toate elementele constitutive ale reprezentației teatrale: