TEATRUL MASCA 2017

CAIETELE MASCA

#2 MASCA

CAIETELE MASCA #2/ Martie 2017
Editor: **Cristina Modreanu**
Concept grafic și tehnoredactare: **Maria Draghici**
Traducere: **Ioana Visalon**
Proiect editorial inițiat de: **Anca Florea**

TEATRUL MASCA 2017

CAIETELE MASCA

#2 MASCA

Arhiva Masca ■ *Mantaua*, 1992

CAIETELE MASCA
TEMA *#2*: MASCA
cuprins

EDITO: Cristina Modreanu p.7
Sus măştile!

TEATRUL ŞI CETATEA: Mihai Mălaimare p.12
Masca şi principiul teatralităţii

ATUNCI & ACUM: Liviu Ciulei p.20
machiajul

GUEST STAR: Cristian Pepino p.23
”Prin mască, actorul se eliberează de sine însuşi”

GUEST STAR: Stefano Perocco di Meduna p.31
Călătoria măştilor în România

INTERVIU: Miklos Bacs p. 36
”Masca are eternitatea asigurată”

ESEU: Doina Işfănoni p. 45
Măştile de Cuci, mediatori
între lumea văzută şi lumea nevăzută

REMEMBER: Ion Cazaban p. 59
Ion Sava şi Shakespeare

BURSA STREET ART:Florentina Bratfanof p. 67
despre personaje în spectacolele de stradă

MASCA, FILE DIN POVESTE: Marina Roman p.72
delta mihai mălaimare

DICŢIONAR DE TERMENI p.76

Foto: Doina Iștănoni

Chip tradițional de cuc cu pene de gâscă

EDITO
Cristina Modreanu

Sus măștile!

„Vei învăța pe cheltuiala ta că de-a lungul vieții vei întâlni mai multe măști decât chipuri", spune undeva dramaturgul Luigi Pirandello, cel care a „demascat" personajul teatral, obținând astfel o nouă dramaturgie, cu personaje la puterea a patra. Sfatul lui Pirandello e asemeni multor altora, pe care le primim încă de mici, sfaturi legate de măștile sociale pe care le poartă cei din jur. Auzim în spațiul public somații sistematice la „exerciții de onestitate", sub deviza „jos măștile!", ea însăși de o teatralitate care bate la ochi. Masca a ajuns să aibă conotații negative în acest secol, și chiar și acolo unde ar trebui să fie la ea acasă - adică în teatru - e folosită cu tot mai multă parcimonie.

Noi am ales ca în *Caietele Masca # 2* să revalorizăm masca în ipostazele ei diverse și să re-analizăm influența pe care ea a avut-o asupra vieții și asupra teatrului în diferite epoci și prin intermediul a diferiți creatori. De la măștile tradiționale românești, a căror simbolistică este explicată în detaliu de Doina Ișfănoni, etnolog care a studiat multă vreme spectacolul Cucilor de la Brănești, ca mesageri ai lumii nevăzute către lumea materială din care avem uneori nevoie să evadăm, la *commedia dell'arte* și marionete; de la machiajul care, ne amintim grație unui vechi text al scenografului și regizorului Liviu Ciulei, completează prin accente de fizionomie psihologia unui personaj, și până la pedagogia măștii, antrenament fundamental pentru actorul profesionist modern, despre care ne vorbește actorul și profesorul Miklós Bács, încercăm să readucem în atenția cititorului pasionat de teatru un instrument esențial pentru această artă a transformării.

Nu întâmplător, conceptul de mască a inspirat și numele Teatrului Masca, născut imediat după 1990 în București, iar fondatorul acestuia, actorul și regizorul Mihai Mălaimare, recapitulează în acest număr care au fost spectacolele în care trupa a folosit, în varii feluri, masca, element aflat în centrul cercetărilor pe care această companie le-a desfășurat de-a lungul celor aproape trei decenii de existență. Istoricul Ion Cazaban ne readuce în atenție un creator interbelic al cărui ultim experiment regizoral a fost legat de mască - Ion Sava și al său *Macbeth cu măști*, punct culminant a ceea ce creatorul numise anterior „teatrul de vedenii". E bine să ne amintim de curajul din 1946 al lui Ion Sava, a cărui alegere de a folosi măști pentru a ilustra dedublarea personajelor shakespeariene a fost întâmpinat cu ostilitate de mulți cronicari, pentru a nu ne regăsi mereu, amețitor, la punctul de start. Cristian Pepino, invitatul special al numărului, ne amintește la rândul lui cât de vechi sunt măștile și păpușile în teatru și care au fost rolurile lor în satira destinată adulților, înainte ca teatrul de păpuși să fie „exilat", în zilele noastre, în lumea copiilor.

Având de partea noastră argumentele atâtor specialiști, noi vă propunem în acest număr tematic, contrar îndemnurilor ipocrite de a ne feri de măști, să le privim cu atenție, să le admirăm deschis, să le deslușim împreună înțelesurile multiple și subtile, să plonjăm curajos în semnificațiile lor complexe, care adaugă un strat de mister unei realități adesea reductive.

Așadar, sus măștile!

Arhiva Masca ■ Focșani, 1993

Arhiva Masca ■ *Clovnii*, 1990

Clovnii, 1996 ■ **Arhiva Masca**

TEATRUL ȘI CETATEA

Mihai Mălaimare

MASCA ȘI PRINCIPIUL TEATRALITĂȚII

Eram la Teatrul Național din București când am montat *Mantaua* de Gogol și când am spus că voi folosi măști mari, capete uriașe din carton, s-a lăsat o liniște profundă, Radu Beligan ca director și B. Elvin ca secretar literar simțind că făcuseră probabil o ireparabilă greșeală. N-aș spune că experiența mi-a făcut o teribilă plăcere. Radu Beligan a refuzat să-și asume spectacolul care s-a jucat, doar că fiind o realizare în colaborare cu IATC (erau mulți dintre studenții mei în distribuție), Elvin a alimentat cât a putut și el acest dezacord, mulți dintre actorii profesioniști nu au înțeles nimic decât că masca îi agresa și le știrbea dreptul de a fi văzuți. Una peste alta, *Mantaua* a fost un eveniment refuzat, ignorat din răsputeri, fie prin transmitere directă de opinie în doi peri, fie prin vânzare reținută la casă. Ce mult a semănat lucrul acesta cu ceea ce avea să se întâmple mai târziu cu Masca, dar asta este o altă poveste pe care atunci chiar nu aveam cum să o prevăd.

Am reluat *Mantaua* la Masca și lucrurile au decurs altfel, eram un teatru în care acest experiment își avea dreptul absolut de a exista și marea majoritate a actorilor a construit o relație coerentă și decentă cu măștile. Am descoperit singuri că măștile trebuie să aibă corpuri, glasuri, consistențe de personaj, că au o expresivitate înnăscută (măștile create de Nicolae Stanciu erau vii), dar și una pe care trebuia să o descoperim și să o provocăm fiecare dintre noi. În plus, relația personală a fiecărui actor cu masca sa devenise una specială, mistică aproape, mas-

ca era un confident, un *aproape* intim căruia puteam să-i spunem totul și de la care căpătam în schimb răspunsuri sub formă de energie pură, masca era îngrijită, ocrotită, însănătoșită dacă, doamne ferește, era zgâriată sau îndoită din cine știe ce motive. Masca își câștigase dreptul la un locșor propriu în spațiul atât de mic din strada Biserica Amzei, iar la fiecare deplasare stăteam cu sufletul la gură atunci când le dădeam jos din avion sperând să nu se fi întâmplat cine știe ce catastrofă. De altfel, atunci când am plecat la Cairo, în 1992, am refuzat să le lăsăm pe mâna celor care încarcă bagajele în cală (se putea pe atunci) și am obținut dreptul de a merge cu Regina (microbuzul teatrului) pe pistă, lângă avion și să încărcăm noi înșine măștile pe care le-am înfofolit în tot felul de cârpe și pături pentru a fi siguri că vor călători în cea mai bună stare. Așa s-a întâmplat și la întoarcere,ăia, după succesul nebun pe care l-am avut, ne-au lăsat să facem cum vrem noi, să le încărcăm noi. Practic, dacă cineva ar fi făcut o grafică a zborului, fiecare dintre noi eram legați prin câte un fir nevăzut de măștile noastre care mergeau în cală. Când le-am văzut acasă, în spațiul nostru din strada Biserica Amzei, am răsuflat ușurați. Noi și măștile noastre eram bine, puteam continua să visăm.

Ce a însemnat masca pentru noi? Greu de spus, pentru că a însemnat enorm de multe lucruri.

În primul rând, venind toți din teatrul vorbit, masca era ceva cu totul nou, neobișnuit, ceva care avea, era evident asta, o enormă energie și care se dezvăluia cu greutate și numai în intimitatea fiecăruia dintre noi. Am făcut măști și am asistat la confecționarea multora dintre ele. Ceea ce m-a impresionat cel mai tare a fost faptul că o mască este alcătuită din numeroase straturi, fiecare dintre ele cu povestea sa, unică și irepetabilă. Mayerhold spunea (*Ecrits sur le theatre*) că *arta actorului se bazează pe o dragoste profundă față de mască*. El însă nu înțelegea prin mască obiectul cu care se putea acoperi fața actorilor (o făcea uneori, dar utiliza măști simple de pânză sau mătase), ci considera că masca este personajul, iar acesta deschidea la rândul său drumul către înțelegerea unui principiu de teatralitate, acela că masca îi deprinde pe actori să studieze nu doar o aparență a personajului, cum din păcate se întâmplă de atâtea ori, ci diversele fațete ale acestuia, care, aidoma straturilor din care este masca însăși alcătuită, au, fiecare dintre

ele, propria poveste, unică și irepetabilă. Pe față, masca este la început un obiect mort, dar arta actorului o transformă într-un personaj cât se poate de viu și munca pe care actorul o duce cu sine pentru a ajunge prin intermediul măștii la misterul care este personajul prefigurează oarecum efortul imens pe care omenirea însăși îl depune pentru propria sa evoluție, adăugând sau scoțând straturi ale propriei sale condiții.

Mantaua a murit așa cum mor spectacolele, așa cum mor oamenii, nu s-a mai putut juca dintr-odată, iar măștile sale zac în magazie fără a fi putut fi scoase însă vreodată din sufletele noastre, ale celor care le-am purtat și le-am dat dreptul la viață de atâtea ori.

În *A murit moartea, măi* am folosit măști asemănătoare celor populare (Cucii de Brănești) și ele ne-au oferit șansa de a face descoperiri fabuloase legate de mișcare, de transmisiunea subtilă dintre gest și trăire. Vălul pe care personajul Moartea îl purta era de fapt o mască, iar apariția ei era atât de puternică, atât de impresionantă încât în Albania (1994), publicul înspăimântat, văzând că ea se apropie de mine (jucam rolul Ivan), a început să strige: „Fugi, fugi!". Spectacolul nu mai era doar o joacă, devenise o realitate teribilă și publicul își dorea ca personajul principal să fie apărat de forța negativă pe care Moartea o degaja intrând în scenă.

Cucii de Brănești au mai apărut într-unul dintre spectacolele noastre foarte apreciate atât în țară cât și mai ales în străinătate, *La români*. Momentul lor era de o vitalitate ieșită din comun și asta nu doar datorită coregrafiei, ce-i drept cât se poate de săltăreață (Ioan Tugearu), cât mai ales forței fabuloase pe care aceste măști o aveau, căci le făcuserăm noi înșine, cu mâna noastră, cu gândurile noastre, cu speranțele noastre. În acest spectacol am utilizat și marionetele uriașe, construcții serioase care propuneau actorului un demers teatral ieșit din comun, atât prin greutatea și restrângerea vizibilității, dar și prin tipul cu totul special de mișcare, de expresivitate și, până la urmă, de energie teatrală descătușată. Marionetele sunt tot un fel de măști și ele au pus problema trupului actorului ca mască, iar de aici cercetarea noastră a mers către zone dintre cele mai interesante, unele dintre ele ținând de domeniul misticului și chiar al paranormalului. Căci ce altceva este experimentul decât a încerca să privești prin piept, a simți depărtarea prin genunchi, sau a vedea prin intermediul palmelor?

Europa, deși cunoaște una dintre cele mai teribile experiențe teatrale cu masca, *Commedia dell'Arte*, deși a propus prin intermediul întoarcerii la mască numeroase perioade de reteatralizare a teatrului, deși cunoaște prezența măștii în absolut toate tradițiile sale, o consideră mai degrabă un argument pedagogic decât unul definitoriu pentru declanșarea catharsis-ului. În timp ce în Orient masca este transmisă din tată în fiu și însoțește existența actorului de-a lungul întregii sale experiențe teatrale, în Occident masca este mai curând folositoare decât folosită, iar lucrul acesta pare a fi în consens cu un alt tip de realitate, aceea că Orientul este mai degrabă spațiul meditației, în timp ce Occidentul pare preocupat de o formă de narcisism, se place pe sine privindu-și fața în oglindă, de traversare în viteză a experienței vieții, lăsând pentru mai târziu și altora șansa de a concluziona, de a gândi și de a propune o profundă înțelegere a vieții.

Întâlnirea mea cu Peter Schumann nu putea să nu lase urme. În *Scapino* am folosit măști asemănătoare celor pe care le făcea el și a trebuit să recunosc că efectul pe care îl creau era destul de puternic, mai ales dacă erau manevrate de actori care se și străduiau să le înțeleagă. Mărturisesc că eu, ca regizor, nu le-am acordat decât șansa de a ilustra o idee, dar au fost câțiva actori care le-au tratat cu respect și măștile purtate de ei au fost realmente vii și și-au amplificat incredibil efectul și mesajul.

Sigur, proiectul cel mai important în ceea ce privește experiența noastră cu masca a fost cel dedicat *Commediei dell'Arte* și care a cuprins nu mai puțin de 11 spectacole realizate de mine și de Michele Modesto Casarin din Veneția, proiect care, dincolo de spectacolele propriu-zise, a adus și multe workshop-uri de care au beneficiat actorii și colaboratorii noștri. A fost un proiect pe care l–am iubit, dar care pornea cu handicapul de a crea neapărat spectacole în loc de a realiza experimente din care să putem învăța cu toții. Din cauza asta a și murit de parcă nu ar fi trăit, fără să intereseze publicul și, ceea ce este cu adevărat trist, fără să fie băgat în seamă de profesioniști, unii dintre ei, în buna tradiție a superficialității românești, fiind gata să jure cu mâna pe inimă că sunt mari cunoscători întru ale *commediei*, care nu este altceva decât o alergare și un țipăt fără rost, iar alții punând în practică absconsul plan de ignorare a tot ceea ce face Masca. Da, proiectul nu a fost pe

de-a-ntregul reușit, eu îmi dorisem altceva, dar am realizat că pentru asta aș fi avut nevoie de ani buni de muncă și de o trupă dispusă să facă acest experiment, ori eu nu am avut nici una, nici alta.

Îmi propusesem la un moment dat să fac o distribuție de *Commedia dell'Arte*, să învățăm cu toții cel puțin câteva zeci de monoloage pentru fiecare posibilă situație, numeroase ziceri mai mult sau mai puțin celebre legate de iubire, de bătrâni, de înșelătorie, de veselie, etc., să învățăm să cântăm la instrumente cât mai multe și eventual create de noi înșine, să ne perfecționăm din punct de vedere acrobatic și al unor mijloace de expresie pe care le considerăm obligatorii, precum mersul pe catalige, dansul, cantoul, tapdansul, jongleria, clovneria, etc, apoi să venim în fața unui public, să-i spunem că astea sunt personajele și să-l determinăm să construiască un subiect oarecare pe care să fim capabili imediat să-l jucăm improvizând. Ar fi fost colosal, dar am realizat destul de repede că este imposibil în acest secol vitezist, nerăbdător și agitat. Mă gândesc însă că ar fi meritat să încerc. Am făcut-o oarecum cu studenții, dar a trebuit să mă declar învins de, repet, superficialitate, lipsă de talent, adesea, și incapacitate de a înțelege relația cu masca față de care nu au depășit stadiul de workshop, adică de experiență pe care să o treci în CV și atât. Masca, fie ea neutră, larvară, expresivă, de caracter, dar și nasul de clovn, merită ceva mai mult. Pedagogia teatrală prin intermediul măștii este o idee excelentă, dar cu condiția să se înțeleagă perfect relația dintre mască și etapele muncii actorului cu sine în elaborarea unui personaj, utilizarea măștii presupunând un drum lung și anevoios, adesea frustrant. Pe când celebra sintagmă „munca actorului cu sine însuși" nu înseamnă de fapt nimic, actorul considerând că învățarea textului este absolut suficientă și că personajul vine de la sine, fie și pentru faptul că muncitorul cu sine se află pe o scenă și asta i-ar da dreptul să creadă că are acces la izbutiri ca orice mare actor, care nici măcar nu are nevoie de celebra carte a lui Stanislavski, pentru că el știe că viața lui nu este altceva decât o necontenită muncă, o trudă permanentă pentru propria perfecționare și o existență care exclude din pornire orice nevoie de recunoaștere, de glorie calpă, de aplauze de conveniență. „Viața în teatru este lungă", obișnuia să spună Valeriu Moisescu și înțelegea prin asta că ai un drum lung în față, anevoios cel mai adesea și nu întotdeauna cu o victorie garantată. Da, viața este lungă în teatru și de foarte multe ori degeaba!

O mască pe care am folosit-o enorm în primii ani ai Teatrului Masca a fost nasul de clovn, cea mai mică mască, una care face schimbări radicale în condiția actorului de îndată ce este pusă pe față. Circul a fost și este încă o sursă extraordinară de reteatralizare a teatrului, clovnul ca personaj se regăsește practic în toate tipologiile teatrului universal pentru că este un adevărat depozitar de energie (teza mea de doctorat se numea chiar așa: *Clovnul, depozitar de energie*). Nasul de clovn acționează ca orice mască pentru că dezvăluie, nu ascunde, arată ceea ce este de arătat, pune în valoare, definește. Albert Fratellini, unul dintre celebrii frați care au scris o pagină colosală din istoria circului universal spunea (*Nous, les Fratellini*): „Cu fața mea obișnuită, de toate zilele nu mă simt în largul meu, căci adevăratul meu personaj este acela pe care l-ați întâlnit în manej. Construindu-mi masca de clovn nu fac decât să accentuez adevăratele mele trăsături, dominate de umor, voioșie, bună dispoziție".

Ultima și poate cea mai interesantă experiență o constituie statuia vivantă, mască prin excelență, pentru că propune aproape în totalitate teme legate direct de mască: nemișcarea, mișcarea specială (întreruptă sau relanti), mișcarea invizibilă, un costum construit cu foarte multă greutate și, evident, machiajul care, de data asta nu ilustrează doar, ci este unul total, acoperă absolut toate porțiunile vizibile de piele, imită la perfecțiune materialitatea aleasă pentru statuie (marmoră, piatră, lemn, lut, faianță, etc.) și necesită un travaliu uneori de câteva ore, ceea ce face ca acest tip de spectacol să se apropie ca filozofie de relația dintre actorul asiatic și masca sau machiajul său.

Lucrurile sunt destul de complicate și aici, un machiaj bine făcut transmite el însuși actorului o stare aparte, îl provoacă, îl aduce adesea la întâlniri incredibile în timpul spectacolului. Cel mai adesea machiajul unei statui vivante vine la sfârșitul muncii unui actor cu personajul său și pot recunoaște imediat un om care s-a îndrăgostit de personajul său, care a muncit enorm la edificarea lui și care abia așteaptă, nu să dea viață personajului, ci să fie efectiv acesta. Acest actor va face un machiaj absolut fascinant, nu va precupeți nimic din a conferi machiajului dreptul de a exista, nu-și va acoperi părul pentru a nu se murdări, nu-și va acoperi mâinile cu mănuși pentru a avea cât mai puțin de vopsit și de demachiat apoi, va arunca pe fața lui atât cât este

absolut necesar ca machiajul să fie autentic, perfect, viu și apoi va trăi cu machiajul său, va suferi și se va bucura cu el, apoi, în intimitatea cabinei proprii va regreta enorm demachiajul și va aștepta cu o nerăbdare colosală următoare reprezentație. Masca și machiajul mi-au vorbit fără greșeală și întotdeauna despre ACTORI și CABOTINI!

Arhiva Masca ■ *Actorul*, 2007 / foto Lucian Miron

ATUNCI & ACUM
Liviu Ciulei

Machiajul

Noțiune din argoul teatral, care indică rezultatul acțiunii prin care un specialist, sau actorul însuși, realizează — pe chipul sau corpul interpretului — fața sau aspectul general al personajului interpretat, colorîndu-l cu farduri, pentru a nu părea livid în lumina puternică de scenă, și amplificîndu-i trăsăturile, pentru a fi vizibile din orice punct al sălii. Baza de plecare în machiaj o formează însuși chipul actorului. Acest chip este colorat și modelat cu ajutorul a două grupe de elemente: fardul și postișele.

Fardurile cuprind : 1) fondul de ten, adică culoarea de bază, acoperind o gamă cromatică complexă de la alb la negru ; 2) culori de retuș, menite să creeze umbre sau lumini ; 3) culori pentru accente, care au rostul de a corecta detaliile feței ; 4) dermatografe, cu ajutorul cărora se trag pe față linii care contribuie la definirea caracterologică; 5) pudre, care acoperă, întîi fondul de ten, apoi întreaga mască, pentru a-i lua luciul cremei ; 6) fondul de ten lichid (numit și transparent) pentru Testul corpului, cuprinzînd culori de la aur la negru.

Postișele sau aplicele sînt elemente care se lipesc pe față pentru a corecta anumite defecte ale interpretului sau pentru a realiza tipul personajului. Ele sînt de două feluri: cu păr (sprîncene, mustăți, barbă, perucă, negi etc.) și fără păr (nas, gușă, urechi, pometi etc), confecționate dintr-un fel de plastilină numită chit de nas, din cauciuc sau din papier-mâché.

Aceste aplice se fixează de față cu eter mastic sau cu spirt de santarac. În teatrul antic se proceda la o amplificare mult mai pronunțată a trăsăturilor personajelor, utilizîndu-se masca, procedeu folosit și azi, în mod curent, în teatrul extrem-oriental.

Machiajul are cîteva funcții bine stabilite: integrează personajul unei anumite categorii (rasă, clasă, regiune a globului, sex, vîrstă

etc.) sau marchează o evoluție în timp (îmbătrînirea, de pildă), ori o durată interioară (urmele unor succesive stări sufletești). În sensul acesta, se poate vorbi de cîteva tipuri de machiaj. Există un machiaj realist, care tinde să evidențieze trăsăturile firești, veridice, ale personajului ; există un machiaj grotesc, în care este evidentă tendința de caricaturizare prin sublinierea exagerată a trăsăturilor caracterului.

Din contră, machiajul simbolic vizează eliminarea caracteristicilor individuale și accidentale, prin accentuarea unui singur element, prin folosirea culorilor sugestive, care indică tipul, ideea. Trăsăturile chipului uman pot fi însă îndepărtate de modelul real, substituindu-i-se acestuia un alt principiu decît cel al vieții, așa cum se procedează în machiajul stilizat, unde fața interpretului poate fi asemănătoare unei statui sau unei figuri geometrice.

În fine, se poate vorbi de un machiaj fantezist, care transformă interpretul într-o ființă, reală (animal sau plantă) sau imaginară (centaur, satir, zînă, zmeu etc.) aparținînd altor regnuri. Machiajul este, desigur, unul din adjuvantele importante ale actorului, dar el rămîne o simplă formă goală, dacă trăirea interpretului nu-l umple pe dinăuntru.

Revista *Teatrul, Nr. 2*, anul II, februarie 1957

Îngerul căzut, 2015 / machiaj statui vivante **Arhiva Masca**

Cristian Pepino ■ **Arhiva personală**

GUEST STAR
Cristian Pepino

"Prin mască, actorul se eliberează de sine însuși"

Președinte al Uniunii Marionetiștilor din România, fost președinte și consilier al UNIMA, deținător al Ordinului pentru Merit în grad de Cavaler și al mai multor premii naționale și internaționale, profesor, regizor, conducător de workshopuri în țară și străinătate, autor de cărți, piese și dramatizări, Cristian Pepino este, înainte și dincolo de toate, un mare iubitor și creator de teatru de animație.

Denumirea antică a măștii, „persona", desemna inițial unicitatea, individualitatea, iar ulterior a devenit simbol al metamorfozei, al dedublării. Ce este pentru dvs. masca în spațiul convenției teatrale?

Istoria teatrului în sine începe de fapt cu o mască. Ideea de *persona* a preluat-o apoi C.G. Jung, este masca socială pe care o purtăm față de ceilalți, e acel chip creat de societate sau de noi înșine în raport cu societatea. În primul rând, masca e o modalitate de a stimula creativitatea actorului, care, eliberat de anumite nemulțumiri fizice sau legate de propria sa imagine, câștigă libertate de expresie. S-au făcut prin 1968 niște experimente la UNATC, ulterior și publicate: studenții au fost puși să facă diferite exerciții de actorie cu, respectiv fără măști, și s-a constatat că purtarea măștii a contribuit semnificativ la stimularea creativității. Atunci când capeți o altă identitate sau un chip diferit, trăiești o experiență care te eliberează cumva de tine însuți.

Suntem mai mult noi înșine atunci când ascundem ceva din noi, în speță chiar partea noastră cea mai expresivă, fața?

E un paradox, dar așa este. Pe de altă parte, masca produce transformarea cuiva în altcineva. În riturile magico-religioase străvechi, ea era un receptacol pentru spiritele celor morți, ale strămoșilor. Asta e credința, spre exemplu, în teatrul Noh (teatru tradițional japonez care păstrează până astăzi esența ritualică a teatrului de esență budistă, actorii având o funcție intermediară între Cer și oameni – n.r.), unde se consideră că jocul actorului reprezintă momentul încarnării unui suflet în trupul actorului, cu ajutorul măștii. Cu totul alt rol are expresia plastică a caracterului unui personaj, mai ales în teatrul de păpuși, unde masca și capul păpușii se confundă. Paul Claudel, observând această asemănare, spunea că reprezentarea plastică a unui caracter e, în acest caz, esențială. Acolo unde chipul uman are niște limite, această adăugire artificială a sa le depășește, accentuând anumite trăsături.

Masca e și cathartică, ascunzând sau reliefând diferite aspecte față de viața „reală". Din acest motiv, teatrul cu măști ar trebui să fie foarte gustat de publicul matur, ori el este considerat deseori, din păcate, ca fiind mai degrabă apanajul copiilor, când de fapt adulții au mai mare nevoie de el.

Asta e o enormă prejudecată, o superficialitate și o lipsă de informare. Nu cred că cineva care vede un spectacol de *Commedia dell'Arte* cu măști se gândește că e un spectacol pentru copii. Doar genul acela de teatru a fost creat și se juca în mod clar pentru adulți, nici nu avea un repertoriu adecvat pentru copii. Același lucru e valabil și pentru teatrul de păpuși, care a fost timp de peste 2.000 de ani un gen pentru adulți, cu un tip de umor și teme pentru adulți din toate punctele de vedere - a fost teatru politic, satiric, despre moravuri, cu un umor popular frust, poate chiar greu de acceptat și pentru un adult la ora actuală, doar am devenit atât de pudibonzi.

De ce par adesea măștile, obiecte fixe, mai expresive decât chipul uman cu toată versatilitatea sa?

Prin expresia plastică se pot exagera anumite trăsături, se pot realiza imagini aparte. Pe de altă parte, e vorba de expresivitatea corporală a actorului care poartă mască, ceea ce e extrem de important. Masca îl obligă pe actor să se exprime prin corp. E o provocare și o stimulare.

Ce conexiuni are teatrul de măști românesc cu tradiția arhaică a măștilor ritualice ale românilor?

La noi acest tip de teatru nu este tipic, precum în alte țări cum ar fi Japonia, unde s-a păstrat teatrul cu măști Noh, un teatru sacru. În spațiul românesc a existat un apogeu (până pe la jumătatea secolului XX) al teatrului cu măști în special în Moldova, unde se făceau numeroase spectacole populare cu subiecte destul de ample, cu multe personaje. În cartea lui Horia Barbu Oprișan, *Teatrul fără scenă* (1981) sunt foarte multe astfel de exemple. Dar lucrurile astea au dispărut. Au fost câteva tentative de a prelua măștile populare românești în diferite spectacole, însă nu au funcționat foarte bine și nu s-a creat un curent.

Aveți vreo explicație pentru asta?

Măștile românești tradiționale au locul lor specific mai curând în contextul satului decât pe o scenă, pentru că acolo e vorba de o serie de acțiuni interactive, de relaționarea dintre oamenii care asistă la ritual și mascații din piesă. Pe o scenă de teatru de tip italian, ca a noastră, spectacolul are mai degrabă un efect de izolare. Un englez mi-a spus odată, văzând la Teatrul de Păpuși din Constanța spectacolul meu *Copilul din stele* – acolo erau niște capete foarte mari, niște măști supradimensionate - că el a perceput acel spectacol ca pe o continuare a tradiției teatrului românesc cu măști, sens de care noi nu fuseserăm conștienți.

În teatrul grecesc antic, măștile contribuiau și la crearea unei rezonanțe vocale, la accentuarea prezenței scenice. Ce s-a păstrat din aceste funcții multiple în utilizarea modernă a măștilor în teatru?

Există numeroase funcții și modalități de joc cu masca și în teatrul contemporan. De exemplu, măștile se folosesc mult în filmele actuale, cu acele personaje fantastice care au deseori fețele sau chiar tot corpul acoperite. Sau spectacolele cu măști pentru copii, cu personaje animaliere, cum ar fi celebrul musical *Regele Leu* de pe Broadway, un spectacol superb cu măști extraordinar de frumoase. Sau există teatru cu măști neutre sau cu statui vivante precum cele realizate la Teatrul Masca – căci și acestea sunt înrudite cu teatrul cu măști, sunt un soi

de mască extinsă la tot corpul. Acolo expresivitatea e foarte plastică, vine din atitudinea corporală a actantului și din accentuarea anumitor trăsături de către scenograf.

Între 1908-1920, celebrul „practician modernist de teatru" Gordon Craig a publicat revista teatrală *Masca*, prin care a pledat pentru reinstaurarea măștii în viziunea teatrală într-un mod care să reflecte starea de spirit a secolului XX. El imagina un fel de hiper-actor (Über-Marionette) care prin intermediul măștii putea fi liber să creeze cu adevărat, în loc să imite. Credeți că teatrul începutului de secol XXI este mai interesat de fenomenul măștii în acest sens?

Asta va exista întotdeauna. Pe plan mondial poate primul care a sesizat contradicția dintre realitatea fizică a actorului și imaginea personajului pe care ar trebui să o reprezinte a fost Maeterlinck (dramaturg belgian, câștigător al Nobelului pentru Literatură în 1911 – n.r.) cu vreo 20 de ani înainte de Gordon Craig. Am citit niște articole de-ale lui Craig descoperite recent într-un cufăr cu caiete, texte de piese, schițe și diferite gânduri legate de teatrul de păpuși. El vroia să facă un teatru de marionete în perioada când a trăit în Italia, motiv pentru care mergea la meditații de mânuire la un mare marionetist tradițional italian. Chiar am pus în scenă una dintre aceste piese cu studenții, *Trei daruri fermecate*. Îmi amintesc de un fragment de articol care pe mine m-a lămurit privind părerea lui Craig despre super-marionete. El nu vroia să înlocuiască actorul cu marioneta, nici nu spunea că s-ar putea întâmpla așa ceva, ci că actorul ar trebui să aibă ca model marioneta atunci când joacă un rol. După părerea lui, forma de teatru ideală era teatrul indian de măști Katakali (teatru-dans tradițional indian, cu costume și măști extrem de elaborate și colorate, incorporând elemente de arte marțiale și tradiții din templele hinduse – n.r.), despre care vorbește explicit ca manieră de joc ideală.

Ce reproșa Craig teatrului „clasic", în comparație cu acel ideal?

Cabotinismul, jocul minor, lipsa de spiritualitate a jocului. Spunea că și un actor poate să joace în piesele astea ale mele pentru păpuși, cu condiția să fie un actor bun. Deci el nu avea ceva contra actorului, ci contra celui slab, a actorului-vedetă, cu asta se lupta și Stanislavski. Amândoi

își doreau un actor gânditor, artist, de un anumit nivel intelectual.

Luigi Pirandello, care a avut o influență enormă asupra conceptului teatral al măștii în secolul XX, spunea că omul modern și-a pierdut unicitatea imaginii de sine, deoarece identitatea lui se compune dintr-o mulțime de identități și imagini. De aceea, actorul modern, spunea el, devine real doar atunci când își abandonează masca.

Da, masca personală, *persona*. La noi, în 1946, marele regizor Ion Sava a făcut un spectacol cu măști la Teatrul Național, *Macbeth*, care s-a lăsat cu scandal mare. Există o carte a lui Virgil Petrovici despre acest spectacol senzațional, cu numeroase fotografii după măștile făcute de Ion Sava. Scandalul a fost mare deoarece câțiva actori proști s-au simțit în pericol când li s-a cerut să joace cu măști, asta i-a încurcat. Dacă cei mai buni actori au acceptat fără probleme, cei mai slabi au complotat efectiv împotriva spectacolului, și-au chemat prietenii chiar înainte de spectacol ca să huiduie. Dacă ne uităm la fotografiile acelor măști extrem de expresive, ne dăm seama că trebuie să fi fost ceva foarte interesant.

În cuvintele lui André Gide vă întreb: „Unde este masca? În public, sau pe scenă? În teatru sau în viața reală?"

Peste tot! Dar trebuie să fii mare filozof ca să afli ce se află înaintea și înapoia măștii!

Ce rol joacă masca în pedagogia teatrală?

Orice tehnică e binevenită studenților, unii consideră că e suficient ca actorul să facă dans, de exemplu, sau doar pantomimă. Dar și teatrul cu măști e util, deoarece aduce atenția asupra expresiei corporale, a atitudinilor și a mișcărilor.

V-a surprins vreodată modul în care publicul reacționează la aceste spectacole? E, poate, un tip de teatru mai dificil de decodat uneori?

Dimpotrivă. Iertați-mă, dar dacă vezi un teatru fără măști, cu actori pe viu, și nu înțelegi ce spun ăia, nu e un spectacol dificil? E

vorba de comunicare, de claritatea mesajului și a ideilor, de dicția actorului, de ce vrei să expui. Teatrul dificil e de fapt doar teatrul prost. Un spectacol bun e foarte simplu de înțeles de către orice fel de spectator. Liviu Ciulei spunea foarte frumos: „În teatru are voie să intre oricine." Credeți că numai intelectualii au voie? Nu, oricine. Ca public! La artiști, însă, era extrem de selectiv, zicea „sunt anumiți actori care ar trebui să nu aibă voie să se apropie de București la mai puțin de 100 de km"....

Nici măcar cu o mască.

Da. Era foarte tranșant, iar în vremea lui chiar erau niște actori nemaipomeniți.

Există școală de meșterit măști în România?

Nu trebuie o școală specială pentru asta. Poți să studiezi, de exemplu, sculptură, sau modelaj, asta e mai ușor decât desenul. Am constatat, lucrând într-o vreme construcție de păpuși cu studenții mei, că cei care aveau oroare de desen, în momentul în care începeau să modeleze se simțeau ca peștele în apă, și făceau niște lucruri foarte frumoase, erau foarte siguri de sine.

Există vreo colecție de măști din diferite spectacole?

Nu, dar nici pe plan mondial nu cred să fie. Există, cred, o colecție-muzeu a unui foarte mare meșter, Sartori, care a lucrat pentru Giorgio Strehler.

Semi-măștile au o estetică diferită de cea a măștii?

Semi-măștile se folosesc mai ales la personajele de *Commedia dell'Arte* precum Brighella și Arlechino, ele subliniază mult expresia gurii și ideea că personajele astea sunt mâncăcioase și vorbărețe.

Cum vedeți folosirea măștilor în afara teatrului de animație la noi?

Sunt multe teatre care folosesc aceste mijloace de expresie. Folosirea măștilor poate fi extrem de diferită de la un caz la altul, poate

avea sens dar poate fi și o prostie. De exemplu, cred că numele Teatrului Masca e legat preponderent de acest concept de expresivitate, ideea unui teatru care pune un accent deosebit pe expresivitatea vizuală, nu pe masca în sine, căci nu toți actorii de acolo au fețele acoperite. În general, masca e un procedeu, eu nu ajung la mască în ideea că trebuie neapărat să o folosesc, ci pornesc de la text, care îmi spune ce să fac. Discuția despre mască e, de fapt, o parte dintr-un subiect foarte vast, teatrul expresiv.

interviu realizat de Cristina Enescu

Visul unei nopți de vară, UNATC 2015 **Arhiva Personală**

Stefano Perocco di Meduna ■ Arhiva Masca

GUEST STAR
Stefano Perocco di Meduna

Călătoria măștilor în România

Povestea relației mele cu Teatrul *Masca* a început acum mult timp. A început chiar cu șase ani înainte ca eu să mă nasc, cu o întâlnire istorică: atunci când regizorul Gianfranco De Bosio, profesor al metodei Jacques Lecoq și sculptorul Amleto Sartori s-au întâlnit la teatrul universitar din Padova și au inițiat renașterea măștii teatrale din piele. Întâlnirea a avut loc la Padova în 1948, la câțiva ani de la sfârșitul celui de-al doilea război mondial, perioadă în care orașul își vindeca cu greu rănile devastatoare. Sute de persoane fuseseră ucise de bombardamente și ruinele bisericii eremiților, cu frescele sale de Mantegna, încă fumegau. Această situație a dat cu siguranță un impuls renașterii teatrului și dorinței de cercetare, prin intermediul măștilor *Commediei dell'Arte*, a unui nou limbaj de comunicare. Un limbaj care i-a purtat pe comicii acestui gen teatral de-a lungul întregii Europe a secolului XVI-lea.

Continuarea logică a acestui demers a fost întâlnirea cu Giorgio Strehler și cu măștile din *Arlecchino, slugă la doi stăpâni,* versiunea din 1952. Munca lui Amleto Sartori, continuată mai apoi de fiul său Donato, a adus elaborarea măștii în chiar centrul experiențelor teatrale. Când Bienala de la Veneția, din 1976, și-a propus descentralizarea activităților sale culturale, a implicat actori proveniți din școala lui Lecoq: același Donato Sartori, Dario Fo și mulți alți „teatranți" într-o experiență unică de lucru cu tinerii din zonă. Eu eram unul dintre acești tineri și masca m-a fascinat.

În 1943 Claude Lévi-Strauss scria: „Există la New York un loc magic unde și-au dat întâlnire visele copilăriei, unde trunchiuri seculare cântă și vorbesc; unde obiecte indefinibile spionează vizi-

tatorul cu fixitatea anxioasă a chipurilor umane, unde animale de o excepțională grație își împreunează lăbuțele ca pentru rugăciune, pentru a obține privilegiul de a construi pentru cel ales palatul castorului, de a-l însoți în regatul focilor sau de a-l învăța printr-un mistic sărut limbajul broscuțelor sau pe cel al pescărușilor albaștri. Acest loc, ale cărui metode muzeografice învechite, dar extrem de eficace, îi conferă fascinația ultimă a clar-obscurului cavernelor și a comorilor pierdute, se poate vizita în fiecare zi de la zece la cinci la American Museum of Natural History."

Ei bine, exact această senzație am avut-o intrând în sala primăriei din Mirano, unde pe panouri erau expuse zeci de opere ale lui Sartori. Așa cum totemurile indiene din Canada l-au fascinat pe Lévi-Strauss, tot așa Mirano a însemnat începutul călătoriei măștilor pentru mine. Sigur că a fost pentru mine o ocazie unică să-l întâlnesc pe maestrul japonez Kuniaki Ida, pe maeștrii dansului Katakali, pe Peter Brook, pe Jerzy Grotowski, pe Luca Ronconi, cu toții disponibili la doi pași de casa mea, într-un experiment care azi ar fi irepetabil. În timp ce mă îmbogățeam cu toate aceste incredibile experiențe, fascinația măștii m-a cucerit cu totul. Am început să înțeleg secretele meseriei și, într-o altă zi de grație, Donato mi l-a prezentat pe Carlo Boso; de la marile teorii am trecut la practica zilnică a scenei. Nu mai eram în spațiile primitoare oferite de Bienală, ci ne găseam în aer liber, făcând turul terenurilor virane din Veneția, din ce în ce mai ponosiți, dar din ce în ce mai entuziaști.

Lucrul cu Carlo a fost dificil, dar fundamental. Din această experiență s-a născut grupul *Tag* și o serie fericită de spectacole care m-au purtat în întreaga lume. Zece ani și zeci de măști care abia ajungeau pentru a face față freneziei creative a lui Carlo. Măști create, uneori, într-o singură noapte, care a doua zi deja intrau în scenă. Măști care chiar și acum sunt un element fundamental al producțiilor mele. Una, mai ales, a intrat în imaginarul colectiv ca și cum ar fi existat dintotdeauna, ca și cum ar fi fost un personaj interpretat de comedianții epocii de aur a măștii. Iată cum s-a născut. În timpul carnavalului din 1983, am organizat cu *Tag* un mare laborator internațional, în care actrița Nora Fuser voia să in-

terpreteze un rol cu mască, dar nu voia să fie un rol masculin, voia o mască feminină. Eu și Carlo i-am explicat că nu existau măști pentru actrițe, așa că ne-am pus problema să inventăm un nou personaj. *Și de ce nu am face o vrăjitoare?* Vrăjitoarea este depozitara unei culturi nerecunoscute, a unei culturi condamnate de către puterea masculină, care a trimis pe rug zeci de femei. În plină epocă feministă era personajul ideal. Și ce formă să dai unei măști care nu există? Eu am sugerat bufnița, dintotdeauna simbol al magiei și al înțelepciunii. Bufnița, simbol al Herei, a devenit mască de piele. Dar culoarea neagră o făcea să semene prea mult cu Pantalone. Citisem că măștile grecești se deosebeau între ele prin culoare: cele masculine erau în nuanțe întunecate, iar cele feminine în nuanțe deschise, așa că am făcut-o albă și a funcționat. S-a născut o tradiție!

Cu *Tag* s-au născut multe spectacole și s-au format zeci de actori. Unul dintre acești actori ne va conduce la Teatrul Masca: Michele Modesto Casarin. El era unul dintre tinerii ucenici de la *Tag*, care a trăit ultimii ani ai acestei companii istorice și care i-a trăit și destrămarea. Din cenușa *Tag* s-a născut *Pantakin* și cu *Pantakin* am fost prima dată în România.

Întâlnirea cu această națiune a început cu o călătorie de coșmar. Ajunși seara la București, ne urcăm într-un microbuz, călătorim toată noaptea pe străzi distruse, cu gropi teribile și cu două controale de poliție. Nu mai aveam amortizoare, cuferele cu recuzita și costumele zdrăngăneau sinistru la fiecare hop. În sfârșit, ajungem la Piatra Neamț. Se joacă spectacolul. Eu povestesc despre măști. Ne întoarcem la aeroport, din nou prin gropi. Fără control de poliție. Trec niște ani și mă invită din nou în România. De data asta, la Teatrul Metropolis. Acolo expun colecția mea. *Pantakin* joacă spectacolul, eu țin o conferință. Și cu această conferință începe povestea mea în România. Alt taxi, de data asta nu mai sunt gropi, mai puțin ultimul kilometru. Suntem într-o periferie puțin monotonă a Bucureștiului și în mijlocul atâtor blocuri identice apare o stranie construcție galbenă: este Teatrul Masca.

Noi veneam din Italia, unde într-un teatru, trupa e compusă din puțini actori, încă și mai puțini mașiniști și câteva

persoane la birouri. La Masca e lume care aleargă în toate părțile, atâta lume care vorbește o limbă ciudată și ne salută. Ce minune! Actorii joacă doar un singur rol fiecare și ce de măști! Spectacolul este *Gemenii*, pentru care Michele a transcris și adaptat *Doi gemeni venețieni* de Goldoni.

Trupa românească e formată din actori foarte tineri și din actori cu mai multă experiență, dar toți s-au adaptat rapid noului stil; îndelungata experiență de teatru gestual și de stradă i-a apropiat ușor de mască și de ritmurile *commediei*. Orice îndoială dispăruse, mai rămânea doar problema de a învăța româna și subtilitățile unei limbi atât de asemănătoare și totuși atât de diferite. Măștile au vorbit publicului român care a râs și a aplaudat.

Cu *Îndrăgostiții* s-a lucrat *a canovaccio*[1], dar gheața era spartă, totul a fost mai ușor, totul era deja bine rodat.

Lucrurile s-au complicat la *Regele Cerb,* un spectacol mai dificil, cu scenografie mai complexă, costume mai fastuoase, schimbări de scenă, umbre chinezești; trebuia să recreăm atmosfera magică a basmului lui Gozzi și mirobolantele aventuri din pădurea fermecată. Riscăm mult și cu măștile. Ana Maria Pîslaru acceptă cu măiestrie provocarea interpretării rolului Pantalone și îl face foarte bine. Cosmin este un Tartaglia feroce, Ioana Macarie dansează un cerb ușor ca un fulg. *Regele Cerb* se inspira din spectacolul omonim montat la *Tag* în 1986, deci aveam o experiență precedentă cu acest text. Spectacolul de la *Tag* a urmărit în detaliu indicațiile lui Gozzi. Se petrecea în Orient, cu măști puternic inspirate de sculptura și de măștile chinezești. Pentru spectacolul de la Masca nu am mai ținut seama de aceste limitări și singura indicație de decor a fost magia. Pentru a salva antica tradiție a măștilor, Gozzi a recuperat vechile personaje de *Commedia* atribuindu-le o nouă dimensiune fantastică. În povestea lui Gozzi apare elementul magic și magul Durandarte acționează într-un teritoriu care nu mai este vechiul raport servitor-stăpân al comediei originare, ci întâlnim oameni care se transformă în animale, formu-

1.Modalitate de lucru proprie *commediei dell'arte*, care presupune doar un scenariu sumar de acțiuni și scene, pe care actorii improvizează liber.

le magice, apariții fantastice. Este adevărat că obsesia regelui de a-și găsi soția ideală este ca în vechile comedii, o poveste de dragoste care se termină cu o căsătorie oportună, dar cine și-ar alege vreodată o soție conversând cu o statuie care râde?

În *Venexia* măștile nu mai sunt protagoniste, ci protagonist este orașul, două lumi paralele într-o Veneție de la 1500, unde lugubra tavernă a prostituatelor și bogata reședință a nobililor se rotesc pe o platformă circulară.

Ultimul spectacol a fost *Comedianții,* poveste a unor bătrâni actori într-un teatru în ruină. Actorii, ca întotdeauna sunt excelenți. Comedia și tragedia se împletesc, o alegorie reușită a unei societăți din ce în ce mai obsedate de pseudo-valori.

Va reuși teatrul să comunice cu publicul său și să dea răspunsuri eternelor întrebări ale omului?

Traducere și note: Ioana Visalon

Comedianții, 2015 **Arhiva Masca**

INTERVIU
Miklós Bács

„Masca are eternitatea asigurată”

Miklós Bács este actor al Teatrului Maghiar de Stat și conferențiar universitar doctor abilitat la Facultatea de Teatru și Televiziune din cadrul Universității „Babeș Bolyai” din Cluj. Absolvent al Institutului de Teatru „Szentgyörgyi István”, promoția 1988 (clasa profesorului Lohinszky Lóránd artist emerit), cariera sa cuprinde peste 60 de roluri în teatru, film, televiziune și radio, peste 20 de spectacole regizate și peste 80 de participări la festivaluri de teatru naționale și internaționale. A colaborat cu regizorii: Tompa Gábor, Silviu Purcărete, Vlad Mugur, Mihai Măniuțiu, Eli Malka, Bocsárdi László, David Zinder, Tony Gatliff etc. Miklós Bács este actualmente directorul artistic al Galei HOP organizată de UNITER pentru tinerii artiști.

- Am asistat la un moment dat la un exercițiu creat de dvs. pentru studenți în care foloseați masca neutră. Știu că nu este singurul asemenea exercițiu, masca e unul dintre instrumentele pe care le folosiți intens în metodologia dvs pedagogică. De ce e importantă masca în pedagogia actorului, din punctul dvs. de vedere?

Folosirea măștii este una dintre cele mai mari provocări pentru actor. Importanța sa în pedagogia artei actorului constă în faptul că ajută studentul să își transforme propriul corp cotidian într-un corp extra-cotidian, așa cum îl definește Eugenio Barba, atât de necesar funcționării organice, creative și expresive în realitatea scenică. Odată cu aplicarea măștii, corpul studentului devine un „corp decapitat” (cu tot ce însemnă această sintagmă), creându-se o tensiune benefică și eliberatoare între mască și corp. Odată cu „asumarea” măștii, corpul cotidian dispare. Îmbrăcarea măștii comută atenția studentului de pe

excesul de raționalizare și auto-observare, pe expresivitatea și dinamica propriului corp, pe „corpul-în-viață", pe impulsurile și tensiunile dramatice născute organic în corp, oferindu-i acestuia experiența eliberării de șabloanele motrice personale.

În același timp, purtarea măștii oferă și o eliberare psihică, anulând temerile ce derivă din faptul că actorul este privit. Restrângerea câmpului vizual dezvoltă, la rândul său, capacitățile comunicaționale și simțul chinestezic al viitorului actor. Folosirea măștii ajută enorm studentul la dobândirea conștiinței corporale, la o focusare mai puternică, la dezvoltarea preciziei expresivității corporale, la sensibilizarea instrumentului său major - corpul fizic - , oferindu-i posibilitatea de a vedea și percepe propriul său corp ca pe un element generator de semne. Prin impulsul dat de mască si prin caracterul ei ritualic, corpul se eliberează și dobândește capacitatea de a se exprima, de a deveni o placă turnantă între fizic și metafizic.

Este uluitor să vezi transformările prin care trece corpul, vocea și modul de a gândi al unui tânăr student, după experiența folosirii măștii. Masca este în fond cel mai important instrument al metamorfozei, al alterității (nu degeaba este simbolul Teatrului și al artei dramatice), asigurând prin dublul său caracter - de ascundere și revelare -, libertatea mult dorită de student. În același timp oferă experiențialitatea unei stări de transă, prin care forma preia conducerea acțiunii, reușind o reconciliere ideală între viață și formă (spre mulțumirea autorului *Maschere nude*). Masca este instrumentul care îl face pe student să realizeze importanța detaliului, construcției, structurii, bizuindu-se pe inteligența și memoria corporală. Prin intermediul măștii, studentul capătă abilitatea de a se subordona operei de artă vie, dobândind capacitatea compozițională, capacitate fundamentală în toate domeniile artei. Având un impact major asupra psihicului, creativității și competenței de a se construi pe sine *(construirsi*-ul pirandellian), masca oferă studentului experiența cea mai puternică în ceea ce privește raportul dintre rigoare și spontaneitate în cadrul procesului de creație.

Orice am face, corpul uman rămâne cel mai palpabil și concret instrument al inserării noastre în lume. Trăim prin și cu ajutorul acestui corp material. Comunicăm și facem vizibil nevăzutul mulțumită

acestui corp care, în cazul artelor scenice, se transformă într-un corp extra-cotidian, auctorial.

În metodologia școlii clujene se pune un accent deosebit pe lucrul cu masca, asigurându-se un semestru întreg (insuficient de altfel), în anul II, studiului acestui instrument. Trainingul conține toată gama de măști de la cele neutre, la cele larvare (Jacques Lecoq), de la demimăștile de caracter (tehnica transei a lui Keith Johnstone) până la măștile *Commediei dell'Arte* (John Rudlin, Sears A. Eldredge, Antonio Fava) sau până la cele mai mici măști, nasul roșu de clovn (tehnica nasului roșu a lui Eli Simon).

- Le spuneați la un moment dat tinerilor actori, la Gala HOP, pe lângă alte lucruri, „Nu intrați în falsa dispută dintre școli! Nu are nicio legătură cu meseria voastră. Meseria voastră de bază este căutarea unei acțiuni reale și înfăptuirea ei. Nu se leagă de cheia stilistică. Cheia stilistică deja este o alegere personală. Aleg un gest, dar pot să le fac pe toate." Cum poate face însă un tânăr actor o alegere de cheie stilistică dacă i se predă un singur stil și nu este antrenat în mai multe maniere, tocmai pentru a putea să o aleagă pe aceea care i se potrivește? Nu îi lipsește ceva școlii care îi dă absolventului instrumentele unui unic stil actoricesc? Sau e responsabilitatea actorului să caute singur alte „chei"?

În opinia mea este responsabilitatea fiecărei școli de teatru în parte să ofere studenților săi șansa întâlnirii cu diferitele forme stilistice și maniere de creație. Într-adevăr, nu poți face o alegere decât dacă ești în cunoștință de cauză. Și mai cred că specializarea într-o singură direcție stilistică trebuie să apară mult mai târziu în traiectoria școlară a studentului. Noi azi nu ducem lipsă de talente, ci de personalități, iar aplicarea unui singur stil actoricesc pe toată durata studiilor, încă de la începutul lor, duce la anularea veritabilelor personalități artistice.

Dar aici intervin trei probleme majore: incompatibilitatea dintre sistemul educațional academic și cerințele organice ale învățământului vocațional, lipsa totală de strategie în elaborarea programelor de studiu pentru cele trei nivele - licență, master și doctorat - în cazul studiilor din cadrul sistemului academic și lipsa de conectare reală a școlilor de teatru la fenomenul teatral contemporan.

În ceea ce privește prima problemă, continui să cred că cea mai bună formă de școală vocațională este Laboratorul și nu sistemul academic. Chiar dacă prin această declarație îmi voi atrage oprobiul întregului corp didactic academic. Nici o școală din lume nu poate crea artiști, dar unele școli pot oferi cunoștințele tehnice și contextul originar (*locus nascendi*), absolut necesar pentru dezvoltarea unei personalități artistice. Pentru aceasta însă, aceste școli trebuie să își elaboreze propriul sistem educațional, propria lor programă de studii, paralele și independente de sistemul academic, iar societatea este obligată să îi asigure contextul socio-financiar.

În ceea ce privește strategia educațională, cred că în mod ideal o școală de teatru ar trebui să pornească de la studiul regulilor și principiilor care guvernează dramaturgia (drama-ergon, munca acțiunilor) actoricească și care asigură nașterea acțiunii, de la studiul nivelului preexpresiv al actorului, de la cercetarea acțiunii în cele trei principii fundamentale prin care se exprimă actorul: principiul psihic, principiul fizic și principiul verbal/conceptual.

Următorul pas ar fi studiul diferitelor structuri generate de principiile în care ia naștere acțiunea: structura situațională (sau realismul psihologic), structura fizică, structura ludică și structura mixtă. Cele patru structuri generează stiluri diferite și pregătesc actorul pentru majoritatea situațiilor de creație cu care se va întâlni pe parcursul carierei. Desigur, timpul este insuficient pentru a intra în cercetarea amănunțită a acestor structuri, dar oferă posibilitatea tinerilor artiști de a-și găsi propria voce și de a-și continua studiile în direcțiile care le sunt cele mai favorabile pentru dezvoltarea propriei lor identități artistice.

Din păcate meseria, meșteșugul de actor, a murit odată cu *Commedia dell'Arte*. Până la acea vreme erau clare componentele tehnice și cerințele normative ale meseriei. Azi, actorii nu se mai pot referi la un singur set de norme în ceea ce privește meseria lor. Actorul modern trebuie să funcționeze în tot atâtea „chei" câte creații va avea pe parcursul carierei sale. De aici necesitatea cunoașterii principiilor fundamentale ale creării acțiunii, necesitatea de reîntoarcere la antropologia teatrală. Aceste legi ale dinamiciii vieții și artei sunt general valabile și nu presupun încă un anumit stil.

Dacă aceste două niveluri, nivelul primordial în care sunt studiate principiile fundamentale ale artei actorului și al doilea nivel în care se asigură contactul cu diferitele fome de expresie artistică nu sunt clar organizate într-o manieră organică, în concordanță cu dezvoltarea personală a studentului, riști să creezi o școală moartă, care face confuzie între metodologiile de predare și metodologiile de creație. O școală care devine adepta unei singure metode, omorând tot ce este viu în artă, adică polifonia ei.

În ceea ce privește a treia problemă, ea se referă la cei care predau în școlile de actorie și care ar trebui să fie direct implicați în fenomenul teatral contemporan și nu oricum, ci la cel mai înalt nivel de originalitate. Cred că și acest deziderat ar deveni posibil dacă ar fi subvenționate laboratoarele din preajma marilor creatori.

- Teatrul Masca, de exemplu, era nemulțumit la începutul anului că prea puțini absolvenți sunt realmente interesați de (sau pregătiți pentru) un teatru alternativ, un teatru de mișcare, corporal, în care accentul să nu cadă pe cuvânt, ci pe o expresivitate a întregului corp. Ca profesor de actorie și ca director al Galei HOP pentru tinerii actori, care credeți că este motivația acestei stări de fapt?

Dacă este așa, atunci e tragic. Este semnul cel mai evident al neînțelegerii fenomenului teatral contemporan. Ca orice artă și arta actorului se dezvoltă. Să nu fii conștient de direcțiile de dezvoltare ale domeniului tău, să nu înțelegi funcția artei într-un anumit context social și într-un anumit timp istoric, din care faci parte, este nu numai o crasă incultură, ci și un inconștient gest suicidal pentru un artist adevărat... Și sigur, poți da vina pe școală, pe oportunități, pe profesori, pe orice... dar asta nu te absolvă și nu te ajută cu nimic. Artistul adevărat își caută maestrul.

Pe de altă parte, este normal să nu fii interesat de ceva ce nu cunoști. Iar în cazul nostru, al actoriei, a cunoaște înseamnă a practica! În afară de asta, domeniul învățământului și educației răspunde și el cerințelor economiei de piață. Este o mare afacere. Vezi universitățile de stat care la ora actuală concurează din punct de vedere economic și financiar cu marile corporații. Supraviețuiește cel care este mai puter-

nic la nivel de PR, resurse materiale, logistice și... politice. Iar cel mai puternic, își impune propriile preferințe stilistice, culturale și de gust, asigurându-se de perpetuarea lor.

- Revenind la mască - focusul nostru pentru acest al doilea număr al Caietelor Masca: conceptul de mască de caracter are o încărcătură nu doar teatrală, ci și politică, fiind pomenit și de Marx în celebra sa lucrare *Capitalul*, precum și socială, teoretizată de Ervin Goffman în cartea sa tradusă la noi cu titlul *Viața cotidiană ca spectacol*, în care autorul analizează măștile sociale pe care trebuie să le purtăm în interacțiunile noastre cu ceilalți. Dată fiind toată istoria interpretărilor conceptului de mască și simbolistica lui complexă, cum credeți - dacă credeți - că mai poate fi masca recuperată de teatrul contemporan? Sau poate este un concept depășit din punct de vedere teatral, fiind compromis de social și politic?

Cred că în realitatea teatrală masca funcționează și va funcționa ca și până acum pe aceleași principii. Indiferent de încărcătura semantică a conceptului, cred că masca teatrală ca obiect va reveni într-o formă sau alta pe scenă. De-a lungul istoriei au fost perioade de fulminante reveniri (vezi Copeau, Brook, Kantor, Mnouchkine, etc.). Iar azi, în lumea virtualului, în lumea spectacolelor media, în această perioadă de redefinire a artei teatrului, cred că masca are marea șansă de a reveni ca efigie a teatralității, ca garant al specificității artei teatrale. Ca și actorul, masca este garantul spectacolului teatral.

Masca rămâne un concept fundamental al umanității. Nevoia omului de a se vedea pe sine, nevoia de a înfăptui imensul gest de autosacrificiu, cel de smulgere a șirului de măști care îl formează și conține, satisfăcând astfel veșnica sete de autocunoaștere, nevoia artei de a prinde într-o formă fixă materia vie și trecătoare a existenței umane, asigură, atât obiectului cât și conceptului de mască, ETERNITATEA.

Arhiva Gala Hop 2015

Lia Sinchievic / foto: Maria Ștefănescu

Miklos Bacs / foto: Adi Bulboacă

Chip tradițional de cuc cu pene de gâscă ■ foto: Doina Ișfănoni

ESEU

Doina Ișfănoni

Măștile de Cuci, mediatori între lumea văzută și lumea nevăzută

Incitante, pitorești și pline de mister, măștile Cucilor din comuna Brănești, județul Ilfov aduc peste veacuri o convingătoare mărturie de autentică spiritualitate populară. Expresie convingătoare a noului concept de *imaterial în material*[1], aceste creații de incontestabilă valoare culturală, transpun vizual credințe și experiențe de viață milenare. Concretizări ale gândului ce prinde formă, ale năzuințelor umane spre mai bine, măștile populare preiau și transfigurează simbolic elemente ale gândirii magice. Ele sunt un martor al cunoașterii umane, al dominației naturii prin cultură, un instrument eficace prin care omul civilizațiilor arhaice a putut dialoga cu forțele oculte, cu nevăzutul, în scopul dobândirii unor condiții de mediu și viață cât mai propice. Ritualurile de fertilitate a pământului, de fecunditate a turmelor și de exorcizare aduc în prim plan travestirea cu măști și costumații fantastice, concepute special pentru a asigura purtătorilor atât protecția necesară în demersul mitico-magic de capacitare a forțelor supraomenești, cât și pentru fluidizarea legăturii lor spirituale cu divinitățile sau demonii care patronau universul. Prin intermediul măștilor, șamanii de odinioară aveau posibilitatea de a *transcede spațiul și timpul profan*[2], călătorind în lumea spiritelor nevăzute pentru a le capacita benefic sau pentru a le anula acțiunile malefice. Sub mască, șamanii deveneau mediatori între cele două lumi – văzută și nevăzută – dobândind astfel puterea de a exorciza bolile și de a îndepărta calamitățile naturale, de a

1. Conceptul *imaterialului în material* a fost lansat de către UNESCO prin intermediul Convenţiei pentru salvgardarea Patrimoniului Cultural Imaterial, semnată la Paris în 17 0ctombrie 2003. Acest document subliniază interdependenţa profundă care există între ansamblul concretizărilor material/formale, tehnice şi artistice ale unei civilizaţii şi spiritualitatea care le-a generat, impunând salvgardarea concomitentă a patrimoniului cultural material şi a celui imaterial. Ca semnatară a Covenţiei din 2003, România a adoptat Legea nr.26 din 29 febr.2008 dedicată salvgardării şi protejării Patrimoniului Cultural Imaterial.

2. Romulus Vulcănescu, *Măştile populare*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1970, p.13

invoca ploile fertilizatoare și căldura soarelui, de a prevesti evenimente importante în existența indivizilor sau a comunității.

Despre originea mitico-magică a măștilor și funcțiile acestora reputatul etnolog Romulus Vulcănescu preciza „Cel mascat sau cei ce participau la purtatul sau jucatul măștilor atribuiau acestui instrument cultural valoarea sacrală a unui simbol sau transimbol pentru a materializa astfel un episod din fabulația unui mit sau a unei istorii legendare...”[3]

Abordând din perspectivă temporală structura ceremonială a obiceiurilor practicate în diverse comunități rurale românești, constatăm că de-a lungul secolelor există elemente de mare stabilitate, conservate cu sfințenie de la o generație la alta - nimeni nu își asumă responsabilitatea de a modifica structura formelor tradiționale de expresie - , dar există și elemente care se schimbă permanent, adaptându-se gustului fiecărei generații, dintr-o epocă sau alta.

În prezent, măștile populare din România, folosite în cadrul obiceiurilor calendaristice și a celor din ciclul familial (jocurile de priveghi), păstrează în structura lor plastico-formală reziduri ale simbolismului arhaic, specific gândirii magice, mai mult decât în alte zone geografice ale globului. Conceperea măștilor și a costumațiilor ceremoniale contemporane respectă încă structura specifică tipologiei consacrate a genului, dar îi asociază fantezist și unele elemente care țin de fastuos și fascinatoriu. Din acest punct de vedere, transfigurarea ceremonială urmărește pe de o parte transpunerea plastică a simbolului, conform tradiției, iar pe de altă parte, obținerea unor efecte plastice, de prestigiu artistic.[4] Treptat, asistăm la un firesc proces de desacralizare a măștii, mesajul ritual estompându-se tot mai mult, în favoarea componentei spectacular-ludice și chiar decorative.

În ceea ce privește originea jocului Cucilor și a măștilor acestora, opiniile cercetătorilor sunt împărțite: unii pledează pentru originea tracică, alții pentru cea slavă (alaiul lui Cupalo) sau elină (derivat

3. Ibidem, Romulus Vulcănescu

4. Astăzi, conform creatorilor şi purtătorilor de măşti, acestea nu trebuie doar să sperie lumea prin hidoşenia lor, ci să fie şi frumoase; măştile nu se mai fac din ce are omul la îndemână prin gospodărie, ele trebuie să arate cât mai făloase.

din antesteriile dionysiace), iar alții pentru originea indoeuropeană (legat de mitologemul Cucului ca întruchipare zoomorfă a divinității feminine a naturii și a strămoșului mitic)[5].

După cum aprecia Mircea Eliade, din punct de vedere semantic, obiceiul Cucilor stă sub semnul *creștinismului cosmic*, conservând reminiscențe ale unor sărbători păgâne, închinate soarelui. Cucii fac trimitere la simbolismul *Păsării mitice* care întruchipează principiul solar al regenerării veșnice a vieții. Conform gândirii mitico-magice, păsările sunt *agenții de legătură* dintre cer și pământ, dintre lumea de aici și cea de dincolo. *Zeița Pasăre* pare a fi cea mai veche divinitate a naturii în Europa prearianã, datând din paleoliticul superior.[6] Ca divinitate sau încarnare a spiritelor tutelare, păsările mitice cunosc secretele celor trei lumi: pământeană, celestă și a celuilalt tărâm. Din aceste funcții mitice decurg credințele referitoare la capacitățile oraculare ale păsărilor - simbolismul benefic sau funest al diverselor specii – și dorința oamenilor de a le învăța limbajul, pentru a afla tainele sorții.

La Brănești, în județul Ilfov, an de an, la vremea Lăsatului de Sec pentru Postul Sfintelor Paști, se desfășoară un obicei extrem de incitant pentru omul modern: *Ziua Cucilor*. Evenimentul pare a fi un *carnaval cu personaje mascate* care antrenează întreaga comunitate într-o cavalcadă de acțiuni mitico-magice și spectacular-ludice, eșalonate spațio-temporal în trei secvențe - zorii zilei, amiază, seară - de-a lungul primei zile din post, în Lunea Albă. Comparând acest tip de manifestare umană de grup cu ceea ce se petrece în alte zone ale creștinătății din Europa și America de Sud, în preajma Lăsatului de Sec pentru Paști, descoperim interesante similitudini și diferențe care permit istoricului mentalităților, etnologului și antropologului cultural să constate că, indiferent de țară, la temelia acestor manifestări se află credințe populare și comportamente ceremonial-rituale străvechi, bazate pe aceleași simboluri arhetipale de renovare ciclică a timpului, de stimulare a fertilității pământului, a fecundității animalelor și a oamenilor, precum și de purificare a indivizilor de acțiunea malefică a forțelor oculte.

5. Ivan Evseev, *Dicţionar de magie, demonologie şi mitologie românească*, Editura Amarcord, Timişoara,1998.

6. Ivan Evseev, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, editura Amarcord, Timişoara, 1994, p.130.

Cadrul desfășurării spațio-temporale a obiceiului

Luni dis-de-dimineață, înainte de a se face ziuă, *Cucoaicele* încep să apară pe ulițele satului, sunându-și puternic clopotele de la brâu pentru a-i anunța pe consăteni că Ziua Cucilor începe. Treptat, numărul *Cucoaicelor* sporește necontenit, lor alăturându-li-se noi și noi membri. Flăcăi travestiți în haine femeiești, cu măști antropomorfe sau animaliere pe față, cu șiruri de „aciuoaie"/clopote pe talie și clopoței peste piept, invadează satul. Astfel costumate, *Cucoaicele* țin în mâini vestitul *chiulici sau* pământuf - un bici având la vârf o opincă ruptă – pe care îl agită amenințător spre cei ce le ies în cale. Practic, orice sătean/bărbat care își ascunde fața sub o mască sau chiar sub o simplă traistă de cal, în care a decupat sumar elementele fizionomiei umane, are un clopot la brâu și un bici în mână, poate deveni *Cucoaică*.

Dincolo de spectaculozitatea și fascinația vizuală pe care o creează defilarea acestui grup pitoresc și zgomotos (suntetul clopotelor se aude în tot satul), *Cucoaicele* trezesc interesul comunității și mulți curioși se adună să le vadă. Acesta este momentul pe care și ele îl așteaptă, pentru a declanșa *bătaia rituală cu chiuliciul*. Dezlănțuite, desprinse parcă dintr-o lume mitică, *Cucoaicele* țopăie în jurul câte unui sătean, amenințându-l și lovindu-l cu biciul, *ca să scoată boala și răul/dracii* din om. Cele mai fugărite sunt fetele și nevestele, dar nu sunt ocoliți nici bărbații și copiii. Oamenii fug, sar peste garduri, se ascund prin curți, dar *Cucoaicele s*e strâng asemeni păsărilor, în jurul *victimei* și până aceasta nu le dă plata cerută – un sărut, o îmbrățișare sau ceva de băut – nu este chip să scapi de ele. Nimeni nu se poate supăra pe *Cucoaice* întrucât și astăzi mai dăinuie credința că, „dacă la Lăsatul Secului omul nu primește nici o lovitură de la *Cuci*, nu va fi sănătos peste an".

A doua secvență a scenariului ritual al Cucilor se desfășoară în după-amiaza aceleiași zile. Spațiul de manifestare al obiceiului îl reprezintă de această dată centrul satului. Maiestoși, pășind agale pentru a putea fi admirați, *Cucii cu chip (*cu măști*)* sau *Cucii boieri (*denumire recentă*)* se plimbă prin fața asistenței, etalându-și măștile monumentale, lucrate cu măiestrie și migală din pene de gâscă, meșteșugit

aranjate în formă de coroană împărătească sau din sute și sute de mici inflorescențe și boboci de hârtie creponată.

Alături de *Cucii cu chip* în centrul satului își fac apariția și alte alaiuri de personaje mascate odinioară, în *plugari și plugărițe*, *ciobani și ciobănițe, miri și mirese, vânători, jandarmi, preoți, vraci* etc. care gravitează în jurul unui pesonaj central, numit în vechime, *Bunica Cucilor.* De regulă, această zgomotoasă mascaradă improvizează scenete din viața satului pe care le interpretează cu mult umor, ridiculizând diversele racile ale caracterului uman.

La final, acești mascați trag trei brazde de plug în formă de cerc și stropesc cu vin *mirele.* Gesturile lor au valoare simbolică aducând în atenție, încă o dată, arhaicele modalități ale delimitării spațiului vital prin trasarea cercului magic în jurul nucleului central al așezării: vatra satului. În acest perimetru, forțele malefice nu mai pot acționa; sunt neutralizate și alungate. Pe de altă parte, cercul aduce în atenție simbolul soarelui regenerator, dătător de sănătate și vitalitate.

Din a doua jumătate a veacului XX, date fiind modificările ocupaționale ale locuitorilor, la Brănești - Ilfov, din aceste scenete dramatizate s-au dezvoltat *Nunta* și *Înmormântarea țărănească.* Mult mai elaborate ca structură ceremonială, aceste scenete amplifică momentele de spectacular și fascinatoriu prin exploatarea unor efecte caricaturale ale vestimentației și limbajului coregrafico-gestual al actanților principali din cadrul fiecărui ceremonial.

Dincolo de înnoirea mijloacelor de expresie vizuală - măști, machiaj exagerat, costumații alcătuite din piese moderne de vestimentație, gesturi grotești sau obscene - mesajul *Nunții* și al *Înmormântării* prezentate în cadrul obiceiului Cucilor conservă semnificația arhaică a ritualului: purificarea morală a oamenilor, prin ironie, pentru regenerarea ciclică a existenței umane.

Până la apusul soarelui, alaiurile de Cuci și alte personaje mascate se despart în cete mai mici sau mai mari și colindă de la o casă la alta, făcând hore prin curți, pentru a fi răsplătiți de gazde cu băutură și bani.

La căderea întunericului, *Cucii* își scot măștile, le aruncă pe jos, le calcă în picioare și le rup în bucăți, rostind formule magice de exorcizare a răului și de purificare a trupului: „Să piară cu tine/ tot ce-i rău în mine,/ și să fiu luminat/ cum am fost întunat."[7]

Săvârșirea acestui ultim gest ritual, are menirea de a distruge răul care s-ar fi putut cuibări în măști. *Cucii și Cucoaicele* și-au încheiat astfel misiunea sacră pe care le-a încredințat-o comunitatea, aducând speranță fiecărui gospodar, că va benefica în anul respectiv de belșug, sănătate și prosperitate.

Măști și ținute ceremoniale de Cuci și Cucoaice

Originalitatea și unicitatea *Cucilor* de la Brănești ține de plasticitatea și forța de seducție a măștilor, potențate de costumații fantezist în care rolul fundmental îl joacă travestirea și prezența *acioaielor/* clopotelor.

Situate la granița dintre real și ireal, cu nenumărate trimiteri în planul fantasticului și al esteticului, măștile de cap și ținutele ceremoniale, care definesc identitatea *Cucilor cu chip* și a *Cucoaicelor,* sunt elementele definitorii ale obiceiului cu același nume. Adevărate embleme simbolice ale ritualului, acestea se bucură din partea sătenilor de multă atenție. Confecționarea lor presupune, în primul rând, respectul față de rigorile tradiției, adică față de semnificația arhaică a datinei. Pentru epocile trecute, cunoașterea funcțiilor mitico-magice ale obiceiului de către întreaga comunitate permitea aproape fiecărui performer - *Cuc cu chip* sau *Cucoaică* - să-și realizeze singur masca și ținuta ceremonială, folosind materialele și obiectele aflate la îndemână, prin gospodăria țărănească.

De la arhaica *glugă cu pene*, menționată la începutul secolului al XX-lea în literatura de specialitate[8], tipologia măștilor de *Cuci cu chip* a cunoscut, la Brănești, o evoluție dinamică, extrem de originală.

7. Romulus Vulcănescu, *Măştile populare*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1970, p.174

8. Simion Florea Marian, , *Sărbătorile la români*, vol.I,Cârnilegile, editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti 1994, p.215

În perioada interbelică, sătenii își mai amintesc că: „de Ziua Cucilor, se purtau *chipurile cu fulgi de gâscă albi, bej sau cafenii*[9], așezați în mai multe rânduri succesive, despărțite prin șiruri de ciucuri din lână colorată - vișinii, roșii, ciclamen. Acest *chip* acoperea integral capul purtătorului, având forma unei coroane.

O dată cu evoluția socio-economică a comunității sătești, măștile și costumațiile *Cucilor cu chip* de la Brănești intră într-un interesant proces de metamorfozare plastico-formală. Structura morfologică a vechilor ținute ceremoniale este treptat reinterpretată și îmbogățită semantic cu noi elemente. De la simbolul avimorf al Zeiței Pasăre, întruchipată prin misterioasa *glugă cu coarne acoperite cu fulgi,* masca-chip se transformă într-o impresionantă inflorescență sferică sau conică, alcătuită din sute și chiar mii de flori artificiale, lucrate din hârtie creponată în culori vii - roșu, verde, albastru, galben –, montate pe un suport din lemn sau sârmă, numit *târn.* Impozantul eșafodaj este de fapt, rezultatul împodobirii excesive a coarnelor măștii arhaice.

În cromatica acestor *chipuri de Cuci,* după 1990, meșterii care le confecționează grupează culorile florilor în succesiunea tricolorului românesc. Uneori, pentru un plus de claritate a mesajului identitar, la partea superioară a măștilor și pe lateral, sunt prinse chiar steguțe tricolore din hârtie. Alături de aceste inovații, din structura fiecărei măști nu lipsesc cele trei oglinzi circulare – una frontală și două laterale - care împodobesc *chipurile de Cuci.* Semnificația lor este legată de vechile credințe în simbolismul oglinzii, punte de comunicare între *lumea văzută* și cea *nevăzută,* contribuind la fluidizarea comunicării cu forțele oculte.

În alaiurile contemporane ale Cucilor din Brănești acest tip de mască este tot mai frecvent, înregistrându-se o adevărată întrecere între tineri pentru a-și confecționa fiecare un *chip* cât mai impozant și mai împodobit. Tentația decorativului, justificată prin nevoia de prestigiu vizual în fața asistenței, a determinat însă diminuarea statutului simbolic al măștilor de Cuc, determinând trecerea de la tipul de mască avimorfic, la cel antropomorfic. Din acest punct de vedere, spectaculoasa înfățișare plastică a *chipul de Cuc cu boboci de trandafir* a eliminat treptat însem-

9. Se respectau culorile naturale ale penajului păsarilor

nul ritual consacrat: *masca Cucului cu pene*. Arhaicul simbolism al Zeiței Pasăre, concretizat în C*hipul Cucilor cu pene* se diminuează astfel, în favoarea valorii pur estetice a noilor măști. Coordonatele fantastice ale fizionomiei umane – simbioza dintre pasăre și om - dispar, locul acestora fiind luat de expresii realiste, uneori cu detalii fizionomice naturaliste. Pe obrăzarul *chipului de Cuc cu boboci de trandafir* ochii sunt decupați și conturați cu vopsea neagră, nasul proeminent este aplicat din carton, având în vârf un clopoțel și un ciucure roșu, pometii obrajilor au „bujori" rotunzi sau în formă de inimioare, punctați cu culoare roșie. Adăugarea pletelor bogate din păr de cal și apoi din cordele de hârtie colorată și reducerea blănii de iepure sau de vulpe, din care se făcea odinioară obrăzarul măștilor, la o simplă barbă, demonstrează triumful antropomorficului asupra avimorficului. Pentru un plus de somptuozitate, printre trandafirii târnului-inflorescență sunt prinse coliere de mărgele și diverse podoabe femeiești, menite a spori fastul și efectul decorativ al *Chipurilor cu boboci de trandafir.* Având în vedere dimensiunile monumentale ale măștilor din această categorie - obrăzarul de formă cilindrică suportă la partea superioară bogata inflorescență – ele se poartă sprijinite pe umerii personajului mascat

Spectaculozitatea noilor *chipuri de Cuci,* numite și *Cuci boieri,* a fost urmărită consecvent în ultimele trei deceni (după 1989), deturnând mesajul măștilor tradiționale de la funcțiile magice, spre latura estetică a ținutelor ceremoniale. Fenomenul permite amplificarea și înmulțirea secvențelor ludice, de tip carnavalesc.

În ceea ce privește costumația/ținuta vestimentară, *Cucii cu chip* purtau și mai poartă uneori piesele costumului tradițional bărbătesc, specifice zonei: cămașă brodată, lungă până la genunchi, încinsă cu brâu roșu, flanea tricotată din lână sau o vestă de postav negru și pantaloni din pănură țesută în casă. Pe talie *Cucii* se încing cu o cureaua cu aciuoaie/clopote iar peste piept, încrucișează două curele cu clopoței și zurgălăi. În picioare *Cucii cu chip* poartă opinci sau bocanci, iar în mână au *chiuliciul/pămătuful* cu opincă la vârf.

Alături de portul tradițional, în vestimentația contemporană a *Cucilor cu chip,* se folosește și un costum alb, format din cămașă și pantaloni confecționați din pânză de bumbac, croite în stil urban. Ca

însemn distinctiv al apartenenței la ținuta ceremonială de Cuc, aceste piese au aplicate cruci din mătase/panglică roșie, pe umeri, piept, pe spate și la genunchi, făcând trimitere la simbolul modern al protectorului sănătății umane: crucea roșie, doctorul.

În ceea ce privește măștile și ținuta ceremonială a *Cucoaicelor* acestea se încadrează unui tip de prezență ritală tradițională, cu multiple semnificații în desfășurarea obiceiului. Pornind de la portul femeiesc din zonă sau de la anumite piese ale acestuia asociate cu vestimentație modernă, *Cucoaicele* se impun vizual prin ingeniozitatea și fantezia fiecărui purtător de a le reuni cât mai fantezist, pentru a ilustra diverse ipostaze ale temperamentului feminin. Obrăzarul măștii, exprimând hotărâre și fermitate, asprime și chiar răutate, este înconjurat de basmale, marame sau alte țesături, legate atipic. Cămășile, catrințele, șorțurile sau rochiile moderne sunt accesorizate cu *aciuoaie*/clopote și nelipsitul *chiuliciul/pămătuful* care exorcizează răul din om, alungând boala și posibilele vrăji.

Analizând din punct de vedere semantic măștile și ținutele ceremoniale specifice *Cucilor cu chip și Cucoaicelor* de la Brănești, constatăm că arhaicul simbolism mitico-magic al ritualului de regenerare ciclică a vegetației, de purificare a oamenilor și a spațiului comunitar și-a păstrat unitatea mesajului, chiar dacă mijloacele de concretizare a simbolurilor arhetipale au evoluat, îmbogățindu-și expresivitatea estetică.

Dincolo de evoluția măștilor de Cuci, ceea ce trebuie să reținem în legătură cu această categorie de elemente utilizate în desfășurarea obiceiurilor tradiționale este calitatea lor de *„punte simbolică”* între material și imaterial, între durabil și efemer. În plan vizual, măștile sunt *forme și figuri simbolice* care exprimă fascinanta dialectică dintre o structură imuabilă, asemănătoare esențelor intangibile, perfect conservate în structurile de mentalitate ale comunităților umane și un înveliș, o substanță materială care se metamorfozează neîncetat, pentru a răspunde mereu exigențelor spirituale și de gust estetic ale fiecărei generații.

Extrem de incitante ca expresie plastică, măștile sunt create totdeauna ca entități unice și inconfundabile alcătuind un adevărat *hrisov de înțelepciune* pe care fiecare generație îl scrie atunci când practică un obicei sau altul. Conform credințelor împărtășite de membrii comunități rurale românești, măștile populare au o durată de viață foarte scurtă. Ele se nasc pentru a fi utilizate în practicarea unui obicei, ca forme de expresie specifice, dar trebuie să dispară o dată cu încheierea ceremonialurilor în care au fost incluse, deoarece, prin rolul lor de mediatori între *lumea văzută* și *lumea nevăzută*, pot deveni factori de risc pentru cursul firesc al existenței umane. Investite cu *puteri imprevizibile* (benefice sau malefice) măștile populare sunt distruse ritual sau descompuse în elementele constitutive, pentru a nu permite imixtiunea maleficului în viața oamenilor.

Având în vedere complexitatea mitico-magică și valoarea artistică a măștilor populare, putem afirma că prin intermediul lor ne regăsim rădăcinile istorice, deschizându-ni-se totodată o cale de comunicare cu celelalte civilizații. Prin aceste forme de expresie ale spiritualității populare avem șansa de a ne raporta la Roma și la Grecia antică și desigur, la propria noastră evoluție pe aceste meleaguri.

Dr. Doina Ișfănoni este cercetător etnolog, istoric și teoretician de artă
la Muzeul Național al Satului "Dimitrie Gusti" București

Cuc cu chip din flori artificiale, comuna Brăneşti foto: Doina Işfănoni

Alaiul **cucilor cu chip** și al **cucoaicelor**, în centrul satului ■ foto:Doina Ișfănoni

Măști de personaje ***Macbeth*** în regia lui Ion Sava ■ fotografii de Aurel Bauh din volumul ***Macbeth cu măști*** de Virgil Petrovici

REMEMBER
Ion Cazaban

Ion Sava și Shakespeare

Dacă urmărim întreaga activitate regizorală - cuprinsă între 1930 – 1947 - de la primii ani de activitate, pe scena Naționalului ieșean, până la ultimii, la Naționalul din București, putem spune că Ion Sava a fost mereu cu fața întoarsă spre Shakespeare... O demonstrează proiectele sale, montările sale ambițioase, preocupările sale constante (sesizabile și în alte domenii frecventate de el, cum a fost dramaturgia). Incursiunile lui Sava în universal dramatic shakespearian se arată ca semnele unei orientări artistice consecvente, în continuă clarificare, ca momente definitorii ale evoluției sale creatoare.

O montare a *Negustătorului din Veneția*, pe o insulă și pe apele înconjurătoare – fie acestea doar apele ștrandului din Iași – era ceva ieșit din comun, un mod de a reprezenta o piesă cum nu se încercase în țara noastră până atunci, spre mijlocul anilor '30 (abia peste două decenii, regizorul Dinu Cernescu va realiza ceva asemănător cu *Gâlcevile din Chioggia* de Goldoni, la Craiova). Elementele de spectaculos – promise din belșug de presa locală „imaginea aproape fidelă a pieței San Marco de la Veneția, 200 de figuranți în costumele epocii și 40 de gondole fastuos împodobite" – erau menite să alimenteze curiozitatea unui public, care, deși voia să rămână „privitor ca la teatru", era acum în așteptarea unor satisfacții pe care teatrul nu i le mai dăduse. Era un „eveniment" apariția actorilor Naționalului ieșean și a unei mulțimi multicolor costumate într-o montare în aer liber, desfășurată pe o mare întindere de ape și vegetație, unde poduri, trepte, arcade se integrau evocator. Despre cum va fi jucat Shylock de către actorul Constantin Ramadan, s-a scris prea puțin, totuși reiese că „va colora cu umanita-

te tipul shakespearian". Credem că, fără a introduce contraste tăioase, brutale, în atmosfera generală de bună dispoziție intenționată, fără a aduce discrepanțe tragice în strălucitorul spectacol (cum ne-ar fi îndemnat ideile shakespearologului ieșean Ion Botez, cunoscute fără îndoială de Sava – și de aceea ne vom referi la ele), jocul lui Ramadan ar fi reținut determinările sociale ale caracterului și justificările profunde ale acțiunii sale scenice. Dar lipsa unui sistem de iluminare adecvat la amploarea montării, lacunele tehnice costisitor de rezolvat, au făcut ca premiera, anunțată pentru 25 mai 1934, să nu mai aibă loc.

Desigur, Sava voia să copleșească prin grandoarea spectacolului, evocare și revărsare fastuoasă de ficțiune într-un larg cadru natural. Prin modul cum concepuse spectacolul în aer liber, reprezentarea aspectelor realității – istorice, arhitectonice – ar fi dispus mai curând la reverie, căutând să „transpună" publicul, să-l facă să vadă ceva nemaivăzut și să-l încânte cu ceva ce pare aievea.

Peste câțiva ani, în 1940, din cele trei schițe de decor (azi probabil pierdute) pentru o nouă înscenare *Negustătorul din Veneția*, realizate de Al. Brătășanu și Elena Pătrășcanu, la cererea lui Sava – scurt timp, director al Teatrului Național din Iași – se remarcă eleganta întoarcere a elementelor arhitecturale și suprafețelor de culoare, alese după o evidentă documentare, prin spațiul de joc la diferite nivele. Tot de atunci, a rămas portretul simbolic și caricat al lui Shylock, făcut de Sava, oarecum în neconcordanță plastică cu decorurile menționate, ceea ce ne dă convingerea că regizorul le-ar fi pretins unele modificări.

În 1937, tot la Iași, preferându-l pe actorul Tudor Călin în Hamlet pentru considerabila experiență profesională, Sava este nevoit să alcătuiască o distribuție mai vârstnică decât ar fi dorit. Inițial, cumpănise calitățile interpretative ale tinerilor actori, având un rol primordial în modul său de a vedea relațiile tragice din textul shakespearian: tragedie nu numai a tânărului Hamlet, dar și a celorlalți tineri – Ofelia, Laert – pe care viața de minciună, de duplicitate îi cuprinde din toate părțile și-i duce la pieire. Condițiile concrete de lucru îl fac pe Sava să se apropie de viziunea de „contraste" (Hamlet - societate) afirmată în studiile profesorului Ion Botez, publicate la Iași cu ani în urmă. Dezavantajat de vocea voalată, de un temperament redus, Tudor Călin

n-a fost însă acel Hamlet renascentist descris de Ion Botez. În schimb, nu avea nici convenționalismul strident, nici excesele teatrale ale altor interpretări: „Tudor Călin n-a fost actor, a fost un om", aprecia George Ivașcu în cronica sa. Nuanțat de ironie și sarcasm, jocul său sublinia noblețea sufletească a eroului.

Spectacolul lui Sava era mai puțin revelator ca portret psihologic al lui Hamlet, cât mai cu seamă, ca reprezentare a raporturilor dintre erou și lumea înconjurătoare, saturată de crimă, minciună și ipocrizie. Pe scenă, Hamlet apare opus acestei lumi și opunându-se, singur cu gândurile sale, chiar „egocentric", cum se observă. Regizorul îl detașa, uneori, într-un fel de prim plan față de cele înconjurătoare, îl decupa cu lumina reflectorului (în manieră expresionistă), procedeu numit de cronicari „cinematografic".

În comparație cu omenescul nuanțat al interpretării lui Hamlet – la Claudius, Gertruda, Polonius chipurile căpătau, prin machiaj, rigiditatea denunțătoare a unor măști. În tabloul „cursei de șoareci", în ochii lui Claudius se citea spaima că nu-și poate controla fața, fixată de grimă într-o expresie de senzualitate crudă și hidoasă ce-l denunța. Ceea ce urmează, pedepsirea crimei, nu însemna pentru Sava și victoria definitivă a umanului: spre surprinderea unor critici, Fortinbras semăna izbitor cu Claudius! Nu mai comentăm și această viziune regizorală precursoare.

În spectacol era multă obscuritate, un întuneric simbolic, apăsător, în care se poate mai ușor pândi sau ucide. Camera Gertrudei sau cea a lui Claudius erau cufundate într-o lumină roșiatică, de sânge închegat, deformând figurile. Desfășurându-se prin ceața unei cortine transparente – regizorul mai procedase în acest fel și altădată, când încercase să comunice „viziunea subiectivă" a unui personaj – anumite momente apăreau sumbre și apăsătoare, cum erau pentru Hamlet. Prin contrast, lumina albă îl detașa pe erou de acea lume întunecată, îi dădea chipului în meditație o imaculată strălucire (la monologul „a fi, a nu fi", lumina îi cădea pe frunte, „capul, sanctuarul gândurilor – scria un cronicar – radia parcă din străfunduri"). Fantoma tatălui concepută ca un fel de proiecție în afară a conștiinței lui Hamlet – după opinia comentatorilor spectacolului – va fi, în consecință, o materializare de

lumină, o proiecție cinematografică. Dintr-o bucată de 23 de metri de peliculă (filmată de operatorul Tudor Postmantir), fantoma se arată ca fantomă în armură cu coif cu pene fluturând în vânt care indică amenințătoare spada și dispare printre creneluri, în noapte. Din cauza unor deficiențe scenotehnice, această imagine cinematografică a fost curând înlocuită cu proiecția unei umbre.

Alături de sugestiile întunericului și semnificațiile luminii, pe scenă apărea, brutal, pământul, țărâna răsturnată cu zgomot sec de lopețile groparilor, în cimitir. Diversitatea soluțiilor și mijloacelor expresive deosebite ca material, ca factură – inclusiv muzica având rezonanțe autohtone, de la noi – corespundea unei multitudini de intenții regizorale care nu se articulau perfect într-o unitate emoțională, în orice caz pentru receptivitatea și cultura teatrală a publicului de atunci.

În 1942, fiind la Roma, după o discuție cu regizorul italian Bragaglia despre Hamlet, Sava notează în jurnalul său unele din considerații ce par să indice modificări în concepția sa asupra personajului. Acum este un Hamlet crud, de un sinistru violent - care probabil nu ar fi fost acceptat de actori și, mai ales, de spectatorii ieșeni.

Proiectele de decor realizate de Sava pentru *Hamlet,* prin anii 1946-1947, vor face vizibilă căutarea unei anumite sentimentalități scenografice, într-o primă versiune apelează la o întrepătrundere de arcuri frânte – o țesătură arhitectonică prinzând ca într-o plasă spațiul de joc. Într-o a doua versiune (cea mai cunoscută, preferată și la expoziția de scenografie din 1947), imaginea scenică se epurează simbolic încadrată într-un arc frânt de o impunătoare verticalitate. Culorile se reduc semnificativ, elementele arhitecturale se metamorfozează în semne uriașe, printre care un imens H se impune privirii.

Pe marginea micilor schițe în creion colorat și acuarelă, executate de Sava pentru *Furtuna* (prin 1945-1946), notațiile regizorului ne indică a fi niște fixări de viziune plastică, din care rezultau problemele tehnice care urmau să fie rezolvate. Se gândea la „apariția corabiei" și la scufundarea ei („Cu catarg care se rupe, Cu foc pe punte"), la aparițiile lui Ariel, care trage sforile ploii, la „baletul valurilor" zbuciumate de uragan, purtând cu ele monștri marini. Imaginează „copacul zburător

care șterge corabia și aduce insula", astfel făcându-se schimbarea de decor. Ar fi fost și momentele de balet (nimfe, sirene), se conturează o tendință spre feeric, dar nu putem ști care ar fi fost, până la urmă, spectacolul. Deocamdată, ceea ce-l interesează este scenotehnica fantasticului, însemnându-și – uneori sub semnul întrebării – necesitatea folosirii scenei rulante, a unui mecanism special pentru baletul scenelor și a unor trape - „Nu disprețuiți trucurile!" spunea Gordon Craig -, sublim cer ce-și schimba culoarea de la albastru întunecat la azur transparent, la galben sau violaceu, într-un spațiu unde personajele sunt abia schițate: un Ariel întraripat, cu cap zburlit de copil, un Caliban monstru grotesc, dar parcă nespus de trist...

Macbeth cu măști

În februarie 1946, are loc premiera experiment unic în activitatea regizorului: *Macbeth* montat cu măști la Teatrul Național din București care stârnește o veritabilă „bătălie" de opinii neobișnuit de înfierbântate. Cu multe luni înainte, Sava începuse în presă o argumentație pregătitoare în sprijinul experimentului său. Expuse repetat, cu sporită claritate, argumentele sale erau:

• Ca procedeu, masca este necesară pentru obținerea unei unități expresive a spectacolului

• Fiind o piesă poetică, o legendă care transformă realitatea istorică, nu poate fi înscenată realist

• Pentru reprezentarea „personajelor din „flora magică" – după cum le numea Sava – numai masca este aptă să ducă la transfigurarea fizică adecvată a actorului

• Factura personajelor legendare nu poate fi surprinsă și înfățișată de actorii vremii noastre

• Momentele de fantezie nu pot fi realizate de un actor vizibil

• Însăși evitarea naturalismului sângeros din final – aducerea capului lui Macbeth – susține ideea montată cu măști

• Masca are, însă, un rost deosebit pentru realizarea valorii

simbolice a personajelor, pentru revelarea expresiei lor fundamentale dincolo de stările și momentele trecătoare.

Argumentele sunt influențate de concepția lui Gordon Craig, cunoscută de Sava din volumul *De l'art du theatre,* dar reflectă totodată, evoluția opțiunii sale regizorale.

Critica de opoziție respinge concepția acestui spectacol care înfățișează pe Macbeth ca „omul supus unei fatalități cosmice", ascunde actorul sub mască inhibând astfel comunicarea procesului interior, expresivitatea „nemăsuratelor nuanțe" cum considera Alice Voinescu. Puțini au urmărit fără prejudecăți intențiile regizorului și au cântărit aportul de noutate a spectacolului, nu numai sub aspect plastic (ca majoritatea cronicarilor), dar și teatral. Se remarcă meritul montării de a fi oferit „viziuni care nu s-au întâlnit niciodată pe scenele noastre - scria Petru Comarnescu – Apariția Lady-ei *Macbeth* pe un tron așezat pe un postament, perindarea personajelor ucise pe podul semicircular, devenind un fel de medieval Totentanz (...). Scena banchetului (...), podul cu vedenii hidoase au constituit o plastică teatrală artistică și expresivă nemaiîntâlnită la noi".

Sava răspunde la critici, el însuși fiind nemulțumit de rezultatul scenic, dar nu renunță la concepția și rezultatele sale, explicând neîmplinirile prin condițiile scenotehnice și mijloacele precare ale montării.

Prin mască se realizase o unitate de procedeu scenic, dar – se obiecta – nu și una stilistică, luându-se în considerație nu stilul spectacolului, ci separat, cel plastic, al măștilor. Totuși, ele se integrau printr-o viziune: se reflecta căderea în subuman, până unde se făcea joncțiunea cu fantasticul rezultând o „menajerie infernală", cum o califica Alice Voinescu. Ciudat că Sava care propusese unitatea de stil a spectacolului, nu respectase unitatea stilistică a măștii. Dar când – așa cum s-a observat (P. Comarnescu) – forma era pentru regizor „în funcție de expresiile omenești", oare nu se urmărea astfel prin acest amestec de stiluri plastice, o potențare a acelui inevitabil ofertant, curpinzând omenirea, văzut extins pe scara istoriei? Oare era vorba de o „scăpare stilistică sau, dimpotrivă, de acea tendință spre sinteză și integrare,

permanentă la Sava, manifestându-se, de astă dată într-o lume răvășită monstruos de orori și crime?

Când discută problema expresivității actorului – încă limitată, stereotipă, fără putința de a reține caracteristica fundamentală a rolului – și o rezolvă, la această tragedie shakespeariană, prin mască, Sava are în vedere un scop mai general: reteatralizarea și remagicizarea teatrului. Este, în fond, sensul evoluției sale creatoare pe care-l putem urmări de la acel *Negustor din Veneția* – grav și ironic, demersurile sale, grandios concepute și imposibil de înfăptuit- până la „meșterul teatrului social" preconizat de Sava în anii 1944 -1947, care ar fi cuprins într-o viziune monumentală tulburătoare Pământul și Cerul, cele văzute și cele nevăzute, marile bucurii și marile triste ți ale omului sub cupola înaltă a unui teatru reformat rotund, cu vast orizont.

Sunt cele două extreme ale drumului său artistic brutal întrerupt, parcurs mereu cu senzația a ceea ce numea Piscator „limitele reprezentabilului". La un capăt al drumului *Negustorul din Veneția*, încântare și uimire: fast, lumini, valuri evocatoare, sute de figuranți în costume de epocă – reproducere și revărsare materială, la celălalt capăt – proiectul pentru un nou *Hamlet, Macbeth* cu măști – descifrare de sensuri, căutare de esențe, „dematerializare", dar și materializare făcând vizibile simboluri ale destinului oamenilor. În mijlocul acestor frământări creatoare, Shakespeare a rămas, pentru Sava, reperul sigur dintotdeauna.

Nø Se ■ foto: Florentina Bratfanof

BURSA STREET ART
Florentina Bratfanof

DESPRE PERSONAJE ÎN SPECTACOLELE DE STRADĂ

Pentru un actor, crearea unui personaj înseamnă uneori punerea unei măști invizibile care să îl ajute să transmită viața personajului său. Masca invizibilă devine aici acea *Public Persona* (cum a fost definită de Susan Batson în cartea *Truth*), adică felul cum personajul arată și se comportă în public, în relație cu celelalte personaje. Uneori transformarea actorului este atât de profundă, completă, încât ajungi să nu mai recunoști actorul după ce își scoate masca.

Spectacolele de stradă sunt o provocare din acest punct de vedere pentru că, de cele mai multe ori, nu lasă timp actorului să intre în personaj, fără cabine de schimb aproape de spațiul public care se transformă în realitatea personajului. Deci actorul trebuie să fie capabil să existe în realitatea personajului și în afara scenelor scrise/regizate.

Spectacol de teatru minimalist

Vu, spectacolul companiei Sacekripa, este un solo care vorbește despre micile obsesii ale vieții de zi cu zi. Jucând în exterior la *Festivalul Mirabilia*, în curtea interioară a Castello degli Acaja din Fossano, Etienne Manceau pune sub lupă rutina noastră din fiecare zi. Gesturile obișnuite, îngroșate prin mijloace dramatice, devin sursă de umor caustic: scoaterea unui fierbător din priză, pregătirea cănii pentru ceai, a zahărului, sunt pretexte de a introduce în fiecare activitate o manipulare ingenioasă a obiectelor. Efectul acestui spectacol minimalist, construit ca o bijuterie șlefuită până la cele mai mici detalii este că omul din afară își dă seama cât de maniacal se comportă în fiecare zi a vieții sale. Ochiul exterior care a contribuit la spectacol este tot un artist, Sylvain Cousin – la rândul lui specializat în jonglerie și manipulare de obiecte.

Timp de 45 de minute publicul rămâne concentrat să observe mișcările clare și minuțioase ale unui performer pentru care fiecare gest

este atent selectat și are o semnificație. Spectacolul are și mici momente de interacțiune cu cei mici din public, momente care marchează faptul că performerul devine conștient că este privit.

Improvizație în stradă, în orice moment al spectacolului

An de an la Mirabilia, mimul și clovnul chilian Gerardo Karcocha (El Karcocha) este prezent la o intersecție de străzi foarte aglomerată prin care trec mașini. Autoeducat în Chile, Karkocha este capabil să improvizeze în orice situație, colindă lumea întreagă prezentând arta mimului, un clovn tăcut, într-o manieră care incită, discret și fiind profund contemporan cu gesturile moderne și noul mod de viață. El este capabil să adune pe loc un public numeros și să îl atragă cu soluții de imitare a ceea ce găsește la oameni, mașini, etc., gesturi care provoacă în același timp râsul, dar sunt și o oglindă a cursului contemporan al vieții. Performance-ul său începe spontan, este plin de imaginație, poezie și devine magic.

Karcocha imită gesturile oamenilor, modul lor de a merge, se interpune între o pereche care trece strada, încearcă să ia ceva păr din capul unei femei cu un păr des și voluminos și să îi dea partenerului ei care este chel, face combinații inedite care provoacă râsul. Performerul interacționează în continuu cu mediul înconjurător, reacționează la orice formă de mișcare, la situații comune pe care le recunoaște toată lumea. Viteza de reacție la ritmul vieții și la mediul înconjurător devine astfel esențială, iar astfel publicul care poate pleca în orice moment este atras timp de jumătate de oră să rămână alături de clovn, fiind mereu intrigat și agățat pentru a participa la spectacol.

Instalație fotografică – Blink Circus

Aproape în fiecare an la Mirabilia, Lorenzo Mastropietro este prezent cu o instalație fotografică poziționată într-un mic cort de circ, la intersecția unor străzi pietonale, de astă dată din Fossano. Prin compania sa, *Blink Circus,* artistul fotograf devine și performer în propria instalație, el fiind și ghidul vizitatorilor, declarându-și antrepriza „cel mai mic circ din lume".

Fotografiile pe care acesta le face în studioul propriu, în care apar elemente de circ, cu clovni și asistente de clovni, dar în care modelele au fost nu artiștii circasieni, ci oameni obișnuiți, au o patină de vechime, patină dată manual, nu prin mijloace tehnologice moderne, și sunt imprimate cu o nostalgie specifică circului de altă dată.

Spectacolul imprevizibil

Într-un alt oraș european, la Rotterdam, prin intermediul programului european Unpack the Arts, am experimentat în cadrul *Circusstad Festival*, munca unui alt tip de clovn care a creat un spectacol de stradă care incită spectatorul la implicare și joacă, *No Se*.

Leandre creează în *No Se* un clovn modern care își construiește un spectacol de aproape o oră numai din interacțiunea cu publicul. Leandre nu știe niciodată cum se va desfășura spectacolul de la o reprezentație la alta și cum se va termina de fapt, totul depinde de nivelul de interacțiune cu oamenii din public. Artistul are niște reguli dramaturgice minimale pe care le aplică: îmbrăcat în roșu el intră în scena circulară delimitată pe pavaj, înarmat numai cu o valiză roșie transparentă (în care se văd obiecte fabricate de acesta, la fel de roșii), și cu o umbrelă roșie demontabilă. Spectacolul începe chiar de la intrarea acestuia, un spectacol care se bazează total pe interacțiunea cu spectatorii, implicarea lor în diverse momente comice, toate dublate de reacțiile clovnului la hotărârile de a acționa sau nu ale spectatorilor. Reprezentația lui Leandre la care eu am asistat s-a terminat abrupt, când o ceată de copii necontrolați de părinți au intrat în joc, și-au pierdut timiditatea de la început și au furat toate obiectele din valiză și au început să se joace cu ele.

Raportându-mă la rolul regizorului de teatru, cel care prevede totul, chiar și momentele de interacțiune cu publicul și controlează acțiunile din scenă, acest final abrupt, total necontrolat regizoral, m-a făcut să mă întreb dacă acest haos nu îi dă artististului o senzație de eșec al reprezentației. Dar, după întâlnirea cu Leandre, mi-am dat seama că finalul abrupt nu îi dă nicio stare de disconfort artistului, acesta neavând nici o intenție ca spectacolul să se termine controlat sau rotund. De fapt, artistul mizează chiar pe asta: într-un timp limitat, el creează o serie de interacțiuni fugitive cu oameni necunoscuți și pe care nu va ajunge să îi cunoască vreodată mai bine, fără a-i atașa spectacolului o necesitate de realizare a vreunui raport între așteptările spectatorului și eventualele lor neîmpliniri.

Spectacolul imprevizibil e marca lui.

BLINK CIRCUS / foto: Florentina Bratfanof

MASCA, FILE DIN POVESTE

Marina Roman

DELTA MIHAI MĂLAIMARE

Stai să-l văd mai bine! – a spus mama când i l-am arătat, jucându-mă cu el prin casă, pe Costică. A chemat-o și pe Mămuța, bunica mea, să se mire împreună și să se înveţe cu el în casă. Era cald, mirosea a cozonac și cadourile de sub brad mă așteptau. Era pe seară, veneam de la drum, iar primul care a trecut pragul, cu amuzatul meu concurs, firește, a fost Costică.

Colega și prietena mea, Cătălina Mărănduc, specialist acum în... lingvistică computațională, i-a zis Costică. Și așa i-a rămas numele! Mi-l amintesc cu drag. L-am adus cu mine de la Berzunți, unde fusesem pentru o săptămână într-una dintre faimoasele tabere de folclor conduse de profesorul Octav Păun. Uneori, mi se face dor de el și de vremea taberelor de folclor și de poetică – în cele de poetică mergeam cu lectorul Alexandru Sincu. Eram studentă la Facultatea de Limba și Literatura Română a Universității București, că universități private nu existau pe-atunci.

Costică și-a găsit repede locul în camera mea, tata vorbea adesea cu el, dar Mămuța și mama nu-l prea iubeau. Mai exact, le era nesuferit. Eu mă simțeam bine cu el. Îi povesteam micile mele necazuri de care râdea cu dinții lui de fasole (dar cu ochii mei) și cu tot chipul lui hirsut, croit manual din piele de oaie. Îi mulțumesc fabulosului nostru profesor Păun – el știe asta – și pentru că ne-a dus în Moldova, să „cercetăm" renumitele măști din Berzunți. Primul lucru pe care l-am învățat a fost acela că masca are dintotdeauna o funcție ritualică, chiar dacă, în contextul societății secularizate, ea se asunde sub un spectacular care prevalează.

Masca fascinează. Masca are propria energie... până-ntr-acolo unde simbolismul măștii îl devorează pe cel care o poartă. Noi ne

raportăm de cele mai multe ori la tradițiile grecești, la civilizația de la care am moștenit măștile de teatru. Masca de teatru – *prosopon*, cuvânt al cărui prim sens este față sau chip – care întruchipa un personaj, un stereotip (la fel ca în teatrul japonez) are în cultura latină corespondentul *persona* (probabil pe filieră etruscă: *phersu)*. Astfel, masca augmentează trăsăturile definitorii ale unui personaj și este interpretată ca simbol al identificării. În România, Moldova este zona în care masca, de origine precreștină, are cele mai spectaculoase forme de expresie. Sunt obiceiuri care se practică de Anul Nou – moarte și renaștere în ordinea cosmică. *Mascații* – care au găsit o formă originală de exprimare a integrării rituale a animalelor totemice în cultul aproape universal al Soarelui – se organizează într-o structură ceremonială plină de vigoare, în care umorul și comicul buf au loc de cinste.

Chipul

De ce am făcut acest lung excurs? Pentru că mă duce gândul la Carl Jung, la psihanaliza care încearcă să-ți dea jos, rând pe rând, măștile, până la ultima, și speră să te fi pus față în față cu realitatea ta profundă. Și o întrebare: dar dacă de aici începe un alt șir de măști suprapuse? Posibil răspuns: recursul la funcția cathartică a spectacolului cu măști!

În România, singurul care s-a întors cu interes adevărat, cu profesionalism, cu patimă la acest tip de spectacol încă viu în conștiința publicului este Mihai Mălaimare, creatorul teatrului Masca și al Festivalului Internațional de Teatru Măști europene la... Masca. I s-a făcut portretul, s-a vorbit și se vorbește despre talentul lui și îi este apreciată activitatea. Aș vrea să ocolesc zona de redundanță și să spun că eu îl văd ca pe o deltă. Mănos. Așa cum este, să zicem, delta Nilului. Sau a Rinului. A Dunării. Cealaltă definiție ne întoarce la dragii noștri greci: a patra literă a alfabetului, în formă de triunghi (a cărui simbolistică nu își găsește locul aici). Mălaimare s-a născut la Botoșani, acolo unde masca, făcând parte din universul înconjurător, a trecut osmotic în personalitatea copilului și, peste ani, l-a făcut să-i recunoască semnele uitate. Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică i-a adus în dar cultura antică și uneltele cu care să transmită înțelesuri profunde.

Teatrul Masca s-a născut firesc, pur și simplu din necesitate!

Masca te obligă să fii, ceea ce nouă ne place să spunem azi (fără însă a putea defini clar), actor total. „Arta de a juca o mască – scria Mihai Mălaimare – nu poate fi atinsă decât dacă există capacitatea perfectă de a gestiona existența întregului corp. Stăpânirea pantomimei ca mijloc de expresie și mai ales a capitolului care vorbește despre *isolation*, adică tehnica de a putea izola mișcarea unei părți a corpului în timp ce restul rămâne nemișcat, este o necesitate absolută. Acrobația de mare performanță, jongleria cu multe obiecte, stăpânirea unor obiecte muzicale, evident știința dansului sunt toate mijloace de expresie care nu pot lipsi din panoplia niciunui actor care încearcă să joace *Commedia dell'Arte*. Fără ele nu putem vorbi de *Commedia*, ci despre o pastișă care eventual se poate numi oricum, numai *Commedia* nu."

Mihai Mălaimare și Anca Florea au construit spectacole și au insuflat iubire pentru mască. Nu poți iubi dacă nu te implici. Actorii s-au implicat și în realizarea măștilor. Scenografa Sanda Mitache este mereu lângă ei, îi îndrumă și îi face să creadă în talentul lor de buni meșteșugari.

Preocupare, dorință de merge în fiecare zi măcar cu un pas mai departe. Așa s-a născut, în 2005, și Festivalului Internațional de Teatru „Măști europene la... Masca": „din sentimentul că nu suntem singuri, din conștiința faptului că teatrul pe care îl propunem spațiului cultural românesc – un teatru non-verbal, axat pe gest și expresie corporală – se înscrie într-o rețea europeană a instituțiilor sau a persoanelor cu același crez artistic. (...) Teatrul Masca face parte din rețeaua Lecoq, care cuprinde toate teatrele europene înființate de elevi ai marelui profesor." Așadar, inițiativa acestui festival este consecința „sentimentului de apartenență la o comunitate europeană".

Măști europene la... Masca

Invitații speciali ai celor zece ediții de până acum au fost, în ordine cronologică: regizorul Józef Szajna, unul dintre cei mai remarcabili artiști polonezi ai secolului 20, Jango Edwards, reprezentant al unei alte zone de teatralitate, arta clovnului, fondatorul Festivalului

Nebunilor de la Amsterdam, Nola Rae care, datorită stilului său unic de a combina mima, dansul, mânuirea de marionete și comedia în spectacole care se adresează tuturor categoriilor de public, este una dintre figurile cele mai cunoscute ale teatrului britanic modern. Și Claire Haggen, cofondatoarea companiei pariziene Théâtre du Mouvement, Milan Sládek, o personalitate complexă, a cărui biografie artistică este definită de nevoia continuă de a depăși granițele teatrului clasic, precum și propriile realizări. Ediția a VI-a, cea din 2010, a reunit mai mulți actori și regizori care au studiat la Școala Internațională de Teatru „Jacques Lecoq". În cadrul acestei ediții s-au ținut *workshop*-urile invitaților Carlos Garcia Estevez și Katrien van Beurden (Olanda), George Mann (Marea Britanie), Ted Keijser (Italia), Davide Giovanzana (Olanda) și Troels Hagen Findsen (Danemarca). Festivalul fiind dedicat școlii lui Jacques Lecoq, Teatrul Masca a fost onorat de prezența lui Fay Lecoq, soția marelui actor și actuala directoare a remarcabilei instituții. Următoarele ediții s-au bucurat de prezența trupei Derevo din Sankt Petersburg, a actorilor companiei Theatre de l'Ange Fou, a Teatrului Satiricus „Ion Luca Caragiale" din Chișinău. Actorul, regizorul și scenaristul Michele Modesto Casarin, precum și scenograful, sculptorul și făuritorul de măști Stefano Perocco di Meduna sunt prieteni buni ai Teatrului Masca, aici au montat spectacole și au ținut *workshop*-uri, aici s-au simțit ca acasă.

De ce vorbim despre mască? Poate pentru că, magic, în același timp arată și ascunde. Poate, pentru că ne ajută să învingem frica. Poate, pentru că, uneori, este mai frumoasă decât noi și vrem s-o ajungem din urmă...

DICȚIONAR DE TERMENI

Commedia dell'Arte

Formă teatrală populară născută în nordul Italiei în secolul al 15-lea, caracterizată prin dialogul improvizat și implicând o serie de personaje tipice, extrem de colorate. Popularitatea sa a crescut în timp și a devenit cunoscută în întreaga Europă, devenind parte din patrimoniul imobil al acesteia. Numele *Commedia dell'Arte* înseamnă „comedia jucată de actori profesioniști". Inițial, spectacolele erau jucate în aer liber, având un scenariu de bază, schematic, pe marginea căruia actorii erau liberi să improvizeze, adesea purtând măști specifice personajului lor. În timp, a devenit un spectacol de interior, ba chiar considerată „teatru de artă" de către unul dintre cei care au reimaginat-o, regizorul italian Giorgio Strehler.

Katakali

Formă clasică de dans indian apărută inițial în sud-vestul Indiei, în comunitatea Hindu, în secolul al 17-lea. Face parte din categoria spectacolelor care spun o poveste prin mijloace specifice: costume fastuoase, măști colorate și extrem de elaborate. Inițial, performerii erau numai persoane de sex masculin, iar poveștile prelucrau exclusiv motive din mitologia indiană, dar în perioada modernă grupurile specializate în Katakali au început să includă și femei și au adaptat povești occidentale, inclusiv piese ale lui Shakespeare și alți dramaturgi.

Noh

Cea mai veche formă de teatru din lume, datând din secolul al 14-lea, Noh își derivă numele din cuvântul japonez folosit pentru a denumi „abilitatea" sau „talentul". Noh este o formă de dramă muzica-

lă incluzând cinci piese scurte cu interstiții comice între ele. Poveștile sunt preluate din literatura tradițională, implicând adesea ființe supranaturale transformate în ființe umane. Noh include în arsenalul său măști spectaculoase, costume și variate obiecte într-un spectacol bazat pe dans, pentru care e nevoie de actori și muzicieni extrem de bine antrenați.

Persona

Termen provenind din latină care se referea la masca teatrală. În limbajul cotidian, el desemnează rolul social sau personajul jucat de un actor. Termenul a ajuns să reprezinte în spațiul artistic orice tip de construcție performativă creată de un actor, muzician, interpret, pentru a transmite prin intermediul ei conținut artistic. Folosit și în psihologie, pe filiera Carl Jung, *persona* desemnează în acest domeniu masca sau aparența pe care cineva o prezintă lumii și care poate apărea în vise sub diferite înfățișări, fiecare semnificând altceva.

Atelier Stefano Perocco di Meduna / *Măști europene la Masca* 2014 **Arhiva Masca**

Scapino, 2014 **Arhiva Masca**

Medievale, Parcul Florilor, București, 1993 **Arhiva Masca**

Arhiva Masca — *A murit moartea, mai!* - 1992

MASCA

Director Fondator Teatrul Masca: **Mihai Mălaimare**